



4

317

1984

декоративное
ДИСКУСССТВО СССР



ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ О ПЛЕНУМЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

13 февраля 1984 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета КПСС.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро, секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко. В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Ю. В. Андропова участники Пленума ЦК почтили память Юрия Владимировича Андропова минутой скорбного молчания.

Пленум ЦК отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся деятель Коммунистической партии и Советского государства, пламенный патриот, ленинец, неутомимый борец за мир и коммунизм.

Находясь по воле партии на важнейших постах партийной и государственной работы, Юрий Владимирович Андропов отдавал все свои силы, знания и огромный жизненный опыт осуществлению политики партии, упрочению ее связей с массами, укреплению экономического и оборонного могущества Советского Союза.

Много внимания уделял Ю. В. Андропов проведению в жизнь выработанной XXVI съездом КПСС и последующими пленумами ЦК КПСС линии на всемирную интенсификацию производства, ускорение научно-технического прогресса, совершенствование управления народным хозяйством, усиление ответственности кадров, организованности и дисциплины, на неуклонный рост материального и духовного уровня жизни народа.

Большой вклад внес Ю. В. Андропов в развитие всестороннего сотрудничества стран социалистического содружества, в укрепление единства и сплоченности международного коммунистического и рабочего движения, в поддержку справедливой борьбы народов за свою свободу и независимость. Под его руководством последовательно и настойчиво осуществлялся на международной арене ленинский внешнеполитический курс нашей партии и

государства — курс на устранение угрозы термоядерной войны, на твердый отпор агрессивным проидам империализма, на упрочение мира и безопасности народов. Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачивают свои ряды вокруг ленинского Центрального Комитета партии, Политбюро ЦК КПСС, полны решимости беззаветно бороться за претворение в жизнь ленинской внутренней и внешней политики партии.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро с речью по этому вопросу выступил член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР товарищ Н. А. Тихонов. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС товарища К. У. Черненко.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единогласно избрал товарища Черненко Константина Устиновича.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко. Он выразил сердечную благодарность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом партии.

Товарищ К. У. Черненко заверил Центральный Комитет КПСС, Коммунистическую партию, что приложит все свои силы, знания и жизненный опыт для успешного выполнения задач коммунистического строительства в нашей стране, обеспечения преемственности в решении поставленных XXVI съездом КПСС задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, в осуществлении ленинской внутренней и внешней политики, которую проводят Коммунистическая партия и Советское государство.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

Важнейшая сфера творчества

Таир Салахов

первый секретарь правления СХ СССР

Партия и правительство уделяют огромное внимание пропаганде и агитации средствами изобразительного искусства.

В сложной и многосторонней деятельности советских художников есть одна особая разновидность. По масштабам ее присутствия в нашей жизни она не имеет себе равных. По степени оперативности она опережает все остальные. Темпы ее динамики беспрецедентны. По характеру своих, так сказать, производительных сил она подлинно всенародна.

Речь идет о наглядной агитации — ответственнейшем участке нашей художественной деятельности. Наглядная агитация формировалась одновременно с рождением первого в мире социалистического государства как передний край нашего искусства в борьбе за новую жизнь, новое государство, нового человека. Такой она была всегда, такой она остается и сегодня.

Нет в стране завода, колхоза, учреждения, школы, стадиона, дома отдыха, улицы, проспекта, площади, где бы в тех или иных формах — лозунга, стенда, доски почета, фотовитрины, монументальной пространственной композиции — ни присутствовала наглядная агитация.

Наглядная агитация — это, если хотите, знак качества нашей социалистической действительности. А что такое «знак качества»?

Это эмблема, вызывающая у всех чувство доверия не только к отдельному изделию, но и, что не менее важно, к самому трудовому коллективу, его изготовившему. Это наглядно выраженная гарантия добросовестности труда, ответственнейшее предложение верить трудовому коллективу. Это эмблема, вызывающая чувство гордости у тех, кто причастен к результату труда, который удостоен этой высшей оценки.

С таких позиций должен подходить художник наглядной агитации к своему делу. То обстоятельство, что эта работа прежде всего будничная, повсеместная, серийная и многотиражная, не должно притуплять чувства требовательности к ней, умилять представления о ней как о подлинном творчестве. Художник должен всегда сознавать, что этот уникальный жанр в каждом своем моменте есть прежде всего констатация идейно-художественными средствами самого существования социалистической действительности. В этом смысле он знак ее качества.

Проблемы наглядной агитации, встающие сегодня, многосторонни и комплексны. Они включают задачи организационно-производственные, образно-художественные, технологические и т. д. Коснусь лишь некоторых из них. С точки зрения организационно-производственной, наглядная агитация — подлинно народная мастерская. Профессиональные художественные кадры — лишь незначительная в ней часть. Народность присуща самой природе наглядной агитации. Самодеятельные непрофессиональные силы традиционно остаются, так сказать, основным цехом наглядной агитации на предприятиях, в колхозах, учреждениях, в районных центрах, в средних и даже крупных городах. Ответственная задача Союза художников по отношению к наглядной агитации как всенародному творческому делу — быть художественным лидером, осуществлять творческое шефство над этой мастерской, давать высокие творческие ориентиры, качественные художественные образцы, быть примером в подходе к решению идейно-художественных задач в этой области. Как продуктивно осуществлять это творческое шефство, как поддерживать художественное лидерство в современных условиях — вопросы непростые, они требуют неотложного и правильного решения.

Однако один ответ решения этих проблем всегда очевиден: художник любой специальности, занимающийся наглядной агитацией, должен быть высокопрофессиональным мастером, безукоризненно владеющим выразительными средствами, должен постоянно повышать свое мастерство. Только тогда он может выполнять роль лидера, только тогда его решения могут быть настоящими образцами и ориентирами.

Наглядная агитация — это еще и огромное, сложное художественное производство.

От того, насколько оно работает оперативно, ритмично, в правильно выбранном темпе, насколько тщательно разработаны виды его продукции, насколько эта продукция отвечает не только образным, но и технологическим стандартам, — от этого во многом зависят облик наших городов и сел, рабочая атмосфера на наших предприятиях, образ нашего досуга. Это еще одна из проблем наглядной агитации сегодня. Наглядная агитация должна отвечать параметрам нашего времени, времени НТР. Лаконизм, деловитость, простота, динамизм — все те качества, которыми мы характеризуем наше время и современного человека, должны быть присущи наглядной агитации. Борьба с шаблонностью, кустарщиной, с бесконтрольным самотеком в этом деле, с бездумным перенасыщением среды средствами наглядной агитации — это значит делать наглядную агитацию отвечающей духу времени и требованиям современности.

Большие резервы повышения продуктивности наглядной агитации скрыты и в обновлении ее технологии. Использование современных материалов и конструкций, прочных, легких, гибких, устойчивых к воздействиям среды, эстетически выразительных, освоение как выразительных средств новейших технических устройств и изобретений, в том числе проекционных и кинетических, может открыть для наглядной агитации новые горизонты. Не случайно наглядная агитация с первых своих шагов, еще в годы революции осознавала себя как «искусство завтрашнего дня». Сегодня мы можем сказать, что в этом проявилось ее прозрение будущего дизайнерского формотворчества, которое вполне доступно ей сегодня. Художники и дизайнеры призваны сыграть в решении этой проблемы важную роль.

Наглядная агитация откликается на важные явления действительности первой, раньше других видов художественной деятельности. В этом смысле она самый оперативный из всех жанров изобразительного искусства. Но входит она в предметно-пространственную среду последней, когда та уже так или иначе сформирована, будь то временный поселок в тайге, интерьер дворца культуры, заводская территория, благоустроенный микрорайон, зона отдыха или центральная площадь города, не говоря уже о праздничном решении. Архитекторы, скульпторы, монументалисты, строители, дизайнеры, инженеры уже сформировали в соответствии с требованиями и вкусами эту предметно-пространственную среду, куда должна внести наглядная агитация дыхание современности. Это также особенность, присущая самой природе этого жанра. Эта особенность диктует ей очень жесткие условия размещения. Наглядная агитация не должна разрушать того, что уже сделано архитекторами, строителями, скульпторами, монументалистами. Она должна принять все условия, которые диктует ей предметно-пространственная среда, оставаясь собой, стать еще и ее частью. Только тогда она полностью выполнит свою задачу.

К сожалению, еще бывает представление о ней как о наборе отдельных, ничем не связанных с окружением, стендах, витринах, досках почета, панно, лозунгах.

В настоящее время, когда предметно-пространственное окружение является множественным единством многих видов творческой деятельности, когда окончательно укоренилась концепция «среды» как образно-эстетической цельности и «синтеза», как метода ее формирования коллективными усилиями мастеров многих творческих специальностей, для всех выступает как неотложное требование включить наглядную агитацию в концепцию «среды» и в метод «синтеза» на правах неотъемлемой и необходимой составной части. Рассматриваемая с таких позиций, наглядная агитация уже не может быть случайной и кустарной.

Советские художники могут гордиться, что у них есть такое уникальное выразительное средство — в зримой форме непосредственно выражать волеизъявление своего народа, волеизъявление его авангарда — КПСС, быть образом их единства. Это высокая честь. И это столь же высокая ответственность.

СТА. ИСКУС. БА. И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ
ПРОДУКЦИИ

7
228

Задачи наглядной агитации, и как мы их решаем

Интервью с председателем
комиссии по наглядной агитации
В. М. Шпаком

VI съезд художников СССР, проходивший в начале прошлого года, в ответ на призыв к советским художникам искать и совершенствовать новые, более действенные формы и методы пропаганды и агитации средствами изобразительного искусства, принял решение о создании творческой комиссии по наглядной агитации при правлении Союза художников СССР.

Мы обратились к председателю комиссии Вячеславу Михайловичу Шпаку с просьбой рассказать о программе и задачах комиссии на ближайшие годы.

Каковы особенности состава комиссии и ее рабочей структуры?
Особенности комиссии отражают особенности самой наглядной агитации. Наглядная агитация — это жанр, выражающий себя посредством многих видов художественной деятельности. Это может быть и повседневная система общественно-политического оформления, и праздничное оформление, и международная выставка, и музейная экспозиция, и плакат, и монументальное решение, и эмблема. Мы стремились, чтобы состав комиссии отразил все виды творчества и сферы деятельности, все организации и учреждения, которые в той или иной степени причастны к этой огромной по масштабам и широкой по диапазону средств творческой деятельности. Поэтому в составе комиссии и художники-оформители, и монументалисты, и дизайнеры, и графики, представители правления СХ союзных республик и Торгово-промышленной палаты СССР, издательства ЦК КПСС «Плакат» и Академии художеств СССР, представители партийных и общественных организаций и ГлавАПУ, периодических изданий по изобразительному искусству, различных министерств и ведомств. Давно уже назрела необходимость создания всесоюзного методического центра по наглядной агитации в качестве специального павильона ВДНХ СССР. Много говорится об этом, но никакого центра пока не создано. С первых же организационных шагов деятельности нашей комиссии стало очевидно, что помимо своей основной, творческо-художественной функции комиссия может выполнить и еще одно важное дело — своим опытом способствовать созданию такого всесоюзного центра по наглядной агитации. В структуре комиссии нами предусмотрены специальные методический и информационный отделы, задача которых — собирать и систематизировать материал об опыте работы художников в области наглядной агитации по всей стране, о специфике этого опыта на местах, о ее материально-технической оснащенности и т. п.; будет создана фототека, которая положит начало коллекции образцов наглядной агитации прошлых лет и лучших современных решений.

Как вы понимаете требование повышения уровня наглядной агитации?

Настоятельно и непрерывно звучащее требование повышения идейно-художественного уровня и действенности форм наглядной агитации, может быть, как ничто другое, характеризует ее динамическую природу. Я бы не расценивал это требование, как это обычно делают, только как критику, как оценку ее неудовлетворительного состояния, хотя далеко не все в ней благополучно. Этим требованием, можно сказать, само время подгоняет наглядную агитацию — в каждый момент, в каждом месте соответствовать конкретности непрерывно изменяющейся действительности. Я понимаю это как нормальное, рабочее к ней отношение. Это специфика ее как заказа. Но чтобы сделать ее полностью соответствующей данному моменту в данном месте, художник должен хорошо знать эти конкретные условия. В связи с этим одна из главных задач комиссии — обстоятельно и всесторонне изучить специфические задачи, стоящие перед наглядной агитацией в конкретных условиях. Сегодня наглядная агитация в учебных заведениях по методам и приемам иная, чем, скажем, в учреждениях здравоохранения, на промышленных предприятиях, в сельской местности. И на промышленных предприятиях, в зависимости от их профиля, характера производства, масштаба, она может значительно различаться. Формы работы в этом направлении многообразны. Назову лишь несколько из предусмотренных в планах комиссии.

Ряд промышленных министерств проводит сейчас на своих предприятиях народнохозяйственный эксперимент, направленный на повышение эффективности производства. Мы планируем направить на некоторые предприятия этих министерств творческие группы. Их заданием будет разработка и осуществление проектов комплексного решения художественно-политического оформления, визуальной информации и благоустройства предприятий, осуществляющих эксперимент. Таким образом, мы хотим, чтобы передовой хозяйственный опыт на самом раннем этапе был отражен художниками в соответствующих его содержанию новых формах наглядной агитации.

Местный опыт, региональные традиции, национальные особенности — важный резерв совершенствования образной выразительности средств наглядной агитации. Для выявления этого опыта, а также для повышения квалификации художников на местах планируется специальная программа, сеть кустовых семинаров по всей стране. На эти семинары, которые будут проходить под руководством ведущих мастеров, художники должны будут приехать со своими конкретными тематическими заданиями и выполнять их в процессе семинара. Завершит семинар выставка выполненных работ, а также лучших образцов наглядной агитации данного региона. Эта программа начнется с семинара северо-

западного региона осенью этого года в Дзинтари. В него будут включены художники из Латвии, Литвы, Эстонии, Карелии, а также из Ленинградской, Пековской и Новгородской областей. *В последнее время много говорится о новых методах, о системном подходе к решению наглядной агитации. Что предусмотрено комиссией в этом направлении?*

— Это тема обширная. Одна из главных задач комиссии в том и состоит, чтобы способствовать разработке и внедрению новых творческих методов и подходов в нашей области. Поэтому я ограничусь только двумя показательными моментами.

Уже назрела необходимость решать наглядную агитацию как неразрывный элемент предметно-пространственной среды — будь то город, промышленное предприятие или зона отдыха. Программой комиссии предусмотрена разработка образцового комплексного проекта эстетического решения, благоустройства и наглядной агитации для типичного города Центрального Нечерноземья. В этом проекте наглядная агитация будет решена в синтезе с архитектурой, монументальным искусством, благоустройством города в целом. Если проект окажется удачным, он может послужить моделью для работы в городах такого типа, а их у нас многие сотни.

Огромные резервы в качестве средства наглядной агитации открывается в последнее время промграфика. Это включение в оформление изделий массового спроса — будь то спортивный инвентарь, различные сумки, куртки, упаковка различных товаров — эмблем, девизов, символов и т. п. агитационного и рекламного характера. В мировой практике, прежде всего в фирменной рекламе, уже накоплен значительный опыт в этом направлении. Все, что делается у нас, пока кустарно и неудовлетворительно по качеству. А ведь подобная форма наглядной агитации может быть очень удобна и эффективна для таких актуальных для всех тем, как охрана природы, безопасность движения, чистота и порядок на улице, для различной специфически молодежной тематики. В феврале этого года в Литве завершила работу специальная творческая группа художников-промграфиков предприятий легкой промышленности. Выполненные в творческой группе разработки поступят на предприятия легкой промышленности для внедрения на производстве.

Что вы скажете о решении такой проблемы, как повышение мастерства и профессионального уровня художников в области наглядной агитации? Какие мероприятия предусмотрены с этой целью в ближайшее время?

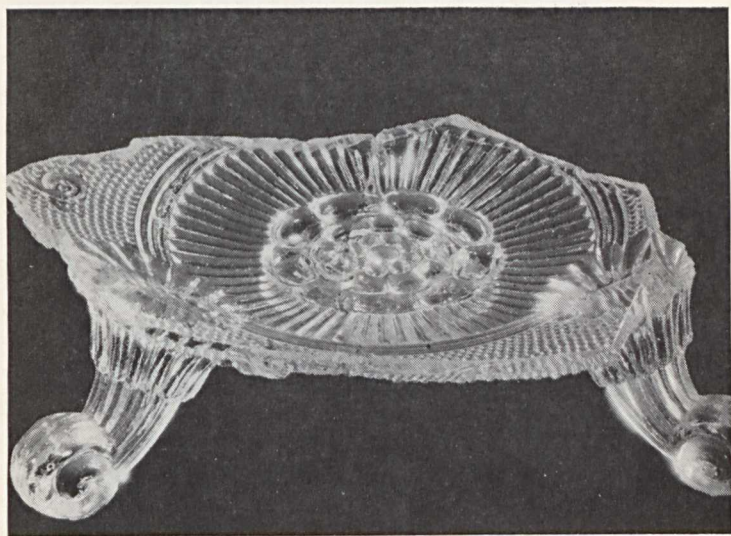
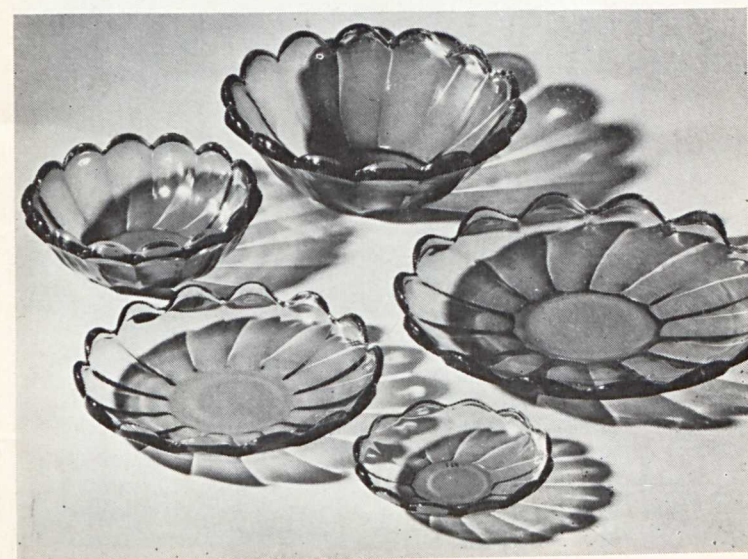
По имеющимся сведениям, по всей стране функционирует в настоящее время около двух тысяч мастерских по наглядной агитации. Свыше 60 тысяч художников заняты в этой сфере. Эти цифры говорят сами за себя. Далеко не все эти художники профессиональные мастера. Нередко это просто самодеятельные художники. Поэтому вопрос повышения уровня мастерства стоит, прямо скажем, остро. И он не так прост, как может на первый взгляд показаться. Как этот уровень, собственно, повышать? Передать всю наглядную агитацию в руки профессиональных художников? Или сделать всех художников наглядной агитации профессионалами? Во-первых, профессиональные силы и не смогли бы, если им вдруг предложили, так сказать, взять наглядную агитацию в свои руки, это просто непосильная по объему и масштабам задача. Во-вторых, и наша система профессионального художественного образования, на мой взгляд, по отношению к наглядной агитации построена неудовлетворительно. Нет специальных кафедр в наших крупнейших художественных вузах, нет соответствующих отделений в художественных училищах. Так что превратить всех самодеятельных художников в профессиональных тоже невозможно. А в-третьих, такая всеобщая профессионализация художественных кадров в наглядной агитации и не нужна. Она противоречила бы одной из ее важнейших черт, ее народно-самодеятельному характеру. Профессиональные силы должны решать в ней лишь наиболее ответственные задачи и тем самым осуществлять творческое лидерство по отношению к широкой внепрофессиональной и самодеятельной основе творческих кадров наглядной агитации на местах.

Удобная, эффективная, адекватная самой природе наглядной агитации как специфическому жанру форма повышения творческого уровня и мастерства художника уже выработана самим временем. Это проведение периодических смотров, конкурсов по наглядной агитации. Форма эта останется основной и на ближайшие годы. Секретариат правления СХ СССР принял решение о проведении совместно с Министерством культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ и другими заинтересованными организациями в течение 1984—1986 годов широкомасштабного, многоэтапного Всесоюзного смотра-конкурса по наглядной агитации. Сначала отбор работ пройдет по предприятиям, совхозам, организациям. Наиболее интересные решения будут отобраны на следующую ступень, на районные, городские, республиканские смотры. Завершающим этапом станет специальный раздел «Наглядная агитация» Всесоюзной художественной выставки, посвященной завершению XI пятилетки, куда попадут самые лучшие работы. Победившие на конкурсе работы будут опубликованы, рекомендованы для реализации или для использования в качестве методических пособий. Несомненно, такой конкурс окажется очень полезным для всех художников, и самодеятельных и профессионалов.

Материал подготовил С. Львов

100-летний юбилей
«Немана»

Никита Воронов

Образцы прессованного
стекла 30-х годовНабор салатников.
Прессованное стекло.
40-е годы

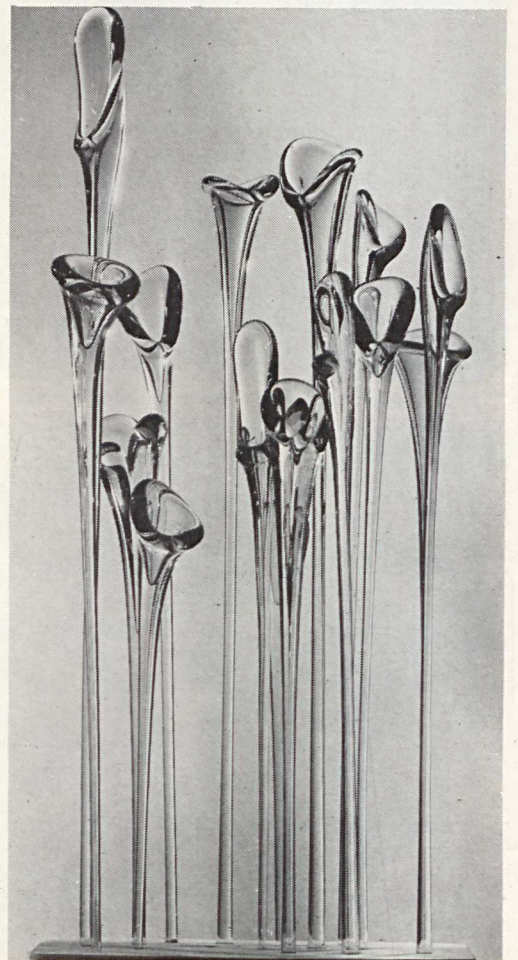
Столетний юбилей стеклозавода «Неман» был отмечен большим городским праздником. С утра жители Березовки стали собираться на стадион. К началу праздника туда проследовали пять грузовых машин, в оформлении которых были отражены определенные этапы истории завода. Такой художественный прием стал возможным потому, что в отличие от многих других старых заводов, развивавшихся сравнительно спокойно, постепенно накапливавших традиции и обретавших свое художественное лицо, судьба «Немана» полна исторических пертурбаций и драматических событий. Завод неоднократно переходил из рук в руки, менял местоположение, производственную ориентацию, ассортимент. Он принадлежал России, затем Польше, дважды был оккупирован Германией, многократно разрушался дотла и вновь возникал, как феникс из пепла. И приходится удивляться, что, фактически созданный заново в 1945 году на территории Белорусской ССР, «Неман» сохранил не только название, но и некоторые художественные особенности производства, сложившиеся при одном из наиболее деятельных его хозяев, крестьянине Люблинской губернии Юлиусе Столле, которого некоторые документы именуют «художником». Столле первым из заводчиков этого края стал разводить производство прессованного стекла и довел его до совершенства.

Здесь места — окраина бывшей Виленской губернии — не были промышленно развитыми. На завод приходили работать в основном разорившиеся белорусские, литовские, польские крестьяне. Столле сумел использовать их природное художественное чутье для выпуска гутных изделий ручной выработки. Прессованные вещи производились обычно из розалиновых, дымчатых и светло-зеленых стекол, гутные — из креолитовых, прозрачных и цветных.

...И вот — первая грузовая машина праздничного кортежа. Она изображала старую гуту: печь, часть пространства вокруг нее, старинные инструменты, станочек для ручного прессы, двух заводских ветеранов, одетых в старые телогрейки, и мальчика «котничка» в старенькой кепочке. Следующая машина отображала предвоенное время, затем восстановительный период, конец 1950-х — начало 1960-х годов... Именно тогда на завод приехали выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой Владимир Мурахвер и Людмила Мягкова, являющаяся сейчас главным художником завода. С тех дней начали буквально по крупницам восстанавливать едва теплившиеся две основные традиции «Немана» — производство гутных изделий и пресс. По сути дела, серьезное, на промышленной основе, производство прессованного стекла начинается только теперь, в год 100-летнего юбилея завода. Последний грузовик праздничного поезда — а каждый из них оформлял один из пяти цехов выработки — был посвящен современности... Сейчас завод ежедневно дает почти 50 млн. штук изделий сортовой посуды из хрусталя, бесцветного и цветного стекла.

Продукция «Немана» экспортируется в 16 стран. Работы заводских художников и мастеров были отмечены бронзовой медалью на Всемирной ЭКСПО-58 в Брюсселе, гран-при и двумя золотыми медалями в Яблонце (1973 и 1979 гг.). К юбилею завод награжден орденом Трудового Красного Знамени. Наряду с сортовой посудой сегодня налажено производство сувениров, в том числе новым способом фотохимгравировки. Поистине всемирным признанием пользуется разработанная на основе переосмысления античного способа декорировки «гребешком» так называемая «неманская нить». Автор ее — мастер-художник А. Федорков — раскрыл богатые художественные возможности этого способа, делающие изделия похожими на стекло с «венецианской нитью», хотя здесь технология выработки принципиально иная и значительно менее трудоемкая. Неманская нить — одно из выдающихся достижений советского стеклоделия. Вместе с тем это прямое продолжение гутных традиций старого «Немана», так же как и «тиходутное» и молированное стекло В. Мурахвера, а его же первые образцы прессованного стекла и комплектов из дымчатого стекла рубежа 1960—1970-х годов — продолжение и переосмысление традиций неманского прессы.

...На стадионе между тем продолжался праздник. Зачитывали адреса, выступали с приветствиями гос-



ти. Затем состоялись эстрадные выступления, завершился праздник футбольным матчем между приехавшими в Березовку ветеранами минского «Динамо» и местной командой. Гости выиграли со счетом 2:0... К юбилею была перепланирована и приведена в порядок территория завода, что было делом чрезвычайно сложным — ведь заводские цехи и другие постройки возводились в разное время и без единого плана. Тем не менее стараниями архитектора Ю. Спесивцева это было сделано, так же как и осуществлена перестройка заводского Дворца культуры, имеющего теперь торжественный парадный вход, краси-

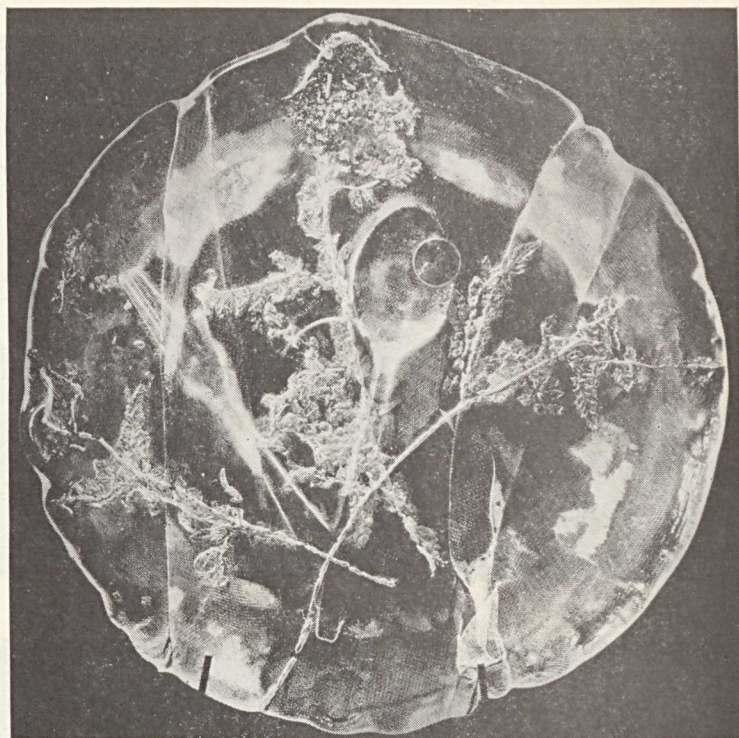
Т. Малышева
Набор бутылей.
Стекло, матирование

А. Анищик
Стаканы и вазочка.
Хрусталь

В. Жохов
Песнь о стекле.
Стекло, гутная техника

О. Сазыкина
Завтрак на траве.
Стекло, стеклоткань

Л. Мягкова
Цветы на асфальте.
Стекло, гутная техника, матирование



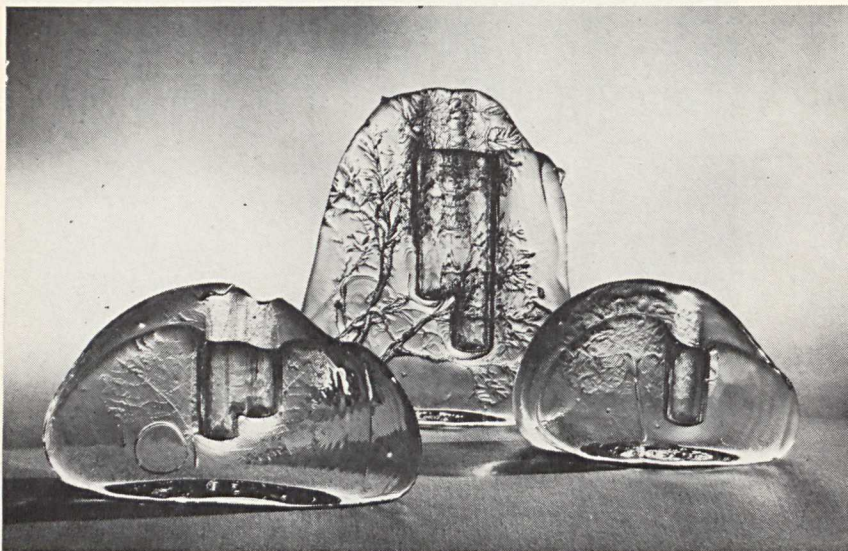
На стр. 6:

О. Сазыкина
Декоративная композиция.
Стекло, гутная техника

В. Жохов
Кружки и блюдо «У озера»
Стекло, гутная техника

В. Мурахвер
Набор посуды «Зубр».
Стекло, сульфид, гутная техника

В. Мурахвер
Сувенирные стаканы к юбилею «Немана»
Стекло, шелкографии



вые интерьеры и весьма привлекательный внешний вид. Дворец украшен большим витражом 6×3 м, выполненным В. Мурахвером.

К 100-летию «Немана» в Гродно открылась выставка произведений художников завода. Особый ее раздел — детские рисунки, сделанные в кружке, которым руководят Майре и Аркадий Анищики. Здесь же демонстрировалось несколько десятков рисунков углем и сангиной В. Мурахвера — в основном портреты рабочих завода.

Теперь несколько слов о художественной лаборатории завода. Ее работа основана на поощрении развития каждого художника в том направлении, которое наиболее соответствует характеру его способностей и таланта. Никогда не спутаешь монументальную крепость вещей В. Мурахвера с дизайнерской выверенностью бытовой посуды А. Анищика, тягу к изобразительности Л. Мягковой с повествовательностью и как бы театральной сценичностью скульптур В. Жохова, лирическую подоснову произведений Т. Малышевой со сложной ассоциативностью и изобретательностью О. Сазыкиной. Столь же по-своему, отлично от других и друг от друга, работали покинувшие завод по тем или иным причинам Сильвия Раудве, Керсти Вакс, Валентина Дзивинская. И уже по первым опытам видно движение к собственному авторскому стилю у недавно пришедших на завод Майре Анищик и Галины Сидоревич. Вместе с тем, несмотря на различие почерков, заметно стремление у большинства художников к примерно единому методу творчества, который можно сформулировать как метод «от уникального — к массовому». Первым так стал работать на заводе В. Мурахвер. Сегодня видим, как, например, Т. Малышева от чисто декоративных, как бы «плывущих вперед» форм, названных «Движение», упрощая, утилизировав и «успокаивая» форму, приходит к бытовым вазам и конфетницам.

То же — у О. Сазыкиной. Уникальный декоративно-фактурный прием получения на пласте стекла отпечатков различных кусков ткани, сухих листьев, веток, монет она в дальнейшем использует для производственных ваз-салфетниц, плоских блюдец, пепельниц, салатников. У Л. Мягковой и В. Жохова (например, при переходе от скульптур к проектированию столового набора) связь уникального с утилитарным менее ощутима. Для этих художников создание декоративного выставочного произведения является не первым шагом к массовому изделию, а скорее лишь отдаленным стимулом, еще неясным вначале толчком к поиску каких-то далеких ассоциаций. И одновременно чисто формальной школой в области выявления качеств материала, ритма, движения линий, силуэта.

Иногда главный художник Л. Мягкова идет на смелый эксперимент, поручая специалистам различной направленности и разного творческого темперамента выполнение одинаковых заданий, и это приносит очень любопытные результаты. Так, недавно А. Анищик, В. Жохов и В. Мурахвер работали над созданием комплектов столовой посуды для общественных интерьеров.

Различие индивидуальностей художников помогает развитию творчества и вкуса мастеров. Хотя они работают в цехах, но фактически такие классные специалисты, как выдувальщик Иван Михайлович Пуховский, алмазчик Иван Станиславович Бартошик (к юбилею завода он удостоен звания заслуженного работника промышленности) и другие, являются членами клана художников. Без их умения и вдохновения не были бы осуществлены многие новые произведения художников лаборатории. Творчество рождает творчество. Завод выпускает забавные сувениры «Корова» и «Олень», созданные Пуховским, вазы и кубки Бартошика.

Таковы особенности работы художественной лаборатории и всего коллектива — развивать индивидуальность и способности каждого, выпуская одновременно с массовыми изделиями сортовой посуды, с широко тиражируемыми бокалами и рюмками, созданными А. Анищиком, отдельные фирменные сувенирного и уникального типа вещи с «неманской нитью» А. Федоркова, молированные и тиходутые вазы В. Мурахвера, стеклянную скульптуру В. Жохова. Это позволяет заводу давать в нужном количестве плановую продукцию для населения и в то же время сохранять и развивать свои традиции, создавать свой собственный фирменный стиль.

И в конце — маленькая информация. К 100-летию юбилею завода его бывший главный художник, создатель того стиля работы художественной лаборатории, о котором мы писали выше, Владимир Семёнович Мурахвер был награжден значком победителя соцсоревнования. Редакция журнала и автор горячо поздравляют с этой наградой нашего дорогого «Вилю», замечательного профессионала, тонкого мастера рисунка и живописи, имя которого по праву входит в первую десятку лучших художников стекла нашей страны.

Художественный образец в пространстве экономических измерений

Даниил Дондурей

Художественная промышленность принадлежит к той области декоративного искусства, где творческий процесс неразрывно связан с экономическими проблемами, где эстетическая деятельность напрямую сталкивается со сферой производства и потребления.

Руководствуясь решениями июньского, декабрьского (1983 г.) и февральского (1984 г.) Пленумов ЦК КПСС, журнал расширил публикации по этой проблематике.

Организуя «Рейды «ДИ» на заводы художественного стекла и фарфора, проводя беседы за «Круглым столом» с коллективами художественных лабораторий предприятий, журнал стремится помочь в решении практических вопросов повышения художественного качества массовых изделий.

На художников, на их талант и профессиональное мастерство сейчас возлагается ответственная задача — сформировать стратегическую программу производства товаров народного потребления — подчеркивалось в редакционном комментарии («ДИ СССР», № 10, 1983).

В этом номере мы публикуем статью, анализирующую существо актуальных экономических процессов в социологическом контексте, прослеживающую судьбу художественного образца в условиях массового товарного производства, а также акцентирующую внимание на тех препятствиях, которые порой не позволяют довести авторский образец до его адекватной практической реализации. Статья написана на основании бесед с художниками, специалистами промышленности, торговли, администрации разных областей художественного производства — ювелирного, фарфорового, стекольного, — часть из которых мы публикуем.

Начнем с известного. Наше производство не ориентировано исключительно на коммерцию, в соответствии с законами которой главным свойством изделия считается его способность быть как можно быстрее проданным и приносить прибыль. У нас другие цели — удовлетворение непрерывно возрастающих потребностей всех членов общества, развитие и совершенствование структуры этих потребностей. Для этого и необходимо самым доскональным образом знать логику их возникновения, видоизменения, их способность после удовлетворения не исчезать, а образовывать новые вариации. Ох уж эти потребности! «Умерьте свои потребности, — советуют психологи, — и вам будет принадлежать мир».

Пока же предприятия не в состоянии учитывать, какие группы населения жаждут дешевых продуктов серийного выпуска, кого привлекают изделия современных стилизаций («под амбир», а кто «теплее») от действительности стародавних вещей. Неизвестны и направления вкуса: какие типы, формы, рисунки, силуэты, скажем, украшений, особенно модны в этом году? «Затрудняюсь определить, — сетует главный инженер Кишиневского ювелирного завода А. Дячук, — да и покупатель сейчас неактивен и отчетливо не представляет, что ему нужно».

Сегодня вряд ли кто скажет, в силу каких причин не меркнет, допустим, популярность знаменитого хрустального салатника «Волжанка» Саратовского завода технического стекла или таких «шлягеров 70-х», как ваза для цветов Гусевского хрустального завода (арт. 11442), или конфетной «Корзинки» завода «Неман» (арт. 11251). Неизвестны и более элементарные вещи. Сколько надо производить

«ИЗУЧАТЬ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ
ОСНОВАНИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ
ПРОЦЕССОВ...»

Геннадий Дадамян,
зав. сектором социологии
искусства ВНИИ искусствознания

...Говорить серьезно о формировании «потребительского сознания» как значимого явления у нас можно, видимо, где-то со второй половины 60-х годов. После десятилетий потребительского аскетизма, вызванного необходимостью преодоления трудностей социального строительства, за последние 15—20 лет вызрела принципиально новая ситуация, отразившаяся и в росте благосостояния людей: если в начале 60-х годов население имело в личном пользовании товаров на сумму 90 млрд. рублей, то к 80-му году на сумму 500 млрд. Естественно, что к этому фундаментальному сдвигу оказались в каком-то смысле не готовы ни промышленность, ни торговая сеть, ни экономисты.

До этого времени воле и желаниям потребителей практически не придавалось особого значения (не случайно у нас так и не появилась реклама, призванная не столько информировать, сколько давать потенциальным покупателям смыслообразующий мотив покупки, связанный с индивидуальным образом жизни, престижем и так далее). Потребительское поведение осуществлялось стихийно, по своим, совершенно неизученным и потому неуправляемым законам.

Но с этого времени для многих людей стала характерна странная, небывалая потребительская невоздержанность, когда притязания порой не соответствовали реальным материальным возможностям. Целые группы населения жили не по средствам, всеми правдами и неправдами тянулись покупать то, что обладало знаками престижа (скажем, хрусталь, ковры, дорогие украшения) — то, что позволяло утвердить значение человека в отраженной его собственными глазами оценке «других». Мне кажется, появись тогда в продаже самолеты — их скупали бы нарасхват.

На рубеже 80-х годов ситуация вновь качественно изменилась. Повышение цен на предметы роскоши, обусловленное желанием привести их в соответствие с потребностями, стремлением избавиться от очередей, как бы подвело черту под определенным этапом «гонки потребления». С одной стороны, исчезает дефицит, а с другой — возникает «ножницы» между ценами, за которые потребитель может приобрести и продать вещь. Попробуйте реализовать сегодня украшение или хрустальную вазу, и у вас исчезнет желание «вкладывать» в них деньги. Но причины происходящего не только в этом.

Существенно изменилась сама психология покупки этих типов товаров: то ли мы стали мудрее, потому что сами изменились, то ли есть другие факторы, скрывающиеся в более глубоких сдвигах общественного сознания и поведения массового потребителя. Почему это произошло именно сейчас, мне кажется, пока никто объективно не знает. И хотя можно привести не одно объяснение фиксируемых перемен, все они, строго говоря, имеют частный характер, так как не затрагивают главного — глубинных, порой неосознаваемых представлений человека о жизни, о самом себе, которые прямо или косвенно не могут не сказаться на содержании экономических процессов. Да и наука не в состоянии до сих пор предложить аргументированные версии изменений, ибо не изучает культурологических оснований этих процессов.

Я, например, занимаюсь театром и вижу, что и там, казалось бы, в совершенно другой сфере, сейчас явно обозначился спад, хотя к ценам это никакого отношения не имеет. Театральные билеты, стоимость которых не повышалась почти 40 лет и которые до последнего времени достать было невозможно, теперь, за редким исключением, купить так же легко, как кольцо с бриллиантом или изысканный ковер. Следовательно, дело в каких-то более общих сдвигах, произошедших в самые последние годы...

«МЫ ПРИГЛАШАЕМ ХУДОЖНИКОВ — ВСТАНЬТЕ ЗА ПРИЛАВОК!..»

Мария Лебедева,
директор магазина «Дом фарфора»

...Ну зачем нам, скажите, особая служба спроса? Мы знаем нужды потребителя досконально. Все равно по результатам опросов для себя выводов никто не делает — большинство предложений остается на бумаге. Заводы же не торопятся осваивать новый (точнее, давно забытый) ассортимент: сырные доски из фарфора, большие долевные чайники, тарелки для десерта, креманки с рельефными ручками, мелкую пластику. Все их помыслы заняты одним — «гнать план». Им невыгодно делать, скажем, квадратные масленки — по форме фасованного масла — вот они и штампуют круглые изделия, как мы их называем, «миски для котят»; им невыгодно делать розеточки для варенья за 25 копеек, и никакие призывы, никакие потребности массового покупателя им не указ. Что тут прикажете делать? Ведь в нашем магазине план тоже приближается к 12 миллионам и надо чем-то торговать. Кроме того, предприятия вовсе не страшатся быть наказанными за устаревшую продукцию, не боятся, что мы откажемся от фондов, заявляют: «Вы в Москве избалованы; если не устраивают наши поставки — отправим их туда, где их будут раскупать не глядя». Иногда, правда, мы выходим на предприятия напрямую, рискуем работать с принципиально новыми товарами, сами делаем калькуляцию цены. Но и тут не обходится без накладок: иногда заводы используют эту нашу заинтересованность в своих целях, торопятся запустить в массовые серии неапробированные вещи (у них есть соответствующая строчка плана), не прислушиваются, когда мы советуем подождать с внедрением, проверить, пойдут они или нет. Я хотела бы еще подчеркнуть, что ситуация в последние годы настолько изменилась, что нам приходится практически заново приучать людей к фарфору и хрусталу, искать новые доводы их ценности, словами дополнять то, чего предприятия не делают на практике, убеждать покупателей, что фирменные стили, о которых заявляют промышленники, на самом деле существуют. Сколько раз мы приглашали художников: «Приезжайте к нам в магазин, встаньте за прилавок. На ярмарках вы ведь видите не живого покупателя, а одних оптовиков. Тогда бы вы узнали, что сейчас необходимо в первую очередь заняться комплектацией: заварные чайники, тарелки, салатники должны изготавливаться в комплекте разной емкости, нужны специальные наборы посуды для компотов, блинов, специй, сервизы для семейного завтрака, приборы «тет-а-тет» (на две персоны)». Мы говорим художникам: «Проверяйте ваши идеи и эксперименты прямо в магазине!» Нельзя же все сваливать на цены. Вот когда мы недавно получили (к сожалению, только полвагона) сервизы «Райхенбах» производства ГДР стоимостью в две с половиной тысячи рублей — их ведь быстро раскупили, поскольку там есть рельеф, прекрасный черепок, вырезной край, отличная глазурь, нет зачисток. Так что люди готовы платить за высококлассное изделие. Покупают же ленинградские кофейные чашечки по 100 рублей за штуку!..

кофейных чашек того или иного артикула — ведь Россия не Бразилия и не Турция, в традиции миллионов людей здесь пить не черный кофе в малюсеньких, а кофе с молоком в «полновесных» чашках. Много или мало мы производим такой продукции, выпуская за десять лет до 50 предметов в среднем на каждого советского человека?

Поражающая неясность потребностей и отчужденность от чайний потенциальных заказчиков ведет к противояственному несоответствию интересов: покупателю нужны удобные и достаточно недорогие вещи, которые промышленность при современной форме отчетности выпускать невыгодно — например, небольшие водочные рюмки, сахарницы с ручками, вазочки для варенья. Куда прибыльнее «делать план» другим путем — декорировать как можно больше изделий ручной росписью или включать те же заварные чайники и молочники в сервизы: за комплектацию, как известно, берется надбавка 20%, а ручная роспись — это высокие преискуранные группы и, следовательно, высокая цена, а за этим прибыль и будущие премии. Да и магазинам дешевым товаром — «семечками», как его называют профессионалы, — торговать невыгодно: никто, кроме потребителя, в этом не заинтересован! Так, спад спроса на изделия из стекла и хрустала начался еще в 1981 году, но в последующий период обновлялось лишь 4–6% ассортимента (сейчас намечено 10–12%). Никто конкретно не ответвен — вернее, все вместе — за то, что предприятия выпускают одни вещи, а массовая публичка нуждается в других. Прилавки ломаются, а покупатель уходит с пустыми руками; это ведет к гигантскому затовариванию (сверхнормативные запасы одного только хрустала оцениваются ныне в 60 млн. рублей, а посуды в целом в 170 млн.).

Одна из основных причин такого положения состоит в недостатках механизма планирования, в том, что художественная промышленность практически не нуждается в изучении рынка. Показатели эффективности, премии, прибыль предприятий парадоксально не зависят от степени привлекательности создаваемых вещей: главной характеристикой работы художественной промышленности продолжает в конечном счете оставаться выполнение плана по объему валовой продукции. Независимость от потребителя приводит к тому, что, имея директиву улучшить ассортимент, заводы меняют рисунок, добиваются индекса «Н» (и автоматически надбавки за «новизну») — тем самым благоприятным образом повышают показатели выполнения плана и «в рублях», и «в штуках». По мнению академика А. Агабегяна, только создав «такой хозяйственный механизм, который бы напрямую подчинил результаты деятельности заводов интересам потребителей, можно было бы кардинально улучшить дело». А в дальнейшем добиться того, чтобы было экономически выгодно делать красивые вещи.

Проблема эта осложняется еще и тем, что в начале 80-х годов у нас резко изменилась ситуация — кончился дефицит на многие товары (в том числе на ювелирные изделия, ковры, фарфор, хрусталь и т. п.). Факторов много: приближение к порогу насыщения соответствующих потребностей, резкий скачок цен, приведший в ряде случаев к эффекту, противоположному поставленной цели, образование своеобразного «дефицита денег» в отношении некоторых товаров, резкие диспропорции ассортимента. Если на протяжении десятилетий торговля, что называется, «шла с колее», то теперь «рынок продавца» уступает место «рынку покупателя», в условиях которого характер его запросов резко возрастает.

Нынешний потребитель хорошо одет, обут, образован, даже привередлив, его претензии к качеству каждодневно повышаются. Включаются какие-то иные механизмы, иные уровни притязаний, которых раньше не было. Специалисты фиксируют массовый интерес к принципиально новым типам товаров: автоприцепам (в виде дач), дельтопланам, радиоаппаратуре с квадрофоническим звучанием, бытовыми электронным плитам, виндсерферам, домашним саунам. До конца этой пятилетки продукция такого рода будет произведено на сумму в 10–12 млрд. рублей. И если при увеличении с 1940 года заработной платы трудящихся в 5,5 раз продажа, скажем, ковров и мебели возросла за эти годы в сопоставимых ценах в 78 раз, а бриллиантов и других ювелирных украшений в 464 раза, то ныне, по данным ЦСУ, люди не спешат тратить находящиеся на их сберкнижках около 175 млрд. рублей — те статистические 2–3,5 тысячи, которые каждая советская семья имеет в среднем на своем счету (из расчета два вклада на одну семью). Смотрят, прицениваются, консультируются ... и не покупают. Некогда избалованные художественная промышленность и торговля, привыкшие работать в удобных условиях дефицита, оказались попросту не готовы ни организационно, ни психологически принять нормальную покупательскую неторопливость, немногочисленность у витрин и особенно у касс.

Быстро эволюционируют и нормы художественной взыскательности, во многом зависящие от возраста, пола, дохода, семейных обстоятельств, традиций. За рядовой покупкой вазы для цветов или сахарницы стоит не только стиль жизни человека, но и его идеалы красоты, благополучия, уюта, счастья наконец. И независимо от того, знаем мы о них или нет, именно они диктуют все индивидуальные отклонения вкуса. Если же мы хотим хотя бы отчасти представить стратегию спроса, с ними нельзя не считаться.

Потребителю нет дела, скажем, до того, что определенные дефициты возникли за счет приближения предприятий к мировым нормам расхода свинца в стеклоделиях, он не обязан подозревать о никудышнем качестве красок сдвижной деколи на фарфоре, быть снисходительным в связи с пороками черепка, трудностями точного литья или внедрения метода вакуумной пескоструйной обработки. Это не его проблемы.

Любое восприятие и оценка опосредованы имеющимися у каждого человека знанием и опытом, сотканными из самых разнообразных — главных и второстепенных — элементов. Это как бы маршруты мысли, которыми мы постоянно пользуемся в ходе наших размышлений и переживаний. Более того, уверены, что они универсальны. Поэтому нам кажется, что и другие люди, покупатели например, следуя схожими путями, должны оценивать увиденное примерно так же, как это делаем мы.

Больше всего цена в производстве уникальность, тепло авторской руки, художник иногда просто заболевает от осознания того, что его образец — нечто живое и возвышенное — оставлено «один на один» с механической уравниловкой массового производства. Он даже помыслить не может, что кто-то исходит из прямо противоположного взгляда, придерживается совершенно иных, чем у него, предпочтений. Скажем, любуетя как раз не мягкостью, теплой неточностью формы, сопровождающей ее рукотворность, а безупречностью машинного исполнения. Ищет в новой работе схожести с тем, что уже многократно видно и одобрено. И если все тиражированное находится на подозрении у теоретиков искусства, то массовая аудитория (нам это покажется святотатством) часто не видит в оригинальности произведения особой ценности. В ее глазах цель самого оригинала состоит в том, чтобы... соответствовать собственной копии! Тиражированность, повторяемость тысячи раз виденного выступает в сознании такого потребителя свидетельством достоинства вещи; «презелья давно знакомого» — отличительный психологический механизм подобного восприятия.

Или другой пример разночтения. Автор фарфоровой чашки горд достигнутым впечатлением легкости, воздушности вещи, как бы тающей в руках; у хозяйки же она оставляет ощущение повышенной хрупкости и ненадежности — «в мойку ставить нельзя», «мыть надо отдельно». Дальше уже срабатывает неосознаваемый «эффект подстановок»: раз нельзя использовать, значит и пить из такой чашки боязно.

Может показаться экономическим казусом, но все производители художественной продукции весьма приблизительно осведомлены о содержании и эволюции реальных потребностей покупателя. Откуда узнать? Только от торговли. Ведь анализ рыночной конъюнктуры в стране целиком отдан в ее ведение. На каждом двухсотом предприятии имеются даже специальные службы по изучению спроса со штатом... из одного сотрудника-товароведа, по своему разумению проводящего «соответствующие мероприятия». Тут уж очевидно, что о знании рынка художественных изделий говорить не приходится, так как даже в самой «богатой» подотрасли — ювелирной (с годовым товарооборотом в 4,7 млрд. рублей) — в этом году был впервые дан запрос во Всесоюзный институт по изучению конъюнктуры и спроса на рассмотрение сложившейся рыночной ситуации. Торговля и тем более производственные предприятия по какому-то наитию, из опыта подчас случайных наблюдений представляют себе тех, для кого работают, а вследствие этого неспособны соотнести эстетическую ценность своей продукции с потребительской.

А в такой ситуации не в состоянии сформировать и спрос.

Конечно, если бы действительный контакт с потребителем был предприятиям жизненно необходим и они бы несли большую ответственность за свои просчеты, за ненужную людям продукцию, то производственные объединения, главки, министерства, кооперируясь с торговлей, легко бы нашли средства для создания мощных, постоянно действующих служб изучения спроса и рекламы, способных исследовать тончайшие механизмы формирования художественных и потребительских предпочтений, анализировать динамику соответствующих потребностей на глубинном уровне, с довольно высокой точностью, во всех группах населения, по любым категориям товаров. Социальные психологи, специалисты по рекламе, искусствоведы могли бы в результате проведенных зондирований предсказывать эффективность внедрения того или иного новшества, советовали бы, где, когда, как и для каких групп населения рационально запускать в серию одну модель, снимать с производства другую, как добиться популярности, сопоставимой, к примеру, с «кубиком Рубика». Всего не перечислишь. Понятно, что стоимость организации и проведения подобных исследований, внедрения предложений в практику была бы в сотни раз меньше, чем те потери, которые несут предприятия (точнее, государство) в результате затоваривания изделиями художественной промышленности. По ориентировочным расчетам, как свидетельствуют публикации журнала «Коммерческий вестник», сверхнормативные запасы одних только ювелирных изделий равны в настоящее время 270 дням торговли и исчисляются гигантскими суммами: в 1982 году было продано украшений почти на полтора миллиарда рублей меньше, чем за предыдущий год, в 1983 — ситуация еще более осложнилась (только эти потери превышают все годовые затраты государства на 615 театров, всю концертную деятельность, содержание 133 тысяч библиотек, 259 художественных музеев, приобретение произведений изобразительного и музыкального искусства вместе взятые).

Следует иметь в виду, что при нынешней быстрой смене вкусов и моды (этого, по словам Вл. Дали, «ходячего обычая») добиться кристаллизации какого-то одного типа вещи, который хотя бы на время мог стать идеалом для потребителя, довольно трудно: как только предмет появляется в превышающем спрос количестве — срок его жизни предрешен. Став слишком доступным, он, при отсутствии рекламы и максимального обновления ассортимента, оказывается неинтересен. Наиболее разительный тут пример — излечение от «золотой лихорадки» середины 70-х.

Поэтому так важно создавать общезначимые признаки художественной ценности изделий, которые бы совпадали с товарными качествами, найти способ непрерывного эстетического обновления в условиях машинного стандарта, дифференцировать художественное производство на отдельные группы потребителей. В последнее десятилетие изменилось реальное бытование предметов художественного творчества в обществе. Люди теперь общаются с вещами не так, как прежде. Книжки, кроме всего прочего, часто приобретаются потому, что, в соответствии с предписаниями времени, нормами культурного права, уже нельзя их не покупать. Расставляя дома мебельные гарнитуры, мы заявляем о своем социальном статусе, способе поведения, а одеваясь «для других», уверяем тех, кого принимаем всерьез, что готовы и способны соответствовать их представлениям, тому нашему образу в их глазах, который сами же и распространяем.

Этот образ современный человек «лепит» с помощью среды своего обитания. Приобретаемые в повседневной жизни товары автоматически несут и знаковую функцию — мифологизируются, в результате чего сами намерения и действия человека воспринимаются подчас как функции вещей. Ожидаем же мы от владельца гарднеровского ервиза иного стиля поведения, чем, скажем, от обладателя столовых приборов, изготовленных объединением «Краснодартеклотара». Но если по одежде легко определить социальную и культурную принадлежность человека, то символика обладания произведениями декоративно-прикладного искусства не разработана, знаки престижа не выявлены. Это естественно. Ведь костюм — передвижное, быстро сменяемое, демократичное и чрезвычайно эффективное средство демонстрации социального положения, в то время как хрусталь или фарфор в этом плане не столь удобны и универсальны, регулируют отношения лишь с узким кругом «вхожих в дом лиц».

Понимание культурно-символической стороны промышленного искусства требует особого опыта, таких знаний и навыков, которыми художники сейчас не обладают. Хотя, видимо, именно они призваны подсказать ориентиры-атрибуты «хорошего вкуса», которым можно было бы следовать в обыденной практике. И если одного покупателя надо просто проинформировать о ценности выставочного варианта посуды, другому, скажем, поведать о том, что ЛФЗ — бывший императорский завод, имеющий долгие традиции и славу, сопоставимую с лучшими мануфактурами Европы, то для третьего было бы важно увидеть, как знаменитый герой, например, Штирлиц, не может прожить дня без любимой вещи. В этом контексте все возможные действия с произведениями промышленного искусства приобретают особый смысл именно как своеобразные «индикаторы» личности, показатели обладания «хорошим», «правильным» вкусом.

Люди предпринимают значительные материальные, социальные и психологические усилия, чтобы создать неповторимую предметную среду из тех выразительных средств, которые доставляют им промышленность и торговая сеть. Тут-то и возникает благодатное пространство для выработки четких языков социальной символики, во многом определяющих поведение массовых аудиторий. Так, кузнецовская посуда, рассчитанная в свое время на расплывчатый вкус обывателя, оказалась вопреки своей внешней безвольности и податливости (а может быть, благодаря этому) жизнеспособной в самых разных условиях.

«ИЗМЕНИЛАСЬ САМА ПСИХОЛОГИЯ ПОКУПКИ...»

Валерий Радашевич,
главный инженер ВО
«Союзювелирпром»

...Ювелирная промышленность переживает сейчас довольно трудный период. Произошло резкое изменение отношения большинства потребителей к цели приобретения ювелирных произведений. Если раньше они во многих случаях были средством материального обеспечения, то теперь психология покупки дорогостоящей вещи связана исключительно с ее восприятием как предмета украшения. Повышение розничных цен на ювелирные изделия из драгоценных металлов, естественно, должно сопровождаться повышением их эстетического уровня. Но эта задача не решается нашими производствами. Вместо этого предприятия (Одесского завода например) создают облепеченные, менее металлоемкие изделия, что само по себе никак не может способствовать развитию ювелирного искусства. Ситуация осложнилась и тем, что торговля оказалась не готовой работать в новых условиях, не смогла обеспечить широкого потребителя необходимой эстетической информацией и повести его за собой. Ныне, я бы сказал, она проходит суровую проверку на профессионализм. Мы понимаем, что для уменьшения последствий неблагоприятной конъюнктуры нужно незамедлительно предпринять экстраординарные меры — скажем, увеличить число фирменных магазинов, привлечь внимание покупателей к перспективным образцам, дифференцировать производство в зависимости от выявленных (это еще предстоит сделать) характеристик спроса, повысить статус заводских художников. Но для начала следует изменить мышление всех участвующих в нашем деле организаций и служб, а не ссылаться на то, что у каждого свой «план».

Кстати, те предприятия «Союзювелирпрома», которые сами стали искать контакта с потребителем («Русские самоцветы», например, Львовское, Ленинградское и другие объединения), смогли быстро отреагировать на коренное изменение спроса. Ведь на оптовых ярмарках они впервые попали в ситуацию своего рода конкуренции — торговля заключала договоры с теми из них, кто более надежен, кто отвечает нынешним требованиям качества, оригинальности и разнообразия ассортимента. Выиграли руководители, быстрее осознавшие тот факт, что в жестких условиях доминирующим фактором успешного осуществления хозяйственной деятельности становится достижение художественной ценности изделия, адекватного воплощения авторской идеи, обретения предприятием собственного стиля.

«МЫ ДОЛЖНЫ СОЗДАТЬ НОВУЮ МОДУ...»

Владимир Филатов,
главный художник
Министерства промышленности стройматериалов РСФСР

...Есть еще один весьма важный момент. В связи с изменением ситуации мода на такой товар, как коммерческий хрусталь, по всей видимости, кончается. И вряд ли теперь восстановится его прежняя престижность.

Собственно, начинается новая волна спроса, совсем иная, может быть, противоположная той, что была раньше. Необходимо, чтобы над решением всех этих проблем задумались подлинно профессионалы, потому что в данный период это действительно необходимость и первоочередная нужда промышленности.

Как организовать такую работу?

Ассортимент многих заводов засорен, а в стилевом отношении разнолик. Он не повышается в культурном смысле, он лишь захламляется различными модификациями одного и того же, с уступкой вкусовщине или узкопроизводственным целям. В результате покупатель с большим интересом обращается к устаревшим фасонам хрустала с мальцевской гранью.

Сейчас, видимо, пришло время, когда потребитель начинает через торговлю диктовать нам свою волю, свои требования и вкусы, — к сожалению, часто невысокого уровня. Мы должны осуществить попытку опередить события, создать новую моду и тем самым овладеть положением дел. Причем наши предложения должны быть более демократичными, более свободными от консерватизма, безвкусицы и мишуры. Я не собираюсь полностью отрицать значение спроса на дорогостоящих, старинных рисунков и форм хрусталь. Интерес к нему определенной категории людей должен остаться. Но художник обязан сегодня найти совершенно новое, живое звучание облика бытовой вещи, неожиданного и ясного, привлекающего своей свежестью и современным настроением. Существенна и еще одна проблема.

Когда я работал на заводе, то, как и все художники, был подвержен распространенной «болезни» — заниматься внедрением искусства в быт через производство. А факты постоянно убеждали меня в том, что треугольник «производство — художник — потребитель» основан на принципах, далеких от мечтательных стремлений производить и продавать произведения искусства, адекватные выставочным образцам. Художнику, получившему социальный заказ на создание посуды или другого бытового предмета для рынка, необходимо понять, что прежде всего он должен изменить свои представления и избавиться от стремления превращать товар в чистое произведение декоративного искусства. Эти безобидные на первый взгляд иллюзии в действительности дезориентируют нас. Кстати, они культивируются и поддерживаются в процессе воспитания художника в вузе, в теоретических установках, в среде художественной общности. А на самом деле профессиональный долг и творческая честь состоят в том, чтобы создавать такие вещи, которые обладали бы истинно потребительскими свойствами и при этом сохраняли ценность художественного образца.

Нет никаких свидетельств того, что экономисты, занимающиеся промышленным искусством, способны учитывать его эстетическую специфику. К художественным изделиям продолжают применяться законы бытования любых других продуктов: калькулируется только то, что поддается измерению в денежных единицах, в частности, стоимость сырья, оборудования, рабочей силы, делаются поправки на издержки производства и т. д. И так как продажная цена у нас, как известно, не зависит от спроса на тот или иной товар или от его конкурентной способности, то и прибыль (разница между продажной ценой и себестоимостью) выступает по отношению к создателям во многом лишь как средство морального поощрения. Так образуется замкнутый круг: экономисты без соответствующей теории не могут разработать стоимостные эквиваленты оценки труда художника; сами же творцы, сталкиваясь с нынешними принципами извлечения прибыли от искусства, совершенно убеждены, что практика товаро-денежных отношений чужда его природе. А поскольку содержание плановых показателей не видоизменишь одними упованиями на неразработанность специальной экономической теории художественной деятельности, то и приходится использовать унифицированные отчетные выкладки к сфере приложения творческого труда.

При этом, если применительно к живописи или скульптуре очевидны сетования на неспособность экономики ощутить абсолютное отличие «трансцендентального» по своей природе продукта — художественного произведения, измерить его конечное воздействие на человека, то художественная промышленность в большинстве случаев совершенно интегрирована в систему традиционных экономических связей. При машинном производстве сувениров, браслетов или расписной посуды трудно взывать к особым мерам исчисления вклада художника.

Да и как объективно определить неуловимое свойство — ценность творческого решения? Ведь область оригинальных идей, по определению, есть область, в которой всего острее ощущается недостаток оценочных критериев. Тут включаются порой парадоксальные механизмы. Для обыденного сознания, к примеру, важным эталоном явится степень сходства новых идей... со старыми, то есть как раз мера того, насколько эти новые идеи не новы. Но тогда критерии потребителей могут быть противопоказаны устремлениям художников. И кто, как не экономисты, должны иметь в этом противостоянии холодную голову!

Как быть? Пойдешь в одну сторону — потеряешь специфику искусства, пойдешь в другую — запутаешься в дебрях эстетических критериев, в третью — оторвешься от массового потребителя, от нужд производства, а следовательно, лишишься прибыли. Поэтому экономистам безопаснее оставить все как есть, чем доискиваться доказательных аргументов приложения к продуктам труда художника каких-то особых, никому неведомых мерок, требующих не только новых социально-экономических критериев, но и большего — выработки принципов иного экономического мышления. И это при условии, что отсутствуют значимые финансовые козыри таких нововведений, а их в свою очередь и быть не может, ибо — тут повторяется «сказка про белого бычка» — надо иметь теорию, в соответствии с которой можно было бы научиться измерять сначала социальную, а затем и экономическую эффективность.

Положение осложняется тем, что все участники художественного производства не склонны принимать во внимание чужие точки зрения. «Мир каждый видит в облике ином. И каждый прав — так много смысла в нем».

Так, воспитанному в атмосфере «богемного самосознания» художнику трудно примириться с бездушной расчетливостью законов современного механизированного производства, с его хладнокровной способностью унифицировать, технологически укрощать любые фантазии художественного замысла. По самому складу своей психологической природы и профессионального мышления служители муз противятся культуре экономии, желанию хозяйственников обеспечить стабильность процесса создания продукта, их склонности к «рутин», предеказуемости, минимизирующей степень финансового риска, устраняющей административную перегруженность и потенциальную возможность конфликтов.

В свою очередь и администрацию не может не раздражать кажущаяся им порой снобистской отрешенность художников от повседневных забот предприятия, его неурядиц, проблем, их желание «высочиться» из системы четкой обозначенных производственных ролей и функционального распределения обязанностей, желание во что бы то ни стало участвовать в разного рода смотрах, экспериментировать — то есть обращаться, помимо предприятия и министерства, к художественной общности. Такая «недисциплинированность» людей, чьи условия труда ясно не определены, раздражает управленцев в некоторых случаях настолько, что они уже не в состоянии преодолеть в себе негативный импульс и в результате растущих предубеждений (раз «работает на себя» — значит не для завода) считают своим долгом мерами административного принуждения перевоспитывать художников.

Напоминать, чтобы они перестали мнить себя представителями «свободных профессий». В целях такого «перевоспитания умов» ограничиваются возможности работать над «непроизводственными», пусть и перспективными вещами, ставятся препятствия в приобретении авторами собственных образцов, в демонстрации их на «чужих», неведомых экспозициях. В этом направлении всех опередило союзное Министерство промышленности строительных материалов, которое еще в 1981 году вообще отменило действовавшее на стекольных и керамических предприятиях положение о штатном художнике, разработанное в свое время Союзом художников и Академией художеств СССР и одобренное Советом Министров СССР: заводские художники теперь лишены практически права на использование творческих дней и командировок, утратили возможность самостоятельно планировать направления и интенсивность своей работы, в рамках предприятия повышать свое профессиональное мастерство.

Вследствие этой обоюдно безвыигрышной борьбы взаимные претензии еще больше смещаются в направлении непонимания, а их превратность даже усиливается. Ведь известно, что нет ничего более влиятельного, чем наши собственные предварительные установки — этикие, как бы сказать, «картинки в голове», которые управляют практически всеми процессами восприятия и понимания. Коренясь в глубинах выработанных еще в юности представлений, такие ситуативные версии — заранее вынесенные суждения — адаптируют к ее постулатам все увиденное и услышанное.

Тут-то и возникает своего рода «раздвоение»: рационально художники, технологи, финансисты, снабженцы, представители торговли, публика, критика, конечно, понимают, что они «сотоварищи» в общем деле, чье сотрудничество немислимо без взаимного доверия и солидного психологического кредита. Но на каком-то другом уровне профессиональных стереотипов и цеховых предубеждений они как само собой разумеющееся ставят именно себя в центр всего дела. Кажется, что стоит только убедить остальных коллег, как все проблемы решатся сами собой и наилучшим образом, что и сами проблемы, по правде говоря, возникают оттого, что кто-то «другой» не досмотрел, не так действует, не о том думает, не может распознать «ясный лик истины». Так множатся взаимные претензии, несовпадения ожиданий.

Заводские художники уверены, что если хотя бы один авторский образец был внедрен в производство без леденящих душу технологических искажений, адекватно замыслу, то вещи бы сохранили чистоту и свежесть, а индивидуальность и стиль удерживались в серийных изделиях. Хозяйственники же искренне поражаются тем, что художники позволяют себе роскошь жить в заоблачном пространстве личных творческих импульсов и в своей заоблачности не понимают (или намеренно не хотят понять), что «каток» современного промышленного производства, набрав энергию движения, в дальнейшем действует по собственным, отлаженным и универсальным принципам, когда объективно трудно прислушиваться к чьим бы то ни было претензиям — даже главных действующих тут лиц — авторов и потребителей. Вступают законы организации массового изготовления товаров: интенсивное увеличение количественных показателей, производительности труда, упрощение отдельных звеньев и процессов, экономия материалов. Спрос может упасть, но производство отлажено, механизация проведена, конвейеры автоматически выбрасывают тысячи изделий за смену. И снизить план никто не позволит. Самый знаменитый, отмеченный многими премиями и званиями автор в ответ на свои, перешедшие некий предел, фантазии услышит трезвый оклик: «нетехнологично» или «неэкономично»!

Не может же, действительно, современный завод противодействовать собственной сущности и вопреки логике достижения эффективности производства работать в условиях непредсказуемости, сообразуясь с такими туманными вещами, как «поиск», «оригинальность», «красота». Заводу нужны не Врубель, Васнецов или Сомов, а исполнительные специалисты, готовые предложить ровно столько и таких новых идей и революционных решений, сколько предприятие в данный момент способно осилить.

Но и художник предъявляет не менее жесткие требования. Его мечтательные устремления превращать чуть ли не любой товар в произведение искусства не выдерживают производственной проверки, приводят не к краху этих иллюзий, а к формированию двойной установки: либо «уникальные вещи» для выставки, либо «ширпотреб» — для массового тиражирования. Такое отношение не может не привести к бесчисленным осложнениям. И хотя художнику, конечно же, грустно, как выразился Пушкин, «с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика», альтернативы все же, видимо, нет — нужно искать компромисс, учиться преодолевать навязчивость своих представлений. Только осознав неоднозначность обстоятельств создания промышленного искусства, он сумеет предлагать производству не «уникумы», а наиболее приемлемые, обоснованные варианты творческих решений.

И видимо, никто другой, кроме автора, не может взять на себя сейчас миссию сведения воедино нитей многих связей, разрешения многих проблем, примирения многих сторон.

В промышленности заранее известно, что совсем невозможно, что очень трудно, что рискованно и грозит теми или иными последствиями, что выполнимо, но наверняка снизит производительность труда. В жестких рамках всех этих требований, с одной стороны, и понимания множественности критериев оценки любого, в том числе и тиражированного произведения искусства — с другой, только художник имеет шанс найти оптимальное решение творческих и производственных проблем. В самых кажущихся безвыходными ситуациях обнаружить остроумный выход: экспериментировать с пластическим материалом, идеями, стилистикой, технологией, подкупать потребителя неожиданностями, делать все возможное, чтобы нить исполнительской культуры не прерывалась.

Отказываясь проникаться спиюминутными заботами экономистов, снабженцев, технологов, преодолевая в связи с этим неисчислимые препятствия, не кто иной, как художник, в идеале своем показывает образец стратегического предвидения. Ведь если бы он прислушивался ко всем «разумным» предложениям, то потерял бы свою бесценную способность каждый раз заново подходить к поставленной задаче, был бы не в состоянии отказаться от наработанных принципов, творить, а действовал бы «как надо» — то есть посредственно. Он не мог бы освободиться от пут целесообразности однажды принятых «правильных» решений.

Творец осознает, что его миссия состоит скорее в том, чтобы создавать законы, а не следовать законам, установленным другими. Тот факт, что он не смотрит на себя в этом случае как на участника коммерческих отношений, приводит к тому, что, создавая новый товар — художественный продукт — и отказываясь от гонки за немедленной выгодой, он как бы страхует ту же промышленность от возможных в будущем экономических поражений.

Заводской художник действует тут как главный агент по стимулированию спроса, единственный представитель Человека, неходящий из того, что важнее всего сформировать перспективу движения потребностей, кропотливо культивируя ростки их вызревания, выявляя в вещи то, что поначалу скрыто от потенциального потребителя, но что вскоре станет общезначимым образцом и символом моды. Так формируются языки социального общения, отбираются знаки престижа. Игнорируя в идеале косность цеховых предубеждений и понимая, что обескрыленный автор не сможет стимулировать интерес к развитию подлинной профессиональной культуры, именно художник берет на себя часто неблагодарную роль защитника промышленности от ее же собственной слепоты, когда она не понимает, что без постоянного обновления творческой крови не обеспечит качества новой продукции. Прислушиваясь к веяниям времени, он способен — используя все ресурсы своей интуиции — уяснить кристаллизующиеся желания потребителей и направить деятельность производственных служб в эстетически значимую сторону: преодолевая инерцию пренебрежения к тиражированному искусству в среде искусствоведов, содействовать повышению художественного авторитета промышленного искусства. Высвободившись из тупика однозначной альтернативы: либо уникальные выставочные работы, либо стандарты массовой эстетической бутафории, — художник даже на уровне своих волевых усилий восстанавливает ту исконную культурную традицию, которая умирает вне работы над функциональной предназначенностью произведений и достаточно широко не воспроизводится в массовых сериях. Здесь, часто не ведая, что творит, он как бы «заказывает себе» работы от имени еще не обретенных потребностей.

Предоставляя вещам безусловную ценность, внебюджетный масштаб, создатель делает многое для поддержания преемственности сокровенных черт отечественной культуры, выступает проводником тех скрытых факторов, которые заложены в форме чашки, линии покроя костюма, характере переживания пасмурной погоды, отношении к делу и которые указывают на то незримое, что связывает воедино самые разнородные элементы целого.

И так как в будущем (по крайней мере исходя из нынешнего положения вещей) именно художник видится инициатором «великого компромисса» между лелеемым идеалом и его материализацией, мы обязаны уже сегодня сберечь то, что еще можно сберечь, возродить то, что забыто, и развивать то, чем владеем, — мы должны всеми доступными средствами поддерживать столь важное для нашей культуры особое положение художника в ней.

«ПРО ВКЛАД ХУДОЖНИКА ЧАСТО ЗАБЫВАЮТ»

Адольф Остроумов,
художник Ленинградского завода художественного стекла

«НЕ НАДО ПУТАТЬ «ПРОИЗВОДСТВО КРАСОТЫ» С ПРОИЗВОДСТВОМ КИРПИЧА»

Владимир Муратов,
художник Гусевского хрустального завода

А. Остроумов

Я иногда не могу отделаться от ощущения, будто в промышленности существует чуть ли не заговор против художника: так много делается такого, что затрудняет работу, лишает всяких стимулов, благоприятной психологической атмосферы. Делается все как бы для того, чтобы мы не могли воплощать свои творческие замыслы, создавать вещи, что называется, «с духовным потенциалом»; я уже не говорю о том, что мы зарабатываем в три раза меньше, чем, скажем, рабочие или коллеги-художники из Худфонда. И положение ухудшается на наших глазах. Сегодня, когда автор собирается выкупить свою вещь для выставки, администрация не стесняется брать с него налог с оборота.

В. Муратов

Надо добавить, что действующая ныне система организации художественного производства не делает всех создателей произведений единомышленниками. Рабочие со сдельной оплатой труда заинтересованы только в увеличении скорости потока, «в плане», который почти нечувствителен к качеству. Более того, дело поставлено так, что мастерам в каком-то смысле невыгодно выполнять сложные и тонкие рисунки алмазным графитом.

В конце конвейера авторское произведение искажается порой до неузнаваемости. Но за качество, за создание действительно художественной вещи у нас никому не платят — это не отражено ни в цене изделия, ни в зарплате художника, ни в его статусе на заводе. Даже цены не умеют серьезно и объективно обосновать: взвешивают и замеряют художественное изделие как картошку, приравнивают к тому, что уже тысячу раз видели, игнорируя тем самым значимость художественного труда.

А. Остроумов

Экономистам и в голову не приходит подсчитать, сколько теряет государство от того, что художники уже два года почти не экспериментируют, теряют навыки образного мышления, не могут «поднять голову». А сколько теряет от этого наше советское искусство!

В. Муратов

Мне кажется, для решения этих проблем следует скорее выделить художественные производства, уникальные по своим задачам, из тех министерств, где они сегодня находятся и чувствуют себя «тасынками». Так, в нашем министерстве промышленности строительных материалов стекло и хрусталь составляют всего 4% производства — ничтожное количество рядом с объемом кирпича, железобетона, арматуры. И не надо путать «производство красоты» с производством кирпича. Разумно и — хочу подчеркнуть — очень выгодно объединить всю художественную промышленность под крышей одного специального ведомства.

А. Остроумов

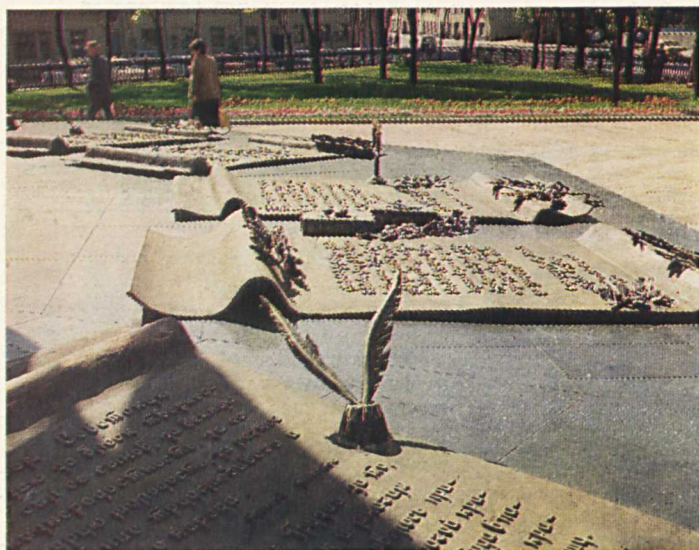
Художник на наших предприятиях — самый «неравнодушный» к делу и к потребителю человек. И так как экономисты, инженеры, управленцы для художественного производства специально не готовятся, он зачастую берет на себя их функции, выступает как ориентированный на истинную эффективность технолог, плановик или администратор. Как главное действующее лицо всего процесса создания вещи.

А при нынешней системе про вклад художника часто забывают. Когда недавно наш завод продал за рубеж изделий больше чем на миллион рублей валютной — это был крупный успех, но все вели себя так, будто произошло это как-то само собой, помимо нас — авторов...

Братству двух культур посвящается

Олег Швидковский

Последние годы Москве не очень-то везло на новые монументы. Одни огорчали своим случайным размещением, плохой связью с окружающей застройкой, другие — вялостью или, наоборот, нарочитой театрализованной экзальтацией пластического решения, а то и просто ординарностью композиции и художественного образа. Монумент «Друж-

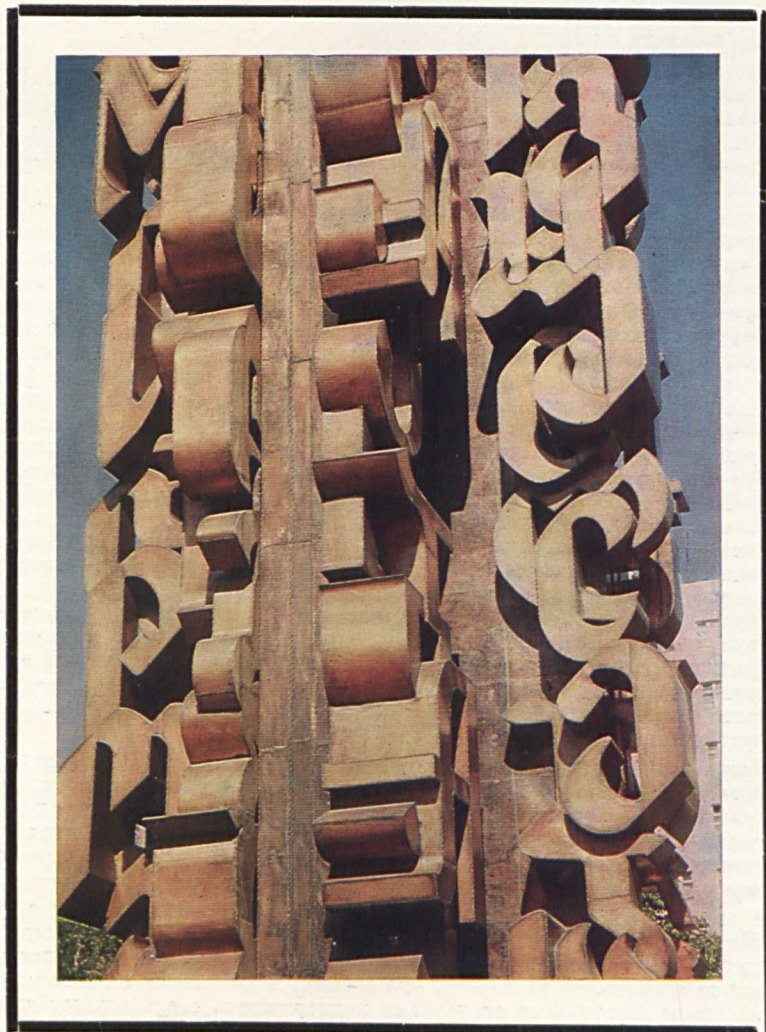


ба навеки», посвященный 200-летию подписания Георгиевского трактата — первого документа братства и взаимопомощи русского и грузинского народов, вошел в городской контекст и внес в него свежесть неординарного образного решения.

Тишинская площадь сравнительно невелика. В центре ее издавна находился небольшой сквер. Плотная, но разнохарактерная застройка площади, несмотря на проходящую здесь транспортную магистраль — Большую Грузинскую улицу, четко обособляет и выделяет внутреннее замкнутое пространство, создавая определенный статический центр, композиционный узел, требующий выразительного решения.

В XVIII веке весь этот район был занят грузинскими слободами и назывался «Грузинь». Грузинская площадь, Большая и Малая Грузинские улицы напоминают об этом времени и создают своего рода историческую канву для памятника, посвященного воссоединению Грузии и России. Новый памятник рождает в нас исторические ассоциации, помогает городу «рассказывать о себе». Мы часто недооцениваем это исключительно важное свойство монументального искусства, пренебрегаем важными историческими связями и, более того, нередко затушевываем, стираем их, направляем в другое русло, обедняя городскую среду, выхолщивая заключенное в ней содержательное начало. Не только в древнейших исторических городах, но и более молодых поселениях их история служит едва ли не главной возможностью художественного осмысления среды; история далекая и близкая дает и зодчему, и художнику важный творческий импульс, позволяет выбрать и показать те события, факты, тех людей, которыми гордится современность и которые она хочет поставить в пример потомству. Соответствие темы памятника месту, на котором он сооружен, нашло в работе Зураба Церетели свое художественное выражение. Монумент получил единственно возможную здесь форму высокой вертикали, центрирующей пространство площади и объединяющей разнохарактерную ее застройку. Монумент сораз-

З. Церетели,
А. Вознесенский
(архитектор).
Монумент
«Дружба навеки»
в Москве





мерен окружающему его пространству, он находится в той пропорциональной гармонии с размерами площади и ее застройки, которая необходима любому ансамблю для создания ощущения целостности, уравновешенности, единства.

Сократи художник высоту монумента — и он утратит свое властное господство над окружающими домами, поднимит он его на 5—10 метров — и он вырвется из замкнутого пространства площади, ориентируя его вверх, в чем нет никакой художественной необходимости. Сегодня монумент целиком и в спокойных ракурсах воспринимается со всех сторон площади, из вливающих в нее переулков, что делает его естественным элементом ансамбля, который он сам и сформировал из слабо связанных между собой зданий.

Я обратил внимание на эти качества монумента «Дружба навеки» потому, что чаще всего именно элементарное несоответствие с окружающей средой снижает уровень монументального искусства, обесценивает и его собственную художественную выразительность, и выразительность архитектурного ансамбля. Но самым важным, конечно, является образный строй произведения, который, как мы уже отмечали, у Церетели весьма необычен. Художник воплощает братство двух народов не в привычном изображении воинских подвигов или совместного трудового героизма, ярких примеров которых так много в древней и новейшей истории Грузии и России. Он выбрал другой путь и показал духовную близость народов, их свобододлюбивых идей и нравственных принципов через родство литератур, так отчетливо проявившееся в лучших произведениях прозаиков и поэтов. Замысел этот нашел осуществление в формах переплетающихся букв грузинского и русского алфавитов. Именно из этих разных букв рождаются одинаковые слова, тождественные по своему смыслу строки. Оригинальная творческая идея воплотилась в конкретной художественной форме и долговечном материале.

Надо сказать, что Церетели пришлось решать очень сложную художественную задачу. Буква, как самостоятельный графический знак, слишком прочно вошла в наше сознание в виде привычного строительного материала «зодчества из слов» — письменной речи. В любом художественном выражении, в любом начертании буквы русского и грузинского алфавитов остаются инвариантными и прежде всего воспринимаются именно в этом качестве. Более того, буквы в обыденном нашем сознании никогда не бывают самозначимы, выступают всегда лишь как часть слова, и поэтому они «не приспособлены» к тому, чтобы восприниматься поодиночке: за каждой буквой мы ищем продолжение, ее связь с другими буквами, которая только и может стать осмысленной, подобно тому как только генетический код, но не отдельный ген, определяет специфику живого организма. Придание очертанию буквы, а следовательно, и слову особых художественных качеств не способно изменить смысл, но дает ему эмоциональную окраску, порой очень существенную. Вспомним тексты Луначарского в графическом исполнении Конашевича, на памятнике Жертвам революции в Ленинграде, или короткое слово «Хатынь», составленное из тяжелых давящих бетонных блоков при въезде в известный белорусский мемориал...

Церетели в полной мере использует оба этих пласта — смысловый и эмоциональный. Русские и грузинские буквы выстраиваются по вертикали стелы в слова «Мир, труд, единство, братство, дружба». Вечок, увенчивающий стелу, останавливает стремительный взлет букв и одновременно парит над ними, как бы выражая отношение художника к заложенным в монументе мыслям. Эти мысли составляют существо монумента, его внутренний и главный идейный стержень, который, впрочем, не менее отчетливо мог бы быть выражен (и выражается) и в короткой газетной строке или в праздничном призыве на кумачовом транспаранте. По-

этому, стремясь к эмоциональной художественной выразительности идеи, Церетели использует такие приемы, как разные старинные и новые шрифты, сложные декоративные переплетения букв, их объемную монументальность, которые как бы «уводят» словесную сущность монументов в глубину, выдвигая на передний план сам факт пространственной и пластической взаимосвязи элементов языка. Буквы становятся более многозначными и емкими, каждая из них является символом своего народа и его языкового богатства, создавая образ единения двух культур.

Такая многоплановость, относящая к широкому и многозначному обобщающим символам, как мы знаем, характерна для всего творчества Церетели, и в этом отношении в монументе «Дружба навеки» художник остался верен себе. Надо сказать, что умение создать в каждом произведении несколько смысловых и художественных планов, какая-то естественная философичность, родственная народной мудрости, всегда были одними из ценных качеств творчества Церетели, может быть, неровного, но обязательно искреннего и проникнутого ощущением слаженной гармонии бытия.

Как и в монументах с высоким рельефом, выполненных в Тбилиси, художник в Москве столкнулся с определенными трудностями при сочетании общей геометризованной формы монумента со сложным очертанием букв, «размывающим» эту форму. Нам предстоит еще осмыслить некоторые общие не только творческие, но и искусствоведческие, чисто научные проблемы, отчетливо прослеживаемые в рассматриваемой работе. В каком соотношении, например, находятся между собой монументализм и декоративизм, которые художник так часто совмещает в своих произведениях? Находимся ли мы на новом этапе развития монументального искусства, тяготеющего к декоративизму? Или возникает у нас новый мир городского, крупномасштабного декоративного искусства? Ответ на эти и некоторые другие вопросы может дать только время. Но уже сейчас мы видим, что монумент «Дружба навеки» внес немалое своеобразие в череду слишком подобных друг другу московских монументов.

Развитию темы взаимообогащения и близости родственных культур России и Грузии служат и детали художественной композиции: свитки со стихами грузинских и русских поэтов, размещенные у подножия постамента, стилизованные в духе XIX века фонари и другие элементы благоустройства, выполненные по рисункам Церетели в составе единого художественного произведения. Все это еще более усиливает декоративность монумента, заложенную уже в самом сочетании таких разных по очертанию и объемной пластике «кирпичей»-букв. Монумент получился не монолитным, как лугорские обелиски или Александровская колонна, а ажурным, полупрозрачным, пронизанным воздухом и впивающимся его в себя, как губка. Одновременно он чем-то стал похож на принадлежащий городу предмет, приобрел особую «вещественность». Это тонко почувствовал Андрей Вознесенский, дав в посвященном произведению Зураба Церетели стихотворении «Память речи» такое поэтическое обоснование ажурности:

*Чтоб птицы летали
в скворечники речи,
сквозь тысячелетья
на крест в поперечнике...*

и определив следующим образом его вещьественность:

*А может быть, это
в руке у Вечности
чуть-чуть покачивается
подсвечник.*

Может быть, не все в деталях равно удалось (так, медные листы с текстами и отдельные декоративные дополнения, рассчитанные на восприятие с ближнего расстояния, несколько нарушают крупный масштаб монумента), но ценен сам по себе комплексный, градостроительный

подход к монументальному искусству. Художник не только стремится овладеть окружающим пространством, но чувствует себя градостроителем, равноправным участником сложного процесса реконструкции и развития Москвы. И это обстоятельство заставляет поставить один очень важный, на мой взгляд, вопрос, имеющий, как мне кажется, принципиальное значение для всего облика Москвы.

*

Речь пойдет об участии художников-монументалистов союзных республик в реконструкции столицы и формировании ее современного облика. До сих пор такие случаи остаются единичными.

А жаль! Москва, конечно, русский город. И естественно, что ее русская историческая архитектурная основа должна быть сохранена и развита в работах прежде всего московских архитекторов и художников. Так было всегда. Так должно оставаться и впредь. Но издавна появлялись в Москве и другие постройки, созданные итальянцами, немцами, англичанами, белорусами, грузинами, армянами. Трудились здесь не только такие знаменитые итальянские зодчие, как Ариостель Фиораванти, Олевиз Новый или Бартоломео Растрелли, но и англичанин Кристофер Головей, испанец А. Бетанкур, немец Х. Коирад, француз Е. Паскаль, украинец И. Зарудный, армянин А. Таманян и многие другие. В наше время есть все основания, чтобы традиция эта получила новую жизнь. Столица многонационального государства может и должна вместить в себя произведения лучших художников разных народов. И наверное, лучше всего, если бы они размещались не только порознь, но и образовали бы свои связанные с далекой или новой историей микроансамбли в различных районах города. Но почему только советские архитекторы и художники?

В социалистических странах, да и во всем мире, немало прогрессивных деятелей искусства, которые сочили бы для себя за честь украсить Москву своими произведениями, подобно тому как соорудил в нашей столице свое первое крупное общественно-административное здание великий Ле Корбюзье. Москва не должна развиваться в отрыве от того лучшего, что делается в наших республиках и в прогрессивном мировом искусстве. Очень жаль, но мы упустили время, и на улицах и площадях Москвы уже не появятся специально сделанные для нашей столицы работы Сикейроса, Фернана Леже, Фриша Кремера, Кеаверия Дуниковского или Жигмунта Кишфалуди-Штробла. Но как много других прекрасных художников в разных городах нашей страны и в других государствах, которые своими работами могли бы усилить в облике Москвы ее интернациональное, международное значение!

История градостроительства показывает, что все лучшие, красивейшие города мира постепенно, веками накапливали в себе художественные ценности, мало-помалу, на основе длительной, иногда многовековой преемственности слагали свои ансамбли. В XX веке, когда многие города захлестывает однообразие, Москва должна оставаться неповторимой в художественном отношении, так же как неповторима она и в своем революционном, историческом значении. Две линии, две художественные ветви, переплетаясь, как нам кажется, могут составить эту неповторимость, еще ярче выделить ее из числа всех других городов мира. Москвичам нужно значительно шире, чем они это делают сегодня, возрождать на новой современной основе живые традиции русской архитектуры и искусства: красочность, богатый слух, яркость, «прозрачность», пространственность — и одновременно вносить в Москву то лучшее, что могут подарить ей самые талантливые и самые своеобразные зодчие и художники других народов. Это украсит нашу столицу и будет отвечать самой ее сути и духу. Как было бы хорошо, если бы памятник «Дружба навеки» открыл и упрочил такую замечательную традицию!

Монументальная стеклопластика

А. Нуриева

Марина Аграновская

Витраж — новый для Азербайджана вид монументального искусства, поэтому работа Агасалеха Нуриева, украсившая интерьер современного здания бакинского банка, не может не привлечь внимания. Нуриев — единственный в республике монументалист, постоянно работающий со стеклом. Называя его новую работу витражом, мы употребляем это привычное слово лишь по инерции. Произведение бакинского художника можно скорее определить как монументальную стеклопластику. Работа двухчастна: ее компоненты — собственно витраж и пространственная композиция из стекла. Всею заднюю стену прямоугольного холла заполняет яркий витраж-ковер — мелкоמודульный геометрический орнамент из тонкого цветного стекла со свинцовыми протяжками. Витраж служит как бы фоном пространственной композиции, расположенной в полуметре перед ним. Элемент композиции — объемный блок сложной формы из литого бесцветного стекла. Блоки, укрепленные на кронштейнах металлического каркаса, складываются в ажурную конструкцию. Покоящаяся на тонких металлических стойках, она словно парит в воздухе.

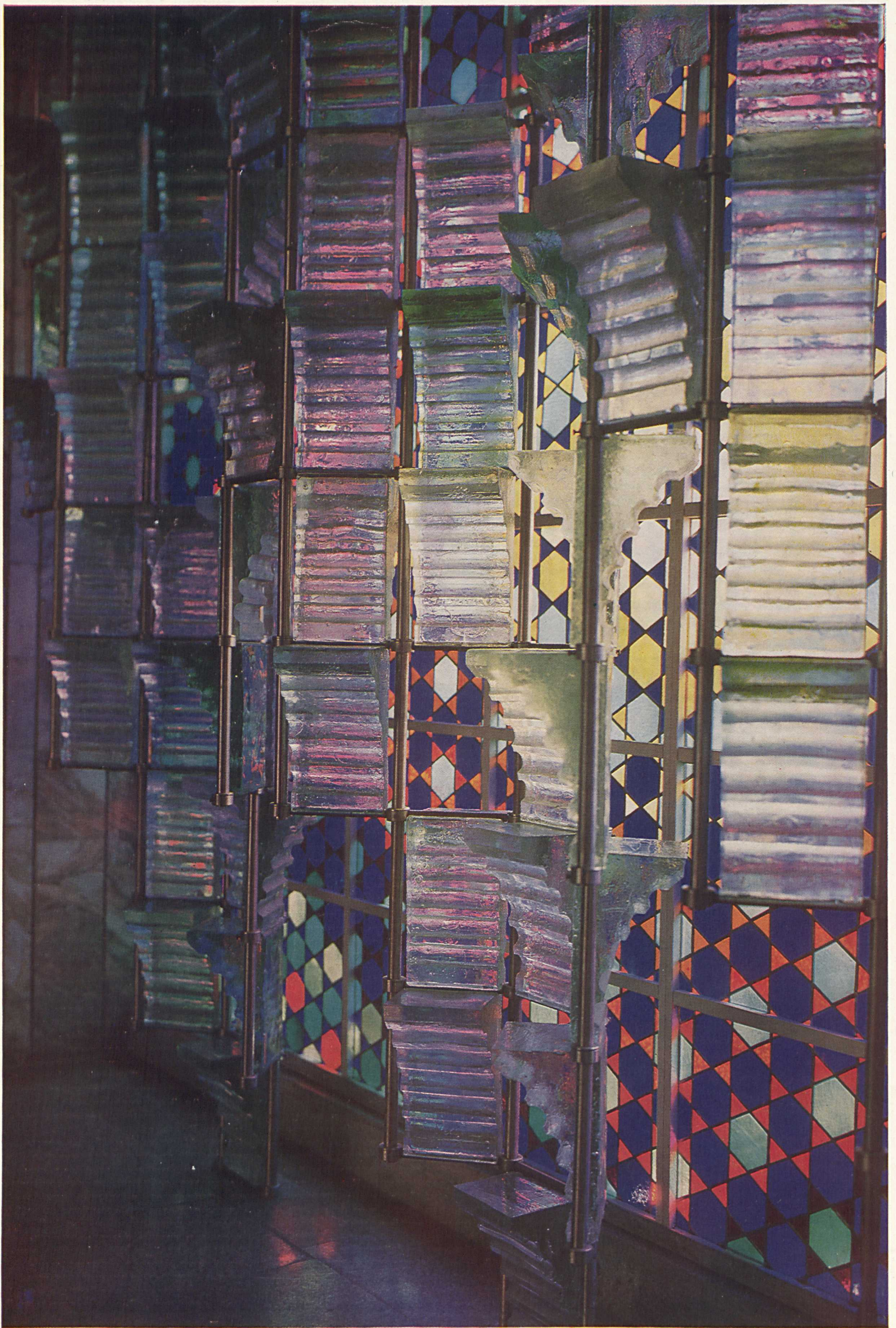
В основе синтеза двух частей произведения лежит система контрастов: плоскости с объемом, графичности с живописностью, локальных цветов — со сложными рефлексамии. Открыто прозвучав в плоском витраже, цвета варьируются и смешиваются в толще стеклянной массы, а потом, как эхо, отражаются в светлом мраморе пола и стен. Развернутые в разных направлениях, стеклянные блоки захватывают прилегающее пространство, делают композицию пространственно активной. Глубина и прозрачность массы стекла работают конструктивно: скульптурная форма блока, впитывая цвет, рождает цветопластический объем. Стеклянный блок выступает как проводник цвета, он помогает цвету насытить интерьер, пропитать сам воздух зала цветными бликами и мерцанием. Проникая в объем, цвет делает как бы шаг в пространство, «завоевывает» среду.

Работа Нуриева — запечатленная в стекле фантазия на тему восточного искусства, точнее, архитектуры. Думается, что тематика этого произведения не ограничивается одним Азербайджаном. Хотя именно народное искусство и художественная культура Азербайджана питают творчество художника, при взгляде на его работу возникают ассоциации со всей архитектурой Среднего Востока. Говоря об этой работе, не хочется употреблять выражения типа «обращение к традиции» или «развитие традиции». Такие словосочетания уже подразумевают взгляд на традицию извне. Произведение бакинского витражиста — это естественная жизнь традиции национального искусства в новом воплощении, в стекле. Художник не цитирует национальное искусство, но мыслит категориями его древнего канона, свободно оперирует им. Современные формы, современен материал, поэтому не сразу ощущается, что эстетические принципы художника глубоко традиционны. Его работа отвечает выработанным веками народным представлениям о красоте. Каждая из частей произведения вносит свои мотивы в повествование об искусстве Востока: цветной витраж — четкие и конкретные, пространственная композиция — более емкие и опосредованные, в результате возникает образ и ясный, и многозначный. Витраж дает своего рода образный ориентир, легко-

узнаваемые знаки стиля, сразу вводит зрителя в мир восточного искусства. Типичен для декоративного искусства Азербайджана узор витража — сочетание многоугольников с шестилучевыми звездами, традиционны его ковровая композиция и преобладающая цветовая гамма — бирюзовый и густо-синий в сочетании с оттенками желтого. Основную ассоциативно-образную нагрузку несет пространственная композиция. По-разному поворачивая стеклянный блок, показывая его со всех сторон, художник лепит образ средневековой архитектуры Востока. Удачно найденная ребристая форма блока ассоциируется с украшенными традиционными «сталактитами» элементами азиатской архитектуры. Стеклянный блок превращается то в характерную капитель колонны, то в часть фигурного карниза, поддерживающего балкончик минарета, то во фрагмент кессонированного потолка или купола. Особо ясно читаются в композиции мотивы ниши и арки. Из двух почти сомкнутых блоков стекла «строятся» и сталактитовая ниша-михраб, и коиха азиатского портала пештака. Художник воплощает в стекле самобытные черты восточной архитектуры — ее декоративность, скульптурную трактовку массы. В искусстве Среднего Востока нет скульптуры как таковой, но скульптурность растворена, разлита в его архитектуре. Всякий, кто знаком с архитектурой старого Баку, по достоинству оценит логику замысла художника. В легкой композиции из стекла мы можем увидеть и блоки стен Девичьей башни, и полукуполы порталов во дворе ширваншахов, заполненные сталактитами, и колонны Диван-хане, ступенчатые кронштейны древних замков Апшерона — и все это возникает как бы на фоне сине-бирюзовых росписей и мозаик старых мечетей.

Образ Востока, запечатленный Нуриевым, нетрадиционен. У нас сложились устойчивые представления о Востоке как об экзотической сказочной стране. Восток — это яркость, щедрость, изобилие, праздничность, пышность. Таким предстает он доброжелательному взгляду гостя-европейца, таким часто изображают его и художники национальных школ. Споры нет, этот образ очень привлекателен и может стать источником вдохновения и предметом любования, но есть и другой Восток — сдержанный, величественный, неторопливый, склонный к сосредоточенному философствованию. Именно такой облик Востока воссоздает азербайджанский художник. При всей своей светоносной живописности, его работа строга и устойчиво-симметрична по компоновке, на ней лежит печать отвлеченности, абстрактности и упорядоченности. Мерный ритм геометрического узора витража и архитектурность, построенность пространственной части работы напоминают о выведенных циркулем и линейкой орнаментальных композициях просвещенного средневекового Востока.

Работа Нуриева — необычное произведение витражного искусства, но оригинальность не носит в нем характера самоценного эксперимента, двухчастная витражная композиция естественно сложилась как следствие воплощения авторской мысли, и трудно сказать, что вызывает в этой работе большую симпатию: то, что она открывает новые горизонты для искусства витража, или то, что она являет пример единства образно-пластической идеи.



Латышский гобелен сегодня

Сандра Калниете

Высокий художественный и профессиональный уровень латышского современного текстиля вот уже почти двадцать лет привлекает внимание почитателей этого вида декоративно-прикладного искусства. Именно поэтому столица Латвийской ССР в сентябре 1983 года была избрана местом проведения международной научно-практической конференции «Современный гобелен». В работе конференции принимали участие видные советские художники и искусствоведы, а также гости из Венгерской Народной Республики. Во время конференции ее участники имели возможность всесторонне ознакомиться с процессом развития латышского текстиля. Они посетили 3-ю выставку художественного текстиля Латвии и 4-ю выставку текстильных миниатюр, на которой было показано 250 работ авторов разных республик. А также персональные выставки художников А. Приедите и С. Эглите. Значительное место «латышской школы» в общей картине развития советского гобелена превратило очередной республиканский смотр в заметное событие в художественной жизни нашей страны.



Р. Хеймрате
Воспоминания
о XVIII веке.
Смешанная техника.
Часть полиптиха



В. Берзиньш
Лето. Гладкое
ткачество



Л. Постажа
Ряженые. Гладкое
ткачество

А. Музе
Большой Кристапе.
Гладкое ткачество.
Часть полиптиха

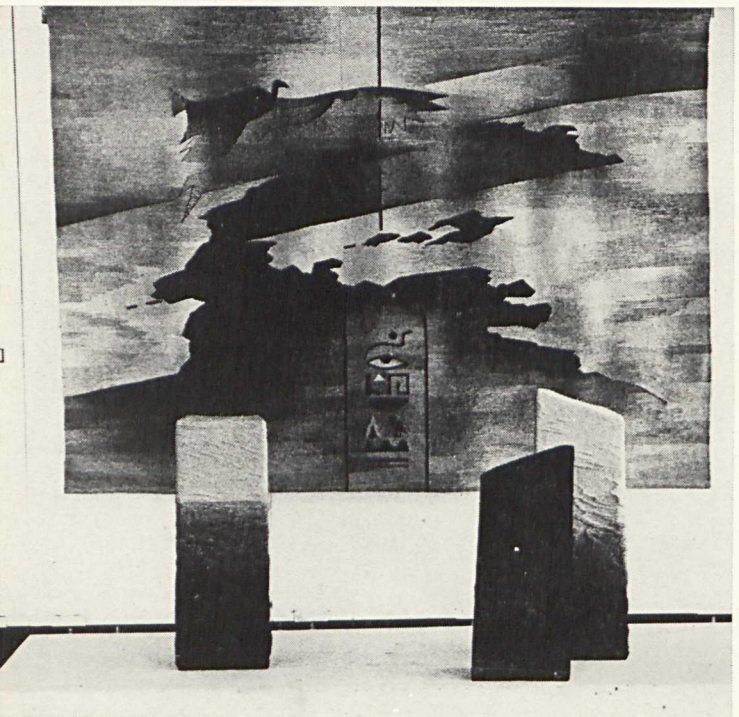
П. Сидаре
Весна в Алеунге.
Гладкое ткачество

На стр. 18:
А. Берзиня
Воспоминания о
будущем. Гладкое
ткачество

А. Рубене
Белый хлеб. Гладкое
ткачество

Л. Раге
Сбережем жизнь!
Смешанная техника





Становление латышской национальной школы гобелена проходило в сравнительно короткий срок. В 1960 году Р. Хеймратс (теперь профессор, член-корреспондент Академии художеств СССР) впервые обратился к технике гобелена, выткан композицию «На праздник песни», и уже в начале 70-х годов заговорили о латышской школе гобелена как об одной из ведущих в Советском Союзе. Столь бурное и успешное развитие, конечно, не проходило на пустом месте — оно было бы невозможно без глубоких ремесленных традиций народного текстиля и без опыта, накопленного первыми профессиональными художниками-прикладниками двадцатых и тридцатых годов. К ткачеству нашей республики нельзя отнести мысль о том, «...что на выставках народного искусства зрители редко останавливаются у текстильных изделий», как и наблюдение, что «...тканые вещи не столько ...экспонаты, а скорее... декоративные элементы экспозиции», как было сказано в дискуссии о текстиле на страницах «ДИ СССР»*. Как раз наоборот — в Латвии текстиль является объектом восторженного интереса зрителей выставок народного творчества. Эта большая любовь к ремеслу (в республике ткачеством занимаются около пяти тысяч человек) является тем количественным фоном, благодаря которому был возможен качественный скачок, столь ярко воплощенный в современном латышском художественном текстиле. К народной традиции восходят характерный колорит и тональная изысканность латышского гобелена, прекрасное чувство эстетических свойств материала и ритма фактуры, сдержанность и многогласность построения композиции. Но самое существенное — это понятие формы, цвета и ритма как основных и первостепенных носителей образности художественного произведения. Эти качества мы найдем в творчестве каждого текстильщика нашей республики, но это не влечет за собой однообразие художественных приемов и отсутствия индивидуального почерка. Как показала 3-я республиканская выставка, латышский текстиль на данном этапе развития особенно богат яркими творческими личностями. Вместе с мастерами старшего поколения А. Баумане, Р. Богоустовой, В. Видукой, Э. Паулс-Вигнере, Э. Розенбергсом, Л. Постажей, Р. Хеймратсом на равных выступают молодые художники А. Берзиня, В. Берзиньш, Д. Рейнхольде, А. Рубене, И. Скуиня, П. Сидарс, А. Журиня. Столь активный приход молодых легко объяснить, поскольку предыдущее поколение путем труднейших и часто противоречивых поисков накопило творческий опыт. Молодые же могут сразу, минуя период становления школы, начать с поиска индивидуального стиля.

Третья республиканская выставка еще раз подтвердила характерный для латышского текстиля тематический круг и жанровую структуру. Если раньше популярнейшим объектом интерпретаций была природа, то теперь на первый план вышел фольклор. Возрос и интерес к фигуративному жанру, требующему от художника основательного рисунка и логически ясного построения композиции. Проявилось стремление к решению более серьезных проблем идейного содержания и художественной формы. Усложнилась структура построения художественного произведения, в котором усилилось значение конкретности изобразительного языка и точности художественных приемов. Но конкретность эта достигается средствами и приемами языка декоративного искусства, с его особой условностью. Об этой тенденции свидетельствует частое обращение к технике плотного переплетения, в которой легче сохранить изобразительное начало, и возвращение гобелена на стену. Тем самым авторы акцентируют самостоятельность эстетической ценности произведения, усиление его духовной значимости.

В экспозиции широко представлены гобелены, в которых раскрывается философский смысл необратимости движения времени. «Воспоминания о XVIII веке» Р. Хеймратса вытканы как фрагменты старинных шпалер, привлекательная и изысканная красота которых затягивает взгляд зрителя в эту среду давно минувшей эпохи. Но спокойную гармонию старины нарушают расплывчатые пятна грубой холстины — свидетели беспощадного потока времени. Не ностальгия по прошлому звучит в этих воспоминаниях, скорее — умное напоминание о необходимости беречь и охранять прекрасное. Та же мысль выражена в ансамбле А. Музе «Большой Кристале», посвященном Старой Риге. Чистота идеалов и форм Возрождения чувствуется в каждой из пяти частей этого ансамбля. Как контраст к светлому звучанию предыдущих работ воспринимается гобелен А. Берзини «Воспоминание о будущем» — утраченный прогноз будущего нашей планеты в случае глобальной катастрофы. Для передачи состояния таинственной тишины и тревожности художница в черно-красно-зеленой основе композиции введла зелено-красное сияние радуги и неестественно белые пятна неба. Глубина идейного и психологического содержания гобелена А. Берзини доказывает, что и декоративному искусству подвластны сложнейшие вопросы современности. Проблема времени может раскрываться и через преемственность традиций народной культуры. С особой силой влияние материальной и духовной культуры народа проявляется в интерпретациях фольклорной темы. Сегодня мы уже понимаем, что формальные декоративные каноны народной традиции лишь внешняя оболочка целостной системы образного мышления народа. Современный текстиль стремится постичь содержание традиции и раскрыть дух фольклорного мироощущения. Задача эта решается каждым художником по-разному, но все же и здесь существует определенная типология художественных приемов познания сущности традиций. Первый из приемов — цитирование — характеризуется непосредственным воспроизведением этнографических мотивов и форм. Орнамент и цвет здесь приобретают функцию знаковой системы, содержащей хорошо знакомые зрителю элементы народного мышления. Именно так построены гобелены «Белый хлеб» А. Рубене и «Ночное» Э. Розенберга. У А. Рубене полосы национального орнамента постепенно образуют контуры обобщенных

женских фигур. Гармоничная гамма серо-белых тонов небеленой шерсти и торжественный ритм композиции раскрывают глубоко народную идею святости хлеба и крестьянского труда. Э. Розенберге сумел плоскостному народному орнаменту придать черты объемности. Иллюзия пространства достигнута дупланным построением композиции, где звездчатый узор национального пояса расположен в фоновой части, создавая как бы естественную среду стремительного движения фигур.

На втором уровне интерпретации традиция подвергается некоторой стилизации, в процессе которой изначальный мотив или форма художником обобщается, упрощается или иначе преобразуется в целях более экспрессивного раскрытия личностного видения народных истоков. Масштабность замысла гобелена Л. Постажи «Ряженые» исключила излишнюю точность воспроизведения деталей этого яркого народного праздника. И сам праздник для художника послужил лишь внешним поводом для познания и раскрытия народной души. Эта суровая, но жизне-радостная сила народа чувствуется как в напряженном соотношении красного и синего цветов, так и в крупноплановом расположении тяжеловесных фигур, вовлеченных в радостный танец ряженых. Особая декоративная выразительность гобелена П. Сидарса «Весна в Алсунге» восходит к традиционной цветовой композиции национального костюма, в яркие краски которого автор облек весеннее цветение природы.

Третий, или ассоциативный, уровень раскрытия народной традиции, наиболее сложный для зрительского восприятия, поскольку она приобретает здесь свойства художественной концепции, предопределяющей всю структуру композиционного и образного строения произведения. Для восприятия столь глубинного национального содержания необходим уже подготовленный зритель, который немалым вне знания духовной и материальной культуры народа. Это не означает, что в интернациональном контексте теряются художественные качества такого рода интерпретации. Место интимного национального восприятия занимает более бесстрастное отношение, а привлекательность темы уступает место оценке общехудожественных ценностей. Незамысловатую, но глубокую поэтику народной сказки в гобелене «Лето» воссоздал В. Берзиньш. В образном решении этой работы отражается то смещение правдоподобия и условности, без которого немалым воплощение своеобразности фольклорного мироощущения. Здесь и прекрасно вытканый конь — телесность которого словно символизирует мужскую силу, и бесплотные девы Солнца — воплощение женского начала природы, и сказочно зеленое небо, чьязорчатая лоскутность перекликается с женской одеждой и орнаментальной каймой всей композиции. Эти внешние признаки фольклорности легко узнаваемы любым зрителем, но скрывают слой более глубокий, для восприятия и осознания которого необходимо знание народной культуры. Только тогда полностью раскроется значение прелести традиционных красок и орнамента.

Неизменно влечет к себе художников красота и многообразие родной природы. Если на предыдущей выставке в раскрытии образа природы преобладала увлеченная игра ее формами и объемами, то сегодня отношение к теме стало более созерцательным, словно в общей тревожности экологических проблем века острее чувствуется необходимость для человека самой природной красоты. Эта мысль прочитывается в ансамбле З. Беймане-Гаумиги «Зимние узоры в днах». Гобелены можно удобить застывшим кинокадром, в которых запечатлены свежая белизна снега, изысканные оттенки песка, богатство фактур, почти осязаемо передающих еле заметные природные перемены в прибрежных днах. Объемный гобелен А. Баумане «Зеленый лес» полон сказочной таинственности и движения. Красота шерстяной пряжи, ее структуры и светопрозрачности раскрыта автором с большим мастерством. Живая трепетность ажурной зелени усиливает эффект зрительного присутствия и порождает желание беречь эту ценность. Как живые существа воспринимаются и красно-фиолетовая группа «Ночных летунов» Э. Паулс-Вигнера, так уютно парящих в пространстве выставочного зала. С простотой и сердечностью народной песни раскрыла идею вечного круговорота природного бытия молодая художница И. Скуиня в ансамбле «Вечные краски». Радостный колорит и кажущаяся наивность мировосприятия выливаются в оптимистическое утверждение животворной силы природы. Глубокое чувство красоты родного края выражает эмоциональный настрой гобелена «Лето» А. Журины. По интимности художественного переживания он близок традициям латышской пейзажной живописи. В поэтической гармонии человека и природы как драматический аккорд звучит оригинальная композиция Л. Раге «Сбережем жизнь!». Строгий цветовой и линейный ритм, немногословность композиции, точный выбор графических символов рождает емкий ассоциативный образ, созвучный тревожным интонациям эпохи. Тема природы в латышском советском гобелене развивается в широком диапазоне от интимной лирики до драматической противоречивости отношений человека и среды. Дальнейшие пути развития латышского художественного текстиля намечает обращение авторов к его нетканым видам — аппликации, коллажам, макраме, набивке, вышивке и батику. Пока еще эти техники проходят период становления и постижения тайн мастерства и художественной выразительности.

Третья республиканская выставка показала, что творческая зрелость латышских художников по текстилю проявляет себя прежде всего в активности поиска, в ярко выраженной индивидуальности каждого художника и серьезном отношении к идейно-содержательным задачам творческого процесса. Свойства эти сливаются в неделимую стилистическую общность латышской национальной школы художественного текстиля.

Праздничное гулянье, получившее название «Горки», которое и поныне можно наблюдать в селе Усть-Цильма, — уникальное явление народного земледельческого календаря. По существу, оно представляет собой сохранившуюся часть традиционной обрядности северных районов русских сел и деревень Коми АССР. «Горка» возникла как праздник три раза в году: на Николу-летнего, на Троицу, на Иванов день. В наши дни она «вводится» и в Петров день, однако сами ее участники считают это нарушением обычая, потому что Петров день всегда был первым днем начала сенокосной страды. Как два полюса на большом круге природы, располагались зимние и зеленые святки — время глубокого ее отмирания и жизненного ее апогея.

Календарный комплекс весенне-летних праздников начинался с русальной недели и завершался кульминационным Ивановым днем (24 июня по ст. ст.). По-прежнему, как и в более отдаленные времена, жители села Усть-Цильма, расположенного на реке Печоре, именованного когда-то Усть-Цилемской слободой, каждый год соируются на гулянье, которое здесь и в других окрестных деревнях и тех, что стоят по реке Пижем (приток Печоры), называется «Горка». Еще совсем недавно именно сюда, в Усть-Цильму приезжали и нижемцы, и чердынцы встречать первый пароход «с товаром и материей». Тогда начиналась ярмарка, после которой игралась сама «Горка». Попросту говоря, горочное действо сегодня — это канонизированная композиция следующих друг за другом хоро-водов, сопровождающихся прикрепленными к ним хороводными песнями — их называют здесь горочными.

На усть-цилемские хороводы и в наши дни съезжается огромное количество народа, а местные жители говорят, что когда-то людей собиралось до двух тысяч. Ныне «Горка» проходит, почти как и прежде, — гуляют и старые и молодые. Собираются все родственники, и те, кто живет поблизости, и те, кто оказались в далеких селах и городах России. В горочный день и накануне празднества все — от мала до велика — наряжаются в старинные одежды (теперь уже только женщины), а если у кого не сохранился такой наряд, то ради этого случая его заранее шьют по «дедовским» образцам.

Раньше «Горка» водилась на лугу, на берегу Печоры, сейчас на стадионе. Шли на нее не пешком, а больше лодками вдоль берега. Начиналась она обычно с 12 часов. Первый хоровод длился долго, лишь около 14—15 часов его участники отправлялись домой, чтобы переодеться и поесть, а затем в новых платьях вновь возвращаться на «Горку».

Молодые парни и женщины купались в реке, переодевались потом в новые рубашки и, так же как и женщины, являлись удивить своим нарядом горочников, особенно невест. Наряд меняли, кто мог, до трех раз, а днем надевали самый лучший.

К месту действия подходили на лодках парни-нижемцы — они считались «певунами» и «голосистыми», в отличие от усть-цилемов, которых называли «суровыми». С их приездом открывалась другая фигура хоровода.

Художественный импульс праздника опозитивировал контакты людей, придавая им высший смысл. Жесты, ритмические движения хоровода, поведение и пластика, мелодии и характер хорового пения — все вводило участников «Горки» в особое состояние.

В этих художественных формах массового ритуального общения человеческое начало поворачивалось различными гранями. Заново осознавалось понятие родства, рода, корня.

Индивидуальное обретало высшую ценность, но в то же время выступало как часть единого целого, от которого каждый был добровольно зависим.

Вселенский характер огромного хоровода, его гармония, слаженность и общее символически-направленное движение в пространстве, очевидно, отражают на-

Народные праздники

родные представления об идеальном общественном устройстве, о гармоничном отношении человека и социума.

Хороводы «Горки» воплощают единение человеческого и природного. Вечное движение природы запечатлено в сменяющихся друг друга образах, уподобленных самой жизни, ее возрождению и обновлению.

Природа севера с ландшафтом открытого пространства позволяла человеку конструировать, создавать на этом фоне образы мироздания. И чтобы познать великую тайну универсальной гармонии, получить представление о порядке и необъятности вселенной, нужно было, наверное, разыграть ее на земле.

Геометрические построения «Горки» будто вычлениют из ритуального места (на берегу, у самой реки) еще более священные зоны, очерчивая их кругами, линиями, четырехугольниками, спиралями. Как будто невидимая рука чертит эти фигуры, и мир покоя и красоты, вселенской гармонии нисходит на землю в образе горочного хороводного действа.

Хороводная горочная композиция представляет собой последовательный ряд шести основных фигур. Их названия отражают пространственное построение, геометрический рисунок каждого хоровода: первая фигура — «столбы» (шествие), вторая фигура — «круг». Третья фигура называется «сторона на сторону», «стенка на стенку», или «на две стороны»; четвертая фигура — «на четыре стороны», пятая фигура — «большая вожжа», или «долга»; шестая фигура — «плетень». Медленные хороводы завершаются плясками «русского» — это седьмая плясовая фигура «Горки».

Сейчас здесь исполняются танцы нового деревенского стиля, так называемые «коробочка», «краковяк», «ту сцеп», поются частушки. Иногда еще можно увидеть и кадрили, которая, к сожалению, потихоньку стала забываться.

Исполнители стремятся воспроизвести в пространстве точное, геометрически ясное построение хороводов. Если это две линии стоящих друг против друга исполнителей, то они должны быть четкими; если это «круг» — то окружность его должна быть правильной; если исполняется «вожжа» — то ее переходы должны быть змеевидными.

Вот как логично одна фигура сменяет другую.

Медленное шествие прямой колонны («столбы») расходится в круг, затем сжимается двумя сторонами линий, из которых потом вычлениются еще две, — так образуется квадрат. В центре квадрата возникает цепь «большой вожжи», закручивается спиралью, а потом раскручивается «плетень»; все завершается всеобщим кружением «русского» (два исполнителя, покругившись под руки, разъединяются, оба продолжают кружиться, но уже с другими исполнителями, стоящими по сторонам, кружения осуществляются с продвижением по двум встречно идущим кругам).

Фигурные построения хороводов доносят до нас древние представления о совершенстве космоса, красота которого выражена гармонией и числом. Быть может, хороводы «круг», «вожжа» и «плетень» свидетельствуют о стремлении воплотить нескончаемость движения, а другие — «сторона на сторону», «на две стороны», «на четыре стороны» — символизируют стабильность и пространственно-временную устойчивость.

В «Горке» воспроизводятся космогонические символы, универсальные и многозначные:

круг — «...выражающий идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства»¹;

две параллельные линии («сторона на сторону») — линии горизонта, где сходятся небо и земная твердь;

квадрат («на четыре стороны») — образ «идеально устойчивой структуры, статической целостности, интегрирующей в себе основные параметры космоса»²;

спираль («плетень») — сферический вихрь — символ постоянно возвращающегося к себе движения и развития; спираль «растянутая» («большая вожжа») — ее динамическое, жизненное начало.

«Горка» в селе Гареве.
Коми АССР.
Фоторепортаж
Александра
Миловского





«Не брани меня,
родная». Лубок

Это — «...символы воды: плетенка, волнистый узор...»³.
Образы незыблемых представлений — неба и земли — приводятся в непрерывающееся движение участниками хороводного действия: круги вращаются, линии сходятся и расходятся, квадрат сжимается и перетекает в движение ползущей змеи («долга»), спирали закручиваются («плетень»). Ни один рисунок не стоит: медленное шествие (1-я фигура «столбы») постепенно перерастает в вихревое, сильное движение всех участников (7-я фигура «русского»).
В первых пяти фигурах («столбы», «круг», «стенка на стенку», «на четыре стороны» и «большая вожжа») запечатлен образ единства космического и земного, их устойчивое взаимодействие, а закручивающаяся и раскручивающаяся «спираль плетня» и кружения «русского» соотносимы со схематичным изображением универсальной идеи циклического развития.
Хоровод — танцевальная форма, синтезирующая изобразительную природу, свойственную изобразительному искусству.



| Схема изображений на прялке | Композиция из изображений на прялке | Схемы ходов позиций хорободов "Горки" |
|-----------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| | | <p>столбы</p> |
| | | <p>круг</p> |
| | | <p>стенки на стенку</p> |
| | | <p>на четыре стороны</p> |
| | | <p>Большая возжка</p> |
| | | <p>плетень</p> |
| | | <p>Схема движения Русского</p> |

Схемы композиций «Горки» и знаки прялки

Аналоги подобным начертаниям, в простых знаках выражающим сложные и отвлеченные понятия, заключены и в русской иконописи, и в старинных лубках, в крестьянской игрушке, резьбе, посуде, и на полотнах примитивистов.

Геометрия кругов и полукружий, квадратов и крестов, закрученных спиралей, волнистых и прямых линий, изображенных на плоской лопасти прялки, сродни пространственным построениям «Горки», воссоздающим подобные знаки. И живописные изображения на прялках, и горочные фигуры хороводных построений в живом непосредственном воспроизведении исполнены мифопоэтических символов и являют собой «...структуру космоса в отличие от бесструктурного хаоса, никогда не описывавшегося с помощью геометрических символов»⁴.

Прялочную и горочную композиции объединяют и последовательность расположения фигур, и постепенное нагружение ряда геометрических символов фигурами коня, утки, соловья, а также дерева, куста. В хороводах красная девица выступает в образе «утицы» или «лебедушки», юноша — в образе «коня». «Малиновы-листошки», «калины-малины» в припевах песен северных традиций нередко соединяются с названием женского головного убора: «кустышки, кустышки, ракитовы листошки» (кусты — девичий и женский головной убор мезенок). Изображение на лопасти мезенских прялок, где фигурка коня обычно окружается солярными знаками в виде колечек-спиралек, и разыгрывание исполнителями игрового сюжета лирических хороводных песен «Горки» в фигуре «круг» имеют схожий изобразительно-смысловой принцип.

«В Иванов день солнце, по мнению людей, выезжает из своего чертога на трех конях: серебряном, золотом и бриллиантовом, к своему супругу месяцу...»⁵. Образ коня многозначен — это само воплощение солнца, но с ним связаны также и мотивы брака, его именем в песне называют жениха. С конем-солнцем связаны и священный очистительный огонь, разжигание костров в канун Петрова дня, и вечернее приготовление обрядовой «петровки» — поминальной каши, связанной с памятью предков. Культ предков — включает и образ коня⁶. Тема огня-коня воплощается в «огнище», которое молодые при гуляньях объезжают на конях по лугам.

Можно предположить, что с образом коня связывались основные состояния жизни — вступление в брак, конец жизненного пути. Конь-солнце совершает движение во времени и пространстве, являясь в символах и узорах прялки то солярным знаком, то геометрической фигурой, то профильным изображением коня.

А. К. Чекалов пишет о традиционных формах, о символах, обозначавших добрую силу: «Это — солнце в виде круга, квадрата или ромба, животное, дерево, петух и водолавающая птица, знаки воды и земли, «глазковый» узор, а чаще всего — конь»⁷.

Как известно, основными устроителями праздника были женщины и девушки. (Считалось, что в период зеленых святок девушки «невестятся», одеваясь в лучшие наряды, а парни «шеголяют».) Если изображение коня символизирует юношу-жениха, то девушке соответствует образ вавшки, лебедушки, утушки. Не случайно песня «Заплетися плетень», «завивающаяся» из фигуры «долга» («большая вожжа»), называется «утушковая» и связана с мотивом воды, как и песня «Да я с по реченьке потеку». «Комплекс понятий: женщина — дерево — благотворный дождь — змея — звезда — Венера — лалая — птица — башня и молящая заступница был подвижным и легко приспособлялся к тому или иному материалу и форме, соответственно проявлял определенные грани сложного образа»⁸.

О взаимосвязи символов пишет Б. А. Рыбаков, ссылаясь на космографию Козьмы Индикоплова: «...слияние форм водолавающей птицы и коня... объясняется

древним культом Солнца: днем по небу светило везут кони (колесница Феба), а ночью, по подземному океану его влекут плавающие по воде птицы»⁹.

Обратимся теперь к фигуре горочного хороводного круга. Исполняя песни: «Вдоль да по речке», «Я капустоньку полела», «По мосту, мосточку», участники образуют круг, внутри которого парень и девушка разыгрывают сюжеты песен. При этом все двигаются по солнцу. С вхождением же в круг парня в песне появляется мотив коня — «По мосту, мосточку». Сюжет, разыгрываемый в хороводе «круг», равно как и сама фигура, образованная круговым движением, обращены и к солярной, и к свадебной символике. Тема брачных игр, брачного союза воплощается в идеальных формах обряда: природа в своем мерном движении развертывает перед человеком свои состояния, он им повинует или вторит. Горочная традиция дает представление об идеальных отношениях молодой, неженатой пары, об этических устоях, воплощаемых в хороводах. Поведение и пластика исполнителей выражают глубинное отношение к ритуалу. Поза женщины репрезентирует единство личностного, родового, этнического: она характеризуется «устойчивой» осанкой, приподнятой головой (тяжелый узел платка оттягивает голову назад), подчеркивается прямая спина, спокойное положение рук (скрещенные впереди на поясе, либо свободно опущенные). Эта поза наиболее полным образом отвечает ритуальному движению в заданной композиции. В идеальной эмоционально-пластической форме реализуется представление о надлежащем женском типе поведения, физической и духовной красоте, красоте взгляда, устремленного вперед.

Изображение женской фигурки на лопасти прялки можно увидеть разве только в поздней интерпретации. Но в иных изобразительных системах, например в вышивке полотенец, женский образ предстает в облике берегинь, окруженных прорастающим из них растительным орнаментом. Женский образ соприкасается с изображением мирового дерева, аналогом которого «может быть столб, гора, колодец... космическое дерево — «образ мудрости», наиболее совершенный образ тайны жизни»¹⁰.

В хороводной фигуре «столбы» характер пластики, позы: прямое положение, фронтальное движение, особенность хороводной фигуры — вытянутый овал, само название — «столбы», возникновение в текстах песен (мотив дерева — «Березонька», «Небелая березонька призадумалась», «Олександровская береза») — все это позволяет соотнести данную фигуру с мифопоэтическим образом мирового дерева.

Более сложную и более семантически нагруженную фигуру представляет собой хороводная композиция «На четыре стороны». В ней участники, образуя четырехугольник, продолжают тему схождения и размыкания фигуры «стенка на стенку», меняясь местами; при этом мужчины и женщины выстраиваются отдельно.

Исследователи выявили связь квадрата с такими идеями, как равенство, порядок, справедливость, мудрость, честь, земля¹¹. Этим значениям композиционной фигуры соответствует танцевальная пластика — исполнители шествуют в хороводе, выпорхившие и тесно взявшиеся под руки. «Стоит указать на особую роль квадрата и соответствующих построений в ритуале. В частности, это относится к древнему ритуалу плодородия у американских индейцев, который позже дал начало так называемым «квадратным танцам». Квадрат, одна из составных частей орнамента архаического типа»¹², заложен и в изображениях на прялках. Композиция этой фигуры усложняется огибанием каждой из линий квадрата с внешней и внутренней сторон, тем самым образуются элементы свастического орнамента — древнего символа плодородия, солнца, «всеобщего блага»¹³. Следующая фигура, нуждающаяся в описании, — «плетень». Под песню «Заплети-

ся плетень» происходит проход через «ворота», образованные первой парой с конца всех участников противоположного края цепи. При этом проходе образуются все новые «ворота». К концу фигуры исполнители оказываются «завязанными» в живую спираль (правая рука находится на левом плече и держит кисть левой руки сзади стоящего исполнителя, левая рука протягивается вперед и ложится на левое плечо впереди стоящего исполнителя хоровода). Раскручивается спираль в обратном порядке — против часовой стрелки. Если эту фигуру представить себе в плане, она окажется системой розеток, нанизанных на одну ось.

На лопасти прялки нередко изображения тройного круга (розетки) с одним центром. В орнаменте (мало) внутреннего круга из центра расходятся завивающиеся по ходу солнца спицы, у средней круговой полосы — аналогичное направление линий, однако во внешнем круге орнамент направлен в противоположную сторону (против солнца). Возможно, эта тройная розетка, с разнонаправленным движением кругов, представляет собой стилизованную геометрическую репрезентацию трех важнейших состояний, через которые проходит человек.

Все это дает основание утверждать, что фигуры «Горки» и элементы орнамента прялки нагружены одним и тем же смыслом. Перед нами единая система поэтического воззрения на мир, структурно четкая, но в то же время и нерасчлененная, интегрирующая единение человеческого — природного — космического, воплощенная в формах искусства и творчества.

¹ Мифы народов мира. — М., 1980, т. 2, с. 18.

² Там же, т. 1, с. 630.

³ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971, с. 18.

⁴ Мифы народов мира, т. 2, с. 272.

⁵ Терещенко А. Быт русского народа. СПб., ч. 5, 1848, с. 75.

⁶ Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. — М., 1978, с. 15.

⁷ Чекалов А. К. По реке Кокшетье. М., 1973, с. 95.

⁸ Там же, с. 91.

⁹ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII вв., с. 20—21.

¹⁰ Рабинович Е. Г. Лица Гермеса. — В сб.: Фольклор и этнография (обряды и обрядовый фольклор). Л., 1974, с. 71.

¹¹ Советский энциклопедический словарь. М., 1982, с. 1187.

¹² Мифы народов мира, т. 1, с. 630.

¹³ Там же.

Из беседы Александра Милового с Марфой Николаевной Тирановой

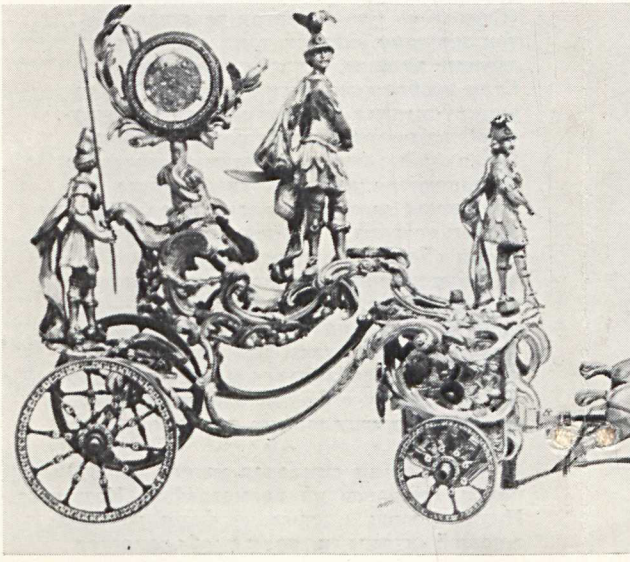
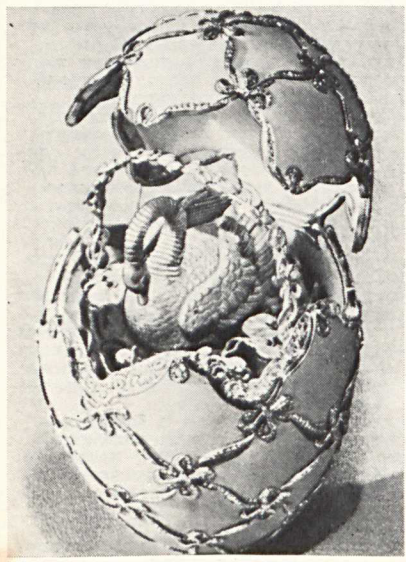
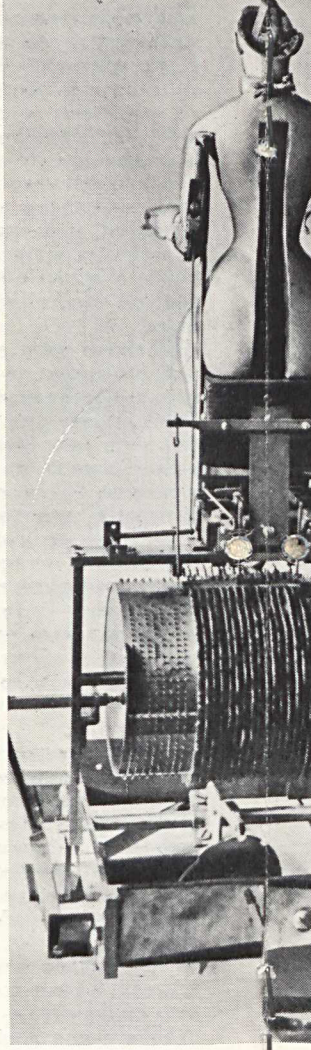
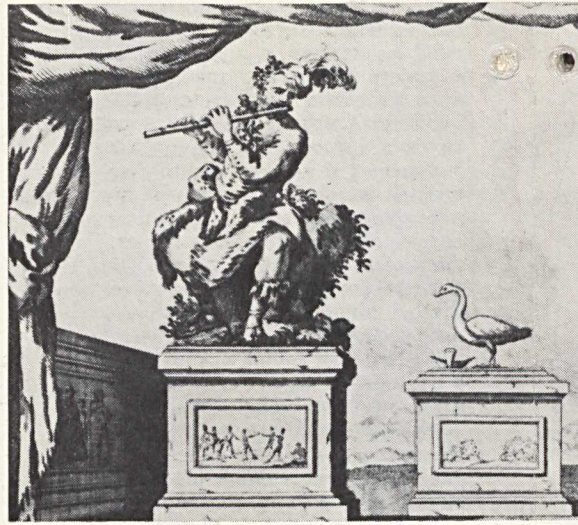
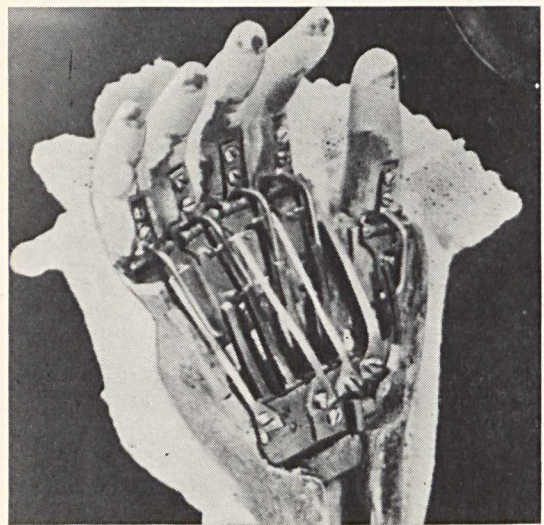
...Сыграл пружинным голосом положенную мелодию старинный замок в сундуке, поднялась крышка и выпорхнули из него чудобабочки. Сияющая чистотой горница озарилась золотом червонным, лиловым, темно-зеленым и голубым, наполнилась парчой, атласом, расписными платками, шальями, затейливыми серебряными цепями. Сарафаны — каждый к своему случаю — «случаю» — на Печорне, я заметил за «ц» говорят — один в гости, другой тоже в гости, но по торжественному случаю, этот столетний, канатный от матери, еще наряднее — на свадьбу или крестины, этот попроче — на каждый день, этот красивый — на праздник, а этот — что ли ни на есть лучший — этот на горку. Сарафаны я в Усть-Цильме уже повидал — пожилые женщины их носят и в будни, а несколько поддетых «станов» — нижних накрахмаленных юбок — придают их величавым фигурам еще больше сановитости. Но вот таких праздничных нарядов еще не видел. Пытаться ли описать их? Уповаю на фотографии. А когда из-за ширмы царственно выплыла в фиштакново-золотом шелке сарафана и синем репсовом с яркими оранжевыми цветами платке раздумывавшая Марфа Николаевна, я так и обомлел. Одевание диктовало свои законы, и ее красивое доброе лицо обрело строгий властный взгляд печорской Марфы Посадницы. Воистину прав был собиратель былин Н. Е. Ончуков, писавший в начале века об этом удивительном реликте древнерусской культуры, что «даже в костюмах Печора сохранила парчовые боярские наряды, в центре России хранящиеся только в музеях».

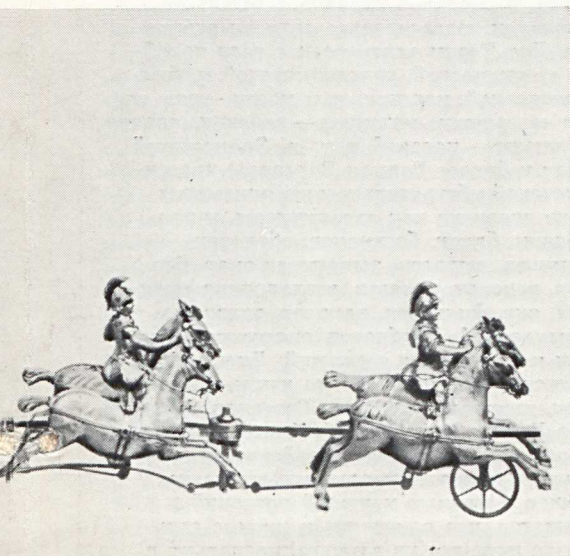
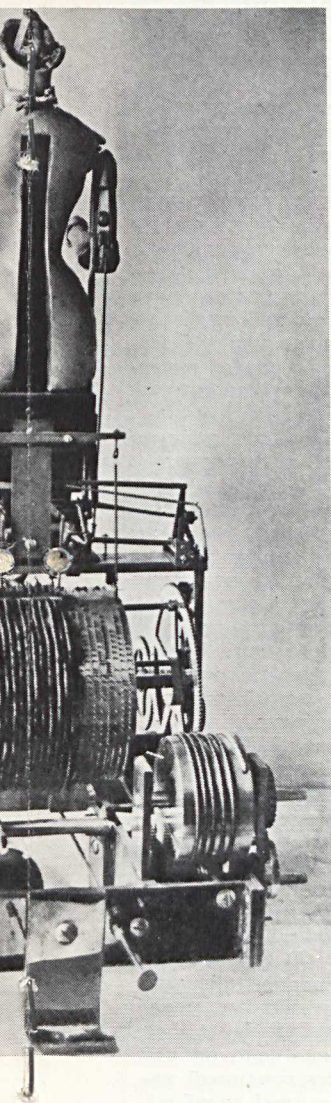
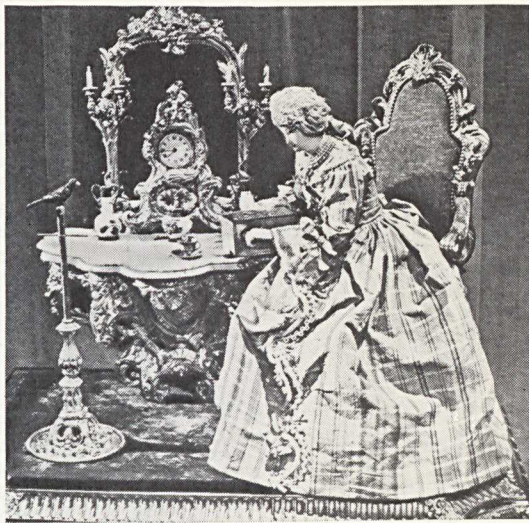
Многие наряды уже не от мам и бабушек — совсем недавно сшиты, а в усть-пелемском ателье у вас примут заказ — только достаньте парчи и шелка — на настоящий допетровский сарафан со всеми причудами, сошьют его на дому по всем правилам местные мастерицы — «мы все умеем, вязали, плели, ткали, шили, вышивали, только что лапти не плели».

Неоконченная пьеса
для механического... человека
(философские автоматы: линия Вокансона)

- Руки «Музыкантши» Жак-Дроза
- Руки «Рисовальщика» Жак-Дроза
- Три автомата Вокансона: «Флейтист», «Утка» и «Игрок на тамбурине»
- Автомат французского иллюзиониста Робера Удена, сочетающий часы, андроида и птицу. XIX в.
- «Рисовальщик-писец» Анри Майярде
- Устройство «Гуслярши» Пьера Кинцинга и Давида Рентгена
- «Музыкантша» Жак-Дроза
- Яйцо Фаберже, принадлежавшее императрице Александре, с лебедем-автоматом, бившим крыльями, поднимавшим голову, и т. д.
- Механический павлин в яйце Карла Фаберже. 1908
- Часы-колесница солнца работы английского мастера XVIII в. Джеймса Анджона и Рентгена
- «Гуслярша» Кинцинга

Михаил Ямпольский





Среди культурных «маргиналий», завораживающих человека на протяжении последних столетий, мало что может сравниться с антропными (человекоподобными) автоматами. Они расположены на перекрестке науки, техники, искусства, философии, удивительным образом перебрасывая мосты от одной сферы человеческой деятельности к другой и не принадлежа всецело ни одной из них. Может быть, их своеобразное положение в культуре и заключается в том, что автоматы невозможно понять с какой-то одной точки зрения. Можно восхищаться филигранной их красотой и изяществом (рассматривать их как чистые предметы декоративного искусства), можно испытывать, подобно Гоффману, суеверный ужас при виде «живых» кукол (рассматривать их как литературный миф) — но сейчас же чувствуешь односторонность и ущербность своего взгляда. Стоит перейти в область механики или философии — меняется как будто само существо явления, и опять оно предстает в своей непроницаемой смысловой «частичности». Автомат постоянно говорит нам — «мой смысл в ином». В чем же?

Возможно, магия автоматов во многом и заключается в реализуемом ими переходе от философского к эстетическому, от художественного к техническому, в смысловой интеграции всей разноликостью сферы *techné*. (И в этом смысле автомат может выступать как модель процессов, протекающих в сфере прикладного искусства в целом.) Не случайно золотой век механических андроидов (XVII и в основном XVIII столетия) приходится на эпоху своеобразного и неповторимого синтеза новой европейской культуры. Самый известный из создателей автоматов Жак Вокансон (1709—1782) начал свою карьеру как раз в таком «интегративном котле» французской культуры XVIII века — салоне парижского мецената Ле Риш де ла Пуплиньер. Здесь бывали Вольтер, Гримм, герцог Ришелье, Ван Лоо, Ла Тур, Бюффон, Рамо. И когда в январе 1738 года механик пригласил своих друзей посмотреть на изготовленный им автомат «Игрок на флейте» — навсегда первые выражают свой восторг.

Эта изысканная, несмотря на свой натурализм, «безделица» восхищала не только своей красотой. Каждый из посетителей салона — философ, художник, биолог, композитор — видел в ней беспримерное воплощение фундаментальных для их сфер принципов. Эта кукла размером с человека умела исполнять двенадцать различных мелодий. При этом она доподлинно играла на флейте (а не имитировала игру с помощью спрятанной музыкальной шкатулки, как это делалось раньше), ее пальцы ходили по отверстиям флейты, изо рта вырывалась струя воздуха, губы и небо двигались подобно губам живого человека. Первый отклик на творение Вокансона принадлежал аббату Дефонтену, тоже навсегда салона де ла Пуплиньера, явно отражавшему точку зрения этого кружка. Описывая работу металлических цепочек, с помощью которых приводились в движение части тела флейтиста, Дефонтен указывал на то, что они создают движение пальцев, точно так же, как в живом человеке с помощью расслабления и сокращения мышц. Нет сомнения, что автором в его механике руководило знание человеческой анатомии и прежде всего неврология¹, — заключал он. В действительности внутреннее устройство автомата несколько не напоминало устройство человеческого тела. Но параллель между анатомией и механикой в отклике Дефонтена была не случайной. Флейтист Вокансона рассматривался его друзьями как первая удачная попытка создания искусственного человека. Работам в этом направлении придавалось огромное значение, недаром Вокансону покровительствовал сам Людовик XV; правительство, удовлетворяя все его



требования, окружало его работу атмосферой тайны, масоны возлагали на опыты Вокансона особые надежды. Идея создания механического человека имела во Франции примерно столетнюю историю и восходила к тем аналогиям между человеком и машиной, которые развил в своих трактатах Декарт. У Декарта эти аналогии питались его реальным интересом к механике и, в частности, к гидравлическим автоматам и трактату Саломона де Коса «Причина движущихся форм»². Рассматривая механику в качестве метанауки, Декарт утверждал единство природных законов, управляющих мирозданием, и моделировал эти законы по типу законов механики. На пути механицизма Декарт дошел до приравнивания животного к машине, но не распространил эту аналогию на человека: «...Если бы существовали такие машины, которые имели бы органы и фигуру обезьяны или какого-либо другого животного без разума, никоим образом нельзя было бы признать, что они не обладают во всем тою же самою природою, что и эти животные»³. После Декарта механицизм быстро завоевывает позиции и с середины XVII века начинает доминировать в философии. Механицизм становится излюбленной метафорой природы. Фонтенель сравнивает вселенную с часами⁴, и это сравнение становится клише. Лейбниц, пытаясь по-своему примирить механицизм с витализмом, углубляет аналогию Декарта. Разница между машиной и живым существом, по Лейбницу, заключается лишь в сложности устройства «органической машины»: «...машины в природе, то есть живые тела, в своих наималейших частях до бесконечности продолжают быть машинами. В этом и заключается различие между природой и искусством, то есть искусством божественным и нашим»⁵. И даже душу Лейбниц описывал как бесконечно сложный «нематериальный автомат»⁶.

На рубеже XVII и XVIII веков в культуре господствуют разнообразные и взаимоотражающие аналогии, основанные на механицистском атомизме и вере в единство законов природы. Все в мире устроено по общему принципу, все в природе действует единообразно. Старые идеи о «корреспонденциях» микрокосма и макрокосма получают новый импульс, отражающийся и на эстетике. Уже Дюрер и его ученик Эхард Шён, итальянец Лука Камбионо рисовали людей как механических кукол. Позже тосканский гравёр Брачелли в 1624 году посвятил Пьеро Медичи цикл гравюр, изображающих механических людей. Эти «прециозные» экзерсисы говорили об увлечении антропоморфной утопической техникой и о переносе идеи гармонии и красоты с человека на механизм. В аналогиях человека и машины эстетический компонент принимает причудливые механо-морфные и архитектурноморфные формы, давая на периферии такое явление, как самостоятельный эстетизированный механицизм (далекий предок идей дизайна). Так, в 1690 году Даниэль Товри в очерке ачаомии, написанном по законам механики, до мелочей развивает мысль об аналогии человеческого тела и механизма. Для Товри человеческое тело подобно «статической, гидравлической и пневматической машине. чьи кости — это опоры и рычаги, мускулы — веревки, сердце и легкие — насос»⁷ и т. д. Знаменитый врач и биолог Герман Бургаве с классической обстоятельностью описывает тело человека как совокупность «опор, колонн, балок, бастионов, оболочек, клиньев, рычагов, рычажных опор, блоков, веревок, прессов, воздушных мехов, сит, фильтров, каналов, углов, резервуаров»⁸. В области анатомии аналогии не вызывают сомнений. Дискуссия разгорается относительно души, поведения, мышления. Ученик Гассенди Франсуа Бернье пытается объяснить чувства через магнетизм: «...те свойства, которые магнит придает железу, имеют нечто общее с жизнью и душой растений... Кажется, что в магните и железе есть нечто похожее на чувства, поскольку в

животных мы замечаем подобное же притяжение <...> Душа животных и душа железа, должно быть, состоит из сходной материи»⁹. (В дальнейшем тема магнетизма прочно впишется в мифологию автоматов.) Распространялось мнение, будто даже атомы (с их магнетизмом) обладают рудиментами чувств.

А Гийом Лами предложил механическую теорию чувств и страстей¹⁰. Эпидемическое распространение механицизма, естественно, наталкивалось на сопротивление. Poleмика была исключительно острой и выходила за рамки философии и биологии. Лафонтен создал свои знаменитые басни, отчасти чтобы доказать, что животные чувствуют, мыслят и отнюдь не подобны машинам.

В развернувшейся полемике все большую роль начинали играть реальные механизмы, прежде всего часы, наделявшиеся свойствами аналоговых моделей. Бесконечно усложняясь, превращаясь в целые символические агрегаты, снабженные автоматами, часы все чаще начинали строиться как свернутые модели мира. Самой знаменитой часовой моделью вселенной были часы английского механика Генри Бриджеса «Микрокосм», или «Мир в миниатюре» (1718). Построенные в виде римского храма, они не только показывали время, но и демонстрировали ход светил, здесь девять муз давали концерт, Орфей блуждал по лесу, часы представляли аллегорические пейзажи и т. д. Характерно, что на гравюре XVIII века изображение «Микрокосма» украшено двумя портретами — Бриджеса и Ньютона¹¹. Один открыл законы вселенной, другой построил ее часовую модель. В XVIII веке часы стали одним из самых семиотически нагруженных элементов быта, всегда так или иначе являя одновременно и прямую и аллегорическую модели мира. И как бы выражая красотой своего внешнего оформления идею «кеплеровской» мировой гармонии. Однако подлинная возможность разрешить споры лежала в иной плоскости. Значительный прогресс в механике и часовом деле, казалось, позволял надеяться на экспериментальную проверку теории. Нужен был гениальный и смелый механик. Он был найден в лице Жака Вокансона.

«Флейтист» — первый философский автомат Вокансона — обладает некоторыми чертами, красноречиво свидетельствующими о направлении поисков его автора. Элементы часового механизма¹² связывали флейтиста с часами как микромоделью мира и свидетельствовали о единстве законов механики для всех движущихся тел.

Огромное значение имело «дыхание» автомата, отмечавшееся всеми без исключения свидетелями его работы. Оно выражало устойчивое представление о связи дыхания с духом, душой. Оно же обеспечивалось с помощью воздухопроводных мехов и устройства, близкого пневматическим регуляторам в органах. Орган является в эпоху Вокансона устойчивой метафорой человека. С органом сравнивал человека Паскаль. Орган изучал и использовал в своих автоматах Саломон де Кос. С органами сравнивал животных Пьер Сильвен Режи (1690), согласно которому, «так же как воздух заставляет петь трубы, так же животные духи, которые являются азотистыми солями, смешанными с небольшим количеством серы, обеспечивают все функции животной машины. Внешний мир, действующий на органы, подобен пальцам органиста, которые приводят инструмент в движение»¹³. Таким образом, орган и в какой-то мере близкие ему духовые инструменты, свирель, флейта и т. д., оказываются моделями живых организмов, поскольку движение воздуха в них подобно движению животных духов в телах.

Разнообразные проявления «музыкальной метафоры» вносили в автоматы и особый ракур: эстетическое оказывалось в центре их функционирования. Робот как продукт искусства предстал «творцом» искусства, механизм, таким образом,



На стр. 26: Французская гравюра времен 2-й империи: автоматы фирмы Бонтан, имитирующие модели Вокансона «Обезьяна-арфист» XVIII в., заводная кукла XIX в. и механический павлин

Механические куклы XIX в.

На стр. 28: Медаль в честь Вокансона

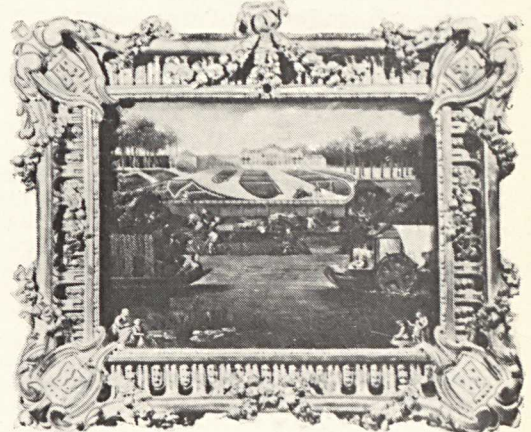
Механические птицы фирмы Бонтан Середина XIX в.

«Писец» Жаке-Дроза Механическая картина швейцарского мастера Функа (вторая половина XVIII в.), в которой движутся люди

Французская механическая картина с изображением замка Сент-Уан из коллекции мадам Помпадур, сделанная механиком Демаресом в 1759 г.

Механические картины в часах

Кукла-автомат. XIX в.



проецировал принцип своего функционирования на всю сферу художественного творчества. Машина к тому же здесь еще лишена столь обязательной для нее утилитарности (или хотя бы псевдоутилитарности), она еще предмет философско-эстетический (ср. с серией утопических машин «для искусства» Атанасиуса Кирхера, 1600—1680, или «Машиной для чтения» Агостино Ремелли, 1531—1600, не имеющей никакого смысла, кроме чисто эстетической механизации духовного по своей сути занятия). Любопытно, до какой степени музыка у Вокансона есть одновременно и объект абсолютной умозрительности. Виртуозность, с какой флейтист исполнял свои двенадцать мелодий, ставила вопрос об автоматизме наших действий и степени участия в них разума. Поскольку движения музыканта доведены до автоматизма и по разделенности не могут контролироваться интеллектом, вставал вопрос о наличии причины движения в каждом отдельном органе тела, и, таким образом, некоторые функции разума как бы распределялись по частям тела. Автор знаменитого трактата «Человек-машина» Жюльен Офре Ламетри, вступая в полемику о душе с химиком Г. Э. Шталем, писал: «Каким образом можно допустить, чтобы она (душа.— М. Я.) так быстро выполняла столько движений, происходящих так далеко от нее и в столь различных местах. Гипотеза Штала (о том, что душа является единственной причиной всех наших движений.— М. Я.) равносильна предположению, что какой-нибудь флейтист мог бы издавать чудесные звуки, нажимая на бесконечное количество неизвестных ему клапанов, к которым он не в состоянии был бы даже приоткрыть пальцами»¹⁴. Ссылка на флейтиста здесь не случайна. Ламетри явно имеет в виду автомат Вокансона. Сравнение бессознательных действий с игрой на музыкальных инструментах становится клише. К. де Виндин-Гретц, например, писал об этих действиях: «...они формируются так, что мы не отдаем себе в этом отчета, подобно тому как мы не воспринимаем движения каждого из наших пальцев, играющих на клавишине»¹⁵.

Автоматические андрюиды-музыканты, которые в большом количестве стали производиться в XVIII веке после успеха вокансоновского флейтиста, были призваны доказать, что автоматизм движения каждого органа, лишенного связи с душой, может порождать результат гармонический и одухотворенный. Андрюиды-музыканты, таким образом, моделируют «автоматизированно-телесную» часть нашей деятельности, по-своему решая проблему взаимодействия искусства технического (или, как принято сейчас,— прикладного) и искусства «высокого» — «тела» и «души». Вокансон создал еще одного автоматического музыканта — игрока на провансальском тамбурине. Однако самыми знаменитыми автоматами-музыкантами после флейтиста были создания швейцарских мастеров Анри-Луи Жаке-Дроза, Жана-Фредерика Лешо и Анри Майарде — «Музыкантша», «Клавеиннетка», а также «Гусларша» немцев Пьера Кинцинга и Давида Рентгена. Особенно интересны были автоматы Жаке-Дроза и его помощников: «Музыкантша» Жаке-Дроза могла играть и на клавишине, и на органе, ее руки были чудом механики, и пальцы могли двигаться с удивительной свободой и легкостью. Отметим и еще одну любопытную и непреходящую деталь: грудь автомата вздымалась, имитируя дыхание.

Параллельно с механическими музыкантами была создана еще одна группа автоматов, которые основывались на близких «музыкантам» принципах. — это рисующие и пишущие андрюиды. Первые четыре «писца» были сконструированы в 50-е годы XVIII века Фридрихом фон Кнаузом и представляли из себя небольшие фигурки, восседавшие на сферах, в которых были спрятаны механизмы. Рука фигурок, вооруженных пером, писала на бумаге довольно сложные

тексты. Но самые совершенные аппараты в этом роде — «Писец» (1772) и «Рисовальщик» (1774) Пьера Жаке-Дроза. Оба автомата изображали ангелоподобных детей, сидевших за столами на стульчиках в стиле Людовика XVI. Вот как описывает работу рисовальщика историк: «На листке появляется собака. Человек с видом знатока осматривает свою работу. Затем он сдувает с листа пыль, вносит несколько последних штрихов и на мгновение останавливается. Затем он быстро пишет снизу: «Мой песик»¹⁶. Автомат Жаке-Дроза по-актерски имитировал поведение живых людей и не без блеска изображал на бумаге портреты Людовика XV, Георга III, Марии-Антуанетты, а также сценку «Бабочка и Купидон».

Обращение автоматов к музыке и живописи в какой-то мере отражало возрождение интереса к теории мимесиса, в которой этим искусствам отводилась привилегированная роль¹⁷. При этом в сознании века живопись и музыка более непосредственно отражали естественное, природное, нежели сложно опосредованный механизм речи¹⁸. В андрюидах — музыкантах и живописцах не столько подчеркивалась их сознательность, сколько их естественность. Идея механизма преодо-



левалась через подчеркивание неких природных, хотя отчасти и автоматизированных, моментов их поведения. Рассматриваемые автоматы являлись сложными философскими аналоговыми машинами, снимающими оппозицию природы — машина, уравнивающими их на основе картезианского мировоззрения. Автоматы эти воплощали торжество аналоговых моделей в мышлении, торжество сравнения как высшего рационалистического принципа.

Для XVIII века характерно понижение степени условности аналоговых моделей и возрастание степени их изоморфности природным объектам. Метафорическая аналоговая модель на протяжении всего XVIII века преобразуется в модель имитационную. Автоматы, о которых шла речь, находятся как бы на полпути от условной, метафорической аналогии к имитационной модели. С одной стороны, часы — это метафорическая модель мира, но, с другой стороны, их механизм имеет в представлении людей XVIII века действительно изоморфную близость подлинному механизму мироздания. На этом перевале от метафорической аналогии к имитационной автоматы играют особую роль.

Утверждение Дефонтена, что при создании «Флейтиста» Вокансон использовал знания человеческой анатомии, не соответствует действительности, но именно оно отражает стремление круга Вокансона увидеть автоматы как можно более точно имитирующими живую природу. Сразу же велел за первыми демонстрациями «Флейтиста» в окружении Вокансона создается миф о гениальном механике как новом демиурге. Вольтер пишет о нем: «Лерзновенный Вокансон, соперник Прометея, казалось, крадет огонь с небес, чтобы оживить тела, имитируя пружины природы»¹⁹. За Вокансо-

ном укрепляется прозвище «нового Прометея».

Подогреваемый возникающим мифом, механик делает новый шаг — он пытается создать автомат, чье устройство в точности имитирует внутренность живого существа. В 1738 году он демонстрирует свой самый знаменитый автомат — «утку». Механическая утка Вокансона была крылаемая, крикала, ела с руки предлагаемые ей зерна... переваривала их и через некоторое время выделяла «естественные» продукты пищеварения. Вокансон демонстрировал не только внешний облик аппарата, но и открывал механизм (в дальнейшем демонстрация внутреннего устройства механизма войдет в ритуал спектакля автоматов), уверяя зрителей, что ему удалось в точности воспроизвести процесс пищеварения, разлагая пищу с помощью кислоты. Предшественниками утки были некоторые «мифические» автоматы, о которых мало что известно — «лебедь» де Коса, который «мог выпить столько воды, сколько ему давали»²⁰, или «паулин», сделанный французским офицером Деженном, который якобы умел переваривать пищу²¹. Но в действительности утка была автоматом совершенно новаторским. Здесь впервые соотношения внутреннего и внешнего, механизма и поведения были превращены в центральные оппозиции поэтики автоматов. Здесь впервые был провозглашен новый путь автоматки — путь чистой и безусловной имитации живого организма.

Задолго до Вокансона появилась странная плеяда «внутренних» автоматов — неподвижных кукол, которые были призваны демонстрировать функционирование внутренних органов живого существа. В 1677—1680 годах в Вюртенберге велись опыты по созданию куклы, снабженной сосудами и кишечником, «как у человека», и воспроизводившей пульс и дыхание²². Известность приобрела анатомическая модель некоей Мадмуазель Визрон (1730—1815), которая в движении воспроизводила процесс родов²³. Но самый смелый проект принадлежал известному хирургу Ле Кату, о котором Спидевиль сообщал Фонтенелю (15 дек.

1744): «Его автомат будет иметь дыхание, кровообращение, квази-пищеварение, секрцию, сердце, легкие, печень и мочевой пузырь, и Бог нас простит, все из этого вытекающее. Он будет страдать лихорадкой, ему будут делать кровопускание и промывание желудка, и он будет даже слишком походить на человека»²⁴. Вокансон вступил в соревнование с Ле Катом, решив создать такую же совершенную имитацию человеческого организма. Он уже искал материалы для гибких труб — кровеносных сосудов (правительство посылало за каучуком, о котором только что стало известно, в Гвиану), но покуда он решил сделать предварительную зооморфную модель. Утка, казалось, осуществляла неосуществимое. Она почти преодолела неуловимую грань между живым и неживым и триумфально доказывала торжество имитационных моделей над условно-аналоговыми. Она свидетельствовала, что если искусно подражать природе, можно создать существо столь же совершенное, как и продукт природы. Один из современников Вокансона так выразил логическое следствие его экспериментов: «...если вы никогда не видели до этого <...> говорящих, поющих, играющих на флейте, едящих и пьющих автоматов <...> не будете ли вы склонны считать, что у них такая же душа, как и у вас или хотя бы как у животных...»²⁵. Утка, действительно, была бы торжеством рационализма, если бы Вокансон был честен с ней до конца. Но увы... на самом деле механическая птица не переваривала пищу и не черпала из пищи энергии. Это был первый и единственный трюковой автомат Вокансона. И вместо того чтобы утверждать триумф его пути, он свидетельствовал о кризисе вокансоновского метода, как, впрочем, и о кризисе механицистского сознания, этот метод породившего. В работе Вокансона механика достигла предела своих возможностей и исчерпала их. Каждый

Белорусские «сурвэты»

Алена Лось-Залужная

следующий шаг вперед неизбежно во-
дрил историю автоматов в область иллю-
зионизма, совершенно непримиримую с
тем наследием картезианства, которое
питало их «идеологию». Демонстрация
внутреннего устройства утки лишь
ооманчиво устанавливала связь между
внешним и внутренним функциониро-
ванием автомата, на самом деле она была
лишь обычным приемом иллюзиониста,
отвлекавшего внимание зрителя от обман-
а. Утка, впрочем, не была иллюзионист-
ским автоматом в полном смысле этого
слова, она была действительно образ-
цом высочайшего искусства механики,
но и философской моделью, которой она
тщилась быть, она уже не была.
Крах аналогового метода Вокансона не
завершает истории роботов.
Отказ от метафоричности в моделирова-
нии мира резко менял и эстетику робо-
тов. Философская красота механики
уступала место натуралистическому со-
ревнованию с природой, погоня за фило-
софско-эстетическим абсолютом сменя-
лась мистическим демиургизмом. Этот
сдвиг трансформировал и восприятие
автоматов, и их место в культуре, под-
готавливая почву столь важному для евро-
пейской традиции романтическому мифу
о механическом андроиде. Философско-
эстетическая игрушка, вызывавшая всеобщий
восторг, уходила в тень, оставляя на
авансцене загадочного железного полу-
человека.

- ¹ Cit. in: A. Doyon et L. Liaigre. Jacques Vaucanson, mécanicien de génie. P., 1966, p. 51.
² Salomon de Caus. Les raisons des formes mou-
vantes. London, 1615. Ю. Балтрушайтис счита-
ет, что Декарт мог видеть автоматы де Коса
в Германии в 1916—1920 гг. I. Baltrušaitis. Ana-
tomorphoses ou perspectives curieuses. P., 1955,
p. 37. Ж. Родис-Левис обрисовала круг сведе-
ний Декарта по этому вопросу. G. Rodis-
Lewiś. Machineries et perspectives curieuses dans
leurs rapports avec le Cartésianisme. "XVII
siècle", n. 32, juillet 1956, p. 461—474.
³ Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950,
с. 300. Обезьяна выбрана Декартом как еще
одна аналогия человеку, подобно машине, ли-
шенная разума. Обезьяна в культуре в ряде
случаев оказывается изоморфной автомату.
⁴ Фонтенель Б. Рассуждения о религии, при-
роде и разуме. М., 1979, с. 78.
⁵ Лейбниц Г. В. Сочинения, т. 1. М., 1982,
с. 425.
⁶ Лейбниц Г. В. Сочинения, т. 1. М., 1982,
с. 323.
⁷ Cit. in: B. Tocanne. L'idée de nature en France
dans la seconde moitié du XVII siècle. t. 1.
Lille, 1978, p. 78.
⁸ Cit. in: J. Roger. Les sciences de la vie dans
la pensée française du XVIII siècle. La géné-
ration des animaux de Descartes à l'Encyclopé-
die. P., 1963, p. 207.
⁹ Cit. in: H. Kirkinen. Les origines de la concep-
tion moderne de l'homme-machine. Le problème
de l'âme en France à la fin du règne de Louis
XIV (1670—1715). Suomalaisen Tiedeakatemia
Toimituksia, Sarja B, nide 122, Helsinki 1960,
p. 40.
¹⁰ G. Lamy. Explication mécanique et physique
des jonctions de l'âme sensitive ou des sens,
des passions et du mouvement volontaire. P.,
1678.
¹¹ A. Chapuis, E. Droz. Les automates. Figures
artificielles d'hommes et d'animaux. Neuchatel,
1949, p. 135—137.
¹² В автоматах использовались также гидрав-
лические и пневматические схемы, имевшие
большое аналоговое значение. Так, Декарт
ориентировался на гидравлические автоматы
де Коса, представлявшие аналогию с систе-
мой кровообращения.
¹³ Отметим явные алхимические обертоны. В
алхимии соль воплощает движение, а сера —
силу.
¹⁴ Ламетри Ж.-О. Сочинения. М., 1976, с. 234.
¹⁵ C. de Windisch-Graetz. Solution provisoire d'un
problème, ou histoire métaphysique de l'organi-
sation animale... Nuremberg, 1789, seconde partie,
p. 33.
¹⁶ C. Perregaux. Les Jaquet-Droz et leurs automa-
tes. Neuchatel, 1906, p. 25—26.
¹⁷ Впервые музыку в терминах мимесиса осмыс-
лила, по-видимому, Рамо, лично знакомый с
Вокансоном. См.: Золтаи Д. Эрос и эффект.
М., 1977, с. 212—223.
¹⁸ Ж.-Б. Дюбо (1719) сравнивает действие сло-
ва с действием механизма, в котором «большое
количество передаточных узлов неизбежно
ослабляет полученную энергию». Дюбо
Ж.-Б. Критические размышления о поэзии
и живописи. М., 1976, с. 222—223. Ср. также
с утверждением Ламетри, что животные «в
состоянии запомнить мелодию и соблюдать
интервалы, как любой музыкант». Ламетри
Ж.-О. Цит. соч., с. 204.
¹⁹ Voltaire. Oeuvres complètes. t. 9. P., 1877, p. 378.
²⁰ G. Rodis-Lewis. Op. cit., p. 463.
²¹ D. Brewster. Letters on Natural Magic, address-
ed to sir Walter Scott. L., 1842, p. 268.
²² A. Doyon, L. Liaigre. Op. cit., p. 118.
²³ Ibid., p. 112.
²⁴ Ibid., p. 149.
²⁵ Анонимная статья 1744 г. цитируется в:
A. Vartanian. La Metrie's "L'homme machine".
A study in the origins of an idea. Princeton, 1960,
p. 68.

Мы продолжаем пуб-
ликацию на тему «Но-
вости традиционного
народного искусства».
В «ДИ СССР» № 11
за 1983 год мы расска-
зали о жестяных ко-
ронах — новом жанре
народного искусства,
стихийно возникшем в
Николаевской области.
Сегодня мы предлагаем
несколько иной
поворот темы. Сфера
народного искусства
расширяется не только
в результате развития
его повседневной прак-
тики. Интересные яв-
ления возникают и как
следствие совершенство-
вания руководства
этой сферой творче-
ства. Такой пример
рассматривает в своей
статье Ю. Максимов.
Наше представление о
народном искусстве во
многом зависит также
и от научного знания
о нем. Экспедиции
позволяют ученым уви-
деть реальное значение
каждого факта в по-
вседневной культуре,
а современный уро-
вень теории — точнее
интерпретировать его.
В статье А. Лось-
Залужной рассказыва-
ется о таком жанре
народного искусства,
который только еще
начинает осмысляться
как явление тради-
ционного народного
искусства.

Традиция вязания в Белору-
ссии уходит корнями в сред-
невековые, когда предметы
домашнего обихода — рука-
вицы, шапки, носки — изго-
тавливались с помощью
спиц — «прутков» или спе-
циальной иглы. Об этом го-
ворят археологические наход-
ки инструментов для плетения
и вязания и самих вязаных
изделий, датированных XIV—
XVIII столетиями.

Декоративные вязаные ска-
терти и покрывала в крестьян-
ской среде появились в
середине XIX века с распро-
странением «чистых» изб,
отапливаемых «по-белому».
В интерьере такого жилища
с аккуратно побеленной печью
была уместна и нарядная
кружевная скатерть «сурвэт».
Но чаще ажурным вязанием
украшали церковные помеще-
ния.

На современном этапе искус-
ство вязания ажурных поло-
тен достигло расцвета в конце
40-х годов. К этому периоду
относятся многие образцы вя-
зания из музейных фондов
и большинства «сурвэтов», за-
фиксированных автором в по-
левых экспедициях.

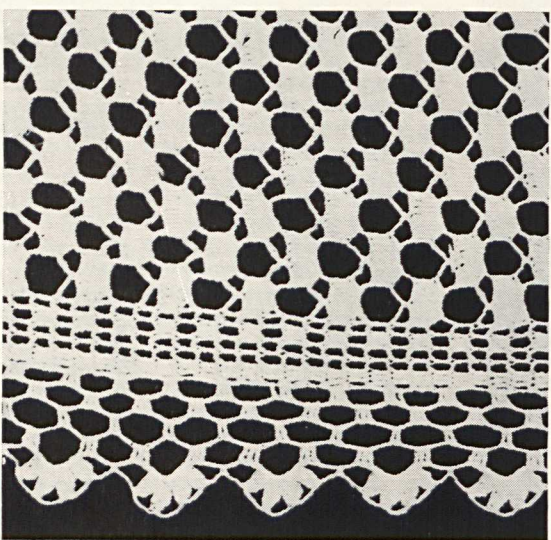
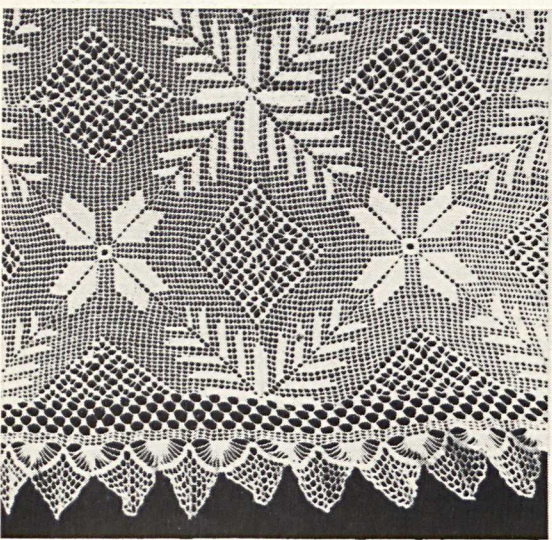
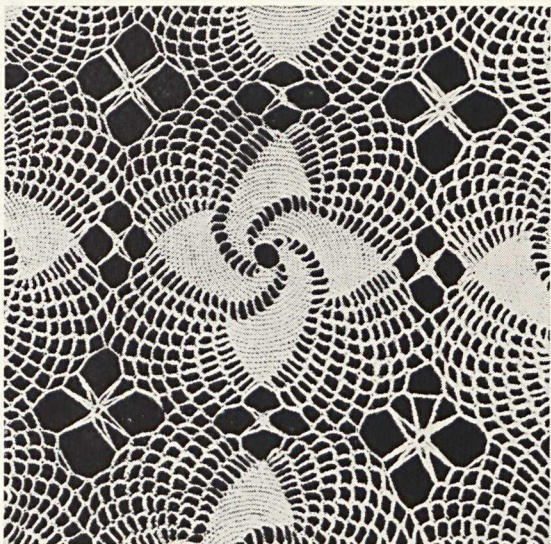
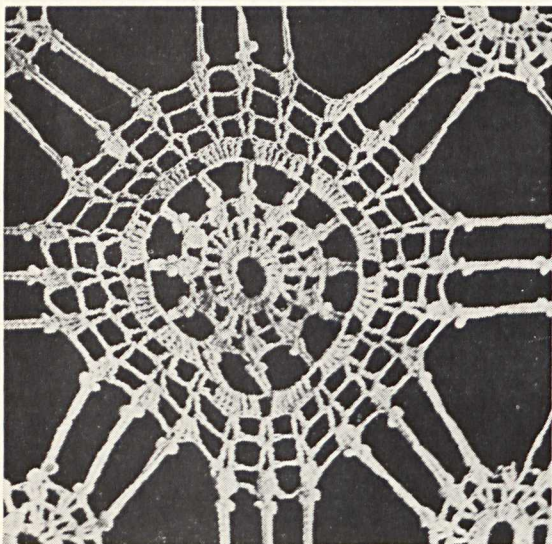
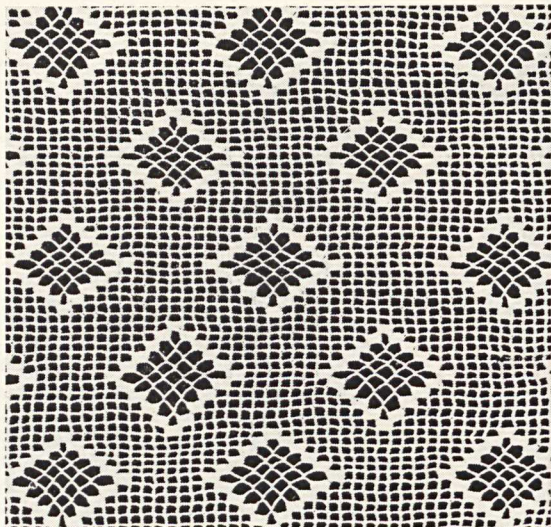
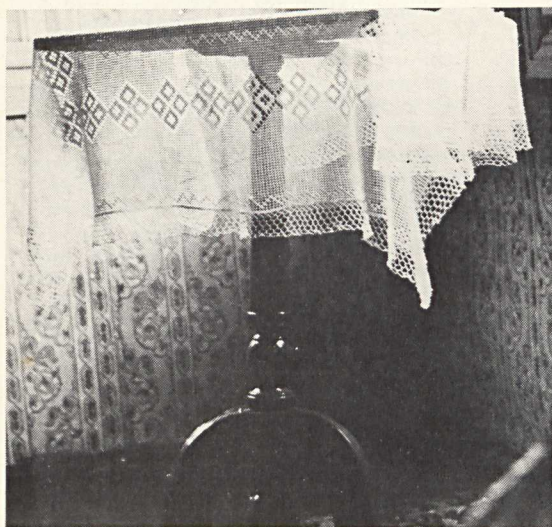
Однако к 70-м годам заметно
меняется предметный мир
горожанина. В результате
урбанизации иным становит-
ся и убранство сельского ин-
терьера. Изготовление боль-
ших и трудоемких «сурвэтов»
резко сокращается. Мастер-
ицы ограничиваются вязанием
мелких изделий — салфеток,
дорожек, прошивков. Но уже
в 1980-е годы вязание вновь
делается популярным, искус-
ство создания «сурвэтов» воз-
рождается в новых формах,
соответствующих современ-
ным потребностям и вкусам.
Художественное вязание в
Белоруссии не являлось про-
мыслом и до сегодняшнего
дня носит характер домаш-
него производства. Изредка
на рынке можно встретить
кружевные накрахмаленные
салфетки-«культуры» —
«лебедь», «ваза», «лилия», но
настоящий «сурвэт» купить не-
возможно. Каждая мастерица
вяжет скатерти и покрывала
для украшения собственного
жилища, в крайнем случае
на заказ или в подарок. Имен-
но поэтому трудно выделить
центры изготовления вязаных
«сурвэтов». И все же наиболь-
шее распространение вяза-
ние скатертей и покрывал
получило в северо-западной
части Белоруссии. Здесь со-
хранилась традиция создания
«сурвэтов», составленных из
отдельных деталей в виде
кругов или квадратов.

Техника вязания за многие
годы практически не изме-
нилась. Изготавливаются «сур-
вэты» при помощи вязальной
крючка — «шылдэлка», «там-
бура», и очень редко на спи-
цах — «прутках». Материалом
для ажурных полотен слу-
жат нити ручного или ма-

шинного прядения. Старин-
ные образцы выполнены из
домашней льняной пряжи.
В наше время обычно поль-
зуются хлопчатобумажными
нитками от № 10 до № 30.
Мастерицы имеют в своем
арсенале около двадцати при-
емов вытягивания и прояв-
ливания петель и, комбини-
руя их в различных сочета-
ниях, создают разнообразней-
шие узоры кружев. Вязание
сурвэта требует точного рас-
чета: даже небольшая ошиб-
ка в вычислениях приводит
к заметному сбою орнамента.
Не менее важно, чтобы в про-
цессе вязания все время со-
блюдалось одинаковое натя-
жение нити. Но настоящий
мастер, владеющий всеми
тонкостями техники вязания,
иногда может сознательно
нарушить четкий ритм орна-
мента, повернув в другую
сторону листик, добавив или
убрав какой-нибудь элемент.
Такие неточности не только
не ухудшают общую компо-
зицию, но, наоборот, привно-
сят в нее живую непосред-
ственность, разбивая холодный
геометризм узоров.

По способу изготовления сур-
вэты бывают двух видов:
цельновязаные и составные.
Вязание всего изделия без
обрыва нити может начинаться
с середины или от одного
из углов. В первом случае
сурвэт обычно бывает ква-
дратной формы. Когда вязание
начинают с угла, узоры компо-
нуют в виде полос или в
шахматном порядке, а форму
изделию придают прямоуголь-
ную, с отношением сторон
приблизительно 3×5. Более
ранний способ изготовления
сурвэтов — составление их
из отдельных элементов. Каж-
дый такой элемент круглой
или квадратной формы начи-
нают вязать от центра. Для
соединения квадратных де-
талей пользуются швейной
иглой. Сурвэт, составленный
из точно подогнанных квадра-
тов, имеет строгую прямо-
угольную или квадратную
форму. Круглые детали сое-
диняют при помощи «шылдэ-
лка»: провязывают несколько
цепочек петель, которые за-
полняют пространство между
кругами. Форма такого сур-
вэта — прямоугольная с пря-
мыми или волнистыми края-
ми, редко округлая в виде
шестилепесткового цветка.
Детали составного сурвэта по
размерам не превышают квад-
ратные — 30 см, круглые —
15—20 см. На изготовление
одного изделия идет от 4 до
30 деталей.

Ажурные сетки, заполняю-
щие пространство между узорами
или внутренние части
орнаментов, поражают своим
многообразием. Они бывают
различной плотности и фак-
туры. Вблизи на контрастном
фоне хорошо различим рисунок
сетки в виде прямой или
косой решеток, шахматной до-
ски, чешуи и т. д. Использо-
вание в одном изделии не-
скольких различных приемов
позволяет варьировать ритм
узора, усложнить рисунок,
обогащать композицию.
Составные сурвэты обяза-
тельно вяжут каймой. Узкую
кайму часто дополняют кистями,
бахромой. За счет этого воз-
никает ощущение многообра-
зия фактур в изделии. Осо-
бенно ощутимо оно в «сур-



вэтах», составленных из круглых элементов: круги крайнего ряда образуют выступы и кисти как бы чередуются полем.

Для вязания «сурвэтов» пряжу берут одного цвета — чаще всего белую или серебристо-белую, оттенков отбеленного льна. Иногда готовый сурвэт из белых ниток окрашивают в черный или темно-синий цвет. В готовом изделии одноцветная пряжа помогает создать эффект рельефности или плоскостной графичности полотна — в зависимости от фона. Фоном для ажурного «сурвэта» служит темная поверхность деревянного стола или специально подостланная ткань. Черные и цветные «сурвэты» стелют на белую простыню или настольник — «абрус». Под «сурвэт» белого цвета кладут красную, розовую, голубую или белую однотонную ткань. На контрастном фоне ажурные узоры читаются плоскостно, с графичной выразительностью. Белое кружево на белом фоне создает изысканный светотеневой рельефный рисунок. Своеобразным фоном для кружев, которые опускаются по краям стола, является затененное или освещенное пространство позади них. В воздушной среде, на просвет кружева воспринимаются объемно-ажурной пластикой, приобретая особую утонченность, прозрачность и легкость. Одна и та же скатерть в различных условиях выглядит совершенно по-иному, но каждый раз ажурный рисунок в сочетании с различным фоном создает значительный художественный эффект.

Образно-выразительное богатство вязаных узоров создается из комбинаций отвлеченных геометрических форм. Эти формы в различных сочетаниях составляют рисунки, напоминающие паутину, звездочки, снежинки, цветы, веточки с листьями, ветряки. Причем впечатление от изображений таково, что кажется, будто цветы на глазах распускаются, звезды мерцают, а ветряки вращаются. Иногда встречаются растительные мотивы натуралистической трактовки, изредка зооморфные изображения — петухи, летящие голуби, плывущие утки. Птицы в рисунках вязаных «сурвэтов» сильно схематизированы, изображения подчинены общей орнаментальной системе.

Многие узоры «сурвэтов»: «осьмерки», «павуки», «цветки», «зорки», «кашныя лапки» — пришли из глубины веков и представляют собой древние символы солнца, засеянного поля, воды, позднее переосмысленные в образы окружающего мира. Элементы орнамента, называемые «павуками» («паутинами»), «цветками», «зорками», «осьмерками», напоминают соляные знаки, которые встречаются на пряслицах, на фронтонах домов, в декоре мебели. Подобные элементы есть и в композициях соломенных Царских врат, где они имеют символическое значение. Плетение из соломы и вязание из ниток — во многом схожие приемы

Юные резчики Мордовии

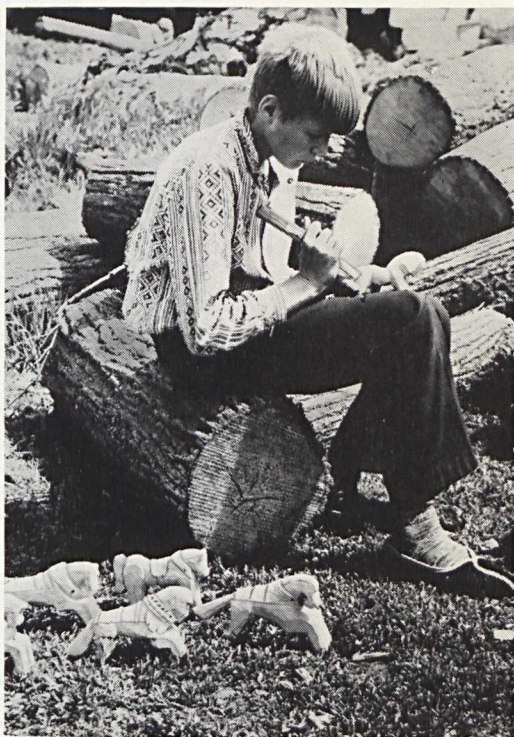
Юрий Максимов

определили сходство в изображениях солнечного диска. На цельновязаных «сурвэтах» часто встречаются ромбовидные фигуры. С удивительным постоянством переходит из одной вещи в другую узор в виде перекрещенного ромба с акцентом в каждой из четырех частей. Бывают и другие трактовки этого мотива — от простого заполнения фигуры сеткой до узорного рисунка сложной проработки. Этот узор пришел из ткачества и вышивки и расшифровывается как древний символ засеянного поля. Связь земного плодородия с изобилием на столе вполне могла быть отражена магическими рисунками на скатерти. Старинное назначение вязаных «сурвэтов» служить скатертью — «настольником», «надежником» — объясняет наличие на них узоров в виде ромбов с волнистыми или зигзагообразными линиями. Возможно, когда-то так символически изображали воду. И действительно, засеянное поле, богатый урожай неразрывно связаны с водой, с орошением.

Символические изображения на вязаных «сурвэтах» свидетельствуют об их ритуальном назначении в прошлом. Об этом говорит и то, что ажурные покрывала, занавеси, скатерти вместе с другими ритуальными предметами — ручниками, абрусами — отдавали в церковь в качестве убранства. В западной Белоруссии иногда специально для церкви вязали «сурваты» с орнаментами, на которых вместо круглых и ромбовидных фигур вывязывали стилизованные христианские символы, сохраняя традиционную композицию.

Особенности мировосприятия каждой эпохи наложили свой отпечаток на появление или исчезновение тех или иных мотивов, их трактовку и место в композиции. Так со временем солярные знаки на вязаных «сурвэтах» превратились в головки цветов, в звездочки, в снежинки. Появились растительные орнаменты типа гирлянд, розетки в виде вазонов, букетов — отголосок стиля барокко, проникшего в народное искусство. Такие мотивы часто встречаются на современных скатертях, покрывалах, накидках. Конечно, есть несоответствие этих мотивов технике вязания, требующей лаконизма рисунка, однако сами по себе эти мотивы говорят о попытках авторов обновить забытые смыслы орнаментов.

Белорусское вязание еще не исследовано. Но даже поверхностное знакомство с народным вязанием позволяет отметить его художественную ценность. Широкое распространение вязания в республике свидетельствует о стойкости традиции, о глубоко народном характере рукоделия. Хотя в последнее время в домашнем интерьере несколько снизилось применение вязаных «сурвэтов», но узоры ажурных скатертей, кружевных покрывал переключаются на модные шали и платки, находят дальнейшее развитие в современной одежде.



Авторам, представившим на художественный совет свои работы, было 14—15, а самым юным — 8—9 лет. Сразу обращало на себя внимание, что все работы выполнены в едином стилевом ключе — в традициях объемной народной резьбы по дереву. Уверенное мастерство резчика, хорошо чувствующего дерево, свободно владеющего техническими приемами резьбы, ощущалось в большинстве представленных работ. В то же время в трактовке отдельных образов, в пластической их разработке, в том, как наносится ножом или стамеской фактура порезки, нетрудно было обнаружить руку ученика, только еще осваивающего выверенную и обработанную на протяжении многих десятилетий народными мордовскими резчиками по дереву систему создания объемной пластики формы, найденного и умело соотношенного с ней узора орнамента. Скульптуры и игрушки — «Охотник и медведь», «Пасечник», «Медведь и медь»,

«Птицы», «Пильщики», «Сказка» — были полны теплого юмора, лиризма, тонкого проникновения и отображения в творчестве, характерных особенностей мордовского народного быта, наблюдательности и умения подметить самое характерное и типичное, что создает образ. Работы эти отличаются неожиданные, точно соотношенные с образной трактовкой технические приемы мастерства резьбы по дереву. Густые, словно взерошенные порезки, имитирующие шерсть медведя, выполнены ножом, а сочная и обобщенная лепка самой формы скульптур создается с помощью плоских и широких стамесок. Во многих работах органично сочетаются оба этих основных приема выявления пластики и декорирования деревянных скульптур и игрушек.

Выразительны и по-своему монументальны многочисленные скульптуры коней, вырезанные учениками школы: кони, гривы которых развеваются в стремительном беге, волны грив, ниспадающие до самых копыт у спокойно стоящих коней и у тех, что запряжены в сани, или везущих легкий возок, у коней, на которых восседают сказочные богатыри в тяжелых доспехах. Юные резчики неистощимы в своей фантазии, когда они разрабатывают игрушки с движением, где используются хитроумные системы подвесок, двигающихся планок, балансов, с помощью которых птицы начинают перемещаться по кругу, звонко сталкиваются рожками бодающиеся козлики, привстают на стременах и как бы вematриваются вдаль богатыри, работники начинают пилить бревно, косить сено и т. д. В пластике форм и узоров орнамента утилитарных вещей, созданных школьниками, особен-

по отчетливо прослеживаются традиции мордовской народной резьбы по дереву: резных солонок, ковшей, прялок, деталей ткацких станков, знаменитых мордовских кадучек-парей.

Если формы деревянной посуды, резные ложки, над которыми работают юные резчики, являются естественным продолжением традиционной мордовской резьбы по дереву, то объемная скульптура и игрушка — новое явление в народном искусстве Мордовии, начинателями которого являются педагоги и ученики детской художественной школы села Подлесная Тавла.

Школа юных резчиков по дереву в селе Подлесная Тавла существует с 1975 года. Называлась она сначала классом художественных ремесел, потом кружком художественного творчества при восьмилетней школе. Когда успехи школьного кружка стали очевидны, а число желающих заниматься в кружке детей

впечатление от рисунков осталось — праздник. Узоры мордовских вышивок, украшений из бисера мать хорошо знала и так же хорошо передавала в своих рисунках.

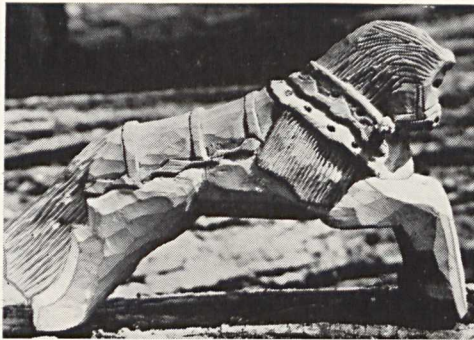
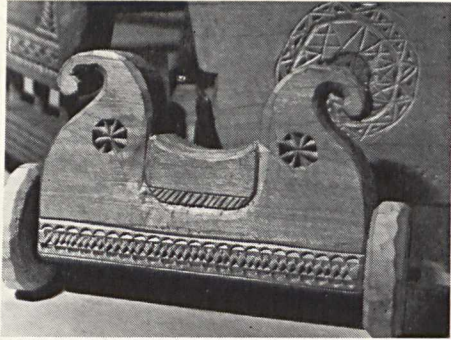
С 1975 года Н. Мастин учителем в с. Подлесная Тавла, в переводе с угрофинского — гора под лесом. Село молодому преподавателю приглянулось сразу. Большое, с добротными домами и зелеными палисадниками, оно живописно раскинулось у подножья лесистой горки. Николай Иванович вспоминает, как поразили его в первые дни после переезда в село дома, одетые в кружево резных наличников: многие жители села владеют плотницким ремеслом.

Николай Иванович убежден, что все дети талантливы, а те, что живут среди природы, в деревнях и селах, особенно. Их только нужно вовлечь в процесс творчества, увлечь. Учить детей творчеству лучше всего на собственном примере.

жильное время представлялось целесообразным развитие идеи от первого эскиза, затем эскиза, уточняющего, дополняющего основной замысел, к тщательному рисунку, детальной проработке формы в пластилине, глине, и лишь после этого — воплощение замысла в материале. Не сразу и не вдруг обнаружили, что метод этот, такой, казалось бы, логичный, позволяющий проследить все стадии рождения замысла, образного раскрытия темы, его углубления, чаще всего приводил к честно сделанной, выдержанной в правильных пропорциях и объемах, но скучной работе.

Все верно, все правильно, казалось бы, все найдено в эскизе, но сами ученики думали, чувствовали — не удается замысел в материале.

Тогда в школе решили отказаться от эскизов. Не совсем, конечно. Первый, самый общий замысел скульптуры, игрушки учеников просили все же рисовать.



продолжало расти и им уже не хватало места для занятий в столярной мастерской школы, по решению колхоза ученикам отдали небольшой деревянный дом из двух комнат и маленькой прихожей. Кружок переименовали в Дом народного творчества. И все эти годы, сначала преподавателем класса художественных ремесел, главным идейным руководителем всех начинаний на селе, проводником их в жизнь был и остается Николай Иванович Мастин — педагог и художник не только по профессии, а главным образом по призванию.

Село Новая Пырма, откуда родом Николай Мастин, славилось искусством плотницкого ремесла. Отсюда уходили по селам Мордовии рубить дома и украшать их резьбой плотничьи артели. Дед и отец Николая Ивановича тоже были плотниками.

«Игрушкам, которые мастерил мне отец, завидовали все ребятишки села. Отец был щедрым на выдумку и очень добрым. Игрушку не только для меня резал, но и соседским ребятам тоже, — вспоминает Николай Иванович. — Когда я еще пацаном был, дед научил меня обращаться с топором, стамесками, рубанком. До сих пор, стоит глаза закрыть, вижу белые стружки на зеленой траве возле дома. Запах их полюбил еще тогда».

К рисованию страсть в нем пробудила мать. В доме Мастиных всегда были цветные карандаши. В долгие зимние вечера для Николая, сестренки его и брата ничего увлекательнее не было — смотреть, как мать рисует. У нее несколько любимых тем в рисунках было: цветы, лес и «невесты». Не вспомнить сейчас ни лиц, ни фигур этих «невест», а вот общее

«Режу скульптуру, игрушку сам, а школьники смотрят и тоже начинают резать. Рядом со мной. Показываю им, как плетется туесок из бересты, они быстро схватывают приемы плетения, и уже сами плетут, и получается неплохо. Помните у Сухомлинского — «способности детей на колючих их пальцах...» Очень верно замечено», — говорит Николай Иванович.

Сельские дети растут среди природы. Воображения, фантазии им не занимать. И еще — они умеют трудиться, качество, которое так необходимо художнику. Интересно проследить за тем, как идет в школе приобщение учеников к истокам мастерства.

Занятия по резьбе начинаются для них с подготовки инструмента и рабочего места к работе. Ручки к резцам, ножам и стамескам, топорам, которыми потом предстоит резать скульптуру и игрушку, ученики изготавливают сами. Для каждого инструмента они тщательно подогнаны к руке. Дощечки с отверстиями, куда вставляется инструмент и где он хранится до следующего занятия, тоже сделаны учениками. И два чурбачка из березы: один, на котором будет вырезаться скульптура или игрушка, и другой, на котором сидит резчик, ученики тоже изготавливают сами. Сообща пилят березовые края, заранее заготовленные педагогом, а потом каждый доводит свои чурбачки, обрезаая там, где необходимо, кору, зашкуривая спиленные кружки. Все делается руками ребят. Начиная от инструментов для резьбы и кончая заготовкой дров для печки.

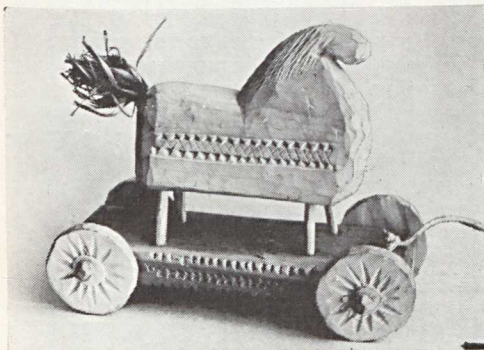
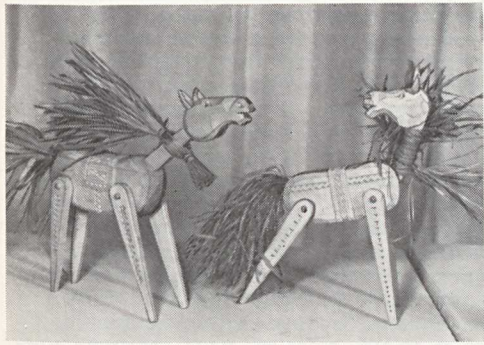
Постепенно менялось отношение к работе, к разработкам тем в эскизах: продол-

Можно начертить просто схему, идею игрушки. Можно обозначить форму пятном. Вырезать силуэт из картона, из цветной бумаги. Если ученик говорит, что он представляет, какой будет игрушка, скульптура, он может вообще не рисовать, если не испытывает сам потребности в рисунке. Берет заготовку дерева и начинает резать. И появились первые осязаемые результаты такого метода работы — живые образы в дереве, такие непохожие на все, что делалось в школе до этого. И сама увлеченность работой — как показатель перспективности подобного метода работы.

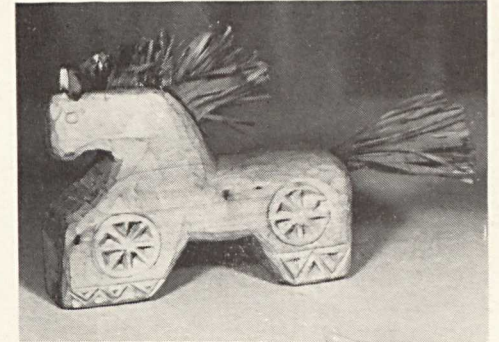
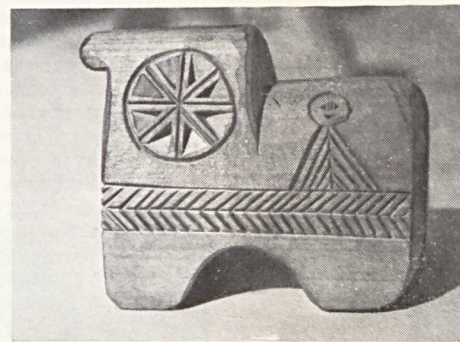
Оказалось, что ребята уставали на стадии эскизов, выкладывались на эскизах. Оттого, что бумага и пластилин это одно, а дерево как материал — другое. И еще. Возраст учеников школы — время проявления самых бурных фантазий и немедленного их воплощения. Нужно при этом правильно выбрать главное направление работы. Народные резчики работают сразу в материале, сразу режут скульптуру, орнамент. Конечно, за ними опыт многих поколений, традиция мастерства. Но за учениками школы тоже стоит определенный, накопленный навык работы с инструментом, начальных приемов мастерства. Пусть же больше творят в материале, как настоящие народные мастера.

В школе создается свой музей произведений народного декоративно-прикладного искусства Мордовии, коллекция которого пополняется каждое лето, в котором уже сейчас собраны первоклассные образцы народного творчества.

Как только наступает время летних каникул, ученики школы вместе с Н. И. Ма-



стиным отправляются в экспедиции по мордовским селам, где еще сохранились предметы старинного крестьянского быта: деревянная посуда, прялки, резная игрушка, традиционная мордовская вышивка, украшения из бисера. Ученики зарисовывают образцы народного творчества, расспрашивают местных жителей, кем сделана та или иная вещь, узнают, есть ли в селе резчики по дереву, вышивальщицы, которые могут создавать подобные образцы. Видя живой интерес учеников школы к наследию прошлого, то, как внимательно и увлеченно копируют они узоры орнамента, обмеряют, а затем тщательно зарисовывают незамысловатую, сработанную одним топором, щепную игрушку-каталку, колхозники охотно дарят и старинный ларь, украшенный геометрическими узорами, и эту игрушку, и вышитую мошканским или эрзянским орнаментом рубаху, и узорчье бисерных украшений. Зарисовки и подлинные образ-



цы мордовского народного искусства, собранные учениками, — ценнейший методический фонд школы, с которым они будут общаться и из которого будут черпать вдохновение в создании собственных резных скульптур и игрушек в длинные осенние и зимние вечера, когда вновь приветливо будет гореть свет в окнах школы и ребята вновь склонятся над своими чурбачками, на которых так соблазнительно будут белеть заготовки из липы... Значение экспедиций школьников, равно как и собранной ими и постоянно пополняемой коллекции, трудно переоценить. Именно летние экспедиции в мордовские села «открыли» для ребят традиционную щепную игрушку, пластике которой они следуют в своих работах, и именно это направление в работе школы: ориентир на традиционные формы игрушки, сработанной в основном затесом топора и лаконично украшенной орнаментом, на крепенькие, устойчивые и по своему монументальные формы каталок, — следует считать наиболее правильным и найденным в работах учеников школы. Проникновение в традиции народной игрушки мордвы, в языческий строй орнамента, особенно сохранившегося на ларях и прялках, вызвало у педагогов школы и ее учеников желание попробовать свои силы в создании больших объемных скульптур из дерева, которые могли бы украсить село и его окрестности. Так появляется идея «родников». Не просто скульптура, а скульптура, связанная с природой, с памятными для тавлинцев и особенно любимыми ими местами. Учениками школы оформлен и въезд в село: ребята вырезали из дерева своеобразный герб села.

Ученики школы уже сейчас самым непосредственным образом участвуют в культурном преобразовании села, выступая художниками-скульпторами, пытающимися решать вопросы ансамбля скульптурных форм в органичном слиянии их с природой. Не все и не всегда удается, но главное — та увлеченность, с какой работают ребята.

Детская художественная школа села Подлесная Тавла выполняет основную свою функцию эстетического и художественного воспитания и развития сельских ребят средствами народного искусства, умело приобщает их к искусству художественной резьбы по дереву, но, как показала практика, она, по существу, давно переросла только эти задачи. Энтузиазм и увлеченность любимым делом одного человека — Н. И. Мастина стали центром притяжения многих. Верными помощниками Николая Ивановича стали его ученики — П. В. Рябов и П. И. Бочкин. От-

служив в армии, они вернулись в село и пришли педагогами в ДХШ, оба одновременно учатся в университете. Кроме 30 учеников школы, учиться резьбе по дереву в классе школы приходят и взрослые колхозники. Многие из них потянулись к тому, что любили и умели делать с детства, — заниматься плотницким ремеслом, резать игрушку, украшать резьбой наличники окон. На наших глазах в мордовском селе созданы реальные предпосылки для рождения нового художественного промысла — объемной резьбы по дереву.

Художественный совет по декоративно-прикладному искусству при Совете Министров Морд. АССР принял решение организовать экспериментально-опытный надомный участок из числа выпускников детской художественной школы; были отобраны как направляющие образцы для надомного участка скульптура и игрушка. Однако жизнь вносит свои коррективы, и промысел художественной резьбы по дереву, скорее всего, получит свое развитие как подсобный промысел при колхозе. Специфика села, необходимость в молодых специалистах, которые оставались бы после окончания школы в селе Подлесная Тавла, но не как сторонние наблюдатели, а как равноправные члены колхоза, всегда готовые помочь в поле, на ферме, на которых колхоз мог бы полагаться, и жители села почувствовали бы, что участок художественной резьбы — часть колхозной жизни — при этих условиях творчество мастеров резьбы по дереву становится понятным, оправданным и полезным для всех делом, профессией, которая вызывает к себе должное уважение.

Мир вещей у Гоголя

Валерий Мильдон



Белинский писал: «...«Мертвые души» со дня на день более и более раскрываются перед глазами публики во всей бесконечности и глубокости их идеального значения... и со дня на день более и более становятся живою новостью минуты, вместо того, чтоб постепенно отступать в архив решенных дел и старых, потерявших свой интерес новостей».

Время подтвердило оценку великим критиком великого писателя — оценку, распространяемую на все его творчество. И когда спрашивается, отчего оно и по сейчас точно так же продолжает быть «живою новостью», то ответ приходит сам собой: оттого, что писатель вследствие громадного метафорического дара, ему отпущенного, сумел так глубоко заглянуть в действительность, так многое почувствовать в ней, что и поныне она, может быть, не приоткрыла еще всего, увиденного в ней Гоголем. Тончайшим слухом художника он услышал в бытии процессы, ставшие внятными только впоследствии и лишь потом получившие обоснование исторической логикой. Один из этих процессов — изменение роли вещей, понятия вещи в человеческом обиходе. Странное дело: возникнув, казалось бы, ради людей, вещь по мере развития превратилась в себедовлеющий феномен, как бы особую природу, существующую по собственным законам. Вот эту-то себедовлеющую динамику вещи, отчетливо осознанную философией и социологией современности, писатель предугадал задолго. Вчитаемся:

«Лежа, он долго оглядывал коморы, двор, сараи, кур, бегавших по двору, и думал про себя: «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строения, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоенная; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Троекратным «чего у меня нет!» избыток превращен в ничто. На «нет» заряжен изнутри владелец вещиности, стремясь превратить недостаток в неоспоримое «да». Он не пользуется тем, что есть (прагматическое бытие ни одного из этих «есть» Гоголем так и не показано), а ищет, чего нет, чтобы сделать своим, дорастить до вечно ускользающей полноты. Подобный ориентир лишает хозяина именно того, что составляет цель его бытия, ибо чем полнее удовлетворена страсть, тем яростнее она его жжет. Любые недостатки призрачны, раз при всем изобилии малейшее «нет» превращает их в ничто, побуждая вождельца еще чего-то. Иван Иванович, только что нежившийся в лучах предметной полноты, при виде соседского ружья почувствовал, как зашатался, сошел с орбиты его вещный космос, где он правил, подобно божеству. Равнобожественный жребий оказался заурядной человеческой долей, от которой император амбаров и огородов, казалось, был избавлен. Есть от чего прийти в отчаяние — тут не в ружье дело, тут мир ускользает, вселенная проходит меж пальцев, а всего-то и надо — получить ружье. Но вещный космос так устроен, что чем не владеешь, чего у тебя нет, то и кажется Вещью, приобретение которой угасит неуемную алчу и откроет бесконечность. Ах, глядишь, и она, став твоею, опять заставляет задумываться, чего же нет? Из этих неисчислимых «нет» не составляется нужное «да», желанное целое, в котором утихнут страсти неудовольствия и заживешь в радость. Теоретически рассуждая, все вещи, взятые вместе, способны дать это целое, но Гоголь предупредил подобную теорию. Человечество только намеревалось достичь предметного изобилия, а художник уже провидчески затосковал от его финальной пустоты.

Разумеется, художественное произведение нельзя рассматривать как социологическую теорию. Его отношения с реальностью сложнее и не прямо связаны с актуальными задачами общества. Тем более у Гоголя, где животворный смех порою преобразует все, будучи «создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека» («Развязка «Ревизора»»). И все же, коль скоро мы взялись анализировать виденье вещного мира, каким он предстает в творчестве писателя, нельзя не заметить, что именно вещи в его прозе — причина всевозможных казусов, претерпеваемых человеком, — ведут себя бесконтрольно и в ущерб ему. Не то чтоб, как нередко в европейской (Э. Т. А. Гофман) или американской (Р. Бредбери) фантастике, они бунтовали, не повиновались, приобретали над людьми безграничную и губительную власть. Нет, они покорны, человек делает с ними что вздумается, и все же взаимодействие с неодушевленным бытием порой приводит к непоправимому — вспомним хотя бы шинель Башмачкина, послужившую как-никак поводом несчастного конца. Это, конечно, крайний случай — но при внимательном взгляде оказывается, что все вещи, изображенные писателем, нельзя использовать по назначению, причем совершенно вне зависимости от функционального состояния, словно прикосновение человека к вещи парализует в нем что-то человеческое, а его воля перетекает к ней. В ранних сочинениях это было

оправдано фольклорной чертовщиной: за всякую несуразность человеческого поведения была явно ответственной нечистая сила. В произведениях реалистической функции, которые автор нередко передает вещам, и те принимают их незаметно и естественно, что позволяет писателю с помощью реалистических (а не фантастических) образов изобразить глубину фантастического, нечеловеческого существования людей — некую всемирную чертовщину. Ее признаками — одновременно полноты и зияющей пустоты — Гоголь характеризует и вещный мир.

«...Если ему на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупил кучу всего:.. хомутов, курительных смолок, сигцев, свечей, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомошник, голландского холста, крупичатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду... Впрочем, редко случалось, чтобы это было довезено домой» («Мертвые души»).

В приобретениях Ноздрева вещь изображена по принципу «все — ничего», ибо чем больше «всего», тем обширнее «ничего». Как богаты и обширны его покупки, — но либо не доведены до дому (пошли на размен, проиграны в карты, потеряны, пропиты), либо станут валяться в чулане, пока не сгниют без всякого употребления. Да и нечего ждать сего неизбежного конца, коли писатель уже напрогочил его, приговорил, заранее обесценил все эти самонуж-

Проследившая «вещную» логику Гоголя, замечаем: предмет может быть хорош сам по себе и в себе, но, попадая к человеку, его благо оборачивается злом, а полезные свойства не только не нужны, но мешают, делаются причиной неудобства, неразберихи, бедствий. Противоречия теоретического добра, содержащегося в предметно-вещном мире, и его практической бессмысленности, граничащей со злодейством, Гоголь первый обнаружил в отечественной и, учитывая современное развитие цивилизации, всемирной жизни. Чтобы понять эту загадку, вернемся к проблеме вещной полноты, намеченной в «Миргороде» образом Ивана Ивановича.

«...Попробовал бы кто найти у кого другого столько хлеба зерном, мукою и просто в кладях, у кого бы кладовые, амбары и сушила загромождены были таким множеством холстов, сукон, овчин, выделанных и сыромятных, высушенными рыбами и всякой овощью... Заглянул бы кто-нибудь к нему на рабочий двор, где наготовлено было на запас всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся... На что бы... нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?.. но ему и этого казалось мало» («Мертвые души»).

В образе Плюшкина гоголевская метафорика вещных отношений реализуется в гигантском объеме: и этого (то есть всего на свете, развивая логику вещиизма) Плюшкину казалось мало. Не хватит всех богатств мира, чтобы утолить неуемный дух приобретателя — сказочного Кощея, чахнувшего над золотом и обнаруженного зорким оком художника в обычном поме-



нейшие вещи (а с ними и труды), переведя в разряд бросовой ветоши, пустого хлама двумя только словами авторского определения: «куча всего». «Кучей» всему и дана судьба «ничего»; всякая вещная изобильность, предоставленная собственной логике, рано или поздно придет к пустому итогу.

Даже нормальный предметный обиход первых сцен «Тараса Бульбы», нигде, кетати, не встречающийся больше у Гоголя в таком гармоническом виде, когда всякая вещь добротна и без изъяна («На стенах — сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для порошу, золотая уздечка на коня и пугы с серебряными бляхами... На полках по углам стояли кувшины, бутылки и флажки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы...»), — и этот обиход трижды отрицаем в повести. Сперва, еще до описания, старый Бульба наставляет сыновей: «Какая вам нежба? Ваша нежба — чистое поле да добрый конь...» Потом Тарас заявляет, что все едут в Сечь — утварь (фляжки, чарки, невода) не нужна. Наконец, захмелев, он принимается крушить свою домовитость: «На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки?»

щике, который довел до абсолюта «скромные» идеалы Ивана Ивановича. Страшная, разъедающая, неумолимая сила вещи обнаружена Гоголем. Все есть у собирателя, одного нет — жизни, без которой предметный мир заражается микробом упадка, и чем богаче, разнообразнее, совершеннее этот мир, тем скорее растет микроб, пожирающий человека. Обратим внимание, чем заканчивает Гоголь «ноздревский» перечень богатств Плюшкина: «На что бы... нужна была... такая гибель... изделий?..» Какое глубокого смысла понятие! Богатство Плюшкина и впрямь было гибелью того, что попадало к нему: гнило, разрушалось, уходило в пыль. Вместителища ломаются от избытков, существующих с бестолковой нескладностью, а все человеческое, от хозяина до комнатного мальчика, живет в нужде, холоде и едва сводит концы. Метафора писателя в сем случае очень определена: жизнь, пошедшая в услужение тлену; богатство — причина нищеты. Должно помнить — вызывает метафорика писателя, — что человек теряет, приобретая, и что получает — отказываясь. Нельзя помышлять о преобразовании вещных отношений, забросив свое внутреннее неустройство.

Но вот прямо противоположное — избыток и преуспеяние старосветских помещиков: не просто всего вдоволь, но и на всех. Правда, Гоголь не слишком доверяет материальному достатку, подчеркивает в нем изобилие, бьющее через край и грозящее чуть не стихийной катастрофой, причем сами хлебосольные и радушные хозяева как-то незаметно, пусть и на наших глазах, превращаются тоже в производное вегетативно-натурного бытия, а их соления-варения — в разновидность спонтанно-бесцельной продуктивности природы. *«Пульхерия Ивановна была большая хозяйка и собирала все, хотя иногда сама не знала, на что оно потом употребится».*

Хлебосольство старосветского быта предстает неожиданным синонимом плюшкинскому запустению, только у одного нищета (при полной возможности богатой жизни: как-никак, тысяча душ) была, говоря с долей преувеличения, следствием приумножения достатков; на других же достатки сваливались как бы сами собой. Однако и тот и другой случай подравниваются одинаковым итогом — разрухой; в любой ситуации материальная стихия предметного окружения бытует в решительном разногласии с человеческими стремлениями, и стоит лишь совпасть этим двум мирам, как именно человеческий быстро идет на убыль, рушится, сходит на нет.

В повести есть эпизод, которому сам автор придавал важное значение, именуя «печальным событием, изменившим навсегда жизнь этого мирного уголка». Эпизоду предшествует рассуждение о «ничтожных причинах», рождающих разрушительные следствия, —

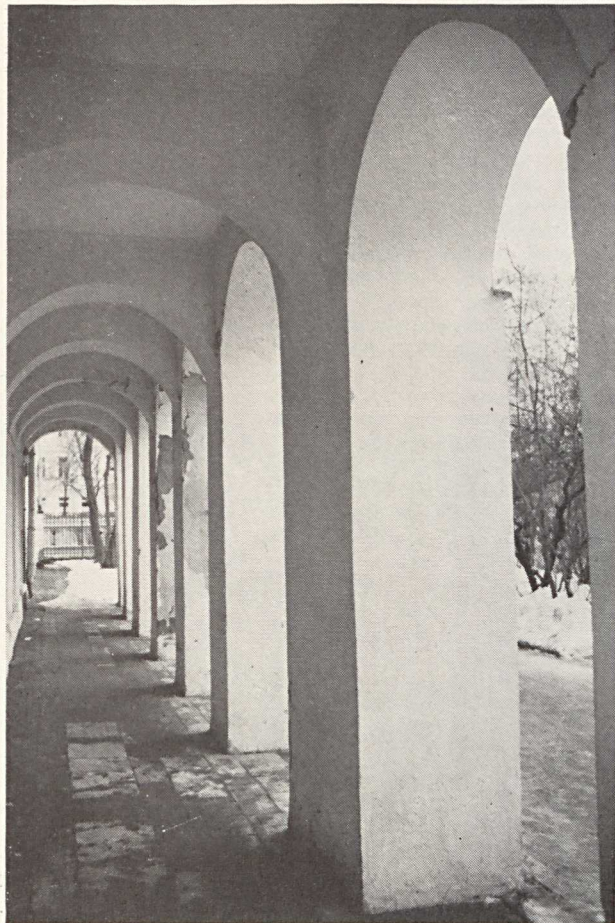
крали гости, флегматические кучера и лакеи, — но благословенная земля производила всего в таком множестве... что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве».

У Гоголя не человек создатель, а стихия. Люди же чаще всего — расхитители и разрушители. Это их главная функция, основной жизненный порыв. Почти нет (кроме одного — но о нем речь впереди) примеров преобразующей воли: все, что цветет, избыточно благоденствует — все возникло вопреки человеку; стоит ему лишь вмешаться, сейчас же на все ляжет зловещая тень, появятся признаки отдаленной, но неизбежной катастрофы, разве что сама стихия неведомыми путями не положит человеческой деятельности спасительного ограничения.

Сколько в гоголевском творчестве печальнейших образов запустения, гибели, вызванных вмешательством людей! Сочинения писателя буквально кишат ветхими домами. Это не какие-нибудь прежде основательные постройки, пришедшие в негодность. Они изначально ветхи, словно и предназначались к негодности.

«...Рыночная площадь имеет несколько печальный вид: дом портного выходит чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом; против него строится лет пятнадцать какое-то каменное строение о двух окнах...» («Коляска»).

Остается впечатление сознательно культивируемой разрухи, умышленного доведения до ничтожности — но писатель безоговорочно отвергает подобное толкование. Ладно бы так, пусть в такой уродливой форме



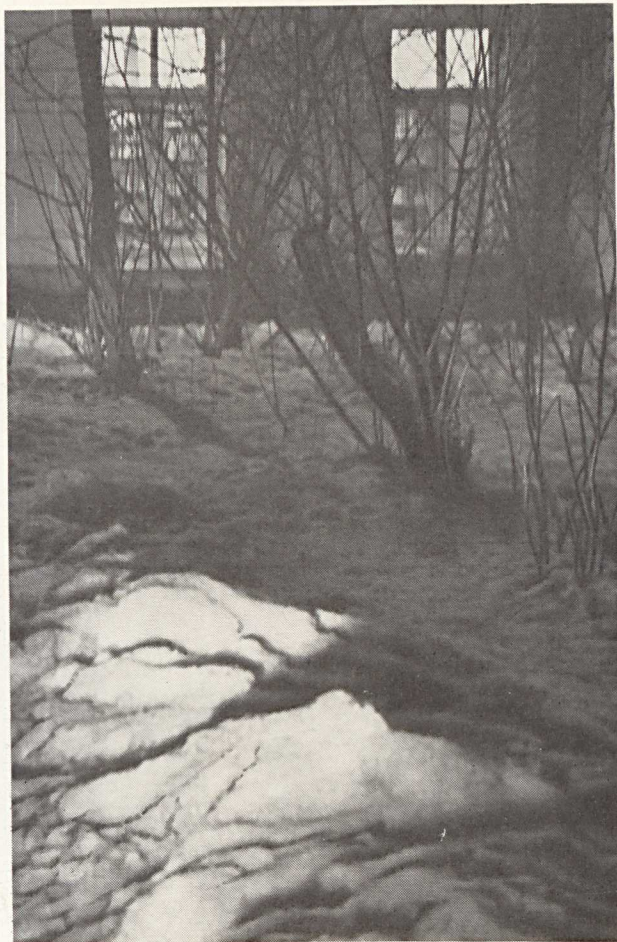
тем самым читатель призван мобилизовать свои метафорические способности. У Пульхерии Ивановны была кошечка, которую сманили дикие лесные коты. Однажды беглянка вернулась, чтобы почти немедленно исчезнуть снова, и Пульхерия Ивановна женским инстинктом, внезапно и единственный раз в ее жизни проснувшимся, пророчески взглянула на бытие: «Это моя смерть приходила». Тишайшая помещица пришла в ужас от представшего ее внутренним очам зрелища, будто там, где она в счастье хозяйственного забвения сажала огурцы и репу, вдруг открылась серая бездна, клокочущая в жуткой глубине, страшная стихийность леса, фатально окружающая цветущий помещичий уют. Пожалуй, у Гоголя нет произведений, где так ярко была бы выявлена ужасающая финальность бытия в мире предметности, будь он произволен или создан усилиями человека. Возвратимся к началу повести:

«...Но сколько ни обкрадывали приказчик и войт, как ни ужасно жрали все в дворе, начиная от ключницы до свиней... сколько вся дворня ни носила гостинцев своим кумовьям в другие деревни и даже таскала из амбаров старые полотна и пряжу... сколько ни

обнаружится успех разумного намерения, а то весь упадок — от безалаберности, несвязности, нерадения без злого умысла и вообще без всякого умысла: стихийно богата природа и равно стихийно уничтожается людьми (может быть, в этой бесцельности и прячется минимальная надежда выжить) — вот взаимоотношения человека и предметного мира, будь то предметы органические или технологические. Последние особенно — ни на что не годны и кажутся произведенными, чтобы их нигде нельзя было употребить. Люди и предметы несомнестимы, вдобавок вещь гнетет человека и вытесняет из жизни. Все это неожиданно поясняется образом Константина Федоровича Костанжогло, чьи труды тоже направлены к тому, чтобы из всего иметь доход. Он венчает пирамиду персонажей, превращающих предмет-вещь в жизненное дело, тормозящих жизнь, умерщвляющих натуру, а с нею, разумеется, и себя. Он самый, будь приемлемы ступени, апокалиптический среди гоголевских персонажей. Его хозяйство — единственный у писателя пример разумной организации, умудряющейся из ничего, из мусора получать выгоду. Уж у него-то все на месте, всему свой час.

Но почему же, спрашивается, сам хозяин пасмурен, желчен, седина в 40 лет и жизнь невесела? Потому что и эта исключительная экономическая монада подтверждает, в описании Гоголя, правило вещественного космоса (то-то Платонов говорит жене Костанжогло: «Какая ты, право, стала скучная, се-стра!») Еще бы, скука — психология вещного мира). Костанжогло пробует спастись в неумной деятельности, вечной работе (некая национальная параллель европейской целенаправленной энергии), но лекарство явно слабеет болезни. Ум «рационал-помещика» «частичен», справедлив до границ его угодий, следовательно, несправедлив, ибо разуму подай весь мир, идет ли речь о социальном устройстве или хозяйственной организации, а тут судьба отвела глухой угол. Костанжогло быстро привел его в порядок, расставил вещи из «кучи» и готов благоустроить весь белый свет. На нем и спотыкается. Какой там весь! И в своем углу не может развернуться, соседи-помещики не дают. Вот и выходит, что разумность на сей раз снова обертывается ничем, ибо на части разум не помирится, а целое ему заказано. Да и какая разумность, если под пером Гоголя вещественное целое — вечный обман, ставший житейской нормой? Гоголевский предметный мир демонстрирует не победимое даже сознанием (о практике речь и не заходит), тяжкое оборотничество окружающего вещественного быта: «Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся... Впрочем, хотя эти деревья были не выше тростника, о них было сказано в газетах... что город наш

всем порядком. Накупил шесть прекрасных английских серпов, приколотил к каждой избе особенный номер, и наконец так хорошо распорядился, что именные через шесть месяцев взято было в опеку... Избы, почти совсем лежащие на земле, развалились вовсе; мужики распяныствовались и стали большею частью числиться в бегах» («Старосветские помещики»). На этом фоне отчетливее выступают намерения писателя в «Мертвых душах», где Хлобуев, прямая хозяйственная контроверза Костанжогло, обмолвился: «Мы совсем не для благоразумия рождены. Я не верю, чтобы из нас был кто-нибудь благоразумным. Если я вижу, что иной даже и порядочно живет, собирает и копит деньги, не верю я и тому. На старости и его чорт попутает: спустит потом все вдруг. И все так, право, и просвещенные и непросвещенные. Нет, чего-то другого недостает, а чего, и сам не знаю». Сомнительно, чтоб знал и писатель, по крайней мере в «Мертвых душах». Не зря и книга осталась без продолжения, без конца. Не оттого ли и за «Выбранные места» принял Гоголь, что на вопрос Хлобуева надо отвечать, иначе как дописывать поэму, сводить в художественное целое расходящиеся концы? У писателя был ответ, над которым не один он ломал голову и выговорил в «переписке с друзьями»: «Прежде чем приходить в смущение от окружающих беспорядков, не дурно заглянуть всякому из нас в свою собственную душу... Лучше в несколько раз больше смутиться от того, что внутри нас самих, нежели от того, что вне и вокруг нас...» («Страхи и ужасы России»).



Публикуемые снимки сделаны в Москве на Суворовском (прежнем Никитском) бульваре и в бывшем доме А. П. Толстого. Здесь Гоголь провел последние годы и окончил жизнь. Сохранились его жилые комнаты; помещение, где незадолго до смерти он читал «Ревизора» актерам Малого театра; комната, где он умер. Словом, есть памятные места. Однако почти совсем нет памятных вещей. Все, чем владел писатель, располагалось, по его словам, в одном чемодане. От наследственной части Васильевки он отказался в пользу сестер. Вскоре после его смерти А. П. Толстой распродал оставшееся имущество — мебель, книги. Ныне известно лишь около десятка предметов, за принадлежность которых Гоголю можно поручиться. Да и как иначе, если в его сочинениях столь силен мотив отрицания благодати вещного бытия...

украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день...» («Мертвые души»).

Представим на миг экономическую разумность Костанжогло в этих обстоятельствах: попытка рационального дохода, разумных дел и службы ускоряет крах, ведет к ничему, так что самый сознательный и серьезный у Гоголя работник оказывается самым несчастным, ибо его гнетет «гармонический идеал». И, созидавая, человек разрушает, если помыслы заняты не преображением, а увеличением вещественно-материального блага. В последнем случае оно становится тягчайшим злом, бременем, из-под которого не вырваться доброму человеку, и все попытки устроить и организовать вернее всякого целенаправленного разрушения обеспечивают упадок.

«Скоро приехал, неизвестно откуда, какой-то дальний родственник, наследник имения, служивший прежде поручиком, не помню в каком полку, страшный реформатор. Он увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решил он непременно искоренить, исправить и ввести во

Если нельзя признать решения Гоголя «загляни себе в душу» как выход, можно внять предостережению: беда изображена в таких подробностях, с такой обстоятельностью, что, право, мелькает мысль: не является ли само изображение решением, которого тщетно искал писатель, и, не решив для себя, как раз этим изображением послужил пользе потомков? Чтобы они решили?

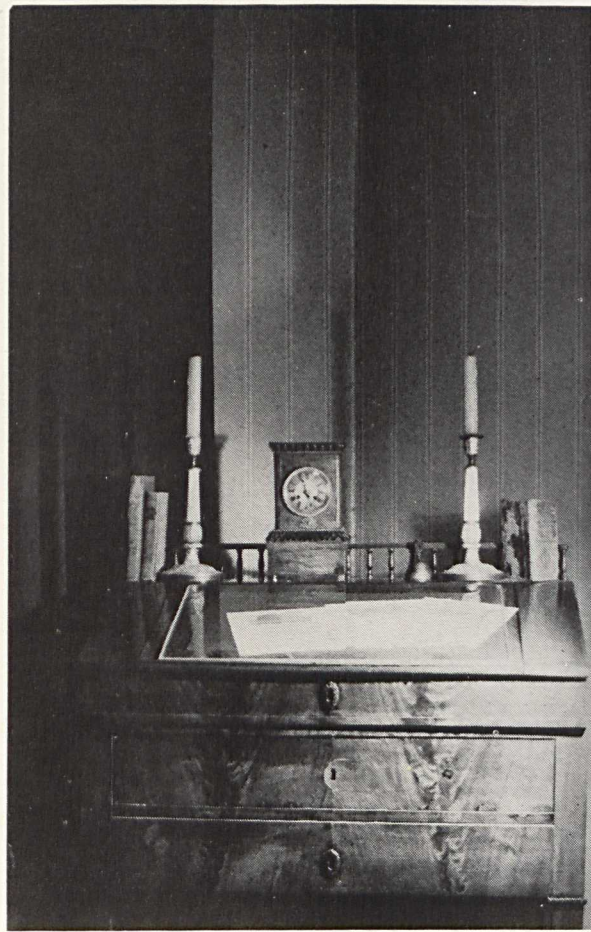
В поэтике Гоголя вещь и предмет говорят вместо человека. У предметов — характерный и запоминающийся лексикон, речь персонажей как-то не застревает в памяти. У одного всякая вещь кричала: «И я — Собакевич!» В доме других каждая дверь пела своим голосом, а одна так просто выводила: «Батюшки, я зябну!» Развивая метафору поглощения живого мертвым, писатель дает имена людей вещам и предметам. Лошадь кличут Аграфеной Ивановой («Коляска»). «В конце деревни Лысый Пимен держал кабак, которому имя было Акулька» («Мертвые души»). Карточную колоду назвали «Аделаида Ивановна» («Игроки»). Зато человек получает «предметное» прозвище, сравнивается с вещью, неодушевленным объектом.

«...В окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смола, бороною» («Мертвые души»). Шпонке жена вообразилась штукой материи, от которой приказчик в лавке отрезает кусок. Бедный чиновник мечтает о шинели: «С тех пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился... как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу,— и подруга эта была не кто другая, как та же шинель...» («Шинель»). А чего стоят одни фамилии — Коробочка, Кувшиное рыло, Неуважай-Корыто.

В связи с этим находится еще одна особенность гоголевской «натюрмортной» метафоры: как правило, человек сопоставлен с вещью; в перечислениях люди оказываются среди предметов как разновидность последних; черты вещные и человеческие смешаны, словно однородные: «...Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельбы, демикотон и двух купеческих приказчиков...» («Коляска»).

Чичикову Собакевич показался похожим на медведя. Гоголю мало. «Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке...» Сперва человеческое снижено и умалено животностью, но потом лицо — пятак, предмет; и раз человек подобен вещи, то и делается, как она. «Известно, что есть много на

Что же до всего творчества, то обнаруживаются очень ясная динамика, безусловная поступательность, непрерывное развитие взглядов писателя на происходящее в мире, которого Россия была лишь самой гажной для него частью. В мире, вообразалось ему, шло неуклонное сокращение живого. Такое убеждение крепло в Гоголе, и по мере этого в его стилистике «человечность» пересиливалась «предметностью». Мы еще сочувствуем старосветским помещикам, бедняге Башмачкину, хотя сочувствие объясняется вовсе не только тем, что в них открыты дорогие нам следы человеческого. Напротив, мы сочувствуем еще и потому, что наблюдаем убыль человеческого, поглощаемого предметностью, и это-то постепенное торжество вещи над жизнью высекает в нас сочувствие, граничащее с отчаянием. «Скучно жить на этом свете, господа!» — художественная мысль «Миргорода». Скоро людей не останется — художественная мысль «Мертвых душ». Прежде Гоголь показывал, как идет омертвление, теперь — сами результаты, художественный прогноз будущего: мертвые люди покамест сохраняют видимость живых, а там исчезнет и видимость, процесс неостановим, катится по всему свету, которого не одушевить — занятие бессмысленное: в предмет жизни не вдохнешь, только из себя выдохнешь. Человеку грозит превращение в элемент вещного мира, вроде какого-нибудь астероида, каменного обломка, и словно в предчувствии этой ужасной судьбы писатель часто — не предостережение ли? — вводит образы людей, внезапная неподвижность которых напоминает окаменение. Такая картина, разумеется, не могла не приводить



свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча, хватила топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы... Такой же самый крепкий и на диво стачанный образ был у Собакевича...»

«На диво стачанный» скоро опять попадет в «Мертвых душах», когда быстрым светом вдруг осветится сапоголюбивый поручик из Рязани: «...И долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук». Прием этот, собственно, не нов для прозы, писатели пользуются им, чтобы подчеркнуть «предметность» персонажей, которые точно не люди, а вещи, не портреты, а натюрморты, о чем и говорит название книги. Работа Гоголя с метафорой коренится в постепенном расчеловечивании действующих лиц: животность — неодушевленная предметность — а там и вовсе пятно, крапинка на вещи, ничего людского. В. В. Розанов писал, что фигуры Гоголя не движутся, они «мертвые души» почти в буквальном смысле: от первой до последней страницы романа в них не происходит никаких перемен.

в отчаяние. Писатель, по убеждению Гоголя, призван вселять надежду, распространять любовь («...Искусство исполнит свое назначение и внесет порядок и стройность в общество!» — письмо В. А. Жуковскому из Неаполя 1848 г.), а тут не только любви и надежды для людей — для себя нет. В одном из писем он признавался, что тоска, павшая ему на душу чуть ли не со времени Нежинского лицея, инстинктивно вызвала охоту дурачиться, морочить людей, возбуждала жажду смеха. Гоголь словно противился собственной поэтике, открывавшей будто вопреки его же воле картины одну мрачнее другой. Рассеять темное облако писатель пробует смехом — так изображена им вся нечисть его первых творений: черта можно поймать за хвост и выдрать хворостинной; жизнь еще не кажется безнадежной. Когда же такие настроения стали усиливаться и Гоголь почувствовал, что он как писатель не в силах спасти своим творчеством мир от нашествия нечисти, он попробовал обратиться с прямым словом к самому человеку — так возникли «Выбранные места из переписки с друзьями».

Когда-то Н. Г. Чернышевский пронизательно в отно-

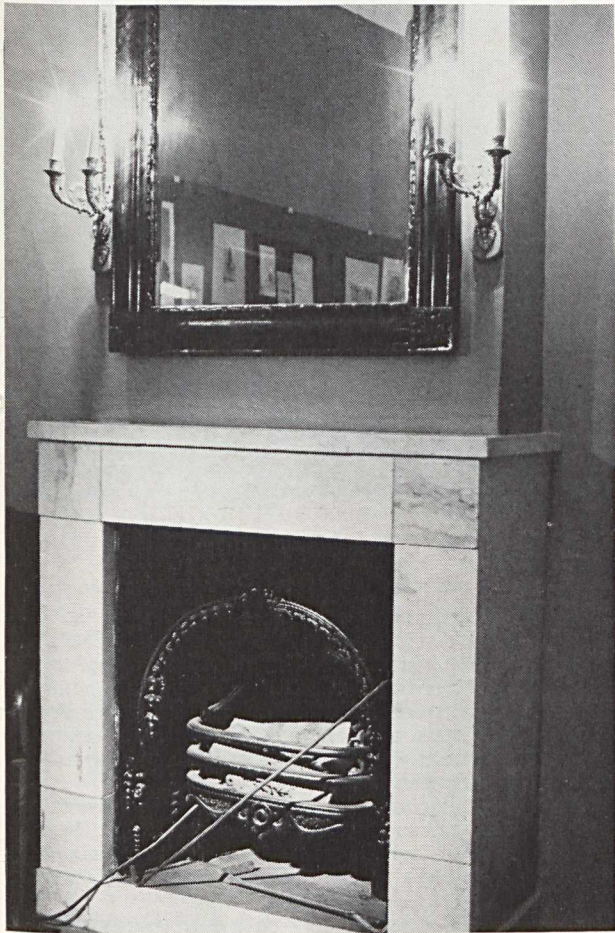
шении существа гоголевского гения заметил: «Если... действительность не представляла идеальных лиц или представляла в положениях, не доступных искусству, что оставалось делать Гоголю? Выдумывать их? Другие, привыкшие лгать, делают это довольно искусно; но Гоголь никогда не умел выдумывать...»
 Окружающее не давало поводов к спасительному прогнозу — и вот вместо второго и третьего томов «Мертвых душ» появились «Выбранные места», своеобразная попытка прямого заклинания темных сил. Здесь-то и был дан рецепт: «Загляни себе в душу... Может быть...» Иными словами, попробуй спасти себя сам, возле себя распрости живое поле, очерти магический круг и не гляди — чтобы не взмола нечистая.

«Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. — Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец» («Вий»).

Заметим — не в доме, не в лесу, не в открытой степи наконец, где человек один с тьмою, а в божьем храме, под защитой образов, святых книг, заклиний — и то пропал. Значит, не в божге, не в книге, не в слове сила, а в самом человеке. Беседы Гоголя с жрековским протопереем, чтение Фомы Кемпийского, святоотеческой литературы, поездка в Иерусалим — те же «заклиния» Хомя Брута. Писатель в себе слышал бессилие веры перед разверзающейся пропастью, себя чувствовал Хомай (Фомой) Неверующим и пробовал укрепиться — вот причины религиозного чтения, до которого прежде он не был охотник, и поездки по святым местам, оставившей его совершенно холод-

шаемой — как раз в этом значение его «натюрмортов»: то, что угрожает, нужно преодолеть не по какому-то неведь откуда взявшемуся долгу, а по самому простому расчету своей человеческой выгоды: или сохранишь себя живым, хотя и смертным*, или будешь помимо своей воли умерщвлен и сделаешься элементом вещно-предметного мира, отношения которого, имеющие вид необходимости, а то и пользы, маскируют активную враждебность — как ведьма, прятаясь от человеческих глаз в образе красавицы («Вий»).

Изображением ни на что не годной предметности Гоголь утверждает обреченность вещиизма. Нужны не новые принципы предметного благоустройства, глясят образы писателя, а иной тип существования, не зависимый от полноты владения, не провоцируемый технологическим бытием предметности. Именно такой взгляд на мир вещей и связей, возникающих в нем, усвоила русская литература после Гоголя. Ф. М. Достоевский в «Идиоте» восклицал: «...Не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало...» Сходные настроения испытывает герой Л. Н. Толстого: «...Он вдруг почувствовал, что и богатство, и власть, и жизнь, все то, что с таким старанием устраивают и берегут люди, все это, ежели и стоит чего-нибудь, то только по тому наслаждению, с которым все это можно бросить» («Война и мир»). Чтобы найти связующую мысль, нужно все бросить, то есть отказаться от признания вещи, лишить ее магического значения, приобретенного за долгую историю человечества. Этот взгляд русской литературы, вызванный национальным историческим опытом, противостоял тогда европейскому отношению — протестантскому рационализму, кальвинистской хозяй-



ным. Не от веры, как порой объясняют, а от того, что вера уходила. «Не истиной христианского учения, — писал В. Г. Белинский, — а болезненной боязнью смерти черта и ада веет от вашей книги» («Письмо к Гоголю»).

Чудовища, обступившие когда-то в церкви Хомя Брута, впоследствии заменяются реальной предметностью: Гоголь выбирает ситуации, когда предел, отделяющий живое от мертвого, разрушается вторжением предметности, и человеческое растворяется ее роковой силой, ничем не имея противостоять.

Овеществленные персонажи Гоголя с этой точки производят впечатление выходцев с того света, в который постепенно превращается этот; поэтому долой отсюда, в даль, в никуда. «Лестницу, поскорей давай лестницу!» (последние слова Гоголя перед смертью). В знаменитой сказке Метерлинка у вещей живая душа, они очеловечены и возвышены, почти обожествлены очеловечиванием. Русский писатель изображает овеществление человека. Безвременно-вечное состояние, не предусмотренное божественным промыслом и потому не преодолеваемое силой веры. Писатель воображал борьбу «души» и «вещи» не ре-

ственной доктрине, обожествлявшим вещь как условие и основание блага. Этого-то Гоголь не признавал, считая безнадежными любые упования на «путь вещей», который, по его убеждению, ведет человечество в тупик. Спасение и надежду писатель видел в одном: «загляни в свою душу!», не потеряй в себе человечески живого. Не значит, конечно, будто это решение окончательно, и Гоголь бесповоротно уверен, и здесь можно оплошать, промахнуться; но предостережения прозаика живут до сих пор.

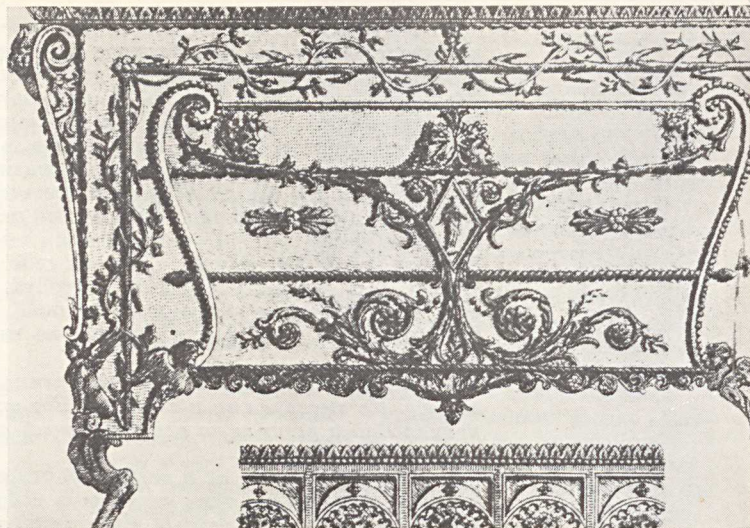
* До сих пор неясны причины смерти Гоголя. Наблюдавшие его медики в один голос утверждают: физиология не давала поводов к такому быстрому концу. Понимавший, очевидно, не в одной медицине д-р Тарасенков писал: «Только за три дня до смерти он слег в постель, да и тогда еще нельзя было заметить явного поражения в каком-либо органе... Еще не существовало симптомов, угрожающих опасностью жизни» («Последние дни жизни Гоголя». Изд. 2-е. М., 1902, с. 18). И скоро после этих слов как-то мельком, не настаивая, замечает: «...После уничтожения своих творений мысль о смерти как... необходимой, видно, запала ему глубоко в душу». За несколько дней до кончины (11 февраля, а умер 21 по ст. ст.) он сжег продолжение романа, потому что перестал видеть в слове спасение. Зачем после этого жить писателю?



Джованни-Баттиста
Пиранези
Гравюра резцом
Ф. Полаццини. 1750

Д.-Б. Пиранези
Фрагмент листа из
сюиты «Различные
манеры украшения
каминов». Офорт. 1769

Лист из сюиты
«Различные манеры
украшения каминов»



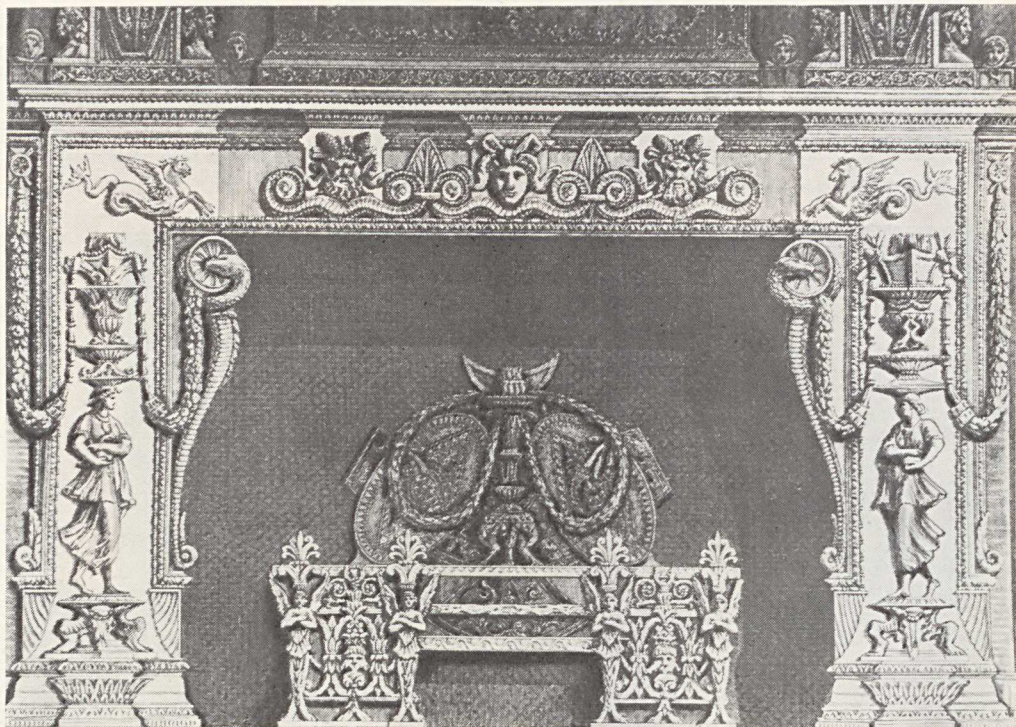
Пиранези — декоратор

Лев Дьяков

На стр. 41:
Фрагмент каминного
работы Пиранези из
замка Грэмбери
«Жертвоприношение
Гераклу». I в. н. э.
Мрамор, подлинник

Камин в гостиной
замка Грэмбери
Хартфордшир. Белый
мрамор и порфир

Английский интерьер
«стиля Георга III»
Замок Нортгемптоншир.
90-е г. XVIII в.
Видны типичные
особенности
декоративного стиля
Пиранези



Джованни-Баттиста Пиранези известен прежде всего как непревзойденный мастер архитектурной фантазии, автор бесчисленных офортов на темы античных и барочных памятников Рима, поражающих воображение грандиозностью замыслов и высокой техникой исполнения.

Значительно менее известен Пиранези как мастер декоративного искусства. А именно в этой области итальянский художник сказал много нового, внес большой вклад в развитие декоративного искусства ряда европейских стран конца XVIII — начала XIX века, в том числе Англии и России. Современному искусству с его концепциями («синтеза», «большого стиля»), разработкой проблемы «традиции и новаторство» близки идеи Пиранези, который обратился к ним еще в середине XVIII века.

В области декоративного искусства Пиранези выступил как архитектор-практик, активно воздействовавший на современное ему искусство. Крупнейший исследователь творчества Пиранези англичанин А. Сэмюэл отмечал, что эскизы итальянского мастера уже в XVIII веке стали своеобразной настольной книгой для мастеров прикладного искусства ряда европейских стран.

Принципы нового подхода к практике прикладного искусства намечаются уже в «Английском кафе», на площади Испании в Риме, которое Пиранези оформляет в 1760 году мотивами, навеянными древнеегипетской архитектурой и скульптурой. Роспись не сохранилась до настоящего времени. Фрагменты ее перешли позднее в сюиту «Различные манеры украшения каминов» (1769).

«Откуда поступала информация, — спра-

шивают исследователи Н. Певзнер и С. Ланг в большой статье-подборке «Египетское возрождение», — давшая возможность проектировщикам того времени создать неоегипетский стиль, и кто первый начал его создавать, приближая тем самым романтический стиль начала XIX века? На второй вопрос можно ответить сразу. Источник стиля — Пиранези¹. Обращение Пиранези к древнеегипетскому искусству коренилось в «папиримской теории», согласно которой этруски и римляне рассматривались в качестве преемников древних египтян (к «грандиозности» Египта этруски добавили «чувство детали»). Интерес к искусству Древнего Египта был связан у Пиранези также с таким из качеств нового стиля, как новая трактовка пространства в архитектуре. Это страсть к гигантскому, неполинскому масштабу, к монументальности форм. Задачу свою Пиранези понимал не в «разнообразии линий», а в возможной стройности построения и протяженности. Стена с фреской в «Английском кафе» оформлена Пиранези в виде некоего окна, сквозь которое зритель как бы видит «Древний Египет». Пиранези относится к египетским древностям как живописец, часто сознательно изменяя конкретные памятники, нарушает пропорции, меняет акцентировку. И как некогда в ранней сюите «Каприччи», темой которой была «живая античность», так и здесь он как бы оживляет древнеегипетские памятники, легко и свободно переносит их в современный ему интерьер. Он не помышляет о расшифровке иероглифов, воспринимает их лишь как предметы высочайшей художественности. Этот принцип «одухотворения», сознательного изменения

отдельного реального памятника во имя высшей художественной правды, сознательная стилизация во имя подчинения всего этого собственной бурной художественной фантазии, тысячекратного варьирования одной темы и является одним из главных качеств декоративного гения Пиранези.

Наибольший интерес, с точки зрения выяснения декоративных принципов Пиранези, представляет его сюита «Различные манеры украшения каминов», вышедшая в 1769 году.

Это единственная работа художника, посвященная исключительно проектам интерьера, мебели и орнамента; она стоит несколько особняком в его творчестве. И все же именно эта сюита Пиранези оставила заметный след в европейской архитектуре конца XVIII — первой четверти XIX века.

В его решениях каминов доминируют два боковых устоя, поддерживающих архитрав. Органично скомпонованы античные и древнеегипетские мотивы. Пиранези соединяет камин в единый стилизованный ансамбль с интерьером, декорирует стены, обрабатывает и внутреннюю, металлическую часть каминного портала.

Листы из «Различных манер» можно разделить на два типа: «фантастические» и «практические», предназначенные для резчиков, мебельщиков, граверов и т. д. Свою «Сюиту» Пиранези сопроводил «апологетическим эссе», в котором провозглашает три главных принципа. Первый заключается в том, что теперь художник должен выбирать из греческого, египетского и римского искусства, соединив вместе особенности их стили, дабы «открыть дорогу для нахождения новых ор-

наментов и новых манер». Второй заключается в требовании оригинальности: «Надо заимствовать из их дерева, не работая копируя, ибо в противном случае это приведет архитектуру и благородные искусства к ничтожному механицизму». Третий заключается в требовании «изобретательности», благодаря чему «каждый может показать себя создающим гением»².

Пиранези выводит истоки своего орнамента из позднеримской и египетской архитектуры и скульптуры, этрусских и греческих ваз. Он воспроизводит множество античных фрагментов (настенная живопись и бронза, найденные при раскопках Геркуланума и Помпей), послуживших ему основой для создания собственных декоративных мотивов.

«Каменные плиты,— замечает мастер,— решены так, чтобы создавалась гармония с помещением, в котором они находятся. Поэтому в моих рисунках каминов я не только оформляю камин, но и стену, у которой он расположен». При этом он подчеркивает, что на стенах орнаменты должны быть написаны, а не вылеплены: «Но если кто-нибудь будет шокирован, воображая, что я предлагаю украшать кабинеты сверху донизу барельефами, он сильно ошибется: эти орнаменты, служащие целям единства, должны быть выполнены в живописи, подобно тому как я оформил английское кафе в египетском вкусе, а апартаменты римского сенатора в греческой и тосканской манерах». Пиранези справедливо отмечает свое новаторство в этой области: «Эти античные орнаменты, будучи соединенными с изучением природы и древних писателей и с размышлениями о древних и современных обычаях, позволили мне выбраться из старой, монотонной колеи и преподнести публике нечто новое в этой области».

Характерно, что в сюжете «Различные манеры украшения каминов» художественные принципы явно преобладают над историко-археологическими. Так, античный мотив с головой барана встречается с бесчисленными вариациями в рисунках не только для каминов, но и комодов, столов, различных украшений.

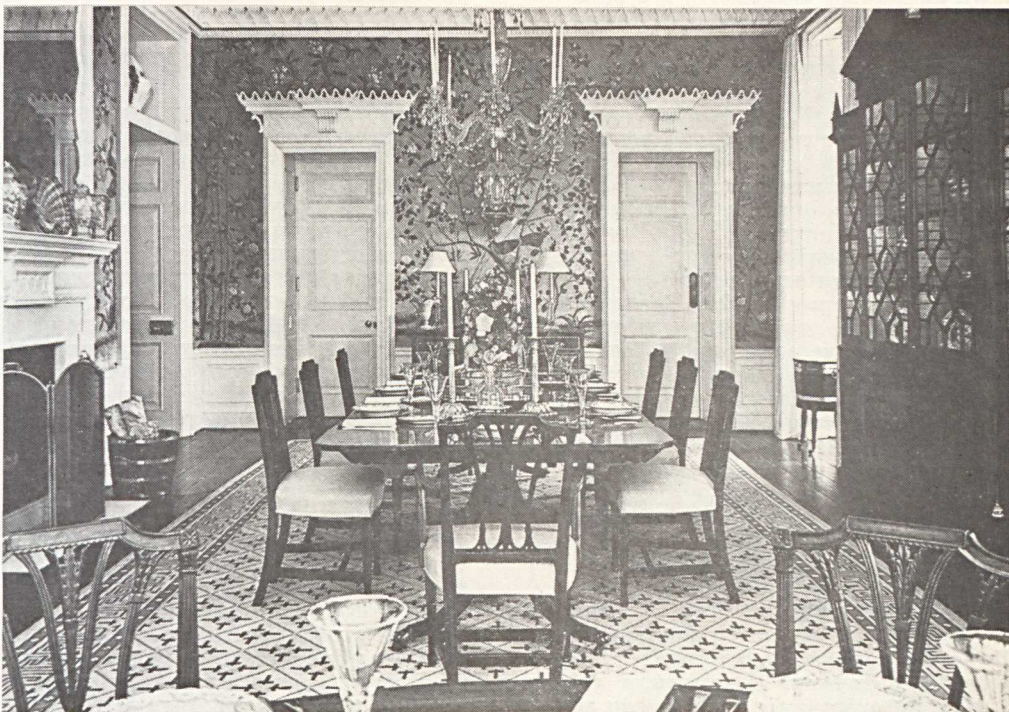
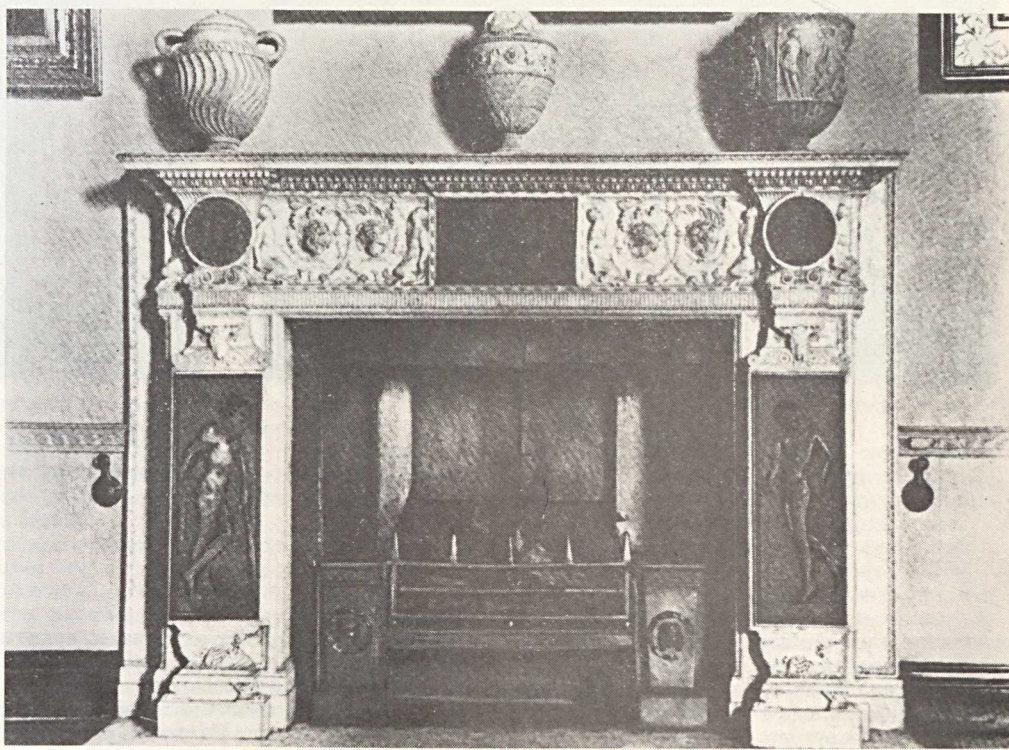
В своем «эссе» Пиранези выдвигает версию, что этот мотив традиционно использовался в декорировании скорее с композиционной целью, чем с иконографической: «Почему вместо ионических и коринфских волют так часто употребляли головы баранов? Отвечают, что они изображались как символы жертвоприношений, сделанных в храмах: возможно, это так; но возможно, и это более вероятно по моему мнению, по причине сходства рогов этого животного с формой волют»³.

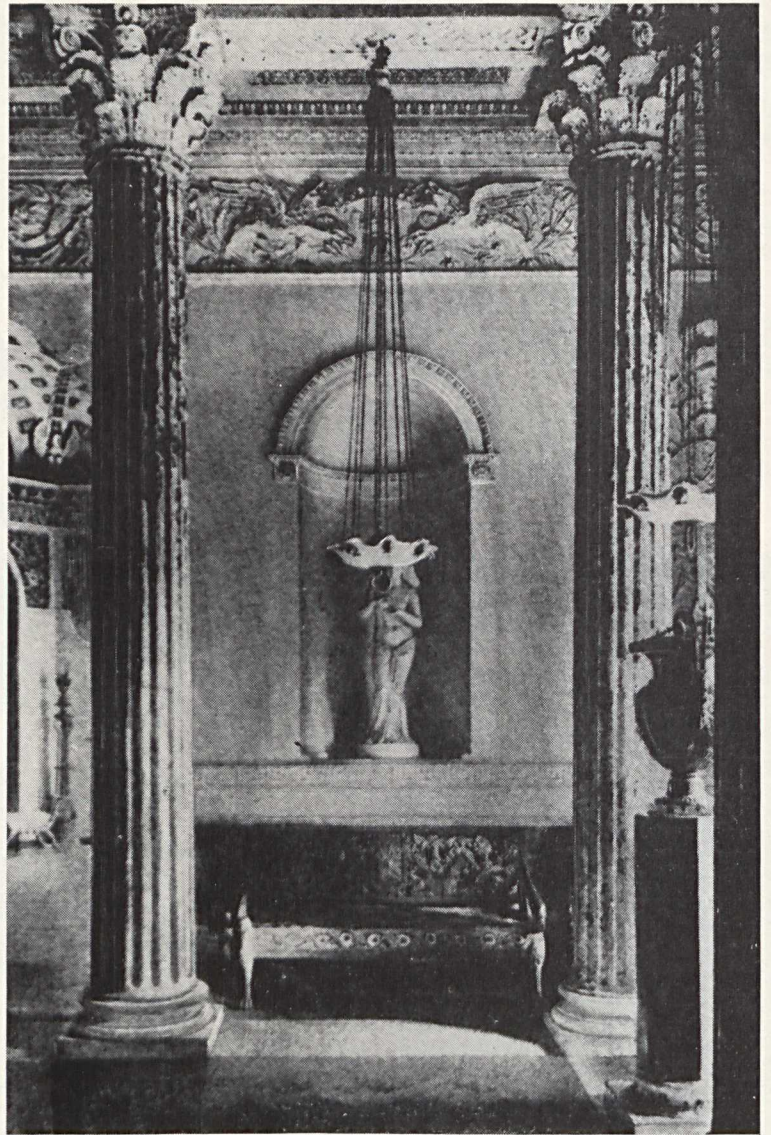
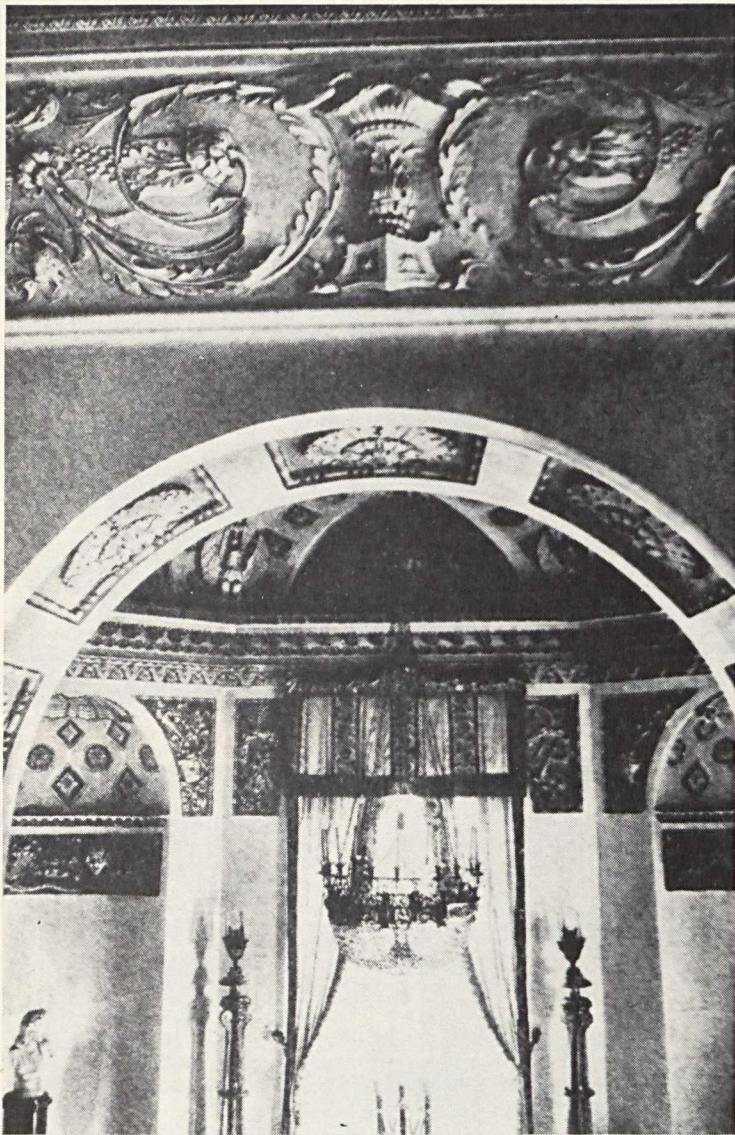
Пиранези останавливается на одной стороне вопроса, хотя «в реальной жизни культуры текеты, как правило, полифункциональны: один и тот же текст выполняет не одну, а несколько (порой — много) функций»⁴.

Камин в оформлении Пиранези предстает как совершенное архитектурное целое, монументальное сооружение. В этом отразилось его понимание очага как центральной части здания.

В одном из листов камин даже решен в виде пирамиды-храма, а очаг представляет портал этого храма. Художник свободно обращается с египетскими «мотивами», подчиняя их художественному замыслу. Так, по обеим сторонам портала он располагает две статуи в головных уборах фараонов, стоящие на коленях и опирающиеся на базу, где изображены три женские фигуры. Рядом бык-Апис с восседающим на его загривке соколом-Гером. Над порталом-очагом возведена капитель в виде женской головы и двух собачьих или шакальих голов, изображающих, по-видимому, Ануписа. Эта капитель опирается на ленточный орнамент в виде свисающей связки папируса, разделяющей первый и второй ярусы композиции. Не забыта и стена, к которой прилегает камин. По мысли автора, она изображает звездное небо, представленное в виде фрески, как это было и в древнеегипетских храмах.

На другом листе камин предстает как





Павловский дворец.
Фрагменты «Греческого
зала»

основание для громадных часов. Основная тема — время, его быстротечность, текучесть, она диктует и соответствующие детали и мотивы оформления. Все здесь как бы «растекается». Центральную плоскость каминя обрамляет волновой орнамент, на портале извиваются два рога изобилия. Часы на камине представляют собой сложную композицию. Фигура Атланта поддерживает корпус часов. Текучи складки его плаща, гирлянда, свисающая с часов. Образу времени посвящено и оформление стены около каминя. Здесь изображены грифоны, тонкий растительный орнамент типа третьего помпейского стиля и пляска Ор, символизирующая время в античности. Все изображения поражают чувством единства и совершенством исполнения. В собрании Пьерпонт в Нью-Йорке находится несколько десятков рисунков Пиранези, входящие в его сюиту «Различные манеры». Здесь также имеются рисунки для каминов, кресел, столов, стульев, канделябров и часов. Они выполнены пером, быстро и артистично. Надписи, сделанные на них художником например, «белый мрамор», «черный порфир», «алебастр», указывают на то, что художник видел их «в материале». Кроме того, два листа набросков кресел, содержащие многочисленные замечания о цвете, позволяют предполагать, что Пиранези мог наблюдать за выполнением своих проектов. Пиранези неоднократно говорил о необходимости соединения современной скульптуры и архитектуры с подлинными античными фрагментами. Здесь уместно вспомнить Итальянский зал в Павловском дворце Камерона, большого почитателя искусства Пиранези, где соединились ан-

тичная мраморная скульптура и архитектура XVIII века. Еще И. Грабарь отмечал, что с искусством Пиранези в классицизм впервые вливается новая струя. Из всего архитектурного наследия, оставленного древними римлянами, производится тщательный отбор приемлемых форм и идей. «В новом архитектурном движении ясно проглядывала еще одна особенность, неизвестная предшествующему поколению, — влечение к необычным формам. Жажда свободы творчества так велика, что никто не хочет точно повторять пестумских колоннад и все мечтают лишь о том, чтобы подойти к самому духу античности. Античные формы не пересекаются целиком, а модернизируются»⁵. Сохранилось всего несколько каминов, созданных непосредственно под наблюдением Пиранези. Два из них находятся в замке Грэмбери в Англии. Во многих исследованиях отмечается, что итальянский мастер оказывал особенно сильное влияние на декоративное искусство Англии с 1750 по 1820-е годы. Так, например, в керамических изделиях, выпущенных Веджвудом, можно легко обнаружить следы влияния офортов Пиранези. П. Маккуид в своей «Истории английской мебели» отмечает, что «при сравнении рисунков Пиранези и Р. Адама сразу же становится ясно, что первый создавал а последний усовершенствовал и приспособил этот итальянский стиль к английским потребностям. Имеются страницы с рисунками Пиранези, которые Адам безобразно воспроизводил как свои собственные, увеличивая и упрощая детали оригиналов»⁶. Тема «Пиранези и русское декоративное

искусство» является интересной и важной. Имя Пиранези впервые упоминается в России в 1779 году в газете «Санкт-Петербургские ведомости». И хотя великий итальянский мастер непосредственно не работал в России, его идеи нашли глубокое претворение в творчестве крупнейших русских архитекторов, графиков, мастеров прикладного искусства. Так, Ч. Камерон, глубоко усвоивший декоративные идеи Пиранези, смог осуществить их только в России, так как в Италии, на родине Пиранези, и в Англии, на родине Камерона, в это время не строили ничего значительного. Применение лепных фризоз из античных мотивов, античных медальонов и барельефов в виде античных подлинников и копий, употребление пиллястров с арабесками, ниш с античными вазами и статуями, каминов со вставками подлинных антиков, применение мраморов различной окраски — все эти приемы, характерные для проектов Пиранези, обрели затем реальность в оформлении интерьеров, созданных Камероном в Царском Селе и Павловске. Творческое отношение к античности, стремление к созданию «выразительной архитектуры» — все эти идеи Пиранези как бы овеществлены в великолепных интерьерах Камерона и декорациях Гонзага.

¹ „The Architectural Review“, N 712, 1956.

² „Journal of the Warburg Institute“, v. 2, 1938, p. 157.

³ „The Burlington Magazine“, may, 1973, p. 309.

⁴ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

⁵ Грабарь И. Ранний Александровский классицизм. — Старые годы, июль—сентябрь, 1912, с. 72.

⁶ Samuel A. „Piranesi“, London, 1910, p. 47.

Выставки

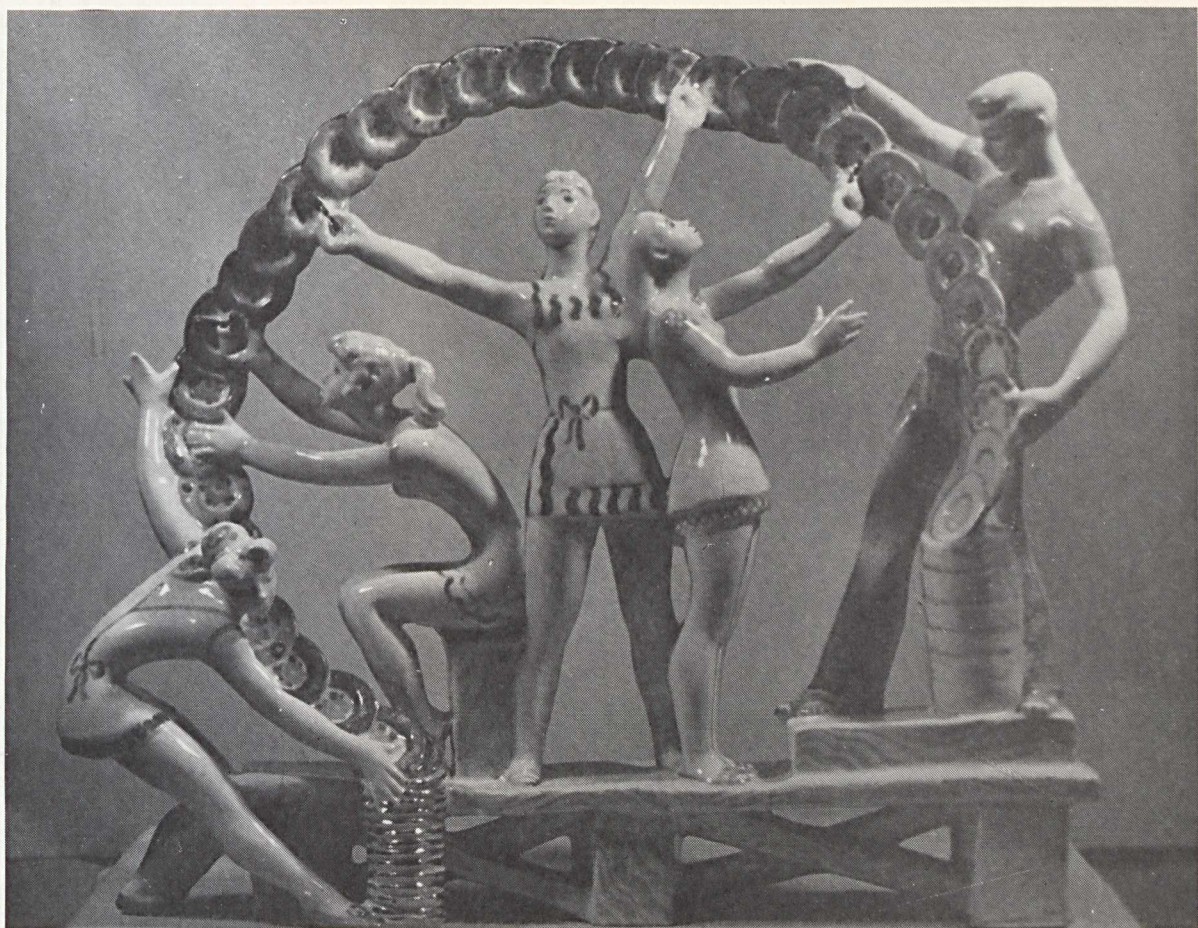
Ох уж эта молодежь!
Фарфор, надглазурная
роспись

Автопортрет с собакой.
Фарфор, подглазурная
роспись

Сцена из «Ревизора».
Фарфор, надглазурная
роспись

«Фарфоровый народец» А. Бржезицкой

Светлана Кавецкая



Любителям фарфоровой пластики давно знакомо имя Асты Давыдовны Бржезицкой. Произведения художницы можно было видеть на многочисленных выставках, фарфоровые фигурки, выполненные по ее моделям, купить в магазине. Долгожданная выставка, открытая летом 1983 года во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, дала возможность увидеть произведения, созданные А. Бржезицкой на протяжении почти сорока лет. Эта экспозиция показала нам своеобразие творческого почерка, разнообразие жанров и тематики, изменение мировосприятия и художественной манеры автора. В отличие от обычного для персональных выставок хронологического принципа показа произведений, молодой театральный художник Евгений Гуревич нашел своеобразное решение экспозиции, подчеркнув зрелищную природу творчества А. Бржезицкой. Небольшие, расположен-

ные анфиладой выставочные помещения он как бы уподобил двум зрительным залам с аванзалом в центре. С помощью пространственного и колористического решения, а также умело размещенного света удалось создать атмосферу театрального действия.

Натура разносторонне одаренная, Аста Бржезицкая формировалась в артистической среде, окружавшей ее с детства. Литература, музыка, театр — вот та естественная атмосфера, в которой неизменно живет и творит этот умный и тонкий художник.

Мир волшебных образов театра, свойственная ему яркая зрелищность и завораживающая магия перевоплощения навсегда пленили чуткую душу художницы. Уже в первом зале перед посетителями выставки возникали ярко освещенные, как на подмостках сцены, персонажи Карло Гоцци в сюите «Вахтанговцы. Принцесса Турандот» (1971—1972). А. Бржезицкая

ставит свой спектакль, в котором, как и в пьесе-сказке, достоверность сочетается с условностью. Но ее мизансцены — динамичные и порой неожиданно смелые — точно передают атмосферу вахтанговского спектакля. Роспись, Гоголя, которой торжествует насыщенный локальный цвет (что редко бывает у А. Бржезицкой), еще более подчеркивает зрелищность и декоративность комедии дель арте.

Синтез подлинности деталей, портретного сходства и остроты, на грани гротеска, образной характеристики мы видим в сцене из «Ревизора» Гоголя, поставленного в Театре Сатиры. Перед нами снова как бы освещенная сцена, а не просто статуарная композиция. И мы убеждаемся, что порой художник-режиссер в фарфоре, обладая большей свободой, может предельно усилить образное содержание конкретной сцены. Упоенный своей ложью, в порыве вдохновения, Хлестаков (А. Миранов) взлетает над столом с притихшими





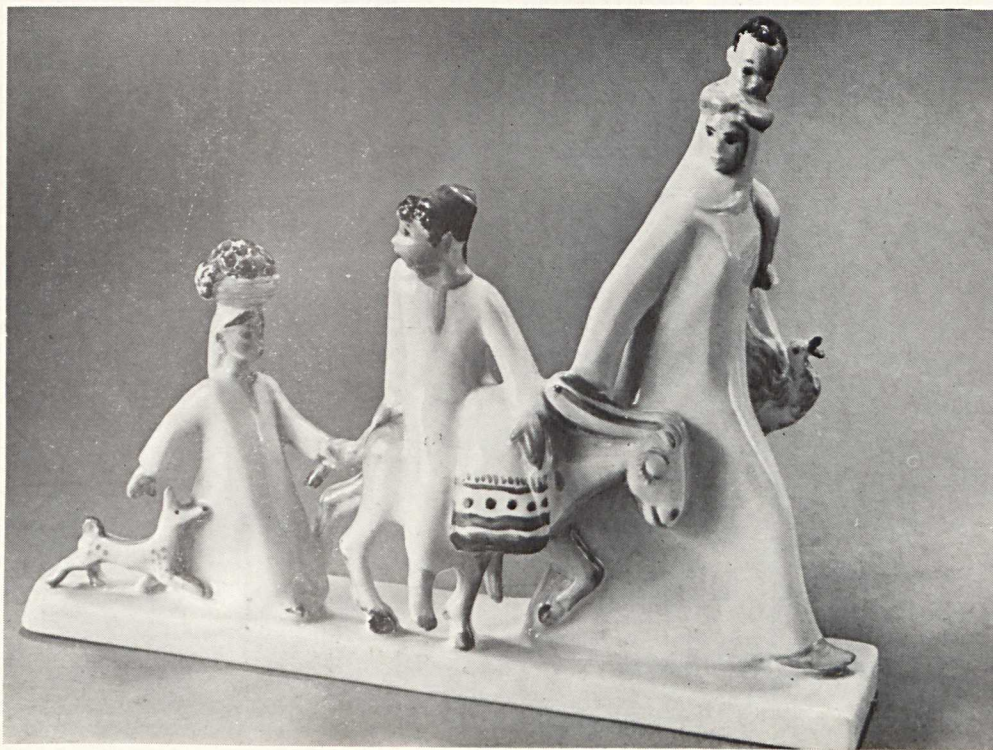
слушателями. Художница умело строит мизансцену: используется смелый ракурс, удачно найдено место каждого персонажа и предмета в многофигурной композиции. Благодаря глубокому проникновению А. Бржезицкой в ткань литературного повествования в ее творчестве ожили герои Гоголя, Чехова, Шекспира, сказок и детских книг. В трактовке литературных персонажей художница старается избегать эффектных композиций и ярких красок. Сложность психологических характеристик, тончайшие настроения души переданы иными средствами. Например, герои сюиты «Рассказы А. П. Чехова» (1979). Характерность поз и точность жеста (как безошибочно узнаваем изящный жест «Дамы с собачкой»), легкая, акварельная «меланхолическая» роспись кобальтом отражают настроения грусти, одиночества и душевного разлада чеховских героев («Ионыч», «Человек в футляре», «Каштанка»).

Но есть тема, которая «преследует» художницу всю жизнь. Это личность Пушкина, его поэзия, его герои. Еще в студенческие годы А. Бржезицкой была создана композиция «Сон Татьяны», в 1970-е годы — ряд произведений на пушкинские сюжеты. Перед нами проходит целая серия пушкинских героев — стремительная и испуганная Татьяна («Сон Татьяны»), хрупкая застенчивая Лиза и суровая, властная графиня («Пиковая дама»), резвая, лукавая Лиза («Барышня-крестьянка»). Триптих «Татьяна Ларина» (1982) — произведение, отличающееся глубиной образно-эмоционального содержания и своеобразием решения сюжета. Как одинока Татьяна, чувствующая обреченность и тщетность своих надежд («Свидание»). Горечь разочарования красноречиво выражена в позе Татьяны и в жесте упавшей руки с письмом («Последнее свидание»). Онегин — герой романа — изобра-

Татьяна Ларина (две части из триптиха). Фарфор, надглазурная роспись

Восточный базар. Фарфор, надглазурная роспись Трубачи. Фарфор, надглазурная роспись

жен лишь в последней сцене тонким контурным рисунком в зеркале, как тень прошлого, как воспоминание, а Пушкин — со всей конкретностью портретной и пластической характеристики — рядом со своей любимой героиней («Письмо»). Венчает пушкинскую тему законченная уже после выставки композиция «Пушкин» (1984). Эта работа — результат долгих размышлений и напряженной работы над образом поэта. Высокое мастерство А. Бржезицкой видно здесь во всем: в умелой компоновке живописной группы справа (Наталья Николаевна с детьми), которая уравновешена напряженной фигурой поэта в левой части композиции; в найденности каждой детали и символичности замысла в целом. Горечь, усталость, предчувствие неотвратимого и вместе с тем спокойствие ощущаются в лице и позе Натальи Николаевны. Шаль, ниспадающая с рекамье и разделяющая Пушкина и жену с детьми, — как роковая черта, отделяющая жизнь от вечности. В этом безмолвном прощании художнице удалось достичь такой силы выражения и вдохновенности образа, которые делают это произведение достойным вкладом в нашу пластическую «пушкинскую» музыку — еще одно глубокое увлечение мастера. При этом музыка не просто сюжетный лейтмотив творчества А. Бржезицкой, художница обладает редкостным даром озвучивать фарфор. В скульптурной группе «Музыка. Семья Ульяновых» (1969—1970) ощутимо звучит мелодия, слышны звуки фортепьяно. Замкнутая композиция, слитность всех ее элементов, ослепительная чистота фарфора (здесь автор избегает даже самой деликатной росписи) передают единое для всех персонажей состояние глубокой сосредоточенности и тонкого эмоционального переживания. Мягко льются формы-звук, световые блики, как обертоны, оживляют белизну фарфора. Одухотворенностью дышит группа «Моцарт» (1978). Изящество, грация линий и форм, благородство росписи созвучны





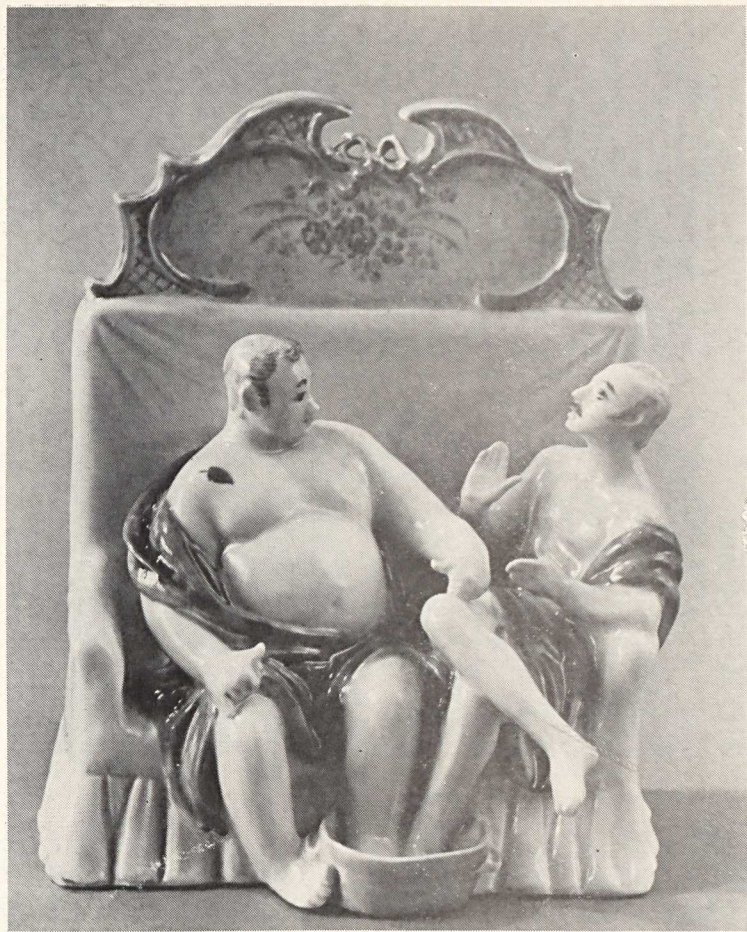
музыке великого композитора. В жесте Моцарта, обращенном к исполнительнице, боязнь нарушить чарующую гармонию звуков. Свечи на клавесине — не только необходимый композиционный элемент и характерный антураж, они обогащают образно-эмоциональное содержание произведения.

Умение художницы насыщать интенсивным звучанием форму, линию, цвет с особой выразительностью проявилось в «Трубах» (сюита «Цирк», 1968—1969). Высоко векинув фанфары, фарфоровые трубачи как бы приглашают зрителя на цирковое представление. Звучащее золото фанфар задает оптимистичный, радостный тон сюите «Цирк». Здесь художнице удалось передать свою давнюю увлеченность искусством мастеров арены, феерией его красок. Богатая фантазия А. Бржезицкой изобрела каскад остроумных эскапад. Присущее ей чувство юмора отличает также оригинальные сюжеты, как «Цир-



Моцарт. Фарфор, роспись кобальтом
С легким паром!
(Э. Рязанов
и Э. Брагинский).
Фарфор, надглазурная
роспись

Раздумье. Бисквит



ковой роман», «Укротительница свинок», «Дама с собачками».

В этой сюите ярко проявились зоркость глаза, умение сочетать условно-декоративную форму с меткой, характерной деталью. Эти качества отличают и другие жанровые композиции А. Бржезицкой — «Восточный базар» (1962), «Зимнее купание» (1965), сюиты «Времена года» (1980), «Дружба» (1981). Эту фарфоровую пластику, которой свойственны особая мягкость и лиризм интонации, Бржезицкая с нежностью называет «фарфоровым нарродцем».

Наряду с традиционным расписным фарфором у Бржезицкой есть произведения из терракоты — серия «Мифологические сюжеты» (1967) и из бисквита — «Раздумье» (портрет искусствоведа Л. Г. Крамаренко, 1978). Глядя на эти работы, понимаешь, как тонко художник чувствует свойства и возможности каждого материала — упругие формы, мягко округляющиеся линии в «Благовещении», лаконизм форм и архаизирующий характер декора в «Дочери фараона с младенцем», чистоту линий, гармоничность форм и образа в «Раздумье».

Говоря о творчестве художника, работающего в таком сложном материале, как фарфор, всегда следует помнить о том, как и где реализуются его творческие замыслы.

Вся творческая жизнь Бржезицкой связана с Дулевским фарфоровым заводом, куда она пришла еще в студенческие годы и где работает до сих пор. Прочные, сложившиеся художественные традиции завода, талантливые художники, среди которых были такие известные мастера советского фарфора, как главный художник П. В. Леонов, скульпторы А. Г. Сотников, П. М. Кожин, сыграли большую роль в становлении творческой личности Бржезицкой. Отдав заводу много сил, труда, таланта, художница не мыслит себя вне этого коллектива, говорит, что если ее творчество что-то значит для завода, то завод значит для нее все. Поэтому не случайно так много произведений посвящено Дулевскому заводу — «Горнов-

пички» (1958), «У нас в Дулеве», «Дулевские живописцы», «Ох уж эта молодежь!» (все — 1973). От последней группы как бы слышится характерный перезвон тарелок. Они раскинулись широкой дугой над молодыми работницами. Технически сложная композиция сделана с выдумкой, задором, легкостью.

Выставка А. Бржезицкой явилась результатом многолетнего вдохновенного труда — упорного и радостного. Щедрость фантазии, острота интеллекта, артистизм и яркий режиссерский дар отличают творчество этого большого художника.

А. Бржезицкая всю жизнь посвятила фарфоровой скульптуре. Ее произведения неизменно отличаются качества, характерные именно для малой пластики, — лиризм, задушевность и теплота. И в этом камерном жанре она сумела создать значительные произведения, наделенные полнотой образно-эмоционального содержания, присущей большому искусству.



Газета ДМ

Вопросы теории художественной культуры

Состоялась Всесоюзная теоретическая конференция «Актуальные проблемы теории художественной культуры развития социального искусства», организованная философским обществом СССР по проблемам эстетики Академии наук СССР.

В работе конференции приняли участие крупнейшие советские философы, эстетики, деятели науки и культуры. Конференцию открыли председатель правления ВТО, народный артист СССР М. И. Царев и президент Философского общества СССР, академик Ф. В. Константинов. С основным докладом выступил доктор философских наук, заслуженный деятель науки РСФСР, профессор А. Я. Зисль. Он подчеркнул значение художественной культуры в развитии социального общества, поставил ряд методологических проблем. Одной из важных проблем стало стремление при решении актуальных задач художественной культуры опираться на национальные традиции, достижения мировой культуры. С последующими докладами выступили доктор философских наук, профессор Ю. А. Лукин («Культура и идеология»), заслуженный деятель науки РСФСР, доктор философских наук, профессор А. Я. Арнольдов («Борьба за мир и духовные ценности»), доктор философских наук, профессор М. Ф. Овсянников («К. Маркс и фундаментальные проблемы эстетики»), доктор философских наук, про-

в месла передаются из поколения в поколение. Важным итогом конференции в Новосибирске было предложение группы ученых создать музей, где были бы собраны лучшие произведения народного искусства Севера — так называемый Сибирский Эрмитаж.

Л. Фроловская

Выставка Веры Лотониной

Гобелены и декоративные ткани Веры Лотониной участвовали на многочисленных выставках, завоевывали почетные дипломы Союза художников СССР, МОХФ, МОСХ — а в декабре 1983 года составили самостоятельную экспозицию на персональной выставке художницы в Москве.

Более 50 лет работает Вера Лотонина с тканью. За это время сформировался ее творческий почерк, придающий стилистическую неповторимость ее работам. Ее ткани и гобелены всегда четко «прорисованы», именно рисунок задает определенный ритм композиции. А дар живописца дополняет композицию выразительными, яркими цветами, точно передающими настроение ткани и гобелена.

В работах Веры Лотониной отразились характерные черты развития этого вида искусства, выявлена стилистика каждого периода. Насыщенны, динамичны ткани 30-х годов («Морской флот»). Личичны наведенные глубоким размышлением над образами народной вышивки и ткачества ткани 60-х («Север», «Воронежские полоски», «Тарелочки»). Создание сценических занавесов, насыщенностью, слож-

Ю. Сидоров

Веру Лотониной, высокий профессионализм, прекрасное владение различными техниками росписи и ткачества, оригинальность решений ее работ — все это в полной мере отразила прошедшая выставка.

М. Уварова

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Старейшина монументальной живописи

Одному из старейших художников-монументалистов Сергию Александровичу Павловскому исполнилось 80 лет.

Все этапы его творческой биографии были неразрывно связаны с общим развитием советского монументального искусства. Воспитанник Вхутемаса, он унаследовал от своих учителей — П. Кузнецова, В. Фаворского, К. Истомина, Н. Чернышева высокую профессиональную культуру, серьезное отношение к монументальному творчеству, глубокое проникновение в пространство ваяну ю структуру монументальной живописи. После Вхутемаса Серафим Александрович в течение 16 лет сотрудничал в первой советской мастерской монументальной живописи, руководимой Д. Бруни и В. Фаворским. К 30-м годам относится его первые монументальные работы — фрески в Народном доме родильного дома в Москве, роспись плафонов в фойе театра Советской Армии. Первым искусством в то время действовали монументальной живописи с типовой индустриальной архитектурой, придания архитектуры индивидуальности, характерности, живописности. Во многом этому способствовало и творчество Павловского. Его монументальные проекты отличались живописностью, насыщенностью, слож-

ЗНУИ — 50 лет

Значительной экспозицией отметил свое 50-летие Заочный народный университет искусств (ЗНУИ): в Выставочном зале Управления культуры Мособлсполкома в Подольске на юбилейной выставке были показаны 2,5 тысячи картин, графических листов, плакатов, декоративно-прикладных изделий — произведения учащихся этого единственного в своем роде учебного заведения. Заочным слушателем его может стать любой рабочий, колхозник, служащий, вне зависимости от возраста, профессии, места жительства, вне отрыва от производства, чтобы за два или три года путем заочных консультаций у педагогов-методистов познать основы изобразительного, театрального, музыкального, фото-киноискусства.

Эти массовость и доступность самодельности связаны с достижениями культурной революции в нашей стране. По каталогам далеких лет можно видеть, как происходила становление ЗНУИ. Сначала были скромные Заочные курсы рисования и живописи при Центральном Доме самодеятельного искусства — всего 40 человек. Сегодня Заочный народный университет ежегодно насчитывает 17—18 тысяч учащихся.

Яркий богатый мир поэтических образов, воплощенный народными самодельными художниками в разных жанрах и манерах, привлекал особое внимание зрителей на юбилейной экспозиции в Подольске своей цельностью, искренностью, обращением к жизненным реалиям. Стремление художников-любителей расказать окружающим о том, что близко, что волнует, нашло отражение в произведениях на темы Великой Отечественной войны, мирных будней, созидательного труда, строительства, освоения целины, охраны природы и т. п. Характерно, что зрителям известны многие имена связанных с ЗНУИ самодельных художников во всеобщее время несоюзных выставкам. Среди них печник из Кемерово И. Е. Селиванов, ученик

лее всего отвечает их собственному мироощущению. Пути творчества у каждого желающего получить консультацию различны. Поэтому опытные педагоги, опираясь на развитие особенностей индивидуального восприятия, активно работают с теми, кто тяготеет к ценностям профессионального «ученого» искусства.

Ретроспективная юбилейная выставка в Подольске стала большим праздничным событием.

Выставки

Работы монументалистов Московской области

Принципы решения городской среды, полки синтеза архитектуры и монументального искусства, достижение гармонии истории и современности, художественного и функционального в облике подмосковных городов — Загорска, Жуковского, Химок — эти проблемы стремилась раскрыть выставка «Монументальное искусство Московской области».

Она состоялась в декабре 1983 года в Выставочном зале города Химок. Художникам, работающим здесь, приходится решать сложные задачи: как сделать, чтобы города, столь близко расположенные от центра искусства — Москвы, не потеряли своего своеобразия и в то же время их монументальность-декоративное решение шло вразрез с присущими им особой камерностью и внутренней целостностью. Умение тактично войти в архитектурный ансамбль, отвлечь декоративные росписи, рельефы и мозаики А. Воробьева, А. Шапичева, И. Максутина, М. Майковой. Сочетание высокого профессионализма и непосредственности восприятия позволяет им создавать образы емкие, многогранные — и в то же время поэтичные, овеянные свежестью впечатлений.

фессор **Б. А. Малинин** («Вопросы художественной культуры на XVII Всемирном философском конгрессе в Канаде»), доктор философских наук, профессор **Е. Г. Яковлев** («Мировоззренческая позиция художника»), кандидат философских наук **Ю. У. Фохт-Бабушкин** («Управление развитием художественной культуры как научная проблема»).

Во второй день работа конференции была продолжена по четырем секциям — «Художественная культура и социальность», «Художественный образ жизни», «Методологические проблемы искусства», «Художественная критика», «Проблемы художественного творчества», «Критика современной буржуазной концепции художественной культуры».

Е. Кошкин

Международный симпозиум кукольников

Международный симпозиум по вопросам истории и теории кукольных театров, организованный советским центром УНИМА, прошел в Москве.

Конференция в Новосибирске и Москве

«ДИ СССР» на своих страницах уже поднимал вопрос, касающийся состояния культуры народов Севера. Дискуссии по этому поводу, в которых приняли участие историки, этнографы, географы, искусствоведы, послужили основой для проведения двух конференций — в Москве и Новосибирске — в октябре—ноябре 1983 года. На них обсуждались вопросы, поднятые журналом. Острая практическая необходимость дискуссии позволяла надеяться на определенные сдвиги в организации традиционных художественных промыслов Севера.

Некоторый застой в развитии традиционных художественных промыслов связан с несколькими факторами: во-первых, нехватка материалов, во-вторых, недостаточно четкая организация обучения молодежи. Методика обучения должна быть приближена к традиционному промысловому производству, где навыки ре-

ной декоративной полихромией, свободой в обращении с различными стилистическими формами.

Умение глубоко проникнуть в архитектурный замысел, следовать монументальное произведение неотъемлемой частью архитектурного ансамбля отличает работы художника 60-х годов (мозаики на Ленинградском вокзале, станции метро «Добрынинская», рельеф станции метро «Богачинская»).

Много внимания уделяет Серафим Александрович педагогической деятельности, выступая в качестве руководителя семинара художников-монументалистов на Сенезе.

Круг интересов Павловского не ограничивается только монументальной росписью. Он много работает в области станковой живописи и графики, занимается теоретическими исследованиями в области природы изобразительных форм.

Свое 80-летие Серафим Александрович отметил новой работой — росписью библиотеки имени Лермонтова в Москве.

И. Маролкина

Львов

Яркие вышивки, тканые полотенца и салфетки, ювелирные украшения, керамические изделия, образцы одежды... Все эти работы были представлены на смотр республиканской аттестационной комиссии мастерами Львовской, Закарпатской, Ровенской, Ивано-Франковской, Черновицкой и Винницкой областей.

Лучшие из изделий декоративно-прикладного искусства, отмеченные комиссией, можно не только посмотреть, но и приобрести в художественных салонах Львова.

Алушта

Любители самодельного изобразительного искусства города-курорта отметили 15-летие своего клуба-студии. Энтузиастами этого объединения были народные умельцы **В. Барсук**, **С. Родионов**, **А. Завада**, **Р. Бузинский**, **Г. Юловский**, **К. Чернышев**. Сейчас в студии около

тракторных бригад из Орка **С. Степанов**, автор архитектурных пейзажей Москвы **А. Н. Поляжаева**, бригадир-колхозник из Туркмении **П. Орунов**, путешественник из Бурутии **В. С. Конечных**, пенсионерка **Е. А. Волкова** из Москвы и многие, многие другие, связавшие с искусством, как вторым призванием, свою жизнь. Порадовали и молодые, только начинающие свой творческий путь в изобразительной деятельности.

Живопись, графика, витражи, gobelены, рельефы по дереву, ювелирные изделия, мелкая пластика свидетельствовали о значительных достижениях коллектива педагогов ЗНУИ в развитии народной культуры. Как и первые самостоятельные художники 20-х и 30-х годов, учащиеся ЗНУИ работают по наглядной агитации, оформляют стенгазеты, предприятия, красные уголки и клубы, праздничные шествия, ставятся руководителями самостоятельных коллективов. Именно в ЗНУИ, благодаря четким методическим разработкам педагогов, художники-любители находят то, что бо-

цев. Наибольший интерес вызвали работы слесаря шинного завода Евгения Салькова. Уже десять лет рабочий весь свой досуг отдает любимому делу — резьбе по лемингласу. Следующие им причудливые скульптурки поражают изысканностью и мастерством. Пять лучших работ **Е. Салькова** музей приобрел для постоянной экспозиции.

Ленинград

В Доме природы эконировалась выставка работ членов клуба флористов Дворца культуры имени Ленсовета. В работах умельцев **Е. П. Семенов**, **З. В. Богомоловой**, **Н. М. Форума**, **И. Н. Гилловой** раскрылось все богатство палитры растительного мира, широкие возможности природного материала.

Вильнюс

Здесь во Дворце художественных выставок была развешена республиканская выставка скульптуры и деко-

Главная тема мозаики **В. Орешина** — преобразующая сила человеческой мысли.

Декоративны и красочны занавесы и gobelены **Л. Суржиковой**, **В. Сурицкой**, **В. Щербини**, **С. Орловой**.

Используя различную технику — аппликацию, роспись, богатый арсенал средств художественной выразительности, художники задают определенное настроение произведению. Gobelены **Т. Мязиной** «Яблоко» и «Бабье лето» сочетают в себе качество с техникой макраме. Это позволяет художнице создавать оригинальные объемно-плоскостные композиции. В тонких линиях рисунка, отточенных, проработанных деталях, правоте решения и точности цветового решения раскрывается образное содержание ее работ.

Наряду с уже осуществленными работами на выставке были представлены многочисленные проекты художественных решений подмосковных городов. От их осуществления во многом зависит будущий облик города.

Спхферополь

В художественном музее города была открыта вторая областная выставка работ ювелиров и керамистов, на которой были представлены более двухсот работ 41 автора из разных городов Крымской области.

Харьков

Не только харьковчане, но и жители других городов хорошо знают искусство вязания **Е. Соколовской**. Пятьдесятю наградами — грамотами и дипломами различных выставок декоративно-прикладного искусства отмечен талант мастерицы, основная профессия которой — инженер-экономист. Недавно **Е. Соколовской** присвоено звание заслуженного мастера народного творчества Украинской ССР.

И. М.

МОЗАИКА

Тройка, семерка, туз...

В повести Л. Н. Толстого «Отрочество» есть такой эпизод: отец посылает маленького Николеньку во флигель за конфетами и сигарами. Подойдя к столу, Николенька среди множества разных вещей увидел портфель. Любопытный мальчик решил открыть его и среди находившихся в нем бумаг увидел, что там лежала «колода изогнутых карт, завернутая в бумагу, на которой рукой папа написано было: «понтёрки, на которые в 1814 году я в ночь 17 января отыграл все проигранное свое состояние».

А вот сцена из романа И. С. Тургенева «Новь»: гости, приехавшие в старинный патриархальный дом, где все дышало XVIII веком, просят хозяйку, Евфимию Павловну, погадать им на картах.

«— Карты, карты... — говорила она: — да разучилась я, отец; забыла — давно в руки их не брала...»

А сама уже принимала из рук Снаидулии колоду каких-то древних, необыкновенных, ломберных карт».

Древние карты. А что значит — древние? Когда вообще они появились в России? А в Европе? Всегда ли они выглядели такими, какими видим мы их теперь? Что рисуют художники на картах и чем интересны старинные и современные игральные карты для коллекционеров, а также людей, интересующихся историей, историей костюма или развитием типографского искусства?

Вернемся к «счастливым понтёркам» и старинным картам Фимушки. Ни те, ни другие, конечно же, не являлись предметом коллекционирования, хотя любители древностей появились в России примерно в 30-х годах XIX столетия. Карты в круг-интересов-собираателей не входили, они были всего лишь инструментом для игры, да к тому же весьма недолговечным: после игры колоду выбрасывали и распечатывали новую. В общем на первом месте шла игра, а чем играть — это был уже второстепенный вопрос; разве что кто-нибудь из играющих мог заметить, что, мол, эти карты, посмотрите-ка, довольно красивы. Но уже в следующую минуту, погружившись в расчеты, он забывал о красивых рисунках и уж меньше всего думал о том, что листики бумаги, которые он держал в руках, являются произведениями графики, или, как мы теперь говорим, прикладной графики. Будучи завезенными в Европу с Востока, карты распространились по ее странам лишь с изобретением в XV веке гравюры на меди и ксилографии, что дало возможность выпускать их в довольно крупных масштабах. Начиная с этого времени возникли три типа карт: итальянские, применявшиеся для игры в тарок, французские и немец-

кие. При этом каждый тип карт имел свои, отличные от других, масти и фигуры. В Россию карты были завезены где-то на рубеже XVI—XVII веков, но широкое распространение получили в последней трети XVIII столетия. С этого времени начинается и производство карт в России.

Здесь следует сказать, что если еще в XIV веке колода карт была делом рук одного только художника, который в прямом смысле слова выполнял ее вручную в одном экземпляре, то в дальнейшем в выпуске карт принимали участие многие люди: и художники, и граверы, и типографы. И что самое главное: при оставшемся неизменным типе карт все время появлялись новые изображения фигур, характерные именно для своей эпохи, событий, происшедших в данное время. И вот, постепенно приходило понимание того, что карты являются не только предметом для игры, но и одной из ценностей материальной культуры человечества. Это привело к тому, что к концу XIX века в России появились коллекционеры игровых карт и интерес к их собиранию значительно вырос.

С тех пор прошло уже столетие, и вполне естественно, что для нас старинным является то, что для первых коллекционеров было обычным или новым, а то, что было старинным для них, для нас — невообразимая древность. Сегодня коллекционерам карт, в том числе мне, найти старинную колоду так же сложно, как филателисту редкую марку.

Каковы же были изображения на старинных картах, как они менялись на протяжении нескольких веков и в чем их отличие от современных карт? Мы уже говорили о том, что существовали три типа карт. Итальянский тип представлял собой следующие основные виды колод: карты для малого тарока в количестве 62, выпускавшиеся в Болонье, нормальный, или венецианский, тарок из 78 карт и флорентийский, число карт в котором достигало 98. Особенностью итальянского типа было наличие в колоде, кроме обычных очковых карт, 21 козыря, или Триумфа, каждый из которых, начиная от Фигляра и кончая картой Свет, имел свое название. Масти в колоде итальянского типа были следующие: чаши, палицы, мечи и динарии. Во Франции сложился тип карт, в котором первоначально мастями были сердца, серпы луны, трилистники и пики, превратившиеся в XV веке в черви, бубны, трефы и пики. Фигуры состояли из королей, дам и валетов, имевших названия, например: король червей — Карл, дама пик — Паллада, валет червей — Лагир и т. д. Подобные карты выпускались чуть ли не до конца XIX ве-

Юбилейные игральные карты. Валет пик. Художник П. Д. Баженов. 1937. Переработка для офсета. Худ. Е. И. Пашков. 1967.

Итальянский тип карт. Масть чаши. XV в. Французский тип карт. Валет червей Лагир. XVII в. Немецкий тип карт. Унтер. XVI в. Эскиз джокера. Худ. С. Делоней. Париж. 1959. Титульный лист из книги «Мир карточной игры». Гравюра «Молодежный стиль». СССР. 1930. Карты на тему древней культуры майя. Худ. В. М. Свешников. 1982. Карты, выполненные на основе оригиналов альбома «Времена года» художника Ю. П. Иванова. 1982. Карты по мотивам русских лубочных картинок. Худ. В. М. Свешников. 1982.



ка. Однако в этом типе карт были и другие рисунки, в частности, республиканское правительство поручило подобную работу известному живописцу Ж.-Л. Давиду, который заменил королей гениями войны, торговли, мира и искусства, дам — женскими фигурами, олицетворявшими свободу вероисповеданий, печати, брака и промыслов, а валетов — аллегорическими фигурами равенства состояний, прав, обязанностей и рас. К тому же времени относятся карты, на которых вместо королей изображались писатели и философы, а вместо валетов — известные республиканцы.

Немецкий тип карт характерен тем, что масти в нем изображались, как сердца, виноградные листья, желуди и бубенчики, а в фигурных картах отсутствовала дама, но было два валета: Обер и Унтер.

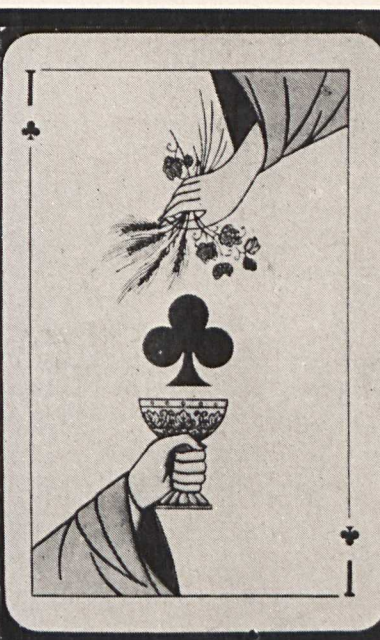
Помимо этих основных типов карт, в различных европейских странах выпускались карты, рисунки на которых относились к какой-либо определенной тематике. Так, в педагогических целях издавались карты на самые разнообразные темы: география и грамматика, история и астрономия, хронологические даты и каллиграфия. В изображениях на картах отражалось множество различных явлений и событий, взятых как из далекого прошлого, так и из действительности. Существовали так называемые иллюстрационные карты, на которых были рисунки, сделанные к драмам Шекспира, театральным постановкам, а также рисунки, отображавшие как жизнь реальных знаменитых людей, так и вымышленные эпизоды из жизни литературных персонажей. Были выпуски пропагандистских карт, предвыборные рекламировали ту или иную партию или ее кандидата, были и чисто рекламные карты. На картах нашли отражение геральдика, хиромантия и даже мода. Например, в середине прошлого века во Франции были отпеча-

таны карты, на которых одежда королей дам и валетов представляла собой новейшие модели сезона. И это далеко не полный перечень того, что мы можем увидеть на старинных картах, знакомство с которыми помогает нам узнать много интересного о жизни людей в те далекие времена.

Не менее интересными являются карты, создаваемые сегодня. Среди них нужно отметить так называемые сувенирные карты. Тематика их широка и разнообразна: это карты, рисунки на которых сделаны на основе старых лубочных картинок, карты, знакомящие нас с древней культурой майя, и целый ряд других. Все эти карты выпускает Ленинградский комбинат цветной печати Союзполиграфпрома. Несомненной удачей был выпуск юбилейных карт, посвященный 150-летию этого комбината. Красивые рисунки, прекрасное качество полиграфической печати, изящество, присущее этим картам, лишний раз свидетельствуют о тех неисчерпаемых возможностях, которые еще таятся в этом виде прикладной графики, насчитывающем уже более шести веков.

И, наконец, еще об одной стороне вопроса. Сами карты оказали немалое влияние на различные виды искусства, являясь основой сюжета тех или иных произведений. Достаточно вспомнить «Пиковую даму» А. С. Пушкина или «Игроков» Н. В. Гоголя, чеховские рассказы и прозу А. И. Куприна, В. В. Вересаева и многих других писателей и поэтов. Сцены, запечатлевшие играющих в карты, мы видим на полотнах живописцев и старинных гравюрах, одна из которых приводится здесь. Д. Хартфилд использовал карты в своих политических фото-монтажах. Изображения карт мы встречаем на изделиях из стекла и фарфора, на тканях и предметах мебели.

Леонид Гарин



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4 (317). 1984
Основан в 1957 году

В номере:

- | | |
|----|---|
| 1 | Важнейшая сфера творчества |
| 2 | Задачи наглядной агитации, и как мы их решаем |
| 3 | <i>Художник и производство</i> |
| 4 | 100-летний юбилей «Немана» |
| 7 | Художественный образец в пространстве экономических измерений |
| 12 | <i>Новые работы</i> |
| 13 | Братству двух культур посвящается |
| 15 | Монументальная стеклопластика А. Нуриева |
| 17 | <i>Художник и предметный мир</i> |
| 18 | Латышский гобелен сегодня |
| 19 | <i>Народные праздники</i> |
| 20 | Поэтика северной «Горки» |
| 24 | <i>Публикация</i> |
| 25 | Неоконченная пьеса для механического человека (философские автоматы: линия Вокансона) |
| 29 | <i>Народное искусство</i> |
| 30 | Белорусские «сурваты» |
| 31 | Юные резчики Мордовии |
| 34 | <i>К 175-летию со дня рождения</i> |
| 35 | Мир вещей у Гоголя |
| 40 | <i>История</i> |
| 41 | Пиранези — декоратор |
| 43 | <i>Выставки</i> |
| 44 | «Фарфоровый народец» А. Бржезицкой |
| 46 | <i>Газета «ДИ»</i> |
| 48 | <i>Страница коллекционера</i> |
| 49 | Тройка, семерка, туз... |

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

Зав. отд. редакции
Главный художник

Ответственный секретарь

Тальберг Б. А.

Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

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

Художник номера Курбатов Ю. К.
Худ.-техн. редактор Алипова О. В.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотографы: Онанов С. И.
Максимов Ю. В.
Почаев В. И.
Мартынсонс О. К.
Миловский А.
Соколов В. С.

На обложке:
У музея Н. В. Гоголя
Фото С. Онанова

© 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 8.2.84
Подписано в печать 14.3.84
А 09630
Формат 70×90¹/₂
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,354
Тираж 37 000. Заказ 1642
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли.
129243, Москва, Мала-Морков-
ская, 2Г

Таир Салахов

Никита Воронов

Даниил Дондурей

Олег Швидковский

Марина Аграновская

Сандра Калниете

Татьяна Неклюдова

Михаил Ямпольский

Алена Лось-Залужная

Юрий Максимов

Валерий Мильдон

Лев Дьяков

Светлана Кавецкая

Леонид Гарин