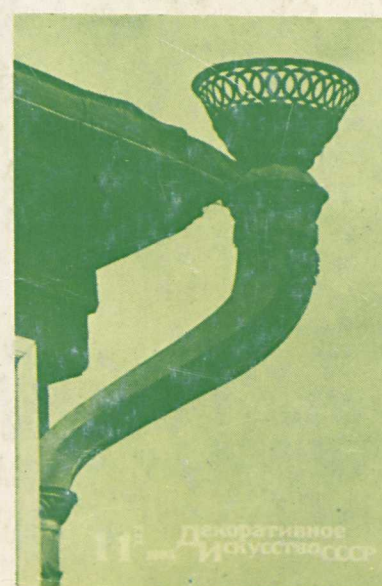
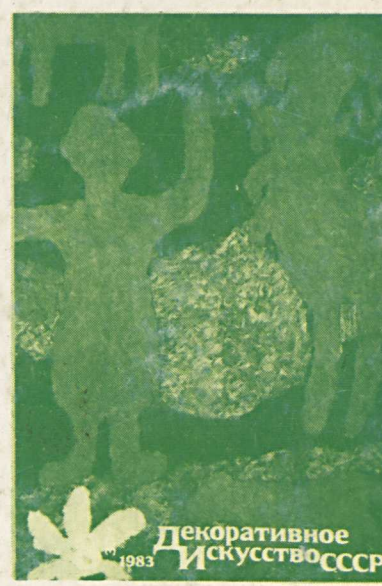


# 12 1983 Декоративное Искусство СССР

313



ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ!  
ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ!  
ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ!



В этом новогоднем номере, в год 100-летия Пиноккио, мы помещаем блок, посвященный театру кукол (стр. 13—36).



# Руководствуясь решениями июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС

7  
Δ28

Из постановления совместного секретариата правлений Союза художников СССР, Союза художников РСФСР и Московской организации СХ РСФСР на тему «Актуальные задачи советских художников в свете решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС»

1. Сосредоточить внимание Союзов на дальнейшем подъеме идейного и художественного уровня произведений искусства всех видов и жанров. Усилить идейно-воспитательную работу с художниками, особенно с молодыми кадрами.

2. Незамедлительно принять меры к совершенствованию всего механизма выставочной работы, комплексному обеспечению пропаганды достижений искусства социалистического реализма.

Активизировать межреспубликанский обмен выставками. Сделать все для того, чтобы не одни только зрители нашей столицы, республиканских центров получили возможность систематически знакомиться с лучшими произведениями многонационального советского изобразительного искусства современности.

При подготовке тематических, групповых и персональных выставок, определяющих достижения и уровень творчества, профессиональную культуру 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, правду жизни, преобразуя их в соответствии с эстетическим идеалом.

Обеспечить продуманную систему подготовки выставок, разработку четкой идейно-содержательной программы предстоящих смотров нашего изобразительного искусства.

При этом необходимо учитывать роль социального заказа, совершенствование договорных условий, всего того, от чего зависит и степень активного участия художника в решении поставленных партией задач.

Поднять значение социального заказа на новые произведения к выставкам, активнее укреплять связи художников с рабочими, крестьянством, воинами Советской Армии и Военно-Морского Флота, молодежью. Шире отражать в искусстве советский образ жизни, фундаментальные ценности социализма.

Основное внимание уделить подготовке крупнейших выставок пятилетия: «Советские художники в борьбе за мир, разрядку и разоружение» (1984 г.), «40 лет Великой Победы» (1985 г.), Всесоюзной художественной выставки, посвященной завершению XI пятилетки (1986 г.), выставки «Земля и люди» (1984 г.), Всесоюзной выставки произведений молодых художников (1986 г.).

Строго координировать выставочную работу СХ СССР с родственными организациями, и учреждениями. Добиваться эффективной пропагандистской действенности каждой выставки. Снизить затраты на организацию выставок за счет введения типовых экспозиционных элементов долговременного пользования.

3. Полностью сознавая и поддерживая партийное указание о том, что главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика, поднять значение деятельности искусствоведов и критиков в системе Союза художников. Активизировать обсуждение выставок с участием в них представителей трудовых коллективов. Шире привлекать квалифицированные кадры критиков к просмотрам создающихся произведений, включать их в состав выставкомов. Поручить издательствам и журналам СХ СССР предусмотреть расширение публикаций по научному обобщению художественной практики.

Предусмотреть в планах работы правления СХ СССР проведение в 1984 году Пленума по вопросам искусствоведения и художественной критики. Обеспечить укрепление творческих контактов с родственными научными организациями Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР.

4. В целях удовлетворения возросших эстетических потребностей советского народа, активного содействия проведению досуга людей поднять на новый качественный уровень пропаганду творчества современных художников через выставки, проведение Дней, Недель и фестивалей изобразительного искусства, расширение шефской работы.

Укреплять связи с музеями, содействуя пополнению их коллекций произведениями советских мастеров. Больше оказывать помощи изосамодеятельности и развитию дарований. Последовательно вести работу по улучшению технического оснащения пропаганды изобразительного искусства.

5. Поднять на новый качественный уровень работу Художественного фонда СССР.

6. Партия нацеливает советских художников еще решительнее поднять свой голос в борьбе за мир во всем мире, за сплочение всех прогрессивных сил земли против поджигателей новой мировой войны.

Наша задача — активизировать всю систему международных связей не только в плане организационном, но прежде всего в качественном отношении, добиваться того, чтобы каждая наша выставка за рубежом, каждая встреча с иностранными делегациями изобразительного искусства давали ощутимый результат в пропаганде идеалов нашего общества, в целенаправленной борьбе советских художников за мир и социальный прогресс. Продолжая углублять и совершенствовать традиционные дружеские связи с художниками братских социалистических стран, мы должны еще решительнее включать в орбиту своего внимания работу с прогрессивными деятелями искусства в странах капитала и особенно в молодых развивающихся странах. В этой связи особое внимание Союза должно быть уделено и подготовке таких важных международных акций, как выставка художников социалистических стран «За мир и разоружение» (Москва, 1985 г.)

Учитывая возрастающую роль художественной критики, с целью консолидации искусствоведческих сил стран социализма, на платформе марксистско-ленинской теории, запланировать в 1984-1985 годах в Москве международную встречу главных редакторов журналов и издательств по изобразительному искусству.

По всем разделам воспитательной, пропагандистской, идеологической работы СХ СССР необходимо усилить борьбу против империалистической пропаганды, нести людям правду о миролюбивом курсе и инициативах КПСС.

# Пути нашей керамики

Любовь Анненкова

Более десяти лет грубая керамика приковывала к себе наше пристальное внимание, более десяти лет вокруг ее проблем трещали и ломались копы искусствоведов и художественных критиков, но в последние годы интерес к ней как будто несколько ослаб, и теоретики перешли к обсуждению более глобальных проблем современной материально-художественной культуры. Все чаще приходится выслушивать нарекания художников, что всеми любимым и уважаемым журналом «ДИ СССР» в последнее время мало уделяет внимания самим мастерам-керамистам. Кто же в этом повинен — журнал ли, который публикует все меньше хвалебных статей о современной керамике? Искусствоведы ли, которые пишут мало хороших работ? Или, наконец, сами керамисты? Ведь нельзя не заметить, что если еще недавно уникальные керамические композиции, проникнутые «бунтарским» духом, задавали тон любой экспозиции декоративного искусства, а порой и большой выставке в целом, заставляя удивляться и радоваться, восхищаться, негодовать и спорить, то сегодня эти вещи перестали так тревожить наше воображение. Мы к ним привыкли. Не только искусствоведы, но и зрители уже вполне освоились среди этих, казавшихся раньше такими загадочными, форм и спокойно переходят от одной композиции к другой. Сегодня мы уже вполне в состоянии разделить всю сферу декоративной керамики на несколько почти исчерпывающих тем — «философские» сосуды и прочие предметы; архитектурно-интерьерные композиции на тему быта; «города», «окна», «дачи»; «портреты природы»; квадраты, овалы, блюда, начиненные чем-то, что несло в себе некий глубокий смысл... И почти каждую из вновь появляющихся на выставке вещей мы довольно легко относим теперь в соответствующую графу. И каждый раз нам становится почти предельно ясно, что и как хотел сказать художник своей композицией. Но как ни странно — это узнавание, которого мы столько лет жаждали, не принесло нам ожидаемой радости. И дело здесь, видимо, не только в установившейся определенности, очерченности сюжетов и тем, а в потере той самой уникальности и неповторимости, которая составляет суть этого жанра. Ведь «бунтарское» искусство живо лишь до тех пор, пока оно несет в себе свежее эвристическое начало, возмущает и будоражит наше воображение, опережает наши представления о жизни. А если оно уже «раскладывается» по полочкам, поддается анализу и его темы становятся чуть ли не классическими, то в таком виде оно не может долго существовать. Это, конечно, не значит, что весь потенциал декоративной керамики уже полностью реализован. Наверняка еще будут созданы интересные произведения этого жанра, но факт остается фактом: конец 70-х годов был, безусловно, апогейным моментом для декоративной керамики. Дальше все, вероятно, пойдет обычным для искусства путем: как искры будут вспыхивать прекрасные «ренессансы» и как засыхающая плагиаты, по которым завтрашний не очень разборчивый критик станет судить обо всей декоративной керамике 70-х годов. Поэтому хотелось бы именно сейчас, пока еще мастерство не перешло в инерцию, а новаторство окончательно не стало штампом, попытаться подвести первые итоги тому, что нового внесла в нашу материально-художественную культуру декоративная керамика 70-х годов.

Прежде всего, несомненно ее влияние на традиционные сферы самого декоративного искусства, что особенно заметно в ювелирном творчестве. Бывая на больших выставках, стоит только бросить взгляд на витрины, где искрятся и переливаются маленькие декоративные композиции из металла и полудрагоценных камней, чтобы увидеть, как своеобразно современные ювелирные произведения преломили в себе новаторский дух своих керамических собратьев, как по-своему, глубоко индивидуально трактуются в них представление о свободе творческого самовыражения, пластической раскованности. Конечно, пока еще невозможно определить, насколько ярким и значительным будет декоративный взлет «ювелирки», но уже сегодня создано много интересных произведений этого жанра. И вот что любопытно: вспомним, как впадали в священное негодование наиболее ортодоксальные критики по поводу уникальных керамических композиций, которые «некуда ставить» и «негде практически использовать!» Но те же самые критики склонны намного лояльнее относиться к столь же нефункциональной ювелирке, которая, если разобраться, повинна все в тех же грехах, что и декоративная керамика.

Но ювелирное искусство только штрих. Чтобы более ощутимо почувствовать дальнейшую реализацию новаторского потенциала декоративной керамики, нам следует оторваться от третьего этажа выставочного зала на Крымской набережной, где, по установившейся традиции, во время больших выставок размещается экспозиция декоративного искусства, и спуститься этажом ниже, в зал, где экспонируется станковая пластика. В последние годы в ней обозначился новый, довольно обширный «декоративный жанр», который совсем не похож на ту мелкую пластику, которая раньше занимала промежуточное место между декоративным искусством и станковой скульптурой. Особенности этого жанра со всей очевидностью проявились на большой Всесоюзной выставке 1983 года, и проводником его выступила все та же грубая керамика. Дело здесь даже не в том, что весьма значительная часть представленных произведений была в этом материале, а в том, что работы этого жанра, выполненные в разных материалах, словно бы впитали в себя те качества, которые характеризуют декоративную

керамику. Традиционная станковая скульптура, как правило, бесцветна; ее содержание обращено внутрь, на переживание духовной сущности своего образа. «Бесцветность» играет в ней такую же роль, как рамка в станковой живописи. Цвет же, который все чаще появляется в современной пластике, разрушает границу между скульптурой-предметом и скульптурой — произведением искусства, носителем некоего сокровенного содержания. Его активность как бы включает произведение в окружающую предметно-пространственную среду, создает мостик, соединяющий непосредственно произведение искусства и воспринимającego его зрителя. Кроме того — в последнее время на выставках появляется все больше работ, в которых декоративен сам принцип решения художественного образа. В прошлом изображение вещей и объектов природы было для скульптуры нечастым явлением; главное — то и другое играло сугубо подчиненные роли. Вещи являлись, как правило, атрибутами персонажей, объекты природы — необходимым фоном для раскрытия главной темы. В скульптуре нового жанра вещи природы соотносены с человеком, вступают с ним в непосредственное взаимодействие; художественный образ создается как результат этого взаимодействия, где обе стороны — человек и окружающий его предметный мир — имеют одинаковую значимость. Существенным моментом является и то, что на самой манере художественного решения этой скульптуры лежит печать гротесковости, «несерьезности», которые раньше считались лишь уделом украшающего искусства мелкой пластики. «Большая» пластика по-новому освещает содержательную возможность этих «чисто декоративных» качеств.

И опять-таки — никто не кричит о бунте современной скульптуры, о нарушении ею каких-то исконных границ своего жанра... Почему? Потому ли, что скульптура — целиком неутилитарный вид искусства и ей волно самоопределяться как хочется? Конечно; но главная причина, вероятно, в том, что уникальная керамика подготовила нас к возможности подобных изменений, приняв на себя всю силу лобового критического удара. Новое качество, апробированное в декоративной керамике, входит в скульптуру более органично и плавно.

Я попыталась обрисовать наиболее очевидные проявления декоративного жанра современной скульптуры, но этим влияние декоративной керамики на станковую скульптуру далеко не исчерпывается. Оно проявляется еще во многих, не подлежащих умозрительной регистрации чертах, характерных для современной пластики в целом. В ней появилась большая мягкость, лиричность, доброта; можно даже сказать, что скульптура стала более красива, хочет нравиться человеку, привлекать его к себе, вступать с ним в непосредственный контакт, а не «останавливать» его на почтительном расстоянии, как это было еще 5—10 лет назад. Весьма вероятно, что импульс, пришедший в станковую скульптуру из декоративной керамики, окажется там более устойчивым и принесет еще более плодотворные результаты. В пользу этого говорит и тот факт, что в 80-е годы в уникальной керамике явственно обозначился крен в сторону скульптуры. Большинство удачных работ наших керамистов, созданных за этот период, носят скульптурный и даже монументальный характер, являясь по существу той самой декоративной скульптурой, о которой мы говорили, несмотря на «керамическую» выучку ее создателей. Очень характерна в этом отношении последняя выставка ленинградских керамистов — «Одна композиция-83», которая на этот раз, видимо, не случайно, имела общую тему — автопортрет в керамике.

Рождение новой декоративной пластики на грани станковой скульптуры и декоративного искусства можно было бы назвать главным художественным итогом исканий современной уникальной керамики. Но поскольку эта пластика родилась в лоне декоративного искусства, искусства вещи, нас не может не интересовать вопрос о том, на чем была «замешана» керамика 70-х годов, что лежит в самой основе этого явления? С чем оно связано? Ведь новое в искусстве всегда значительно тем, что открывает какие-то неведомые страницы человеческого бытия, а возникновение новых представлений о красоте и гармонии есть результат художественного выражения таких открытий. Вспомним, с чего начиналась уникальная керамика. В свое время функционализм 20-х и 60-х годов положил конец представлению о красоте вещи как о некоем дополнительном, привносимом в нее извне прикладном качестве, обратив внимание на вещь как главную причину своей красоты. И хотя сам функционализм не смог раскрыть подлинную сущность красоты вещи, ограничившись ее утилитарно-конструктивистской трактовкой, он подготовил почву для более глубокого ее постижения. Такое постижение и было предпринято в уникальной декоративной керамике 70-х годов, одновременно отринувшей функционализм и продолжившей его положительное начинание. Это была попытка увидеть красоту вещи не привнесенной извне, не следствием удачно найденного утилитарного решения, но результатом осознания того, что каждая вещь находится в тесной духовной (а не только пространственной!) взаимосвязи с окружающим миром. Вещь — посредник между человеком и этим миром, поэтому к ней нельзя относиться потребительски. Отсюда и тот откровенный антифункционализм конца 60-х годов, которым художники сразу же заявили, что искать красоту вещи намерены совсем иными путями. Тогда критики настоятельно требовали у них словесного ответа: «для чего эти вещи?» И, естественно, не могли его получить, ибо художник умеет говорить лишь языком своего искусства. И только сегодня, подводя итоги сделанному, мы, критики, пытаемся сами сформулировать эти ответы.

Когда-то в прошлом люди вообще не знали потребительского отношения к вещам. Каждый предмет, созданный руками человека, становился органичной частью бытия, участвуя в нем

паравне с людьми. Своей формой и декором (а вернее, тем, что мы сегодня называем «декором») вещь олицетворяла идею Космоса, устройства мира, каким его представлял человек древности, и именно этим определялась ее художественность. Статьи на эту тему неоднократно публиковались на страницах «ДИ СССР», и мне хотелось бы лишь уточнить, что каждая вещь была не просто абстрактным носителем идеи мироустройства. Она отражала этот мир сквозь призму своего назначения в нем, сквозь призму функции, которую выполняла. Орнамент на погребальной урне указывал на место погребального действия в человеческом бытии, а деревянный ковш своей формой и декором опосредовал связь человека и воды, той самой воды, которая давала жизнь полям и по которой солнце совершало свой ночной путь...

Но если в конце 60-х годов керамика выразила лишь бунт против потребительского отношения к вещи, то в 70-е годы была сделана положительная попытка поиска красоты вещи, возвращения ей утраченного значения в человеческой жизни. В древности эти идеи выражались с помощью орнамента — универсального, тысячелетиями отшлифованного языка искусства. Декоративная керамика, родившаяся как отрицание функционализма, тем не менее не смогла преодолеть его полностью. Она ввел за ним отказалась от орнамента, заменив его художественными средствами, позаимствованными в других искусствах — живописи, графике, скульптуре. Такое заимствование, как известно, для декоративного искусства не ново, но в прошлом оно носило прикладной характер: с помощью этих средств украшалась уже готовая утилитарная форма. В керамике 70-х годов возникло новое декоративное качество — как органичный синтез формы вещи, живописных, графических и скульптурных средств.

Причем именно «вещественность» уникальных композиций, их принадлежность к предметному миру сохраняла в них специфику декоративного творчества — не только его включенность в окружающую предметно-пространственную среду, но и непосредственную связь с человеком (хотя эта связь теперь уже была чисто иллюзорной, изображенной и не носила того реального, бытийственного характера, как это имело место в далеком прошлом). Вещь решалась как некое пространство для создания художественного образа, раскрывая перед зрителем глубину своей памяти, обнажая свою сокровенную сущность. Не случайно, что для этой цели была избрана именно грубая керамика — древнейший из всех изобретенных человеком материалов, который сопутствует ему на протяжении всей истории, являясь неизменным участником его жизни. Ведь те гончарные формы, которыми мы пользуемся и сегодня, были созданы на заре человеческой культуры, и потому именно они в наибольшей степени опосредуют в себе память вещи. Если бросить ретроспективный взгляд на небольшую, но поучительную историю уникальной керамики, то станет очевидным, как постепенно идея «памяти вещи», отпочковавшаяся от гончарных форм, трансформировалась в чисто художественное явление — новое декоративное качество современного пластического искусства. От поэтического раскрытия темы сосуда керамисты перешли к теме вещи вообще; затем постепенно в декоративных композициях все более значительное место начинает занимать человек, образ которого трактуется не станковым, а декоративным способом: человек изображается в постоянном соотношении с окружающим миром, не как «дух мироздания», а как его органичная часть. Когда же наиболее значительный творческий потенциал из сферы декоративного творчества переливается в пластическое искусство, на базе поэтически-философских реминисценций возникает некое новое декоративное качество, которое уже несводимо к породившему его «семантическому» смыслу. Таким образом, синтетически соединившись с живописными, графическими и пластическими средствами искусства, предметное начало органично вошло в структуру новой красоты, рожденной керамикой 70-х годов.

Но для самой декоративной керамики передача тех задач, которые исконно решались в искусстве вещи, другим художественным средствам оказалась чревата не только находками, но и потерями. Новый художественный язык носил литературно-образительный, повествовательный характер, «не родной» древнему искусству вещи. Ведь орнамент никогда не «повествовал» об устройстве мира, он был его переживанием, он был ощущением мира, которое давало человеку возможность мгновенно приобщиться к его гармонии и красоте. Язык орнамента, отработанный всей историей человечества, имел поистине универсальный, общечеловеческий смысл, в то время как «литературно-повествовательные» мифы, созданные в современной керамике, носят индивидуализированный характер. Отказавшись от украшательской трактовки орнамента, керамика 70-х годов, по существу, обратилась к той внутренней сути, на которой зиждется сама орнаментальная формула, попытавшись выразить ее сокровенную идею иными средствами. В этом была ее главная заслуга, но в том же была ее коренная слабость, так как рожденное ею новое художественное качество для самого искусства вещи оказалось в чем-то чуждым и потому не смогло обеспечить ей достаточно длительного существования. Там же, где художники попытались прибегнуть к чисто пластическому формотворчеству, они тем самым вступали на путь абстрактного искусства и потому оказались такими же «не понятыми», как и их предшественники в станковом искусстве. Поэтому в качестве яркого, самобытного явления декоративная керамика просуществовала немногим более десяти лет — то есть приблизительно столько же, сколько в свое время просуществовал модерн рубежа веков, с которым ее так часто сравнивают.

Итак, грубая керамика 70-х годов выполнила очень важную и ответственную миссию, выразив в рожденном ею художественном качестве некоторые мировоззренческие устремления

современной материально-художественной культуры. Конечно, нельзя сказать, что все здесь складывалось благополучно. Может быть, в будущем, когда это явление станет объектом для подробного и беспристрастного анализа, в котором найдут свою оценку не только творчество отдельных мастеров, но и сложившиеся в нем художественные направления, об этом будет легче судить. И все же уже сейчас ясно, мне кажется, некоторые негативные моменты, которые, во-первых, снижают и затуманивают положительное значение декоративной керамики, а во-вторых (что еще более важно!), могут стать дезориентиром для тех художников, которым еще предстоит сказать свое слово. Как-то латышский керамист П. Мартинсон в разговоре о международных выставках заметил, что наша керамика всегда привлекает внимание за рубежом своей теплотой и человечностью. Поистине это так. Но очень печально, что эта истина, отмечаемая зарубежными зрителями и критикой, не стала творческим кредо для многих наших талантливых керамистов, которые словно бы сами стесняются этих качеств. К сожалению, среди части наших художников (да и критиков) существует мнение, что есть некий международный эталон современной декоративной керамики, на который и должен равняться каждый художник, если желает получить признание — то есть, попросту говоря, попасть на международную выставку. Вероятно, поэтому мы из года в год поставляем в Фаэнцу и Валлорис продукцию совершенно определенного характера — претендующую на решение неких абстрактных обще-, а вернее, надчеловеческих проблем. Конечно, проблемы, волнующие сегодня человечество, всеобщие. Но их выражение в искусстве всегда определяется тем миром, в котором сформировалась личность художника, его национальной и социальной принадлежностью. Еще Белинский писал, что русский интересен за границей именно тем, что он русский, а не тем, как искусно он умеет подделаться под европейца.

А между тем работы, которые наши мастера готовят «на Фаэнцу», порой как небо от земли отличаются от остальных их произведений. И как грустно, когда один из наших талантливейших керамистов В. Гориславцев, открестясь от своих удивительно тонких и поэтических росписей на блюдах, почему-то изобретает для Фаэнцы пустые картонные (то бишь керамические) ящики с осколками от этих самых блюд!

А сколько приходится выслушивать сетований от «пророков», отмеченных на международных выставках керамики и не признанных в своем отечестве! Но давайте же разберемся — а судьи кто? Очень часто приходится убеждаться в том, что те критерии, по которым присваиваются премии на зарубежных выставках, не могут быть приемлемы для нас, они попросту не соответствуют нашим представлениям об искусстве. Порой такие выставки превращаются чуть ли не в парад технологических возможностей современного керамического ремесла. Это, конечно, бывает очень красиво, но разве тем, чтобы сделать красиво, исчерпываются функции и задачи искусства?

Что же касается технологии, то ни для кого не секрет, что условия, в которых приходится работать нашим керамистам, оставляют желать лучшего и часто произведения, посылаемые на международные выставки, требуют поистине героических усилий от их создателей. Поэтому вполне можно понять горечь и зависть наших керамистов перед технической оснащенностью зарубежных мастеров. Но тем не менее никакое техническое совершенство и никакая техническая красота не должны становиться критерием художественного достоинства вещи. Мы обязаны уметь критически относиться к тому, что делается за рубежом, и самое главное — научиться ценить себя, иметь свое собственное достоинство, твердо ощущать свое право говорить собственным языком, а не переводами с чужого.

Но если даже маститым керамистам, имеющим несомненные заслуги перед искусством, порой изменяет их художническое чутье, то для молодых мастеров, в чьих руках сегодня будущее нашей керамики, путь к успеху не менее тернист. Прежде всего, как показали выставки 80-х годов, он полон соблазнов. Совсем нелегко обрести самостоятельность после керамического бума 70-х годов. Ведь, казалось бы, так просто сделать еще одни керамические «штаны» или утюг и заявить тем самым о своей причастности к сонму избранных... И потому на выставках сегодня можно встретить сколько угодно юных «Копыльковых», «Малолетковых» и «Цивинных». Иногда это смешно, но чаще — грустно. «Что же делать?» — на этот вопрос может ответить только сам художник. Вполне вероятно, что следующее «большое слово» в нашей материально-художественной культуре будет сказано уже не керамистами, а кем-то другим. Но это совсем не означает, что сегодняшнему молодому керамисту не стоит даже рассчитывать на успех. Следует только помнить о том, что те открытия, которые были сделаны керамикой в 70-е годы, имеют непреходящее значение, но в дальнейшем должны быть восприняты лишь как необходимый опыт, а не как единственная основа для творчества. Такой основой может быть для керамиста лишь все предшествующее, лежащее перед ним гончарное искусство, к которому, как к живительному источнику, припадает каждое новое поколение мастеров, находя с его помощью ответы на самые животрепещущие вопросы. И как нашла свою истину керамика 70-х годов, так и новое поколение должно искать свою, даже если для этого придется снова начать все сначала, опять с горшка, самой простой гончарной формы. Опять изучать и постигать, не жалея ни времени, ни труда в ожидании того чуда, когда загадочная в своей непостижимой простоте и прелести керамическая форма вновь приоткроет завесу тайны и подарит художнику его собственное открытие. Иного пути в большом искусстве нет.

И удача ожидает лишь того, кто не боится начать все сначала, опираясь на уже достигнутое, но не повторяя не только чужих ошибок, но и самых успешных, кем-то уже сделанных шагов.

# Золотое сечение эксподизайна

Карл Кантор

Кому не известно, что искусство всегда «отражение своего времени». Все дело, однако, в том, что понятие «свое время» не так элементарно, не так очевидно, как это кажется с первого взгляда. «Свое время» — это и своя эпоха, длящаяся иногда века, и свое столетие, и даже свое десятилетие. Понятие «свое время» многозначно, и все его значения, все охваты — малые и большие — все его смыслы запечатлеваются в искусстве.

Радикальные перемены в мировых (сопоставимых с цивилизациями) культурах редки, но искусство отражает и нерадикальные, происходящие в ее поверхностных слоях; некоторые типы искусства как будто даже специализируются на фиксации только скоропреходящего, хотя и большое искусство, стремящееся добраться до вечного, несет на себе неустрашимые отпечатки «последних известий». А с тех пор как темпы социальных перемен в европейских культурах многократно превысили темпы и сроки жизни одного поколения, резко сократились и периоды весьма заметных направленных и стилевых новаций в искусстве. Так, в России начиная с XIX века стал уместным десятилетний масштаб для их измерения. Каждое десятилетие истории русского искусства XIX — начала XX столетия отличалось столь резкой определенностью, а порой и взаимопротивопоставленностью, что, пожалуй, только после завершения предреволюционной эпохи (да и то не сразу) наряду с десятигодовыми контрастами стали ощутимы общие родовые черты всего искусства предоктябрьского столетия.

То же можно сказать и о советском искусстве. Теперь нам внятна его «десятилетняя поступь»: 20-е, 30-е, 40-е, 50-е, 60-е... Как, в самом деле, своеобразны, как непохожи они друг на друга! Спутать их невозможно, и вместе с тем сколь несомненно пронизывающее их единство ценностей, норм, идеалов советской культуры!

«Десятилетие» как минимальная, как бы первичная единица художественных перемен остается во многих отношениях загадочной. Откуда она? Почему, в самом деле, десять, а не семь или тринадцать? И почему эта мера не совпадает «год в год» с календарной? Прежде эта загадочность отталкивала и «мера» не была в ходу, теперь же ее таинственность стала почему-то притягательной и кое-кому стало даже казаться, что в ней-то как раз заключено магическое средство постижения всего ценного, что есть в искусстве. Возникло даже нечто вроде «языческого» поклонения «десятироговому» идолу таинственной меры. Уж как только не изощрялись в определении специфики искусства 70-х годов! Все остальное шло «по боку», все иные проблемы, задачи и цели художественной критики, казалось, померкли: все, что продолжало жить и действовать в 70-х, но не несло на себе печати 70-х, равнодушно обходилось как не заслуживающее внимания, как «пройденный этап», как уже раз и навсегда освоенное и «отработанное». Для искусствоведа стало престижным уметь думать десятилетием, последним десятилетием.

С меры как таковой поклонение перешло на ее очевидное воплощение. И теперь кое-кто из «декапоклонцев» с тревогой (как бы не проморгать, не отстать от других!) всматривается в неясные еще черты искусства 80-х, чтобы вовремя прихватить очередному «властителю дум».

А между тем кроме декоратива, и как бы внутри них, прослушивается более глубокое — мощными толчками — биение иной, неспешной пульсации. Повинуясь ей, в искусстве совершаются возвраты (разу-



меется, неполные) к давно уже пройденным декадансам, то есть своего рода «мини-возрождения»! И если внимательнее приглядеться, то не окажется ли, что возведенное в ранг уникальности искусство 70-х есть на деле видоизмененное повторение и продолжение искусства 30-х годов, подобно тому как отодвинутое ныне в тень искусство 60-х было видоизмененным повторением и продолжением искусства 20-х годов?

И еще: разве то, что когда-то было моментом истории искусства, не превращается в элемент его структуры, функционально связанный со всеми другими и необходимый для целостного «организма» искусства? Сравнительную же ценность этих моментов (и элементов) не так-то просто определить. Потенции различных творческих концепций, программ и принципов искусства 60-х годов далеко не исчерпали себя. Творчество художников «шестидесятников» не прекращалось и в 70-е годы, продолжается и теперь, в 80-х. И кто знает, может быть, в 80-х сбудутся, хотя бы частично, их упования. Ведь 60-е были временем широкомасштабных начинаний, проектов и надежд, для которых «декомасштабы» были малы.

На эту тему можно было бы ностальгически и возвышенно порассуждать. Но не лучше ли показать, как все это проявляется в обыкновенной творческой судьбе одного из художников. Им мог бы быть и живописец, и скульптор, и график, и прикладник; я остановил свой выбор на художнике, создающем выставочные экспозиции, — Альбине Пурисе, по причинам, которые станут ясны из дальнейшего изложения. Во всяком случае не потому, что он «единственный» или «самый лучший». Конечно, он — это он и никто иной. Неповторимый и незаменимый, как всякий настоящий художник, как всякий человек. И все же его путь характерен для многих других.

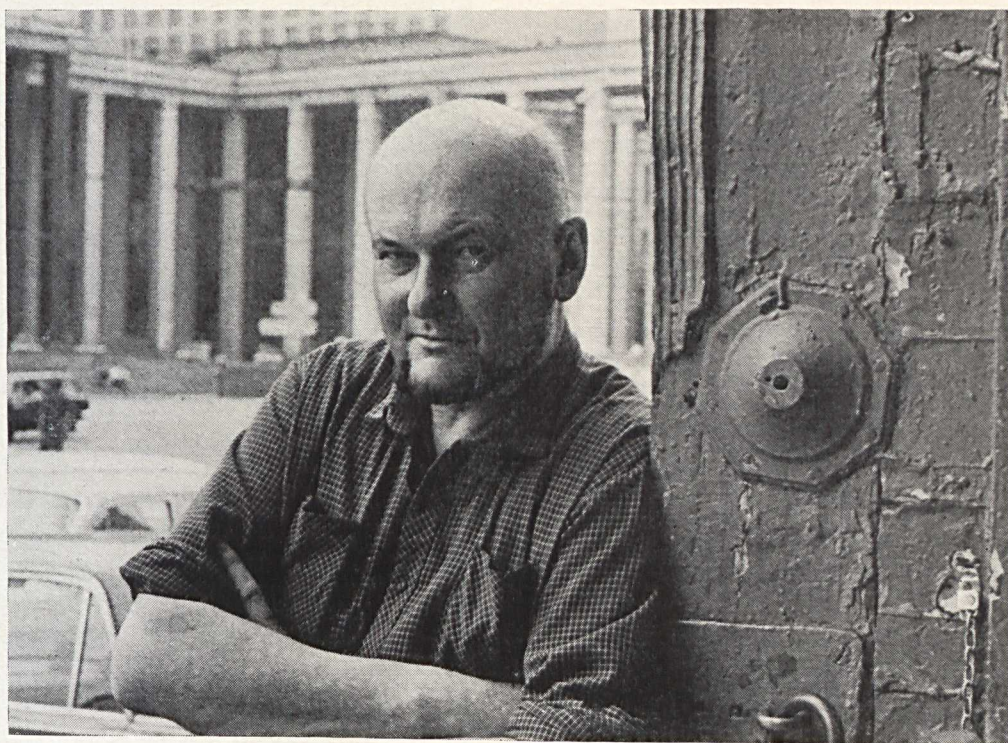
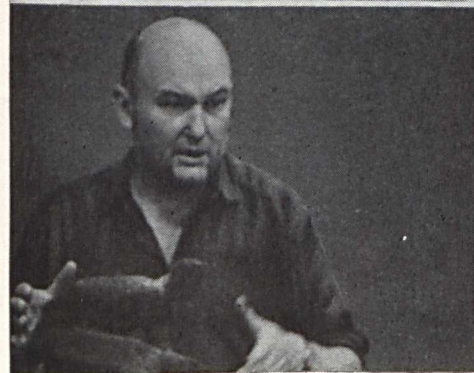
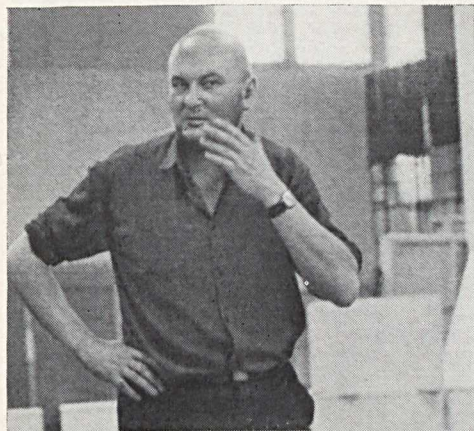
Альбина Пурисе обратил на себя внимание сразу, первой же своей экспозицией (отдел Литовской ССР на первой Прибалтийской выставке изобразительного искусства в Москве), показанной в тот преисполненный надежд год, когда в атмосфере оживления всех видов декоративно-прикладного творчества едва ли не громче всех заявило о себе искусство выставочной экспозиции. Начиналась «эпоха выставок», 1959 год был его «увертюрой».

Не то что обыкновенные зрители, но и многие из частных к разного рода художествам еще не представляли толком, что это такое — выставочная экспозиция, не знали, что она давно уже выделилась в самостоятельный вид творчества, имеет свою историю, свои традиции и свои амбиции, своих прославленных мастеров и — как водится — их эпигонов; никто еще,

пожалуй, и не подозревал, как она разрастется и какие споры по поводу нее разгорятся, а между тем именно в том году в Москве непреднамеренно возникла (и это тогда же было замечено) ситуация «поединка» двух противоположных творческих принципов, один из которых был воплощен в Национальной выставке США (парк «Сокольники»), другой — в выставке чешского стекла (б. Манеж): один — с акцентом на экспонат, другой — на экспонирование. И в этом же году в Москве состоялись другие выставки, отечественные и зарубежные, менее масштабные, но не менее определенные в утверждении творческих принципов экспозиционеров. В Москве в тот год обсуждали триумфальную экспозицию К. И. Рождественского на Международной выставке в Брюсселе, вспоминали экспозиции Лисичко, Мельникова, Сутина. И то, что в свете этого хоровода «звезд» был замечен дебют А. Пурисы, свидетельствует о том, что свет его дарования обладал своим цветом и своим теплом, что литовский художник был уже в это время не только учеником, хотя сам Пурис признавался позже, что он почувствовал себя тогда в Москве как бы на «выставке выставок», в «высшей школе» избранной им профессией, закрепившей его намерение работать именно в ней, с уверенностью, что для молодого, выбирающего свою дорогу архитектора она не менее интересна, чем реконструкция старых и проектирование новых зданий.

С первых же опытов и до сего дня его экспозиции отличаются «архитектурностью». Они именно архитектурны, а не только архитектурноны и конструктивны, т. е. они не самостоятельны, отвечая высшему критерию любого архитектурного сооружения — критерию утилитарности. Пурис организует пространство для вполне определенных жизненных процессов, которые неосуществимы без специально созданной для них искусственной среды, но которые не тождественны ей и тем более не служат ей, но, напротив, являются для этой среды ее целью, смыслом, содержанием. И тут не имеет значения, что этот жизненный процесс «всего лишь» показ экспонатов. Главное в экспозиционном творчестве (и тут позиция А. Пурисы совпадает с природой профессии), что показывается и для чего, а не то, что нечто **показывается**.

Конечно, могут быть обстоятельства, ситуации и задачи, при которых экспонаты (даже если ими являются произведения живописи и скульптуры) служат экспозиционеру лишь как средство для создания своего самодовлеющего художественного образа. Но тогда перед нами тип экспозиции неархитектурной, даже если экспозиция архитектурна, конструктивна, безупречна по своему пространствен-



ному решению. Тогда это уже, строго говоря, и не экспозиция, а совсем иное зрелищное искусство, в каком-то отношении родственное «концептуальному» или даже являющееся его разновидностью, еще не осознанной в качестве таковой.

Пурис никогда не забывает, что и для чего он показывает. Наверное, поэтому он, создавший десятки экспозиций различных выставок — маленьких и больших, республиканских и общесоюзных, посвященных то легкой промышленности, то садоводству, то химии, то охотничьим трофеям, — предпочитает выставки художественные.

Произведения искусства заставляют считать себя с собой, это не рога и копыта. Они как живые люди, а когда это скульптура, она ведь и в пространстве располагается как живой человек и сделать для нее экспозицию все равно что построить жилище по индивидуальному проекту — для этого человека, а не для статистической единицы или типовой семьи. И именно в создании экспозиций произведений искусства наиболее ярко, на мой взгляд, проявился талант Пуриса, со свойственным ему уважением к достоинству и ценности другого, индивидуального и неповторимого, с терпимостью и широтой (но отнюдь не всеприятием), способностью откликнуться на разное, понять далекое (но не вовсе чужое).

И в своем родном, литовском, он чувствует и доносит не только общий этнокультурный настрой и колорит, но и многообразие его индивидуальных проявлений. Может быть, поэтому в экспозициях А. Пуриса просторно не столько физически, сколько духовно. (Физически как раз не всегда просторно. Он не видит смысла в слишком уж обширных пустых пространствах. Не то что бы он их боялся, скорее, он их просто не любит.) Пурис не навязывает зрителю одну-единственную оценку показанного, не превращает «маршруты» передвижения зрителей в единственно возможные «маршруты восприятия». Он создает «простор» для свободного суждения зрителя. Пурис не то что бы устраняется сам, не выявляя собственного отношения (без этого экспозиция была бы невозможна), но он это делает ненавязчиво, предлагая зрителю свою оценку как одну из возможных. Литовский мастер выставочной экспозиции не всуе считает себя пропагандистом искусства, ибо эта пропаганда предполагает раскрепощение душевных сил личности, развитие способности самостоятельного суждения и неподражательного действия. Своей экспозиционно-выставочной пропагандой Пурис добивался порой результатов почти неправдоподобных, как это было, например, с его ранней и ключевой для его творчества выставкой «Литовский

витраж» (Москва, 1961 г.). Без преувеличения: только после этой, отнюдь не рецептурной, экспозиции витраж, как бы заново открытый литовскими художниками на основе своих традиций и образцов, распространился по всему Союзу. Тогда шли дискуссии о синтезе в только что получившей новое направление архитектуре, архитектуре бетона и стекла. Мысль о витраже явилась сама собой. Нужен был пример. А пример был тогда только один — литовский. Нужно было сделать этот пример всеобщим достоянием, предметом обсуждения архитекторов и художников. Вот тут-то и блеснула мысль о выставке; и не где-нибудь, а в Московском архитектурном институте — как бы в «поучение» зодчим. Идея принадлежала Е. Ф. Белашовой, с именем которой связаны и многие другие инициативы в советском искусстве. Она же предложила, чтобы автором экспозиции был не москвич, а литовец.

Задача казалась невыполнимой: витраж надобно было показать в небольшом интерьере, не «станково» (как это еще и до сих пор делают на выставках), а в «синтезе». Я помню первое свое впечатление — вошел и будто и не на выставку, а в некое подобие храма. Витражи вроде бы и не экспонировались, а были органической частью целостной архитектуры. Эффект был беспрецедентный. «А вы знаете, — говорила Е. Ф. Белашова, радуясь удаче, — тут великолепно!» Автор «ДИ СССР» писал тогда: «Сколько платонических призывов в защиту витража сразу отпало, сделалось просто ненужным...» (Молодость витража. — ДИ СССР, 1961, № 11).

Пространство Пурис строил с помощью легких сквозных перегородок из деревянных неокрашенных коробов, доводил его «до ногтя» декоративными поддумами, усыпанными обломками серого гранита с пробивавшейся из него живой зеленью. Новым было необычное тогда применение фотографии. Она не была самостоятельным экспонатом, удостоверяющим существование где-то за пределами выставки реального «синтеза», она оказалась незаменимым средством для построения модели этого, экспозиционно-выставочного синтеза. Фотофактура каменной кладки (в натуральную величину), не покрывая целиком поверхности выставочного интерьера, а лишь образуя полосы «фризов» и фрагменты «стен», создавала иллюзию традиционной для витража «встроенности» в камень. Фотофактура выступала тут как средство утверждения средостиевого единства, ибо рисунок «кирпичной кладки» и рисунок самих витражей стилистически совпадали. Синтез был многогранный и стилистически вполне определенный — не просто современный, советский, а еще и литовский. Были даже

привезены специально сделанные для экспозиции литовские стулья. Было просто, светло и чисто. Звучала музыка Чюрлёниса. Было сильное ощущение, будто находишься в Литве. И еще: хотя сам Пурис и говорит, что на этот раз отдельные авторы ему «не мерещились», что думал он сразу «о всей семье», в экспозиции не затерялся ни один витражист. Тут московский зритель впервые, может быть, оценил и величаво-спокойного Стопкуса, и драматического, порывистого Маркуноса.

Сегодня, после «спектакля» — экспозиции выставки «Художники — народу», режиссерского по преимуществу (а для того чтобы он был именно таким, у автора экспозиции были веские основания), и после выставки скульптуры в ЦДХ, где «постановщик» все передоверил «актерам», стало особенно очевидно, что экспозицию А. Пуриса следует отнести к тому «срединному» направлению в искусстве выставочной экспозиции, где «режиссер»-экспозиционер «умирает» в «актере» — в произведениях экспонируемого художника. «Умирает», разумеется, не так, как театральный режиссер в живых актерах, ибо экспозиционер не становится соавтором, скажем, скульптора. ничего не добавляет к его изваяниям. Пурис создает лишь максимально благоприятные условия для их восприятия.

Станковая скульптура несет в себе свое собственное образное пространство, не совпадающее с физическим, в котором она оказывается по воле экспозиционера; образное пространство станковой скульптуры воображаемое. Правда, и экспозиционное пространство таково же — оно тоже не тождественно физическому. Но его специфика не в том, чтобы имитировать образное пространство скульптуры, а в том, чтобы создать условия для его «обнаружения» зрителем и мысленного «вхождения» в него. И все же, поскольку условия восприятия не могут быть совершенно исключены из самого восприятия, а само оно — из того художественного образа, который складывается в сознании зрителя, то можно как будто утверждать, что, меняя условия восприятия, выделяя, акцентируя местоположением, освещением и другими экспозиционными приемами то одни черты скульптуры, то другие, мастер экспозиции меняет и само содержание художественного образа.

Так и впрямь получается, если сама скульптура лишена образной определенности, если она не замкнутый в себе целостный мир, если она (как это сознательно и делают в «концептуальных» композициях) лишь повод для произвольных зрительских медитаций.

Но если это самодостаточное произведение искусства, то экспозиция может лишь затруднить или облегчить восприятие, сделать его ярким или тусклым, но не изменить принципиально его содержания. Я тут не имею в виду меняющуюся в веках жизнь произведений искусства. Когда в роли «экспозиции» выступает культурное пространство иного века, иной культуры, она, действительно, может качественно изменить содержание даже и тех произведений, которые создавались как автономные. Но внутри той же самой культуры и того же времени самозаконные произведения скульптуры обладают непреодолимой устойчивостью по отношению к любой экспозиции. Иван Шадр останется Иваном Шадром, а Юзас Микенас — Юзасом Микенасом, как их ни показывай; Пятраса Александричюса или В. Шериса средствами экспозиции не наделишь достоинствами, которых у них нет, и не лишишь тех, которыми они обладают. И потому все дело заключается в том, чтобы реализм экспонирования совпал с реализмом их произведений, чего и добивается Пурис.

Иван Шадр, повторяю я, останется Иваном Шадром, даже если выставку его работ экспонировать в музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, «по соседству» с копиями Праксителя, Донателло, Микеланджело. И потому А. Пурис «опустил» высокий потолок белого мраморного зала, отгородил шадровские бюсты «рабочего», «красноармейца», «мужи-

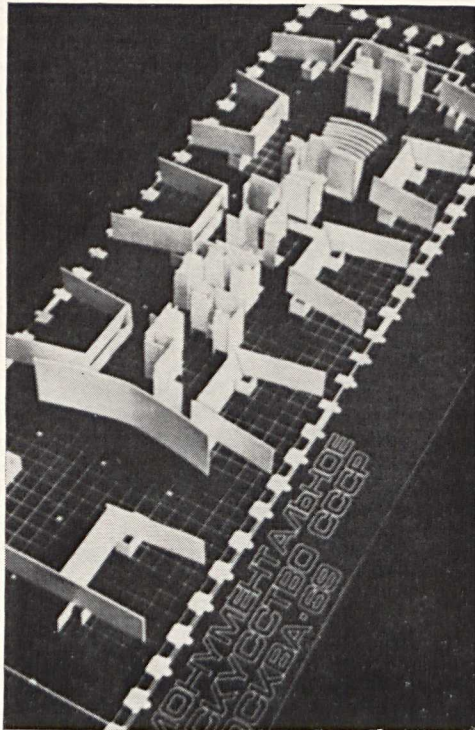
ка» от «чуждых» им коринфских колонн черными драпировками и, поставив их на высокие сквозные подставки (несколько выше горизонта глаз), дал зрителю почувствовать жертвенность, гневность, смутенность, которые хотел сообщить своим героям скульптор.

Юзас Микенас по складу своего дарования монументалист, и даже если представить его станковой скульптурой, это его качество не укроется от опытного глаза, хотя и ему будет «недоставать» микенасовских монументов. И вот, для того чтобы придать соответствующий настрой восприятию, помочь глазу неопытному и, главное, чтобы выявить пафос творчества Микенаса, А. Пурис делает «гвоздем» своей экспозиции увеличенную почти до размеров подлинника фотографию одного из лучших (увы, несохранившихся) монументов Микенаса — скульптуру «Литва», которая была создана для литовского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, и «возводит» ее посреди зала как реальный монумент. На этот раз фото выступает в иной функции — здесь оно и важный исторический документ, и конструктивный элемент, и смыслообразующий центр экспозиции, которая помогла воспринять творчество Микенаса как выражение монументально-пластического склада мышления литов-

цев, всегда тяготевших к скульптуре, как в народном творчестве, так и в профессиональном.

Можно сказать, что литовцы — народ ваятелей, и не удивительно поэтому, что и А. Пуриса «тянет» к скульптуре. Показывая творчество художника-профессионала, Альбинас стремится всякий раз найти достойный его экспозиционный «эквивалент». В экспозиции выставки П. Александричюса это были висящие в пространстве кессоны, которые оптически делили зал на тематические разделы и одновременно связывали их между собой, смягчая жесткость других экспозиционных средств подобием «линии Мебиуса»; в экспозиции выставки В. Шериса он достигал этого темным многосекционным встроенным стеллажом (с расположенными в нем произведениями малой пластики, заготовками, инструментами), воспроизводящим реальный фрагмент мастерской скульптора; в экспозиции выставки Л. Строписа — круглыми, как гончарные круги, подиумами и экспозиционными «столами», похожими на громадные черепки керамических сосудов, вертикальными подвесными стендами и вазоподобной «заглавной» конструкцией.

В самих композициях А. Пуриса заложено «образное начало», так что, даже глядя на «пустой» еще макет экспози-



На стр. 4—5:

Художник  
Альбинас Пурис  
Фотоэтиюд  
И. Пальмина

Макет экспозиции  
Всесоюзной  
выставки  
монументального  
искусства.  
Москва, Манеж,  
1969 г.

Макет экспозиции  
Всесоюзной  
выставки  
декоративно-  
прикладного  
искусства.  
Москва, Манеж,  
1968 г.

Макет экспозиции  
Всесоюзной  
выставки  
«Спорт — посол  
мира»  
к Олимпийским  
играм в Москве.  
Москва, Манеж,  
1980 г.

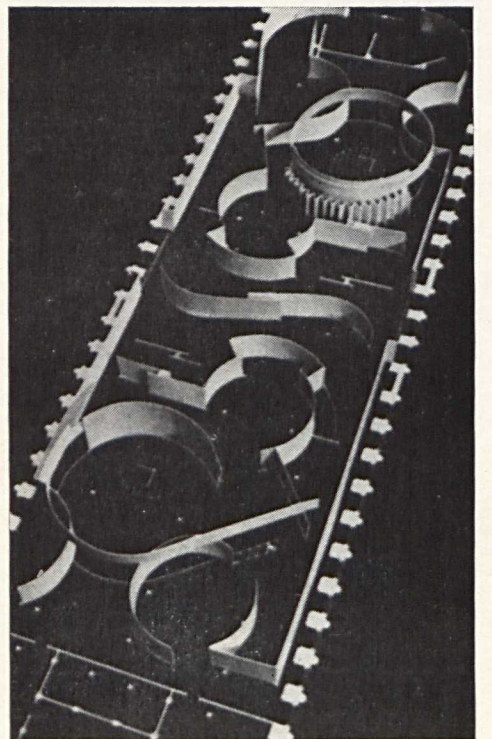
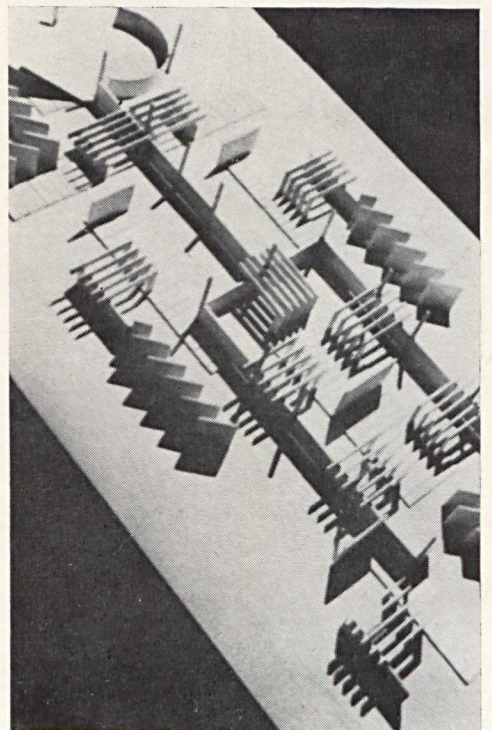
На стр. 7:

Аксометрия  
экспозиции  
выставки  
«Литва-70».  
ГДР, Эрфурт,  
1970 г.

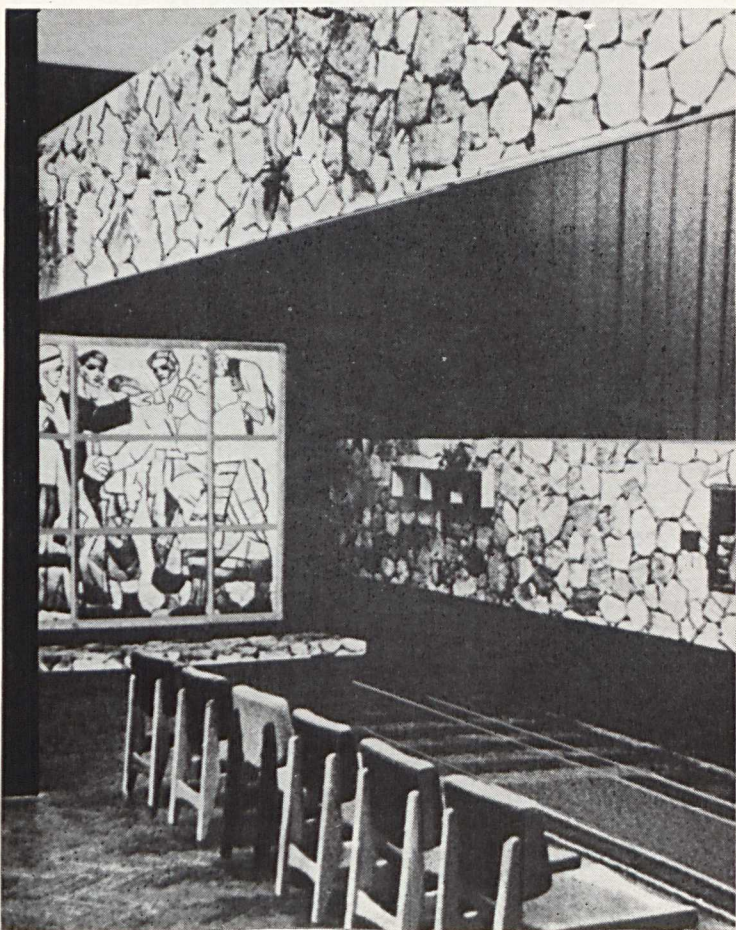
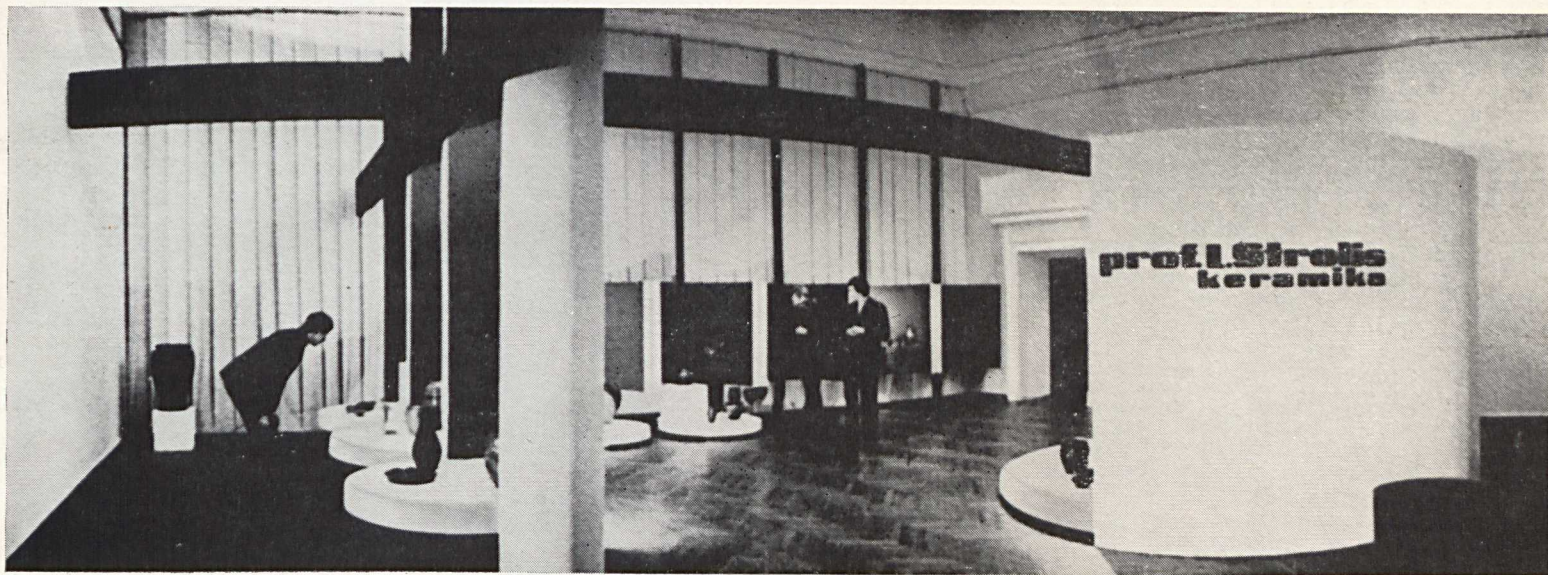
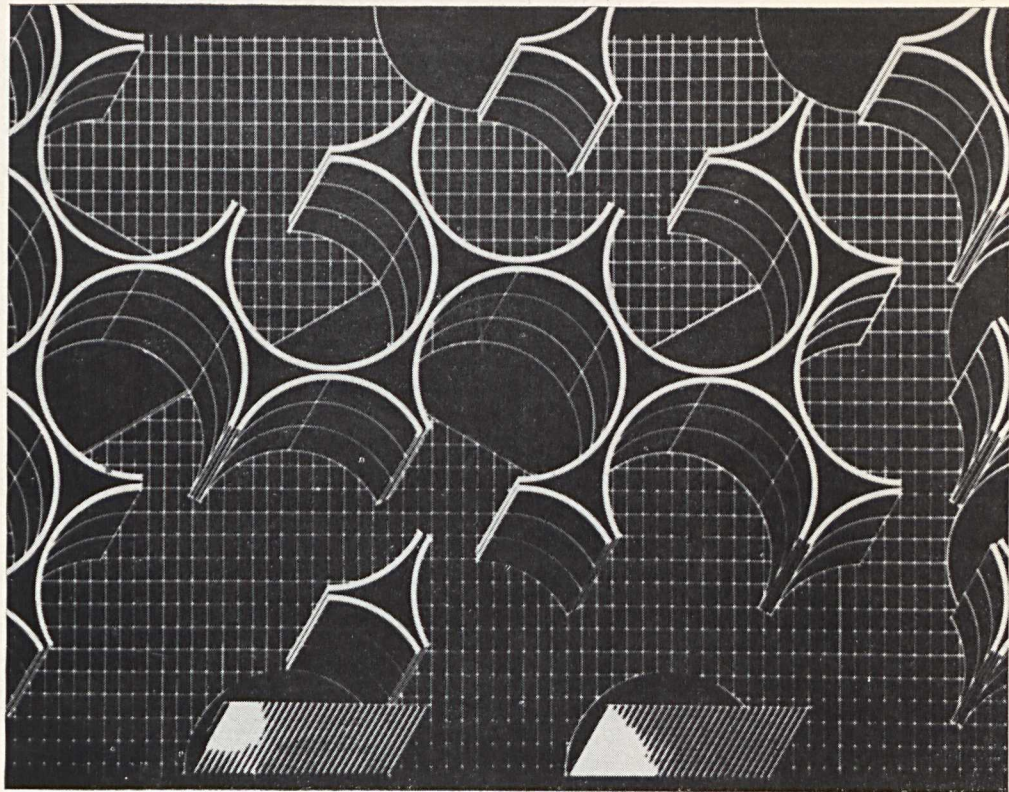
Экспозиция  
выставки  
художника-  
керамиста.  
Л. Строписа  
Вильнюс,  
Вильнюсский  
художественный  
музей,  
1967 г.

Экспозиция  
выставки  
«Литовский витраж»  
(фрагмент)  
Москва,  
Архитектурный  
институт.  
1961 г.

Экспозиция  
выставки  
скульптуры  
Ю. Микенаса  
(фрагмент).  
Москва,  
Выставочный зал  
СХ СССР.  
1962 г.







ции, можно догадаться, для чего она предназначена.

Макеты экспозиций крупномасштабных (как правило, манежных) выставок, которых на счету А. Пуриса не меньше, чем камерных, в этом отношении особенно впечатляющи. И это при том, что овладеть громадным пространством б. Манежа даже и без образной сверхзадачи до сих пор удавалось немногим.

Тривиальные «трехнефовые» решения (не храмовые — торговорядские, гумовские) намозолили глаза: восприятие тупеет от «километров» живописи и «верстовых столбов» скульптуры, от «системы мер и весов», из которой не вырваться и гению.

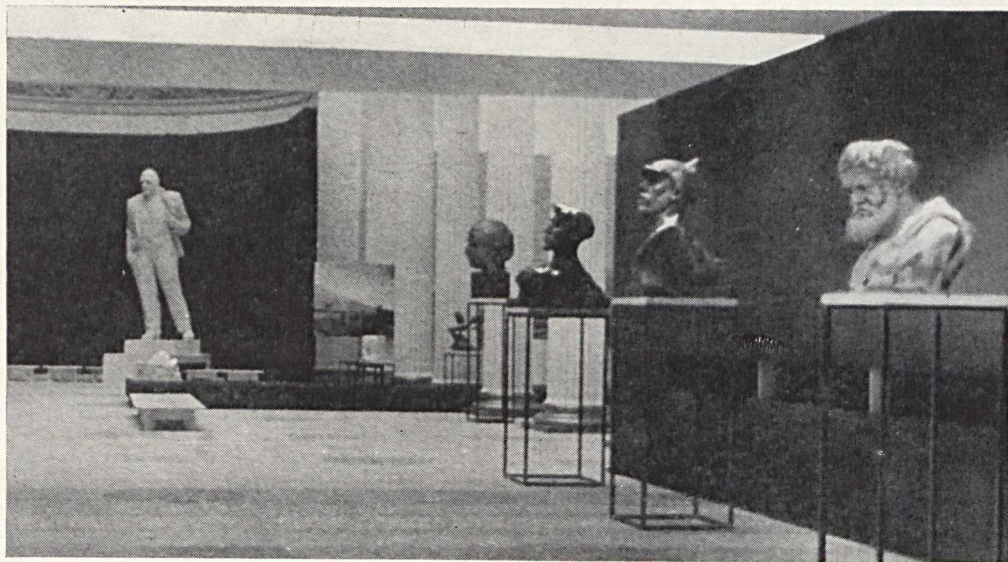
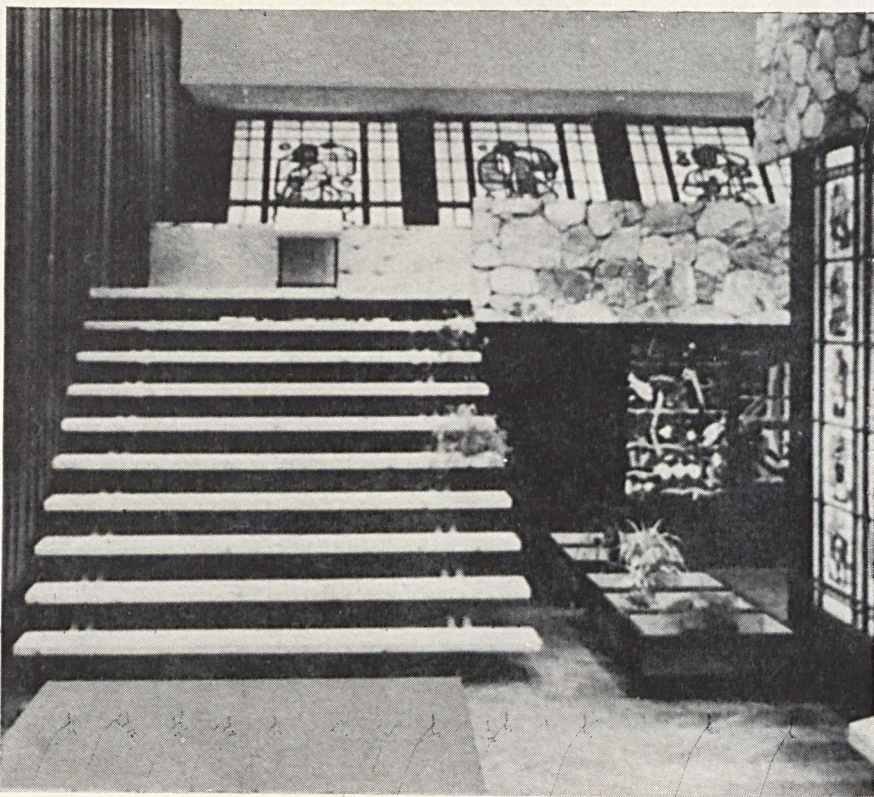
Если Центральный выставочный зал в б. Манеже и стал манежем художественных поединков, то отнюдь не экспонируемых произведений, а экспозиций. Побеждает тот, кому удастся равнодушное «ничто» этой интерьерной «бездны» превратить в живой организм, каковой невозможен, как известно, без дифференциации органов и функций, без крепкого — для начала, для основы — костяка, без которого и покровы живого — это непосредственное видимое, эстетическое — не будет ни держаться, ни двигаться. Пространственная композиция выставочной экспозиции, моделируемая в макете, и становится у Пуриса костяком вполне определенного живого — этого, а не иного, не других, не любых, отличающихся, как положено, «по роду и виду их».

Макет экспозиции выставки монументального искусства похож на макет городской застройки с «широкогрудыми», «крылатыми» домами, как будто предназначенными для того, чтобы нести на себе монументальную живопись; взаиморасположение «домов» образует множество зрительских ракурсов и горизонтов, сужающихся и расширяющихся перспектив. Не фиксированные в макете «рельефные» повышения и понижения то «выносят» зрителя на «улицы», на «площадь», то возвращают во «внутренние помещения» — от «экстерьерной» монументальной живописи и скульптуры к «интерьерной».

Макет экспозиции Олимпийской выставки — это, если угодно, анатомия атлетической фигуры спортсмена, играющего упругими мышцами, и одновременно это, может быть, «архитектурная запись» быстрых, сильных, гибких и плавных движений — скольжений, вращений, парений. А. Пурис как-то заметил, что создание и монтирование выставочной экспозиции напоминает ему макетирование журнала. Что ж, пожалуй, некое сходство тут действительно есть. И стоит только с этим согласиться, как Пурисовский макет выставки декоративно-прикладного искусства начинает обнаруживать свои «журнальные» черты. Стенды стоят, как страницы. И, как это бывает при беглом пролистывании журнала, тут можно видеть сразу несколько стендов-страниц, а можно и углубиться в какую-то одну.

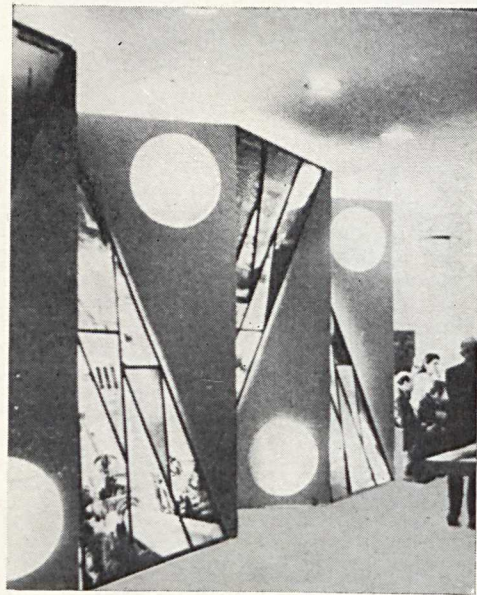
Как и все почти выставочные экспозиции произведений искусства (какие бы специальные цели они ни преследовали), так и экспозиции А. Пуриса являются стихийными, неотрефлексированными формами моделирования предметной среды, состоящей из разнородных, не предназначенных, как правило, для определенного среднего контекста, самодостаточных, индивидуализированных «элементов» — экспонатов. Рассматривая работы А. Пуриса под этим углом зрения, можно сказать, что они убеждают в достижимости единства среды и стиля: они не являются, конечно, ни идеальной моделью, ни моделью идеала организации предметной среды, но именно их обычность, непреднамеренность, спонтанность позволяют мне говорить о надуманности противопоставления понятия «среда» как якобы новой эстетической категории — понятию «стиль», за которым будто бы уже нет ничего реального.

Большие стили великих культур складываются столетиями. Для них десятилетие — мера приблизительная, не безусловная. Я думаю, что противопоставление категорий «среда» и «стиль» есть результат поспешных обобщений лишь некото-



рых творческих тенденций и установок 70-х годов, их абсолютизации и противопоставления тенденциям 60-х, когда глубинный процесс стилеобразования вышел «на поверхность», чтобы затем снова вернуться в собственные недра, что и породило иллюзию, будто он совсем исчез, будто он принадлежал только «шестидесятиям».

Слово для обозначения стиля еще не найдено. Впрочем, это и неважно. Есть множество образов стиля. Один из них — в «золотом сечении» эксподизайна. И принадлежит он — этот образ — не только А. Пурису, что следовало бы показать, анализируя творческий путь многих других мастеров и в дизайне, и в иных видах искусства, перестав ради этого поклоняться десятилетнему масштабу «исчисления» художественной культуры.



Экспозиция выставки «Литовский витраж» (фрагмент). Москва, Архитектурный институт. 1961 г.

Экспозиция выставки И. Шадра (фрагмент). Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1962 г.

Экспозиция выставки «40 лет Советской Литвы» (фрагмент). Вильнюс, Дворец художественных выставок, 1970 г.

# Удачно начатый эксперимент

Маргарита Хабарова

## От редакции

На страницах «ДИ СССР» мы не однажды рассказывали об искусстве витража, его истории и традициях. Рассматривались и некоторые тенденции его развития в современной художественной практике, где необычайно широкий интерес к этому традиционному виду монументального искусства сочетается со стремлением к открытию новых выразительных его возможностей. Поиски ведутся в разных направлениях, в том числе и в области технологии витражного искусства. Чтобы яснее представить характер этих поисков, мы начинаем серию публикаций об экспериментах такого рода в творчестве художников из разных городов и республик страны.

За прошедшее десятилетие в городах Дальнего Востока создано много интересных произведений монументального искусства. В этом жанре достойно показали себя и московские художники, и художники местные. Все они в основном работали в технике мозаики, росписи или рельефа, а в последние годы многие увлеклись еще и витражом. Пионером же дальневосточного витража можно по праву назвать художника Н. Вдовкина из Хабаровска. Николай Михайлович Вдовкин, окончив в 1972 году Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) по факультету интерьерера, некоторое время работал в металлопластике, выполнял росписи и, наконец, попробовал свои силы в технике витража. В 1974 году он приехал в Хабаровск и здесь, выполняя обычные задания по оформлению интерьеров, заинтересовался проблемой использования стекла в монументальном искусстве. Быстро обнаружилось, что не хватает знаний по технике и технологии работы со стеклом. Нужно было учиться, начинать с азав, изучать то обязательное ремесло, без которого в искусстве нет мастерства. С 1974 года Вдовкин становится постоянным участником творческих семинаров по монументальному искусству под руководством С. Павловского, где прикладные занятия подкреплялись теорией. А когда для первого витража были созданы вполне пригодные эскизы, то состоялась поездка на Неманский государственный стекольный завод, в результате которой художник решительно пересмотрел некоторые из собственных, успевших к тому времени сложиться, концепций. На заводе после непосредственного знакомства с технологией стеклопроизводства Вдовкин убедился в том, что поверхность витража можно решать интереснее и эффективнее. Подобные убеждения, возникающие из творческого горения, из беспокойного, неизбежного стремления к повизне — есть первое объяснение и оправдание формального эксперимента. И в данной ситуации было естественно желание Вдовкина поэкспериментировать, попробовать свои силы в обновлении витража. Вместе с тем неизменной целью художника оставалось максимальное выявление самих естественных качеств стекла: его текучести, подвижности, оптических свойств. И уже на стекольном заводе Вдовкин решительно изменяет формальное решение рабочего эскиза. Произошло это потому, что, наблюдая непосредственно технологические процессы стеклопро-

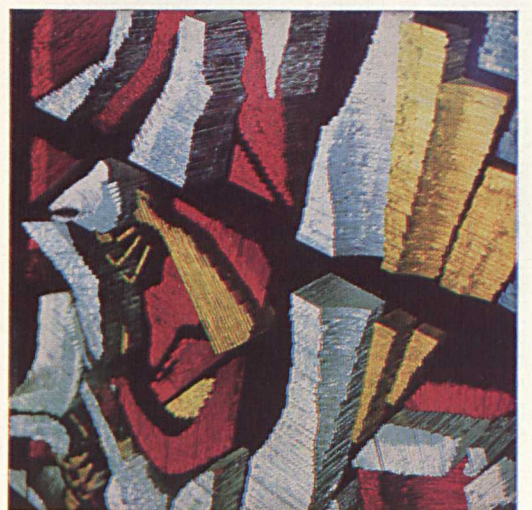
изводства, художник открыл для себя новую эстетическую ценность материала. С другой стороны, Вдовкин ощущал, что ставшие привычными в творчестве других художников возможности материала как бы исчерпались — в том смысле, что они утратили эмоциональную силу, всегда сопряженную в искусстве с моментом новизны, неожиданности. Витражи Н. Вдовкина по оформлению Дворца пионеров, где он предлагал выполнить их литыми и из стеклянных трубочек на каскаде небольшого водопада, оформить цветными вставками из стекла пандусы и фонтанчики-пескалки, не были осуществлены полностью. Но все же эксперименты, которыми художник занимался в течение пяти лет, принесли свою пользу и в этой работе, и особенно во всех последующих. Первые большие витражи «Цветы, мой край» и «Музыка» Н. Вдовкин выполнил для школы № 30 г. Хабаровска. Типовое здание школы было решено украсить витражами, которые внесли бы в интерьер живость, праздничность, нарядность. И мы видим, что такое задание оказалось Вдовкину по плечу. Витраж «Цветы, мой край» при обычном дневном освещении не производит особенного впечатления, но при искусственном литом стекле выглядит очень эффектно. Необычный результат достигнут благодаря тому, что во время литья в стеклянную массу вдувались шарики воздуха, которые делают ее похожей на вскипающую (булькающую) воду. В 1978 году художник получил за этот витраж звание лауреата премии Хабаровского комсомола. В дальнейшем, поскольку необходимого для витражей стекла на Дальнем Востоке не производится и возить его пришлось бы из других республик, Н. Вдовкин стал осваивать плоское оконное стекло. Он разработал оригинальный способ резания блока с помощью специальных лекал, а вместо плохо себя зарекомендовавшей бетонной стяжки с успехом применил компаундные составы. Эксперименты показали, что в дело годятся отходы самого обычного стекла, так называемый «бой». Еще на Неманском заводе художник мог убедиться, что эрклез, имеющийся там в виде сколов и отходов производства, — вполне подходящий для работы материал, обладающий своеобразным свойством сложного преломления цвета, как в куске цветного, так и прозрачного бесцветного стекла. Уже на обычном заводе оконного стекла в Хабаровске тщательная сортировка «боя» выявила множество цветовых оттенков в торцо-

вой части сколов. Так у художника появилась «палитра» сближенных цветов. Естественно, что от цвета самого стекла зависели и его оттенки, но возникла еще и дополнительная игра цвета за счет толщины рельефа. Таким образом, имея в распоряжении достаточно богатую цветовую палитру и фактурно-пластическое разнообразие лекальных срезов, художник получил возможность поставить и успешно разрешить определенные образные задачи, что имело важнейшее значение при выполнении витража «Музыка». Именно для этого витража Н. Вдовкин использовал отходы витринного стекла. Такое стекло в торце обладает богатой гаммой сероватых, голубоватых, зеленых — светлых и густых — оттенков. Нарезав и набрав нужный по цвету блок, художник закреплял его в каменной массе, грани которой одновременно служили контуром рисунка. Богатая гофрированная поверхность тонких слоев стекла давала дополнительную возможность разнообразить плоскость произведения вертикальными и горизонтальными линиями. Одновременно специфические особенности рельефного витража обнаружили еще один художественный эффект. При «слоеном», наборном, лекальном разрезывании стекла как нельзя лучше можно было использовать его оптические свойства. Напомним, что световой поток своеобразно преломляется в стекле. При освещении витража постоянным ровным источником света появляется возможность луч, проходящий через стекло, изогнуть в любом направлении. Кроме того, свет при определенном рельефе (резкий или плавный переход между нижней точкой и верхней) можно растушевать, размыть, получить своего рода световые лессировки. Все приспособления, необходимые для резания стекла, особенно по кривым линиям, приходилось и конструировать, и изготавливать самому художнику. При работе над «Музыкой» Н. Вдовкин усложнял цветовое решение за счет эффекта отражения света стекла на полированных поверхностях. В витраж вводился металл (полированная медь), и это было уже неординарно, но достичь тектонического единства двух материалов, разных по пластическим и декоративным показателям, художнику на этот раз еще не удалось. И все же с энтузиазмом и увлечением решал Н. Вдовкин все новые и новые задачи. В витраже «Детство» для детского санатория «Кульдур» и в декоративных вставках для оформления гостиницы

«Амур» Н. Вдовкин использовал куски литого и блоки торцового стекла. Блестящие и ребристые поверхности наиболее удачно сочетаются в декоративных вставках для гостиницы «Амур», где художник вводит в центре композиции выпуклый рельеф, который как бы передает движение воды. Динамичность и активность линий центральной части уравновешена вертикальными и наклонными линиями слоев стекла по бокам. В витраже «Детство» Н. Вдовкину не удалось достичь единой пластической выразительности. Композиция не столько усложнена, сколько запутана, не точно по рисунку построены фигуры детей и вдобавок куски стекла, залитые в блоки, создают ощущение неоправданной хаотичности. И все же эти просчеты и ошибки легко понять, если вспомнить, что художник создавал довольно необычные, так сказать, «ребристые» витражи. В такой ситуации возможно увлечение заданиями, в общем-то второстепенными, а кроме того, трудно бывает вполне учесть «привязанность» витража, выполняемого в мастерской, ко всему комплексу архитектурно-пространственной среды. Таящиеся в материале возможности уводят иногда далеко в сторону от выработанного проекта. При пробной сборке витража в мастерской или на объекте у работы появляется как бы второй фасад, порой не менее красивый, чем фасад запланированный. Так, в витраже «Детство» в процессе работы появились и были удачно приспособлены к архитектуре здания дополнительные визуальные точки восприятия в три четверти, в профиль, в ракурсе.

Для здания пресс-центра стадиона им. В. И. Ленина в Хабаровске Н. Вдовкин выполнил несколько витражей в двух симметрично расположенных для отдыха кафе-барах. Крупные формы и большие цветовые плоскости характерны для витражей «Хоккеисты», «Победители», «Борцы». Центральный витраж — «Победители» — основа всей композиции и ее смысловой «ключ». Фигуры спортсменов производят впечатление монументальности. Его усиливают цветные стеклочки и крупные пятна темной каменной массы, употребленной как материал конструктивно-художественный. Н. Вдовкин использует каменную массу для выявления контуров рисунка и для углубления граней при переходе одного цвета в другой. Эти витражи показывают нам, что художник свободно владеет формой и выработал вполне своеобразные технические приемы. Он активно вводит в композицию рельеф, выпуклые и вогнутые объемы которого обогащают плоскость; именно рельеф позволяет дополнительно выявить декоративные свойства стекла, его интенсивный и глубокий цвет в больших массах и нежные, мягкие оттенки в меньших объемах.

В настоящее время Н. Вдовкин работает совместно с архитектором А. Ческидовым над оформлением краевого Дома Союзов. Это крупный, ответственный и сложный объект. Работа, начатая на творческом семинаре «Старая Ладога»; продолжается уже два года и ведется поэтапно. Витраж, который должен украсить фасад здания, центральную площадь (при вечернем освещении особенно) и прилегающую улицу Карла Маркса, — сложное инженерное и крупное монументальное сооружение. Эта работа поставила перед авторами ряд новых задач. Витраж не должен иметь тыльной стороны (он рассчитан как на экстерьер), на фасаде он должен быть крупномасштабным и в то же время легко прочитываться, восприниматься с близкого расстояния в интерьере. Поскольку же художник-монументалист в своем творчестве во многом зависит и от задач архитектурно-художественных (надо помнить, что витраж — часть целостного организма здания и прилегающей среды), и от задач элементарно строительных, он должен свободно владеть материалом и знать по возможности все его «тайны». К этому и стремится Н. Вдовкин, продолжая свой удачно начатый эксперимент.



Н. Вдовкин  
Витраж  
«Спорт»  
в пресс-центре  
стадиона  
им. В. И. Ленина.  
Общий вид  
и фрагмент.  
Хабаровск

Н. Вдовкин  
Два фрагмента  
витража  
«Эстафета»  
в пресс-центре  
стадиона  
им. В. И. Ленина.  
Хабаровск



## Многослойный витраж

Александр Агабеков

А. Агабеков  
Две композиции,  
выполненные  
в технике  
«многослойного»  
коллажа

Разными путями ведется поиск новых выразительных возможностей искусства витража. Техника «однослойного коллажа» (название это условное: речь идет об использовании одного слоя стекла), например, возникла по аналогии с цветной литографией, основным принципом которой является последовательное наложение цветов.

Коллажи делаются из цветной бумаги, тканей, фольги, наждачной бумаги, зеркал, кусков стекол, фотографий, газетных вырезок... Материалы наклеиваются и на стекло (с двух сторон), и на основу, оставляются «окна», краска тоже наносится и на обе стороны стекла, и на основу, а также, частично, на апплицируемые материалы; вклеиваются зеркала. Появляется возможность извлечь из сочетания самых различных материалов многообразие фактурных, цветовых и пространственных эффектов и создавать колористические нюансы из одного материала, одной краски одной консистенции (белое на белом, черное на черном), уникальные по своему пластическому и цветовому богатству, разнообразию и тональности произведения. Количество оттенков одного цвета зависит от количества стекла в коллаже. В коллажах краска с внутренней стороны стекла — блестящая, с наружной — матовая (различие не только в оттенках, но и в фактуре).

Применение кусочков зеркал и большого зеркала, равного стеклу, дает возможность увидеть отражение во множестве граней, которые «сдвинуты» относительно друг друга, проникают друг в друга, наслаиваются, возникают или исчезают при изменении угла зрения. Поверхность выглядит подвижной, динамически-напряженной, а включение разнонаправленных кусочков зеркал позволяет передать многомерность пространства. Представляется возможность показать и скрытую от глаза сторону материала, которая может быть другой по цвету, используемого для аппликации, которая отражается в зеркале, сам же материал находится на стекле, перед зеркалом. В коллажах применяется обычное оконное стекло, а также витринное, зеркальное, толстое (чем стекло толще, тем больше пространственный эффект). Желание усилить пространственность коллажа привело к «многослойному» коллажу, состоящему из нескольких слоев стекла (возможно с основой и без). Многослойный коллаж на стекле подобен скульптурному рельефу. Когда материал перекрывает форму из того же материала в нижерасположенных слоях, то создается эффект «кубистического сдвига». Куски аппликаций, из которых состоит основа, также используются на различных слоях стекла; если картон толстый и позволяет нам снять какую-то часть

его толщины, то оставшийся слой несколько отличается по цвету и фактуре. Порой тень от материала или краски, находящихся на стекле, ложится на плоскости нижерасположенных стекол и при движении зрителя меняет свои форму и место.

Зачастую в композицию включаются стекла со сколами в пужных местах. Кусочки наклеенных стеклышек, зеркал, их алмазные грани сверкают и многократно отражаются в слоях коллажа на стекле, преломляясь и создавая впечатление глубины пространства. Иногда на стеклышки наклеивается фольга или другой материал, что зрительно приближает их (контррельеф).

Возможности художественно-пластических решений коллажа различны — от ярких, построенных на контрастных колористических отношениях («графическое» решение) до монохромных, где один цвет представлен множеством оттенков и фактур («живописное» решение). Но есть и другие композиционные решения. Иногда сквозь стекло в местах (незаписанных и без аппликации) просматривается пространство за коллажем, иногда специально оставляются «чистыми» края стекол — как бы имитируется поле печатной страницы. Прозрачные поля утверждают плоскость, сюжет как бы балансирует между изображением, изображением изображения и пространством, просматриваемым сквозь стекло, а во вклеенном зеркале отражается пространство, находящееся перед коллажем, давая в итоге четырежды смешанную реальность.

Оптическое впечатление одновременного приближения и удаления планов, особая организация цветовых пятен (то одно темнее, то другое), «разговор» пространства и возникающих и исчезающих в нем форм, «прививка» искусства народного к древу искусства профессионального, метафорический смысл используемых материалов в коллажах, их реальность, взаимопроникновение и взаимовлияние станковой и монументальной форм, возможность представить коллаж на стекле свободно увеличенным и масштаб его свободно укрупненным позволяют видеть в многослойных пространственных композициях на стекле выход за рамки станкового искусства.

Представляется и очень реальной, и очень плодотворной идея внесения многослойного коллажа в архитектуру. Традиционный витраж ограничен в возможностях нюансировки, трудоемок технически и дорог.

Многослойные пространственные конструкции из стекла могут использоваться в зданиях и сооружениях самого различного назначения, применяться в городских транспортно-коммуникационных системах и связанных с ними общественных комплексах. Они могут учитываться при проектировании городской среды в качестве ее объектов (элементы благоустройства, остановки городского транспорта, торговые киоски), а также объектов, функционально связанных с жизнью города (системы визуальных коммуникаций, светопрозрачные ограждения, наглядная агитация, реклама, праздничное оформление, витрины, выставочно-экспозиционные сооружения), а также широко применяться при проектировании городских пространств (дизайн и архитектурно-планировочные вопросы). Многослойные конструкции из стекла, если их использовать и в целях суперграфики, не только преобразуют визуальную среду, но и, что главное, несут функциональную нагрузку, являясь прежде всего ограждающими конструкциями. Могут иметь место несколько типов решений:

1. Развитие коллажа на стекле направлено в экстерьер и интерьер (внутри и наружу) одновременно, то есть двусторонняя структура сплошь стеклянной без основы светопрозрачной композиционной формы.

2. Двусторонний многослойный коллаж на стекле (с «окнами»-проемами), разрабатывающий различные мотивы для экстерьера и интерьера.

3. Многослойный коллаж на стекле, «работающий», подобно известным примерам архитектурной полихромии, только на экстерьер (с «окнами» и без них).

Коллаж на стекле может найти широкое применение в интерьерах общественных и промышленных сооружений, где запроецирован верхний естественный свет (плафон), в так называемой «стеклянной» архитектуре (например, различные стеклянные переходы, светопрозрачные ограждающие конструкции...)

Это могут быть светопрозрачные перегородки, стенки различной толщины, многослойные и конструктивно являющиеся пространственным стеклянным каркасом, внутри которых могут размещаться отопительные системы и инженерные конструкции. Стекла могут располагаться под углом или образовывать стеклянную ширму, складчатую в плане, причем «окна» могут быть различной величины и формы, быть смещенными относительно друг друга в двух смежных многослойных конструкциях из стекла. Коллаж может закрепляться и на оконном проеме в интерьере, подобно витражу, и быть стемным.

Полезно задуматься об использовании, при необходимости, и динамической подсветки (электроника, световолокнистая оптика) или своеобразного дисплея на жидких кристаллах, работа которых будет меняться в зависимости от программы, заложенной в запоминающем устройстве.

Конечно, механически перевести станковую композицию на стекле в крупную форму невозможно. Понадобятся другие материалы, специальные решения. Специалистами уже разработана безосколочная конструкция, позволяющая использовать обычное оконное стекло, скрепленное прозрачной и светостойкой эластичной пленкой, для монументальных работ; ведутся работы по созданию прочных «светостойких красок; уже существуют практически «вечные» краски из цветного стекла и разрабатываются возможности их применения на больших плоскостях.

Технология изготовления таких конструкций индустриальна, экономична и нетрудоемка, что позволяет их использовать в массовом строительстве. Изделия на основе этой конструкции могут быть использованы в серийном производстве при отделке типовых зданий; коллажи могут тиражироваться, то есть быть повторенными.

Думается, многослойные пространственные композиции на стекле или оргстекле войдут в творческий арсенал современного архитектора, художника, дизайнера, и их применение будет способствовать созданию полноценной природно-пространственной городской среды.



Средневековый мастер-кукольник

- Наш театр кукол
- Что знает мастер о своем творении
- В сторону куклы
- Пространства внутренний избыток
- Обретение мифа
- Во власти ритуала
- Глазами героя
- Marionетки в Тбилиси
- Последний из могикан
- Театр моего двора
- Так природа заботела
- В сторону человека
- Куклы Востока



Сто лет назад вышла книга, юбилей которой сегодня отметил весь мир. Произведение Карло Коллоди о мастере Джуппетто и о Пиноккио, деревянном человечке, завоевало неслыханную повсеместную популярность. Дети полюбили эту веселую шустрю куклу — факт ее существования обнадеживал самого отпетого озорника, открывая радужные перспективы рано или поздно стать хорошим человеком. Взрослые отмечали ее выход в глубокую традицию — в кукольный итальян-

янский народный театр; но в плане более высоком и обширном в ней нередко прочитывали зашифрованные истины этически-философского характера.

В 1935 году А. Н. Толстой взялся переводить прославленную книгу на русский язык, но, увлекшись, дал себе волю. Можно сказать, что его герои, подобно актерам комедии дель арте, пользовались сюжетом Коллоди, допуская вольные импровизации, но притом не разрушая образа. Деревянная кукла Буратино и

старый шарманщик, мастер Карло, жили в России на свой лад. Оба текста, итальянский и русский, так переплелись в нашем сознании, что Буратино-Пиноккио для нас — как бы один герой, то раздваивающийся, то сливающийся вновь в универсальный образ деревянного человечка, человекокуклы.

Но из этой истории мы берем лишь одну тему: взаимоотношения мастера и его произведения.

Ирина Жаровцева,  
ответственный секретарь  
Советского центра УНИМА

Время, прошедшее после выпущенного в 1978 году первого «кукольного» номера журнала, отмечено для советских театров кукол непрерывным движением, поисками, событиями. Наверное, главное среди этих событий — 50-летие Центрального театра кукол (к этой дате он получил звание Академического), которое совпало с 80-летием его бессменного руководителя Сергея Владимировича Образцова. Спектакли театра в Москве, во многих городах нашей страны и за рубежом продолжали собирать полные залы. Для взрослой публики театр поставил «Дракона» Е. Шварца, для детской — «38 попугаев» Г. Остера, для публики смешанной, для родителей с детьми от 14-ти лет, — «Принцессу и эхо» В. Поспишиловой. Сейчас ведется работа над булгаковским «Журденком» и сатирическим спектаклем-пародией на массовую культуру.

На другом полюсе — только что начавшие жизнь коллективы в Южно-Сахалинске, Петропавловскена-Камчатке, Батуми, Тернополе, Ужгороде. Их возникновение довело общее число театров до 128. Пометили мы на нашей «кукольной» карте и новые специальные здания в Ташкенте, Рязани, Ижевске, Полтаве.

Театры кукол участвовали во многих общетеатральных смотрах всесоюзного масштаба (например, драматургии народов СССР, драматургии ГДР, Румынии, Чехословакии, Финляндии), вновь и вновь утверждая завоеванные уже позиции в ряду других видов искусства. А на своих фестивалях, которых тоже немало было за это время, кукольники бурно обсуждали свои, внутренние проблемы. Правда, внутренними их можно назвать лишь относительно, поскольку театр кукол, давно выйдя из былой своей изоляции, тесно взаимодействует и с изобразительными искусствами, и с «человеческим» театром.

Театр, расширительно толкующий понятие «кукла», включающий в него и маску, и неподвижный манекен, — «театр актера и куклы», или «третий вид», как его еще иногда называют, укрепился и продолжает давать интересные результаты. Назовем здесь «Дракона» Е. Шварца в Магнитогорске и «Механические псы» по Р. Бредбери в Куйбышеве. Подобные моменты, вероятно, и дали основание С. В. Образцову в ответ на наш вопрос о сегодняшнем театре кукол сказать:

*«Мне кажется, что в целом советский театр кукол сейчас на подъеме».*

В то же время, в массовом потоке спектаклей, беспощадно и бессистемно эксплуатирующих «живой план», притупляется острота, заложенная в этом парадоксальном соот-

ношении — живой человек и кукла. Теряется и сила куклы как таковой. И, как следствие, ослабевают работа актера-кукольника. Вот почему, уточняя ответ на наш вопрос, С. В. Образцов говорит:

*«Но... отдельным театрам надо преодолеть «модничанье» как одну из форм кокетства, а кокетство в искусстве вообще никуда не годится».*

С особой силой фокусирует проблему выразительных средств спектакль для детей. К тому же, оставаясь основной частью репертуара наших кукольных театров, он стал порой оказываться не на пути их главных творческих устремлений. «Усредненность» мысли, возрастного адреса, жанра, недооценка детского интеллекта или, наоборот, перегрузка «взрослыми» интонациями, путаность языка — довольно распространенные грехи детских кукольных спектаклей. Поэтому очень радуют работы последнего времени — разного художественного уровня, но с общей душевной тягой к малышам. Назовем хотя бы «Кошки-мышки» Е. Чеповецкого, разыгрываемые в детских садах вместе с детьми актрисой Крымского театра.

А спектакль Киевского городского театра кукол «Сказка о рыбаке и рыбке» обрадовал работой актеров, которые умеют выразить все через куклу, — в самых лучших наших традициях, с предельной психологической убедительностью и пластической насыщенностью, заражая нас пушкинским смехом и пушкинской горечью.

Как одну из заметных тенденций последнего времени надо отметить возникший у наших кукольников интерес к марионетке — технике куклы, которую до сих пор культивировал лишь ленинградский театр, созданный Е. С. Деммени (и, кстати, отметивший в 1979 году свое 60-летие). И вот молодые московские любители создают с этой куклой концертную программу, в Кировоградском театре возникает марионеточный спектакль «Солнечный луч» А. Попеску, а в Тбилиси — целый Театр марионеток.

«Всю жизнь я играю в куклы» — так назвал свою новую книжку для детей С. Образцов. И многие люди во многих странах могут сказать про себя то же самое. На XIII конгрессе УНИМА, который проходил в Вашингтоне в 1980 году, были представлены все континенты. Новые центры УНИМА возникли за эти годы в Индии, Мексике, Бразилии. «Игра» разрастается, захватывает все новые географические и духовные пространства, делая все значимее общественную функцию куклы, углубляя ее роль в человеческих контактах.

На 2-й стр. обложки:  
Студенты-кукольники Белорусского театрального института в республиканском детском хирургическом центре. Минск

Актеры Таллинского театра кукол играют в помещении редакции «ДИ СССР» спектакль в шкапулке «Спящая красавица»

На стр. 15:  
Иллюстрация с обложки специального номера «ДИ СССР», посвященного проблеме куклы в культуре, № 2, 1978

Детский кукольный театр. Ленинградский Дворец пионеров

Куклы художницы Эллы Адамовой

На стр. 16:  
Неизвестный художник XIX в. Рождественские подарки

На стр. 17:  
Кукла-игрушка. XIX в. Покрывало с аппликацией индейцев Северной Америки с мотивом отпечатков рук





# В сторону куклы

Елена Давыдова



## КУКЛА В ГЛАЗАХ ЧЕЛОВЕКА

Мы хотели бы понять природу театральной куклы. Как полагали древние, для обретения власти над вещью необходимо проникнуть в тайну ее происхождения. Какое счастье для искусства, что его истоки скрыты от нас в толще времен; и какой стимул для исследовательского честолюбия! Мы также вступим в туманную область предположений, рассчитывая в трудные минуты опереться на опознавательные знаки, оставленные авторитетными изыскателями.

Возможно, театр начался с куклы. О. М. Фрейдберг показывает, как это произошло, как, рожденные в едином магическом акте открывания света из тьмы, двинулись в историю культуры две театральные идеи: мистерия и балаган. Соответственно терминологии Питера Брука — священный и грубый театр. Добавим: театр, преследующий символическую цель, приобщающий нас к тому, что не дано непосредственно; и театр, показывающий нечто само по себе удивительное (урода, редкость, фокус) — какое-либо диво, не претендующее на причастность к иному смыслу. Не заключено ли в этих двух путях знакомое противопоставление духа — плоти? Того, что может увидеть всякий (были бы глаза), — тому, что увидеть нельзя, но без чего мы взирали бы

на мир с тем же бесстрастным вниманием, с каким смотрят на нас животные в зоопарке. Сценическая кукла, на долю которой первой выпала честь выразить саму идею театра, и до сей поры сохраняет приверженность той или иной стороне оппозиции. В вопросе «дух ты или плоть?» она не терпит нейтралитета. Кукла-марионетка, сделанная как имитация человека, отрицает дух: это мертвое подобие живого. На противоположном краю размещается марионетка: невесомая душа, почти не одетая плотью.

Наверное, всякое явление двойственно; но театральная кукла двойственна вдвойне. Мы бы сказали, что ее двойственность не только метафизического, но и физического свойства. И здесь мы хотим прибегнуть к аналогии, ведь всегда легче определять по сходству; и хотя театральная кукла неповторима, она имеет собрата, столь же удивительного, как и она сама. Пестрый узор античной мифологии радуется глаз изображениями могучих богов, великолепных героев, дивных существ и удивительных превращений. Деяния древних эллинов восхищают нас даже в неумелых переложениях для детской библиотечки. Их лица, обезображенные временем, но все же прекрасные, их торсы, развернутые в резком движении, торжественно-экспрессивные позы, самые складки их одежд волнуют нас даже в бесцветном виде слепков. Но сейчас в пантеоне древней культуры нас привлекает только одна фигура. Она держится в спокойном одиночестве, не вовлекаясь в общий хоровод. Это — кентавр Хирон; и человек, и конь. Всего ему — вдвое: и страстей, и страданий, и мудрости. Умен — как человек, и чуток — как животное; хитрость сочетается в нем с простотой, а неловкость в движениях искупается силой. Когда он стоит, то кажется несуразным чудищем, но стоит увидеть его в беге, труде или битве, чтобы понять: он бессмертен. Причудливая фантазия объединила человека и животное, но кентавр не равен им, он не исчерпывается простым сложением людских и звериных свойств; здесь произведение большей суммы. Не человеколошадь и не конь-человек, а третье, особое существо, обладающее всеми признаками Целого, пронесится перед нами.

Возможно, такое сравнение вызывает только к воображению, но это не означает, что оно произвольно. Театральная кукла — тот же кентавр, добровольный союз человека и куклы в некоем новом качестве. (Мы знаем спектакли, в которых играют деревянные скульптура, надувная игрушка, подарочный сувенир. Соприкоснувшись с рукой артиста, вовлеченные в круг иных законов, они отказываются от прежнего своего назначения и становятся театральными куклами.) Что может быть эксцентричнее кукольного театра! Здесь все изображает не то, чем является на самом деле. И что такое «на самом деле»? Разве здравый смысл один диктует закон театру кукол? Эксцентрика возникает там, где сходятся разнородные реальности; подобно искре, выскакивает она на месте их столкновения. Если мы сможем пред-

ставить себе искру, которая не гаснет, но продолжает сверкать, или иглу, на острие которой преспокойно размещается целый город, или цирковое «ап!», которое длится не мгновение, а вечность, — то вот она, эксцентрика, и вот кукольный театр. Территория кукольного театра отделена живой изгородью, свитой из цветов эксцентрики, шипов гротеска и сложных узоров символики; некоторым она покажется слишком высокой и колючей, чтобы стоило ее преодолевать. Мы пожалеем их, но не пойдем. Ибо за этой изгородью открывается дивный мир, быть может, единственный в своем роде.

Мир расколдован. Сияющее покрывало Майи сорвано с его плеч, но почему нас охватывает холод сиротской наготы? Мы распадаемся на атомы и нейтроны, проникаем в земные недра, опускаемся в морские глубины, — но нигде не можем найти ответ: что есть человек? Ведь только ответ на этот вопрос поможет обрести утраченную целостность, только он придаст смысл пестрой картине мира. Кукла отвечает нам: человек — это чудо одухотворения. Вы скажете: иллюзия. Быть может; но она одна придает смысл эксцентрической привилегии под названием жизнь, как говорит Г.-К. Честертон. Так вот в чем главное содержание театральной куклы: ее жизнь на сцене есть акт непрерывного одухотворения мертвой материи. Артист выступает как демиург, вдыхающий жизнь в неживое. Эта связь нерасторжима: творец не может оставить свое творение. Едва артист отпустит куклу, она умрет на наших глазах. Он не может отойти, отвлечься, ослабить участие: она умрет. Но похоже, что зависимость носит двусторонний характер; видно, и человек нуждается в кукле. Всеблагой, самодостаточный человек отчего-то тоскует, и лепит свое подобие, и дарит ему жизнь.

Столь явная миметичность, подражательность по отношению к акту сотворения мира обнажает в кукле семантическую основу. Семантика теакуклы выражена оппозицией «дух — плоть», которая на разных уровнях плодит дочерние пары: живое и мертвое, организм и механизм, динамику и статику. Кукла ежесекундно умирает в статике и сразу — оживает в движении; дискретность ее пластики выявляет трагичность этой балансировки. Мы заметили уже, что теакукла не существует вне человека (как невозможен без нее и кукольный артист). Они как бы взаимно нуждаются друг в друге, восполняя недостающие качества. Существуют разные типы кукол, и каждая конструкция обладает собственной семантикой, удовлетворяющей определенным потребностям. Вот четыре основных типа теакуклы, как она сформировалась в европейском театре.

Кукла перчаточная — петрушка. Она смешна, светлива, порой агрессивна, но никогда — страшна. Родилась из разворота ладони, воплощает делание рукой (не случайно петрушка более других кукол связан с артистом, зависим от гибкости его пальцев). Петрушка — сплошной мускул, продолжение руки.

## Что знает мастер о своем творении

Ян Дроссельмейер

— Да будет вам известно:  
Я деревянный Человечек!  
(из Пиноккио)

Итак, человечество отмечает юбилей, а уважаемый юбиляр — не кто иной, как кукла по имени Пиноккио.

В этот славный год все наши театры кукол должны были поставить пьесу о Пиноккио, или о Буратино.

— Дорогие ребята! Сейчас вы увидите сказку о нашем любимом герое и его папе, старом мастере...

Для взрослых эта история открывается так: сто лет назад Карло Коллоди представил в своей книге приют теме, вечной

как мир, которой не суждено иссякнуть, пока на свете существуют Произведение и Художник, единство священное и роковое.

Мастер сделал куклу, и она ожила — вот радость! Но кукла сбежала. Человек создал свое подобие, но оно отказалось уподобляться.

Художник сотворил объект согласно своим эстетическим нормативам, но в миг вдохновенного акта творения этот самый объект (да, собственно, еще всего лишь полено) толкнул его под руку, навязывая свои представления о том, каким должно быть произведение мастера.

Что ж получилось? Нос, ноги цапли, сухонькое тельце сверчка да деревянные башмаки на три номера больше... Нелепое существо, разве таким желал тебя создать мастер Карло? Карикатура на человека, издевательство в своем роде.

И это, заметьте, в Италии, где марионетки состязаются в грации с самими ангелами, скульптуры Микеланджело сияют

вечною красой, а скромный кукольный мастер прекрасен в своей седине, как сам Леонардо да Винчи. О, мама миа!

Но это еще полбеды. А так — не угодно ли:

*«Жили досюль мужик да баба. У мужика да бабы не было детей. Сделали они глиняного паренька, паренек стал ходить, хоть и глиняный»\**, да их и съел.

Таковы родственнички у Пиноккио. Русская сказка скупа на детали, что там мастер! Между тем глиняного злодея слепила в незапамятные времена какая-нибудь тогдашняя Ульяна Бабкина, способная, подобно маэстро Карло, вдохнуть в мертвую матерью жизнь. Так что папе Карло еще повезло. В конце концов Пиноккио-Буратино оказался добрым малым, хотя и беспутным. (Говорят, кто-то даже нарисовал веселую картинку на такой сюжет: кукла вырезает на деревяшке своей руки перочинным ножом надпись: «Не забуду папу Карло».)

Характер проказ Буратино-Пиноккио, не



В тростевую куклу человек вложил свою мечту о героической устойчивости. Она — символ определенности, четкости; продолжение скелета. Эгоистична: предпочитает одинокие горделивые позы (плащ, в который кутается эта кукла по техническим причинам, пришлось ей очень кстати — романтическая тога героического индивидуалиста). Задиристый петрушка не сыграет ни этот холодный озноб одиночества, ни эту непреклонность воли, ни это бесстрастное высокомерие избранных. Тростевая же кукла — сам героизм: осанка, размеренная скупость пластики, напряженный и широкий жест.

А вот марионетка — продолжение духа. Нет у нее ни скелета, ни плоти. Скрытая в ней жизнь пробуждается незаметным движением нитей: по ниточкам-перлам пробегает легкая судорога, кукла оживает, мы видим нежную целомудренность ее движений, она трогательно напрягается, силится что-то выразить, воздух колеблет ее невесомое тельце... Марионетка являет нам паглядный пример духовной зависимости человека, и сколь бы относительной ни оказалась эта зависимость, есть в ней нечто, сообщающее осторожным жестам маленького человечка тайную тревогу, смутное волнение, рассеянную грусть.

И, наконец, паркетная кукла, весьма популярная сейчас. Часто крупная, требующая усилий более чем одного актера, она обнаруживает тенденцию к увеличению: мы уже знакомы с куклами-гигантами, превышающими рост кукловода. Вот где ничего не скажешь, а только разведешь руками: человек создал себе на потеху существо, которому служит те-

перь в поте лица. Эти куклы грубы и примитивны в управлении, но в проявлениях своих активны и своевольны. Артист с трудом обслуживает такую куклу, едва ли не борется с ней. Есть в ней что-то монстрообразное, некая агрессия тела, преувеличение плоти; кажется, вот-вот это неуклюжее чудовище встанет против своего создателя, как боксер на ринге. Какие качества продлевал в себе человек, создавая такого гомункулуса, — кто знает. Во всяком случае, этот партнер-противник — самое страшное из созданных им подобий.

Представим себе, что в одну удивительную ночь на открытом поле, огорожен-



ном с одной стороны — лесом, с другой — рекой, собрались куклы со всего мира. Как интересен, прихотлив и таинствен этот важный народец! В лунном свете скользят бесплотные тени явайского театра, судачат петрушки, задумчиво устались на луну строгие тростевые куклы, ведут свой нежный хоровод марионетки, торжественно въезжают сияющие золотым блеском нарядные куклы Индии... — все шутит, спорит, плачет, думает, молчит... Не так ли человек?

#### ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КУКЛЫ

Посмотрим, что же такое кукла в театральном смысле. Во-первых, это — предмет, изображающий человека. Куклой мы назовем и предмет, изображающий животное. А если в спектакле «действуют» растения и цветы? Тогда они тоже куклы. А спичка в образе человека, а подушка, изображающая свиноп? Ведь и они — куклы. Понятие куклы можно расширить (чем активно занимается сегодняшняя театр), и станет очевидно, что ею можно считать любой «одушевленный» предмет. Так что в мире кукол нет собственно предметов, потому что и кукла и вещь равны перед возможностью одушевиться усилием артиста. Прыгающий стол, кусающийся шкаф, плащ, бросившийся на актера, — все это куклы. Маятник часов, отсчитывающий время, — не кукла; он же, ударяющий по носу актера, — кукла. Любой предмет, превозмогший свое утилитарное назначение и обнаруживший са-

мостоятельную жизнь, вводится в права театральная куклы.

Для того чтобы определить возможности кукольного театра, наверное, следует понять, чем он не является, чего не может. А не может он изображать жизнь в формах самой жизни, ему недоступна непрерывность существования во времени и пространстве и все, что с этим связано: быт, элементарная психология, чистое слово. Чем более приближается кукла к натуралистическому изображению человека, тем более удаляется она от его сути (такими парадоксами всерьез увлекаются апологеты «условного стиля» в драматическом театре, полагая, что подобные утверждения обезоруживают их противников-реалистов; но вот в чем дело: то, что в драматическом театре — не более чем изящная игра слов, в кукольном — условие игры). Парадокс — принцип существования теакуклы, вне парадокса она немислима. Тому, кто разочарованно отвернется от куклы, узнав о серьезности ограничений, налагаемых на ее искусство, мы напомним пронзительное высказывание выдающегося эксцентрика Гилберта-Кита Честертона: «Ограничения нередко охраняют широту, как забор охраняет поле». В самом деле: нет ничего более условного, чем жалобы на условность искусства; не сетуем же мы на то, что в давешнем спектакле актер Н. не задумал по-настоящему свою партнершу М.

Ограда, возведенная вокруг кукольного театра, охраняет необъятное поле символики. В самом основании кукольного искусства лежит символическое действие: изображение жизни через неживую материю. Вы скажете: символический и драматический театр. Но символика не есть условие его существования; средоточие драматического спектакля — артист, т. е. человек, изображающий человека; в этом нет символики, ибо нет перенесения формы (когда одно изображает другое). Быть может, поэтому драматический театр — самое безусловное из искусств, самое демократичное и доступное; оно основано на тождестве, а не на разности со зрителем. Не то в кукольном искусстве. Здесь мертвая деревяшка призвана изображать что угодно, но только не самое себя. Здесь воспроизводится символический акт — акт одухотворения.

Ю. М. Лотман отметил выдвигание искусства кукол в ситуациях условных поисков театра, объяснив это обостренной семантической, знаковой куклы. Многие существенные идеи рождались в лоне кукольного театра, и только потом драматический театр снисходительно присваивал их себе. Оставив в стороне вопрос о первородстве (ведь славе наших предков мы сопричастны лишь в той мере, в какой сами стремимся походить на них), мы приведем три примера из истории. Комедия дель арте, маски которой были рождены на ширмах бродячих кукольников. Резкий отход авангардного театра начала нашего столетия на исконную территорию искусства кукол (чего стоит одна мечта Крэгга о сверхмарионет-

(окончание на стр. 22)

выходящих за рамки озорства бедового школьника, сформировался достаточно поздно. Уже наступали цивилизованные времена, когда отношения мастера и произведения не вели к кровавой развязке. Лишь чудовище Франкенштейна растерзало своего создателя, но оно страдало комплексом неполноценности и, следовательно, как бы осудило мастера за творческую неудачу. Да тень людского недоброжелательства ложилась на мастера, создавшего Голема, когда, покинув мастерскую, он бежал по ночной Праге, вселяя в обитателей тесных кварталов чисто кафкианский ужас.

Мифология, из которой вылупился на свет Пиноккио, оставила опознавательные знаки: он деревянный, а это значимо. Боги древнего мира — первые кукольные мастера — озабоченно выбирали материал для изделий. В. Я. Пропп приводит беседы перуанских небожителей, обсуждающих проблемы творчества: «Создадим себе кормильца, создадим содержателя»

(кстати, именно о том же мечтает папа Карло). Первый человек был выполнен в глине и забракован, потому что он был «без связи и состава, он был неподвижен, неловок, и был полон воды». Тогда они сказали: «Хорошо, если будут сделаны куклы, вырезанные из дерева»\*.

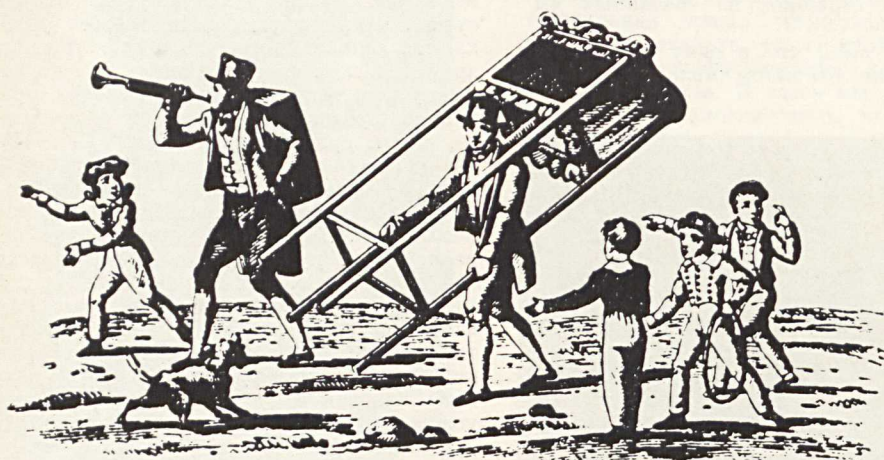
Миф безукоризнен в технологической характеристике изделия. Отмечено, что деревянные куклы не боялись воды. То же рассказывали вогулы: глиняные люди тоннули, деревянные плыли (по наследству и Пиноккио принимает испытание водой, а Буратино пленнулся в пруд и всплыл). По этому поводу глина и дерево состоят в древнем раздоре. Деревянная кукла — щепка от древа жизни, сохранившая его витальную силу, глиняная — священный сосуд для хранения души. В честь созидательного труда олимпийских гончаров эллины делали глиняных марионеток, заставляя их плясать под свои дудки. По соседству, в Двуречье, трудился над глиняной оживающей фигуркой вавилонский

бог Эа. Позже в тех же краях был вылеплен Адам. Увы, история Пиноккио выглядит адаптированной пародией на историю Адама, и, прибегая к терминологии кукольных мастеров, можно сказать, что дело было в системе управления. Окажись Адам марионеткой, он был бы послушен велению нитей, убегающих к невидимой мудрой ваге, он избежал бы грехов и бед и, наконец, ему не пришлось бы взваливать на других ответственность за свои поступки. И он не наследовал бы страсти к творчеству, столь пагубной для него, страсти к творению себе подобных, изливающейся в воспроизведении потомства, в создании антропоморфных кукол и, наконец, автопортретов.

Быть может, для нас, людей, наши «сделанные» первопредки и не куклы, но, без сомнения, они были куклами для тех, кто их делал. Кукольный театр при любом пантеоне со временем станет нашей жизнью, но небожителем он — искусство. Если вернуться к системе управления,

# Пространства внутренний избыток

Лев Смирнов



Передвижной  
кукольный театр начала XIX в.  
Франция

Явления малого порядка — это не что иное, как грандиозность в свернутом виде.

Смысловое, масштабное и образное соотношение «большого» и «малого» — одна из постоянных и ключевых тем художественной культуры человечества на протяжении всей ее истории. Религия и мифология ранних обществ, эпос и фольклор традиционных культур, искусство и литература в эпоху профессиональной художественной деятельности несут в себе эту тему как некий ключ к загадке всех тайн бытия, как образ «обоих бескрайностей», между которыми заключен человек — бесконечно меньшего и бесконечно большего — как непостижимую загадку сверхъестественного взаимообличия того, что «меньше малого и больше большого». Джины, вырастающие в великанов, карлики, обладающие огромной силой, гномы, владеющие великими подземными царствами, всемогущие боги — Зевс и Дионис в облике беспомощных младенцев, эльфы, укрощающие природные стихии, ими полны Махабхарата, Нибелунги, средиземноморская мифология, иранская, буддизм, христианство. Кажется, что как навязчивая идея этот мотив преследовал народы и культуры, то гигантски разрастаясь, то сокращаясь до неразличимого рудимента. Позднее в художественной литературе он прочно обосновался в жанре инфернального, фантазмагорического. Свифт, Гете, Пушкин, Гоголь, Эдгар По, Кафка — у этой темы огромная литература.

Уже в наше время современная наука в областях, так сказать, по обе стороны человеческой меры, и астрономически большого, и внутриядерно малого, дает информацию, пространственное содержание и величины которой, непредставимые для обыденного сознания, так или иначе облекаются им в амбивалентные образы великого в малом и малого в великом.

Исследователи уже давно уловили постоянство этой мифологемы в мировой культуре, изучили ее общие признаки, описали специфические проявления в различных культурах, выявили известную закономерность ее пробуждения и затухания в различные периоды истории, исследовали структурно-смысловое содержание ее как универсального явления. Психолог и основоположник целого направления в культурологии Карл Юнг отнес ее к категории «архетипов», то есть универсальных структурных факторов духовного мира человека, как коллективного, так и индивидуального, и в жизненно-практическом, и в культурно-художественном его проявлениях. Он же и предложил ключ к расшифровке сложного

смыслового значения этого мотива в художественной культуре, получившего определение «архетипа младенца», как проявления регулирующего принципа и обнажения структурного начала в период «потери ориентации», как указания на преемственность и привязанность к глубинным корням, как предостерегающий знак истощенности и пророчество возрождения одновременно в «переломные» моменты истории. В этом свете, например, обрела ясность закономерность явного разрастания мотива «купидонов», «амуров», ангелов-младенцев в изобразительном искусстве в позднем эллинизме, раннем христианстве, барокко, то есть в периоды «культурных рубежей», смены стилистических эпох, переориентации художественных интересов и прочих переходных состояний.

Все это не так далеко от непосредственного предмета нашего разговора, как может на первый взгляд показаться. Лишь устойчивая инерция видеть переходные моменты культуры в уже свершенном состоянии, а не как процесс, предубеждение, что время явлений младенцев даже в искусстве осталось в далеких глубинах истории, заставляет без всяких оснований считать, что важная культурологическая значимость этого мотива — только ученая игра в бисер с ранними формами искусства.

Если мы хотим увидеть его как наглядный симптом процесса, осуществляющегося в современной художественной жизни, а заодно и понять, почему театр кукол — объявим нашу главную тему «архетипической» метафорой — **карлик в свите Его Величества Театра, неотлучно сопровождающий его в истории, в очередной раз обернулся великаном**, мы должны обратиться к тому интригующему явлению заимствования актерским театром эстетики и выразительных средств театра кукол, а кукольным театром — приемов большой сценографии, актерского исполнительства и т. п., которые мы наблюдаем в последние годы.

Что нового может дать применение такого культурологического метода интерпретации «феномена куклы» в современном театре? Чем оно может быть продуктивно? Не стусит ли оно, вместо того чтобы прояснить, ту мистифицирующую атмосферу, которая нагнетена «кукольным» театроведением, акцентирующим «изначальную» архаику, мифоритуальную семантику и прочую экзотику иррационального в «феномене куклы»?

Как раз наоборот. Сама интерпретация «феномена куклы» как явления архетипического прежде всего подразумевает снятие у актерского и кукольного театра того, что их различает, под-

то папа Карло задумал шарнирную куклу, кришку — фигуру, что стоит в итальянских домах в одеждах святых, а в праздники ей придают различные позы.

И все бы хорошо, да кукла ожила — вот беда. Трагедия и фарс повторяются, как при налаженном прокате фильмов; снова и снова кто-то великий вкладывает душу в свое творение, создавая существа из вещества, и снова скромный мастер, трудясь над поленцем, получает от него оплеуху.

Как явствует из истории Буратино, мастер такого создания обречен на муки. Но и материя, принимая душу, корчится от боли. Даже роботы Станислава Лема кричат, когда их демонтируют: Не надо! А Буратино верещит, пока с него снимают стружку: Ой, папа Карло, не делай мне больно, ой, папочка! И плачет алеутский идол, наказанный за нерадивость палкой.

И какая, в сущности, редкость эта история с Пигмалионом, когда в знак одобрения Олимпа мастер получил превосход-

ную жену. Он благополучно провел ее от мраморной глыбы — через стадию статуи, а после — через стадию оживающей куклы. И вот уж перед ним женщина, совсем как настоящая, только лучше. Обоим повезло. И хотя Пигмалион не одинок в своем счастливом опыте (мифы Океании тоже знают случай, когда муж вырезал из дерева жену, приказав ей стать человеком) — все равно, куда типичнее, куда назидательнее слухи о Дедале и о его огромных автоматических куклах, убегающих в пустыню.

Пинокио же бежал не в пустыню — в театр. Да еще продал по дороге свою азбуку за театральный билет. Его древесное нутро требовало не только луковки, но и зрелищ, тем приближая его к человеку. И в театре он увидел кукол. Какая сама по себе дивная картина: кукла глазеев на представление кукольного театра!

Но что такое кукольный театр глазами куклы? Человек в зале смотрит на сцену, где куклы, играя, отражают в конечном

счете человеческую реальность — так какая же реальность открывается зрителю-кукле? Отражение смотрится в отражение — «только зеркало зеркалу снится», а что там, в темной зеркальной глубине?

Между тем наш деревянный герой, развалившийся в креслах за четыре солдо, по натуре своей не лицедей, и его лично мало волнуют подмостки. Выражаясь литературно, он предпочел быть самим собой, выражаясь фигурально, он балансирует на едва мерцающей проволоке, натянутой между искусством и бытием. А папа Карло, задрал голову, смотрит на бравого канатоходца, угодившего между небесами и бездной, и он один лишь в ответе за то, что бессловесная вещь обрела пискливый петрушевичий голос. Никто никогда при его жизни не скажет ему достоверно, что ожидает его за это в дальнейшем.

Кто, как не кукольнички, водили марионеток, игравших сцены из святого писания? Но кого, как не куколцов, хоронили за кладбищенской оградой! Их ремесло по-

разумеает проявление в них единой природы театра. В свете этого оказываются равно беспочвенными оба внутривидовых последствия «феномена куклы»: как известная мания величия, культивируемая в последние годы идеологами театра кукол, так и оценка этого явления в границах актерского театра как порока инфантилизма, эстетства и измельченности. Станет ясно, что «феномен куклы» неправомерно ставить ни в особую заслугу театру кукол, ни в укор театру актерскому, потому что это проявление их единоприродности, а не усугубления разновидости. В чем содержание этой единоприродности? Прежде чем ответить на этот вопрос, зададим сначала вопрос «полегче», тот, которым заняты в последнее время театроведы: что вносит кукла в систему актерского театра?

Ответ, даваемый ими, в общем виде таков: выразительный язык и образность куклы вносят особую метафорическую емкость в актерский театр; как сохраняющие рудиментарное начало театра они освежают своей изначальной глубиной, напитанной живой водой мифокультурной образности, его почву, сильно истощенную в последнее столетие психологизмом и натурализмом, возвращают театру то волшебство и тайнодействие, ту ритуальность, которые он давно стремится вернуть с помощью драматургии, сценографии, режиссуры. Нетрудно заметить, что кукла выступает в такой оценке все-таки как сугубо видовая система в состоянии апофеоза, а не как универсальный, объединяющий структурный принцип. Чтобы увидеть в кукле проявление такого универсального принципа театра, нужно взглянуть на нее «со стороны», а не изнутри ее системы, как это делает «кукольное» театроведение. Это значит — пусть читателя не удивит кажущаяся парадоксальность предложения — посмотреть на актерский театр с позиции кукольной системы выразительности. Такая попытка, как и определение принципов этой системы, уже имела место\*. Тогда мы ограничились относительно недавними периодами в истории театра. Попробуем теперь сделать это с предельно ранним историческим моментом.

Приглядимся в свете этой системы к персонажу античной сцены, скажем, классического эсхиловского периода, достаточно известного по дошедшему изобразительному материалу и описаниям. Первое же впечатление поразит нас. Непропорционально большая голова с уродливо высоким лбом и безжизненной гримасой маски вместо живого актерского лица, к которому мы привыкли на сцене, вместо разговорной речи — мелодекламация, а скорее даже пение «нечеловеческим» голосом, как в традиционном японском театре, вместо естественной или пусть даже условной «сценической» пластики — неподвижность, телесная немотивированность поз и жестов, которые принимает и совершает фигура — нарочитой деформированностью и диспропорцией частей прямой антипод гармонии «эллинического тела». В нашем восприятии персонаж античной сцены показался бы больше похожим на крупную куклу, скажем, театра Бунраку, чем на живого актера, и мы только бы недоумевали, почему актерский театр ведет свое начало с греческой трагедии. Персонаж на античной сцене предстает фактически куклой, управляемой «изнутри» актером, его облачение тщательно маскирует от зрителя все человечески естественное и актерски живое.

Актер выступает кукловодом! По крайней мере перед нами неразличимость (может быть, «начальная» слитность) кукольно-актерского, некая единая сценическая выразительность. Эта уникальная сближенность, слитность и неразличимость систем театра, которые обычно диаметрально разведены в театральной эстетике, по-новому ставит, казалось бы, давно решенный в своей очевидности вопрос: чем же отличается на сцене кукла от актера? Как их различать? По каким признакам? В чем необходимость их равноприсутствия в облике персонажа? Не выступают ли в этом случае «кукольное» и «актерское» в качестве каких-то особых функций, а не просто образно-художественных средств? Чтобы сразу обозначить конечную перспективу нашего разговора, прояснить его логику, забегая вперед, ответим.

Суть различия «кукольного» и «актерского» в облачении античного персонажа вот в чем. То, что с точки зрения (привычной) системы актерского театра выступает в нем как «образно-художественные средства», как некое «содержание» сценического действия, в свете кукольной системы есть особая техника пространствования, особого рода сценография. Что же по-

\* См.: Театр, № 11, 1981, с. 117—123.

всюду было столь же священо, сколь презираемы были они. Они и селились отдельно — в глинобитном квартале на окраине Бухары и у Новинского бульвара над Москвой-рекой, а папа Карло ютился в нищей слободе, забытой богом и людьми (и далеко еще время, когда в нее заглядывали глазами итальянский кинематограф). Упорные слухи о колдовстве витали по свету над их жилищами. А как в самом деле прикажете объяснить то довольно-таки странное обстоятельство, что деревянные человечки были похожи на людей столь умирительно, столь жутко?

Тут-то и выясняется, сколько в нашей милой сказке туманностей, белых пятен и черных дыр. Некая тайна свила гнездо под разбитой крышей каморки старого мастера, и даже Коллоди, ставящий разумную мораль выше фантастических выходов сказки, в устройстве судьбы деревянного человечка не обошелся без феи. А Толстой, питающий веселую жадность

к необъяснимым явлениям, расставляет в своем тексте о Буратино путеводные знаки и указатели: внимание, тайна! (Как будто речь идет о магическом сеансе черного шарлатана Калиостро, знаменитого итальянца, колдующего над портретом покойной красавицы в глухой российской усадьбе, — когда из рамы выскочила кукла, набитая трухой.)

Указатели упорно отправляют нас в угол каморки, где очаг с огнем и котелок с бараниной, оказывается, искусно написаны на холсте. Но для чего понадобилась эта «обманка»? Чтобы скрыть запертую дверцу. А как ее открыть? Да только золотым ключиком! На добывание которого пошел весь сюжетный материал книги. Ну, вот он, золотой ключик. Дверь отворяется с ужасным скрипом. В пространство, обширное, как кукольная вселенная, подобно серебряному кораблю, всплывает кукольный театр. Прекрасно? Еще бы! Все целуются. Стуча деревянными башмачками, куклы из теат-

зволяет предположить в персонаже античной трагедии куклу? Вернемся к нашему впечатлению.

Конечно, смешно было бы считать, что мы первыми отметили эту неестественность облика персонажа античной сцены. Но традиционно ее относят не к иной, «кукольной», системе выразительности, а к «специфической образности» греческой трагедии, не улавливая в ней (как долгое время и во фронтальной развернутости фигур на египетских рельефах и в «обратной перспективе» иконописи) особого функционального смысла и пространственного содержания.

Облачение персонажа античной сцены в качестве «образно-выразительных средств» хорошо изучено. Подробно описано в специальной главе любой истории античного театра, какие были маски, что собой представлял костюм, чем отличался гиматий сценический от обычного, какова была сценическая обувь, каким образом характер костюма помогал уяснить суть происходящего на сцене, вносил в сценическое действие свое огромное эстетическое содержание. Тут же отмечают и необычные пропорциональные соотношения отдельных частей облачения, например, несоразмерно большие онкос (лоб) и маска, длинный гиматий (плащ), высокие котурны. При этом все эти детали не рассматриваются как особое морфологическое целое, а лишь как отдельные технические способы сделать фигуру актера крупнее, «чтобы он не потерялся на огромной античной сцене». Однако нетрудно сообразить, что если котурны и увеличивали фигуру актера, то огромный «лик», образуемый маской, онкосом и париком, должен пропорционально сильно ее уменьшить, а такие приспособления пластической деформации фигуры, как простернидий, прогастридий, соматий, вообще должны лишить зрителя возможности составить представление о соразмерности персонажа с обыкновенной человеческой фигурой. Функция этих деталей облачения персонажа состояла не в простом укрупнении фигуры и не только в том, чтобы создать гротескную преувеличенность частей тела; ее вообще нельзя правильно объяснить, не рассматривая всех деталей в их совокупности, как морфологическое целое\*\*.

Как морфологическое целое они являются куклой, а с точки зрения ее функции — пространствотворящим инструментом. Надо сказать, что образ в кукле всегда заслонял в ней инструмент. Амбивалентное единство в кукле отталкивающей безжизненности и пугающей магии сверхживого, их взаимосвязанность и взаимообусловленность всегда рассматривались лишь как особое метафизическое свойство ее образности, непостижимая тайна в ней жизни — смерти, а начиная с романтиков становится метафорой иррационального в искусстве. Это значит, что в образе не видели действия, как мы не видим в красивом закате атмосферного процесса. Лишь в последнее время возрастает у исследователей внимание к кукле как специфическому инструменту. Однако пока исследование даже различных сторон кибернетики куклы осуществляется больше в семантическом плане, то есть способы управления куклой интерпретируются как образы и символы социально-культурных факторов и психологических ценностей. Конечно, пульсация в вещи образного и инструментального, периодическое замещение одного начала другим вопрос сложный, и не место подробно на нем останавливаться, хотя он и имеет прямое отношение и к театру в целом, и к непосредственному предмету нашего разговора. Ограничимся предположением, что процесс «секуляризации» куклы в человеческой культуре с образа на инструмент проходит медленнее, чем, например, у топора, который тоже в свое, мифоритуальное, время был сак-

\*\* Качества куклы как особой морфологической системы яснее всего проступают в условиях предельной сближенности ее с морфологическим антиподом — живым телом. Однако признаки куклы не проявляются на живом в результате его простого сокрытия. Хотя скафандр водолаза, космонавта, защитное облачение хоккейного вратаря или игрока в бейсбол также полностью скрывают живое тело, изменяют его пропорции, придают ему, особенно маска, сходство с куклой, с точки зрения морфологической структуры они не являются куклой, поскольку облачение в данном случае как раз способ обеспечения жизненно-соматических функций человека, их продолжения в менее благоприятной среде, в условиях, требующих внешней защиты тела, а не средство пресечь восприятие живого.

ра Карабаса мчатся прямо на новые подмости, играть, играть, играть...

Не напоминает ли это случай из театральной практики людей — переезд труппы из старого здания — в новое?

Идиллическое, утопическое благоденствие, безоблачное существование куколок на обновленной сцене, играющих историю папы Карло, вырезавшего деревянного человечка, и так далее — вплоть до новой, уже сильно уменьшенной дверцы, до бегства в новый театр, только уж совсем маленький, где будут играть историю папы Карло...

Что за чертовщина! Нас мистифицировали. Нам снова показали обманку, иллюзию иллюзорной реальности, — так куда же, собственно, подевалась тайна? Искать ее следовало не там, куда хитростью завлек нас автор. Она, я думаю, осталась на верстаке. Почему все-таки ожили Пиноккио и Буратино, неужели вы никогда не задумывались об этом?



На стр. 21:

Художник  
Сергей Столяров  
«Тиль» Геннадия Горина  
(по роману Шарля  
де Костера  
«Тиль Уленшпигель»)  
Режиссер Евгений  
Гиммельфарб.  
Сцена из спектакля.  
Барнаул. 1983

Художник  
Марк Борнштейн  
«Дракон»  
Евгения Шварца.  
Режиссер Виктор Шрайман.  
Сцены из спектакля.  
Магнитогорск.  
1980

ральным «убийцей», то есть образ заслонял в нем стопроцентный инструмент, каким он представляется нам сегодня. Как инструмент пространствования куклы и составляет морфологическое отличие от живого актера, который выступает как начало прежде всего образно-содержательное. В чем же заключается функция куклы как инструмента? В чем содержание этого акта пространствования? Собственно, оно ясно представлено в ее «метафизическом» образе «жизни — смерти», нужно лишь увидеть его как достаточно реальное действие, условно растянуть в некоторую последовательность и представить наглядно то, что происходит мгновенно и неуловимо. Пространственно представить, что именно умирает или обретает жизнь.

Начальный аспект пространствования можно определить как «отчуждение». Кукла как общекультурный, а не только узко-театральный феномен является пластическим выражением преобразования жизненно-природного. Ее жесты, в которых нет никакой психосоматической «драматургии» (начальный импульс движения не обусловлен его результатом, действие лишь обозначено, но не совершенно телесно как материально-физическая реальность), пропорции частей, в которых не прочтывается никакой физиологической обоснованности или оформления какого-либо биологического процесса или функции, нарочитая не связность в органическое телесное целое выражают, а точнее, магически совершают глумливое отрицание какой-либо жизненной организованности, это «нежизнь», нежить. Не случайно и все фольклорные образы нежити имеют какой-нибудь телесный изъян, это знак их недовоплощенности. Появление куклы должно означать, что на сцене пресекается привычный, всеприсутствующий мир, перестают действовать его законы — тяготения, передачи энергии, отражения силы, инерции, взаимодействия тел и т. д., что видимое уже не является зримым следствием и воплощением подсознательно подразумеваемых природно-физических причин, что «этот» для нас мир разверзнут, отчужден инопри-

родной реальностью. Чувство ужаса, которое нередко вызывает кукла, это реакция на полную неподготовленность сознания к встрече с «иным» пространством. Эта магия развоплощения, пресечения всего жизненно воспринимаемого и узнаваемого размагничивает в нас и тот оптический инструмент, с помощью которого оно воспринимается и узнается, наше будничное зрение — средство визуального овладения пространством, ориентации и различения, форму предметно сконцентрированного оптического внимания. Кукла заставляет наше оптическое сознание, как образно говорит Гамлет, «повернуть глаза зрачками в душу». Это следующий аспект, он и есть, собственно, пространствование. Зрение переключается с внешне оптического на внутренне созерцаемое. Действие куклы на оптическое сознание можно сравнить с действием любого проекционного инструмента. Только в отличие, скажем, от киноаппарата, который манипулирует «прагматическим» внешне предметным вниманием, кукла фокусирует оптическое сознание на «внутреннее» зрение, то есть некое доличное и даже внеперсональное переживание пространственности в его, так сказать, априорной полноте и неограниченности, как коллективно-бессознательное космогоническое пространственное достояние.

Это пространство особой полноты и многомерности. В нем нет расстояния, перспективы, иерархии удаленности предметов, все обозреваемое одинаково ясно и всесторонне. Это пространство снов и ясновидения, оно сверхреально, потому что одновременно и «этот» и «тот» мир. Короче, этот «пространства» внутренний избыток уже и есть сценическое пространство, как и вообще любое художественное пространство. Этот акт пространствования (все-таки непостижимый в своей «сверхестественности») погружает нас в состояние, в котором самое привычное и обыденное уже будет восприниматься с рефлексом «иной» реальности, с выпуклостью еще одного измерения. Вот почему образно-содержательная, актерская система сценического действия так стремится вернуть на сцену правдоподобие, узнаваемость и мотивированность. Вот почему она старается наделить происходящее на сцене качествами живой естественной действительности, приблизить, включить зрителя в сопереживание происходящего на сцене как «настоящего», не опасаясь, что от чрезмерного жизнеподобия оно перестанет быть театром. — Реализм сновидения только усиливает контраст сна с действительностью. Жизнеподобие только дальше уводит восприятие в глубь «иного» жизнепространства, сценического. Прежде чем распрощаться с персонажем греческой трагедии, мы вправе теперь спросить себя — случайно ли слово «котурный», название сценической обуви в греческом театре, уже у римлян метонимически стало означать саму трагедию (а выражение «на котурнах» с оттенком старомодности и сегодня употребимо как обозначение чего-то неестественного, «театрального»)? Не такие важные в образно-смысловом отношении и семантически насыщенные части костюма, как маска или гиматий, а именно техническое средство изменения пропорций актера? Рассмотрение облачения персонажа античного театра в свете кукольной системы выразительности дает основание предположить, что в этом определении неузнанно присутствует пространствотворящая функция облачения, что это латентное указание на кукольную морфологию персонажа на античной сцене. В свете кукольной системы, ее пространствотворящего содержания становится по-новому объяснимым, почему в жанрово-бытовые и психонатуралистические периоды в истории театра сценография разрастается в самостоятельный «театр пространства», — это компенсация оскудевшей способности пространствования персонажа уже слишком «человеческого»; почему сугубо кукольные формы театра (между прочим, и эсхилевская сцена), напротив, отличаются такой сценографической скудостью и пустотой — здесь и выступает во всей полноте «сценографическая» функция куклы. Теперь мы можем, наконец, ответить на вопрос, поставленный вначале, — в чем содержание той единоприродности театра кукол и актерского театра, которую нам демонстрирует в последние годы так называемый «феномен куклы»? Оно в том, что кукла выступает уже не как сугубо видовая метафизика — не как метафора возвращения театра к его «началу», а как универсальный знак сценического пространства, дискретного лишь в жанрово-видовой поверхности театра, а в природной глубине его единого и непрерывного. «Феномен куклы» — это образ сценографии «пустого пространства» на загроможденной «сценографией» сцене.

Коллоди дает понять, что полено может развиваться в нормального человека только благодаря добродетели, труду и коренному исправлению пороков (при видимом прагматизме, версия уж сама по себе ориентирована на чудо).

Другие, не менее авторитетные, источники содержат другой рецепт изготовления оживающих кукол. Некий старик Ярса, родом из энцев, говорил про поющее дерево: «Если эта лесина поет песни, то надо из нее шайтан делать»\*\*.

По иным сведениям дело обстояло иначе: в русской сказке бездетная баба качала в люльке чурбашек, тельбушек, напевая песню, «да пела до тех пор, пока из тельбушка не сделалось дитя»\*, причем Пропп утверждает, что это магическая песнь. В первом случае тайна кроется в природе, во втором — в культуре.

Толстой же, по всей видимости, не упустил ни того, ни другого шанса: он поселил причину чуда в папу Карло, в мастера, одаренного талантом от природы и

владеющего культурой мастерства. Но при этом мы угадываем в нем что-то еще, — как и всякому кукольному, ему присуща необыкновенная «для человека вообще смесь идеализации таинственного с практической точностью своих знаний»\*\*\*.

В «Золотом ключике» его фигура, увеличенная в масштабе соотношением с маленькой куклой, окружена призрачным сонмом неизвестных мастеров. Их присутствие наполняет пространство книги мерцающим светом, направленным на папу Карло, отчего он все менее похож на скромного бедняка, кукольника и шарманщика, отчего он все более загадочен и всемогущ, а его коллеги растворяются в тени.

Но кто-то написал на холсте картину, скрывшую заветную дверцу. Кто-то покрыл дверцу резной и выковал золотой ключик. Кто-то смастерил механический театрик, надежно спрятанный за дверцей, запертой на ключ. И дверца, и разрисо-

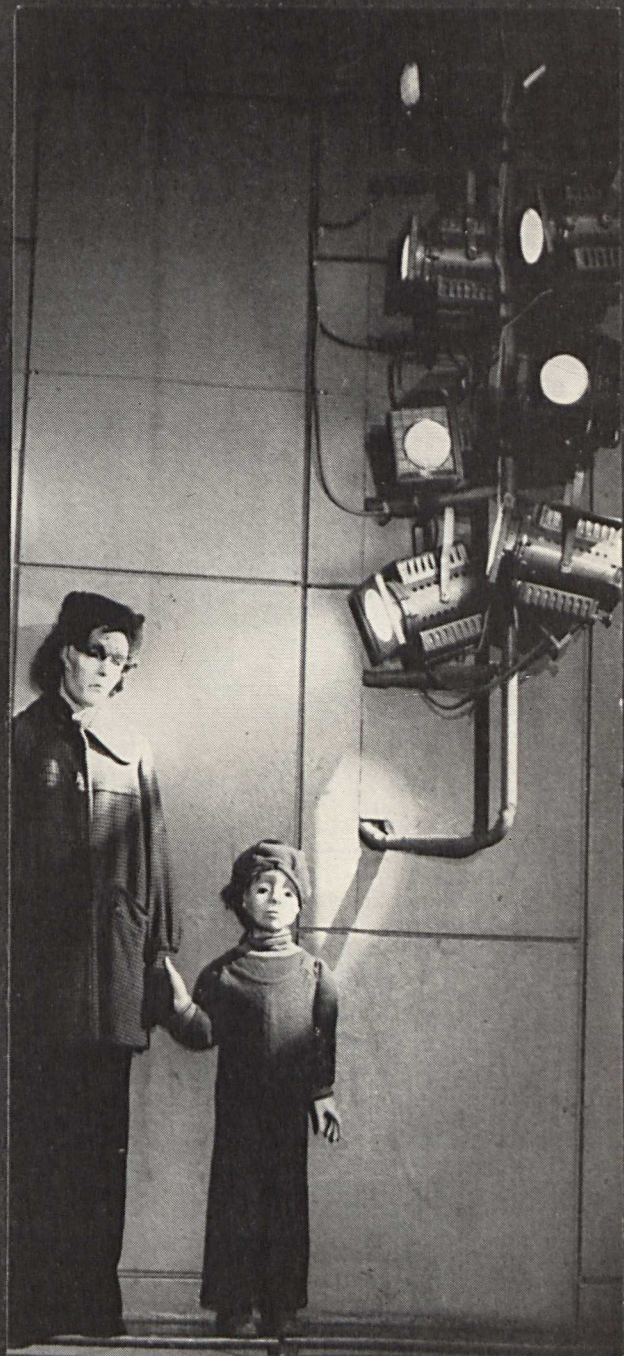
ванное полотно, и механический театр — плоды усилий неведомых творцов, их знания и вера в абсолют искусства озаряют тему мастера и оживающей модели, на свой лад для каждой эпохи.

Вот Ренессанс, пометивший резбой дубовую дверь, — смеющиеся детские рожицы по углам соразмерны чувственному прикосновению к природной плоти, исполненной свежести и здоровья.

Очаг и огонь — изображение на полотне, овеянное пронзительной иллюзорностью раннего маньеризма.

А дивный театрик — знак эпохи, стремившейся сменить несовершенную живую модель безукоризненным автоматическим ее подобием.

Искусство упорно соблазняет художника вступить в соавторство с природой, и велико его коварство. Карло Коллоди превратил своего Пинокио в натурального человека, и мастер Джушетто удовлетворен сполна. Действительность воспроизведена в формах действительности. Повто-



ке!). И, наконец,— активизация кукольного театра в пятидесятые годы, у которого театр драматический взял серьезные уроки метафоричности, условности и стилистичности.

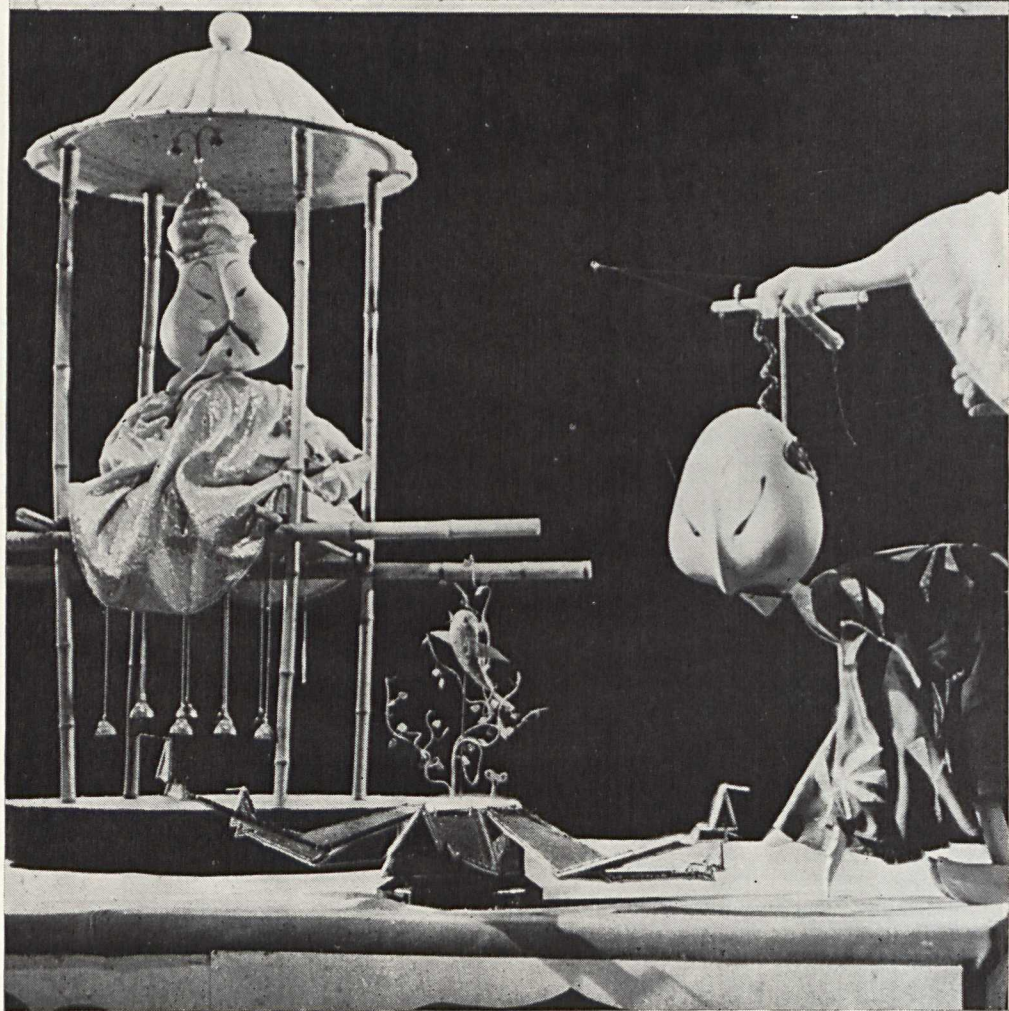
По-видимому, театр в широком смысле находится сейчас накануне нового стилистического скачка. Пройдя испытание натурализмом и гиперреализмом, увлечение которыми уже не в первый раз свидетельствует о закате очередного стилистического периода, театр ищет себя в пограничных сферах. Он стремится в храм и на площадь, к мистерии и балагану; в такой ситуации уроки кукольников могут оказаться исключительно ценными. Большой брат — драматический театр почти равнодушен к исканиям брата меньшого, а здесь есть чему поучиться. Мы говорим о тех художественных идеях, которые представляют безусловный интерес для театра в целом, но реализованы пока только кукольниками.

Художники драматического театра мечтают о более гармоничных отношениях между сценографией и человеком — здесь достижения кукольников неоспоримы. И куклу и самую среду создает одна рука, твердо уверенная в том, что кукла прямо-таки обязана выражать все стилистические свойства своего окружения. Кукла — концентрат сценической среды, которая как бы сворачивается на ней. Актер может позволить себе гастроль в чужом театре; кукла никогда не сыграет в чужом спектакле, в другой декорации, в иной среде.

Режиссеры драматического театра ищут новые виды энергии — кукольники «открыли» энергию статики. Они учатся у древних идолов, в незавершенных жестах которых накоплена мощная взрывная энергия. Мы не механики и говорим о силе эмоционального воздействия; у остановленного движения она не менее велика, чем у дряхлого. Статика нагнетает некое силовое поле нереализованной потенции.

Драматический театр стремится создать на сцене некую самопорождающую стилистику, которая осуществляла бы себя по законам почти биологическим, — кукольный театр как мир органического единства и здесь впереди: в нем среда родит предмет, предмет оборачивается куклой, кукла сворачивает на себя среду — и нет конца этим метаморфозам.

Большой театр как будто начинает чувствовать некоторое волнение, оборачивается в сторону меньшого соседа и делает первые шаги ему навстречу. Наступит момент, когда они сойдутся и проникнутся друг другом. И — снова разойдутся, специфицируясь каждый в себе. Это нормально. Однако сейчас, когда драматический театр ищет свежие идеи, чтобы снова «воодушевиться», не мешало бы ему заглянуть к кукольникам. Там каждый вечер привычно и деловито одухотворяют мертвую материю.



ренная в произведении жизнь растворяется в самой жизни.

А что же мастер Карло? Он, думаю, постиг закон строения химер, гипербола, гротесков, недовоплощений. И потому он терпеливо ждет, пока его чурбан вплотную приблизится к человеку, но в последнюю секунду повернет обратно, кажется, — как это ни прискорбно, — показав нам при этом нос. Мастер Карло знает нечто, не воплощенное в образах реального мира, но явленное нам в лохмотьях уличного шарманщика, в мочальной борде прогоревшего кукольника Карабаса, в масках дель арте, в харах итальянского карнавала. Их видят, их смогли запечатлеть лишь Карло Гоцци, Гофман и Феллини, творящие «в манере Карло». А под ногами у них путается Буратино.

В трактовке Коллоди и Толстого история деревянной куклы получила счастливое разрешение. Возвратясь к родному очагу, юный грешник обещает исправиться, проливая в объятиях мастера смоляные (или

взаправдашние?) слезы.

Что ж, может быть, бывает и так.

Занавес.

Аплодисменты.

Но кто сейчас выпрыгнул в окно, кто, спрашивается, отправился бродить по свету?

\* Все сведения, помеченные этим знаком, почерпнуты из статьи: *Пропи В. Я. Мотив чудесного рождения.* — В кн.: *Фольклор и действительность.* М., 1979, с. 233—240.

\*\* *Ворожба в грозу.* — В кн.: *Бытовые рассказы энцев.* М., 1962, с. 108.

\*\*\* Так пишет *Н. Я. Симонович-Ефимова* о колонии потомственных кукольников, поселившихся у Новинского бульвара в Москве, в кн.: *Записки петрушечника.* М., 1925, с. 201.

Художник  
Алина Спешнева  
«Принцесса и эхо»  
Власть Поспишиловой.  
Режиссер  
Владимир Кусов.  
ГАЦТР, Москва. 1981

Художник  
Алина Фомина  
«Соловей» И. Кнаута  
(по Г. Х. Андерсену).  
Режиссер  
Алексей Леляевский.  
Минск. 1981



# Театр моего двора

Давид Самойлов

*Еще я помню уличных гимнастов,  
Шарманщиков, медведей и цыган  
И помню развеселый балаган  
Петрушек голосистых и носатых.  
У нас был двор квадратный. А над ним  
Висело небо — в тучах или звездах.  
В сарае у матрасника на козлах  
Вились пружины, как железный дым.  
Ирки продавали нам с лотка.  
И жизнь была приятна и сладка...  
И в той Москве, которой нет почти  
И от которой лишь осталось чувство,  
Про бедность и величие искусства  
Я узнавал, наверно, лет с пяти.  
Я б вас позвал с собой в мой старый*

*дом...  
(Шарманщики, петрушка — что за чудо!)  
Но как припомню долгий путь оттуда —  
Не надо! Нет!.. Уж лучше не пойдём!..*

Давид Самойлов

Наш дом в ту пору казался очень большим. Он был шестизэтажный. Фасадной своей стороной он под прямым углом выходил на тихую улицу и на маленькую площадь. А сади, внутри угла, был двор, частично замощенный булыжником.

Там с самой рани начиналось действие московского двора.

Маленькая рыжая лошадка, почти, как пони, тянула за собой возок. «Улей-улей-улей!» — выкрикивал ее хозяин. Это был угольщик. Слова его означали: «Углей, углей!» На нем была старая черная шляпа, а лицо перемазано углем.

«Аять окла» — протяжно, словно в лесу аукаясь, выликала дюжий дегтина с высоким деревянным ящиком на плече. «Вставляй стекла!» Это был стекольщик. Приходил татарин-старьевщик в халате и бархатной профессорской мурмолке. «Старье берем, покупаем — продаем!» — пел он.

— Эй, князь! — звали его из кухонных окон. И он по черной лестнице взбирался на этажи, чтобы долго рассматривать барахло и отчаянно торговаться с хозяевами из-за пятак или трех копеек.

«Паять-лудить!» — хрипло тянул бродячий слесарь, мрачный человек и на все руки мастер. Он налаживал старые керосинки и примуса, припаивал ручки к кастрюлям и чайникам, а иногда чинил матрасы, выворачивая их звонкую пружинную требуху.

Лихой человек, видать, был точильщик. «Точить ножи-ножницы!» — весело голосил он. И мы, дети, не отрываясь смотрели, как метеорный поток с шипением вылетал из-под точильного камня.

Приходила тихая китайка на изуродованных по китайской моде ножках. Глиняный барабанчик, прикрепленный к конскому волосу, скользившему по сурьчунному желобку на палочке, лепетал что-то по-китайски. Еще она продавала «уйди-уйди» с разрисованными мордочками и бумажных драконов.

Всех их мы знали, и ждали, и узнавали издали по мотиву, и бежали навстречу. Потому что они были артистами дворового театра и участвовали в едином действе двора как равноправные персонажи, имевшие свой текст, и наряд, и бутафорию.

Они прекрасно владели своим ремеслом. Тогда халтурить было нельзя, потому что вещей было мало, каждая имела свою историю и свой облик, свою индивидуальность, как в творениях искусства.

А бродячие ремесленники и в действительности были артисты, как бродячие артисты были ремесленниками. Слово в старину, ремесло еще не отделилось от искусства.

Ремесленники приходили часто. Реже — бродячие артисты. И тогда наш двор превращался в подлинное подобие театра. С партером, бельэтажем, ложами в несколько ярусов и райком на шестом этаже.

Издали, еще на улице, встречали мы, дети, цыгана с медведем. У цыгана в ухе была серьга, у медведя в носу — кольцо, к которому прикреплена цепь. Цыган бил в бубен, пока не собирались зрители в булыжном «партере», пока не открывались окна, откуда глядели старухи, домработницы и матери с неходячими еще младенцами. С цыганом приходила маленькая, немытая девочка в пестрой сборчатой юбке. Начиналось представление.

«А ну-ка, покажи, Михайло Иванович, как купец водку пьет», — приказывал цыган. Медведь двумя лапами брал бутылку, запрокидывал голову и показывал, как купец водку пьет. А потом, ко всеобщему удовольствию, ходил по кругу, раскачиваясь, как пьяный. Под конец же, вызывая уже полный восторг, валялся с ног и лежал на спине, махая лапами. Потом, изображая уже барыню, он гулял под руку с цыганом. Потом боролся с цыганом. И под конец представления плясал под бубен вместе с цыганочкой. Цыганочка позвякивала монистами, притоптывала босыми ножками, а в кружении юбка ее раздувалась, и она становилась похожа на перевернутую чашечку. Медведь брал в обе лапы картуз и обходил зрителей, а девочка обегала двор, поднимая монетки, завернутые в бумагу, брошенные из окон. Их было не так уже много.

Еще приходили гимнасты — отец и сын. Они расстилали маленький коврик. Старший ложился на него и ногами подбрасывал младшего, маленького еще мальчика, одетого в розовое трико. Потом отец вставал и подбрасывал сына руками, ставил его себе на голову. Тот делал шпагат и складывался так, как невозможно сложиться человеку. С ними была женщина, наверное, жена гимнаста, в платье с цирковыми блестками. Она играла на гармонии, и все представление происходило с этим музыкальным сопровождением. Несколько монет получали и они. Гимнасты почему-то вспоминаются мне с грустью. А может быть, так спроецировалось стихотворение Аполлинера о маленьком акробате, которое мне пришлось переводить несколько десятилетий спустя. Лучше, кажется, зарабатывать шарманщик, потому что он продавал «счастье». «Счастье» заключалось в небольшом пакетике и состояло из дешевенького медного колечка, из сережек с зеленым стеклянными камешком, а то и просто из напечатанного еще по дореволюционной орфографии приятного предсказания. Простодушные женщины нашего дома, заслышав звуки шарманки, спускались во двор, и сердитый зеленый попугай доставал им за мелкую монетку дешевое счастье. А у детей таких денег не было, и мы просто слушали венские вальсы, которые хриловато наигрывала шарманка.

Шарманка стояла на одной деревянной ноге и была похожа на хромого инвалида. Хозяин ее тоже прихрамывал. И поиграв, и наделив всех желающих счастьем, ухромывал в соседний двор. И мы шли за ним, чтобы снова послушать музыку, сидящую внутри ящика, и подивиться на ученого попугая.

Самым желанным зрелищем у нас был Петрушка. Я не помню лица и обличья кукольника, потому что он быстро ставил легкую ширму и прятался за нее. Над ширмой появлялся Петрушка. Он похож был — или это мне кажется теперь — на нынешнего Буратино. Он выкрикивал высоким и резким голосом (наверное, в горле кукольника была особая пицалка) обращение к зрителям. Оно, видно, было очень смешное, а может, и не совсем пристойное, ибо взрослые покатывались со смеху. Мы же, дети, мало его понимали.

Представление не было длинным — двести короткие сценки, видимо, дореволюционного содержания, потому что кроме

Петрушки участвовали в нем городской и барыня. Петрушка ухаживал за барыней и вздорил с городовым. Дело доходило до потасовки, и городской звонко бил Петрушку палкой по голове. Тут уж и мы приходили в восторг. Петрушка, побитый, перевешивался через ширму и висел, что-то выкрикивая ненатуральным своим голосом. Но, кажется, все кончалось в его пользу, потому что он в финале бил по голове городского. И это уже был новый мотив кукольного спектакля — посрамление городского, наверное, невозможное в старые времена. Когда все это происходило, мне было лет пять-шесть. Поэтому подробности ушли из памяти. Но навсегда осталось яркое ощущение дворового театра старой, уже невозвратно ушедшей Москвы.

Из редакционного письма:

«Дорогой Давид Самойлович!

Одна из тем, которой занимается наш журнал, — театр кукол. Один из путей, по которому нас порой влечет, — история. И если Вы хорошо помните «петрушек голосистых», упомянутых в Ваших стихах, напишите нам. За исчезнувшими петрушками Вашего детства стоит культура, древняя, как человечество, целая ветвь фольклора, бесспорно золотая.

Нужно было бы создать «красную кукольную книгу», где собрать воедино все обо всех народных куклах, и воспоминания, и свежие свидетельства очевидцев — бывают же чудеса, вдруг где-нибудь что-нибудь возникнет; с куклами это случалось, исчезали и самозарождались вновь...»



...the most interesting part of the collection...



Яков Санников,  
народный кукольник,  
Пермь

## Последний из могикан

Его нашла Татьяна Сергеевна Шерстневская, завлит театра кукол в Перми. О том, что в городе на базаре появляется некто, показывая диких кукол, рассказывали очевидцы. Кто-то говорил даже, что у него глиняные марионетки. Но он появлялся и исчезал, и она тщетно его искала. Человек глубокой культуры, прекрасно знающий историю театра, она-то понимала, что сегодня увидеть бродячего кукольника — все равно что встретить мамонта в пермских лесах.

Давным-давно тут пролегал «великий скomorоший путь» — от Руси, через Урал, к дальним восточным странам, а скomorохи носили кукол; но ведь когда это было! Хотя после ликвидации скomorошества кто-то все же выжил, кто-то появлялся весной на площадях при базаре, с медведем, с козой, с петрушкой; бродячие актеры собирались вокруг карусели — парци ярмарки. Году в тридцать шестом в Перми еще стояла такая рыночная карусель, в елочных бусах, с голубыми колясками, с музыкой где-то внутри. В моем дальнем детстве она казалась великолепной, хотя, как стало ясно потом, то было уже жалкое зрелище. Но никакой балаганский люд вокруг нее уже не появлялся. И вдруг на том же месте, где ничего было не осталось, ничего! — уличный кукольник выплыл из вечности. Но он нырнул в свою вечность, и прошло много

времени, прежде чем Шерстневская его отыскала.

Они подружились, хотя и не сразу. Потом он многое рассказал. У нее сохранились записи. Когда он лежал в больнице незадолго перед смертью, она дежурила возле него; она и ее подруги, тоже из театра. Был он Санников Яков Федорович. Нет, потомственным кукольником он не был. Во всяком случае, ничего такого не знает. Нет, у него не было глиняных марионеток; деревянные были — он таких увидел впервые в 1922 году и сделал своих. И выступал одно время. Потом их поломали. После много чего было; теперь у него другие куклы: он на балалайке играет, они пляшут.

Они танцуют, перебирая ножками в ладных лапоточках. Лапти он плел изумительно. В гражданскую войну был красноармейцем-лаптеплетом.

Видел ли он такой «механический» театр, изобрел ли сам? Мог и изобрести. Он вообще примыкал к фантастической неуемной породе умельцев-механиков. Герон Александрийский, прославленный создатель античных автоматов, и безвестный Санников, в сущности, одной крови. Хотя у Санникова были какие-то свидетельства за какие-то изобретения, но не в области кукол, а за что-то совсем уж другое. Выступал он с пищиком, разумеется, своей собственной конструкции.

Судьба его была причудлива, пестра. Подкидывая коварные соблазны, то вдруг устраивала его на сельские работы, а то подсовывала таинственную древнюю книгу, написанную, как говорили, цародем. Но в нем билась подвижная мятежная артистическая душа, упрямо выводившая его из любых жизненных коллизий к театру одного-единственного актера.

Представление о своем театре у него было точное, вера в свое назначение фанатичная. Что он знал об извечных гонимых скитальцах, бродячих кукольниках Лондона, Милана и Пензы? И надо же — принял эстафету. У него был актерский костюм, хоть он его и маскировал отчасти обычным пиджаком, хитря и прикидываясь поначалу ординарным смертным. Под пиджаком же носил рубаху, но какую! Было их три, две атласных, «выступительных», и одна «маскарадная», шила их единственная портниха, чудом помнившая старинный крой. Он к ней ездил на далекий кордон.

А куклы? Они могли быть всякими. Те, последние, при балалайке, вообще были магазинные, купленные где-то в районе, он их только механизировал, а жена приодела. Но все равно — свои.

— Эти куколки только нам и родня. Никого у нас нет больше.

После его смерти театрик с балалайкой и пляшущими человечками не сохранился.

Д. Люверс

Р. С. Мы показали фотографию театра Я. Ф. Санникова С. В. Образцову — известны ли подобные устройства? Оказалось, в двадцатые годы в Москве ходили кукольнички с подобными механическими театриками. Образцов тогда даже писал о них.



«Только однажды, кажется, в 1924 году, на Сретенском бульваре я видел маленький балаганчик. В нем какой-то человек, по виду крестьянин или мастеровой, вероятно, очень талантливый и изобретательный, сделавший все своими руками, показывал механических кукол. Сцена его представляла собой стол, вокруг которого можно было ходить. На столе стояли куклы. Показывающий вертел ручку сбоку стола, и куклы двигались — пахали, сеяли, косили, жали. Все приводы были невидимы и находились под столом. Самое замечательное, что ритм движения кукол был не общий, а разный для каждой куклы. При общем, приводящем их в движение, механизме выполнить это было нелегко. Сделано было все с большим юмором, и я до сих пор помню, как косарь, прерывая косьбу, останавливался, чтобы поточить косу, и оборачивался на сидящих у стога девушек, а они поглядывали на него и щелкали семечки».

С. Образцов

Из книги «Актер с куклой» (М.—Л., 1938)

## ЛЕГЕНДЫ О КУКЛАХ

### ЖАЛОБЫ КУКОЛ

Много лет тому назад приезжал в горные селенья куколовод из театра Авадзи по имени Масаэмон. Повсюду шла о нем добрая молва. И в самом деле, он был мастером своего дела.

Каждый год весной устраивал Масаэмон представления, а потом возвращался на остров Авадзи и жил там до следующей весны. Кукол своих он отдавал на сохранение кому-либо из местных крестьян или содержателю балагана, и лежали они, запечатые в сундуке, долгие-долгие месяцы...

Не могли куклы спокойно переносить эту обиду. Каждый вечер начинали они громно жаловаться.

— Мы не простые бесчувственные куклы, — сердилась самая лучшая из них, игравшая роли самураев. — Нас наряжают в людские платья и выводят на сцену... А нас свалили как поало в сун-

дук, словно старую ненужную ветوشь. О, жестокость! О, неблагодарность!

И стоит гомон многих голосов, гремят гонги, рокочут барабаны...

И весь этот шум идет из сундука, который оставил на содержание Масаэмон с острова Авадзи, но открыть сундук нельзя, ключа нет.

Сейчас же послали гонца на остров Авадзи к Масаэмону. Приехал он. Отпер сундук, смотрит: лежат в нем куклы тихо и смиренно, будто ничего и не было.

Как раз в это время остановился в том селе проездом знаменитый сказитель дзерури из Эдо по имени Такэмото Гидаю. Дошел до него слух об этом необыкновенном случае и захотел он посмотреть на кукол своими глазами. Заглянул в сундук и головой покачал (...)

— Это ведь куклы-актеры. Если уж приходится убрать их на время, то надо делать это бережно и уважительно, щадя

их чувства, — говорит Гидаю так, словно он сам своими ушами слышал жалобы кукол. Вот поэтому у нас в Эдо есть хороший обычай, — добавил он, — утром и вечером вынимать кукол из сундука и устраивать с ними торжественное шествие. И уж, во всяком случае, надо бережно убирать их после представления, иначе куклы обижаются, как люди... и каждый актер их поймет!

С тех пор Масаэмон с острова Авадзи всегда следовал этому доброму совету, и куклы у него никогда больше не роптали на свою судьбу.

(Японские народные сказки «Десять вечеров»)

### «ГЛИНЯНЫЙ ЛЮХАР РАСХАЖИВАЕТ»

В северных воротах города Жуго семья Сюй Вэнь-ду, начальника области Чанда, что в провинции Хунань, купила глиняную фигурку Люхара, высотой шесть цуней с небольшим, и поставила

ее в специальную нишу в зале. Там он стоял год. Как-то раз Вэнь-ду собрался лечь спать и вдруг услышал какой-то скрепящий звук, доносившийся из зала. Он приказал служанке пойти с фонарем и посмотреть, в чем там дело. Служанка прибежала испуганная и сказала:

— Люхар вдруг спустился из ниши на пол и стал расхаживать...

Решили, что это нечисть, и захотели разбить фигурку, но Вэнь-ду сказал:

— Да не бойтесь вы его! Раз изображение бессмертного может ходить, очевидно, это доказательство его чудотворных способностей, нельзя его разбивать! — и он приказал поднять Люхара и поставить его в нишу. И поныне, более двадцати лет спустя, ничего дурного с Вэнь-ду не случилось, а его сын Сянь-фу, получил должность помощника губернатора провинции Чжэцзян.

Юань Мэй  
Новые записи Ци Се



←  
Кукла  
Марии  
Романовой  
←

←  
Куклы  
Евдокии  
Кулагиной  
←

Художник  
и режиссер  
Виталис Мазурас  
«Дочь Земли»  
Марцелиуса  
Мартинайтиса.  
Сцены из спектакля.  
Вильнюс. 1981

## Обретение мифа

Аудроне Гидрзияускайте

Пьеса Марцелиуса Мартинайтиса, одного из ведущих современных литовских поэтов, создавалась по мотивам литовских сказок (а их имеется около ста) о девушке-рыбачке Эгле, полюбивший ужа, любовью своей превративший его в человека, ставшей его супругой и королевой ужей на дне пучины морской...

В своих пьесах Мартинайтис углубляется в суть человеческих отношений, закодированных в сказках, в самое существо поведенного о человеке народом, и переводит это на современный поэтический и философский язык.

Готовясь к постановке «Дочери Земли», Мазурас создал собственную композицию из текста пьесы и стихотворений Мартинайтиса, стремясь точнее выразить свои видения. Поэтому образная структура спектакля строга, но сложна и неоднозначна, в ней доминирует пластика, а не слово.

В 1968 году в Каунасском кукольном театре «Эгле» поставил С. Раткявичус, а художником нащумевшей постановки был В. Мазурас, первой своей работой дока-

завший приоритет художника в кукольном театре. Тогда же заговорили и о его режиссерском мышлении.

В ту пору для В. Мазураса источником вдохновения, живой водой жизни было народное искусство, архитектура, скульптура, ткани. Сегодня, десять с лишним лет спустя, он избегает повторений, уже известных, уже эксплуатированных образов народного искусства. Теперь он пробует окунуться в глубочайшие слои народного мироощущения, в символику мифов, он старается приблизиться к первоисточникам, которые живут в нас, не всегда изъяснимые словами, поддерживая генетическую связь с малоизвестным далеким прошлым.

На первое место выдвигается тема трагической судьбы человека, тема совести и ответственности, тема рока, возмездия за счастье, решенная в философском плане. Мартинайтис с Мазурасом углубляют мифологический смысл сказки, еще более подчеркивая непримиримость и тяготеющие двух стихий — Земли и Моря, обостряют тему трагической судьбы самой Эгле. Сила любви заставляет Эгле перешагнуть запретную грань между стихиями. Но тоска по Земле, по дому, по родне так велика, что, и предчувствуя трагичность исхода, Эгле идет навестить Землю. А на родине уже и пыль истлела; прошли сотни лет, ничего не осталось от бывшего...

Мазурас вспомнил старинные литовские сказки, в которых весной под кукование кукушки из-под земли начинают вылезать души усопших, и захотел вернуть нас в этот древний таинственный мир некогда живших на земле людей.

Белоголовые фигуры со скрипками в руках одна за другой появляются в прологе. Это свидетели былых времен в длинных полуистлевших одеждах (шестеро актеров в белых масках, наподобие японских, обтягивающих голову и лицо вплоть до рта, играют всех персонажей).

Каждый из них приходит на возвышение со своим звуком, извлеченным из скрипки, со своим выразительным жестом.

По слиянию здесь музыки, актерской пластики и сценографического эффекта этот приход, пожалуй, так и остается в спектакле непревзойденным. Музыка М. Урбайтиса в спектакле крайне мало, но звуки ее можно сравнить с человеческой эмоцией, со стоном, с подавленным криком. Мир, который мы видим на сцене, создан из отдельных элементов, как будто не имеющих между собой прямой связи: еле различимые в глубине большие деревянные фигуры отца и матери, напоминающие литовскую народную скульптуру, глиняный горшок, старый багровый парус, словно судьба, повисший над сценой, белые классические колонны, скрипки или

дверной косяк, над которым, словно на полке, выстраиваются деревянные скульптурки (жители деревни, родственники Эгле, свидетели, народ?)

Спектаклю свойственна объективность мифа, и куклы, маски, люди, предметы — равноценные существа, знаки объективного мира, существующие сами по себе, как бы помимо чьего-либо сознания.

Мифологическое мироздание не нуждается в пластической связи своих частей, настолько полно каждая из них выражает целое, будучи многозначным и амбивалентным символом. Мы видим на сцене мир, имеющий свои, жестокие и объективные законы, мир, еще не знающий рефлексии, простой и мощный.

Величественна и прекрасна в своей простоте, естественности и откровенности сцена зачатия и весь ритуал рождения ребенка; глиняный горшок между колен сидящей Эгле, любовно ею ласкаемый, в который Жильвинас льет животворящую воду, подобен лону, где формируется человек. Потом из горшка вытаскивают белого деревянного ребеночка. Горшечная глина — знак матери-земли, рождающей все сущее, уходящее в нее же (на память приходит и недавний еще прусский обычай захоронения в горшках).

Смерть Жильвинаса приходит в виде огромной, сметающей все волны. Опускается сокрушительным вихрем багровый парус, ставший окровавленной пеной. Смерть в хитоне кровавого цвета, словно сошедшая со средневековых подмоств, приносит голову Жильвинаса к ногам Эгле, его маску, а маска его — белый лошадиный череп (в символике мифа змея и конь уподоблены друг другу).

К мифологическим метафорам спектакля относятся и странная труба, планг, похожий на змея, детородный символ, атрибут Жильвинаса. На трубе этой Жильвинас как бы играет, она издает странные «тяжелые», тоскливые звуки о любви, предчувствии, о муке, которую испытывает Жильвинас-уж, становясь человеком. Предметы выполняют функцию куклы.

Актер с маской, актер с предметом (с трубой, горшком, скрипкой) — это не актер в обычном смысле, это актер, имеющий задачи кукольника, и сам — полукукла. Между предметами и персонажами происходят странные метаморфозы: дети Эгле становятся деревьями и белые куклы детей с точеными деревянными ножками и ручками превращаются в белые деревоподобные скульптуры, собранные из точеных геометрических форм.

Когда в финале актеры вешают на них свои белые маски, словно души людей вселяются в деревья, и все застывает в белом спокойствии, и охватывает ощущение возвышенного, словно ты сам прикоснулся к прекрасному и вечному ритуалу жизни.





Художник  
Елена Луценко  
«Карьера Артуро Уи»  
Бертольда Брехта.  
Режиссер  
Валерий Вольховский.  
Челябинск. 1982

## Во власти ритуала

Елена Алтаева



Кукольному театру доступны сейчас пьесы, о которых с опаской думает даже театр драматический. С легкостью, напоминающей удал бazarных куколов, современные кукольники покушаются на вершины мировой драматургии, приспособив для восхождения свой древний инструментарий; большое искусство покоряется им с видимой охотой. Наверное, любой гротеск содержит в себе «кукольное» качество, ибо обнажает конструкцию явления. Такова пьеса Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть». Она выявляет механизм власти. Эпического размаха Брехту не занимать, социального пафоса — также. Шекспир дарит ему трагический простор; вместе с великим англичанином страстный немец заглядывает в бездну исторического подонка.

Главный режиссер Челябинского театра кукол В. Вольховский поставил спектакль о питательной среде фашизма, перенеся свой яростный интерес с лидера — на массу, которая ему подчиняется. Художница Елена Луценко создает на сцене некую самопроизводящую среду. Ее мир движет-

ся, развивается в строгом соответствии с таинственными, но осязаемыми законами. Подобно жизни, этот мир целостен. Сцепленная реальность глухо ворочается в себе самой, производя бесконечные соотношения во времени и пространстве.

Карнавал правит действом. Да, тот самый карнавал, с которым мы традиционно привыкли связывать бахтинскую идею обновления. Но театр видит, сколь непрочное явление человеческой истории: легкий крен — и оно обращается в собственную противоположность. Карнавал — это еще и шабаш, развязывание стихийных сил, это торжество инстинкта над разумом, царство анархии. Артуро Уи выступает как порождение и высшее выражение стихийного: толпою создан, ею вознесен и ее венчает.

Весь спектакль — драматическое сгущение материи: форма мучительно бродит, корчится, выламывается из себя и, наконец, застывает в железном каркасе. В спектакле существуют как бы два направления движения. Одно — хаотическое: материя стремится вырваться за собственные пределы, даже ценой самоуничтожения. Второе — чеканная поступь Порядка: оно ведет к геометрии, декоративности, натюрморту. И самое страшное, что эта материя, испытывающая невыносимый гнет двух равно уничтожающих ее сил, — эта материя есть человек.

В спектакле все изображения людей сделаны по одной болванке. Три существующих здесь плана вылеплены из одной глины, замешаны на одних дрожжах, и это повязывает всех единой ответственностью: и тех, кто действует на вершине пирамиды, и тех, кто поддерживает ее своим молчанием, и тех, кто заложил свои жизни в ее фундамент.

Безгласые стражи первого плана — народ. Черты намечены в самом общем виде, одежда унифицирована, краски отсутствуют. По мере приближения ко второму плану куклы приобретают отчетливость, индивидуальность и цвет. Здесь — главное поле трагедии, которая воплощает себя в смертельной ясности облика Уи. Сравним две куклы. Вот безликая девочка из толпы: почти плоская, едва намеченная фигура; вместо глаз — невнятные пятна, волосы — несколько нитей. Она еще не создана, не налилась объемом, не приобрела окончательно к общему месиву, и потому в ней тлеет слабая надежда на жизнь. И вот Артуро, который вопреки изощренной мимике, изысканной пластике, несмотря на подвижные гипнотические глаза, — мертв. Он — воплощенная потенция обезумевшей толпы, смертоносная баццлла, взращенная в питательной среде насилия, страха и безответственности. Есть еще третий, дальний план: стена, где замурованы участники, свидетели и жертвы дьявольского шабаша. Ед-

ва заметные, они проступают сквозь нее пятнами, полубъемами, шероховатой фактурой своей. Здесь материя снова смазывается, развеществляется, уходит в небытие.

Во все времена человек стремится к свободе, и как часто именно в этом благородном порыве он обнаруживает свою инфантильную несостоятельность. После первой мировой войны Германия страстно, хотя и туманно, мечтала о свободе — а на ее месте воцарилась анархия. В какие страшные опыты пустилась коллективная душа, испытывая себя в безднах хаоса, наивно принимаемого за свободу! Но хаос не держится долго. Уже в самом себе он содержит стремление к Порядку — как антитезу себе и как свое продолжение. Смятенная коллективная душа захлебнулась в одуряющем воздухе анархии, и где-то в ее глубине шевельнулась тоскливая мечта о приходе Кого-то, кто распутает все запутанное, объяснит все необъяснимое и наведет — Порядок. Немедленно явился Уи.

Художница выражает переход от хаоса к порядку через трансформацию стиля. Хаос экспрессионизма ограняется, сминается, упорядочивается и, наконец, обращается в мертвый неоклассицизм — ведь тоталитарное общество классицистично по своей сути. Рожденный в ломаных линиях экспрессионизма, в его инстинктивных пророчествах и страстных деформациях, вызванный к жизни разгулом анархических сил, Уи возносится над толпой и в торжественном рокоте фашистского марша венчается со смертью. Народный карнавал превращен в официальное празднество, и логику преемственности спектакль обнажает со всей беспощадностью. Смерть метит свои жертвы белым: обреченная кукла бледнеет, теряет краски, в замороженном ритме ужаса последовательно утрачивает черты. Персонаж проходит роковой тропой развеществления — и является к нам белой марионеткой. Смертельную тишину нарушают лишь козий стук его башмачков да беспомощное покачивание белого-белого цилиндра на белой головке, лишенной лица.

В начале спектакля буйная, цветная карнавальная толпа, глумясь и завывая, помогала ритуальным родам: давила скелету на вздувшийся живот, охала и стонала. Скелет распахивал челюсть, и оттуда, расправляя затекшие члены, выползала маленькая, нестрашная смерть. Теперь смерть выросла, поглотив все живое. Она выше всех. В полной тишине становится она рядом с Уи, которому — равна. Их окружают не толпы — колонны, за ними маячат не символы ритуальной похабелки — возвышаются нацистские стяги. Таковы превращения материи, отдавшей во власть бессознательного и отчужденной от Духа.

Резо Габриадзе  
со своей куклой



Художники  
Тенгиз Мирзашвили,  
Джемал Лолуа,  
Валерий Бояхчан  
Спектакль  
«Альфред  
и Виолетта».  
Режиссер  
и автор сценария  
Резо Габриадзе  
(по мотивам  
А. Дюма)

## Марионетки в Тбилиси

Евгений Кошкин



Он утверждал — Между теплиц  
И льдин, чуть-чуть южнее рая  
на детской дудочке играя,  
живет вселенная вторая  
и называется — Тифлис.

Б. Ахмадулина

Этим летом приезжал в Москву на гастроли Тбилисский театр марионеток. Театр очень молод, ему всего два года, и судьба его необычна. Театр создал, организовал, открыл, снабдил репертуаром — замечательный грузинский кинематографист Резо Габриадзе. Автора сценариев «Кувшин», «Серенада», «Необыкновенная выставка», «Не горюй», «Чудаки» не надо представлять читателю, каждому из нас приходилось и плакать и рыдать от смеха на его картинах.

Куклы, особенно марионетки, давняя любовь Габриадзе; недаром он первую кукольную пьесу «Наследство маршала де Фантье» написал еще десять лет назад в разгар своей кинематографической славы. А «на зубок» новорожденный театр получил от тбилисского горсовета удивительный подарок. Заново отреставрирован-

ный особняк конца XIX века в центре старого Тбилиси. Бирюзовый дом с большим деревянным балконом: внутри расписанный альфреско зрительный зал на 46 мест, завитки на потолке, а напротив входа — три игрушечные деревянные ложи, декорированные кукольными ширмами, средняя превращена в навес, на крыше которого сушится перец. Вначале Резо собирался посадить в эти ложи заводных больших князя и княгиню, которые встречали бы публику словами: «А вот и вы. Не может быть, какая радость». Над зрительным залом — гостиная. Габриадзе мечтает о том, как она превратится в место встреч художественной интеллигенции города, дом для друзей театра. Пока же друзья и коллеги приходят по делу: знаменитые актеры записали фонограммы спектаклей, художница шьет костюмы, скульптор режет кукол. Одинадцать молодых тбилисских интеллигентов составили труппу театра.

Театр стоит на краю старого квартала Мухрантубани. Надо пройти лишь несколько шагов от большой магистрали, ведущей на мост Бараташвили, и сразу же вздыбленный проулок, узкие улочки, замощенные камнем, дикая путаница балконов, наружных лестниц, оград и всевозможных пристроек, неровная вязь листьев: виноград, алыча, черешневое дерево посреди двора. Нынче все это восстановлено, подчищено, покрашено, облизано на радость местным и приезжим. Туристы без усталости бродят в этом отреставрированном лабиринте, и лица у них от восторга становятся удивительно глупыми. Неожиданно застройка кончается крутым обрывом скалы над Курой. Последние дома стоят у самого края скалы, несколько балкончиков висят прямо над водой. В детстве казалось, что переночевать или просто постоять на таком — это и есть настоящее счастье. Балкончики парят в воздухе. К вечеру воздух сгущается, синее и наполняется призраками, потому что старый Тбилиси — это не просто застройка XIX века на территории древнего города, который был razoren последний раз на пороге XIX столетия. Нет, это место обитания легендарной грузинской души и миф о прекрасной Грузии. Недаром же все, что мы знаем о грузинах прекрасно: героического, театрального, смешного, грустного — как бы материализуется и обретает плоть в названиях старого города: Авлабар, Сололаки, сады Орточель... Кто только не принимал участия в сотворении этих легенд! Поэты, актеры, музыканты, художники. А Габриадзе? Вот уже четверть века без усталости высмеивает он и миф, и кто его творит. Лихо и бесстрашно показывает всему миру «наши, грузинские» фанабери и осмеивает всеми почитаемые местные добродетели. Смеется

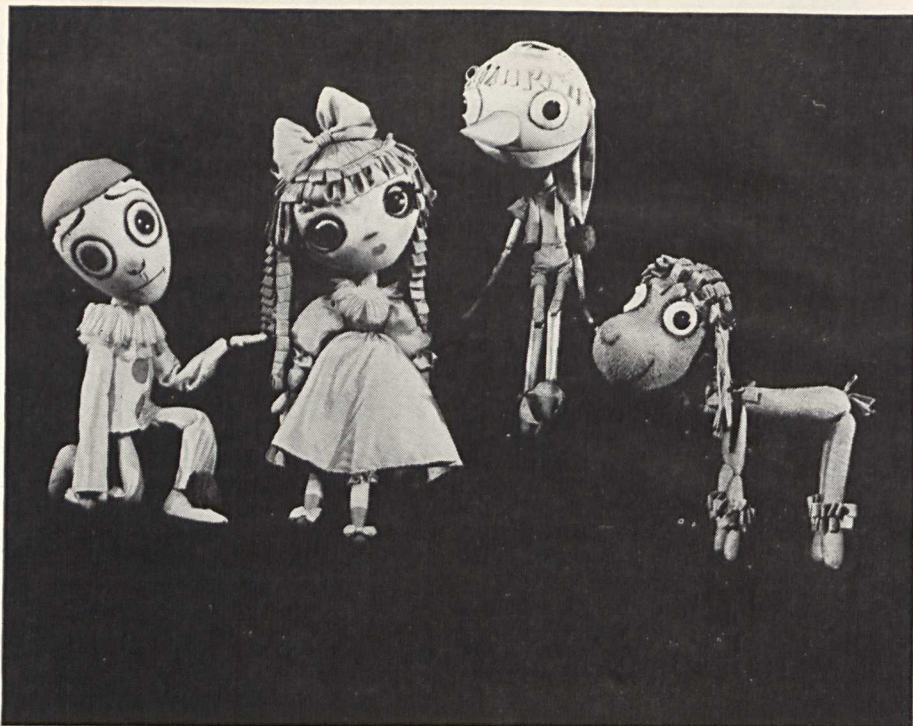
надо всеми и надо всем, даже над мифом о прекрасном старом Тбилиси. Отдает диалог о нем марионеткам — профессиональным шутам и насмешникам.

«Князь Ваню: Ну почему ты так любишь этот восемь раз сожженный Тифлис? Хечо: Ты спрашиваешь, почему я люблю этот восемь раз сожженный Тифлис? (Пауза). Когда ранним утром оторвешь голову от рваной, пахнущей дымом мутки, чачу со звоном опустишь в живот, и там она со звоном залает, как потерянная собака, и выведет тебя из твоей конуры, как наместника из дворца...» И далее следует длинный, исполненный нелепости диалог о жизни в городе. Результат получается поразительный. Куклы на сцене, смеясь, у нас на глазах сотворят все тот же прекрасный миф. Завидуйте, лирики!

Зрители заслушиваются, глаза их светятся, и сцена и зал превращаются в кусок того еще старого города, где кипела торговля, сутились кинто, прекрасные девушки сидели у раскрытого окна и сушили волосы... Все работы Габриадзе наполнены удивительно чистой, голубой и переменчивой атмосферой народной жизни. Иногда неожиданно эту атмосферу сотрясают раскаты зрительского хохота, затем снова ее заволакивает грусть. Габриадзовский мир населен толпой масок традиционного грузинского фольклора: высокий и маленький; плут кинто и благородный рыцарь карачохели; нежные девушки и пронзительные свахи. Они легко и естественно кочевали из одного фильма Габриадзе в другой, а нынче так же естественно шагают с экрана на узкую сцену. Иногда кажется, что этот маленький театр и построен-то специально для того, чтобы было где осесть всем мечтателям и чудакам из пьес Резо, которые то уплываю по реке, то улетают на ковре-самолете от прозы обыденной жизни... Да и куда им еще идти?

Итак, Тбилисский театр марионеток появился на свет при чрезвычайно счастливых обстоятельствах\*. Однако кому много дано, с того много и спросится. Кинематограф Габриадзе — настоящее и высокое искусство, и именно оно станет служить точкой отсчета для оценки работы нового театра. Помню, много лет назад писатель А. Битов писал о его фильмах: «Я вышел из кинотеатра в выключенный мир... Глаза мои были влажны, взгляд неясно различал близость мира, готовность любить наполняла меня...» И все, что на сцене театра марионеток не дотянет до этого уровня, будет засчитано ему как неудача.

\* Об этом блестяще написал Е. Калмановский в журнале «Театр», № 8, 1983.



Марина Грибанова  
Куклы группы  
Карабаса  
в спектакле  
«Буратино».  
Режиссер  
Владимир Штейн.  
Уфа. 1983

## Глазами героя

Наталья Смирнова

Судьба наградила ее гротескным мышлением. А верит она только в фантастический реализм. Это не из учебников. Это органика ее мироощущения. Оно подсказало ей неожиданно новый взгляд на героя, открыло для театра кукол систему моновидения. Дарованное ей природой свойство овеществлять сны и фантазии впервые прорвалось в 1965 году. Оформляя «Дневник Анны Франк» и «Роман об испанской жандармерии» Г. Лорки, она поставила теневой экран и спроецировала на нем странные предметы. Шел серьезный текст. А на экране жила скрипка, которая расцветала розами. Когда за девочкой приходили — скрипка разламывалась пополам. В «Романсе» перед экраном веселились карнавальные куклы в шляхах с яркими цветами. Жандарм разогнал карнавал, с шалей вдруг слетали цветы, и они становились черными, как ночь геноцида. Так она впервые прикоснулась к трагедии. В семьдесят восьмом она поставила как художник «Белый пароход» Ч. Айтматова. Ввела в белый кабинет людей в белом и поставила перед ними больших, почти плоских, барельефно выразительных кукол — гротескно осмысленную группу «людей кордона» и отдельно — лирическую фигуру Мальчика с непомерно большими глазами, худенькими плечиками и застенчивой походкой интеллигента. Она заставила режиссера так вести спектакль-исследование, чтобы все, что изображалось на сцене, стало не более чем овеществлением самосознания героя. Мальчик видел «людей кордона» всех вместе: сложением из начального кителя, намертво застегнутых кофт, навсегда накрученных на головы платков, больших цепких рук, прочно стоящих на земле ног. Они нерасторжимой группой плотно сидели на больших белых кубах — будто рожденные с гримасами величия, подобострастия, долготерпения, спорили, изощренно унижали друг друга, а потом и тех, кто жил вовне, в большой, отдельной от них, жизни. Они кричали и тупо смотрели вперед. Потом же, рассказывая сказку о Матери Оленихе и дойдя до того места, когда люди предают, — мальчик воображением своим воссоздал тот же абрис знакомой нам группы, только во много раз уменьшенной и удаленной куда-то вглубь. Они, эти люди прошлого, были также одинаково похожи в главном. Мы догадались, что Грибанова именно так материализует сложное и емкое понятие, именуемое

«массовым сознанием». Так рассматривает установочность поступков, реакций, взгляда на жизнь, так видит духовную обезличенность. Догадались, отчего такое пронзительно-острое сопоставление жизни с видениями и сказками: Мальчик жил на сцене в ситуации кризисно-пограничной. И все, что происходило — стало последним словом его о себе самом и о том мире, в который он так и не смог войти. Он любил воду, но видел ее двойко. Гибкие девушки в пышных белых тюлевых хитонах изображали на сцене волны текущей в его сознании прошлой, прекрасной реки. Другая вода была из другой сказки, той, куда уплы мальчик (кинопроекция из белых черточек, которые затопили всю сцену).

А Белый пароход вовсе уж как в детском рисунке: его держали в руках два больших человека — Капитан и Отец: так видел Мальчик.

Спектакль не сразу был принят критикой. Его упрекали за эклектику. Это потом было понято: вещный, духовный и душевный мир ребенка так и должен был материализоваться, обязательно разное и обязательно в ином стилистическом приеме. Мы узнали особую выразительность мертвой куклы. Актер клал на землю большую плоскую куклу Расторопного Момуна и отходил от нее — мы догадывались, что душа отлетела и тело мертво. И тогда мы догадались: это так увидел смерть деда Мальчик. Моновидение стало реальностью большой сцены.

В восемьдесят первом — Грибанова поставила «Галиму», вернулась к системе моновидения, но поставила спектакль совсем в другой поэтической манере.

«Галима» («Чернолик») Гафури не ставилась в Башкирии, и всегда решения лежали в лоне этнографического натурализма (сценографии) и актерского экспрессионизма. Грибанова же соорудила на сцене ступенчатый черный кабинет («Чешская лестница»). Зеркало сцены затынула тюлем. Одетые в черное актеры взяли в руки кукол, из которых ничего не торчало — ни трости, ни палки. Режиссер обжил спускающуюся вниз черноту: возникло реальное ощущение дороги, домов, интерьера. И снова были группы: детей в школе, старух, молодых хулиганов. Только Галима была отдельно. Лукавая и нежная, пылкая и застенчивая — она видела своего любимого, стройного красавца Закира в безупречно белом одеянии и в безупречной тонкости линий. Всех остальных она видела именно группами. Грибанова овеществляет полеты любви — ее герои, как шагаловские женихи и невесты, летят над землей, воображаемой деревней, рядом с зажженными звездами. Разные группы по-разному реагируют. Но все — издеваются над ними.

Галима (а вместе с ней и зритель) иногда видит лица — резкие черты, пронзительный взгляд, скверный оскал, сладострастную улыбку, а иногда нет — лица смазаны, стерты. Она сходит с ума, и этот ее душевный уход в небытие решен пронзительно просто. Галима сидит внизу, на дороге, а наверху, мерзко шевеля челюстями, галдят, орут, надрываются в гнев уничтожающе ее, оскорбляюще поучением и ненавистью. Это группа гадких старух. Галима видит и слышит их. Но вот — прямо на наших глазах — они обернулись вдруг вороньем, а их человеческая речь — мерзким криком ворон. Вороны кружат, их крик надрывает слух. Девочка в ужасе закрывает уши руками: весь мир вдруг сужается до пустого черного пространства, орущего воронья, которое застилает звезды. — А потом — снова прекрасный полет. И снова звезды. Девочка закачивает свою короткую жизненную дорогу, робко поникнув, но так и не предав своего чувства.

### ЛЕГЕНДЫ О КУКЛАХ

#### «ДЕРЕВЯННАЯ СОБАКА, УМЕЮЩАЯ ЛЯТЬ»

Достопочтенный Шэ Вэнь-линь рассказывал, что, будучи в столице, он зашел в дом некоего сановника из уголовной палаты. Только он постучал в дверь, как с громким лаем выбежала свирепая собака с львиной шерстью. Вид у нее был такой, словно она сейчас загрызет Шэ. Он очень испугался. Вышедший вслед за собакой хозяин дома позвал собаку, и она тотчас же улеглась неподвижно.

Хозяин взглянул на гостя и стал хохотать, да так, что не мог остановиться. Шэ спросил его, почему он смеется. Хозяин ответил:

— Это деревянная собака. Снаружи на нее наклеили львиную шерсть, а внутри поставили пружину, так что она может бегать и лаять.

Шэ не поверил. Тогда хозяин вынес петуха с желтыми перьями и красным гребешком, который вытягивал шею и кукарекал. Шэ раздвинул перья, поглядел — петух тоже был деревянный.

Юань Мэй  
Новые записи Ци Се

# Так природа захотела

Ольга Кабанова

Кукол, как детей, любят безудержно и нежно, по крайней мере те, кто произвел их на свет. Речь идет не о кукольниках-профессионалах, мастерах и художниках, а о настигнутых «кукольной болезнью»: шьющих, вяжущих, лепящих, красящих, строгающих — создающих кукол самыми разнообразными способами и приемами, без договоров и заказов, неизвестно почему и зачем, порой вопреки и в ущерб профессии и домашним обязанностям. Как хворь и страсть, «кукольная болезнь» охватывает внезапно.

Присматриваясь, прицениваясь, она ищет и безошибочно находит «своих». А вы, не подозревая, что случится с вами, просто-душно сметаете со стола случайные вещи: пуговицу, лоскут... Вы лишь прикоснулись к ним — и вот уже трогательное забавное создание, удивительно похожее на кого-то, лежит на ладони. По свидетельству «заболевших», они испытывают в этот момент счастье. Когда же все новые и новые куклы властно требуют воплощения, может наступить отчаяние, даже страх. Они заполняют дом, выглядывая из каждого угла, они начинают задумчиво и печально рассматривать людей (тогда их нужно срочно дарить знакомым).

Мы знаем профессиональных графиков, начавших делать скульптуры, маски и куклы, причудливые странные произведения, словно принадлежащие какому-то значительному, но почему-то не известному нам театру. Глядя на эти диковинные фигурки, пышно одетые в мелкий, дробно разработанный и густой декор, мы можем представить себе весьма отчетливо их театр (театр китайских болванчиков), его эстетику, его репертуар (скорее всего, Гофман). Это Н. Мануйлов и Л. Кириллова. В Москве есть подлинный кукольный театр, театр домашний. При свечах на столе возникают неимоверной выразительности маленькие фигуры, с лицами, хранящими печать библейской мудрости, в одеждах, опыленных прахом веков. Одухотворяется доскут, лицедействует тряпка, и скорбно застывает кукла. Все существует по своим законам, ворвавшись в жизнь автора внезапно и приказав: «Да будет театр» (автор же пожелал остаться неизвестным).

Поговорите с этими людьми — и можете считать, что побеседовали с Пигмалионом: да, у них оживает каждая кукла. Да и вы, рассматривая одно за другим эти теплые, нелепые создания, увидите не декоративную вещь, но посланца иного мира, маленького пришельца с другой планеты. В вас как бы начинается работать другое восприятие, то ли детское, то ли атактистическое, о котором мы либо поза-

были, либо не знали вовсе. Оно отзовется на куклу Евдокии Кулагиной, пенсионерки из Подмосквы, наряженную в матерчатые ботинки и капор, но по стилю, по легке — такую первобытную, первоначальную. Тут обобщающая мощь, и неожиданность сжались воедино — таковы куклы. Первую сшила недавно, теперь их уже тьма-тьмущая и нет им конца.

Мария Романова, врач, — какие разные ее куклы! Мы не найдем у них единого стиля или художественной общности, и все же они — образы одного, только ей видимого мира, по-детски ясного, по-юношески романтического, по-взрослому странного. Длинный испанский гранд (проволока, бархат) с хрупкими ножками и печальным носом внезапно с головы до туфлей озаряется громадной дерзкой улыбкой (натуральная вставная челюсть). Безмятежный поросенок. Девочка с мячиком. В них — порода, культура, изящество.

Любовь Юкина — художник-график. Но ее профессиональные качества как будто исчезают, прячутся, когда она принимается за куклы. Эти несуразные и бесконечно симпатичные существа, у которых нос пришит прямо к руке, нога к шее, а вместо уха — серьга, казалось бы, начисто лишены всякого природного правдоподобия и тем не менее абсолютно узнаваемы. Сразу пытаешься восстановить их генеалогию: семейство троллей и домовых, африканский идол, детские рисунки, «герои» картин Жана Миро. Автор объясняет, что каждая кукла — почти точный портрет, у любой есть собственное имя: Грандама, Кокет, вот серия старух и семейство котов. А эти называются «Грусть», «Тайна», «Здрасьте!». Так чьи же это портреты? Эмоций, состояний, реплик? Известно, куклы похожи на своих создателей, всегда немного автопортреты, надо только уловить, в чем именно проявляется сходство. Может быть, весь причудливый эмоциональный строй художницы, ее прихотливые настроения, не выразимые словом или скупым языком графики, обрели воплощения в этих, лишь на первый взгляд пластически необузданных, спонтанных формах, обладающих на самом деле соразмерностью частей, яркостью лишенных пестроты красок, неповторимым застенчивым обаянием и той удивительной характерной живостью, которая радуется в хороших куклах.

Видимо, куклы стали для нее поводом прорваться в иную сферу творческого действия; возможно, нынешняя «кукольная лирика», слившись с профессиональными навыками и мастерством, выведет художницу в какой-то новый, еще неясный для нее жанр, подвластный профес-

сиональной искусствоведческой оценке. Мария Чепайтите сшила кукольных гномов и одевала их, согласно легенде, в ночь с четверга на пятницу. Сделала она еще и других сказочных персонажей: некоего айтвареса с рыбьей головой, змеиным телом и птичьими лапками, трехглавого змея и ведьму. Однако фольклорные изыскания вовсе не причина, а лишь следствие «кукольной болезни». В куклы играть и кукол делать Мария любила с детства — девушка серьезная и начитанная, она собиралась поступать в Тартуский университет, но получилось так, что делать этого не стала, а продолжила шить кукол, стремясь придать занятию не легкомысленный характер. Вступив в общество народных мастеров, шила кукол в национальных литовских костюмах, строго соблюдая этнографическую достоверность, сотрудничала с кукольным театром и на телевидении. Но все же истинное призвание Марии — делать кукол для детей. Детей она любит особенно глубоко и серьезно и твердо знает их вкусы и эстетические привязанности. Сшитые из нежнейших шелковых или мягчайших пушистых тканей, украшенные тонкими блестящими бисерными ниточками, с огромными вышитыми глазами, эти куклы обладают неоспоримым достоинством в глазах каждого. Милые, домашние, ласковые, чуть нескладные — лучшие друзья ребенка. В конце концов куклы должны стать для Марии занятием профессиональным — она учится на мультипликатора и, наверное, будет делать совсем других героев для своих фильмов. Очень бы хотелось, чтобы она сохранила ту редчайшую умиляющую интонацию, которая лишь чистотой детства охраняется от фальши.

Куклы, о которых шла речь, были показаны на выставке в редакции журнала год назад, потом на однодневной выставке в ВТО, в рамках устного журнала кукольников «Наш, только наш!». Разнообразные «непрофессиональные» создания поразили многих раскованностью, необычностью своего облика. — Что же заставляет людей с удивительным упорством и потрясающей серьезностью творить непонятно зачем — не для «красоты» ведь, и не для пользы — кукол? Делать нечто камерное, личное, а в результате может получиться древний африканский идол, средневековая марионетка или ритуальная маска. Тайна природы творческого импульса — одна из удивительнейших, сколько бы теорий на этот счет ни существовало; она и составляет суть интереса ко всякому непрофессиональному, «апокрифическому» искусству, а в случае «кукольной болезни», как считают многие, тайна эта особенно волнует и манит.

## ЧУДЕСНЫЙ МАСТЕР

В глубокой древности жил Чудесный Мастер. Он умел делать всевозможных кукол из дерева: делал он их так искусно и тонко, что они могли даже двигаться. В те времена во всей вселенной жили только этот чудесный мастер, его жена и их дочь, и больше на земле не было ни одного человека.

— Если на этой огромной, бескрайней земле не будет процветать человеческий род, — думал Мастер, — то мир станет дикой и бесплодной пустыней. Как-то раз, беседуя со своей женой, он сказал:

— Я сейчас в горах вырезаю деревянных кукол. Я могу даже сделать так, что они будут двигаться, говорить, есть, пить и размножаться. Они во всем будут подобны мне, и ни ты, ни дочь не сможете среди них отличить меня.

— Ты в самом деле владеешь таким удивительным искусством? — спросила жена.

— Да, я обладаю этим священным даром, все куклы, которых я вырезал, совершенно подобны

мне. Попробуйте-ка вы с дочкой узнать меня среди них. Если вам это удастся, то мое искусство ничего не стоит. На другой день дочь принесла отцу в горы обед. Там она увидела тринадцать человек, совершенно похожих на ее отца. Сколько она ни билась, так и не смогла узнать, кто же ее отец. В конце концов она поделила принесенную еду между всеми тринадцатью. Вернувшись домой, она обо всем рассказала матери.

— Ты еще мала, потому и не смогла узнать своего отца, а между тем у твоего отца есть одна примета, по которой я-то наверняка его узнаю, — сказала мать.

На следующий день жена сама понесла обед. Все тринадцать потянулись к ней за едой, и женщина совсем было растерялась, потому что Мастер и все двенадцать кукол до мельчайших черточек походили друг на друга. Но жена Мастера быстро нашлась: она велела всем тринадцати человекам не двигаться и не шевелиться, и, повторяя: «Я принесла еду своему мужу, а

не вам, деревянным истуканам», она в то же время тщательно ощущивала лица всех тринадцати человек, пока не почувствовала на носу одного из них несколько капелек пота и не узнала по ним своего мужа. Как бы продолжая свою речь, она сказала: «Ты мог обмануть свою дочь, но тебе не провести свою старую жену!» При этих словах двенадцать деревянных кукол скрылись в лесу. Там они вступили в брак с обезьянами. От них и ведут начало все человеческие племена.

Из сборника «Китайские рассказы, сказки, басни, притчи, загадки».

«БРОНЗОВЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ РАЗЫГРЫВАЮТ СЦЕНЫ ИЗ «ЗАПАДНОГО ФЛИГЕЛЯ»

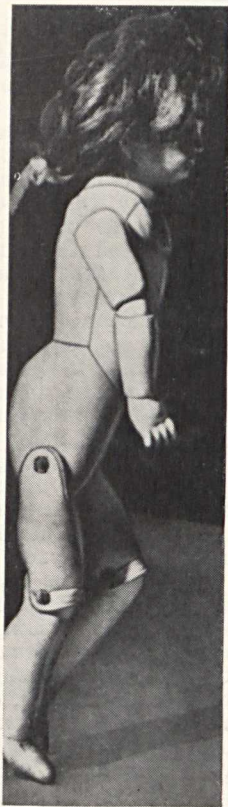
В двадцать девятом году правления под девизом Цян-лун люди Западного океана прислали в дань восемнадцать бронзовых актеров, которые могли представлять одну часть «Западного флигеля». Фигурки были высотой в чи с лишним. Тело, уши, глаза, руки и ноги были сделаны из

бронзы; сердце, желудок, почки и кишки соединялись с помощью механизма, работающего подобно часам, которые бьют сами. Для каждого акта пьесы нужно было вставлять ключ, чтобы открывать замок. Когда, открывая замок, нарушали установленные правила, возникала путаница, и те, кому надо было сидеть, лежали, а те, кому надо было ходить, сидели. Студент Чжаи, Ин-Ин, Хун-ян, Хой-лин и Фа-Цзун — все могли сами ходить, открывать ящик с одеждой, одеваться. Они ходили, встречались, кланялись, приближались и отступали, как живые. Только петль они не могли. Когда акт кончался, они сами снимали с себя одежду и укладывались в ящик. Перед выступлением на сцене они сами поднимались и выходили на сцену. Вот чего достигло искусство жителей Западного океана.

Юань Мэй

Новые записи Ци Се





Куклы-игрушки:  
слева — первая пол.  
XVIII в., справа —  
начало XX в.

Фарфор, дерево,  
кожа.  
Германия

Русский вертеп.  
Реконструкция  
Виктора  
Новацкого  
для ансамбля  
народной музыки  
под руководством  
Дм. Покровского.  
Программа  
«Русский  
народный театр».  
Художники  
Сергей Тараканов,  
Виктор Назарити.  
Москва, 1981

Николай Дронов  
Театр кукол.  
Гипс



Древнегерманские  
куклы. XI в.  
Дерево

Африканские куклы  
XIX в. Дерево

## В сторону человека

Виктор Новацкий  
Ирина Уварова

В Чехословакии, в захоронении «Брно-2», найдена маленькая фигурка мамонтовой кости. Ее конечности прикреплялись к туловищу и были подвижны<sup>1</sup>. От подобных фигур принято начинать историю куклы. Кукле из Брно, по самым округленным подсчетам, 30—35 тысяч лет. Ее материал долговечен, она как бы определена существовать всегда, замещая смертное существо, — свидетельство развитых представлений о рубеже между живым и мертвым; считают даже, что кукла возникает именно тогда, когда оппозиция жизнь — смерть становится непереносима для психики<sup>2</sup>. Мы же полагаем иначе. Мы намерены искать первичную куклу гораздо раньше, сдвигая время ее появления на десятки тысяч лет назад, когда человека еще мало тревожат вечные вопросы жизни и смерти<sup>3</sup>. Кукла системы «Брно-2» не начало, а результат длительного процесса абстрагирования, отделения от человека, самостоятельного становления в пространстве. В истоке же процесса должна возникнуть кукла иной системы управления, еще неотъятая от человека, еще сливающаяся с ним. А материал, пошедший на нее, подвергся распаду. Но если она и не оставила по себе реального следа, мы все равно намерены найти ее — не в пластах материальной культуры, но в сферах человеческих представлений и понятий, в недрах сознания, в универсальных формах и образах первобытного творчества.

Ведь человек соединен с куклой куда более прочно, чем мы сегодня себе представляем. Ее магические функции вынесены за скобки, а вместе с этим оборвался и целый пучок нитей, связующих куклу с человеком. При желании их можно определить как физические, психические, мировоззренческие. Попробуем восстановить оборванные связи.

Наша умозрительная экспедиция за колыбелью куклы начинается с пещеры Труа Фрер, с наскального профильного изображения странного животного, приподнявшегося на задние лапы и обратившего прямо на нас темную морду, венчаемую рогами. Но это не животное, а человек, влезший в цельную шкуру. Исследователи назвали его «колдун»<sup>4</sup>, и первую куклу следует искать подле него. В безграничной протяженности времени его отдаленные потомки сохранили ритуальный наряд — точно так сибирские шаманы влезали в цельную шкуру тотемного предка, воплощаясь в зверя и как бы вновь сливаясь с природой, от которой отделился человек. Именно при шамане скапливаются несметные полчища кукол, то отделяясь от него и прячась в бубне, то прилепляясь к костюму гремучими фигурными подвесками, то растворяясь в одежде. На ниспадающих лентах появляются лица кукол; физиономии небесных дев вышиты на спине телеутского шамана, а их тела — свободно развевающейся лоскут; к плечам алтайского кама прикреплены хвосты матерчатых, струящихся вниз змей. Все это оживает, трепещет, приводимое в движение шаманской пляс-

кой, олицетворяя обитателей небес, земли и недр; они населяют костюм шамана, моделирующий вселенную. Среди мельчайшей пластики, подобранной в мусоре гротов — нет ли подвесок, упавших со шкуры колдуна?

Но примечательная деталь: в наскальном изображении пещерного колдуна конечности графически акцентированы, пожалуй, они выделены особо. Неожиданно выясняется, что при цельной оленьей шкуре конечности не завершаются копытцами, это явно лапы другого зверя<sup>5</sup>.

В мире архаических понятий камузу с лап тотемного зверя выделено важное место. В скандинавских сагах описаны сложные церемонии вокруг ритуального башмака: он шит из шкурки с правой задней лапы, и, обретая права наследства, юный наследник вступает в него правой ногой. Можно не сомневаться в том, что Золушка обронила правую туфельку — вступил она в нее «с левой ноги», ее история не имела бы благополучного конца. Память о ритуале оказывается поразительно живучей, в сказке сохраняется торжественность акта примерки туфельки. Но, быть может, в обрядовых играх вокруг башмака мог «играть» и сам башмак, быть может, его следует понять как «маску ноги», подобную маске-морде, закрывающей лицо. Навстречу этому предположению всплывает еле сохранившиеся следы ножных кукол; Л. Шульц видел «Пляску ног» у остяков Кур-Йокта: под музыку двое мужчин внесли носилки, исполнитель лежал на спине. На одну ногу была надета рубашка, в рукава ее просунута палка, он держал ее за концы, приводя куклу в движение и ногой, и палкой<sup>6</sup>. В народной традиции Азербайджана ножные куклы надевались на каждую ногу кукольника, такой кукольник выступал в Москве на фольклорном вечере в 1981 году. Наконец эстрадный номер «Борьба нанайских мальчиков», где руки и ноги одного танцора, облаченные в шкурки, ведут между собой веселую войну, должны быть, след неведомого ритуала, в котором ноги шамана, сопряженные с «нижним миром», подобно корням, и руки, воздетые к небу, изображали в формах кукольного театра борец космогонических начал. Ножные и ручные куклы вырастают из одеяния.

На рукавицы у сибирских народов шел камуз с передних лап тотема, роль такой рукавицы, конечно же, не исчерпывалась лишь утилитарным назначением. А вот перчатка сибирского шамана, семипалая, каждый палец особого цвета<sup>7</sup>. Кажется, тут уже явный рудимент перчаточной куклы? Каждый палец может стать куклой — так происходит позже в театре, и не случайно были маленькие идолы, сделанные из фаланг. Мальчик-с-пальчик — оживший палец (в память об отрубленном пальце при инициации). Перчаточная кукла могла быть самой древней, позже она отщесывается на периферию кукольного мира, уступая площадку куклам иных систем. Она находит убежище в Индии, в Китае — там надежно консервируются давние традиции, — играя про-

стенские бытовые сценки в уличных представлениях и выступив гулять по свету народную куклу-трикстера, Петрушку и Панча, по родословной восходящих к грозным и могучим божествам<sup>8</sup>.

Н. Я. Симонович-Ефимова проникательно угадала первоуродство петрушек<sup>9</sup>. Через руку актера в послушное тельце куклы переходит его душа, кукла принимает малейшее движение ладони, чутко реагируя всем своим существом. Прислушаемся к интуиции кукольника-практика. Но, кроме того, в ее мыслях о системах управления куклами очевидно влияние П. Флоренского, ее близкого друга, с его размышлениями о руке, с помощью орудия труда получившей продолжение в пространстве. Разные орудия — воплощение одной и той же идеи, но в различных стилях: «(...) ведь что же, в сущности, есть стиль, как не выражение того или иного поворота творческой воли в силу необходимости добиться известной функции»<sup>10</sup>. Рука — ладонь, пять пальцев — объект повышенного внимания в начале начал, при возникновении первичных человеческих понятий. Взяв карандаш, ребенок обводит растопыренную пятерню, рассматривает изображение части своего тела, вдруг отделившейся от него на лист бумаги. Что влекло ранних обитателей пещер оставить такие же знаки в гротах пяти континентов — отпечатки ладоней? Рука, обведенная цветной чертой, — след чувственного прикосновения к камню, как бы хранящий в себе руку автора.

Вот тут, возле толкования этих знаков, и обозначается место, которое может занять как раз кукла, и дело уже не только в том, что она могла быть ручной. Круги понятий, расходящиеся от отпечатка ладони, захватывают зону куда более обширную.

Гораздо чаще к каменной стене прикладывалась левая ладонь, и это крайне важно. По законам, сохранившимся в глубинах нашего сознания навсегда, в согласии с деятельностью двух полушарий головного мозга, правое — свое, левое — чужое<sup>11</sup>; правое — правильное, левое — нет. Левое изначально отталкивается от правого, отражая его зеркально и негативно: нечистое — неживое. Потому вся нечисть совершает действия обратного порядка, и легче можно сразу узнать по манере носить правый лапоть на левой ноге, а австралийские демиурги и хеттские боги — левши. В этот «левый ряд» входит и кукла, столь часто отождествляемая с нечистой силой; в уставе рисоля туркестанских кукольников прямо указано, что куклу изобрел шайтан<sup>12</sup>. К цепочке негативных понятий о «левом» присоединяется и понятие «женское», зеркальное по отношению к правильному, мужскому. В наскальных изображениях женский знак соотносится с бедой<sup>13</sup>. Пещерные изображения женских фигур, первобытные «мадонны» с мощными бедрами и узкими плечами, без головы или без лица, есть «проба пера», предчувствие поздней мифологической темы; много позже, утверждаясь, она развернется в образах всеильных богинь плодородия. Исче-

жая, она свернется в тряпичную куклу и оседет в быту у многих народов; и ее будут дарить молодым на свадьбу и наряжать. Часто у нее нет лица — чтобы не вселился злой дух (так говорят ханты). Архаические понятия кодируются в образных системах, неожиданно прорезаясь в зрелых формах искусства. Строки Анны Ахматовой: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» — парадоксально замыкают нашу тему. Здесь и рука, и значимость перчатки, и путаница правого с левым — дурная примета, и, наконец, женское начало. Чем не сценарий для древнего кукольного действия!..

Среди наскальных отпечатков встречается множество четырехпалых; четырехпалы и божества Тибета, чувашей и якутов. Но ведь в тот же ряд попадает и традиционная театральная кукла с ее рукой о четырех пальцах. Спросите старых кукольников-мастеров, почему они делают такую кукольную ручку, они ответят: «Потому что пять — много», а В. Мазурас сделал кукле четыре пальца на одной руке, зато на другой — шесть. Все сказанное свидетельствует о том, что кукла, повязана человека и отталкиваясь от него, связана с его физическим существом. Концепция куклы закладывается в глубинах сознания. И уж, конечно, кукла порождена рядом с зачаточными мифологическими понятиями.

## II

В каменном зале пещеры Монтэспан шел ритуальный спектакль. Его исполнители оставили на полу следы небольших ступней. Вот «реквизит»: глиняные мечи, они же — метательные снаряды, и глиняный остов медведя. Остов покрывался медвежьей шкурой, медвежью голову нацепляли на палку (в остове сохранилось отверстие для нее). Это бутафорское сооружение, называемое «монтэспанским медведем», служило учебным пособием в обряде посвящения. Юноши дублируют акт убийства в учебном спектакле (медведь уже убит взрослыми охотниками), тренируясь на макете; в изображении медведя переселяется дух убитого зверя<sup>14</sup>. Таков «натуральный макет»<sup>15</sup>, и он мог быть механизирован, как кукла. Ведь с помощью простого управления можно шевелить палку, приводя в движение голову животного.

Медвежий праздник поздних времен доносит в почти неизменном виде театральное действо вокруг «медвежьей» куклы. В сибирских праздниках та же медвежья шкура разложена на земле, с нею беседуют, ей воздают почести, заставляя шкуру играть медведя<sup>16</sup>. Обращаясь в куклу, она играет в руках кукловода предначинанную ей роль: «Вдруг сквозь дымовое отверстие в землянке проснулася морда медведя. Она как будто разглядывала присутствующих. Тогда Кимчик поднял палочку и стал по три раза медленно постукивать ею по стволу елочки и протяжно спрашивать медведя: — Кто тебе [еду] варил?»

(...) А медвежья голова в ответ на вопрос стала продвигаться по квадрату дымового отверстия и рычать (...) И дрожь пробежала у меня по телу, и холодок прошел по моей голове, и глаза мои узрели людей века камня, и уши мои услышали разговор моих отцов, моих дедов, моих предков со зверем»<sup>17</sup>.

Перед нами не что иное, как кукла-сверток. Ею управляют, держа обеими руками, придавая ей движение и позы. Она как бы и отделена от человека, и все же неотделима. Подобную куклу видел В. Вербицкий при алтайском каме<sup>18</sup>. То было свернутое одеяло, примитивное изображение гуся, уносившего кама в иные миры. Наконец, вот еще одна свернутая кукла, «масхара» — «ребенок из халата», с которым выступал среднеазиатский масхарабоз<sup>19</sup>. Шкура, одеяло, халат, образующие сверток, наиболее наглядно выражают тему куклы как вместилища духа. Незримая субстанция старательно заворачивается, закатывается, сверток оживает в руках человека, становясь куклой. Но внутри свертка может оказаться и сам кукловод: завернутый в шкуру, заключенный в куклу, он становится существом, причастным к иным измерениям;

вступая в «кукольную» реальность, он движется и действует согласно ее законам.

На свадьбе в Юрьевском уезде Владимирской губернии молодого заворачивали в рогожу, зашивали, вносили в избу, называли теленком<sup>20</sup>. Молодая поила «теленка» водкой, он мотал головой, мычал. Простейший рогожный сверток-кукла всплывает из времен как сложный символ, исполненный множества смыслов. Здесь схема раннего ритуала, соединяющего животное и женщину под знаком плодородия; тема животного сохраняется в виде куклы. Другая система образов выстраивается на месте инициации, со временем вытесняемой свадебным обрядом: посвящаемого зашивают в шкуру, обращая в животное и предавая мнимой смерти в облике мумии-куклы<sup>21</sup>. Любопытно, что в том же Юрьевском уезде при рогожной кукле появляются куклы соломенные. Их водят с собою ряженые, вносят в дом, сажаяют за стол, угощают. Здесь рудименты кукольного театра разных форм: «рогожная кукла» играет роль сама, а за соломенных кукол играют окружающие, сами они лишь знаки, сохранившиеся на месте бывших актеров ритуала. Они обособились от человека, а рогожный сверток — реалья оптимального сращения человека и куклы, их физической неразрывности.

Как и ручная и ножная кукла, сверток еще как бы часть человека. Шкура тотема воспринимается как собственная кожа, кукла, образованная из нее путем простейших модификаций, встает в будущий метафорический ряд. В архаическом мифе Океании юноша задумал стать чайкой, напив клюв, и стал ею<sup>22</sup>; переход из одного состояния в другое еще чрезвычайно прост. Вводимые на роль рукавицы, или сверток, или кукла-башмак готовы становиться животными, злыми духами, женоподобным существом. Или же, подчиняясь синкретическому слиянию всех начал в одном, — и тем, и другим, и третьим одновременно. Так возникает зародыш будущих гротесков и химер, минотавров с головой животного и ногами человека, демонов с крыльями ящеров и львиными когтями, птиц с женским лицом. Такой могла быть по типуажу и наша первая кукла.

И если ритуал заражен игрой<sup>23</sup>, то и человек ощущает себя втянутым в игру без остатка, персонифицируя каждый орган в облике куклы и становясь своего рода площадкой кукольного театра. Играя куклой, человек передает ей свои пропорции, ее туловище, выверенное традицией, соразмерно предплечью, а головка — нашей ладони. Но и посмертно человек как бы завещает себя кукольному действу. Возникают куклы из фаланги и из берцовой кости. Японская марионетка-скелет пляшет, рассыпаясь на части, каждая косточка танцует отдельно, как крошечная кукла. Ящик, в котором хранятся кости, оказывается в одном ряду с ящиком, где обитают куклы<sup>24</sup>. В мексиканском карнавале выступает пышно разодетая калавера, в вогульских сказках череп катится по дороге, беседуя со встречными. Трансформируясь, он станет колобком, съедобной куклой, сделанной из теста. В ритуале играют куклы из рыбы, набитой сладкой травой<sup>25</sup>. Последняя декорация этого кулинарно-ритуального театра — пряничный домик, поедаемый детьми, вступившими на территорию мифа.

## III

Но где же пройдет грань между скульптурой и куклой? На уровне древних понятий она размыта, а может быть, ее и нет совсем. К устойчивым признакам куклы относится движение — реальный признак ее анимации. Но разве архаичная скульптура, не имеющая никакой механики, в восприятии древнего человека менее одушевлена, чем движимая кукла? Покинув пьедестал, двигаясь и кивая, статуя командора все-таки не стала куклой. В то же время театральная практика достаточно часто имеет дело с неподвижной скульптурой, тем не менее в рамках действия она все-таки кукла. В замкнутости каменных пещер еще только складываются начальные понятия о

движении. Они разовьются и наберут силу, когда, покинув гроты, человечество выйдет на волю, получив свободу передвижения в открытом пространстве<sup>26</sup>. Вначале же было лишь зорко схваченное движение животного, изображенного на каменной стене. В той же пещере Труа Фрер найдена каменная плитка, покрытая сетью перепутанных линий. Если пластинку поворачивать под разными углами, проступает серия контуров, наложенных один на другой. Это изображение женской фигуры, «раскадровка», так осуществляется попытка мультиплицировать движение при неразвитом пространственном воображении. Лишь много позже «кадры» drobных изменений позы выстроится в пространстве в единую картину движения; проезжая в колеснице вдоль стены с раскадровкой, фараон мог созерцать первую мультленту.

И все же идеи движения в ее самом зачаточном состоянии хватило на то, чтоб оживить скульптуру, обратив ее в игровую куклу. У кетов деревянный идол Хозяина Вод наделен вращающейся рукой с веслом — Хозяин гребет. Деревянный божок, покровитель рода у манси, имеет ножки на оси: божок кланяется, кивает. Индейцы Британской Колумбии помещали на столбах деревянные изображения умерших с подвижными конечностями. Возникает первая механизация, предтеча шарниров, гапитов, управляющих театральной куклой изнутри, имитирующих суставы человеческого тела, берущих от них и механическое и образное начало.

За пределами наших поисков остаются марионетки, они — самостоятельная тема, их театр формируется, когда кукла, полностью отделившись от человека, передается в руки Рока. Мы минуем и театр теней, его ритуальное общение с душами умерших (отметим их материал — имитацию души: прозрачный пергамент, та же шкура). Хотя, быть может, его начало следует искать в тех же пещерах при свете факелов, вызвавших к жизни первые играющие тени.

В конце концов, не так уж существенна для куклы проблема первоуродства (по крайней мере, в глазах человека). Куда важнее другое: кукла возникает на каждом повороте, имитируя, передразнивая людей или служа им примером и ориентиром. Внимание к ней огромно, постоянно. На нее проецируются воля, аффекты, чувства, и она становится «личным существом»<sup>28</sup>. Это явление, называемое аперцепцией и захватывающее не только куклу, но и игры с другими предметами, может объяснить сложные стороны взаимоотношений человека и куклы.

Человечество ведет вечные игры с окружающим миром. Неживое одушевляется, живое опредмечивается, омертвление и оживление осуществляется через принятие роли. Импульс к движению, заданный пантомимой, сменяется импульсом к переходу в статику; человек сменяет куклу, кукла — человека, человек обретает дубль. Но что за потребность побуждала повторять жизненные впечатления, дублируя их в музыке, рисунке, пантомиме, кукле? Можно ли считать, что ранние художественные формы служили только утилитарным целям, а кукла — лишь наглядным пособием? В сущности, здесь, на взаимоотношениях куклы и человека, обнаруживается прорыв в глубинную тему происхождения искусства. Была ли изначальная художественная практика прямой фиксации жизненных впечатлений или путь от природы к изображению был сложен? «Будучи своеобразным отражением принятых форм жизни, мир мифических сверхъестественных существ воспринимался в качестве первоисточника этих форм и как некая высшая реальность»<sup>29</sup>.

Мифология стоит у истоков творчества: человек еще находился на стадии «слитных речений»<sup>30</sup>, но единая мифологическая система с устойчивой «художественной программой» диктовала идентичные рисунки и обитателям испанских гротов, и обитателям пещер Южного Урала. В среднем палеолите настойчиво повторяются изображения животных, — отдель-



Кукла-дергунчик.  
XVIII в.  
Франция

Римские куклы  
с подвижными членами.  
Кость

танчик. Женщины пляшут, мужчины изображают охоту движениями рук, а в центре сидит кукловод-шаман с распятым веслом. Он дергает ременной привод, кит падает, к нему устремляются байдарки и птицы, ударяясь о него. Охота удачна, охотники убили кита, вина за убийство возлагается на птиц. Присутствующие издают вопль: «О!.. О!.. О!..»<sup>33</sup>. Тут театр уже полностью овладел тем художественным языком, на котором изъясняется с высшими силами ритуал, но который уже становится средством человеческих общений в сферах искусства. Куклы и их механизация; их ответственные роли, их запрограммированная игра, олицетворение животных и людей; люди, образующие «живой план», играющие рядом с куклами общий спектакль, — в сущности, мы отчетливо видим все уже сложившиеся элементы кукольного театра, с которым мы имеем дело сегодня.

<sup>1</sup> Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1982. (Вьюрм — 75—10 тыс. до н. э.).

<sup>2</sup> Сыркин А. Из заметок о снятии противопоставления «живое — неживое». — В кн.: Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1968.

<sup>3</sup> Столяр А. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

<sup>4</sup> Богоевский Б. К вопросу о значении изображения так называемого «Колдуна» в «Пещере трех братьев» в Арьеже во Франции. — СЭ, 1934, № 4.

<sup>5</sup> Оятева Е. И. О семантике ритуального башмака. — В кн.: Археологический сборник, № 19. Л., 1978. (О смешанных образах животных см.: Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. М., 1975).

<sup>6</sup> Шульц Л. Сальмские остиаки. Тюмень, 1924.

<sup>7</sup> Хомич Л. Шаманы у ненцев. — В кн.: Проблемы истории сознания аборигенов Сибири. Л., 1981.

<sup>8</sup> Топоров В. Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индо-европейских истоках. — В кн.: Balzano-Balto Slavica. М., 1979; в работе изложены данные исследования Ф. Кейпера.

<sup>9</sup> Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.—Л., 1925. И архивные материалы Н. Я. Симонович-Ефимовой.

<sup>10</sup> Флоренский П. Органопроекция. — ДИ СССР, 1969, № 12.

<sup>11</sup> Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972. См. там же — Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978; Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства. — В кн.: Театральное пространство. М., 1979.

<sup>12</sup> Самойлович А. Материалы по этнографии. т. II, вып. 2. Л., изд. Гос. Русского музея, 1927.

<sup>13</sup> Lamig-Empeaire, La signification de L'art rupestre paléolithique. Paris, 1962.

<sup>14</sup> Зеленин Д. К. Культ огнонов в Сибири. М.—Л., 1936.

<sup>15</sup> Столяр А. Д. Эволюция формы «натурального макета» в генезисе верхнепалеолитического анимализма. — В кн.: Первобытное искусство. У истоков творчества. Новосибирск, 1978.

<sup>16</sup> Шагилов М. Спектакль древнего театра. — ДИ СССР, № 10, 1982.

<sup>17</sup> Крейнвич Е. А. Нивхгу. М., 1973.

<sup>18</sup> Вербицкий В. И. Алтайские инородцы. М., 1893.

<sup>19</sup> Кадыров М. Узбекский традиционный театр кукол. Ташкент, 1979.

<sup>20</sup> Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства. — В сб.: Этнография, №№ 1, 2, 1927; №№ 1, 2, 1928.

<sup>21</sup> Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

<sup>22</sup> Еремина В. И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений). — В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

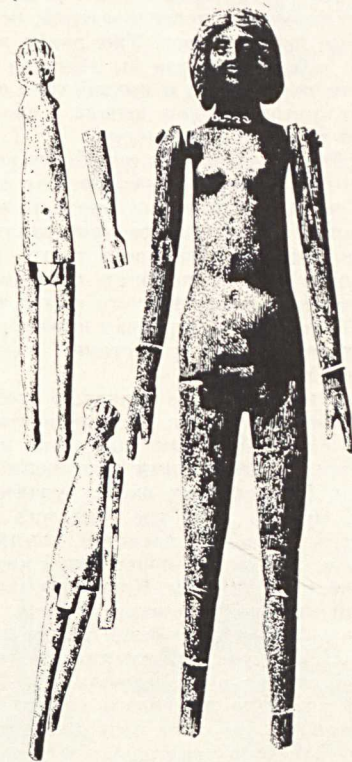
<sup>23</sup> Слово *я́гра* восходит к индо-европейскому источнику со значением «игра» и «жертва». (См. об этом: Топоров В. Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индо-европейских истоках).

<sup>24</sup> Фрейдберг О. М. Семантика архитектуры вертепного театра. — ДИ СССР, № 2, 1978.

<sup>25</sup> Крашенинников С. П. Описание земли камчатской. Т. II. 1786.

<sup>26</sup> Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

<sup>27</sup> Абрамова З. А. Древнейшие формы изобразительного творчества (Археологический анализ палеолитического искусства). — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.



<sup>28</sup> Вундт В. Миф и религия. Спб., 1913.

<sup>29</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

<sup>30</sup> Бунак В. Происхождение речи по данным антропологии. — В кн.: Происхождение человека и древнейшее расселение человечества. Труды института этнографии АН СССР. XVI. М., 1951.

<sup>31</sup> Абраман Л. А. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983.

<sup>32</sup> Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства.

<sup>33</sup> Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. М.—Л., 1954.



Мужская фигурка из захоронения Брно-2. Средний Вьюрм (30—35 тыс. до н. э.) Мамонтовая кость

Глиняные фигурки. Средняя Африка

Кукольный театр народов Востока привлекает не одно поколение европейских исследователей, освещающих, как правило, отдельные виды театров. Уже давно возникла потребность в появлении работы, которая бы выявила и обобщила способы эстетического восприятия и воздействия этого вида искусства. И такая книга, наконец, вышла в свет, что является событием большой научной значимости.

Для обобщающей работы подобного рода важно было не столько использовать материал, касающийся всех типов кукольного театра, сколько найти и отобразить те его формы, которые получили наиболее широкое распространение и определили в какой-то степени развитие кукольного театра в целом. Именно по такому пути пошла И. Н. Соломоник, сосредоточив основное внимание на развитии художественного языка традиционного кукольного театра Востока и выстраивая линию развития по степени сложности художественной системы («Традиционный театр кукол Востока», М., 1983).

Книге в полной мере присуще достоинство всякого крупного научного исследования: насыщенность богатым конкретным материалом, отобранным тщательно и описанным лаконично, сочетается с логическими построениями и оригинальными мыслями. В ряде мест автору удается сделать подлинные открытия, причем там, где, казалось бы, уже трудно внести что-нибудь новое. Это касается, например, совершенно особого ракурса исследования персонажей яванского силуэтного театра, предложенного автором. Книгу пронизывает идея о синтетичности форм кукольного театра Востока, сообщающего зрителю через слово, жест, движение, танец, цвет, тембр голоса и композицию — огромную информацию сюжетно-смыслового, эмоционального, социального, символично-мифологического, философского и морально-этического планов. Автор подчеркивает при этом, сколь неодинакова роль каждого из этих компонентов в различных видах театрального искусства. Говоря о важной функции кукольного театра Востока — ритуальной, автор показывает ее в самых разнообразных аспектах: в поводах для представлений (исцеление, обеспечение удачи, вызывание дождя, благопожелание, умиловительство, защита, любое событие государственного, религиозного, семейного характера), в обрядах, сопровождающих изготовление картин или кукол, в обрядах жертвоприношений, сопровождающих ход спектакля, в отношении к театральному реквизиту. Весь этот материал подробно освещен в книге и сливается с тем глубинно-символическим фоном, который неизменно присутствует в сюжетно-драматическом развертывании событий и поступках действующих героев. Автор книги затрагивает очень важный для истории театра вопрос, хотя специально и не акцентирует внимание на нем, а именно: о связи театрального действия с ритуалом, обрядом. (Этот вопрос освещался на материале театра Древней Греции, Китая, Японии.) Мы можем говорить не столько о выделении театра из обряда, сколько о едином действе, относящемся одновременно к сферам мирского и сакрального, чему соответствуют и функции исполнителей. Они являются, конечно, актерами-профессионалами, но в то же время весьма отчетливо видна их принадлежность к сфере сакрального, в частности, к шаманскому ритуалу, что явствует и из обряда посвящения исполнителя статичных картин, и из обряда вселения духов в актера в театре движущихся картин, и из многочисленных церемоний, совершаемых перед началом представлений кукольным-даланго в силуэтном театре, который воспринимает их как средство общения с духами.

И. Соломоник рассматривает каждый вид театрального искусства в двух планах: в сюжетном и глубинно-символическом. Если распространить тот же метод рассмотрения на книгу в целом, то мы бы сказали, что ее сюжетный уровень — это некоторые типы кукольного театра Востока, выполняющие важные культурные функции в древности и в настоящее время, а ее глубинный уровень — это культура ряда народов Южной и Юго-Восточ-

ной Азии, в которой происходит постоянная диффузия между искусством высоким, искусством элиты и народным искусством. И сельский житель, и обитатель дворца находят в нем удовлетворение своим вкусам, а также обрядово-религиозным, философским и морально-этическим принципам. Рецензируемая книга, таким образом, затрагивает важные проблемы соотношения театра, фольклора, литературы и обряда и вносит свой вклад в теоретическое театроведение.

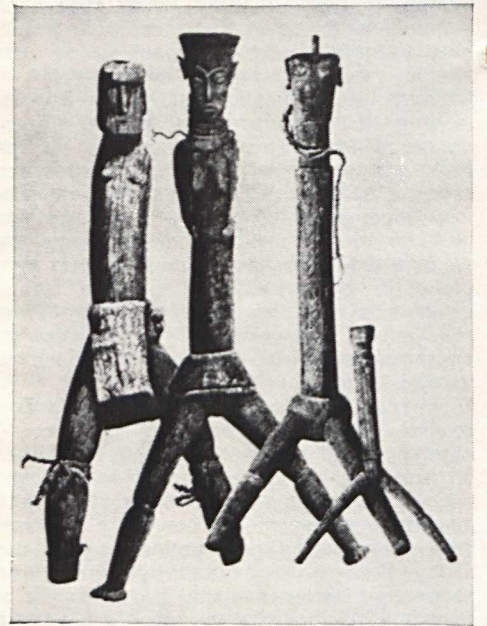
Читатель, знакомый в какой-то степени с тематикой рецензируемой книги, не сможет не оценить кропотливый труд, вложенный в освоение литературных, музейных, архивных источников, а также научный кругозор и эрудицию автора, свободно оперирующего материалами, относящимися к разным сферам искусства — театральному, музыкальному, изобразительному, хореографическому.

Читатель, достаточно далекий от проблематики книги, сможет почувствовать ту неповторимую атмосферу, которая веками складывалась вокруг этого вида искусства.

Изучение театра плоских кукол Востока с его исключительно разработанной системой несловесных способов художественного воздействия, откроет широкую перспективу тем, кто интересуется практической театральной деятельностью.

*Елена Ревуненкова*

**СОЛОМОНИК И. Н. Традиционный театр кукол Востока. М., 1983**



Деревянные идолы.  
Африка

## ЛЕГЕНДЫ О КУКЛАХ

### БАЛЪЗАМ ДЛЯ КУКОЛ

Множество разного пестрого люда при постоялом дворе; там на пустых бочках кукольник установил подмостки своего небольшого театра и собрался предстать чудесную историю царицы Эсфири. Йоханес и его товарищ уселись среди прочих зрителей, которые весело переговаривались друг с другом, а иные курили трубки. Толстый мясник, должно быть, важная персона в здешнем обществе, расположился перед самой сценой, а возле него сидел его пес — большой бульдог и тоже таранился на королевское величание этого величественного зрелища. Царь Агасфер уже надел царский венец на голову Эсфири... Но вот и последнее действие, когда иудеям предстояло уничтожить всех своих врагов! Уф! Что тут началось! Ну и побойсьте! Царь и царица Эсфирь, с золотыми коронами на головах, восседали на великолепном троне

посреди площади, а длинные шлейфы их пурпурных мантий держали маленькие иудейские мальчики. Всякий раз, когда очередной полк язычников погибал, Эсфирь кивала головой и так весело подпрыгивала на троне, что любо-дорого смотреть! Но тут вдруг весть что взбрело в голову большущему бульдогу: когда толстый мясник, заглядевшись на представление, отпустил поводок, пес одним прыжком очутился на сцене, сбил с ног стражей и обхватил зубами тонкий стан царицы Эсфири. И: кник-кнак! — кукла разлетелась на куски, а бедный кукольник ужасно запричитал: ведь его наипервейшая примадонна осталась без головы! Представление на том и окончилось. И все разошлись по домам: тогда товарищ Йоханеса взял бедняжку царицу Эсфирь в руки и помазал ее своим драгоценным снадобьем. И кукла тут же снова сделалась целой и невредимой. Но всего удивительней было то, что она стала двигаться, сама сделала реверанс, подогнув ножку и помахи-

вая ручкой. Кукольник не мог на нее нарадоваться — ведь теперь она двигалась сама и ему не надо было дергать за веревочку. Вот только не говорила, а не то была бы ни дать, ни взять настоящей дамой!

Скудно отужинав, все постояльцы отправились на покой, но никак не могли уснуть из-за непонятных вздохов и стонов, которые, казалось, доносились из кукольного театра. Тогда кукольник отодвинул занавес в сторону и увидел: все рыцари и дамы, царь и стража лежали вперемешку и вздыхали так, что у него сердце защемило. Они таранили на него свои круглые стеклянные глаза и, казалось, молили: пусть их тоже, как и царицу, помажут немного снадобьем, чтобы и они могли сами двигаться. Царица Эсфирь встала даже на колени и протянула свою золотую корону, словно желая сказать: «Вот, возьмите ее, но только помажьте моего супруга и моих придворных! Кукольник сжался над нею и посулил неизвестному путнику всю выручку за

нынешний вечер и еще денег в придачу, если только он помажет и других кукол. Однако же незнакомец потребовал в награду лишь большой боевой меч, который кукольник носил на поясе, а как получил его, тут же помазал снадобьем знатнейших из деревянных человечков, и они ожили.

*Г. Х. Андерсен  
(Из сказки «Дорожный товарищ»)*

### СТАТУИ ОСТРОВА ПАСХИ

...Спусти некоторое время они попробовали свою первую статую моаи, но она получилась настолько уродливой, что люди прозвали ее Моаш Таи Харе Атуа, ее показывают до сих пор. Затем они сделали статую лучше; ныне она называется Алропиро. Наконец, третья получилась столь же совершенной, как творения мастеров. Все три моаи умели двигаться и сами подниматься по приказу их создателей.

*(«Когда моаи двигались»)  
Из сборника «Мифы, предания и легенды острова Пасхи».*

# История и проблемы промысла: ростовская финифть

Александр Доминяк

Н. Куландин  
Портрет Суворова  
Торговые ряды  
Ростова  
Ярославского



В 1960 году на базе кустарной артели в Ростове Великом была создана фабрика «Ростовская финифть». Теперь это отлаженное производство с большой программой, почти вчетверо превывсившей первоначальные мощности. Большой коллектив живописцев и ювелиров (около семидесяти человек) заслуженно гордится своими творческими достижениями; четверем из них — живописцам Н. А. Куландину и А. А. Хаунову, ювелирам В. В. Солдатовой и Л. Н. Матаковой присуждена Государственная премия РСФСР им. И. Е. Репина за 1982 год.

Главная продукция фабрики — ювелирные украшения и бижутерия, изготавливаемые в технике живописной эмали. Исходным материалом для эмали служит стекловидная масса, «замутненная» добавками, придающими ей молочную белизну. Слегка смоченная водой, она наносится на подготовленную металлическую пластинку и обжигается в печи до спекания. Процесс повторяется до тех пор, пока не получится гладкая блестящая эмалевая поверхность, на которой может выполняться живопись. Технику живописной эмали, или, как ее еще называют, финифти, разработал в XVII веке французский ювелир Жап Тутен. Он изобрел огнеупорные краски, которые стал наносить кистью на эмалированные поверхности и закреплять их обжигом. В том же веке эта техника появилась в Москве, Сольвычегодске, Великом Устюге. В XVIII веке одним из центров ее производства становится Петербург, а с середины столетия главным поставщиком финифти во все уголки России стал уездный Ростов.

В отличие от Московской и Сольвычегодской, где преобладали декоративно-цветочные росписи, ростовская эмаль с момента возникновения и во все время дореволюционного существования предпочитала сюжетную роспись. Ей была близка петербургская миниатюра, у истоков которой стояли профессиональные художники и которая со временем перешла в ведение Академии художеств, где был открыт специальный «живописный по финифти

миниатюрный класс».

До сих пор неясно, почему в Ростове, золотой век культуры которого уже был позади, казалось бы, в неподходящий момент, появляется живописная финифть. Загадочно и то, что с момента своего возникновения она отмечена признаками такого совершенства, что восхищенные ею первые знатоки и ценители придумали романтическую легенду о художнике-итальянце, якобы сосланном в Ростов для производства финифтяных работ и обучившем своему ремеслу помощников. Так же неизвестно, откуда пришли в финифть ее первые мастера. Однако, судя по многообразию работ и почерков, квалифицированных мастеров было много. Стремительный художественный взлет нового промысла, казалось бы, произошел без видимой до этого подготовки. На некоторые размышления наводит тот факт, что по времени он совпадает с расцветом родственного финифти художественного фарфора. Внешне все выглядит так, будто нет никаких оснований выводить одно из другого, но столь разительное, почти синхронное сосуществование близкородственных, а главное, вскоре ставших достойным народной культуры производств дает пищу для некоторых предположений. Финифть не раз на протяжении своей истории искала опоры в традициях фарфора. Правда, в отличие от фарфора, финифть долгое время существовала в религиозной сфере. Ее заказчиками были состоятельные монастыри, издревле существовавшие окрест и в самом Ростове. Финифтяные пластинки, или, иначе, дробницы, изготавливались для украшения церковной утвари, книг, нательных и напрестольных крестов, панатий и прочих отличительных знаков высшего духовенства. Несколько позже их стали выпускать в виде самостоятельных образков и иконок.

Основателями ростовской финифти были народные мастера, и потому ее художественное и эстетическое своеобразие во многом предопределила народная культура. Ростовские мастера придавали

религиозным образам и темам эпическую чинность, сочетающуюся с выразительной простотой живописного языка. Наивно-конкретная подача отвлеченных понятий, праздничная жизнерадостность — постоянно напоминают об истоках наивного реализма с его меркой «как душа и сердце положат».

Начальный момент ростовской финифти отмечен, казалось бы, запоздалым вниманием мастеров к стилистике барокко, тогда как в ведущих жанрах искусства уже торжествовали иринципы классицизма. Но эта кажущаяся ретардация лишь подтверждает сказанное: финифть — явление народной культуры. Барочные элементы возникли в русском искусстве еще в XVII веке и позже рассматривались как органичное явление отечественной народной культуры. Традиции иконописи и народное искусство — эти два слившихся мировоззренческих истока стали основой ростовской живописи. К ним вскоре добавился третий: среди наставников первых мастеров финифти оказались представители профессионального искусства. С ними ростовские эмальеры знакомились по иллюстрациям богослужебных и светских книг, по репликам европейской художественной школы в ростово-ярославской живописи XVII века, по станковой гравюре, репродуцирующей произведения профессиональных мастеров.

Ростовские миниатюристы изображают своих героев с такой физиономической конкретностью, что на память приходит такой же индивидуально-идеализированный официальный портрет этой эпохи. Он, кстати, и появится в жанровом репертуаре ростовской финифти, но ближе к середине XIX века. Правда, и здесь мастера постоянно оглядываются на дорогие сердцу истоки, привнося в идеальные образы черты простосердечности и наивной сентиментальности.

Часть ростовских художников 40—50-х гг. XIX в., очевидно, уже работают на частную публику. Внешне не порывая с религиозной сюжетикой, они заимствуют темы из светской живописи. В это время рас-

А. Алексеев  
Шкатулка  
«Весенний вечер»

А. Алексеев  
Панно «Ростовский  
финифтянщик  
А. И. Всевяцкий»

А. Хаупов  
Панно «Фреска»



пространяются миниатюрные реплики из произведений Рафаэля, Леонардо и других европейских художников, чье творчество, казалось бы, не порывает с религиозной традицией, но принадлежит светской культуре.

Религиозное мировоззрение в эту пору теряет всеобъемлющее значение и локализуется в узкой культовой сфере. Теперь заказчиками промысла становятся состоятельные горожане, способные оценить художественные качества живописной эмали, о чем говорит возросший интерес самих мастеров к профессиональной стороне дела. Наряду с привычной кистевой манерой письма распространяется пунктирная техника, позволяющая создавать тонко нюансированные цветовые градации, иллюзорную моделировку форм. Тщательная отделка, скрупулезная выписанность деталей, высокое исполнительское мастерство нередко компенсируют недостаток психологической выразительности, выдают стремление мастеров к созданию уникальных вещей.

Но, как ни странно, виртуозная техника открыла путь равнодушным копитам, создающим благополучные произведения, увлекающие воображение невзыскательного зрителя.

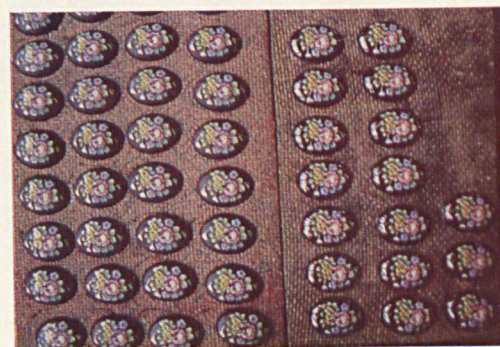
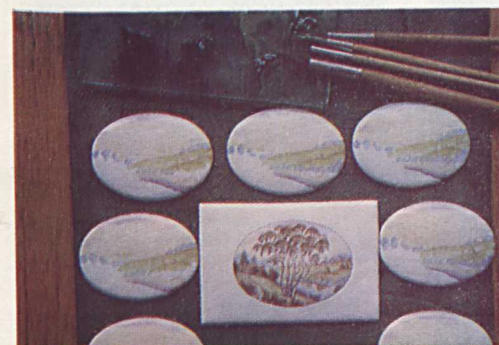
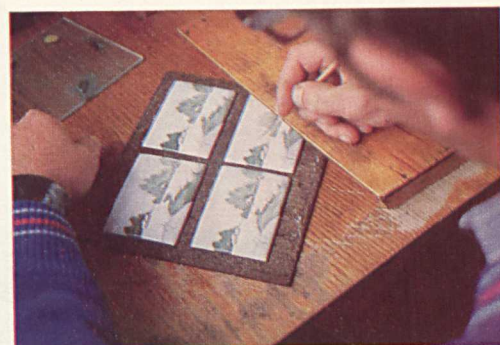
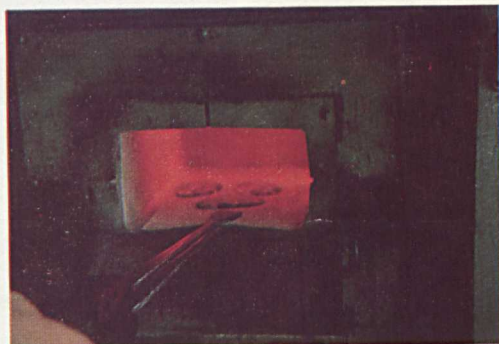
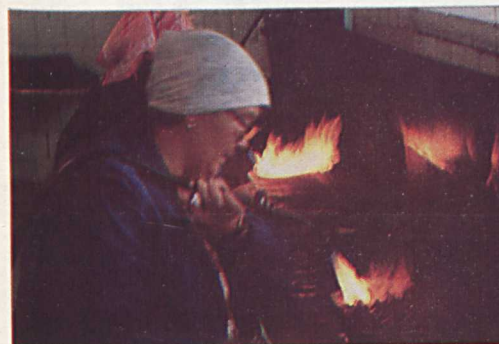
Может быть, не стоило вспоминать «дела давно минувших дней», если бы в современной практике и теории прикладного искусства не напоминали о себе те давние проблемы. Пройдя последовательно этапы развития, отвечающие конкретной социально-исторической обстановке, дореволюционная финифть к середине XIX века обнаружила внутреннюю истерзанность своего художественного направления. В дальнейшем это оборачивалось либо повторением, либо консервацией ранее достигнутого, в какой-то степени уже чуждого новой общественной среде. Так, продолжающийся по инерции классицизм неизбежно перерос в академизм, а попытка произвольно поменять местами художественно-эстетические периоды, воскресить более ранние вела к эклектизму. Ростовская финифть прошла ряд истори-

На стр. 39.

Вид на город

Рядовая  
застройка  
города

Процесс росписи по эмали



чески-последовательных художественных этапов, сложилась в самозавершенную систему. Дать ей новую жизнь очень непросто. Как нельзя по одному звену единой цепи, соотносённому с предыдущим и последующим, судить о всей цепи, так трудно вынуть одно звено из эволюции традиции, развивающейся по принципу «отрицания отрицания» и, превратив в первоклетку, вырастить из нее новый художественный организм в новой исторической ситуации. Так, в перечне звеньев — художественных тенденций, на которые специалисты ориентируют промысел или на которые пытаются опираться мастера, сегодня присутствуют нарышкинское и официальное барокко XVII—XVIII веков, классицизм и академизм, лубочный наив, то есть отдельные разрозненные этапы единой художественной культуры. Оглядываясь дореволюционную живописную эмаль, можно заключить, что она сформировалась как сюжетно-тематическая миниатюра с той мерой станковизма, которая как бы поставила ее между станковым и декоративным искусством. Высокий художественный уровень ростовской финифти обеспечивала ориентированность на создание высокохудожественных образцов для богатого церковного обихода. В новой общественной ситуации II пол. XIX в. жанровые и функциональные особенности финифти обернулись для нее бедой.

Благородная мысль о праве каждого пользоваться достижениями цивилизации и культуры затронула в первую очередь сферу наиболее массового декоративно-прикладного искусства, поставив перед ним проблему о соотношении утилитарного и художественного, уникального и массового производства. Спрос на финифть со стороны нового потребителя вызвал небывалое предложение во II половине XIX в. Краткий рыночный бум пагубно отразился на качестве ростовской финифти. Отсутствие утилитарных вещных критериев усугубляли в финифтяном производстве эту тенденцию.

Но в ростовской финифти нашлись на-

стоящие и самоотверженные художники. Ценой многих лишений они сохранили ее высокие достижения и вывели промысел из затяжного кризиса, затянувшегося вплоть до революции.

Основоположники современной финифти, преданные ей мастера А. А. Назаров, С. Д. Воронов, Д. И. Евдокимов первыми осознали, что для промысла, способного конкурировать с машинной продукцией, необходимо новое направление.

Однако уже очевидна стала невозможность буквального повторения пройденного промыслового пути. Отдельные попытки мастеров конца XIX века обновить ассортимент и использовать цветочную роспись для оформления ювелирных изделий стали главными в творчестве основоположников нового промысла. Но для успешной реализации задуманного нужен был квалифицированный коллектив. Так возникли предпосылки для организации в Ростове специализированной школы. Если первая, организованная в 1900 году, не занялась подготовкой кадров, две другие, созданные в 1911 и 1918 годах, своей целью поставили целенаправленное воспитание живописцев будущего промысла. Бессменный руководитель специализированной школы-мастерской, открытой в 1911 году, А. А. Назаров подготовил большую группу художников, создавших позднее, в 1918-м, первую в истории ростовского промысла живописную артель.

В деятельности школы, учрежденной при артели в 1918 году, активное участие принял С. В. Чехонин. Он стремился воспитать у учащихся творческое постижение художественного наследия. Далеко не бесспорны излишне прямолинейные попытки тех лет использовать для финифти цветочные росписи русского фарфора середины XIX века, так называемого «необарокко». Более успешным оказалось изучение достижений советского агитфарфора, в особенности его декоративных мотивов, состоящих из цветов и государственной эмблематики. Не прижились в финифти кубофутуристические опыты, навеянные книжной и станковой графикой.

Более перспективными для финифти оказались древнерусская миниатюра и фольклорный наив народного творчества. Правда, такой стилиевой разнорядой мешал определиться и самим учителям, и мастерам будущего промысла.

К сожалению, разнорядная и разнородная экспериментальная продукция не пришла к общему знаменателю. Не сведенная воедино, она, к сожалению, позже стала оправданием разнородных рецептов, способствующих якобы обретению промыслом своего стиля. Само собой забылось, что главная цель широко поставленного в те годы эксперимента состояла в стремлении ввести художников в атмосферу большой культуры, воспитать творческое отношение к художественному наследию, а не подкашивать эталоны для подражания.

С. В. Чехонин и следующий его наставлениям А. А. Назаров разработали мотивы цветочной росписи для шкатулок, пудрениц, зеркалец, коробочек, брошей, декоративных панно. Увлечение живописно-пластическими задачами, в ущерб работе над обновлением ассортимента, имело и отрицательные последствия; появилась бездарная продукция, которая оказалась и в творчестве одного из основателей промысла, живописца А. А. Назарова.

Мастера, близко знавшие Александра Алексеевича прозвали его «ростовским Рафаэлем» и рассказывали легенды о его виртуозном искусстве. Так, когда к нему обращались с просьбой отреставрировать поврежденную финифть, он просто копировал ее, так что невозможно было отличить оригинал от новодела. Восприимчивость Назарова к произведениям, к живописным секретам была поистине необыкновенной.

Назаров одним из первых обратился к цветочной росписи, используя ее в оформлении бытовых изделий и декоративных панно. Свои мотивы он заимствовал в русском фарфоре середины и второй половины прошлого столетия. Декоративные цветы в белых «барочных» картушах, обрамленных золотым орнаментом, на синем фоне, к сожалению, мало согласовывались со спецификой живописной финифти, навязчиво напоминая о своей родословной.

В 20—30-х годах Назаров создал несколько вариантов росписей, сочетающих цветы с государственной эмблематикой. Орнаментально-цветочная роспись, которую мастер считал лишь зародышем будущей финифти, явно не удовлетворяла его. Недоставало творческого простора.



Художники промысла  
В. и С. Кочкины



Художник Н. Захарова и ювелир  
А. Власычев обсуждают совместную творческую работу

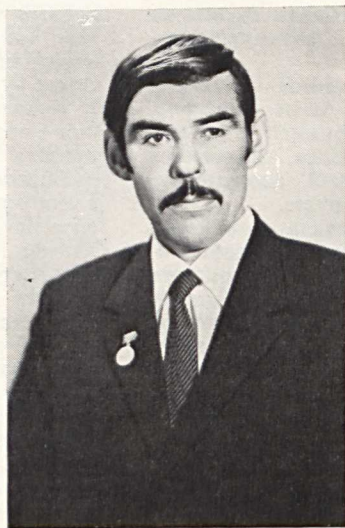
2

3,4



5

6



На фото 3, 5, 7, 8 — лауреаты  
Государственной премии РСФСР  
им. И. Е. Репина Л. Матакова,  
А. Хаунов, В. Солдатова,  
И. Куландин

7,8

И. Анкудинова за обжигом  
изделий





В конце 30-х годов Назаров обратился к сюжетно-тематической живописи, создав ряд портретов — миниатюрные реплики с картин художников-станковистов. В них он, не довольствуясь ролью козиста, ищет возможность согласовать публицистическую тематику с приемами прикладного искусства. Однако мастер не нашел должного живописного и обстановочного эквивалента образам выдающихся деятелей нашего государства, поместив их в лубочно-фольклорную среду.

Портретные работы А. А. Назарова, Н. И. Дубкова, Н. М. Хрыкова, выполненные с картин, а порой с фотографий, ставят вопрос о жанровых границах современной финифти. И хотя подобные росписи нередко получали положительные оценки, все же обращение к таким темам требует большого такта и немалого вкуса. Пренебрежение спецификой уникального промысла, вынужденного подчас изменять своим принципам, отсутствие школы, ликвидированной в предвоенные годы — отрицательно сказались в финифти 30—50-х годов. Те немногие живописцы, на чьи плечи легла в эти годы ответственность за ее судьбу, оказались дезориентированы ложными эстетическими критериями. В периоды временных поражений и неудач были все же и хранители и продолжатели достижений ростовской финифти — А. А. Назаров, Н. И. Дубков, Н. М. Хрыков, Н. А. Карасев, В. Н. Горский, М. М. Кулыбин, В. В. Горский, И. И. Солдатов. Они не только передали в руки младшего поколения технологические и художественные секреты, но и первыми разработали новые изделия и новые мотивы их росписей, надолго определив ассортиментную программу промысла. Со второй половины 1950-х годов фабрика осваивает выпуск бижутерии с орнаментально-цветочной и сюжетной росписью. Сегодня о ней говорят как о само собой разумеющемся факте, но в свое время немало было споров. В эти годы на фабрике впервые появилась профессия художника-ювелира, равноправного соавтора живописца, сменившего прежнего «управляльщика».

На фабрике создана экспериментальная группа в составе двух ювелиров и двух живописцев, есть творчески активные мастера и в цехе массовой продукции. При всем сюжетно-тематическом и живописном разнообразии произведений фабричных художников, достаточно отчетливо прослеживаются три основных направления.

Одно из направлений представляет живописец Куландин Н. А., стремящийся примирить ростовскую финифть с формами станкового искусства. Художник много и увлеченно работает в жанре портрета.

Судить о творчестве Николая Александровича не просто; он непосредственный и активный участник всех художественных процессов, достижений и нередких заблуждений в развитии промысла последних почти 30-ти лет. Круг творческих интересов Куландина разнообразен. Он автор ювелирных произведений, сочетающих оригинальные формы с декоративно-цветочными росписями. Но творческая индивидуальность художника ищет большего живописного и композиционного пространства. Этим и объясняется его пристрастие к значительным темам. Куландин — мастер портретной и сюжетно-жанровой миниатюры. Однако, разрабатывая ювелирные изделия, он стремится и здесь выразить свои тематические привязанности. Его кулоны, подвески, броши своим оформлением и даже обликом нередко напоминают уменьшенные панно, как бы служат оправданием помещенным на них сюжетам и росписям. В творчестве Куландина большое место занимает миниатюрный портрет. Наиболее удаются Куландину портреты исторических лиц: временная дистанция позволяет более вольную эпико-героическую или фольклорно-поэтическую трактовку, допускает обстановочный антураж, театральные фоны. Правда, Куландин здесь больше интересуется проблема сходства и психологической определенности. В этом он последовательный сторонник портрета, избегающего бытовых подробностей. Композиционная и колористическая завершенность сближает такие работы с «классической» портретной миниатюрой.

Портретный жанр давно привился в ростовской финифти, он стимулирует живописно-пластические искания; от художника требуется безупречное владение и рисунком, и композиционными навыками. Но здесь же подстерегает и опасность:

набив руку на копиях портретах, мастер может довольствоваться виртуозным ремесленничеством и с одинаковым безразличием создавать так называемые «творческие» портреты или фабриковать расхожую продукцию для мемориальных нужд местного населения, как это, кстати, и происходит.

Фабричному производству художественных уникальных вещей препятствуют существенные факторы: во-первых, они не рассчитаны на массовый бытовой обиход. Поэтому уникальная портретная и подобная ей живопись, тяготеющая к станковизму, заведомо предназначена для музейной или выставочной экспозиции. И, во-вторых, они недоступны для массового тиражирования, так как предполагают высокую профессиональную выучку, отсутствующую у рядовых исполнителей. Проблема массового и уникального, хотя и не решена до сих пор, имеет практический выход: уникальные вещи могут выпускаться ограниченным тиражом. Возможность сочетать свои индивидуальные склонности со спецификой промысла предлагает сегодня наиболее распространенная на фабрике продукция: декоративные панно и производные от них шкатулки, коробки и коробочки с росписями на фольклорные и сказочные мотивы. К былинной, сказочной теме обращается один из ведущих живописцев финифти, выпускник Федоскинского училища Александр Алексеевич Хаунов.

Он увлекается национальным искусством, посвящая росписи древнерусской архитектуре, используя в них некоторые приемы древней ростово-ярославской монументальной и станковой живописи. Изысканная орнаментальность XVII века, красивая игра архаических архитектурных деталей, воспринимаемых не как конструктивные, а как декоративные формы, придает работам Хаунова особую декоративность и праздничность. В оформлении ювелирных изделий, декоративных панно Хаунов использует также пейзаж. Колорит таких работ обычно построен на сближенных тонах, плоскостная манера письма сочетается с иллюзорной отделкой деталей. Ритмическая вязь предметных форм, слитых с живописной поверхностью, подчинена декоративным задачам.

В производственные обязанности Хаунова как художника экспериментальной группы входит разработка обязательной в фабричном ассортименте бижутерии. В ее оформлении художник до недавнего времени использовал сюжетные росписи, перерабатываемые в декоративном ключе. Сейчас он все больше применяет цветочную орнаментку. Потому естественно его обращение к старинной сольвычегодской эмали, на мотивы которой он расписал несколько изделий. Сольвычегодская живопись привлекла Хаунова своей законченностью, умением передать в стилизованных цветочных мотивах внутренние напряжения, разрешающиеся в живом и свободном движении. Увлечение Сольвычегодском для Хаунова не самоцель. В разработанных им тогда же ювелирных изделиях художник плодотворно трансформировал опыт сольвычегодской эмали. Жаль, что эти находки не привелись в ростовской финифти. Подобные росписи нельзя копировать, их нужно создавать на едином дыхании; исполнителю иногда непонятна их пластическая идея и непосильна чисто техническая задача.

В росписях бижутерии Хаунов умеет использовать дополнительный живописный эффект, создаваемый светоносной белоснежной основой. Просвечивая сквозь красочные слои, она придает живописи акварельную и особую мягкость. К сожалению, живописцы нередко увлекаются глухими красочными фонами, скрывающими природную красоту эмали, маскируемой под другие материалы.

Фабрика «Ростовская финифть» — современное технически оснащенное производство. Механизация подготовительных операций освобождает художников от нетворческой работы. Но этот несомненно положительный фактор, как ни странно, ограничивает их возможности. Из-за трудностей с изготовлением оснастки все изделия варьируют однообразно-стандартные формы прямоугольника, круга, овала. По предварительным наблюдениям, потребитель современной финифти предпочитает бижутерию, вероятно, из-за ее практической ценности. Это ставит задачу создания художественно полноценных и практически полезных вещей. Этим сегодня на фабрике серьезно занят художник Михайленко Б. М.

Борис Михайлович Михайленко, выпускник Московского художественного училища им. М. И. Калинина, трудится в цехе массового производства, постоянно выступает с авторскими работами. В ранний период Михайленко интересовали монументально-станковые проблемы, которые он пытался решить в живописной

финифти. Большие настенные панно на исторические или общественно-публицистические сюжеты, при всех их положительных качествах, все же не учитывали ее специфики. Осознание неразрешимых противоречий заставило Михайленко пересмотреть сюжетный репертуар. Не оставляя занятий в сюжетной миниатюре, он обратился к русскому ювелирному творчеству. Итогом направленного интереса стали оригинальные женские украшения. В их оформлении художник удачно применил портретную и пейзажную росписи. Кулоны-ароматницы и медальоны, изображающие места, связанные с именами выдающихся деятелей нашей культуры, — один из возможных вариантов использования в росписях утилитарных изделий значительных общественных тем. Увлечение художника портретной миниатюрой, где приходится продумывать сложные живописные и художественные проблемы, безусловно стимулирует такие поиски и заслуживает всяческого одобрения. К сожалению, эти изделия остаются за пределами технических возможностей фабрики.

Нынешняя ростовская финифть вышла на такой технический и художественный уровень, что заслуживает собственных оценочных критериев.

Это тем более обоснованно, что по сравнению со старой продукцией не только изменились характер и функция современных вещей, но и сама технология. Во-первых, изменились исходные материалы. Одинаково стандартной для больших партий изделий стала эмаль основы, тогда как ранее мастера готовили полуфабрикат по индивидуальным рецептам.

Во-вторых, старая финифть употребляла красители односоставные с эмалевой основой. Теперь фабрика получает готовые смеси, обычно с фарфоровых производств. Чаще всего — это надглазурные краски, не выдерживающие больших температур. Поэтому финифть отказалась от стекловидного покрытия (фондона) живописных поверхностей, которая сообщала краскам сочность. Живописцы зачастую не знают технических характеристик присылаемых материалов, на фабрике нет физико-химической лаборатории, ведущей за ними постоянный контроль.

Самобытность ростовской финифти не только в ее технологии, в каких-то особенных секретах. Она в самих мастерах, мироощущение которых складывается в уникальной высокохудожественной среде древнего города. Веками формировался

этот неповторимый архитектурный и природный ландшафт. С детства доступный каждому жителю, опосредующий его привязанности и вкусы, он составляет эстетический и этический стержень творчества. Его нельзя искусственно воспроизвести в учебном заведении, им надо напитаться здесь, на месте. Вот почему так необходима промыслу собственная учебная база. Сегодня фабрика рекрутирует кадры из выпускников Федоскинского, Абрамцевского, Московского им. М. И. Калинина училищ, практикует обучение в цехах массового производства. Но, как показывает практика, груз приемов и навыков, усвоенных в непрофильных заведениях, очень трудно преодолить.

Очень беспокоит и сокращение числа творчески работающих художников. Из всего коллектива только несколько человек занимаются разработкой авторских изделий; остальные предпочитают материально более выгодное массовое производство.

Бижутерию и ювелирные украшения фабрики невозможно представить без ювелирного оформления, которое не только придает им товарный вид, но активно включается в образную концепцию произведений. Ведущие ювелиры фабрики В. В. Солдатова, Л. Н. Матакова разработали и используют технику сквозной и накладной скани. Но чаще всего ювелиры фабрики просто идут вслед за живописцами, которые продумывают формы и декорацию вещей. Заученные и повторяющиеся приемы, однотипные фактурные решения обедняют произведения ювелиров.

Главная проблема для промысла, которой и хотелось бы завершить разговор, — вопрос о традициях. Сейчас художников ростовского промысла нередко ориентируют на различные стилевые варианты, характеризующие разные временные этапы, пройденные финифтью. Как и в других промыслах, существенной остается проблема — какой же из этих пройденных этапов можно считать традицией. Может быть, все предшествующие периоды составляют единую непрерывающуюся традицию и весь вопрос только в том, как продолжить и развить их в современных условиях.

Н. Куландин  
Шкатулка  
«Коробейник»



# Ювелирная пластика Виктора Сырнева

Эмма Бодрова

Браслет из комплекта «Облепиха». Мельхиор, серебро, кораллы



Вспоминая ювелирные произведения Виктора Сырнева, я вновь испытываю те чувства, которые возникли у меня когда-то при первой встрече с той или иной его работой, — столь сильна власть поэтического мышления этого художника. Вместе с тем его эмоциональность, подчас окрашенная лиризмом, сочетается с мужественным, волевым характером, а творческое вдохновение неотделимо от познания и анализа художником жизни и искусства. Сплав противоположных черт этой богато одаренной натуры и его чрезвычайное трудолюбие позволяют понять, как за 10—12 лет из начинающих молодых ювелиров Сырнев встал в ряд известных мастеров советского декоративного искусства.

Где бы ни экспонировались его произведения — на выставках киргизского изобразительного искусства во Фрунзе, где художник живет и работает, на всесоюзных и международных смотрах, — у его работ нет безразличных. Они привлекают оригинальностью, силой, внутренней напряженностью.

И как бы ни было остро их художественное решение, в них всегда сохраняются подлинный дух, пластическая мощь киргизского искусства.

Встречаясь с ювелирными изделиями Сырнева, зритель, предполагающий увидеть просто красивую вещь, неожиданно сталкивается с работой глубокого содержания. Среди произведений такого рода — цикл украшений «Семь белых кобылиц. Вглядываясь в легенды» (1982). В нем проявилось одно из направлений художественного поиска Сырнева — разработка объемно-пространственных решений ювелирных композиций. Эти поиски были начаты им еще в середине 70-х годов, но в начале главной чертой его работ была декоративность. В ансамбле же 1982 года декоративная форма приобретает каче-

ства малой пластики. При этом возрастает эмоционально-художественная выразительность композиций, обостряются контрасты рельефных поверхностей, фактур материалов и светотеневая моделировка. Динамизм пластических форм, наплывы цвета светоносной эмали создают напряженность декоративного решения. В самой пластике вещей таятся метафоры, рождающие разнообразные ассоциации, связанные с пейзажем и животным миром Киргизии, ощущениями стихии природы. Название же цикла направляет воображение зрителя к киргизским мифам и легендам. И здесь Сырнев, современный по мировоззрению человек, обращается к символике народных представлений: к магии числа «7», к «белому» — как олицетворению чистоты человеческих помыслов, к «кобылицам» — воплощению женского начала, первородному источнику и продолжению всего сущего. Так фило-



ром он живет, иначе его работы будут лишь подражанием, стилизацией «под петуха».

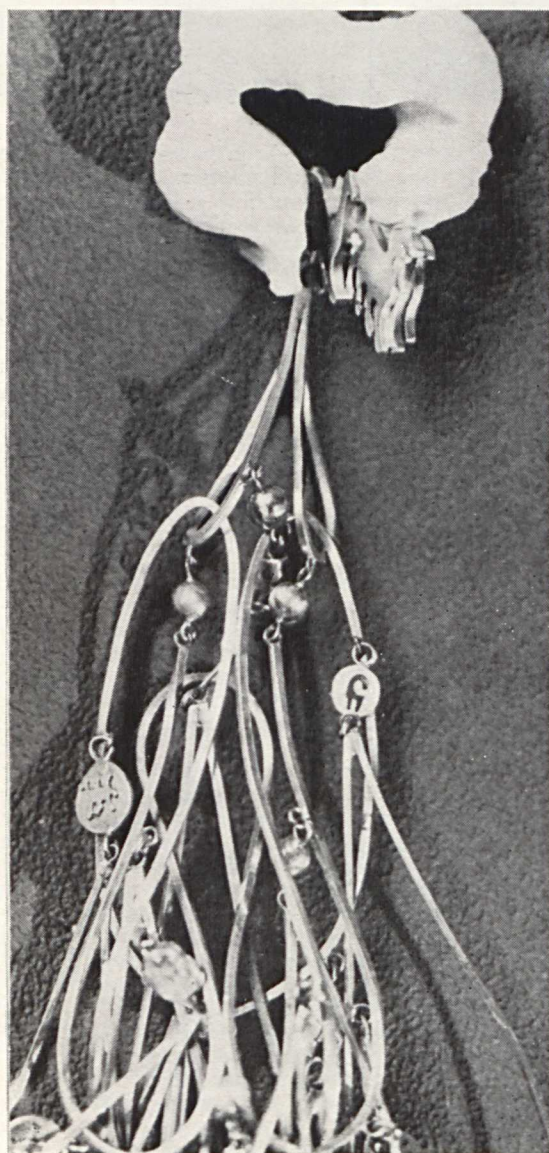
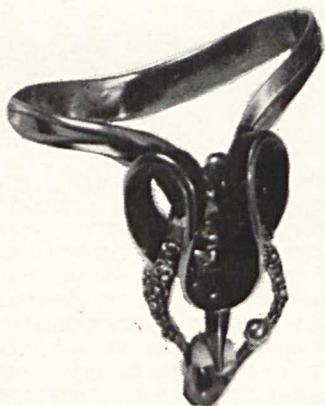
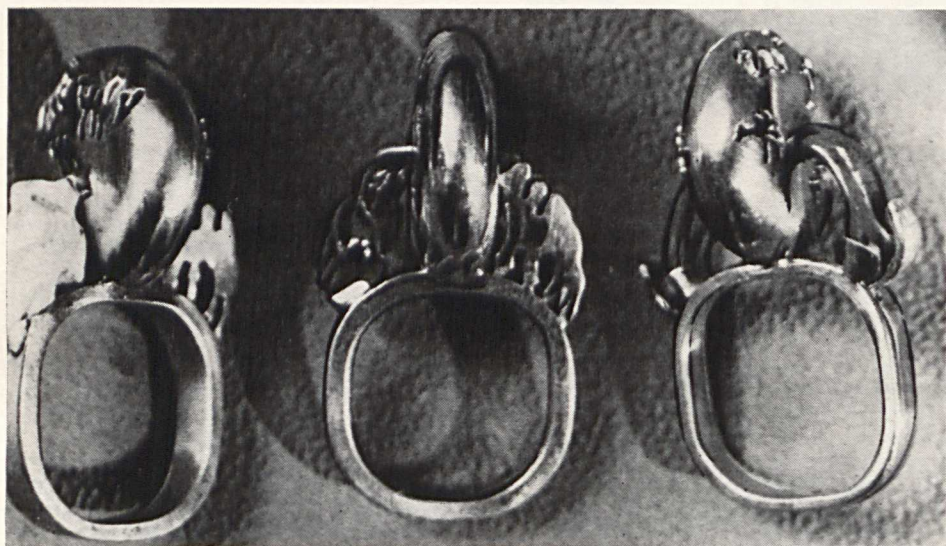
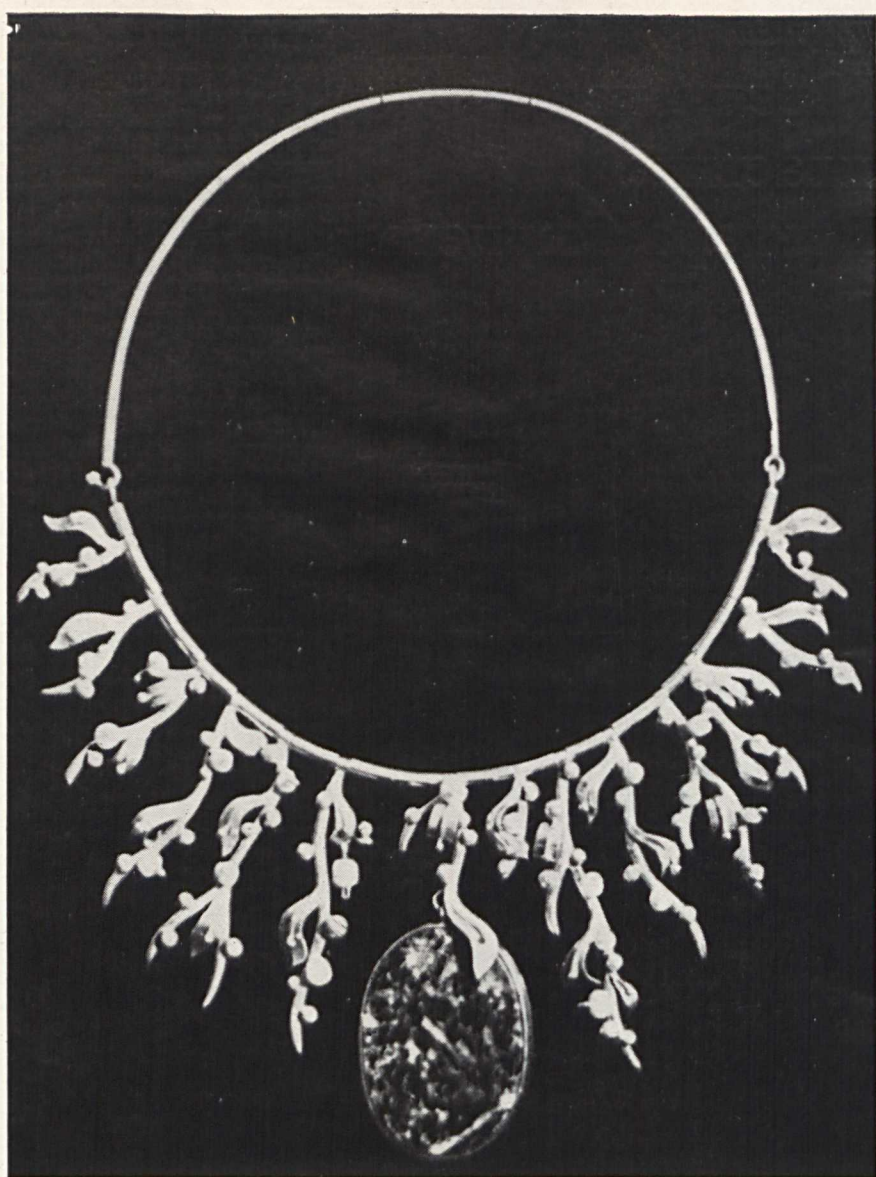
Сырнев рассматривает ювелирное дело как одну из ветвей большого дерева пластических искусств. Стремление творчески приобщиться к современным художественным тенденциям потребовало от него обогащения пластического языка и композиционных средств ювелирных украшений. Все, что было накоплено в чувствах и практическом опыте, брызнуло каскадом идей, форм, образов. Своеобразным натюрмортом стал комплект «Облепиха» (1973), положивший начало изобразительности в его творчестве. Потекли мотивы цветов, трав с их бутонами, лепестками и тычинками, выполненными средствами декоративного искусства, в работах 1974—1975 годов «Нефрит», «Прикосновение к лету», «Сиреневые розы», в серии колец «Лилия», «Горный цветок» и других изящных ювелирных изделиях. «Мне нравится делать вещи, в которых много камней, где много света, цвета, которые звучат», — записывает в те годы Сырнев в своем дневнике. Характерен «Оазис», где крупный лазурит с его холодным цветом и изобилие окружающих камень кораллов создают образ живительного оазиса с прохладной водой и налитыми солнцем плодами; выразителен «Цветущий май», в котором радость весеннего обновления природы воплощена в контрастах глубоких синих тонов эмали и серебристого мерцания металла. Подобно живописцам или графикам, художник испытывает потребность разработки темы в сериях работ. Так, в цикле браслетов и колец «Путешествие к тебе» (1977) графически-текущие линии одних вещей и энергичное движение жестких масс металла и неоправленных камней других дополняют друг друга, определяя сложное созвучие настроений. По этому же принципу создан комплект «Планктон», в многочисленных предметах которого идет кантиленное развитие единой темы. Изысканная динамичная композиция асимметричных форм и линий из серебра, эмали и жемчуга вместе с легким шуршанием подвижно скрепленных деталей, напоминающим звуки воды и колыхание водорослей, передают образ вечного, непрерывающегося движения. Работа приобрела этапное значение в творчестве Сырнева многими заключенными в ней находками, в том числе и неординарным подходом к проблеме пластики и пространства. Каждое украшение словно стелется, обнимая человека своими плавными линиями, вызывая ассоциации с драпировками, лепящими скульптурные формы.

Интересна роль звука, который в композиции «Планктон» становится материальным воплощением специфической тенденции творчества Сырнева, — связи его с музыкой. Музыкальный ритм форм, пластических линий и цвета, создание тончайших нюансов настроений от элитических до откровенно мажорных делают декоративные решения Сырнева близкими музыкальным произведениям. Думается, что это объяснимо не только душевным складом художника, но и его близостью

софский подход художника к эпосу одухотворяет его пластические образы. Они становятся столь значительными, что, водруженные на подиумы-пьедесталы, превращаются в мини-монументы. Истоки быстрой и яркой эволюции творчества Сырнева обусловлены, в частности, обстоятельствами, в которых проходило его становление как профессионала. Окончив ювелирное отделение Свердловского художественного училища в 1959 году, он работал на уральском заводе «Русские самоцветы», где воспринял исконно русское поэтическое отношение к камням-самоцветам. В первых произведениях отразилось его юношеское восприятие камня как средоточия манящей красоты природы.

В 1965 году Сырнев переезжает во Фрунзе. Новые впечатления от могучей природы, от неизвестной ранее монументальности киргизского декоративного искусства глубоко отозвались в его душе. Этот период творчества художника совпал со всеобщим интересом в нашей стране к истории культуры. Сырнев, осваивая русское и киргизское ювелирное дело, постепенно проникал в эстетическую ткань традиционного искусства. Уже в 1973 году в комплекте ювелирных украшений «Лазурит» он достигает не механического повтора традиционного декора, а по-своему перерабатывает этнографические образцы в новой по назначению и характеру вещи. Это органическое слияние традиции с современным чувством пластики определяет путь его последующего творчества.

Примечательна запись в его дневнике: «Художник не может жить каноном, так как сам канон образовался в определенную эпоху, отражая мировоззрение и уклад жизни людей соответствующего времени. О чем бы ни говорил художник, в нем будет отражаться тот мир, в кото-



к современному профессиональному искусству республики. Как нам представляется, отличительной чертой творчества киргизов является мелодичная и ритмическая наполненность форм, стойко заложенная в их традиционной культуре. И когда в начале 80-х годов у Сырнева возрастает потребность выразить усложнившиеся чувства современного человека, далекого от природы, он обращается к аллегорической образности киргизского фольклора. Его серия ювелирных произведений 1980 года «Сны мои», объединившая комплект колец «Джайлоо» и группу украшений «Волак с белой гривой», обильно населена обитателями среднеазиатских просторов — декоративно преобразованными верблюдами, конями. Их можно разглядывать, обнаруживая и драматизм сюжета, и лиричность, и возвышенную интонацию. Серия опосредованно воплощает духовную связь творчества художника с искусством Киргизии, ее природой, поэтикой ее фольклора. Вместе с тем эти работы современны по художественному языку. Так, в них интересна апелляция художника к модным в те годы «галантерейным» кулонам в виде сердечек, лезвий и других предметных изображений. Не об этом ли на-

поминают монеты, дождевые капли, конские гривы и другие подвески в украшениях Сырнева? Такт, вкус художника подчинил «низкое» единству поэтического замысла. Здесь, нам кажется, можно усмотреть общность с чертами разных видов искусств XX века, например, с симфонической музыкой, когда в строй произведений композиторов-новаторов подчас дерзко врываются «мелодии толпы». Еще большее содружество эти вещи обнаруживают с современными пространственными искусствами, в частности, с пластикой малых форм. Однако откровенно проявляющие себя объемность и изобразительность пластических форм, наращивание и разрежение плотности масс гармонично сочетаются с элементами чисто ювелирного типа — спиральми, цепочками, жесткими оправками брошей, разнообразными шпинками колец, решенными в неповторимой индивидуальной манере, но по законам декоративности. Таким образом, эта серия включает в себе качества особой оригинальности, рождающей идеи стили для современного ювелирного искусства. Она была отмечена Почетным дипломом на Международной выставке ювелирного искусства в Яблонце (ЧССР). Для самого же худож-

ника произведение стало решающим для следующего шага — к декоративной композиции «Семь белых кобылиц. Вглядываясь в легенды», где ювелирная вещь оказалась способной существовать независимо от человека, как станковая миниатюра.

В этой работе, как нам представляется, можно усмотреть не только движение художника вперед, но и обращение к мировой истории ювелирного дела, в частности, к русской статуарной пластике XIX — начала XX века, в которой работа ювелира была подобна труду скульптора. Мы не можем предвидеть, как именно произойдет у Сырнева освоение этой прогрессивной традиции, но то, что ее развитие продолжится, можно уверенно прогнозировать.

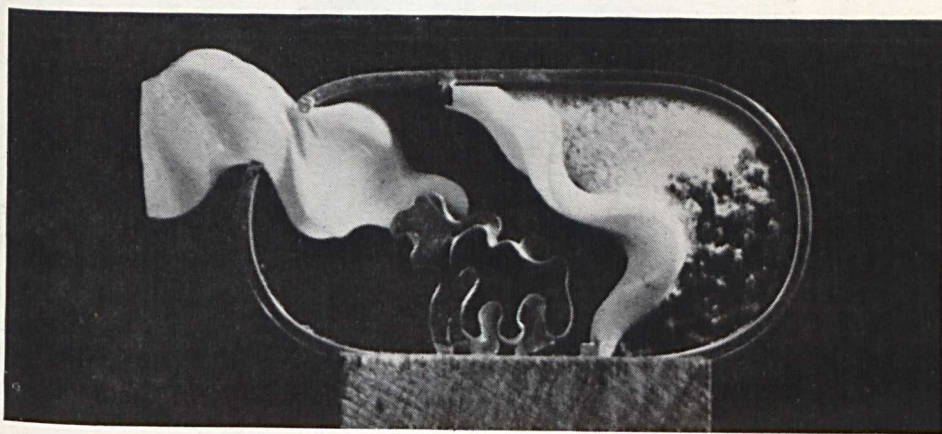
Ведь уже осуществилась давняя мечта Сырнева о крупной форме. В 1980—1982 годах Сырнев выполнил монументально-декоративные произведения, предназначенные для интерьера, чему помогло его систематическое экспериментирование с художественной эмалью. Небольшими вкраплениями включал он прозрачную эмаль в ювелирное изделие — и она выполняла роль драгоценного камня, закрывал прозрачной или плотной эмалью большие поверхности своих миниатюр — и она брала на себя значительную часть выразительности образа. При создании крупной формы Сырнев учел особые физические свойства этого материала и его исключительную эстетическую выразительность. Благодаря особенностям эмали в новых работах «Капля» и «Синие кони» получают дальнейшее развитие заветные для него темы — темы воды и жизни животных. Вода, ее движение всегда им ощущается как основа жизни.

*Песня воды  
бесконечна,  
Какую гармонию  
несет она,  
Вырываясь из камня! —*

строки Гарсиа Лорки близки художнику и могут быть эпитафией к его композиции «Капля». Работа включает настенный блок из дерева, меди и эмали с падающей медной «каплей» и цилиндрические напольные медные формы. Импульсивность фрагментарно включенной эмали дает ритм пластике всех форм, приобретающих в своей ясности значение символа — символа воды.

Тема животных, начатая в ювелирных работах Сырнева, развивается в многофигурной композиции крупного масштаба «Синие кони», построенной на сочетании синей эмали и матовой красной меди. В ней изображены кони, поднятые на колонны, как какие-то древние герои. Торжественна их поступь, красивы и энергичны их движения. Но один из коней лежит у подножия колонн. В его развернутом, исковерканном теле мрачным темным пятном поблескивает эмаль — все это вносит ноту драматизма в оптимистический настрой композиции. Сырнев пишет о поверженном: «А может быть, он был или мог быть героем, но у него не получилось, а может быть, он был первым и не выдержал. Теперь он лежит, это лежит неосуществленная мечта, незавершенное важное дело». У Сырнева руки всегда послушны сердцу, это позволяет предположить, что в таком развитии темы есть и частица его личности, недаром у него однажды вырывается пронзительно: «Я чувствую по-новому и иду дальше, другое дело, нужно ли мое хождение окружающим и нужен ли я вообще». Его раздумья о «первом», о «вожаке», воплощенные в декоративные композиции, имеют разную интонацию: в «Вожаке с белой гривой» — утвердительную, в «Синих конях» — почти трагическую.

Богатство замыслов и энергия, с которой работает Виктор Сырнев, подчас удивляют. Едва успев воплотить какую-нибудь художественную идею, он уже задумывает нечто новое, совершенно иное. Одухотворенность творческих помыслов художника неотделима от совершенства рукотворного воплощения, благодаря чему рождаются произведения большой художественной ценности.



←  
Цикл  
Украшений  
«Семь белых  
кобылиц».  
Серебро, золото,  
эмаль,  
мамонтовая кость.  
Фрагмент

Брошь из цикла  
«Семь белых  
кобылиц».  
Серебро, золото,  
эмаль, мамонтовая  
кость

Брошь и кольцо  
«Волак с белой  
гривой».  
Серебро, мамонтовая  
кость

Колье «Оазис».  
Мельхиор,  
лазурит,  
кораллы

Серия колец  
«Джайлоо».  
Серебро,  
мамонтовая кость,  
кораллы

Кольцо из комплекта  
«Планктон».  
Серебро,  
эмаль, жемчуг,  
аметисты

Нагрудное  
украшение  
«Волак с белой  
гривой».  
Серебро,  
мамонтовая кость.  
Фрагмент

# ХРОНИКА

## Кукольники нашей страны

Кукольники нашей страны продолжают расширять географию своих встреч — в 1982 году, кроме шестого фестиваля республик Прибалтики и Белоруссии, они провели и первый фестиваль республик Закавказья. В сентябре в Таллин приехали театры кукол из Вильюса, Каунаса, Минска и Риги, в октябре в Ереван — театры кукол из Баку, Ленинскана, Тбилиси (в этом городе их уже три). Всего, вместе с хозяевами — Таллинским и Ереванским театрами, в фестивалях участвовало 11 коллективов. Показано 21 спектакль, и в них — работы 15 художников. Конечно, все они очень разные, но объединяет работа в особом виде театра, наиболее близком к изобразительным искусствам.

Одно время казалось даже, что благодаря этой близости, благодаря замене актёра куклой здесь осуществляется мечта некоторых театральных деятелей начала века об однопородной сценической среде, о преодолении противоречия между живым, «натуральным» актером и условной материальной обстановкой сцены. Теперь же, из-за широкого введения в кукольный спектакль живого актёра, проблема этого единства встала и здесь, требую решения от художника — автора пластического образа спектакля и от режиссера — соавтора художника по этой части и основного идеолога спектакля.

Эстетика вильнюсского театра — пример того, как весь облик актёра, с его пластикой, с его полумаской, с его костюмом, становится абсолютно одним с куклами, предметами, элементами декораций; как он органично входит в метафорический мир спектакля, выражающий его сложную философскую концепцию. «Оформлен», получил

ра открытками, контрастными цветосочетаниями, предельная обобщенность силуэта, демонстративно повышенная условность заставляют вспомнить образы домашнего ткачества, вышивки, искусства многоцветной аппликации.

А. Павлик украшает ширму спектакля «Ивасик-Телесик» Череповецкого, сделанную из холста, красиво и строго расшитыми украинскими рушниками — указывая адрес места действа.

Среди произведений — проникнувшие пленительной детской наивностью куклы Л. Рошко для спектакля «Кудда ты, Жеребенко?», Р. Москвой, «Счастливы чайник» И. Мельникова, «Солнечный луч» А. Попеску, «Голубой мышонок», придуманный В. Остапенко, «Буратино» В. Мясного.

Замысел В. Маяцкого, показанный в своеобразных малогабаритных «подумакетах», интересен еще и непривычным, нестандартным отношением к колористическим проблемам кукольного спектакля. Симптоматично и принципиально важное отношение к цвету выработано и в другой работе В. Маяцкого — «Трех мушкетерах», предназначенных уже не только детям, но и взрослым зрителям.

По сравнению с прежними экспозициями подобного рода, выставка 1982 г. наглядно показала, как ширится, углубляется и растет художественная престижность кукольного театра среди взрослой, солидной публики. Особо примечательны проекты оформления пьесы Гарсия Лорки «Любовь Дона Перлимплина» в Орле художницы Н. Сивых, одаренной повышением живописным чувством, ее рука сильна, цвет крепок и нежен, а grotesковость носит печальный оттенок.

Эти спектакли демонстрируют всемерное расширение выразительных средств. Самые разнотипные по технологическому устройству куклы, пернаточные, тростевые, переносные, обыгрывание масштабных соотношений меж куклами, меж фигурой актёра и куклой. Широкое использование лирических или плоскостно лиризованных или плоскостно расписанных, поиски более экспрессивных пространственных решений декораций. Пример тому — птичья клетка, в которую забирает художник С. Столяров (Барнаул) кукол из «Гочки зрения» В. Шукшина, обращая их в чудовищных полосатых птиц, парящих в пустынном пространстве. Настоятельно стремление преодолеть известную разрыв между достаточно авангардными решениями кукол и достаточно консервативным решением ширмы и декораций над грядкой — такового движения искусства художника в кукольном театре.

Примечательно, что стали вновь появляться марионетки, надолго потерявшие престиж в нашем театре. Замечательные марионетки к «Экзорцизму» М. Гельдерера для Тюменского театра художника С. Тараканова причудливо преломляют и традиции испанской деревянной скульптуры с ее гиперреализмом, и фантазматогории «Капричос» Гои. Даже вне спектакля — вне декораций, света, музыки, общего темпоритма, кукла живет своей особенной, таинственной и манящей жизнью.

В этом волшебном мгновении «пробуждения куклы», будто наделенной не просто способностью двигаться, но и душой живой, всегда встречаются участники триады Художник — Кукла — Актёр. Но вся триада цементируется и одухотворяется незримо присутствием режиссёрского таланта. Наверно, есть своя закономерность в том, что «Экзорцизм» — лишь один из многих своеобразных, стилистически неповторимых, богатых ассоциациями спектаклей театров кукол Урала, ведомых сильной, смелой и умной ре-

ся. Актёры их водят, бережно держат, как шахматную фигурку.

Они говорили по-эстонски, а Рейн Агур, постановщик спектакля, переведил нам тихонечко, синхронно, с большим юмором, от этого усиливало радостное ощущение прониновенной общности. История спящей красавицы сопровождается песенками и диалогом со зрителями, и дети, включенные в события спектакля, очень ответственно полагали принять разбудить принцессу. Да и мы, взрослые, стали благодарными участниками спектакля, в котором превосходное знание психологии самых маленьких, уважительное доверие к ребёнку и щедро использование богатых возможностей современного театра куклы слились в единое, прекрасное художественное целое.

А оформил этот пленительный, изящный и простой спектакль — не кукольный, а

## По уральской зоне

В Тюмени с 1 по 7 июня 1982 года проходил IV фестиваль театров кукол Урала. В нем приняли участие коллективы из Магнитогорска, Челябинска, Уфы, Свердловска, Тюмени — постоянные участники этих встреч, а также театры кукол из Перми и Оренбурга. Были показаны «Красноармейские броби» Л. Браусевича и С. Преображенского (Пермский театр), «Солнышко и снежные человечки» А. Веселова (Оренбургский театр), «...Забывай Герострата» Г. Горина и «Три толстяка» Ю. Олеши (Тюменский

## Наш, только наш!

Продолжает работу устный журнал московских кукольников «Наш, только наш», открытый при Центральном Доме актёра в 1962 году. Его постоянные страницы — «Что у вас нового?», «Персональные дела», «Шире круг», «Зарубежом» — представляли за эти годы огромный объем информации о жизни кукольного театра и кино, а также соприкасающихся с ними областей литературы, музыки, изобрази-

оперный художник; для него привычно противоложное, огромное сценическое пространство. Это Лембит Рооса. Его жена — врач; работает с детьми, прикованными надолго к постели; по ее просьбе и был создан театр в шкагулке, чтобы играть в больничной палате, потом уж на его основе возник этот спектакль. ..Сегодняшнее искусство театра куклол ошеломляет разнообразностью, открывая такие просторы творческой фантазии, которые едва ли возможны в ином зрелищном искусстве. Здесь охмелевшему от буйства возможностей кукольному легко заблудиться. Но «Спящая красавица» свободно и спокойно вошла в современный кукольный театр, еще раз убедив нас в том, что если детский спектакль не согрет истинной сердечностью, его не спасут никакие новации.

Юна Вержмань

театр), «Человек с хвостом» Г. Остера и «Коя диктатору» М. Карима (Башкирский театр), «Карьера Артура Уи, который могло не быть» Б. Брехта и «Краса Ненаглядная» Е. Сперанского (Челябинский театр), «Дочь золотого змея» П. Бажова и «Следствие по делу Вилли Старка» (по роману Р.-П. Уоррена «Вся королевская рать» (Магнитогорский театр). Завершил фестиваль Свердловский театр кукол спектаклями «Такой большой и страшный» А. Аверинкова и «Сирано де Бержерак» Э. Ро-

торые номера журнала были целиком посвящены какому-либо коллективу — например, студии «Союзнафффильм» в связи с ее 50-летием, или отдельной личности — например, Даниилу Харму. Апрельский выпуск 1983 года осветил жизнь и деятельность детской писательницы, автора многих кукольных пьес, Нины Владимировны Гернет в связи с годовщиной ее смерти. На страницах журнала ожи-

точную функцию и точный ритм сукон поведения и отношения с куклой актер у художницы А. Фоминой и режиссера Ал. Леяевского в спектакле Белорусского театра «Соловей» И. Кнаута по Андерсену. Искали органичного соединения куклы и актера, хотя и не все довели до конца, художник А. Саргсян и режиссер Е. Манарян в спектакле Ереванского театра «Неизвестные сасунцы» по армянскому эпосу и художник Г. Абакелян и режиссер Г. Сарчмяндзе в спектакле Тбилисского Грузинского театра «Бука» М. Сунюнина. Первые шли путем фактурно-цветового сходства в облике актера и куклы, вторые — путем жанрово-го сдвига пьесы в сторону цирка, что позволило превратить трех ведущих спектакль живых актеров в цирковых клоунов, условно зармированных и одетых. В исполнении роли главного героя спектакля Азербайджанского театра «Гаравелли» (по рассказу А. Анара «Цепочка») заметен осознанный актером вместе с художником С. Мусаевой и режиссером Т. Магера-

**ВЫСТАВКИ**

**«Покажи мне твою куклу...»**

Покажи мне твою куклу — и я скажу, кто ты». Так можно перефразировать изречение древних. Во всяком случае, именно такую формулу подкашивает Всеозная выставка художников кукольных театров, экспонированная в 1982 году в Центральном Доме актера, которая позже побывала в Тбилиси и в Ереване. Здесь были представлены не просто работы художников из тридцати городов СССР, но творчество кукольников самых разных республик — Узбекистана и Молдавии, России и Грузии, Литвы и Армении, Белоруссии и Украины. Отсюда — особое обилие различных манер. Отсюда — многоликость красок, приемов, стилем оформления, отысканных участника выставки в обещении с богатствами духовной культуры своего народа. Выставка позволила увидеть,

шей известный сюжет Дюма с долей фантастичности и с узнаваемыми приметами и духом современного Тбилиси, गएшел воплощение в музыке, в актерском исполнении, которое разделено здесь на кукольное вождение (молодые члены коллектива) и речевой образ (актеры театра имени Руставели). Мощную и поразительную красоту пластическую среду осуществили здесь сразу несколько человек. Мастер Э. Нишнанидзе сделал очаровательных кукол по эскизам известных грузинских художников Т. Мирзашвили и Д. Лолуа. В. Бохчан, недавний выпускник Тбилисской Академии художеств, трипочками и точками создал на задниках изюта живописнейшие картины городов и природы, смена которых происходила с помощью редкой по техническому совершенству системы освещения. А объединил все это поставщик спектакля, известный кинодраматург, два года назад решивший попробовать свои силы в театре кукол, Р. Габриадзе.

*И. Жароцева*

ском спектакле «Забывать Герострата» Г. Горина и почти простонародная сочность карикатурных «монстров» — деловых партнеров Чичикова в «Мертвых душах» Н. Комова. Кинематографические лаконичные и причудливые решения фантастики самаркандскими художниками Б. Рубиновым и С. Аросбаевым в инсценировке повести «Голова профессора Доуэля» по А. Беляеву.

**Кукольных дел мастер**

В 1982 году исполнилось 70 лет художнику Николаю Николаевичу Целикову. Творческая биография Целикова как художника театра кукол началась сразу же после войны, когда он после фронта пришел в Пензенский театр кукол, который тогда, как и вся наша страна, только начинал возрождаться. Много труда вложил художник в постановки театра, основная новое для себя дело. Десять лет работы в этом коллективе принесли ему известность прежде всего как прекрасному мастеру, умеющему придумать для каждой куклы новую систему ее оживления. Переехав в Москву, Целиков с 1962 по 1972 год работал в Московском театре теней, на-

**У нас в гостях**

Весной 1983 года в редакцию «Ди СССР» пришли гости: актеры Таллинского театра кукол и главный режиссер Рейн Агур. Сотрудники и авторы журнала привели детей, потому что спектакль «Спящая красавица» — для самых маленьких. И нам показали красивую белую шкатулку, со строгими четкими пропорциями эстонского дизайнера, с таинственным серебристым узором, таким старинным. Вот чудо! Каждому ясно: в шкафу скрыто нечто совершенное, необыкновенное. Рядом стояли два простых маленьких театральных фонаря. Появились двое — он и она, рассказчица-кукольники, одетые изысканно и просто, и уж конечно — совершенно сказочно. Они держали в руках музыкальные инструменты, он — банджо, она — тренькулячек. Небольшими чи-

зительных искусств. Как сценарист мультфильмов выступал здесь когда-то Назым Хикмет, свои поиски в сфере гротеска и экцентрики показывала эстрадная студия МГУ, в том числе ныне известный артист Г. Хазанов, свои стихи читали П. Антокольский, Г. Сапгир, Р. Сеф, народную музыку и народные театральные действа исполнил ансамбль Д. Покровского. Неко-

*Е. Луцкая*

ходясь в постоянном поиске новых форм выразительности, а также изобретения новых технических приемов. За это годы художник оживил героев сказок А. Пушкина, П. Ершова, С. Маршак, К. Чуковского, К. Гоцци и др. И хотя Николай Николаевич Целиков сейчас пенсионер, его творческая деятельность не прекратилась. Он создал наглядное пособие для конструкторов кукол, с удовольствием делится своим опытом с художниками и мастерами в лабораториях и на курсах повышения квалификации в Москве и выезжая от ВТО в театры кукол многих других городов.

*Анна Шпаер*

стными голосами они спели песенку-знакомство, которая перешла в диалог с детьми. Разговаривали о театре — тут-то и понадобились фонари: актеры показали, как от желтого стеклашка получается солнце, от синего — ночь, от зеленой крышка шкатулки, получилась игровая площадка и декорация: там стояла большая книжка; перелистывая картинку, актеры меняли рисованные задники. И куклы, серые, такие маленькие (но чудесным образом видны крошечные короны, пряжки, цепочки на круглых головках — нежных шариках пин-понга), крепкие, нарядные игрушечки. Внизу их легкое тельце имело время немного раскачиваясь, пружинить, отчего куклы исполнены непрерывной готовности трепетать и волновать-

вали музейные куклы Н. И. Ефимовых к «Макбету» и О. Аристовой к «Мертвым душам». Куклы самых причудливых форм не раз встречали посетители журнала в фойе — свои работы показывали художники, делающие куклы просто из любви к этому виду пластической фантазии человека.

*И. Ж.*



Студенты Белорусского театрального института (Минск) принесли свою куклу в республиканский хирургический центр

**Памяти**

**М. М. Королева**

Умер Михаил Королев (1913—1983) — заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий кафедрой театра кукол Ленинградского института театра, музыки, кино, режиссер, педагог, общественный деятель. Окончив перед войной Ленинградский техникум сценических искусств и поработав режиссером в драматических театрах, М. Королев в конце 40-х годов приходит в театр кукол, которому отдает с той поры все свои силы — и как режиссер Ленинградского Большого театра кукол, и как руководитель созданной им в 1959 году кафедры ЛГИТМИК, и как автор статей, книг и методических пособий, и как член президиума УНИМА и Советского центра этой организации.

Кафедра театра кукол ЛГИТМИК начала свою работу с подготовки актеров, а затем открыла также отделения режиссеров и художников. Первооткрыватель в этой новой области театральной педагогики, М. Королев возглавлял плечу педагогов и работал учебные программы ставшие основой для деятельности других высших и средних театральных учебных заведений нашей страны, готовящих кадры для театров кукол. Ученики Королева — это огромный отряд молодых специалистов, работающих сейчас в наших театрах кукол это и зарубежные кукольники, учившиеся или проходящие стажировку в ЛГИТМИК. Это — самая большая часть того вклада, который внес М. Королев в развитие современного театра кукол.



# ХРОНИКА

## Книги и куклы (краткий обзор)

Велико жанровое разнообразие книг о театре кукол, вышедших за последнее время, к сожалению, они немногочисленны.

Две книги С. Образцова: «Моя профессия» (М., Искусство, 1981) и «Всю жизнь я играю в куклы» (М., Малыш, 1982); две книги Н. Смирновой: «Искусство играющих кукол» (М., Искусство, 1983) и «И... оживают куклы» (М., Детская литература, 1982), а также исследование И. Соломоновича о традиционном театре кукол Востока (оно рецензируется особо).

Этим пяти книгам предшествовали переиздание «Записок петруличевича» Н. Я. Симонович-Ефимовой (Л., Искусство, 1980) — вдохновенного трактата о куклах; книга Е. С. Калмановского «Театр кукол, день сегодняшний: из записок критика» (Л., Искусство, 1977), написанная парадоксально и ярко, и, наконец, популярная книга для кукольников-любителей Ю. Фридмана «При-

театр Петропавловска-на-Камчатке) и два спектакля хозяев фестивалей — театра кукол из Абакана — «Куда ты, Жеребеночек?» Р. Москвой и «Маугли» по Р. Киплингу. На фестивале также выступи-

## Под эгидой УНИМА

В 1981—1982 годах состоялись традиционные международные фестивали: в Бекешчабе (Венгрия) и в Бельске-Бялой (Польша) — кукольных спектаклей для детей, в Варне (Болгария) — болгарской кукольной драматургии, в Пече (Венгрия) — кукольных спектаклей для взрослых. Фестивали повторяются с периодичностью в 2—3 года, с неизменным участием театров нашей страны. На последних фестивалях выступили Ереванский театр со спектаклем «Непобедимый петух», Алтайский театр со спектаклем «Двенадцать месяцев», Андижанский театр со спектаклем «Царь и мельник», Ленинградский театр со спектаклем «Куда ты, Жеребеночек?» и Башкирский театр со спектаклем «Галима».

Во Франции, в г. Шарлевиль-Мезьере каждые три года проводится Всемирный фестиваль театров кукол, и вот уже несколько лет в нем принимают участие советские коллективы. В 1976 году это был ленинградский Большой театр кукол, в 1979 — Челябинский, а в 1982 — Магнитогорский театр кукол и актера «Буратино» со спектаклем по пьесе В. Лифшица и И. Кичановой «Аленушка и солдаты».

По случаю фестиваля в городе были открыты целый ряд выставок: «Куклы Моравии», «Куклы Индии», «Куклы Китая», «Двенадцать по А. Блоку, а также «Тиль» Г. Горина (Алтайский театр), «Сладкий родник» А. Абу-бакара (Иркутский театр), «Лесные встречи» Е. Сперанского, М. Поливановой и С. Колосовой (Новосибирский театр), «Золушка» Т. Габбе (Омский театр), «Олень — золотые рога» А. Камьтваль (Магаданский театр кукол), «Аленький цветочек» Л. Брауевича и И. Карнаховой (Владивостокский театр), «Сказки» А. Пушкина

Художник Сергей Столяров в спектакле «Тиль» (Варнаул). Кукла-монстр, надевая на актера

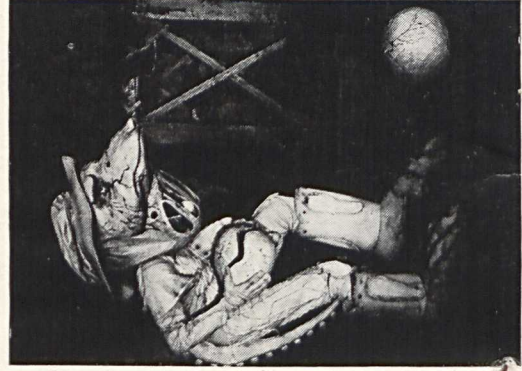
ли эстонские кукольники, приглашенные в качестве гостей. Они сыграли «Спящую красавицу» по Ш. Перро. Новый фестиваль обещает стать традиционным.

Ю. Сидоров

познум на тему «Театр теней сегодня — музейный экспонат или живая ткань культуры?»

Открылся фестиваль ночным спектаклем «Тристан и Изольда», после чего в крупных эстонских залах Шарлевиль-Мезьера начали давать свои представления кукольники всего мира. Наряду с официальной программой на площадях и улицах города выступали многочисленные бродячие труппы. Старинные и современные куклы, сделанные из самых разных материалов, заперели в витринах больших и маленьких магазинов. На глазах у публики делали и продавали кукол, с которыми дети тут же разыгрывали импровизированные сценки. То и дело в разных частях города возникали праздничные шествия с музыкой, танцами, масками и большими тростевыми куклами. На площадях выступали фокусники, пожарители огня, шашоготатели. Все это создавало особую праздничную атмосферу.

Л. А.



## Нам пишут

В Москве, в Московском музыкальном камерном театре, в спектакле «Балаганчик» по А. Блоку (композитор Н. Богословский, постановка С. Юркевича, художник Н. Виноградова) наряду с актерами участвуют большие гротескные куклы различной техники.

Б. Бузгеев

\* У нас в Ленинграде, в Малом оперном театре идет для детей опера С. Баневича «Фердинанд Великолепный». Художница В. Малахьева сделала для спектакля кукольных собачек, с которыми актеры играют сцену прогулки.

С. Соловьев

\* 10 августа 1983 года в Артеке для международно-смены состоялся замечательный карнавал. На стадионе развернулась художественная программа с выступлением ребят. Но самое замечательное: в программе приняли участие шестьдесят две куклы! Герои сказок и мифов, Хоттабыч и Нептун, шесть гномов и многие, многие другие — они были красивы, забавны, ярки, от сравнительно маленьких до великанов 14 метров высотой.

Автор этих замечательных кукол — Феликс Файнштейн. Режиссер карнавала А. Силян, главный художник А. Стрельников.

К. Цагес

**Кукольные календари**  
С 1975 года публикационная комиссия УНИМА в сотрудничестве с берлинским издательством «Хеншель» выпускает ежегодные календари по театру кукол. Каждый календарь посвящен какой-либо определенной теме. Например, «Народные кукольные герои», «Театр теней», «Народная и литературная сказка в театре кукол».

Календарь 1984 года посвящен кукольникам-солистам, 1985-го — детям-любителям, играющим кукольные спектакли для детей.

## Календарь фестивалей 1983 года

**АВСТРАЛИЯ.** Северная Аделаида — международный фестиваль театров кукол.

**БЕЛЬГИЯ.** Перельзель — V международный фестиваль театров кукол.

**БОЛГАРИЯ.** Толбухин и Стара-Зора — национальный фестиваль театров кукол. Габрово — фестиваль сатир и юмора с участием кукольников.

**ИТАЛИЯ.** Равенна — национальный фестиваль и выставка «Шекспир в театре кукол Европы».

**США.** Палермо — фестиваль сицилийских марионеток. Эймс — 44-й фестиваль кукольников Америки.

**ФРАНЦИЯ.** Страсбург — международный фестиваль театров кукол.

Сержи — Понтуаз — III Биеннале театров кукол. Париж — III Неделя театров кукол Франции.

**ЧЕХОСЛОВАКИЯ.** Либерец — национальный фестиваль кукол «Материнский».

**ХРУДИМ.** Национальный фестиваль любительских театров кукол.

**ЯПОНИЯ.** Национальные фестивали профессиональных и любительских театров кукол в Итами-Ши, Аичи-Ши, Нагойи-Ши, Осаке.

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

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 12(313). 1983  
Основан в 1957 году

В номере:

2 Мнения, суждения, споры

Любовь Анненкова Пути нашей керамики

4 Дизайн

Карл Кантор Золотое сечение эксподизайна

9 Художник и среда

Маргарита Хабарова Удачно начатый эксперимент

Александр Агабеков Многослойный витраж

13—36 Кукла — художник — театр

Ирина Жаровцева Наш театр кукол

Елена Давыдова В сторону куклы

Ян Дроссельмейер Что знает мастер о своем творении

Лев Смирнов Пространства внутренний избыток

Давид Самойлов Театр моего двора

Аудроне Гидрзияускайте Обретение мифа

Елена Алтаева Во власти ритуала

Евгений Кошкин Марионетки в Тбилиси

Наталья Смирнова Глазами героя

Ольга Кабанова Так природа захотела

Виктор Новацкий  
Ирина Уварова В сторону человека

Елена Ревуненкова Куклы Востока

37 Народное искусство

Александр Доминяк История и проблемы промысла:  
ростовская финифть

43 Профили

Эмма Бодрова Ювелирная пластика Виктора Сырнева

46—48 Хроника

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазьянц 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. П.  
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  
Худ.-техн. редактор  
Фотохудожник  
Фотомонтажи  
Фотографы:

Сельвинский К. А.  
Рыбакова Р. П.  
Шахов В. С.  
Холин В. Н.  
Завадскис А.  
Головенчиц Я. В.  
Овчинников А. В.  
Молчанова О. А.  
Позняков А. А.  
Лыскин А. В.  
Баженов В. П.  
Шебанков П. А.  
Дмитриев А. Ф.  
Межевич В. И.  
Кучеров Р. П.  
Онанов С. И.  
Паляничко М. А.  
Куприянов В. А.

© 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 6.10.83 г.  
Подписано в печать 11.11.83 г.  
A12091  
Формат бумаги 70×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Бумага мелованная  
Высокая печать  
Бумажных листов 3  
Печатных листов 6  
Условных печатных листов 7,02  
Учетно-издательских 10,753  
Тираж 38.000  
Заказ 1256. Цена 1 р. 30 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательства,  
полиграфии и книжной торговли.  
129243, Москва, Мало-Москов-  
ская, 21

Перечень статей, опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1983 г.

**ПУБЛИЦИСТИКА, СОЦИОЛОГИЯ**

VI съезд Союза художников СССР. Ответственные задачи советского искусства 4  
 В центре внимания — итоги июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС 11  
 Айтматов Ч. О крае родном 8  
 Дом партии на Бузлудже (интервью с Г. Стопловым) 3  
 Дондурей Д. Худфонд. Экология творчества 7  
 Зисль А. Социалистический образ искусства 1  
 Пономарев Н. Союз искусства и труда, единство художественной деятельности и народного хозяйства 7  
 Братья Ткачевы. Край тружеников и талантов 10  
 Усубалиев Т. Киргизстан — путь творчества и созидания 8  
 Чалиян Е. И звонкий меч, и звонкая строка поэта 10  
**Конференции, симпозиумы, встречи**  
 Народное искусство в среде современного города. АИКА ЮНЕСКО. Москва — Ташкент 5  
 Терехович М. Советско-венгерский семинар 9  
**Художественная жизнь страны**  
 Праздник искусств в Латвии 9  
 «Суриковские дни» в Красноярске 9  
 Целтнер В. Украина. Мир декоративных образов и предметных форм 2  
**Тематические номера**  
 Номер, посвященный искусству Киргизии 8  
**Круглый стол «ДИ СССР»**  
 Народное искусство — как его показывать 1  
 Худсовет. Этика коллективной оценки 7  
 «Круглый стол «ДИ СССР» на Дятьковском хрустальном 10  
 Художники о критике 1  
**Блоки**  
 Кукла — художник — театр 12  
 Ткачество — ремесло и искусство 6  
 Рейд «ДИ СССР» на Брянщину 10  
 Искусство социалистической Болгарии 3  
**Теория**  
 Глазычев В. Постмодерн в аспекте социологии. 4  
 Концепция нового эклектизма 3  
 Кантор К. Мера истории 10  
 Рябушин А. Функционализм — диалектика отрицания 8  
**Мнения, суждения, споры**  
 Брудный А. Архетип — связь прошлого с настоящим 7  
 Генисаретский О., Путешествие по выставке 6  
 Деготь Е. Семидесятые как история 5  
 Раппапорт А. Стиль и среда 6  
 Юматов В. Не подводя итогов 4  
 Якимович А. Позиция исследователя и художественное мышление XX века 12  
 Анненкова Л. Пути нашей керамики 8  
**Художник и культура**  
 Комаров А. Разные источники единого искусства 11  
 Малиновская Н. Что собирал Рамон Гомес де ла Серна 7  
 Молок Ю. Мастерская в раме искусства 8  
 Попова О. Присягая земле 4  
**Крупным планом**  
 Аграновская М. Писателю и его героям 11  
 Давыдова Н. Роспись на «Трехгорке» 1  
 Комов О. Монумент героям Малой Земли 1  
 Марц Л. Сказочный город Аллы Пологовой 11  
 Чернова Т. Памятник в Мотовилихе 5  
 Сыркина Ф. Театр шпалер 11  
 Перфильев В. Эстонские композиции из кожи 5  
**Народное искусство**  
 Барадулин В. «Три царства» крестьянского жилища 9  
 Баранов М. Заботы Колыванского завода 12  
 Доминик А. История и проблемы промысла: Ростовская финифть 4  
 Зарецкая З. Вещь в народном театре 10  
 Зиновьева Т. Праздничный убор 6  
 Канцедикас А. «И перста ее берутся за веретено...» 2  
 Кофман А. Хосе Гваделупа Посада и мексиканский карнавал смерти 6  
 Максимов Ю. Леночкины половики 11  
 Малина В. Жестяные «короны» 11  
 Островский Г. Лубочность — категория народного искусства 6  
 Попова И. История воронежского промысла 2  
 Сафарова А. Промысел — заказник 3  
 Уварова И. Шестые масок 3  
 Уварова Н. Фольклорный театр Литвы 4  
 Усубалиев Б. Белая юрта — символ мечты 8  
**Художник и производство**  
 Егорьева Е., Маркулина Я. Художник — комбинат — народ 7  
 Ерлашова С. Новые материалы — новые формы 7  
 Петрякова Ф. Проблема гутного стеклоделия 7  
**Художник и театр**  
 Алтаева Е. Во власти ритуала 12  
 Гидрзияускайте А. Обретение мифа 12  
 Давыдова Е. В сторону куклы 12  
 Дроссельмейер Я. Что знает автор о своем творении 12  
 Жаровцева И. Наш театр кукол 12  
 Кабанова О. Так природа захотела 12  
 Кошкин Е. Марионетки в Тбилиси 12  
 Лупандина А. Сценография Сибири 4  
 Луцкая Е. Аркадий Плавов в Малом театре 10  
 Мосина М. Театр под открытым небом 6

Николаева Г. И вновь на сцене павильон 10  
 Новацкий В., Уварова И. В сторону человека 12  
 Ревуненкова Е. Куклы Востока 12  
 Смирнов Л. Пространства внутренний избыток 12  
 Смирнова Н. Глазами героя 12  
 Тимофеева М. Сценография массовых зрелищ 6  
**Художник и среда**  
 Агабеков А. Многослойный витраж 12  
 Андреева Л. Начальная пора искусства 8  
 Булев Т. Археология и городская среда 3  
 Воронов Н. Рельеф в Петропавловске-Казахстанском 7  
 Грешнова Т. Многофункциональный ансамбль в Софии 3  
 Давыдова Н. Монументальная образность и современная архитектура 4  
 Аскарров Ш. Ташкентоскоп 9  
 Давыдова Н. Каким быть Парку скульптуры 10  
 Ивакина Л. Работа с опорой на наследие 10  
 Изотова М. Наследие участвует, но не определяет 10  
 Кац Г. Город-парк 8  
 Топалова А. Пловдив — проекции в будущее 3  
 Хабарова М. Удачно начатый эксперимент 12  
 Хабарова М. Тема росписи — праздник ысыях 6  
 Хакимов А. Скульптура и среда Ташкента 9  
 Червонная С. Театр в Улан-Удэ 6  
 Чикичев В. Память сердца 8  
 Ямпольский Е. Театр в Кишиневе 6  
**История**  
 Галкин А. Памятник возрождения древнерусского зодчества 3  
 Душшеев Б., Плоских В. Гумбезы, мазары, сагана Киргизии 8  
 Каган Ю. Ученый, просветитель, подвижник музейного дела (И. Цветаев) 6  
 Вертман Ю. Деревянные дворцы Томска 2  
 Лопато М. Ювелирные изделия Фаберже 6  
 Куркчи А. Восхождение к истокам 8  
 Перц В., Пирютко Ю. Клуб художников, артистов и поэтов 11  
 Степанян Н. Заметки о наследии и традиции 2  
 Соколов Г. Концерт для флейты с акварелью 10  
 Шастель А. Об искусстве витража (перевод М. Дмитриевой) 4  
 Викторов А. Сласти уникальный памятник 9  
 Пронина И. «Она образовала многих знаменитых...» 5  
 Турчин В. Пример Стендаля 5  
**Наука и искусство**  
 Лотман Ю., Николаенко Н. Снова это загадочное «золотое сечение» 9  
**Дизайн**  
 Зиновьева Т. Электро-82 4  
 Иванова Н. Новый этап болгарского дизайна 3  
 Кабанова О., Тарханов А. Образы прошедшего сезона 5  
 Кантор К. Золотое сечение эксподизайна 12  
 Лаврентьев А. Фотоаппарат — инструмент видения 2  
 Назаров В. Начало советского рекламного плаката 4  
**Мастер и время**  
 Андреева Л. Он был дулевским соколом 7  
 Уварова И. Михаил Филиппович Ладур 8  
 Хан-Магомедов С. А. Веснин — художник театра 8  
**Художник в буржуазном мире**  
 Соколов М. Экологические проблемы в искусстве Запа 9  
**За рубежом**  
 Володина С. Жан Эффель — художник-прикладник 10  
 Кириленко И. Шведское стекло 4  
 Коваль Р. Вселенная Жана Люрса 1  
 Савостюк О. X Биеннале плаката в Брно 1  
**Профили**  
 Аграновская М. Панно из чия Алексея Каменского 8  
 Анисимов Г. Двуетный образ медали 4  
 Асанбеков С. Художник театра Макен Сыдыкбаев 8  
 Беликова Л. Пластические символы 6  
 Бодрова Э. Ювелирная пластика Виктора Сырнева 12  
 Василевская Н. Хрустальная колоннада Остроумова 1  
 Вольпина В. Главный художник Гжели 4  
 Гамалея Г. Комплексное оформление фабрики 2  
 Завишине Я. «Я верю в красоту льна» 4  
 Калинин Е. Сценограф общественных интерьеров 11  
 Каркавцева Л. Серебряный соловей Шамиля Дайирбекова 8  
 Лащук Ю. Скульптура из рогозы 4  
 Мартыненко В. Цветы и травы Надии Грибань 11  
 Ольшевский В. Счастливые краски Тогрула 9  
 Осмоловский Ю. О памятниках Олега Комова 2  
 Островский Г. «Митец» Роман Петрук 6  
 Перфильев В. Стеклопластика Светланы Рязановой 9  
 Прыткова Л. Ширдаки и ала-кийзы Шакен 8  
 Сафарова А. Керамика и стекло Эркина Кылычбекова 8  
 Сельвинская Т., Березкин В., Уварова И. Александр Васильев — три отражения одного лица 1  
 Ушкова Ю. Войлоки Токтогула Касымова 8  
**Выставки**  
 Безрукова М. Национальные традиции норвежского прикладного искусства 10  
 Всесоюзная художественная выставка «СССР — наша Родина» 3  
 Крамаренко Л. На выставке стекла в Киеве 2  
 Хайт В. Андреа Палладио 4  
**Музеи**  
 Бурдина В. Новые поступления в музей Матвеева 3  
 Гассанова Н. Война и мир в ансамбле Киевского музея 5  
 Калягина Н. Уникальный памятник петровского времени 1  
 Сейтказиева Н., Галочкина Н. Собрание Исторического музея 8  
 Склиаренко Г. Музей В. И. Ленина в Киеве 2