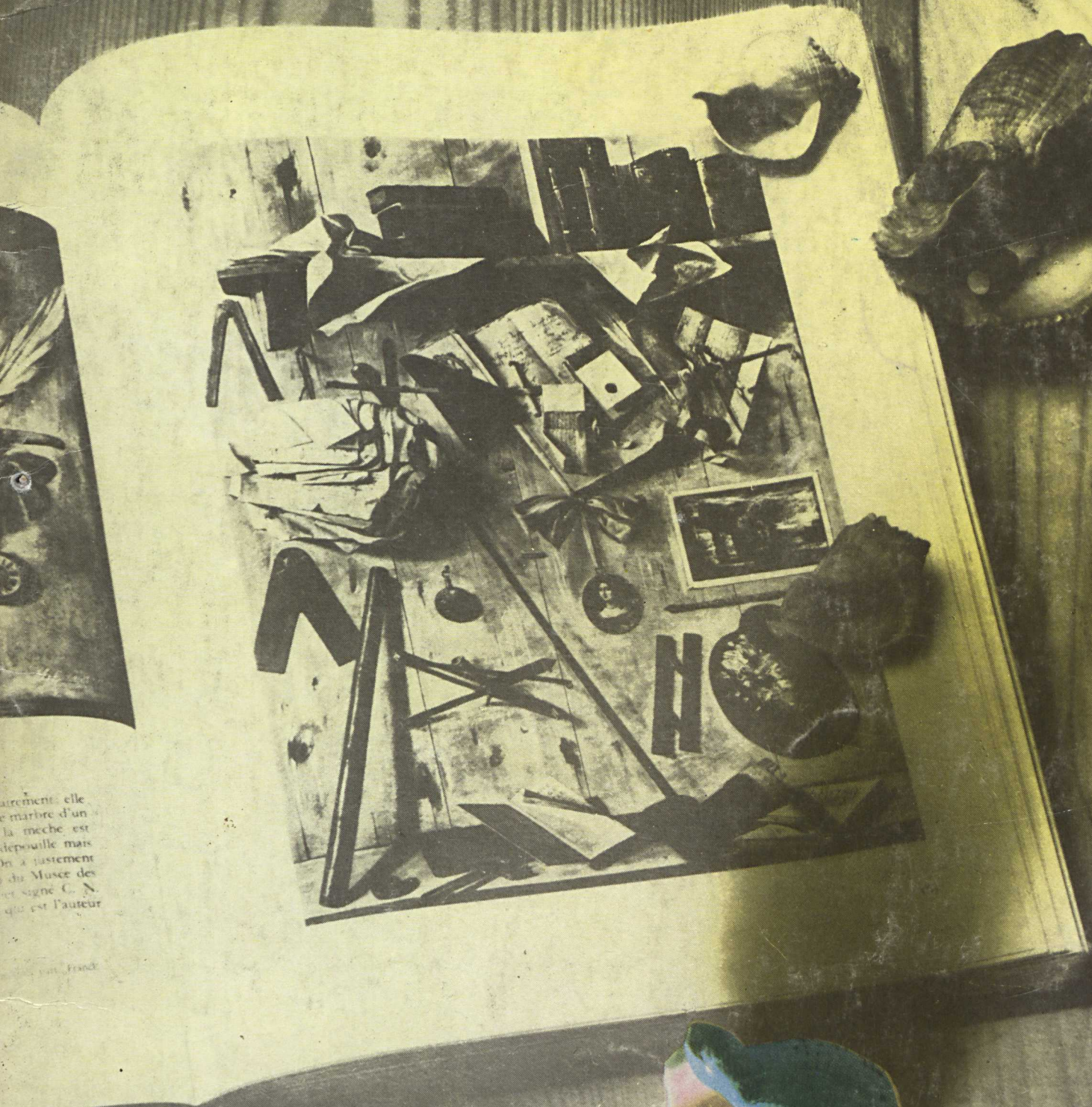


6 319

1984

Декоративное Искусство СССР



atremment: elle
e marbre d'un
la meche est
depouille mais
On a justement
du Musée des
et signé C. N.
qui est l'auteur

...ent, l'ind

ПЛАНЕТА У НАС ОДНА!

NO
MORE
HIROSHIMAS!

НА МАРШЕ МИРА
МИЛЛИОНЫ

NO
NEUTRON
BOMBS!

ЕДИНАЯ ВОЛЯ НАРОДОВ

МИР!

Московская молодежная

О молодом поколении особенная забота — это уже стало привычным. Но XV выставка молодых художников Москвы стала заметным явлением художественной жизни не только поэтому.

На выставке были безусловно яркие произведения, по достоинству оцененные и зрителями, и жюри. Однако, даже при положительном отношении к ряду работ, оценка выставки в целом представляется неоднозначной. Предмет многих разговоров, возникших вокруг выставки, — новое поколение, только заявившее о себе. Оснований для развернутых характеристик оказалось еще немного, но тем не менее представленные на выставке работы говорят о наличии новых тенденций в творчестве молодых, которые еще предстоит исследовать и оценить.

Редакция «ДИ СССР» обратилась к молодым искусствоведам с предложением высказаться о выставке молодых, которые еще предстоит исследовать и оценить.

Редакция «ДИ СССР» обратилась к молодым искусствоведам с предложением высказаться о выставке молодых художников. Нам показалось, что из разговора «молодых о молодых» может возникнуть картина художественного мироощущения, адекватная искусству 80-х годов.

Итак, говорят молодые.

О дизайне

Алексей Тарханов

На афише среди новеньких кисточек — два рапидографа и макетный нож. Оформительское искусство впервые представлено особым разделом 15-й молодежной выставки.

К чему искусствоведческое колдовство над раскрашенным картоном, пластилином, деревяшками? Речь пойдет о вещах столь простых, что остается заранее извиниться за скудность терминологии и приложить краткий список огущенных слов, без которых не может обойтись серьезная статья, как-то: символический, мистический, космический. Оформительство — ремесло предельно свободное, предельно раскованное, способное сделать то, что по тысяче причин недоступно архитектуре, живописи, графике.

Тому есть примеры. Но в необозримом пространстве Манежа непростое было подтвердить равноправие цехов, так легко достигаемое на афише. Работы оформителей соседствовали с сотней картин, с офортами, литографиями, рисунками, с театральными макетами и куклами. Множеством попутных соблазнов надо было пренебречь, чтобы оказаться в разделе декоративного искусства. Он замыкал выставку.

Налево — владения промышленного дизайна. Направо — вазы и стеклянные кубки. Оформительство в центре. Разумеется, место на выставке не равно месту в культуре, но само расположение на стыке двух миров — более рассудочного и более эмоционального, должно было, вероятно, обозначить границы профессии, круг тем и образов, ей подвластных. Оказалось, определить границы непросто. При том, что раздел оформителей включал всего 30 проектов, здесь встретились работы самых разных жанров, уровней, целей. Были проекты давно осуществленные, представленные фотографиями, названные с приличествующими подробностью и солидностью — «Выставка достижений Министерства химической промышленности в московском институте повышения квалификации руководящих работников Минхимпрома». Были проекты, на которых стоял штамп «принято художественным советом». Были работы, явно для художества не предназначенные. Были, наконец, и неизвестно почему зачисленные в оформительство темпераментные полотна и гипсовые рельефы. Только демократичность молодежной выставки позволила объединить столь необъединенные вещи. Но если без иных работ выставка вполне могла бы обойтись, то без других и выставки не было бы. Жаль, что мы сможем их лишь поименовать. Жанр выставочной статьи требует перечисления. Художественные решения экспозиций «Время, вперед» для Литературного музея (А. Брусов, В. Галицкий, В. Прокопенко) и «Хорошо» для Политехнического (А. Бру-

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ
ПРОДУКЦИЯ

сов, В. Галицкий, С. Дорохин, В. Прокопенко), созданные под руководством Е. Розенблюма, — два примера выявления образа композицией экспонатов. На молодежной выставке натурные фото приобретали особый смысл. Это был знак того, что экспозиции состоялись, напоминание об их успехе и еще о том, какую возможность интересной практики получили молодые художники.

Музей боевой славы в Калуге (Ш. Добролюбов, В. Надежин, С. Соколов) стал развитием иного музейного приема, впервые использованного в 1981 году. Экспозиция «Москва, 1922 год» (Н. Монахова, В. Надежин, А. Сигуль) интересна использованием фотографии и особой манерой показа выставки на выставке.

В. Вильчес, О. Кирюхина, Ю. Раров показали проекты музея ЗИЛ и праздничного оформления Автозаводской площади. Макеты удивляли рукодельностью, игрушечными грузовичками «АМО», почти что натуральными материалами (помост — дерево, крыша — жест). Художникам, вероятно, и не нужны такие подробности. Зато удобно работать: прикладывать линейку, умножать на 50 или на 25, заказывать доски, подбирать цвета — словом, пользоваться как рабочей моделью для исполнителей, как наглядным пособием для показа и утверждения. Макеты красивые и функциональные, но, быть может, оформительству ближе остроумная неразборчивость материалов либо нематериальность гипсово-белой бумаги. Непривычная законченность отделки даже вызывала опасения: не последний ли это этап работы?

Вот макет другого рода — проект выставки, посвященной 60-летию Вхутемаса (Л. Евзович, М. Хайсман). В приложении к реальности его ждут неизбежные и непредсказуемые изменения. Язык подобных макетов взят у театра, восходит к итальянской сцене, ящику с перспективой внутри, системе кулис и задников с фиксированными точками схода. Не верьте таким макетам: трапеция здесь изображает прямоугольник. Не потому ли по соседству, в театральном разделе, сценографы охотнее моделировали неискаженное трехмерное пространство, подпадающее логике уменьшения. Выставка в Московском архитектурном институте оказалась в натуре значительно проще и строже — что было ей даже на пользу. Авторы представили не столько проект, сколько свободную композицию на тему решения выставки.

«Витрина фотоателье», созданная теми же авторами, замечательна своей очевидной непрактичностью, жанром провинциального анекдота. Из картона, ткани, пластика вылеплена, затем раскрашена маслом улочка заштатного городка. Свободно переходя от живописи к рельефу, от рельефа к объему, авторы окружают улочку смешными и уродливыми домами с мансардами, мезонинами, балконами, контрфорсами, заселяют дома старичками, кавалерами, красотками, уставляют подоконники геранью.

Самое любопытное в том, что при всей своей не-проектности, отсутствии лилового штампа художества, весьма условном названии, эта игра художников имеет не меньшие шансы на осуществление, чем распростертый рядом гигантский «серьезный» проект городского парка. На выставке откровенная станковость выглядела лучше вялой утопии. Но что понимать под станковостью?

На обсуждении многие молодые художники с явной обидой говорили о том, что приходится заниматься станковым дизайном. Однако никого никогда не смущали занятия станковой живописью, станковой графикой и станковой скульптурой. Существует даже станковая архитектура, имеющая своих талантливых авторов.

Станковистом не становятся случайно — в силу жизненных сложностей. Станковый проект (если можно вообще говорить о нем как о проекте) неосуществим («по задаче»), а не из-за тех или иных объективных причин. Значит речь шла не так о станковости, как о трудностях осуществления, недостатке заказов. Не будем спорить, заказная работа сти-



мулирует профессиональное развитие хотя бы потому, что приходит извне, требует непривычного. Но не обедняет ли молодого художника (духовно, разумеется) желание работать только по заказам, не исключает ли это проектов экспериментальных, которыми в общем-то и жива профессия.

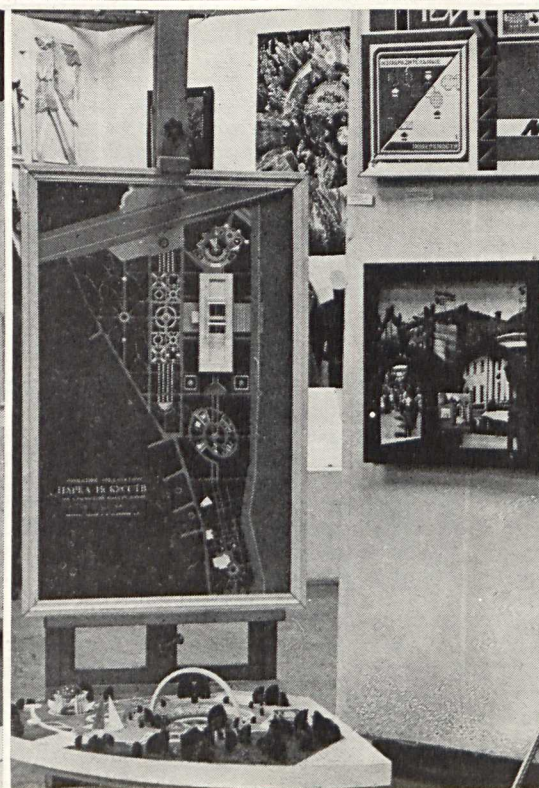
На выставке были хорошие заказные работы — хотя бы оформление витрин библиотеки на Кузнецком мосту (В. Коротков), проект графичный, решенный на сопоставлении трех цветов и фактур: ватмана, картона и туши, профессионально осуществленный. Однако работа в рамках заказа наложила явный отпечаток даже на тематику выставки. Возобладали проекты детских площадок. Не сами проекты, но их концепция. Детская площадка — объект относительно несложный, и когда вместо чертежа с размерами и примечаниями «диаметр 18 см», «в два кирпича», «обтесать» или «загнуть по месту», создают картину в раме и называют ее *concerto*, становится даже неловко. Концепция песочницы? Концепция качелей? Впрочем, стоит оговориться. Проект детской площадки в Мытищах С. Дорохина и М. Какушкина, также (обычай — деспот) названный концепцией, действительно внесл нечто новое в заслуженную тему. И этот макет, сделанный с чувством ритма и формы, показывали просто так — без рамки.

Удивляла тяга молодых оформителей к рамкам, рамочкам и багетам, к «картинной» развеске работ. Был даже макет на мольберте. Подтекст ясен, по повеле приходится задуматься о том, что клеить макет на мольберте, наверно, так же «удобно», как писать картину на скульптурном станке, и о том, кстати, что у каждого художественного цеха должны быть своя специфика, свой язык и своя гордость. Специфика оформления, вполне проявляющаяся в интересных работах А. Власовой, А. Калугина, А. Малашкина, Е. Наровлянской, О. Фридлянд, должна бы развиваться и в манере показа, в особых методах экспонирования оформительского искусства. Замкнутость в границах раздела (понятная радость обретения собственной территории) в будущем, надеемся, уступит место проектированию общей структуры выставки, которая станет одним из главных и наиболее эффектных экспонатов оформителей.

О гобелене

Людмила Чекалина

Одним из самых интересных на выставке, разнообразно представленным по жанрам и по составу участников, был текстильный раздел. Диапазон творческого мышления





молодых художников включал и крупные, монументально-декоративные, и прикладные жанры.

Наибольшее внимание серьезным подходом и высоким мастерством профессионального исполнения привлек гобелен Н. Чусовитиной и Е. Евдокимовой «Мир планете Земля» — результат размышления молодых художников о необходимости мира, сотрудничества и взаимопонимания народов. Принципы классического гобелена оказались привлекательными для многих молодых художников.

Красота самого материала, его теплота и мягкость в данном случае стали одним из средств решения темы.

Выявляя материал, создавая цветовую гамму и пластическую форму, художники реализуют декоративные, эмоционально-образные задачи произведения. Размер гобелена, общественно важная тематика, многофигурная, ритмически уравновешенная композиция — все говорит о том, что он рассчитан на общественный интерьер. Наряду с этим наблюдается и тенденция усложнения смыслового подтекста.

В гобелене «Красная площадь» (Л. Шафранская, Э. Губиншвили) — другой, более лапидарный подход к решению большой гражданской темы. В этом гобелене акцент сделан на пластической экспрессии изобразительной формы, напряженности композиционного строя и пластики рисунка.

В гобелене «Московское время» Н. Хмель, где часы на Спаской башне Кремля и Детском театре кукол — наиболее узнаваемые символы старой и новой Москвы, время обозначается не только как конкретное понятие. Поднятое до уровня философского звучания, оно приобретает мировоззренческий смысл; в нем ясно звучат прошлое, настоящее и будущее.

Одно из центральных мест в экспозиции занимает большое монументально-декоративное панно «Москва» (И. Лазутина), выполненное в технике «батика» — росписи по шелку. Произведение отличается выразительным пластическим решением, энергией цветовых пятен, сложной разнонаправленной композицией. Все это позволило молодой художнице по-новому интерпретировать ответственную тему, решение которой для каждого художника — как экзамен на зрелость.

Четкий силуэт Кремля на светлом фоне, в окружении расходящихся во все стороны лучей, салютов из цветов, лент, звезд и огней, ассоциируется с важнейшими событиями в жизни страны. В панно того же автора «Цветы Земли» лирическая интонация выявлена также определенно и отчетливо, что составляет особую привлекательность этих произведений.

Общей тенденцией, характерной для всего текстильного раздела в целом, является развитие станковых видов текстиля — гобелена, панно, росписи и тяготение художников к «картинному» мышлению.

Гобелен С. Машлевецкой «Московский цирк. Гастроли», отмеченный своеобразием живописной трактовки, производит впечатление легкой акварельной размытки. Насыщенная фигурами и цирковым реквизитом композиция складывается в поэтический образ цирка.

Принцип «театрализации» занимает существенное место в творчестве молодых художников. Мягкую иронию несет гобелен «Старые куклы» (Е. Ямпольская), очень яркий, с занавесом, кулисами и гротескными масками.

На театральной иносказательности основано образное решение гобелена «Встреча Нового года» (Л. Кулишова). В гобелене «Бульварное кольцо» (С. Давыдов) также используются принципы современной сценографии, но уже иной, занятой скорее образом пространства. Гобелен как бы смыкается с другими видами и жанрами искусства — живописью, скульптурой, графикой. По форме это скорее декоративно-пространственная композиция, выполненная из текстиля в виде объема, — жесткая тканая декорация. К сожалению, профессиональная фантазия художника не учитывает вневещные условия жизни данной вещи и тем самым в известной мере лишает текстильную композицию внутренней логики.

Наряду с подобными, достаточно серьез-

ными экспериментами есть новации, в которых игра в объем провозглашается как принцип. В панно «Море» и «Москва. Осень» (Н. Лебедева), выполненных из фрагментов различных материалов — обрывков сетей, веревок, кусков ткани, наложенных на плоскость и заключенных в картинную коробку, преобладает натуральный принцип изображения. Художественный подтекст этих произведений, отмеченных чертами «декоративного станковизма», складывается из нового понимания задач прикладного искусства. К сожалению, тенденция к «декоративному станковизму» выдвинула на первое место идею уникальности отдельного произведения в ущерб главной функции декоративно-прикладного искусства — задаче организации среды.

Несмотря на стремление уйти от традиционных принципов изображения, самые интересные решения все же, и это приятно отметить, возникают в тех формах гобелена, которые помнят о своем предметном происхождении. Они, как правило, лучше взаимодействуют и со стеной, и с интерьером.

Последовательно это качество находит выражение в работах молодых, но уже зарекомендовавших себя художников: «Утро родного города» (С. Гавин), «Московский вечер» (И. Королева), «Коломенское» (С. Юрченко). Почти иллюзорной достоверностью в передаче образа живой природы отличается гобелен «Подмосковье» (Т. Щевелкина), в котором художнице удалось при помощи многочисленных оттенков зеленого цвета крашеной шерсти добиться тонкости колорита и сложной динамичной передачи пространства. Маленькое панно-гобелен «Окно» (З. Закирова) также интересно своей пространственной разработкой.

Молодые художники продемонстрировали широкий диапазон колористических решений в жанре гобелена, однако многие из них отдали предпочтение сопоставлениям черного и белого: гобелены «Деревья» (В. Провка), «Отчий дом» (Н. Давыдова) и др. В графической манере выполнен и гобелен «Воспоминание» (Т. Кузнецова). В гобелене «Аэропорт» (Л. Боева), выделяющемся своеобразной урбанистической красотой, графика также выдвигается на первое место.

На грани поиска и эксперимента находится еще одна интересная область творчества молодых художников-текстильщиков — мини-гобелены — самостоятельные произведения, имеющие свои образные характеристики, свое движение в пространстве («Памир» Е. Степановой, пейзажи Е. Бурмистровой, «Завод» Л. Вороновой, «Город моего детства» Е. Черных, «Коломенское» М. Зыслиной, «Утро» Е. Суровой).

Одно из направлений поисков молодых художников отражает стремление по-новому, на основе предметно-чувственного восприятия («По народным мотивам» Т. Караева) воплотить национальные традиции.

Стремление мыслить философскими категориями, издавна присущее советскому искусству, отличает сложную образную композицию на ткани, выполненную в технике росписи, «Осенний ветер» (Э. Лабжанидзе), где объектом внимания художника является не столько реальность, сколько внутреннее лирическое переживание автора.

В творчестве молодых художников-текстильщиков радуют широта охвата тематики, многообразие поисков, серьезная постановка художественных задач текстиля. Нельзя не отметить также, что растет потребность текстильщиков в большей эмоциональной выразительности, духовной утонченности художественного языка. В противовес рационалистическим идеям все более притягательными оказываются впечатления от окружающей действительности, от конкретной природы. Смысловая переусложненность и подчеркнутая субъективность выражения, во многом характерные для предыдущих региональных молодежных выставок, на 15-й выставке молодых московских художников уступают место переориентации на верность натуре, живости, непосредственности впечатления. Наблюдается тяга к произведениям более камерным. Самоограничение в тематике

компенсируется интересом к передаче движения, сложным пространственным решением.

Как позитивную черту искусства молодых московских художников хочется отметить его коммуникативность, потребность и готовность к общению.

О стекле и керамике

Людмила Румянцова

От выставки ожидаешь привычного: искусства «динамического», «философского», активно взаимосвязанного со средой, задирающего зрителя. Предыдущие приучили к технологическим экспериментам с неожиданными эффектами, к сложным пластическим формам. На этой выставке ничего подобного нет. Ни бурного драматического искусства, ни театра предметов. Работы удивительно спокойны по атмосфере и по форме несложны. И еще — кажется, что все они созданы двумя, от силы тремя людьми. Художники словно лишены потребности заявить о себе, отличиться. Но при этом, однако, создается впечатление, что экспозиция составлена из «лабораторных работ», работ, созданных культурными и интеллигентными художниками, но словно отделенными от жизни. Они несут атмосферу рафинированной оранжереиности, хрупкости, в них нет интонаций самоутверждения, дискуссии. Изобилия, щедрости, мажорности тоже здесь нет. Характерно, что и предметы совсем иного настроения, попадая в эту атмосферу, как бы заражаются ею и подчиняются ей.

Работы все камерные, даже многие масштабные гобелены не потеряли бы в содержательности, стань они меньше размером. Работы не нуждаются в диалоге со зрителем, они самодостаточны и погружены в свое бытие.

Интересны взятые художниками темы: очень много ретроспекций из давнего быта, темы старинных усадеб, исторических зданий и городов. Но стиль ретро утратил былую легкость, игру, театральность и приобрел серьезный оттенок.

Популярна среди молодых художников тема воспоминаний: декоративное панно «Москва», декоративная композиция из шамота и дерева «Арбат», керамическая композиция «Подмосковные усадьбы», гобелены «Старые куклы», «Отчий дом», «Воспоминание», керамическая композиция «Воспоминания о Туаше» — этот список можно продолжить.

Популярны среди художников и мотивы природы, но и в этих мотивах, где много любимых москвичами уголков, нет личного переживания, теплоты — это скорее культурологически-эстетизированные картинки. Примечательно, что самые серьезные, логические выстроенные композиции всегда камерны по решению. Даже такая индустриальная тема, как современный завод, приобретает камерные интонации. От предметов на выставке веет покоем и некоей непричастностью к суете будней (декоративные композиции «Зима. Тверской бульвар», «Радость на крыльях», «Голубые струи»). Художники не рассматривают мир сквозь «магический кристалл», а словно сами заключены внутрь его.

Большую часть на выставке представляют работы, выполненные в стекле. Их формы часто сближаются с реальными прообразами в природе: «Ракушки», «Прибой» и т. д. Форма в этих работах живет как воспоминание о реальных прообразах. Стекло как бы заполняет отпечатки-воспоминания реальных предметов. Бледные цвета — табачный — композиции «Сумерки», опалово-золотой «Лунный свет» — словно хранят память о реальных цветах природы — неба, моря. Вернее, реальные цвета, словно пропущенные сквозь восприятие художника, становятся приглушенными, тише. Иногда в этом есть некая литературность, реминисценции модерна: эстетизация форм, бледная гамма, пристрастие к мотивам болотных трав (декоративные композиции «Зеленый омут», «Абрамцево»). Керамические работы, как

и на прежних выставках, носят и на этот раз преимущественно внебытовой характер. Яркий пример — внебытовой керамический чайник, или, вернее сказать, скульптура чайника. Долгое время в керамике господствовал «натуретиль», когда керамика «не хотела» быть собою, а приобретала формы органических тел, которые при этом как бы переживали перестройку — «прорастали», «взрывались», словно под действием какого-то внутреннего напора.

На нынешней выставке ничего подобного нет. Молодые художники стремятся из материала извлечь максимум выразительности. Ассоциативный ряд по-прежнему строится внутри природных, но более отвлеченных явлений — зной, влага (вазы «Зной», «Осенние дожди»). Такое же отношение к материалу и теме можно наблюдать в стекле: поэтизация его изначальных свойств — прозрачности, хрупкости, текучести (наборы «Голубые струи», «Росинка», панно «Море»). Но все это не столько обретает оттенок постижения глубинной сути вещей, сколько несет характер умозрительной интеллектуальной игры.

Примечательно и то, как называют свои работы молодые художники — названия играют не подсобную роль, когда можно и не читать надписей, а скорее роль Вергилия, они часто подсказывают, дают ключ к прочтению, создают нужное настроение. Иногда названия работ забавны своей значительностью: декоративная композиция «Я другой такой страны не знаю» представляет собой изображение уютного уголка природы, где на переднем плане — травы и стрекозы.

Есть на выставке и раздел ювелирных предметов и украшений. Это мир холодных, блестящих поверхностей, мир фантастических форм, отражений, «лунных» сияний. В них заключены холодная торжественность Космоса, мир, лишенный конфликтов и противоречий, но вместе с тем и человеческой душевности и теплоты. Это мир «квасеров» и «астероидов». Наряду с этим ювелиров по-прежнему привлекает стиль ретро. Тонкие пейзажи и нежные профили возникают на поверхности изделий словно хрупкое воспоминание, позолоту которого может стереть легкое дуновение.

В разных жанрах и в разных материалах получила явственно выраженная потребность молодых художников одушевить для себя и мир природы, который представляется эфемерным, и мир иных культур, всегда воспринятых в самых рафинированных проявлениях. Создается впечатление, что не энергия познания, а как бы пафос внутренней отчужденности и составляет суть этого интереса.

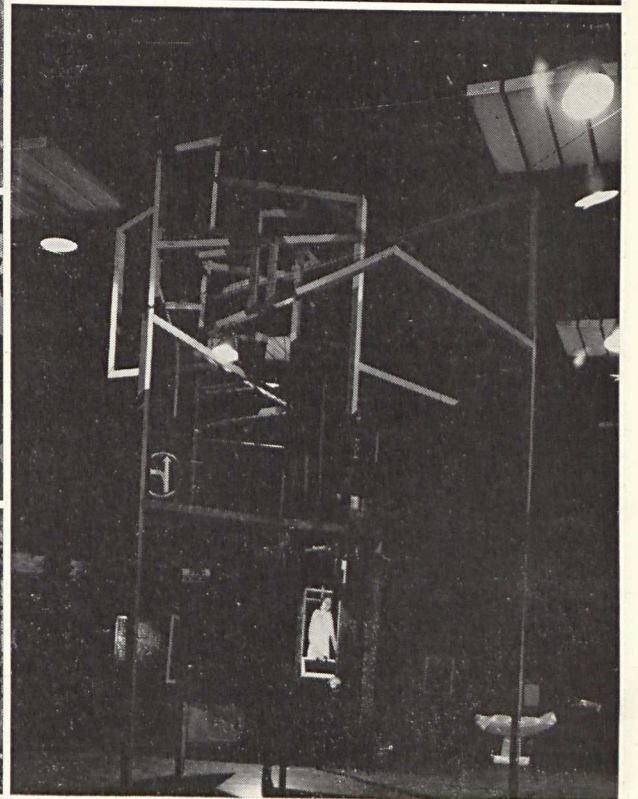
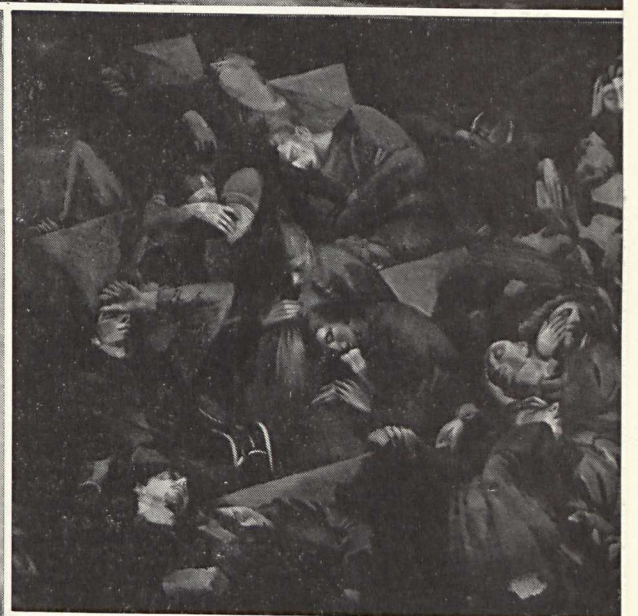
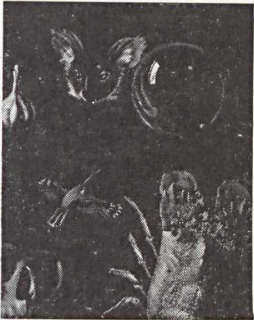
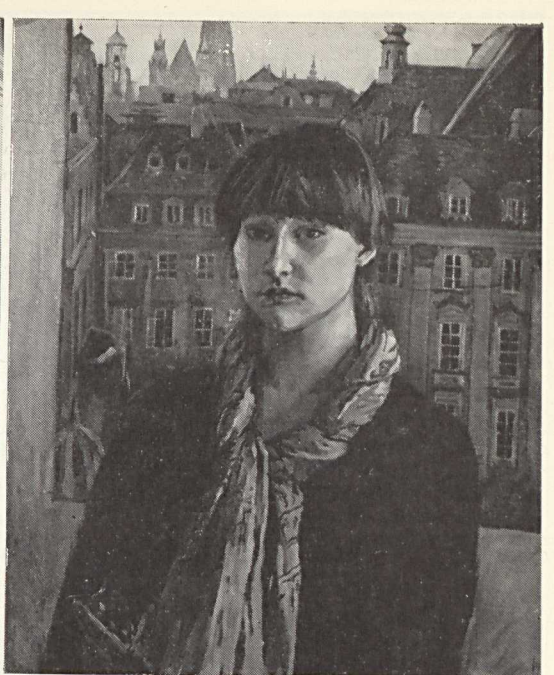
Еще предстоит понять, каким образом попытки молодых художников создать уникальное выставочное произведение, выявив свою индивидуальность оборачиваются обыденным сознанием — а это стало очевидно в декоративно-прикладном разделе выставки. Хотя попробовать объяснить это можно: для художников-прикладников, может, большее значение, чем для других художников, имеют и производственная база, которую еще не имеют молодые, и производственный опыт, которого еще тоже пока нет.

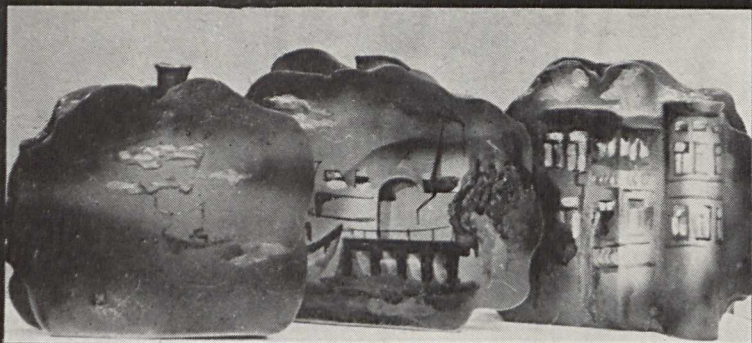
Многое из того, что бросилось в глаза на этой выставке, уйдет само по себе в процессе профессионального становления художников, а от чего-то уже сегодня хотелось бы предостеречь.

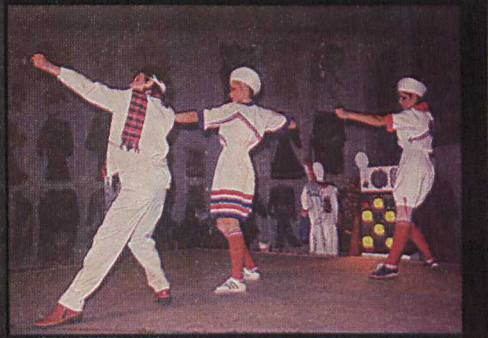
О живописи

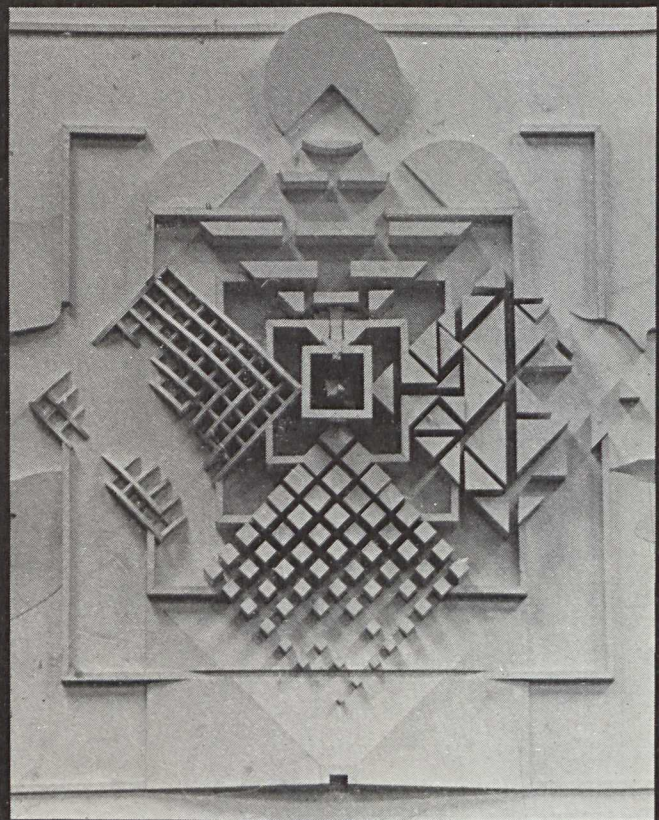
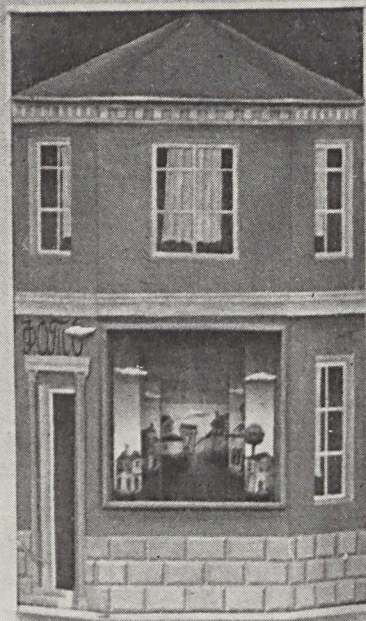
Ольга Шапошникова

Первое впечатление от экспозиции — это огромное толпящееся множество тем, стилей, художественных приемов, техник, жанров — пестрота и многообразие необычайные. И, конечно, ждешь увидеть среди такого богатства много неожиданного и интересного. Однако ощущение после просмотра резко меняется. Отчего это происходит? Видимо, оттого, что существо искусства — произведение — не предстает как особый органичный мир — духовный









или душевный (что проще и бывает чаще). И в то же время содержание, духовность понимается как что-то насущно необходимое, но ищется по каким-то внешним, примитивным и давно ставшими тривиальными признакам.

В портретах это проявляется в особом выражении лиц, где скользят тревога и вопрос, однако очень уж отвлеченные. Задумчивый взгляд, отрешенность, небольшой ракурс, загадочная пустота — все это должно, наверное, придать образу значительность, искусственно заполнить его. Живопись становится не подлинным творчеством, а ремеслом, использующим усиленно выразительные, бьюще-кричащие внешние приемы и формы, долженствующие, видимо, воздействовать как сигнал («светофор» разных цветов), остановить, поразить. Но внутренней содержательной основы под этим нет. И получается, как если бы простенький песенный мотивчик, который можно «мурлыкать» себе под нос, «врубил» через стереоустановку на самую большую мощность. Оглушающе и скучно. Немало в экспозиции таких живописных произведений, которые скорее напоминают яркие картинки-иллюстрации для журнала «Техника молодежи» или грубые обложки карманных изданий приключенческой литературы.

Во многих работах чувствуется желание передать что-то сложное, символическое, с многослойным подтекстом; это сказывается и в особой остроте и лаконизме обобщенных форм, в «знаковости» цвета, композиции. А в целом получается образ очень простой (если не сказать — «простенький»), спокойно-безразличный, индифферентный. Предмет наблюдений не мир, а лишь собственные ощущения; в произведении воплощаются не идеи, а личные чувства. И эти обыкновенные простые «камерные» чувства, нехитрые житейские эмоции растекаются в рамках огромных монументальных полотен. Художественный образ делается еще более опустошенным и аморфным. Или же, реже, встречается обратная тенденция: стремление к особому «тихому» реализму, простоте, за которой должно подразумеваться какое-то серьезное и глубокое содержание, как это бывает в большом искусстве. А получается простота сама по себе. И в портретах эти бесконечные «Тани», «Маши», «Саша» так только ими и остаются, без какой-нибудь художественной и содержательной нагрузки. Такая интимная фамильярность возникла в искусстве в конкретный период и привлекла своей задушевностью, приближенностью внутреннего мира художника, героя и зрителя, которому адресовалась эта доверительная нота. Спустя 20 лет такой прием стал общим местом.

Вторичность оказывается существенной отличительной чертой произведений многих молодых художников, представленных на выставке. Кажется, что это искусство вобрало в себя необычайное многообразие стилей, направлений, что его представители обладают большим культурным запасом. Однако это относится только к небольшому периоду истории искусства. Круг перебираемых направлений, течений, стилей ограничен в исторической протяженности началом XX века (включая модернистское фигуративное искусство до наших дней). Может быть, потому и становятся недоступными (реально, а не «по мотивам») традиции великого искусства прошлого, искусства больших стилей, в котором каждое произведение сосредоточивало в себе масштабную духовную реальность. Внимательное, серьезное, а потому и смиренное соприкосновение с этим огромным наследием многое могло бы дать современному художнику.

Тогда меньше было бы из года в год повторяемых сюжетов, тем. Размноженных попковых, но без его особой теплоты, тишины, сердечности; стоjarовых — бесконечные деревенские натюрморты с хлебами, туссами, квасниками — но без его значительности и высокой простоты, когда нет ничего нарочитого, лишнего. Деревенская старушка в избе, наедине с портретами родных, сына, убитого на войне, стала в свое время воплощением трагедии, но теперь та же композиция, много

На стр. 2
И. Лубенников
Композиция
«В городе»
Сцена
из дизайн-театра.
Режиссер-постановщик
Н. Есина.
Модельеры —
Г. Гольдгелд,
Е. Румянцева,
Е. Ботова,
Е. Кузмина,
Т. Кондратенко,
И. Алмасян
С. Давыдов
Гобелен
«Бульварное кольцо»
Фрагменты
экспозиции

Е. Герасимова
Керамическая
композиция
«Я другой
такой страны
не знаю»

Фрагмент
экспозиции
раздела сценографии

Фрагмент
экспозиции
раздела дизайна

На стр. 3
В залах выставки
Сцены
из дизайн-театра.

М. Хайсман,
Л. Евзович
Оформление
витрины
фотоателье.
Фрагмент

Н. Крацин
Путешествие

В залах выставки

На стр. 5
Работы художников
И. Лубенникова,
Н. Туруновской,
Е. Корниловой,
Л. Пурыгина,
М. Даугавиете,
Т. Файдыш и
Н. Глебова

На стр. 6
Т. Хан
Керамическая
композиция
«Дружные веходы»
Сцены
из дизайн-театра

И. Коржева
Композиция
«Зима. Тверской бульвар»
Стекло

П. Воликов
Композиция
«Масленица».
Стекло

С. Могутина
Композиция
«Воспоминание
о Туансе»

Т. Табаровская
Композиция
«Летний сад»
(фрагмент)
Керамика

Г. Грозина
Магазин тканей
на Павелецком
вокзале

На стр. 7
Сцены
из дизайн-театра

М. Фролова
Триптих
«Золотая Москва»

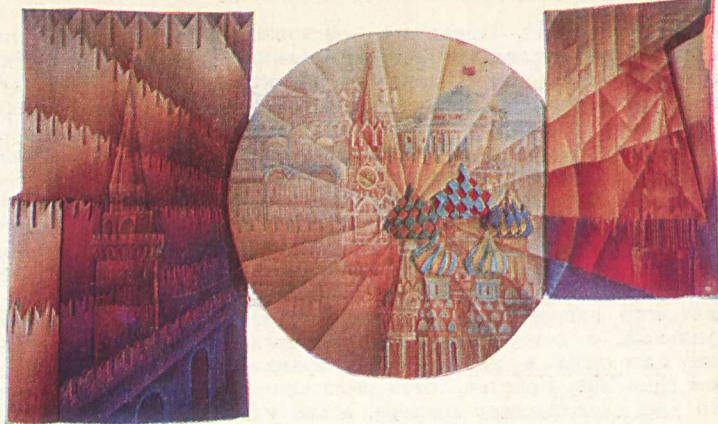
На стр. 8
Л. Евзович,
М. Хайсман
Витрина
фотоателье и
художественное
решение выставки
Вхутемаса

С. Дорохин,
М. Какушкин
Детская
игровая площадка
в Мытищах

Л. Шафранская,
Э. Чубиншвили
Гобелен
«Красная площадь»

На стр. 9
С. Машлевская
Гобелен
«Московский цирк.
Гастроли»

Н. Чусовитина,
Е. Евдокимова
Гобелен
«Мир планете Земля»
Фрагмент



раз повторенная, сделалась расхожим штампом. Искусство, понимаемое лишь как род деятельности, из-за равнодушия и небрежности может обесценить очень важные вещи.

Мир художественных образов как бы измельчал и обмелел. И тем более отчетливо это проявляется при сравнении, которое так интересно устроили организаторы выставки, введя в экспозицию произведения так называемых «гостей» — молодых художников 70-х годов. Вот где выступает мир наполненный, резкий, индивидуальный, в котором форма и содержание находятся в напряженно-конфликтном единении. Конечно, гости выставки — это уже сложившиеся мастера, а выставка посвящена молодым художникам 80-х. Но эти художники 70-х, ставшие теперь мастерами, и начинали более ярко и самостоятельно. В свое время, например, было очень сильно в их творчестве влияние гиперреализма, с его жесткой формой, безвоздушным пространством. Молодые 80-х вслед за ними широко восприняли и это направление, но уже как бы механически. То, что, видимо, для художников 70-х было органично, естественно для их душевного склада, в творчестве новых молодых повисает в воздухе. На выставке много мрачных гротесковых мотивов (с оттенком инферальности) — произвольного одиночества, грубой силы, тоскливого урбанизма «мертвого города» — тем, на которых выросла вся современная классическая западная литература. И как продолжение подобных сюжетов — утверждение внутренней невозможности контакта с природой. Много призрачных неопределенных мотивов — сны, сумерки, вечера. Но если в модерне, например, для которого характерны такие мотивы, за ними стояло глубокое содержание, вопросы жизни и смерти, то в творчестве молодых — это лишь прием, попытка передать нечто значительное, но весьма смутно ощущаемое.

В отличие от трезвого до жестокости, но духовно наполненного искусства предшествующего поколения, художественные образы произведений нынешних молодых почти всегда оказываются неожиданно мягкими, сниженными и упрощенными. Однако, на мой взгляд, это не результат осознанной программы, а скорее проявление естественного хода вещей — угасание отработанных идей, настроений. Хорошо бы не задерживаться долго на перепутье. В наше время, как никогда остро, необходимо содержательное, значительное искусство, которое может вступить в реальные взаимоотношения с жизнью, помочь жить во всех самых высоких значениях этого слова — пусть не покажется это слишком прагматичным.

И искать необходимое духовное содержание можно, только обретая собственный внутренний опыт. Может быть, молодые слишком причастны к гудящей толпе, к слишком «короткой» современности, которая быстро исчерпывает себя? Может быть, следует дальше и глубже проникать в осознание современности, в историю культуры, в духовно насыщенные эпохи большого искусства? Может быть, в этом путь к настоящему и будущему? Но совершенно очевидно, что без большой собственной внутренней культуры и свободы движение вперед невозможно. Подростковое брожение творчества должно заполниться полноценным содержанием, но для этого нужны усилия души.

Театр моды

Анна Фролова

Почему костюм оказался ярче, заметнее, важнее в экспозиции, чем станковое искусство? Как объяснить, что центром притяжения молодежной выставки явился «Дизайн-театр» — Театр моды. Почему в Театр шли не просто праздно любопытствующие, но причастные к искусству люди? Ведь не показ модных моделей явился причиной этого «бума»: подобное явление редко встретишь в Доме моделей, ВИАЛЕГПРОМе... Что привлекало

не случайных посетителей в Театр моды? В ситуации художественной выставки Театр моды, несомненно, приобрел новые смыслы, новое рождение. Но вряд ли привлекла только необычная, оригинальная идея экспозиции моды. Ключом к разгадке этого феномена, пожалуй, является сама идея Театра: театр наиболее чутко фиксирует пластику, самоощущение человека. Театр моды через реальную пластику, ритм, жест фиксирует постоянно изменяющийся динамический стереотип поведения, выявляет характерное именно для нынешнего дня, в заостренной форме показывает, как движется, жесткулирует, управляет своим телом каждый из нас и все мы вместе.

Сама идея — выявить этот наиболее подвижный и трудно фиксируемый момент культуры в рамках художественной выставки — остра и долговечна. Думается, что именно здесь и кроется тот успех, который выпал на долю Театра моды. В этом театре, развернутом внутри художественной выставки, каждый созданный костюм — сам по себе как бы маленький театр, нечто поднявшееся над бытом, повседневностью; он допускает экстравагантность, должен нести в себе повышенную выразительность, остроту, экспрессию образа. На первом плане — образно-выразительное, чуть ирреальное: театр как бы подчеркивает общую атмосферу выставки — не утилитарных вещей будущего, а праздник идей — вещей нынешних. Одежда, приемлемая для быта, улицы — на это есть Дом моделей, ВИАЛЕГПРОМ, Дом Моды. В костюме, созданном специально для выставки, должны властвовать раскованная фантазия, творческий эксперимент, должно реализовываться понятие «острая мода».

Представленные костюмы дают возможность говорить о широте диапазона поисков молодых модельеров — от повседневной одежды до идеи — нет, не будущей одежды, а скорее будущего образа жизни; от разработок мотивов традиционной народной одежды до космических фантазий. За фейерверком костюмов угадываются художники яркой индивидуальности. Выставка внушает надежду, что поколение художников-модельеров способно существенно обогатить отечественную моду. Верится, что в силах этого поколения создать в ней качественно новый этап — не случайно основной критерий показанных вещей — цельность образа. Так работают художники Е. Худякова, Н. Новикова, М. Федорова, О. Полянская, Л. Введенская, Т. Рублева, И. Алмасян, О. Козлова, Е. Полевина. И не что иное, как уровень творчества, сложившийся в этой области, должен был породить некую новую идею экспонирования — в данном случае возник Театр моды.

В 70-е годы костюм если и попадал на художественные выставки, то демонстрировался в основном на стендах. Это было время увлечения фольклетилем, традиционными вечерними платьями. Теперь диапазон творческих возможностей значительно расширился. Мы наблюдали на выставке настоящий «карнавал» традиций. Художники органично и тонко-ассоциативно работают в рамках того или иного стиля. На выставке вновь присутствует популярный в 70-е годы фольклетиль. Правда, костюмы этого стиля представлены на сей раз тускло и невыразительно. Можно даже подумать, что этот стиль угасает. Однако это не так. Народный костюм по-прежнему продолжает определять тенденцию современной моды, но уже не декором и даже не всегда конструкцией, а другими своими качествами — рукодельным началом. Безграничные возможности народного костюма могли бы получить и другую, новую интерпретацию, однако для этого понадобятся оригинальные повороты темы, а не повторы уже найденного в 70-е годы.

Из работ, представленных на выставке, пожалуй, наиболее интересно продолжает народную традицию Е. Пелевина. Думается, что фольклетиль — не только продуктивное направление в моде, но и одна из позитивных форм существования народного искусства сегодня. Фольклетиль обнаруживает связь не только непосредственно с

народным костюмом, но и с другими отечественными традициями. В этом смысле на выставке были интересные модели М. Федоровой. При помощи сочетания белого с золотом, клубящихся объемов, криволинейных деталей, асимметрии художница как бы создает в костюме образ древнерусской архитектуры.

Работы, представленные в экспозиции, дают возможность говорить о нескольких направлениях поиска новых тем. Особая тема, остро прочувствованная молодыми художниками, — тема будущего, тема космоса. Выразительным образным решением отличается платье «Байконур», созданное модельером О. Козловой вместе с ювелиром Д. Родченко.

Как к традиции, так и к теме будущего молодые художники относятся свободно, творчески, в предлагаемых ими решениях чувствуется раскованность уверенного мастерства. Атмосфера игры, перевоплощений, весьма широкий круг тем выявили новые пластические возможности костюма. Как уже говорилось, именно это качество выставочного костюма во многом определило идею его экспонирования — идею Театра моды внутри художественной выставки.

Однако для этого были и другие предпосылки. То особое место, которое занял костюм на выставке, можно отчасти объяснить также и тем, что практически все явления реальности оказались подвластны модельерам.

Средствами конструирования художники-модельеры выходят на большие, историко-гражданские темы. Тема мира — в работе художницы Е. Ботовой «Мирный город», тема Москва — у М. Федоровой в триптихе «Золотая моя Москва», космоса — у О. Козловой — «Байконур».

В платье О. Козловой образ также раскрывается через цвет — холодная гамма серебристо-синих тонов центральной росписи в обрамлении оранжево-желтых напоминает картину взлета космической ракеты. В этом подходе к образу в целом и его колористическому построению раскрывается еще одна важная тенденция творчества молодых модельеров — станковизация, картинность: платье становится как бы утилитарной, вещной оправой станковой живописи. Такое построение образа в костюме можно рассматривать как историческую реминисценцию — традиционные одежды Дальнего Востока строились именно по этому принципу. В европейской моде эта тенденция возникла только в последние годы.

Восточные пейзажи на платьях Е. Худяковой можно созерцать, открывая в них все новые смыслы. Стеганое пальто «Гаруса» трактуется художницей Е. Казицкой тоже картинно, пейзажно. «Пейзаж» верхней части пальто симметричен нижней, создается образ отраженной в воде природы. Все это решено в приглушенных тонах, как будто легкий утренний туман или сумерки сковали краски, притушили силуэты. Но, пожалуй, наиболее интересна эта работа тем, что общее решение ее строится на традициях русского художественного стегания.

Тенденция к станковизации костюма сказывается и в решении объемов: формы триптиха у М. Федоровой строятся как круглая скульптура. В платье Н. Новиковой «Птица» сильный, лаконичный, чрезвычайно выразительный образ возникает и за счет изображения, и за счет пластики: геометрический силуэт, чистота белого фона, огромная, переливающаяся красками птица, асимметрично расположенная в верхней части платья. Однако в работах Новиковой и Рублевой в меньшей степени сказывается влияние станковой живописи, образы создаются традиционным языком модельеров — костюмом. В заключение можно отметить, что попытки модельеров решать большие темы — явление новое, перспективное для костюма. Костюму неожиданно оказался подвластен огромный спектр жизненных явлений; возможно, такое расширение функций и не готов пока принять наш повседневный реальный гардероб, однако некое новое отношение к своему облику у молодого поколения эти тенденции безусловно обнаруживают.

Гобелены

Вигнере

в Москве

Заметки художников

На стр. 12
ГДР. Город. 1979.
Шерсть, лен,
смешанная техника

Кресла
с гобеленовым
покрытием
1978
Шерсть, лен, дерево

«Рундале»
1982
Шерсть, лен, шелк,
гобеленовая техника

Вселенная
Триптих. 1978
Шерсть, лен,
смешанная техника
Фрагмент

На стр. 15
Мир.
1978
Шерсть, лен,
смешанная техника
Фрагмент

Напряженная активность образа

Ирина Кулакова

С первых шагов, с первого взгляда на выставку возникает ощущение тайны, которая заключена в произведениях Эдит Вигнере. Удивительна притягательная сила ее работ.

Волнение, охватывающее зрителя, неверное, и есть та цель, которой художник достигает своим искусством. Гобелен «Путевые заметки» (1974) — навеянный пребыванием художницы на Кубе. Не первый раз встречаюсь я с этой композицией. И эта встреча опять приносит ту же радость, тот же интерес, которые я испытала 10 лет назад, насколько не меньше. Зритель словно совершает путешествие вместе с художником, переживает те же настроения, что и автор. Созерцая композицию, невольноходишь внутрь этого прекрасного теплого мира, живого и доброго, наполненного звуками и запахами далекой прекрасной страны.

Это впечатление создается своеобразной пространственной композицией, благодаря которой зритель как бы проникает в мир художника. И только потом начинаешь думать о том, как достигнуто это впечатление, как сделана вещь. Вигнере чрезвычайно изобретательна в технике исполнения: наряду с гладким ткачеством она использует объемные элементы и вязку крючком, но техника для нее не самоцель (это может интересовать только профессионала), все подчинено главному — идее произведения, эмоциональному его воздействию.

Исполнение работ Вигнере возможно только самим автором, так как техника целиком подчинена выражению замысла. Все едино в этих гобеленах — художественная идея, сам материал, способы переплетения.

Гобелен «Коррида» (1978) — образ сильный, прекрасный и трагический. Поражаешься и восхищаешься талантом художника, сумевшего его создать. Декоративная и эмоциональная стороны едины, неразделимы друг от друга, рождают у зри-

теля мысли, раздумья, воспоминания. Здесь нет ни одного элемента, ни одной ниточки, которую можно передвинуть на другое место. Впрочем, как почти во всех гобеленах Вигнере — предельная найденность, отбранность. Световой луч играет ту же роль, имеет то же значение, что и материал и техника исполнения — все подчинено выявлению главного — замысла художника.

В связи с этим хочется сказать об экспозиции выставки. Здесь нет привычного для выставок хорошего ровного света, световой луч направлен так, как необходимо для каждого экспоната, он высвечивает определенную часть гобелена, как бы подчеркивая мысль художника, помогая зрителю войти в таинственный мир художественного произведения. Экспозиционное освещение органически, как неотъемлемая часть, необходимо для раскрытия и восприятия произведения. Отличная экспозиция, о которой может мечтать каждый автор, если он обладает чувством меры и не стремится перенасытить залы количеством работ, создана также самой Вигнере. В ней раскрывается разностороннее дарование художницы. «Вселенная» (1979) — философская, поэтическая композиция. Это песня о радости, но и о тревоге. Пространственный замысел ее глубок и интересен. Мастерски использовано тончайшее гладкое ткачество с цветовыми нюансами — небо. Неожидан текстильный объемный рельеф — земля. Изысканно решена одежда — тема человека. Все предельно найдено.

Несколько особняком стоит ковер «Рундале» (1982). Мне кажется, он как бы не свойствен творчеству Вигнере. Воспринимается как эксперимент, как проба мастера, как экскурс во времена старинных шпалер. Здесь художник также мастерски владеет тончайшей техникой ткачества. В центральной части этого гобелена ощущаешь собственное отношение автора к природе сквозь «призму веков», но трактовка каймы и особенно ее цветовое решение воспринимаются некоторым диссонансом ко всему, что делает художник.

Искусство гобелена всегда связано с архитектурой. Иногда гобелены создаются для определенного интерьера, вещи же Вигнере настолько самостоятельны, значительны и интересны, что могут являться главным элементом, диктующим интерьер.

Об Эдит Вигнере написано много, и прибавить к этому что-то новое трудно. Это большой художник, обладающий необыкновенным ощущением времени, нашего сложного трудного мира. Ее работы современны во всей их сущности, и в этом их сила, их эмоциональное воздействие, их значение, достоинство, и за все это огромная ей благодарность и восхищение ее талантом.

Все артистично в этом мастере

Наталья Жовтис

Эдит Вигнере. О ее творчестве снят хороший фильм, о ней написаны статьи и книги серьезными искусствоведами-исследователями.

Каждый художник, каждый зритель, любитель искусства, поклонник прекрасного, полюбивший жанр гобелена, не может не знать этого имени. Для меня лично гобелены Вигнере, нашей современницы, такой же предмет восхищения и источник вдохновения, как лучшие гобелены прошедших эпох, занявшие свое достойное место в музеях мира, в сокровищнице культуры.

В моем представлении Эдит Вигнере — самый современный «гобеленщик», так как содержанием ее работ являются серьезные проблемы, волнующие человека наших дней, и решаются эти

проблемы самыми современными пластическими средствами.

Мое знакомство с произведениями Эдит Вигнере произошло на первых выставках советского гобелена. Удивительные по цветовому напряжению и эмоциональности гобелены «Время», «Урожай», «Сев» открыли нам, московским художникам и зрителям, новое имя и новый мир тем, чувств, настроений.

В дальнейшем я всегда ждала встречи с каждой новой работой Эдит и ни разу не была разочарована.

В 1978 году в Риге открылась персональная выставка Вигнере. Я поехала на это торжество, где искусство художницы предстало во всей своей широте и красоте. Творчество Эдит Вигнере сформировалось на благодатной почве латышского искусства, впитало в себя его высокую эстетическую культуру и присущие народному национальному искусству тонкие грани рукотворного мастерства. На персональной выставке открылась вся широта тем и интересов, составляющих духовный мир художника: от экзотических впечатлений и представлений о заморских странах до просторов вселенной.

В творчестве Эдит Вигнере меня больше всего удивляет и восхищает ее умение создать гобелены дивной красоты на самые, казалось бы, трудные темы. Но для этого художника нет ничего невозможного. Она выступает как патриот, создает эпические произведения, насыщенные гражданским пафосом. Из всего многообразного творчества Вигнере я больше всего ценю ее гобелены «Рига», «Салют», «На страже», «ГДР. Город», «Вечный огонь», ибо понимаю, как сложно решить такие темы на высочайшем эстетическом уровне.

Гобеленам Вигнере свойственны необыкновенное цветовое богатство, неповторимое внутреннее сияние, по которым узнать ее работы можно без этикетки.

Все ее гобелены скомпонованы остро, они предельно напряжены и эмоциональны, современны и интеллектуально насыщены.

Восхищает меня и то, что Эдит Вигнере сама тклет свои гобелены. Ручное ткачество — работа медленная и трудная и многим представляется нерентабельной, но у этого художника неповторимость авторского почерка проявляется в самом ткачестве, в работе с материалом, в импровизации.

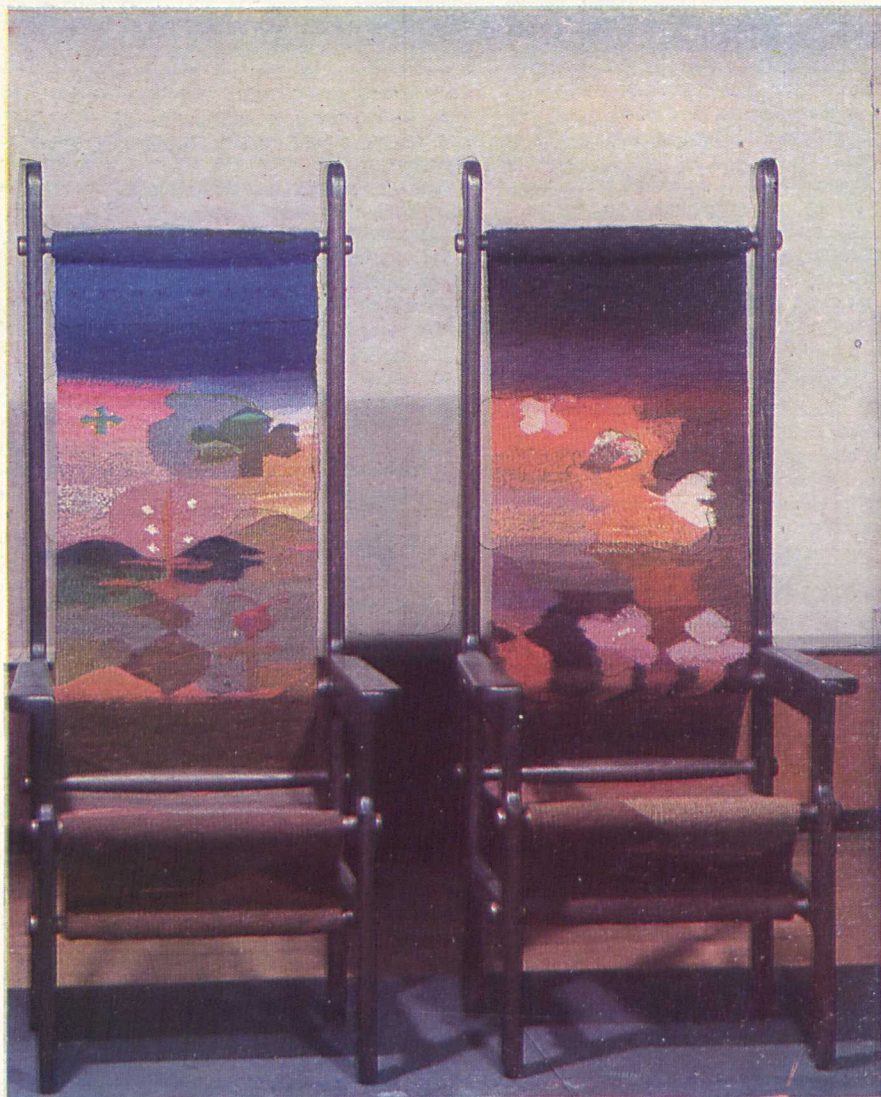
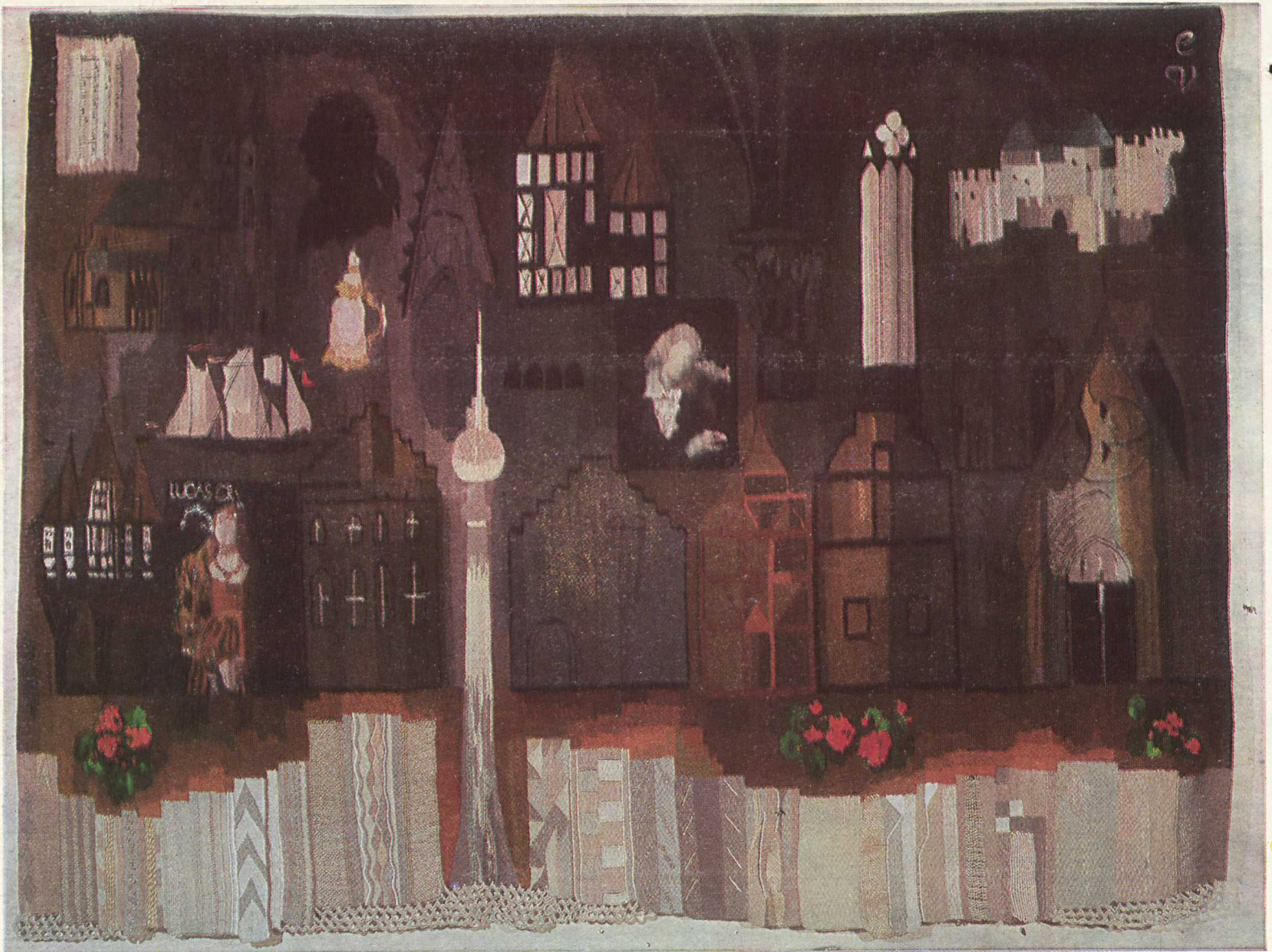
В 1975 году, во время поездки на биеннале гобелена в Лозанну, я познакомилась с Эдит Вигнере лично. В Риге я была в ее мастерской, в ее доме. Все артистично и прекрасно в этом удивительном художнике: и ее лицо, и ее костюм, и среда, в которой она живет и трудится. Прекрасны ее душа, ее мысли и произведения.

Синтез цвета и пластики

Анатолий Никич

Все же наиболее полное представление о творчестве художника получаешь только тогда, когда он, набравшись мужества, сооружает свою персональную выставку.

Понятие «сооружения» в полной мере, мне кажется, относится к состоявшейся выставке произведений Эдит Вигнере, прекрасная экспозиция которых наполнила залы Дома художника чистым и сильным голосом Художника-Мастера. Вигнере — мастер страстный. Ее вещам присуща категоричность цветового утверждения. Это качество реализуется в мощном цветовом строе ее гобеленов. В отличие от коллег-живописцев, свою живопись Вигнере создает окрашенной шерстяной нитью, а не цветными пигментами, перетертыми с маслом или клеем. Используемый ею материал остается материалом ткача, а существо выражения воплощается в живописное звучание.





Острота и неожиданность ее колористических решений, мне кажется, переключаются порой с работами такого «чистого» живописца, как Индулис Заринь. На выставке Вигнере он вспомнился мне по некоей аналогии в силе и звучности цвета, отличающих его картины, особенно испанского цикла. Это явление мне кажется очень интересным — в поисках наибольшей драматизации проявляется страсть двух художников, работающих в разных материалах, но ищущих и находящихся для своих произведений наибольшую цветовую выразительность, сохраняя при этом всю свою неповторимую индивидуальность в видении цвета, в оркестровке колорита своих произведений.

Вигнере — мастер гобелена — выражает идею средствами чисто пластическими, связывая воедино колорит и форму. Так, в программном ее гобелене, наполненном гражданским пафосом, — «На страже» — она и выражает основную идею произведения за счет удивительного по глубине раскрытия красного цвета.

Таким же образом, колористически, а не литературно, — решает она гобелен на тему борьбы за мир. Делает огромного белого голубя. Вот уж вроде бы петый-перепетый образ! Однако Вигнере выступает здесь как опытный цветовой драматург. Казалось бы, контрастные, глубоко насыщенные цвета фона подавят, сожмут сияющую драгоценно белым цветом птицу. Но тут выступает то таинство единства и контраста цветовой гармонии, которые у нас, смотрящих, вызывают ощущение тревоги, предчувствие возможной трагедии. Это умение художника создавать у зрителя чувственные ощущения, вызвать их еще до того, как он, зритель, рассмотрел, уяснил подробности сюжетной линии работы — лежит в основе цветового решения каждого гобелена Вигнере.

Помнится, как, поднимаясь по ступеням в перковь Феррапонтова монастыря, я поразила сиянию красок входного портала — голубому и сияющим охром. Их ликующие сочетания еще до разглядывания самих фресок настраивают входящего на восприятие всего ансамбля росписи храма, дают ощущение легкой и возвышенной радости.

Впрочем, очевидно, такова природа произведений, в которых декоративное — цветочувственное начало — первично и служит основанием к последующему глубокому восприятию содержания и постижению его идеи.

Великие живописцы, исполнявшие степные росписи, будь то в зданиях церковных или светских, вынуждены были ставить и решать подобные задачи.

Нет нужды говорить о «Страшном суде» Микеланджело — это потрясает. А как замечательно росписи тронного зала Бурбонского дворца, где Делакруа чисто декоративными — цветовыми средствами создавал на сильно удаленных от зрителя местах настроение, адекватное духовному содержанию выбранного им литературного сюжета. Примерам нет конца.

Рассматривая гобелены Вигнере, находясь среди них, я попадаю в плен ее живописи. Цвет у Вигнере живет как бы в глубине материала, насыщаясь, он выходит на поверхность и вновь возвращается в глубину.

Вигнере — ткач-мастер, поверхность ее гобеленов живая, фактура то уплотняется, то как бы тихо плывет, переходя из плоскости в объем. Конечно, все это возможно лишь при полном, совершенном владении ремеслом.

Только так могла возникнуть «Кофейная кантата», где ткач-живописец заставляет цвет звучать, где модуляции коричневого сродни музыке.

И еще мне хочется отметить, что страстное, напряженное, очень чувственное в своем восприятии мира искусство Вигнере совсем не сентиментально. Оно

сохраняет свойственную латышам суровость. Ее голубь отнюдь не птичка — это скорее некое сооружение; ее объемные гобелены часто колючи и как бы внезапно настораживают пространство. Произнеся слово «пространство», я сразу должен сказать, как представляются мне взаимоотношения Вигнере с архитектурой. Конечно, ее вещи сделаны для современной архитектуры, хотя, наверное, могли бы отлично смотреться и в готическом, и в ампирном, и даже в ренессансном интерьере. Мало того, я думаю, что именно потребность в синтезе современной архитектуры с изобразительным искусством вызвала появление такого художника, как Вигнере. И тут я должен сразу оговориться — этот синтез возможен только при условии соединения прекрасной архитектуры и прекрасного искусства. Компоненты важнее момента соединения. Не следует надеяться, что гобелены Вигнере спасут унылое и бездарное пространство. Напротив, они его лишь только облачат, несмотря на то, вернее сказать, именно благодаря тому, что Вигнере в совершенстве владеет традиционным пониманием, как должен и может читаться на стене гобелен. И в заключение я хочу еще раз подчеркнуть, что меня восхищают и темперамент, и мощь, и социальная значимость искусства Вигнере. С нетерпением ждешь встреч с новыми, всегда неожиданными ее работами. Как сказал великий поэт — «любовь есть дань мгновенью удивленья».

Преображение интерьера

Сергей Бархин

Мне понравилось искусство Вигнере, мощное, полнокровное и очень прибалтийское по его устремленности в новаторство. От ее вещей исходит ток энергии, страсти, напряжения. Это впечатлительное усиливает и прекрасная серия фотографий художницы за работой, которые были включены в экспозицию. Когда смотришь на эти фотографии, понимаешь, что работа для Вигнере — это священнодействие, ритуал, поглощающий все силы и доводящий до изнеможения. И вообще вся выставка: развеска, подсветка, фотографии — сделана отлично. Прибалтийские художники это умеют, надо отдать им должное.

Я знаю, как много труда и времени поглощают изготовление даже одного метра гобелена, и потому на выставке Вигнере меня прежде всего поразило количество показанных работ. Как много она успела сделать, и все собственными руками. Знаю, что можно работать и по-другому: пригласить помощников, отдать картон исполнителям. В этом нет ничего дурного, так работали на самых знаменитых шпалерных производствах. Но все-таки вокруг рукотворных вещей возникает всегда некая аура, как будто в них живет часть души художника, растроченная им за работой. Ощущение это драгоценно, его нельзя ничем заметить. Думаю, кстати, что ощущение единства и цельности, которое оставила во мне выставка, вопреки тому что там были показаны вещи, стилистически очень разные, возникло прежде всего оттого, что тут все время видна была рука мастера. Вот она усиливает фактуру, уплотняет ткань, выплывает, извлекает из нее ветку коралла, пиктуру быка, вывязывает рукав платья. Вигнере ничего не боится: совмещает в одной вещи разные техники — ткачество, вязание, аппликацию, — бесстрашно обращается с пространством, смело работает с цветом. Цвет у нее контрастный, насыщенный, часто неожиданный. Особенно мне нравится ее пристрастие к темному фону, наверное, оттого, что я сам тоже часто пользуюсь им в театре, на темном всегда лучше читаются лица. И темные тона у Вигнере никогда не бывают грязными, они всегда очень насыщенные и красивые. Виллимо, из-за пристрастия к темному фону мне особенно понравился

«Литье. Плавка металла». Красные оранжевые и белые круги и множество очень ярких червячков-искр на темно-коричневом, лиловатом фоне с ответами. Мне кажется, что эта вещь более глубоко и исчерпывающе рассказывает о процессе литья металлов, чем документальные кадры, которые хроника так часто снимает у печей. И вообще из тех работ, которые привезли на выставку, мне более всего понравились вещи, лишенные прямого литературного сюжета, что не помешало Вигнере раскрыть их тему необыкновенно глубоко и полно, — «Плавка», «Абажуры», «Кораллы». Но если я уж заговорил о театре, то такие вещи, как эти замечательные стулья с ковровой обивкой и как бы расписанное платье, напомнили мне идею, которая часто приходит ко мне при работе над театральным костюмом. Как хорошо было бы одеть людей, не одного, не двух, не трех, а целую толпу — в расписную одежду. Вот если бы, скажем, все начали носить некий единообразный, но не одинаковый, конечно, костюм, как древние греки, у которых вроде бы все туники одинаковые, а складки у каждого разные, то можно было бы расписывать такую одежду самым разнообразным способом. Скажем, от копий классических полотен (плохо ли одеть блузу с видом Венеции Каналетто) до египетских и архаических орнаментов. А как прекрасно смотрелись бы на человеке тканые платья Вигнере.

Но, конечно, первая мысль, которая приходит в голову на выставке Вигнере, — это мысль о том, как хороши эти вещи для архитектуры, для интерьеров. По образованию я архитектор, и потому все, что связано с современной архитектурой, меня особенно интересует. И я очень давно думаю, что в качестве декора для современного интерьера годится только гобелен. В век, когда почти все виды прикладного искусства заметно существенно снизили уровень мастерства под предлогом смены стилей, гобелен сохраняет благородство. Стоит только вспомнить эти бесконечные точенные из дерева колокольчики и цепи, обивку из искусственной кожи, давленный металл, примитивные фрески, небрежно сделанную мозаику — все такое непрочное, недолговечное, хлипкое. Кожица рвется; краска осыпается. А гобелен своего качества не утерял, вспомните последнюю работу Вигнере «Рундале». Он не уступает изделиям старых мастеров. И потому очень приятно было видеть его на выставке. Кроме того, я вообще считаю, что для современной массовой, панельной, сборной архитектуры, — а она такова, хотим мы этого или нет, — лишь гобелен дает возможность осуществлять истинный, а не формальный синтез архитектуры и изобразительного искусства. Даже керамика, которую я чрезвычайно люблю и очень высоко ценю, по-моему, плохо работает в новых интерьерах. Гобелены же Вигнере не только способны жить в архитектурном пространстве, они для него явно предназначены. И более того, как художник с очень сильной индивидуальностью она задает характер интерьеру и вещи ее смогут придать помещению «лица» необщее выражение».

А такие индивидуальные вещи работают, как правило, еще более удачно, чем вещи, спроектированные заранее архитектором и художником рассудочно и «безукоризненно». Мне довелось видеть такого рода работу в большой больнице. Огромный гладкий гобелен размером сорок метров на три в холле госпиталя. Все там было правильно, цельно, красиво, но как бы излишне стратегично, лишено человеческого тепла и вообще человечности. Слишком крупный масштаб, слишком большие фигуры, все точки обзора заранее выверены. Вещи же Вигнере несут в себе такой эмоциональный заряд, что смогут оживить и обычный, стандартный объем. В общем, оказался у меня чудом такая возможность, немедленно заказал бы Вигнере серию гобеленов и затянул бы им пол, потолок и стены. И как бы это было красиво!



Эстонский плакат

Елена Черневич

1. Автоплакат

В Таллине ежегодно проводятся выставки под названием «Авторский плакат». Последняя из них отметила десятилетие этого мероприятия, инициатором которого был Альфред Салдре, теперь уже представитель старшего поколения эстонских плакатистов.

Выставки автоплаката оказались центральным событием в профессиональной жизни эстонских плакатистов; они охватывают всю плакатную тематику и знакомят с лучшими образцами плаката минувшего года. Небольшие по размеру, они тщательно готовятся и поэтому не содержат проходных и случайных работ, что в свою очередь способствует росту их авторитета у художников и зрителей. «Авторский плакат» проходит в помещении художественного салона, расположенного в партере здания, плакаты хорошо просматриваются через большие витрины, невольно притягивают внимание прохожих, и мало кто из них минует выставку, вход на которую свободный. Организуемые регулярно, эти экспозиции становятся действенной формой популяризации плаката.

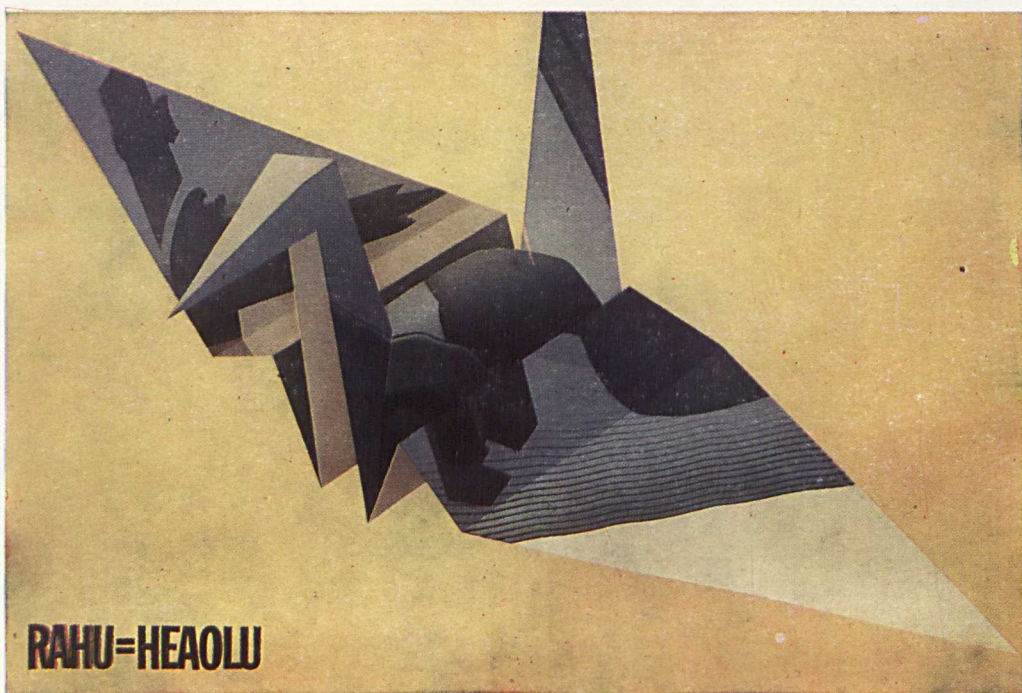
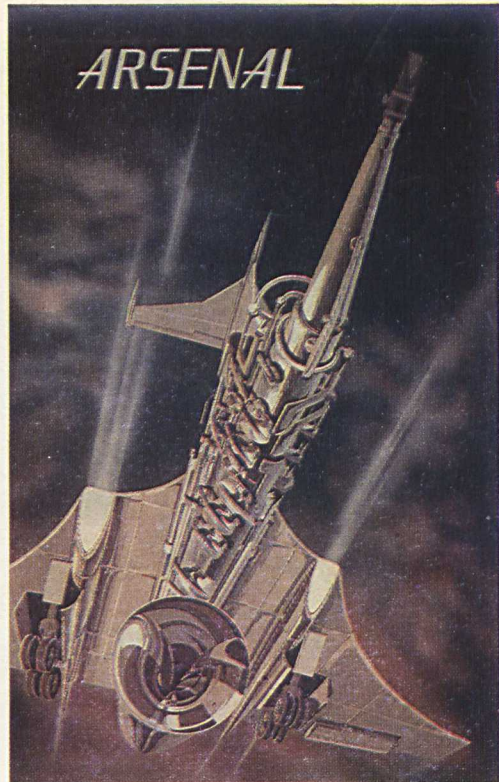
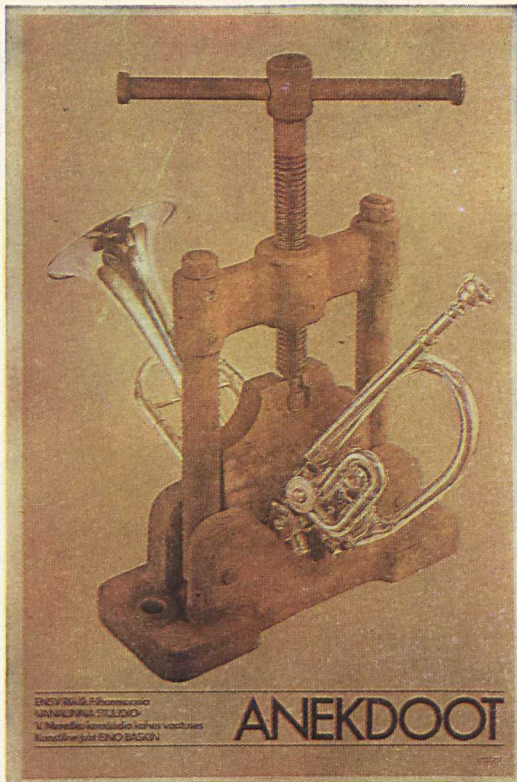
Особое их значение связано с концепцией, на основе которой формируется состав и которая отражается в названии. Помимо демонстрации изданных или готовящихся к изданию плакатов, сделанных на заказ, выставки «Авторского плаката» уделяют большое внимание работам, созданным художниками по своей инициативе, от своего лица. Плакат, который был задуман и разработан автором, — вот основной смысл, скрывающийся за формулировкой «авторский плакат».

Появление такого типа плаката, как авторский, — свидетельство творческого потенциала профессии. Он необходим, когда у плакатистов есть мысли, еще не нашедшие заказчика, и выразительные средства, еще не вышедшие в тираж. Авторский плакат дает возможность высказаться молодым художникам, участвовать в творческом соревновании друг с другом, видеть свою работу со стороны. Авторский плакат образует своего рода задел профессии. Предложенная художником новая тема завтра может войти в планы издательства, художественные эксперименты одного автора могут стать стимулом в работе других. Существование авторского плаката позволяет художникам постоянно держать себя в форме и поэтому так полезно для здоровья профессии.

С наибольшим энтузиазмом над авторским плакатом работают молодые художники. Темы обнаруживают их социальную активность, неравнодушные к проблемам человеческих взаимоотношений, к проблемам нравственности. Авторские плакаты посвящаются отношению человека к труду, к собственности, к свободному времени, к традициям, к детям, к природе. Темы ответственные, и молодежь сама к ним обращается.

А поскольку за авторский плакат полностью отвечает его автор — он сам нашел нужным его сделать и сам предложил тему, — то в этих условиях может наиболее непротиворечиво развиваться его творческое дарование. Авторский плакат по сути своей должен являться синонимом экспериментального, ведь оперирование стереотипными образами мало кому из художников может принести удовлетворение.

Пока что авторский плакат делается в одном экземпляре специально для экспонирования на выставках. Как ни интересен для профессионалов этот тип творчества, все-таки полноценная жизнь плаката начинается только в тираже. Для него противостоит форма существования станкового произведения. Поэтому было бы неразумно ограничивать действие авторского плаката только выставочным



временем. Лучшие плакаты должны издаваться и попадать в среду, для них предназначена и по ним скользящая. Во многих странах мира, в том числе и социалистических, уже давно обрел собственный статус «автоплакат». Автоплакат — это авторский плакат, напечатанный небольшим тиражом и продающийся в специализированных магазинах. Автоплакаты, как правило, ориентированы на конкретного потребителя, они актуальны, очень разнообразны по темам, представляют новейшие направления художественных поисков. Плакаты пользуются большой популярностью и часто приобретаются в качестве подарка. Возникла еще одна доступная и демократичная форма приобщения к художественной культуре. Идея организации в Таллине, где авторский плакат стал фактом художественного сознания, выпуска и продажи авторских плакатов нашивается сама собой. Почему бы, например, не заимствовать опыт Союза художников ГДР, организовавшего тиражирование подобных плакатов и их реализацию через систему художественных салонов?

2. Фотоплакат

Особые черты эстонскому плакату придают работы, сделанные фотографическим путем. Плакаты, основанные на фотографическом образе, не только образуют заметное направление, но очень часто задают тон и определяют художественные достижения эстонского плаката в целом. Мастерски решенные фотоплакаты обращают на себя внимание еще и потому, что успехи отечественного плаката, да и вообще графического дизайна, обязаны деятельности художников, специализирующихся в графике, уровень же фотографических решений, как правило, не поднимается выше среднего. Так что область фотодизайна получает мощную компенсацию за счет творчества эстонских художников.

Умелое использование фотографии в плакате происходит по той простой причине,

что авторы плакатов являются профессионалами в области графического дизайна и при этом разносторонними художниками, владеющими графическими, фотографическими и типографическими средствами. Поэтому фотография рождается своими руками и по своему замыслу, решение развивается органично, плакат обретает единство темы, изображения и текста. Это означает, что с фотографией обращаются в профессиональном отношении грамотно и что соблюдено по крайней мере все необходимое для получения художественно полноценного результата. Активно и целеустремленно проявляют себя в плакате работающие вместе художники Виллу Ярмут и Энн Кярмас. Они специализируются в привлекающей плакатистов области выставочного плаката, работают много и свободно, кажется, будто легко, что говорит о большом опыте и мастерстве этих художников. Их плакаты экспонируются на внутрисююзных и международных выставках и не растворяются в общем потоке.

Они своеобразно обращаются с фотографией и достигают особой изобразительности. Плакатные решения основаны на слайде, но редко этим ограничиваются. Художники усложняют изобразительное решение, используют прием растривания, обыгрывают характерный рисунок полиграфического раstra, возникающий при сильном увеличении слайда, вводят в фотографическое изображение элементы графики, которые или включаются в сюжет, или намеренно живут самостоятельной жизнью и вносят дополнительные оттенки смысла. Нередко художники обостряют цветовое решение тем, что сплошную цветовую среду фотографии разбивают всплесками локального цвета. Одним словом, авторы не только свободно владеют фотографическим языком, но и расширяют его выразительные возможности, строя решение как результат и фотографического и полиграфического процессов, учитывая и используя единство их технологий.

Плакаты этих художников совсем не похожи на цветные «картинки», к чему обычно сводится впечатление от слайда. Слайд лишь задает сюжетную канву, а последующая визуальная обработка изображения, прибавление и вычитание форм, цветовые и фактурные вариации — весь этот процесс графической интерпретации фотографической темы и порождает в результате новое художественное толкование исходного образа, новые смыслы, самостоятельный художественный почерк. Высокая культура фотографии присуща и плакатам Юло Эммуса. Его театральный плакат к спектаклю «Анекдот», напечатанный для сатирического театра «Студия Старого города», вошел, несомненно, в число самых сильных плакатов выставки «Авторский плакат'83». Выверенный по цвету и безупречно построенный, он успешно продолжил линию классического плаката, основанного на крупной форме и образом, метафорическом решении. Строгие и продуманные плакаты Ю. Эммуса характеризуют его как приверженца европейской школы плаката, той ее линии, которая четко выражена, например, в известных работах Хольгера Маттиаса. Эммус специализируется в языке фотографии, использует его не только в прикладной, но и станковой графике.

Работает он очень профессионально и требователен к себе, поэтому от него можно ждать очередных интересных решений, раскрывающих новые стороны фотографической изобразительности. Одновременно с выставкой «Авторский плакат'83» в Таллине проходила Республиканская выставка работ молодых художников, и плакаты этих выставок параллельно украшали город. Плакат к выставке молодых художников принадлежит автору, тоже работающему с фотографией и тоже причастному к развитию в Эстонии культуры фотографического плаката. Владимир Тайгер склонен к поиску новых образов, возникающих внутри сюжетно эффектных решений. Поэтому он часто обращается к фотомонтажу или же снимает сюжеты, в которых уже заключены неожиданность и острота, но

для этого сначала сам он и «организует». Подъем, который ощущается сейчас в делах плакатистов, пристрастных к фотографии, не может не быть обязан атмосферой творческой конкуренции, которая складывается и благотворно действует только в среде самостоятельно мыслящих профессионалов. В эстонском плакате с фотографией интересно и по-разному работают многие авторы — Т. Ару, В. Красноперов, Х. Пузанов и другие. Действительно многие: достаточно сказать, что все четыре художника, которых мы успели представить, являются и преподавателями Художественного института ЭССР, а поэтому все выпускники кафедр графики и дизайна этого института — потенциальные плакатисты, имеют универсальную художественную подготовку, приобретенную в общении с типографами-графиками-фотографами Э. Кярмасом, В. Тайгером, Ю. Эммусом, В. Ярмутом.

3. Аэроплакат

Аэроплакат — это плакат аэрографический, то есть сделанный с помощью аэрографа. Аэроплакат, как и фотоплакат, есть взгляд на плакат с точки зрения техники исполнения. Такой взгляд может иметь смысл, если идет активный художественный процесс освоения новой техники или же открытия новых возможностей уже известной техники. Заметные изменения в плакате ассоциируются в этот период прежде всего с находками в области техники, а их обсуждение затмевает для профессионалов все остальные проблемы. Аэрография сейчас — самый оживленный перекресток в эстонском плакате. В основном это техника молодых художников. Когда они учились и осваивали профессию, нельзя было устоять перед магией той новой изобразительности, которую принес с собой гиперреализм. Иллюзии пространства, света, цвета, характерные для него, несомненно увлекательны, эффектны и без аэрографа немислимы. Техника аэрографии, в которой идет сейчас соревнование, весьма коварна, и как-то особенно заметен здесь уровень мастерства. Даже непрофессиональный глаз реагирует на аэрографию лишь тогда, когда в самой технике достигнута виртуозность. Иллюзии, ею создаваемые, или есть, или их нет.

Симптоматично, что аэрографии была посвящена специальная выставка «Аэродизайн», устроенная в Таллине в 1982 году. Ее организовали и в ней участвовали дизайнеры — выпускники и студенты кафедры дизайна Художественного института. На выставке были представлены только авторские плакаты, и все они были аэрографические. Кроме того, выставка «Аэродизайн» была, по сути дела, экспозицией студенческих работ, поскольку во семь ее участников из одиннадцати экспонировали работы, сделанные во время уче-

На стр. 16
Ю. Эммус
Плакат к спектаклю
«Анекдот»

В. Роща
Плакат ансамбля
«Арсенал»

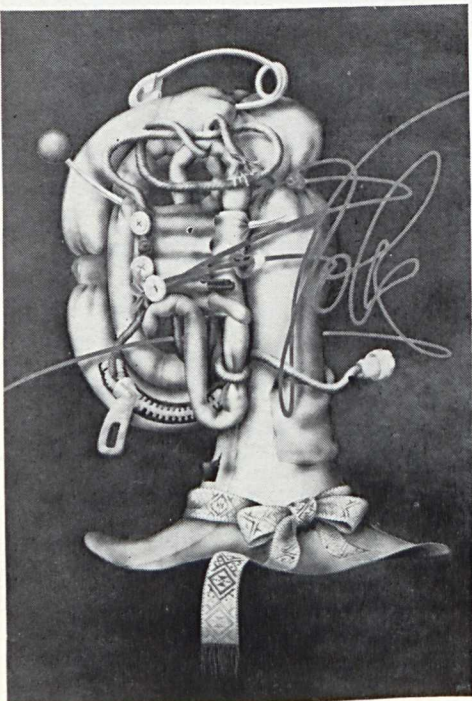
Ю. Касс
Плакат
к спектаклю
«Физики»

В. Ярмут, Э. Кярмас
Плакат
весенней выставки
таллинских
художников

А. Кормашов
Политический
плакат на тему
«Мир —
благополучие»

К. Тоомпере
Автоплакат на тему «Folk»

Г. Рохтла
Плакат
для университета



бы под руководством преподавателей. Интересно уже то, что по характеру выставка была не отчетной, не демонстрацией результатов, а скорее выставкой художественного процесса: здесь был представлен встречный поиск «тема — техника», то есть поиск тем, которые органично решались средствами аэрографии, и еще продемонстрировал педагогический процесс, поскольку любые студенческие работы его косвенно отражают. Такого рода специально подготавливаемые выставки, сконцентрированные на определенной профессиональной проблеме, всегда вносят оживление в профессиональную жизнь и стимулируют художников. Они провоцируют творческую активность и выявляют людей, способных мыслить самостоятельно.

С аэрографии началась творческая биография молодого таллинского художника Юри Касса. Окончивший несколько лет назад Художественный институт, дизайнер по специальности и плакатист по одаренности, он сразу же вошел в число ведущих эстонских мастеров.

Это разносторонний плакатист. Он делает выставочные, театральные, авторские плакаты; свободно переходит от аэрографии к фотографии, от фотографии к рисунку. Ему не понадобилось пройти этап подражания кому-то, он сразу же стал делать плакаты по-своему и в каждой следующей работе ищет нового поворота, не желая стать авторитетом в своих глазах. Ему удается создать в плакатах не свой почерк, а нечто большее — свой настрой, свое выражение лица, доброе и лукавое. Осваивая аэрограф, художники стремятся проникнуть в сущность художественной специфики этой техники и выявить те пластические качества, которые присущи именно ей. Так, в авторском плакате «Folk» замысел художника Калле Тоомпере получает воплощение в полном иронии образе, выразительность которого достигнута во многом благодаря использованию аэрографа. С ориентацией на аэрографическую технику решены и работы В. Рошки, начинающего плакатиста. Серия его плакатов, посвященная джазу, попала на выставку «Авторский плакат '83» прямо с защиты дипломного проекта. В созданных им композициях на тему музыкальных инструментов ведущую роль играют световые рефлексы металлических форм, в передаче которых как раз и преуспевает аэрография.

Между прочим, перефразируя слова мыслителя, можно сказать, что всякая техника «гибнет» от своей односторонности, в которой прежде и заключалась ее специфика. У аэрографии это склонность к внешним эффектам — бликам и блисткам, отражениям и растяжкам, лучам и звездам. Фейерверк света и цвета, который эксплуатируется в эстраде, дискотеках, на конфертах для грампластинок — в любом жанре профессионального кича. Аэрография, даже ослепительно красивая, но исчерпывающе пустая, есть всего лишь техника, а дальше — пустота. И сама по себе она плаката еще не делает. Работая с аэрографом, нужно по-прежнему выдумывать, искать тему, новые образы, творить. Это понимают такие художники, как Юханд Илленд, Сильвер Ватре, Маргут Хаавамяги, аэроплакаты которых наполнены внутренним содержанием и служат обновлению плакатного языка.

4. Ээстиплакат

Разумеется, Eestiplakat — эстонский плакат — знает много апробированных решений, повторяющихся приемы, образы, смысловые ходы, манеру и технику, которые уже закреплены в мировом плакате за чьими-то именами. Воспроизведений в нем больше, чем произведений. Однако, как представляется, именно в Таллине складывается наиболее благоприятная обстановка для развития плакатного творчества, которая делает эстонский плакат перспективным.

Самое важное — это внимание и доверие, оказываемые молодым художникам. Они участвуют на всех выставках и сами устраивают специальные выставки. В кругу профессионального общения включаются даже студенческие работы. Так, газета «Сирп-я-вазар» («Серп и молот»), орган

Министерства культуры и творческих союзов Эстонской ССР, уже неоднократно знакомила читателей с творчеством студентов и отводила целые полосы публикации их плакатных решений, представленных на стадии эскизов-идей. На счету у многих студентов уже есть изданные плакаты. Разве не показательно, что плакат к ответственной выставке «Авторский плакат '83» был доверен молодой художнице Хелье Саар, окончившей институт в том же 1983 году?

В атмосфере реальных дел и инициатив такого рода у молодых художников появляется естественное желание работать с энтузиазмом и отдачей. Высокий тонус в начале творческого пути — состояние бесценное для обретения художественной индивидуальности и ничем иным потом не восполнимое.

Особая заслуга в развитии современного эстонского плаката принадлежит кафедре дизайна, которую нам невольно пришлось уже несколько раз упомянуть. С ее возникновением стало оформляться и получать распространение профессиональное дизайнерское мышление. Под руководством профессора Бруно Томберга учебный процесс на кафедре был ориентирован на широкий охват проблематики визуальной культуры, развитие кругозора и способности генерировать идеи. Большое значение придавалось творческим контактам студентов и педагогов, обучение строилось не только как однонаправленный процесс «педагог — студенту», но и как встречный процесс «студент — педагогу», предполагающий активную, стимулирующую роль в обучении деятельности самих студентов.

Поэтому студенты-дизайнеры живо реагируют на происходящие в современном искусстве и дизайне процессы. Поэтому институт организует не только студенческие выставки, но и является местом проведения самых разных художественных экспозиций, и все эти выставки становятся событиями эстонской культуры. Поэтому студенты получают универсальные технические навыки и могут делать «взрослые» работы для издательств и у них есть вещи для показа на выставках, которые могут оказаться там в центре внимания. Поэтому, в частности, дизайнерское мышление оказало инспирирующее воздействие и на плакатное творчество.

* * *

Подводя черту, выскажем критические соображения по поводу собственной статьи, подходящей к концу. В который раз некое художественное явление (в нашем случае — плакат определенного региона) рассматривается в общих чертах и автор находит подходящую схему для описания наиболее характерных моментов этого явления. Даже если автор и прав в своих рассуждениях, принятая точка зрения неминуемо склоняет к выбору и описанию усредненных характеристик профессиональной деятельности. Получают отражение те факты и проблемы, которые уже стали общим достоянием и распространены настолько, что о них можно говорить во множественном числе.

Анализируя конкретный объект (выставку, отдельное произведение, определенную художественную технику и т. п.), автор в этом случае не сможет миновать фиксации тех моментов, которые следовало бы считать освоенными профессией и даже лежащими в ее основании. Но что может быть полезного в том, когда в очередной раз обращается внимание на то, что художник точно выразил в плакате тему, или выдержал единую стилистику шрифта и изображения, или сыграл на контрасте размеров? Подобные характеристики решений давно вошли в число известных плакату выразительных возможностей, а их достижение стало исходной задачей в работе плакатиста. Если постоянно фиксировать то, что должно быть в порядке вещей, это будет способствовать только одному — буксованию профессии на месте. Нельзя же постоянно рассчитывать на читателя, который еще учится и многого не знает, о многом не догадывается. Разве критика должна

Т. Соо
Плакат выставки
«Авторский
плакат '82»

Р. Мягар
Социальный плакат
на тему
«Работы не боюсь,
от полочки
не откажусь»

Т. Вийерелайд
Плакат выставки
«6 Триеннале
графики»

Р. Рьук
Социальный плакат
на тему
«Как мы ответим
на вопросы
ребенка?»

заниматься распространением профессиональной грамоты, а не образование — служить ее гарантией?

Чтобы произведение попало в ранг художественных, мало «необходимых» для этого качеств. Анализ современных художественных процессов будет тем более продуктивен, чем с большей определенностью он сможет развести явления заурядные и незаурядные. За обсуждением перипетий текущей профессиональной жизни не должны теряться из виду те творческие единицы, которые движимы стремлением к первичности того, что делают, и способны предложить самостоятельное решение художественных проблем.

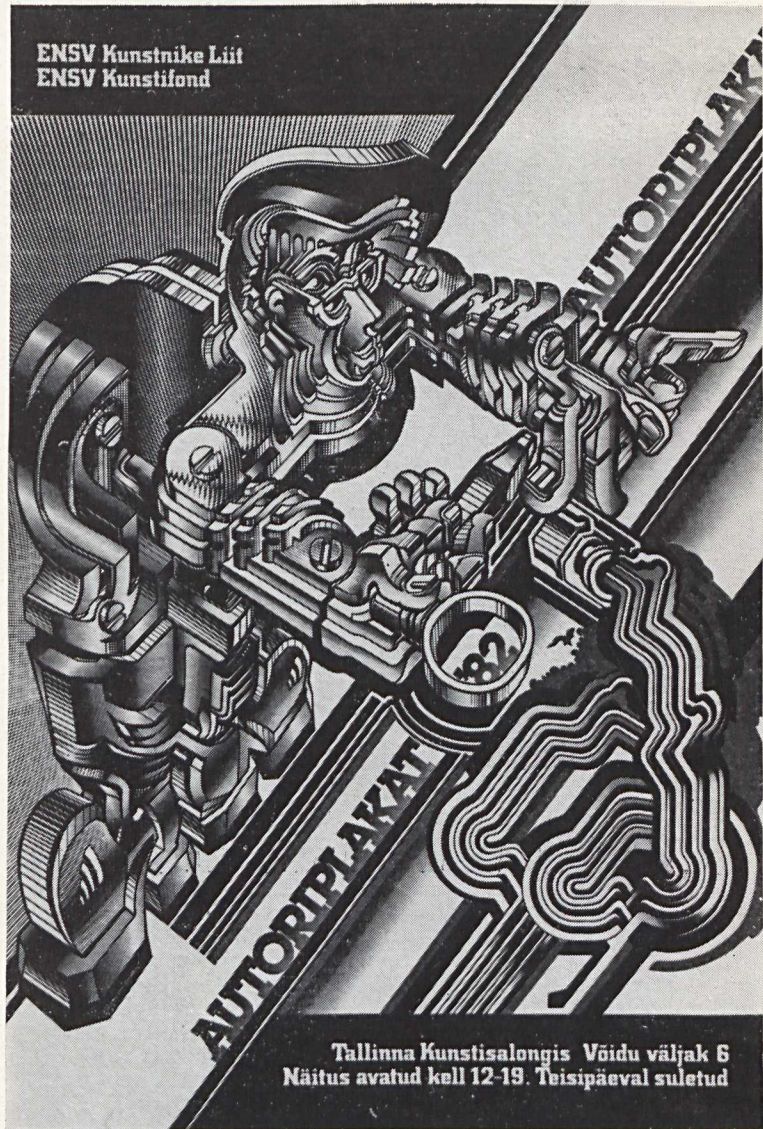
Сказанное ни в коем случае нельзя смешивать с провозглашением установки на снисходительность лишь к «шедеврам» или с ориентацией на мифический образ «перфектума». Все гораздо проще и реалистичнее: будни каждого художника так или иначе посвящены деятельности внутри профессии, но они отличаются тем, что каждый шаг делается в определенном направлении, которое и зависит от индивидуального выбора, и кроме того, усилия на движение затрачиваются не равноценные, порой несоизмеримые, а цели преследуются разные. Поэтому и результаты получаются далеко расходящиеся. Поэтому и есть основания не снижать требовательности к тому, «что такое хорошо».

Почему мы стесняемся уделять должное внимание мастерам своего дела? Разве наши статьи о графическом дизайне дают представление о том, что одна обложка журнала, сделанная художником, значит для профессии больше, чем годовая подшивка остальных; один пригласительный билет, разработанный Анникстом, — целый отчетный выставкой коллектива прикладной графики; одна работа Березовского — тысячи проблемных слов о границах между жанрами; один логотип таких эстонских художников, как Ярмут (имя, упомянутое в нашей статье) или Соо (имя, даже не упомянутое, и как раз потому, что его работа в плакате не упоминается в схеме нашей статьи) — многих разговоров о тенденциях в современном шрифте? Пока живут и служат профессии художники, способные перешагнуть порог искусства (их, конечно, больше, чем мы успели назвать, но не настолько, чтобы кого-то забыть), искусствоведение, вращающееся вокруг достижений частных и относительных, остается в долгу перед ними, а значит и перед культурой в целом.

Почему существует традиция (или инерция?) усредненного репортажа с выставок — обо всем понемногу и о каждом поровну и по равному числу репродукций? Почему я пишу об автоплакате сейчас, а не 15 лет назад, с тех пор, как знаю о существовании этого жанра и размышляю о нем, или почему предложенный здесь иллюстративный ряд снова не дает представления об истинном распределении способностей плакатистов?

Я действительно, адресуя эту критику себе, потому что отдаю отчет в своем долге перед делом, которым занимаюсь. Прямого отношения к материалу именно данной статьи она, конечно, не имеет, она просто совпала с ней по времени.

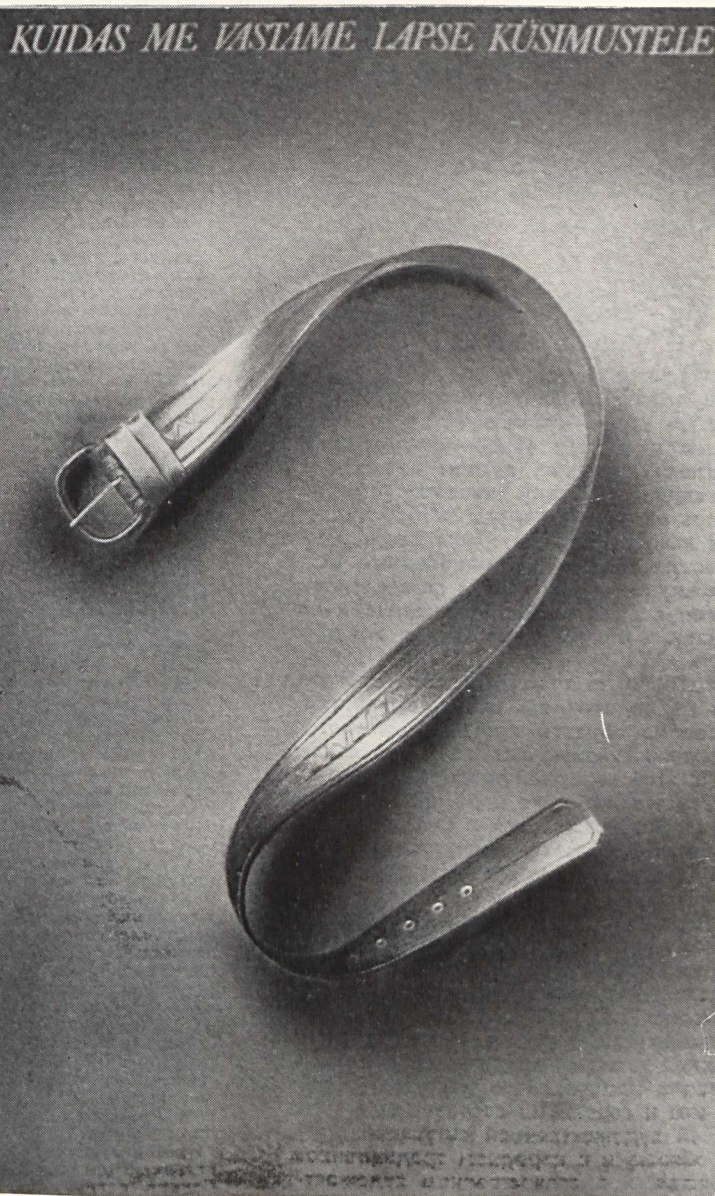
ENSV Kunstnike Liit
ENSV Kunstifond



Tallinna Kunstisalongis Võidu väljak 6
Näitus avatud kell 12-19. Teisipäeval suletud



tööd ei karda, palka ei põlga..



KUIDAS ME VASTAME LAPSE KÜSIMUSTELE

Материал — камень

- Голос художника
Владислав Семенов
- Реплики
- Голос камня
Вадим Беркгаут

вне сферы искусства, вне ее организационных систем — Художественного фонда, союзов художников, Общества охраны памятников, домов народного творчества. На страницах «ДИ СССР» уже состоялся разговор о художественных проблемах старого камнерезного производства — колыванского завода. Сегодня наряду с существующими, исторически сложившимися центрами камнеобработки возникают новые, перед которыми, однако, встают все те же проблемы: художественного направления, стиля, ассортимента, кадров...

Мы надеемся, что эта подборка материалов о камнеобработке привлечет внимание к проблемам этой области творчества, и это даст возможность редакции вновь вернуться к этой теме, но уже на новом уровне.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В нескольких десятках километров от Иркутска, в местечке Смоленщина находится геологическая экспедиция «Байкалкварцсамоцветы», занимающаяся поисками нефрита, лазурита, кварцита и другого поделочного камня.

В самом начале поисковых работ наших геологов ожидал большой успех: в 1962 году на водоразделе рек Чары и Олекмы геолог Юрий Рогов обнаружил не известный ранее минерал. Образцы эти попали в экспедицию «Байкалкварцсамоцветы». Ее начальник Эдуард Федорович Саклашин заинтересовался этим камнем и предложил использовать его в качестве поделочного. Полированные образцы производят большое впечатление. Оригинальная волокнистая структура камня напоминает ветвь сирени. Красоту камня создает неповторимая гамма светло-сиреневых и фиолетовых волокон. Этому камню присущи все свойства нефрита: вязкость, прочность, полировочный эффект. Новый минерал назвали чароитом по названию реки Чары. Из чароита в экспедиции создают вазы, шкатулки, броши и другие изделия.

В 1975 году было добыто пять тонн чароита, а уже через год добыча достигла сорока тонн. За последние годы было открыто еще два месторождения «Южное» и «Якутское».

Для обработки минералов в экспедиции была организована промышленно-производственная партия № 1, проведена большая работа по техническому перевооружению производственной базы, разработана новая технология резки и полировки камня. Для создания копий уникальных изделий разработана и внедрена в производство техника ультразвука. Если раньше на создание копий у больших мастеров уходили годы, то теперь, используя станки, работающие на ультразвуке, небольшие партии уникальных изделий создаются за несколько часов.

Во много раз возросла и производительность труда. Сейчас уже старые цеха не удовлетворяют производство. Вскоре на окраине Иркутска вступит в строй новый современный завод по выпуску изделий из минералов Сибири. Сейчас перед руководством экспедиции стоит сложная проблема. Обладая отличной обрабатывающей техникой, освоив прогрессивную технологию, производственники фактически не имеют высокохудожественных образцов для запуска в производство.

Посильную лепту в производство внес московский художник А. Панин. При его участии методом ультразвука были созданы копии произведений из коллекции Эрмитажа и ряд других изделий. Но этого слишком мало. Производству необходимы новые образцы. Нужны художники, которые оживили бы «каменную сирень» — чароит.

Е. Русак

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Уважаемая редакция! У нас возникло желание поделиться с кем-либо своими недоумениями и сомнениями.

Около двух лет назад на базе Тувинской геолого-поисковой партии Московской специализированной геологической экспедиции было организовано изготовление мелкой пластики из поделочного камня.

Следует отметить, что люди, занятые в этом производстве, не имеют специального образования и даже просто опыта в обработке камня.

Перед ними была поставлена задача — изготовление изделий по собственным эскизам. Требования к эскизам и изделиям предъявляет начальник геолого-поисковой партии, заключаются они в следующем: быстро, дешево, утилитарно, на уровне мировых образцов. В пример ставятся Фаберже или работы тайваньских резчиков по жемчу. Выражаются же эти требования приблизительно так: сделайте то, не знаю что, и чтоб нашло сбыт.

Если возникло такое предприятие, кто же должен курировать его художественный уровень? Группа сотрудников камнерезного участка.

ГОЛОС ХУДОЖНИКА

Владислав Семенов

Еще каких-то пять лет назад художники камня сетовали на крайнюю бедность палитры. Все проблемы творческого порядка камнерезного искусства сводились к одной — обеспеченности немногочисленных тогда предприятий художественной обработки камня сырьем. Сегодня все изменилось. Геология, став единственным в стране распорядителем камнесамоцветного сырья, предлагает камнерезу едва ли не всю основную палитру поделочного камня. Мастерские, а их в стране уже не единицы, а десятки, обрабатывают чароит, нефрит, лазурит, кахолонг, аметистизированный и «льдистый» кварцы, яшмы, роговик, амазонит, флюорит, листвинит, обсидиан, арагонит, мраморный оникс, колыб-таш, талькохлорит, змеевик, зернистый и волокнистый гипсы, всевозможных расцветок мраморы и офикальциты.

Недра нашей земли щедры. Камня много. И самого разного. И он доступен. Это наглядно подтверждают прилавки специализированных магазинов и салонов, торгующих камнем. Но торговля — это и барометр, который вот уже год за годом настойчиво побуждает присмотреться и к негативным сторонам нынешней жизни камня. С каждым годом все серьезнее ставится вопрос о затоваривании наших магазинов камнерезными изделиями. Есть предприятия, чьи изделия столь прочно осели на складах, что торговля уже отказала им в сотрудничестве. Нет числа вещам невыразительным, просто ненужным, их не спасает даже вид красивого и благородного камня. Тысячи тонн прекрасного сырья — национального нашего богатства — обернулись никому не нужным валом, пущенными на ветер производственными затратами, впустую потраченными силами.

Причин тому много. Но одна представляется мне наиболее существенной. Проблема камнерезного искусства все еще понимается и решается как производственная: будут, мол, сырье, технология, оснастка, появится и остальное. Эта технократическая точка зрения учитывает развитие техники, технологии, но игнорирует простой факт — форма тоже живет, изменяется, причем куда более сложно. В итоге новейшая технология оказывается призванной воспринимать морально устаревшие формы. Не покидает ощущение, что камнерезное производство, движимое критериями ширпотреба, не замечает ни появления нового социального заказчика, ни изменившихся потребностей, ни новых веяний в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне... ни общего роста отечественной культуры.

Большая часть вины в этом, мне думается, падает на долю высшей архитектурно-художественной школы, художественной критики, искусствознания в целом, оставивших вне контроля, вне прямого своего руководства целую отрасль художественной культуры, равнодушно взирющих на то, как некогда действительно прекрасное камнерезное искусство пребывает в рамках ремесленного производства. Не без грусти вспоминаются имена Кваренги, Воронихина, Росси, Гальберга, Штакеншнейдера, Парланда — создателей того великолепия камнерезных форм, что составило золотой фонд мировой культуры камня.

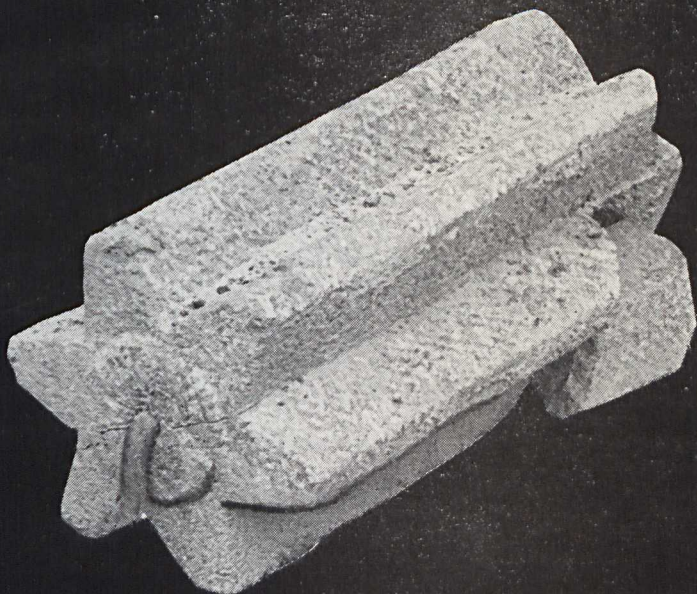
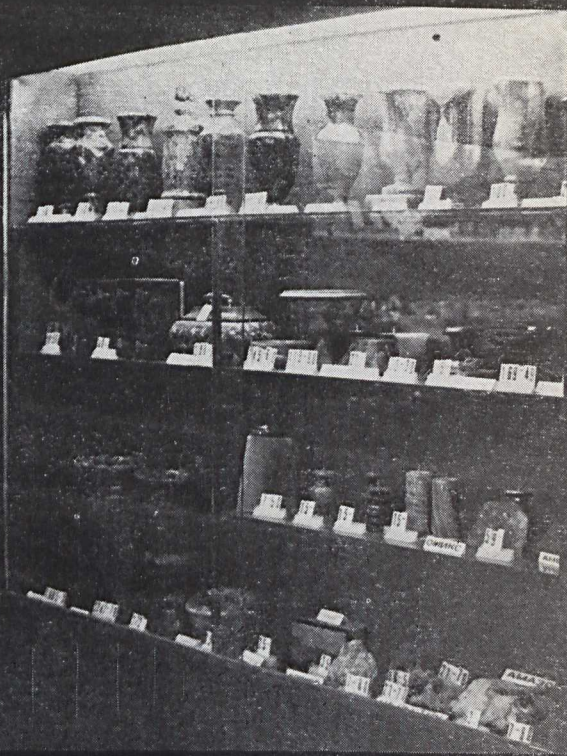
Недавно прошедшая в Свердловске крупная выставка изделий из камня «Уральские самоцветы» показала, что есть преданные мастера камня, отдавшие ему десятки творческих лет, есть у них и удачные изделия, но культура камнерезного искусства в целом внушает тревогу. Очарование каменного кружева, его многокрасочный калейдоскоп сродни музыке. Для камнерезного искусства наших дней это качество камня оказалось своего рода панацеей от всех бед. Устраиваются специальные выставки необработанного камня, на которые народ стекается, чтобы полюбоваться его природной игрой. Зато для самого камня эта эстетизация его

От редакции

Этой подборкой статей мы продолжаем начатую серию публикаций об отечественных традициях обработки материалов. Читатель, наверное, помнит публикации, посвященные дереву, ткачеству. Теперь разговор пойдет о камне. Культура каждого народа имеет свою историческую традицию каменотесного искусства, внутри этой традиции складывались и свое специфическое отношение к материалу, и ремесленные навыки его обработки.

Промышленное художественное производство из поделочного камня, ориентированное на образец профессионального художника, внешне кажется мало связанным с этой народной традицией. Однако художественный вкус и ремесло мастеров безусловно участвовали в сложении специфической отечественной традиции камнеобработки. Мы не случайно начинаем публикацию с двух писем в редакцию: живая практика показывает, что камнерезному производству сегодня очень нужны грамотные художники, но также нужны и квалифицированные камнерезы. Но более всего, пожалуй, производства нуждаются в другом — в осмысленной художественной позиции, опоре на традицию. А традиции камнерезного искусства мало изучены и совсем не соотнесены с сегодняшней художественной ситуацией.

Эта область и в народном традиционном искусстве, и в отечественном художественном производстве оказалась как бы



естественных свойств обернулось настоящей бедой. В условиях довольно поверхностных представлений о «технологичности» камнерезной формы сочтено за лучшее, а стало быть, и за наиболее технологичное, разрезать тонны камня в погоне за «пейзажами», «портретами» и прочими курьезами. Такая пластинка, вобрав в себя стоимость тонны затраченного в ее поисках сырья, оклеенная рамочкой, выдается сегодня за откровение камнерезного искусства. Боюсь, что погоня за пластинками в конечном счете и привела к подмене настоящего камнерезного искусства формами, которым достойнее именоваться камнеклеяными, а серьезный творческий поиск оказался подменен игрой в творчество.

Забыто едва ли не самое главное достоинство камня — его всефасадность: камень не имеет «лицевой» и «оборотной» сторон. В том и «жизнь» камня, что структуры, созданные природой, готовы раскрыться в камне в самых сложных пространственных композициях. На этом свойстве материала основаны и самые традиционные формы, в нем мне видится и прообраз самых современных решений. Нельзя не вспомнить великолепные русские каменные вазы, обелиски, торшеры, колонны...

Своеобразное преломление структурного видения камня показывают нам некогда популярные уральские горки. Сколько настроений вкладывалось народными мастерами в эти своеобразные «сколки» уральского ландшафта, искусно собранные из пестроцветного камня! Здесь и знание того, какой камень с каким дружен в природе, умение так расположить,

Витрина магазина с изделиями из камня

Изделия цеха «Киевский сувенир» из овручского шифера

Каменотесные изделия сельского быта — каток и жернов

На стр. 22
Каменное надгробие.
Кабардинская АССР

Потомственный каменотес
Т. Сижажев
за работой

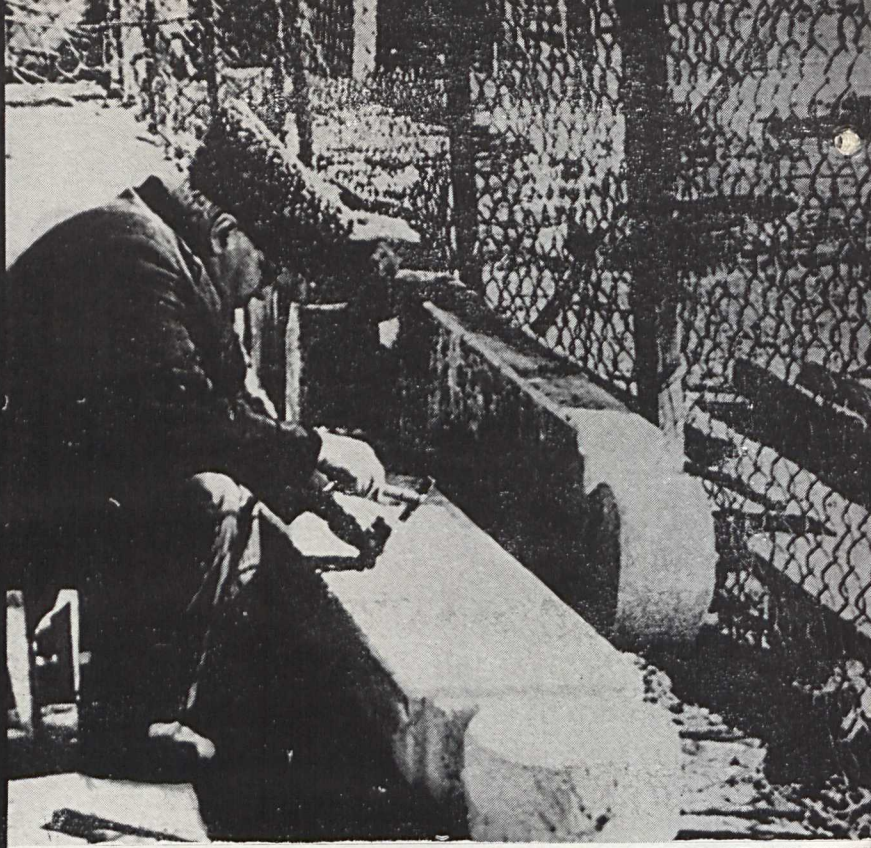
Коллекция камней членов общества испытателей природы
Н. и Р. Новиковых

Во дворе сельского дома широко применяются изделия из обработанного и необработанного камня

Изделие цеха «Киевский сувенир» из овручского шифера

На стр. 23
Изделия цеха «Киевский сувенир» из овручского шифера

Каменное надгробие.
Николаевская область



чтобы цвет одного контрастно и живо подчеркивал цвет другого. Здесь и искренняя влюбленность в красоту камня.

Всефасадность камня таит много неожиданного, особенно в декоративных композициях. В качестве примера можно указать на распространённые сегодня в творчестве ювелиров «выставочные» украшения. Не масштабные человеку, они воспринимаются не украшениями, а своеобразными сочинениями на отвлеченную тему. Увеличенные, они действительно могли бы стать таковыми. Выставка «Уральские самоцветы» продемонстрировала несколько таких структур, выполненных в обсидиане — и они представляются на сегодня наиболее удачным решением поисков образной выразительности в камне.

Реплика

Резьба по шиферу — искусство, которое ушло в историю вместе с Киевской Русью. Поэтому появление на прилавках Киева пластов, статуэток, ларцов из овручского шифера оказалось неожиданным для многих. Возрождение давней традиции — результат многолетней работы целого коллектива. Во главе его — известный на Украине энтузиаст В. Парахин. Его энергия исследователя и организатора помогла возродить не один художественный центр. И вот теперь — шифер. Сегодня добрый десяток мастеров режут шифер в цехе «Киевский сувенир», которым руководит В. Парахин. Работы их пока еще несут следы музейных штудий, но надежду внушают успехи в овладении выразительными возможностями, спецификой материала, ремесленными навыками его обработки и, пожалуй, главное — ориентация на традицию.

Юрий Лащук

Реплика

Уже более двух с половиной тысячелетий в низовьях реки Буг занимаются камнерезным и камнерезным ремеслами. Жители древнегреческих поселений на острове Березань и в Ольвии в VII—VI веках до н. э. использовали местный известняк для надгробий, в архитектуре, в скульптуре, в литейном производстве. Из камня высекали посуду, надгробные плиты, кресты, жернова, гарманные катки, дымовые трубы. Им обкладывали копанки-колодцы, строили из него мур — заборы, жилища.

Уже в первой половине XVIII века известняк и гранит добывались в большом количестве. Большие залежи известняка были найдены геологом Барботом де Марьи в 60-х годах XIX века в полосе, которая тянется на восток от берегов Буга между Николаевом и Вознесенском. Камень добывали в бывшей Херсонской губернии в «минах» и шахтах или в открытых ямах. В «минах», во избежание обвалов, оставляли каменные столбы, между которыми каменички пробирались с ломами, молотками, пилами. В камноломнях работали зимой и ранней весной. В качестве инструмента камнерез использовал шип или штабу, мотыгу, молот-ширку, клинья, лом, полупудовый молот, кирку-колтовку, железную и деревянную лопату, дрюк — орудия самые простые, и добыча камня была делом очень нелегким.

Изделия из камня встречаются нескольких видов, каждый из которых требует разного уровня мастерства, разных навыков обработки камня.

Более сложные трудоемкие изделия, требующие высокой квалификации, — это кресты, элементы архитектурного декора. Более простые каменные формы связаны с развитием быта деревни. Сюда относятся гарманные катки, каменные жернова, дымовые трубы. Эти изделия из камня используются жителями деревень и пригородов до настоящего времени. Они удобны, органично вписываются по формам, материалу в пространство сельского двора.

Интересна каменная посуда Николаевской области. Ее формы продиктованы функцией изделий. Это огромные каменные корыта до четырех метров длиной и до метра шириной или небольшие круглые и квадратные каменные корыта. Такая посуда до сих пор повсеместно распространена по всему Прибужью и Приингулью.

Гарманные катки, жернова изготавливались как из гранита, так и из «лушаря», или «дикаря», — верхнего слоя известняка. Часто жернова и катки обрамлялись железными ободьями.

Но наиболее полно камнерезы проявили свое мастерство в выделывании крестов. Первые каменные кресты и резные распятия появились в России еще в XII веке, но лишь три века спустя — где-то в середине XV века — их можно было видеть на кладбищах.

Камень — материал, позволяющий создавать сложную композицию креста.

Наиболее распространенным типом каменного креста на территории Николаевской области является прямой крест. Высота их, как правило, не превышает одного метра, хотя в Вознесенске такой крест в виде ствола дерева достигал высоты трех метров.

Часто туловище орнаментировано «словорубием». Иногда крест орнаментировался резной диагональной сеткой.

Но местные мастера никогда не сковывали свою фантазию каким-то каноном.

Среди многочисленных колоний крестов в Пересадовке, Поречье, Ингулке, Новой Одессе нам встречались патриаршие (восьмиконечные), десяти-, одиннадцатипяти- и двенадцатиконечные.

Часто крест приобретает форму якоря, как, к примеру, вырезной крест из Новой Одессы конца XIX века или из Гурьевки того же периода. Такие кресты наиболее сложны по композиции.

Виденные нами кресты дают представление об этапах эволюции местных форм, о местной традиции камнерезного искусства с присущим ей отношением к материалу и ремесленными навыками его обработки.

Проблема сохранения этих памятников народной каменной иконографии не проста.

Вещи эти сложны в перевозке, и хранение их тоже дело трудное. Самое простое решение — свезти все в один заказник, некий музей под открытым небом. Однако всегда ли это надо делать и лишать деревни и ландшафт этих памятников культуры, которые органичны именно в этой среде, одухотворяют, облагораживают ее?

Проблема сохранения старых памятников сложна, но, пожалуй, еще более сложна проблема возрождения и развития местной традиции камнерезного искусства.

Валерий Малина

Реплика

Наиболее древним из дошедших до нашего времени памятников резьбы по камню в Кабарде является монумент, получивший в литературе название «Дука бек» и относимый к 1130 году. По местности, где он был обнаружен, его называют также «этокским памятником». Первые зарисовки и описания монумента были сделаны российскими учеными И. Гюльденштедтом в 1770-м и Г.-Ю. Клапротом в 1807 году. О нем писал также польский путешественник и писатель Ян Потоцкий, автор известного романа «Рукопись, найденная в Сарагосе», побывавший на Северном Кавказе в 1798 году. Внимание к памятнику не случайно: «Дука бек» с его символикой представляет собой мужскую фигуру, с достаточно верно выдержанными пропорциями, реалистически моделированной головой и скрещенными на груди руками, в нижней, колоннообразно решенной части украшена рельефами, повествующими о жизни и занятиях адыгов этой эпохи. Здесь — сцены охоты, воинских игр, пиршеств. Слева на памятнике высечены сабля и лук, а ниже — кружочек — солнечный диск, справа — колчан со стрелами.



лами и изображение св. Георгия, поражающего змея. Этот мотив, как и тот факт, что содержащаяся на монументе адыгская надпись высечена буквами греческого алфавита, свидетельствуют о том, что атокский памятник принадлежит к тому периоду, когда под влиянием русских, византийских и грузинских миссионеров в Кабарде на смену язычеству стало приходить христианство... Высокое мастерство, с которым создано это изваяние, позволяет утверждать, что в этот период резьба по камню была уже развитой областью кабардинского народного искусства. И в композиционных приемах, и в характере трактовки рельефов, и в технике их исполнения очевидно наличие традиций.

По технике исполнения каменную резьбу адыгов можно разделить на две группы — с углубленным в поверхность, как правило, весьма скромным орнаментом, главным образом надписями, с поднимающимся над поверхностью рельефом и возвышающимся изображением. Техника работы камнерезов, как и их инструмент были достаточно простыми. В первом случае тонким резцом на поверхность стелы наносился заданный рисунок. Во втором — долотами разного размера выбирался фон, а резцом осуществлялась доводка и детальная проработка орнамента. Естественно, второй тип резьбы был значительно более многообразным. С его помощью выполнялись памятники с плоским и высоким рельефом. Основные центры резьбы по камню были расположены в селениях предгорной Кабарды: Заюково, Шалушка, Кызбурун I, Кызбурун II, Лечинкай и др. Отсюда памятники доставлялись в лесостепную и степную зоны. Известны имена наиболее прославленных мастеров резьбы по камню. Это — М. Шанибеев, Г. Хаджиев, З. Хотов, К. Хашукаев, К. Сижажев и другие резчики XIX — начала XX века. Во многих семьях ремесло это было наследственным. Так и сегодня трудятся в селениях Кызбурун I и Кызбурун II потомственные мастера Д. Хотов и Т. Сижажев. Тута Сижажев, которого мы сфотографировали за работой, является сыном одного из наиболее известных мастеров начала XX века Касыма Сижажева, которому принадлежит заслуга перенесения камнерезного искусства в декор общественных зданий.

Борис Мальбахов

ГОЛОС КАМНЯ

Вадим Беркгауз, действительный член секции любителей камня Московского общества испытателей природы, основанного в 1805 году

Каждый год в последнюю неделю марта у входа в музей им. К. А. Тимирязева устраивается очередь на выставку «Удивительное в камне», которую устраивает секция любителей камня Московского общества испытателей природы, основанного в 1805 году.

Посетители терпеливо ждут возможности протиснуться — именно протиснуться — к витринам и увидеть минералогические шедевры природы.

Когда в конце 60-х годов небольшая группа энтузиастов-коллекционеров организовывала кружок любителей камня и начала устраивать выставки «Удивительное в камне», никто не предвидел огромной и все растущей популярности этих выставок и самого любительского коллекционирования и изучения минералов.

Объясняя этот успех, сами коллекционеры, участники и организаторы выставок, смогут рассказать очень конкретно и зачастую очень образно о своей любви к камню, о своих пристрастиях и находках; по будучи людьми по большей части техническими, инженерными специалистами и представителями точных наук, они не станут искать культурологических объяснений каменного бума, разве что ограничатся упоминанием, что «каменная болезнь» распространена не только у нас,

но и за рубежом, что, например, в Америке любителей камня считают на миллионы.

Программа выставок также не содержит в себе точных формулировок, естественнонаучные пристрастия и эстетические задачи переплетаются в ней, и подчас весьма причудливо. Она выработана эмпирическим путем. Были годы, когда сторонники «чистой» минералогии брали верх и экспозиция отражала научно-исследовательские устремления. Бывали и попытки сделать упор на возможностях камня в декоративно-прикладном искусстве. Тогда в витринах появлялись кольца и браслеты, камни, пепельницы и письменные приборы, мозаичные картины и даже столы и светильники. Но подбор этих изделий был по большей части случаен, стилистически разнороден, и среди действительно красивых произведений попадались вещи неграмотные, в которых неповторимость камня эстетически не была омыслена.

Постепенно сложился нынешний тип экспозиции, в которой главное внимание уделено эстетическим качествам камня в его природном состоянии, многообразию типов кристаллообразования, неповторимости рисунка и цветовых переходов. Обработка (пришлифовка, обточка, полировка) служит выявлению и подчеркиванию именно природной, естественной красоты. Изделия из камня или с использованием камня включаются в экспозицию с большой осторожностью.

Думается, что отказ от широкого показа декоративных изделий с камнем и из камня объясняется не только тем, что специалистам было трудно отбирать и грамотно экспонировать художественные, а не чисто минералогические экспонаты. Вопрос гораздо глубже и противоречивее. Меньше всего пользовались успехом у зрителей те изделия, в которых обработанный камень приобрел классически строгие, геометризованные, идеально полированные поверхности, четкие, отточенно выверенные грани, скупые лаконичные формы. И, напротив, те работы, где обработанная, преобразованная искусством плоть камня сочеталась, соединялась, взаимодействовала с природной, как бы не тронутой материей, — вызывали у зрителя наибольший интерес.

Эти пристрастия зрителей очень показательны: наибольший эмоциональный отклик у людей находят те художественные произведения, где голос искусства, культура обработки соотносены с голосом природы, нетронутой и свободной. Такого рода зрительские отклики и симпатии естественны на выставке «Удивительное в камне», но они характерны и на специально художественных выставках, где появляются изделия из камня и с камнем. Особая чуткость и бережность к природной форме и фактуре, эстетизация «естественных» поверхностей, свободная органичность в построении формы, вернее, органические принципы формообразования и, наконец, широкий семантический пласт идей, сюжетов и образов, связанных с миром природы, — эти качества по существу современной художественной культуре в целом.

Стоит задуматься также, почему ученый или писатель, ну в общем человек, много времени проводящий за своим письменным столом, наедине с идеями и чистым листом бумаги, предпочтет поставить на этот стол глыбку минерала или друзу кристаллов, а не каменный бювар из тщательно шлифованных плиток. И почему в магазине поларков или ювелирном магазине, а не только в специализированных магазинах «Природа» Общества охраны природы и памятников культуры, покупатель предпочитает приобрести красивый минералогический образец — флюорит, агат, кварц, — а рядом стоят лоточки, вазочки, пепельницы из этих же «камней».

И даже там, где эмоции направлены совсем не на эстетику, — на кладбищах — памятники ушедшим живые предпочитают заказывать в виде глыб камня с одной приполированной поверхностью для надписи, а не в виде мавзолеев и стел архитектурного типа. Или пытаются — в

более наивных вариантах — приблизиться к скульптуре, к изобразительности, — но только не условная архитектоника, не классическая геометризация и симметрия. Наверное, в нашем эстетическом и, пожалуй, даже шире — культурном сознании произошли какие-то важные перемены, которые отражаются в этих пристрастиях и отталкиваниях.

Век техники породил свои антитезы — мы наслаждаемся тем, что в наименьшей степени несет на себе печать механического, тиражированного, шаблонного производства; чем меньше обработки, пусть самой блестящей, чем более естественно, руковорно (пусть даже коряво!) — тем лучше. И, наконец, порождение «нейлонового» века — новые синтетические материалы — также породило противодействие себе. Синтетика и пластмассы изменили классическую иерархию в восприятии материалов, в их художественном освоении. В новой ценностной шкале не яркость и сверкание поверхности, не блеск, которыми пластмассы и искусственные материалы обладают в полной мере, а неровность и шероховатость, неожиданность приоткрывшейся текстур и глубина, словом, импровизация природы приобретает в нашем сознании наибольшую значимость. Возвращаясь к камню и изделиям из него, хочется подчеркнуть два момента: во-первых, большую культурную значимость — и не только с точки зрения «культурного досуга» — любительского коллекционирования и художественного осмысления поделочного камня; и, во-вторых, удивительную слепоту по отношению к камню, этой большой национальной ценности, организаций и учреждений, которые ведают его добычей и обработкой.

Известно, что многие месторождения уникальных по красоте и физическим качествам камней разрабатываются чисто промышленно, без достаточного учета специфики минерала, и поэтому уже на начальном этапе утрачиваются или нарушаются многие художественные качества и возможности. А кроме того, полученное сырье зачастую запускается в обработку под художественно слабые, а то и вовсе антихудожественные образцы — и торговля пополняется, а вернее, затоваривается очередным Есениным на кварцевой скале или соевой со святающимися глазами. Думается, что совсем не обязательно любое месторождение поделочного камня превращать в сырьевую базу художественного производства и начинать выпуск изделий можно только тогда, когда ассортимент сформирован, обоснован художественно, товароведчески и даже социологически. А до этого, может, и не стоит торопиться и переводить уникальные дары природы в дешевый ширпотреб. Сейчас это звучит как утопия, и кажется, что все эти обоснования — дело далекого будущего. Но у нас в стране огромные резервы — не только сырья. Стоит попытаться привлечь общественность, тех же любителей камня — и очень многое окажется решенным с помощью энтузиастов. Но силы их распылены, общение затруднено даже в пределах одного города, не говоря уж о стране. Был раньше такой журнал — «Самоцветы», ставший теперь библиографической редкостью. Это было замечательное издание, пользовавшееся серьезным авторитетом и у нас, и за рубежом, даже при том, что там подобного рода журналов много. «Самоцветы» на своих страницах объединяли геологов, инженеров, художников, историков, широко и весьма квалифицированно обсуждая вопросы исследования, добычи, обработки камня и истории камнерезного искусства. Они оказывали помощь технологом и художникам, то есть в той области, где сегодня сильнее всего ощущается нехватка четкой позиции и распыленность сил. И если сегодня художники жалуются, что под их образцы нет достойного оборудования, а дедовскими станками современной продукцией не создашь, а технологи сетуют, что им неинтересно разрабатывать технологично под убогие изделия, то это в значительной мере порождено тем, что заинтересованные стороны очень разобщены, не только ведомственно, но и психологически.

Критерии наших оценок

Владимир Костин

тическом состоянии, когда сливаются воедино и личный опыт, и знания, и взрыв чувства, и устоявшийся вкус, и размышления, и мировоззренческие позиции — все это вместе определяет и формулирует оценку произведения каждым из нас, критиков-профессионалов. По существу, этот акт можно считать творческим, в него включено и наше умение сопереживать произведению художника, заражаться его образным видением мира. Вся история искусства говорит о том, что идея произведения всегда воплощена в художественно-пластическом строе, сюжете, композиции, колорите, линии, пространстве. Поэтому принято считать, что в произведении изобразительного искусства ничего нельзя скрыть, закамуфлировать, ибо глазу понимающего человека это будет видно: и ложный пафос, и претенциозность, и бедность мысли, и шаблон — все, все будет видно в самом произведении, в том, как оно выполнено и решено.

Но быстрый, мгновенный процесс критической оценки — лишь половина дела, хотя и основная: ведь выступая устно или в печати, мы рассуждаем о произведении аналитически, рассматриваем его подробно и по частям, подходим с разных сторон. Возможно, что мы и выслушаем художника, и сравним эту его работу с другими, рассмотрим этюды, эскизы и т. д. — но все это мы делаем лишь для убедительности и доказательности нашего возникшего сразу суждения.

А это значит, что перед критиком в его профессиональной работе встают прежде всего три задачи: первая — уметь понять исходя из произведения сущность поставленных художником перед собой задач; вторая — оценить их идейно-художественную глубину и значимость (или наоборот, их никчемность, слабость, устарелость); третья — понять, как решает автор эти поставленные им же перед собой задачи, каков художественный результат. В том, как мы отвечаем на эти три вопроса, и проявляются сила или слабость нашего критического суждения.

Однако есть при этом одно обстоятельство, весьма помогающее нам быстро и правильно понять произведение. Я имею в виду, что все художники, обладая индивидуальными чертами и особенностями, принадлежат все же каждый к какому-то поколению, связаны с теми или иными общественно-художественными группами, направлениями, школами, и эта связь — отрицает ее автор или нет — всегда наглядна и легко читается даже у особо оригинальной личности (в частности, и тогда, когда автор пытается ее скрыть, затушевать). Этим для критика значительно сокращается и облегчается оценка произведения: ведь он сразу же включает его в круг характерных особенностей направления, с которым связан художник. Если работа чем-то отличается, мы вносим, конечно, поправку — но уже на подготовленную основу. Бывает, правда, что художник резко отходит от собственного индивидуального стиля и позиций своего поколения. В этих случаях перед критиком неотвизно встает вопрос — а плодотворен ли этот резкий уход от своего прошлого, что он несет автору, искусству в целом? Не искусствен ли этот разрыв с собой, органичен ли он? Каждый ведь знает немало случаев, когда такой резкий разрыв с прошлым приводил лишь к уничтожению уже обретенных ранее качеств. Но каждый знает и другое: в истории искусства есть примеры блестящего и сильного изменения творчества — как это было у позднего Рембрандта или Гё.

Но подобное обретение мудрости бывает, к сожалению, не столь часто; скорее иногда приходится наблюдать естественный спад творчества у многих представителей старших поколений. Это деликатная проблема: ведь если балерина, потеряв свой блеск, уходит со сцены, спортсмен идет тренировать других, то у художника этот спад проявляется не с такой очевидностью. Получив все самые крупные звания, он редко имеет возможность узнать о себе правду: многие годы продолжает выставлять свои работы и, увы, нередко при помощи комплиментарной критики утверждать себя в роли прогрессивного, указующего путь мастера. Деликатное отношение к старшим по возрасту, не говоря уже об авторитетных указаниях, не позволяет непредвзято оценивать его новые произведения, хотя эта деликатность и эти указания, скажем прямо, мешают, а иногда и очень существенно мешают, объективному суждению.

Но все же наиболее сложная и трудная задача для критика всегда возникает, когда мы имеем дело с совсем новым явлением в искусстве, с творчеством художников, ищущих неизвестные пути.

Здесь проверяется критик, его ум и вкус, его инструментарий, ибо надо находить некие новые критерии для суждения. Этот процесс идет обычно довольно медленно и чаще всего коллективно. Подобная проблема возникла перед критиками в начале 70-х годов, когда стали появляться произведения молодых, тогда еще неизвестных художников, которым, казалось бы, нельзя было предъявить старые, привычные, хорошо известные требования. Еще и до сих пор существует резкий разрыв между критериями, с которыми мы подходим к оценке произведений художников 60-х годов, с теми, которые применяем к художникам 70-х.

Так вот: правомочен ли этот различный подход к оценке произведений художников этих двух разных поколений? Можно сказать так: практически он необходим, поскольку при общей направленности творчества конкретные эстетико-художественные задачи, которые ставят перед собой художники, весьма различны. Разговаривая с мастерами старших поколений, мы нередко слышим упреки в свой адрес: когда же будет сказано относительно молодых (и в частности, художников 70-х годов), что живопись должна быть живописной, что стилизация чужда реализму, что фотокадр — не композиция? Очевидно, эти старшие товарищи во многом правы, если судить о новом с позиций той устоявшейся и продолжающейся развиваться художественной системы, с которой они органически связаны. Но неприятно того, чем живет, дышит, горит молодежь, — явление в истории искусства, можно сказать, постоянное. Без этого противостояния искусство, видимо, развиваться не может. Этот конфликт, это противоречие нужно для

Известны пушкинские слова: судить о произведении мы должны прежде всего исходя из тех принципов, в соответствии с которыми художник определяет задачи своего искусства. На первый взгляд, положение очевидное: мы же не рассматриваем, например, работы мастеров импрессионизма с точки зрения живописи Энгера, а стремимся понять, исходя из тех задач, которые они сами ставили перед собой — и только в этом случае мы правильно оцениваем то, что они все вместе и каждый в отдельности внесли в развитие искусства. Хотя на практике, увы, нередко делалось и по-другому: смотрели на Сарьяна с точки зрения Исаака Бродского*, но пользы от этого ни критике, ни искусству не было никогда. Однако тут же возникает и трудность: как быть с требованием единства критериев? Или мы должны иметь их множество и вынимать из сумки по мере надобности? Или каждый критик должен быть односторонним, «защищать своих», «уничтожать чужих»?

Опыт каждого из нас подсказывает, что суждение о произведении мы обычно выносим мгновенно. Только в целях анализа критик разделяет этот процесс на отдельные компоненты, но в действительности, на практике акт суждения целостен, проходит иногда очень быстро, в каком-то сложном эмоционально-эсте-

* А на Ю. Кугача с точки зрения Сарьяна (прим. редакции).

движения вперед — и если даже какие-то новые явления окажутся отброшенными общим потоком развития, о чем критика должна тоже позаботиться, они все же будут иметь значение для становления более ценных художественных идей.

О том новом, что привнесли в наше искусство художники 70-х, написано очень много. Говоря о непривычном характере их художественного миропонимания, например, Александр Морозов писал, что новый художественный язык «не есть пренебрежение к правде жизни», что для его понимания не надо «путать объективность трактовки действительности ни в широком плане с достоверной передачей природы во что бы то ни стало»¹.

«Живописная система семидесятников, — размышляла Анна Дехтять, — в общем чужда живописи пленэрной, этюдной, с ее построением колорита на теплых и холодных тонах, взаимопроникновением цветových масс, пастозностью мазка, четким «месивом». Всею этому молодые противопоставляют четкий линейный контур, локальный цвет, сложную фактуру, тщательную отделку деталей. Стремление изучить природу со скальпелем в руке, а не копировать ее, творить из «голово», предпочитая остроту глаза точности доопытного знания, само по себе вполне соответствует интеллектуальному направлению их живописи»².

Кирилл Макаров выделял такие характерные признаки многих произведений молодых художников, как символизм и метафоричность.

Виктория Лебедева отмечала «интеллектуальность, интеллигентность современного художника», которые «означают в том числе и то, что литературно-художественные ассоциации для него так же естественны, как и наблюдения над живой реальностью»³.

«В обращении молодых к опыту классического искусства, — писала Лидия Акимова, — явственно обозначились желание приблизиться к вечным категориям прекрасного, поиски в современности гуманистических начал бытия»⁴.

«Пусть не смущает вас, — замечала Галина Плетнева, — иная эстетическая форма, и не об одинаковости уровней художественного развития идет речь. Различия закономерны. Одно неоспоримо: сегодня мы имеем дело с мышлением художественно зрелым, обладающим самостоятельностью в своих стремлениях к исследованию новых, еще не открытых для творчества пластов человеческой жизни»⁵.

Все эти высказывания (а тут только малая часть всего, что было сказано об искусстве 70-х) показывают, что наша критика в своей оценке этого искусства во многом исходила из других критериев, чем те, которые предъявлялись к творчеству художников предшествующих поколений. Находя все новые особенности искусства «семидесятников», не избегая и критики некоторых его сторон, многие наши искусствоведы поддерживали этих художников, как поддерживали в свое время и искусство «шестидесятников», находя в них тоже новые и очень важные по отношению к прошлому тенденции и качества. Однако процесс развития у «шестидесятников» оказался очень неоднородным и представляет сегодня сложную проблему для критического суждения об их искусстве и судьбах. Немало людей считают, что эти художники осуществляют и сейчас главную линию развития русского реализма и что только продолжение этой линии нужно и плодотворно для нашего социалистического искусства. Но ведь среди «шестидесятников» с самого начала формировались разные течения — «суровый стиль», примитивизм, и наконец, чисто пленэрная линия, продолжающая традиции московской пленэрной школы, наиболее полно проявившейся еще в начале века в искусстве «Союза русских художников».

Очевидно, для художников намного труднее, чем для критиков, принять положение, что произведения нужно оценивать исходя прежде всего из тех задач, которые сам художник перед собой ставит; вернее сказать, это положение каждый художник готов принять только по отношению к своим работам и работам близких ему мастеров, но, как правило, многие из них не находят в себе достаточной объективности, чтобы судить о произведениях других авторов на основании их собственных эстетических принципов.

В суждениях же критиков этот критерий практически почти всегда остается в силе (хотя и здесь собственные пристрастия и принадлежность к определенной художественной культуре, определенному поколению накладывают свой отпечаток) — но остается до определенного предела.

Ведь в художественной жизни случаются положения, когда, например, возникают явления, которые можно было бы охарактеризовать как антихудожественные, спекулятивные, но в то же время претендующие на статус искусства. Увы, сейчас их существует — хотя и не под эгидой Союза художников — еще немало. Они также требуют к себе индивидуального подхода. Но зададим вопрос: а каковы эти задачи, какое они имеют отношение к нашему искусству, к жизни, к социалистической культуре? И в нашем ответе вступят в силу общественные, нравственные, эстетические позиции.

Здесь возможны между критиком и художниками столкновения, непонимание, неприятие друг друга, но все же за критиком остается право оценивать в искусстве прежде всего с мировоззренческих позиций социально-идейную сущность самих задач, иногда заключающихся в утверждении чистой бессмыслицы, а то и чего-нибудь похуже.

Но если в этих случаях ситуация ясна и обычно вызывает такую же ясную и прямую негативную оценку со стороны наших критиков, то более сложное положение создается перед работами художников, претендующих, без всякого на то основания, на то, что именно они наследуют самые высокие традиции реализма. Иногда эти художники привлекают внимание широких кругов зрителей разнообразными натуралистически-иллюзорными и другими недостойными приемами и средствами. Вообще нужно сказать, что и в художественной жизни прошлого время от времени появлялись один-два художника, потворствовавших (сознательно

или бессознательно — это особый вопрос) неразвитым вкусам и требованиям определенных кругов зрителей. В этих случаях происходит резкий разрыв между критикой профессиональной и «любительской». Причем на сторону последней нередко встают не только некоторые авторитетные люди из разных областей жизни — ученые, писатели, журналисты, общественные деятели, — но и некоторая часть критиков, по причине ли своих, скажем мягко, упрощенных позиций в искусстве или по иным, как говорится, конъюнктурным соображениям.

Создается ситуация, когда зрители валом валют на разрекламированную выставку, оставляют в книгах хвалебнейшие отзывы, которые затем выдаются за мнение народа, и художник получает незаслуженные почести и звания — а профессиональная критика его не признает. Как тут быть?

Не так давно я шел на подобную выставку, стараясь преодолеть негативную предрасположенность, откинуть уже сложившееся в художественной среде отрицательное к ней отношение. Я стремился рассматривать работы со всей возможной для меня объективностью, но, увы, все, что я увидел, оказалось гораздо хуже, чем я мог представить себе, зная до этого несколько произведений этого автора. Я подробно рассматривал, как он составляет на палитре некий «телесный» цвет из желтовато-светлых и розовых красок, а в тенях прибавляет серо-умбристую красочку и ретушерским приемом соединяет со светлыми местами; как в других работах цвет лица дает коричневатую-желтоватую, очень далекий от реального, а тени делает коричнево-темными; как в некоторых портретах, написанных в мастерской, художник, ничего не изменяя в фигуре, приписывает пейзажный фон, небо в облаках, зеленый луг; как акцентирует глаза персонажа, делая их всегда одинаковыми, широко раскрытыми, преувеличенными. Короче, я видел «приемчики». Вероятно, здесь дело как раз в том, что на нас, профессиональных критиков, не действует эта живопись, как не действует показ фокусов на опытного иллюзиониста. Мы слишком видим средства воздействия, употребленные нарочито, видим ложь. От нас не скроется, что старинная рама, дорогая и красивая, найдена раньше портрета, который к ней пригнан по колориту; что, ратуя за реализм и высокое искусство, художник, по сути дела, ставит перед собой задачу возрождения самых закоренелых методов салонной живописи.

И эта совершенно условная и ложная живопись многими превозносится как очень правдивая, реалистическая? Да ведь эти однообразно-ремесленные карандашные портреты, эти красавицы с полублаженным торсом, старушки с грубо написанными морщинами — все это выполнено, можно сказать, учеником староакадемической школы самых печальных времен ее существования... Так я вижу как критик.

И тут передо мной встает главный вопрос: а в том ли моя задача как критика, чтобы не поддаваться гипнозу, сохранять ясность видения, трезвость и страсть к анализу приемов и приемчиков? Думаю, да.

Мы знаем из истории, что гипнотический флер рассеивается, а оценки критика остаются. Именно в этой исторической перспективе и обнаружится, вероятно, единство наших критериев, нам самим пока не видное.

Но как же преодолеть расхождение с загнивающей аудиторией? Вероятно, мы еще плохо работаем со зрителями, мало встречаемся с ними, не умеем объяснить им закономерности изобразительного искусства. Вместо этого у нас подсчитывают в книгах отзывов положительные оценки той или иной иногда слабой работы и на этом основании объявляют ее образцом для других художников. Книгу отзывов надо изучать, но изучать объективно, уметь выделить прежде всего мнение передового, чуткого зрителя; ее нужно изучать для того, чтобы усилить пропаганду искусства, чтобы помогать зрителю находить правильные критерии в суждениях об искусстве.

Только усиление работы критиков с массовой аудиторией — чего, надо сказать, многие еще чужаются, предпочитая писать друг для друга, — может повысить уровень восприятия искусства, сделать невозможным отождествление эстетического переживания с приятным шкелотанием органов восприятия.

Мы отвечаем перед историей не только за искусство, но и за зрительскую аудиторию. И если мы можем уповать на то, что «история нас рассудит», подтвердив наши оценки, обнаружив единство критериев, нам самим иногда не видное, — то что она скажет нам, критикам, по поводу существования таких явлений массового гипноза, выдаваемого за искусство? Она скажет, что мы плохо работали со зрителями, и будет права.

Читатель вправе спросить: а почему же я не назвал фамилию художника, которого привожу в пример? Как раз потому, что хочу по-другому поставить вопрос. Сегодня идет борьба за зрителя — и не скандалы вокруг того или иного имени помогут нам ее выиграть, а серьезная воспитательная работа.

Партия рассматривает именно критику как главное средство воздействия на художественное творчество. И если сегодня ситуация усложнилась, значит мы должны уметь выполнить свою задачу в этих новых условиях.

Критерии наших оценок должны быть не только правильными — они должны стать достоянием масс. Вот вывод, который, мне кажется, надо сделать каждому критику, ответственно относящемуся к нашей общей задаче.

¹ Морозов А. Советская живопись 70-х годов. М., Знание, 1979, с. 19.

² Дехтять А. Молодые мастера и мастерство. — Творчество, 1977, № 1, с. 7.

³ Лебедева В. Олег Филагчев. М., Советский художник, 1975, с. 6.

⁴ Акимова Л. Пути молодых. — Творчество, 1976, № 8, с. 3—8.

⁵ Плетнева Г. Человек и окружающий мир в современной советской живописи. М., Знание, 1982, с. 31.

СИМПТОМЫ НЕБЛАГОПОЛУЧИЯ

Никита Воронов

Раньше искусствоведение занимало довольно ясную позицию в системе «искусство — зритель». Позицию посредника, толкователя. Казалось, оно необходимо и художнику, и потребителю. С первым можно было разговаривать о светотеневых и композиционных приемах; зритель с удовольствием слушал, кем были Вирсавия и княжна Тараканова. Сегодня вновь массовым тиражом стали выпускаться монографии, книги по истории искусства и книжечки о том, как смотреть картину и что такое гравюра. Но и зритель, и художник — уже не те.

Современный юноша-студент не признается, что он понятия не имеет о том, что такое офорт или килогравюра, а человек среднего поколения, владелец кооперативной квартиры не побежит в ближайший киоск за брошюрой о восприятии скульптуры. Однако он обязательно постарается не протереть купителю, но «достать» (ввиду мизерных тиражей) многокрасочную книгу-альбом о фламандской живописи или импрессионистах.

Нет, я не о новом мещанстве... Просто во взаимоотношения художника и зрителя властно вошло такое понятие, как «престиж». (Как, вы еще не были на Шилове? — А вы были на Чуйкове? — Чуйков? Это который на рисовом зерне?.. — Реальная сценка в троллейбусе.)

Ныне искусствовед должен удовлетворять эту неуемную тягу к престижу и у зрителя, и у художника. Казалось бы, художник — творец, артист, создатель новых эстетических ценностей. С его произведениями знакомятся сотни, а то и тысячи зрителей. Он непосредственно несет свое искусство народу. Чего ему еще нужно?

Ему нужна публикация. Вначале хотя бы упоминание, затем персонально ему посвященная статья и наконец — альбом или монография. Последняя подчас кажется чем-то не менее важным, чем персональная выставка. Больше того — выставка иногда рассматривается как этап на пути к монографии. Но навisto было бы искусствоведу радостно потирать руки, воочию наслаждаясь авторитетом печатного слова. Художнику не так уж нужны его анализы и мысли. Ему важна сама по себе книга. Он прекрасно знает, что большинство читателей уже давно превратились в «листатели», которые будут рассматривать лишь иллюстрации и почитать книжку, смотря не на фамилию автора, а на формат, качество печати, привлекательность обложки.

И поэтому не столь уж важно, кто будет писать о нем — талантливый искусствовед или посредственность, критик или журналист. Теперь даже принято обращаться не к профессиональным толкователям искусства, а к своему брату-художнику. Поскольку же последние пишут хотя и свежо, но кратко, считая, что одной метафоры для статьи вполне достаточно, то каталоги несут уже тремя-пятью микростатейками собратьев-авторов. А недавно

вышел каталог выставки уже вообще без фамилии автора вступительной статьи — кому нужна такая мелочь?

Таким образом, если еще года четыре назад некоторые искусствоведы жаловались, что они «превращаются в портретистов», то теперь их постепенно вытесняют и из этой сферы — как путем сокращения текстовой части альбомов, так и заменяя другими специалистами или снимая их подписи. Мы исчезаем, становимся призраками, невидимками...

Но это в области, так сказать, «основной» деятельности. Попробуем заглянуть в смежные. Документальное кино выпускает множество фильмов о художниках и разных явлениях искусства. Я знаю немало хороших искусствоведов, подававших заявки на создание фильмов о видах искусства, отдельных периодах или художниках. Под всякими предложениями их отклоняли. Не «своей», ВГИК не начал. И в то же время мы видим то, что выходит на экран. Обо всем говорить не буду, но нередко приходится поражаться низкому искусствоведческому уровню сценариев. Кажется, авторы считают, что если крупным планом показать «руки скульптора», мнущие глину, и «руки мастера», заглаживающие ту же глину при выделке горшка, вопрос о специфике вааяния и прикладного искусства вполне этим решается. Даже пользуясь готовыми монографиями, они умудряются довести материал до предела примитивности.

То же самое на телевидении. Сериалы о сокровищах музеев большей частью сделаны квалифицированно и на хорошем уровне. Но искусствоведческих передач о сегодняшнем искусстве совсем мало (исключая лишь достаточно однообразную информацию об открывшихся выставках с обязательным показом в кадре одних и тех же эффектных лиц), а когда бывают, то единственная мысль их заключается в том, что скульптура, например, делается из различных материалов и воспроизводит разные сюжеты — как это было в фильме о Всесоюзной выставке скульптуры. А еще чаще зрителю внушается мысль, что художник любит свою землю и людей, которых рисует. Конечно, трудно что-либо возразить, но все же, когда к созданию фильмов привлекают специалистов-искусствоведов, результаты получаются иными...

Столько времени прошло с начала 1950-х годов, когда наше поколение закончило «свой университет» и знакомые по студенческим семинарам фамилии начали появляться в журналах и газетах! Но количество новых «пишущих» за эти годы увеличилось очень незначительно. Куда деваются остальные? «Оседают» в редакциях, музеях, институтах, в отделах министерств и различных «околохудожественных» учреждений вроде комбинатов, запасников и т. д. Но они не занимаются критикой. В наиболее «необслуженном» состоянии, несмотря на растущее количество монографий, остается именно современное советское искусство.

Существующие научные институты по проблемам искусствоведения основные силы тратят на историю искусства — зарубежного, русского и частично советского довоенного периода. Работа этих институтов в области науки об искусстве состоит в основном в обобщении накопленного опыта — издании многотомных историй, словарей и т. д. И создается парадоксальное положение — наука о современном искусстве развивается... журналами. Это уникальное явление, присущее, кажется, только нашей дисциплине. Любой научный журнал отражает положение дел в своей области, создает картину ее основной проблематики, ее достижений и поисков, публикуя результаты работ, проводимых в соответствующих научных коллективах. По нашим же искусствоведческим журналам — «ДИ СССР», «Искусство», «Творчество», «Художник» — никак невозможно составить себе представления о тематике и направлениях работ искусствоведческих институтов. Причем наиболее любопытным является то, что статьи в этих журналах пишут нередко те же люди, что работают в институтах, но пишут по вопросам актуальным, обычно лишь косвенно связанным с их основной деятельностью. (Исключение составляет журнал «Техническая эстетика», действительно отражающий положение дел в области дизайна и работу ВНИИТЭ.)

Думаю, прозорливому читателю уже надоели эти сетования, тем более, что он, конечно, чувствует в них личную ноту. Да, автор действительно не удовлетворен положением дел в нашей области. Но представляется, что важен не набор тех или иных негативных фактов, а попытка их анализа, поиск причин, которые их породили. Ведь то, что сейчас происходит, касается не одного музея, а всей гильдии искусствоведов. А происходит вот что.

Искусствоведение постепенно распадается на три далеко не всегда прочно связанных друг с другом раздела. О двух из них частично уже сказано. Это, во-первых, журнальная публицистика — обзоры выставок, статьи об отдельных художниках или новых работах, обзоры положения в отдельных городах, зонах или сферах искусства, наконец дискуссии. К этой же части я отношу монографии, брошюры, альбомы.

Во-вторых, это обобщающего типа труды, подготавливаемые институтами и частично кафедрами искусствоведческих отделений вузов. Третья часть — это собственно научные статьи, изредка печатаемые в журналах, но большей частью издаваемые в виде сборников или отдельных книг, подготовленные как институтами и кафедрами, так и индивидуально, по договорам с издательствами. Вот, пожалуй, здесь мы имеем дело с искусствоведением. Но познакомимся подробнее со всеми тремя разделами. Первый являет то, что обычно именуется критикой. Отношение к ней художников — малоинтересное. Порождено такое отношение не только некоторыми социально-психологическими факторами, но и самим характером критики в нашей области искусства. В отличие от кинокритики или архитектурной критики, искусствоведческая носит почти исключительно комплиментарный характер. Впрочем, чтобы быть справедливым, напомню, что отнюдь не архитектуроведческая критика начала негативно высказываться против так называемой «современной» архитектуры 60-х годов. Наоборот, она взалхлеб превозносила московские Черемушки и все то, что тотчас последовало за ними. Первое резкое слово против

«пятитажек» прозвучало в устах журналистов и писателей. И только вездь за ними недостатки в проектировании и строительстве уже стали объектом архитектурной критики. Однако даже при таких существенных поправках архитектурная критика все же менее комплиментарна, чем художественная. В чем же дело? Мне кажется, что среди других причин важную роль играет то, что кинокартина или проект здания создаются определенным конкретным коллективом — студией, проектной мастерской, творческим объединением. Выставку же картин предваряет гриф: «Министерство культуры СССР», «Союз художников СССР». Попробуйте выступить с критикой выставки, когда она ограждена таким авторитетом!

В кино имеются творческие объединения, в архитектуре — творческие мастерские. Естественно, это дает гораздо больший простор для профессиональной критики. Ведь выступаая, например, против какого-то фильма, созданного на студии им. Довженко, критик выражает свое несогласие с творческими кредо студии, а отнюдь не с Союзом кинематографистов, как у нас с Союзом художников. Вы выражаете несоответствие своей позиции со взглядами реперткома, режиссерского, операторского коллектива данной студии, а вовсе не с мнением всесоюзного или республиканского выставкома во главе с заместителями министра, секретарями Союза и т. д. — выставкома, собиравшегося десятки раз и проделавшего колоссальную работу по формированию выставки. А уж если живописное полотно честно прошло весь путь от зрительной выставки до общесоюзной, значит его смотрел, начиная еще с эскиза, а затем в процессе работы зональный выставком, затем республиканский и наконец общесоюзный. Любая критика этой картины как бы сама собой приобретает характер действич. по меньшей мере выражающего недоверие к компетенции и объективности десятков уважаемых людей. И этим подчас пользуются художники, пресекающие с помощью писем-жалоб каждое негативное суждение.

Но главным образом комплиментарность критики спровоцирована комплиментарностью самого изобразительного искусства. Каждому известно (и партия на своих пленумах и съездах об этом прямо говорит), что далеко не все проблемы у нас решены, что есть еще недостатки, неравномерности и противоречия в развитии. Литература, кино и театр не проходят мимо этих противоречий, «отражают» их и даже пытаются подсказать выход. В этом отношении традиции Гоголя, Щедрина, Короленко, Ильфа и Петрова становятся все более жизненными. Большие же формы изобразительного искусства отстраняются от проблемной стороны действительности. Все трагическое для них кончилось в 1945 году. С точки зрения тематики и сюжеттики, большинство наших выставок — славная благодать. Получается, что изобразительное искусство взяло у своих великих предшественников — Федотова, Перова, передвижников — лишь формальную сторону, но не стремление к социальной, гражданской направленности искусства. А формальные искания, особенно, например, в области колорита не были самой занимающей их стороной — это известно.

Что же говорить о критике в этих условиях? Споря или оставаясь недовольной такой сюжетной односторонностью, она выступала бы против неких основополагающих принципов современного искусства. Вот и получается, что у нас весьма слаба собственно критика — важнейшая часть искусствознания, ибо, не сомневаясь в существующем положении дел в искусстве, не анализируя критически даже то, что кажется сегодня неколебимым истинным, невозможно двигаться дальше в завтра.

Обратимся теперь ко второму разделу — к обобщающим трудам. По сути дела, искусствознание здесь по многим чертам своего метода не отличается от гражданской истории. У них лишь различные объекты исследования, но способы осуществления идентичные — изучение книг, публикаций, архивов, ознакомление с социальными-психологическими особенностями и духовным климатом эпохи, а затем влетение в эту общую канву конкретных исторических сведений о тех или иных явлениях искусства. Оценки разбираемых произведений опираются на сложившуюся традицию или расширяют ее. Объективных критериев и методов анализа, дающих неоспоримый результат, пока нет. Поэтому в некоторых обобщающих трудах оценок и анализов вообще нет, а все сведено лишь к фактологии. В трудах общего типа даже формальный анализ композиции, разбор психологического воздействия цвета, перелачи движения, живописного «веса» отдельных фрагментов и т. д. — крайне редки. Практически дается сумма сведений по истории искусства, пригодных для сдачи экзаменов.

Но в общем-то обобщающие труды и словари для того и служат — для справок, для экзаменов. Остается третий раздел — собственно проблемные исследования, результаты которых публикуются в виде книг, а чаще — в виде статей в сборниках или докладов на симпозиумах. И вот здесь происходит любопытные процессы. Еще около десяти лет назад наши издательства с неохотой соглашались заключать договор написание какой-либо проблемной или чисто научного плана книги. Зеленый свет давался лишь для монографий или занимательных искусствоведческих книжек. Считалось, что тем самым искусствознание обслуживает «широкого читателя». Сейчас тот же «Советский художник» издает проблемные книги и более того — даже популярные монографии объединяет рубрикой «Образ и цвет». Ну а сборников и научных статей становится все больше. Казалось бы, все обстоит вполне благополучно. Но хочется обратить внимание на два факта. Во-первых, эти статьи и книги становятся все более специальными и узкими. Ни о каком массовом читателе уже нет и помину.

Появляется специфическая терминология, понятная лишь специалистам, да и то не всегда. То есть идет, казалось бы, закономерный для всякой науки процесс саморазвития — то, что сейчас модно именуется «развитием фундаментальных исследований». Исствознание становится как бы «чажкой для науки», дисциплиной «самодостаточной», занимающейся особым кругом собственных проблем, нередко не имеющих отношения к практике.

Но оно еще не поднялось до подлинно научного уровня со своим интуитивным методом. И вот здесь обратим внимание на второй факт — оценки в нем, в общем-то, достаточно произвольны. Каждый честно к себе относящийся искусствовед знает, что о любом современном произведении он может написать страницу-две вполне обоснованных похвал и столько же детально обоснованных критических замечаний.

Не говорю уже о различных искусствоведах. Вот пример: «...Мастер создает крупное монументально-декоративное произведение... Очень поэтичны в этих рельефах образы женщин... Несомненно, эта удача мастера была подготовлена его настойчивой работой над овладением методом социалистического реализма и общим подъемом советского искусства». И другая статья о том же самом: «В монументальном искусстве все сильнее сказывались официальные нормативы академического натурализма... С конца 30-х годов мы видим тенденции внешней описательности и дидактичности... черты иллюстративности в решении тем...»

Но дело не только в различных оценках. Пугает вытекающая из них произвольность наукообразного сопоставления, например, творчества Пиромани с творчеством Шагала или Александра Герасимова. Почему бы и нет? Интуитивный метод, по сути дела, есть метод достаточно волюнтаристский. Чем хочу в искусствознании, тем и занимаюсь. Стало быть, пока что искусствознание усвоило лишь внешние признаки серьезной науки («птичий язык», недоступный неопитам), да и то не все. И поэтому путь узкопрофессиональных исследований, интересных лишь для специалистов, вряд ли даст ощутимо весомые результаты. Хотя эти исследования милы моему сердцу, я вполне понимаю, что они мало что дают и художнику, и зрителю.

Так, может, и не нужно стремиться к «подлинной научности»? Может, вернуться к уровню конца 50-х, когда мы писали, как выбрать обои, какая мебель нам нужна и как самим оформить вешалку в прихожей? Все-таки какие-то результаты это дало. И теперь, согласно исследованиям социологов, студенты технических вузов уже твердо усвоили, что их любимый художник — Репин, из всего творчества которого им особенно нравятся «Боярыня Морозова» и «Девушка с персиками»...

Но возвращение вопять невозможно. Исствознание все более уходит из системы «художник — зритель» в область чисто специальных интересов. Эти интересы выбираются и реализуются, как видим, вполне произвольно. И поэтому мне кажется — да простят меня коллеги, — что наша наука находится в тревожной ситуации. У нас нет одного важного звена — того самого, по которому определяется результативность любой науки: нет обратной связи. Мы не знаем, насколько мы нужны и полезны художнику, с одной стороны, зрителю — с другой. Восприятие зрительских масс фактически не изучается. С изрядной долей уверенности можно лишь сказать, что зритель по большей части достаточно хорошо воспринимает сюжет и все еще падок на всякие слащаво-розовенькие картиночки, где к тому же все «как в жизни». И именно поэтому многим нравится, когда известного по фотографиям героя изображают в образе голубоглазого ангела, а на экранах зритель интересуется, кто же такая княжна Тараканова — в школе этого не проходят. Но как воспринимается цвет, композиционное построение, движение и т. д. — не изучается.

Нельзя сказать, что этими проблемами не интересуются вообще. Цвет детально изучают эргономисты и специалисты по технической эстетике. Несколько лет назад я прочел очень обстоятельную брошюру о том, как влияют психические расстройства на творческие способности, на изображение линий, на восприятие цвета и т. д. Почему-то это изучается в отношении больных и неуравновешенных людей, а как воспринимают цвет нормальные люди, определяют в лучшем случае лишь в ГАИ после наезда неудачника на красный свет.

Это необъяснимо для последних десятилетий XX века, но в наших институтах «классического» искусствознания нет психологов и социологов, которые изучали бы изобразительное искусство. В классическом искусствознании изучается — и об этом говорит структура наших институтов и кафедр — русское искусство, западное искусство, монументальное, декоративное искусство, но чикак не искусство вообще, не искусство как социально-психологический, творческий, истинно человеческий феномен. Не обсуждается и не исследуется проблема таланта, мастерства, условности, индивидуальных композиционных построений, колорита и т. д.

Нужно ли все это? Может быть, правильно на рубеже 20—30-х годов отнесли подобные темы к формальной эстетике и зачислили по ведомству формализма? Но дело в том, что искусствознание, в отличие от многих других, не только точных, но и гуманитарных наук, характерно тем, что имеет не один, а два объекта своего изучения — процесс творчества и процесс восприятия. Причем восприятие — это ведь тоже большая и композиционная проблема. Одно дело, как мыслит себе воздействие своего произведения художник, и другое — как его в действительности воспринимает зритель. Желаемое и существующее здесь не всегда совпадают. На процессе восприятия накладываются мощный отпечаток воспитания, культурный уровень, привычная система ценностей, даже этническая принадлежность, возрастные особенности. Поэтому искусствознание по самой своей природе является наукой системной, наукой стыковой. А хорошо известно, что наш век — это как раз век преимущественного, активизированного развития пограничных дисциплин. И если бы мы поняли этот имманентно присущий искусствознанию стыковой характер и способствовали его реализации, внедряя психологические, социологические и иные исследования «внутри» искусствознания и проводя их вкупе с ним, то наша наука, возможно, преодолела бы те кризисные явления, которые специфичны для нее сегодня и, вооруженная марксистской философией и историческим материализмом, вышла бы на передовые рубежи среди гуманитарных дисциплин.

Предчувствие целостности

Григорий Островский

Казалось бы, страсти дискуссии поутихли, оппоненты притомились, а полемические крайности стерлись. Как это нередко бывает, каждый остался «при своих интересах», пребывая в убеждении, что на предмет спора могут быть лишь две точки зрения: одна — его, другая неправильная. А между тем, пока теоретики ломали копыя, побивая друг друга неопровержимыми аргументами и искусно смонтированными высказываниями великих людей, жизнь продолжалась не совсем в том русле, какое назначено критиками; совершились какие-то важные перемены, но итожить и осмыслить их, видимо, придется лишь дискуссиям конца 80-х. Пока что ясно одно: «ретростиль» и «детские грезы» минувшего десятилетия становятся достоянием прошлого и в этом качестве представляют интерес скорее для хронистов социальной психологии и историков художественной жизни. И все же опыт прошедшей на страницах «ДИ СССР» дискуссии, затронувшей широчайший круг проблем, был, как оказалось, более плодотворным, чем мерещилось, пока она шла, и мы еще не раз, видимо, вернемся к ним в наступающую эпоху. Помимо «внутрицеховой» пользы, стимулирующей возникновение и развитие новых идей и методик в искусствоведческой среде, дискуссия выдвинула на авансцену целый ряд открытых вопросов, имеющих первостепенное значение для современных художественных процессов. С этой точки зрения, предложение А. Каменского пойти «по второму кругу» содержит позитивное зерно. Тем более, что его темпераментная статья «Огонь, а не пепел» («ДИ СССР», № 1, 1984) при всех ее полемических издержках может служить приглашением к продолжению более широкого разговора, чем в ней намечено, даже если этот разговор приведет к умножению вопросов, а не ответов на них.

Автор выдвигает понятие «всеобщего времени художественного образа», призванное, по его мнению, обозначить качественно новый уровень наших отношений с наследием прошлого. И хотя мне трудно разделить присущий ему оптимизм, скрадывающий в известной мере драматические стороны возникающей в связи с этой тенденцией художественной ситуации, — все же, если отвлечься от частных, обозначенное направление теоретических поисков представляется интересным и плодотворным. В нем уловлена и зафиксирована одна из очень существенных проблем взаимоотношения современной и исторической культуры, возникающего в силу глубокой духовной потребности. А. Каменский видит основную тенденцию современного эстетического сознания в его обращенности к восстановлению и обретению связей эпох, в остром ощущении исторической целостности и нераздельности культуры и ее памяти. Мне хотелось бы повернуть разговор в несколько иную плоскость, продолжить его в «горизонтальном срезе», ориентированном не столько на историческое время (будь оно всеобщим, двойным или ограниченным), сколько на духовные и художественные пространства современного искусства. Может быть, тогда и в период ослабления ретротенденций (если он, как сейчас кажется, действительно наступит) мы не утратим способности говорить о многоосновности современной культуры и сложных, неоднозначных отношениях между ее компонентами и пластами. Ведь разве не странно, что через 60—70—80-е годы, при всех сменах художественных тенденций, метаморфозах стиля и изменениях вектора духовного поиска интерес к народному искусству, так называемому примитиву и самодетельному творчеству оставался некоей общей константой? Как и всякое явление, этот интерес реализовался на различных культурных и социальных уровнях: если высший был означен глубоким и серьезным освоением — вначале в виде поисков функциональной простоты народного, потом в освоении стилистики и космологии, а сейчас, как кажется, в попытке обучиться искренности и наивности, — то нижний воплотился примерно в той же антиэстетичной моде, что и ретростиль «интеллигентного мещанства». Можно спорить, видеть ли в этом стремлении признак «консерватизма» или «прогрессивности», но возникнуть столь массовое и распространённое явление не могло из ничего; даже накипь и пена образуются лишь тогда, когда в котле что-то есть, когда он кипит и бурлит. Я хочу сказать, что «мода на простонародное» — отражение созревшей, настоятельной потребности общества в осознании и ощущении целостности культуры, восстановлении и обретении ее духовных корней, широком включении в ее пространство всего объема народного искусства. Причины, как всегда, разнообразны, поиски их должны вестись на разных уровнях. Я хотел бы обозначить пока самый общий — эволюцию общественного сознания и художественной культуры на протяжении XX столетия. Может быть, это поможет прояснить, о чем идет речь.

Есть всем известные факты: первая половина и середина нашего века (говоря в грубом приближении) — это время центробежных сил, подвигнувших многих художников на решительный разрыв с традициями прошлого, изобретение новых направлений, вплоть до конструктивизма и абстракционизма, разрушение казавшихся тогда обветшавшими национальных корней и границ искусства, замыкающегося в кругу имманентных проблем. В это же время, хотели того или нет, углубляется пропасть между искусством элитарным и массовым, «учено»-профессиональным и традиционным-народным. В более общем плане можно говорить об определенной эйфории от успехов науки и техники, об убывающей прогрессии экологических ошибок, нарушении естественного равновесия между человеком и его деятельностью, миром вещей и машин. Отсюда один шаг до вытеснения из сферы активно

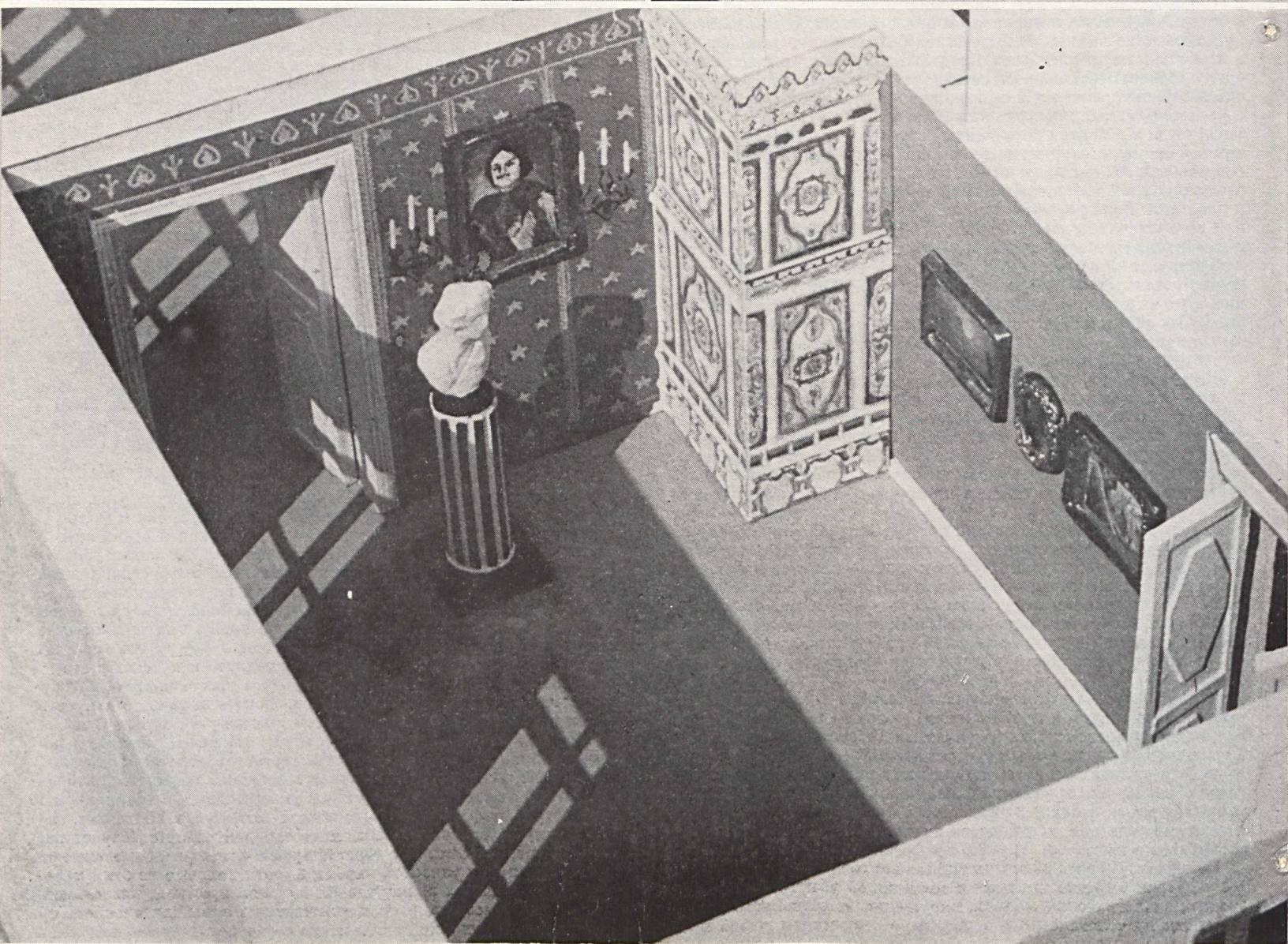
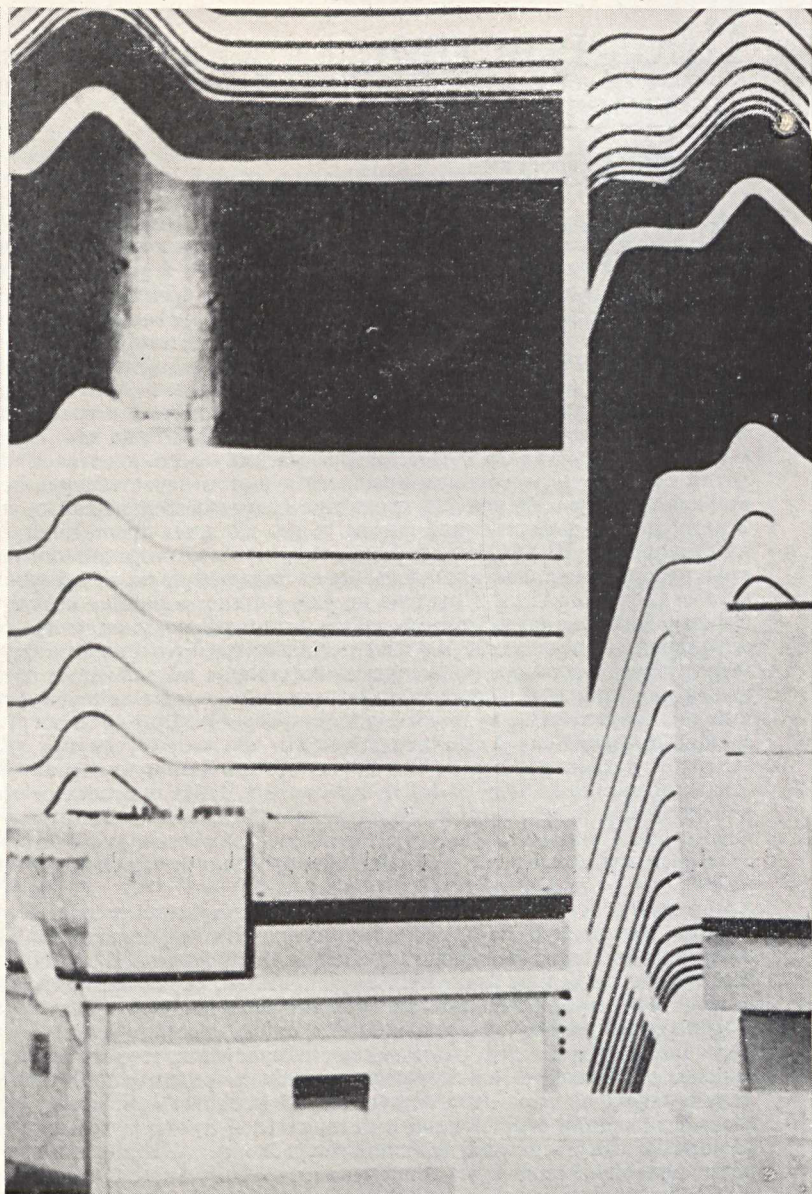
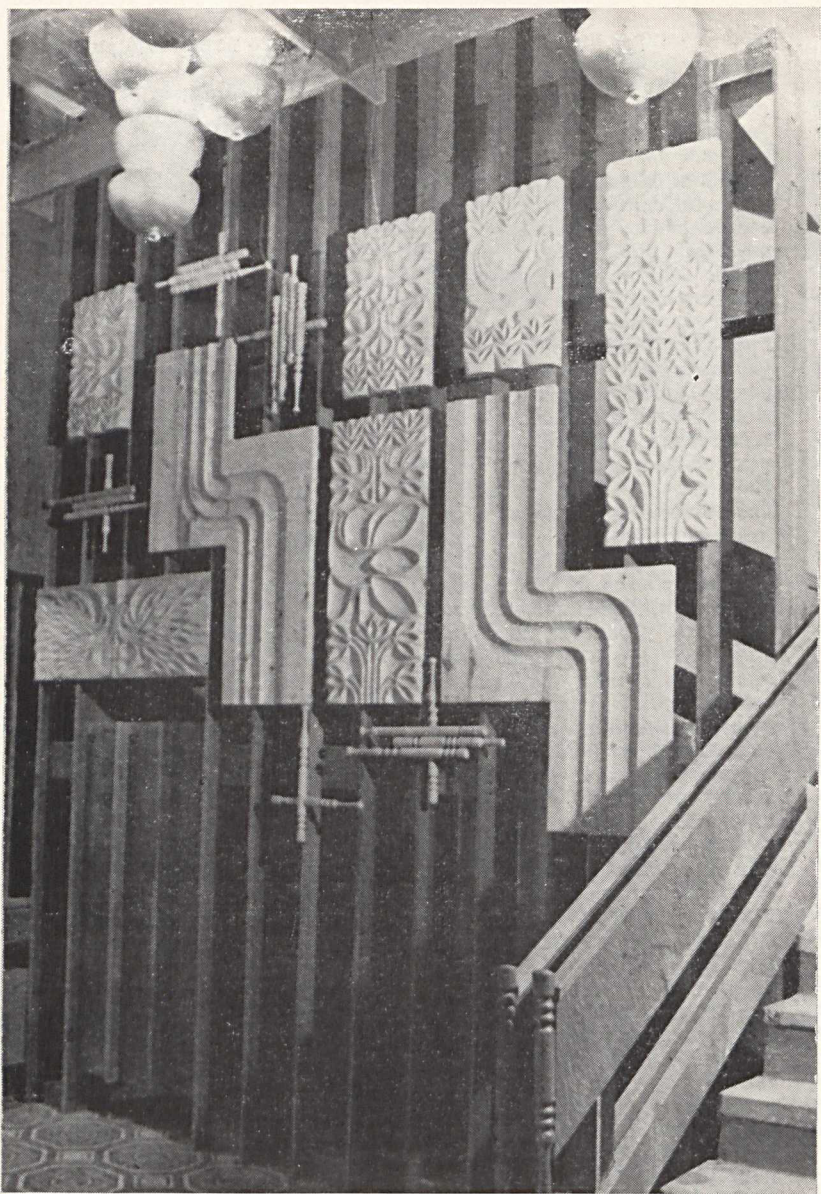
функционирующей культуры ее фольклорного пласта, ощущение его как реликта прошлого.

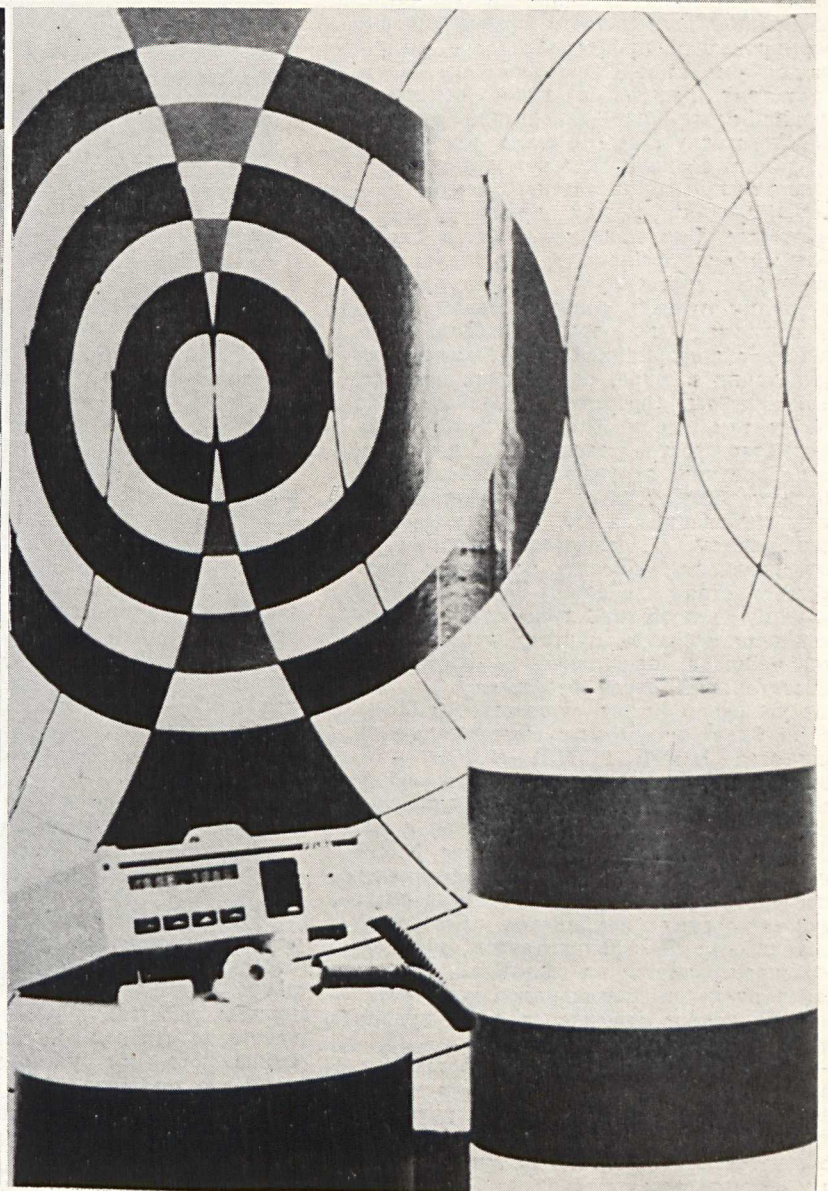
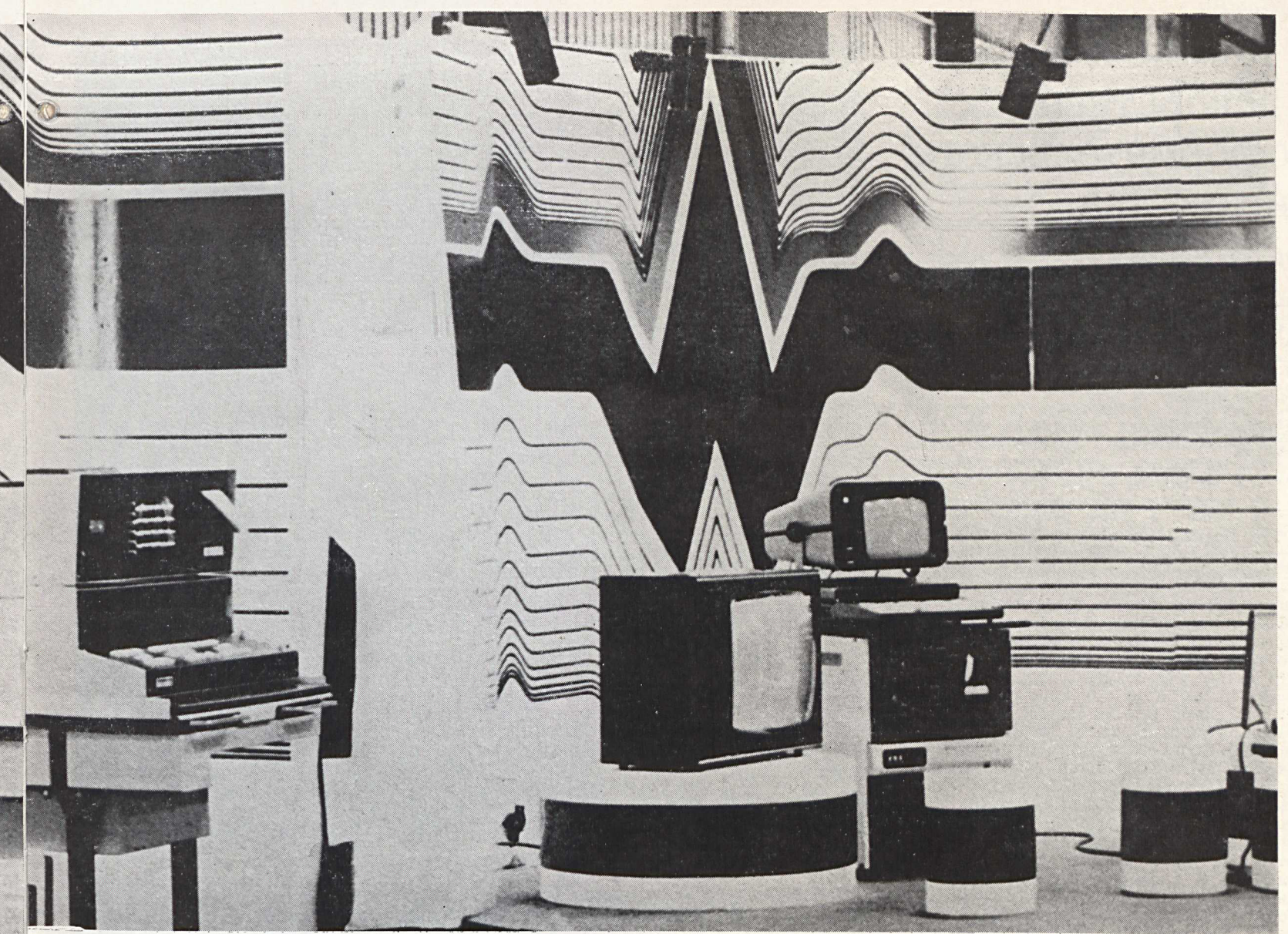
Но с 50—60-х годов наблюдается странный перелом; верх постепенно берут центростремительные силы. Вопросы национального самосознания и национального суверенитета становятся чуть ли не центральными в общественной жизни; осознавая гибельность забвения экологических проблем, люди начинают предпринимать многочисленные, хотя и не всегда эффективные, попытки восстановить нарушенное равновесие; НТР, набрав энергию развития, продолжает триумфальное шествие, но отношение к ней уже не бездушно-восторженное. Истоющее экспериментами искусство жаждет вновь обрести контакты с массами; культура стремится осознать себя во времени и пространстве. Громадный резонанс получают такие, казалось бы, региональные, укорененные в своей почве явления, как мифологические романы латиноамериканских писателей или Ч. Айтматова. Повсеместно возникают различного рода этнографические центры, музеи, фольклорные ансамбли и т. п., принимаются меры к возрождению и сохранению кустарных и художественных промыслов. На международном «рынке» все более ценится «особенное», а не «всеобщее». Сокрушающему натиску технической цивилизации, всеобщей промышленной унификации быта города и деревни пытаются противопоставить культ «исконного», «уникального», «рукотворного». И уже отсюда ведут два пути: один — к моде на прялки, керосиновые лампы, преловутые лапти и онучи как предметы убранства интерьера; другой — к серьезному и глубокому интересу к фундаментальным основам народного быта, не просто к научному изучению народного творчества, но освоению его как живого и полнокровного компонента современной культуры, призванного восстановить ее целостность, ее связи с массой, нацией, родной природой (вспомним хотя бы «Заметки о русском» Д. Лихачева, «Лад» В. Белова и другие работы). Эту тенденцию можно рассматривать и как стремление — пусть утопическое — к внутрижизненному, а не созерцательному типу культуры, прообраз которого видится в культуре фольклорной. Очевидно, всякая схема — не более чем схема, не вмещающая в себя противоречивой сложности процесса. Ведь еще в начале века в культуре были и «центростремительные» тенденции: остро чувствовалась расшатанность устоев, породившая обобщающую метафору разбитого на осколки зеркала, была и потребность найти опору в народном и «окраинном» искусстве, ибо без традиции никакая культура существовать не может. Наиболее чуткие художники жаждали тогда услышать «музыку цельного человека», стремились восстановить утраченные контакты с «низовой» культурой, народным эстетическим сознанием. Однако в то время далеко не все эти тенденции могли стать завершенными; развитие искусства часто шло парадоксальными путями. В. Хлебников и В. Маяковский влетали в речь «безъязыкой» улицы, но ее интонация влетали в стихию принципиально новой поэтики. В. Кандинский увлекался русским и немецким лубком, но пришел к беспредметной живописи. Основоположник и крупнейший представитель русского примитивизма М. Ларионов мечтал говорить с народом его же изобразительным языком, но от вывески пришел к изобретению лучизма. Как реакция на господство модерна в архитектуре возникло и неорусское направление, но перед лицом наступающего конструктивизма оно оказалось бессильным и скоропреходящим. Художники клялись «клеенками» Пиромани, но осознание его как одного из истоков нового грузинского искусства пришло не тогда, а много позднее. Все это, короче говоря, не опровергает, а лишь подтверждает то обстоятельство, что хотя в начале XX века и состоялась «великая встреча» искусства профессионального и искусства народного (назовем еще хотя бы имена Б. Кустодиева, Н. Гончаровой, К. Петрова-Водкина, А. Шевченко, И. Машкова), но в той исторической и культурной ситуации она могла лишь поставить и заострить вопрос, но не решить его.

Был и другой период, казалось бы, возрождения активности сходных попыток — в 20-х — начале 30-х годов, когда художники, увлеченные идеей создания единого всенародного искусства торили пути к примитиву как важному качеству народного эстетического сознания. Были на этой дороге и достижения, были и утраты; здесь не место углубляться в прошлое, существенна, однако, несравнимость результатов с тем, что мы видим сегодня. Что же мы видим?

Вероятно, ни сейчас, ни в обозримом будущем нельзя будет говорить о создании универсальной художественной культуры, включающей в себя как элементы профессионального, так и фольклорного творчества, но структура ее, равно как и взаимодействие составляющих ее «блоков» усложняется на наших глазах. Очевидно, было и будет искусство «высокое», профессиональное, несущее громадную идеологическую нагрузку, основанное на фундаментальных завоеваниях художественной культуры Нового времени, включающее и академическую школу как условие своей жизнеспособности. Было и, надо полагать, будет глубоко залегающий пласт фольклорной культуры, народного искусства в его основных разновидностях: традиционных крестьянского, кустарных художественных промыслов, городского народного искусства. Последнее нередко смыкается с тем промежуточным (и в то же время типологически самостоятельным) явлением, которое в последнее время принято обозначать термином «третья культура», иными словами, искусством художественного примитива, вобравшим в себя многое из того, что не укладывается в традиционные параметры профессионального и крестьянского, в частности, определенную часть так называемого самодетельного творчества. Но главное, что отличает сложившуюся ситуацию, заключается в осознании исторической необходимости каждого из этих культурных пластов, их равноучастия в общем процессе, исключая какую-либо высокомерную и унижающую снисходительность по отношению к духовной значимости создаваемых здесь художественных

(окончание на стр. 45)





Комбинат декоративно- оформительского искусства

Тамара Зиновьева

На стр. 30
Интерьер кафе
«Северное сияние»
Москва, 1982 г.
Авторы В. Корягин,
Т. Корягина

Международная
выставка
«Ревматология-83»
Экспозиция СССР
Москва,
Сокольники, 1983 г.
Автор А. Костин

Советское декоративно-оформительское искусство в его современном диапазоне жанров и форм — уникальное явление XX века. Оно возникло из отрицания облика старого мира и предвидения мира нового. Его истоки — в «монументальной пропаганде» первых лет Октября, в оформлении пролетарских праздников, во всех тех агитационно-массовых формах искусства, которые ярко и образно разъясняли народу смысл революционных преобразований, убеждали, звали вперед. Всевозможные выставки в зримых, осязаемых формах воплощали наши общественные идеалы. Оформительское искусство синтезировало художественные приемы архитектуры, изобразительных искусств, полиграфии, театра, кино, фото, рекрутировало оттуда творческие силы. Оно развивалось и в смелом экспериментировании, и в повседневной работе, добивалось несомненных удач и преодолевало тупиковые тенденции. В общем потоке художественной деятельности организационно формировалось профессиональное поприще оформителей-декораторов, его место в системе жанров и видов искусства. Традиции и опыт декоративно-оформительского искусства — в известном смысле фундамент социалистической культуры. Декоративно-оформительское искусство — это посредник между архитектурой и человеком. Оно призвано довести строительный «полуфабрикат», его голую объемно-пространственную структуру до состояния готовой, обжитой среды нашего обитания. Оно образно насыщает ее, снабжает информацией, необходимой для ориентации в мире, расставляет ценностные акценты. Оформитель находит себе работу там, где необходима перелицовка предметно-пространственной данности, когда зрелище окружающей действительности не соответствует предъявляемым к нему требованиям и его нужно изменить: принарядить к празднику будничную повседневность, обновить постройку устаревшего стиля, добавить декоративности унылому помещению, заполнить выразительными формами пустоту экспозиционной площади, представить в настоящем блистательный образ будущего.

Вот уж скоро 40 лет существует в Москве Комбинат декоративно-оформительского искусства МОХФ РСФСР (КДОИ) — головная организация по оформительскому делу первая в стране и на протяжении некоторого времени — единственная с подобной специализацией. И сегодня КДОИ не дублирует функций прочих, возникших впоследствии, местных и ведомственных оформительских комбинатов. Его поле деятельности не ограничивается столицей, а распространяется на весь Союз. Каков диапазон деятельности комбината? На этот вопрос отвечает главный художник КДОИ А. А. Костин:

— Объем работ велик. Это оформление территорий городов, заводов, стадионов, пионерских лагерей, интерьеров учреждений, домов культуры, предприятий торговли, точек общепита. Это многочисленные экспозиции выставок в СССР и за

рубежом, музейные экспозиции. Есть в КДОИ мастерская художественного конструирования, занимающаяся дизайном предметно-пространственной среды. У нас работают около 500 художников — это только состоящие в штате, помимо тех, с которыми заключаются договоры. В 1983 году комбинатом было выполнено заказов на сумму около 8 млн. рублей. Важный фактор, который определяет масштабы и направления деятельности КДОИ, ее идейно-художественное содержание, — это активная включенность в оформительское дело заказчиков: правительственных органов, общественных организаций, различных предприятий, учреждений, культурных заведений. Заказчик ставит задачи, обеспечивает материальные средства, участвует в оценке работ на равных с художественным советом. Понятие «социальный заказ» имеет в декоративно-оформительском искусстве самое конкретное содержание, и особенно — в плане идеологическом. Все работы КДОИ так или иначе подходят под определение «наглядная агитация» — как пропаганда наших достижений, наших целей и идеалов, нашего образа жизни и духовных ценностей.

Работы КДОИ представляют на сегодняшний день эталонный уровень профессионализма в оформительском деле. Но соответствующую квалификацию художники, как правило, в готовом виде в учебных заведениях не получают. Они обретают и оттачивают ее в творческой практике. Насущная общественно-государственная потребность в оформительском искусстве перераспределяет художественные кадры, приводит в КДОИ людей, обучавшихся прежде иным художественным специальностям. Для архитекторов с их пространственным мышлением и навыками проектирования этот переход, пожалуй, наиболее органичен. Не заказан он и прикладникам, не притерявающимся в своем творчестве станковых ориентаций. Их участие приводит к обогащению выразительных средств декоративно-оформительского искусства. Оформителями становятся живописцы, монументалисты, полиграфисты, графики, театральные художники...

Современный уровень профессионализма в этой области характеризует не только умение хорошо рисовать или красиво писать шрифты, но и отношение к пространству. Оформитель-профессионал в современном понимании мыслит пространственными категориями, и все средства, находящиеся в его распоряжении — цвет, фактура, пластика, — также рассчитаны на восприятие в пространстве, на пересоздание пространства. Именно переход от «декорирования» архитектуры как системы поверхностей к решению пространственных задач знаменовал в свое время вызревание истинного профессионализма в оформительском искусстве.

— Оформление — это далеко не внешняя декорация, — утверждает А. А. Костин. — Это и вторжение художника непосредственно в реальную жизнь, переустройство ее по законам прекрасного. Последние десять лет к нам все чаще поступают заказы на создание архитектурно-художественных комплексов в рамках городских территорий, производственных зданий, дворцов культуры, в которых все, начиная с планировочного решения, кончая произведениями прикладного и станкового искусства, созданными специально для данного объекта, — делается согласно единому, всесторонне продуманному художественному замыслу. Заметно явное тяготение художников комбината к таким крупным комплексным работам.

В этой связи нельзя не выразить сожаления о том, что из компетенции КДОИ ушло такое важное дело, как убранство города к праздникам. Праздничное оформление столицы могло бы дать новые импульсы развития в русле тех идей целостного эстетического решения городской среды, которыми руководствуется в своей практике комбинат.

Реализация таких комплексных проектов наталкивается, как правило, на трудности не столько творческого, сколько административно-организационного характера.

Это проблема совместных действий родственных по художественной специализации, но ведомственно автономных учреждений.

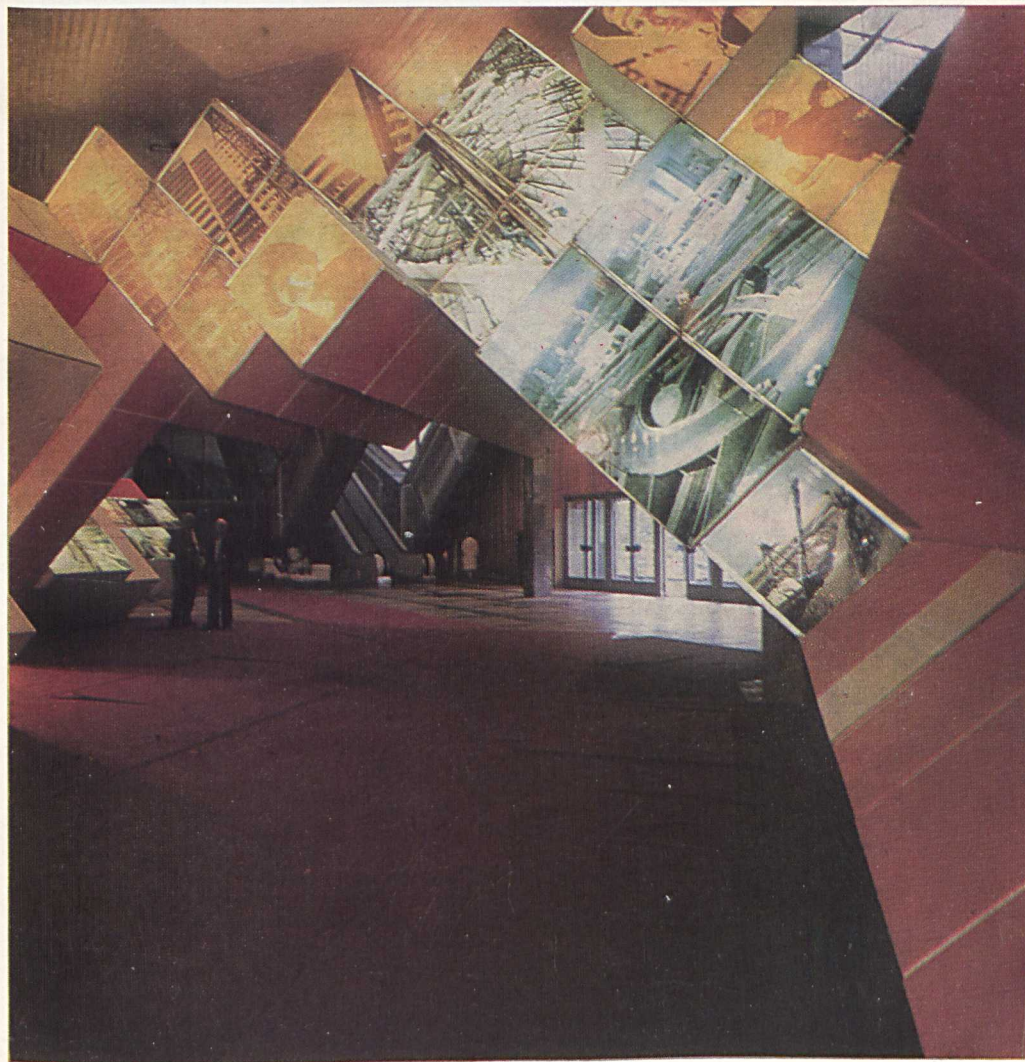
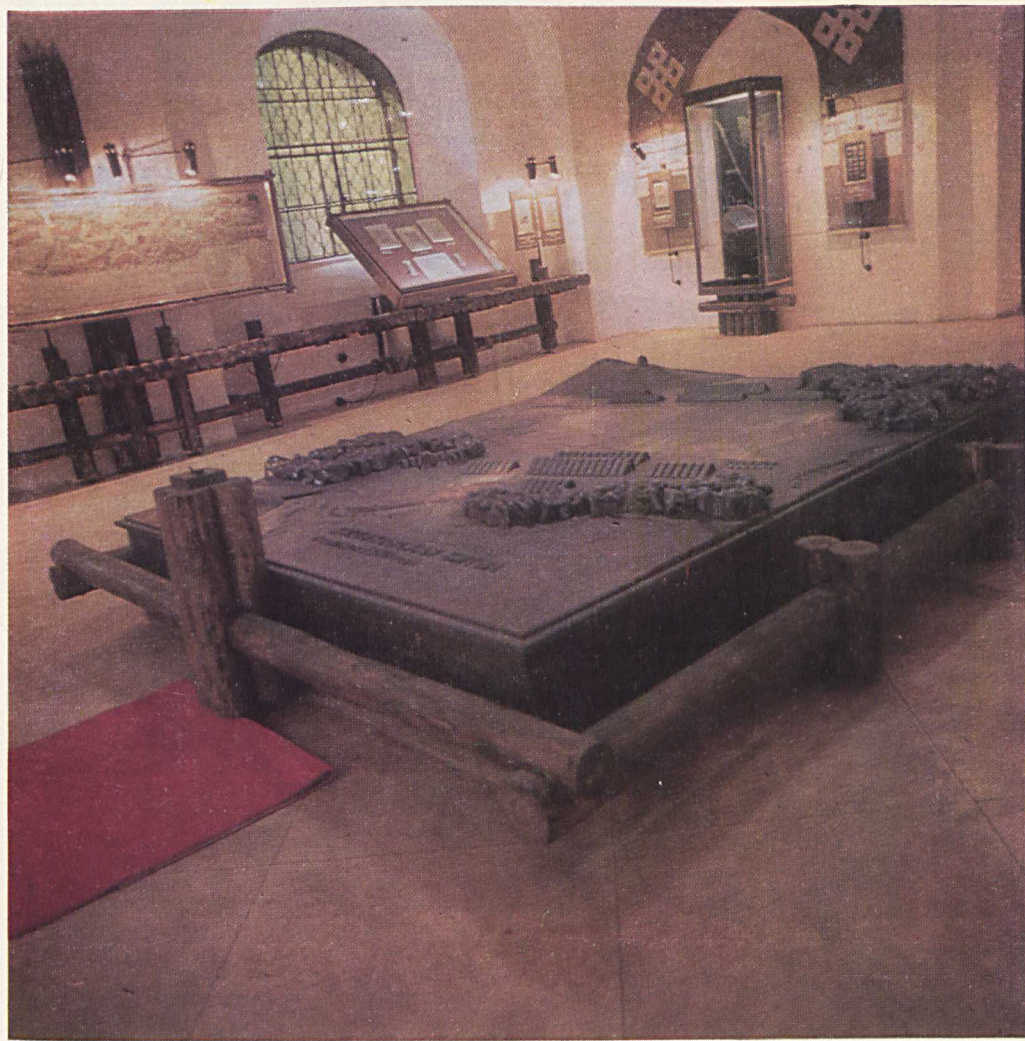
Наиболее представительные работы КДОИ, в которых находят отражение концепции комплексной, систематической организации среды, — это всевозможные экспозиции. Преобладают они и количественно: примерно две трети всех заказов. Комбинат оформляет советские разделы на зарубежных ЭКСПО, на международных выставках в Сокольниках и на Красной Пресне, половину павильонов ВДНХ СССР, экспозиции музеев по всей стране, передвижные выставки.

Здесь художник в большей, чем где бы то ни было, степени проявляет преобразующее начало своего творчества. Его замыслу подчиняются не только вещи, формы, пространство, но и люди — зрители, их движение, переживания. Создатель экспозиции не только придает вверенным ему объектам должную видимость — он вторгается глубже. Ведь сущностью экспозиции, ее плотью, ее функцией как раз и является намеренно организованная, «новая» видимость. Конечно, каждый конкретный заказ так или иначе ограничивает автора заданной темой, характером экспонатов и экспозиционного помещения, сложившейся традицией. Мера ограничения подвижна. В нейтральной архитектуре выставочного комплекса в Сокольниках, предоставляющей художнику лишь квадратные метры площади, пластическому образу экспозиционной темы можно подчинить всю научно-техническую начинку выставки. Экспозиция на ВДНХ — это еще и налаживание взаимоотношений со стилистикой ее старых павильонов. В передвижных выставках многое определяет конструкция переносных витрин и стендов. При подаче музейного материала обычно предпочитают ненавязчивые оформительские средства. Но и здесь они бывают не менее, если не более, активными по своей художественной выразительности и смысловой насыщенности, нежели экспонаты. Даже в экспозициях произведений искусства, где, по общему мнению, менее всего должна быть заметна рука оформителя, не исключены острые решения, как показала прошлогодняя всесоюзная художественная выставка «Художники — народу».

— Все свои объекты, — продолжает А. А. Костин, — комбинат должен сдавать «под ключ». В этом состоит практический смысл его деятельности. Само существование произведения декоративно-оформительского искусства, полноценное восприятие его людьми, его функционирование по своему назначению немисливо без материально-технического обеспечения его реализации, без производственной части. Структура КДОИ предполагает, наряду с проектированием, проведение исполнительских работ. Есть у нас так называемые «вспомогательные» цеха столярно-малярных работ, стекла и металла, фотографии. В них трудятся мастера-исполнители. Их образование, как правило, имеет художественный уклон.

Для выполнения заказов формируются творческие коллективы — мастерские, объединяющие разных специалистов, художников и мастеров. Подобная организация дела направляет профессиональное умение каждого на достижение в наших работах синтеза искусства, основанного на чувстве локтя не менее, чем на стилистической соотнесенности меж собой отдельных компонентов художественного целого. Принцип универсальности распространяется не только на специализированные внутри себя коллективы, но и на работу отдельных художников, которые способны не только рисовать эскизы, но и самостоятельно материализовать свои замыслы.

За конечный результат работы отвечает автор. Авторский контроль за реализацией проекта у нас — не благое пожелание, а действующее правило. Художественный совет судит выполненную в натуре работу не менее строго, чем проекты. И все-таки основным в творчестве художников КДОИ остается проектирование. Проекты — эскизы, чертежи, макеты —



На стр. 30
Макет
экспозиции музея
«Академическая
дача»
Калининская обл.
1983 г.
Автор В. Надежин

На стр. 31
Международная
выставка
«Инлегмаш-76».
Москва, Сокольники.
1976 г.
Оформление входа
Автор П. Языков

На стр. 31
Композиция
«Космический
аттракцион»
1980 г.
Авторы В. Шпак,
Е. Новиков

Экспозиция музея
«Куликово поле»
1980 г.
Авторы В. Явшин,
И. Грачев

Экспозиция
СССР
Авторы
В. Савицкий,
В. Корыгин,
Л. Лях

Международная
выставка
«Стройдормаш-81».
Москва, ВДНХ
1981 г.

фиксируют художественные идеи на специфическом профессиональном языке внутрицехового общения. Они обладают своей особой эстетикой, могут экспонироваться как самоценные произведения, как «проектный предел» декоративно-оформительского искусства. Вместе с тем проекты функционируют и в качестве средства для перевода сухих словесных формулировок задания, поступающего от заказчика, в зримые, понятные всем формы и образы, разъясняют, что и как делать исполнителям. Это необходимый элемент производственного процесса.

Кроме того, декоративно-оформительское искусство как таковое можно рассматривать в качестве проекта предметно-пространственной среды будущего, как воплощение смелых фантазий, идеальных представлений о прекрасном, гармоничном мире. Оно моделирует способы формирования пространства средствами «капитальной» архитектуры, монументального искусства, живописи, скульптуры... Даже сугубо станковым видам творчества оно отводит достойное место в синтезе искусств, создает оптимальные условия для их восприятия и вместе с тем оказывает заметное влияние на их стилистику. Таким образом, оформительское искусство является важным фактором, определяющим направленность художественного процесса в целом.

У декоративно-оформительского искусства самая широкая публика, численно превосходящая таковую прочих пластических искусств. Зритель — тот же заказчик, он адекватен ему по социальным параметрам. Но если заказчик персонифицирован для КДОИ в облеченных определенными полномочиями представителях, то зритель — это общество как таковое, во всей своей массе, это каждый из нас. И художник, учитывая частности конкретного места и назначения оформительского объекта, особенности восприятия тех, кому он непосредственно адресован, — обязан вложить в него то общее, что находит отклик в душе каждого советского человека.

Для произведения оформительского искусства верное и полноценное восприятие его зрителями, «прочтение» всего заложенного в нем содержания является смыслом его существования, в отличие от архитектуры, в которой можно пребывать, находиться возле нее и не чувствовать ее эмоционально, не переживать ее эстетически. Каков же общественный резонанс у работ КДОИ — свидетельство восприятия, приятия и понимания их зрителем? На этот вопрос ответить нелегко. Как-то не принято у нас подвергать обсуждению оформление, в котором заложен общезначимый — нередко мировоззренческий смысл. Изображение символа тождественно самому символу, по поводу которого вопрос «как это сделано?» не встает. Или в силу прикладной специфики объекта эмоциональная реакция на него не выливается в высказывание.

Так или иначе, но оформительские работы не предназначены для острого созерцания. Они предполагают включенность человека в их контекст. Это искусство не знает того традиционного противостояния зрителя и произведения, которое порождает критику.

Необходимо широкое публичное обсуждение работ КДОИ, причем не только готовых, но и в процессе их создания, на промежуточных стадиях. Формы организации такого обсуждения — это выставки проектов, открытые конкурсы, публикации в печати... Строгая квалифицированная критика «со стороны» открыла бы возможности позитивного воздействия на развитие нашего декоративно-оформительского искусства всем тем, кто заинтересован в его успехах.

А пока оформительские объекты предстают перед основной массой зрителей, как правило, анонимно. Персонификация же оформительской деятельности — пропаганда авторского имени, освещение творчества художников КДОИ, как маститых, так и молодых, — способствовала бы повышению личной ответственности авторов за художественное качество своих работ, за их профессиональный уровень.

Иллюзионные автоматы: линия Кемпелена

(статья вторая)

Михаил Ямпольский

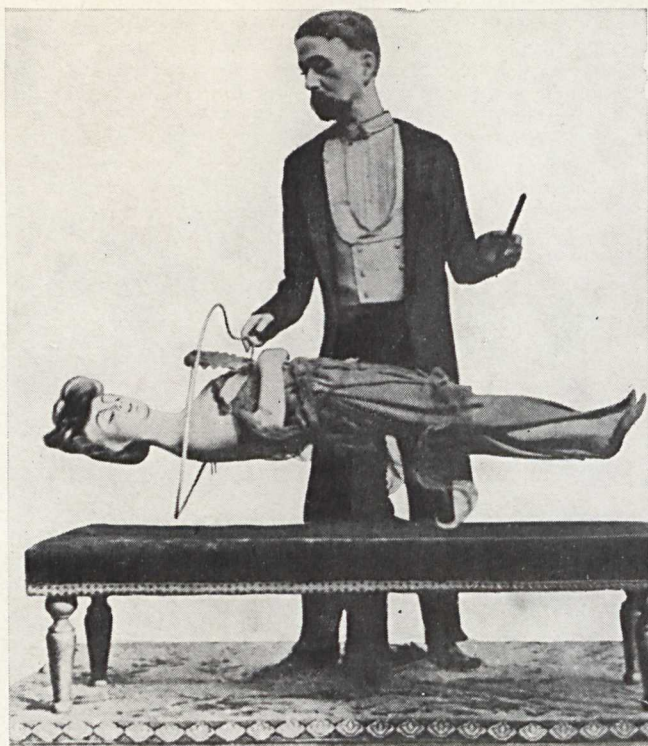
Говорящий Турок занимал весь город. Везде только и речи было что о нем. И старый и малый наперерыв спешили, с утра до ночи, послушать оракульские предсказания, изречаемые чудесной восковой куклой. Действительно, занимавший на этот раз публику автомат был по своему устройству значительно интереснее всех других подобных фигур, какие можно видеть на всех ярмарках. Посредине небольшой скудно мебелированной комнаты сидела на низеньком треножнике большая, величиною с человека, кукла, одетая в богатый турецкий костюм. Треножник мог, по требованию зрителей, двигаться во все стороны, чтобы показать полное разобинение автомата с каким-нибудь механическим устройством под полом комнаты. Левую руку Турок держал на колене, а правой опирался на маленький, стоящий возле, стол. Вся фигура была превосходно исполнена в художественном отношении, но лучше всего удалась голова. Умная восточная физиономия была полна жизни, что очень редко можно встретить в восковых фигурах даже тогда, когда они вылеплены по портретам живых замечательных людей. Автомат окружали легкие перила, за которые допускался только тот, кто намеревался задать ему вопрос, или те из публики, кому владелец куклы давал некоторые поверхностные объяснения об устройстве ее, отнюдь не выдавая, однако, главной тайны. Когда автомату задавали вопрос, обыкновенно шепотом, в правое ухо, он поворачивал сначала глаза, а потом и все тело к спрашивавшему, и, судя по легкому дыханию, выходящему из его рта, можно было в самом деле подумать, что ответ давался им. Каждый раз после нескольких ответов фокусник, показывавший куклу, вкладывал ей под левую руку ключ и заводил с сильным шумом какой-то, должно быть, часовой, механизм. По требованию публики, он отворял иногда дверцу в боку автомата и показывал, что внутренность его была наполнена множеством маленьких колес, которые, конечно, не могли иметь влияния на даваемые куклой ответы, но они занимали так много места, что спрятаться внутри фигуры не мог бы даже знаменитый карлик Августа, который, как известно, уместился в пироге. Турок не только двигал головой, но поднимал иногда при ответах правую руку, как бы в знак угрозы или в подтверждение того, что говорил. Это обыкновенно случалось при настойчивом требовании повторить ответ, если он был двусмыслен или непонятен. Вероятно, система колес вызывала это движение головы и руки, так как движения эти были чисто механическими. Догадка и предположениям относились к устройству механизма не было конца. Исследовали стены, соседние комнаты, мебель, и все напрасно. Автомат и его хозяин сделались целью аргусовых глаз всех живших в городе механиков, но чем больше они ломали головы, тем неудовимее казалась тайна. Хозяин спокойно болтал и смеялся с гостями в углу комнаты, предоставляя своему Турку говорить и кивать головой как совершенно самостоятельному существу, не связанному с ним ничем. Он даже не мог удержать иронического смеха, когда присутствовавшие двигали треножник с места на место, щупали куклу, рассматривали ее с помощью увеличительных стекол и кончали обыкновенно словами, что разгадать этот фокус, пожалуй, не под силу и самому черту. Словом, тайна оставалась тайной. Даже предположение, что ток воздуха, выходящего во время ответа изо рта куклы, мог производиться скрытым мехом, а ответы просто давались самим хозяином посредством чревоуказания, не выдерживало критики: хозяин внятно и громко разговаривал одновременно и с присутствующими и с автоматом...

Из рассказа Э. Т. А. Гофмана «Автомат»

Когда Декарт предполагал возможность создания автоматического животного, ничем не отличимого от настоящего, он одновременно ставил вопрос и о возможности создания механического андроида, не отличимого от человека: «...если бы оказались такие машины, которые имели бы сходство с нашими телами и подражали бы нашим действиям настолько, насколько это возможно в моральном отношении, мы имели бы всегда два очень верных средства узнать, что они лишь благодаря этому отнюдь не являются настоящими людьми. Первое из этих средств состоит в том, что они никогда не могли бы пользоваться словами, ни другими знаками, составляя их так, как делаем это мы, чтобы передать другим наши мысли <...> Второе средство состоит в том <...> что морально невозможно иметь достаточно органов в одной машине, чтобы они заставляли ее действовать таким же образом, как нам позволяет действовать наш разум»¹. Речь идет о невозможности поступать разумно в непредвиденных обстоятельствах. Эти два средства Декарта (наличие речи и незапрограммированного поведения) априорно ограничивали возможности механики. Логика не допускала возможности существования говорящего и меняющего свое поведение автомата, поэтому на пути имитации человеческой природы для механиков особенно важным было преодолеть эти два непреодолимых барьера. Такие обреченные попытки заметно учащаются в 70—80-е годы XVIII века. Психологический парадокс механиков, стремившихся обойти границы логических ограничений, заключался в том, что они с помощью средств предельно рационалистических и механических пытались выйти за пределы рациональности и механистичности. Именно на грани этого парадокса и рождается мифология автоматов.

Легенда всегда приписывала речь и непрограммированное поведение самым знаменитым мифическим автоматам древности. Весьма популярной, например, была легенда о работе Альберта Великого, который умел отвечать на вопросы и решать задачи и который, якобы, был сожжен учеником Альберта, Фомой Аквинским, заподозрившим в нем участие дьявола².

Первые попытки создать говорящий автомат восходят к 1770 году, когда Фридрих фон Кнаус показывал австрийскому императору некую говорящую машину, о которой нам практически ничего не известно. В 1778 году в Париже демонстрировались говорящие головы аббата Микаля — эти две позолоченные головы на пьедестале,



стале, набитом механикой, произносили четыре фразы, например «Король составляет счастье своих народов, а счастье народов составляет счастье короля». Их произношение было недостаточно отчетливым, но речь их была понятна³. В 1779 году Петербургская академия наук объявила приз за лучшее исследование о природе звуков и приспособление, способное их имитировать. Приз был выигран К.-Г. Кратценштайном, который показал, что любая гласная может быть симитирована, если вдуть воздух в трубы различных конфигураций⁴. В это же время над созданием говорящей машины работал и самый популярный механик этого времени Вольфганг фон Кемпелен. Он оставил потомству обширный труд о природе звуков с проектом говорящей машины. Проект Кемпелена был построен вполне в стиле своего времени на аналогиях человека с музыкальными инструментами: «Для говорящей машины, подумал я, нужны лишь легкие, голосовая щель и рот. Легкие у меня имеются — это воздуходувные меха, голосовая щель — это воронкообразная часть гобоя»⁵ и т. д. Кемпелен сконструировал свою машину из частей различных музыкальных инструментов — органа, волынки, клавиесина, гобоя. Кемпелену удалось научить машину говорить несколько фраз: по-французски — «Вы мой друг, я люблю вас от всего сердца», по латыни — «Славься в веках, Леопольд Второй, император Римский». И он воображал уже говорящую машину будущего, из которой можно будет с помощью клавиатуры извлекать любые речи⁶. Однако дальше нескольких фраз дело не пошло. Говорящие машины строились и в дальнейшем — Виллисом в Кембридже (начало XIX в.), Леопольдом Робертсоном (1815), профессором Фабером (1853) и т. д. Но ни одна из машин так и не смогла сколько-нибудь свободно «овладеть» речью. Ограничение Декарта здесь действовало безотказно.

Другая группа автоматов имитировала непрограммируемое поведение. Архетипом таких автоматов стали «прорицатели». Наиболее известный из них — «Большой прорицатель» Апри Майарде (после 1787). Этот андроид, одетый в традиционную одежду фокусников, «отвечал» на вопросы зрителей. Зритель вкладывал в ящик, имевшийся в основании автомата, записку с вопросом. Прорицатель вставал, вращал глазами и указывал волшебной палочкой на окошко, которое открывалось и являло публике ответ. Ответы были заранее подготовлены таким образом, чтобы в своей расплывчатости соответствовать стандартному набору обыкновенно задаваемых вопросов. Вот образец диалога прорицателя с публикой: «Каково лучшее вознаграждение науке? — Просвещать невежество. Как следует рассматривать мораль? — Как гигиену души»⁷. Таким образом имитировалось наличие сознания у автоматов. Оракульская расплывчатость ответов набрасывала на автомат покров мистической таинственности, который стал часто наводиться на автоматы вполне сознательно. В цепи между вопросом и ответом некоторое время работал механизм, чье функционирование неизбежно подвергалось оккультному мистифицированию. Близкий по существу, но гораздо более механически сложный аппарат построил выдающийся французский иллюзионист Робер-Уден. На вопрос, кто его создал, автомат воспроизводил на бумаге подпись своего создателя. На вопрос: «Который час?» он, соединенный с часами, писал время. Остроумие ответов зависело от богатства программы автомата и ловкости механика, включавшего ту или иную программу. Робер-Уден вспоминает, какое потрясение испытала его домохозяйка, когда на вопрос: «Что есть символ верности?» автомат в качестве ответа нарисовал лежащую на подушке очаровательную борзую⁸. Аналогичным автоматом был «писец» Пьера Жаке-Дроза (1774), который был снабжен программой, позволявшей ему писать все буквы алфавита, а следовательно, и любые тексты. Секрет автомата заключался в дистанционном управлении, с помощью которого механик мог переключать программы, таким образом имитируя сознательное письмо. Эти автоматы были сложнейшими

машинами, но не могли работать без вмешательства человеческого разума. По своему характеру они были близки «сто процентным» автоматам, и, как бы вписываясь в их ряд, маскировали свою связь с человеком. Их эффект заключался как раз в том, что, по характеру действий и внешнему виду не отличаясь от известных «чистых» роботов, они неожиданно перешагивали за границы, обозначенные для них логикой. Иллюзионные автоматы буквально вырастают из подлинных автоматов и, как правило, «затеряны» среди них. Так в параллель трюковому «писцу» Жаке-Дроз построил «чистый» автомат-«рисовальщик», как две капли воды внешне похожий на своего иллюзионного собрата, который, как и иные автоматы его типа, выдавал себя лишь за более усложненную модель уже существующих.

Почти каждый классический автомат вокансоновской, «чистой» линии имеет трюковые аналоги. Наряду с множеством механических музыкантов известностью пользовался игрок на спинете, построенный органистом из Труа, неким господином Резеном, который играл хотя и несложные мелодии, но бесконечно их разнообразие, приводя «в восторг и ужас» самого короля. Выяснилось, что в автомате Резена спрятан его сын с музыкальным инструментом⁹. А Декремп наблюдал в Лондоне автомат, который рисовал портрет английского короля, «эта же фигура могла также писать любые фразы, которые ей диктовались»¹⁰. По мнению Декремпа, лондонский рисовальщик был соединен невидимой связью с человеком, находившимся под полом.

Иллюзия в данных автоматах прикрывалась авторитетом подлинного автоматизма их аналогов. Кроме того, философская метафора, уподоблявшая человека машине, позволяла предполагать необычайно сложные программы, чья изощренность делала почти неуловимой грань между сознательным поведением и автоматизмом. Еще Лейбниц писал: «Нет сомнения, что человек мог бы создать машину, способную передвигаться в течение какого-то времени по городу, безошибочно заворачивая на определенные улицы. А несравненно более совершенный, хотя и ограниченный ум мог бы предвидеть и дать возможность избежать несравненно большего числа препятствий»¹¹. Чем менее программным было поведение автоматов, тем больший акцент делался на механической изощренности их внутреннего устройства, тем активнее оно выявлялось напоказ. Место механизма в ритуале демонстрации автомата менялся.

В 1738 году аббат Дефонтен напечатал статью о знаменитом автомате Жака Вокансона «Флейтист», в которой специально отмечал: «Особенно примечателен тот факт, что столь сложное движение внутренних частей машины почти не производит шума и несколько не мешает исполнению мелодии»¹². Вокансон избегался от шума, поскольку не нуждался в выявлении присутствия механизма, его модель человека должна была, напротив, камуфлировать свое механическое происхождение. Совершенно

с иным восприятием автоматов сталкивается в первой половине XIX века Робер-Удец, который первоначально приложил огромные старания, чтобы сделать своего писца бесшумным. Но само совершенство работы механизма вызвало у публики сомнения по поводу сложности механизма. «Тогда мне в голову пришла мысль,— пишет он,— сделать так, чтобы механизм работал немного менее совершенно и издавал небольшой механический шум, вроде того, что издает прядильный станок. После чего дорогая публика стала ценить мою работу совершенно иначе, и ее удивление возросло пропорционально усилению шума»¹³. Что же касается вершины трюковых автоматов — «Игрока в шахматы» Кемпелена, то все свидетели отмечали непомерный шум, который производила эта машина своим совершенно не нужным для ее функционирования механизмом. Шум машины в иллюзионных механизмах становится знаком.

Иллюзионные автоматы приобретают особое распространение в 70—80-е годы XVIII века, то есть в период глубокого кризиса просвещенческого рационализма. Если «философские» автоматы 30—60-х не были ориентированы на воспроизведение мышления, то иллюзионные автоматы не только так или иначе связывались с тайной сознания, но даже наделялись сверхчеловеческими, иррациональными способностями, например, к отгадыванию мыслей. Типичным примером таких относительно несложных трюковых машин являются, например, автоматы, участвовавшие в «Новом физическом спектакле» на ярмарке Сен-Лоран в 1778 году. В представлении участвовал «Негр-Автомат, указывавший на то, что от него требуется». Двум зрителям выдавались циферблаты, на которых они «в тайне» проставляли время, а затем негр-автомат кивками головы и ударами по колокольчику называл время, в тайне проставленное на циферблатах¹⁴. Там же можно было любоваться «Охотником-автоматом, отгадывающим мысль». Зрители прятали некий девиз в один из пронумерованных ящиков, а затем Охотник-автомат из лука стрелял в тот номер, под которым «в тайне» был спрятан девиз¹⁵.

Самым известным иллюзионным автоматом, послужившим моделью для романтического мифа о роботах, был «Игрок в шахматы», построенный венгерским бароном Вольфгангом фон Кемпеленом. Биограф Кемпелена Карл Готтлиб Виндиш рассказывает, как в 1769 году барон был приглашен к венскому двору, чтобы принять участие в сеансах магнетизма. В результате состоявшегося между Кемпеленом и императрицей разговора первый пообещал построить самую удивительную из существующих в мире машин. Через шесть месяцев он показал при дворе своего «Игрока в шахматы»¹⁶. Автомат вызвал настоящую сенсацию и стал, безусловно, самым знаменитым механическим андроидом за всю историю. Сам Кемпелен недолго возился со своим детищем и уступил его в целях коммерческой эксплуатации некоему Антону, от которого он затем перешел к новому владельцу — Мельзелю.

На стр. 34
Автомат
«Левитация»
Конец 19 — начало
20 в.

Фокусник. 18 век

...«Я не люблю,— сказал Людвиг,— подобных фигур, этих подделок под людей, напоминающих не то живого человека, не то покойника. Ребенком я однажды разревелся и убежал из кабинета восковых фигур, да и теперь не могу посещать подобные кабинеты без какого-то тяжелого, неприятного чувства. Мне при этом всегда хочется воскликнуть словами Макбета: «Зачем глядишь ты на меня незрячими глазами?» Холодный, мертвый взгляд всех этих королей, героев, убийц и злодеев невыносим для меня, и я уверен, что большинство людей ощущает то же самое, хотя, может быть, и в меньшей степени...

— Ты знаешь,— возразил Фердинанд,— что я совершенно разделяю твоё мнение о всех этих восковых куклах. Но в движущихся автоматах есть уже настоящее искусство, которое способно заинтересовать... Как ни отнекивался Людвиг, но в конце концов, чтоб не прослыть за чудачка, должен был уступить просьбе всех напавших на него присутствующих и дал слово завтра вместе с ними отправиться посмотреть чудесного Турка... вдруг Фердинанд сказал: «Не правда ли, господа, вы не совсем довольны ответами мудрого Турка? Но, может быть, мы задавали вопросы, которые ему не нравились? Смотрите, вот он наклоняет голову и поднимает руку, как бы в подтверждение моих слов. (Автомат действительно сделал это.) Не знаю — почему, но мне пришлось в голову задать ему еще один вопрос, и если он на этот раз ответит удачно, то восстановит этим вполне свою честь и славу». — С этими словами Фердинанд приблизился к фигуре и шепнул ей что-то на ухо. Турок поднял руку и, по-видимому, не хотел отвечать; Фердинанд настаивал; тогда Турок повернул к нему голову...

Вдруг Людвиг заметил, что мертвенная бледность покрыла лицо Фердинанда. Постояв неподвижно несколько секунд, Фердинанд нагнулся, повторил вопрос и снова получил ответ...
— Эдва Людвиг и Фердинанд остались одни, последний воскликнул: «Ну, милый друг, не скрою от тебя, что Турок оставил во мне самое тяжелое и неприятное воспоминание. Не забуду его до самой моей смерти, которой должно завершиться то, что он мне предсказал». Людвиг с удивлением посмотрел на своего друга, а Фердинанд продолжал: «Теперь я вижу, что неизвестное существо, проявляющее свою силу с помощью автомата, действительно обладает способностью овладеть нашими тайными мыслями и даже предсказывать будущее, облакая в ясные образы то, что живет в нас только в виде таинственного предчувствия, подобно тому как есть люди, одаренные несчастным даром предвидеть час своей смерти!»

Из рассказа Э. Т. А. Гофмана «Автомат»





Музыкальный автомат XVIII в. (Из коллекции О. Масаинова)

О. Масаинов
Музыкальный автомат «Обезьяна»



На стр. 37
«Игрок в шахматы»
В. Кемпелена

Сохранилось множество свидетельств современников о работе автомата Кемпелена. Приведем выдержки из отчета «Журнал де Пари» (18 апреля 1783) о представлении автомата в Париже: «Перед тем как начать партию, г-н Антон открывает все двери комода (за которым сидел исполненный в виде фигуры турка автомат.— М. Я.), чтобы показать его внутренность, большей частью заполненную колесами, рычагами, цилиндрами, циферблатами, пружинами и т. д. (характерен набор технических терминов, условно соотносимых с понятием механизма.— М. Я.). После того как двери закрываются, автомат начинает партию. Он подносит руку к одной из фигур, берет ее пальцами и переносит на другую клетку, оставляет ее там и кладет руку на подушечку возле шахматной доски; если он объявляет шах, он предупреждает своего соперника, трижды кивая головой, если шах объявляется королю, и два раза — если гарде ферзю»¹⁷. По окончании партии, которую автомат обычно (но не всегда) выигрывал, он мог обойти конем все клетки поля, ни разу не ступив дважды на одну и ту же клетку. «После шахматной партии зрители ставят вопросы этому автомату, и он отвечает на них, показывая на таблице с алфавитом буквы, которые вместе и составляют ответ»¹⁸.

Некоторые весьма красноречивые дополнения вносит другой свидетель — Луи Башомон. Он указывает, что демонстратор «во время игры периодически заглядывает к автомату внутрь <...> Машина может играть не более десяти — двенадцати ходов подряд без дополнительного завода. Создатель машины утверждает, что магнетизм не имеет отношения к игре автомата, во всяком случае он позволяет прикладывать к машине самый сильный из магнитов, и от этого игра машины несколько не страдает»¹⁹. Башомон же рассказывает, что когда у автомата спросили об одной девочке, хорошо ли та ведет себя, турок ответил: «Она подражает своей матери»²⁰, и т. д.

Во всех свидетельствах 70—80-х годов очевидно сочетание совершенно произвольного, разумного, непрограммируемого поведения автомата со всяческим подчеркиванием его механичности²¹. При этом из современников мало кто понимает, что перед ним иллюзионная машина, в которой хитроумно запрятан управляющий ею человек. Так, Фридрих Мельхиор Гримм, оставивший подробнейшее и восторженное описание автомата Кемпелена, отмечает как удивительный факт, что турок выполняет от 1700 до 1800 различных движений²², но приписывает эту невероятную свободу движений сверхсложной механической программе.

Для современников грань между сверхсложной программой и обманом трудноуловима. Такая ситуация отчасти объясняется общим кризисным состоянием механицистского сознания к концу XVIII века. Защитники механицизма объясняли неудачи собственной доктрины сверхсложностью природных механизмов, не поддающихся рациональному постижению с помощью науки. Таким образом, защита механицизма все в большей мере опиралась на привнесение оккультных черт в работу механизма. «Так что механизм стал постепенно лишь чистой гипотезой, произвольной реконструкцией непостижимой реальности»²³, — отмечает французский исследователь Ж. Роже.

Механицизм и в прошлом был вынужден часто прибегать к некоей загадочной прибавке спиритуального элемента к механизму. Лейбниц присоединял к пассивной материи некую «энтелехию», Фонтенель одним из первых употребляет сегодня стершееся, но в прошлом полное противоречивого смысла выражение «чудеса механики». Таким образом, рационалистическое сознание смыкается с оккультным именно на механицистской основе. Автоматы,

концентрируя в себе всю проблематику культуры, следуют за этой эволюцией. Так некогда рационалистическое объяснение аналогий между жизнью и механикой через магнетизм вырождается в чисто оккультное использование магнита и магнетизма как обозначения некоей таинственной и рационально непостижимой силы. Игры Кемпелена с магнитом здесь вполне типичны.

Разложение механицизма не повлекло за собой, как можно было того ожидать, падения значения автоматов. Напротив, они неожиданно еще в большей мере выдвигаются на первый план, вбирая в себя весь тот клубок противоречий, с которыми культура XVIII века подошла к новым рубежам. В автомате типа кемпеленовского «игрока в шахматы» соединяются рационализм и оккультность, тайна и навязчивая демонстрация чисто механической ее природы, подчеркивание взаимосвязи между причиной и следствием (между внутренним и внешним) и демонстрация полного разрыва этой взаимосвязи. Это «оксюморонное» соединение несоединимого в кукле, в вещи раскроется позднее в культуре романтизма, для которой автомат оказывается в своем роде идеальной моделью, символизирующей преемственность в развитии культуры от деградированного просветительства к XIX веку, сконцентрированной в предмете «программой» романтизма.

Два романтических текста, описывающих «турка» Кемпелена, свидетельствуют о возможности рассмотрения автоматов как некоей культурной модели. Это статья Эдгара По «Игрок в шахматы Мельзеля» и рассказ Э. Т. А. Гофмана «Автомат». Статья По была напечатана и в «Сазерн Литерери Мессенджер» в апреле 1836 года и была аналитическим отчетом о представлениях «турка» Кемпелена, которые состоялись в 1836 году в Ричмонде.

Поскольку между устройством автомата и его поведением, как справедливо считает По, имеется строго детерминистическая связь, он приходит к выводу о возможности раскрытия тайны автомата на основе скрупулезного наблюдения за его поведением и правильных умозаключений. Логически доказав, что автомат не может быть «чистой» машиной, По демонстрирует один из лучших образцов своей логики, пытаясь выстроить на основе наблюдений непротиворечивую модель его работы²⁴. При этом По постоянно апеллирует к «Письмам по естественной магии» Дэвида Брюстера, в которых уже была предпринята попытка раскрыть тайну автомата²⁵. Текст По, таким образом, строится одновременно и как строго аналитическая разгадка тайны, и как постоянная коррекция ложных выводов своего менее логичного предшественника. Перед нами классическая модель детектива, складывающаяся в эпоху романтизма на основе мифологии сверхинтеллекта. По в своей статье как бы испытывает аналитический метод, который в дальнейшем применяет его герой — детектив и гений сверхпропиацательности Огюстен Дюпен²⁶. Для По автомат — это модель детективной загадки, но и модель безошибочно действующего мозгового механизма. Анализ устройства механического шахматиста является той матрицей, из которой выйдут детективы Эдгара По и, отчасти, мировая детективная литература.

Интересно отметить, что в своем анализе По смог раскрыть лишь часть истины об «Игроке в шахматы». Так, например, По считал, что спрятанный в автомате человек смотрит на доску сквозь отверстие в груди турка²⁷, хотя в действительности шахматные фигуры были сильно намагничены, и когда противник их передвигал, с противоположной стороны доски (также разграфленной) наклонялись маленькие железные рычажки²⁸, по которым ориентировался спрятанный в автомате человек. В анализе По есть и иные ошибки, почти все позаимствованные из книги Брюстера. (Само по себе это свидетельствует о далеко не уни-

версальных свойствах аналитического метода По, переоценивавшего однозначность связей между причиной и следствием. Для психолога этот эпизод интересен как пример влияния на мышление человека даже гиперкритически оцениваемой им гипотезы.)

«Автомат» Гофмана был написан в 1814 году и затем введен в состав «Серрапионовых братьев». В центре сюжета — загадочный автомат, чей облик и детали функционирования явно списаны с кемпеленовского²⁹. Автомат Гофмана — это грубая, скрипучая фигура турка, изо рта которой вырывается дыхание. Автомат отвечает на вопросы, пророчески и явно связан с темными античеловеческими силами. Загадка функционирования автомата Гофманом никак не решается, рассказ написан в виде незавершенного фрагмента, который в самой своей форме заключает смысловую и сюжетную неразрешенность. Автомат для Гофмана — это кукла, уничтожающая духовность, воплощение опасной и агрессивной безличности, отчего связь между говорящим турком и его хозяином³⁰ не может быть выявлена до конца. Будучи воплощением крайне существенной для немецкого романтизма проблемы бессознательного³¹, автомат Гофмана полностью непроницаем для рационального объяснения и от этого страшен. Недаром герой рассказа признается, что автомат кажется ему «всегда объявлением войны тому духовному началу, чье могущество выражается тем ярче, чем больше встречает оно на своем пути препятствий»³².

Клубок противоречий, составляющий суть иллюзионных автоматов, ассимилируется романтической культурой уже в качестве важной мифологии, отражающей художественные искания начала XIX века. Для одних (Гофман) автомат — это модель «темного», загадочного текста с оборванными и непрояснимыми логическими связями, для других (По) — это объект, доступный герменевтическому исчерпыванию и логическому «абсолютному» разрешению в деятельности мифологического сверхинтеллекта. Перестав быть моделью мира (какими они мыслились в первой половине XVIII века), автоматы на рубеже XVIII—XIX веков как бы «гальванизируются» романтическим сознанием, видящим в них воплощение нового мировидения. Оторвавшись от породившей их философии, автоматы стали носителями определенной художественной идеи, и именно в этом качестве они занимают свое особое место внутри европейской культурной традиции.

¹ Декарт Р. Рассуждение о методе. — В кн.: Избранные произведения. М., 1950, с. 300—301.

² О мифологии автоматов со времен античности см.: J. Cohen. Automata in Myth and Science. "History today", v. 13, n. 5, may 1963, p. 340—346.

³ E. Campardon. Les spectacles de la foire, t. 2. P., 1877, p. 429.

⁴ A. Chapuis, E. Droz. Les automates. Figures artificielles d'hommes et d'animaux. Neuchâtel, 1949, p. 329—330.

⁵ W. von Kempelen. Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine. Wien, 1791, S. 398.

⁶ Ibid., S. 456.

⁷ A. Chapuis, E. Droz. Op. cit., p. 256.

⁸ Robert-Houdin. Der Vater der modernen Zauberkunst. In: Das große Hokuspokus. Aus dem Leben berühmter Magier. Berlin, 1981, S. 22.

⁹ V. Fournel. Les spectacles populaires et les artistes des rues. P., 1863, p. 215.

¹⁰ H. Decremps. Codicille de Jérôme Sharp, professeur de Physique amusante; où l'on trouve, parmi plusieurs Tours dont il n'est point parlé dans son Testament, diverses Récréations relatives aux Sciences et Beaux-Arts. P., 1793, p. 65.

¹¹ Лейбниц Г. В. Сочинения. Т. 1. М., 1982, с. 327.

¹² A. Doyon et L. Liaigre. Jacques Vaucanson, mécanicien de génie. P., 1966, p. 51.

¹³ Robert-Houdin. Op. cit., S. 24.

¹⁴ E. Campardon. Op. cit., p. 179. Отметим рудиментарную связь автомата с часами, являющимися для просвещенческого рационализма механической моделью вселенной.

¹⁵ Ibid., p. 180.

¹⁶ W. Kempelen, K. G. Windisch. Lettres... sur le joueur d'échecs de M. de Kempelen. Basle 1785; A. Blind (Le Professeur Magicus). Les Automates truqués. Genève, 1927, p. 49—55.

¹⁷ E. Campardon. Op. cit., p. 9—10.

¹⁸ Ibid., p. 10.

¹⁹ L. Bachaumont. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou le Journal d'un observateur, t. 23. London, 1784, p. 5.

²⁰ Op. cit., t. 22, London, 1784, p. 262—263.

²¹ Знаменательна сам выбор игры — шахматы. С одной стороны, это старинный символ мудрости. С другой стороны, интеллектуальный статус этой игры двойствен — она находится на грани между непрограммируемостью и сверхсложной программой. В этом контексте шахматы фигурировали, например, в философском анекдоте конца XVII века об обезьяне (обезьяна часто уподоблялась имитационному автомату), выигравшей в шахматы у короля Польши и получившей от него за это пощечину. Соль анекдота заключалась в том, что рукой мартышки мог водить лишь Бог, за действия которого бедняжка и схлопотала.

²² Correspondance littéraire philosophique et critique de Grimm et de Diderot, t. II. P., 1830, p. 440—441.

²³ J. Roger. Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie. P., 1963, p. 221—222.

²⁴ "Maelzel's Chess-Player". In: The Works of Edgar Allan Poe in one volume. N.-Y., 1927, p. 891—908.

²⁵ D. Brewster. Letters on Natural Magic, addressed to sir Walter Scott. London, 1842, p. 269—282. Брюстер, впрочем, в основном излагает содержание анонимного памфлета: "An attempt to analyse the Automaton Chess-player of M. Kempelen".

²⁶ В рассказе «Убийство на улице Морг» (1841) По противопоставляет метод Дюпена интеллектуальной основе шахматной игры (По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970, с. 285—286), которая якобы зиждется не столько на логике, сколько на внимании. Шахматная игра, согласно По, вообще не входит в компетенцию автомата, в то время как безошибочность мозговой машины сверхинтеллектуального детектива заключает в себе некоторое сходство с работой автомата, например, с высокоценной По счетной машиной Баббиджа. Таким образом, в результате инверсии автомату приписываются черты человеческого, а детективу — черты машинного.

²⁷ "Maelzel's Chess-Player", p. 900.

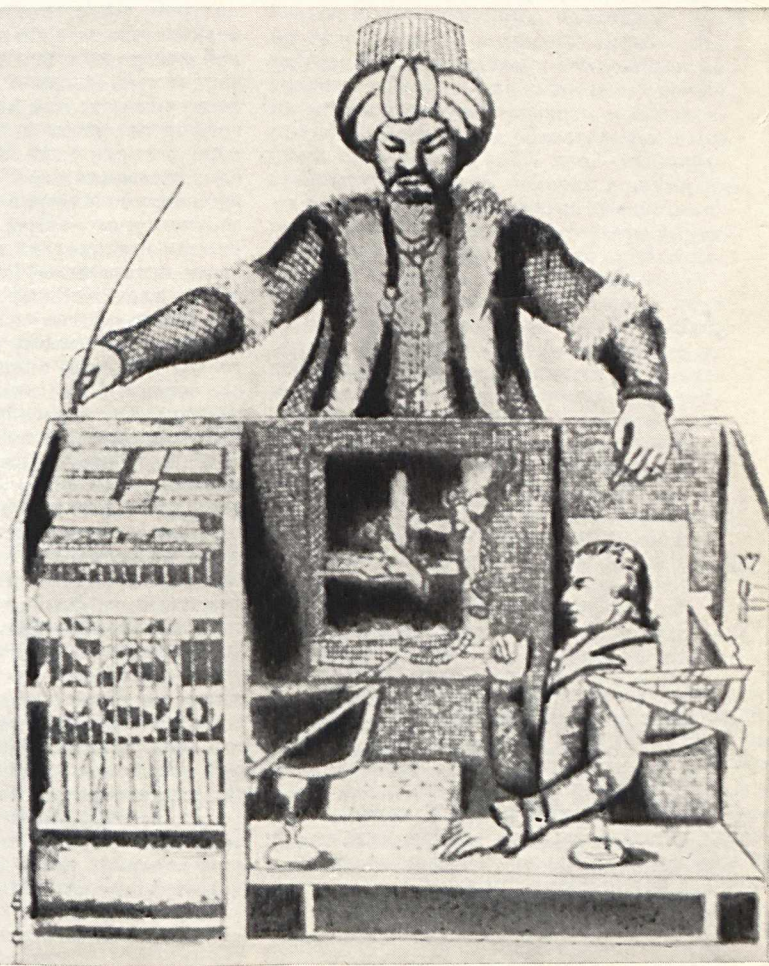
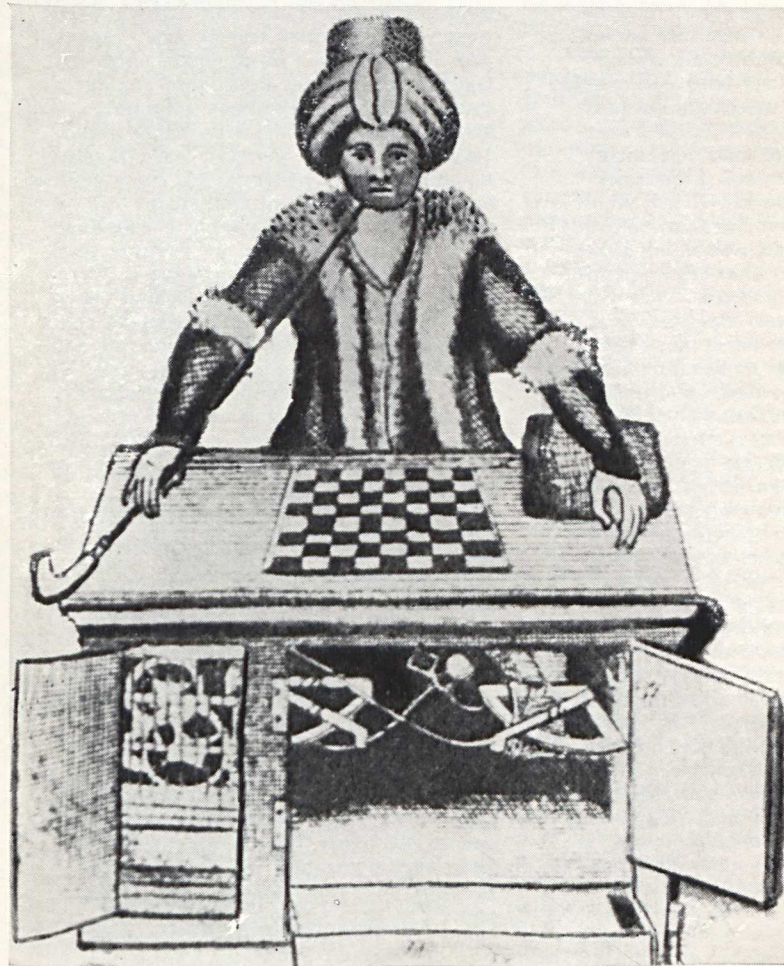
²⁸ Automate Joueur d'Échecs. "Magasin pittoresque", 1834, t. 2, n. 20, p. 155. Там же приведены и иные подробности устройства автомата Кемпелена.

²⁹ Комментарий Гофмана Г.-И. Крузе указывает на источник сведений Гофмана об автомате Кемпелена — статью: "Über Herrn von Kempelen Schachspieler und Sprachmaschine" im "Teutschen Merkur" Jahrgang 1784. — F. T. A. Hoffmann. Die Serapiensbrüder, t. 1. Berlin — Weimar, 1978, S. 715.

³⁰ Хозяин автомата в рассказе — профессор Х стисан с профессора физики и медицины Готтфрида Христофа Байрайса (1730—1809) — знаменитого шарлатана и коллекционера автоматов, между прочим, купившего на аукционе «флейтиста» Вокансона, упомянутого Гофманом в рассказе.

³¹ О проблеме бессознательного в связи с автоматами у немецких романтиков см.: A. J. McIntyre Romantic transcendence and the robot in Heinrich von Kleist and E. T. A. Hoffmann. "The Germanic Review" v. LIV, n. 1, winter 1979, p. 29—34.

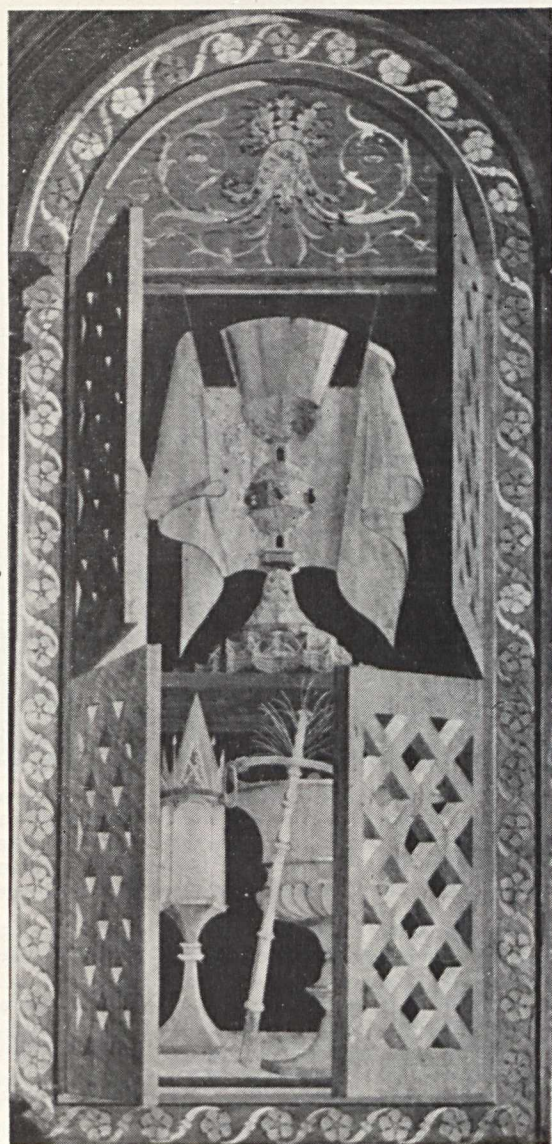
³² Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1929, с. 23. Тема разрушения человеческого, духовного начала часто связывается романтиками с автоматами Ср., например, с гротескной метафорой современного общества, развернутой Дж. Леопарди в очерке «Награды, предложенные академии силлогарфов» (1824), где дегуманизацию общества предлагается компенсировать изобретением машины, заменяющей собой друга, или «искусственного человека, движимого паром и предназначенного для совершения доблестных и благородных поступков». Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978, с. 67.





Ян ван Эйк
Ангел из
«Благовещения»
Лугано,
собр. Тиссен

Фра Джованни
да Верона
Интерии
на спинках скамей
хора церкви
Санта Мария
ин Органо
1499. Верона



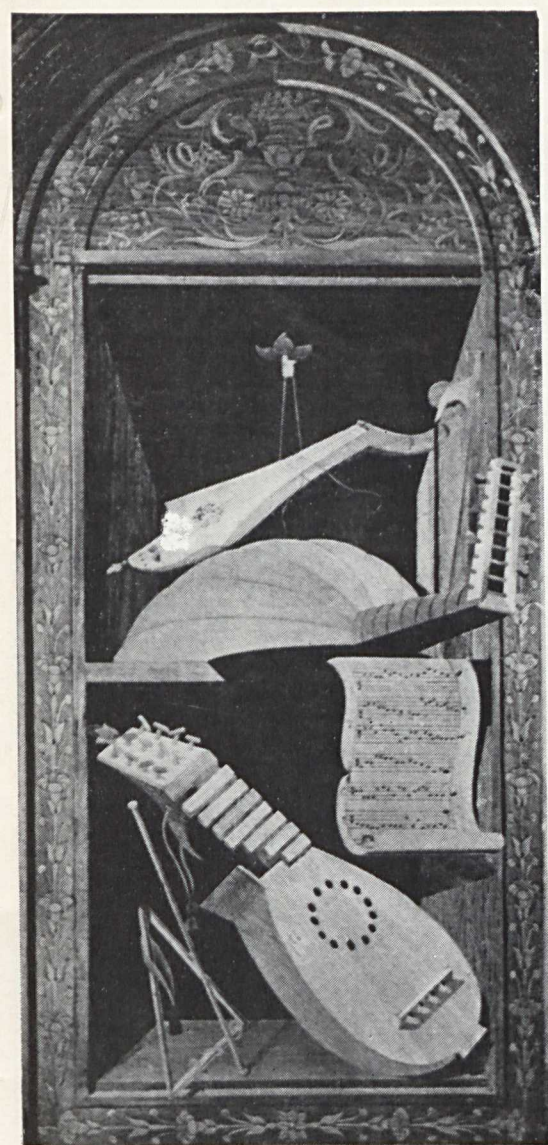
Обманки

Алексей Расторгуев

ление может быть по видимости очень далеко от этого традиционного облика. Современная тема мнимого и подлинного пространства в картине знает совсем иные эффекты: они строятся на случайностях «не-картинной» композиции в сочетании с почти избыточной точностью натуроподобия; или на уничтожении поверхности, когда глаз не находит желанной преграды и неостановленно проникает вглубь иллюзии, все еще разыскивая точку отсчета; или на подражании фотографии не только в «кадре», но и в фактуре, которая тоже призвана заменить одну мнимость иной, чужой и поэтому неожиданно материальной... И все же можно предположить, что это та же старинная игра, только продолженная и все более искушенная. Род иллюзии, род загадки, предложенной зрителю — все тот же. Гиперреализм может обращаться к чему-то очень иному по содержанию, но только его язык иногда начинает казаться все более и более знакомым. За ним лежит давняя, хотя и преображенная традиция. Мы попробуем в этой статье затронуть проблему лишь в одной, но, вероятно, многое вобравшей в себя части. В живопись 1970—1980-х годов приходит не только прием иллюзии, дразнящей взор и рассудок; приходит и весь старый жанр обманки. В самостоятельном ли виде или каким-то фрагментарным тематическим мотивом возникает оознанное воспоминание о той, прежней игре: узнаются атрибуты старых обманок, почти те же вещи, все в той же композиции, наконец, с тем особенным типом игры с предметом и его образом. Возвращается некоторый объект изображения, вплоть до ленты, удерживающей письмо, или гравюры с заломленным краем; но ведь тем самым неизбежно, даже если и невольно, побуждена какая-то линия смысловых связей. Дело в конце концов совсем не в похожести предмета, а в том, что возобновлено какое-то неповторимое обращение к вещи, к ее особому, спецификой жанра обостренному оознанию, а сквозь него —

к чему-то еще более значительному. Если речь идет о традиции, то стоило бы вернуться к ее началу; преднамеренный повтор может быть объяснен только в сравнении с историей. Историю же можно было бы начинать по крайней мере с эллинистических мозаичных полов, на которых изображался как будто в беспорядке набросанный мусор, или с некоторых натюрмортов помпейских фресок. Однако нет, вероятно, ничего дальше отстоящего от современных «обманок», чем этот совершенно бесхитрый прием («есть» — «нет» — «есть»): нагруженные не одним слоем ассоциаций, современные варианты темы не принадлежат той, первой и главной, игре жанра. В изображениях мозаичных полов не увидеть большего, чем физическое наличие и отсутствие; обманки XX века в любой своей форме, от самой игровой — капель воды на поверхности — до самой внешне серьезной, не к этому перассуждающему бытию обращаются; скорее, к метафизике предмета. Игра — если это, собственно, игра — ведется с более серьезными вещами, нежели подлинность и мнимость некоторого объекта. Это обращение от просто-бытия предмета к его метафизике впервые приходит в жанр в XV веке одновременно с его формированием, вернее — оно-то и составляет основу формирования жанра. Сопоставления мнимого и подлинного появляются в это время как крайнее следствие обостренного, изумляющего внимания к видимой оболочке вещей в живописи Нидерландов. По краю портрета ползет муха; листва огибает фигуру и затем выплескивается на раму; цветы стоят у самой передней плоскости — или перед этой плоскостью? Конечно, слово «обман» тут не подходит. Это очень серьезное действие, в котором нисколько нет противопоставления — скорее перетекание одного мира в другой, их общность, их единство. Тот же прием, по существу, в очень схожем виде появляется, когда мастер из Флемалля пишет на неболь-

Жанр этот, неожиданно возродившийся в 1970-е годы, вступил как бы в новую фазу существования. Пограничная игра реального и кажущегося, плоскости картины и ее двойственных превращений вновь стала привлекательной. Конечно, обманка изменилась: если раньше художник изображал темно-желтый фон доски, полочку с двумя-тремя книгами, ленту и за ней письмо, от которого прочесть можно две строки, а надорванный и отогнутый угол отбрасывал правильную и плотную тень, — то теперешнее возобнов-



Фра Рафаэле
да Брешиа
Интарсия
1521—1525
Лондон,
Музей Виктории
и Альберта

На стр. 40
Ганс Гольбейн
Младший
Портрет
Георга Гиссе
1532. Берлин-Далем

На стр. 41
Антони Лееманс.
Охотничий
натюрморт
Вторая пол. XVII в.
Гронинген,
Музей Жан Франсуа

Клод Дюре
Обманка
Вторая пол. XVII в.
Париж,
частное собрание

Жан Франсуа
Де Ле Мотт
Обманка
Вторая пол. XVII в.
Франция,
частное собрание



шой доске «Троицу» как скульптурную группу в нише, стремясь исполнить ее так, чтобы в движении и просто в пластике было чувство действительной, неизображенной жизни, которая превозмогает оболочку скульптуры, становится ожившей плотью — но опять-таки не ожившей окончательно, а все же еще и живописью. Совершенство натурализма покоится здесь на чувстве, что плоть каждой вещи освящена, что благодатна сама предметная форма в ее мельчайших подробностях, — как в «изображении Анны Бретонской работы старинного мастера... где все на своем месте, где чувство целомудрия проступает одинаково во всех частях, так что пышное и устаревшее своеобразие одежды выражает ту же богомольную истовость, что и глаза, губы и руки» (М. Пруст). Во внешнем разнообразии форм мебели, посуды, свечей, оконных решеток, стекла, зеркала и огня есть высшее единство повсеместной одухотворенности, от которого индивидуальный облик и личный смысл вещи не страдает — напротив, только тем и раскрывается, что есть этот собирательный смысл. Такой натурализм формы естественно включает в себя и человеческий образ. В аксессуарах портретов Гольбейна прямо узнаются элементы будущего игрового натурализма обманок, но пока что они исполнены величайшей серьезности, ибо сохраняют прежнее назначение: соединить мир мнимый и мир реальный в один — мир истинный, который творится почти избыточной верой в онтологическую ценность факта вещи и (что мастер не отличает и не хочет отличать) — факта ее точного изображения. В Италии XV века складывается структура жанра, в то время как в Нидерландах — его плоть. Первыми чистыми обманками были интарсии, декоративные панели, изображавшие несколько предметов, книг, иногда лютию, часто — условные геометрические тела в подчеркнутом и искусном перспективном сокращении; «обманность» жанра проявляется особен-

но в изображении полуоткрытых дверец шкафчиков, где на полках положены эти предметы. В отношении фактуры никакой иллюзии нет, ибо большей частью поставлено дерево двух-трех цветов; но есть полная иллюзия в отношении структуры, идеального иллюзорного построения формы. Тема, как ни кажется она далека от нидерландской, все же одного ряда с ней — ибо перспектива понималась в XV веке как структура не зрения, но мироздания, как зримый порядок гармонии (еще жива была память о том, что называлось «перспективой» в позднем средневековье, в богословской трактовке света); правильные тела в этих инкрустированных натюрмортах напоминают о неоплатоновской гармонии физического космоса (в ее христианской интерпретации), а музыкальные инструменты помнят о пифагорейской музыке сфер или ангельских концертах в живописи кватроченто. Так обманки XV века не совсем и обманны — только в самом строго формальном отношении; для зрителя своего времени они — самое острое, благодаря игре иллюзии, напоминание о метафизической ценности факта творчества, его возведении к верховному началу, вернее — нисхождению этого начала в действительный мир, выраженном в очень серьезной игре искусства, претендующего быть истиной (в самом техническом и самом высоком смыслах слова). Впрочем, подобное содержание ранние интарсии обретали лишь в контексте культуры своего времени, заставившей художников искать метафизику вещи в идеальном следовании ее оболочке. В памяти жанра хранится, однако, не контекст культуры, а закон формы. И хотя сакральная ценность натуроподобия есть его исходное основание, видимое качество формы говорит только о ее равенстве самой себе, о подобии натуре. И чем оно становится привычнее, тем сильнее стирается след трансцендентной связи, пока, наконец, вся метафизика вещи не отождествляется с ее собственным, наглядным бытием. Этим смещением,

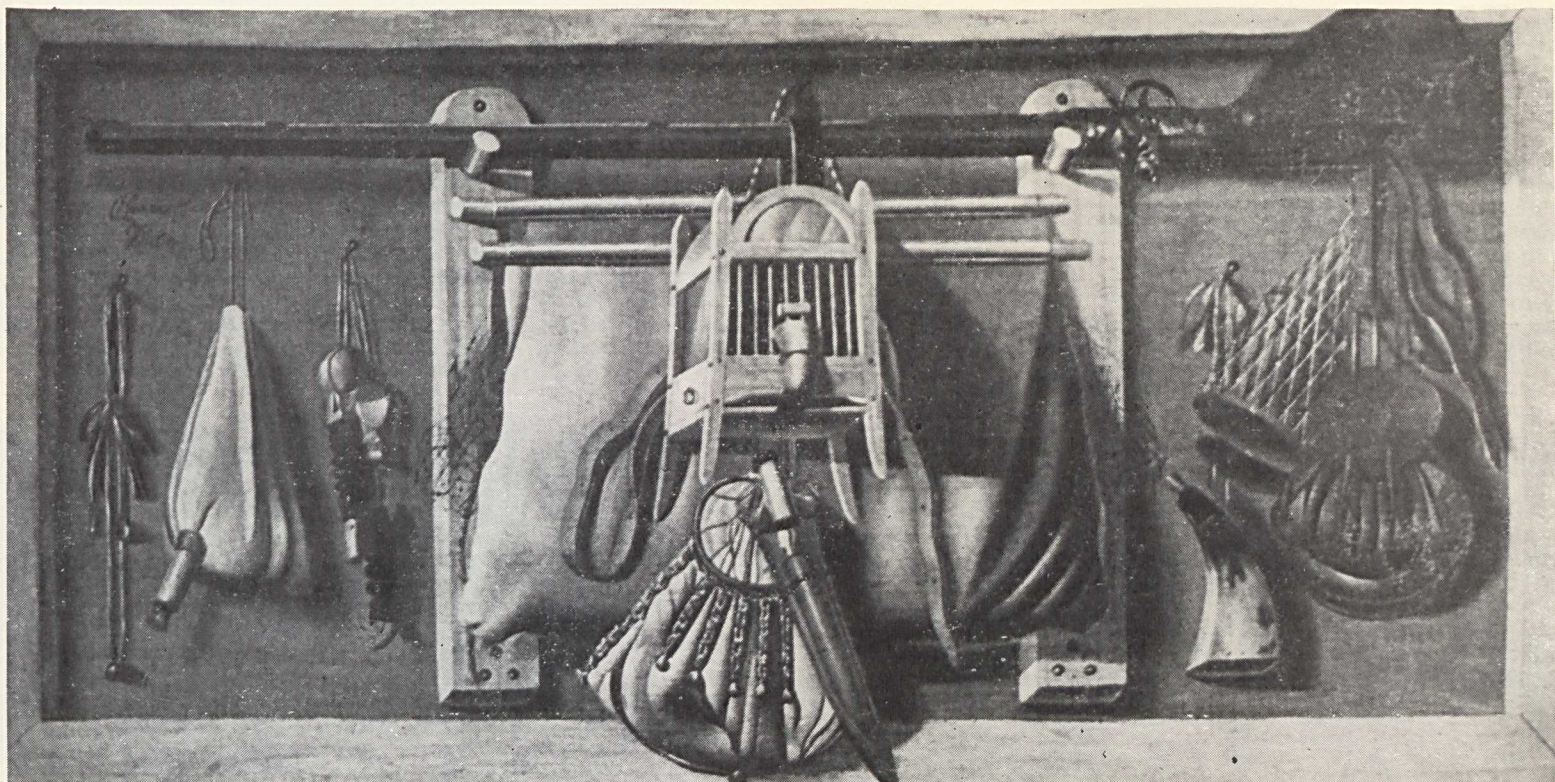
за которым можно увидеть многое, и определяется последующая жизнь нашего жанра. В XVII—XVIII веках он вступает в совсем иные связи и впервые действительно существует как особый жанр со своими жизненными правилами. Его претензии теперь несравненно скромнее, это — небольшая мистификация, «обманка»; поэтому складываются и правила игры — обязательная развернутость композиции на зрителя, неременная знакомость вещей, их мгновенная узнаваемость, повседневность; складываются обязательные атрибуты, приходящие в XX век, — записки, приколотые к доске, полочки с двумя-тремя книгами и несколькими домашними вещами. В полутемном интерьере картина-обманка, конечно, как раз и обманывает; но только в этом акте далеко не восстанавливается первоначальная непосредственность языческих времен. Жанр хранит, не будучи способным вполне от нее избавиться, метафизическую память, которая пусть перетолковывается, пусть отрицается — но ее печать не будет, не может быть окончательно растворена. Здесь происходит некое замещение понятий, к которому стоит отнести опять же серьезно. Каждый раз нам приходится различать между тем, что жанр желает показать — в общем — одно и то же (грань, порубежность, обратимость существования и изображения) — и тем, что он означает, а означает он теперь нечто иное, но опять-таки не только обман. Вещь есть — и как будто ее нет; но это «нет» означает, что «есть» искусство. Изображение подчеркивает, осмысляет саму категорию искусства, преподносит ее в таком виде, в каком она более всего сознает самое себя: это искусство, понимающее свою власть и преподносящее факт своего существования как главный смысл жанра. Действие обманки настолько хорошо рассчитано, настолько по-своему серьезно, что понятие искусства становится своего рода конечной целью, родовым знаком, метафизикой жанра. И в XV и в XVIII

веках мотив дразнящей иллюзии обращается к одному и тому же — к очищению, самоосмыслению высшей ценности, которая лежит в самой возможности изображения. Нидерландцы видели ее в отношении вещи к смыслу бытия; с XVI по XIX век предел метафизической ценности искусства есть само искусство, утверждающее себя как самодостаточную духовную деятельность — и в нашем жанре, надо признаться, с чрезвычайным изяществом. Мы наблюдаем смещение живописи из одного ряда связей в иной, сужение темы «игры» с натурой в обманке, но соответственно — и претензий рассматриваемого нами приема. Капельки воды на листе Федора Толстого более всего утверждают, что перед нами не просто лишнее рас-

суждения изображение, но предмет, сам себя с большим удовольствием подающий как искусство, приобретающий две художественные поверхности, как — дважды искусство. А ведь эта или такая же капля впервые появилась в живописи в ином, совсем ином виде — например, слезой на щеке скорбящего святого Никодима, где она была, казалось бы, совершенно таким же пятнышком краски с белым бликом, но это пятнышко и этот блик заявляли о своем настоящем, серьезном бытии. Раз увидев метафизическую ценность в этой игре, ее уже нельзя отменить или просто забыть — можно только изменить. И если цель живописи есть создание произведений искусства, как, скажем, в рисунке Федора Толстого, якобы прикрытом полу-

прозрачной бумагой, то это не тавтология, далеко не общее место, но вполне ясно выраженный историей нашего жанра «предельного» натуроподобия аксиологический принцип, закон лишь открываемый в обманке, но неизмеримо более важный. Отсюда, из этой истории жанра, мы и обратимся к его нынешней жизни, его возобновленному сегодняшнему существованию. Но прямой связи, простого и ясного смещения открыть не удастся. Жанр обманки пришел в искусство 70-х годов в слишком ином содержании — он больше не является органическим продолжением традиции, он «вызван из прошлого» и вызван именно как жанр. Печать осознанного воспоминания — как будто вторая рама, новым пределом охватывающая все





существование обманного приема, который теряет при этом одно свое важнейшее качество — а именно обман. Обыгрывается жанр как целое; он крупным фрагментом входит в картину, отодвигаясь уже от плоскости зрителя, или же полностью ложится под второе стекло этой памяти о самом себе, которая теперь — его новое бытие. В круг тех понятий, которыми разыгрывалась тайная истина иллюзии, в диалог бытия и смысла вещи вошло иным, невидимым, непредставимым ранее измерением понятие времени. Старый жанр изначально был лишен его. Как пространство обманки XVIII века стремилось до неразличимости слиться с пространством уверовавшего или сомневающегося зрителя, так и время должно было сов-

пасть с реальным подлинным временем. Разыгрываемая в новой жизни жанра категория «исторической памяти» совершенно иная: это не только память о родовой его природе, но и память самих вещей, всегда старых, как будто теплых и живых, одухотворенных какой-то неуловимой, но бывшей уже историей. Подобное свойство кажется настолько очевидным, что может теперь представляться сутью этого рода творчества — а между тем как существенно деформирует оно его смысл! Категория времени печальна по своей природе; печально оборачивается и необходимая плата за осознанную память жанра. У вещей современных обманок появилось свое собственное, не совпадающее со временем зрителя, время. Оно

раздваивается: это, с одной стороны, простая отсылка ко времени актуальной жизни самих старых вещей, но с другой — это острое, уже навсегда осознанное качество постоянства их теперешнего, предоставленного нам бытия, свое маленькая и невеселая вечность, отрезанная непреодолимостью плоскости. Это не разрушение грани иллюзии и мира — ее, напротив, утверждение, и за ней — приватная игра между несколькими вещами («ведь мы играем не для денег, а только б вечность проводить...»). Художник неповинен в этом чувстве памяти, которое приходит в момент воскрешения старого мотива; но вслед за ним открывается уже не тепло, а холод времени. Такое обращение к вещи, как к прошедшему, напоминает известное



утверждение: прошлое дорого более всего не тем, что оно хорошо, а тем, что уже не может быть плохо; его завершенность создает еще один обман, дымку ностальгии над вещью. Но ведь часы с петлей для цепочки, гравюра, карта — уже утратили свое время, и их скоро ошутимая печаль — утрата своего зрителя. Отсутствие категории времени у старых обманок оказывается и сегодня счастливым свойством: кажется, если восставить перпендикуляр над плоскостью листа Федора Толстого, то отыщется в тридцати сантиметрах от него пространство, в котором и сейчас живет лицо его автора. Вещи тол-

мыслие вещи мы легко отыщем и теперь, но оно настолько плотно переплелось с мышлением не предмета о себе, но жанра о себе, что свойства этого сознания изменились, а границы чрезвычайной расширились. Обманка 70-х годов почти словесно обращается к нам, игра не столько иллюзией, сколько неуловимым, но требовательным истолкованием: содержание ее памяти расширило тему ее образа, его смысл.

Различное время нынешнего наблюдателя и собственного мира новых обманок очевидно — но что-то серьезное произошло и с жизнью по ту сторону нарисованной

тов, кроме вещей, и если это признается так прямо, то элемент обманки в их изображении приобретает высокий смысл последней связи с утраченным, закрывшимся временем. В этом есть признание достоинства вещи, ее истинного величия — и одновременно тайная, уже трагическая тема вещи, в чем-то превосшедшей человека. Превосходство это — далеко не хронологическое, не чисто материальное: если оно есть, то составляет лишь первый смысл художественного бытия вещи, и о нем говорить нечего. Здесь возникает иное смысловое право вещи, о котором стоит задуматься. Ведь и раньше бывали фрагменты иллюзорного жанра в сюжетной композиции. Пророк Иеремия на створке «Благовещения» из Экса (1444) представлен в нише, люнет которой отрезан доской перекрытия, а на доске лежат книги, инструменты, стоит какая-то банка с бумажной крышкой и через край свешивается узелок ткани. Но только этот узелок или кожаная притягательность корешка — не заменят же они собой пророка Иеремию! Они существуют для того, чтобы своим бытием утверждать его, а не только себя, и никак не вместо него.

В размышлении современного художника пистолет становится героем. Что же, ведь он действительно может им быть, он безусловно и действительно работает вместо героя, как знак, как мысль о вещи, которую можно прочитать как длинный текст. И вот незаметно текст вытесняет образ, ибо он подлиннее, проще, реальнее; знание о вещи оборачивается ускользающей неопределенностью знания о человеке, и действие охвачено зыбким чувством полубытия, представимого как бы сквозь вещь, и никак иначе.

То же самое чувство странным образом ощутимо и в совсем иной игре с мнимой — или действительной — «подлинностью» предмета, которую мы встречаем в гиперреализме. Остановленные, точно залитые водой складки; поверхность, охваченная точным, фотографически застывшим, как будто и не человеческим зрением; четкость дальних предметов едва ли не большая, чем близких, — все это разве не прямая речь вещи, голос которой призван заменить собой любую другую способность изображения? И сходно не только это смысловое право вещи, но и ее обращение к зрителю. Чтобы разгадать игру иллюзии в старой обманке, требовалось время, время для совершения главного жанрового действия, иначе говоря, игровое время обмана. Гиперреализм мистифицирует своего зрителя по-иному; его игра — не у самой иллюзорной поверхности, но где-то в глубине, в неопределенных, странных связях внутри напряженного пространства. Так, в картине А. Петрова «У ледяной кромки» смутный восход солнца над морем сочетается с другим — а каким? — солнцем, видимым в отражающей поверхности прожектора; двойное и тройное отражение в зеркальном стекле требует какого-то времени, чтобы можно было понять предметную логику этого слишком точного, но тоже обманывающего мира.

Но ведь это — то же самое время для узнавания иллюзии, что и в классической обманке. Сходство, которое не обнаруживается в пространстве картины, отыскивается в пространстве восприятия. Так голос вещи неожиданно соединяет противоположные, казалось бы, жанры, ибо схожа загадка, предложенная изображением, и сквозь эту загадку схоже нечто иное — то место, которое теперь занимает иллюзорная точность, и тот смысл, на который претендует иллюзия.

Однако эти связи способны увести слишком далеко от жанровых пределов нашей темы, и следует вернуться к ней во всей строгости привычных тематических границ. Обратимся поэтому к примеру наиболее последовательного подражания старой обманке у Н. Смирнова. Его натюрморты ставят, как театральная постановка, портирующая два лица времени — исторического времени предметов и теперешнего времени их восприятия. Здесь театр вещей и не нуждается в человеке, как бы замкнувшись между двумя стеклами витрины. Сквозь настойчивый



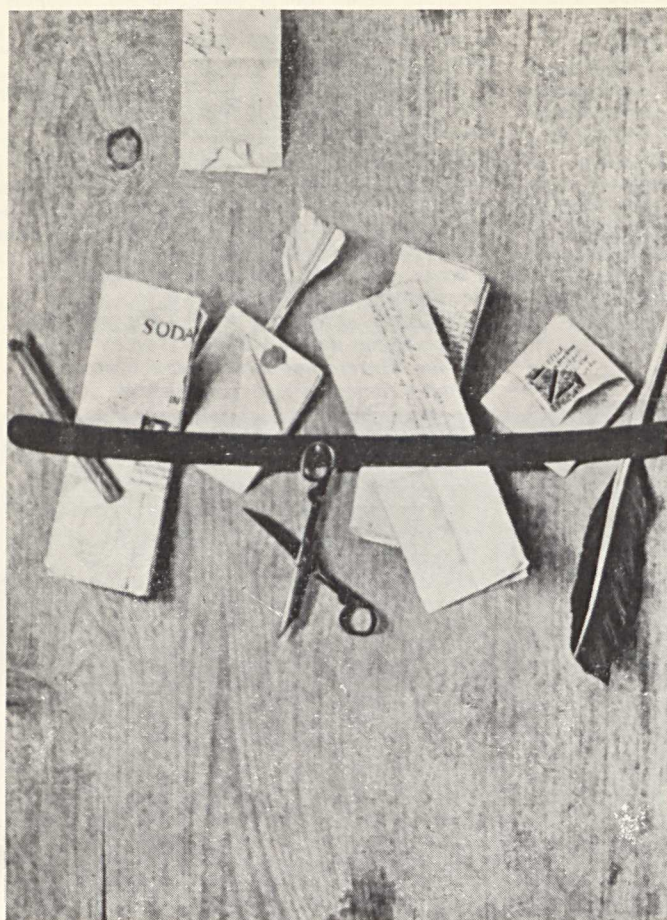
Петр Богомолов
Натюрморт
«Книжки»
1737
Музей «Кусково»

На стр. 43
Николай Смирнов
Виват царь
Петр Алексеевич
1980

стовских обманок навсегда сохраняют связь с ним — ведь для него-то они были вполне «сегодняшние» и вполне живые. Прошло время, старая обманка как бы отошла за слой толстого стекла, но там, за этим стеклом лет, она все так же прямо и живо говорит со своим зрителем, там теплится их диалог, живой до той поры, пока существует это напоминание о нем. Теперь же ретроспективная иллюзия направлена из обезлюдившего, опустевшего века своих вещей как обращение к нам, и это обращение все более требует ответа. В новой игре со временем исчезает перасуждающая теплота вещи, но в ней приходит другое качество — чрезвычайно острое самосознание и предмета, и жанра. Нельзя сказать, что обманка XVIII века не рассуждала вовсе: латинские книги на картине Петра Богомолова 1737 года предполагают, что их корешки будут прочитаны, их подбор понят, факт существования оценен. Но ведь это рассуждение принадлежит самому предмету. Такое

границ. Обманка как-то «обезлюдела», хотя в ней не было никогда персонажей (разве что дикие парадоксы в шереметевском Кускове, где в пейзаже могла стоять нарисованная на фанере крестьянка в полный рост), что-то потеряла в новой игре со временем.

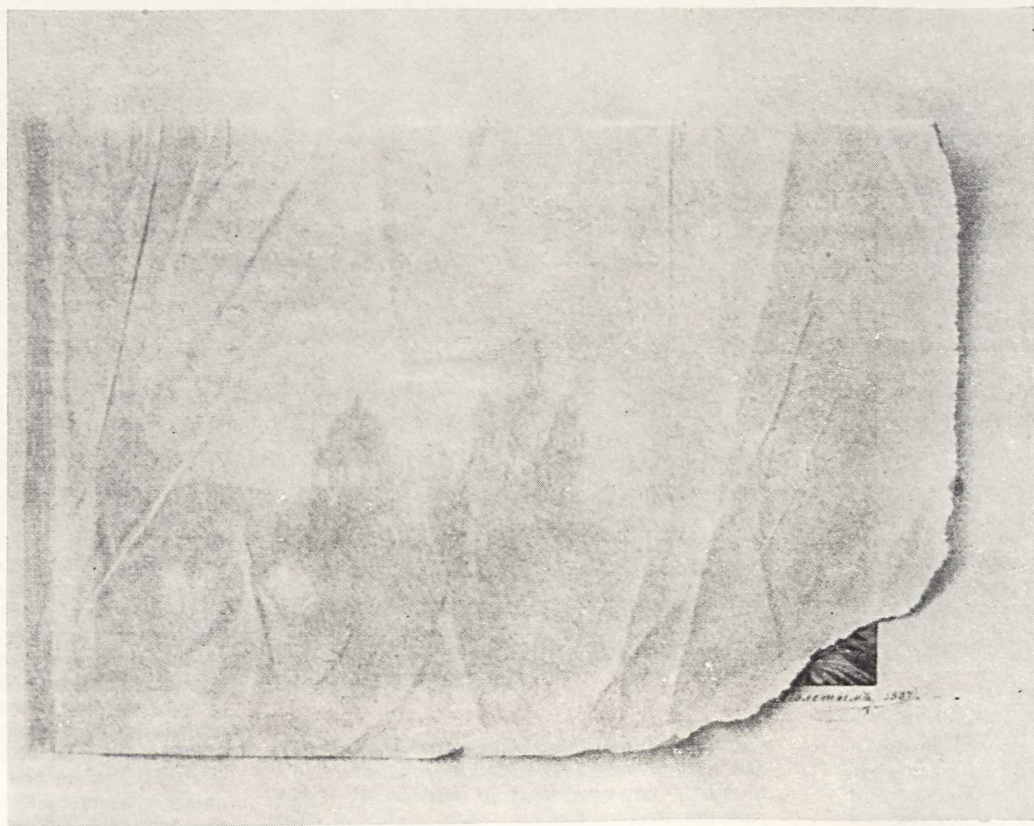
Начнем издали. На картине Т. Назаренко, изображающей декабристов, видны листки рукописи, шкатулка, пистолет, еще и еще что-то. Эти предметы — первое, что существует в картине, до сцены, до трагедии события, до кукольно непрочных фигур в мундирах, и уж, конечно, до того, что с этими фигурами происходит. Да и происходит ли — не скажешь сразу, а вот вещи — есть. Их бытие тоже условно, но иной условностью. Они могут быть, они представимы и сейчас, в нашей реальности, а вот мундир на фигуре представим как-то много менее, как на манекене, а лицо, лик человеческий — еще менее. История в этой картине Назаренко не оставляет иных подлинных результа-



Жан Франсуа
Де Ле Мотт
Обманка. 1667
Аррас, Музей

Татьяна Назаренко
Мастерская. 1982

Федор Толстой
Архитектурный
пейзаж
под прозрачной
бумагой. 1837
ГТГ



вопрос о границах и смысле самой способности изобразить. Смысл создания образа когда-то парил над формой и в диалоге вещи и живописи был тем пространством, в котором эта игра была осмыслена. Теперь диалог формы и вещи помещен в пространство времени, как ни странно такое определение; здесь — свидетельство того, что смысл, метафизика творчества не присутствует с самого начала, а отыскивается.

В современных обманках мы не можем не видеть поиска первоначальных основ изобразительности, который далеко еще не кончен, да и ответ на него лежит со-

всем не в плоскости обманной игры. Ценности, найденные в этом движении, очень существенны — это в первую очередь стремление увидеть какой-то иной смысл в самом факте изображения. Конечно, это ведет к очень сложной, иногда не слишком приятной игре со временем, тому холоду памяти, который так заметно сковывает мир современных живописных иллюзий. Да, эта игра может обернуться теперь и остыванием теплоты живописи, и ускользанием вещи, и пустотой без человека. Феноменальный мир закрывается для искусства, когда нет органически данного основания творчества, и в новой

формулировке диалога происходят удивительные вещи: в своем вопросе жанр признает себя не искусством; отыскивая же ответ о смысле, обнаруживает, что этот ответ еще неизвестен ему. Ну что же — остается игра, иногда чересчур напряженная; но жанру не привыкать к играм. В его нынешнем существовании есть не менее интересные свойства, чем в предшествующем, и хорош он или плох в отдельных проявлениях, к нему очень стоит присматриваться: ведь одно свое свойство — обломком зеркала отражать мир больших и серьезных событий жизни искусства — он никогда не потеряет.

венных ценностей. Причем — и это представляется важным — такое понимание, бывшее ранее прерогативой специалистов, и то не всех, утверждается в широких кругах, и не столь уже важно (если смотреть в корень), что у некоторых оно уродливо деформируется снобистской модой. Важнее другое: в обществе возникло ощущение нераздельной целостности всего пространства художественной культуры, а с ним и потребность его освоения. При этом — воспользуемся определением А. Каменского — динамическая интеграция эстетического фонда общества отнюдь не приводит к размыванию граней между этими пластами. «Диффузия», взаимопроникаемость, открытость интенсивным взаимовлияниям, вплоть до прямых (хотя далеко не всегда плодотворных) заимствований составляют непрерывные приметы нашего времени, однако важнейшей характеристикой процесса являются укрепление и кристаллизация типологической специфики этих подсистем, утверждение «особенного» в каждой из них как высокой художественной ценности. И в этом предпосылки не соподчиненности, но диалога на равных, а может быть — кто знает? — чего-то и вовсе качественно нового. Во всяком случае, традиция как таковая явно утрачивает свою горизонтально-временную линейность, приобретает вертикальное измерение: сверху вниз и снизу вверх. Весь опыт XX века (не только его, но его особенно) подтверждает, что взаимодействие различных типов культур — одно из кардинальных условий существования культуры в целом, одна из форм ее функционирования.

Лишь безграничные оптимисты могут позволить себе не видеть противоречивости этих процессов. Исторически закономерная и неизбежная утрата крестьянским искусством его патриархальной замкнутости и его контакты с искусством профессиональным имели своим следствием не только обогащение (за счет расширения круга образов, тем, сюжетов, материалов), но и исчезновение одних видов, трансформацию других, искажение третьих. Отмирание утилитарной функции предметов художественных промыслов сопровождается (с некоторым отставанием) усилением эстетической, но на практике эти промыслы при всех самоотверженных усилиях специалистов и энтузиастов все чаще смыкаются с сувенирной промышленностью. Мы не останавливаемся здесь на этих обстоятельствах, поскольку не преследуем цели критического анализа, а стремимся лишь наметить контуры в некотором роде идеальной модели отношений, не адекватной полностью реальной действительности, но выражающей ее устремления.

Одна из их особенностей заключается в том, что если на протяжении XVIII—XIX веков «низовые» (в социальном, но не эстетическом значении) пласты искусства были по преимуществу воспримателями шедших «сверху» влияний и импульсов, то сейчас — пора интенсивной отдачи. Другое дело, что восприятие и освоение этой отдачи реализуется на различных творческих и мировоззренческих уровнях. Самый общий, самый высокий и всеобъемлющий — это то, что сейчас определяют как «память культуры», включающую, разумеется, не только классику отечественного и мирового профессионального искусства, но и народное творчество, городской фольклор, художественный примитив, выступающие в роли одной из структурообразующих сил современных процессов. Но это может быть и уровень более или менее искусной стилизации, самозабвенной или иронично остраненной, но, как и всякая стилизация, неизбежно исчерпывающей себя. Не будем пуритански строги к ней, ибо должны помнить, что в 60—70-х годах она служила источником и стимулятором обновления и развития многих видов изобразительного, в еще большей степени декоративного и прикладного искусства.

Это может быть и более высокий уровень отношений профессиональных художников с «примитивной» культурой, характеризующийся глубоким и серьезным поиском самих основ народного бытия, познанием и претворением в своем творчестве фундаментальных, не подверженных старению качеств народного творчества. Разумеется, в наших представлениях высшим воплощением народности культуры было и навсегда останется творчество Н. Гоголя и Л. Толстого, М. Мусоргского и А. Блока, А. Венецианова и В. Сурикова, и даже самый замечательный хуторской сарай, о котором говорят постмодернисты, не сравним с духовным пафосом Ростовского Кремля, а песни Арины Родионовны не могут дать и части того, что стихи Пушкина, который черпал в них вдохновение.

И все же в живописи, графике, в прикладном искусстве просматривается важная тенденция: если обращенность к традиционному народному творчеству за немногими исключениями (скажем, Полхов-Майдан, М. Примаченко и другие украинские народные художники) имеет достаточно выраженный ретроспективный характер, то интерес к примитиву нацелен главным образом на современность. «Ибо никогда еще примитив не влиял так сильно, как сейчас, на профессиональное искусство, порождая в нем разнообразнейшие формы «примитивизма». Ибо никогда еще он не завладевал в такой мере сферой досуга, не распространялся так широко, включая в свою орбиту даже любительство интеллигентов. Ибо никогда еще он не претендовал на то, чтобы, как сегодня, заменить собой уходящий фольклор. Ибо, наконец, о художественной культуре невозможно судить с достаточной полнотой, не беря в расчет все три ее составляющих, а в музейной практике, в комплектовании и экспозиционном построении национальных галерей уже нельзя терпеть прежней односторонности — игнорирования всего того, что не имеет прямого отношения к так называемому «высокому искусству», но что тем не менее характеризует народную его основу как в формах фольклора, так и в формах примитива» (В. Прокофьев). Пока мы спорим о том, имеет ли примитив право на существование в системе современного искусства, входит ли он в сферу народной художественной культуры, искусство примитива фактически взяло на себя некоторые важные функции и качества народного

творчества как выразителя духовной жизни, эстетического сознания и творческого потенциала широких масс.

Можно назвать много примеров, — но дело не в тех или иных именах и «адресах», а в непрерывной и достаточно четко и определенно выраженной «примитивистской» тенденции в искусстве, ориентированной на творческое освоение и претворение в практике поэтики народного примитива. Критика в разное время по-разному рассматривала ценность и плодотворность этой линии; шкала оценок растягивается от запальчиво резкого осуждения до вполне положительных анализов. Не вдаваясь сейчас в эту дилематическую полемику, заметим только, что в бесхитростных творениях простонародного творчества современные художники ищут не только «детскость» и «наив», сохраняющие свое непреходящее обаяние, но прежде всего непосредственность, силу и чистоту эстетического переживания реального мира, органическое единство со всей живой природой, целостность мировосприятия и творческого сознания, этическую насыщенность, способность видеть то, что рядом. Не бесплодное подражание, не приспособление «примитива» к иной художественной ситуации — а опора на само закрепленное в этих формах мировоззрение и личностная интерпретация его как фольклорного факта, включенного в контекст высокопрофессиональной культуры — вот тенденция, утверждающаяся в искусстве. Речь идет, таким образом, о важнейших структурных связях, скрепляющих различные пласты культуры нашего общества в единую систему. Исторический, а еще более современный опыт доказывает, что плодотворное взаимодействие этих пластов предполагает освоение не только традиционного крестьянского искусства и художественных промыслов, но и городского изобразительного фольклора, и современного примитива, являющихся формами творческой жизнедеятельности народных масс.

Итак, «всеобщее пространство художественного образа»? Будем осторожнее в выводах. Скорее, это та же «идеальная модель», и никто не даст гарантий, что она обретет совершенные и завершенные формы. И все же предпосылки и тенденции к ее формированию и определению выступают достаточно отчетливо, и игнорировать их при рассмотрении и анализе современных художественных процессов, как нам кажется, сейчас уже нельзя.



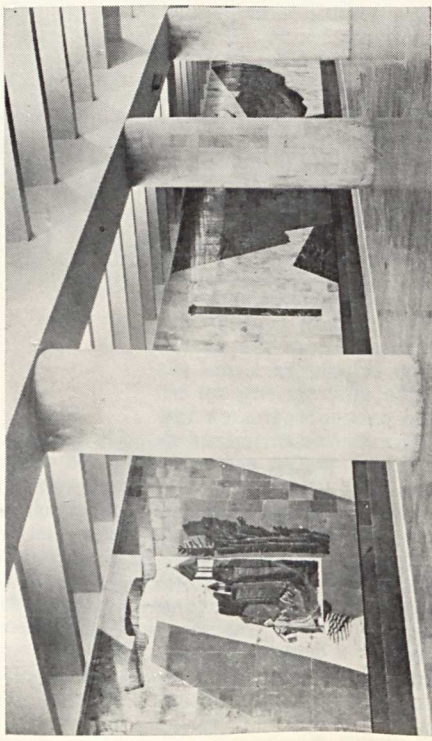
Премии моск

Новая мозаика Владимира Васильцова и Элеоноры Жареновой на станции метро «Нагатинская» организует и поднимает себе интерес, придает ему поэтичность и внутреннюю одухотворенность. Художники обратились к технике флорентийской мозаики, создающей возможности для соединения содержательного и декоративного начал в монументальной живописи. Главной темой мозаики ста-

секции монументальной живописи.

Вторая премия присуждена Владимиру Кулакову за оформление Зимнего сада гостиницы «Октябрьская» (архитектор В. Тальковский). Темой мозаики стало изображение знаков зодиака.

Работа является пример той удачи, когда тема подсказана архитектурной ситуацией: необходимо было покрыть пол огромного зала. Над его центром — световой фонарь, который является как бы небом



ла тема строительства Москвы, ее исторического прошлого. Отдельные сюжеты соединены в развернутое повествование, в котором поэтично прослеживается формирование архитектурного облика города. При этом история Москвы представлена художниками в тесном единстве с героической борьбой народа за свою независимость.

Выразительный рисунок, приглушенные, простиупающие как бы сквозь дымку времени цвета мрамора отвечают основному замыслу художников. Цвет приобретает здесь не только образную, но и смысло-

метро «Южная». Мозаики расположены на торцевой стене подземного вестибюля. Стены имеют сводчатый абрис, поэтому возникла мысль решить всю композицию в виде замкового камня.

Цветовая гамма мозаики разнообразна и меняется вслед за развитием избранной художником темы — «Времена года». Теплыми, золотистыми тонами представлены «Лето» и «Осень», более сдержанными «Весна» и «Зима». Каждое из времен года олицетворено фигурой женщины.

Тема эта в известной степени стала традиционной в монументальной живописи, но безусловным успехом художника является привнесение в ее решение своего личного начала.

Розовый камень, использованный и в «Замках», и на столбах туннелей, контрастирует с холодной белой облицовкой стен вестибюля. Дополнительную динамику и напряженность композиции придает деление каждой составляющей мозаики — «Зимы», «Весны», «Осени», «Лета» — по вертика-

ли. Одной из выигрышных находок Б. Неклюдова оказался бетонный рельеф. С одной стороны, он сам по себе становится элементом композиции, с другой — концентрирует внимание на мозаике, выделяя ее поле.

А. Рубер

Медали от трех республик

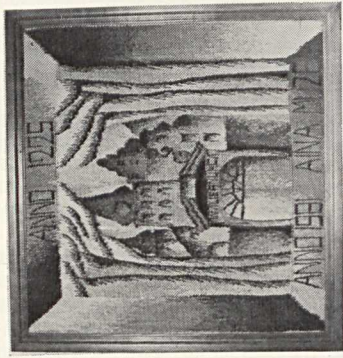
В августе—сентябре 1983 года состоялась II Триеннале прикладного искусства Латвийской, Литовской и Эстонской союзных республик. Выставка была открыта в Таллине. В павильонах ВДНХ, главным ее организатором была Малле Саси, которая являлась также автором экспозиции эстонского павильона. Экспозицию латвийского павильона оформил Петерис Мартинсонс, литовского — Елена Вилкене. Выставка была весьма представитель-

художников Эстонской ССР, народный художник республики Ильмар Торн. С докладами выступили Лайма Цепкайте (Литва), Сандра Калниете (Латвия) и Майре Тоом (Эстония), в прениях — художники и искусствоведы из Москвы и Прибалтийских республик.

За лучшее произведение выставки были присуждены медали. Юри, которое состояло из представителей трех республик, решило распределить медали следующим образом: по две медали за произведения художников своей республики и по одной за произведения художников других республик. Таким образом, в каждой экспозиции были отмечены по четыре лучших работы.

Литовские художники получили медали: от республики — Салвиния Гердимиене «Меняющиеся моменты» и Эва Томаш за декоративную группу из фарфора, от Латвии — Ирена Вабалене

*А. Музе
Старая Рига
Гобелен, шерсть. 1981*



за гобелен «Отражение», от Эстонии — Алдона Ионушкайте-Салтениене за керамическую группу «Тоска».

Латвийские художники получили медали: от республики — Виестурс Берзиньш за гобелен «Пять узорчатых» и Анда Лице за жилеты из кожи. от Литвы — Виолета Ятнице за группу керамической посуды, от Эстонии — Лилита Постажа за гобелен «Лито».

Эстонские художники полу-

Главная направленность творчества латвийских керамистов — поиск новых форм, способных отразить пластическую выразительность материала, глубину задуманной темы. Ориентировано взаимодействие форм и цвет в композиции Ф. Шмидкене и Л. Лушко «Диалог».

Лаконичны и выразительны работы П. Мартинсонса «Наряжение» и «Единство». Внутреннее напряжение, противоборство звучат в работе М. Генере и Э. Генерса «Сила».

Тема природы, изменение природных форм нашли отражение в работах И. Ванати «Заснеженные», И. Кролле «Пиебалга», М. Димза-Димме «Дульные камни».

Разнообразием тем, техникой, стилистических почерков, поисками новых цветовых и фактурных особенностей отличился раздел текстиля, где были представлены работы и известных мастеров — Р. Хеймрата, Э. Витгере, Э. Розенберга, Р. Богустовой, А. Баумане, и молодых художников. Углубленное проникновение в традиции народного ткачества, обращение к теме праздника, карнавала звучат в работах Р. Хеймрата («Вечный мотив»), Э. Розенберга («Праздничный танец»), Л. Поствая («Ряженые»), «Канун Иванаова дня»), П. Сидарса («Народный мотив»), И. Скуйни («Ворота света»).

Интересным концептуальным решением выделяется объемная композиция И. Якоби «Крылья», уже отмеченная на всевозможных и республиканских выставках.

Тема природы в тобелене создает возможность для разнообразных колористических решений, тонких переходов тонов. Это в полной мере подтвердили работы Л. Баумане «Зеленый лес», Э. Беймане-Гаумиги «Зимние узоры в дюнах», С. Эглите «Кипарисы у Черного моря».

Разделу керамики и текстиля, помимо их художественной самоценности, сыграли важную роль и в создании общей атмосферы экспозиции, придавая ей национальный колорит. Они как бы объединяли все

мета получила высокую оценку критики.

Данная экспозиция скромнее своих предшественниц и по задачам, и по количеству экспонатов. Экспонаты размещаются справа и слева от центральной «магистральной» — синей лестницы, замыкаемой двумя наиболее репрезентативными и внушительными объектами. Это светомузыкальная установка К. Кирисмаа, выдержанная в строгих пропорциях, и некая зеркальная камера Л. Лапина, составленная из drobных зеркал, стоящих под разными углами.

Привлекали внимание формы светильников, разработанные разными художниками — Ганс, М. Сумматтавет и др.

В. Шапошникова

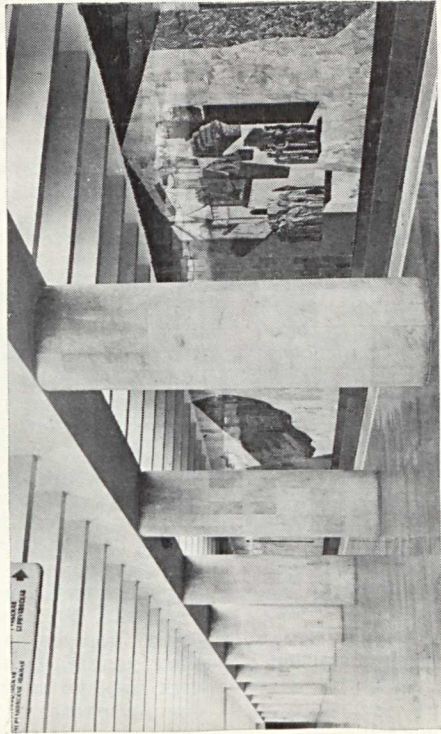
Капчагайский фарфор

Фарфор в Казахстане любят и ценят с давних пор. Когда его привозили в здешние места из Китая, затем поехали в Россию, где некоторые заводы уже в XIX веке начали выпуск пшад для торговли с восточными окраинами. Восемь лет назад в Капчагае Алма-Атинской области было открыто первое в республике промышленное фарфоровое производство.

Летом прошлого года в Алма-Ате в выставочном зале Министрства культуры Казахской ССР была развернута выставка продукции этого предприятия, где были показаны образцы изделий массового производства и творческие работы художников завода.

Завод специализируется на выпуске чайной посуды, поэтому большую часть экспозиции заняли сервизы европейского и «восточного» типа (традиционный восточный набор состоит из пшад, чайников для заварки и кипятка), большие пшалье-кессы для монока и блюда для сладостей. В последнее время, поскольку быт меняется быстро, в чайный набор начали добавлять сахарницы, масленки, сливочники, иногда тарелки для

вую значимость. Соединяя различные породы мрамора, Васильев и Жаренова раскрывают всю палитру богатейших природных оттенков материала, подчеркивают его



красоту и самоценность, доносят внутренний смысл каждого цвета.

За эту работу Владимир Васильев и Элеонора Жаренова были удостоены первой премии МСХ 1983 года по

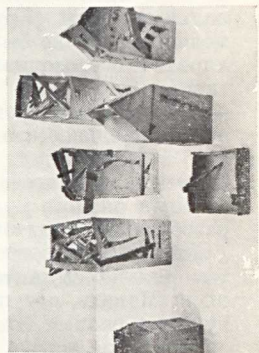
гана и описан двумя последовательными расширяющимися кругами из зеленого и белого кульского гранита и белой козгли. Теплые, живые тона натурального камня, мотивы



Л. Кормашова
Керамический сервис
Высокий обжиг. 1981

ной: литовские художники показали 440 работ, латвийские — 330, эстонские — 735. Состоялось обсуждение выставки, которое открыл председатель правления Союза

А. Нонушкайте-Шалтинене
Дома, которых сейчас нет



свободной игры, льющийся сверху свет создают общее ощущение праздничности.

Третья премия присуждена художнику Борису Неклюдову за оформление двумя смальтовыми мозаиками станции

чили медали: от республике — Луле Кормашова за группу керамических ваз и Сильви Кагда за перелеты из кожи, от Латвии — Анне Кээк за декоративные формы из керамики, от Литвы — Хельдур Прули за филигранные украшения.

Награды были торжественно вручены авторам в таллинской Ратуше.

В. Рейнгольм

Искусство Советской Латвии

Просторные залы Центрального Дома художника предоставили москвичам возможность познакомиться с новыми, созданными в основном в последние десятилетия, работами ведущих латышских художников. Выставка «Искусство Советской Латвии», открывшаяся в феврале 1984 года, включала разделы живописи, графики, скульптуры и традиционные для республики виды декоративно-прикладного искусства — текстиль и керамику.

разделы выставки — этим было достигнуто ощущение целостного выставочного пространства.

«Мы убеждены, что смотр латышского искусства в Москве прозвучит как поэтический рассказ о жизни нашей республики», — сказал министр культуры Латвийской ССР В. И. Кауцуж. Это в полной мере подтвердила прошедшая выставка.

Н. Уварова

Пространство и форма

В январе — феврале 1984 года в Таллине состоялась выставка «Пространство и форма». Она включает целый цикл экспозиций на тему «Пространство и форма» (первые три состоялись в период с 1964 по 1977 год), по своему характеру все они не отчетливые, но концептуальные выставки.

Эти выставки — важное событие в культурной жизни Эстонии, их роль в формировании среды, в определении взаимодействия пространства и пред-

пирожков. Декоративные блюда, вазы, штофы, столовые сервизы, наборы для кумыса, отдельные предметы составляют большую часть заводского ассортимента, однако и они были представлены в экспозиции.

Выставка показала, что коллектив художников завода под руководством А. Северова работает в двух направлениях: осваивает традиции русского и европейского фарфора и пытаясь использовать богатейший опыт народного искусства.

Об успехах фарфорового завода в Капчагае говорит тот факт, что предприятие дважды участвовало в международных ярмарках-выставках в Лейпциге и Познани.

Н. Полонская

Выставка А. Бокотея

В Ленинграде в Елагином дворце состоялась выставка художественного стекла Андрея Бокотея.

В работах А. Бокотея ощущается полет мысли и творческой мечты. «Метаморфозы» —

так называлась одна из центральных композиций, но идея изменчивости всего существующего становилась главенствующей в каждом произведении. Излюбленный прием А. Бокотея — сопоставление двух взаимоперетекающих объемов. Ясность пропорций и силуэта, чистота форм, плавное переходящих одна в другую, — все рождало ощущение логической уравновешенности и цельности, чувствовался сложный и динамичный мир, жизнь которому дало воображение художника. Углубляясь в это бытие волшебных превращений, мы становились в какой-то степени причастны к процессу «Рождения материи» — рождения искусства.

В работах не чувствовалось прямого обращения ни к конкретным формам, ни к конкретным мотивам народного искусства. В каждой своей вещи он расширяет понятие определенном явлении, представляя его в единстве с другими: человек, земля, космос...

Л. Полякова

Магадан

30-летию Магаданской области и 10-летию Шмидтовского района была посвящена выставка, показанная у мелкими посела Ленинградский. Живопись, графика, вышивка, аппликация, художественная вязка, резьба по дереву, сувениры — вот неполный перечень работ, представленных здесь. Особым успехом пользовались ковер ручной работы В. Н. Дуденко и модель фрегата С. Макаренко.

Иваново

В скором времени ивановские текстильщики получат подарок: на Черном море, вблизи Геленджика для них будет построена здравница «Красная Талка». Оформить ее приглашены палехские художники, которые сейчас заняты разработкой эскизов. Лаковые панно, призванные украсить интерьеры холлов, будут выполнены по мотивам русских народных сказок.

И. М.

Таллин

В Таллинском музее природы открылась выставка плетенки из прутьев, автор которых — воспитательница детского сада Лийне Мересмаа. Здесь изящные подвесные корзинки для комнатных цветов, настенные украшения, красивые абажуры, корзинки для хлеба, фруктов, печеных пряжи, множество различных футляров и подносов.

Жданов

Великолепные вышивки национальной одежды, домашние ковры, керамика, чепанка представлены на этой необычайной выставке. Проведения декоративно-прикладного искусства, взятые из фондов Ждановского краеведческого музея, экспонируются впервые. Не меньший интерес у посетителей вызывает раздел современной украинской вышивки, выполненной заслуженным мастером народного творчества УССР В. Роник и участниками руководимой ею студии.

прикладного искусства в 1970-е годы и экспонировались на зональных и республиканских художественных выставках последних лет.

Южно-Сахалинск
Мастера фирмы «Сахалинский сувенир» обновили ассортимент, выпустив партию новых торбасов и рукавиц из меха нерпы, украшенных нивхским орнаментом. Сохраняя традиции древнего прикладного искусства, художники фирмы переносят народные узоры на икрустапию по дереву, чепанку, вышивку.

Ленинбад
На выставке, открывшейся в историко-краеведческом музее, были представлены замечательные изделия таджикской мастерицы Кутфиниссо Рафиевой: скромная тубетейка нарядная под названием «Сто лепестков розы». Эти и многие другие изделия радуют глаз изысканностью и богатством красок.

Рига

В Музее истории Латвийской ССР прошла выставка работ членов народной студии прикладного искусства «Дректис» из города Вентспилса.

Недавно студия отметила юбилей — 15 лет со дня основания, поэтому выставка стала своеобразным отчетом студийцев перед рижанами. На выставке широко представлены одежда, предметы быта, характерные для жителей края: национальные костюмы, скатерти и занавески.

Киров

Недавно здесь в помещении Выставочного зала областного художественного музея открылась выставка «Декоративно-прикладное искусство художников Российской Федерации», на которой экспонировалось более ста произведений. Это изделия из стекла, хрусталя, керамики, фарфора, металла и дерева. Интересны декоративные ткае панно и gobelены. Все произведения были выполнены ведущими мастерами

МОЗАИКА

Волшебный мир фарфоровой пластики

В залах Харьковского художественного музея уже шестой год экспонируется постоянно действующая выставка мелкой фарфоровой пластики из собрания харьковского коллекционера.

В залах многолюдно. В одной из групп посетителей слышится восторженно-напевный женский голос — это, конечно же, хозяйка Екатерина Михайловна Шпектор. Екатерина Михайловна прожила большую, богатую и содержательную жизнь труженика. И сейчас в свои 86 лет продолжает неутомимо трудиться, выскивая все новые предметы фарфоровой пластики, чтобы заполнить и как можно ярче раскрыть страницы ее богатой истории.

— Моя коллекция... она помогла мне жить. В моменты жизненных неудач, огорчений в работе я находила всегда убежище в этом волшебном мире...

Почему именно фарфоровая пластика? Трудно сказать, но сколько себя помню, больше всего привлекали и радовали меня эти хрупкие вещицы, переживающие свое время. И я собирала их. Так постепенно сложилась довольно неплохая коллекция. Муж мой, в молодости художник, позже педагог и ученый, увлекался собиранием картин. И перед войной наша квартира превратилась в маленький музей — источник радости для нас и для наших друзей и знакомых.

Но война... все погубило. Возвратившись в Харьков в 1946 году, они начинали все заново. И все же за 35 послевоенных лет была собрана громадная коллекция фарфоровой пластики. В нее вошли изделия фарфоровых заводов Запада (Мейсен, Серв, Берлин, Тюрингия, Вена и др.), отечественных дореволюционных (Императорский, Гарднера, Попова, Миклашевского, братьев Корниловых, Козлова, Кузнецова, многих мелких заводов), значительное собрание советских заводов, среди которых особый интерес представляют изделия так называемого «агитационного фарфора» — С. В. Чехонина, М. М. Адамовича, О. К. Тетевосяна, С. В. Вильде; и объемной пластики первых лет Советской власти, выполненных П. В. Кузнецовым, Н. Я. Данько, Л. Я. Брускетти-Митрохиной, А. Т. Матвеевым, Б. М. Кустодиевым.

— Конечно, тяжела была потеря довоенной коллекции. Тогда я собирала все, но позже, начав вновь собирательскую деятельность, я поставила определенную задачу: создать коллекцию, посвященную одной теме, — говорит Е. М. Шпектор, — закономерным оказался и выбор предмета — фарфоровая пластика. Ведь фарфор — волшебный материал, дающий возможность создать сказочные вещи, а фигурки — это как бы голос фарфора, повествователь жизни народов,

стран, творчества различных мастеров, заводов. Так родилась у меня тема: «История развития фарфоровой пластики».

Тщательный анализ собранного материала — трудоемкая теоретическая и практическая работа, проделанная ею на протяжении многих лет, — позволяет Екатерине Михайловне свободно ориентироваться в особенностях того или иного центра производства, в специфике отечественных традиций.

— Западная фарфоровая пластика, — говорит Екатерина Михайловна, — отличается совершенством созданных вещей, высоким техническим и в особенности художественным мастерством. Они радуют глаз, доставляют эстетическое наслаждение.

Мы смотрим на изумительные по красоте и совершенству форм статуэтки, созданные на первом европейском фарфоровом заводе в Мейсене (Саксония, Германия) в первой половине XVIII века фантазией талантливого скульптора И. Кендлера.

Здесь в изысканном стиле рококо выполнены аллегории «Зима», «Мальчики-садовники», «Дети-комедианты», «Дама за клавесином», «Цветочница» и др. Из заводов Тюрингии наиболее полно представлено в коллекции творчество мануфактуры Фолькштатт-Рудольштатт. Особенно интересна серия белых фигур — персонажей сказок.

Произведения Берлинского фарфорового завода отличаются безукоризненной моделировкой и мастерским декоративным решением — «Февраль», «Август», «Октябрь», «Сеятель» — аллегории, посвященные временам и месяцам года.

Особое место в творчестве европейских заводов занимает завод в Севре (Франция), изделия которого не имеют себе равных в использовании возможности материала. Особенно интересны фигурки «Вах-младенец», «Дама в бальном туалете», «Флейтист».

— Но согласитесь, — продолжает Е. М. Шпектор, — темы, которые выбирают европейские мастера, чаще всего отвлеченные, не связанные с реальной действительностью, — это мифологические сюжеты, с часто встречающимся персонажем — амуром, это аллегории... А если даже берутся реальные персонажи, то все эти сцены с дамами и кавалерами не более как маскарад.

Екатерина Михайловна широким жестом показала вперед на сотни фигурок в витринах. — Для русской пластики, посмотрите, характерна органическая связь с реальной действительностью, с жизнью народа, особенно это ярко прослеживается в творчестве частных заводов.

Мы идем вдоль витрины, где на полках живые свидетели

«Два амура с цветами»
Мануфактура
Фолькштатт-
Рудольштатт
в Тюрингии
Вторая половина
18 века



ушедшего быта: сбитенчики, уличные борцы, дровососы, колесники, корабейники, помешки и лакеи, чиновный люд, ямщики, попы и монахи. И в складе фигур, типаже лиц, одежде, аксессуарах — во всем проявляются национальные черты. В русской мелкой пластике были популярны и остросоциальные сцены.

— Вот смотрите, как бичуется социальное зло — пьянство в композициях «Трое пьяных», «Женщина, подымающая пьяного мужа», как разоблачается взяточничество станového, или совсем не святыне деяния служителей церкви в «Монахе, несущем девушку в снопе». Или вот, смотрите, на заводе Миклашевского выпущены фигурки кентавров-гепардов с головами маркизы Дюбарри и короля Людовика XV — это глубокая политическая сатира на хищников, разоряющих народы.

— Таким образом, — заключает Е. М. Шпектор, — русскую фарфоровую пластику можно рассматривать как русскую летопись. Мне хотелось не только собрать воедино значительное количество миниатюрной пластики, найти редкие, а может, и единично сохранившиеся образцы, но создать полную картину производства. Мне удалось собрать изделия некоторых заводов, созданные ими на протяжении всего периода существования, и это дает возможность проследить эволюцию всего их творческого наследия.

— Екатерина Михайловна, Вы не сожалеете, что перенесли из дома в музей свое детище-коллекцию?

— Что вы! По-моему, такого всеобщего восхищения, восторга и благодарности зрителей, их громадной заинтересованности и искренней признательности не ожидала не

только я, но и вы все, музейные работники, люди, испушенные в восприятии и оценке зрителей. Конечно же, я как мать, выпестовавшая своих «деток», внутренне неизменно тревожусь за них, какова будет их судьба. Но я убеждена в том, что, находясь на людях, коллекция всегда будет окружена заботой и вниманием. Я вижу, что она служит хорошему и нужному делу. Я это сама на себе ощущаю при встречах с людьми на выставке. И мне приятно чувствовать себя нужным человеком. Соприкасаясь с этими произведениями, люди становятся духовно богаче и чище, они восхищены и рады. А дарить людям радость — это высшее счастье!

Да, выставка живет, работает... а беспокойный характер собирателя вновь зовет Екатерину Михайловну Шпектор в дорогу — дел у нее очень и очень много!

— Есть у меня еще одна задумка — хочется пополнить раздел современной украинской фарфоровой пластики. Сколько сейчас новых мастеров работает на фарфоровых заводах Украины, сколько у них творческих находок. И мне хочется попутешествовать по заводам, поглядеть, кое-что подобрать... скоро надо будет вновь строить экспозицию новых приобретенных, уже кое-что есть и надо это показать всем... Так что дел еще очень много!

Я смотрю на эту женщину — сколько же у нее увлеченности, напористости, целеустремленности!

Мы идем вдоль светящихся витрин, и мне кажется, что оттуда несется разноголосье эпох, деяний, судеб, собранных воедино энтузиазмом одного человека.

Николай Работягов



И. Кендлер
«Дама за клавином»
Мейсен

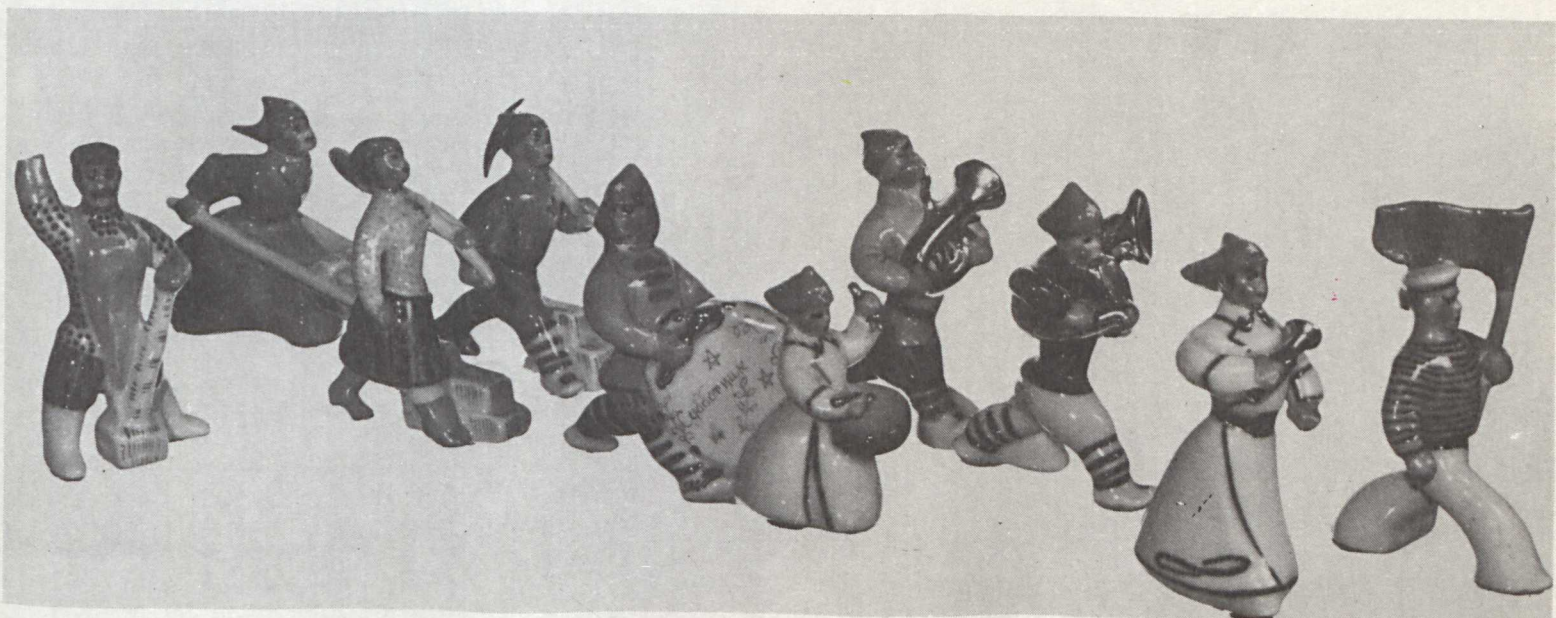
«Водоноска»
Императорский фарфоровый завод
Первая четверть 19 века

«Трое пьных»
З-д Ф. Гарднера

А. Шпис
«Охотник с дочкой»
1859 г.
Императорский фарфоровый завод

«Кавалер с розой»
З-д А. Миклашевского
Первая половина 19 века

В. и Н. Трегубовы
«Субботник». 1967
Коростянский фарфоровый завод
им. Ф. Э. Дзержинского



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (316). 1984
Основан в 1957 году

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

Зав. отд. редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

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

Художник номера Курбатов Ю. К.
Худ.-техн. редактор Алипова О. В.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Онанов С. И.
Кярмас Э.
Пальмин И. А.
Овчинников А. В.

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

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

Сдано в набор 6.04.84
Подписано в печать 8.05.84
A09690
Формат бумаги 70x90%
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,675
Тираж 37000
Заказ 1793. Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Москов-
ская, 21

В номере:

1—10 Художественная жизнь страны

Московская молодежная

О дизайне

О гобелене

О стекле и керамике

О живописи

Театр моды

11—15 Выставки

Гобелен Вигнере в Москве

Напряженная активность образа

Все артистично в этом мастере

Синтез цвета и пластики

Преображение интерьера

16 Выставки

Эстонский плакат

20—24 Народное искусство

Голос художника

Голос камня

25 Мнения, суждения, споры

Критерии наших оценок

27

Симптомы неблагополучия

29

Предчувствие целостности

32 Дизайн

Комбинат декоративно-оформительского
искусства

34 История

Иллюзионные автоматы: линия Кемпелена

38 История

Обманки

46—47 Газета «ДИ»

48 Страница коллекционера

Волшебный мир фарфоровой пластики

Алексей Тарханов

Людмила Чекалина

Людмила Румянцова

Ольга Шапошникова

Анна Фролова

Ирина Кулакова

Наталья Жовтис

Анатолий Нихич

Сергей Бархин

Елена Черневич

Владислав Семенов

Вадим Беркгаут

Владимир Костин

Никита Воронов

Григорий Островский

Тамара Зиновьева

Михаил Ямпольский

Алексей Расторгуев

Николай Работягов