

Декоративное  
Искусство СССР

314

1984





Мы исходим из того, что человечество не обречено на гибель. Гонке вооружений должен и может быть положен конец.

Человечество заслуживает лучшей участи, чем жить в разорванном конфликтами мире, задыхаясь под бременем смертоносного оружия.

Ю. В. Андропов





Ясная, твердая, бескомпромиссная политика нашего государства в борьбе за сохранение мира, выраженная в важнейших партийно-правительственных документах, Заявления Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Ю. В. Андропова, проникнутые оптимистической верой в разум, прогресс, созидательные силы человечества, в будущее, получили горячий отклик в сердцах всех, кому дорог мир на земле.

На митингах и собраниях, в личных письмах и коллективных посланиях, в откликах и резолюциях, адресованных руководителям партии и правительства, в государственные учреждения и общественные организации, на радио, телевидение, в газеты и журналы, советские люди заверили партию и правительство в безоговорочной поддержке мирных инициатив и практических мер по обузданию гонки вооружений, предотвращению ядерной катастрофы. Выражая мнение всех мастеров изобразительного искусства, Секретариат правления Союза художников СССР на своем расширенном заседании принял коллективное обращение, в котором говорится: «Миролюбивая политика нашей страны, подлинно гуманистический курс, в основе которого лежит здравый смысл, реализм, ответственность за счастье и жизнь людей во всем мире, вызывают гордость и законное уважение.

В обострившейся международной обстановке, когда администрация США и ее сателлиты стремятся повернуть ход истории вспять, все прогрессивные силы земли поднимают голос в защиту жизни, культуры, цивилизации.

Сегодня долг каждого подлинного художника — не допустить осуществления агрессивных замыслов.

Глубоко сознавая личную причастность к борьбе за предотвращение термоядерной войны, все художники Советского Союза решительно, единодушно поддерживают позицию КПСС и Советского правительства, направленную на сохранение мира во всем мире.



Это наша позиция. Мы, советские художники, вместе со всем нашим народом сделаем все, чтобы сохранить мир на земле!

Мы не можем и не должны допустить гибели творческого гения человечества, перечеркнутого вспышкой атомного пожара. Мы твердо заявляем «НЕТ» черным силам реакции и империализма!

Деятели художественной культуры отдадут свою энергию, талант и вдохновение великому делу защиты мира, ибо сегодня мир означает жизнь, торжество разума, чистое небо над нашей планетой.

Приложим все силы для убеждения, для пропаганды мирных инициатив Коммунистической партии Советского Союза, для беззаветного служения высоким гуманистическим идеалам социализма!»







# Всесоюзная выставка скульптуры

- *Время понять себя*
- *Возвращение к дереву*
- *Маленькие рецензии*
- *Художники о дереве*

## От редакции

Закончила работу первая Всесоюзная выставка скульптуры — разобрана с таким трудом собиравшаяся экспозиция, аккуратно упакованные в деревянные ящики и бережно «спеленутые» в целлофановые ткани произведения отбыли по своим адресам — в музеи, в запасники, на городские улицы, в мастерские создателей...

Завершился всесоюзный смотр мастеров скульптуры — разъехались делегаты от республик и городов; вернулись к своим занятиям участники научной конференции; рассеялись посетители, заполнявшие залы ЦДХ во все дни работы выставки; разошлись по своим лабораториям фотографы, снимавшие скульптуру для будущих публикаций; закрыли блокноты критики, долго вопрошающе вглядывавшиеся в произведения...

Отшумели настроения радостного переживания удач и открытий, улеглись тревоги авторов и организаторов — наступило время сосредоточенных размышлений об увиденном, пережитом, передуманном, время трезвого критического осмысления, подведения итогов и анализа результатов...

Выставка закончила свою работу, чтобы начать новую жизнь в суждениях художников и искусствоведов, в спорах и дискуссиях, в журнальных рецензиях и теоретических статьях, которые еще долго будут возвращать нас к состоявшемуся, но не закончившемуся событию.

Как отразить его на немногих журнальных полосах? Каким образом сохранить целое, складывающееся из двух тысяч частей, каждая из которых претендует на художественную самоценность?

Сегодня мы представляем читателю журнальную композицию из трех материалов.

В первом выставка взята «панорамным» взглядом — здесь на материале скульптуры автор стремится проследить тенденции, проявившиеся в советском искусстве последнего десятилетия в целом, обобщить разнородные (на первый взгляд) художественные явления, с которыми мы столкнулись на выставке.

Во второй статье точка зрения автора ближе к экспонату: речь идет лишь об одном из разделов экспозиции — деревянной скульптуре. Выбор этот не случаен: деревянная скульптура выделялась на выставке и количественно, и качественно, впервые заявив о себе как о самостоятельном и самобытном явлении нашей художественной практики.

Наконец третий материал — почти исчезнувший сегодня жанр конкретной критики, где сквозь пристрастие и оценочность суждений проявляются контуры основных тенденций, намеченные в первой статье, но обогащенные непосредственными впечатлениями от живого общения с произведениями.

Каждый из предложенных материалов не дает полной картины, но все вместе могут помочь читателю создать «портрет» нашей скульптуры, впервые представшей перед глазами зрителя в таком объеме, многообразии и полноте.

**ВРЕМЯ РАБОТЫ:** с 21 июня по 19 сентября 1983 года.

**МЕСТО ПРОВЕДЕНИЯ:** Москва. Центральный Дом художника.

**ОРГАНИЗАТОРЫ:** Министерство культуры СССР и Союз художников СССР.

Председатель выставкома — Н. Пономарев.

Председатель экспозиционной комиссии — Ю. Чернов.

Художник экспозиции — А. Гравес.

**ЧИСЛО УЧАСТНИКОВ:** около 1000 авторов.

**СОСТАВ УЧАСТНИКОВ:** представители всех республик страны.

**КОЛИЧЕСТВО РАБОТ:** около 2000 произведений.

**РАЗДЕЛЫ ЭКСПОЗИЦИИ:** станковая скульптура, малая пластика, медальерное искусство, монументы и памятники, декоративная скульптура.

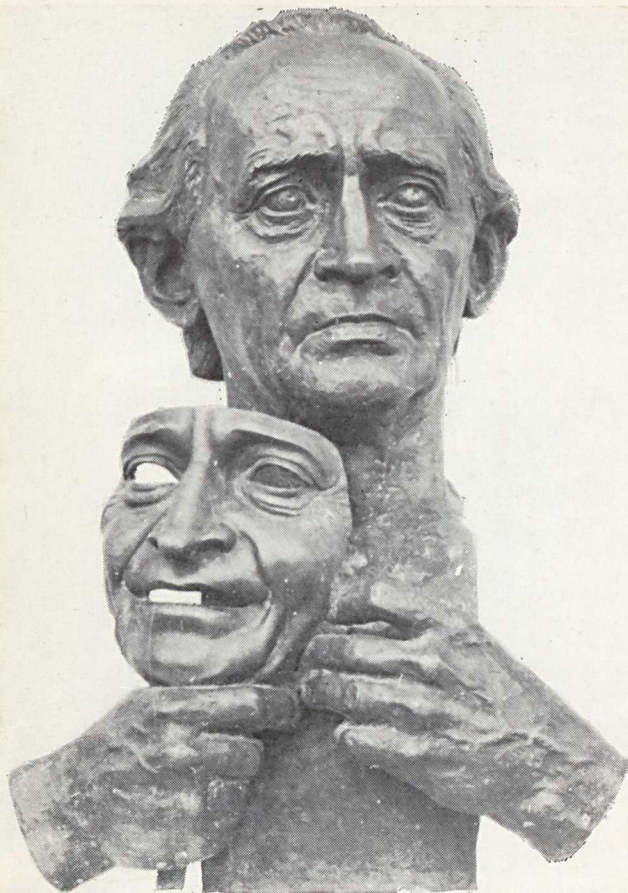
**ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ:** оригинальные авторские произведения, проекты памятников, объемные фрагменты и рабочие модели, фото и слайды.

**ЧИСЛО ПОСЕТИТЕЛЕЙ:** 265865 человек.









А. Юрье (Таллин)  
Народный артист СССР  
Юри Ярвет.  
Бронза. 1978

На стр. 4:  
Всесоюзная выставка скульптуры.  
Общий вид экспозиции  
центрального зала

## Время понять себя

Стелла Базазьянц

Выставка скульптуры захватила все пространства Центрального Дома художника — разместилась на подступах к нему, в залах второго и третьего этажей, на галереях. Дом преобразился, наполнившись напряжением пластических форм и ритмов, динамикой меняющихся «мизансцен», духовной плотью наших современников и исторических персонажей.

Мир скульптуры предстал здесь как веселая и мастерская одновременно. При таком диапазоне художественных образов различия, свойственные видам и жанрам пластики, стираются, уступая место сложному единству. Монументальная скульптура обретает тонкость камерной пластики, станковая обогащается чертами декоративности, «малые формы» прорываются в область пластики, где сценографические качества преобладают над скульптурным материалом.

Тотальная взаимопроницаемость связана с направлением культурных интересов времени, которые на наших глазах стали перемещаться в сторону экологических и средовых проблем.

В некоторых случаях выставка «повторяла пройденное», но в основном показывала новые работы, открывая возможность увидеть точки сосредоточения творческих усилий, новые интересы, позволяя судить о направлении поисков. Выставка давала повод говорить о многом, мы же остановимся на особенном.

Особенное содержалось в самом характере выставки, на которой скульптура была показана как самоценный регион изобразительного искусства. Ведь известно, что как бы ни была экспонирована скульптура на общехудожественных выставках — спрятана ли между картин, собрана ли тесными группами, как в запаснике, или даже поставлена на видные места в качестве компенсатора дефицита парадности, — все равно она существует в виде некоего дополнения к главному объекту выставки — живописи. В данном случае все было иначе. Отдельные произведения, разные и по значимости, и по функциям, и по способу исполнения, но объединенные идеей быть показанными вместе, обрели ценность сложного единства, именуемого «советская скульптура конца 70-х — начала 80-х годов». На выставке она предстала в самых разнообразных проявлениях: в реальном пропорционировании тем и жанров, в разнообразии материалов, наконец, в выражении особенностей и тенденций нашего времени. Широкоугольное зрение увидело то, что раньше не замечалось, сосредоточило внимание на особенностях, которые при предметном или индивидуальном рассмотрении оставались неучтенными.

Сделаем здесь небольшое отступление, чтобы объяснить характер нашего подхода. Мы сосредоточили внимание не только на произведениях искусства как конечном результате творчества, но и на внутренних позициях художников, на импульсах и движениях, побуждающих их к тому или иному решению. В таком подходе реализуется естественная потребность критики не оставлять художника наедине со своими проблемами, а решать их вместе с ним.

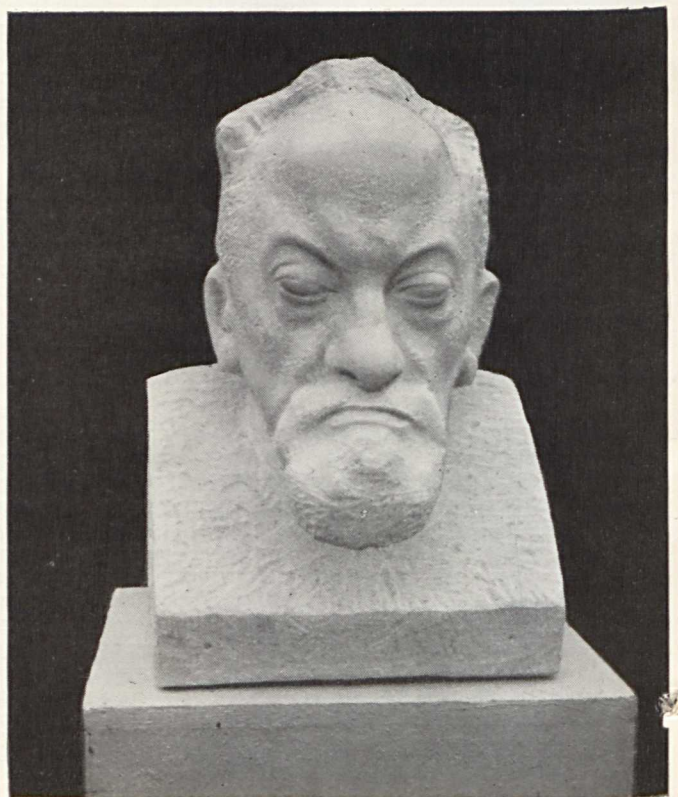
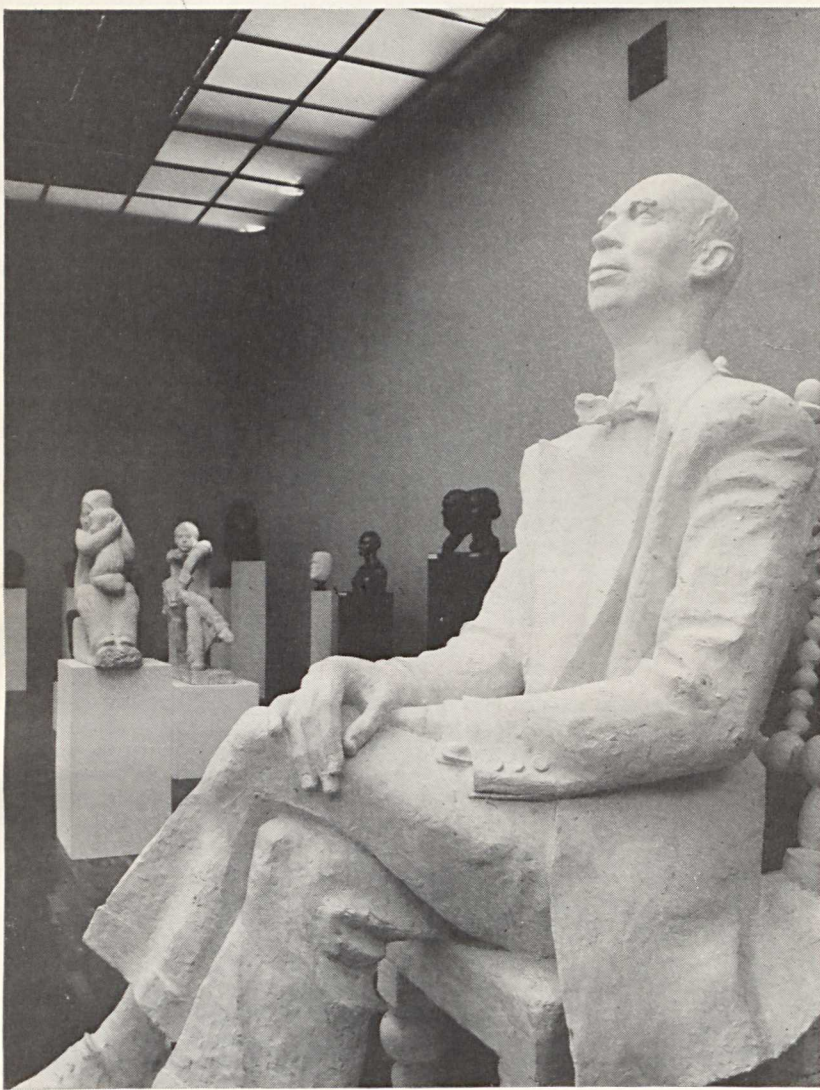
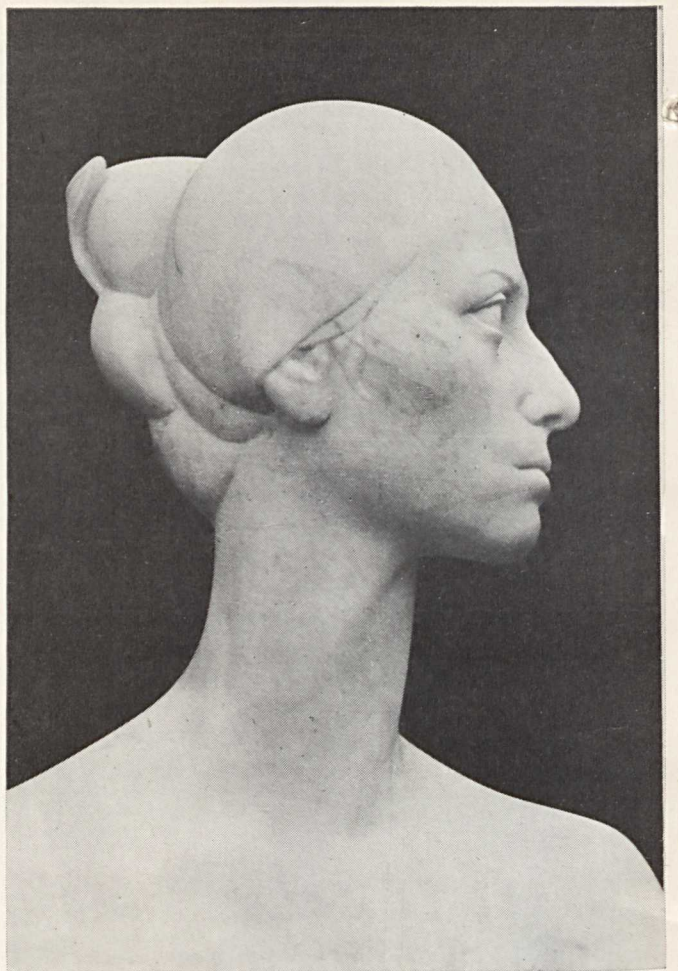
### ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ТЕМЫ

Теперь об особенном в скульптуре.

В коротких рецензиях, которые журнал публикует на страницах этого номера, отмечаются некоторые свойства современной скульптуры, вызывающие противоречивые оценки. Так, в частности, в одной из них говорится, что «скульптура уже давно пытается как бы выскочить из себя — она рассказывает, живописует, проницирует, лицедействует, «гротескничает» и т. д., совершая рейды в другие виды искусства: живопись, театр, игрушку, балаган и т. п. Время решит, что здесь от исторической необходимости, а что «от лукавого». В этом суждении верно подмечены характерные черты современной пластики; действительно, скульптура будто бы бежит от простоты, утрачивая ту меру простодушия, которая необходима подлинному искусству. Прибегая к комбинации приемов и стилей, к обострению пластической формы, к игре в театр, к сценографичности пространства, скульптура обнаруживает определенную неуспокоенность, порой прихотливую, а порой и необходимую. Однако не следует думать, что все эти усложнения, изломы и модничанья, все эти непопадания в цель — злостное и намеренное кривляние художников; конечно, это не так: их усилия внутренне мотивированы стремлением избежать повторов, банальности, общих мест, наконец, желанием найти себя. Другое дело — конечный результат этих усилий.

В ситуации неустойчивости и противоречивости заложены энергия поиска, желание обновления и эксперимента. Чувствуется какое-то беспокойное брожение, стремление вырваться за пределы традиционных границ, избежать привычных схем и нормативов. Художники, и это проявляется сегодня не только в скульптуре, ищут необычное, решаются на сюжетные и композиционные обострения, рискуют казаться экстравагантными, затейливыми и даже претенциозными.





Ю. Чернов (Москва)  
Время. Люди.  
Металл. 1983

В. Думанян (Москва)  
«С. Прокофьев».  
Гипс. 1983

Д. Народицкий (Москва)  
Портрет Плисецкой.  
Мрамор. 1980

О. Комов (Москва)  
Портрет испанки.  
Мрамор. 1983

В. Цигаль (Москва)  
Портрет С. Рабиновича.  
Мрамор



Попытаемся понять, в чем причины подобных брожений, каковы импульсы тех или иных профессиональных ориентаций. В экспозиции скульптуры было что-то, что объединяло устремления художников, выражая какую-то общую тенденцию. Таким объединяющим началом, «ведущей осью» является то, что мы назвали художественностью темы, но с неперменной оговоркой: данное определение носит рабочий характер и не претендует на строгую формульность. Его озабочены все — и те, кто полностью доверяет натуре, и те, кто стремится обогатить образ собственной фантазией, и те, кто идет по пути метафорических построений, и те, кто любит достоверную простоту.

Здесь имеется в виду особая художественность, которая непосредственно заложена в предмете изображения и прямо не вытекает из него. Речь идет о таком свойстве темы, которое априори задает некий художественный тон произведению скульптуры, побуждая взглянуть на тему под особым углом, как бы трансформирующим уже исходный натуральный материал. «Градус художественности», заключенный в самой теме, стимулирует ассоциативные, парадоксальные и даже гротесковые решения. Собственно говоря, в каждом произведении скульптуры происходит встреча индивидуального метода художника с темой — от этой встречи зависит образный строй произведения. Известны случаи, когда тема, привнесенная художником, словно бы растворяется в натуре, случаи, когда натура поглощается темой. Сейчас наступило время, когда умение формулировать художественную идею темы как специальную и самостоятельную задачу творчества стало восприниматься как чрезвычайно важное. Художественность темы в этих случаях образует баланс, позволяющий вчитываться в натуру, учиться у нее, но при этом обязательно требующий дополнительных аргументов, которые черпаются из арсенала авторской фантазии и интуиции. Именно здесь сосредоточены значительные усилия творческой мысли, что и демонстрирует нынешняя выставка.

Чтобы выявить существо того, что мы назвали художественностью темы, необходимо обратиться к практической работе художников, которая свидетельствует, что скульптура реализует в себе несомненные и сомнительные, ясные и прихотливые проявления художественности темы. Особые аргументы художественности, пронизывающие тему эстетическим содержанием, рождаются из обширного и сложного материала, которым поддается логическому определению, как, впрочем, и все, что принадлежит к интуитивно-чувственной природе творчества. С художественностью темы, как нам кажется, связан особый момент в развитии скульптуры, момент, когда происходит не только обновление формального языка пластики, но и ощущается потребность по-новому понять тему как нечто большее, чем просто построение сюжета. Можно сказать, что внимание к художественным аспектам темы свидетельствует о стремлении художника выйти на уровень личной сверхзадачи.

Закономерно предположить, что повышенный интерес к художественности темы, настойчивый поиск ее зримого эквивалента связан как с характером искусства нашего времени, развивающегося вне норм какого-либо единого стиля, так и с особенностями умонастроения художников, которые нередко определяют их индивидуалистическими амбициями. Таким образом, художественность темы на нынешнем этапе является источником весьма важных аргументов, с помощью которых нынешнее «внестилевое искусство» творит мозаику собственного стиля.

## ФЕНОМЕН ИНДИВИДУАЛЬНОГО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ТЕМЫ

Изменения в направленности профессиональных установок в первую очередь повлияли на способ выражения положительного идеала, который сегодня уже не выглядит заданной нормой.

На материале выставки видно, что положительное начало раскрывается через многообразие и сложность, через множество индивидуальных существований, причем в каждом из них скульптор видит свою художественность темы. Не идеальная норма, а индивидуальная сложность — вот что волнует сегодня художников. Виенормативность положительного идеала породила важную особенность станковой и монументальной пластики рубежа 70—80-х годов — диалогическую способность общения со зрителем, которая приходит на смену монологической замкнутости пластического образа, не предполагающей ни спора, ни возражения. Диалогичность включается в арсенал средств для построения художественности темы.

Беседа со зрителем становится возможной благодаря тому, что круг портретируемых лиц близок художнику, окружающему себя в творчестве, как и в жизни, теми людьми, которые родственны ему по духу и убеждениям. В его глазах мир людей объединен единой кровеносной системой, потому что он неделим: в каждом человеке, как в капле, отражено море.

Станковое творчество В. Цигала последних лет предельно четко выражает эту тенденцию. Его яркие предельно заостренные портреты — Е. Белашовой, О. Комова, С. Рабиновича, Я. Белопольского даже хочется назвать портретами характерностей, а не характеров. В таком подходе художника к модели проявилось желание не только решить задачу запечатления, но и найти свой угол зрения, выразить отношение. Видимо, этим и объясняется гротесковая характерность, особенно бросающаяся в глаза в портрете О. Комова.

Думается, что каждый из портретов выигрывает при демонстрации их как «галереи образов» современников. Будем надеяться, что этот принцип показа сохранится и в музейной жизни этих произведений.

Изначной, но несколько суховатой пластикой отмечен «Портрет испанки» О. Комова. Чувствуется, что скульптор пытался найти

определенный код художественности, чтобы избежать шаблонной романтизации образа. Однако это ему явно не удалось, и холодноватая банальность личности превратилась в тему портрета.

Как «эстетизированная мечта» изображается скульптором Д. Народицким Майя Плисецкая. Здесь пластика, рисунок, материал творят легенду о великой балерине. Перед нами портрет салонный, но передающий облик Плисецкой во всей его индивидуальной характерности. Чувствуется, что он основан на живом впечатлении от натуры.

Любопытна композиция Ю. Чернова «Время и люди». Фактически ее можно воспринимать как групповой портрет современников, где каждый — некая психологическая повелла, а все вместе — раздумье о времени, о себе и тех людях, в кругу которых проходит жизнь.

«Время. Люди» — имеет удивительное свойство: сначала в глаза бросается неорганичность сочетания сухой, непластичной формы часов с обобщенно-скульптурными изображениями персонажей. Но стоит увлечься игрой, предложенной автором, и включиться в узнавание действующих лиц, почувствовать собственную причастность к этим людям, как вся «несуразница» отступает на второй план, а главным становится состояние персонажей в его разнообразных психологических оттенках. Кажется, что каждая фигура — это портрет-размышление о времени, в котором живут эти люди. Некоторый схематизм, даже известное упрощение пластики фигур понадобились автору для того, чтобы в остроте индивидуальных характеристик не утерять ощущения зависимости внутреннего состояния людей друг от друга.

И все же наиболее ярко и глубоко феномен индивидуального выражен в скульптуре А. Пологовой «Автопортрет с фигурой». Здесь тема неповторимости личности звучит с предельной силой. При этом автор не отвлекается на выразительные детали, на перечисление характерных особенностей — она строит образ цельно, крупно, точно, достигая беспощадной достоверности. Несмотря на большой размер и грубоватую пластику, эту скульптуру по состоянию духа хочется отнести, пусть с оговорками, к интимно-психологическому портрету. Творческая личность во всем разнообразии проявлений волнует и таких скульпторов, как М. Аннушкин, В. Зноба, Т. Досагамбетов, О. Прокопьева, Ю. Буна.

И все же сегодняшнему художнику ближе человек творчества, интеллекта, культуры. Воспевая в нем духовное совершенство, высоту созидательных помыслов, скульптура утверждает значимость личности как носительницы культурных ценностей и как достояние культуры одновременно потому, что культура в понимании художника связана не только с эстетическим, но и с нравственно-этическим содержанием. Ориентация на ценности культуры, на духовное богатство людей ни в коей мере не должна восприниматься как проявление ограниченности и замкнутости. В искусстве важен не способ отбора изображаемого материала, а конечный результат: Лев Толстой, как известно, написал свои бесмертные образы с родных и близких ему людей.

В скульптурном портрете кристаллизуется такой тип художественности темы, который выражает, по словам Н. Г. Чернышевского, «то, к чему устремлена умственная жизнь народа».

И еще — в самодвижении художественности темы проявляется подчас стремление довести образ до знаковой формульности, этим объясняются гротесковые черты многих портретов. Однако гротеск, соблазнительный своей предельной выразительностью, опасен возможностью упрощения, сведения жизненно-сложного к острой характерности маски.

Стараясь осмыслить особенности нынешней станковой скульптуры, мы неизбежно затрагиваем (говоря о формульности, о положительном идеале и т. д.) область монументального искусства, где, как нам кажется, заложено объяснение некоторых свойств ваяния в целом. Дело в том, что монументальная скульптура сегодня успешно решает целый ряд задач, которые в 50-е годы часто отдавались станковой пластике: сверхмасштабный выставочный портрет, парадно-декоративные композиции, архитектурная пластика для общественных интерьеров и т. п. Сегодня монументальная скульптура более четко ориентирована на потребности общества в репрезентативности, публицистичности, мемориальности и др. Видимо, этим объясняется то, что станковая скульптура занялась, как свидетельствуют материалы выставки, углубленной разработкой своих собственных задач. Тем самым утверждая не только идею интеграции, но и свою самоценность.

## ИСТОРИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ТЕМЫ

Есть еще предмет, с помощью которого формируется феномен художественности темы. Этот предмет — история. В новом отношении к историческому времени, в стремлении включить его темы и персонажи в контекст современной культуры видится еще одна особенность скульптуры рубежа десятилетий. Надо думать, что интерес этот глубок и серьезен: его не объяснить ни модой, ни «стилем детских грез», ни «ретро-неканизмом». Потребность творчества получать из прошлого импульсы, питающие настоящее, — характерная черта искусства нашего времени. С помощью истории цементируется идея жизни современной культуры в контексте общего развития и, более того, идея жизни прошлого в будущем.

Действительно, исторические лица, события прошлого, герои революции, персонажи литературной классики то тут, то там возникают на выставке. И в этом историзме художественного сознания — существенная особенность искусства наших дней, в отличие от этапов, когда мы чувствовали себя вырванными из культурного контекста и действовали так, как будто до нас ничего и никого не было.

Здесь важно отметить отличие нынешнего интереса к истории от того, который содержится в традиционном подходе искусства









На стр. 8:  
Всесоюзная выставка  
скульптуры. Фрагмент  
экспозиции центрального  
зала

А. Семьини (Москва)  
«Сервантес».  
Дерево. 1981

В. Мокроусов (Москва)  
«У колыбели  
русского флота  
Петр I».  
Дерево. 1982

Фрагмент экспозиции  
с работами  
Ю. Чернова

Ю. Орехов (Москва)  
«Гендель».  
Бронза. 1980



к исторической теме. Историческая тема и вчера и сегодня связывалась с выражением разнообразных литературных, нравственно-этических, драматических и других идей. Но сегодняшний подход к истории характерен стремлением увидеть в ней особые аргументы художественности, ощутить в историческом времени опору для построения, а подчас и обострения современной темы.

Характерны в этом смысле работы Ю. Орехова «Гендель» и «Петр I». С первого взгляда ясно, что перед нами не просто исторический портрет с его установкой на достоверное воспроизведение облика портретируемого персонажа. Скорее, здесь мы имеем дело с особым типом художественного подхода, когда не только сам персонаж с приметам «его» времени, но и исторические представления о нем, сложившиеся в разные эпохи — есть предмет эстетического осмысления. «Гендель» и «Петр I» Орехова строятся на основе исторической ассоциативности, которая и есть в данном случае художественная тематика. Парик Генделя, его локоны, гладкое, женственное лицо, театральная постановка головы составляют предметно-информативные «указатели», нацеленные на ассоциативный отклик.

То же самое можно сказать и о Петре I, хотя внешних «указателей» здесь меньше. Персонаж взят как бы во всей суровой простоте бытия этого человека. Однако сама обнаженная простота образа есть категория историческая, почерпнутая из В. Ключевского и А. Толстого, кинематографа и иконографического материала, из той легенды, которая выражалась в определении «царь-работник».

Историческая ассоциативность лежит в основе и таких работ, как портретные статуи А. Мицкевича скульптора Г. Иокубониса, Сервантеса А. Семынина и С. Прокофьева В. Думаняна. Думаньяновская версия Прокофьева убедительна и парадоксальна одновременно. Здесь художественная правда уживается с правдоподобием, а то и другое вместе каким-то удивительным образом создают метафору творчества. Особой выразительности и остроты духовно-творческого напряжения скульптор добивается контрастом застылой маски лица и острой, охваченной скрытым напряжением пластики тела. Гармония композиции построена не на монотонной повторяемости ритмов, а на согласовании и взаимном дополнении естественных и придуманных или условных движений. Историческая личность при таком подходе обретает черты такой «одушевленности», что возникает эффект образа, созданного с натуры.

Итак, выставка нас убеждает в том, что профессиональное сознание скульпторов ориентировано на историю, которая важна не только для утверждения идеи непрерывного развития культуры, но и как содержательная основа художественности.

История ограждает творчество как от отвлеченных умозрений, так и от переосенки спонтанного начала. Она придает образам убедительную основательность, укорененность в жизни народа и его культуре. Однако история не гарантирует абсолютные успехи. На этом пути, так же как и на любом другом, есть свои трудности: возможность стилизаторских упрощений, опасность идеализации национальной истории, а порой и бесцеремонность обращения с ней.

#### КУЛЬТУРА КАК ИНСТРУМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ТЕМЫ

В качестве другого мощного фактора, участвующего в сложении художественности темы, выступает культура. Она окружена пристальным вниманием искусства, став почвой для развития почти всех видов и ответвлений пластики — монументальной, станковой, малой и пленэрной. Мир фольклора, цирка, спорта, мир литературы, науки, разного рода народных праздников буквально заполнил скульптуру, которая занята поиском пластической формулы всех этих тем. Портреты, статуи, сложные композиции демонстрировали себя естественными и позирующими, лицедействующими и думающими, творческими и мечтающими. Эта линия художественности темы выражает новое направление гуманитарных интересов искусства, которое озачочено теперь тем, что называется экологией культуры. Как художественная тема она оказывается весьма разнообразной, включая в себя и народное искусство, и дизайн, и городской фольклор, и кинематографическую образность.

Целью пластики культуры входят в искусство то как темы для философского осмысления, то как основания для декоративного подхода, то как источники нового формообразования. Так, например, интерес к античной культуре получил выражение в работах скульпторов Г. Франгуляна и Т. Соколовой. Здесь античное искусство является основой, формирующей художественную тему: Франгулян работает в стиле вольной грубоватой стилизации, а Соколова в подчеркнутую театральную манеру.

Интересно переосмысливается отношение к классицизму в творчестве ленинградских скульпторов В. Рыбалко, Г. Баграмяна, Н. Гордиевского. В их монументальной скульптуре перед входом в спортивно-концертный комплекс им. Ленина утверждается эстетическая ценность классицизма с его гармонией форм и благородной величавостью образов. А вот в работе ленинградского скульптора А. Черницкого звучит тема сохранения традиции неоклассики. (Характерно, что обе работы относятся к ленинградской скульптурной школе, где традиции города всегда имеют живое толкование.) Работа «Мир и созидание» воспринималась как своеобразная реплика на скульптуры А. Матвеева для дачи Жуковского в Крыму. Правда, классическая тема карнатид и атлантов получила в данном случае некое повторение, а не развитие пластической и тектонической идеи. Однако сама идея настолько прекрасна, что ее трудно исказить даже несовершенной репликой.

Тема театра как одна из тем, связанных с культурой, оказалась весьма популярной. Театральными ассоциациями буквально пестрела экспозиция в ЦДХ: они возникали то как армарочные фрагменты (М. Романовская «Голубая роза»), то как сюжеты, навеян-

ные мифологическими образами (Кремнева «Адам и Ева»). Герой римской мифологии, бог торговли и покровитель путешественников вдохновил В. Клыкова на создание декоративной пленэрной скульптуры «Меркурий», установленной перед Центром Международной торговли в Москве. Современный мастер не только заимствует сюжетную сторону античной мифологии, но и стремится взять за основу образно-пластический язык классической скульптуры.

Отношение к культуре меняется на наших глазах — из потребительского оно все больше становится созидательным и охранительным. Понимание, что культурный фонд — это не только то, что остается нам в наследство, но и то, что создаем мы сегодня, требует от художника особых качеств — интеллектуальности, эрудиции, образованности, то есть знания культуры прошлого в не меньшей степени, чем умения ориентироваться в настоящем. На этом фундаменте формируется художественность темы, которая с особой полнотой раскрывается в образах людей артистически ярких, наделенных творческим даром, склонных как к романтическим порывам, так и к углубленной созерцательности. Культурно-экологический интерес проявляется не только в тематическом, сюжетном выборе, но и в отношении к более сложным категориям искусства, таким как стиль. На выставке есть примеры, когда современный мастер не создает произведение в стиле барокко, а сама формообразующая основа стиля является предметом его интерпретации.

Культура и история как универсальные темы, заведомо несущие в себе черты художественности, особенно близки монументальному искусству, где «исторической памяти», а мы бы добавили — и «памяти культуры», отводится первостепенное место, так как монументальная скульптура традиционно осуществляет функцию увековечивания.

#### ПРОСТРАНСТВО В РАБОТЕ СКУЛЬПТОРА

Пространственный мир скульптуры 70—80-х годов поразителем своими открытиями, он рвется к новым далям, не зная преград. И в этом еще одна особенность нашей выставки, которая демонстрирует не столько новые приемы в этом направлении, сколько углубление характера открытий. Интерес к пространству как «материалу» скульптуры зародился в конце 60-х годов, когда усложнением композиционной ткани скульптура стала добиваться определенного сценикографического впечатления.

Сегодня нужно говорить о витке спирали, выводящем пространственную композицию на новый уровень: скульптура не ограничивается выражением сложных пространственных коллизий, а строит определенную скульптурно-архитектурную целостность, организованную по средовому принципу. Сущность такой целостности не в стилистическом, не в конструктивном, даже не в логическом единстве, а в свободной, интуитивно-спонтанной комбинации различных элементов — пластических, архитектурных, дизайнерских и т. п. Путь трудный, требующий от скульптора особого контроля за целесообразностью собственных поступков. Средовой подход, получивший в наши дни широкое распространение в архитектурных комплексах, мемориальных ансамблях, в общественных интерьерах, не может не затрагивать и скульптуру. Благодаря средовому методу скульптура обрела возможность конструировать целые мизансцены, формировать «маленькие жизни», а не только воспроизводить отдельные персонажи. Так в пластике реализуется сегодня вечное стремление искусства — воплотить в себе «образ мира».

Скульптор работает как сценикограф, сопрягая разнородные элементы в законченное целое: металлические конструкции, деревянные опоры, гипсовые лестницы, бронзовые рельсы, керамические одежды и детали. В скульптуру вторгаются явления, значимость которых взята из самой жизни, — это природа, мир города, мир быта. То, что вечно соперничало и спорило, примиряется на основе самых неожиданных закономерностей — в этом смысле средовой принцип вторит жизни. Следуя по этому пути, очень важно не впасть в крайность — не превратить скульптурную композицию в макет, где вещи и архитектура остаются только вещами и архитектурой. Задача скульптора — найти всем этим элементам их пластический эквивалент.

#### СВОБОДА ВЫБОРА И САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Новые профессиональные установки открыли перспективу свободного выбора художественных средств, дали возможность ощутить внутреннюю раскованность как одну из принципиальных особенностей современного творчества. Остановимся на этом подробнее.

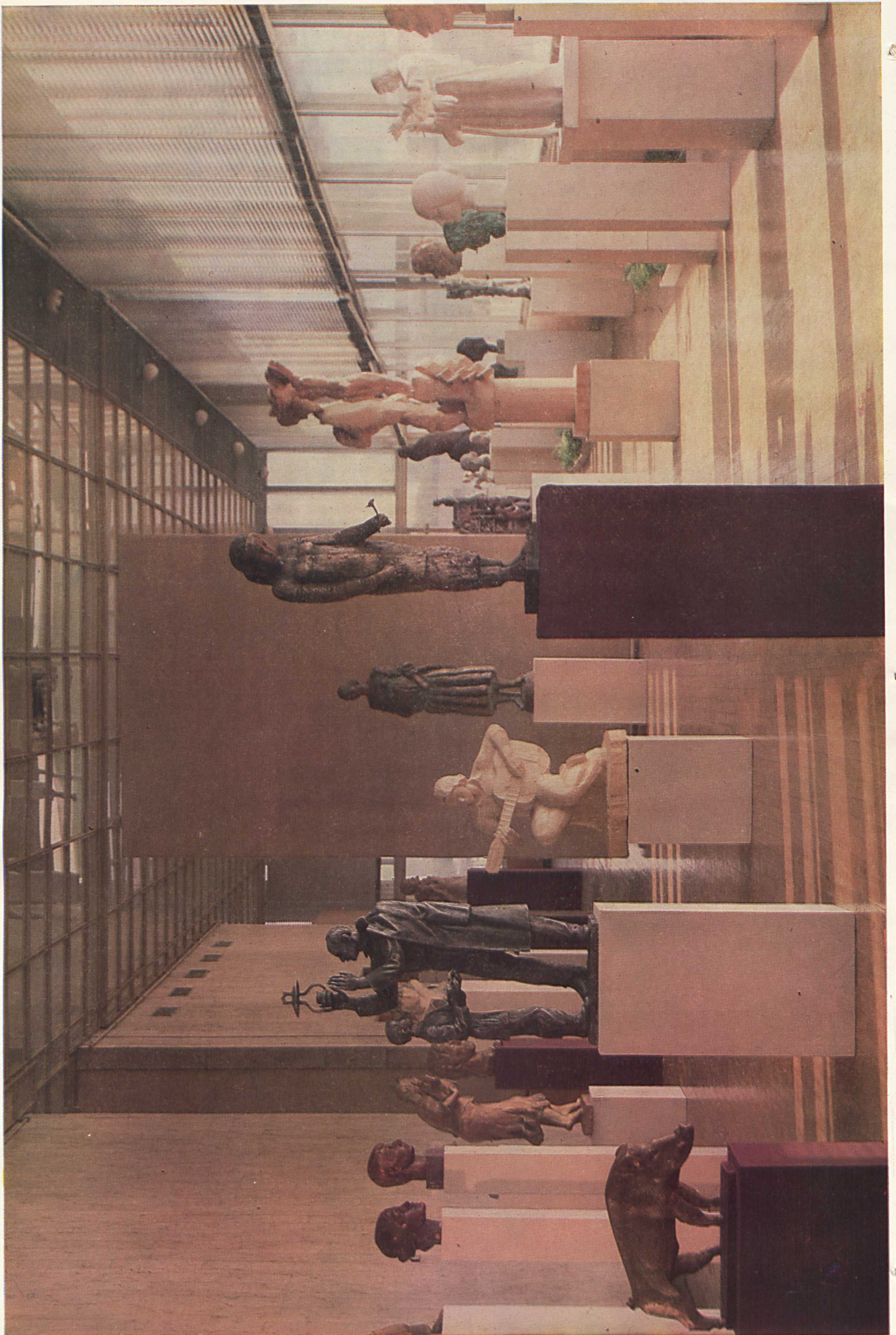
Свобода от стилистических нормативов привлекательна тем, что дает легкую возможность реализовать такие престижные в современном мире ценности, как новизна, экстравагантность, парадоксальность. Естественная потребность художника в успехе, в желании нравиться публике здесь получает удовлетворение. С другой стороны, напомним, что свобода выбора утверждается теоретиками западной архитектуры как принцип, оправдывающий новую волну эклектики, захлестнувшую современный предметный мир.

Принцип свободного выбора лишь на поверхности прост и ясен: работать в любой стилистике, комбинировать все со всем, соединить несоединимое, противопоставлять непротивопоставляемое и т. п. Однако за подкупающими возможностями свободного выбора таится закрепощающая художника идея удовлетворять мнимый или искусственно возбуждаемый интерес зрителя к неперменной новизне, остроте, неожиданности. Свободный выбор, не ограниченный никакими принципиальными предпочтениями, осуществлять на деле не так-то просто. Даже более того, работать в режиме вседозволенности, быть может, сложнее, чем в определенной стилистической системе, которая «ведет» и «держит» одновременно. В первом случае нужны собственные принципы, ориентиры выбора, убеждения, во втором — они

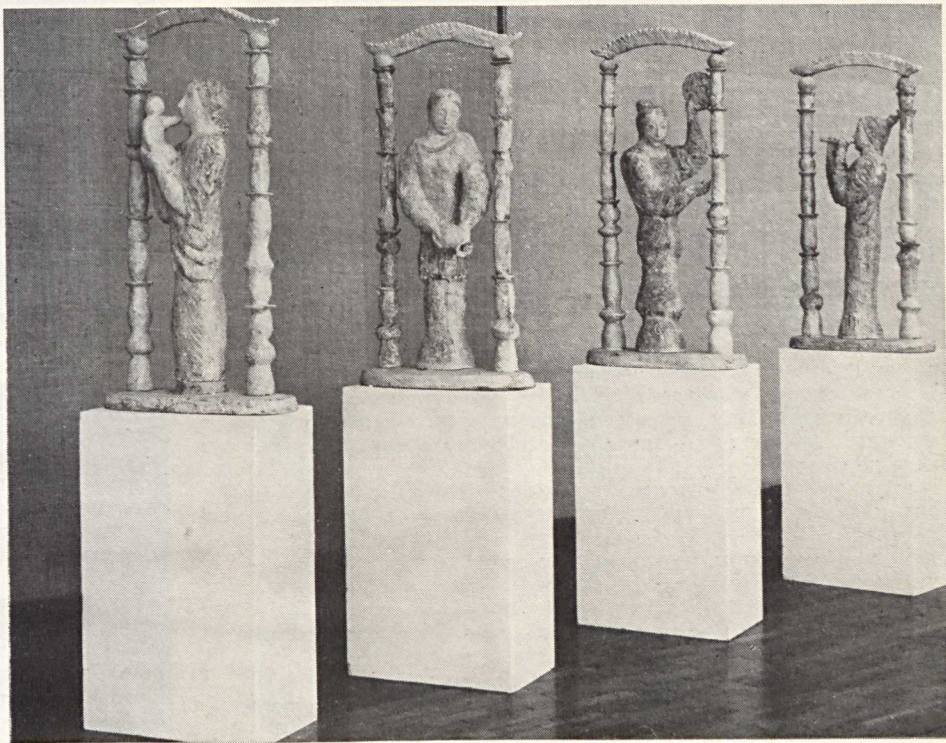
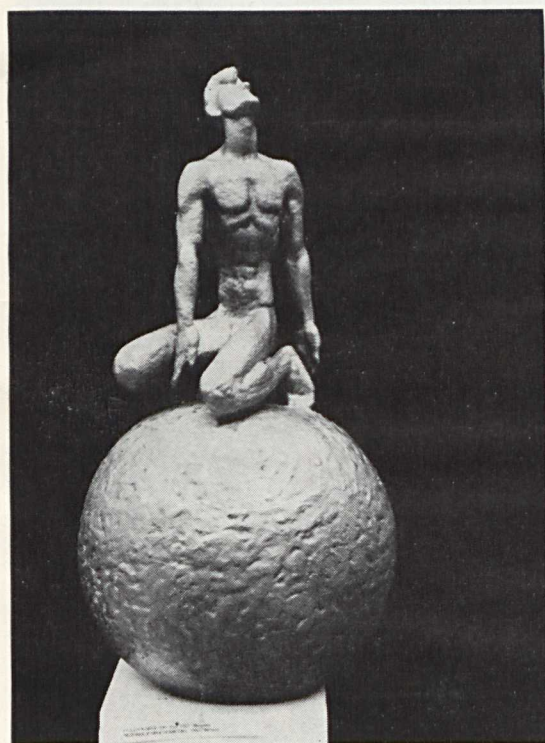












На стр. 10:  
Всесоюзная выставка  
скульптуры. Фрагмент  
экспозиции на галерее

На стр. 11:  
М. Житкова (Москва)  
«Европа».  
Шамот. 1983

О. Митлянский (Москва)  
«Музыкальный театр».  
Шамот. 1981—82

Л. Кремнева (Москва)  
«Адам и Ева».  
Шамот. 1982

Н. Карлыханов (Ташкент)  
«Степь».  
Шамот. 1982

Н. Никифорова (Москва)  
«А. Блок и революция».  
Кованая медь. 1981

И. Милашевич (Ленинабад)  
«В Смольном».  
Дерево, кованая медь.  
1980

Э. Радускайте (Вильнюс)  
«Человек и пространство».  
Металл. 1983

М. Житкова (Москва)  
«Композиция в арках».  
Керамика. 1983

В. Цигаль (Москва)  
«Легенда».  
Металл. 1981



определены нормами и представлениями стиля. На пути свободного выбора художника ждут трудности, в которых он должен отдавать себе отчет: это и соблазн умозрительной комбинаторики, и игра популярными приемами, и необходимость изобрести новое, и потребность оглядываться на то, что уже завоевало успех. Так рождается опасная для искусства установка быть модным, а не стремление создавать истинные ценности, формировать моду. На этой основе возникают недоверие к себе, зависимость от обстоятельств, потребность оглядываться по сторонам. Таков, если можно так сказать, механизм несамостоятельности. На самом же деле жизнь художника в обществе проще и естественнее: мастер остается самим собой, а интерес публики приближается или отдаляется от него.

Мы задержались на этом вопросе, потому что выставка продемонстрировала несколько примеров перемены «ампулы», которые вызвали удивление внимательного зрителя. Однако не будем спешить давать этому оценку, учитывая, что мы имеем дело с самыми острыми экспериментальными работами. Но подчеркнем, что авторский экстремизм, спровоцированный установкой на новизну, чреват серьезными потерями.

Понятно, что все эти рассуждения относятся к тому уровню скульптуры, где пробуют и идут на риск. Именно здесь рождаются сложные, а порой и спорные решения, оценить которые не так-то просто. Кто возьмется ответить на вопрос, почему в 80-е годы скульптуре понадобилось задействовать весь «хоровод муз» — пестрый, летучий, противоречивый, в котором прихотливая муза скульптуры и скупая муза архитектуры, обильная муза прикладных искусств и иллюзорная муза живописи на равных правах формируют синтетический художественный образ. На выставке были работы и этого направления: поисковые и мажорные, яркие и неуравновешенные.

## СКУЛЬПТУРА И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

Выставка, как известно, не ограничивалась станковыми видами пластики, она показывала и монументальную и пленэрную скульптуру. В фотографиях и моделях, фрагментах в материале и проектных предложениях так или иначе отражались важные особенности этих видов пластики. Главная из них — это ориентированность на мир пешеходов, на масштаб городской улицы, сквера, парка.

Скульптура, заполняющая собой пространство улицы и парка, общественного интерьера и городского двора, живет по-иному принципу, чем памятники и монументы. А это требует особой образной выразительности, соразмерной человеку, природе, окружающей среде. Здесь важна не столько партия «соло», сколько «хоровое» соучастие, умение сопрягать эгонистические авторские намерения с задачами целого. Вместо предельно изоляции, ориентированности на собственную самооценку пленэрная скульптура показывает сегодня определенные средовые качества: ее композиционная структура обогащается архитектурными значениями, формообразующая основа становится более сопряженной с окружением, усиливается интерес к документальной выразительности вещи. Изменение функциональных, а значит и художественных ориентиров — еще одна особенность скульптуры рубежа десятилетий.

Сейчас увлекаются комплексностью: создаются комплексные планы и проекты, работают комплексные советы. Выставка не избежала этого увлечения — она показала в фотографиях несколько примеров комплексного оформления города скульптурными произведениями, которые говорили о том, что комплексность как инструмент локального действия обладает способностью объединять разрозненные творческие усилия, добиваться завершенности замысла, контролировать качество работ. Комплексность не сумма самостоятельных слагаемых, а целостность, полученная благодаря усилиям единой творческой воли, режиссура по определенному сценарию.

Инициаторы комплексности ждут от этого принципа рождения незабываемого зрелища городских картин, где вечное и единовременное находятся в гармоническом единстве. Однако то, что мы видим сейчас в комплексных проектах, несет оттенок принудительного благоустройства. Очень часто вместо разнообразия мы получаем зрелище монотонное и однообразное. Здесь сиюминутная актуальность неизбежно преобладает над идеей вечности и монументальности, лобовая публицистичность комплексов чем-то напоминает прямолинейность оформительских решений. Видимо, произошла подмена: то, что должно решаться мобильными средствами плаката, оформительского искусства, решается скульптурой в вечных материалах.

Подчеркнем еще раз: комплексность — всего лишь один из принципов формирования среды наряду с такими, например, как ансамблевость. В масштабе локальных решений она способна дать хороший результат, но как универсальный метод организации предметной среды комплексность имеет ряд недостатков и первым среди прочих следует назвать ее неключающий подход к таким качествам среды, как самооценочность, контрастность, доминантность и др. Комплексность, примененная к городу в целом, грозит обнаружить черты принудительной нормативности.

Возникает ощущение, что комплексные программы конструируются на основе фактов, подбираемых к умозрительным концепциям. Логика этих программ кажется железной лишь в момент их создания: утопическая идея сиюминутного, нормативного оформления среды оказывается лишенной таких жизненно важных качеств, как возможность развития, разнообразие информации, неожиданность впечатлений, протяженность во времени. Но было бы глубочайшей ошибкой вовсе отказаться от комплексности: как всякая художественная система, она должна содержать в себе не только нормативы и закономерности, но и известные допуски свободы, открытость закономериям времени, актуальным запросам, изменениям вкусов.

Что же касается жизни скульптуры на открытом воздухе, то именно здесь качества, которые отсутствуют в комплексных решениях, обнаруживают себя в избытке. Но это не значит, что таким образом все проблемы пленэрной скульптуры механически оказываются решенными.

Парковая и городская скульптура сегодня находится, как теперь говорят, «на взлетной полосе». Тем ответственнее и актуальнее задача исследования их возможностей и роли в городской среде. Парки скульптуры в Литве, Армении, регулярные выставки на природе в Риге, многочисленная скульптура, появляющаяся на городских газонах, — все это самоочевидности широкой популярности городской скульптуры. О ее преобразующей и воспитательной роли сегодня говорят в тоне лирической саги, находя этому подтверждения не только в настоящем, но и в прошлом. Действительно, представим себе на минуту Ленинград без его атлантов и коней, муз и кариатид, мифологических героев и камерных скульптур, как почувствуем, что город осиротел, его духовно-эмоциональная атмосфера стала значительно беднее. И все же уверенность в необходимости существования скульптуры в городе не отменяет знания ее закономерностей и специфики.

Когда смотришь на то, что делается в этой области, бросаются в глаза туманные профессиональные представления, чувствуется, что художественная практика продвигается вперед ценой проб и ошибок, что каждое новое начинание наталкивается на разного рода незнания. Видимо, настала пора задуматься над природой пленэрной скульптуры во всех ее многообразных аспектах: уточнении типологических параметров этого вида пластики, обосновании формообразующих закономерностей. Потребуется выяснить, как взаимодействуют масштабы скульптуры и размеры окружающей среды, как влияют друг на друга природа и скульптура, какой принцип и когда предпочтительнее — гармонии, контраста, сверхмасштаба, камерности и т. д. Нам следует еще многое прояснить для того, чтобы пленэрная скульптура в современном городе выполняла ту роль, которую ей предназначает общество. Только строгая обоснованность действий может оправдать динамичный напор нового скульптурного движения, иначе нам придется защищать природу от скульптуры. С городом кое-где это уже произошло.

## О НЕРАВНОМЕРНОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Чтобы лучше ориентироваться в том, что сегодня происходит в скульптуре, полезно представить себе структуру как индивидуального творчества, так и художественной деятельности в целом, помня о том, что всякое творчество изначально предполагает известную структурную неравномерность.

Предельно упрощая эту структуру, можно выделить несколько уровней, которые действуют в сложном сцеплении, а подчас и перемешиваясь друг с другом. При этом деление на уровни не нужно отождествлять с квалификацией дарования, так как талант стабилен, а уровни подвижны и изменчивы: один и тот же скульптор может, в зависимости от самых разных субъективных и внешних условий, работать то в одном, то в другом уровне.

Первый уровень представляет произведения, где проявляется максимально активное отношение к творчеству и, соответственно, сильна тяга к эксперименту. Здесь в борении рациональных и спонтанных начал возникают и испытываются новые идеи. Скульптор, работающий на этом уровне, поставлен перед выбором: преодолеть поисковую замкнутость и тем самым стать на путь широкой общественной целесообразности или, культивируя самодостаточность, оставаться, как говорит современная молодежь, «широко известным в узких кругах». Герметичность первого уровня неизбежно ограничивает его влияние на весь ход развития скульптуры.

Существует и второй уровень, где отношения с действительностью строятся на более опосредованных началах: произведения этого уровня во многом питаются идеями, выработанными в поисковых работах. Мобильность, способность широко внедряться в жизнь, четко отвечать на поставленную задачу, ориентироваться в конъюнктуре массового восприятия — вот отличительные свойства работ второго уровня. Здесь не идет на риск, а воспроизводит нормы, принятые и отстоявшиеся. Но было бы чересчур просто, если бы структура творчества исчерпывалась двумя уровнями — поисковым и ретранслирующим. Есть еще один, быть может, наиболее продуктивный уровень искусства, находящийся на пересечении этих уровней. Именно здесь поисковая идея адаптируется реальностью жизни. В этой точке пересечения рождается искусство, в котором эвристические начала и традиционные представления оказываются сбалансированными. Существование всех этих уровней, на наш взгляд, гарантирует и маневренность и равновесие профессиональной деятельности скульпторов.

На выставке в ПДХ были представлены работы всех уровней, более того, были примеры, когда скульптор, зарекомендовавший себя изыскательскими работами, показывал произведения откровенно ретрансляционного характера. Известны и противоположные случаи. Такие перемещения акцентов в творческой деятельности не только естественны, но и закономерны. Их не следует опасаться, так как от перемены мест слагаемых сумма — советская скульптура рубежа предпоследних десятилетий XX века — не меняется. Ее общая картина представляется сегодня достаточно выразительной.

Итак, мы убедились, что в нашей скульптуре не обнаружилось ни потери темпа, ни спада интереса к дальнейшим поискам. Напротив, она продемонстрировала безудержное стремление к обновлению, порой даже, как было отмечено автором одной рецензии, «в ущерб собственной природе». Может быть, настало время оглянуться назад, чтобы понять себя.





А. Черницкий (Ленинград)  
«Мир и созидание».  
Гранит. 1982

О. Кирюхин (Москва)  
«Миру — мир».  
Кованая медь. 1980

А. Бурганов (Москва)  
«Памяти павших».  
Гипс. 1983









М. Воскресенская (Москва)  
«Воспоминания о Гурзуфе».  
Дерево. 1982

На стр. 16:  
Всесоюзная выставка  
скульптуры. Фрагмент  
экспозиции монументального  
раздела

## Возвращение к дереву

Ярослава Бубнова

На Всесоюзной выставке скульптуры ярко проявился интерес мастеров всех жанров к декоративной выразительности материалов. С этим связано и внимание к выполнению работ в металле, керамике и особенно дереве. Обращение многих авторов к деревянной скульптуре естественно, потому что декоративность в представлении художников традиционно связана с деревом, которое является и конструктивной основой народной архитектуры, и ее украшением, и материалом народного творчества.

Интерес советской пластики к дереву имеет свою историю. После многих удачных работ в дереве в 20-е годы наступил период почти полного его забвения. В 50-е годы, когда состоялись выставки С. Т. Коненкова и С. Д. Эрзы, возродился интерес к деревянной скульптуре. Творчество этих мастеров пробудило внимание молодого поколения скульпторов к дереву. Способствовало этому и возросшее в эти годы понимание народного искусства, в котором скульпторы видели образец работы с деревом народных мастеров. Их знание дерева, умение использовать его лучшие качества, мастерство ремесленной выделки вещи, создание в утилитарных вещах художественного образа — все это стало для скульпторов примером в работе с материалом.

Дерево, в отличие от металла и камня — изначально живой организм, растение со своими законами роста и старения, поэтому у скульптора всегда сохраняется ощущение работы с деревом как с живой, «одухотворенной материей». Более того, жизнь леса, во всем многообразии его растительного мира, также близка человеку. «В деревянной скульптуре, — пишет К. Кантор, — органическое встречается с органическим, жизнь с жизнью, брэнное с брэнным, индивидуально-общинное с «индивидуально-общинным»\*. Подход к этому материалу более поэтически-созерцательный, не столь рациональный и математически выверенный, нежели к камню.

В дереве, как одном из древнейших материалов, скульпторы видят широкие ассоциативные возможности: оно связывается с начальными периодами истории искусства, воспринимается основным материалом крестьянского «бытостроения», а главное, дерево — живая природная субстанция, олицетворяемая в произведении искусства. Воплощение этих «корневых» особенностей материала принципиально отличается от стилизации («под дерево»), то есть внешне декоративного повтора формы традиционных предметов: в «корневом» подходе к дереву становится важным смысловой и конструктивный строй народного произведения.

Еще одно качество, которое привлекает современных мастеров — полный контакт художника с материалом на всем протяжении создания образа. В индустриальный век, когда продукт труда все более отделяется от рук человека, его производящего, когда даже в творческом процессе между художником и его произве-

дением зачастую стоит посредник, становится очень ценным материал, работа в котором от начала и до конца доступна самому творцу.

Молодые скульпторы в последние годы стремятся в любом материале работать собственными руками, дерево же для этого наиболее пригодно, оно просто и податливо в обработке, экономически доступно и, по сравнению с камнем, требует меньших физических усилий. Дерево — один из немногих твердых материалов, не требующих исполнителя для завершения замысла: процесс творческой работы скульптора продолжается от первоначальной идеи и до окончательной отделки. Этим в определенной степени объясняется то, что «скульпторы-деревянщики» редко создают эскизы, проработанные модели будущего произведения. Весь процесс творчества сосредоточивается в работе в материале — и в готовой деревянной скульптуре авторы часто сохраняют след своего инструмента как символ рукотворности для того, чтобы зритель мог почувствовать себя прикоснувшимся к процессу создания произведения искусства, ощутить магию рождения художественного образа.

Естественно, что скульпторы должны помнить об общих закономерностях в работе с деревом — деревянный кусок нельзя резать как угодно, необходимо учитывать расположение древесных колец, слоев, нарастающих с годами. Вдоль них работа легка, под углом идет труднее, материал «задирается», абсолютно ровно рубить или пилить его невозможно. Такая обработка затрудняется еще и тем, что образуются сколы, тонкие щепки. Все эти особенности мастер должен знать досконально, учитывать их при воплощении задуманного образа. Важно помнить также, что годовые кольца образуют причудливый рисунок — текстуру деревянной поверхности, которую в произведении надо расположить так, чтобы она не нарушала пластического строя, не дробила поверхности деревянной скульптуры.

Известны два подхода к дереву: первый, когда работа идет вглубь материала: слои дерева снимаются один за другим, лишние части стесываются так же, как в камне. Второй подход — добавление материала, приклеивание, прибавание. При этом художник более свободен в объемно-пространственном решении формы. Так, в работе скульптора В. Стамова четко выражено отношение к дереву как к твердому материалу. Здесь реализуется первый подход. Созданная монолитная форма «Торс» (1983) передает красоту обнаженного женского тела, в котором не только материал, но и рисунок «лепит» форму. Может показаться, что художник наносит рисунок поверх дерева, — настолько текстура отвечает пластическому движению.

Таким же пластическим принципом руководствуется и М. Воскресенская, но ее работы, как мне кажется, отличает более чуткое отношение к дереву. Произведения Воскресенской обладают одновременно достоверной убедительностью природы и эмоционально-чувственным отношением к материалу.

\* Кантор К. Л. и Д. Шушкановы. М., 1981, с. 31.



П. Шимес (Москва)  
«Птичий рынок».  
Дерево. 1980

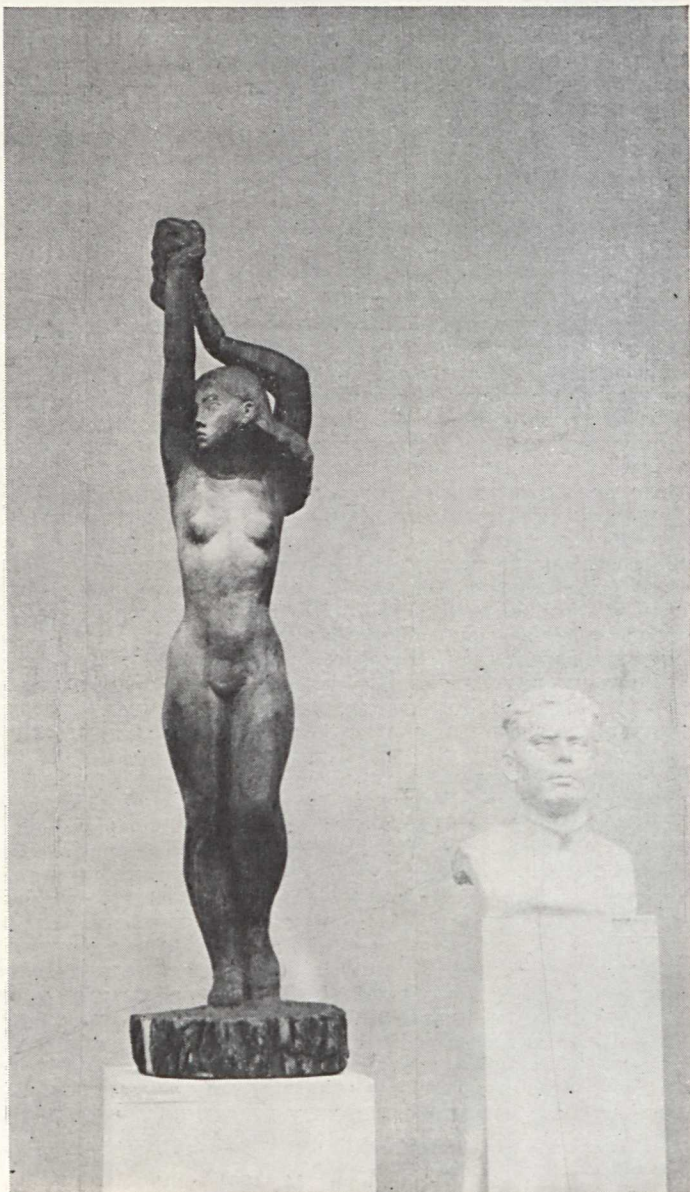
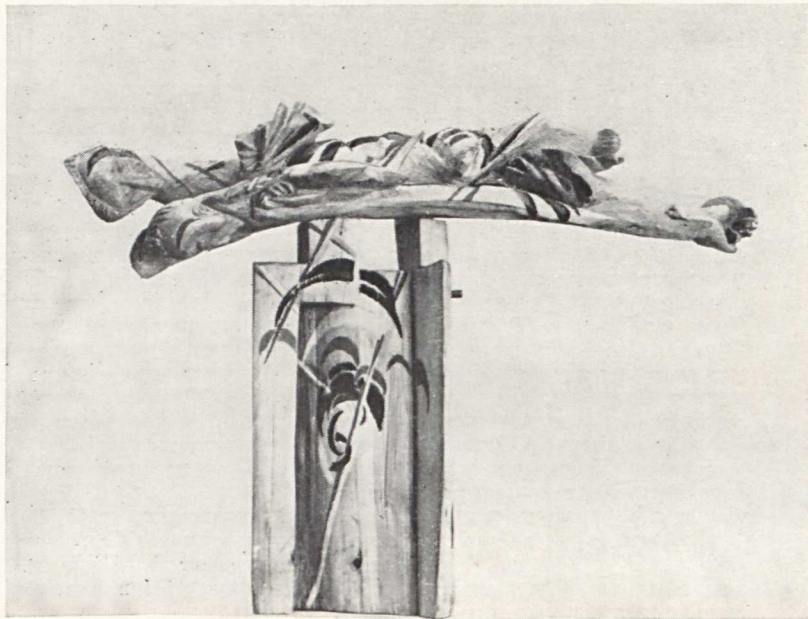
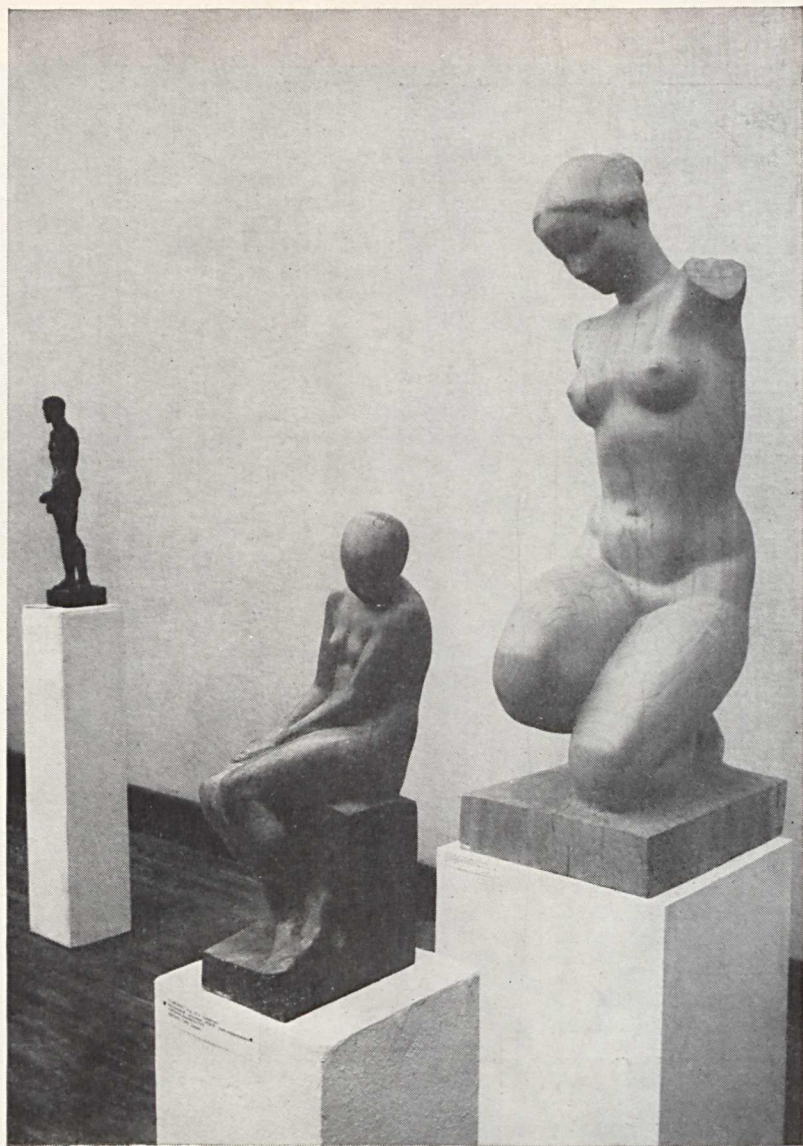
В. Стамов (Ленинград)  
«Торс».  
Дерево. 1983

Б. Касперавичене (Шауляй)  
«Мать и дитя».  
Дерево. 1982

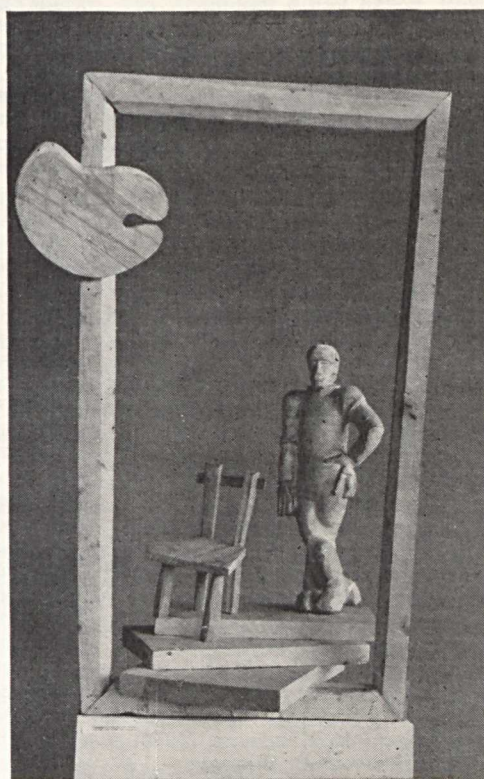
Е. Серкебаев (Алма-Ата)  
«Старик. Портрет отца».  
Дерево. 1983

Н. Жилинская (Москва)  
«Вражда человеческая—  
грех человеческий».  
Дерево. 1982

Т. Досмагамбетов  
(Алма-Ата)  
«Вестница».  
Дерево. 1980







К. Коцпенко (Киров)  
«Художник».  
Дерево. 1979

И. Блюмель (Москва)  
«Семейный альбом.  
Бабушка и дедушка  
в 1892 г.»  
Дерево. 1982

М. Романовская (Москва)  
«Портрет в интерьере».  
Дерево. 1982

С. Кузма (Вильнюс)  
«Литовка».  
Дерево, роспись.  
1979

Д. Митлянский (Москва)  
«Узбекские  
канатоходцы».  
Дерево, металл.  
1983



Скульптор нарочито не эстетизирует его, а стремится выявить естественную красоту — это рождает удивительное ощущение созвучия ее вертикальных композиций растущей природе дерева. Сосредоточенным спокойствием, певучестью линий, завершенностью формы отличаются такие работы Воскресенской, как «Воспоминание о Гурзуфе» (1982), «Женщина из селения Балхар» (1977—1978). В этих работах женские фигуры близки народным образам, традиционно воплощаемым в дереве. Добрый мягкий юмор в работе «Дите» (1983) вызывает ассоциации с народной игрушкой.

На примере работ Стамова и Воскресенской мы видим различные варианты первого подхода: один тяготеет к академической законченности и некоторой отвлеченной холодности формы, другой — более связан с народной традицией декоративной пластики. Но этот последний вариант может быть выражен и более свободно.

Примером такого свободного отношения к традиции служат композиции А. Пологовой, которая стремится найти новые выразительные возможности дерева, обыграть в своих работах ранее не использовавшиеся в скульптуре свойства. На интересном контрасте построена работа «Автопортрет» («Скульптор и скульптура») (1979): пластически моделированная, словно вылепленная фигура скульптора и, в противоположность ей, бесплотно-плоская, вырезанная из щепки «скульптурная фигурка». Остроумно интерпретирован принцип естественного древесного покрова — коры в композиции «Материнство» (1983).

К выразительности деревянного монолита стремятся в своих работах скульпторы Прибалтики, но основной акцент они делают на тщательной обработке поверхности: гладкость полировки подчеркивает замкнутость границы, отделяющей «Полуфигуру» А. Мельдера (1978) от окружающего пространства; она же усиливает ощущение монолитности и монументальности в композиции «Материнство» скульптора Т. Яновой (1982). Осторожно высвобождая нужные слои дерева из-под коры, Р. Квитас в портрете Ю. Палецкиса (1983) добивается острой характеристики, а равномерно «взрыхляя» резцом мягкую поверхность блока, из которого создан «Хоккеист» (1980), В. Альберге передает внутреннее напряжение фигуры. Скульпторы Прибалтики относятся к дереву в основном как к материалу твердому, трудно поддающемуся обработке, и работают в нем, почти как в камне.

Большинство названных здесь произведений вырезаны из единого блока материала, работая в котором, скульпторы ограничивают внутреннее пространство своих композиций объемом бревна. Их объединяет подход к материалу, который мы назвали ваянием из дерева. В определенной степени художник здесь зависит от формы блока материала, который содержит прихотливые изгибы, случайные следы от сучка и т. д. Процесс ваяния должен быть соотношен с особенностями, присущими данному стволу дерева. В представленной на выставке деревянной скульптуре можно обнаружить и второй подход — конструктивный, когда композиция строится, сколачивается, наращивается, подобно деревянной архитектуре.

В такой скульптуре наряду с мягкими, соединениями форм можно увидеть угловатые, жесткие их сочетания. Это даже не сочетания, а просто углы, образуемые с помощью сколачивания или приклеивания одной доски к другой. Таким конструированием достигаются эффекты, которые ранее в деревянной скульптуре считались не органичными природе дерева. Здесь объемы свободнее живут в пространстве, композиция становится более экспрессивной. Однако этим способом нельзя злоупотреблять — грозит известная потеря пластической целостности.

«Птичий рынок» (1982) П. Шимеса демонстрирует конструктивный подход, в основе ее композиции — строительный метод; ее части соединены, как бревна в доме; каждая отдельная фигура трактована условно-декоративно, вызывая ассоциации с богородской игрушкой. В этой работе ощутима тесная связь деревянной скульптуры с плотницким ремеслом, домостроением, недаром скульпторы считают, что работать в дереве легче тому, кто хорошо владеет ремесленными навыками.

Прямое перенесение приемов плотницкого ремесла можно видеть и в портретных изображениях «Художника» К. Коциенко (1979), «Изобретателя рамочного улья П. Прокоповича» В. Шишова (1980) и в композиции «На Трубеже» П. Чусовитина (1982). Для создания конкретной среды своих героев авторы вводят в композицию реальные деревянные предметы: стулья, рамы окон, ставни, речные мостки. Правда, иногда равновесие в композиции нарушается из-за недостаточного художественного, вернее, пластического осмысления этих элементов.

Выставка показала много раскрашенной деревянной скульптуры, в этих работах ощущалась большая свобода в отношении к цвету. Для деревянной скульптуры традиционны монохромный и полихромный способы окраски, которые помогают четче выявить пластическую идею произведения, «изменить» при необходимости материал — сделать его похожим на другой. Цвет может обладать большой смысловой нагрузкой, расставлять необходимые акценты в трактовке формы.

Дерево имеет собственный цвет, подобно всем материалам, но оно имеет еще и неповторимый рисунок поверхности, и, чтобы сохранить его, часто используется однотонная окраска. Тонировка может усиливать естественный цвет материала, может изменять его, но, как правило, сквозь тонкий ее слой просвечивает рисунок текстуры, обогащая поверхность скульптуры — эффект, недоступный ни в каком ином материале.

В работе Л. Пальма «Мадонна» (1979) тонировкой усилен цвет дерева, она сглаживает пятна на его поверхности, придавая образу цельность. Совсем иная роль цвета в портрете А. Мицкевича работы Г. Йокубониса (1980) — автор стремился в решении формы придать дереву монолитность и тяжесть камня, тонировка как бы завершает эту задачу. Действительно, мощная фигура польского поэта воспринимается настолько монументальной, что

кажется вырубленной из гранита.

Выставка представила и другие способы окраски деревянной скульптуры. Вероятно, наиболее древний способ — натурная полихромия, подчеркивающая тождественность скульптуры модели: глаза, губы, одежда окрашиваются в реальный цвет. Такой подход был свойствен в определенной степени народной деревянной игрушке. Раскрасив так фигуры в композиции под названием «Портрет бабушки и дедушки в 1892 году» (1982), И. Блюмелю удалось вызвать ассоциации с наивной простотой старой фотографии или скульптурного примитива.

Цвет выполняет определенную смысловую роль в скульптуре: символика самого материала дополняется и обогащается ассоциативно значимой раскраской. Примером такой «живописной скульптуры» может служить работа Н. Жилинской «Художник в Переславле» (1980). Цвет помогает увидеть в сложном напластовании биоморфных форм просвечивающие сквозь лес золотые купола города, фигуру художника, задумчиво созерцающего красоту цветов и трав. Живопись и пластика вступают здесь в плодотворный органический дуэт, помогая друг другу. При окраске дерева прямо по поверхности цвет поддается матовым, мягким, он играет более подчиненную роль, больше зависит от формы, чем активный цвет, положенный по левкасу, который создает гладкую, глянецкую и абсолютно ровную поверхность, при этом сам цвет выступает носителем образного и пластического замысла. Так окрашивалась деревянная скульптура в Средние века. Видимо, к такой самоценной эмоциональной активности цвета стремился С. Кузма в работе «Литовка» (1980); именно с помощью цвета здесь передана глубина драматического образа.

Цвет может выступать и атрибутом пространственного мышления, столь свойственного сегодняшнему искусству. В определенной мере так использует цвет А. Пологова в работе «Материнство», окрашивая тело ребенка золотом. Художница идет ассоциативным путем, придавая композиции возвышенный, почти символический смысл. Одновременно возникает пространственная иллюзия: фигура ребенка благодаря яркому блеску золота кажется ближе к матери и не существует в пространстве самостоятельно. Уже было сказано о том, что традиционно дерево мыслится монолитным материалом, но выставка подтвердила, что художники стремятся найти новые свойства и возможности дерева для решения одной из основных проблем современной скульптуры — проблемы пространства. Поиски в этом направлении разнообразны и интересны: от акцента на массу материала, подавляющей окружающую реальную среду, как это видно в композиции «Полярники» В. Михалева (1983), до создания символических зон земли и неба в «Дедале и Икаре» Т. Соколовой (1983). Сложное, эмоционально-напряженное пространство существует вокруг скульптуры в «Автопортрете» Пологовой. А в композиции «Портрет в интерьере» М. Романовской (1982) художница попыталась передать «многослойность» скульптурного пространства: изображенное — внутренняя среда скульптуры — отделено от реального пространства деревянной рамой — символом окна-картины. Создается удивительное ощущение, что работа выполнена в «разном» дереве: настоящим, из которого «сколочена» рама, и изображенном. Материал раздвигает границы возможного, подчиняясь пространственному замыслу автора.

Сложная композиция построена Д. Митлянским в многофигурной группе «Узбекские канатоходцы» (1981—1983). Автор стремился применить здесь синтетический подход: каждая отдельная фигура пластически проработана, а вся композиция сконструирована. Особенно интересна виртуозная манера, с помощью которой скульптор создал ощущение легкости и воздушности шелковых шаровар канатоходцев. Но при соединении отдельных частей друг с другом пластический строй разрушается. Автор не смог найти цельности, композиционная структура оказалась случайной. В некоторой степени работа оторвана от реального пространства зрителя, для нее нет оптимальной точки обзора. В самые последние годы у деревянной скульптуры появились новые перспективы развития — она вернулась в архитектуру, причем не только в виде оформления интерьера, где она заняла прочное место еще в первой половине 70-х годов, но стала применяться и в экстерьере зданий: здесь деревянный декор стал занимать традиционное место, которое издавна принадлежало ему в народной архитектуре. Примером такой работы может служить оформление Д. Шаховским Драматического театра в Кызыле. Кроме того, скульпторы стали использовать дерево для решения монументальных задач — из этого материала выполнен памятник Степану Разину, установленный на Волге В. Сосуновым (1982). Симптоматично, что автором была выбрана тема, уже воплощенная в дереве скульптором С. Т. Коненковым. Видимо, дерево как глубоко народный материал ассоциируется с именем народного героя, вождя крестьянской революции. Деревянная скульптура, представленная на выставке, демонстрирует единство двух начал: ей присуща прочная укорененность в истории русской народной культуры, которая проявляется в учете методов работы, присущих народным мастерам, но в то же время деревянная пластика обнаруживает склонность к поиску и развитию, интерес к новым достижениям современного искусства. Авторы стараются использовать многообразные свойства материала, ищут и находят в нем ранее не известные содержательные и пластические ценности, опираясь на накопленный опыт всей современной скульптуры.



### А. КРАСУЛИН

Дерево требует минимального прикосновения: какой-то случайный чурбак — уже скульптура, а иное бревно вообще трогать нельзя — оно сама красота. Щепки очень люблю, вижу, что из них что-то должно родиться, состояться. И образ выходит свободный, летящий. Если же работать, то и сам процесс прекрасен: в руках всегда теплый материал, отходы чистые, замечательный запах. Оказывается, в дереве все можно использовать, даже то, из чего нельзя работать — горит, дает тепло, жизнь.

### М. СМЕРНОВ

Дерево — народный материал, и в нем скрыта народная душа. Чтобы ее показать, надо понимать дерево, чувствовать его как материал. Дерево улучшить ничем нельзя, оно само по себе прекрасно, когда отвечает замыслу автора.

### П. ШИМЕС

В дереве есть качества, которых нельзя найти нигде: прежде всего неопасно делать сразу, всегда возможны переделки, не как в камне. Кроме того, природа дерева как материала растущего, органического как-то сказывается, начинаешь мыслить категориями самого материала. Не будешь просто втискивать замысел в какую-то чурочку, а наоборот — материал, ствол, напиленные доски являются кирпичиками здания, которое строишь. Это уже другой способ мышления. Мне ближе способ конструирования: работать, как избу складывать. Ведь еще не зная, как вещь будет выглядеть, я уже в уме слагаю какие-то элементы скульптуры.

### Д. ШАХОВСКОЙ

Из дерева можно сделать комок, но это неестественно. Дерево — это организм, растущий вверх, имеющий строение вертикальное. И если не насиловать материал, это должно каким-то образом отражаться в скульптуре.

### А. БОГОСЛОВСКИЙ

Скульптура из дерева тем и хороша, что можно только резать, не надо прибавлять, привинчивать, можно работать только руками. Я ищу пространство внутри самого блока дерева, между двумя его плоскостями — передней и задней. Надо резать так, чтобы была перспектива, было видно все, каждую отдельную плоскость: из них и состоит пространство.

### А. ПОЛОВОГА

Дерево меня привлекает ради левкаса, цвета. В дереве он точнее, чем в керамике — там иногда теряется яркость, тон выгорает. Я представляю себе скульптуру только в цвете.

### Н. ЖИЛИНСКАЯ

Плоскость доски в последнее время стала для меня осознанной формой... я к доске отношусь как к творчески созданному, это уже не круглое дерево. Доска — срез, она имеет биографию своего бревна, она обнаруживает его внутренность, и по ней я могу его увидеть внутри. Я в доске почувствовала необыкновенную обнаженность стихии дерева. Я ее ощущаю как реальность, она имеет для меня смысл и пластический и духовный.



### А. СОТНИКОВ «ВЕСНА»

Работы А. Г. Сотникова всегда представляются мне подобными тем скромным шедеврам, которые в давние времена имели значение цеховых образцов, — настолько в них нераздельны искусство и ремесло, любовь и знание. И это свое значение сотниковский эталон продемонстрировал на Всесоюзной выставке скульптуры: он воплощал ставший чуть ли не реликтовым тип пластического творчества, который наиболее адекватен природе скульптуры. Наша скульптура уже давно пытается как бы выскочить из себя — она рассказывает, живописует, пролизировывает, лицедействует, «гротескничает» и т. д., совершая рейды в другие виды искусства: живопись, театр, игрушку, балаган. Время решит, что здесь от исторической необходимости, а что «от лукавого». Но одно все же очевидно: обновление задач и целей бывает чревато потерей корней и смысла. Потому так важен живой опыт А. Г. Сотникова, неизбежно стоящего на почве извечной пластической традиции.

Обусловленность скульптуры материалом несколько автора не стесняет. Напротив, попав однажды в плен фарфора, он вот уже полвека, подобно средневековому алхимику, колдует над ним, стремясь придать этому материалу, униженному безделушкой, пластическое равноправие с камнем, деревом, металлом. И такие вещи, как, например, «Весна», говорят о победе мастера над условностями жанровых и видовых ограничений. К какому разряду отнести эту работу, где Сотников, оставаясь «анималистом» и «прикладником», создает образ, сокровенная сущность которого вмещает всю мудрость его опыта и любви? Перед нами не просто весенняя идиллия. Вглядитесь: сколько печали в смиренной любви этой матери-овечки, словно сознающей жертвенное назначение своего агнца. Как неожидан этот поворот «пасторального» сюжета к одной из самых значительных тем мирового искусства. И как скромно, непредвзято и содержательно этот поворот осуществлен. Богатство живых подробностей сочетается здесь с определенностью строгой конструкции, цветная роспись — с прохладной белизной фарфора, причудливость ритма — с лаконизмом формы, нежность света — с твердостью состава. И все это неповторимо сотниковское, только ему присущее, отмеченное печатью верности своим бессловесным героям, своему детству, своим учителям и своим находкам, открывшим ему истину искусства. Конечно, у каждого художника истина искусства раскрывается по-своему. Но истина всегда одна. И только она, по-видимому, помогает отличить искусство от подделки, носящей порой искусную личину подлинности. Где же ее критерии? Вопрос этот не праздный. Он имеет весьма насущное значение перед лицом той «переоценки ценностей», которую вновь переживает наше искусство, и в частности скульптура. Правда, в сравнении с коренной ломкой художественных критериев в 10—20-е годы нынешнее движение к обновлению носит умеренно эклектичный характер. Есть в нем, однако, невиданный доселе перевес тенденций самоутверждения и самолюбования над интересом к общезначимому, сущностному. И потому, возвращаясь к прекрасному

примеру А. Г. Сотникова, вспоминаешь, что для великих и малых мастеров всех времен и народов творчество начиналось с освобождения от любви к себе с ее бедной тенью — самолюбованием. Это мерило подлинности не могли и не могут отметить никакие самые бойкие «новаторы».

Е. Мурина



### Т. СОКОЛОВА «АМАЗОНКА»

Бывает, что осмыслить одно произведение труднее, нежели определить тенденцию, которую оно знаменует. Разумеется, нельзя рассматривать его и вне других, сопутствующих явлений. Поэтому, говоря об «Амазонке», надо прежде всего отметить, что она была одной из тех «узловых» работ на Всесоюзной выставке, в коих выразительно проявилась существенная проблематика нынешнего процесса развития скульптуры.

Выдвигая эту оценку, я отнюдь не бросаю со счета самоценность «Амазонки». В творчестве Соколовой ее место мне представляется особенно важным, быть может — этапным. Мифологизированный автопортрет хорошо знакомого нам скульптора многозначен по своей сути. Но несомненно, что он в необычайно открытой и ясной скульптурной форме счастливо завершает или, если угодно, разрешает напряженную пору многообразных и разнонаправленных поисков, открывая перед нами зрелого мастера, свободно владеющего чистым и сильным пластическим языком.

Вместе с тем вещь эта интересна, на мой взгляд, с трех общезначимых для современного искусства позиций.

Первая: ее зашифрованная автопортретность как один из характерных признаков усложненного смыслового подтекста, к которому все больше тяготеет сейчас скульптурный портрет.

Вторая: обращение к античной классике как определенной, а также характерная для времени, ценностная ориентация, как опора на вечную и наиболее органичную для скульптуры систему пластических традиций.

И, наконец, третья: сопряжение скульптуры с декоративным творчеством как свидетельство не то чтобы новых, но все активнее обогащающихся исконных выразительных и технических возможностей большой пластики. Таким, или примерно таким, представляется мне узел проблем, возникающих при попытке проанализировать «Амазонку», найти объективную основу для ее субъективной (ибо восприятие, конечно же, субъективно) словесной интерпретации.

Автопортрет — эта исконная для искусства доверительно-личностная форма образного высказывания — становится все более публицистическим: наше время — время особого пристрастия к такому способу сказать свое слово о жизни. Он часто камуфлируется активной сюжетной структурой, усиливающей публицистич-



ность. Так ведь, в частности, «Шинель отца» Виктора Попкова стала выражением умонастроений не только художника, но целого поколения людей 60-х годов. В силу своей видовой специфики скульптура ищет еще более сложные ассоциативные ходы для высказывания в автопортретном жанре.

«Амазонка» (с бесспорно портретными чертами ее автора) не названа автопортретом. Татьяна Соколова скорее серьезно, чем шутливо, набрасывает на свой реальный сегодняшний облик некий археологический флер, напоминая нам об извечной стойкости женщины-воительницы, наследницы легендарных амазонок. Смысл образа явно метафоричен, в нем можно усмотреть и намек на нетленность Искусства, также стойкого перед разрушительным Временем, вечно борющегося и вечно живущего.

«Амазонка» — сочная, «полнокровная» круглая скульптура, пластическая гармония которой явно спровоцирована любованием высокой классикой. Однако гордая антиквизирующая уравновешенность и органичность форм, величавая статуарность запрограммированного фрагмента складываются здесь из противостояний, присущих пластическому мышлению именно нашего, XX века. Могучий «позднегреческий» разворот фигуры в пространстве пресечен неумолимой его обрубленностью, а за полновесной наполненностью скульптурного объема открыты будто нарочно разверстые его полости. Видно тем не менее, что они — не пустоты: их внешний очерк ощутимо наполнен пульсирующей пространственной энергией.

Амазонка откровенно декоративна. Сила форм не спорит здесь с их строгим изяществом — будь то общий силуэт или такие частности, как задорный завиток прически, нежные перетекания цвета, сращенного с керамической поверхностью, ее фактурная обработка. Мне импонирует такого рода декоративность. Она не выводит автопортрет ни за жанровые, ни за видовые границы скульптуры.

Э. Ганкина



#### В. ЗНОБА «АКТРИСА»

Бесспорны завоевания нашей скульптуры в обогащении пластического языка, в развитии композиционно-пространственных средств выразительности, в расширении декоративной палитры. Но нередко за обострением формального решения теряется острота содержательная, за внешней эффектностью приема не обнаруживается глубокого образного подтекста.

Работа Валентина Знобы заинтересовала нас тем, что посредством усиления пластической и композиционной заостренности он стремится проникнуть в суть человеческой психологии, раскрыть особенность индивидуальности. Уже сам выбор природы и момента ее внутреннего состояния служит камертоном художественного замысла.

«Актриса» — артистичная личность, бурный темперамент, «игра на публику».

Скульптор фиксирует момент активного действия природы — внутреннего и внешнего. Широкий взмах рук, длинные надломленные кисти, тонкие живые, «говорящие» пальцы определяют пластический силуэт портрета. В орбиту их движения втянута вся фигура. Наклон головы, острый подбородок, сбившиеся волосы, пышные складки рукавов, стремительный жест обнаженных рук — все связано в единый пластически-пространственный вихрь движения.

Активное проявление внутреннего напряжения теперь редко встречается в скульптуре. Не действие, а успокоенное предстояние стало характерным для героев современной пластики многих произведений живописи. Но киевский скульптор следует традициям романтической образности, открытого проявления эмоций. При этом динамика пластических масс переплавляется у него в энергию человеческого характера.

С изображением «Актрисы» не может быть не связана тема театра. О «театрализации» нашего искусства сейчас критики говорят постоянно, большей частью подразумевая при этом «театр масок», карнавализацию, клоунаду, где условная личина театрального персонажа скрывает подлинное лицо актера. Элемента театрализации не лишен и портрет В. Знобы, но это скорее «театр переживания». Театральное действие, «актерство» как наиболее яркая форма обнаружения человеческих чувств и мыслей — ключ к раскрытию образа.

Возникает известная аффектация, декламационность изображения; импрессионистическая лепка взрывает поверхность, создает резкую игру светотени на поверхности скульптуры. Что это — авторские просчеты? И да, и нет: пластическая утрировка не просто внешний прием, она служит раскрытию внутреннего состояния портретируемой, склонной к самоутверждению, к экспрессивному выражению чувств. И это не только одновременность проявления модели — в портрете прочитывается история духовной жизни актрисы. Особенность работы В. Знобы в том, что углубленный психологический портрет решен в формах пространственно-декоративной композиции, и это придало произведению особый эмоциональный накал.

Л. Крамаренко



#### А. АРУТЮНЯН «НАДЕЖДА»

Среди экспонатов выставки привлекает внимание работа А. Арутюняна «Надежда». В широкой раме из жердей, на низком помосте стоит в драпирующей одежде гипсовая фигура женщины. Почему она производит столь сильное впечатление?

Тенденция создавать композиции, в которые введено пространство, в частности, за счет помещения фигуры в обрамляющий ее своеобразный портал, выражена

на этой выставке очень ясно. Достаточно напомнить о «Весне в Таджикистане» Милашевича, «Голубой розе» Романовской или о цикле Житковой. Этот принцип, там, где он применен с тактом и талантом, преобразует и обогащает саму эстетику скульптуры. В ней появляются элементы театра, живописи, синтеза искусств, целостная, общая проблематика культуры, а с точки зрения самой пластики — появляются свет, воздух, простор, лаконичная и глубокая поэтика чистых линий. Все это есть в работе Арутюняна. Но не только это.

На выставке представлена и другая тенденция — соединение разнородных материалов. В разбираемой скульптуре, однако, яснее, чем во многих других, материалы, сочетаясь, перерастают в образ и образ этот наполняет произведение сильным и глубоким, чутким к времени содержанием. Гипс, когда он не заглажен и чуть порист — легок, тепел и потому близок человеку. Соразмерно человеку и ненавязчиво введенное в композицию дерево в его национальной, исторической, культурной конкретности. Даже не острого, а лишь отесанные жерди рамы и настил подиума просты, как пол в избе, как слезы в деревенской околице. В этом обрамлении фигура перестает быть просто вертикалью, уравновешивающей текущее через раму пространство. Ее ниспадающей одежде придан силуэт длинных платьев XIX века, и во взгляде героини, устремленном вверх наших голов вдале, появляется что-то от той тайной надежды, с которой столько раз смотрели от околицы или из ворот усадьбы русские женщины — жены декабристов, народовольцев, рекрутов.

Эстетика, как и все на свете, живет в истории и принадлежит ей. В разные периоды истории складывались и такие принципы, как эстетика простых линий и чистого пространства, эстетика национальной почвы и судьбы. В их живом, органическом соединении — сила скульптуры Арутюняна.

Г. Кнабе



#### А. ПОЛОВОГА «АВТОПОРТРЕТ»

Подчас первое впечатление от работ Аллы Пологовой на выставках подобно шоку. Что это — шутка художника или разговор всерьез? Дружеский шарж или разоблачение? Злое преувеличение или беспощадная правда? Разрушение формы или ее концентрация?

Эти противоречивые ощущения, тревожные вопросы будоражат мысль, не дают покоя, как заноза, западают в сознание. Скульптуры Пологовой одновременно отталкивают и притягивают, заставляют снова вернуться к ним, смотреть, думать, переоценивать. «Автопортрет» из этой категории работ.

Композиция его необычна, неожиданна — лежащая фигура, странная поза, непривычный разворот. Попадая в притяжение скульптуры, вдруг чувствуешь — пространство словно опрокинулось, дало такой



резкий креп, что на минуту испытываешь головокружение.

«Антигравитационная дыра в реальном пространстве» — так образно определил московский скульптор А. Бурганов существование скульптуры в среде. Пожалуй, к «Автопортрету» Пологовой это относится в наибольшей степени. Скульптура живет в своем пространственном слое и медленно, словно с трудом преодолевая земное притяжение, поворачивается, как тугая пружина, обнаруживая своеобразное противоборство массы и среды.

Деревянная форма фигуры утяжелена, части ее решены суммарно: торс — ствол дерева, колода, руки — поленья, фигурка в руке — чурка. Пластика, весомость массы, обработка поверхности близки первоприроде материала — скульптура сработана по-плотнически.

Характерные черты «Автопортрета» проступают отчетливо, узнаваемо: резко очерченное лицо, прямой нос, жесткая челка волос. Но это и лик всех народных деревянных скульптур; удар топора — рот, два удара — нос, зарубка — глаз. Грубовато вырублены и прибиты руки, ноги, башмаки. Проста раскраска — красное и синее на светлом фоне гладкого ствола. Примитивный рубленый идол? Нет, деревянная форма не примитивна, не статична, она напряжена (мы недаром вспомнили вначале пружину). Особый ракурс фигуры: поворот рук, ног, шеи — создает это напряжение и сосредоточивает наше внимание на главном, узловом моменте композиции. Взгляд портретируемой направлен на деревянную фигурку в правой руке — эскиз, набросок, начальный замысел. «Скульптор и скульптура» — между ними неразрывная связь, невидимая струна, она натянута, она звучит. Вот он центр, смысл автопортрета — идет духовный процесс, акт творчества. Не тело моделирует Пологова, не декоративную форму строит — она «ваяет» мысль, взгляд, нерв.

Л. Георгиева



В. ДУМАНЯН «С. ПРОКОФЬЕВ»,  
«М. МУСОРГСКИЙ»

Когда-то казалось возможным сочетать музыку и скульптуру. В «мастерской ритмической скульптуры» работали, слушая тапера. Думали, что музыка сама поведет скульптора, что он, пусть неосознанно, передаст в своей работе музыкальный ритм. Рассказывают, что, присутствуя на подобном сеансе, Анна Семеновна Голубкина не могла смириться с таким способом работы и даже заплакала.

Уже в прежних работах Виктора Думаняна музыкант нередко был темой скульптуры. Таковы его Моцарт, его Бетховен, его Бах.

Но вот два новых портрета: Мусоргский и Прокофьев. Прежде скульптура «рассказывала», композитор был часто представлен за инструментом, а инструменты, приметы времени, такие как клавиесин XVIII века, точно переданы; теперь, быть может, более явно желание «проиграть» в самом портрете музыкальную тему



композитора. Или представить его в образе музыки.

Тут важен, конечно, выбор модели, требующий своего рода «экранизации», нового прочтения всем известного образа. Ведь существует известная иконография портретов С. С. Прокофьева, да и у каждого зрителя имеется свое представление о нем и его музыке.

Возможно, скульптор хотел представить композитора в определенном состоянии, как бы прислушивающимся к музыке в себе. Вероятно, ставил задачу индивидуальной характеристики и, наверное, портретного сходства. Однако все это удалось ему в той мере, в какой нашлись чисто пластические средства.

Техника выполнения Думаняна настолько энергична, что в портрете Мусоргского может показаться даже беглой. В обоих портретах есть известный конфликт между фронтальностью, которая присутствует в скульптуре, и динамикой ее форм: портрет Прокофьева не только представитель, но и несет черты гротеска. Этот конфликт особенно ясно выступает благодаря большому, более естественному, размеру сидящей фигуры, хотя, казалось бы, такая характеристика больше подходит к статуэтке. Многие обусловлено и самим материалом: так, в трактовке головы прежде всего чувствуется масса, точнее сказать, мезиво гипса; при этом верхняя часть фигуры более статична, напряжена, тогда как нижняя — форсирована, динамична, хочется сказать, бравурна... Впрочем, для современного зрителя, очевидно, интереснее оказываются не собственно пластические средства, не приемы мастера. Скульптура воспринимается сегодня как некая данность; главным становится момент опознания образа, к которому зритель подходит со своими, не прямо с этой скульптурой связанными, ассоциациями.

Если же среди зрителей окажется критик, то ему, может быть, придется искать свой рабочий инструмент за пределами самой скульптуры. Или ограничиться суждением вкуса, например, сказать, что портрет Прокофьева, вероятно, более удачен. А может быть, попытаться определить место произведения в сегодняшнем художественном процессе, когда скульптура нередко заимствует образность и средства других искусств. А может быть, пожелать, чтобы она вернулась к средствам и образности самой скульптуры.

Дж. Молок

#### Л. ЯНЦЕН «ПУШКИН И БЕССАРАБИЯ»

Пожалуй, можно было бы равнодушно пройти мимо этой вещи со всем ее красочным и фактурным многословием, этой девятипредметной керамической экспозиции с цветочками в горшках и на гитаре, с набухшими сосудами в духе Копылкова, включающей два блока с начертанными пушкинскими строками — если бы это собрание из фигур, полуфигур и горшков не венчал узнаваемый по некоторым чертам портрет поэта. И не будь под всем этим названием — «Пушкин и Бессарабия». Но, может, достаточно сменить название на более скромное — и все станет на место?



В воображении зрителя не будет вставать сложнейший в становлении личности и творчестве поэта период его службы-сылки в Кишинев, где «он пережил надежды, связанные с греческим восстанием, и разгром его, вдохнул воздух находящегося «перед битвой» кружка Орлова, был свидетелем уничтожения этого кружка, так и не дождавшегося открытого сражения с самодержавием». Пребывание в Кишиневе отмечено особой широтой связей Пушкина с декабристским движением, особой глубиной его политического созревания. Кишинев Пушкина — это «Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Гаврилада», «Песнь о вещем Олеге», «Чаадаеву», «К Овидию», ряд статей, это начало «Бахчисарайского фонтана» и «Евгения Онегина», это «Узник» и «Птичка». Это, наконец, впечатления от встреч с цыганами в самом Кишиневе, трехдневное пребывание в их таборе.

Работа Л. Янца ограничивается интерпретацией только «цыганских» мотивов жизненных впечатлений поэта, послуживших основой поэмы, написанной позже. Посему иное название частично сняло бы столь большую историческую неадекватность работы, хотя, конечно, все равно не придало бы ей духовности и многоплановости пушкинских «Цыган». Здесь нет ни драматизма свободолюбивой личности, ни трагизма одиночества узника и беглеца, а есть пустотелая красочная плоть, декоративно задрапированная роскошными керамическими лохмотьями, бесконечные цветы и сосуды. По этим фрагментам возможных, но несостоявшихся метафор целое не восстанавливается. К сожалению, стихия материала керамики с ее поливой не выразила стихию народной жизни, которую наблюдает Пушкин, стихию «страстей роковых», бунтарства и свободомыслия, которой полон был сам поэт, историческую ситуацию его пребывания в Бессарабии. Наконец, взаимодействие цвета и пластики в этой работе далеко от завоеваний советской керамики в этой области.

И вот, забыв привычный тон сдержанности критики, тем более цветистости прославления, скажу откровенно: с моей точки зрения, скульптурная керамическая работа Л. Янца «Пушкин и Бессарабия» антиисторична, бездуховна, все это подмешено излишествами декоративного самодовольствия автора. А посему анализировать собственно композиционные особенности этой вещи не стоит. Думаю, что минимальная задача критики — умерить пустые декоративные страсти не одной только работы Янца, но многих других подобных вещей, ибо наполнить их смыслом может лишь сам художник в его общении с действительностью, историей, литературой, всей культурой.

И. Азизян

\* Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1981, с. 60.



## Д. МИТЛЯНСКИЙ «УЗБЕКСКИЕ КАНАТОХОДЦЫ»

«Узбекские канатоходцы» — это прежде всего попытка сложного и многослойного решения пространства. Точно рассчитанные в своих пространственных соотношениях скульптурные группы — канатоходцев и зрителей — нерасторжимая и в то же время сложносоставная конструкция. Обе группы убедительно вписываются в общий композиционный блок — многогранный призматический объем. Точное соблюдение внешних граней-плоскостей этого тела создает для композиции самостоятельную архитектурно-пространственную среду. Уместно заметить, что именно Д. Митлянский, один из зачинателей движения за стабилизацию «станковизма» в станковой скульптуре, в данном случае отдает дань сценографической пространственности. Более того, в стремлении активизировать собственное архитектурное поле произведения автор допускает некоторый «перебор»: образ настолько сосредоточен пространственно «внутри себя», что затрудняется его восприятие из «зрительского» пространства.

Однако важно отметить другое. Изображение явно основано на живом впечатлении от природы, но одновременно оно и плод сугубо пластического решения. Точно рассчитаны масштабы отдельных фигур. «Непосредственная» свобода их сопоставлений во внутреннем пространстве композиции создает интересный и неожиданный (особенно для искусства скульптуры) эффект: совмещение двух точек зрения на происходящее — сверху и снизу одновременно. То приплюснутые, то удлиненные по пропорциям, то остро и четко читаемые, то расплывчатые изображения людей, составляющих основание композиции, как бы воспринимаются через восприятие канатоходцев.

Обращение к жанровому рассказу, характерное для этого произведения, — примета современной скульптуры. Но в этом рассказе нет литературной описательности. Автор не впадает в «грех иллюзионизма», который (по Фаворскому) заключается «в непризнании за материалом его чувственной материальной формы». Именно отношение к материалу, как к основе основ построения образа, составляет особую ценное свойство произведения Митлянского.

Ярка, сущностно выразительна в этом произведении роль материала. Дерево разных пород и фактур, а следовательно, и разного цвета выполняет множество образных функций. Как исконный материал народно-национального творчества дерево создает особое ощущение жизненной правды. Материалом усугубляется народно-фольклорная традиция гротескных представлений о жизни, пожалуй, впервые столь открыто выступившая в творчестве Д. Митлянского. Вместе с игрушечно-лубочной трактовкой фигур дерево в данном случае служит объединению восточных и русских народно-образных представлений. При этом работа обретает эффект непосредственной работности их создания, столь желаемый и искомый нашим современным искусством. В сочетании же с произвольно вторгающимися инородными материалами — «настоящим» тросом, проволокой и т. д. — при наличии столь же «вольной» покраски отдельных фрагментов композиции, вся эта «изображаемая вещь» (по Фаворскому) становится не только предметно-конкретной, но и образно-игровой, сценической. Тем самым, она обретает свойства, новые для творчества Д. Митлянского.

М. Яблонская

## АЛЬБОМ «СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ»

Работа в области малых форм оказывает сегодня влияние на решение многих художественных проблем, помогая сделать искусство пластики более одухотворенным и поэтически-содержательным. Борьба за повышение профессиональной культуры во многих случаях удачно совмещается здесь с утверждением характерных для нашего общества гуманистических представлений. Живой экспериментализм, получивший развитие в этой интересной сфере, питает творческую деятельность во всех жанрах скульптуры.

Такая ситуация нашла активное отражение в нашей критике и искусствоведении. Проблемные статьи в печати, обзоры выставок, рассуждения о малой пластике как явлении международного значения привлекают растущее внимание к этому виду скульптуры. Закономерно возникла попытка суммировать накопленный опыт, дать широкую панораму исканий и обретений. Удачной формой такого издания стал альбом «Скульптура малых форм», подготовленный искусствоведом Н. М. Бабуриной и выпущенный издательством «Советский художник». Нестандартно задуманное издание представляет собой единство трех составляющих: показа в репродукциях широкого круга произведений, обильно представленных высказываний скульпторов, посвященных проблемам малой пластики, вступительной статьей автора-составителя. Такой характер искусствоведческой работы оказался достаточно мобильным, чтобы дать представление о состоянии предмета на точно определенных и взаимно дополняющих друг друга уровнях, создать совокупную картину того, что делается в скульптуре малых форм, сделать ее достоянием широкого круга любителей искусств.

Альбом, выпущенный издательством «Советский художник», не является изданием перечислительным. Напротив, в нем есть индивидуальная авторская интонация, ибо в числе тех, кому предоставлено слово, немало интересно мыслящих художников, а вступительная статья содержит свои позиции и акценты.

И все же есть стремление обращаться к читателю, не внушая ему готового набора умозаключений и не ограничиваясь популяризацией уже известного, а открывая возможность знакомиться с разными тенденциями, исканиями, творческими подходами. Наряду с известными мастерами показываются работы молодых. Мы встречаемся на страницах альбома с такими опытными авторами, как Э. Амашукели, Б. Каплянский, Т. Соколова, и другими. В то же время демонстрируются произведения, фактически незнакомые широкому кругу зрителей. Вместе с возвышенно-романтическими встречаются аналитически-гротесковые образы, декоративные работы соседствуют с психологически углубленной трактовкой исторического образа. В этих сопоставлениях раскрываются взаимосвязи пластической миниатюры и реальности, ее особая поэтика. Стремление продемонстрировать диапазон стилистических решений определило неравномерность в эстетических качествах опубликованного в альбоме материала. Но, бесспорно, есть логика в том, чтобы создать достоверное впечатление современной жизни малой пластики, не избегая порой и наивных работ и тех, что созданы в рамках устаревшей стилистики. Однако преобладают в альбоме, конечно, произведения совсем иные — талантливые, яркие, поисковые. Богатый материал альбома позволяет увидеть, как развивается портретная миниатюра (О. Комов, Л. Кремнева, И. Китман), разглядеть новые черты в характеристике народного быта (Д. Рапан-Маркиш, В. Рахманов, А. Монаселидзе, Э. Гаранько), ощутить, как утверждается поэтический взгляд на вечные темы и мотивы скульптуры (М. Неймарк, А. Машаров, В. Клыкков, Г. Франгулян), раскрыть роль малых форм как экспериментальной лаборатории (Витенас, В. Малолетков, А. Гулбис).

Кроме этих и многих других позитивных моментов, альбом отражает и то, что ме-

шает идущему в этой области развитию. Еще не преодолены поверхностная репортажность и прямолинейная развлекательность. Скульпторам нередко не хватает умения лаконично сформулировать замысел. Не раз создается впечатление, что поиски законченных пластических построений у некоторых художников идут впереди утверждения возвышенности, внутренней цельности образа. Предпосланная альбому вступительная статья искусствоведа Н. М. Бабуриной написана в спокойной тональности, с умением, не предвосхищая всех дискуссионных моментов, отраженных в анкете, определить место малой пластики в современном искусстве, ее активную взаимосвязь с декоративным искусством, скульптурой, наметить ее жанровые подразделения и перспективы как элементы среды. В статье есть немало убеждающих положений — в какой-то мере итог длительной и взвешиваемой работы Бабуриной, отраженный в журнальных публикациях и предисловиях к каталогам, и вместе с тем нечто осмысленное более пристально и основательно.

Спокойный, объективный тон повествования весьма уместен в издании, большую часть которого составляют дискуссионные, порой взаимоисключающие высказывания художников, а также фотографическое воспроизведение многих и многих, очень разных по стилю и жанру работ.

Об этом последнем, но в альбоме, конечно, главным, разделе хочется сказать особо. Думается, такого полиграфического уровня альбомных изданий по скульптуре у нас еще не было.

Заинтересованный подход искусствоведа получил поддержку в высококачественной поэтической работе известного мастера фотографии Э. Стейнерта, нашедшего интересные ракурсы и меру деликатности, чтобы сделать подачу малой пластики изящной и декоративно выразительной. Умение художника В. Горячкина, как правило, удачно объединить довольно разнородные по характеру изображения, выбрать масштаб, наконец, во многих случаях выявить преимущества цветной печати оказалось весьма полезным, чтобы сделать издание нарядным и действенным. (Хотя, конечно же, здесь все-таки есть известный перебор цветных акцентов.) Именно сочетание проблемности и информативности определило успех альбома. Его составитель Н. М. Бабурина проявила интересную инициативу в сборании и осмыслении живого материала современной творческой практики.

П. Светлов

На стр. 25:  
А. Пологова  
«Материнство».  
Дерево, золото. 1983

Фото с Всесоюзной выставки скульптуры:

В. Черток (цвет.)

Б. Томбак

А. Овчинников











# Огонь, а не пепел

(по поводу прошедшей дискуссии)

Александр Каменский

Если бы издать отдельной книгой материалы недавно завершившейся в «ДИ СССР» дискуссии о стилевых тенденциях 70-х годов \*, такой сборник, помимо всего прочего, мог бы служить свидетельством существенного поворота в жизни нашего искусствоведения и художественной критики. Он показал бы, как явственно изменился самый тип наших историко-художественных суждений, их общий характер и целеустремленность, понимание научной «сверхзадачи». Участники полемики обменивались мнениями далеко отошли от тех узкостилистических и «формально-аналитических» приемов профессионального мышления, которые еще так недавно считались фундаментальной основой науки об искусстве и высшей добродетелью искусствоведа. Теперь это, очевидно, позади. Во всяком случае, аргументация в прошедшей дискуссии выглядела совсем по-иному. Большинство выступлений отличалось, так сказать, широкоформатным видением творческого процесса, возникающего из общей жизненной стихии и являющегося ее воплощением и инобытием. Могут сказать, что дискуссия не столько решила, сколько поставила большие проблемы. Но это уже очень много. Особенно если учитывать важность того, что она помогла широкой демонстрации наших искусствоведческих сил, личностей, исканий. Но теперь хотелось бы пойти по второму кругу и вернуться к некоторым из тех вопросов, которые были предметом острой полемики. Тем более, что кроме опыта умолкнувшего спора есть еще и некоторые выводы, подсказываемые всем происходящим в нашей художественной жизни — пока судили да рядили, кое-что, пожалуй, и прояснилось.

Участники дискуссии часто обращались к проблематике так называемого «ретро-стиля». В полемике запале было даже сказано, что таким термином можно было бы обозначить всю недавнюю художественную эпоху<sup>1</sup>. Думаю, что это решительно неверно. Не говорю уж про то, что само словосочетание «ретро-стиль» отдает какой-то претенциозной эстрадной хлесткостью и вряд ли годится для научного обихода. Но главное — с этим термином (или его вариациями вроде «стиль памяти» и т. д.) связывались очень уж разнородные и абсолютно неравноценные явления, имеющие неодинаковое происхождение и эстетическую природу; тут, стало быть, и слова нужно употреблять различные. Кроме того, 70-е годы в одну лишь «память» не уложишь, хотя с ней было связано много существенного.

Для чего, однако, ярлык «стиль ретро» вполне подходит, так это для турых, но весьма агрессивных в своем грубом эпитонстве стилизаций «под старинное». Иногда они имеют псевдонациональный характер вроде, например, таких вариаций на темы дивных миниатюр средневекового Востока, которые выглядят сувенирной, рахат-лукумной экзотикой; или нелепых попыток напялить на современных женщин кокошники и паневы; или шарлатанского «проектирования» фасадов с помощью комбинации деталей из увражей ложнорусского стиля конца XIX века. Именно по сходным поводам некогда прозвучала яростно-гневная реплика академика Д. С. Лихачева: «Ретро» — это вопиющая безвкусица. Словечко людоедки Эллочка. Это — возрожденный «петушковский стиль» времени Александра III, это купеческая допетровская тяжеловесность, национализм и глупость<sup>2</sup>. В устах выдающегося знатока и историка русской культуры эта инвектива звучит особенно остро и убедительно.

К такому типу «ретро» (который по сути дела полностью сливается с пресловутым «кичем») примыкает и «антикварный» его вариант. Например, выделка «роскошных» меоельных гарнитуров, собственно, и не выделка, а подделка под моды иных времен, — нынешняя наследница Эльзевиры Ренессанс из «Клопа» Маяковского непременно хочет, чтобы ее кооперативная квартира была обставлена не иначе, как у «Луи Каторз Шестнадцатого». Сюда же примыкает и писание картин якобы музейной техникой (хотя, разумеется, топорное исполнение подоонных холстов являет собой лишь жалкое подражание великим образцам); с помощью этой фальсифицированной манеры создаются преимущественно пышно-обстановочные портреты и пейзажи, но никакой серьезный современный сюжет немислимо решить мертвенно-эпигонскими приемами. Такое — чисто салонного свойства — реставраторство всей своей заемной, слащавой красотой противостоит реальной жизни и подлинной красоте времени. В подобном духе ловчил гоголевский Чартков, когда он стал расхожим светским портретистом: «...Все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти... Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундинной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство. Скоро он уже и сам начал дивиться чудной бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением»<sup>3</sup>.

Позже такая рыночно-«светская», салонная живопись, втиснутая в пудовые золотые рамы, неизменно красовалась в приемных модных защитников и врачей по тайным болезням. Еще недавно казалось, что этот адвокатский амфир навсегда отринут нашей культурой, всем ее смыслом и целеустремлением. Но жив курилка! И вот он приплыл к нам на волнах «ретро» вместе с подвергнутыми неожиданной реанимации «Черными глазами», «Утомленным солнцем» и прочей стародавней пошлостью. Необходимо со всей откровенностью сказать об этой явной эпидемии мещанского вкуса, который мгновенно мимикрирует под любые увлечения и вдобавок обладает клопниной живучестью и замашками эстетического термидора.

От такого вот «ретро» надо в наших концепционных построениях напрочь отсекал те глубокие и серьезные встречи с прошлым,

Когда Иннокентий Смоктуновский в телевизионной постановке 1982—83 гг. читал пушкинские стихи на фоне скульптур Леонида Баранова, актер и художник, в известном смысле, дополняли друг друга в новом прочтении произведений.

Композиция Баранова «Пушкин», очень характерная для семидесятых годов, тяготеет, казалось бы, к строго завершенным, классическим формам, в ней преобладают спокойные, созерцательные интонации. И вместе с тем необычность, новизна образов персонажей идет здесь от определенного смещения привычного видения; современность как бы находит в прошлом отражение некоторых своих собственных коллизий.

\* См.: «Комментарий «ДИ СССР», 1983, № 6.



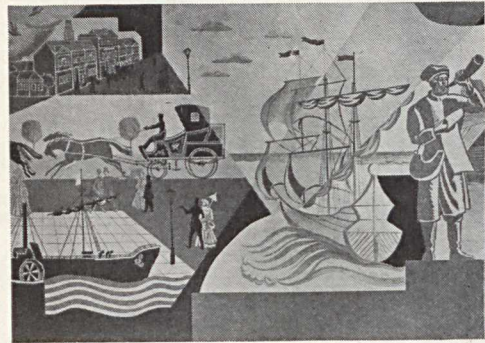
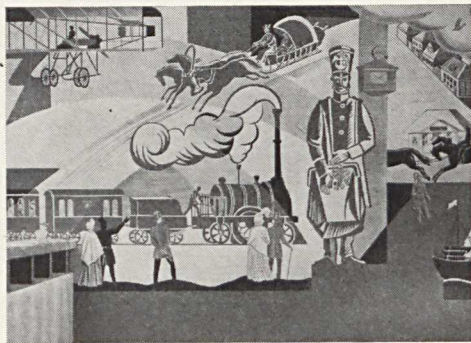
которые были столь часты в монументальном, станковом и прикладном искусстве 70-х — начала 80-х годов. Для них характерна не рабская маскировка нынешних времен под давние, а их *со-отнесение*, живая перекличка и взаимосвязь. Коренное, решающее отличие произведений такого типа от стилизаторски-антикварного «ретро» — в отношении к поэтике наших дней, а соответственно, и в трактовке исторических мотивов. Мещанский стилизатор над современностью не задумывается, ее духовно-эстетический опыт не понимает и отбрасывает с порога.

История для него — что-то вроде дарового теткинго наследства, из которого можно черпать что угодно, а затем, подстроив удобную душе интонацию («эх, люди жили» и т. д.), выдавать за свое и при случае даже кутаться в байроновский плащ гонимого «борца за подлинную красоту». Прошлое в такой интерпретации противопоставляется современности, выдается за образец, к которому нужно вернуться.

Напротив, в тех «диалогах с историей», которые имеют творческий характер и далеки от внешней стилизации, современность воспринимается как родная почва, как «свое» (во всех оттенках слова) время; именно с его позиций видятся тут иные эпохи, исторические и историко-художественные сюжеты и персонажи. Причем сам язык форм, сама манера и стилистика изображения оказываются здесь не копированием былого, а нынешним его толкованием, которое, так сказать, вбирает прошлое, делает его живой и неотъемлемой частицей окружающей нас повседневности. Приравнять диалогический строй подобных произведений к стилизаторскому «ретро» — значило бы совер-

она опровергнута реальным ходом вещей.

В самом деле. Как уже говорилось, главный принцип взаимоотношений нашего искусства 70-х — начала 80-х годов с историей заключался в свободной диалогичности. И не отрицание, а обогащение всех аспектов современной культуры (включая и стилистические) — вот суть и пафос этого неумолкающего диалога. Рядом с мощным потоком образных концепций такого рода в произведениях самых различных жанров стилизованные поделки выглядят второстепенным явлением. Но ведь и они на свой лад подсоединены к «соотнесенности» прошлого и настоящего. Игровая, театрализованная природа вещей «в стиле» отмечалась столь часто, что нет нужды повторяться. Их авторы хотели своими изделиями добавить новые «историзованные» краски к палитре наших дней, которая в основе своей оставалась, однако, неизменной. Добродушно-иронические выдумки и эскапады такого рода тысячекратно известны истории культуры, ничего нового собой не представляют и отродясь никаких основ не потрясали. Кстати сказать, в некоторых случаях оказывается вполне достижимым органичное соподчинение (даже по чисто формальной линии) этих стилизаций таким материалам, решениям, приемам, которые порождены новыми временами. В различных общественных интерьерах, где еще не так давно «историчность» создавали при помощи наложения некоего музейно-реставраторского грима, теперь гораздо чаще встречается совсем иная система выразительности: прошлое оказывается тут «в гости» у нашего века, который и не думает напяливать на себя маскарадные одежды. Так, во многих «средневековых» прибал-



«Лаокоон» Б. Тальберга (1972) ни в малой мере не инсценирует бумажные страсти классической эрудиции. Эта живописно-философская притча до краев наполнена горьким соком современных ассоциаций. Страдание «Лаокоона» — смерть на миру. Связанные с ней жестокие муки, по концепции картины, не только тяжкое переживание, но и сознательный поступок, полный kloкочущего ораторского красноречия. Парафраз древней легенды выглядит здесь как кинжальный выпад против мещанского бездушия и тупого эгоизма, которые и поныне остаются самыми жестокими врагами человечности.

В росписи А. Васнецова и В. Эльконина «Почта» некоторые авторы готовы видеть некую ностальгическую элегию о прошлом. Однако такое восприятие произвольно и неточно. У росписи сдержанный, даже несколько холодноватый строй, она пронизана интонацией благородно-соизрательного размышления, которому решительно не свойственна тоскливая надрынность. Ее пластика современна в своей строгой, последовательно-логичной и рационалистической конструкции. Перед нами не попрекающий свой век пассажизм, а обратная перспектива истории, предстающая воображению человека и рассказанная на языке его чувств и мыслей.

шенно исказить и перекосить одну из важных линий художественного развития прошедшего десятилетия.

Примеры тут бесчисленны, некоторые из них, особо характерные, показаны в иллюстрациях. Они свидетельствуют, что для множества разножанровых произведений, созданных в 70-х — начале 80-х годов, свойственны контакты с историей, напряженное и взыскующее собеседование с ней. Одних мастеров особо волнует жизнь прошлого в настоящем, других — современное восприятие истории; нередко эти категории сливаются и смешиваются. Вот такое *двойное историческое время* буквально преследовало творческое воображение многих наших художников недавнего периода. И всякий раз можно было видеть современную трактовку историко-художественных прообразов, духовное сближение с ними, а вовсе не стилизацию, не копирование, которые составляют главный отличительный признак «ретростиля» в его буквальном, основном смысле.

Могут сказать: а как же быть с массой декоративных вещей, всех этих фонарей, керосиновых ламп, зеркал, безделушек и прочего, что открыто и последовательно сделано в подражание разнообразной старине? Со стилизованными под различные исторические и национальные образцы кабачками и ресторанами? И вообще с таким, более широкого плана, явлением, как увлечение, даже упоение прошлым, «старым, добрым временем», самозабвенное общение с которым якобы может служить для отдохновения души современника, замордованного стандартизацией, бешеными ритмами и иными негативными качествами, что свойственны технологизированной цивилизации нашего века? Аргументы такого рода повторялись несчетное число раз. Но знаете что? Эта риторика уже приелась и звучит — если воспользоваться «ретро-фразеологией» — как-то «не в ту степь»;

тийских подвальных готизированные надписи, бочки, скамейки вкраплены в блистающие металлом и синтетикой ультрасовременные интерьеры. Или, скажем, открытый в 1983 году московский ресторан «Закарпатские узоры» соединяет стремительно-свободное движение круглого павильона (архитектор Л. Баталов), благородно-темные оттенки нитролакового покрытия стен, металлического пола (оформитель А. Гитберг) и «скульптоживопись» на темы закарпатского изобразительного фольклора, созданную И. Лавровой в духе романтической иронии и сердечного единения с природой, традициями, глубинными силами жизни. Наверное, сплавы такого рода окажутся долговечными — их формировала сама логика исканий современной художественной жизни.

Но, конечно, если говорить об этой логике в широком плане, то характер и судьбы оформления среды отдыха и быта — это лишь малые отголоски важнейших масштабных процессов, затронувших всю сферу нашей художественной культуры. Стало очевидным, что она находилась в переходной стадии развития. Этой «переходности», собственно, и была посвящена дискуссия в «ДИ СССР». Как часто бывает в подобных случаях, истоки происходящего не во всем были ясны, причины и следствия иногда путались, частным моментам придавалось генерализующее значение, а потому и причины столь жадного и неутолимого общественного внимания к прошлому (и в частности, к его искусству) толковались односторонне, ограниченно, а иногда и превратно. Я никак не могу согласиться, например, с тезисом, декларированным у истоков дискуссии, что «стиль памяти — это не утверждение, а отрицание. Вернее, это утверждение человечности в противовес технократизму и машинерии»<sup>4</sup>. Помилуйте, зачем же такие беспощадные контрасты? Резонно ли



видеть человечность только в прошлом, а вокруг нас — сплошное царство бездушной машинерии? Это несправедливо и неисторично. И в современном искусстве, если взглянуть на него широко, подобные контрасты решительно не определяют положения вещей.

Я ничуть не забываю о той высокой цене, которой человечество платит за свой стремительный прогресс, о негативных сторонах научно-технической революции. Но ведь это именно революция, с которой связан гигантский рывок общего развития. Она вобрала в себя колоссальный потенциал творческой мысли и несет на себе печать ее побед и откровений. Да, люди не успевают за делом своих собственных рук, плоды технических открытий не осваиваются в человеческом плане, кажутся чужеродными по отношению к привычному контексту обжитого людьми мира. Иногда даже складывается тревожное ощущение, будто нынешние технократы уподобились легендарно-незадачливому «ученику дьявола», который не мог остановить грозного действия вызванных им при помощи заклинаний сил.

Но не надо излишне драматизировать положение. Ведь сам по себе технический прогресс — вещь естественная и закономерная. Другое дело, что неразумное, хищническое его использование может нанести жесточайший ущерб экологическому балансу, гуманитарным и иным важнейшим факторам существования человеческого сообщества. Противостоять этому — первостепенная проблема века. Но это уже иной аспект ситуации, к которому технический прогресс имеет лишь косвенное отношение. Нетрудно вообразить, какой ужас навредило на современников



В картинах Д. Жилинского любые персонажи и детали имеют двухвременную природу: они точнее переписаны с сегодняшних, документально верных этюдов, абсолютно узнаваемы, но вместе с тем переселены в золотой век мечтательного совершенства, подсмотренный в старой классике и получающий здесь новую вариацию. Впрочем, Жилинский хотя и привел разные времена в сложное взаимодействие, он все же не смешивает их полностью. Реальная жизнь наших дней словно бы переведена в его полотнах на иной язык — язык классического искусства.

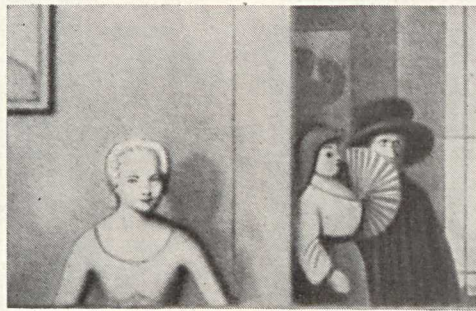
каменного века открытие железа. Изобретение колеса или, скажем, увеличительных стекол, критика птолемеевской системы мироздания или замена сабель огнестрельным оружием вызывали мрачнейшие эсхатологические ассоциации. И что же? По-прежнему все становилось на свои места и мир не рушился.

Являлись новые поколения, для которых были совершенно привычными результаты великих географических открытий, затем паровозы, самолеты, наконец, прирученная атомная энергия, телевидение, завоеванный космос... «Все проходит» — говорил древний мудрец. В конце концов человечество ко всему, даже неслыханному новому, привыкает и приспособливает его к себе. Правда, на пути у прогресса всегда возникали препятствия, первооткрывателей жгли на кострах, развитие шло, случалось, в соответствии с таким «законом», который саркастически сформулировал физик Макс Планк: «Истина никогда не побеждает, просто ее противники понемногу вымирают...» Это тоже «цена прогресса». Но хотя бы таким путем он всегда неодолимо пробирав себе дорогу, люди изменялись вместе с ним и — будем справедливыми — благодаря ему.

Не так ли и теперь? Технизированный мир давно уже стал привычной средой обитания, и мы сейчас практически не мыслим ее иной. А трезво рассуждающие люди убеждают нас, что в будущем, даже сравнительно недалеко, эта технизация так далеко уйдет вперед, что XXI век станет потешаться над апокалиптическими воплями по поводу слишком резвого прогресса в конце столь наивного для грядущих поколений XX столетия. Будем объективны: уже и сейчас люди в абсолютном большинстве вовсе не хотят отрешиваться от окружающего нас реального мира, бежать от него в какие-то иные временные, психологические и материально-обстановочные измерения, а желают

именно его, этот мир, ставший и близким, и любимым, сделать еще родственней, краше, духовно богаче.

При спокойно-объективной историчности взгляда на вещи окажется, что именно таковы наиболее существенные, глубинные причины резкого роста интереса к прошлому как арсеналу человечности и духовности, который стал очевиден в 70-е годы, заметно отразился в искусстве и который, вне всяких сомнений, имеет сугубо положительный по отношению к современности характер, абсолютно далекий от ее отрицания и неприятия. Обостренный интерес к прошлому и немолчный диалог с ним был подготовлен в прошлом десятилетии и некоторыми иными обстоятельствами. Научно-техническая революция совпала у нас по времени с достижением новых порогов всеобщей культуры. Как раз на 60—70-е годы приходится и «книжный бум», и «музейный взрыв», и форменная осада зрителями некоторых театров и концертных залов, и другие явления подобного свойства, которые, как бы над ними ни подмеивались скептики, могут служить явным свидетельством сложения огромной аудитории, знающей хотя бы азы исторической, историко-литературной и историко-художественной фактологии. Без этого абсолютно не срабатывал бы ассоциативный строй образов и форм, переключившихся с прошлым. Теперь расчет на такие ассоциации в массовом плане оказался уже вполне мыслимым, и «эрудированное искусство» не обречено ныне на замыкание в кругу элитарности. Вот тогда-то диалог с иными веками в искусстве обрел мощное звучание, стал явлением значительного социального плана. Для сложившейся коллизии, на мой взгляд, более всего харак-



На фоне стальных конструкций современной скульптуры проходит, плывет, летит целая вереница персонажей старинной живописи. Зачем они пришли к нам сюда? Почему мы должны воспринимать их в концепции сегодняшнего дня? Собираются ли художники соединять современные факты и документы с романтикой прошлого? Или видят в повседневности своей эпохи нечто такое, что закономерно призывает из дальних веков откровения старых мастеров? Вот вопросы, которые ставит перед зрителем четырехчастная композиция томского живописца Николая Белянова «Отражения».

терны два момента.

Во-первых, в ней обнаруживает себя самосознание обретенной культуры, радость общения с разнообразнейшим материалом искусства прошлого, вошедшим с некоторых пор в повседневный духовный обиход. Художники — когда программно, когда инстинктивно — стали откликаться на этот новый поворот общественных интересов: ведь из укоренившегося чувства постоянного сопричастия ко всему национальному и мировому культурному наследию проистекает стремление как-то включить в обстановку современной жизни отголоски прошлого, переключку с ним. Остро, творчески освоенное (особенно в своем художественном аспекте), оно стало неизменной составной частью мира современников — частью, которая ищет и своего материального выражения и запечатления.

А во-вторых, на протяжении 60—70-х годов в нашей культуре сложилось пока еще очень молодое, становящееся чувство всеобщего времени художественных образов.

Оно обладает принципиальной новизной и ярким своеобразием. Все предшествующие эпохи искусства всегда обладали ясным пониманием своей отграниченности в мировом художественном времени. Не только ощущение красоты, совершенства, гармонии, но и чувство пропорциональных отношений, систем декора, характерных колористических, объемно-пластических и линейных приемов, наконец, общего образного строя имели свою особую выраженность, определенность, четкую хронологическую принадлежность; различение современного и былого (и в этом смысле «своего и чужого») в искусстве оказывалось автоматическим и никаких рефлексий не вызывало.

Теперь, похоже, дело обстоит иначе — не на уровне стиля (он всегда произведен), а в плане широкого культурного самосоз-



нения, разомкнувшего временные границы и свободно черпающего свою пищу из образных концепций любых эпох.

Обозначает ли это фатальную эклектичность в художественных произведениях настоящего и будущего?

Ни в малейшей степени. Меняется лишь характер взаимоотношений современного и исторического материала. Прошлое вовлекается в произведения нынешних дней несравнимо чаще и интенсивней, чем когда бы то ни было. Но современность определяет (и всегда будет определять) ведущую интонацию мировосприятия, характер и направленность отбора образов иных эпох и диалога с ними.

Весь этот процесс, несомненно, подчиняется особому закону динамической интеграции существующих художественных ценностей. Ведь их совокупность на каждый данный исторический момент составляет живую, сложно сцепленную структуру. Она видоизменяется, лишь только искусство приносит новые образные точки зрения на мир, раскрывает в каких-то творческих откровениях неведомые раньше черты человеческой природы, психологии, жизневосприятия. В этих случаях начинает происходить определенная переоценка всех составных частей системы искусства, складывается иная, чем раньше, субординация его разнообразно созданных богатств. И главное состоит не в том, что какие-то произведения, характер их экспрессии, их формальные приемы и средства в течение известного срока оказываются на авансцене культуры, а другие временно переживают период относительного забвения. Это лишь внешняя, хотя, конечно, имеющая свое значение сторона интеграционного процесса. Но самое важное в нем — сложение новой качественной системы

они оказались в числе самых ведущих и существенных. С ними, пожалуй, были связаны и некоторые «карнавальные», и другого рода романтические построения. Одна из причин их появления в том и заключалась, что, окунувшись в океанские просторы «всеобщего времени» искусства, художники с глубоким увлечением пропускали через свои картины вереницы давних сцен и образов, как бы испытывая: что приглетается, приживется, войдет в наши дни, украсит и обогатит их? Итоги этого живого собеседования с художественной памятью человечества оказались очень значительными.

Своеобразный плюрализм, «всеобщность» художественного времени, частый разрыв с линейной его последовательностью — лишь одна из особенностей советского искусства прошлого десятилетия. Но и она показывает, что этот период был в каких-то существенных отношениях переломным и что к нему неверно подходить с традиционными искусствоведческими мерками: тут явно вступили в силу какие-то новые закономерности творческой динамики, которые, очевидно, полностью обнаружат себя позже.

Но и сейчас, если подняться над частными и детальными характеристиками временных принципов в искусстве 70-х годов, можно сказать, что в нем ясно просматривались два их основных типа: время живое, движущееся — и время мертвое.

Живое время помнило о прошлом, с горячим вниманием относилось к настоящему, заглядывало в будущее. Время мертвое цеплялось за что-то прошедшее и (вне зависимости от того, хорошо или плохо оно было само по себе) превращало его в тупого идола, который становился поперек дороги любому под-



В «Московском вечере» Т. Назаренко сплетение прошлого и настоящего выглядит непосредственным и органичным. Персонаж женского портрета XVIII века непринужденно присоединяется к музицирующей и мечтающей компании не как видение или призрак, но как живое воплощение, так сказать, «культурпсихологии» молодых людей, чье воображение свободно смыкает и роднит разные времена.



Когда в 1983 году состоялась выставка картин Андрея Тутунова, она была буквально населена пришельцами из картин старых мастеров от Эль Греко и Брейгеля до Борисова-Мусатова. Все эти пришельцы оживали и бродили в современных интерьерах. Они стали неотъемлемой частью нашей духовной жизни — утверждал художник этими неожиданными сближениями.

художественных представлений, которое происходит всякий раз, когда в общий эстетический фонд человечества входит какое-то существенное дополнение, нечто принципиально новое, дающее цепную реакцию по всем параллелям и меридианам мира искусств. В ходе происходящей динамической интеграции появление неведомых ранее плодотворных художественных концепций до известной степени изменяет и восприятие произведений старого искусства. Они предстают в ином свете, как бы соотношенные с теми горизонтами человеческого самосознания, которые раскрылись в значительных произведениях отдельных мастеров или в обширной работе вновь сложившегося творческого направления, представленного многими участниками.

Этот удивительный парадокс имеет и другие существенные последствия: одновременно происходит своя, встречающая динамика образов искусства давних эпох. Ведь это искусство тоже имеет развивающееся во времени историческое бытие; оно не замирает в неподвижной статике после своего завершения авторами, оно продолжает жить, развиваться, изменяться вместе с человечеством, его судьбами и художественными достижениями. Таково одно из важнейших и глубинных качеств процесса динамической интеграции. В советском искусстве 70-х годов оно обнаруживает себя с особой яркостью.

Ведь «диалоги с прошлым» стали все чаще появляться в нашем искусстве именно тогда, когда оно углубилось в открытое им чувство «всеобщего времени» художественных образов, которое получило быстрое и широкое распространение. Критика еще только пытается его понять и определить; полемика тут неизбежна. Возможно, что в дальнейшем такие скачущие через века и страны «интегративные» концепции новых произведений будут восприниматься не столь остро и остраненно. Но в 70-е годы

В глубине композиции М. Борисова «А может быть, кто-то из них Вермеер» (1982) виден фрагмент полотна «Ателье художника», созданного знаменитым голландцем XVII века. Это не прилежная копия, а нынешняя интерпретация, которой нарочито приданы черты прекрасного видения: из какой-то неведомой глубины в обстановку наших дней перемещается дивный вермееровский интерьер, залитый радостной игрой света. А рядом, на переднем плане — вереница неотличимо похожих друг на друга современных мужчин. Какова цель сопоставления? Показать, как разнятся между собой щедрый мир, прошедший через воображение художника, и удручающая однозначность окружающей нас среды? Не совсем так. То есть даже совсем не так. Самой трактовкой сцены художник говорит нам, что человечество живет не одной сегодняшней датой; что все богатства культуры, созданные за многие века, окружают нас и в нынешнем счете определяют «духовно-генетический код» современников — и потому-то эти иронически изображенные манекены таят в себе загадочные, но огромные возможности; как знать, быть может, и в самом деле «кто-то из них Вермеер...»

линному творчеству и глубокому, верному пониманию жизни наших дней, противопоставляло себя современности или отворачивалось от ее подлинного облика.

Ситуация пока что остается открытой. Вечная проблема соотношения прошлого и настоящего, традиций и новых исканий сейчас обрела невиданную и во многих отношениях неожиданную остроту (и теоретическую, и практическую). Поэтому, думаю, следовало бы продолжить начатую дискуссией полемику. Напомню знаменитый афоризм Жана Жореса: «Мы хотим взять из прошлого огонь, а не пепел». По сути дела, это определение плодотворного взаимодействия времен, которое резонно отнести и к художественной области. Но что необходимо сейчас нашему искусству для достижения столь высокой цели?

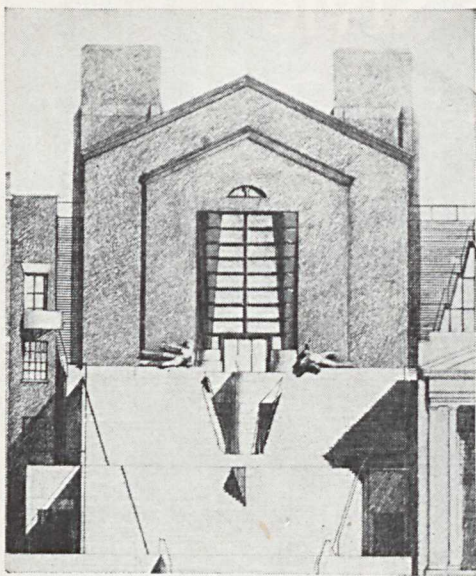
<sup>1</sup> «И только от нас зависит — станем ли мы для истории искусства тонкими художественными критиками времен ретро-стиля или же канем в Лету...» (Беликова Л. Блеск и нищета ретро-стиля.— ДИ СССР, № 10, 1982, с. 33).

<sup>2</sup> Литературная газета, 4 июля, 1972.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. в шести томах. М., 1952, т. 3, с. 98—99.

<sup>4</sup> Воронов Н. «Стиль детских грез». — ДИ СССР, № 1, 1981, с. 24.





Р.Мачадо, Х.Силветти. Проект здания Высшей школы дизайна в Провиденсе.

## Синтез искусств и архитектура постмодерна

Анна Шукурова

Назвав нашу статью подобным образом, мы невольно допускаем двойную неточность. Во-первых, потому, что «постмодерна» как целостного архитектурного течения вообще нет. Используя для удобства этот термин, мы обозначаем им просто все, что строится сегодня на Западе не в стиле «современной архитектуры», включая сюда явления достаточно разнородные.

Во-вторых, говорить о синтезе искусств в пространственных аранжировках новейшего типа методологически не совсем верно, потому что «постмодерн», строго говоря, искусства с архитектурой не синтезирует, а, положим, сопрягает или, по аналогии с коллажем, рядопологает их, вовлекая в какую-то замысловатую игру по заранее составленному сценарию. Быть может, и сам он возникает на пересечении разом всех родов формотворчества, становясь аналогом того, что в науке принято называть «междисциплинарным подходом».

Взорам посетителей Венецианской биеннале 1980 года, например, впервые и целиком посвящавшейся международным тенденциям постмодерна, предстало нечто не совсем привычное: медленно идущая вдоль каналов баржа с плавучим театром, флажки на тесовых башнях-воротках, входящих на территорию старинного арсенала, в сумраке которого, неподалеку от праздничной архитектуры Дворца дождей и Сан-Марко, разместилась белая «улица» из красочных бутафорских фасадов. Синтез ли это? Скорее можно сказать, что искусство выступает тут на службе у некоего «публичного действия», а архитектура осознается как «мастерство высшей режиссуры». Человеку, озабоченному идеей синтеза искусств с его требованиями органического единства и гармонизации целого, по всей видимости такие игры покажутся не идущими к делу.

И все же не будем отвергать все с порога. Вряд ли можно оставить без внимания тот факт, что постмодерн охотно идет на сближение со всеми видами искусства — живописью, скульптурой, садово-парковым искусством, допуская и что-то от сценических декораций, рекламы и суперграфики уличных знаков, от кинематографических бутафорий (экзотика или история «в натуральную величину») и сценариев эффектных световых зрелищ на улицах старинных городов (распространенное теперь развлечение индустрии туризма);ощираются и обращения к изобретениям современного дизайна, и несомненные образцы искусства малых городских форм (парковые перголы, вазоны) — но все это подается сугубо постмодернистски.

Конечно, ни псевдороманская лепнина «из тины», ни человекообразные грифоны, цепко ухватившиеся за бетонную балку, не могут рассматриваться как нечто серьезное и содержательное. Но вот светографика неоновых трубок, очертания которых слегка намекают на возможный

ордер, или вывешенных на открытом воздухе «монументальных» занавесей (синтетическое волокно позволяет вынести ткань в город), транспарантов, тросов-гирлянд, натянутых между современными зданиями и их старинными соседями — заставляют признать, что для этих выразительных средств постмодерн находит неплохое декоративное применение. В парке квартала Ля Виллет в Париже на невысоком холме предлагается возвести видовой павильон «У четырех ветров» — куб, всего-навсего пустой каркас, по сторонам которого глубокими складками опустятся гладкие драпировки. Пробежит ветер — и устойчивая конструкция наполнится беспорядочным движением. Невольно вспомнишь о романтических перголах-беседках, открытых игре воздушных стихий.

Металлические «деревья»-рефлекторы в натуральную величину — их собираются выставить двумя рядами вдоль Хеннепин-авеню в Миннеаполисе — напоминают скорее кинетическую мелкую пластику, дизайнерский предмет, чуткий к колебаниям воздуха; как его рекламируют в модных каталогах — вечное движение, блики и легкий шум. Подвижные ветви украсят блестящие шары-отражатели: днем они будут бликовать на солнце, а в вечернее время их осветят искусственно. Далекую перспективу авеню замкнут символические ворота, конструкция которых вмещает сложные устройства, рассеивающие в пространстве цветные пятна мерцающего света. Луч мощного прожектора, направленный в небо и образующий световой столп, отметит границу этого района театров и кинозалов: получается одновременно и уличное освещение, и завораживающее зрелище.

Какие только эффекты не извлекаются сегодня архитекторами из простых и легкодоступных средств: «стриженный кустарник — нехитрый прием декоративного садоводства — принимает вид сложных геометрических фигур (вспомните барокко), получается почти зеленая скульптура. Совсем недавно увлекались озеленением условно-естественного характера, оставляя на лужайках разбросанные то здесь, то там «непроизвольно выросшие» деревца, — теперь звучит тема культивированной природы. Никаких следов линейки и циркуля нет в зеленых насаждениях ансамбля барселонского ателье архитектора Р. Бифилла. Цветущие вьющиеся растения оплели бетонные стены, тянутся вверх до уровня плоской кровли, а там, где кончается архитектура, возвышается целая роща стройных кипарисов. Их ритмика ненавязчива — так, воспоминание о какой-то насквозь проросшей романтической руине.

Вполне доступное средство — вода; и оно утилизировано. Вот спокойная гладь неглубокой запруды. В нее смотрится только что отстроенное здание, чей облик обманчиво походит на древний акведук, хотя истинное его предназначение — многоквартирный жилой дом. Вокруг царит

## Художник в буржуазном мире

атмосфера классицизма: вечный покой, много неба, глубокие тени. Это новый город Сен-Каптен-ан-Ивелин под Парижем, квартал «Озерные аркады» (неподалеку — Версаль, его фонтаны и водоемы). На другом проектом рисунке изображен исторический центр Парижа, бывший район Рынков. На пустующей территории планируется большой культурно-административный комплекс. Уверенной рукой рисовальщик очертил крупные, лапидарные формы общественного здания, а перед ним как бы расколотую надвое сферу, сквозь которую мерно изливается водяной поток. Его уверенность (проект тем не менее поддержки не получил) вызвана понятными причинами. Он стилизует — и стилизует со знанием дела. Ведь энергия падающей вниз воды и первичное геометрическое тело — сфера, эти образы позаимствованы из времен промышленного переворота и наследия таких архитекторов, как К. Н. Леду. Ничего не скажешь, тонкая стилизация. Однако и в данном случае, как всегда в постмодерне, неясен ответ на главный вопрос — к месту ли здесь характерная поэтика XVIII века или это только личное пристрастие автора?

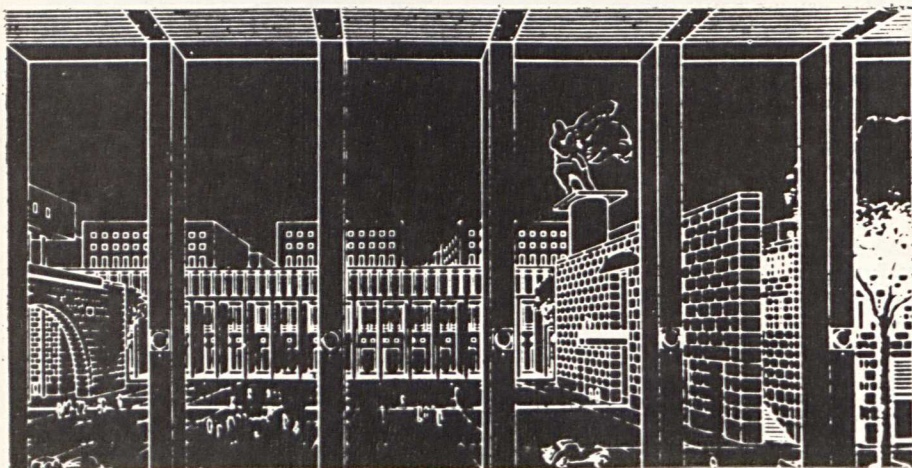
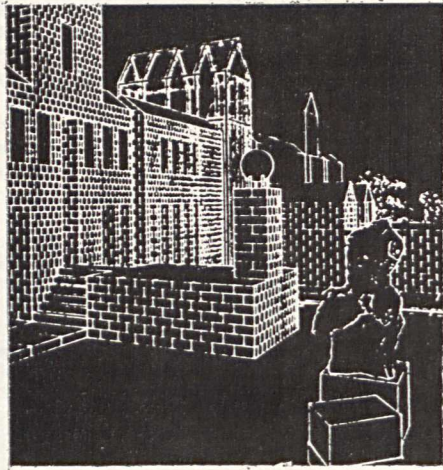
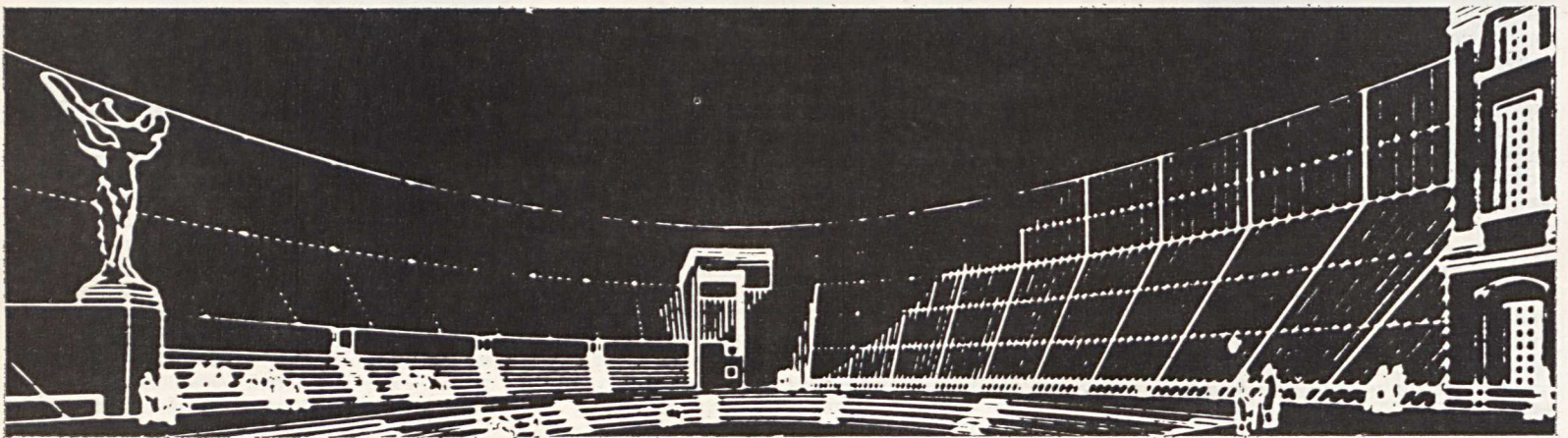
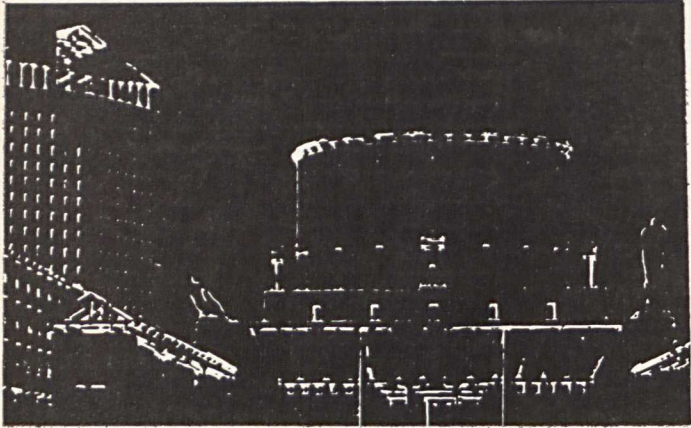
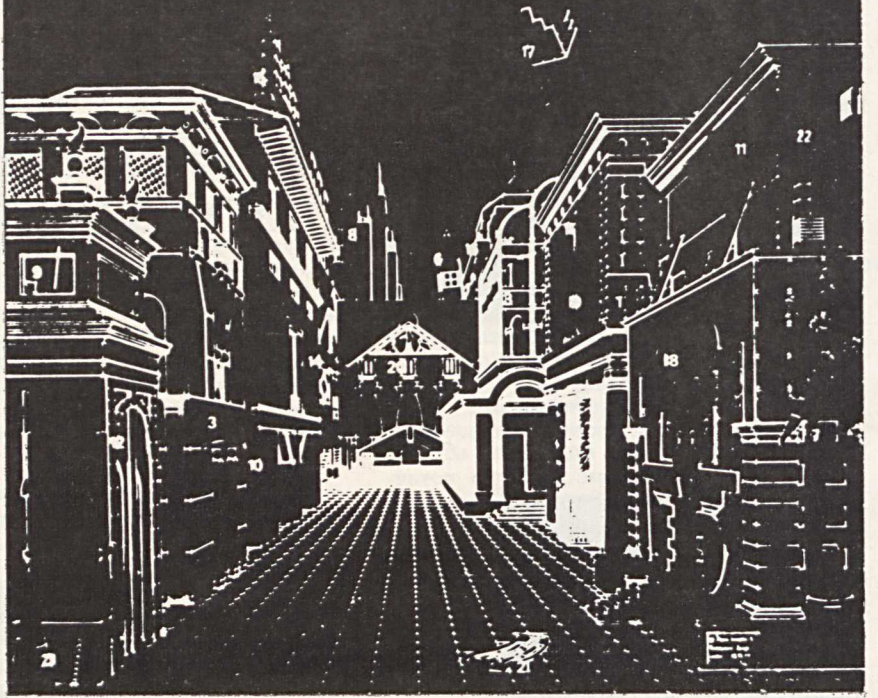
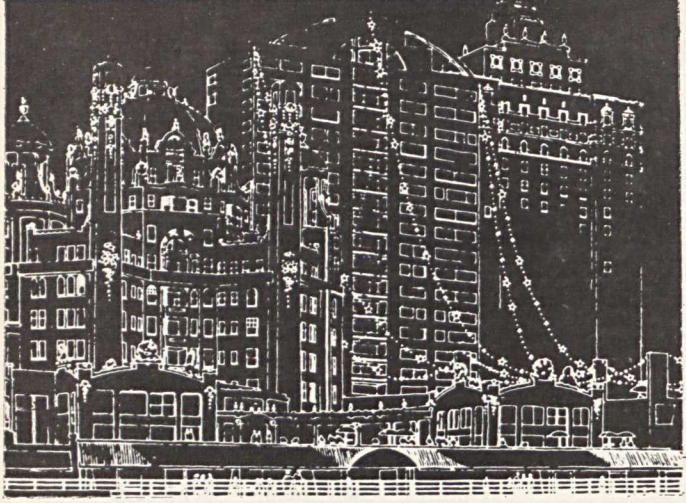
Совсем по-другому задуман водный аккомпанемент знаменитой площади Италии в Новом Орлеане. Композиционный фокус этого мемориального ансамбля составляет слоистая модель Апеннинского полуострова, русла «рек» которой полнятся струями фонтана. Исторических ссылок множество. Но не они определяют общую стилистику пространственного окружения площади. Тон задает иконография массовой культуры со всеми присущими ей чертами — страстью к блеску, мишуре, преувеличенными чувствами, дешевым подражанием классике. Правда, тут не столько массовая иконография сама по себе, сколько ее ироническое, в духе поп-арта, истолкование. Разом все известные архитектурные ордера, да вдобавок какой-то изобретенный, «деликатесный» ордер; разнообразие фактур материалов — гранита, сланца, металла; широкий диапазон полихромии, цветная неоновая подсветка, блеск позолоты, полированной стали и, наконец, латинская надпись, с деланной многозначительностью провозглашающая: «Этот фонтан был преподнесен гражданами Нового Орлеана в дар всем людям». — вот неполный перечень средств, создающих «популярный» образ площади Италии. В числе этих средств — маскарон, слепок со смеющегося лица архитектора ансамбля Ч. Мура, помещенный в обрамлении барочных картушей и источающий тонкую струю воды. Хотя его сравнивают с автопортретом Лоренцо Гиберти на Вратах Рая во Флорентийском баптистерии, все же этот декоративный элемент по своей стилистике и технике исполнения скорее сродни поп-артистской или гиперреалистической скульптуре — сверхдостоверным муляжам живых людей, но не в пример им игрив и носит почти гротескный характер.

В выборе тем постмодерн себя не ограничивает — тут тема античной скульптуры звучит наравне с репликами по поводу раннефункционалистского зодчества, гиперреалистическая живопись соседствует с романтической руиной, классицистический мотив — с мотивами стиля «ар деко», всевозможных «ретро», вплоть до пуризма 20-х годов. Слишком, скажем мы, по-мародерски. Конечно — хотя чувство вновь открытых, но вечных тем искусства, да к тому же как бы заново обретенных современным художником, могло бы привлекать в этих «разностилевых» исканиях, если бы у них было больше общего с творческим освоением наследия.

«Постмодернизм как стиль не чист, им раздражен любой пурист» — поется в путочной песенке американского архитектора А. Чимакова. Действительно, говорить о стилистической чистоте постмодерна не приходится. С источниками вдохновения обходятся весьма свободно. Тут и высокая традиция, и китч — «Рим и Лас-Вегас», как выражается один из лидеров американского постмодерна Р. Вентури, стремящийся соединить тра-



# Free-Style CLASSICISM





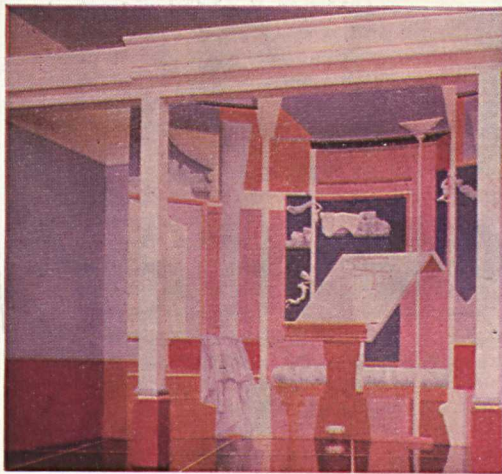
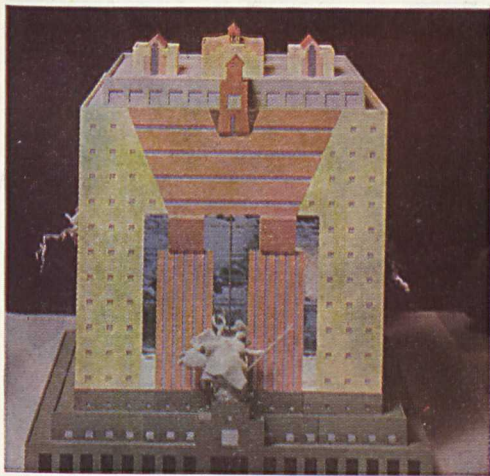
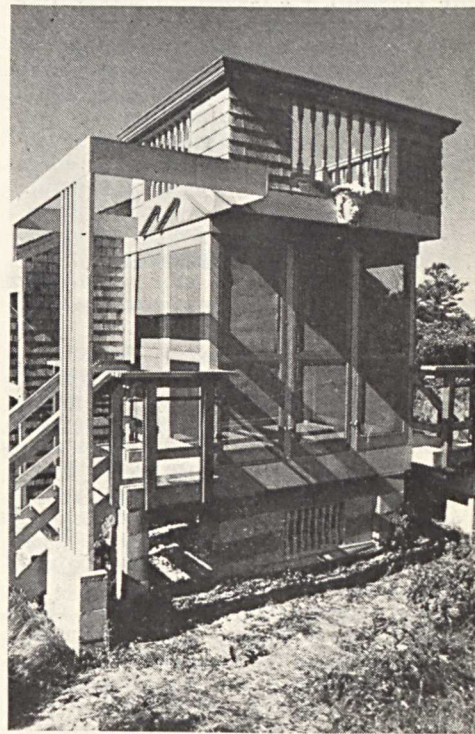
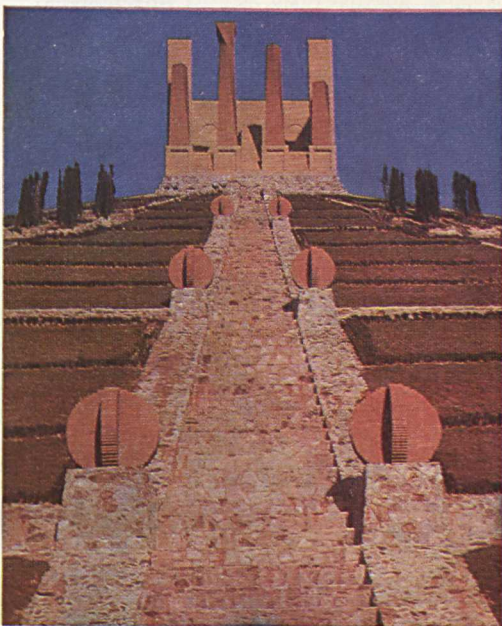


Рис. 1. 2. М. Грейвз. Здание общественных служб в Портленде. Проектом предполагалась героизированная женская фигура — Портландия, парящая над входом и символизирующая дух города. По окончании строительства она переместилась в центр большого репрезентативного холла.

Рис. 3. М. Грейвз. Фреска с мольбертом в интерьере мебельного салона «Сьюнер» в Нью-Йорке.

Рис. 4. Р. Бофилл и группа «Тальер». Монумент «Марка Испанника» на перевале Пертюс в Пиренеях.



Ч. Дженке. Собственная студия на Кейп-Код.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

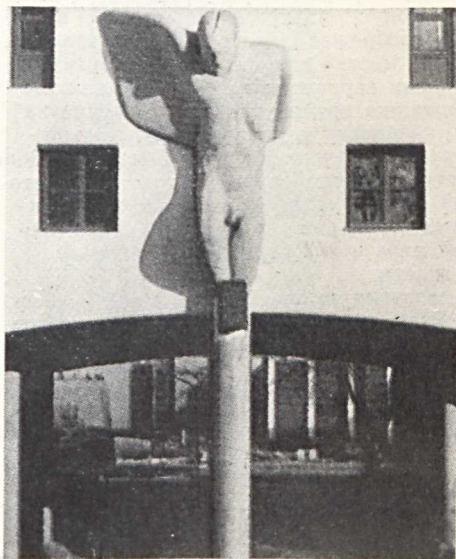
Рис. 1. Вентури. Проект отеля в Атлантик-сити.

Рис. 2, 4, 5, 7. Л. Крие. Рисунки на тему монументальной скульптуры в среде современного города.

Рис. 3. Д. Кромптон. Плакат Венецианской биеннале 1980 г. «Присутствие прошлого». «Под сенью Серлио».

Рис. 6. Ф. Монте. Рисунок к проекту жилого блока в Сен-Луи.

Рис. 8. С. Тайгермен. Венецианская биеннале 1980 г. «Присутствие прошлого». Эскиз архитектурной декорации.



Р. Крие. Жилой дом на Риттерштрассе в Западном Берлине.



дидии «вечного города», символа синтеза искусств и одновременно среды «дурного вкуса», символа бутафорской помпезности. То и другое, добавляет он, жизненно важно. Однако относительно важности китча общего согласия нет. Верно, высказывает свое мнение европеец Л. Крие, что для нас ни один из существовавших прежде исторических стилей, будь то готика или классицизм, не уступает другому в своей художественной ценности. Но выбирать нужно — и между не чем иным, как «культурой и китчем».

В чем оба сходятся, так это в своем неприятии абстракционизма. Постмодернисты связывают его с формообразованием такого типа, которое внесло в архитектуру и житейский быт холодноватую игру больших плоскостей, многозначительные пустоты, прозу функций и опоздированный стандарт — в общем формообразование, ставшее живым укором декоративности и прочим «несообразным мнимостям» традиционной среды. Даже эстетическая терминология, утверждает Вентури, забыла о богатстве конкретных пластических понятий и оперирует только отвлеченными: то, что теперь именуется «формами», некогда называлось просто зданиями; «текстура» — скульптурным рельефом; «акцент» — статуей; когда-то «ритм образовывали пилястры; цвет и рисунок были функцией стен; архитектурная доминанта была обелиском, знаком, отмечающим важное событие».

Европейская городская среда должна быть восстановлена в своем «досовременном» виде — провозглашается в «Брюссельской декларации», очень показательно манифесте постмодерна, подписанном представителями различных европейских стран. Каким образом предполагается эта «реконструкция европейского города»? Да посредством фигуративного формообразования, рукотворного, без каких-либо индустриальных реминисценций. Мы за историзм и ностальгию по истории. «Быть авангардом значит распознать умершее, быть арьергардом — еще и полюбить его», — говорит Р. Барт. А американский публицист С. Зонтаг расширяет путь снайперскими формулировками: современный человек, говорит она, нуждается «не в герменевтике, а в эротике искусства», следовательно, не в толковании и инсказании, а в чувственном восприятии.

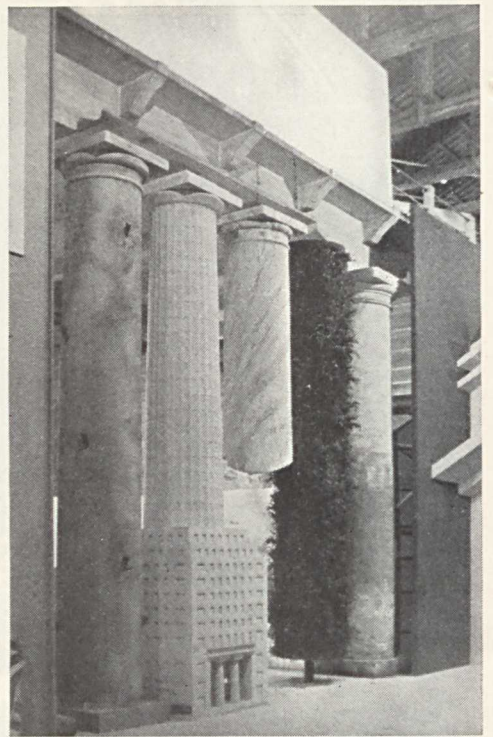
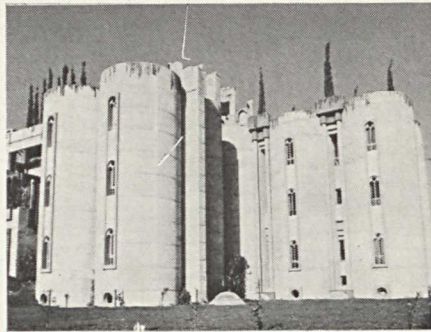
Одна из претензий фигуративного формообразования — его доходчивость, популярность, легкое усвоение самым невзыскательным зрителем. Создается впечатление, будто постмодерн идет на все (даже жертвуя художественным уровнем рельефов), чтобы заполнить образовавшуюся брешь между восприятием «человека с улицы» и окружающими его со всех сторон «немыми», абстрактными формами. На деле, конечно, если исходить не из манифестов, а из живой практики, можно убедиться, что пропасть между «элитой» и «быдлом» тут не исчезает. «Популизм» постмодерна оказывается по большей части эдаким жестом в сторону непосвященных, пикантно оттеняющим еще более изощренную, чем прежде, элитарность. Она облекается теперь не в сухие, мудреные в своей простоте композиции, а в понятные только посвященным стилистические намеки, ироническую игру со стереотипами и двусмысленности (порой даже и не художественного характера), а в конце концов в «сложно закодированный», как теперь любят выражаться, образ.

По всей видимости, главное направление фигуративных исканий постмодерна — это стремление к своего рода персонификации образа пространственной среды. Все чаще в его композиции с тем или иным намеком вводятся персонажи, испокон века населявшие архитектуру. Их немало. Могучие атланты, стройные курорсы (о кариагидах почему-то пока забывают) — маскароны (на площади Италии они накладывают на окружение некоторый «личный» отпечаток, что-то от «имиджа» автора), статуи и фрагменты антропоморфных статуй.

Авторы скульптурной композиции, выставленной в Архитектурной лиге в Нью-

Йорке, — архитектор Р. Стерн и скульптор Р. Грэхем, — пребывают в смущении. На вопрос, что же означает это произведение, они не могут дать ясного ответа. Возможно, находится Стерн, тут изображены «пропорции человека, воздвигнутые на останках модернизма». Опорную часть скульптуры образуют условно архитектурные формы «современной» стилистики — плоскости, пересекающиеся под различными углами друг к другу; к ним примыкает колонна ионического ордера с явно нарушенными, утяжеленными пропорциями, а на ней возвышается еще и бронзовая фигура обнаженной женщины, напоминающая изображения в учебниках анатомии. Тяжелая поступь этой «героини», ее напряженная мускулатура и атлетическое сложение слишком откровенно выдают авторский замысел: это манифестация фигуративности, попирающей абстрактные формы модернизма. Излюбленным мотивом постмодерна становится руинированная антропоморфная скульптура, вносящая в пространственную среду определенный драматический акцент.

В проектных рисунках Леона Крие постоянно повторяется крылатая статуя, несомненно ведущая свое происхождение от Ники Самофракийской: распростерты



крылья этой безглавой фигуры осеняют горжественную лестницу в проекте Музея автомобиля в парке квартала Ля Виллет в Париже; та же «персона», расположенная на высоком постаменте (со следами разрушения) напротив лоджии правительственного здания в Люксембурге, эмоционально заряжает вокруг себя пространство.

Его брат Робер Крие дополняет эту иконографическую традицию рядом романтических нюансов. Скульптура принимает в его проектах черты крылатого демона, то воспаряющего вверх к свету, как в наброске административного здания в Вене, то поверженного, устремленного вниз, к земле, как на фасаде жилого дома на Риттерштрассе в Западном Берлине. В последнем, осуществленном проекте скульптурная часть решена в виде пластической накладки на гладкую поверхность белых стен. Ось симметрии в здании проходит по центру большого арочного пролета, над которым, прямо на оси, расположена полуразрушенная мужская фигура, выполненная из мягкого охристого материала. Образую композиционный фокус, она принимает на себя функцию изображения некоего «духа здания», «гения места» или каких-либо других возможных вариантов персонификации. Ее семантика крайне туманна и неоднозначна, поскольку само здание буквально окружено царящей в этом бывшем районе гестапо мрачной аурой, в контексте которой скульптурный образ может восприниматься и как тема жертвы, но в равной мере и как тема поникшей воли к власти.

В согласии со своей программой — «возродить городской образ жизни домодернистской эпохи» — архитекторы ставят особый акцент на публичных функциях городских пространств, включающих монументальные памятники, призванные олицетворять идею демократизированной урбанистики, возвеличивать тему гражданских добродетелей и доблестей. Пример такого монумента — гигантская статуя горожанина с указующим жестом правой руки, выполняющая, по всей види-



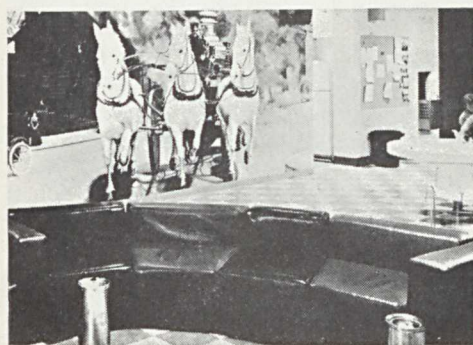
Рис. 1. Венецианская биеннале 1980 г. Присутствие прошлого». Х. Холлийн.

Рис. 2. Бофилл и группа «Тальер». Собственное ателье архитектора в Барселоне. Комплекс старого цементного завода преобразован в некое подобие руинированного готического замка.

Рис. 3. Р. Вентури. Оформление Вестернплаза на Пенсильвания-авеню в Вашингтоне. В решении облика официального окружения введена модель Капитолия.

Рис. 4. Слева — Л. Гиберти. Автопортрет. Флорентийский баптистерий. Справа — Ч. Мур. Автопортрет. Площадь Италии в Новом Орлеане. Ироническое подражание традиционному приему.





мости, дидактическую функцию. Но одновременно с этим образ получает сильно преувеличенные черты частного лица, заключая в себе, в конечном счете, скрытую издевку над пафосом гражданственности вообще — постмодерн иной раз не гнушается двусмысленности. В решении скульптурного образа в проекте реконструкции центра небольшого городка Басконии тоже отдана дань энергичному, излишне красноречивому жесту, искусственная многозначительность которого лишь усугубляется подчеркнутым риторическим подъемом: некая «персона», высоко поднятая над уровнем мощеной площади, резким движением выброшенной вперед руки как бы указывает в сторону необозримого горизонта. И хотя ее незамысловатая семантика угадывается с первого взгляда, не оставляя особых эстетических впечатлений, резкость жеста сообщает окружению характерную динамику, фокусируя пространство и одновременно задавая ему сильно артикулированный центробежный вектор, а вся фигура драматизирует архитектурное решение, накладывая печать воспоминаний о большом стечении народных масс и кипении многолюдного митинга. Как ни странно, постмодерн извлекает остроту и из таких, казалось бы, стертых от многократного употребления образов. Американский вариант персонализации образа сильно отличается от европейского. Здесь отсутствуют пафос борьбы и трагических усилий, неизбежность диссонансов и нарушения пропорций. А взамен культивируются мотивы апофеоза, ликова-

вания, симметричных парящих фигур с венками и гирляндами; преобладают образы пеких героинь — женской персонализации окружения. Обычно такой образ мало затронут архаизацией — отчасти потому, что в США почти не прерывалась соответствующая иконографическая традиция, позволяющая ассоциировать образ Нью-Йорка и даже США со знаменитой статуей Свободы, отчасти по причинам более глубокого порядка.

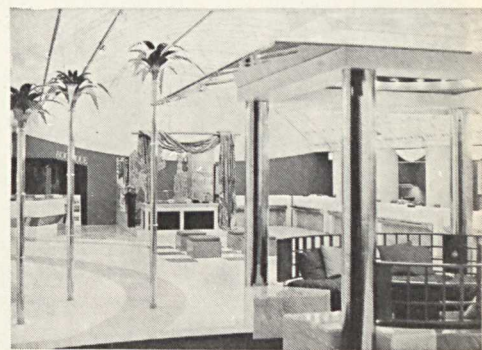
Стало общим местом противопоставлять европейские художественные тенденции американским. В отношении постмодерна такое противопоставление, на первый взгляд, кажется натяжкой. Действительно, о чем тут говорить? По обе стороны океана возникают странные, непривычные для современного глаза объекты, которые не спугают ни с чем — ни с тем, что возводится рядом по каким-то неписаным, но широко принятым эстетическим законам, ни с тем, что создавалось раньше, когда имели силу другие формо- и средообразовательные условности. По обе стороны океана разговоры ведутся на одни и те же темы — о пользе истории, о свободе выбора стилистических источников, о вкусах, формах и красках, забытых современным искусством. Словом, постмодерн есть постмодерн — под Парижем, в Вене, Нью-Йорке или на Калифорнийском побережье. Все это верно, если смотреть со стороны «всехудожественных» исканий. Но внимательному наблюдателю, умеющему соотносить эти искания с социокультурной и региональной ситуацией, становится очевидным, что постмодерн оказался проводником двух разных типов культурного самосознания — самоиронии у европейцев и права на культурную гегемонию у американцев. Поясним ситуацию. Экономическое и политическое давление США на страны Западной Европы дополняется всевозрастающей американской культурной экспансией. А это вызывает, особенно сейчас, сильнейшую волну протеста. Против нас ведется необъявленная «культурная война» — все чаще слышится в Европе. Бюрократизация человеческих отношений, непоправимо искажающая облик окружающего мира, унификация и стандартизация среды, уничтожение местного колорита ради какого-то псевдоуниверсального сверхстиля, а за всем этим — реальная угроза гуманистическим ценностям европейской культуры — вот что составляет Америка вместе с крылатыми ракетами, техническими новинками и финансовыми инвестициями. Выход ищут в идее исторической и региональной самобытности «исконно европейского», даже чуть шире — еще и «средиземноморского». Классика (пусть и воспринятая через живопись метафизической школы, как бы увиденная глазами Дж. де Кирико) — она своя, европейско-средиземноморская. Руины и обломки — тоже историческое и музейное наследие. Стили, утонченность ювелирной отделки, уникальное ремесло (а не тиражируемое потребительство, мас-

Х. Холляйн. Зал заседаний ратуши в Перхтолдсдорфе. Старинный интерьер пополнил рядом декоративных элементов.

Р. Вентури. Интерьер пожарного депо в Нью-Хейвене. Иллюзионистический эффект живописи в сочетании с мотивами «ретро» призван придать некоторое художественное измерение этой утилитарной постройке.

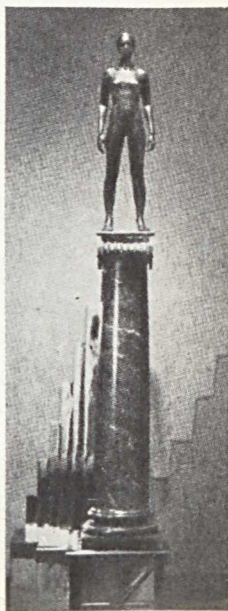
Х. Холляйн. Интерьер Австрийского туристического агентства в Вене.

Р. Стерн, Р. Грэхем. Колонна с фигурой. Манифест фигуративных претензий постмодерна.



совое производство, выставленные напоказ именно американским поп-артом) — все это в нашем распоряжении. Таков, например, пафос, европейского постмодерна.

А в США? И здесь судят о порче нравов, об искаженном облике пространственной среды. Однако в нынешней обстановке резкого поворота, победы неоконсервативных тенденций широкое распространение получает американский комплекс всемирного превосходства. Причины упадка ищут на стороне. К примеру, виной всему объявляется европейский авангард, переместившийся в предвоенные и военные годы на американскую почву. Отсюда следствия: те, кто создает произведения американского постмодерна, могут в своих манифестах осознавать его иронически, относиться дистанционно или обосновывать серьезной эстетической позицией. Но в контексте американских притязаний и всей поэтики американизма с его эклектичностью, нуворишеством, отсутствием вкуса (во всяком случае в традиционном европейском смысле), сдержанности, саморефлексии и пр. — в этих условиях именно постмодерн выступает зрительным, визуальным аналогом американского культур-гегемонизма. Как бы там ни было, то, что в Европе может быть понято как плод ностальгии по «высоким ценностям» средиземноморской культуры, за океаном становится лишь элементами игровой мозаичной культуры — компонентом американизма. Но это тема отдельной статьи.







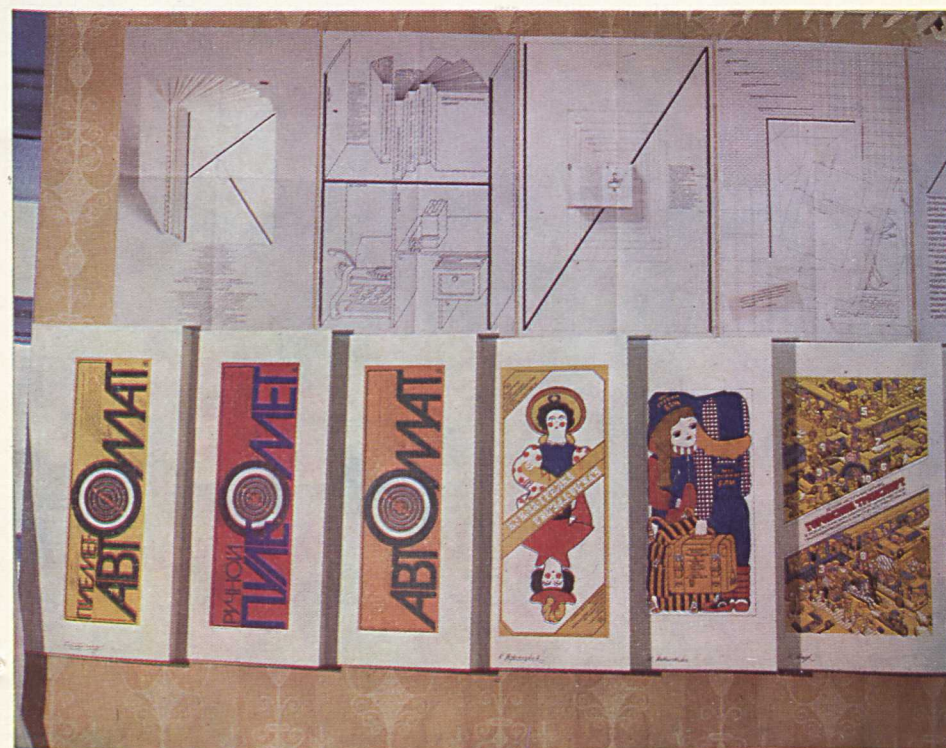
Образцы  
продукции отдела  
конструирования  
художественной  
упаковки  
«Роспромгрушка»

Упаковка для  
игрушек  
художников  
А. Вовиковой,  
М. Коваленко,  
Т. Чайки,  
Н. Ящук



# Промграфика для «Детского мира»

Тамара Зиновьева



Эта выставка не была широко объявлена по Москве. Ее публику составляли в основном люди, следящие за развитием прикладной графики в силу своих профессиональных интересов, — художники, искусствоведы, представители торговли, промышленности и руководящих ведомств отрасли. Комбинат графического искусства разместил в своем выставочном зале экспозицию, составленную из образцов упаковки для игрушек. Авторы выставленных работ — художники отдела оформления и конструирования упаковки Российского промышленного объединения по производству игрушек Минлегпрома РСФСР. Можно подумать, что за событие — выставка упаковки игрушки! Однако не стоит недооценивать его значения. Промграфика, пожалуй, впервые за всю историю ее присутствия на наших художественных выставках, была представлена не как «тоже искусство», но как искусство вполне самостоятельное, полноценное, со своей спецификой, своими профессиональными законами, своими серьезными — эстетическими, культурными, духовными — задачами. Веселая, красочная оболочка игрушки в известной степени выступила в роли образного эквивалента нашей действительности и ее вкусовых ориентаций.

Экспозиционные средства, избранные художниками «Роспромгрушки» для своей выставки, были призваны опровергнуть бытующую точку зрения на упаковку как на более или менее удобную и прочную тару, обличье которой — всего лишь средство выгодно представить ее содержимое. Доминантой экспозиции был складчатый фриз белого хром-эраца, обегавший стены помещения. В него врезаны объемы коробок, доступные обозрению спереди, сбоку и воспринимавшиеся в единстве их пластики и графического решения. Материал — картон, его «родовая» форма — параллелепипед, его «работа» — формирование жестких сгибов и граней — представляли здесь и в технологическом, и в образном смысле, внушая зрителю мысль о том, что упаковка игрушки, которая в домашних условиях обычно без сожаления ломается и выбрасывается, имеет достаточные основания для того, чтобы быть объектом созерцания и любования.

Общественный резонанс, который имела выставка, ее представительное обсуждение специалистами, несомненно, способствовали повышению статуса промграфики в системе художественной деятельности. Ведь не секрет, что статус этого вида сегодня не соответствует общественным требованиям и накопившейся потенци творческих сил. Выпавшее выпускнику художественного вуза распределение работать в этой области нередко воспринимается им как повинность, тем более тягостная, что творчество здесь обречено на анонимность. Экспозиция же выставки подчеркнула авторское начало; впрочем, не без доли самоиронии. Гордым фломастерным росчерком начертаны имена авторов под их работами. Над головами посетителей висели картонные кубы с фотографиями и шутивными анкетами художников. Вместе с тем длинный перечень предприятий, чьи заказы они выполняют (всего 12 человек, а какое широкое поле деятельности!), недвусмысленно напоминал о том, что «Роспромгрушка» — дело нешуточное, это крупное промышленное объединение, «фирма», и что производство и коммерция диктуют творчеству художников определенные условия. Первое из них — ответственность оформления упаковки и игрушки

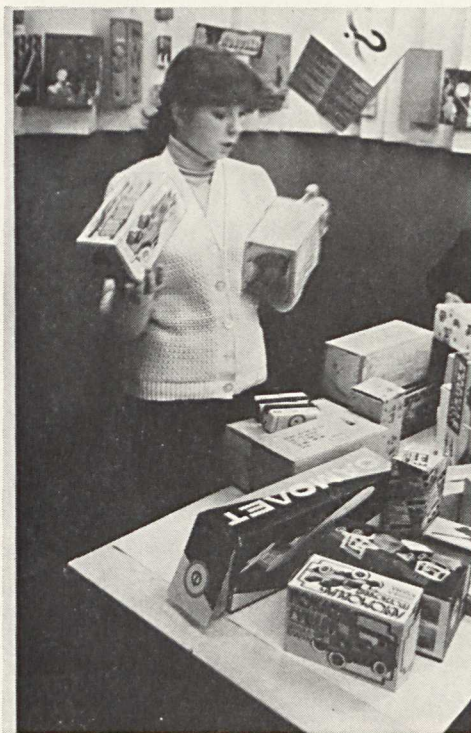


# Дизайн

На стр. 37:  
Стенд текущей  
продукции  
отдела  
конструирования  
художественной  
упаковки

Упаковка для  
кукол,  
кубиков и автомо-  
билей  
художников  
М. Коваленко,  
Н. Румянцевой,  
Н. Воронцевой,  
А. Вовиковой

Упаковка  
для игрушек.  
Художники  
Г. Габерланд,  
Н. Воронцевой,  
М. Коваленко



Общий вид  
экспозиции  
выставки  
«Художники  
«Роспромгрушки»  
показывают»  
во время ее  
обсуждения

Фото  
В. Евстигнеева



кой, сообщение необходимой информации о товаре (наименование изделия, артикул, цена, предприятие-изготовитель и пр.) и наглядное представление о нем. От того, как художник решает эту задачу, зависит внешний облик картонного блока. Простейший случай: на упаковке изображено то, что внутри. Такова, в частности, коробка для конструктора «Электромеханик» (автор М. Коваленко). Крышка представляет собой иллюстрированный каталог электротехнических деталей. Их четкие белые силуэты на черном фоне создают строгий образ серьезной игрушки, вводящей подростка во взрослый мир технического творчества. Темой для графического воспроизведения также могут стать манипуляции с предметом, порождаемые им игровые ситуации. На коробке для «Клавишного телефона» А. Вовиковой сказочными персонажами в забавных сценах разыграны правила пользования игрушкой. Но не всякая игрушка допускает преждевременное раскрытие себя, своих качеств и свойств. Некоторые, наоборот, нуждаются в маскировке. Иной раз предвкушения, возбужденные красивой коробкой, не сбываются: за тщательно выполненным, со вкусом стилизованным под старинный рисунок автомобилем кроется не столь выразительное сооружение.

Картинку на коробке можно интерпретировать и как проект игры, как вариант ее образного наполнения. На упаковке набора автомобилей «Турист» Н. Яшук изобразил экзотическую флору и фауну джунглей, реализовав один из возможных сюжетов детского фантазирования по поводу данной игрушки.

Приведенными примерами не исчерпывается все разнообразие проектов, решенных в информативном или сюжетно-иллюстративном ключе. Но многие работы соотносятся с игрушками весьма опосредованно, вплоть до полной к ним нейтральности. Стенки коробок заполняют орнаменты типа текстильной набойки, идиллические пейзажи, цветы, виньетки. Этими средствами воссоздается мир сказочных грез, атмосфера беззаботной игры.

Выставка продемонстрировала принципиально разные подходы к предмету, различные художественные манеры. Несомненно, стоило значительных усилий объединить это разнообразие в рамках одной экспозиции. Художественный руководитель отдела оформления и конструирования упаковки «Роспромгрушки» А. Троянker рассказывает: «В мастерской намеренно культивируется индивидуальность творческого почерка каждого художника и непредсказуемость артистического результата в каждой конкретной работе. Вместе с тем ряд факторов заметно влияет на стилистику работ, ведет к ее унификации. Так, технология печати не позволяет воспроизводить на коробках фотографии, светотеневые рисунки, тональные переходы в колорите. Она диктует художникам лаконичный язык скупых линий, силуэтно-контурных форм, ярких и однотонных цветовых пятен. Из-за отсутствия гарантии, что тираж упаковки будет напечатан на картоне

должного качества, поверхности максимально заполняются цветом, чтобы неокрашенные места не искажали задуманного колористического эффекта. Компенсировать слабость художественного решения за счет совершенства полиграфии не удается».

На обсуждении выставки много говорилось о профессионализме. Если о выставленных работах было сказано, что они сделаны профессионально, это означало — сделаны хорошо. Слово «профессионализм» в устах художников звучало как пароль, как цеховой девиз. Было ясно, что для них это емкое понятие. Оно приложимо и к просто грамотно выполненному проекту, и к шедевру в своем жанре. Оно определяет и тот минимум знаний и навыков, овладев которыми можно приступать к работе, и недостижимый предел высот мастерства, к которому следует стремиться. Для того чтобы нестандартно, оригинально творить в дисциплинирующих условиях технологических и ведомственных ограничений, высокий профессионализм художникам действительно необходим. Однако в готовом виде качеств, присущих истинному профессионалу, не почерпнуть ни в учебных заведениях с весьма приблизительной специализацией (художники «Роспромгрушки» кончали самые разные институты и училища), ни в специальной литературе, которой, по сути, нет, ни в аналитических штудиях предмета. Но эти качества могут быть выработаны в мастерской, в процессе работы.

В промграфике с ее довольно узким набором выразительных средств, где широту проявлений таланта регламентируют однозначно сформулированные требования заказа, может быть как нигде, нужен трезвый рационализм художественного мышления, гораздо более жесткий, чем в других графических профессиях. Художники не столько «творят», сколько «разрабатывают». В мастерской «Роспромгрушки» этот рационализм стал свойством творческой личности художников и функционирует на интуитивном уровне, позволяя им свободно дышать в атмосфере своего искусства.

В 1977—1983 годах — так датируются выставленные работы — азбука профессионализма стала активно использоваться художниками мастерской в объеме всего доступного им алфавита приемов. И если эти приемы не поражают зрителя чем-либо необычным, прежде никогда не виданным (ведь собственная специфика оформления упаковки синтезируется из материала различных искусств, таких как книга, плакат, реклама, газетно-журнальный макет, технический чертеж, мультипликация, лубок...), то в большинстве случаев они радуют точностью выбора и правомерностью найденного в каждом конкретном случае художественного решения. Художники отошли от плоскостного понимания упаковки как развертки, как суммы поверхностей и стали обыгрывать пластику картонного блока, добиваясь того, чтобы коробка интересно смотрелась в ракурсе, с ребра, с угла.

Порой изображения не считаются с ли-

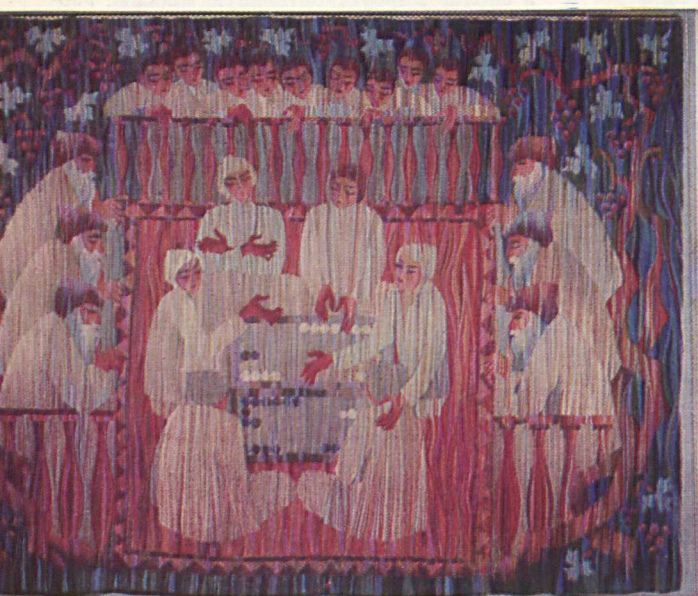
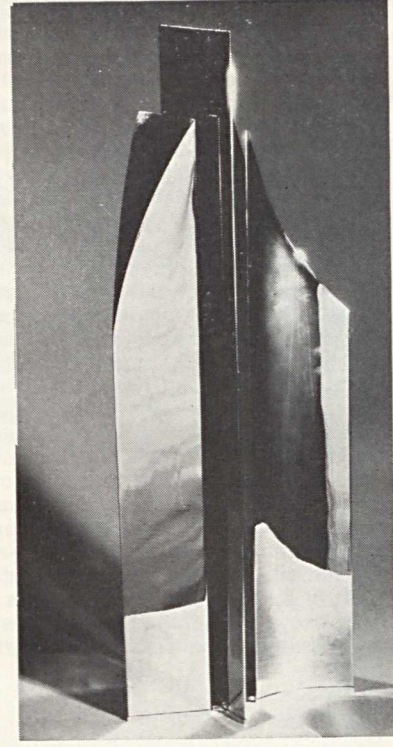
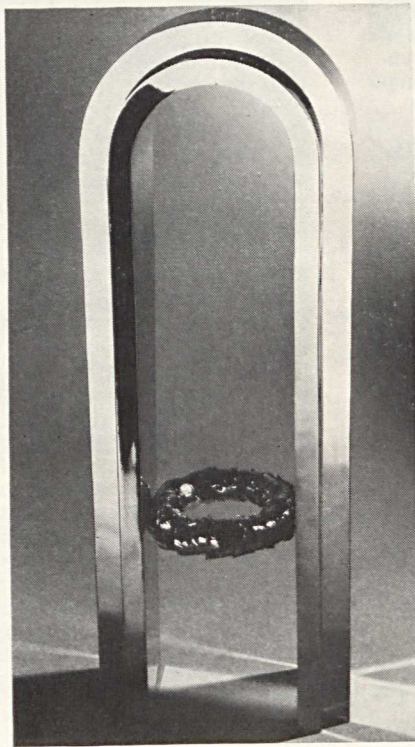
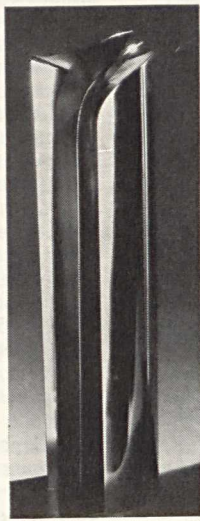
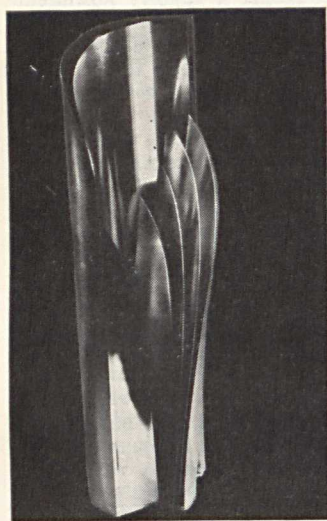
ниями, ограничивающими плоскость, переползают через сгиб, рассекают блок по косой. Но и обычные «четырёхфасадные» решения объема бывают не менее выразительны. Больше внимания стало уделяться конфигурации фоновых пятен — промежутков между изобразительными и шрифтовыми элементами. Им отводится значительная декоративная роль. Да и сам рисунок стал более смелым, активным, иногда откровенно гротесковым. Повысилась культура шрифтов. Некоторые коробки ничто не украшает, кроме надписей.

Хотя на сегодняшний день достижения и несомненны, когда-нибудь и им предстоит стать пройденным этапом. Уже сейчас художники «Роспромгрушки» задаются вопросом: как работать дальше? Их руководитель А. Троянker не считает перспективным движение по инерции в однажды найденном и принесшем свои плоды направлении, добиваясь все большей тонкости, красоты и изящества решений. Он не ожидает нового импульса творческого развития от усовершенствования технологии печати, появления лучшего картона и красок. Этого в ближайшем будущем и не предвидится. Выход брезжит изнутри профессии, в логике ее саморазвития, самообновления, что рано или поздно должно привести к изменению содержания деятельности художников, к усложнению ее структуры. Если до сих пор художники выполняли штучные заказы на разработку для каждой отдельной игрушки своей особой упаковки, то в дальнейшем, по мнению А. Троянкера, мастерской предстоит перейти к созданию для предприятий целостной системы визуальных знаков, которая будет пронизывать собой продукцию, упаковку, маркировку, рекламу, документацию и прочую подвластную художникам фабричную предметность, придавая всему этому стилевое единство и ясную опознаваемость. Подходы к такому комплексному проектированию уже намечаются. Художники М. Коваленко, Т. Чайка, А. Вовикова разработали для Верхнепышминского производственного объединения по выпуску игрушек «Радуга» своего рода фирменный стиль, реализовав его в товарных знаках и вариантах начертания названия предприятия на бланках, конвертах и других конторских бумагах, в упаковке и образцах раскраски игрушечных автомобилей. Предполагается, что художники «Радуги» смогут далее самостоятельно работать в этом ключе.

Мечта об «ансамблевом» звучании продукции фабрики, объединения и целой отрасли порождена тем, что реальное зрелище россыпи коробок на прилавке отнюдь не производит отрадного впечатления. Профессиональное самосознание художников проявляет явную тенденцию к возрастанию. В своем ведомственно очерченном кругу, в масштабе «Детского мира» художники готовы взять на себя и вполне мироустроительную миссию: внести порядок в хаотическую среду вокруг нас, эстетически организовывать ее предметное множество.



# С выставки «Физкультура и спорт в изобразительном искусстве»



М. Звирбуле  
Гобелен  
«Вместе с ветром».  
Рига

Л. Одайник  
Гобелен  
«Парашютисты».  
Кишинев

К. Егиазарян  
Гобелен «Турнир».  
Ереван

Спортивные призы:

Л. Синивез  
«Парусный спорт».  
Таллин

Э. Кингу  
«Фигурное  
катание».  
Таллин

К. Тарте  
«Мемориал».  
Таллин

Т. Веллеринд  
«Прыжки с  
трамплина».  
Таллин

З. Улсте  
Столовый сервиз  
«Мара». Фарфор.  
Рижский фарфор-  
вый завод

Н. Петрова  
Чайно-кофейный  
сервиз «Лебеди-  
ное озеро»  
(автор формы  
С. Яковлева).  
Фарфор.  
Ленинградский  
з-д им. Ломоно-  
сова

М. Терещук  
Чайный сервиз  
«Свадебный»  
(автор формы  
Спица).  
Тернопольский  
фарфоровый  
завод



# Деколь для массового фарфора

Нонна Верховская

Художественность и высокое качество массового изделия — главные проблемы, которые решает сейчас наша легкая промышленность. Как сохранить эти свойства при современном темпе производства и многомиллионных тиражах? В фарфоре решение этих проблем связано с развитием механических способов декорирования бытовой посуды. Один из таких способов — керамическая декалькомания. При всем художественном превосходстве ручной росписи очевидные преимущества деколи при тиражировании продукции сделали ее в нашем веке основным видом оформления массовой посуды. Сейчас примерно 40% всех изделий, которые выпускаются отечественными фарфоровыми и фаянсовыми заводами, оформляется рисунками деколи, и процент



этот неуклонно увеличивается. Однако в декалькомании как перспективной и быстро развивающейся технике немало нерешенных проблем — улучшение технического качества, внесение разнообразия в ассортимент рисунков, наконец, формирование нового стиливого направления.

Этим вопросам был посвящен Всесоюзный семинар по художественному оформлению массовой продукции из фарфора и фаянса, состоявшийся в мае нынешнего года в Дзидтари. Работа семинара завершилась художественным советом по просмотру рисунков деколи. На совет было представлено свыше 300 рисунков, разработанных художниками ведущих фарфоровых и фаянсовых заводов девяти союзных республик.

Просмотр новых рисунков деколи наглядно продемонстрировал значительные достижения фарфоро-фаянсовой промышленности в области декорирования изделий механическими методами. Особенно заметно новые тенденции проявились в литографской деколи. Эта техника позволила отойти от примитивного рисунка и ограниченной цветовой гаммы, преобладавшей в трафаретной деколи, и создать сложные композиции с четкими изображениями, добиться тонких цветовых градаций.

Поиск новых тем и образов — характерная черта современной декалькомании, которая сейчас развивается одновременно в нескольких направлениях. Одно из них, «цветочное», ориентирующееся на исторические традиции европейского и русского фарфора, культивируется на старейших российских фарфоровых заводах — Дулевском и Кузнецком, а также на Дулевском красочном заводе. Наряду с этим направлением существует стиль, в котором преобладают подчеркнутая декоративность и стилизация. Яркие, красочные рисунки, напоминающие своей плоскостной композицией пестрых ковров, — таковы рисунки новгородских художников А. Гориной, Ф. Крохиной (фарфоровый завод «Пролетарий»), А. Горьковой (Дмитровский фарфоровый завод).

В работах художников Ленинградского фарфорового завода чувствуется влияние русской графики конца XIX — начала XX века, традиции которой были привнесены в фарфор С. Чехониным. Как всегда, рисунки ленинградских фарфористов отличаются классическим совершенством композиций, изяществом деталей. Сервизы Н. Петровой и И. Олевской поражают необычным сочетанием тонкой, порой изощренной орнаментики с крупными цветовыми пятнами пурпура и золота. Для ломоносовцев уже стало традицией обращение к пейзажной теме. Виды парков, ленинградской архитектуры, украшавшие раньше декоративные изделия, появились на этот раз в виде деколи на сервизах, бокалах и чашках из костяного фарфора. Тонким лиризмом проникнуты рисунки «Пейзаж в медальоне» Л. Григорьевой, «Золотая роща» Т. Афанасьевой, «Гавань» К. Косенковой, «Листопад» О. Матвеевой, охотничьи серии И. Ризнича.

Традиции фарфоровой графики, заложенные Е. Смирновым, нашли свое продолжение в творчестве художников Дмитровского фарфорового завода. На общем фоне «цветочного» фарфора манера художников Вербилко выделяется строгой композицией, монохромным колоритом, своеобразной штриховой и точечной техникой рисунка. Новизной композиции привлекают работы зрелых мастеров П. Смирнова, Б. Кузнецова, А. Харитоновна, смелым экспериментом и высоким профессионализмом отличаются деколи молодых художников Н. Сочилкиной и В. Моисеенко.

Фарфористы России все чаще обращаются к жанрам пейзажа,

патюрморта, анималистики. Природа тайги и животный мир Урала стали основной темой для художников Богдановичского завода В. Смагиной, А. Некрасова и Цепелевой, создавших целую серию пейзажных рисунков в деколи для столовых и чайных сервизов.

Фарфористы Украины ведут поиск новых художественных средств на основе углубленного изучения народного искусства. Современное осмысление и творческое использование его принципов прослеживаются в работах художницы Тернопольского фарфорового завода М. Терещук. Удачны ее тематические рисунки с жанровыми сценами народных празднеств и гуляний, выполненные по мотивам западноукраинских изразцов. Оригинально использует возможности кобальтовой деколи полтавский художник И. Вицко. В рисунках «Штица» и «Полтавчанка» он достиг эффекта свободной подглазурной росписи, благодаря чему сервизы Вицко выглядят особенно нарядно и декоративно.

Молодой творческий коллектив Туймазинского фарфорового завода, недавно построенного в Башкирии, обретает свое художественное лицо. В рисунках его художников формируется характерный орнаментальный стиль, органично впитавший в себя традиции народного башкирского орнамента и современные тенденции декоративного искусства. Среди рисунков деколи для восточного ассортимента посуды наиболее интересной оказалась орнаментальная серия «Гюлистан», выполненная художницей Бакинского фаянсового завода Л. Агамаловой. Фарфористы Кирово-Абдского, Ташкентского и Самаркандского заводов, прекрасно владеющие искусством орнамента в ручной росписи, пока не нашли своего стиля в технике деколи.

Фарфор Латвии легко узнать по характерной художественной манере, сочетающей в себе четкий геометризм и элементы барочного декора, благородную охристую гамму с золочением по рельефу, придающим рисунку особую драгоценность. В деколях Рижского фарфорового завода, показанных на совете, проявились яркая индивидуальность известных художников Э. Улсте, И. Дрейблате, Б. Карклиня, мастерство технического исполнения и высокая культура производства. Особый раздел составляли рисунки для детской посуды. Совет отметил, что художественный уровень рисунков с детской тематикой в последнее время заметно повысился — рисунки стали красочнее, а их темы и сюжеты разнообразнее. Интересные примеры оформления посуды



для детей показали молодые художники Конаковского фаянсового завода Н. Лепкалюк и Л. Дроздова.

Просмотр продемонстрировал разнообразие творческих манер отдельных художников и целых художественных коллективов, национальные особенности различных школ советского фарфора. Художественный совет нацелил художников на более полное раскрытие потенциальных возможностей декалькомании, наметил дальнейшие перспективы развития механических видов декора, подчеркнул ответственность художников промышленности за создание эстетически полноценных изделий.



## «Синяя птица» Н. Ротановой

Дина Немчинова



Крюков канал.  
Шамот, ангоб,  
подглазурная  
роспись

Выставка Натальи Ротановой в Елагином дворце...

Когда распахиваются двери зала и перед глазами открываются одновременно все работы художницы, кажется, что поднялся занавес и перед тобой вариации на тему пьесы «Синяя птица»: «...за створками внезапно открывается дивный, бесконечный, неизъяснимо, сказочно прекрасный сад, где волшебные синие птицы стремят свой непрерывный и плавный полет, и так их тут много, что кажется, будто это уже не птицы, а дыхание, лазурный воздух, душа чудесного сада». Птицы Ротановой — ключевой образ ее творчества. Поэтому их здесь так много: птицы, напоминающие цветы, птицы спокойно сидящие и трепетно взлетающие. Но это не натуральные птицы, а птицы — символы весны, счастья и возрождающейся природы.

«Чудесный сад» Натальи Ротановой вмещает не только царство птиц. Это мир неожиданных образов и ассоциаций, необычайно тонкий и поэтичный, раскрывающий самые разные эмоциональные состояния человека от его общения с природой и искусством. А керамика — тот материал, с помощью которого художница наиболее полно выражает свое видение окружающего мира.

Всматриваясь в произведения, представленные на выставке, понимаешь старинную метафору — музыка для глаз. Действительно, особое единство вещам придает подспудно звучащая в них мелодия, создаваемая свободной ритмичной кистевой росписью. Работы, выставленные вместе, кажутся голубой рапсодией, основные мотивы которой — природа и город. Причем город не абстрактный, а ее родной — Ленинград, описанный мерцающими голубыми лентами Невы и каналов.

В своем осмыслении мира художник идет от эмоционального начала, от живого наблюдения, но это не непосредственный отклик, а пропущенные сквозь душу впечатления, отлитые в поэтические образы керамических росписей. Обращаясь к искусству далекого прошлого — старинной архитектуре или античным мотивам, — автор сохраняет живое ощущение сегодняшнего момента. Ротанова сквозь магический кристалл своего творчества умеет преобразить даже самые хрестоматийно известные ленинградские пейзажи. Об этом говорят декоративные пласты «Крюков канал», «Мосты», декоративный комплект «Летний сад».

Любовь художника к определенному колористическому звучанию притягивает его взгляд именно к тем участкам города, в которых сочетаются гармония архитектурных форм и пространство рек и каналов, заключенных в строгие граниты набережных, обрамленные ажурными решетками.

Образ города у Ротановой — это пространство, полное светонесного воздуха и сияющих красок, где пейзажи, очертания домов, интерьеры и окружающие предметы раскрывают непрерывность духовных связей личности и среды.

В декоративно-пластической композиции «Городская сюита» впечатления природы тщательно отфильтрованы, возведены художницей в степень обобщения типических черт. Это призрачный и пустынный город повестей раннего Достоевского, город белых почей или раннего утра. Это, как говорит сам автор, «то время, когда человек и город один на один. Человек — одинокий прохожий. Его душа сродни душам домов. Это время, когда никто и ничто не мешает общению человека с городом».

В «Городской сюите» — в ее структурной ясности, в отточенных пропорциях форм, в содержательной гармонии колорита, в его насыщенности и вместе с тем прозрачности чувствуется художественная культура, воспитанная своеобразием города на Неве. Связь человека и природы, умение образно, эмоционально и поэтично передать созвучность ритмов человеческого сердца и земли в дни весеннего пробуждения особенно отчетливо звучит в произведении «Весна». Пластическая основа его — женский торс, мотив, который воспевают многие поколения художников начиная от античности. Но этот мотив обрел неожиданную трансформацию: благодаря легкой прозрачной росписи, окутывающей фигуру, зритель словно видит душу женщины, воплощающую мир природы. Синяя птица — образ вечной весны — бьется в ее груди.

Наряду со стремлением выразить себя через образы общей значимости у художницы появилось желание присмотреться к малому, к миру простых вещей, к тому, что окружает ее в привычной жизни: книгам, записным книжкам, мольберту. Так возникла еще одна тема — сюита натюрмортов: «Записные книжки», «Вечерний натюрморт», «В мастерской художника», «Старый шкаф». Автор переводит предмет — книгу, чернильницу, мольберт — из бытовой плоскости в символическую. Круг предметов, повседневно находящихся в поле зрения художницы, романтизирован, и конкретный предмет через изобразительный образ обретает значимость художественного символа.

В декоративных композициях Ротановой всегда есть основная цветотема, состоящая чаще всего из трех цветов в разных тональных соотношениях: коричневого, зеленого и синего. Художница всем трем звучаниям ее любимых тонов дала совершенно точное определение: коричневый — земля, зеленый — природа, синий — вода и небо. Можно сказать, что в своих произведениях она искусно соединила все три основы: в ее творчестве чувствуются земная уверенность и прочность, полноводность, свежесть текущих вод и голубизна небосвода, и все это осемено вечно обновляющейся зеленью лесов и садов.

На стр. 43:

Шкаф.  
Шамот,  
фарфор, ангоб,  
глазурь

Весна.  
Шамот,  
подглазурная  
роспись

Композиция  
«Натюрморт».  
Шамот, ангоб,  
подглазурная  
роспись







# Модранская керамика

Александр Шклярук



Тарелка с цеховой эмблемой ткацкого ремесла, Западная Словакия. Конец XVIII в.

В этом году исполняется 100 лет со дня основания керамической мастерской в Модре — исторически сложившемся народном художественном центре Западной Словакии. Сейчас в Модрах — городе близ Братиславы — работает артель «Словацкая керамика». Изделия ее художников и мастеров популярны внутри страны и широко известны за рубежом. И в нашей стране, в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства экспонировались как ранние образцы исторического художественного центра, так и современные работы мастеров Модры, а также творчество наиболее яркого художника, работающего сегодня в этой традиции — И. Бизмайера.

Для отечественных художественных промыслов опыт сохранения, развития и интерпретации народной традиции словацкой керамики представляет практический интерес. Габаны — баптисты, переселенцы из Германии, Швейцарии и северной Италии — основали в XVI—XVII веках на территории современной Венгрии и Западной Словакии свои поселения и прославились своими керамическими изделиями. Мастерские габанцев находились в поселениях Собоштиште, Вельке-Левры, Кошолна, Часта, Добра-Вода, Дехтице, Фаркашин, Тренчине. Первоначально изделия габанов не выходят из сферы внутреннего потребления, что было обусловлено замкнутым характером жизни религиозной общины. Их устойчивые формы, сложившиеся под влиянием изделий из металла, несомненно несут печать ренессансных образцов, с которыми габанцы были знакомы. Многочисленные кувшины с оловянными крышками, тарелки с широким плоским бортом, низкие горшочки, конические кружки, шестигранные сосуды для масла делались либо на гончарном круге, либо соединялись из глиняных пластов. Значительное место в отделке занимают орнаментальные и цветочные мотивы, в которые естественно включены инициалы и даты. Подлинно габанских керамических изделий сохранилось в настоящее время немного — предметов 50. Все они имеют характерную цветовую гамму, обусловленную наличием четырех высокотемпературных красок: синей, желтой, зеленой и фиолетовой.

На формирование габанской керамики во второй половине XVII века оказало влияние турецкое искусство, обогатившее декор изделий, а также делфтский фаянс. В начале XVIII века, после распада секции баптистов (общество упразднено в 1685 г.), керамика обрела новые формы. Появились, в частности, так называемые кувшины «сова» и черпак с узким горлом и пузатым арбузообразным туловом. Изменяется и характер росписи, определявшийся новыми заказчиками — цеховыми мастерами, крестьянами. В течение XVIII столетия продолжает исполняться традиционная габанская посуда: кувшины с коническим горлом и многочисленные предметы, трансформирующие старые образ-

цы. В этот период складывается уплотненный барочный декор керамических изделий, исполненных по заказу членов местных гильдий и включающих соответственно эмблемы ремесла. Их четырехцветная гамма как художественная основа западно-словацкой керамики сохраняется до наших дней в изделиях Модры. Габано-словацкая керамика выделяется в оригинальную область с особой палитрой цвета и орнаментацией, не повторяющей декор керамики других художественных производств Германии, Франции и Голландии. Лишь во второй половине столетия под влиянием продукции мануфактур отдельные центры габанской керамики обогащают декор новыми мотивами. В XVIII веке возникают новые центры — это связано с расселением габанцев в местности, где они ранее не жили: в Ступаву, Болераз, Суху и Модру. Мастера старых центров — Собоштиште, Вельке-Левры строго придерживались исторической традиции вплоть до первой половины XIX века как в формах, так и в характере декора, хотя на продукцию Собоштиште, Болераза оказало определенное влияние существование фаянсовой мануфактуры в Голице. В первой половине XIX века еще сохраняется старая традиция формы, но обедняется палитра росписи.

Необходимость конкуренции с массовой керамической продукцией мануфактур и, следовательно, удешевления изделий привела к упрощению кистевого цветочного рисунка и сужению красочной гаммы до одного-двух цветов, как правило, зеленого или синего на белом фоне. Это особенно проявилось в изделиях мастеров Ступавы, Болераза и Добра-Воды в середине XIX века. Вместе с тем значительно падает качество особенно оловянной эмали и красок, используемых в декоре. По сравнению с ними росписи изделий из керамики мастеров Тренчине, исполненные в свободной кистевой маховой манере синей краской, кое-где оживленные желтым, воспринимаются как более близкие оригинальной традиции. Они не копируют старые изделия, а значительно их перерабатывают.

Во второй половине столетия на первое место выдвигаются изделия Дехтице и Добра-Воды, а впоследствии Модры. Первоначально они мало отличаются как гаммой, так и формами от продукции Болераза, Тренчине и Ступавы. Но в дальнейшем изделия Дехтице и Модры становятся единственными хранителями в значительной мере трансформировавшейся народной традиции. Владельческие надписи и даты отличают предметы этих мастерских конца XIX века.

Два керамических центра, Ступава и Модра, сохраняющихся до наших дней, развивались на рубеже XIX—XX веков по-разному. Хранителями традиций в мастерских Ступавы были потомственные керамисты — члены семьи Костка. И в настоящее время в Ступавской мастерской работает художница по керамике Магда Косткова.

Организация ученической керамической мастерской в 1883 году в поселке Модра привела к окончательному закреплению за ним роли художественного центра. Сохранявшие старую традицию габанской керамики единичные потомственные мастера Мюллеры, Китты, Одлеры понимали необходимость централизации керамического производства. Дехтице и Кошолна пришли в упадок, и их последователем также стала Модранская мастерская. Руководителем учебной мастерской в Модрах стал моравский мастер Йозеф Мичка. Крупнейшим мастером и замечательным педагогом был народный керамист и живописец Герман Лансфельд, работающий в Модре с 1913 года вместе с женой, живописцем по керамике. Благодаря его деятельности на Международной выставке в Париже в 1924 году изделия Модранской мастерской получили высшую награду.

Современный модранский фаянс — явление своего рода уникальное. С 1883 года, когда была основана ученическая мастерская, менялись поколения мастеров, менялись руководители и каждый вносил в традиционный народный промысел что-то свое, обогащая в целом художественный язык изделий. В первый период при Йозефе Мичке выпускалась посуда с зеленой росписью по белому фону, отдельные образцы которой ориентировались на продукцию Болераза и Добра-Воды середины XIX века. Яну Людвигу, современнику Г. Лансфельда, принадлежит инициатива создания тарелок с ажурными краями, расписанными розочками, тюльпанами и олеянтами. Использовались находки и Ступавской мастерской, особенно Ф. Костки, не только в посуде, но и в фигурной пластике. Благодаря деятельности Г. Лансфельда многие мастера Модры приобщились к национальному наследию, возродилась традиция создания сюжетных композиций габано-словацкой керамики XVIII века.

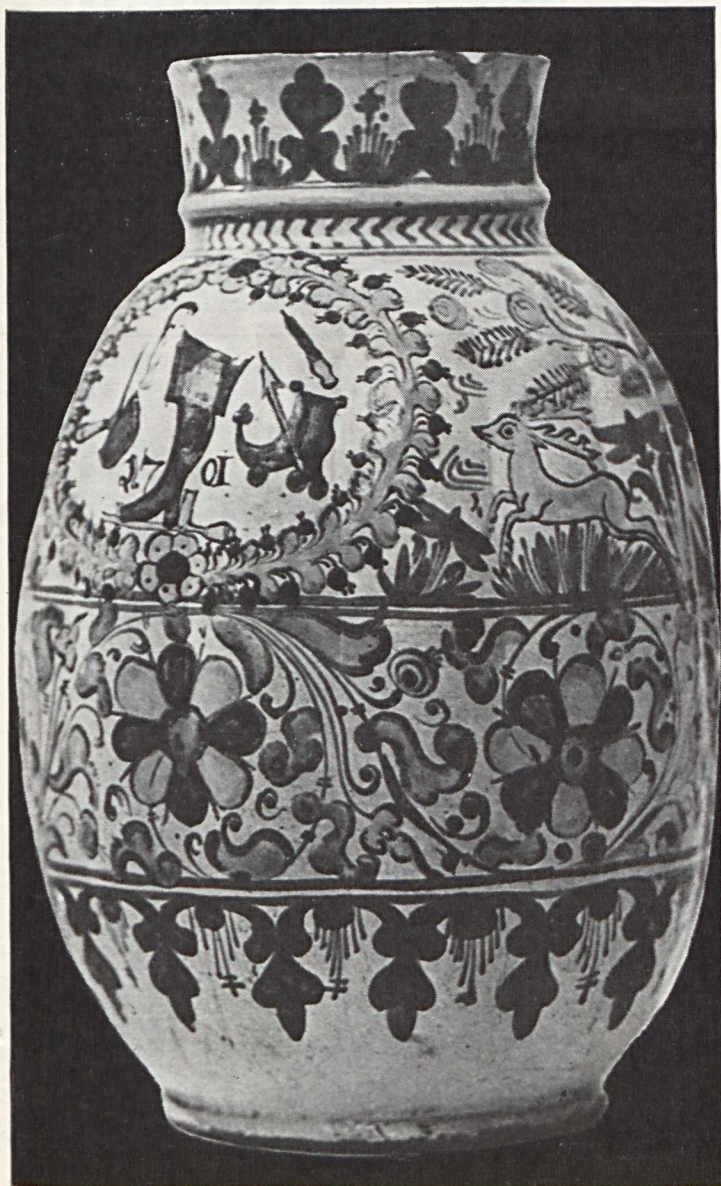
Изделия современного западно-словацкого фаянса лишены своей первоначальной утилитарности и являются декоративными. Разнообразны они и по размерам, и по назначению — от скромных сувенирных до монументально-декоративных композиций, производятся и тарелки с плоским и ажурным бортом, кувшины, вазы, фляги, мелкая фигурная пластика. Это богатство сочетается с множеством вариантов художественной росписи — от монохромной в один-два цвета до полихромии, которую не знала керамика XVIII и XIX веков.

Предметы отличают высокое качество керамической основы и превосходная глазурь, белизна которой оттеняет яркие насыщенные краски росписи. Сочетание массовости, — а изделия выпускаются значительными тиражами — и разнообразия ассортимента создает ощущение уникальности каждого отдельного произведения. Отточенность техники не убивает народного характера, а подчеркивает его. Именно это качество художественной завершенности отличает изделия модранских мастеров. Современная модранская керамика демонстрирует один из путей, по которому с успехом может развиваться народное искусство керамики. Пожелаем ей в связи с юбилеем долгой и счастливой жизни.



Свадебный жбан с антропоморфическим мотивом. 1831 г.

Шкатулка с крышкой и ушком антропоморфической формы. 1862 г.



Жбан с цеховой эмблемой мясников. Ок. первой половины XVIII века



## НАШИ ЮБИЛЯРЫ:

### Поэтическая Москва Г. Орловой

Союз художников СССР торжественно отметил юбилей — 70-летие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности одного из ведущих художников советского декоративного и монументального искусства Галины Андреевны Орловой.

В произведениях Г. Орловой в яркой образной форме отражены важнейшие этапы развития советского декоративного искусства, начиная со второй половины 30-х годов и по настоящее время.

Процубовав свои силы во многих жатрах художественного искусства, Г. Орлова закономерно пришла к монументальному текстильному изделию — gobелам, декоративным панно и занавесам для общественных зданий. Мы говорим «закономерно», поскольку ее первые шаги и дипломная работа в Московском текстильном институте были связаны с проектом Дворца Советов; ею был выполнен эскиз парадного занавеса для дворца на тему «Челюскинцы». В последующие годы основной темой ее творчества стал образ Москвы. Gobелы Орловой, посвященные Москве, встречают посетителей в зале советского декоративного искусства Государственного Русского музея в Ленинграде и во вводном зале нового моллдого Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства в Москве; очередной ее gobел на ту же тему открывал и памятную выставку «По родной стране» в Центральном Доме художника на Крымской набережной. «Москва» Г. Орловой — это го-

этого материала, провести эксперименты с ним. В керамике из грубой глины тоже было найдено много новых решений. В этой области хорошо показали себя молодые каунаские керамисты. Индивидуальный путь они ищут через обновление гончарных сосудов (Г. Шибонис), конструирование новых вещей (А. Ольшаускас), импровизации на исторические мотивы (Э. Шпматонис), создание остроумной керамической скульптуры (В. Шимкувене). Работа в коллективе дала новые импульсы художникам, чей почерк уже сложился (Б. Пурлене, А. Кубилене). Пышной растительного декора выделялись сосуды Петрайтиса. На структуру органической природы опирался художник старшего поколения В. Маюмайтис, по-казавший вазы и бытовую посуду.

Керамисты из других республик шли иным путем. В произведениях М. Копылкова и А. Зименко сильно чувствовалось литературное начало. Ленинградским художником

## Выставки

### Стало духовной потребностью

Экспозиция выставки работ участников клуба декоративно-прикладного искусства Центрального Дома культуры медицинских работников в Москве, которым руководит искусствовед В. Вольшина, и не пыталась маскировать огрехи края или силеэзта. Показ работ В. Финкельштейн заставляет пересмотреть отношение к любительскому вяза-

была выполнена крупная композиция, названная «Июль в Каунасе», соединившая предметное и образительное начала. Рельефы и скульптурная пластика А. Зименко удивляли спонтанностью воображения, прорывами фантазии и торжого сарказма. Керамика представителей Эстонии и Латвии больше связана по своей природе с традиционной А. Кээк переконструировала привычную форму сосуда, наделив ее новыми ассоциациями. В Ятисе стремилась вернуть народную утварь ее традиционные формы, отличающиеся благородством и одухотворенностью.

Экспозиция фарфора была не ровной, так как большинство участников симпозиума впервые коснулись этого материала. Декоративные композиции Н. Вашквичене, Д. Эйдукайте, И. Петравичене показывали прозрачность белой массы, контрасты выделенной и фактур. Ювелирная сложность этого времени отглаживаются, изысканной декоративностью, тонкостью письма по лаку. Параллельно с фабрикой Лувинских существуют небольшие частные мануфактуры: Вишняковых, А. Аустина, М. Троица, мастеровская Г. Ноженикова, изделия которых ориентированы на средние слои городского населения: в

Нийоле Толвейшене

том Александра I, с картой театра войны с Турцией и др. Тогда же появляются и первые живописные изображения (табакерка с портретом неизвестной дамы, медальон с видом пожара Москвы).

В 1818 году фабрика переходит во владение П. В. Лукутина. С деятельностью П. В. Лукутина и его сына А. П. Лукутина связан расцвет художественных лаков в 1840—1860 годах. Расширяют их ассортимент (выпускают табакерки, шкатулки, портфели для пашаыных ящ и т. д.), способы декорировки (появляются техника шпирровки, живопись по перламутру, фарфоровые медальоны). Для росписи лаком художники часто копируют произведения известных мастеров — живописцев и графиков (шкатулка «Отдых в покое» с картины Платова, табакерка с портретом И. Крылова по гравюру К. Брюллова). Произведения этого времени отглаживаются, изысканной декоративностью, тонкостью письма по лаку.

Параллельно с фабрикой Лувинских существуют небольшие частные мануфактуры: Вишняковых, А. Аустина, М. Троица, мастеровская Г. Ноженикова, изделия которых ориентированы на средние слои городского населения: в

## Дети проектируют

Очередная выставка Университета культуры для школьников прошла в Центральном Доме архитектора. Напомним, что архитектурное отделение университета было основано в 1963-м, и с тех пор каждый год более сотни московских школьников посетили его лекции и семинары. Двадцать лет еженедельных занятий, почти 2000 выпускников — это ли не повод для юбилейной выставки? Но, как всегда, в программе ее были только работы последнего года. Выставка, мы привлекли, предполагает строгий отбор. Здесь все было не так. Каждый школьник, прошедший осеью в Дом архитектора, мог записаться в университет, и

росписях появляются знаменитые «тройки», «чаепития». В начале XX века наступают кризис в лаковом производстве: закрывают многие частные мануфактуры, фабрику Лукутиных, ее место занимает Федоскинская артель, расцвет которой приходится уже на советский период. На выставке представлены произведения ведущих мастеров Федоскина: В. Д. Лишицкий — пластина «В. И. Ленин»; В. Д. Антонов — шкатулка «Проходит кавалерия» и «Коллектор-Горбунок»; В. В. Федоскинскую школу миниатюры отличает стилизм, основанный на традициях лувинской миниатюры и русской реалистической живописи.

Другие современные промыслы лаковой живописи — Палех, Мстера и Холуй — основываются на традициях древнерусской живописи. Стремление к яркости, звучности цвета, узорочью характеристическое произведения основоположников Палеха — И. Голикова, В. Кагулина, Вакурова и их преемников — Р. Смирнову, К. Бокарёва.

В целом выставка дает достаточно полное представление о становлении и развитии русской и советской лаковой миниатюры.

О. Дилачева, Р. Потанова

выполняются они с массой музейно-сувенирных подделок. Это обычный путь са-модеятельного художника, стремящегося прежде всего к ремесленному совершенствованию. В высшей школе от этого избавляются на протяжении девяти курсов, которые приучают к свободной и раскованной композиции. Но дети, по мнению руководителя университета, профессора Е. Б. Новиковой, способны решать ответственные композиционные задачи только в единстве с конкретными темами. Поэтому освобождение детской фантазии от полупрофессиональных штампов происходит здесь в проектных диалогах преподавателей и



род, улыбки и площади которого, здания разных эпох хранят память о его великой многовековой истории. Художница искусно обыгрывает декоративность московской архитектуры. Это Кремлевские башни, знакомый всем узорчатый ситут Покровского собора, фасад Большого театра, дома Пашкова, а также оружие наших дней, их прямоугольные остекленные массивы, неотделимые теперь в нашем представлении от силуэта столицы.

В образе Москвы, создаваемых Г. Орловой, архитектурные ансамбли, старинные и новые, располагаются яруса-

сопоставлений, контрастов применяемых материалов, их взаимной игры. Поэтому ее тобеллы и панно, помещенные в общественные интерьеры, активно формируют среду обитания, вступая в контакт с произведенными архитекторов, декораторов, мебельщиков, осветителей. В лице Г. Орловой предстает современный советский художник масштабного почерка, сумевший запечатлеть наше удивительное и неповторимое время поэтическим языком декоративного искусства.

*Н. Каплан*

## НОВЫЕ РАБОТЫ

### Симпозиум керамистов в Каунасе

В Каунасе состоялся семинар керамистов, посвященный 30-летию Каунасского отделения Союза художников Литовской ССР. Большую часть участников составляли художники из Каунаса, несколько человек из других городов республики — Вильнюса, Клайпеды, Шауляя, Паневежиса, Друскининкай. В качестве гостей были приглашены В. Ятнече (Рига), А. Кэж (Таллин), А. Зименко (Минск), М. Копылков (Ленинград) и И. Шмидтайте (Душанбе). Работы, созданные группой керамистов в ходе семинара,

лись текстильные коллажи и куклы, резьба по дереву, панно из растительных материалов, оригинальная бижурия из папье-маше. Гостем выставки была художница Л. Митрокова, показавшая коллекцию своих работ из меха и кож по мотивам и с использованием техники чукотского эскимосского народного искусства, а также подлинные произведения народных мастеров Дальнего Востока. Тонким призмом порадовали мипп-тобеллы Ольги Негневичевой, члена молодежного объединения МОСХ, творческий путь которой начался в клубе. Однако главным разделом выставки стал расширенный показ трикотажных моделей В. Финкельштейн, посвященный 30-летию ее творческой деятельности.

В каждой вещи, выполненной ею, заложено точное понимание характера и стиля, кому и в какой ситуации эта вещь предназначена. При этом достигается полное равенство конструкции и декоратив-

### Выставка лаков

В Москве, в музее «Палаты XVI—XVII вв. в Зарядье» экспонировалась выставка «Русские художественные лаки XVIII—XX вв.», подготовленная Государственным Историческим музеем. В 1795 году купцом П. И. Коробовым, по примеру Брауншвейгской фабрики в Германии, была открыта первая в

# МОЗАИКА

**Москва**  
«Русская деревянная посуда XVIII—XX веков» — так называлась выставка, открытая в филиале Государственного Исторического музея «Церковь Троица в Никитниках». На ней было представлено свыше 250 экспонатов деревянной посуды, каждый из которых удивляет изысканностью форм и выразительностью рисунка.

**Кишинев**  
Ведущие мастера живописи, графики, декоративно-прикладного искусства республике — Э. Романеску, И. Вьеру, М. Греку, В. Обух, М. Бурия и другие приняли участие в выставке-продаже, проходившей

ию как к бытовому делу, убеждает в его художественной и культурной значимости. Именно об этом и свидетельствуют многочисленные исторические записи посетителей выставки в книге отзывов. О больших и своеобразных эстетических резервах, таящихся в недрах самодельного декоративно-прикладного творчества, заставляют задуматься и другие экспонаты цветом, ритмом, настроением тонко аккомпанировали показу основных моделей одежды, чувствуется заигранный резонанс дружеское участие. Работа в клубе — это для которых ручное творчество, возрождение опыта старинных ремесел, создание рачетным людям, конкретному человеку к жилью, — стала не только способом продвижения досуга, но и высокой духовной потребностью.

*В. Борисова, И. Котовская*

бывать по средам на занятиях и в конце учебного года на большой выставке показывать свои работы. Преподаватели выстроили для ребят стелл забавнейшей конструкции из реек, лоскутков, блесок, цветной бумаги. Под стать этой пестроте были и экспонаты. Среди макетов и рисунков можно было встретить все что угодно: от супрематических композиций (домашняя библиотека) до ковриков с лебедями и замками (домашняя обстановка), от беседок в парке до 1003-этажных небоскребов.

Архитектура — самое практичное искусство, практика причает к неизбежно долготу и трудному продвижению замысла от идеи к эскизу, чертежу, натуре. На каждом этапе что-то теряется и находится, а сам этот путь — цепь бесконечных компромиссов между желаемым и действительным, фантазией и реальностью, причем компромиссов, достигаемых не в сфере ремесла (что проще), а в сфере экономики и инженерии. Для детей этот путь, конечно же, заказан. И так слишком часто готовы они приземлить свои фантазии, подтянуть их к среднему взрослому уровню. После экскурсии по Москве, — возможно, первой в жизни прогулки, когда дети смотрят на город глазами архитектора, — появляются рисунки и модели развивших воображение зданий. В большинстве случаев

пано из керамических плиток и декоративных фонтанов. **Вильнюс**  
Образ родного города занимает ведущее место в творчестве народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР профессора Кузминскиса. Среди произведений художника — цикл резьбы по дереву о Вильнюсе по заказу Министерства культуры СССР для всесоюзной выставки «Земля и люди», которая в ближайших месяцах состоится в Москве.

**Львов**  
Родной земле, ее удивительной природе, ее богатствам

учеников, «беседах» столь же интересных, сколь и неожиданных. Вот, например, макет, выполненный по заданию. Тема — лабиринт... На одной из граней картонного куба нарисованы две лесенки: вход и выход. Что внутри? — Лабиринт! Эту работу, названную крайне научно «лабиринт в объеме», не сочтешь уходом от ответа. Образ и по детски конкретен, и в меру символически. Куб — символ информации, «черный ящик», лабиринт. Так постепенно, вместо сухих моделей, появляются макеты ипровые, макеты театральные, макеты ироничные, вроде Панельного дома с роскошным барочным фронтоном и двумя елочками на крыше.

Работы школьников были в этом смысле вполне профессиональные, что проявилось в подражании модным приемам, а в неожиданных и изысканных нарушениях архитектурных условностей. Впрочем, почему бы университетским работам не быть профессиональными? Составу преподавателей маленького университета мог бы позавидовать любой вуз. Вот уже много лет, каждую неделю приходят они к своим ученикам, всего лишь для того, чтобы научить их чувствовать архитектуру, беседовать с домами, понимать язык своего города и, быть может, когда-нибудь говорить на нем.

*Александр Тарзанов*

посвящает большинство своих работ Л. Жоголь. Эти темы воплощены и в работах, представленных на выставке, которая экспонировалась в картинной галерее Львова.

**Брянск**  
Немало фантазии, мастерства требует искусство создания масок: ведь каждая маска — это образ сказочный, романтический или вполне реалистичный. В парке-музее им. А. К. Толстого была открыта выставка, в экспозиции которой были оригинальные произведения искусства брянского художника Александра Венчикова — маски из дерева.



## «И прекрасен сей смешанный гул...»

Деревянные расписные изделия из деревень Полхов-Майдан и Крутец пользуются сейчас в нашей стране большой известностью и популярностью. Одна из лучших коллекций такой росписи принадлежит известной московской художнице Т. Санчес. В ее доме вещи из Майдана и Крутца сразу же бросаются в глаза.

Яркая, варварская пестрядь, свирепо крашенная анилином — игрушки, шкатулки, корбки, посуда, чисто декоративные поделки. И все это пронзительно-розовое, малиновое, красное, фиолетовое, синее, желтое, зеленое. Требуется некоторое время, чтобы сосредоточиться и разглядеть внимательно всю эту дикую для глаза горожанина пестроту — и удивиться умению множества безвестных мастеров строить композицию и работать с цветом. Беру в руки большую с «звездами» коробку. Наверху розовые небеса и черные штрихи летящих по небу птиц, внизу голубой пруд и уточки, обведенные единым движением руки. «Видите, какая абсолютно уравновешенная, завершенная композиция», — начинает объяснять Тамара Ивановна. Это необыкновенно интересное занятие рассматривать вместе с ней, как «красят» дерево сельские люди, переполненные всевозможной информацией (радио, телевидение, газеты, журналы, фабричная одежда и мебель, всеобщая воинская обязанность), захлестнутые стихией массовой городской культуры. Работают на продажу, чутко угадывая и откликаясь на все запросы покупателя, на вкусы его, интересы и увлечения. Полет Гагарина в космос и празднование шестидесятилетия образования СССР, ностальгия по природе и земле, увлечение древнерусской архитектурой и иконописью, капризы моды — вся летопись времени запечатлены на нехитрой продукции крестьянских умельцев. Однако, несмотря на разнообразие тематики и сиюминутность модных пристрастий, вся эта наивная живопись жестко закована в броню отработанных десятилетиями декоративных, композиционных и профессиональных приемов. Недаром уже полвека неизменно входят в нее обязательные элементы — большая роза и разноцветная травка, колокольчик, виноград и бутон с листком, «зори» и уточки, уточки в пруду и птички в небе. Удивительный феномен совсем молодого, родившегося на глазах народного искусства.

История промысла вкратце такова. Деревня Полхов-Майдан (по-арабски «майдан» означает площадь) находится на краю Горьковской области, где население традиционно занимается обработкой дерева, поскольку бедность почв и скудость урожая не позволяли крестьянину прокормиться только за счет работы на земле. Деревянную посуду в Майдане точили издавна, еще со времен импе-

ратрицы Екатерины II, а может быть, и ранее, и развозили в виде некрашеного беля по разным городам России и даже вывозили за границу. В десятые годы нашего столетия местные торговцы и мастера, стремясь сделать свой товар более ходовым, пытались наладить роспись его на месте. Они обращались к опыту Загорска и Палеха, пробовали разные техники декорирования дерева. В двадцатые же годы житель села С. Д. Игнатов, побывав в Семенове и Меринове, научил односельчан расписывать дерево анилиновыми красками. Способ поправился, быстро распространился, привился и за десять лет набрал силу. Искусствоведы много спорили и спорят о генезисе майданской росписи. Ю. Арбат полагает, что истоки ее следует искать в старинной русской набойке, резьбе и росписи по дереву. Т. Семенова, напротив, считает, что майданская роспись со старорусским искусством связана мало, что, впитав в себя некоторые достижения Загорска и Меринова, она развилась в основном под воздействием действительности тридцатых годов. Не стану перечислять все те элементы, которые вычленил здесь Т. Семенова. Остановлюсь лишь на одном частном замечании, на ее предположении, что некоторые изображения людей и животных мастера Полхов-Майдана взяли из школьных учебников. Справедливость этой догадки подтверждает москвич В. Новацкий (он много лет занимается фольклором), который видел в 1962 году на месте, как красильницы срисовывали из букваря нужные им изображения на фартуки матерек. Война прервала на время производство деревянного товара, однако к середине пятидесятых годов оно вновь набрало силу. В пятидесятые же годы научились красить дерево анилином и жители соседнего села Крутец. И сегодня расписное дерево в этих деревнях делают практически в каждом доме. Мужчины-«токари» точат на станках форму — «белье», женщины и дети его расписывают, «красят». Технология росписи достаточно проста. Готовое белье обмакивают несколько раз в густой раствор горячего крахмала, а затем раскрашивают и лакируют. Самые способные делают наводку (контуры рисунка), те, что попроще, их раскрашивают. Иногда мастерица расписывает и наводит всю вещь целиком, иногда роспись делают в несколько рук. Одна женщина пишет «зори», другая травку и т. д. Работают, как правило, семьями, и каждая семья продает свой товар в облюбованном ею месте. Жители Полхов-Майдана и Крутца везут свои изделия в самые разные районы Союза: в Москву, Ленинград, Киев, Таллин, в Сибирь и Среднюю Азию — география сбыта все время расширяется.

Т. Санчес покупает эти вещи с начала шестидесятых го-

дов, с тех пор как переехала в Москву. «Я, как только увидела эту роспись, сразу решила: вот оно натуральное, настоящее народное искусство, наверное, единственное, какое у нас еще осталось. И так до сих пор думаю». И вот уже третье десятилетие кряду в дни финансового благополучия Санчес объезжает московские базары и скупает в изрядном количестве («Нет, я должна была купить все эти мисочки — десять штук — Сергейчиковой. Это вам, Леночка, только кажется, что все они одинаковые») изделия крестьянских мастеров. Она давно уже знает по именам лучших из них, знает, кто выдал замуж дочь, женил сына, переехал, захворал или вылечился. А в результате образовалось весьма внушительное собрание — одних пасхальных яиц в коллекции Санчес более пятисот. Коллекция эта когда-нибудь послужит бесценным источником сведений по истории майданского промысла послевоенных лет. На ее материале можно будет изучать, как менялись со временем ассортимент изделий, техника росписи и ее тематика. Любопытный исследователь найдет здесь белые лакированные вещи, расписанные черным с помощью кисточки и обмокнутого в туш пальца, замotanного куском капронового чулка, и яркую, лихую кистевую роспись; шкатулки с наивными ягодками и травками и самовары с иллюзорной архитектурной росписью по тулову; незатейливые солонки и составные деревянные храмы, собранные из полых пирамид с крышками-куполами.

Пистолеты, стреляющие пробкой, силуэтом напоминают те XIX века дуальные пистолеты, из которых были убиты Пушкин и Лермонтов. Раскраска же их — цветной, полосатый геометрический орнамент — чистый Восток, тот, что нам и сосед и родня одновременно. «На полути из Нижнего в Казань я уже находился в той стране, которую на немецких картах XVII и даже XVIII века обозначали die Große Tataria» (Великая Татария), — писал Семенов-Тяньшанский. «Смесь словес и понятий и скул навсегда сохранилась в народе. И прекрасен сей смешанный гул в женских лицах и в варварской оде» (это уже наш современник, поэт Д. Самойлов). Так раскрывается еще один глубокий слой народной культуры...

Однако проблемы теории и истории мало занимают хозяйку коллекции... Для Тамары Ивановны эта крестьянская живопись — близкое, понятное и любимое искусство, постоянный источник радости и восхищения. Она его и знает, и понимает. С первого взгляда различает на двух, казалось бы, одинаковых пейзажах живописную манеру Мясгиной и затейливую графическую вязь Сергейчиковой, сразу узнает лихого наводчика Мешкова (редкий случай мужского участия в

росписи) и т. д. Ей никогда не надоедает восхищаться пластически совершенной линией, идеальной декоративностью или безупречной композицией анонимного автора. В квартире Санчес, где все расписано, связано, покрашено и собрано ее собственными руками, среди книг, картин, керамики, фаянса, плетеных коробов и корзин и ее собственных работ, Майдан собран в два больших цветных пятна. Одно — подобие постоянной экспозиции — на полках книжного шкафа. Второе — собранный из любимых «шедевров» натюрморт на обитом железом деревянном сундуке в ее мастерской, где на стенах висят работы хозяйки — выполненные из мелких кусочков ситца панно и комплекты одежды. Смелые, тончайшие, переливающиеся, мерцающие композиции, серебристые или сине-серые, разложенные на бесконечное количество оттенков и дополнением «помогающих сине-серым» серых, коричневых и черных пятен. И вот здесь, в присутствии высокопрофессиональных, изысканных, очень сложных текстильных работ в духе «флорентийской мозаики» или «готического мотива», становится понятным пристрастие Санчес к яркой грубоватой и радостной майданской росписи. Оказывается, что высокий профессионал и наивная, ничему не обученная крестьянка решают, по сути, одну и ту же задачу — жизнь цвета в пространстве. Майданцы просто пишут на объемной вещи, а Санчес, хотя и работает на плоскости, все равно создает объем. И все ее вещи пространственны, в них много света, игры и разнообразия фактуры. Народный мастер, вопреки полному незнанию классических правил и законов, никогда не выходит за пределы своей жесткой, хотя и не сформулированной словесно, живописной системы. Санчес же, которая сама о себе говорит как о живописце, в силу жизненных обстоятельств вынужденно работает не маслом, а ситцем, никогда в самых рискованных затеях не преступает возможности своего материала — ситца. И оттого, когда видишь рядом эти такие контрастные вещи, начинаешь думать, что, пожалуй, эти яркие красно-зеленые или черно-малиновые корбки, как камертон, помогают Тамаре Ивановне взять верный тон, не оступиться, не сфальшивить в трудном ее деле.

Совершенно естественно, что вкус и любовь помогли Санчес собрать много действительно первоклассных вещей и уникальную их коллекцию. Так что теперь многочисленные музеи часто просят у Тамары Ивановны экспонаты для разных выставок и экспозиций. А она, отдадим ей должное, несмотря на ревнивое пристрастие к своим «шедеврам», никогда в этих просьбах не отказывает.

Елена Георгиева







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

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 1(314).1984  
Основан в 1957 году

В номере:

1	
Во имя мира	
3—21	<i>Искусство и время</i>
Всесоюзная выставка скульптуры Время понять себя Возвращение к дереву	
21—26	
Маленькие рецензии	
27	<i>Мнения, суждения, споры</i>
Огонь, а не пепел (по поводу прошедшей дискуссии)	
31	<i>Художник в буржуазном мире</i>
Синтез искусств и архитектура постмодерна	
37	<i>Дизайн</i>
Промграфика для «Детского мира»	
40	<i>Фотопанорама</i>
С выставки «Физкультура и спорт в изобразительном искусстве»	
41	<i>Художник и производство</i>
Деколь для массового фарфора	
42—45	<i>Выставки</i>
«Синяя птица» Н. Ротановой Модранская керамика	
46—47	<i>Хроника</i>
48	<i>Страница коллекционера</i>
«И прекрасен сей смешанный гул...»	

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

Стелла Базазянц  
Ярослава Бубнова

Александр Каменский

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

Анна Шукурова

Художник номера Сельвинский К. А.  
Худ.-техн. редактор Рыбакова Р. П.  
Фотохудожник Шахов В. С.  
Фотомонтажи Холин В. Н.  
Фотографы: Евстигнеев В.  
Овчинников А.  
Онанов С.  
Пальмин И.  
Плотников В.  
Паляничка М.  
Томбак Б.  
Черток В.

Тамара Зиновьева

Нонна Верховская

На обложке:  
А. Бурганов  
«Россия». Медь, 1980

Дина Немчинова  
Александр Шклярчук

© 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

Елена Егорьева

Сдано в набор 5.12.83.  
Подписано в печать 9.12.83.  
А-15015  
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 листов 10,318  
Тираж 37000  
Заказ 1341. Цена 1 р. 30 коп.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательства,  
полиграфии и книжной торговли.  
129243, Москва, Мало-Москов-  
ская, 21