

2³¹⁴ 1984 Декоративное
Искусство СССР



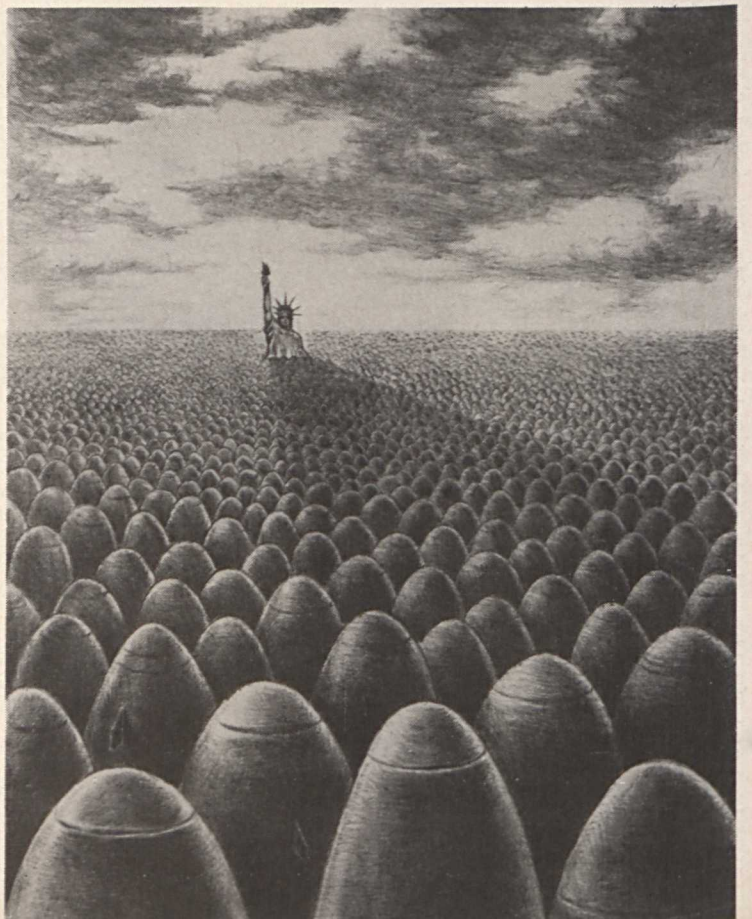
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
КНИЖНИЦА
ИМ. Н. А. НЕКРУСОВЫХ

«Сатира в борьбе за мир»



Международная выставка «Сатира в борьбе за мир» впечатляюще свидетельствует о той важной и ответственной роли, которую призвано сыграть изобразительное искусство в борьбе за сохранение мира от атомной катастрофы, о высокой гражданской миссии художника в современном мире.

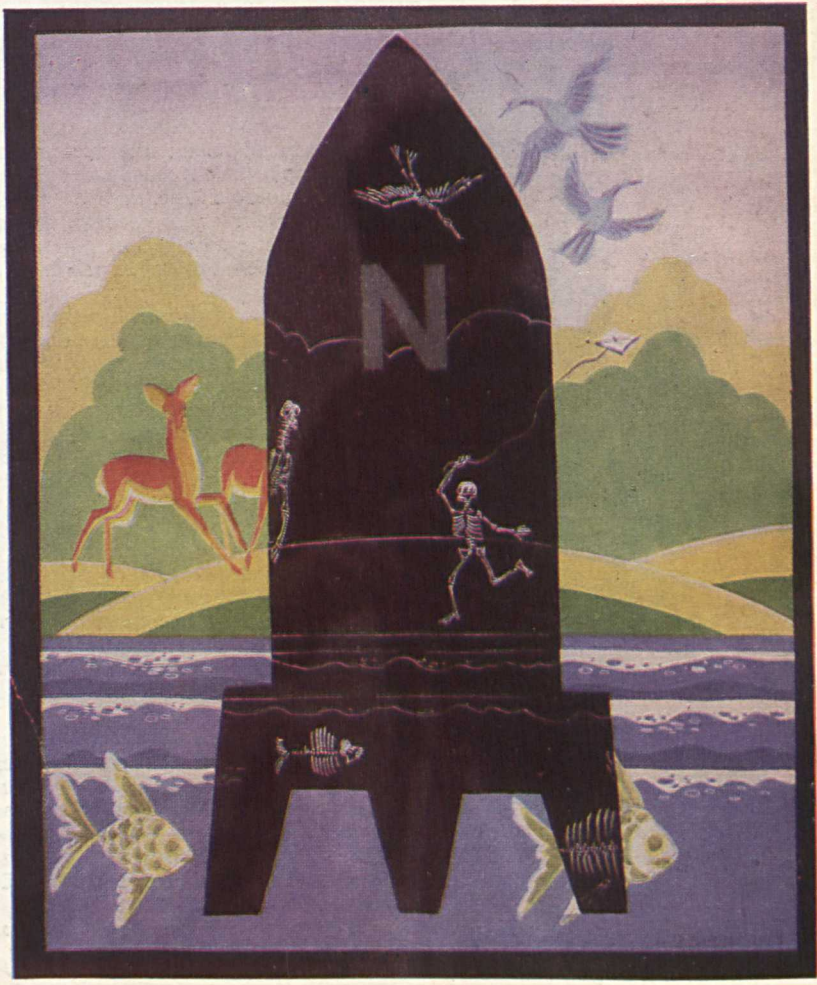
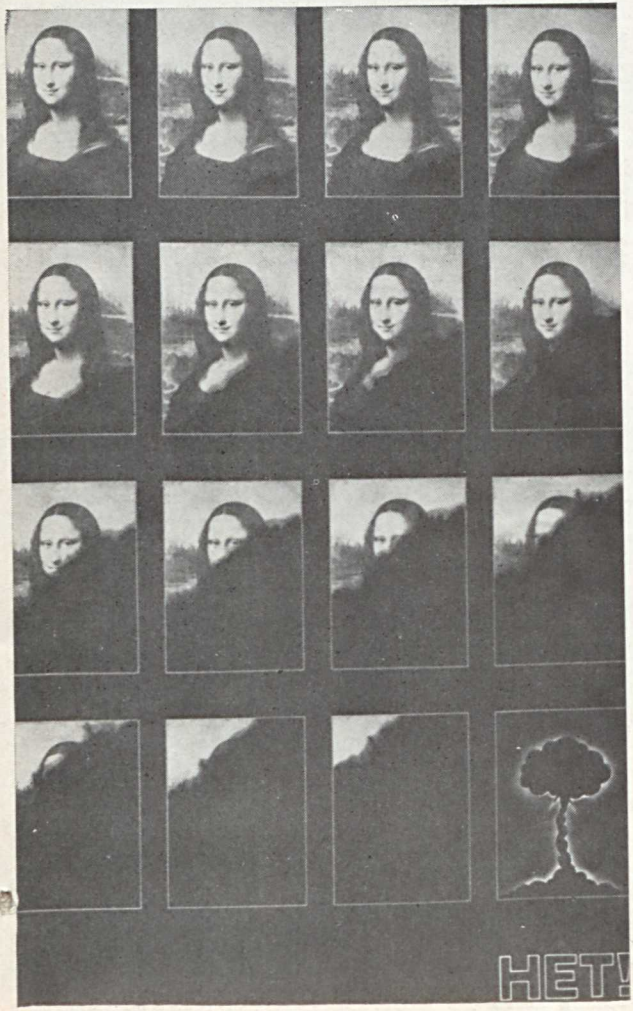
Из книги отзывов выставки «Сатира в борьбе за мир». Осень 1983 года. Москва



428

Фоторепортаж с выставки «Сатира в борьбе за мир», экспонировавшейся осенью прошлого года в залах Академии художеств СССР. На снимках — фрагменты экспозиций разделов СССР, Австрии, ФРГ, работы художников В. Михайлова, И. Смирнова, В. Маркина, А. Смирнова, В. Витера, Церенджан Бааянзух Байды (МНР)

Фото В. Евстигнеева



Место

Азербайджанская ССР, г. Баку. Выезды в г. Кировабад, Шеки.

Время

5—11 сентября 1983 г.

Организаторы

Академия наук АзССР, Министерство культуры АзССР, при содействии секретариата ЮНЕСКО и комиссии СССР по делам ЮНЕСКО. В работе симпозиума принял участие Генеральный директор ЮНЕСКО господин А.-М. М'Боу, сотрудник сектора культуры ЮНЕСКО П. Калфон, а также почетный президент Международной ассоциации пластических искусств при ЮНЕСКО, первый секретарь Союза художников СССР Т. Салахов.

Председатель Оргкомитета
Число участников

Заместитель Председателя Совета Министров Азербайджанской ССР Ф. Ахмедов.

170. Среди них — научные, музейные работники, журналисты, представители радио, телевидения, бизнесмены. Всего зарубежных участников — 62.

Представленные страны

Афганистан, Бельгия, Болгария, Великобритания, Венгрия, Вьетнам, ГДР, Иран, Индия, Италия, Канада, Монголия, Польша, СССР, США, Таиланд, Турция, Франция, ФРГ, Чехословакия, Швейцария.

Число докладов

43 доклада зачитано хозяевами симпозиума, учеными Азербайджана; 30 — иностранными участниками, 34 — гостями из республик СССР.

Задачи симпозиума

С этим вопросом мы обратились к заместителю председателя Оргкомитета — зав. иностранным отделом ЦК КП АзССР Р. Абуталыбову. «Мы надеемся, что наш симпозиум, как и многие международные форумы, будет способствовать утверждению идеалов мира и гуманизма, укреплению дружбы и взаимопомощи, установлению деловых и творческих контактов деятелей культуры различных стран и народов, обеспечению бережного отношения к художественным ценностям, культурному наследию народов, их использованию в целях эстетического и этического воспитания подрастающих поколений».

Выставки, организованные в рамках симпозиума

Азербайджанские ковры и ковровые изделия. Изобразительное искусство. Сюжетные ковры Азербайджана. Азербайджанские безворсовые ковры. Азербайджанская национальная одежда и ювелирные изделия. Азербайджанская художественная вышивка и медная посуда. Древние азербайджанские рукописи и миниатюры.

Рекомендации симпозиума

«...Участники Международного симпозиума по искусству восточных ковров с большим удовлетворением отмечают, что симпозиум прошел на высоком научно-организационном уровне, внес значительный вклад в изучение различных научных и творческих проблем искусства ковров стран Ближнего и Среднего Востока, раскрыл многие аспекты взаимосвязи искусства восточных ковров с ковроделием народов других регионов зарубежного Востока и республик Советского Союза.

Значительное место в работе симпозиума заняли исследования, посвященные изучению самобытного, многогранного и древнего искусства азербайджанского ковра.

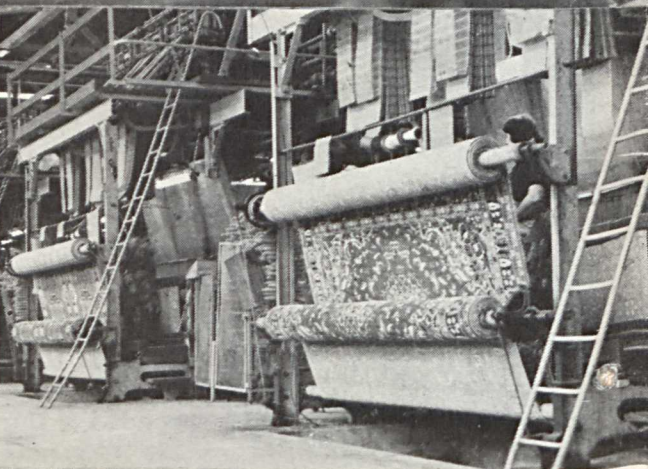
Участники симпозиума отмечают, что в Советском Азербайджане проделана значительная, плодотворная работа по изучению, сохранению и популяризации художественного наследия азербайджанского народа, его большого коврового искусства, современному развитию ковроделия...

Участники симпозиума считают целесообразным проведение в 1987 году в г. Баку международного симпозиума по азербайджанскому ковровому искусству.

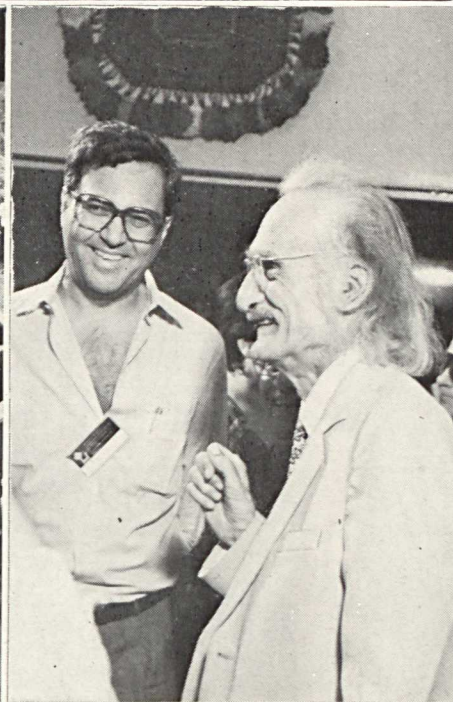
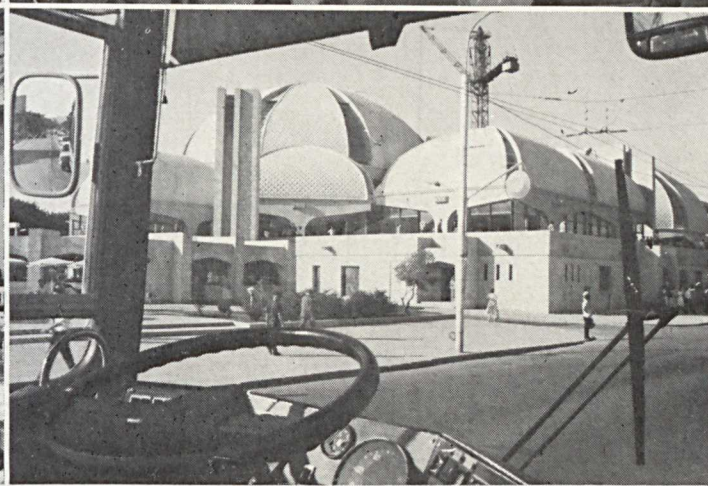
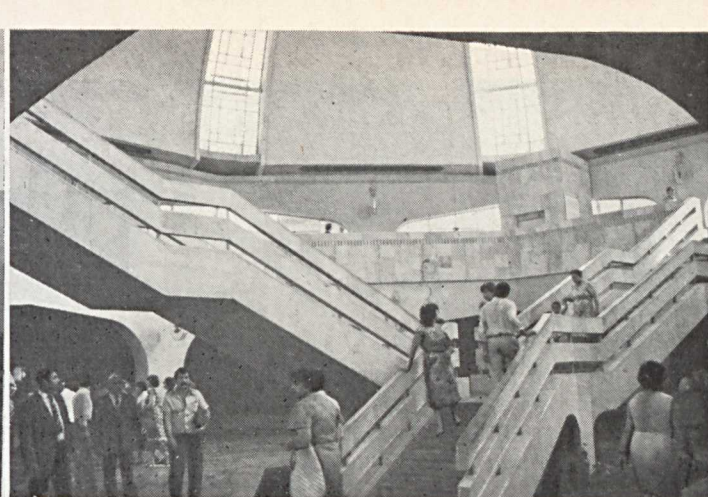
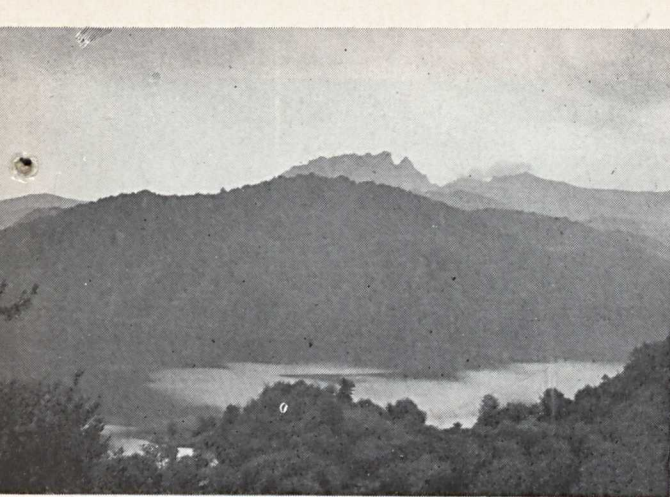
Рекомендовать также проведение аналогичных симпозиумов по среднеазиатским и кавказским коврам...»

От имени участников симпозиума председатель Оргкомитета — заместитель Председателя Совета Министров Азербайджанской ССР Ф. Ахмедов преподнес в дар ЮНЕСКО ковер с портретом азербайджанского зодчего XII века Аджеми Нахичевани. Автор Л. Керимова. Дар пополнит коллекцию произведений искусства ЮНЕСКО.

Авторы художественного оформления симпозиума — М. Аникет, Р. Мамедов.



Графический знак симпозиума



Общий вид старого города
В городе — праздник ковра

Редактор журнала «Хали»
Р. Пиннер (Англия)

Обмен мнениями
Э. Дадаш (ФРГ), Х. Тарзи (Афганистан), Н. Зарнегин (Швейцария)

На ковровом комбинате г. Кировабада

Гости симпозиума побывали на озере Гей-гель — природно-биосферном заповеднике

Зал заседаний симпозиума

Зам. председателя Оргкомитета Р. Абу-галыбов, секретарь СХ СССР М. Тараев, сотрудник отдела культуры ЮНЕСКО П. Калфон, первый секретарь СХ СССР Т. Салахов

П. Калфон — сотрудник отдела культуры ЮНЕСКО и З. Ларош — (центр Помпиду, Франция) наблюдают за работой мастериц

На восточном базаре. Баку. Архитекторы У. Ревазов, П. Яриновский

Восточный базар Баку. Архитекторы У. Ревазов, П. Яриновский

Многолюдный веселый праздник — раздолье для мальчишек

Гости симпозиума в доме-музее Низами

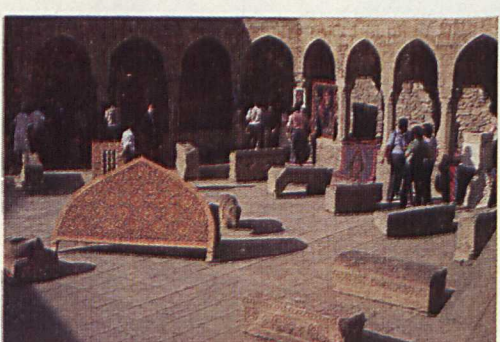
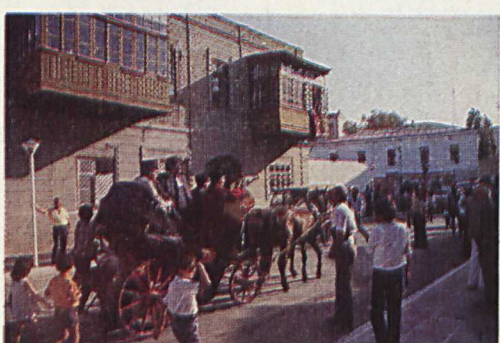
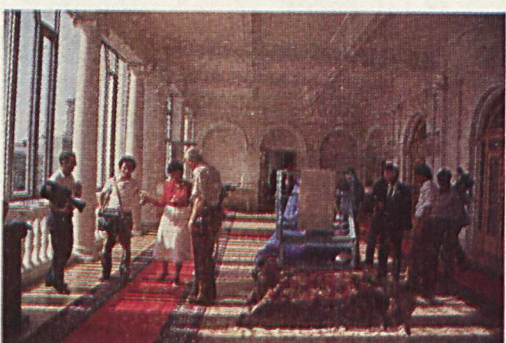
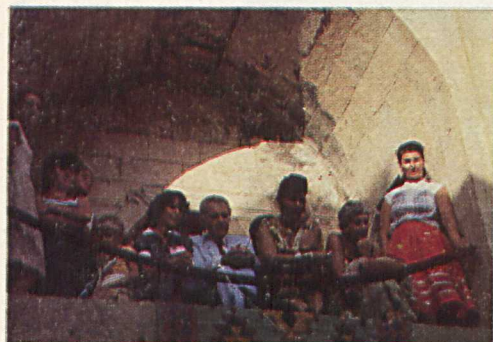
С. Саббах (Италия) и Л. Керимов (Азербайджан)

Международный симпозиум по искусству восточного ковра

● Симпозиум как механизм культуры

● Научная программа

● Место проведения — Баку



Бакинская бухта

Праздник ковра на улицах Баку. На переднем плане — Ш. Меликофф-Сайяр (Франция)

Праздник ковра в Кировабаде

На этнографическом представлении в караван-сараяе — памятнике архитектуры XVII века. В центре — сотрудник отдела культуры ЮНЕСКО П. Калфон

Гости фестиваля смотрят восточную народную комедию на улицах Баку

Участники симпозиума посетили мавзолей Низами в г. Кировабаде

На празднике ковра в Кировабаде звучала народная музыка

В фойе зала заседаний симпозиума работали на станках народные мастера-ткачи

Фазтоны — самый удобный транспорт для поездки по узким улицам старого Баку

Народный певец-ашуг на празднике ковра

Древний танец «яллы» в исполнении самодельного ансамбля

Архитектурный памятник — рынок XII века превращен на время праздника в экспозицию традиционных ремесел

Специалисты с интересом рассматривали ковры из частных домов, выставленные на городской площади Кировабада. На фото — Т. Хизгилова (Дагестан)

Интервью для телевидения дает Э. Вигнере (Латвия)

Этнографическое представление в караван-сараяе

Ковер на воротах — знак радости в доме





На время раздвинув ковры веранда дома превратилась в театральные ложи

Международный симпозиум по искусству восточного ковра

● Место проведения — Баку

● Научная программа

● Симпозиум как механизм культуры

Место проведения — Баку

Есть закономерность в том, что идея симпозиума по искусству восточных ковров возникла в Азербайджане: Азербайджан — страна древнего ковроделия. Первые орудия ткачества — керамические и костяные пряслица, обнаруженные здесь археологами, относятся к неолиту — IV—III тыс. до н. э. Традиция ткачества здесь не знала перерыва. Известно 144 названия классических азербайджанских ковров. Это, безусловно, одна из наиболее развитых ковровых школ мира. По сей день тысячи женщин в селах и городах республики садятся к станку, чтобы соткать ковер в приданое дочери, в подарок брату, свекру. Сменяя друг друга в течение дня, подсаживаются к станку мать, дочь, внучка — у кого выдается свободная минута. И в течение одного дня, и в течение десятилетий сменяются не раз у станка мастерицы, но рисунок ковра возникает по единой воле — самобытной традиции.

Жива в республике и другая традиция — уважение к мастерству и труду ткачихи, умение и понимать и ценить ковер. Эта традиция переросла частную сферу быта и стала значимым фактом общественной жизни, культурной политики.

В Азербайджане создан первый в стране Государственный музей ковра. Только исключительно особым значением для культуры республики традиции ковроделия можно объяснить факт, особенно удививший гостей симпозиума, — от Азербайджана заявку на симпозиум подали 48 докладчиков, среди них искусствоведы, историки, художники, музейные работники, археологи, экономисты, химики, технологи. Широта и масштаб исследований говорят о многом — и о глубинной взаимосвязи ковра с разными сферами жизни, и о жизнеспособности ковра в современных условиях, и о растущей его духовной значимости. Именно поэтому интерес, который проявили советские и зарубежные специалисты к симпозиуму в Баку, имеет несколько аспектов: исторический — продиктован значением ковров Азербайджана в системе восточного ковроделия; научный — обусловлен масштабом изучения ковров в республике; экономический — связан с популярностью местного ковра и на внутреннем и на мировом рынке. И, безусловно, практический. Судьба традиционного ковра сегодня внушает тревогу. Трудоемкое производство, забытый смысл архаических орнаментов, сырьевые сложности — все это сказывается и на качестве и на количестве ручных ковров во всем мире. И хотя многие эти проблемы актуальны и для Азербайджана, ковровые традиции здесь сохранились, и это также объясняет, почему симпозиум был создан здесь.

Есть еще одно объяснение тому, почему идея симпозиума возникла в Баку: в республике есть человек, масштаб личности, энтузиазм и авторитет которого в области изучения ковра создали необходимую для научного общения силу притяжения. — лауреат Государственной премии СССР, народный художник Азербайджана, заслуженный деятель искусств республики, технолог, мастер и исследователь ковра Лятиф Керимов.

И, наконец, еще одна, возможно, главная причина созыва симпозиума в Азербайджане продиктована практикой — не только местной обширной практикой производства ручных ковров, которая порождает свои проблемы, но наряду с этим и всей практикой местной культуры. Качественно новая ситуация культуры в республике, наметившаяся в последние годы, выразилась в потребности и нового уровня знания о себе, и нового уровня и масштаба культурных контактов, в раскрепощении духовной энергии, в новых формах культурной деятельности.

Создание необходимых условий — материальных, технических, организационных — дало возможность реализации этих тенденций. Не случайно в последние годы Баку стал городом многих представительных всесоюзных и международных встреч специалистов разных областей — литературы, искусства, химии, нефтедобычи, образования...

И вот — симпозиум по искусству ковра.



Генеральный директор ЮНЕСКО А.-М. М'Боу на прогулке по старому городу

*Аннотация "Art Decoratif de l'RS" En l'honneur du symposium international sur l'art de tapis d'Orient qui a eu lieu à Bakou, en septembre 1983 et avec nos meilleurs vœux à tous ses lecteurs.
Bakou, le 11 septembre 1983
A. M. M'Bou*

*Журналу «Декоративное искусство СССР» В память о Международном симпозиуме по искусству восточного ковра, который состоялся в Баку в сентябре 1983 года и с наилучшими пожеланиями всем читателям
Баку 11 сентября 1983
А. М. М'Боу*

Научная программа симпозиума включала работу трех секций — по искусству азербайджанских ковров, искусству восточных ковров и миниатюрной живописи. Но большой и представительный симпозиум, естественно, не мог уложиться в рамки заданной темы, как бы общо она ни была сформулирована. Из множества подходов,

Научная программа

разнообразия аспектов, широты тематики, выявленной на симпозиуме реальной практикой изучения ковра, обозначились такие, которые сближают интересы исследователей и создают как бы некоторую структуру этой сферы науки.

● Вопросы атрибуции

Наибольшее число докладов, представленных на симпозиум, носило музейно-атрибуционный характер. Это характерная и естественная ситуация для начального этапа изучения ковра. Информация о крупных музейных коллекциях, частных собраниях, об отдельных вещах, интересных с точки зрения техники, орнамента, возможностей датировки, была полезной тем более, что публикации подобного плана весьма немногочисленны. В результате возникла общая, но реальная картина имеющегося как в стране, так и за рубежом материала. Ковры из музеев Москвы, Ленинграда, Баку, Тбилиси, Еревана, Будапешта, Праги, Лондона, Кабула, Стамбула, Парижа, Мюнхена, Базеля, Туринна, показанные на слайдах, дали представление о масштабах, характере и проблематике материала.

Эту группу докладов составили следующие выступления: Р. Эфендиев — Выявление и атрибуция ковров в музеях мира и частных собраниях; Э. Торчинская — Азербайджанские ковры в Музее этнографии народов СССР; Т. Григолия — Азербайджанские ковры в музее искусств Грузии; Т. Исмаилова — Ковры в музее искусств им. Р. Мустафаева; М. Рагимханова — Об одном ковре с изображением О. Хайяма из Музея искусств им. Р. Мустафаева; Г. Векилова — О Государственном музее азербайджанского ковра; И. Бабаева — Вопросы изучения и пропаганды ковров музейной коллекции; Н. Самгина-Пирвердян — Об одном ковре XVII века из Эрмитажа; С. Асадуллава — Ковры Ирана, Туркмении и др. стран в Азербайджанском государственном музее им. Р. Мустафаева; А. Степанян — Азербайджанские ковры в музеях Армении; О. Гордеева — О коллекции восточных ковров Исторического музея; Л. Берсенева — Туркменские ковры из ГМИИВ; Г. Джалабадзе — Коллекция хурджунов в Гос. музее Грузии; К. Гамбош — Азербайджанские ковры в музеях Венгрии; Ж. Гамбош — Азербайджанские вышивки в музеях Венгрии; Р. Копачкова — Восточные ковры в национальной галерее Чехословакии; Р. Ченснер — Азербайджанские ковры в музее Виктории и Альберта; Дж. Френсис — Азербайджанский ковер 1540 года в музее Виктории и Альберта; Ф. Батари — Два турецких ковра в музее прикладных искусств в Будапеште.

Для описания и характеристики ковров исследователи использовали различные подходы: описание орнамента и цветовой гаммы, выявление территориального происхождения, констатация плотности и типа узлов, попытки датировки.

Дж. Френсис (Англия) включил в характеристику исследуемого ковра описание пейзажей, этнических типов, социального устройства общества, состояние хозяйства, специфики городской жизни региона и эпохи. Показанные докладчиком слайды — старые гравюры, портреты и пейзажи, жанровые сцены как бы воссоздавали необходимую для понимания всякого произведения, а ковра в особенности, реальную жизнь с подробностями быта.

Вторую, также весьма представительную, группу составили доклады исторического плана. Во вводном докладе Л. Керимова был очерчен регион восточного ковра, охарактеризованы специфика его технологии и особенности орнамента, обозначены основные источники для изучения раннего ковроделия — египетские настенные росписи, ткани из гробниц, письменные памятники. Интересный материал предоставляют и археологи Азербайджана. Земля Азербайджана — древнейший центр восточного ковра. По свидетельству Ксенофонта, в V веке до н. э. ковры из этих мест уже были в международном обращении. Т. Бунятов (Баку) исследует социально-экономические предпосылки

возникновения ковроделия в этом регионе. В III тыс. до н. э. возникает отгонное скотоводство и овцеводство и переработка его продуктов выделяется в особую сферу деятельности. Как считает автор, в памятниках этого периода — наскальных изображениях, изделиях из металла, керамики, камня — зафиксированы единые типы орнамента, который применялся, очевидно, и в ткачестве.

Дополняя друг друга, доклады создавали довольно подробную картину того, как применялся ковер (А. Питер, ФРГ. Интерьеры шахсеванских шатров); какие типы ковров существовали, в частности, круглые большие ковры для парадных залов (Д. Муджири, Баку); редкие ковры из шелка, вышитые золотом и серебром, унизанные драгоценными камнями (Ч. Курбанова, Баку). О ценах на ковры на протяжении нескольких веков рассказал Р. Райт (США). На основании свидетельства путешественников XV—XIX веков докладчик реконструирует конъюнктуру ковровых рынков разных времен и приходит к выводу, что на протяжении всей обозримой истории ковры ценились очень высоко. Так, например, в 1471 году был куплен ковер за 100 дукатов, что в пересчете на современные цены составляет 20 тысяч долларов.

О развитии рынка ковров интересные данные получил Р. Ченснер (Англия), исследуя коллекцию старых географических карт. Ранние карты эпохи крестовых походов, весьма приблизительные, мало помогали практическим нуждам купцов. К 1513 году создается карта с искаженным, но уже обозначенным Каспийским морем. В XVII веке карты уточняются, но теперь они тщательно оберегаются от посторонних глаз. Карта Олеария — одна из первых, на которой обозначены ковровые центры — Шемаха, Дербент, Ардебиль, Тифлисе, Ереван.

Интересный источник сведений о восточных коврах обнаружила чешская исследовательница Р. Копачкова. Инвентарные книги королевских дворов содержат названия восточных ковров, фиксируют их цену, количество, значимость в интерьере, отношение к ним владельцев.

Ф. Сумер (Турция) сообщила о новых найденных ею исторических документах, дополняющих сведения по истории ковра. Попытки художественной характеристики отдельных групп ковров содержались в докладах Р. Тагиевой (Баку. Художественная специфика сюжетных ковров), Э. Алиева (Баку. Авторские интерпретации традиционных композиций), А. Бабаевой (Баку. Ковры Шеки-Закатальской и Кахи-Белоканской зоны), М. Чурлу (УзССР. Ковры Ферганской долины), И. Насреддиноглу (Турция. Современный турецкий ковер), М. Алиева (Швейцария. Ковры карабахской группы). Из этих выступлений стало очевидно, что критерий художественности еще предстоит осмыслить внутри сложившейся системы оценок ковра, еще предстоит научиться им оперировать в этой конкретной ситуации. Хотя на практике, оценивая ковер, мы пользуемся некоей шкалой ценностей, она сама, тем не менее, еще нуждается и в фиксации, и в мотивировке. Однако при общей неразработанности собственно искусствоведческих подходов в докладе Р. Чебуля (США. Об эволюции орнамента ковров «Казах») на базе искусствоведческой методологии была выявлена семантика древнейших орнаментов, прошедших длительную эволюцию и сохранившихся по сей день. В сообщении М. Чурлу, художника по профессии, критерий художественности был использован для доказательства жизнеспособности традиции и ее адаптационных возможностей. Опыт этих исследований позволяет предположить, что собственно искусствоведческий анализ может оказаться продуктивным для изучения ковра.

● Взаимовлияние культур

Одну из самых обширных групп докладов симпозиума можно было бы назвать: взаимовлияние культур и народная традиция. По этому разделу были заслу-

шаны сообщения о белорусских килимах, известных с XIV века, которые именовались, и не случайно, «турецкими коврами» (Д. Тризно); о сходстве азербайджанских и туркменских ковров (Дж. Шахбердыева); об идентичных мотивах суматов — безворсовых ковров Дагестана и Азербайджана (Т. Хизгилова); о следах восточной традиции в коврах Молдавии (Е. Постолаки), Украины (А. Жук); об аналогиях ковров Украины и Востока (А. Нестер); о раннеанатолийских интерпретациях кавказских ковровых мотивов (Д. Додз. США; Н. Диарбекерли. Турция). Интересные параллели в коврах Востока и Запада проследил Альберто Боралеви (Италия). Выявляя сходство орнаментов при разной их интерпретации, исследователь делает вывод о первичности восточного орнамента и техники ковроделия. Ф. Сумер (Турция) в своем выступлении рассматривал военные конфликты древности как специфическую форму культурного обмена и привел свидетельство историка XIII века Ибн Саида о том, что самой ценной добычей в это время считались ковры.

В докладах этого раздела выявился еще один аспект изучения: из общего понятия «восточный ковер» исследователи локализируют отдельные региональные школы. В этой группе докладов привлекли внимание сообщения о таких оригинальных школах ковроделия, как дагестанская (Э. Кильчевская), таджикская (Н. Юнусова), турецкая (У. Херш, ФРГ). Р. Пиннер, один из ведущих исследователей ковра, редактор специального журнала «Хали» («Ковер»), издаваемого в Лондоне, высказался на эту тему так: «До сих пор я считал, что кавказские ковры — нераздельное явление. Но теперь после симпозиума настроен более оптимистично. Главное, что делает меня оптимистом, — это количество людей, которых интересует ковер. Это внушает надежду, что при более тщательной дальнейшей работе возможно выявление региональных ковровых школ. налаженный обмен информацией мог бы значительно продвинуть изучение ковра. Сегодня мы еще в самом начале работы. Вот почему нужны такие симпозиумы: они ориентируют каждого в общем движении».

Искусствовед из Армении Н. Степанян, напротив, считает, что исторические судьбы народов Кавказа дают возможность рассматривать культуру Кавказа в целом, тем более, когда это касается искусства ковра. Во всяком случае, на нынешнем этапе знаний о ковре наиболее продуктивно, по ее мнению, изучение общих вопросов ковроделия. Не случайно на симпозиуме с интересом были встречены сообщения о технологии ткачества. Обзорный доклад об основных способах ткачества сделала К. Алиева. О технологии с использованием камыша выступил Н. Гасан-заде. Пожалуй, наибольшее оживление вызвали доклады, посвященные технологии крашения. Переход ковроделия на анилиновые красители вызвал, по общему мнению, резкое ухудшение качества ковра. Нестойкие, излишне яркие и не имеющие цветовых нюансов тона шерсти нарушили классическую гамму традиционных ковров, ухудшили товарные качества ковра. Натуральные красители отличались солнцестойкостью, не линяли, давали глубокие сочные тона. Натуральные красители неровно окрашивали шерсть разного сорта и тем самым создавали вибрацию цвета даже в одной партии крашения. Со временем в готовом изделии эта вибрация цвета усиливалась и придавала старым коврам еще большую живописность. Этого облагораживания гаммы лишились изделия с анилиновой окраской. Словом, вопрос сохранения традиций ковра во многом зависит от того, как будут решены технологические проблемы крашения. Натуральные красители, которыми издавна пользовались мастера, невозможно производить в промышленных объектах. Обычно сырьем служили растения, жуки, гусеницы. Получение некоторых цветов, как, например, красного цвета из индиго, требовало сложного процесса ферментации. Симпозиум показал, что во многих странах идут поиски





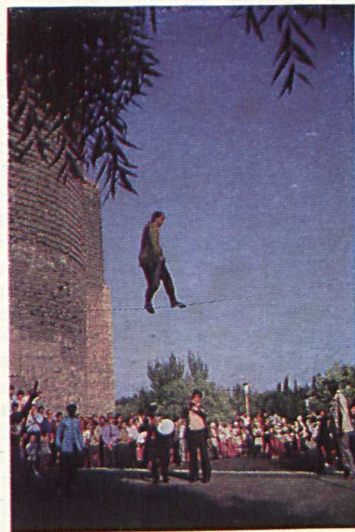
Фрагменты традиционных азербайджанских ковров

Выставка ковров из частных домов на улицах Кировабада

Представление кендыр-базов (людей с проволоки) — народных актеров на городской площади Баку

Сюжетный ковер «Хосров и Ширин»

Ковер на ограде сада



сырья и технологии для промышленного производства натуральных красителей. В. Цоллингер (Швейцария) сделал сообщение об изобретении хромовых красок, адекватных растительным по колориту и стойкости. А. Солман (Турция) собрала материал о традиционных в народном искусстве способах крашения шерсти. Растительный мир региона и традиционная цветовая палитра ковров — явления безусловно взаимосвязанные. На азербайджанском материале это выявила А. Алиева. Сообщение молодого азербайджанского ученого М. Касумова и показанные им образцы шерсти натурального крашения произвели огромное впечатление на аудиторию. Для выработки натуральных красителей докладчик предложил отходы пищевой промышленности, а также распространенные в Азербайджане растения. Другой традиционный показатель качества ковра — количество узлов на квадратный дециметр, то есть плотность ковра. Ранние ковры отличаются большой плотностью. В докладе О. Асланапа (Турция) сообщалось о двух фрагментах ковра начала IX века из арабского музея в Каире, плотность которого 2150 узлов на квадратный дм. Однако подобное качество уже в те времена поддерживалось специальными мерами — надзором военных. Технологические вопросы производства ковров тесно связаны с видовым разнообразием ковровых изделий. Назначение коврового изделия диктовало и свой материал, и определенную технологию производства. Ковры напольные и настенные, для жилого и дворцового интерьера и для мечети, хурджины — сумки, мафраши — сундуки (С. Азади, ФРГ), циновки-подносы, циновки-дуршлаки (Н. Гасанзаде, Баку), ковры-кольчуги для воинов и боевых коней (Э. Салманов, Баку) — функции ковра были весьма обширны. Для производства ковров использовали шерсть, шелк, хлопок, драгоценные металлы и камни, стебли растений. Назначение ковра и материал определяли орнаментальный строй. Особые по композиции и орнаменту ковры использовались для молитвы (Итен-Марицт, Швейцария). Е. Постолаки (Кишинев) рассказала о молдавских коврах для похоронного обряда — «посмертных коврах», которые, по обычаю, заготавливаются в большом количестве, чтобы можно было выстлать ими и дом и двор. Традиционный рисунок посмертных ковров — три венка из закрытых цветов. «Ковер в быту азербайджанского народа» — тема доклада Г. Кулиева (Баку). Восточный ковер широко использовался и в России, и в Европе. Русский интерьер на протяжении XIX века проделал значительную стилистическую эволюцию, тем не менее неизменно включал в себя восточный ковер. Взаимосвязям русского интерьера и восточного ковра было посвящено сообщение О. Семенова (Москва). Органическая связь ковра с бытом, магией, ритуалом на протяжении многих веков безусловно отразилась в его орнаментах, построении композиции. Т. Сабахи (Италия), исследователь, коллекционер, бизнесмен, так объяснил свой интерес к коврам: «Семантика ковра создавалась и развивалась вместе с человеком. Эволюция ковра отражает развитие разума. Этим ковер и представляет для меня особый интерес».

● Семантика орнамента

Всеобщий интерес исследователей к семантике коврового узора не случаен. Это направление в изучении ковра составило особую группу докладов. Реалистический, то есть строго научный, аргументированный, но не отвергающий интуицию, подход к этой проблеме содержался в докладе Н. Абдуллаевой (Баку). Ее интерпретация основывается на том, что символика ковров восходит к астральным, земледельческим культам, рисуночному письму. Соглашаясь с Н. Абдуллаевой по существу, исследователь из Великобритании Ш. Акинер также утверждает, что семантика ковров более давняя, чем понятия, в которых пытаются обычно интерпрети-

ровать традиционные узоры, почерпнутые из более поздних религий. Ш. Акинер считает, что пока еще нет необходимого объема знаний по ранним культурам, который создал бы предпосылки научного подхода к семантике ковра.

Тем не менее расшифровка коврового орнамента было посвящено на симпозиуме наибольшее число докладов. Исследователи привлекали методы фольклористики (М. Казарян, Ереван. Фольклорные основы вышанагоргов; М. Сеидов. О мифологических корнях мотивов дракона в азербайджанских коврах), этнографии (Д. Итен-Марицт, Швейцария. Этнологические аспекты ковров «намазлыг»), археологии (Э. Салманов, Баку. Ковры и другие).

Нетрадиционный подход к расшифровке орнаментов предложил азербайджанский ученый, химик Х. Мамедов, который обратил внимание на сходство природных кристаллов и традиционных ковровых орнаментов. Сохранение геометрического стиля на протяжении многих веков свидетельствует, по мнению исследователя, о стойкой связи народного искусства с реальностью, о глубинных закономерностях природы, отраженных в орнаменте. Ф. Акет (Великобритания) поддержала эту идею — естественные и точные науки могут дать новый материал для изучения явлений культуры. Рост технических возможностей археологии, развитие методов и технических возможностей науки, например, ботаническая археология, археология климата и пр., дадут новые сведения о том, какой люди некогда видели землю. А это поможет в свою очередь интерпретировать культурные явления прошлых эпох, в частности орнамент. Задача эта чрезвычайно трудная и столь же увлекательная.

Интерес к вопросам семантики на симпозиуме был так велик, что, несмотря на довольно вольную аргументацию в докладах Р. Пиннера (Англия) о семантике орнамента ковров типа «дракон», Д. Байлея (США) — об орнаменте ковров типа «казах», Г. Дамдиндоржийна (Монголия) — об орнаменте монгольских ковров, С. Асадовой (Баку) — о спиральном орнаменте, Г. Алиевой (Баку) — о семантике цвета, сообщения эти были выслушаны с величайшим вниманием. Принципиально новый подход к исследованию семантики ковра был предложен в докладе Э. Салманова (Баку). Исследователь усматривает связь между содержанием орнамента и самим процессом ткачества. Так, например, Э. Салманов пришел к выводу, что обычный ковроткацкий узел — гердес (по названию города Гердес), то есть гордиев узел, — обледал в глазах мастеров силой заклинания. К такому выводу исследователь пришел, изучая орнаменты восточного оружия, на котором изображение гордиева узла — обычный элемент декора — означало надежность, верность, прочность. Множество гордиевых узлов, из которых состоит ковер, многократно усиливают заклинание. Ковер, связанный гордиевым узлом, как бы наделялся магической силой.

● Практика

Несмотря на желание специалистов взглянуть во внутренние смыслы узоров и техники, приходится соглашаться с Ш. Акинер, что вопросы семантики интересуют пока только теоретиков, а практическую жизнь ковра не затрагивают. Нет должной пропаганды этих знаний ни среди широкой публики, ни среди мастеров, и в музеях всех стран мира ковры классифицируются по месту их производства, а не по содержательному принципу. Многие исследователи констатировали, что смысл орнаментов забыт, интерпретация их приближена, и ставили вопрос о возможности продолжения традиции ковра. Чешский исследователь Л. Кибалова говорила о практике их страны. Живых традиций ковроткачества в Чехословакии не сохранилось: «Традиция для нас — история, а не способ развития. У нас в стране самодельные мастера нередко воспроизводят музейные образцы, а профес-



П. Калфон (Франция) — сотрудник отдела культуры ЮНЕСКО на открытии симпозиума

сиональные художники интерпретируют художественные традиции, но непосредственная живая традиция народного искусства оборвалась».

В нашей стране в целом, при общей, более благоприятной картине, по мнению Н. Степанян (Ереван), производство ковров тем не менее нуждается в настоящем времени в ряде экономических и организационных мер.

Пессимистические прогнозы на будущее народного искусства, в частности ковра, высказал Р. Пиннер (Великобритания). С энтузиазмом занимаясь изучением и пропагандой ковра, Р. Пиннер тем не менее считает, что органического продолжения народной традиции в современных условиях быть не может и задача ученых состоит только в том, чтобы разумно направлять бизнес ковра. Прямо противоположная точка зрения прозвучала в выступлении О. Асланпана (Турция). Наблюдая за работой юной мастерицы-ткачихи в фойе зала симпозиума, исследователь обратил внимание, что под руками ребенка рождается орнамент, известный по археологическим находкам фрагментов ковров эпохи Аббасидов.

Стабильность традиции ковра в Азербайджане стала предметом специального разговора.

На симпозиуме на конкретном материале были рассмотрены разные уровни жизни традиции, разные ее функции в культуре, разные способы сохранения и методы изучения. Сопоставлению существующих подходов к национальному наследию в ряде стран было посвящено выступление А. Климова (Молдавия).

На симпозиуме ковер предстал как предмет, в котором обозначились и история народа, и его философские представления, религиозные символы, социальная организация, экономический строй, природные реалии, бытовой уклад. В свою очередь ковер также дает материал для изучения целого ряда проявлений общественной жизни. В частности, довольно большой раздел составили на симпозиуме доклады этнографов. Г. Гулиев (Азербайджан) черпает в истории ковра сведения о семейно-бытовом укладе, торговых и культурных контактах, трудовых процессах народов Кавказа. Изучая виды ковровых изделий — от ковров для кибиток, мечетей, караван-сарая, дворцов, М. Гейдаров (Азербайджан) фиксирует изменения форм общественной жизни, эволюцию предметного мира. Исходя из материалов изучения туркменского ковра — стабильности техники, орнаментации и цветовой гаммы ковровых изделий — Е. Царева (Ленинград) делает заключение об уровне внутриплеменной замкнутости народа. Д. Додз (США) создает картину хозяйственной деятельности в раннеанатолийских поселениях на основе исследования продукции ковровых мастерских. Т. Сабахи (Италия) доложил о самобытном народе — кашкайских кочевниках в зоне фарсов, привлечших его внимание своими оригинальными, реликтовыми по орнаменту и технике коврами.

С интересным материалом познакомил участников симпозиума бизнесмен из Швеции Н. Зарнеги. Он рассказал о маленьком народе Малой Азии — номедах, их быте, образе жизни, обычаях, costume, а также об их коврах, типологически напоминающих ковры Кавказа, о технологии ткачества, крашении. Отдельную тему на симпозиуме составили доклады, посвященные организационным вопросам ковроделия.

Сохранение и развитие исторической традиции коврового производства непосредственно связаны с подготовкой квалифицированных специалистов. О многоступенчатой системе, существующей в Азербайджане, доложил Ф. Гусейнов. Передача мастерства от старших к младшим членам семьи — по-прежнему наиболее массовый способ воспитания мастеров. Ковроткачеству обучают также и в кружках домов пионеров, дворцах культуры, ПТУ, средних и высших учебных заведениях. М. Чурлу (Узбекистан) рассказал о популярности курсов для самодеятельных мастеров. Е. Постолаки (Молдавия) — об активном стихийном процессе возрожде-

ния народной традиции молдавского ковра. Вопросы подготовки специалистов интересовали представителей стран, казальсь бы, далеких от ареала производства восточных ворсовых ковров, таких как Швейцария, Италия. В этих странах распространением знания о коврах и навыков ткачества заняты в основном фирмы, торгующие коврами. Усилия их направлены на воспитание квалифицированных сотрудников для фирмы, а также покупателей, способных оценить достоинства подлинных восточных ковров. В. Цоллингер (Швейцария) рассказал о таком учебном центре, созданном объединением 50 фирм, занятых продажей ковров. Итальянский бизнесмен Т. Сабахи сообщил о работе коврового центра, совмещающего функции магазина, музея, ткацкой мастерской, специальной библиотеки и учебного заведения по ткачеству.

Доклад О. Цицишвили (Грузия) был посвящен поучительному опыту кавказского кустарного комитета по руководству народным искусством. Созданные комитетом рисунки ковров, имевшихся при Госторге и распространенные сравнительно небольшим тиражом, тем не менее оказали огромное влияние на практику ковроделия. Каждый рисунок, переходя из рук в руки, был неоднократно повторен мастерами. Таким образом, за сравнительно короткий период производство некоторых типов ковров резко возросло, а других — сократилось и в живой традиции кавказского ковроделия произошел определенный сдвиг. Этот давний опыт говорит и о возможности эффективно управлять художественными процессами народного искусства, и о необходимости предвидеть возможные результаты всякого вмешательства в естественную жизнь традиции.

В ряду организационных проблем ковроделия были обсуждены и вопросы реставрации, заслушано сообщение о ковровом реставрационном центре при Министерстве культуры Азербайджанской ССР. Как органичное продолжение разговора о традиционном ворсовом ковре воспринимались на симпозиуме доклады, посвященные машинным коврам.

О художественных проблемах современного машинного коврового производства, внутренних проблемах работающих в этой сфере художников говорил Д. Тризно (Белоруссия). С точки зрения художника, работающего на ковровом комбинате, машинный ковер предстает репликой на тему традиционного ткачества и в этом смысле как бы фиксирует и транслирует традицию (Е. Белинская, Таджикская ССР). Выступления художников А. Климова (Молдавская ССР) и А. Сойфера (Москва) показали, что машинный ковер имеет в профессиональной среде и своих почитателей и энтузиастов. Задача их состояла в том, чтоб убедить специалистов по коврам в возможности воспроизводить традиционный ручной ковер в машинном производстве, сохраняя практически все параметры качества ручного текстиля — плотность, орнамент, гамму, смещения симметрии, вибрацию цвета. Возможности современной ткацкой машины — 2000 пучков на дм², 6 мм высота ворса, 5 цветов — позволяют имитировать самые сложные традиционные ковровые орнаменты, сближая машинные ковры по качеству с ручными.

Для реализации этих возможностей машинного ковроделия необходимо — по мнению выступающих — упрочить статус художника на комбинатах, создать возможности для творческой работы и эксперимента. А также — и это особо отмечали докладчики — нужно стимулировать потребность в подлинно художественных ковровых изделиях.

Вопросы реализации ковра также обсуждались на симпозиуме. Они волнуют и западных бизнесменов, и специалистов из демократических стран.

Умение ценить ковер и как вещь долгосрочного пользования, и как трудоемкое изделие, как художественное произведение, как отечественную традицию, освященную историей, — такое умение очень существенно в ситуации, когда решается судьба ковра. Оно сказывается и в способах его реализации. Из сообщений на



Праздник ковра отмечал весь город



Традиционный ковер «Верши»
Карабахского плетения



симпозиуме (А. Аббасов, Азербайджан) явствовало, что издавна сложились многообразные формы торговли коврами — существовали внутренние и внешние рынки, торговля базарная, розничная, оптовая, ярмарочная. Ковер еще в дореволюционной России пропагандировали на выставках земских, региональных, всероссийских, всемирных.

В кругу внимания специалистов была не только практика ковроделия, много внимания было уделено и научной практике. Ряд докладов был посвящен обзору существующей литературы о ковре. Дж. Исрафиладе отреценизировал вышедшие тома многоотомника «Азербайджанский ковер» Л. Керимова и сообщил о структуре последующих томов, находящихся в производстве.

Критический обзор литературы о коврах, изданной в Венгрии, сделал К. Гамбош. Он коснулся также общих вопросов методологии изучения ковра.

Участники симпозиума имели возможность ознакомиться с трудами зарубежных специалистов по коврам. У. Хёрш (ФРГ) представил свою книгу «Турецкие ковры», написанную в соавторстве с Б. Баллинар. Журнал «Хали», издаваемый в Лондоне, привез на симпозиум его главный редактор Р. Пиннер. А. Иванов (Ленинград) сделал критический обзор ряда докладов, заслушанных на симпозиуме, и предостерег от вольных интерпретаций, в результате которых случайные связи приобретают значимость закономерностей.

И хотя обсуждались как бы внутренние проблемы науки и даже научной этики, но в них проявились и некоторые актуальные проблемы практики коврового производства. Так, симпозиум показал, что один из наиболее популярных аспектов исследования ковра — выявление художественной специфики искусства отдельного региона. Иванов напомнил, что, занимаясь этими вопросами, нельзя забывать о культурных контактах, миграции, в результате которых могла возникнуть та или иная, уже как бы местная тенденция, правильно интерпретировать которую очень важно, в частности, и для выбора образцов в современном производстве.

● Ковер и культура

Особую тему симпозиума составили доклады третьей секции, посвященной смежным, родственным коврам, видам искусств. Во вступительном докладе Б. Веймарна получила аргументацию сама постановка этой проблемы на симпозиуме. Поэтическое содержание художественного образа, пантеистическое мировоззрение, воссоздающее идеальный мир — сад, образ вечно цветущей природы, — родят ковер с миниатюрой, расписной керамикой, художественным металлом, вышивкой, архитектурой... Взаимосвязи этих видов искусства, объединенных общими декоративными задачами, была посвящена отдельная группа докладов. С сообщениями на эту тему выступили: А. Аскерова (Баку) — Влияние архитектурных форм на ковровые композиции; Г. Алиева (Баку) — Идентичные композиции художественных тканей и вышивки; С. Асадова (Баку) — Ювелирные мотивы в коврах; Н. Наджафова (Баку) — Элементы декора керамики и ковров; С. Эфендиева (Баку) — Джорабы и ковры; Р. Такташ (Узбекская ССР) — Влияние орнаментального искусства на изоискусство; Н. Атасой (Турция) — Ковровые мотивы в миниатюрах; Т. Стародуб (Москва) — Декоративное искусство Ирана и керамика; Э. Салманов (Баку) — Ковры и оружие; Дж. Гасанзаде (Баку) — Освоение маргинального пространства в миниатюре; С. Назирова (Баку) — Миниатюра и искусство слова и т. д.

Доклады этого раздела на конкретном материале обнаружили значимость ковра внутри видов искусства, раскрыли мощные пласты культурных смыслов, тающихся в ковре, выявили специфику искусства Востока, особенности его образной структуры, стилистики, мировоззренческих основ.

Сообщения, заслушанные на этой секции, внесли существенный вклад в общую тему симпозиума.

Судьба ковра всегда зависела не столько от цены на рынке и даже не от успеха на выставке, а в большей мере от того, как относились к коврам, как понимали его, что знали о нем те, чье жилье он превращал в дом.

Об этом говорил на симпозиуме писатель Анар. «Я азербайджанец — вот мое отношение к коврам, нет азербайджанского дома без ковра. Родившиеся здесь ступали на ковер... Истинная значимость ковра больше всех его функций. Он выражает критерии красоты и философские представления. Это размышление о смысле бытия, о мире, о жизни. Умение ткать ковер — одна из высших нравственных ценностей в глазах народа... Дом без ковра, в представлении азербайджанца, — голая пустыня».

Размышления о роли ковра в культуре содержались и в речи Почетного президента Международной ассоциации пластических искусств при ЮНЕСКО, первого секретаря Союза художников СССР академика Т. Салахова. «Ковры каждой страны по-своему прекрасны, ковры Востока — драгоценнейшее наследие мировой культуры. В них выразилось народное мировосприятие, народная жизнестойкость...» Восточный ковер прекрасно взаимодействует с современными произведениями монументального, прикладного искусства. И это можно наблюдать во всех странах мира. «Культура, — сказал в заключение Т. Салахов, — привольное русло для реки дружбы».

Тема взаимопонимания, общения была в основе доклада сотрудника сектора культуры ЮНЕСКО П. Калфона. Он выразил надежду, что содействие ЮНЕСКО этому симпозиуму послужит укреплению дружбы и взаимопониманию между народами.

На симпозиуме было зачитано приветствие министра культуры СССР Н. Демичева, в котором выражалась признательность ЮНЕСКО за содействие в проведении симпозиума.

На заключительном заседании выступил Генеральный директор ЮНЕСКО господин А.-М. М'Боу. Он говорил о том, что ковер — одно из прекрасных произведений на планете, свидетельство духовного богатства общества и отражение его исторического развития. Выходя за рамки красоты, ковер раскрывает секреты жизни. Не случайно, — отметил высокий гость симпозиума, — разговор специалистов о ковре проходит в Баку. Здесь сохранились характерные черты прошлой и явственно выражены достижения современной культуры. Сочетание экономического и социально-культурного прогресса позволило созвать этот симпозиум в Баку. Здесь две тысячи лет тому назад уже была развита техника коврового ткачества, и она получила здесь дальнейшее развитие. «ЮНЕСКО делает все возможное, — заверил господин М'Боу, — чтобы распространить искусство ковра по всему свету». Такой оптимистической и высокой нотой закончилась шестидневная работа международного симпозиума. Он сфокусировал в себе чрезвычайно многогранное представление о ковре, которое сложилось в разных областях знаний и практической деятельности.

Уникальный феномен ковра оказался способным вместить в себя смыслы столь емкие, что, как ни обширна была программа прошедшего симпозиума, он оставил ощущение, что работа по изучению ковра только еще началась, и внушил надежду на ее дальнейшее продолжение.



«Летучка» Оргкомитета

Прошедший в Баку симпозиум выявил такое разнообразие подходов к изучению ковра, которое обескуражило самих участников. И все же содержание симпозиума оказалось шире его многогранной научной программы. И дело не в том, что, как на всяком представительном совещании, в кулуарах также проходили интересные беседы, дискуссии, обмены мнениями. Хотя, безусловно, эти контакты специали-

стов тоже были полезны. Речь о другом. По традиции больших международных встреч, участникам была предложена обширная культурная программа: разнообразные выставки, концерты мастеров искусств, народных ансамблей, самодеятельных коллективов, экскурсии в города республики, посещения учебных заведений, промышленных предприятий, выезды в природные заповедники, знакомство с архитектурными памятниками, музеями, встречи с народными мастерами... Казалось бы, форма проведения симпозиума по сравнению с другими представительными коллоквиумами не содержит ничего нового, но в данном случае культурная программа придала главной теме симпозиума нечто весьма существенное.

Научные доклады на симпозиуме в своем подавляющем большинстве были посвящены истории развития ковра и культуры в целом. Культурная программа, напротив, выявляла как бы современную ситуацию, в которой ковро предстоит продолжать свою жизнь — ситуацию мобильности общественных процессов, стремительных ритмов жизни, профессионализации во всех сферах деятельности.

История ковра во все времена была тесно связана с экономикой, социальными процессами, культурой, но, пожалуй, никогда эта связь не была столь драматична, как в настоящее время.

Представители многих стран говорили об этом на симпозиуме. Поэтому культурная программа воспринималась не только как череда развлекательных мероприятий, но как некая местная конкретность, значимая для судьбы ковра. И в этом смысле в программе в принципе не могло быть ничего, что так или иначе не было бы связано с жизнью ковра.

Прогулка по городу воспринималась как осуществленный в реальности сценарий на тему «Ковер и быт». О ковре напоминали и архитектурный декор, и мозаика, и композиция из цветов на клумбе. То ковер невзначай радугой светился за откинутой занавеской окна; то, вывешенный на просушку на перила веранды, становился как бы неотъемлемой частью жанровой сцены в маленьком дворике; то плескался по ветру над головой на балконе двенадцатого этажа — трогательный знак причастности к традиционному быту. Гигантский ковер, изображенный на брандмауэре, приглашал в музей ковра; поменьше — на афишной тумбе — сообщал о международном симпозиуме; совсем маленький — в виде сумочки — прижимала к себе локотком пробегавшая мимо модница.

На прилавках книжных магазинов мелькали тома «Истории азербайджанского ковра».

Ковры украшали сцену и кулуары зала заседаний. Обедали участники симпозиума в ковровом зале ресторана. Коврами была устлана площадь города в день праздника ковра. Одухотворенная ковром среда — черта города, которая стихийно, непреднамеренно объединяет в единое целое его старые и новые кварталы, — быть может, результативнее целенаправленных усилий специалистов.

Прогулка по городу заканчивается в Музее ковра. Зал старых ковров соседствует с экспозицией современных, созданных по эскизам художников.

В музее изобразительного искусства ковер напомнит о себе пристрастием азербайджанских художников к орнаментализму, определенной цветовой гамме. В новой росписи монументалиста О. Шихалиева, в витраже А. Нуриева ощущается все тот же единый прототип — традиционный ковер. Повсеместное присутствие в быту, искусстве, общественной жизни говорит, в частности, и о масштабах коврового производства в республике.

И действительно, во время симпозиума понаблюдать за работой ткача можно было буквально повсюду. Станки стояли в фойе зала заседаний, в музеях, выставочных залах. Мастерницы демонстрировали различные виды техник ткачества, работу на станках разного типа. В своеобразные экспозиции превратились цеха ручного ткачества фирмы «Азербалча», учебные классы специальных промышленно-технических училищ, конвейер ковровой фаб-

рики, мастерские художников по текстилю и даже ковровый базар.

В городе Кировабаде на центральной площади города была организована выставка ковров из частных домов.

Участники симпозиума имели возможность не только рассматривать ковры, но и самим попробовать поработать за станком, или посидеть на коврах, расстеленных на траве. И присутствие ковра в частном быту, общественных интерьерах, городской среде, и проявление декоративизма в азербайджанском профессиональном искусстве, и прятая пластика танцовщиц, гортанное пение ашугов, поэзия XII века в репертуаре детей, местное гостеприимство — все это вместе взятое воспринималось как спонтанное проявление древней самобытной культуры, специфичной в традициях быта, искусства.

Но при этом временами в каких-то нюансах в этой непреднамеренности ощущалась профессионально спроектированная экспозиция на тему «ковер и культура». Рассчитанная на выявление подлинности экспоната, эта экспозиция неторопливо разворачивалась, направляемая волей организаторов, в значительном отрезке времени и пространстве трех городов. Предметом этой экспозиции был не только ковер. В нее включались и природа, и архитектура, декоративно-прикладное народное и профессиональное искусство, музыка, народные зрелища, обряды, кулинарная традиция, образ жизни.

Желание показать культуру в целом — не амбиция гостеприимных хозяев. В этом проявилась общая идея симпозиума — понять ковер во всем многообразии его связей, увидеть его живую современную жизнь. А ковер действительно давал возможность развернуть широкую панораму культуры. И в этой экспозиции, как она была задумана и реализована, значимы были не только отдельные части — будь то концерт, прием или совещание, но все детали и мелочи, ибо культура быта только и материализуется в них. И в этом смысле сценарий симпозиума обладал необходимой полнотой.

Если устроители показывали площадной спектакль, то в нем предусматривались не только все жанры народного театра. Помимо канатных плясунов, кукольного театра «Каратегз», диалога острословов этот спектакль дополняли фазтоны с солидными ямщиками и шустрые мальчишки в ярких сатиновых рубашках, которым была поручена захватывающая роль — лихо повисать на ходу на запятках экипажей. И среди всего этого яркого и шумного действия — девушки в национальных костюмах с кувшинами шербета и подносами со сладостями.

В искусстве принимать гостей нет мелочей. Эта традиционная заповедь восточного гостеприимства пронизывала весь сценарий культурной программы. Ей были подчинены не только все мероприятия, но и этика отношений между организаторами и участниками и, пожалуй, самое трудное — организаторов между собой.

Можно почти достоверно сказать, что, возникнув, идея культурной программы по мере ее детализации перерастала саму себя, как всякое большое начинание. Задача соотносить предмет и время, предмет и искусство, предмет и быт выросла в идею самовыражения культуры. А из этого возник и другой поворот — как культура воспринимается изнутри, как осознается. И далее — стратегия прогнозирования культуры.

И в этом смысле сценарий культурной программы оказался интересен своей общей схемой, предстающей уже как идея или даже идеал культуры.

Примечательно, что в нее в качестве принципа заложены дальнейшая демократизация жизни, раскованность личности, выявление самобытности родной культуры во всем масштабе современной общественной жизни и такой уровень межнациональных связей, который заявлен самим симпозиумом.

Симпозиум стал по существу экспозицией некоего образа жизни, смоделированного по логике современного дизайна, возникающей словно бы непредвзято, спонтанно, так, чтобы элемент организации

присутствовал скорее как игровое начало, а не структурирующее. Зрелищность, театральность, артистизм происходящего исходили как бы не от авторской интонации, а воспринимались как вклад зрителя, участника. Организовать большую группу людей на значительном пространстве и на длительное время, объединить и работой по теме симпозиума и еще некоей сверхзадачей — это безусловно требовало неких новых форм профессиональной деятельности. Ее не только трудно себе представить, ей еще даже названия нет. Но тем не менее такая работа была проделана. Она потребовала и новых учреждений, и новых функций старых, укрепления межатраслевых связей. Примечательно, что происходила эта работа с такой четкостью и легкостью, которая делала ее практически незаметной со стороны. Все это само по себе свидетельствовало об активных современных процессах внутри культуры. Это тем более существенно, что в самой культурной программе упор делался на традиционные формы. Вот этот контраст, или скорее единство остросовременной организационной системы и представляемых ею традиционных форм деятельности и искусства, обнаруживал некие, очень значительные, процессы перестройки внутри культуры, выявляя новый, еще незнакомый, ее облик. Думается, что в процессе реализации программы, в ходе симпозиума этот облик несколько прояснился. Уровень и характер организации симпозиума стал способом проявления этого нового облика. Симпозиум придал новым тенденциям культуры еще пока временную, ограниченную собственным сроком, но уже фиксированную форму.

Симпозиум послужил как бы поводом, который позволял сконцентрировать, осмыслить, выявить и, наверное, даже осознать эти внутренние процессы, потенциальные возможности, резервы культуры.

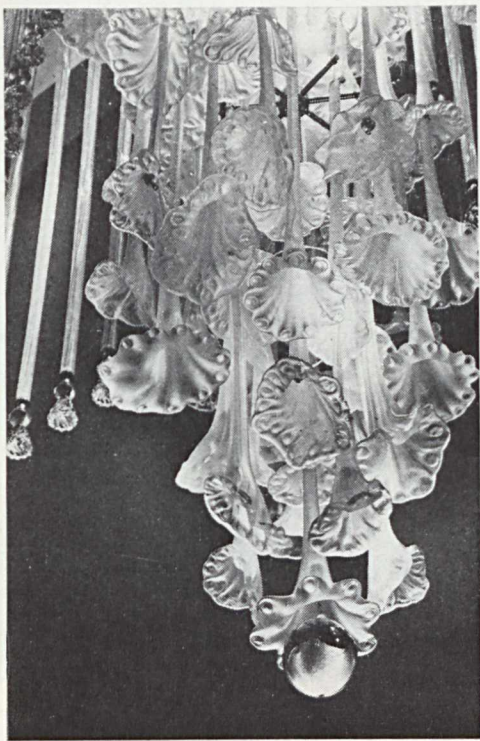
О значительности этих процессов говорит также тот размах, который приобрел праздник ковра и симпозиум как часть его. Это был поистине грандиозный праздник, в который такие города, как Кировабад, Шеки, были включены практически со всем своим населением. Помимо организованных мероприятий, симпозиум обрел элементы стихийного праздника, возникающего из простой и вечной радости: пришли гости. И вот эта естественность, с которой раскрывался праздник, захватывая по пути новых людей, целые коллективы, просто прохожих, а также, что особенно впечатляло — включенность в праздник самих организаторов, осознающих свою работу именно как праздник, выявляли некий общий приподнятый настрой, динамизм общественной жизни. Быть может, именно это отчетливее всего создавало ощущение энергии культуры, ее самостоятельных сил, открытости, потребности в контактах.

Международный симпозиум явился как бы подтверждением того, что ценности региональной культуры представляют всеобщий интерес. Думается, что именно этим сам факт симпозиума придает существующей тенденции роста влияния художественной культуры на другие сферы общественной жизни новый стимул и динамизм. Культурная программа симпозиума, задуманная столь широко и осуществленная столь успешно, на самом деле представляет собой не единовременное мероприятие, а в свернутом виде долгосрочную программу культурного развития. И в этом смысле симпозиум дал возможность увидеть некую перспективу культуры.

Материал подготовили:

текст — А. Сафарова,
фото — С. Онанов





И. Пяткин (архитектор), В. Котов (художник)
Объемно-пространственная осветительная установка в ресторане гостиницы. Москва. Хрусталь, матированное стекло, металл

Стекло и свет в интерьере

Людмила Казакова

В последние годы художественное освещение интерьеров стало самостоятельной областью творчества. В комплексном решении архитектурного пространства оно осознается значительным организующим и образным элементом. Созданием светильников теперь занимаются по большей части художники декоративного искусства, главным образом специалисты-стеклоделы (иногда в содружестве с архитекторами). Это расширило круг выразительных средств освещения, обогатило композиционное решение осветительных устройств.

Хотя было бы преждевременным делать какие-либо выводы, но уже можно наметить некоторые пути поисков и оценить их результаты.

Покажу, самым заметным в развитии искусства освещения является изменение в судьбе люстры.

Хрустальная люстра в ее классическом варианте возникла в эпоху классицизма и являлась принадлежностью дворцового интерьера, дворянского особняка либо храмового сооружения. Помимо прямой функции освещения, она несла в себе идею торжественности, парадности, официальной представительности, являлась неотъемлемой составной частью ансамблевого решения интерьера. Колеблющийся свет пламени свечей, отраженный в зеркалах, блеск алмазного гранения подвесок, мягкое мерцание позолоты в люстре и во всем архитектурном убранстве парадных интерьеров создавали атмосферу той особой «светозарности», о которой упоминал Г. Р. Державин, описывая люстры в Таврическом дворце. Блеск света в гранях хрустала — явление совершенно необычное. Сами понятия — светозарный, лучезарный, ослепительный, сияющий — отражают эмоциональную суть этого изумительного по красоте светового зрелища. Люстра — это целый мир света, воздуха, прозрачности и звуков, неслышимых, но всегда присутствующих при слове хрусталь.

Видоизменялись формы отдельных элементов хрустального убора, хрусталь чередовался с бронзой с преобладанием одного материала над другим, но оставался неизменным принцип конструкции — обруч или несколько обручей в многоярусной подвеске, которые удерживали весь великолепный хрустальный наряд.

Существенные изменения произошли на рубеже веков. Люстра стала модерн принимает новое пластическое обличье, меняя и конструктивную основу. По существу, появляется новый тип светильника, тесно связанный с пространственно-пластическими принципами архитектуры модерна. Асимметрия форм, введение новых материалов, приглушающих, умеряющих свет, согласовывались с требованиями нового понимания пространства, с созданием индивидуальной атмосферы интимного быта. Отсюда полузатененные уютные люстры-фонари, металлические и стеклянные матовые плафоны, подвесы из бисера. Появляются квадратные и треугольные в плане люстры с цилиндрическими подвесами из цветного и бесцветного стекла, часто вводятся скульптурные элементы. Наконец рождаются целые композиции из цве-

тов, листьев, цветущих кустов, как, например, светильники, украшающие по сей день бывшие магазины Елисеева в Москве и Ленинграде.

Оставив в стороне вкусовые критерии в оценке этих светильников, укажем на то, что столь решительное обновление форм, утверждение пластического принципа над конструктивным не прошло бесследно для развития искусства светильников в наши дни, но уже в иных архитектурных условиях и на ином уровне творческого мышления.

Пластическое начало в искусстве светильников не было принципиальным открытием. Напомним, что в истории европейского искусства известны два разных подхода к созданию светильника из стекла, два типа люстры. Это венецианская люстра с использованием богатства пластических и цветовых особенностей стекла и богемский тип люстры из бесцветного хрустала с радужным блеском света в граненых подвесках. Эти два типа люстры нашли своеобразное преломление в современной практике создания пространственных световых композиций, отдельных световых устройств и собственно люстр.

Обращение к светильникам художников стекла весьма существенно повлияло на развитие их художественной формы. Профессиональное знание природы стекла, технологических способов его обработки позволило авторам экспериментировать со свободной пластикой, использовать ручные способы горячего формования, совершенствовать ручную холодную обработку. Благодаря этому светильники приобретают качество художественной самоценности, становятся уникальными произведениями в ансамбле интерьера.

Московские художники стекла Л. Фомина и Т. Сажин одними из первых обратились к созданию светильников. Они привнесли в эту область образное понимание задач освещения, принципиально новое решение формы осветительного устройства. Люстра, решенная как декоративный пластический объект, стала «темой» их творчества. Теперь уже хорошо известны их работы во Дворце культуры ЗИЛа в Москве (светильники в кафе и комнате приемов, фонтаны, декоративная стенка) были первой авторской удачей в большой архитектуре — в сооружении братьев Веснинных (здание реконструировано в 1974—1976 годах).

В следующей работе — светильники для здания Советского посольства в Париже (1976—1977) — перед авторами стояла задача создания световой среды в разных по назначению помещениях — зале приемов, банкетном зале и музыкальном салоне. В этой работе Фомина и Сажин представили всю светопластическую палитру — от многоярусных люстр до светящегося потолка. Большой по размерам зал приемов освещают девять люстр, помещенных со стороны окон в своеобразных боксах, образованных перегородками-пилонами, что сразу задает пространству четкий ритм. Светящийся потолок (размером 400 м²), собранный из стен хрустальных стандартных элементов, воспринимается как струящийся световой поток, преобразующий плафонное пространство, насыщающий его динамикой пульсирующих ритмов света. В решении люстр музыкального салона авторы стремились достичь ощущения «звучания» света. Отсюда выбор основного пластического элемента сложной по структуре конструкции люстры — прозрачной длинной трубы, внутри которой заключен «аккорд света».

В люстрах банкетного зала авторы используют излюбленный пластический элемент — цветок в форме колокольчика, которым унижены металлические стержни. Они соединяются в сложную многоступенчатую конструкцию, разрастающуюся в пространстве, словно живой организм. Десятки своеобразных электрических ламп пронизывают светом массу хрустала, выявляя все оптическое богатство материала. Люстры соединяют в себе функцию светильника и декоративного пластического объекта, обогащающего пространство динамикой жизни света.

Большой и значительной работой стали люстры для Культурного и Торгового центров Олимпийской деревни (1979—1980), эмоционально-пространственная характеристика интерьеров которых во многом определена их освещением. Для концертного зала Фомина и Сажин спроектировали шесть люстр, зрительно соединяющих нижнее фойе и второй этаж.

Вертикальные по композиции (шары, нанизанные на стержни), они согласуются с ритмом колонн, профилировкой окон. Сквозь стеклянный фасад здания люстры воспринимаются как световой витраж.

Огромная, сложная по конструкции люстра Торгового центра практически организует большое купольное пространство, многократно отражаясь в его зеркальных покрытиях. Достигается полное слияние с архитектурой, проникновение света в ее материальную оболочку. Свет господствует в пространстве, моделируя его, выявляя его геометрическую конструкцию.

Подобные работы утверждали в архитектуре 1970-х годов, характеризовавшейся пространственно-пластической выразительностью, тенденцию активного формообразующего начала в организации пространства. Каскады люстр пронизывают помещение, заполняя его своим объемом, организуют в нем движение, устанавливают ритмические, световоздушные связи. Искусство освещения становится видом творчества, в котором свет в соответствующей пластической аранжировке является важным художественным компонентом в создании выразительной целостной пространственной среды. В качестве примеров приведем световые композиции Ю. Мунтяна во Дворце культуры в г. Шевченко (1974), декоративно-пространственную композицию (совместно с М. Колосовой-Лисовской) в гостиничном комплексе «Волга» в Костроме (1974—1977), в Симферопольском музыкально-драматическом театре (1976—1980). Индивидуальный характер пластической трактовки, подчеркнутая ручность выполнения разных по фактуре и форме элементов, использование цветного стекла определяют орнаментально-декоративный строй произведе-

ний Мунтяна.

Совершенно индивидуальный взгляд на роль светильника в интерьере отличает работы Б. А. Смирнова. Он считает, что «светильник — не только декоративный осветительный элемент, но интересное, театральное явление. Это светящийся воздух-среда, как легкая дымка-облако»*. Его люстра с птицами в ресторане «Невский» в Ленинграде — это своего рода светящаяся декорация в воздухе. Пожалуй, это единственный пример скульптурного изобразительного решения люстры.

Интересно развивается жанр светоластики в республиках Прибалтики, несмотря на то, что искусство стекла не имеет здесь давних традиций. Следует отметить, что художникам Прибалтики особенно свойственно понимание среды как художественной и духовной целостности, продиктованное высоким уровнем общекультурных традиций. Построенные в 1970—1980-е годы в Риге, Вильнюсе, Таллине сооружения являют собой пример взаимодействия разных видов искусств, среди которых светильники играют значительную роль (Государственный театр оперы и балета, Академический драматический театр в Вильнюсе, здание Верховного Совета Литовской ССР, олимпийские объекты в Таллине, гостиница «Латвия» в Риге, многочисленные кафе, рестораны). Среди работ, развивающих принципы пластического взаимодействия пространства и «световой пластики», следует назвать оформление фойе Государственного театра оперы и балета в Вильнюсе, люстру К. Симанониса во Дворце культуры и спорта в Вильнюсе. Слово огромный стеклянный занавес, спускается каскад стекольной пластики по периметру прямоугольного застекленного архитектурного объема (в фойе театра). Золотистый цвет металла и стекла при освещении обращается в мерцание золотого цвета, создавая театральные световые эффекты, ощущение театральной освещенности. Интересно, что свет на люстры падает извне, сверху, чем достигается целостность зрительного охвата пластического объема, подчеркивается декоративно-пространственная функция пластики.

Среди многочисленных пластических концепций в решении освещения все более заметной становится идея почти скульптурной аранжировки плафонного пространства. Назовем такие работы, как объемно-пространственные композиции со светом для Львовского автовокзала (1979, авторы А. Бокотей, Ф. Черняк, З. Флинта, конструктор Ю. Лешков), в Доме культуры в Омске (1982, авторы С. Бескинская, Г. Ушаев и др.), в Одесском театре музыкальной комедии, где в плафонное пространство введена скульптура в чистом виде (квадрига Аполлона выполнена в металле, авторы В. Бубнов, А. Шапошникова).

Световая композиция для Львовского автовокзала представляет собой своего рода архитектурно-пластическую структуру из пластических элементов. Она состоит из стеклянных шаров (около трех тысяч штук), собранных в единый монолит, заполняющий весь центр кругового пространства. При движении по кругу этот массивный блок шаров обнаруживает сложную в плане конфигурацию, ритмически повторяющую решение потолочной конструкции.

В дневное время люстра освещена через верхнее «потолочное окно». Устремленный в помещение столб дневного света словно вводит этот стекольный каскад извне внутрь пространства. При вечернем освещении стекло загорается сотнями бликов от направленного на него изнутри источника света. Объемно-световой объект в данном случае является пластическим стержнем интерьера, центром его художественной характеристики.

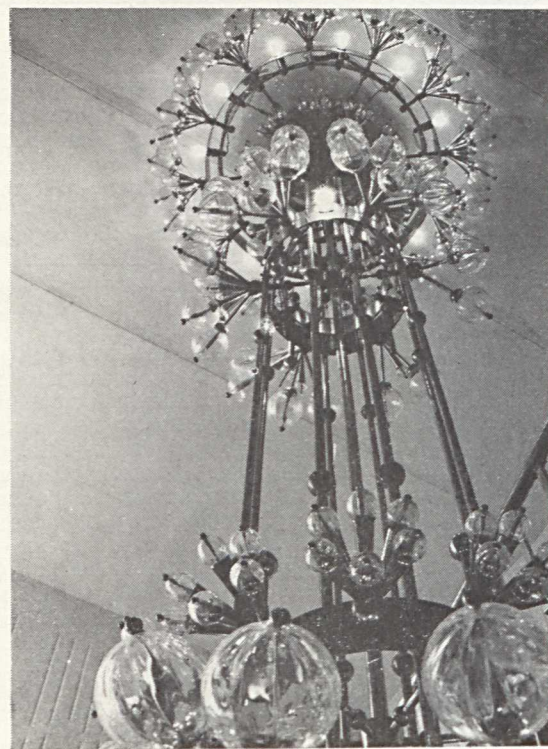
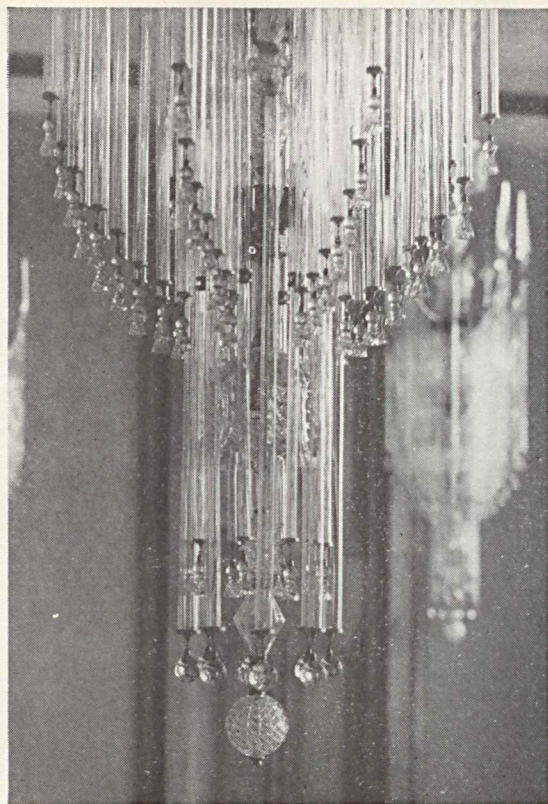
В Доме культуры в Омске с помощью стекла и света создается фактически еще одно плафонное пространство, в котором царят свет, воздух, разворачивается динамичная жизнь сверкающего стекла, его пульсирующих ритмов, бликов и отражений.

В этой линии творчества намечаются принципы создания «световой архитектуры», то есть архитектуры, в образно-пространственной выразительности которой свет играет ведущую роль. При этом большое внимание уделяется художественной значимости самого светильника как самостоятельного декоративно-пластического объекта, участвующего наряду с другими искусствами в создании образно-пространственной выразительности архитектурного пространства.

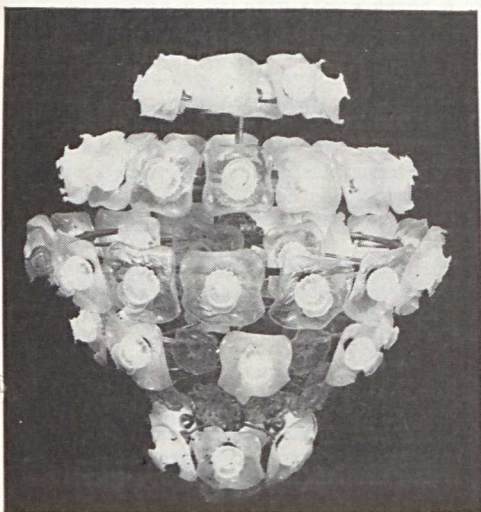
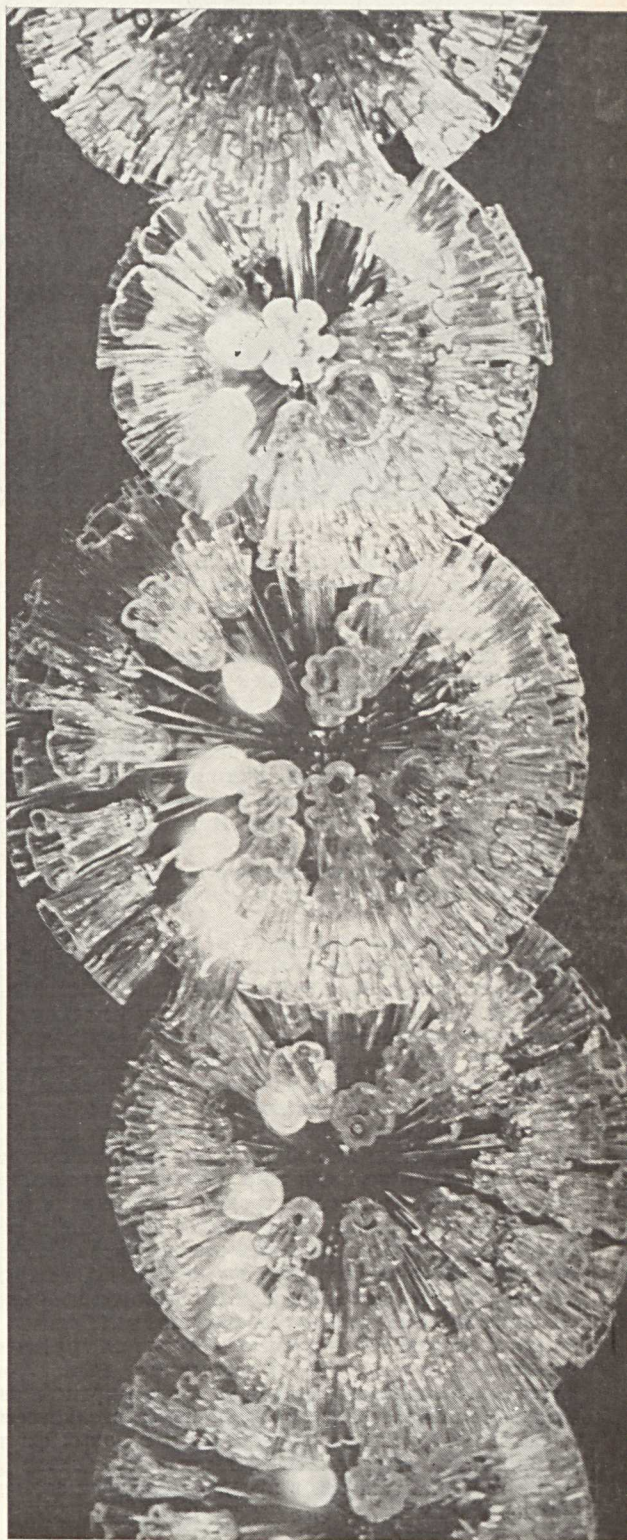
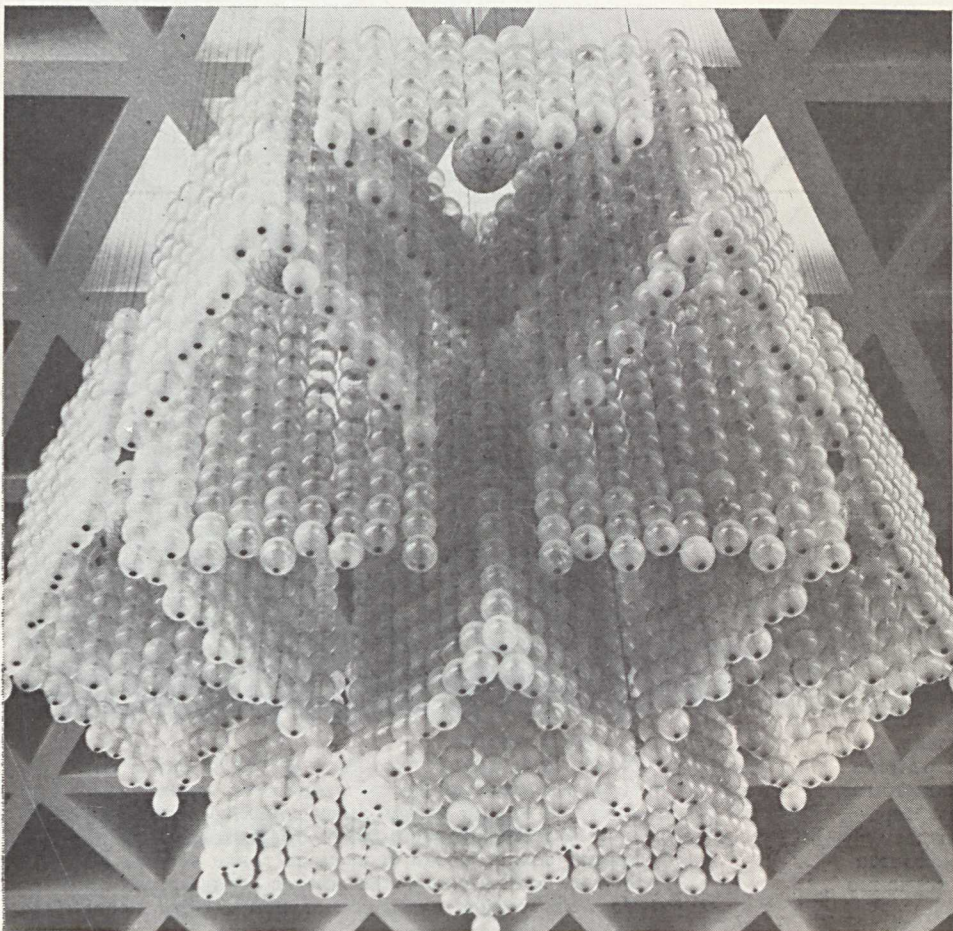
Этим утверждением мы не снимаем важности и необходимости существования и развития линии чисто дизайнерского решения световых проблем в современной архитектуре 1970—1980-х годов (таких примеров немало), а говорим о той линии светоискусства, которая развивается в русле декоративных искусств.

Несомненно, из декоративной стекольной пластики выросла новая форма напольной пространственной световой композиции, пронизывающей светом несколько этажей помещения и, как правило, украшающей пролеты лестниц. В такого рода объектах соединяются две функции служения пространству — конструктивно-пространственная и светодекоративная. Укажем на подобные работы В. Шевченко в Центральном Доме художника, Ф. Ибрагимова в ресторане «Изумрудный» в Москве, Ю. Мунтяна в гостинице «Карелия» в Ленинграде, А. Панченко в Доме пионеров в Брянске.

Возвращаясь к форме люстры как основному типу светильника и рассмотрев несколько примеров ее декоративно-пластической аранжировки, укажем на то, что в ряде случаев люстра участвует в системе оформления интерьера, уточняя или дополняя художественную тему. Так, люстры в фойе Дворца Дружбы народов им. В. И. Ленина в Ташкенте представляют собой подобие виноградных гроздьев. Образные ассоциации всегда присутствуют в работах киевского художника А. Миллоровца. Назовем его световую композицию в ресторане «Дубки» в Киеве, в которой лепные рельефные медальоны, раскинутые в пространстве большой металлической конструкции, воспринимаются как ажурная крона на фоне деревьев за стеклянным экраном-окном.



* Из беседы с художником.



На стр. 18:
И. Пяткин, В. Котов
Люстра в представительском зале
гостиницы. Москва. Хрусталь,
металл

И. Пяткин, В. Котов
Люстры в вестибюле над лестни-
цей в Международном олим-
пийском лагере. Москва. Шере-
метево. Хрусталь, металл

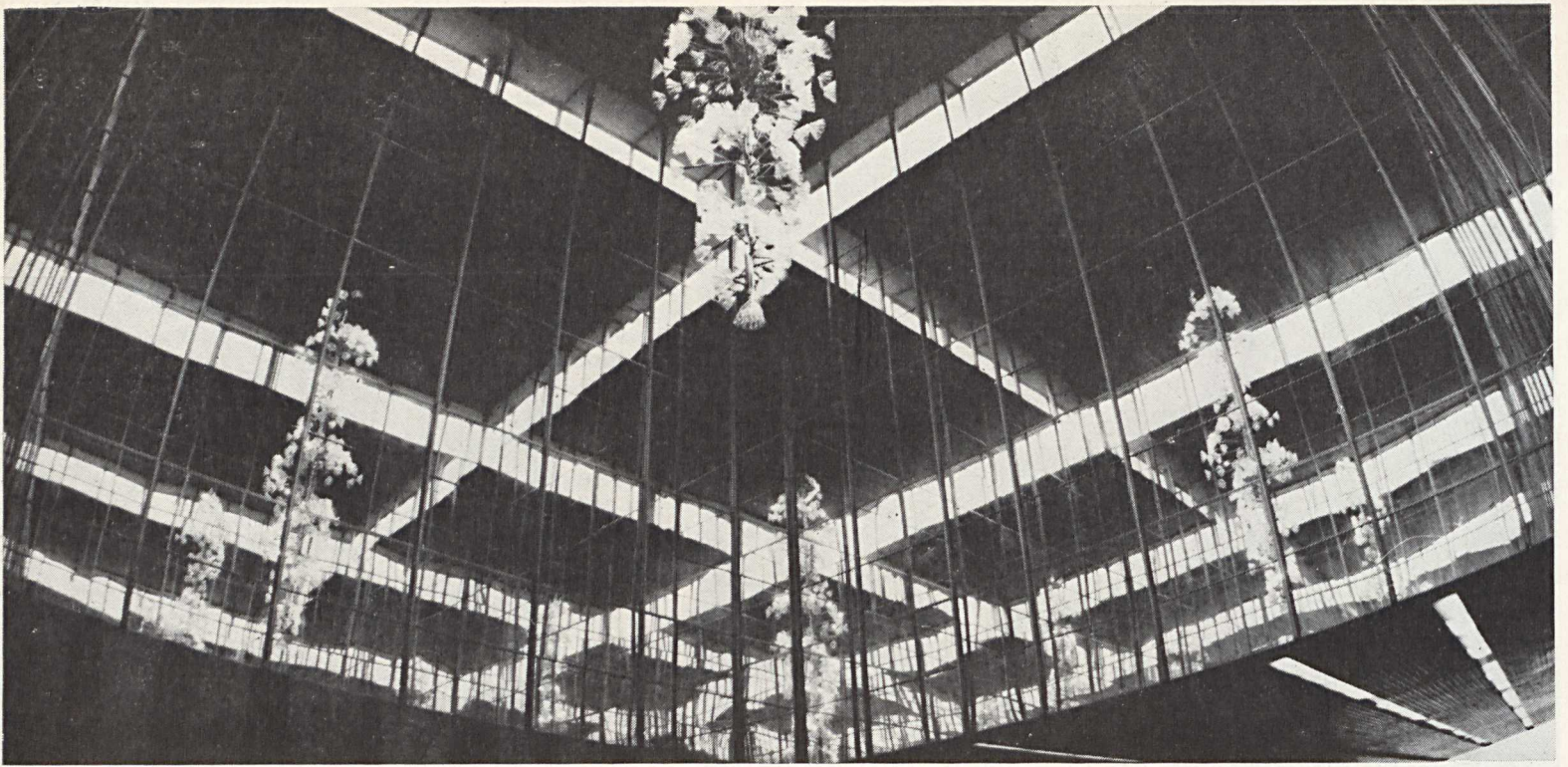
А. Панченко
Светильник в пролете лестницы
Дома пионеров в Брянске. Ме-
талл, стекло

Л. Фомина, Т. Сажин
Люстры в банкетном зале Со-
ветского посольства в Париже.
Хрусталь, металл

Л. Фомина, Т. Сажин
Светильник
в Культурном
олимпийском цент-
ре. Москва.
Хрусталь, металл

А. Бокотей, З. Флинга, Ф. Чер-
няк
Светильник в здании «Автовок-
зала» во Львове. Стекло, ме-
талл

М. Гарнаевский
Люстра в Музыкально-драмати-
ческом театре в Сумах. Стекло,
металл



Л. Фомина, Т. Сажин
Светильник, отраженный в зеркальном потолке в Торговом олимпийском центре. Стекло. Москва.

При всем многообразии подходов к решению современного светильника в общественном интерьере, ясно, что классический в своей основе тип хрустальной люстры сохраняет по-прежнему значительное место. Это не означает точного повтора старых форм, хотя момент стилизации присутствует иногда при реставрации классических построек (например, люстры И. Пяткина в каминном зале Академии художеств СССР, решенные в стиле «неоготики»). Как и прежде, нарядная многоярусная люстра создает атмосферу торжественности, повышенного эмоционального звучания интерьера. Реминисценции классики вполне уместны в таких интерьерах, как банкетные залы, залы приемов, концертные и театральные залы. Примерами могут служить люстры в зданиях Советских посольств в Марокко, Индонезии, Болгарии, в гостинице «Прибалтийская» в Ленинграде, в Международном торговом центре в Москве, во многих вновь построенных театрах и т. д.

Интересна работа художника В. Котова и архитектора И. Пяткина для одной из московских гостиниц. Они создали люстры для круглого в плане зала, вестибюля и зала ресторана. Авторы пришли к идее соединить пластически решенную люстру с современной композицией своеобразной световой кулисы. В пространство зала спускается протянувшаяся вдоль него объемная многоплановая световая композиция. Собранная из сотен хрустальных элементов, она вобрала в себя все многообразие стекольной палитры. Авторы соединили граненый хрусталь с выдвинутыми формами гутной техники, проявив при этом изрядную выдумку в разнообразии деталей. В арсенале их средств — каплевидные подвесы и остроконечные пирамидальные шпильки, разной конфигурации геометрические формы и цветы-граммофоны на длинных стеблях (отметим высокое исполнительское мастерство вручную выполненными деталями). Основу композиции составляют три свободно скомпонованные люстры из матовых венчикообразных цветов, просматриваемые сквозь прозрачный занавес, собранный из гладких блестящих трубочек-«нитей». Стройный ритм вертикалей подчеркнут волнообразным ритмом почти ювелирных деталей верха и края кулисы, воспринимаемых как точечный световой орнамент из хрустальных капель. Чередование прозрачных поверхностей и матовых фактур создает декоративную игру световых потоков. Этот оазис света в сочетании с гобеленом вносит в пространство зала аккордное звучание торжественности.

В другом случае люстры, размещенные в круглом зале, сложные по структуре, обилию деталей, сохраняющие в основе общепринятую конструкцию, представляют собой современную аранжировку темы классической люстры.

Рассмотрев некоторые характерные примеры, можно сказать, что искусство «светового действия» в архитектуре развивается интенсивно и многопланово. Новый жанр световой пластики, заявивший о себе в середине 1970-х годов, утверждает новые художественные принципы формообразования, а тем самым и формы связи с пространством. Широкий эксперимент с пластической формой, усиление ее объемно-пространственной выразительности делают светильники органическим звеном в формировании архитектурного пространства, хотя не всегда достигается желаемое единство. Случается так, что интересно решенные сами по себе люстры, не поддержанные пространством и пластической выразительностью архитектуры, в буквальном смысле повисают в пустоте. Можно утверждать, что в области художественного освещения намечаются свои определенные типы структурных композиций, сходные в пластических характеристиках, в декоративно-орнаментальном строе, несмотря на индивидуальность творческих решений. Художественное начало все более проявляет себя наряду с чисто функциональным использованием светильников как источников света. Отношение к свету как к художественному компоненту среды влечет за собой новые идеи и формы в создании световых композиций, люстр, пространственных световых установок.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Много лет мы занимаемся созданием люстр и других произведений, которые принято называть «декоративными объемно-пространственными композициями» из стекла и металла с источником света.

Нам очень хочется на страницах «ДИ СССР» высказать некоторые мысли в связи с тем тревожным положением, которое сложилось в этом богатом ценными традициями искусстве.

Еще недавно оно процветало — большой круг художников, а также скульпторов и архитекторов занимались созданием люстр. Архитектура общественного назначения всегда требовала, требует и теперь, новых форм освещения интерьеров, и это требование удовлетворялось. (Здесь мы сознательно не касаемся вопроса изготовления люстр для массового жилищного строительства, ибо этим занимаются специальные предприятия).

В наше время, когда идет грандиозное строительство общественных зданий, ведутся большие реставрационные работы шедевров русской архитектуры и мемориальных домов, сворачивать либо препятствовать развитию такого сложного, но важного искусства, как создание уникальных осветительных установок, нецелесообразно.

Но угроза эта возникает, и не из-за слабости работ или утери интереса со стороны художников, а главным образом из-за недооценки Художественным фондом СССР значения этого вида искусства и перспектив его развития.

Комбинаты Художественного фонда не хотят принимать заказы на проектирование и исполнение люстр. А если и допускается какой-то заказ, то возникает столько препон к его оформлению, что пропадает всякая охота браться за такие работы.

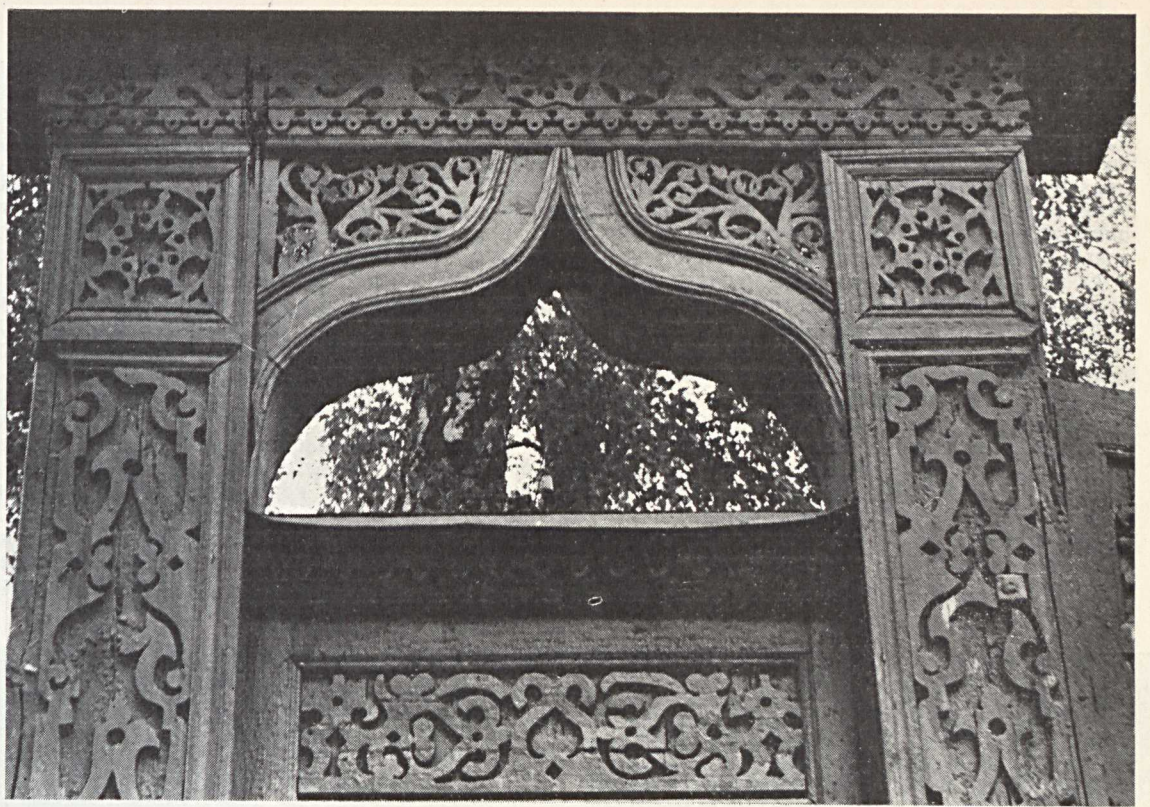
Многие художники соглашались делать лишь эскизы. Но в интерьерах нужны не эскизы, а сами люстры! Очень мешают развитию искусства светильников организационные трудности и отсутствие специальных расценок. Существующая на сегодняшний день оценка производится по аналогии с другими видами творчества, причем доминирует «принцип количества», что ведет к росту числа деталей и не всегда к художественному совершенству произведений.

Не припимается в расчет, что люстры — это архитектурное и инженерное сооружение, что для их создания необходимы светотехнические знания, иногда им сопутствуют технические открытия. Художник работает со всевозможными материалами, со стеклом, хрусталем, металлом, а эти материалы требуют новаторского подхода, ибо без него невозможно полное раскрытие художественного образа произведения.

Просим «ДИ СССР» обратить внимание на сложившееся трудное положение с созданием светильников. По поручению группы художников Т. Сажин, Л. Фомина, М. Алексеев, В. Бубнов.

ОТ РЕДАКЦИИ

Редакция разделяет тревоги художников о судьбе искусства светильников. В публикуемой выше статье Л. Казаковой раскрывается значение этого вида декоративного искусства для создания художественного образа общественной среды.



Фрагмент
ажурной резьбы



Створы ворот
и калитка

Уфимские ворота

Альмира Янбухтина

У излучины трех рек, на крутом берегу Агидели раскинулась старая часть города Уфы. Резное кружево деревянных построек, кованных железных, литых чугунных ворот и оград, узорных дымоходов и водосточных труб создавали в прошлом архитектурно-художественное лицо города, сложившегося на протяжении более трех веков и почти до XIX века сохранявшего характер посада.

В глубинах дворов, в зелени садов, за высокими тесовыми воротами и сейчас еще прячутся дома с мезонинами, с высокими и открытыми балконами, непременно обращенными в сад. Мотивы и образы старой Уфы, прежде всего высокие, монументальных форм ворота, за которыми скрыт какой-то особый мир, изолированный от внешней среды, всегда наводят на мысль о таинственности и загадочности частной жизни этого некогда глубоко провинциального, с патриархальным укладом жизни, купеческого города России. В художественно-образной структуре го-

Воротные столбы
с подпорами



рода среди многочисленных элементов и мотивов архитектуры прошлого воротам принадлежит особое место. В жизни каждой отдельной усадьбы, всей улицы и даже города в целом они играли важную практическую и художественно-эстетическую роль. Глухие, массивные и высокие, они были призваны прежде всего изолировать жизнь двора от внешнего мира. Отсюда прочные, устойчивые, конструктивно отработанные формы ворот, сложившиеся под влиянием их охранительной (заградительной) функции. Отсюда и различная система заповей, зачелки, вертушки, изобретательные самозакрывающиеся конструкции, чаще всего кузнечной работы, которые также нередко имеют художественно продуманные решения.

Ворота — вход, начало, «запев» усадебной постройки и двора. Потому именно в его облике читаем в первую очередь те художественно-стилистические черты, которые получают затем развитие в характере само-

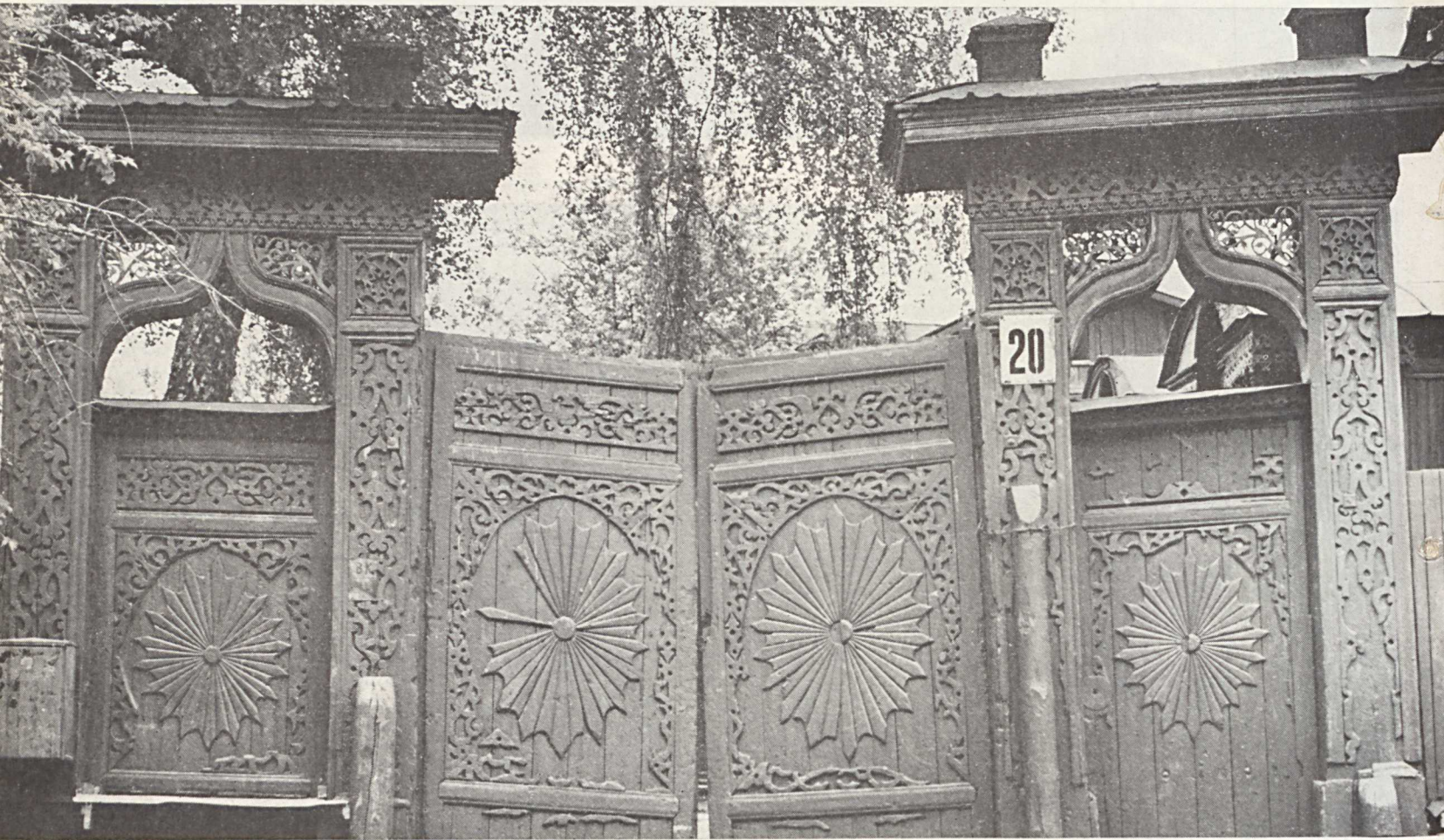
но представить улицы, с которых исчезли ворота с калитками и заборами, как перед нами откроется картина с хаотически разбросанными домами, хозяйственными и прочими постройками на склонах и кручах оврагов. В условиях сложного, изрезанного рельефа города Уфы сложившаяся система планировки улиц была наиболее приемлемой. Ворота с заборами придавали городу облик регулярности, организованности, а каждому двору и усадьбе — характер замкнутости и уединенности. Еще одну существенную функцию выполняли ворота в структуре городской застройки: обозначали границу, предел между личной и общественной территорией, частной и общественной жизнью.

Композиционные приемы и конструктивные решения уфимских ворот в целом аналогичны традиционным формам русских ворот, но их декоративно-художественные особенности во многом самостоятельны и несут черты местного деревян-

следней.

Композиция таких ворот всегда симметрична: в центре сами ворота, а по бокам одинаковые по форме, конструкции и декору калитки. Одна из них примыкает прямо к дому, точнее, к парадному крыльцу, и выполняет свою прямую функцию. Другая была ложной, в виде ниши, служила в композиции для равновесия масс, объемов, усиливая тем самым ее внушительность, монументальность. Но несмотря на свою ложность, она была все-таки функционально полезной. В калитку врезалась широкая доска, и ее ниша превращалась в удобную скамейку — любимое место отдыха, место общения с соседями, жителями своей улицы, особенно для старых и пожилых людей. Детям здесь было встречаться и играть, раскладывать игрушки: вдоль заборов по обеим сторонам улицы тянутся зеленые лужайки.

Способы художественного решения ворот



Ворота, оформленные ажурной пропильной резьбой

го дома и группирующихся вокруг него построек.

Ворота — лицо дома. В них воплощен художественный вкус хозяина и одновременно закреплена (конечно же, средствами искусства) его социальное положение и значимость в обществе. Потому есть богатые и скромные ворота, большие и маленькие, художественно выразительные и наоборот — малопримечательные. Следовательно, можно говорить о многослойности семантического содержания в художественно-образной структуре ворот.

Ворота — часть архитектурной застройки города. Они играют важную роль в его планировочной структуре как градостроительный элемент. Каждый дом и двор обозначены воротами. Соединяясь с заборами и оградами, с фасадами домов, выходящих на «красную линию», выстраиваясь все вместе в единую строчку, они завершают в целом систему улиц. И в этой системе воротам принадлежит чаще всего роль доминанты, активной монументально-декоративной формы. Стоит себе мыслен-

ного зодчества.

Конструктивную основу ворот и калиток составляют врытые в землю мощные столбы, на которые навешиваются полотнища, створы ворот. Столбы, вращаясь в землю, чаще всего расширяются книзу подобно контрфорсам, особенно в тех случаях, когда к их основанию наращиваются деревянные столбики-подпоры для наибольшей прочности конструкции.

Форма перекрытия ворот имела несколько вариантов. В простейших случаях воротные столбы и примыкающие к ней калитки перекрываются одним длинным и толстым бревном. Это были самой старой формы ворот. К ним относятся и другие, когда ворота и калитки перекрыты единой двускатной крышей. Позже, в конце XIX — начале XX века, стало принято делать самостоятельные крыши-кровли и для ворот, и для калиток, и даже столбов. По рисунку и пластике они сильно напоминают раскрепованные карнизы в классической ордерной архитектуре и, вероятно, появились не без влияния по-

были различными. Наиболее простой, когда полотнища ворот остаются гладкими, без каких-либо декоративных элементов. Их художественная выразительность складывается за счет хорошо выструганного теса и сработанности самой конструкции, благодаря найденным, выверенным пропорциям, выразительному силуэту, придающим воротам характер монументальной, устойчивой, замкнутой формы.

В основу конструктивного и художественного решения другого типа ворот положена вязка ворот в рамы и оформление их филёнками — «вязка с филёнками», как называли раньше сами мастера. Декоративные возможности этого типа ворот разнообразны и богаты: готовые, идеально выструганные доски связываются в полотнища, создавая рисунок «в елочку», «в ромб», «в квадрат» и т. д. Ритмика переплетов может иметь множество вариантов. В зависимости от композиционной идеи они подчеркивают или горизонтальную протяженность ворот (особенно

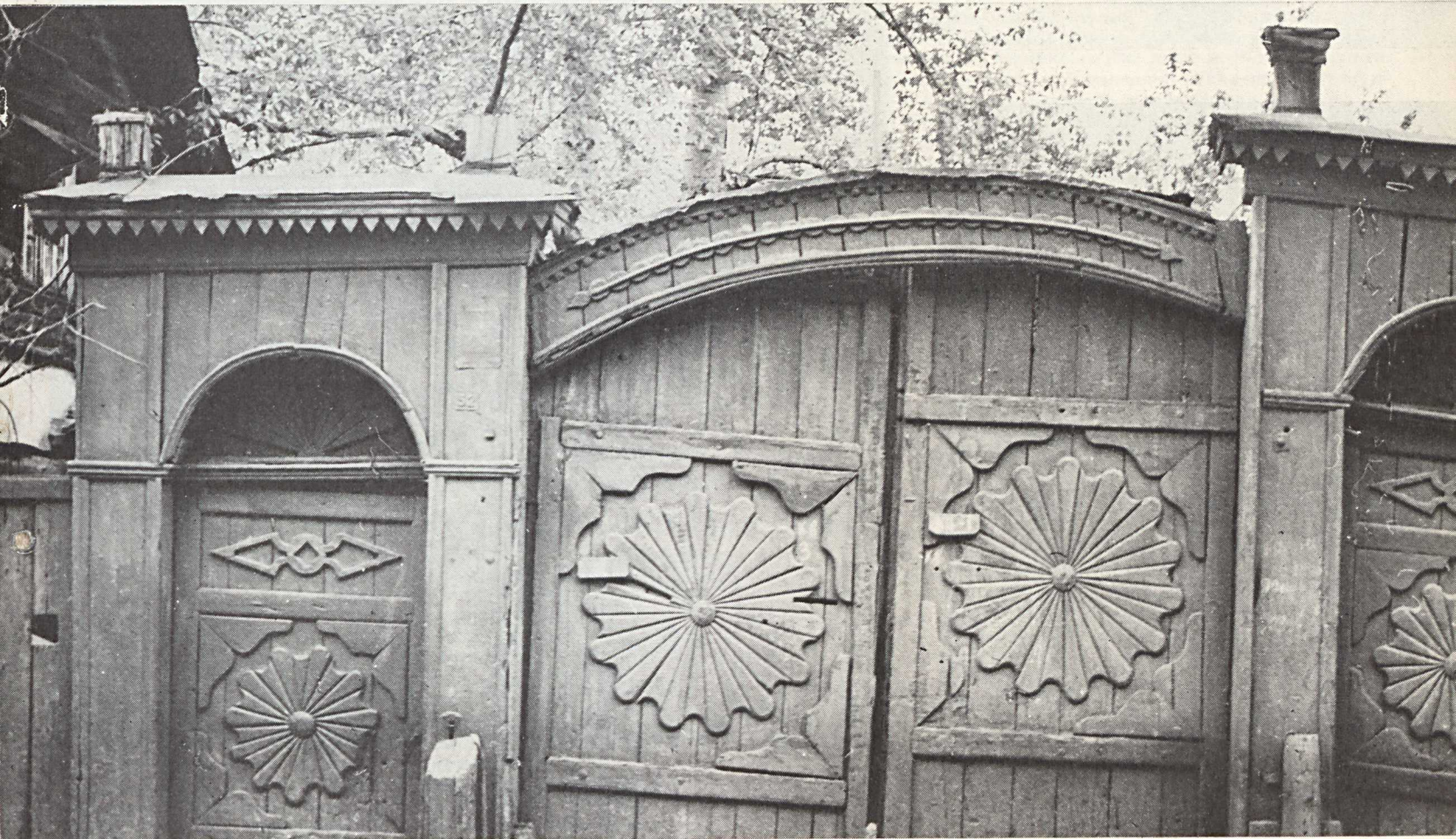
если по обеим сторонам ворот симметрично расположены калитки), или вертикальные акценты, если ворота только с одной калиткой, то есть их композиция асимметрична. Филенки декоративно подчеркивают конструкцию ворот, усиливают ее тектонику.

Используя систему филенок различного рисунка и конфигураций, подражали формам каменных ворот и в целом каменному зодчеству, тем самым придавая им городской характер. Например, воротные столбы трактуются как пилястры, проемы ворот и калиток — как арки. В целом художественно-образное решение таких ворот ассоциируется с мотивами классической ордерной архитектуры, получившей своеобразие преломление в деревянном зодчестве русской провинциальной архитектуры XIX — начала XX века.

Среди ворот отмеченного типа широкое распространение получили такие, в которых в качестве декоративного элемента

с глухой накладной резьбой отличаются особой прочностью, потому что тес дополнительно обшивается большими плоскостями крупного, массивного декора (узора), прибитого кузнечными и обычными гвоздями. Ритмически набитые шляпки гвоздей также включаются в систему декора, и фактура деревянной поверхности обогащается благодаря введению другого материала — металла.

Напротив, ворота со сквозной пропильной резьбой выделяются ажурностью, «кружевной» затейливостью, легкостью узора. Особенно в верхней части ворот, когда некоторые детали, точнее, фрагменты орнаментальной композиции, даются на фоне неба, на просвет. В основном же резьба накладывается, нашивается на гладкий тес, и узор превращается в сочный, пластически выразительный рельеф, в котором во всей полноте проявляется красота благороднейшего материала — дерева.



Ворота, оформленные глухой накладной резьбой с мотивом «солнышко»

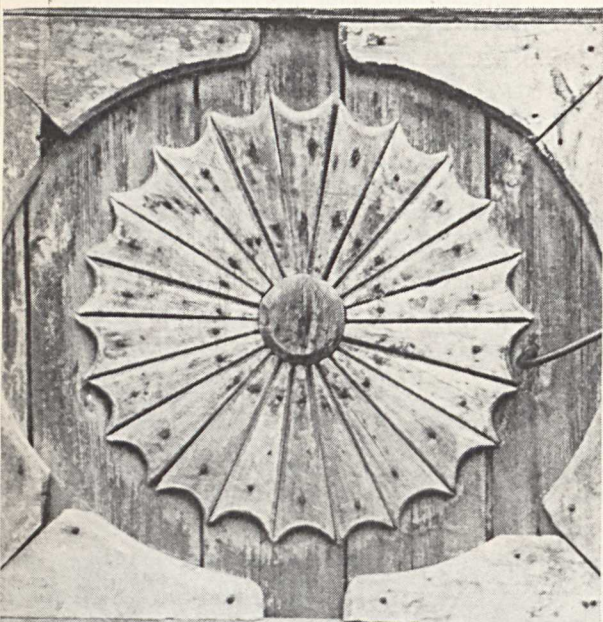
используются не только филенки, но и накладная резьба: глухая и сквозная пропильная.

Узоры глухой накладной резьбы имеют простые геометрические формы, связанные со строгой ритмикой и пластикой филенок, которые всегда в принципе тяготеют к квадрату или прямоугольнику. Но есть в этой резьбе один ведущий мотив — огромная розетка, круг, получивший в народе поэтическое название «солнышко», философское — «колесо жизни» — солярный знак. Он самый выразительный и запоминающийся мотив в художественно-декоративном оформлении ворот. Круг различной конфигурации, составленный из деревянных клиньев и набитый на гладкий тес, почти полностью заполняет по центру створы ворот и калиток. В результате архитектура ворот приобретает внушительный статично-замкнутый фасад, в котором прочитывается вся многозначность функционального и художественного содержания ворот.

Попутно необходимо отметить, что ворота

Композиционная же схема размещения декора аналогична предыдущему варианту: она полностью направлена на выявление тектоники в конструкции ворот, на усиление ее монументального звучания. В воротах и домах, украшенных пропильной резьбой, наиболее выразительно закрепились характер архитектурного декора в местном деревянном зодчестве. Здесь господствует геометрический орнамент и особенно закругленные, крючкообразные и спиралевидные мотивы — завитки, развитие которых можно проследить в многовековом орнаментальном творчестве башкирского народа. В домовой резьбе, как и в национальной вышивке «кускар», в искусстве аппликации интерпретация и вариации спиралевидного мотива бесконечны.

Орнаментальные композиции, составленные на основе этого мотива, заключают в себе язык в высшей степени условный, абстрагированный. В нем отсутствуют изобразительные, фигуративные мотивы, которыми так щедро наделены различные



типы резного декора в русском народном зодчестве. А взятые за основу растительные мотивы настолько сильно переработаны и стилизованы, что от первоисточника сохранился лишь пластический образ с его вечным движением, ростом, развитием.

Сложность и насыщенность орнамента, его рисунок, основанный на прихотливом переплетении напряженных и упругих кривых линий, ассоциируются с мотивами и образами восточного орнамента, например, с арабесками. Да, это еще не полностью восточный узор, но он уже и не европейский, не русский. Ведь и сама Башкирия, Уфа расположены на стыке Европы и Азии, «там, где Азия встречается с Европой». И в архитектурной резьбе Уфы, в целом Башкирии, заметно наблюдается промежуточность, вернее, переход от русской орнаментальной системы в восточную.

Многослойность орнаментальной культуры, которая прослеживается в уфимском деревянном зодчестве, не случайна. Уфу — купеческий город на Южном Урале — создавали в прошлом и украшали русские, башкирские, татарские мастера. В артель плотников входили, как правило, сельские мастера-плотники, приходившие в город на заработки. Для многих из них эта работа была основным источником дохода. Поэтому вполне будет справедливым характеризовать деревянное

зодчество Уфы XIX — начала XX века, в том числе и ворота, в которых на протяжении длительного времени формировались традиционные тип и форма, как пример народного зодчества, как народное коллективное искусство.

Хорошо сработанные ворота, особенно с ажурной пропильной резьбой, благодаря сложности декора, его многодельности и трудоемкости, были заметными в системе улицы, а лучшие из них в системе города, составляя и в прошлом его достопримечательность. Их художественная ценность была очевидной, и главное — необходимой для полноценной жизни города.

Но под натиском современного градостроительства исчезает старая часть города. Вместе с ним сносятся и замечательные творения народных мастеров — деревянные резные ворота. В этой статье даются фотографии и сведения о последних, которые тоже будут снесены, уничтожены. Между тем в ближайшие годы задумано под Уфой создать музей под открытым небом — музей памятников народного зодчества. И когда начнут собирать экспонаты для этого музея, в том числе и ворота, их уже не будет. Станут по фотографиям и эскизам художников, этнографов строить заново. Но ведь в результате такого повторения памятник не получится. Получится реплика. Чтобы произведению стать памятником, нужно время, нужны столетия.

Фрагмент накладной резьбы

Воротный столб с кольцом для привязи

Фрагмент наличника и карниза. Пропильная резьба

Целостность эволюции

Александр Якимович



Дискуссия об искусстве 70-х, прошедшая на страницах «ДН СССР», закончилась (или скорее оборвалась) неожиданно. Она вместила в себя немало острых идей, интересных концепций, но пока она шла, сохранялась и надежда на нечто большее: все казалось, что взгляды наконец пересекутся, позиции раскроются навстречу друг другу. Ведь наивысший и самый ценный итог всякой дискуссии — избавиться от замкнутости в пространстве собственных идей, где нет надежды вступить в контакт с чужими, и достичь особой точки зрения, пусть не единой, но по крайней мере позволяющей договариваться между собой.

Ничего этого не случилось. Редакция оборвала разговор по тем простым, видимо, причинам, что 70-е годы кончились и нельзя бесконечно говорить на одну тему. Причины уважительные, возражений быть не может. Но вот утверждение, что десятилетие закончено как определенная тенденция (или сумма тенденций) в искусстве, сформулированное под занавес молодыми критиками¹, вызывает чувство внутреннего дискомфорта. На такой ноте нельзя заканчивать дискуссии, даже чисто условно. Нельзя таким образом ставить вопрос, столь важный для нас.

Поэтому предложение А. Каменского продолжить дискуссию, высказанное на страницах журнала², кажется не только закономерным, но и обнадеживающим. Проблема, однако, в том, чтобы не просто пуститься толковать по-старому, то есть не слыша друг друга, а начать новый виток, новый раунд — это значит расширить рамки разговора и нацелиться на поиски общей позиции. Есть что-то странное и сомнительное в утверждениях, что искусство такого-то периода в некий момент утратило актуальность, ушло в прошлое и очистило место новому. Так не бывает: сцена художественной жизни меняется не по звонку. Подобно тому как в 20-е и еще в 30-е годы продолжали жить и давать плоды открытия искусства начала века, в современной системе культуры продолжают осуществляться художественные программы десяти- и двадцатилетней давности и даже еще более почтенного возраста. Некоторые из них доживают свой век в парализованном и склеротическом состоянии, другие вполне жизнеспособны и обладают творческим потенциалом, размер которого зависит, надо полагать, не от принадлежности к тому или иному поколению, а от иных причин, без которых не было бы позднего творчества А. Тышлера, Д. Митрохина, П. Басманова. Нам сейчас остро не хватает такого целостного и обобщающего взгляда на большой период развития нашей художественной культуры, который помог бы это понять. Необходимо докопаться до подлинных закономерностей принципиального внутреннего единства искусства хотя бы последних десятилетий, не оставляя этот вопрос в ведении поверхностных деклараций и сомнительных спекуляций. Какие именно проблемы и задачи искусства переходят в наследство от одного этапа к другому, каковы реальные генетические связи их творческих устремлений, но внешности столь разных, — это первоначально важно для установления подлинной, не мистифицированной связи развития.

Когда такой подход (довольно-таки обременительный и требовательный) оказывается не в чести, то предлагаются решения другого рода, то есть простые (там, где все не просто), решительные (там, где лучше бы посомневаться). Например, заявила о себе точка зрения, которая гласит, что придуманный мир карнавальных примитивов, ностальгического ретро, пронических ребусов и метафор 70-х годов отжил свое, а те построения

критики, которые оправдывали и обосновывали такое искусство, были искусственными, чуть ли не поддельными. Такое «снятие» художественной культуры прошедшего десятилетия (в обеих своих ипостасях — и как художественной практики и как способа истолкования) осуществлялось в последнее время довольно впечатляюще: «новая» критика остроумно громит сложившиеся штампы и лозунги «метафорического» и «карнавального» искусства. И нельзя сказать, что это делается зря или несправедливо. Если что в этомстораживает, так вовсе не то, что «новая» критика, выпроваживающая 70-е годы за дверь, предлагает ставить последние явления в искусстве сразу вслед за искусством 60-х годов, а в промежутке между ними не видит достаточно ценных обретений. К хронологическим парадоксам нам не привыкать (среди прочего у нас и 60-е годы, в известном смысле, идут сразу после 30-х, в нарушение нормального летоисчисления). Нстораживает скорее один симптом застарелой болезни: теория превосходства 80-х сохраняет напор и остроту в своей отрицательной части, а когда начинается разговор о позитивных ценностях новейшего искусства, то здесь уже неуязвимость утрачена. Появляются оттенки апологии вместо исследования, проническая пронизательность уступает место позиции адепта, который готов закрывать глаза на все, что не украшает его кумира.

Несовпадение тоусов отрицательной программы новаторов в критике и их утвердительной программы уже сейчас заметно — во всяком случае чувствуется повторение знакомого, давнишнего сюжета в развитии критики. Пока речь идет о том, чтобы опрокидывать прежних богов, «новые люди» энергичны, панористы, пронизательны, рассудительны. Когда надо сформулировать новые ценности, то возникают уже иные интонации: что-то вроде пророческого вещания, вдохновенной невнятицы, хитроумной интеллектуальной игры. Недавно, например, прозвучало предложение — «не двигаясь с места, прочувствовать всю полноту бытия», оценить поиски «фантастического... внутри самой реальности» и поощрять «озарения, когда внезапно открывается сходство различий»³. Это все хорошо, но не совсем понятно, почему эти идеи высказываются как что-то новое — как программа новых течений, как ключ к их пониманию. Согласитесь, что названные формулы и формулировки чрезвычайно напоминают несколько затуманенный вариант нашей обычной мудрецовской критики 70-х годов, где и намечались сюжеты «созерцания», «фантастического в реальном» и «сходства различий». Похоже, что очередная и самая младшая ветвь развития начинает заявлять о себе, будто она не имеет отношения к другим ветвям и тому стволу, на котором все растет. Наверное, не первый и не последний этап развития начинается с такого самогипноза.

Такое не может устроить мышление, настроенное на историческое знание. Становиться на позиции «шестидесятника», который смело отбрасывает мешающее прошлое, но в остальном мало подвижен, или вставать на позиции «семидесятника», который боек до тех пор, пока он спорит и протестует, а в остальном тоже несколько вял, — эти «клише» стали для критика, в известном смысле, фатальными, так что и те, кто хочет самоопределиваться в качестве «критики 80-х годов», действуют по заведенному. Ну хорошо, наступят и 90-е годы — и что же, повторится все как встарь? Опять раздадутся острые и умные голоса против прошедшего и «изжитого», опять они потуекиют, когда заговорят о своем поколении, и станут всепрощающими, восторженными, расплывчатыми?

Если исследователь современности склонен хоть как-то придерживаться историзма в мышлении, то он не может не рассматривать последние явления искусства в их контексте и обусловленности, учитывать и целостность, и многоликость художественной культуры, где действуют импульсы, унаследованные от разных этапов развития, где разные виды и жанры, как и стилевые формы, не изолированы друг от друга. Тогда, может быть, легче будет заметить, что новые тенденции похожи не столько на разрыв с прошлым или на послушное следование ему, сколько на своего рода подтверждающее отрицание.

Новаии и специфические черты новейших явлений в искусстве означают, как мне представляется, не переосмотр, а уточнение курса и нахождение новых средств для следования ему.

НОВЫЙ ГЕРОЙ 60-Х ГОДОВ

Мы сейчас, например, склонны забывать, что многое из того, что удивляло и продолжает удивлять нас в последнее время, восходит к процессам развития искусства, начавшимся во второй половине 50-х годов, когда была стерта разграничительная линия между искусством больших идей и неизячной правдой жизни, когда в художественном сознании активно заработала принципиальная мировоззренческая установка: с иллюзиями кончено, но мы идем вперед, наперекор стихиям. Это позднее уже можно и нужно было задумываться об элементах самовнушения и иллюзии внутри самой этой установки, но первоначально ее позитивный социальный пафос определяющим для художественного мышления времени. Однако так уж обычно случается, что искусство следующего этапа развития подхватывает как эстафету не совсем то, что формулируется в манифестах, и, глядя из будущего, мы видим, что акцентировка социального пафоса была сложнее и полифоничнее.

В фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате» сопоставлены между собой две социальные породы. Одна законопослушная — это солдат, который старательно блюдет устав, блительно стережет эшелон, но существует неключительно рати своих телесно-материальных потребностей. Рядом с этой энциклопедической, но не такой уж проходной и безобидной фигурой обрисована иная социальная порода — чудной, несуразный человек, который все делает «не так». Совершает подвиг против всех правил, бесполоково влюбляется, почти нелено, на бегу встречается с матерью, к которой долго и трудно ехал. Он не умеет пользоваться жизнью, он обречен — но этот несуразный не-жилец показан в

фильме как залог жизни и в этом смысле — социальный образец. Все это вроде бы известно, да вот не осмыслено. В таких ключевых пунктах художественного организма, как этот фильм, прозвучали откровения и предвестия будущего, которые, однако, мы до сих пор не умеем оценить и истолковать. Новый социальный тип в искусстве стал как бы первым воплощением особого измерения, особого состояния мира, которому критика ищет название, но пока довольствуется приблизительными определениями. Герой повел себя незапрограммированно, с новой, повышенной степенью свободы в осуществлении своего «я». Пускай впоследствии сама нестереотипность такого типа становится стереотипной — главное, что дело сделано и лед тронулся. Новый тип героя стал как бы тем первым сигналом, который предкавал интерес искусства к образам не полностью детерминированного бытия, где возможны странности, неожиданности, чудеса. Всем памятные чудаковатые правдолюбцы, вруны и хвастуны в рассказах В. Шукшина; чудаки В. Каверина, М. Анчарова; наивные степняки Ч. Айтматова, которые чрезвычайно недоумевают, когда сталкиваются с городской цивилизацией XX века и самыми сокрушительными порождениями социальной истории этой эпохи. В высшей степени непутево живут герои в фильмах Г. Данелия, Г. Панфилова, Э. Рязанова и многих других, от А. Митты до А. Рубинчика. А сколько было видоизменений того странного юного героя, который в известной пьесе В. Розова не то романтически, не то хулигански рубит дедовской шашкой хорошую мебель в благополучном родительском доме! Чудаки изобилуют в фильме «Я шагаю по Москве»: он рассказывает о полностью бескорыстных и полностью доверчивых людях, которые решают сложные жизненные проблемы с неистребимо лучезарным чудачеством, без какого бы то ни было стеснения от своей наивности. Потом были такие вехи, как странные (но уже не лучезарные) герои И. Смоктуновского, были прочие чудаки — Е. Леонова, А. Калягина. Были старухи и старики В. Распутина, то есть никак не вписывающиеся в сегодняшний день раритеты. Были герои А. Вампилова — люди, поглощенные немислимой и навязчивой мечтой, и даже люди «блаженные». И герои А. Гельмана, не желающие примириться с заведенным и для них же удобным порядком. Но, скажут нам, это все в кино и литературе, а как обстоит дело в изобразительном искусстве?

Вспомним картины Г. Коржева, где мы видели юношескую любовь двух людей в том возрасте, когда, казалось бы, для такого чувства уже поздно, или рабоче-крестьянского парня в поношенной гимнастерке, который лепит своими тяжелыми руками бюст Гомера — почему-то именно Гомера, и в этом есть некий вызов. Или полотно П. Никонова, который изобразил геологов в тот момент, когда им уже, наверное, не до геологии: их самих надо искать и спасать в пустыне. Или работы братьев Смолных, у которых странные стачечники идут протестовать и бороться, сохраняя на лицах торжественные, истовые выражения, будто они священнодействуют, а не затевают беспорядки. Действия, ощущения изображаемых людей, связанные с ними ассоциации подчеркнута выведены за рамки социальных стереотипов и напоминают о каком-то измерении, где «невозможное возможно». Определенные отклонения от социальных норм были очевидны и в произведениях других мастеров. Андроновский герой, с которым мы знакомимся, к примеру, в бане или в гробу, вел себя, с точки зрения привычных стереотипов, не совсем корректно. А известные персонажи В. Попкова — юноша, лежащий на луговой траве позадь от своей возлюбленной? Они закономерно озадачивали многих, ибо тоже вели себя не по правилам игры: раскованно, откровенно, без стеснения — однако притом вполне целомудренно. Трудно прикрепить к ним накатанные понятия, они напоминают о возможности неких иных понятий, иных законов жизни.

Отвлечемся от оправданного вопроса, для чего все это было нужно, тем более, что над этим вопросом уже немало думали; ставить его можно было бы в разных плоскостях. В социальном плане такой «отклоняющийся» герой — это, видимо, противное явлениям деградации и стагнации в общественной жизни; в плане эстетики и законов восприятия он представляет собой как бы «минус-прием», обеспечивающий нормальное функционирование художественного образа; в историко-художественном плане он связывает современность с определенными явлениями русской традиции и других традиций прошлых веков и так далее. Но нам сейчас важнее подчеркнуть, что такого рода герой, возникший в нашем современном искусстве, не мог быть «отменен», не мог сойти со сцены, когда искусство изменилось. Когда 60-е годы завершились, герой изменился, но не исчез. Нелепый и мучающийся Достоевский у Л. Баранова, уникальные и своеобразные представители людской породы в произведениях А. Пологовой и Д. Митлянского, неказистый и чудаковатый искатель правды — герой позднего Попкова — все они из той же самой большой категории, что и персонаж известных картин Д. Жилинского, старый художник Чернышев, проникнутый просветленной детскостью. Герои Н. Неестеровой, К. Нечитайло, а затем и других мастеров продолжили линию, но продолжили в новых условиях, в новом контексте.

СЮЖЕТНЫЕ КОЛЛИЗИИ 70-Х ГОДОВ

«Странный» герой и его отклоняющееся поведение наблюдаются в искусстве и сегодня, все это никуда не делось. Но появилось за многие годы и много нового. Кроме социологической остротности героя искусство стало осваивать и другие аспекты неожиданно, интригуяще открывшегося мира. Непредказуемость и незаданность сущего начали рассматриваться уже не только через героя, но и через другие аспекты образной системы: через обстановку, совокупность атрибутов, через сюжеттику, действие, иноказание. Скажем условно — через сюжетно-тематические ситуации. Не будем прикидывать, где находятся начало и конец этого процесса, взятые с предельной точностью, но можно утвер-

ждать, что в 70-е годы именно неожиданные, непредсказуемые ситуации приняли на себя кардинальную функцию в искусстве. Конкретные проявления этих устремлений известны и до сих пор способны приводить кого-то в смущение. Вдруг оказалось, что евангельский сюжет просвечивает сквозь оболочку XX века с его страданиями и метаниями. Вдруг персонаж из прошлого является в современной среде, рядом с нашими современниками. На этих путях так много появилось непривычного, что многим уже показалось, будто все чудачества современной культуры находят-ся на совести одного десятилетия, одного поколения. Изображаемые ситуации становятся диковинными уже не только в социальной перспективе (как это обычно имеет место в случае с «отклоняющимся» героем). Изображаются, к примеру, своеобразные исторические процессы, которые наделены то ли двойственностью, то ли загадочностью. Здесь целесообразно напомнить некоторые литературные явления. Вот историческая ситуация, описанная в таком важном произведении, как роман В. Шукшина о Степане Разине. Сам герой здесь, конечно, исключителен, ни в какие нормы не вписывается, но важно еще и то, что находится он в парадоксальном положении: обречен метаться между борьбой за «волю» и произволом, отстаиванием справедливости и попранием справедливости. Ситуация такова, что эти противоположные начала не разделяются уже ничем в ожесточенной борьбе. Наверное, это и есть главная причина иступления человека, тупика и гибели: выбора-то уже никакого нет и, стремясь делать одно, человек в данной ситуации делает противоположное — начиная праведный суд, вершит попутно и разбой. Неожиданные и своеобразные исторические ситуации, похожие на загадку и парадокс, запечатлены в ключевых созданиях 70-х годов. Например, диковинная и почти фантастическая атмосфера эппа в романе С. Залыгина «После бури». История изображена здесь на переломе, когда все перевернулось и не приняло еще ясных очертаний, когда общество стоит на пороге нового времени, но еще переполнено реминисценциями старого. Вообще те исторические ситуации, которые отклоняются от прямой траектории и образуют, если можно так сказать, выражи, выверты и чудачества, оказались чрезвычайно интересными для писателя и художника прошлого десятилетия. Но ситуация парадокса, антиномии, какой-то грани, на которой соприкасаются, казалось бы, несовместимые вещи, воссоздавалась в искусстве не только на историческом материале. Можно говорить о морально-правственных ситуациях, о психологических, эстетических, затем — и экологических. Но говорить с осторожностью: разграничивать явления и выделять их в чистом виде здесь очень трудно или даже невозможно, так что приходится обходиться без анкет и классификаций. Разные типы ситуаций срастались и смешивались, сохраняя родство в одном — в своей парадоксальности, антиномичности. Выходцы из прошлого или инфернального мира, инопланетные визитеры, какие-то оборотни, двойники, атрибуты колдовства, магии, сновидения вступали в симбиоз с персонажами и объектами достоверной обыденной реальности — симбиоз, предугаданный старым русским выражением «чудеса в решете». И эти тенденции не настолько проеты и послушны, чтобы подчиняться искусствоведческому календарю и прекратиться тогда, когда объявляется их конец. Они потянулись и в следующее десятилетие, как потянулись сюда и «отклоняющиеся» герои.

Все это говорится здесь, конечно, не для того, чтобы предлагать художественные системы, характерные для 70-х годов, в качестве долго сохраняющихся консервов, пригодных к употреблению. Связность и целостность большого, тридцатилетнего периода развития искусства основывается не только на «неотменимости» художественных систем (которые, как мы стали теперь понимать, не тонут в реке времени, а плывут по ней вместе с нами).

Существенно другое: перемены, поиски, обновления имеют некий общий вектор. От десятилетия к десятилетию искусство все шире осваивает «неожиданности» бытия, нечто непредсказуемое, не укладывающееся в твердо очерченные ячейки рассудка. В образе героя, в структуре сюжетно-тематической ситуации художники стремились (это происходит и сейчас) воплотить некое «большое неизвестное», нечто вроде манящей загадки, которая не имеет прямого, очевидного и однозначного ответа.

В. Каверин в повести «Верлюка» стирает грань между банальной прозой захолустного городка и таинственным миром зла — своеобразной бюрократической преисподней. «Черные птицы» П. Прокурина содержат в ткани повествования одну ассоциативную нить: в чертах преуспевающего деятеля искусств автор угадывает оборотня, а борьба с чужой гениальностью, стремление раздавить или растлить талант и совесть другого выдают врага людей, может быть — «князя тьмы».

Между прошлым и будущим, на границе исторических эпох находится изображенная В. Распутиным деревня Матёра. Затрапанный день деревни приходит сюда в виде затопителей, поджигателей выселяемых деревень, в виде вообще «новых людей», которым нет дела до других, до предков, до прошлого. Им противостоят «люди прошлого» — старухи глухой деревни. Они вроде бы еще умеют жить с разумом, душой и совестью, но они ограничены, неповоротливы, не могут ни осмыслить происходящее, ни противопоставить что-либо новым напастям. Вековые устои рушатся не под напором титанов, а от соприкосновения с легионом шабашников, администраторов и соглашателей. Тема выбора между традицией и новацией, между исторической памятью и беспомощностью, между человечностью и машинностью заняла прочное место в разных видах искусств. В фильме Н. Михалкова «Родня» эта тема разрабатывается в рамках традиционной схемы «простак среди умников», восходящей к фольклору: бесхитрое и неотесанное существо оказывается, как и положено, умнее и сердечнее, чем существа хитроумные, образованные и жаждущие «хорошо пожить». Примечательно, что

во многих созданиях современной художественной культуры чувствуется напоминание о логике фольклорного парадокса: кто пошел далеко — тот остался позади; кто своих забыл — сам подлежит забвению; кто о себе много заботился — тот себя и потерял. Можно уже, пожалуй, составить целую библиотеку, пока что небольшую, из тех книг, где мир образов изобавлен от застылости понятий, от неподвижной сетки рубрик и разделительных линий. Много уже и фильмов с подобными же признаками. Вполне благополучно существующий человек вдруг признается в неудовлетворенности, в ощущении пустоты своего, казалось бы, наполненного и деятельного образа жизни. Робкое существо выказывает стойкость перед лицом зла, чего не хватало сильным. Вулгарное ресторашное гулянье оборачивается «театром мира» и «пляской человеческой жизни», этими давними сюжетами искусства и литературы. Научная интеллигенция располагается на почле среди чучел зоологического музея и в этом «мире животных» ведет свою междуособную борьбу за маниящий приз благополучия и престижа. Мать идет просить за сына, попавшего в тюрьму, но в кабинете министра ее встречает ее же сын. Эти пока еще хорошо памятные образы, темы, мотивы воплощены посредством приемов, тяготеющих к притче, загадке, фарсу, карнавальная мистификации.

И уже на грани откровенной буффонады изображен («мир нанзанку» в комедии Э. Рязанова «Вокзал для двоих»). Вокзал, откуда герой никак не может вырваться, и тюрьма, куда он так стремится попасть без всякой вины, являют собой те стыки, где сходятся привычное и немислимое, нормальное и абсурдное. Разного рода пороги, изломы, стыки пронизывают тематику изобразительных искусств. Чрезвычайно характерно, и уже замечено, что в основе многих сюжетов 70-х и начала 80-х годов лежат темы празднества и казни, то есть темы, где запечатлевается зримое возвращение некоторого великого события из прошлого в настоящее (праздник) или происходит прямая встреча жизни и смерти. Иногда даже происходит прямое совмещение празднества и казни в одном пространстве, как в двухчастном «Театре» О. Булгаковой. Есть ряд произведений, где в изображении гротескных или полугротескных гуляний, пикников или карнавалов прослушиваются импульсы почти библейской «благой вести». В общем, изображая «страну неожиданностей», где действует принцип большого неизвестного, художник постоянно использует идею порога, грани или стыка, на котором встречаются друг с другом противоположные силы или вообще некие явления, друг с другом вроде бы несовместимые, но тем не менее совмещающиеся.

СРЕДА В ИСКУССТВЕ 80-Х ГОДОВ

Три аспекта художественного развития, о которых здесь идет речь, вступили в действие в разные периоды, на разных этапах развития, а сегодня продолжают действовать вместе и как бы заодно. Те задачи, которые встали перед искусством на стадии нового героя, были переадресованы следующему этапу развития и здесь были расширены и разработаны по-новому; то, что в образе нового героя было невозможно уместить, художники попытались показать в новых сюжетно-тематических ситуациях. Спусти какое-то время оказалось, что и новый тип ситуации не исполнил свою сверхзадачу, и то художественное бытие, которое настоятельно требовало воплощения, несоизмеримо с применявшимися средствами, так что необходимы новые. Сейчас в искусстве много линий развития, продолжающих те или иные концепции разных этапов развития. С многими из них критик сейчас умеет так или иначе управляться. Но есть такая линия, которая является проблемной по преимуществу — то есть мы не можем сказать, что умеем интерпретировать ее язык, ее намерения. Насколько важна эта линия — вопрос особый, а пока что надо научиться с ней работать. Художественное исследование проблем среды, при всей своей специфичности, имеет отношение к той самой сверхзадаче, на которую ориентировались, в рамках других, прежних тенденций, новый герой и новая сюжетная коллизия.

Многие из нас уже давно отмечали эмоциональную заряженность густой, вязкой, клубящейся или пульсирующей среды в работах живописцев (например, И. Орлова или В. Калинина). Но до поры до времени можно было думать, будто это все — индивидуальные поиски, а не общие тенденции, требующие общего анализа и обобщения. Но мало-помалу многочисленные индивидуальные линии разрастались, укрепились, и где-то в начале 80-х годов уже стало видно, что появилась целый пласт в искусстве, где разработка проблем среды играет главенствующую роль. Внутреннее пространство произведения для художников этой линии развития есть нечто первичное и очень важное — не просто вмещилище для фигур и предметов, не просто сценическая площадка для ситуации, а нечто более важное. Среда становится чуть ли не живым существом, действия и состояния которого далеко не всегда понятны, но требуют внимания и уважения к себе. Движущаяся, колеблющаяся, она живет неуправляемой, потаенной, независимой жизнью. Тяготение к этой линии развития испытывают сегодня и многие из тех, кто прежде ничем подобным не отличался, как Н. Андронов и П. Никонов, а также те, кто давно уже готовил и предчувствовал подобную тенденцию, как И. Голицын, М. Иванов, А. Тутунов. Так что речь идет не о возрастной группе, а о довольно широком движении в искусстве, вовлекающем в себя художников не по принципу принадлежности к поколению.

Ощущение некоторой таинственности пространства вызывается в искусстве «художников среды» прежде всего некоторой иррациональностью света и тени. Среда выглядит не проводником света, а как бы самостоятельным генератором света и цвета, которые мерцают и переливаются как будто без всяких видимых причин. Этому свету не нужны «причины», не обязательны источники, рефлексы, законы поглощения и отражения. Но не следует думать, будто в такой среде свет пререален. Здесь другое.

Свет и тень в общем-то не противоречат в «искусстве среды» естественным природным законам, однако эти законы не имеют здесь абсолютной власти. Свет может распространяться здесь по прямой линии, но это необязательно. Когда это почему-либо нужно, свет обгибает предмет, движется по «неправильной» траектории. Тень то ведет себя по правилам оптики, а то вдруг зарождается на освещенных поверхностях. В этом пространстве нормальная реальность не опровергается, но и не то чтобы подтверждается. Среда живет как бы с большой степенью независимости от наших ожиданий и потребностей нашего зрения. Она не подчинена его законам беспрерывно, но и не направлена против них. Она сама по себе, она не служит и не бунтует, она безотносительна.

Перспектива может близко напоминать линейную научную перспективу, а может и противоречить ей, прибегая к нескольким точкам схода, к уплощенности, к элементам нелинейной перспективы (сферической или обратной). Все средства направлены, в сущности, на одно. Пропорции, ракурсы, композиционные построения, фактурные приемы — все это также придает пространству некоторую особую самостоятельность, неподчиненность. Такое пространство — не вполне реальное, но и не фантастическое, не то чтобы трехмерное, но все-таки и не плоское, не деформированное, но ведь и не спокойное. Оно не особенно считается с требованиями нашего упорядоченного восприятия и разумного суждения, но не станет и восставать против них во имя абсурда и алогичности.

Своевольное, «неподотчетное» пространство, где действуют некие свои внутренние законы, которые при всем своем сходстве с законами физической реальности остаются довольно своеобразными, наблюдается прежде всего в зрелищных искусствах. Мы можем сейчас вспомнить несколько сюжетов и эпизодов из фильмов последних лет, где жизненная среда наделена странностями — либо потому, что она по природе своей есть таинственная «зона», где действуют особые законы, при всем своем сходстве с земными законами не идентичные им, либо без всяких фантастических допущений: само пространство ведет себя своеобразно, самостоятельно, не в согласии с человеком, но и не во вражде с ним, а само по себе, независимо.

Например, самый привычный лес, а сквозь него бежит спортсмен, который занят ориентированием по радиосигналам (название фильма «Охота на лис» является и названием этого вида спорта). Недружественная и невраждебная, безотносительная к человеку среда появлялась и в кадрах отрешенного, оцененного города и такого же отрешенного берега моря в фильме «Из жизни отдыхающих». Или в многозначительном видовом рефрене «Культпохода в театр»: пустынный берег с одиноким почтовым ящиком на столбе, неизвестно как появившимся в этом безлюдном месте. Наконец, пустая гигантская чаша стадиона, внутри которой бежит кругами стайер в своем безостановочном движении по замкнутой линии («Родня»). Но это все — кадры, эпизоды, изобразительные рефрены и эпиграфы, тогда как в пластических искусствах среда становится в 80-е годы чуть ли не главным предметом внимания художника.

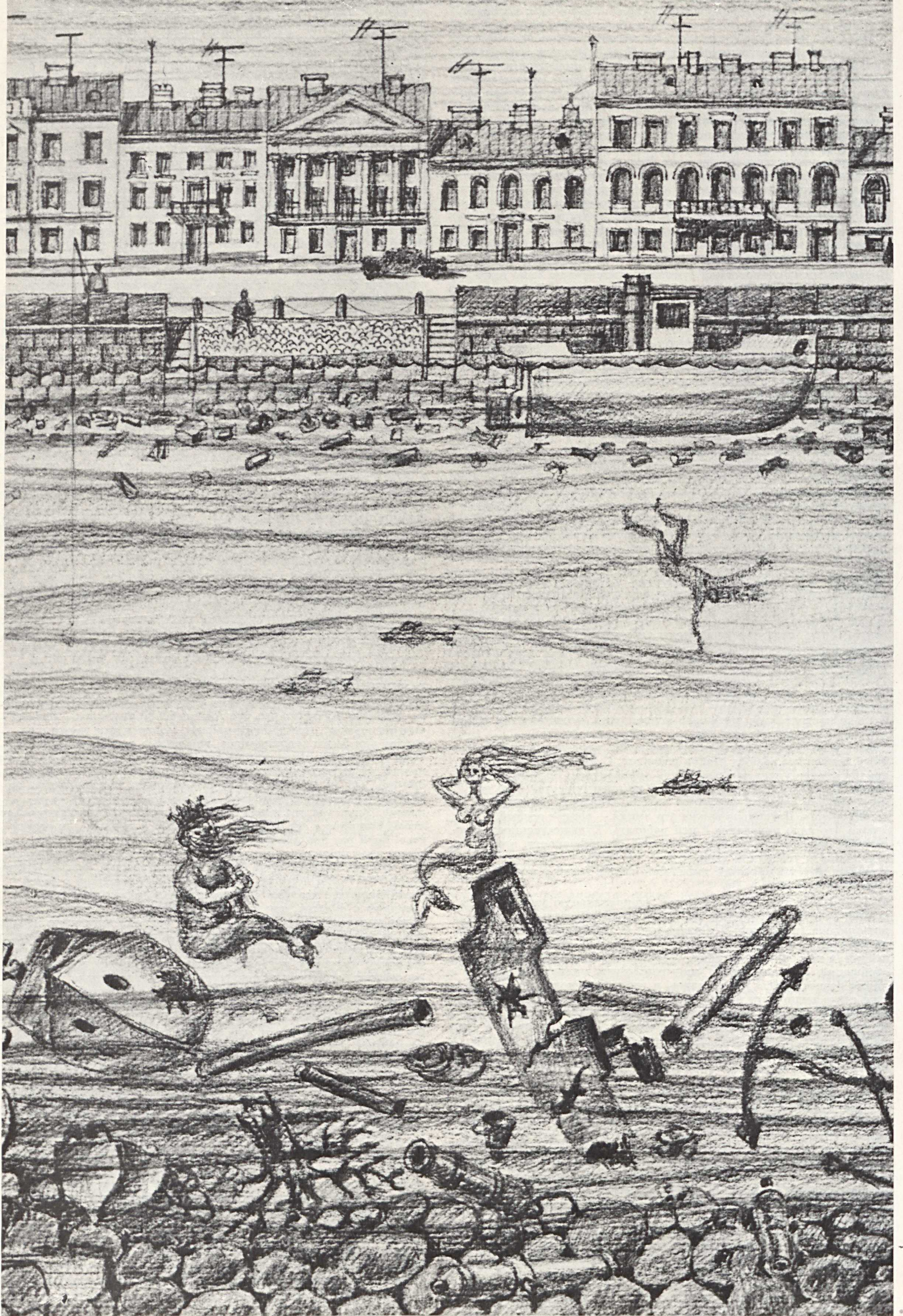
Надо сказать, что новые явления искусства обладают особенной сложностью. Казалось бы, что там особенно трудного — простейший натюрморт, простейший пейзаж, портрет или что-то еще, вполне как будто традиционное, живописно согнанное, полурастворенное в атмосфере. Эта незамысловатость вызывает иллюзию полной открытости произведения зрителю, подчиненности ему. Зритель уже не чувствует себя озадаченным, ошарашенным, он не отшатывается с удивлением, как десяток лет назад. И напрасно. Здесь как раз перед ним возникает нечто принципиально несооставимое с его обыденным опытом, а именно — пространство, иной раз как две капли воды подобное нашему, но на самом деле иное, непроницаемое, не для человека предназначенное. Это, так сказать, куда более тяжелый случай, чем фантазматические 70-х годов, которые настолько громко заявляли о своей странности, что это уже становилось подозрительным: громко заявляют о чудесах, как известно, зазывалы на ярмарке. Будет целесообразным повторить еще раз, что последние наблюдения не претендуют на характеристику общего состояния искусства; нет, речь идет о тех спорных и таинственных (во всяком случае пока что) явлениях, которые особенно затрудняют критику. Если же говорить о структуре искусства в целом, то нельзя не вспомнить о том, что современное разнообразие тенденций, направлений, устремлений необычайно велико. Оно выражается в том, что художественные традиции прошлого идут в ход практически без ограничений, и в том, что национальные художественные концепции уважаются в качестве величайших ценностей и сами воплощаются в разнообразнейших вариантах, а также в том, наконец, что искусство сейчас считает своими проблемы и задачи, сформулированные в прошлые десятилетия. Такое положение дел, однако, создает в художественной среде своеобразный эффект некоторой аморфности, нечеткости ситуации. Не всегда ясно — кто задает тон, а кто откликается, кто соперничает, а кто союзничает, да и многие другие обстоятельства и особенности происходящего неясны. Известная неупорядоченность критериев, масштабов и пропорций переживается наблюдателем как своего рода «затуманенность» — ощущение, многим критикам сегодня знакомое. Определить достаточно точно место и удельный вес каждой тенденции стало настолько трудным, что, кажется, сама художественная жизнь сопротивляется попыткам внести в нее порядок.

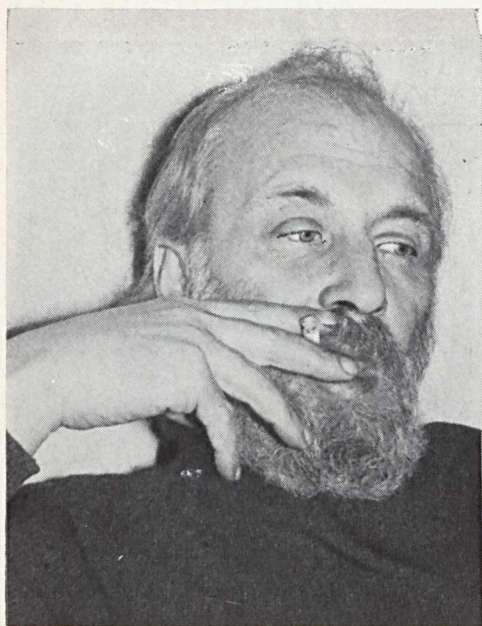
Как быть в этих условиях с той или иной тенденцией искусства, откуда ее выводить, на какое место ставить — это и есть трудные и важные вопросы, неумолимо вырастающие перед критикой.

¹ ДИ СССР, 1983, № 6, с. 19.

² ДИ СССР, 1984, № 1.

³ Деготь Е. Семидесятые как история. — ДИ СССР, 1983, № 6.



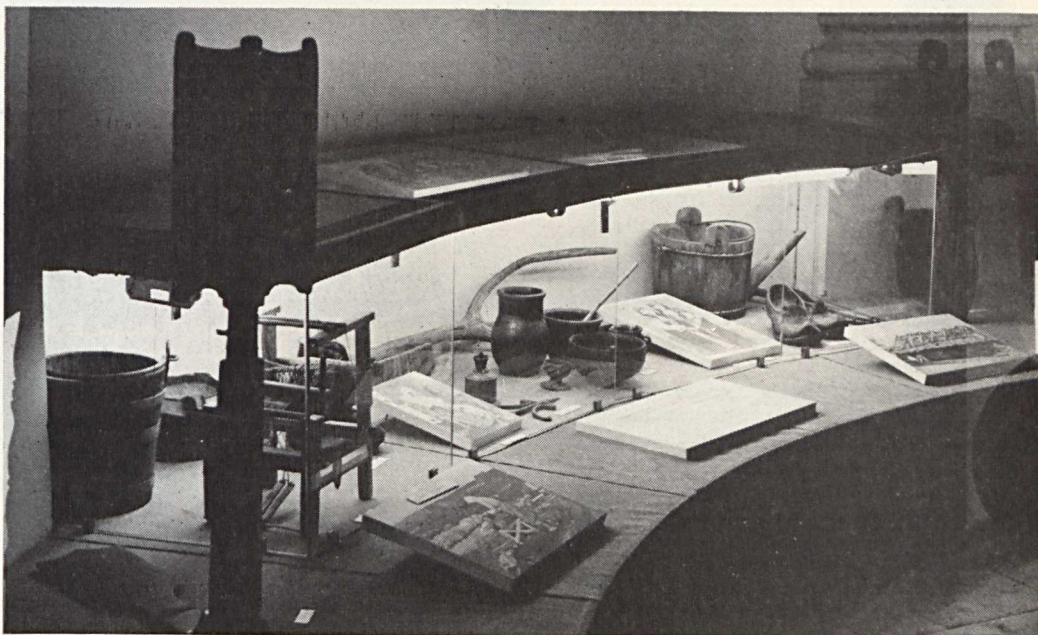


Композиция.
Рис. Карандаш

Экспозиция
Музея-усадьбы
А. Н. Оленина
в Приютино

Ленинградский двор.
Рис. Карандаш

Экспозиция
городского
Краеведческого
музея в Книгисеппе.
Фрагмент



Жизнь кипела вокруг него

(Памяти А. Г. Скрягина)

Алла Павлинская

Александр Георгиевич Скрягин был одним из ведущих художников декоративного искусства Ленинграда, чье творчество отличали высокий профессионализм и индивидуальное своеобразие. Каждое новое его произведение на выставке вызывало интерес, казалось свежим, необычным, порой спорным. Он любил удивить зрителя остротой замысла и формы, иногда даже озорством. В этом сказывался его неумный характер, неравнодушное отношение к жизни, которое проявлялось и в широком спектре деятельности — творческой и общественной. И теперь трудно поверить, что Скрягина нет среди нас и оценка всего им созданного уже посмертна.

Металл был любимым материалом художника и при всей широте его творческих интересов всегда оставался для него главным. На выставках мы встречались с произведениями Скрягина, выполненными в чугуне, бронзе, красной меди. Одним из последних его увлечений было сочетание красной меди и серебра. Небольшой сервиз «Ужин на двоих» (1982), сделанный в этой технике, представляет собой произведение, в котором хорошо уживаются выставочная значительность вещи с четко продуманной функциональностью. Выставочность сказалась в небанальной конструкции форм и их непривычном сочетании. Тарелки, напоминающие миниатюрные, приземистые жаровни, вполне гармонируют с торжественностью бокалов и драгоценностью рюмок. Серебряное покрытие внутренней поверхности сосудов

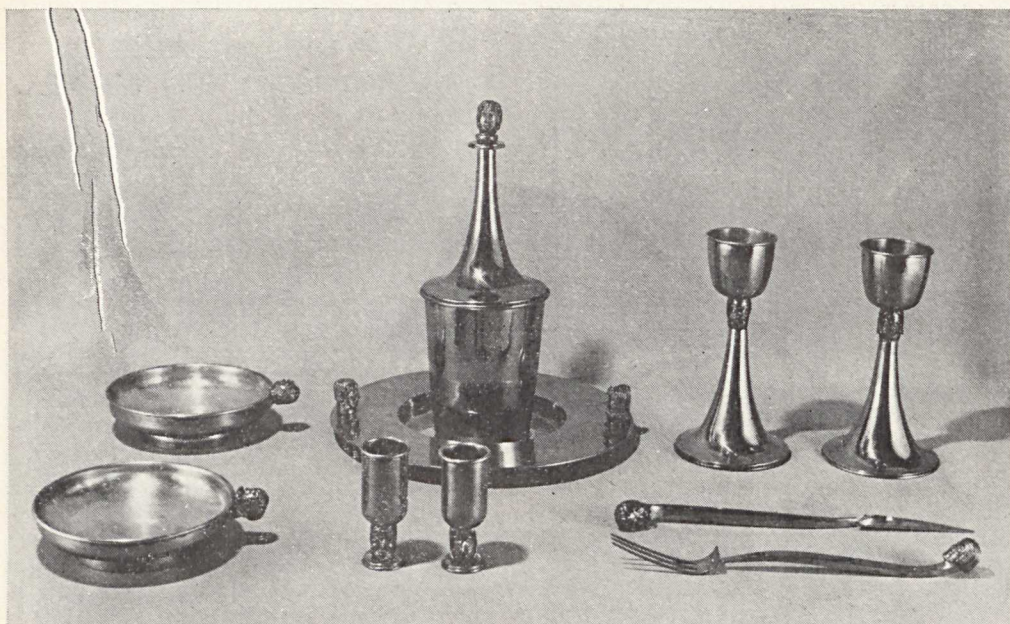
контрастирует с красной медью и придает изысканность несколько утяжеленной пластике форм. А небольшие ручки в виде голов средневековых персонажей «окрашивают» интимно-торжественный сервиз оттенком легкого юмора. Скрягин давно задумал произведение такого характера и периодически возвращался к своей идее, отработывая схожие варианты. В каждом появлялись те или иные удачные находки. В этом последнем получилось наиболее законченное решение.

Другой линией его творчества были памятные медали. Сделанные, как правило, в бронзе, они отличаются чеканной обобщенностью скульптурной формы. Среди них «Лениниана», в которой содержание передается изображением городов и дат, отмеченных значительными событиями в жизни и исторической борьбе Ленина: Симбирск, Казань, Петербург, Женева, Шушенское, Лондон, Петроград, Москва. Объединив всю серию четкой графичностью пластики, художник сохранил узнаваемость каждого города в символике памятников архитектуры. Одна из последних и, пожалуй, лучших медальерных работ Скрягина — триптих «Жизнь человека»: «Рождение», «Инициация», «Смерть». Здесь наиболее убедительно проявилось умение автора передать значительное и сложное в строгой, лаконичной форме. Триптих принадлежит к тем произведениям Скрягина, которые он делал как бы для себя (многие он не выставлял вовсе). В них-то яснее всего прочитывается его отношение к искусству,

неординарность мышления.

Личность художника отражается и в облике его мастерской, в ритме ее жизни. Вдумчивый, любознательный и деятельный, он не любил банальности и скуки. Мастерская Скрягина представляла собой странную, но привлекательную смесь прошлого, почти средневекового, с современностью. Ему нравилось устраивать основательно, и в мастерской прежде всего бросался в глаза большой, сделанный по всем правилам традиционного ремесла, горн. А вокруг инструменты и приспособления дляковки, чеканки, формы для литья, ванна для гальванопластики. Здесь же токарный и сверлильный станки, циркулярная и маятниковая пилы и небольшой шлифовальный станок для работы по камню. Почти любую спроектированную вещь Скрягин мог выполнить в материале в своей мастерской. В последние годы его заинтересовала миниатюрная роспись цветными эмалями по бисквиту, и в мастерской появилась муфельная печь, а на выставках художник показал несколько экспериментальных работ из металла с расписными вставками.

Он любил осваивать художественные возможности разных материалов, обогащая свой опыт, расширяя пределы своих поисков. Результаты его проб, удач и ошибок — разнообразные фонари, бра, деревянные и пластмассовые игрушки и другие законченные и незаконченные вещи — постепенно накапливались на полках и стенах, создавая особую среду мастерской.



В ней царил состояние деловитости и одновременно приподнятой праздничности. Скрягин всегда был в окружении молодых. Они были его помощниками, а он учил их, воспитывал, способных «выводил в люди». Некоторые из его учеников стали самостоятельными художниками, членами ЛОСХ, других он готовил для поступления в училище им. Мухомовой, многие работали с ним годами, не покинули его до конца. Жизнь кипела вокруг Скрягина, и это была его стихия.

В мастерской велась большая работа по заказам. Как для многих художников декоративно-прикладного искусства, для Скрягина выставочные произведения составляли лишь небольшую часть всего творимого. Сложные и разнообразные художественные комплексы выполнялись по государственному заказам — они были особенно ответственны. Делались изящные люстры и массивные декоративные решетки, проектировалось оформление транзисторов и телевизоров. Но самую значительную часть среди работ Скрягина составляли проекты общественных и музейных интерьеров.

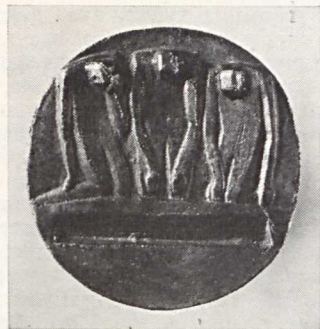
Стремление к многообразию в творчестве — не всеядность и не мучительные поиски своего пути. Это своеобразный стиль работы, определяемый складом характера и способностей художника. Таким людям смена видов деятельности помогает глубже познавать закономерности искусства, обостряет видение, оттачивает мастерство. Музейно-выставочным проектированием Скрягин стал заниматься еще в 50-е годы, почти сразу после окончания ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. В бригаде старших товарищей — В. А. Сулимо-Самуйло, К. С. Козьмина, А. М. Ляндсберга, Е. Г. Шейр и других он участвовал в разработке экспозиции Русского отдела Государственного музея этнографии народов СССР. Позже, под руководством Б. А. Смирнова, уже опытные художники А. Скрягин, И. Оминин, Н. Нарцисов и А. Яковлев проектировали отдел оптики для Советских павильонов на крупнейших Международных выставках в Нью-Йорке, Брюсселе, Париже и Мехико. Участвовал Скрягин и в работе по оформлению павильонов ВДНХ.

Не случайно с первых шагов своей профессиональной деятельности художник включается в большую и ответственную работу. В институт он пришел уже зрелым, сформировавшимся человеком, пройдя трудную школу войны. Он начал ее юным добровольцем в 1941 году и закончил в Берлине. Служил в разведке артиллерийского полка. Так что зрелость далась ему нелегко, и, придя в 1946 году в высшее художественное училище, он с самого начала пути понимал значение и меру ответственности работы художника.

С начала 60-х годов Скрягин уже проектирует самостоятельно. Делает экспозицию Краеведческого музея в Махачкале, а потом целый «веночек» музеев вокруг

Ленинграда — в городах, связанных с историей северного края нашей страны. Вероятно, это была самая значительная работа в творческой биографии Скрягина, и именно за нее он в 1981 году получил звание заслуженного художника РСФСР. Старая Ладога, Кингисепп, Приозерск, Тихвин с древнейших времен служили форпостами в борьбе русских со шведами и литовско-германскими рыцарями, сыграли они свою роль в Северной войне Петра I, не обошла их и Великая Отечественная война. Все это, наряду с этнографическим материалом и современностью, стало содержанием экспозиции краеведческих музеев, спроектированных Скрягиным. Он вообще любил и знал историю. А северный край в молодые годы много раз исходил пешком, зарисовывая старые деревянные церкви, крестьянские избы, крепостные сооружения. Любовь к архитектуре и народному творчеству заставляла и в работе над проектами музеев тактично и бережно относиться к стиливому своеобразию используемых исторических зданий.

В Кингисеппе помещением музея стал Екатерининский собор, построенный по проекту Антонио Ринальди. Ранний русский классицизм с легкими реминисценциями барокко нашел здесь блестящее воплощение. И Скрягин располагает экспозицию так, чтобы не нарушить гармоническую цельность здания. Низкие витрины у цоколя, победные знамена вверх, а на пилястрах гербы городов. «Рассказ» о древнем Ямбурге, о крепости Ям, о Северной войне объединяется с красотой интерьера, создает атмосферу, в которой прошлое говорит современникам о своем величии и значимости. В Старой Ладоге исторический раздел музея находится в древней крепостной башне, а этнографическая часть расположена в небольшой, уютной деревянной церкви Дмитрия Салунского. Весь музейный комплекс представляет собой цельный историко-культурный памятник. В маленьком местечке Приютино Скрягин первый начал создавать мемориальный музей-усадьбу А. Н. Оленина — археолога, историка, президента Академии художеств и директора Публичной библиотеки. Художник восстановил облик трех небольших комнат, в которых разместил портреты, письма и документы, напоминающие о знаменитых современниках хозяина, постоянных посетителей усадьбы — Пушкине, Жуковском, Крылове, Бестужева-Рюмине и других. Небольшие музеи в разных городах области каждый по-своему раскрывают ее культурно-историческое значение, связывают прошлое с настоящим, и в этом есть доля заслуги художника Скрягина. Завершающим звеном этой работы стал областной краеведческий музей на Литейном проспекте в Ленинграде. В его небольших уютных залах теперь готовится к открытию посмертная выставка произведений Александра Георгиевича Скрягина подводящая итог его творческому пути.



Сервиз «Ужин на двоих». Красная медь, серебро

Набор посуды «Кофейный». Черный металл

Триптих медалей «Жизнь человека»: «Рождение», «Инициация», «Смерть». Бронза

Поэтические образы

В. Ореховой

Евгений Поталуи

Когда редакция «ДИ СССР» обратилась ко мне с предложением написать о творчестве московской керамистки Вероники Ореховой в связи с ее персональной выставкой, я с легкостью согласился. Тогда мне казалось, что, поскольку я знаю Веронику и ее творчество более пятнадцати лет, для меня не составит труда поделиться впечатлениями о ее искусстве. Тем более, что я видел и знал все, что она делала в разное время — чайные чашки и сервизы, конфетницы и сырники, доски, кубки и вазы, сугубо декоративные вещи — пласти, пластику для интерьеров и многое, многое другое. Тематика и диапазон ее творчества для меня тоже не новость — это «Цирк», «Арлекины», «Нимфы и паны», «Время золотого дождя», сюжеты росписей, почерпнутые из литературы и воплотившиеся в удивительных фантазиях художницы на темы «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, героев Т. Готье, К. Гоцци, русских сказок, былин и библейских легенд. А живописные интерпретации на тему «Леля» или «Картинки с ярмарки» титана русской музыки М. Мусоргского?! Все в памяти, все оставило глубокий след в душе. Но как выразить накопившиеся впечатления так, чтобы не повторить уже сказанное?

Я отчетливо помню первую выставку В. Ореховой, состоявшуюся в 1972 году в Центральном Доме литераторов, которая для многих стала открытием. Тогда в каталоге Н. Воронов писал так: «Мне кажется, что самое главное в ее творчестве — ... широта и единство культуры...

Итальянская, русская, античная и современная темы звучат у нее не изолированно, не в виде стилизации, а в новом, необычном сплаве, звучат слитно и в унисон, показывая свою истинно человеческую общность. Увидеть эту общность и единство, интерпретировать его с позиций искусства мог лишь зоркий и разносторонний талант...» А талант, на мой взгляд, как река, начинается с маленького родничка, текущего первоначально тихо и спокойно, со временем набирая силу, вбирая энергию малых ручьев и речек, превращается в полноводную реку со стремнинами и тихими заводьями, которая, преодолевая на своем пути множество преград, неустанно течет к просторам безбрежного моря. Река — труженица, и настоящий талант тоже подразумевает прежде всего титанический труд, граничащий с самозабвением. И если у художника есть талант, если он обогащается постоянным трудом, питается впечатлениями и наблюдениями окружающей действительности, если он оплодотворяется богатством духовного мира личности — тогда рождается искусство, щедро дарящее своими открытиями всех нас. Прошло десять лет. Вместо скромного зала ЦДЛ шесть малых залов в Центральном Доме художника. Экспозиция сделана архитектурно четко, с большим тактом и вкусом (автор экспозиции Р. Глуховская). Вместо скромного каталога 1972 года — великолепный каталог, оформленный М. Аникстом.

И главное, творчество Ореховой стало более глубоким по мысли и чувству, поэтическим, драматичным, виртуозным по живописной манере.

На выставке Вероника Орехова предстает прежде всего как большой мастер росписи по фаянсу. Она выставила работы великолепные, удачные или менее удачные, но среди них нет холодных, безразличных или сугубо формальных произведений. В лаконичных и выразительных формах, с тонким пониманием и с любовью в фаянс, с помощью сочных и радостных цветовых сочетаний



подглазурной росписи она выявляет лучшие качества самого материала. Досконально освоив капризную технику, В. Орехова теперь смогла целиком отдаться творчеству и показать свои замыслы во всем блеске. На выставке было много тому примеров, но прежде всего мне хотелось бы остановиться на «Поэзии». Три чистые, блестящие овальные формы с росписью, которая настолько органично легла на плоскость, что создает ощущение легкости, воздушности и в то же время несет большую эмоциональную нагрузку, усиленную тремя сентенциями из Фета, Тагора и Ду Фу, в которых мне усматривается и духовное и поэтическое кредо Вероники. Парящим в небе ласточкам соответствуют слова Фета:

*Люблю, забывши все кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечеряющим прудом.*

Мотив улетающих журавлей, исполненный тонкой грусти по уходящему лету, ставший поэтической метафорой росписи сервиза «Улетающие журавли», в «Поэзии» приобретает другой смысл и ему предпосланы стихи Тагора:

*Моя душа — подруга тучи.
Она скитается в просторах неба...*

*Я к себе ухожу в далеко
Стороной неувиденных снов,
Где живет светло и легко,
Где рождаются песни без слов.*

Вероника Орехова

Блюдо «Черная цапля»,
Фаянс,
подглазурная роспись. ЭТПК

Вазы «Полдень»,
«Полночь»,
«Вечерняя звезда»,
Фаянс, подглазурная роспись.
ЭТПК

Профили

В этой работе поэтическому слову соответствует и глубоко прочувствованный изобразительный мотив, ставший больше чем иллюстрацией.

Язык образов художника точен, хотя и не всегда лаконичен, а эмоциональность произведения для нее нередко важнее тонкостей технологического процесса. Живопись подглазурными красками сложна и требует от художника большого навыка и мастерства, но только она дает нежные тональные переходы, мягкий контур рисунка, как бы светящийся из-под прозрачной кроющей глазури. Орехова освоила все тонкости росписи по сырой эмали, дающей наиболее интересные цветовые эффекты и нюансы. За кажущейся легкостью исполнения скрыты годы напряженного труда, поисков, удач и огорчений.

Есть у нее, конечно, и свои профессиональные секреты. Один из них заключен в решении большой декоративной вазы «Созвездие Лиры». Высокий изобразительный и колористический эффект в ней достигнут приемом письма «a la prima». Здесь композиционно точно найдено сочетание легких, как бы парящих в пространстве, обнаженных фигур вакханок и Орфея с объемом вазы. Движения фигур, их рисунок и силуэты пластичны, гармоничны и музыкальны, а общий золотисто-желтый тон вазы просто звенел в пространстве зала! Контрапунктом этой вазе на выставке была композиция «Бесконечность», посвященная космонавтам. В связи с этой работой следует немного сказать о кобальте. У этого красителя множество великолепных качеств: он дает необыкновенную глубину, звучность цвета и при любой насыщенности тона остается прозрачным, не закрывая красоты основного материала. С этим своеобразным, но изумительным для художника-керамиста красителем Вероника работает много лет. Нельзя забыть написанные уверенной рукой в момент творческого вдохновения ее кобальтовые композиции. Их столько, что само перечисление заняло бы много места. Кроме того, их нужно видеть, так как ни одно описание и репродукции не в состоянии передать и сотой доли их очарования. Но кобальт, получившийся в композиции «Бесконечность», — награда художнику за его подвижнический труд. Здесь цвет гудит на всей поверхности, сверху до низу, проходя все градации тона — от флюорисцирующе-светлого до густого темно-бархатного, подчеркивающего таинственность и бесконечность космического пространства, в которое через люки корабля вышли космонавты. Антиподом являются фаянсовые вазы и сервизы с полихромной пейзажной живописью. Есть конкретные места, написанные с натуры, но в большинстве пейзажи написаны по памяти, исходя из впечатлений, оставшегося от конкретного мотива родной земли. Ваза «Река Держа» двусторонняя: с одной стороны — тонкий по колориту и настроению пейзаж, написанный из окна домика, где жила Вероника у друзей на берегу реки. С другой — лирический, опозитизированный автором пейзаж, исполненный без натуры, по впечатлению. Оба хороши, но второй, как считает автор, лучше.

Не могу не упомянуть сервиз «Первый снег», выполненный на фаянсовом заводе им. М. И. Калинина в Конакове. Кстати, именно в Конакове в фаянсе сделаны лучшие ее работы. В сервизе 15 предметов, а роспись — пейзажи — на всех разная, объединенная общностью колорита, масштабом и сюжетом. Смотри на роспись сервиза, забываешь, что пейзажи написаны на чайниках, чашках, блюдцах — настолько они выразительны по настроению, тонки в передаче чистого неба ранней зимы, что чувствуешь холодное дыхание первого свежего снега. В этой работе глубоко русские мотивы природы приобретают брейгелевское звучание. Так, во всяком случае, мне кажется.

На выставке в отдельном зале на темно-терракотовом фоне демонстрировалась серия «На тему Эллады». Это другая сторона творчества художника, связанная с глубоким и осознанным преклонением перед искусством древних греков. Стре-

Блюдо «Кулик».

Фаянсе,
подглазурная
роспись. Конаково

Чайники «Первый
снег».
Фаянсе,
подглазурная
роспись.
Конаково



Вазы «На тему
Эллады».
Красная глина,
роспись ангобам.
ЭТПК

Блюдо «Крылья для
себя».
Шамот, соли.
Рига

Ваза
«Автопортрет с
амуром».
Фаянсе,
подглазурная
роспись.
Конаково

мясь выразить в материале свое восприятие античной керамики, Вероника Орехова совершила смелый, даже рискованный шаг. Правильно настроив камертон своих творческих сил, она услышала современные звуки в мелодии античного оркестра, но не стала их копировать, а занялась аранжировкой. Античные образцы для нее лишь отправная точка, импульс для выражения своих чувств и переживаний, высказанных художественным языком и средствами XX века.

Посмотрим на два варианта сосудов «Мойры — богини судьбы» и вспомним наиболее распространенный древнегреческий миф о трех сестрах — Мойрах, дочерях ночи. Их имена — Лахесис («дающая жребий»), Клото («прядущая») и Атропос («неотвратимая»). Лахесис — назначает жребий еще до рождения человека, то есть определяет его судьбу, Клото — прядет нить его жизни, а Атропос — неотвратимо приближает его будущее. В этой работе В. Орехова не иллюстрирует миф, а создает ассоциативный образ, используя декоративные приемы художественной выразительности — красную глину, сохранившую после обжига чуть шероховатую поверхность, темно-коричневый, почти черный общий тон вазы и роспись ангобам. Красота статичных фигур удлиненных пропорций, написанных свободным широким мазком, гармония светлых, почти акварельных красок и ритм спокойных, исполненных трагизмом изображений создают настроение торжественности. Почти не используя пространственной перспективы, светотеневых средств, она передает лишь общее психологическое состояние,

создает ключ к раскрытию образа. И если увидать, почувствовать, воспринять этот образ, тогда «Мойры — богини судьбы» станут символом судьбы всех и каждого из нас. Лично я чувствую в этой работе вулканическую силу огня, сплавившего, покрывшего пеплом веков и вынесенного на поверхность символ современной жизни с ее проблемами, глобальными и частными, которые автор выразила, используя мотивы древнего мифа.

Творчество Вероники Ореховой в развитии. Оно постоянно усложняется. Постепенно она совершает плавный переход от чисто утилитарных предметов, они красивы, функциональны, особенно фаянсовые чайники (в которых, поверьте мне, заваривается изумительный чай!) — к свободе и глубине образного выражения в декоративных композициях. Она добивается его разными средствами, иногда используя грубую поверхность шамота, роспись солями и огнеупорными окислами, что придает этим вещам совершенно новую стилистику. Я имею в виду серию декоративных композиций «Авиация» — «Тревога ожидания», «Ночная посадка», «Взлет», «Крылья для себя» и другие. Все эти образы связаны друг с другом величайшим началом керамического искусства — трепетной и эмоциональной жизнью материала, одухотворенного талантом и трудом художника.

Мои заметки не претендуют на обзор искусства Вероники Ореховой. Если мне удалось, хотя бы в малой мере, передать главный импульс ее творчества, я буду считать свою задачу выполненной.

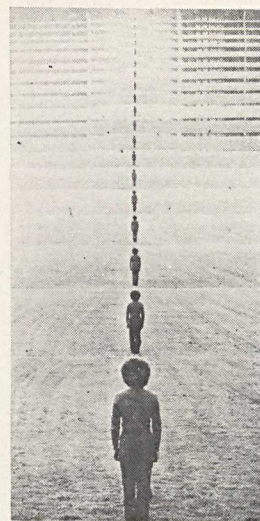
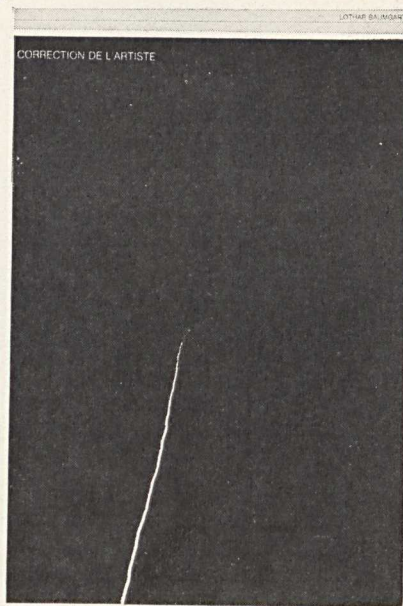


Арьергардный авангард

(о некоторых приметах «плюралистского десятилетия»)

Михаил Соколов

Л. Баумгартен (ФРГ)
Поправка художника.
Лист из каталога выставки. 1980



К. Ринке (ФРГ)
Мгновенное изменение позиции.
Фотограмма. 1972

Нынешний период существования западного модернизма, — как это явствует из самих его объектов и одновременно критических рефлексий, проникнутых эгегическим унынием, — эпоха идейной разногласности и разброда. При обилии разноименных импульсов здесь долгие годы отсутствует стиль-лидер, который смог бы придать художественной жизни подобие единства. Именно в этой особенности «плюралистского десятилетия» (как символически была названа экспозиция графики в американском павильоне на Венецианской биеннале 1980 года) многие критики, вспоминая времена «бури и натиска» абстрактного экспрессионизма или поп-арта, видят корень зла. Именно об этом, в частности, пишет американский искусствовед Х. Фостер, пытаясь истолковать сегодняшнее «плюралистское состояние, в котором искусство обречено на распыленность и бесплодие своих энергий»¹.

Много горькой искренности и красноречивых признаний содержится в многочисленных описаниях этой «распыленности и бесплодия» на страницах художественной периодики США, Франции, Великобритании и других капиталистических стран, — но немало и умозрительного схематизма, подменяющего живые и достаточно наглядные факты искусства обилием критической софистики, как случайной, так и намеренной, даже сознательно-игровой». Послушать саркастические суждения Д. Криспа, Р. Хьюза, Х. Фостера и других «свидетелей обвинения», избравших своей мишенью либо весь постмодернизм, либо отдельные его аспекты², так может показаться, будто модернизм как таковой тут вообще не при чем. Развивался он будто бы как средоточие искусства нашего века, как «подлинная эстетическая революция», пока загадочно и таинственно, — чуть ли не помимо своей воли, в процессе некоей абсурдной мутации, — не переродился в постмодернизм, иными словами новейший «авангард», только уже никоим образом не революционный, но «арьергардный» (термин «арьергардный авангард» — «arrière-avant-garde» — стал ныне довольно-таки распространенным критическим клише на Западе). И получается, будто все, за что упрекают они этот «арьергардный авангард», — культ фрагментированного «мозаичного сознания», полумеханически-пассивная стилистическая цитатность, наконец, самая элементарная депрофессионализация творчества, обретающая катастрофические масштабы, — что все это присуще именно нынешней, поздней его стадии, а не является закономерными плодами предшествовавшего модернистского развития. Но не имеет ли здесь место искусственный разрыв логичной связи времен? Ведь поздний модернизм, как бы его ни называть, обнаруживает в себе достаточно черт преемственности, во многом наследуя то, что некогда было программно провозглашено

в кубизме и футуризме, дадаизме и сюрреализме³. И в этом отношении «арьергардный авангард» достаточно традиционен; такие его разветвления, как «видео-арт», концептуализм, перформанс или движение «новых диких»⁴ достаточно прочно укоренены в прошлом.

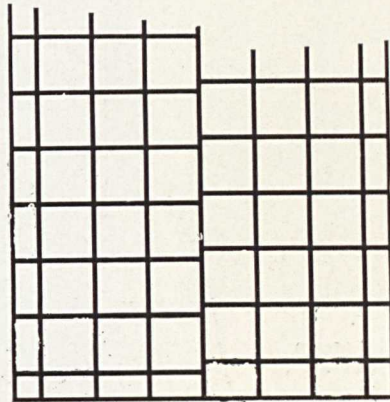
Если же какие-то, и причем весьма существенные, сдвиги и происходят, то затрагивают они скорее количественную, нежели качественную сторону дела (мы не касаемся здесь архитектурного постмодернизма, где, при известных аналогиях, действуют совершенно иные историко-стилистические закономерности, иные ритмы соотношения традиции и современности). И, размышляя о чертах преемственности «старого» и «нового» модернизмов, а также об очевидных контрастах между ними, хотелось бы привлечь внимание читателя к нескольким устойчивым мотивам, образам, формулам. Вот они.

Художественный «авангард» первой половины нашего века, еще не снабженный наемным элитом «арьергардный», постоянно оснащал свои порождения мотивами мажорного восхождения (или «демонического» нисхождения) к неким таинственным первоустройкам мира. Отказ от устоявшихся навыков пластической интерпретации природы понимался как совлечение покровов материи, призванное явить зрителю некий синтез Творения и Апокалипсиса, «где первообразы кипят», где «трепещут творческие силы». Превращая картину в мистическую диаграмму, таблицу для воспарившего над дрязгами бытия «сверхрационального зрения», Мондриан или Клее, — чей путь в данном случае был особенно, даже фанатически последователен, — ставили перед собой, как им казалось, отнюдь не нигилистически-разрушительные, но созидательные и даже духовно преобразующие задачи, призванные «выпрямить» если не все человечество, то хотя бы узкий кружок энтузиастов и адептов. Ведь только значительно позже и вопреки воле их создателя прямоугольники Мондриана стали модным декором респектабельных интерьеров. Сам художник, одержимый мистическими диаграммами, мыслит их совершенно иначе — как своего рода «новые иконы» для самоуглубленного, отрешенного от мира созерцания⁵.

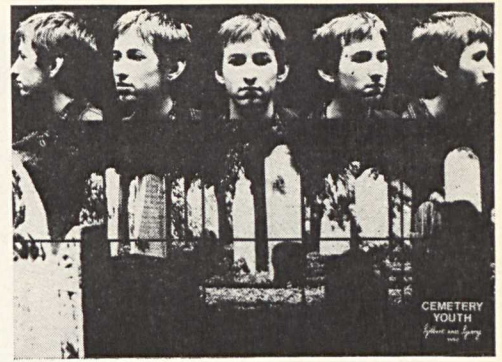
На нынешний день мистическое реформаторство ранних лидеров модернизма осталось лишь симптоматичным фактом культурной истории. Как пишет американский критик Р. Хьюз о новом беспредметничестве, «его потенциальные возможности отнюдь не те, на которые надеялись основоположники. Было бы наивно ожидать в наши дни от него того, чего ждал от абстракционизма Кандинский, — провозвестия нового неба и новой земли»⁶. Но отказ от ранней утопической апокалиптики не означал для теперешних уже постмодернистских поколений радикальной переоценки ценностей, абсолютного



Р. Китедж
(Великобритания)
Из цикла
«Жития святых».
Шелкография. 1975



Ж.-П. Рейно
(Франция)
Без названия.
Тушь. 1976



Джилберт
и Джордж
(Великобритания)
Кладбище —
Молодость.
Фотоколлаж. 1980

разрыва линии преемственности. Центральным импульсом для художественной деятельности вновь и вновь — в калейдоскопической смене стилистических мод — становилось не постижение реального мира в красоте, трагедиях и героизме его бытия, но культ «*tabula rasa*», чистой плоскости для конструирования, даже не столько образов, сколько отвлеченных «моделей жизни», налагающих на натуру абстрактную диаграмматическую сетку. И в этом отношении поп-арт, — несмотря на обилие предметных реалий, — остался подлинным «фигуративным абстракционизмом», только теперь уже не нацеленным демагогически в будущее, но безлично перемалывающим поток сиюминутной действительности. Графики, линии, буквы и надписи, которыми поп-артисты, а за ними приверженцы чистых «концептуальных» идей обильно оснащают свои работы, уже никуда не ведут и ничего по сути не указывают, — мистика диаграмм Мондриана сменялась в них игрой мистификацией, зыбкими миражами информационных рядов при полном отсутствии четкого и недвусмысленного художественного послания.

Эта абсурдная ситуация, где, как в кошмарном сне, есть строительные леса, но внутри них нет никакого здания, может вызвать у зрителя впечатление, что и говорить-то тут собственно не о чем. «Новые авангардисты» просто-напросто воплощают здесь позицию «Великого Отказа» (по знаменитому выражению Г. Маркузе) от художественной культуры: как символ его могут быть восприняты прямоугольные сетки француза Ж.-П. Рейно, смахивающие на кафельную облицовку мест общего пользования. Эти «кафель», которые Рейно экспонирует и в станковом варианте, и в виде улыбок реальных интерьеров, уже принесли ему в западной критике имя «Мондриана постмодернизма». Еще один аналогичный символ — прямоугольники черной типографской краски, которыми концептуалист из ФРГ Л. Баумгартен велел запечатать все тексты каталога своей выставки (пародируя предыдущий титул, можно было бы назвать его «Малевичем постмодернизма»).

Но как бы ни изгонялись из подобного рода оценок всякие следы содержания (американец Дж. Бальдессари, например, выставил в 1979 году чистую панель с надписью: «Эта картина очищена от всего, кроме искусства, это произведение не содержит никаких идей»), в них все же можно найти весьма поучительный социально-культурный смысл, глядя на проявляющийся при различных попытках заполнения пустых ячеек новых диаграмматических абстракций.

Сотни и тысячи раз в последние десятилетия эти зияющие ячейки, как бы каркасы прежнего абстракционизма, заполнялись фрагментами искусства прошлого перемешанными в хаотическом беспорядке. Конечно, подобный мозаичский ре-

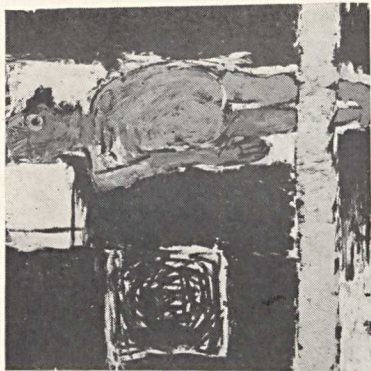
продукционизм не имел ничего общего с подлинным следованием традиции⁷. Зрителю представало цитатное месиво, намеренно объединяющее высокое искусство с ничем, образы с документами и, пожалуй, более всего напоминающее кучу пестрых кусочков в популярных «мозаических головоломках» (*jigsaw-puzzles*), слагаемых в процессе игры в олеографически пеструю репродукцию какого-нибудь знаменитого шедевра (характерный пример — шелкография Р. Китеджа, где портреты знаменитых «дам былых времен», например, Жорж Санд, объединены с фотографиями нынешних «идолов» буржуазной массовой информации). Описывая подобный феномен, уже упоминавшийся нами, Х. Фостер отмечает: «Это возвращение к истории антиисторично по двум причинам: во-первых, здесь игнорируется исторический контекст, во-вторых, прерывается историческая преемственность. Утрачивается и самобытность прошлого, и насущные нужды настоящего. В итоге возвращение к истории оборачивается освобождением от нее... сползанием искусства к расхожим клише «масс-медиа». Трудно что-либо добавить к этому откровенному и честному признанию, разве что тот, обобщенный критиком, факт, что и высокомерный антиисторизм, и программные отращения от преемственности, и даже слияние с методами и мотивами «массовой культуры» — все это отнюдь не изобретено постмодернизмом, но возникло задолго до него, в авангардистском сознании первых десятилетий нашего века. «Культы вместо культуры, распавшейся на сетки — вот что мы имеем сегодня», — пишет Фостер в другом месте своей статьи⁸. Еще одним культом, помимо безудержного репродукционизма, стал своего рода «социологический миф», усиленно эксплуатируемый в крайних течениях западного «антиискусства». Беспрецедентное возрастание культурного значения способов распространения и хранения информации, глобальных коммуникаций, средств статистического учета и контроля — все эти закономерные плоды научно-технической революции в умозаключениях практиков и теоретиков постмодернизма дополнительно оправдали их курс на окончательную аннигиляцию индивидуально-человеческого начала в творчестве. Не раз уже ими провозглашалось, что только структурные отношения (то есть, иначе говоря, иные варианты «сеток» и «диаграмм») — социологические, экологические, энергетические и т. д. — якобы способны выразить современное человеческое содержание. Как писал еще в 1967 году австрийский эстетик К. Зеккель «бог уже не лепит человека из глины, не создает свет и не отделяет твердь от воды — бог считает»⁹. Безликая статистическая единица вместо человека была главным «действующим лицом» тестов, вопросников, таблиц, начертанных на полу игровых маршрутов,

и прочих «концептов», столь типичных для постмодернистских экспозиций семидесятых годов. Слова, даже составляющие связные фразы (как в работах американского концептуалиста Ш. Аракавы), не информировали зрителя, «путеводительствуя» среди голых стен, — но, напротив, усиливали тревожное ощущение расщепленности сознания и роковой абсурдности бытия. Узнаваемые жизненные факты, приметы политической и бытовой повседневности настолько препарировались в новых «абстракциях структур», что теряли всякое качественное отличие от бессвязных штрихов и пятен старых абстракций. Эту «информационную мистику» пытались объяснить как критическую реакцию на тотальное господство буржуазных «масс-медиа» («необходимо осознать, — писал американский авангардист С. Вандербек, — что всевластные современные «масс-медиа» не позволяют нам увидеть друг друга в лицо, мы можем общаться лишь через подсознание»)¹⁰. Однако надо признать, что все «попытки общения» представляли на деле лишь пассивным отражением тех же масс-культурных средств манипулирования общественным сознанием, — отражением, не лишенным черт мрачной пародии, но не предлагающим никакой действенной эстетической альтернативы.

Нынешнюю широкую популярность фото-средств в художественной культуре, беспрецедентно возросшее значение фотографии как вида искусства некоторые западные критики склонны расценивать как еще одно свидетельство «кончины модернизма»¹¹. Однако вдвойне сомнительными воспринимаются подобные утверждения по отношению к так называемому «фото-арту», неоавангардистскому течению, где фотокадры, монтажи, крупно-растровые фрагменты снимков используются как еще одно средство заполнения, почти что забутовки абстракционистского каркаса. Показательна фотограмма К. Ринке, где процесс обезличивания, дегуманизации человеческого образа (в данном случае самого автора), превращение его почти в нейтральное растровое пятнышко осуществлен с какой-то, можно сказать, символической программностью. Принадлежащие к числу самых продуктивных приверженцев «фото-арта» англичане Джилберт и Джордж (выступающие без фамилий, с прощеским подобием безличного наименования фирмы) постоянно оставляют в кадре своих, обычно очень крупных, композиционно ровную прямоугольную сетку, дополнительно подчеркивающую дискретность визуального поля. Приметы трагических жизненных стрессов современной Англии измельчаются здесь в злобещем калейдоскопе, демонстрирующем принципиальное отсутствие не только сопереживающей авторской позиции, но и вообще каких-либо следов эмоционально-личностного контакта с действительностью, — недаром один из комментаторов не без остроумия



Б. Крюгер (США)
Фотоплакат. 1982



Г. Базелиц (ФРГ)
Франц в постели.
Масло. 1982



Д. Салле (США)
Живопись для
«Духа времени».
Масло, акрил. 1982

заметил, что Джилберт и Джордж рассматривают свою страну, «словно сквозь телескоп инопланетного НЛО»¹². «Фото-арт» в совокупности с концептуализмом породил и новую разновидность плаката, который никуда не зовет, ничего не рекламирует, ничего не сообщает. Авторы таких плакатов (среди них — вызывающие особенно оживленную полемику художественной критики США Б. Крюгер и Дж. Хольцер)¹³ ставят своей задачей «демонтаж традиционных словесных и визуальных стереотипов», охотно ссылаясь на речения известнейшего представителя французской структуралистской «новой критики» Р. Барта о том, что «подлинная революция может быть осуществлена только через язык, через системы коммуникации». Видимо, Б. Крюгер искренне убеждена, что, в частности, ее фотокомпозиция с забинтованной рукой в кадре разоблачает лицемерие буржуазного общества. Но сама иконная двусмысленность этой работы — слова «We will undo you» с одинаковым правом можно перевести и как «Мы вас развяжем» и «Мы сорвем с тебя бинты» (на этой двойной семантике сочувствия-вражды, собственно, и построен весь эффект) — превращает их еще в один образец неосюрреалистического черного юмора. И не случайно, что такие визуально-текстовые трюки быстро перевариваются буржуазной «массовой культурой», не испытывающей никаких неудобств из-за их «семантической революционности». Так в позапрошлом году претендующие на сатирический смысл «Гриозмы» Дж. Хольцера (типа «Мифы объясняют реальность» или «Деньги рождают вкус») появились на световом табло над нью-йоркской площадью Таймс-сквер, внося пикантное разнообразие в ритмы коммерческой рекламы. Подобно тому, как абстракционисты 50—60-х годов любили ссылаться на макро- и микромиры и «новые пейзажи», открытые современной наукой, как на актуальные аналогии своему творчеству, — неоавангардисты, изыскивая обезличенную серийность, беспредметную по сути (несмотря на обилие мозаичных фигуративных вкраплений), схематичность своих «концептов», охотно вспоминают о кибернетике. Вслед за машинной «компьютерной графикой» на выставках в изобилии появились рукотворные подражания ей, а в последнее время — и вполне рукотворная «кибернетическая живопись», стремящаяся к полной иллюзии того, что мазки наносились на холст не художником, а каким-то автоматизированным устройством (как в композициях Француза К. Вийяя).

Однако все эти пародийные «кибернетические мифы», — в отличие от более ранних технотронных утопий «авангарда» — развиваются не в духе конструктивистского любования машиной, но в русле буйного живописного варварства, принесенного живописью «новых диких». Раз-

дробленность эстетического сознания проявляется, в частности, в том, что имитации «дологической» голый эмоциональности и реалий электронного века, примитивной чувственности и технических суперструктур сошлись в единых образах, не оставляя в своих контрастных переделах ни малейшего места простым человеческим реальностям — например, в гигантском полотне одного из лидеров «новых диких» Г. Базелица «Франц в постели» жалкую человекоподобную особь перечеркивает вертикальная черта, подобная бегущей строке телевизионной развертки. Большая западноберлинская выставка с претенциозным названием «Дух времени» (1982), где Базелиц выставил своего «Франца», была настолько переполнена стилистическими цитатами и прочими ретро-экспериментами неоавангардистов ФРГ, США, Италии, что один обозреватель отметил: «Шумно разрекламированная свобода выражения в «Духе времени» вылилась в лихорадочное перелистывание энциклопедий по искусству, перелистывание, одним махом перескакивающее от пещеры Ляско к Лас-Вегасу... «Дух времени» представил новый авангард стоящим на грани банкротства»¹⁴. Одним из «чемпионов» «Духа времени» оказался американец Дэвид Салле, чья живопись крайне показательна для попытки заполнить пустоты абстрактной сетки какими-то, хотя бы смутными, подобиями жизненного материала — попыток, несмотря на свою энергичную суету, вновь и вновь подтверждающих незыблемое господство оцепеневшей, мертвой структуры. Деля композицию на две неравные части, Салле обычно помещает в одной графически бегло набросанные подобия газетных фотографий и репродукций, то актуальных (как очередь безработных), то окунающихся в стихию бессистемных стилистических ретроспекций (фрагменты ренессансной графики). Вторая часть нередко остается пустой, гладко покрашенной одним цветом или еще вдобавок оснащенной равномерно пробурованными отверстиями. Некоторые мотивы работ Салле, так же как и плакаты Крюгера и Хольцера, демонстрируют претензии художника на роль критика буржуазного культурного «истаблшмента», но все критические интенции быстро гаснут в этой наглухо отъединенной от подлинной природы среде, «становятся бессмысленными в том мире тотальной манипуляции, который представляет из себя искусство Салле»¹⁵. Последняя фраза может быть понята по-разному. Идет ли речь о манипуляциях, проделываемых самим Салле над призрачными обитателями этих двухмерных клеток? Нет ли здесь и намек на давящее чувство зависимости, тесноты, несвободы, пронизывающее работы авангардистов поколения «новых диких» в целом? Чувство если и не оправдывающее, то в какой-то мере поясняющее навязчи-

вые мотивы сеток, структур, абстрактных рядов... Ведь сами «звезды» неоавангарда, их обоймы, составляющие новые «стили» и «течения», выдвигаются к свету рампы в процессе «тотального манипулирования» со стороны большого бизнеса, давно уже уяснившего себе, что элитарные модернистские эксперименты могут быть делом столь же прибыльным, как и развлекательная «массовая культура». Риск проигрыша здесь, конечно, много выше, чем в торговле произведениями старых мастеров, зато и стремительная (в случае успеха) динамика цен несравнима с медленно растущей котировкой старинных шедевров. На нижнем уровне, уровне самой художественной жизни «арьергардного авангарда» появление и угасание новых «звезд» может ощущаться как прихотливая игра случая, почти что воля провидения. Публицистически выражая это чувство острой конкурентной борьбы, западногерманский критик Б. Курригер, рецензируя кассельскую выставку «Документа-7», саркастически заметил: «Ситуация здесь настолько обострена, что не знаешь, куда попадешь в следующий момент — очутишься ли в палате сумасшедшего дома или ощутишь на своей шее морской бриз среди пальм Самоа»¹⁶. На верхнем же уровне те «сортировочные станции», которыми по сути дела являются крупные международные выставки неоавангарда, отражают естественную логику рынка... Странное смутное безвременье царит в сегодняшнем «авангарде». Однако оно не пришло внезапно, словно со смертью старого короля. Надвигалось оно издали и постепенно, накапливая в себе фатальные и разрушительные признаки дегуманизации искусства.

¹ Foster H. The problem of pluralism.— "Art in America", 1982, January, p. 9.
² Crisp D. On the museum's ruins.— "October", 1980, N 13, p. 41 ff; Hughes R. The shock of the new, N. Y., 1981; Foster H. Op. cit.
³ См.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений, М., 1980 (3-е изд.); Рейнгардт Л. Современное западное искусство. Борьба идей, М., 1983.
⁴ См.: Соколов М., «Новые дикие» и сумерки авангардистской мифологии. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 8; Горяилов В. Транс-авангард на Венецианской биеннале. — Творчество, 1983, № 3.
⁵ См.: Rosenblum R. Modern painting and the northern romantic tradition, Z., 1975, p. 173—194.
⁶ Hughes R. Op. cit., p. 406.
⁷ Даниэль С. «Репродукционизм» — искусство потребления. — Творчество, 1981, № 5.
⁸ Foster H. Op. cit., p. 9—10.
⁹ Цит. по кн.: Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм, М., 1979, с. 155.
¹⁰ In: Youngblood G. The expanded cinema, N. Y., 1970, p. 350.
¹¹ Crisp D. The museum's old I the library's new subject.— "Parachute", 1981, N 22, p. 37.
¹² Gilbert & George. Catalogue... P., 1981, p. 81.
¹³ Foster H. Subversive signs.— "Art in America", 1982, November, p. 88 ff.
¹⁴ Feaver W. Dispirit of the times.— "Art news", 1983, N 2, p. 80, ff.
¹⁵ Kuspit D. B. David Salle.— "Art in America", 1982, summer, p. 301.
¹⁶ Curiger B. Melancholie im Schmollwinkel.— "Kunstforum International", Bd. 53/54, 1982, S. 289.



Дом-музей
художника
В. М. Васнецова
в Москве.
Мастерекая

«Он первый из художников снова обратился к украшению ЖИЗНИ»

Элеонора Пастон

«Васнецов дорог для людей нашего поколения не своими сказочными картинками, тем менее своей религиозной живописью... Главная заслуга Васнецова в том, что он уничтожил ужасные предрассудки, сковывавшие мнение нашего общества, и в частности наших художников.»

Александр Бенуа

Исполнилось 135 лет со дня рождения Виктора Михайловича Васнецова. Его творчество известно, наверное, даже людям, совершенно не интересующимся живописью. В нашей стране трудно найти человека, с детства не знакомого с картинами Васнецова на былинно-сказочные темы. Но, пожалуй, мы не найдем и художника, понимание которого было бы

настолько ограничено сложившимися о нем представлениями. Не только в массовом сознании, но и в искусствоведении «историк на несколько фантастический лад», как он сам себя охарактеризовал в письме к Стасову, заслонил другие, не менее важные (и в оценке самого Васнецова, и с точки зрения их влияния на развитие русского искусства) стороны его творчества. Очевидно, время, прошедшее с его эпохи, не только позволяет нам увидеть то, что не видели современники, но в чем-то мешает понять и то, что видели, понимали и чувствовали они. И приведенные в заглавии статьи слова Александра Бенуа, человека, олицетворявшего уточненный эстетизм «мирискусников», сегодня многим покажутся неожиданными.

Для современников В. М. Васнецов — прежде всего «первопроходец», так назвал его художник И. С. Остроухов. И новизна искусства Васнецова заключалась не только в том, что в период господства соци-

ально-бытовой жанровой живописи он первым среди художников обратился к сюжетам русского фольклора. Васнецов был одним из первых мастеров русской живописи, кому стали тесны рамки станковой картины и кто «обратился к украшению жизни», взялся за самые разнообразные виды прикладного искусства, что было в то время для многих необъяснимым и воспринималось как «размешивание таланта». При этом именно встанковое творчество (прежде всего десятилетняя работа над росписями во Владимирском соборе) стало для художника его важнейшим делом, «делом жизни». Обращение к новым сюжетам в станковой живописи и к встанковому творчеству неразрывно связано с постановкой Васнецовым принципиально новых задач, центральной из которых была задача создания единого, охватывающего разные виды искусства стиля, основанного на национальных традициях. Васнецов, начавший как художник-станковист и жан-

рист-передвижник, затем создаст работы, открывающие новые этапы в истории архитектуры и театральной декорации. Таковы Абрамцевская церковь 1881 года, оформление спектакля «Снегурочка» А. Н. Островского (1882 год).

Как художник, творчество которого является переходным, сочетающим в себе разные элементы, Васнецов вызывал у современников очень противоречивые чувства и оценки — недоумение и восторг, ругань и поклонение, но он не оставлял никого «в покое», всегда был предметом размышлений и споров. «Ваше творчество, — пишет В. М. Васнецову С. П. Дягилев, — и оценка его уже много лет — самое тревожное, самое глужее и самое нерешенное место в спорах нашего кружка»¹. Мы не найдем другого художника, который был бы близок представителям столь противоположных эстетических течений, как идеолог передвижничества В. В. Стасов, деятель «Мира искусства» С. П. Дягилев, философ П. А. Флоренский, но каждому из них он близок какой-то особой гранью своего творчества и никому не близок полностью, до конца.

Как одна из ключевых фигур в процессе перехода русского искусства от эпохи передвижничества к искусству начала XX века, Васнецов воплощал в своем творчестве всю сложность художественной и эстетической эволюции этого периода. Мы попытаемся осветить лишь одну из многих проблем, возникающих при изучении его творчества — вопрос о природе васнецовского «универсализма», о том, как осмыслился художником его выход за пределы станковой картины и обращение к разнообразным видам искусства. На наш взгляд, для понимания

тоже сложная»².

Освоение Васнецовым различных областей искусства не было, очевидно, импульсивной «игрой» быющего через край творческого начала, а скорее сознательной (и очень упорной, «подвижнической») реализацией постепенно сложившейся у него программы, общественно-эстетического идеала.

Васнецов начинает как типичный жанрист-передвижник и получает известность как автор картины из жизни бедного столичного люда «С квартиры на квартиру» (1876). Но, как позже говорил он В. В. Стасову, «...во время самого ярого увлечения жанром в академические времена в Петербурге меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы»³.

Несомненно, эти «грезы» питались детскими впечатлениями и воспоминаниями художника, родившегося в Вятском крае, в семье сельского священника и вобравшего в себя всю красоту и поэзию народных поверий и сказок. Они возникали и на почве особого подъема интереса русского общества в 60—70-е годы XIX века к народному искусству, который выразился в коллекционировании, организации мастерских, собирании и издании орнаментов. В это время уже широко использовались мотивы фольклора и народного искусства в архитектуре (В. А. Гартман, И. П. Ропет) и в музыке (композиторы «Могучей кучки»).

В начале 70-х годов появляются иллюстрации художника к сказке «Жар-птица» и «Конек-горбунок», позже создаются эскизы к будущим «Богатырям» и «Витязю». Размышления художника о русском фольклоре и народном искусстве, первые попытки воплощения его мотивов и обра-

линно-сказочным сюжетам естественно повлек за собой и необходимость искать новые средства художественной выразительности. Все большее значение в его творчестве приобретают задачи «синтезирования форм», стилизации и декоративности. Эти задачи находят наиболее органичное решение во внестанковых областях искусства — театральной декорации, архитектуре, монументальном искусстве, к которым Васнецов обращается в Абрамцевском кружке. В 1881 году он создает окончательный проект абрамцевской церкви, оформляет в кружке С. И. Мамонтова спектакль «Снегурочка». В 1882 году он пишет иконы для абрамцевской церкви и участвует в оформлении ее интерьера, делает для парка абрамцевской усадьбы проект «избушки на курьих ножках», приступает к работе над панно «Каменный век» в Историческом музее в Москве.

Для художественного развития Васнецова и его творческих поисков это обращение к внестанковым видам искусства, произошедшее как бы невзначай в артистической атмосфере Абрамцевского кружка, на самом деле было настоящим переворотом. И не только в творчестве самого Васнецова, но и открытием нового пути для русского искусства в целом.

Суть этого переворота заключалась в том, что должно было измениться глубоко укорененное (несмотря на отказ от академической сюжетники), идущее от академизма представление об иерархии жанров. Он предполагал глубочайшую эстетическую трансформацию, новое осмысление возможностей искусства. И хотя к расширению сферы деятельности художников, выходу за пределы станковой кар-



Экспозиция произведений Виктора Васнецова в Третьяковской галерее при жизни П. М. Третьякова. Эскизы росписей Владимирского собора в Киеве. Фото 1898 г.

В. М. Васнецова, его роли «первопроходца» в русском искусстве, идейный аспект его творчества — особенно важен.

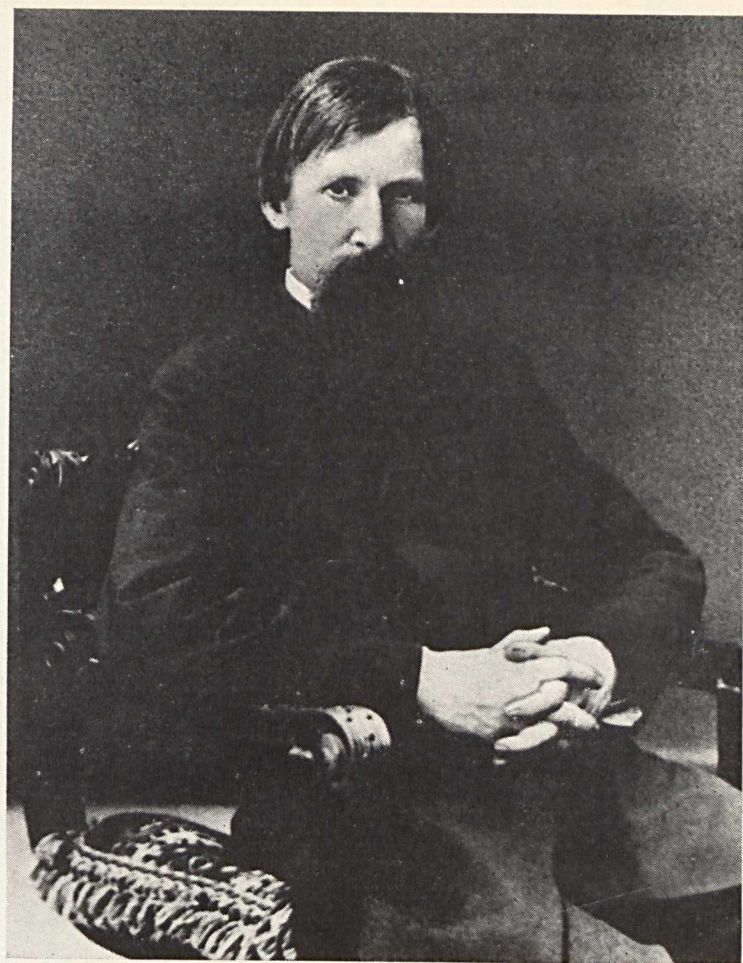
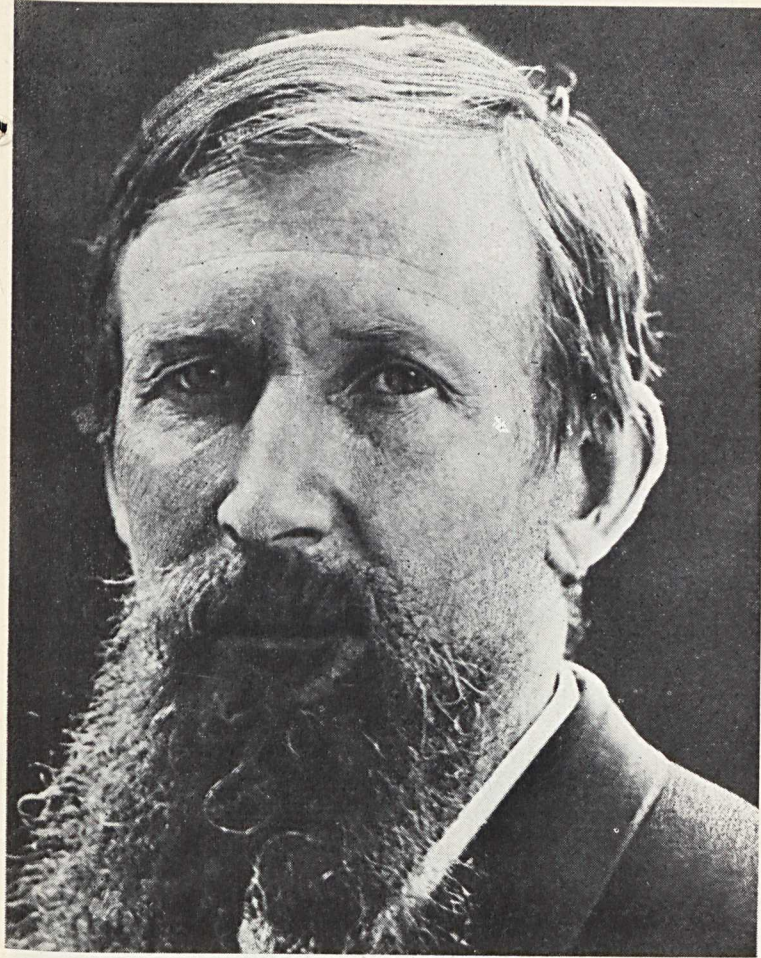
Современники, писавшие о Васнецове, всегда подчеркивали его ум, высокие гражданственные качества, искренность, упорство, трудолюбие. Наряду с душевной мягкостью, простотой, веселостью и остроумием они составляли обаяние Васнецова-человека. «В. М. Васнецов, мягкий, лирически настроенный человек, большой умник и разумник», — писал А. Н. Бенуа; врач и известный коллекционер А. П. Ланговой, близко знавший Васнецова, говорил о нем: «Это был простой человек, чрезвычайно умный, искренний. Взгляды его были подчас своеобразны, оригинальны, но всегда интересны». «Изумительным тружеником» называет Васнецова В. Д. Поленов. «Чтобы дать живой образ этого большого художника и человека, — пишет о нем художник М. В. Нестеров, много лет работавший с ним над росписями во Владимирском соборе в Киеве, — нельзя обойтись одним словом... В[иктор] М[ихайлович] был человек страстный, там жила «стихия» сложная, гамма его деяний, поступков, чувствований была

зов шли параллельно с развитием и углублением интереса к народным и национальным основам искусства в кружке С. И. Мамонтова, названном позже Абрамцевским. Его участником Васнецов становится в конце 70-х годов. Здесь неясные еще идеи использования национальных, фольклорных мотивов в живописи получили у художника эстетическое обоснование и нашли конкретное воплощение в сюжетах изучавшихся в кружке под руководством М. В. Прахова памятников древнерусской литературы, прежде всего «Слова о полку Игореве».

В 1880 году на восьмой передвижной выставке Васнецов показывает «После побоища Игоря Святославовича с половцами» и «Ковер-самолет». Вслед за ними в 1881—1882 годах появляются «Аленушка», «Три царевны подземного царства», «Битва русских со скифами», «Витязь на распутье». Картины Васнецова были новы не только своими сюжетами, но и теми элементами декоративизма и условности, которые рассматривались тогда многими критиками как неправомерное отступление от жизненной правды.

В самом деле, переход художника к бы-

тины вела вся логика развития русского искусства, сам процесс его демократизации, необходим был дополнительный фактор, облегчающий этот выход, снимающий воздействие господствующих эстетических ценностей. Этим фактором стала раскованная, не формальная атмосфера Абрамцевского кружка, в котором сложнейшие эстетические поиски соединились с непринужденным «игровым» началом, с легкостью перехода к различным «инородным» для художников видам деятельности, в которых они были свободны от цеховых канонов, оценок критики и выставочной публики. Но ни у кого из членов Абрамцевского кружка «игра» не перешла так полно и глубоко в дело жизни, «миссию», как у Васнецова. Очевидно, потому, что кружок лишь ускорил совершающуюся в Васнецове идейно-эстетическую эволюцию. Ее можно понять, прислушиваясь к очень емким и глубоким высказываниям самого художника. «Я всегда был убежден, — говорил Васнецов, — что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще каком бы то ни было произведении искусства: в сказке, песне, былине, драме сказывается весь целый



Виктор Васнецов.
Фото 1895-х и
1885 гг.

Экспозиция
произведений
Виктора Васнецова
в Третьяковской
галерее при жизни
П. М. Третьякова.
Фото 1898 г.



Виктор Васнецов:
во время работы
во Владимирском
соборе и у своей
картины
«Три богатыря».
Фото 1891
и 1898 гг.



Абрамцевская
церковь.
Проект Виктора
Васнецова
1881—1882 гг.



На стр. 41:
Дом-музей
В. М. Васнецова
в Москве.
Столовая,
гостиная,
уголок гостиной



облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим»⁴. И художник, изучая в Абрамцевском кружке народное и древнерусское искусства, пытается найти и воплотить в жизнь изобразительный «язык», адекватный национальному и народному «духу» и соответствующий «языкам» других видов искусства.

И это для Васнецова — задача не только эстетическая, но и нравственная, социальная, религиозная. Непринужденная, творческая атмосфера Абрамцевского кружка, настроение художественного братства наполнены для него величайшим смыслом. Он видит в ней как бы воссоздание коллектива древних мастеров — мастеров времени, не знавшего художника-индивидуалиста, не знавшего проблем «художника и толпы» и «возвращения в народ».

Замечательны в этом плане воспоминания Васнецова о строительстве абрамцевской церкви: «Подъем энергии и художественного творчества был необыкновенный. Работали все без усталости, с соревнованием, бескорыстно. Казалось, опять забил ключом художественный порыв творчества средних веков и века Возрождения. Но там тогда этим порывом жили города, целые области, страны, народы. А у нас только абрамцевская малая художественная дружеская семья и кружок. Но что за беда, дышалось полной грудью в этой зыбкой атмосфере»⁵.

Характерно, что в эпоху Возрождения Васнецова привлекает не зарождающийся тогда индивидуализм художника, а как раз наоборот — элементы коллективизма и тесная связь художника и общества. В одном из своих многочисленных писем Е. Г. Мамонтовой Васнецов писал: «Как поражают в старинных художниках глубина, непосредственность и искренность изображения их, как они полно и неизбежно решают свои задачи. Откуда у них эта теплота, искренность и смелость? Не все же они гении!.. Загадку эту разрешить легко, если представить себе, что и в предшествующие века и в век, современный художникам, все окружавшие его люди — и великие, и малые, просвещенные и невежественные, глубокие и простые, все веровали в то же, во что и художник, жили и питали свою душу теми же чаяниями, и вот все художники — великие и малые — находили тогда дело по душе и по сердцу и всякое их от души сказанное слово принималось с радостью и благодарностью. С какой любовной страстью строили они храмы, писали свои живописные поэмы, рубили целые миры из камня! И вся толпа волновалась, ждала и радовалась созданию своих художников»⁶.

Здесь — весь Васнецов, с его желанием органического цельного искусства, с его стремлением к громадному, имеющему всенародное значение художественным задачам, в свершении которых участвуют все виды искусства, не изолированные, а взаимопроникающие друг в друга, растворяющиеся друг в друге. И это слияние, взаимопроникновение и взаимообогащение искусств в его сознании неразрывно связаны с взаимопроникновением, слиянием искусства и жизни. Искусство, в его идеале, не есть особая, замкнутая сфера. Мысли и чувства народа, сама его жизнь естественно «переливаются» в искусство, находят в нем естественное выражение и завершение. Такое органическое, неразрывно связанное с жизнью искусство как бы вообще снимает проблему гениальности. Где же видит Васнецов этот идеал? В искусстве прошлого, прежде всего — в искусстве русского средневековья.

Разрыв между станковым и прикладным искусством воспринимается им как проявление «ненормальности» послепетровского развития искусства, оторвавшегося от народных и национальных корней. Он пишет в письме к Стасову: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим на развитие своего родного русского искусства, то есть когда с возможным для нас совершенством и полнотой выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов — нашей русской

природы и человека, нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты, нашу веру и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее».

Все начинания Васнецова, направленные на возвращение искусства, ушедшего под влиянием «западного индивидуализма» в элитарный мир частных коллекций и выставок, к широкому массам народа были наполнены для него глубочайшим этическим значением, мыслились им как его нравственный долг, миссия, при исполнении которой художник, как прекрасно сказал о нем глубоко интересовавшийся русской культурой и тонко понимавший русское искусство немецкий поэт Р. М. Рильке, «будучи проще и смиреннее остальных, не решаете... размышлять о собственной душе и ищет великую народную душу, общую для всех».

В 1885 году Васнецов принимает по предложению А. В. Прахова заказ на росписи во Владимирском соборе в Киеве — работа, которая станет для него основной вплоть до 1895 года. В эту работу он вложит всю страсть и «тревогу» своей души, в ней он попытается воплотить свой эстетический идеал создания искусства большого художественного стиля, вернувшегося из замкнутого мира коллекций и музеев туда, где оно может служить массе простых людей в их повседневной жизни.

Васнецов болезненно осознавал несоответствие своих сил грандиозности задачи: «...иной раз полно, ясно и прочувствованно,— пишет он,— вполне излагается на словах то, что происходит в душе, но когда дело дойдет до осуществления того, о чем мечтал так широко, тогда-то до горечи ты чувствуешь,— как слабы твои мечты, личные силы — видишь, что удастся выразить образами только десятую долю того, что так ясно и глубоко грезилося. Как там не утешай себя неизбежностью исполнения долга, а горькое сознание недостаточности личных сил подчас нестерпимо больно»⁷.

Пытаясь как бы воссоздать средневековую артель, коллективное творчество которой восполняло бы несовершенство его личного таланта, он стремится привлечь к этой работе лучших русских художников. Приглашая В. Д. Поленова к участию в росписи и пытаясь заразить его своим энтузиазмом, он пишет: «...Не считай мои слова самонадеянностью, я крепко верю в силу идеи своего дела... Пусть мое исполнение будет не совершенно, даже плохо (вина малых личных сил), но я знаю, что я прилагал все свои силы к делу плодотворному...»⁸. Об этом же он пишет В. И. Сурикову, ведет переговоры с В. А. Серовым и М. В. Нестеровым.

Работа над росписями Владимирского собора была центральным творческим актом Васнецова, таким же делом жизни, как «Явление Христа народу» — делом жизни А. А. Иванова. При этом, так же как Иванову за «Явлением» грезилося нечто более грандиозное — специально выстроенное здание, в котором были бы представлены картины на евангельские сюжеты, так и Васнецову за его работой над росписью виделись некие еще более громадные перспективы, в которых он был бы не просто создателем икон и фресок, а участником большого единого коллективного, «соборного» дела.

Идеал произведения искусства, синтезирующего в себе архитектуру, живопись, прикладное искусство и создаваемого не творчеством художника-одиночки, а коллективным, даже всенародным усилием, воплотился для Васнецова в средневековом соборе. Этот идеал интегрирует, освящает и осмысливает все разнообразие виды художественной деятельности Васнецова. По отношению к нему нет «мелочей». Именно идея воскресения существовавшего в средневековье синтеза искусств позволяет Васнецову не бояться «размениваться» на «прикладные мелочи», чего не стал бы делать художник, для которого цель — «большая картина». Универсализм В. М. Васнецова, который многими воспринимался как «разменивание таланта» и который можно понять и как безудержную художественную «гор-

дыню», не был ни тем и не другим. Он может быть понят лишь в связи с идеалом Васнецова, лишь в той «системе координат», в которой безудержная экспансия во все новые сферы искусства прекрасно соединялась с удивительной скромностью, тяготением к «анонимности» художника, говорившего: «...афиширование мне всегда претит и претит», что «интимная работа в искусстве всегда плодотворнее».

Таким образом, художник, прокладывавший дорогу русскому искусству XX века, был одновременно художником, видевшим свой идеал в средневековых истоках искусства. То, что выработке новых эстетических принципов, присущих уже искусству XX века, способствовал обостренный интерес к синтетичности средневекового искусства, не было специфической особенностью пути одного Васнецова. Более того, этот путь характерен не только для развития русского искусства.

В это время не только в России, но и в Англии, Германии, Польше, Финляндии независимо друг от друга возникают художественные течения, ориентированные на национальные традиции и возрождение «довозрожденческого» искусства. И хотя при этом обычно постулируются особые достоинства именно своего национального прошлого, исключительная ценность своих традиций, на основе этого «возвращения», «возрождения» они, более или менее сознательно, стремились решить принципиально новые и не специфически национальные, а общие для искусства конца XIX — начала XX века задачи. И в том, что новации Васнецова связаны с ретроспективными темами, действуют общие закономерности перехода к искусству XX века, стремящегося на новом этапе вернуть такие утраченные при переходе от средневековья к новому времени характеристики, как синтез искусств, единство достигаемого разными искусствами синкретического художественного образа, единство функционального и эстетического, народного и «элитарного»⁹.

«Изумительный труженик», Васнецов был художником и эстетическим мыслителем, неутомимо осуществлявшим программу, которая, по его мысли, должна вернуть русское искусство к его допетровской «норме». Но объективно и неожиданно для него самого проложенный им путь вел не к возрождению прошлого, а к искусству последующей эпохи.

Именно из-за этого несоответствия реального значения творчества Васнецова и его самооценки возникает та парадоксальная ситуация, когда деятели искусства следующего поколения провозглашают его своим предшественником, а он всячески отрешивается от таких последователей. Было бы слишком просто говорить об «идейной ограниченности» Васнецова, «мешавшей» ему правильно понять пути развития искусства и исторический смысл его собственной деятельности. Ведь именно эта «идейная ограниченность» придавала его труду характер миссии и была внутренним стимулом его кипучей, грандиозной и разносторонней художественной деятельности. Есть еще одна сфера творчества Васнецова, в которой проявился его талант. Он владел прекрасным даром живого и образного слова. Его речи становились общественным событием. Записки современников свидетельствуют об этом. Архитектор С. Ноаковский пишет Васнецову под впечатлением его речи, произнесенной в Художественном театре на вечеру памяти С. И. Мамонтова: «Вы творили перед очарованными слушателями удивительную картину, захватывающую, прекрасную и трогательную. Мне кажется, что сегодня Вы вписали новую чудную страничку в Вашу богатую жизнь, показав, как можно творить челевр простоты, искренности и поэзии»¹⁰. Его письма — это страстные проповеди, оставляющие неизгладимое впечатление. Его слово — еще один дар его разностороннего таланта, о котором мы знаем, может быть, меньше всего.

Сегодня мы можем судить об этом даре по сохранившимся многочисленным рукописям Васнецова — письмам, воспомина-

ниям, заметкам. В них художник с глубоким чувством, искренне и просто передает впечатление о величайших произведениях искусства, делится своими размышлениями об искусстве. В письмах он выступает как публицист, страстно отстаивающий свое эстетическое и нравственное кредо. Даже в кратких выдержках из писем и рукописей видна редкая способность художника к емкому, красочному, афористичному слову и мысли. Эти рукописи, большая часть из которых, к сожалению, до сих пор не издана, подобно письмам И. Н. Крамского, на наш взгляд, имеют и немалое литературное значение. Они заставляют нас по-новому увидеть творчество художника, раскрывают новые грани его сильной и яркой личности.

В. М. Васнецов — одна из центральных фигур в русском искусстве второй половины XIX века и одновременно один из самых сложных и противоречивых художников своего времени. «О нем писать трудней, чем о ком-либо, — делится в одном из писем М. В. Нестеров, начавший работать сразу же после смерти художника в 1926 году над воспоминаниями о нем. — Восторг и хулы на него было много. Но как дать, как очертить лицо его художественное и человеческое, не впадая в крайности оценок, еще не представляю себе».

Чем более пристально мы изучаем творчество Васнецова во всех его аспектах, тем перед нами встают все более глубокие и острые проблемы. Это — и проблемы времени, которому принадлежал художник, и проблемы нашего восприятия его творчества.

¹ С. П. Дягилев — В. М. Васнецову.

11/XI-1901 г. ГТГ, Отдел рукописей, 66/354.

² Нестеров М. В. Из писем. Л., 1968, с. 255.

³ Стасов В. В. Виктор Михайлович Васнецов. Воспоминания и заметки. — Искусство и художественная промышленность, ч. 3, 1889, с. 140.

⁴ Там же.

⁵ Васнецов В. М. Воспоминания о С. И. Мамонтове. — В кн.: Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. М., 1951, с. 66.

⁶ В. М. Васнецов — Е. Г. Мамонтовой. 27/X-1889 г. ЦГАЛИ, ф. 799.

⁷ В. М. Васнецов — Е. Г. Мамонтовой. 24/IX-1889 г. ЦГАЛИ, ф. 799.

⁸ В. М. Васнецов — В. Д. Поленову. 31/XII-1887 г. ГТГ, Отдел рукописей 4/1445.

⁹ Е. И. Кириченко пишет об этом: «Искусство нового времени развивается под знаком активного неприятия непосредственно предшествовавшей ему средневековой и обращения к более древней античной художественной системе. Зарождение искусства новейшего времени, совпадающее с возникновением модерна, сопровождается, в полном соответствии с закономерностями и логикой исторического художественного процесса, обращением (минуя своего непосредственного предшественника)... к средневековью».

Кириченко Е. Еще раз о модерне. — Декоративное искусство СССР, 1978, № 10, с. 35.

¹⁰ Е. Ноаковский — В. М. Васнецову. 15/X 1918 г. ГТГ, Отдел рукописей, 66/125.



Шаньдунская
глиняная игрушка

Новогодний праздник Весны

Ирина Алешина



Вырезка из бумаги
«чуан хуа»
с изображением
иероглифа счастья

Праздник Весны особенно почитаем китайским народом. Он отмечается в Китае в конце января — начале февраля и совпадает в этой стране с традиционным Новым годом, исчисляемым по лунному календарю. В прошлом году Новый год отмечался 13 февраля, что соответствует первому дню первой луны. Накануне праздника Весны на улицах Пекина заметно предпраздничное оживление. Внешний вид города буквально преобразуется. На улицах, невзирая на холодную погоду и пыльные ветры, начинают бойко торговать сладостями, фонарями, свечами, игрушками, вертушками. Повсюду слышен треск хлопушек: издавна считалось, что они изгоняют злые силы, теперь же хлопушки — символ веселья. На глухих стенах, выходящих на улицу, и на дверях наклеивают ярко-красные полоски бумаги с красиво выписанными иероглифами, провозглашающими добрые пожелания.

В 1983 году, в период праздника в городе было открыто несколько выставок, которые познакомили с некоторыми видами традиционного прикладного искусства — новогодними фонарями, лубочными картинками, глиняными игрушками. В храме Конфуция была организована экспозиция, подробно рассказывающая об истории празднования Нового года в Китае. Эта специальная по тематике выставка свидетельствовала, какое значение начинают сейчас придавать в Китае традиционным национальным праздникам. За годы «культурной революции» некоторые традиции были преданы забвению, а сейчас возникла ситуация, когда необходимо о них напомнить молодому поколению. Выставка в храме Конфуция, как, впрочем, и все новогодние выставки, была сделана с любовью к культуре и традициям Китая; ее устроители освещали буквально каждый аспект празднования, включая одежду, оформление интерьера дома, посуду. В одной из витрин было представлено все необходимое для приготовления каши «лаба», которую было принято есть 8 декабря по лунному календарю в память о Шакья-Муни. Приготовление конфет из клейкого риса приурочивалось к 23 декабря по лунному календарю, когда «провожали в небо» божество домашнего очага, их преподносили ему, чтобы подсластить уста. В наши дни, наверное, не все помнят об этом «жертвоприношении», но с удовольствием едят сладкие конфеты, которые продаются в это время на лотках по всему городу.

В зале была устроена выгородка традиционной китайской компании. На окнах наклеены так называемые «оконные цветы», бумажные вырезки с иероглифом счастья, включенным в ажурный орнамент. На дверях этого импровизированного жилища выделялись парные новогодние пожелания. Перед входом в дом были повешены два красных шелковых фонаря с длинными желтыми кистями. Такие фонари являются своеобразным знаком праздников в Пекине, их обязательно вешают перед входом в дома, магазины, гостиницы, официальные учреждения. Накануне праздника Весны в магазинах, на лотках и рынках города можно купить яркие бумажные фонари разнообразной формы: в виде шаров, цилиндров, животных, фигур людей. Самые дешевые сделаны из гофрированной бумаги и украшены легкими акварельными рисунками. Иногда весь фонарь состоит из сложных переплетений бумаги контрастных цветов. Внутри фонаря вставляют крошечную свечку. Некоторые фонари зажигают в ночь, когда провожают Старый и встречают Новый год. Мерцанье язычка пламени свечи создает живой пульсирующий свет; цветные блики заставляют почувствовать неброскую красоту тонких мотивов росписи, а главное — наполняют праздник особой атмосферой волшебства. Некоторые фонари готовят к 13-му, 15-му дням первой луны, то есть к празднику фонарей, когда выходят на улицы с зажженными фонарями. Немало фонарей делается самостоятельно любителями этого искусства, которые демонстрируют все свое умение и фантазию, применяют самые разные материалы и техники изготовления. Башня Гулоу (Барабанная башня) в центре города привлекала внимание пекинцев своеобразным карнавалом фонарей, а рядом с ней шумела веселая многолюдная ярмарка. В полутемных залах старичной башни, украшенных пестрыми бумажными гирляндами и цветами, разноцветными огнями, светились шелковые, бумажные, стеклянные фонари. Тут были и вращающиеся от тепла свечи фонари, в композициях росписи которых передается момент движения самих персонажей, и фонари на сюжеты классических опер и сказаний. Но наряду с привычными, устоявшимися темами и формами появляются совсем новые, необычные решения, связанные с жизнью современного Китая. На одном фонаре иероглифы гласили: «В каждой семье должен быть лишь один ребенок». И в этом можно найти непосредственный отклик на кампанию, которая сейчас проводится по всему Китаю.

На новогодних выставках искусству фонарей были посвящены значительные разделы, в том числе на выставке «Искусство провинции Шаньдун», которая проходила в двух залах музея искусств Мейшугуань. Ее экспозиция и оформление были решены в национальном ключе. Вход в зал украшали два горящих красных шелковых фонаря, лубочные картины, цветочные гирлянды. Непосредственно за входом была поставлена традиционная китайская стена-преграда «инби», в центре которой был вмонтирован с подсветкой новогодний лубок «Мальчик с рыбой», что является одним из самых добрых пожеланий в этот праздник. Яркий красочный лубок можно считать эмблемой великолепной, по-новогоднему праздничной выставки. Сама же стена-преграда «инби», по старым китайским поверьям, защищает от проникновения в дом злых и коварных сил, которые якобы передвигаются лишь по прямой линии и никогда не смогут обойти подобное ограждение.

На выставке провинции Шаньдун были широко представлены новогодние лубочные картины, которые так же знамениты, как и новогодние лубки из Тяньзиня. Лубочные картины были особенно популярны среди крестьян, их дарили перед Новым годом.



Традиционный
новогодний
китайский лубок
с изображением
духа-хранителя.
Бум., анилиновые
краски



Темами лубков служат сказания, легенды, современная жизнь, но их общей чертой является яркость, мажорность, оптимистичность. Считалось, что новогодний лубок в доме несчастливого человека служит добрым предзнаменованием благополучного будущего. Во время праздника лубки развешивались в домах. Лубки с изображением грозных генералов Юй Цигуна и Цинь Цюна помещались на входные двери, именно эти стражи должны были уберечь от проникновения дьяволов в дом. У грозных генералов сердитые лица, в руках — мечи, луки, стрелы. Колорит шаньдунских лубков насыщенный, открытый. Кажется, сама природа подсказывала художникам цветовое решение: малиново-розовый, напоминающий цвет шиповника, золотисто-желтый, похожий на цвет подсолнечника, густой зеленый, фиолетовый — вот излюбленная гамма лубков.

Так же овеяны ароматами родной земли шаньдунские глиняные игрушки. Знамениты новогодние глиняные игрушки из села Нецзячжуан. Задолго до праздника Весны крестьяне начинали лепить игрушки из глины, а перед праздником отправлялись на ярмарку со своими изделиями. Существует поговорка: «В Нецзячжуане каждая семья, каждый двор лепят глиняные игрушки». Шаньдунские игрушки знакомят с героями романа «Путешествие на Запад». Многочисленны изображения короля обезьян Сунь Укун. Популярны изображения героев классической драмы, фигуры мальчиков с лотосами, рыбами, свистульки, погремушки. Любимым персонажем шаньдунской игрушки является фантастический лев, ярко раскрашенный, иногда даже снабженный пушистыми меховыми усами. Этот сказочный лев (по-китайски пицзы) олицетворяет смелость, отвагу. Считалось, что он способен наводить ужас на врагов. Фигурка льва часто состоит из двух половинок, соединенных между собой плотной бумагой. Такая игрушка, если ее раздвигать, способна издавать «успокаивающий рев». В шаньдунских игрушках особенно развиты игровые эффекты: они снабжены трещотками, пищалками. Воздушные змеи — живое народное искусство Китая. В праздничные, воскресные дни в парках, на улицах и площадях собираются любители и знатоки этого искусства. Особенно интересно наблюдать запуск воздушных змеев на главной площади Пекина — Тяньаньмэнь. Владельцы воздушных змеев — люди самых разных возрастов: и ребята, и люди преклонных лет. Запуск змея можно считать своеобразным спортом. Да и управлять им в воздухе далеко не просто, это требует сноровки, выносливости и подготовки. На выставке провинции Шаньдун бумажные, шелковые змеи были широко представлены. Они экспонировались в верхней части зала, легко можно было предвидеть, как змеи набирают высоту и парят в голубом небе. Интересен многометровый змей-дракон с огромной головой, вращающимися глазами, длинным туловищем, составленным из тонких планочек и кружочков, обтянутых бумагой или шелком. Такой змей летит в небе, причудливо извиваясь, создавая полное впечатление, что сказочный владыка то приближается, то удаляется от земли. Воздушные змеи в виде больших разноцветных стрекоз, бабочек, павлинов, букетов лотосов — вот далеко неполный перечень форм, отражающих народную фантазию.

Еще с одним жанром прикладного искусства Китая знакомила выставка провинции Шаньдун — мастерством набойки на тканях. Яркая ромбовидная композиция, составленная из четырех больших платков, как в фокусе, собирала все многоцветье оттенков. Особой популярностью пользуется синяя ткань с белым рисунком. Эти ткани используются как декоративные, из них шьют и традиционные китайские платья и блузы.

Многоцветные набойки — это в основном небольшие изделия: головные платки, сумки, наволочки. Излюбленные узоры — изображения цветущих розовых лотосов, больших зеленых, как раскрытые зонтики листьев; плывущих рыб, переданных в живых быстрых движениях. Шаньдунские мастера так перечисляют темы своих изделий: «гусь, зеленая утка, петух с фиолетовым гребешком, белая цапля, черная ворона, журавль с красным хохлом». Все эти изображения имеют символические толкования, но никогда не нужно забывать о том, что все это — окружение китайского крестьянина, который может подолгу смотреть на то, как плавают рыбки в чанах, слушать, как поют птицы, любоваться цветением и увяданием лотосов, а холодной зимой украшать дома сухими коробочками лотосов. Вот эти живые наблюдения над природой и составляют темы шаньдунских мастеров.

Искусство вырезки из бумаги «чуан хуа» (оконные цветы) связано непосредственно с праздником Нового года. Обычно крестьяне, чаще женщины и дети, начинали задолго до праздника готовить такие вырезки для украшения окон. На одной из вырезок отражен весь процесс создания будущей работы. Готовую вырезку-трафарет прикрепляют к листу цветной бумаги, затем держат над горящей свечой или керосиновой лампой, потом вырезают ножом или ножницами по линии образованного контура; иногда трафарет перекальвают на цветную бумагу булавками. Вырезки напоминают тончайшие рисунки пером, настолько сложные, причудливые композиции создают умелые руки мастеров.

Замолкает грохот хлопушек, заканчиваются праздничные мероприятия. Торжество завершает праздник Фонарей.

В ночное небо вздымаются огненные снопы, цветные светящиеся спирали, разноцветные звездочки. По площади идет семья китайцев — мать, отец, двое детей; младшего несут на руках. Пятилетняя девочка в ватных штанишках и теплой стеганой курточке серьезно и торжественно несет два горящих новогодних фонарика на палочках. Девочка идет по площади, ее уже почти не видно, лишь, как светляки, горят два новогодних фонарика у нее в руках. Праздник окончен.

Новогодний фонарик.
Бум., акв.

Шаньдунская многоцветная набойка

Выставки

Достижения советских реставраторов

В Центральном выставочном зале Ленинграда прошла выставка, посвященная достижениям советских реставраторов последних лет. Она вмещала самые разнообразные памятники отечественной художественной культуры, возвращенные к жизни в последние годы.

Значительный раздел выставки — «Старые русские города в гравюрах и рисунках» познакомил с произведениями художников-пейзажистов XVIII — начала XX века. Почти 230 графических листов из 18-ти музеев страны, восстановленных сотрудниками Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря под руководством Е. А. Костиковой. На выставке была представлена и другая их большая работа по реставрации графики — в разделе «Советский плакат первых пятилеток».

В последнее время реставраторы, музейные работники сохранили подлинные открытия интересных пластов нашего художественного наследия, которые долгое время находились в тени. Выставка познакомила с творчеством итересного мастера портрета Ивана Тарханова, жившего в начале прошлого века в Угличе. В экспозиции можно было видеть и работы самобытного художника, народного учителя из костромской деревни Шаболово Ефима Честякова. Его творчество было открыто только в последние годы. В этом большая заслуга московских реставраторов С. Ямщикова и С. Го-

ши, утраты красочного слоя. Лаковое покрытие отсутствовало, и поверхность живописи оказалась сильно загрязненной.

Создавая это свое полотно для культового сооружения, В. Васнецов, придерживаясь в основных моментах канонов древнерусской живописи, делал свое произведение чрезвычайно современным и по изобразительным методам, и по воплощенным идеям. Особенно характерно для рубежа XIX и XX веков решен образ грешника, представленного на суд (в лице которого проследятся черты самого Васнецова). Устремленный в пространство взгляд широко открытых глаз выражает тревогу, трагическую неуверенность в будущем человека начала 1900-х годов. В настроении полотно ощущается та «мировая скорбь», которая, по словам С. И. Мамонтова, владела в те годы Васнецовым и была одной из самых характерных черт настроения части русского общества той эпохи.

В изобразительном строе произведения органично переплетаются художественные стили рубежа веков, прежде всего — национально-романтического, крупнейшим представителем которого был сам Васнецов. В. Васнецов с величайшей тщательностью, исторической достоверностью пишет одежду «праведников» в левой части полотна. Ясно прослеживаются в этой работе и реалистические устремления Товарищества передвижников, членом которого Васнецов был с 1887 го-

при многократном повторении одной и той же формы в сочетании с нюансами ее пластики. Наиболее совершенно автор решает проблему передачи свойств материала в кружках «Ильмень», выполненных в технике дутого стекла. В их объемах замечательно передается ощущение не застывшей формы, а тяжелой, беспрерывно текущей массы.

Памятники архитектуры в фотографиях

И. Ф. Барщевского

Выставка, посвященная 100-летию коллекции, прошла в Музее архитектуры им. Щусева. Краткая справка, подготовленная экспозиционерами, подчеркивала, что это «первая монографическая выставка одного из старейших русских фотографов».

Иван Федорович Барщевский (1851—1948) занимался фотографией с четырнадцати лет. В 1881 году комиссия по восстановлению Ростовского кремля предложила ему выполнить серию снимков, которая и стала началом его знаменитой коллекции. С 1881 по 1897 год он собрал 2717 негативов и отпечатков. Создание коллекции Барщевского связано с пассажистическими идеями архитектуры конца прошлого века. Развитие и пропанда русского стиля были невозможны без выявления образцов. Последние допетровской «готике» входили в мир архитектурных украшений. Существовавшая тогда техника обмеров: с вертикалью, устанавливаемой по отвесу, а горизонтально по плотницкому уровню — требовала кропотливой, многомерной и в итоге далеко неточной работы. Архитектурный рисунок, тонкий, детальный, снабженный пояснительными, долгое время был единственным способом знакомства с памятником. Фотография позволила фиксировать памятник сравнительно быстро и с большой точностью. Этому служили работы Барщевского, будь то общий вид или фрагмент кирпичной кладки. Без его фотографий нельзя пред-

в культурном центре в Деснау (ГДР), где состоялась как бы символическая встреча творчества дизайнера и педагога Вхутемаса с атмосферой аналогичного вуза Западной Европы — Баухауса. Работы Родченко демонстрировались на выставке советской архитектуры в Италии и на выставке советского искусства в Японии. Открытие музея АПН в Москве также сопровождалось небольшой выставкой фотографий А. Родченко.

Прошла совместная монографическая выставка работ А. М. Родченко и В. Ф. Степановой в ФРГ (Дуйсбург, Баден-Баден). Выставка была

Летательные аппараты

Выставка под таким названием, подготовленная Дрезденским музеем транспорта (ГДР), состоялась в Москве в Политехническом музее. Зрители имели возможность познакомиться с историей создания и практического использования аэростатов и дирижаблей. Экспонаты выставки давали наглядное представление об эволюции технической формы в этой отрасли воздухоплавания и о роли в сложении облика материальной культуры своего времени.

Начало эпохи воздухоплавания было предостережено на выставке подборкой рисунков и гравюр, изображающих первые аэростаты, появившиеся во Франции в 1782 году. По своим формам эти аппараты еще принадлежат эпохе хрестоматийных архитектурных стилей и карет. Их конструктивные элементы будто заимствованы из остатков парусного флота. Декоративные приемы их внешнего оформления призваны сделать привычной для глаз необычную тектонику конструкции, основанную на противоположном земному распределении несущих и несомых частей. Шарообразность аэростага, будучи типичным порождением класси-

организована в обмен на показ в ГМИИ им. А. С. Пушкина работ известного немецкого скульптора-экспрессиониста Вильгельма Лембрука. «Немцы приветствуют советское искусство», «Революционные искусства» — такими заголовками пресса ФРГ отметила открытие выставки. Выставка показала, что Родченко и Степанова (а они были не просто супругами, а как бы небольшим творческим коллективом, более 40 лет работавшим совместно) шли в первых рядах борцов за активное, политически действенные формы художественного творчества.

А. Лавренко

предназначенных для практического применения, повлекло за собой соответствующую организацию пространства на земле. Фотографии огромных ангаров с новыми конструкциями перекрытий, с раскрывающимися сводами, на вращающихся основаниях; якорных опор, причальных башен, приспособлений для заправки газом показывают, как в процессе эксплуатации дирижаблей апробировались достижения техники и новый язык архитектуры.

С появлением возможности совершать на дирижаблях дальние перелеты возникла необходимость налаживать целовеческий быт в условиях воздушного путешествия. Годовла самого крупного предприятия ДЦ-427, предназначенного для многосуточных транс-континентальных рейсов, представляла своим двадцати пассажирам максимально возможные для транспортного средства удобства. На выставке есть фотографии ее интерьеров. Это спальные кабинеты, парадные туалеты и ванны, рестораны и прогулочные помещения. Необычность в них функциональность и облетченность оборудования

лушка, искусство в выставке в Центральном выставочном зале демонстрировалось 600 полотен, графических листов и скульптур Е. Честякова.

Большой интерес посетителей выставки вызвала работа ленинградских мастеров по реставрации огромного (700×800 см) полотна В. М. Васнецова «Страшный суд», которая была проведена коллективом реставраторов Ленинградского объединения «Росмонументальное искусство» под руководством Я. А. Казакова.

«Страшный суд» — самое значительное из полотен, выполненных Виктором Михайловичем Васнецовым в 1895—1904 годах для Георгиевского собора города Гусь-Хрустальный (архитектор Л. Н. Бенуа).

В 1920-е годы полотно было перенесено в город Владимир и долгие годы хранилось на вату. К ленинградским реставраторам полотно поступило в аварийном состоянии: поверхность холста была сильно деформирована, красочный слой слабо связан с грунтом. Полотно имело многочисленные потертости, осы-

да — повествовательность, реалистичность изображения, нехарактерная для произведений культового характера.

Присутствуют здесь, наконец, и черты стиля модерн — декоративность, орнаментальность, утонченность изысканности линий. Характерно для модерна и цветное решение полотна — приглушенное звучание глубоко синего, лилового, пурпурного дополняется мозаичной декоративностью цвета в костюмах изображенных.

Созданное на рубеже веков полотно «Страшный суд» представляет значительный интерес не только как одно из заметных произведений позднего творчества В. Васнецова, но и является своего рода «документом эпохи», отразившим эстетические воззрения и вкусы того времени. Кроме того, эта вновь «открытая» реставраторами работа выдвигается русскому художнику является великодушным образцом монументальной живописи, отражающим идею синтеза изобразительных искусств и архитектуры.

Л. Скобцина, Ю. Мудров

Поэзия стекла

В Новгороде состоялась персональная выставка Юрия Васильевича Жульева. Художественное стекло занимает главное место в творчестве Жульева. Многообразные возможности этого материала привлекают мастера, воздействуют на его воображение. Поэтому при создании декоративного образа художник широко использует различные технические приемы, опирается на различные художественные традиции. Воспитанник ленинградской школы стекла, Жульев в основных работах верен ее художественным принципам: многие его вазы и кубки из хрусталя, пепельница «Подсолнечник», декоративная композиция «Подснежники» и целый ряд других работ отличаются классической простотой, строгим архитектурным приемом, возникающим

поставить «Историю русского искусства» И. Э. Грабаря, ими пользовались, на них учились, не случайно в 1912 году вся коллекция была приобретена Страновским училищем.

Снимки Барцевского не похожи на работы старых фотографов, потому что почти не несет примет своего времени. Часто лишь техника, чуть выдвигаясь вперед, чуть пожелтевший серый картон напоминают, что фотографии сделаны в прошлом веке. За редким исключением они вовсе не содержат жанра. Барцевский тщательно убирал все черты новизны, стараясь, чтобы древний памятник на созданном им портрете существовал «вне времени». Достигалось это не только ретушью, но и точным кадрированием. Можно представить, насколько трудно было оградить поле съемки от всевозможных слу-

А. Тарханов

Выставки дизайна А. Родченко за рубежом

За последние годы как у нас в стране, так и за рубежом усилился интерес к советскому искусству 20-х и 30-х годов. Выходят монографии о художниках, публикуются статьи, письма, документы деятелей культуры тех лет. Выставки также стали формой изучения и введения в современную культуру богатого исторического наследия советского искусства.

А. Родченко как пионер дизайна и фотографии по праву занимает значительное место среди авторов той эпохи. Начиная с 1978 года Министерством культуры СССР, ведущим целенаправленную пропаганду советского искусства, был организован целый ряд зарубежных выставок, где в той или иной полноте показывались работы Родченко. В 1978 году с успехом прошла персональная выставка этого мастера в Музее современного искусства в Оксфорде (Англия). По инициативе директора музея Д. Эллиота, был реконструирован почти полностью Рабочий клуб Родченко, спроектированный в 1925 году для советского раз-

ней мере подарили ему столь важное для фотографа чувство кадра.

Барцевский работал во многих городах — путешествовал сам, участвовал в экспедициях Академии художеств, архитектурных и археологических обществ. Если сравнить географию его снимков хотя бы с железнодорожной сетью России, станет ясно, как нелегко был труд фотографа, как утомляли сами поиски натюрморты; если же вспомнить еще и неизбежные ящики с химиками, стеклянными планшетами 18×24 и тяжелый штатив, аппарат на треноге, можно понять, скольким обязаны мы мастеру архитектурного портрета Ивану Федоровичу Барцевскому.

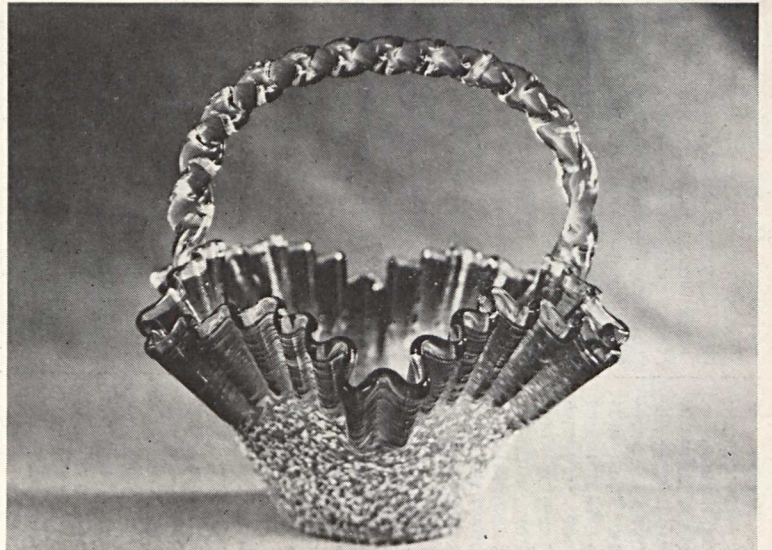
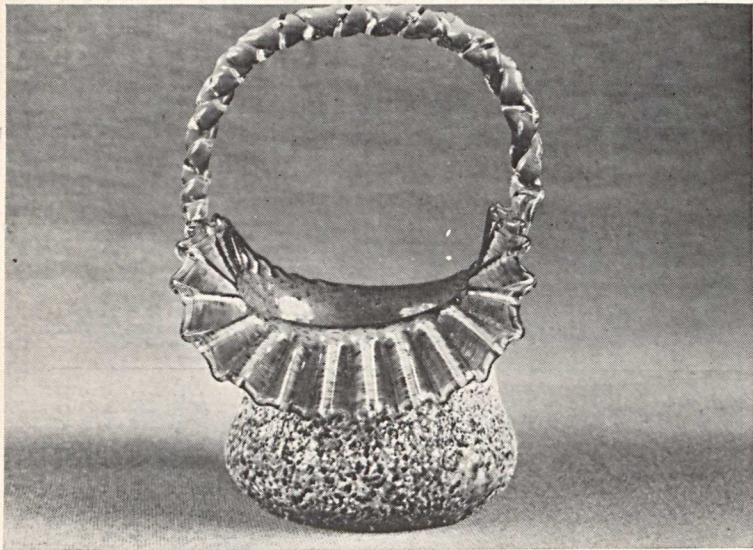
цистической мысли, вместе с тем представлял собой идеальную по форме емкость для газа.

Спустя столетие после изобретения неуправляемого, подвластного всем ветрам воздушного шара появились дирижабли-аэростаты, способные двигаться в заданном направлении. Чертежи, модели и фотографии летательных аппаратов XIX века дают представление о конструкциях и формах нежестких и полужестких дирижаблей. Устойчивость их оболочек поддерживалась распиранием тканью изнутри газом. Аппарат плавал в атмосфере, «как рыба в воде», и это получило образное выражение в вытянутых, рыбообразных очертаниях аэростата. Различные по функции части дирижабля: несущая (аэростат) и несомая (гондола — двитательным приводом) — четко расчленены в его внешнем облике. Соединяет их ажурная сетка канатов и реек. Являясь творением инженерной мысли, дирижабли тем не менее обладали определенной эстетикой, воплощенной в чистой технической конструкции.

Дальнейшее совершенствование конструкций дирижабля: жесткий аэростат на деревянном или алюминиевом каркасе, внутри которого располагалось несколько газовых камер, — разрушили сложившийся образ летательного аппарата. Первому цельнометаллическому дирижаблю Д. Шварца (1893 г.) выполенному в виде цилиндра с коническим завершением, недостачем элегантно его мягких матерчатых предшественников. Не отличался этим свойством и дирижабль типа Шюте-Ланпа (1914 г.), корпус которого, обшитому фанерой, было придано подобие обтекаемой формы. Но уже продукция концерна Цепелина, рассказу о которой на выставке уделено много места, своими аэродинамическими качествами, компактной собранностью элементов конструкции, грандиозностью масштабов изготовления новую эстетику технической формы XX века.

Т. Зиновьева

Строительство дирижаблей,



Вазочки «бароки»

В заводском музее «Красного Мая», в разделе старинного стекла неизменно особое внимание привлекают вазочки «бароки». В свое время особенно преуспел в их производстве Ключинский хрустальный завод Товарищества Д. В. Болотиной с сыновьями¹.

Завод ежегодно выпускал до миллиона ламп всевозможных видов, цвета и размеров, отделанных живописью и позолотой. Все это красочное великолепие расходилось из тверской деревни Ключино по всей России. Большим спросом пользовались еще и тонкие, гладкие, как шелк, абажуры, матово-белые или цветные. Простые, конструктивно ясные их формы — «зонтом», «куполом», «грибом» и т. д. — сопровождал по краям оригинальный пластический декор из стеклянной гофрировки. В профессиональном лексиконе мастеров он именовался «коронкой». Близкая абажурам по стилю «кондитерская посуда», выполнявшаяся из того же стекла, руками тех же мастеров и декорированная подобным же образом — гофрировкой по верхнему краю, — значилась в торговых прейскурантах под термином «барок»²: вазочки на ножке, вазочки-«корзиночки» и частично — вазы для цветов, сами уподобившиеся цветам благодаря нарядной окраске и живой пластике форм.

Стеклянный гофрированный декор возник созвучно со стилевыми веяниями в декоративном искусстве середины XIX века, когда вкусы кратковременно склонились к романтическим интонациям давно минувших «готики», «барокко» и «рококо», а развитие технологии подарило стеклу богатую гамму цвета. Классический бесцветный хрусталь сменился в то время цветным: накладными слоями (по бесцветному), с гранеными ажурными узорами «готического» рисунка. В обычном цветном стекле, напротив, закрепился принцип горячей, «гутной» обработки, как наиболее выразительный, для насыщенного цветом материала. И если «готика» осталась лишь краткой стилизованной «репликой» (1850—1860-е гг.) в искусстве русского стекла, то гутный пластический декор «барокко» (или «барок») как технический прием задержался значительно дольше, сделавшись одним из характерных отличий цветных изделий «модерна».

Оттачивая и передавая из поколения в поколение навыки обработки стекла, потомственные мастера предприятия Болотинных трудились в гуте с малых лет и нередко — до последнего своего часа. Они научились обращаться с тугой каплей горячего стекольного расплава с такими проворством и смелостью, что едва ли имели соперников³. Работа требовала не просто ловкости и быстроты, но еще изобретательности и фантазии. Виртуозы-стеклоделы были одновременно своего рода художниками. Работа легче

ладилась под песни; их мелодии и ритмы словно запечатлевались в круглящихся формах и ритмах декора. Ловко действуя на манер опытных портных ножницами и «машинками» — мудрыми приспособлениями из проволоки, местные «самородные», «дареные» мастера — братья Веселовы, Красиковы, Степановы, Колчины, Кузнецовы — ловко лепили затейливые, разномасштабные вазочки-«корзиночки», напоминающие то перламутровые раковины, то нарядных бабочек, вот-вот готовых вспорхнуть. И уж вовсе недостижимым образом, из одного лишь набора-капли, в буквальном смысле слова «единым дыханием», они выдували довольно сложные трехъярусные объемы сахарниц, с развевающимися, словно в танце, цветными «оборками». Яркая декоративная насыщенность при буквально копеечной стоимости обыкновенного — «из земли» — стекла создавала этим изделиям популярность у городской публики среднего достатка. Сосредоточенные в одном интерьере, однотипные осветительные приборы и посуда создавали подобие стилизованного ансамбля, подкрепляемого характером женской праздничной одежды того времени (что запечатлена на некоторых семейных фотографиях мастеров, а также в акварели 1903 года К. Сомова «Как одеваются теперь»). Помимо гофрировки, другая образная примета болотинских изделий типа «барок» — особый строй их колорита. Мастерство фактического основателя болотинского предприятия, легендарного стеклолара и мастера В. А. Векшина⁴ подкреплялось интересом к делу трех поколений владельцев завода, купцов второй гильдии Болотинных, из которых двое — Н. А. и А. В. Болотины — были квалифицированными инженерами-технологами. Наиболее характерными в гамме стекла были цвет «натуральной бирюзы» и розовые оттенки — от жемчужно-палевого до пурпурного, представленные «золотым рубином». Никогда и нигде не смешиваясь, голубой и розовый сосуществовали параллельно, как две самостоятельные темы. Вместе с гофрировкой края изделий «барок» такой цвет, к тому же исключенный из палитры современного стекла, является атрибутивной приметой «болотинской посуды». Цветное стекло здесь обычно как бы акцентировалось белым, то непроницаемым для света, наподобие фарфора, то лишь едва замутненным. Разнообразные по световой плотности «фарфоровое», «алебастровое», различные «опаловые» стекла использовались как грунтовка под цветными прозрачными слоями, сплошными или фигурными напластованиями, «лентами», «крошкой» и т. п. Белый играл служебную, но важную роль в сложении колорита: он высветлял и прояснял окраску. Разнообразные цветно-орнаментальные эффекты разливами и

всплесками органичны для гутного цветного стекла. И не случайно, что в наследии «ключинской старины» имеются провозвестники декоративных свойств советского сульфидного стекла. Стилистическая завершенность, индивидуальность образа и драгоценный колорит изделий типа «барок» делали этих представителей типичной, как бы мы сейчас назвали ее, «массовки» своего рода «уникумами». Они хранились в старинных заводских семействах не столько как материальное достояние, сколько как «память» — достояние духовное, в то время как керосиновые чудолампы, замененные электрическими, были попросту выброшены вместе с абажурами. В заводском музее «Красного Мая» вазочки «бароки» воспринимаются и как трогательная бытовая подробность прошедшей эпохи, и как важное технологическое изобретение старых умельцев, и как урок мастерства.

Привлекательные интонации декора типа «барок» не забываются и сегодня, оживая то в декоративном комплекте С. Бескинской «Старое Ключино», то в оригинально развернутом крае ваз С. Коноплева или А. Новикова. Особенно охотно импровизируют на «вечную» в стекле тему вазочки-«корзиночки» гутные мастера завода «Красный Май», выпускающие такие изделия в плановом порядке. И хотя они несколько отличаются от старых образцов по форме и по цвету, но по-прежнему остаются излюбленным красномайским сувениром.

Е. Рачук

¹ Ныне стекольный завод «Красный Май» Калининской области. Основан под г. Вышним Волочком в 1859 году. Первая стекловаренная печь сооружена в 1873 году. В этом году заводу исполняется 125 лет.

² Группа изделий типа «барок» представлена в Оптовом прейскуранте оптового склада ламп, бронзы, хрустальной, фарфоровой, железно-эмалированной и фаянсовой посуды и хозяйственных принадлежностей А. Е. Замятина (М., 1906). Два изделия «барок» обозначены в иллюстрированном прейскуранте Дятьковской хрустальной фабрики мальцевских заводов (М., 1902).

³ Дважды на Всероссийских художественных выставках 1882 и 1896 гг. изделия завода удостоивались золотых медалей.

⁴ «Посудный мастер» В. А. Векшин (1820—1892-е гг.) осваивал навыки стеклодела на заводе б. Ладыженских (основан в 1823 г., ныне завод им. 1 Мая Калининской обл.).

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2(314).1984
Основан в 1957 году

В номере:

Фотопанорама

«Сатира в борьбе за мир»

2 Конференции, симпозиумы, встречи

Международный симпозиум по искусству
восточного ковра

17 Художник и предметный мир

Людмила Казакова
Стекло и свет в интерьере

21 SOS

Альмира Янбухтина
Уфимские ворота

25 Теория

Александр Якимович
Целостность эволюции

29—33 Профили

Алла Павлинская
Жизнь кипела вокруг него
(Памяти А. Г. Скрягина)

Евгений Поталуи
Поэтические образы В. Ореховой

34 Художник в буржуазном мире

Михаил Соколов
Арьергардный авангард (о некоторых
приметах «плюралистского десятилетия»)

37 История

Элеонора Пастон
«Он первый из художников снова
обратился к украшению жизни»

43 За рубежом

Ирина Алешина
Новогодний праздник весны

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Евгений Рачук
Вазочки «бароки»

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

Зав. отд. редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

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

Художник номера
Худ. техн. редактор
Фотохудожник
Фотомонтажи
Фотографы: Сельвинский К. А.
Рыбакова Р. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Онанов С. И.
Паляничко М. А.
Жмулюкин А. М.
Евстигнеев В. М.
Каплин О. В.
Абрамичева Е. А.
Стейнерт Э.
Иванов Л. В.
Овчинников А. В.

На 1-й стр. обложки:
Исполнители традиционного на-
родного площадного действия —
на городской площади у памятни-
ка архитектуры XII в. — Девичь-
ей башни

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

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

Сдано в набор 6.12.83
Подписано в печать 10.01.84
А03812
Формат бумаги 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,197
Тираж 37 000
Заказ 1422. 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