

7³²⁰ 1984 Декоративное
Дизайн искусство СССР



«...конечная цель всей нашей работы — улучшение жизни советского народа. И подходим мы к этому широко. Мы хотим, чтобы люди не только были лучше обеспечены материально, но и были здоровы физически, развиты духовно, активны в общественном отношении».

К. У. Черненко

Искусство Советской Латвии

К 70-летию Великого Октября Фольклор и история в гобелене и керамике

Варвара Савицкая

Выставка «Искусство Советской Латвии», состоявшаяся в Москве, в Центральном Доме художника, открыла серию творческих отчетов республик, приуроченных к 70-летию Великого Октября. На выставке были представлены произведения живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства последнего десятилетия.

Журнал планирует освещать этот и последующие республиканские смотры, анализируя наиболее существенные явления и тенденции в области декоративного творчества.

В экспозиции латышского изобразительного искусства значительное место занимали работы художников гобелена и керамики, созданные в период 1973—1983 годов. Выставка, разумеется, не давала возможности с исчерпывающей полнотой судить об эволюции этих видов декоративного творчества в республике, однако позволяла проследить некоторые их существенные тенденции. В гобелене наиболее выразительно проявился интерес к фольклорной теме и исторической стилизации, в керамике — тяготение к крупноформатным геометризованным формам, связанным с архитектурой и садово-парковым ансамблем.

Латышских мастеров гобелена отличает активность позиции художника, что позволяет им откликнуться на самые животрепещущие проблемы времени. Об этом свидетельствовали и экспонированные на выставке произведения, в которых обнаруживалось широкое обращение к темам сохранения экологической среды и защиты жизни планеты, решенных разными средствами: близкими к монументальной фреске («Защитим природу» Р. Хеймратса); структурно-фактурными экспериментами («Первые борозды» И. Аустриня); в виде пространственного решения («Зеленый лес» А. Баумане) или фактурных панно («Зимние узоры в днах» В. Гаумиги).

Как известно, художники Латвии были среди первых советских текстильщиков, вступивших на путь освоения нового пластического языка современного гобелена, но при этом характерно, что склонность к острому творческому эксперименту никогда не противопоставлялась народной традиции. Напротив, их новаторство непременно опиралось на глубокое освоение национального наследия народной культуры, что и сформировало интереснейшее и своеобразное лицо латышской школы современного гобелена.

Однако наличие единой школы высокого профессионального мастерства не исключает, а предполагает щедрую россыпь творческих индивидуальностей. Таким образом, каждый художник решает проблему традиций и новаторства по-своему, но всегда глубоко продуманно и неповторимо.

Э. Розенберга занимает вечно актуальная проблема народного орнамента, магия сложного и динамически-напряженного ритма, возникающая из простейших форм и мотивов. Поэтому его так привлекают анализ текстильного переплетения, внимательное рассматривание ее как бы под лупой и увеличение до парадоксальных размеров. Такая склонность к «макроструктуре» ткани отличает его работы последних лет. Показанные на московской выставке гобелены «В ночном» и «Праздничный танец» — по сути дела, вышитые панно, созданные в громадных пяльцах исполненными стежками. Демонстрировав-



шися в Таллине «Знаки» — это увеличенные до размеров монументальной стенописи фрагменты узорных тканых полотенец, которые пришлось бы впору сказочному великану. Нельзя отказать автору в остроумии и последовательности, с какими он осуществляет свою идею — сделать наглядной связь внутренней структуры ткани с пластикой ее внешнего проявления, то есть с фактурой. Но хотелось бы предостеречь художника от чрезмерного увлечения технологическими приемами ткачества и вышивки: многократное использование их приводит к механическому повторам однажды найденного эффекта и монотонности общего впечатления.

П. Сидарс пытается проникнуть в законы пластического мышления народного мастера одновременно по двум направлениям — ткачества и гончарства, что естественно: ведь художник пришел в гобелен, не оставляя первоначальных занятий керамикой. В композиции «Колодец», выполненной из глины и шамота с глазуриями, благодаря наложению друг на друга двух вполне реальных предметов — кувшина и колодца — создается занятное гончарное сооружение, несущее в себе неопровержимую логику достоверности. (Заметим в скобках родство этого образа монументальным ковшам, горшкам и кубкам Д. Крастыньша, столь же архаичным по пластике, сколь современным по интерпретации.)

Небезынтересно сравнить два гобелена Сидарса, показанные на выставке, ибо в них достаточно красноречиво проявилась эволюция и самого художника, и подхода к народной традиции в профессиональном искусстве Латвии в целом. В гобелене «Народный мотив» художник еще близок начальной стадии освоения опыта народных мастеров, когда за основу берется почти дословное воспроизведение покрывала из Видземе — со своеобразным ритмом цветных полос, с использованием ярчайших анилиновых красителей (особенно алого и фиолетового), широко распространившихся в латышском домотканом текстиле во второй половине XIX века. Единственное «нарушение правил», которое позволяет себе художник, — это введение в плотное пространство орнамента изображения фигуры человека — как точки отсчета «вчера» и «сегодня», как извечной меры всех вещей, что сразу снимает возможные упреки в буквальном повторении традиционной композиции.

В гобелене «Весна в Алсунге» также присутствует полыхающая стихия цвета, но не как сознательный «слепок» с аутентичного народного образца, а как «душа цвета», как проявление жизнеутверждающего мирозерцания народного мастера. Поэтому, хотя и здесь воспроизведен фрагмент домотканого одеяла, колорит которого как бы расплескивается феерически-ярким празднеством красок, но компози-

ция гобелена организована по законам современной профессиональной живописи и ткачества.

В том же ассоциативно-метафорическом ключе созданы и такие разные по замыслу, но чрезвычайно близкие по стилистике работы, как гобеленовый полиптих В. Берзиньша «Пять узорчатых» и батиковый триптих В. Куцинса «Знаки». Обе работы выполнены в 1981—1982 годах, обе были посвящены 150-летию выдающегося просветителя XIX века Кришьяна Баронса, которого называют «отцом латышских народных песен» — ведь за сорок лет неутомимого труда он собрал их более двухсот тысяч. Авторы названных работ отказались от простого пути — преднамеренной архаизации, буквального цитирования или легкости узнавания народных прототипов, единственный намек на этнографическую принадлежность — пестрый рой разноцветных мотивов народного орнамента — ромбов, квадратов, звезд и т. п. Однако нет здесь и примитивной поверхностности, поспешной актуализации древности. Образы, созданные Берзиньшем и Куцинсом, сложно-декоративны и многозначны по заложенной в них идее, по контрасту открытой звонкости цвета в орнаментальных формах с утонченностью живописных нюансов в фигуративной композиции. Здесь особенно отчетливо обозначилась органичность существования гобелена среди прочих пластических искусств Советской Латвии — невольно возникает желание сопоставить гобелен Берзиньша с полотнами Э. Грубе и акварелями М. Муижуле, а батиковые панно Куцинса — с живописью Э. Илтнера и серией графики И. Хелмута.

Гобелены Л. Постажи «Канун Иванова дня» и «Ряженные» можно сопоставить не со станковой, а скорее с монументальной живописью. Однако образы и изобразительная стилистика заимствуются этим автором тоже из национального фольклора, причем как сельского, так и городского, как исторического, так и современного. Отсюда — сочетание декоративной плоскостности композиции с объемной моделировкой фигур в резких, сложных ракурсах, условность крупномасштабности — с бытовизмом изображения, изощренность пластической трактовки профессионального творчества — с нарочитой резкостью колористического решения, выдающего ориентацию на некоторые образцы современного фольклора. В то же время ее работы несут в себе и признаки стилизации, то есть намеренной имитации определенного художественного стиля определенной эпохи — в данном случае латышской живописи 30-х годов с ее склонностью к монументализации образов и подчеркнута скульптурной моделировке объемов.

В последние годы в латышском декоративном искусстве тяготение к стилизации

обозначилось достаточно четко. В керамике это проявляется в прямом подражании формам глиняной посуды, по сей день создаваемой народными мастерами разных регионов республики, в особенности Латгалии. Красноречивым примером тому могут служить гигантские кувшины А. Журиня, по существу являющиеся гипертрофией крестьянских гончарных кувшинов, но в силу уже одного этого нарушения законов гармонии красоты и пользы, характерных для народного творчества, лишённые не только утилитарной, но и декоративной функции. Еще более распространенной становится другая тенденция — использование не округлых форм, тянутых на гончарном кругу, а вылепленных вручную. — в этом случае за основу берутся археологические образцы. И здесь наряду с удачными решениями, творчески интерпретирующими древние истоки (как уже упоминавшийся цикл декоративных сосудов Д. Крастыньша), порой встречаются промахи, если автор не смог «освоить» заинтересовавший его исторический прототип, а лишь добился приблизительной схожести во внешних приметах: грубости черепка, неправильности формы, простоты процарапанного геометрического орнамента (В. Ятниеце «Из земли»).

В гобелене латышские художники не раз с успехом прибегали к методу исторической стилизации как к сознательному художественному приему. Превосходных результатов достигает здесь Р. Хеймрате, независимо от того, берет ли он за первооснову классическую французскую шпалеру XVI века («Вечный мотив»), в которой он умело транспонирует особенности декоративной узорности мильфлера, или простенькие панно с замками, оленями и лесными чащами, распространившиеся в Европе с конца XIX века («Наш лес»), где художник, напротив, увлечен иллюзорностью неправдоподобно красивого пейзажа. Однако в обоих случаях Хеймрате, сознательно ориентируясь на определенные образцы, создает совершенно оригинальные произведения, в которых ощущается рука мастера XX века, нашего современника, со своим взглядом на мир и точностью восприятия исторической правды.

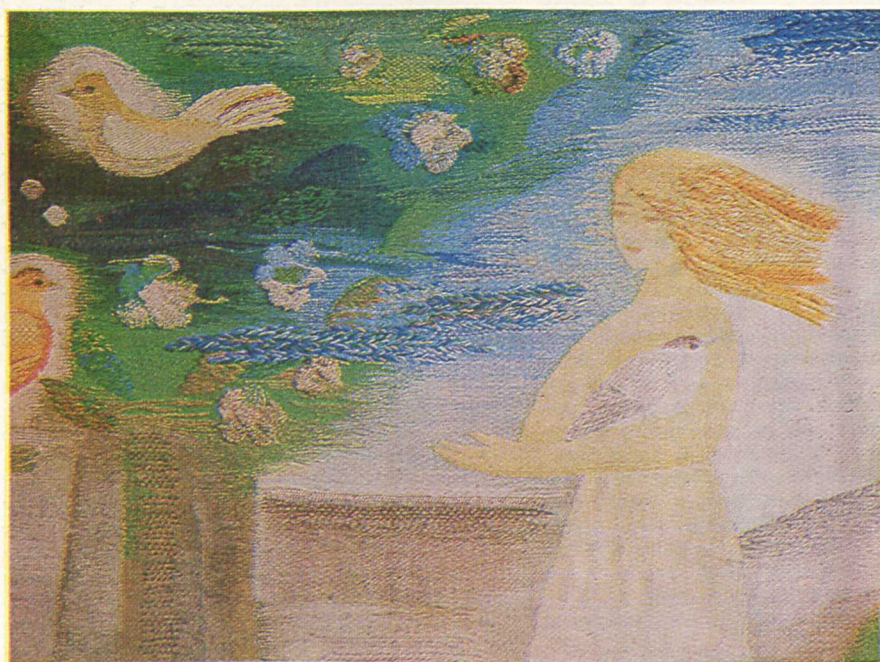
Если Хеймрате в своих работах всегда и прежде всего идет от искусства гобелена, от специфики высокого ремесла ткача, то Г. Баркансу более близка природа станковой живописи. Его творчество в области гобелена — это ничем не стесняемый (и особенностями ткачества также) полет художнической фантазии. Показанный на выставке гобелен «Сказание» — это как бы изящная ивольная переработка загадочного и прекрасного цикла шпалер из Клюбни «Дама с единорогом». Художник отнюдь не скрывает своих намерений, наоборот, демонстративно их подчеркивает,

Э. Розенберге.
Праздничный танец. 1977.
Гобелен, шерсть,
лен. Фрагмент.

А. Баумане.
Зеленый лес. 1982.
Смешанная техника,
шерсть, лен.

Г. Баркане.
Сказание. 1974.
Смешанная техника,
шерсть, лен.
Фрагмент.

Р. Хеймрате.
Защитим природу.
1982. Гобелен,
шерсть, лен.
Фрагмент.



В залах выставки

Э. Вигнере.
Рига. 1976.
Гобелен, шерсть,
лен. Фрагмент





И. Кролле.
Декоративная
композиция
«Пьебалга». 1976.
Шамот,
восстановительный
обжиг.

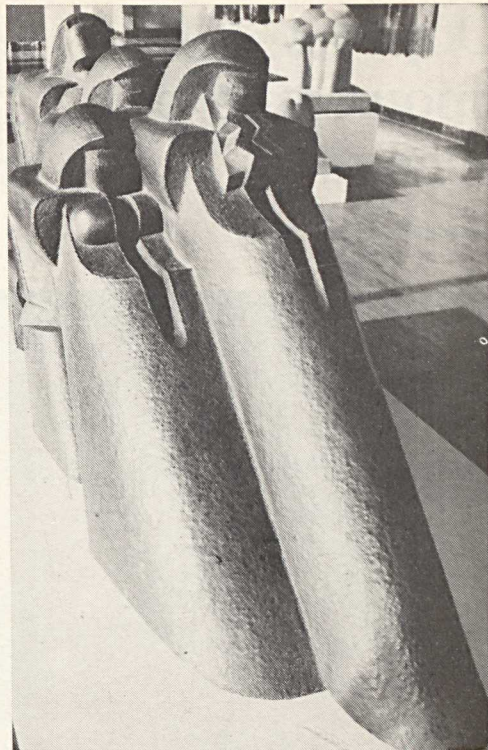
Зал декоративно-
прикладного
искусства
и скульптуры

кадрируя композицию, как это принято в одном из самых современных видов искусства — кино. Гобелен «Сказание» — один из лучших примеров тонкой, вдумчивой стилизации, высокий художественный уровень которой определяется не только безупречным вкусом и широтой эрудиции автора, но и мастерством, с каким он владеет всем арсеналом современных средств художественной выразительности.

Историческая стилизация — не всегда личное расположение и выбор художника, иногда это — и серьезный социальный заказ времени. В московской экспозиции был показан гобелен А. Музе «Импровизация на старинную тему», а месяцем раньше в тех же залах ЦДХ на своей персональной выставке Э. Вигнере познакомил зрителя с новой работой — декоративным панно в стиле пейзажных вердюр XVII века.

Оба произведения были созданы для реставрированного музейного комплекса — дворца в Рундале, построенного знаменитым Растрелли. Перед художниками, принявшими участие в работе над украшением музея (кроме Вигнере и Музе были приглашены также Р. Хеймрате и И. Аустриня), стояла очень трудная задача. Произведения современных мастеров должны были органично вписаться в архитектуру XVIII века, причем не только стилистически соотносаясь с принципами искусства барокко, но и технически приблизиться к историческим образцам: одним из условий было применение классического шпалерного ткачества. Необходим был выбор: либо контрастно противопоставить «старое» и «новое», либо привести одно и другое к единому стилизовому знаменателю, либо создать парфраз на тему барокко, то есть сделать своего рода пересказ, более или менее близкий к «тексту» первоисточника.

А. Музе избрала последний вариант. Она создала гобелен, в котором наличествуют многие внешние признаки барочной композиции: и ниспадающий тяжелыми складками занавес, и беззаботный танец деву-



шек в неопределенно роскошных платьях, и группа играющих на лютиях музыкантов, и прекрасный пейзаж на заднике, и многозначительная латинская надпись о быстротечности жизни и вечной юности искусства. Все заключено в пышную тканую раму, которая долженствует окончательно убедить в тождественности этой композиции с высокими образцами барокко. Однако убедительности нет, как нет и необходимости для стилизации точности знания эпохи. Здесь все приблизительно: и антураж, и орнамент, и представление о сути сложного и противоречивого искусства барокко. Получился набор изобразительных цитат из разных альбомов, к тому же страдающих размытостью графического рисунка и тусклым колоритом. «Чтобы владеть своим ремеслом, надо овладеть ремеслом других», — любил повторять Равель. По-видимому, того же правила придерживаются многие мастера, и в их числе Э. Вигнерэ. Со свойственным ей темпераментом и упорством художница обратилась к изучению обширной коллекции фламандских и французских шпалер XVII—XVIII веков, хранящейся в Государственном Эрмитаже. Особое ее внимание привлекли вердюры с изображением птиц и животных на фоне пейзажа.

В созданной Вигнерэ вердюре учтены главные требования жанра: крупные кулисы переднего плана — и уходящий в бесконечную даль пейзаж задника; характерная для барочных шпалер трактовка больших зубчатых листьев деревьев — и скрупулезная достоверность всевозможного мелкоцветья; декоративная условность композиции, окаймленной бордюром, — и тончайшая моделировка объемов, светотеневая и цветовая. Строго соблюдены также материалы и технология шпалерных мануфактур XVII—XVIII веков — для основы взят лен, для утка — шерстяные и шелковые нити, собственноручно окрашенные Вигнерэ современными анилиновыми красителями и растительными, по старинным рецептам. Богатая гамма оттенков одного цвета и большая плотность переплетения, как и в классических шпалерах, дает возможность достигать филигранных колористических переходов.

В современном декоративном искусстве Латвии интерес к проблемам синтеза искусств, стремление вписать произведение искусства в интерьер и в естественное природное окружение традиционны. Латвийские художники не раз демонстрировали свое умение мыслить комплексно, точно определяя роль и место гобелена в ансамбле интерьера. В многообразии связей и свободе, с какой разные виды гобелена вступают в контакт с архитектурным пространством, наглядно проявляется родство этого вида современно-

го декоративного искусства и сценографии. Не случайна и близость формулировок, найденных критикой для их определения: «активная пластика» латвийского гобелена и «действенная сценография» художников театра. Не случайным оказался и сам факт появления первых опытов с «текстильной скульптурой» именно в Латвии, где существует прочная традиция создания тщательно продуманной и превосходно организованной сценической среды в спектаклях, оформленных такими выдающимися латвийскими художниками театра, как И. Блумбергс, А. Фрейбергс, М. Китаев.

Сегодня большое внимание уделяется крупноформатной керамике высокого обжига (шамот, каменная масса), которая находит все более широкое применение в организации пространственной среды. Естественные краски и фактура такой керамики превосходно гармонируют с окружающим каменитого пейзажа, деревьев и цветов в садах и парках.

К сожалению, условия выставочной экспозиции в обычном зале лишают зрителя возможности по достоинству оценить, какова степень взаимодействия с природой таких композиций, как «Иней» и «Оттепель» С. Шмидкене и Л. Лукшо, «Заснеженные» И. Ванаса, «Ранняя весна» С. Циховской. Здесь распространенная сейчас в республике тяга к керамике геометрически-конструктивного плана несколько смягчена попытками приблизиться к формам органической природы.

Однако в тех работах, которые предназначаются для архитектурных сооружений, в особенности для экстерьера, чрезмерная сухость и пластическая обедненность форм, ориентация на комбинаторное конструирование нередко лишают их той эмоциональной, духовной наполненности, что только и отличает художественное произведение от нехудожественного. Увлечение лепкой из глиняного пласта, вопреки в обиход в 60-е годы, привело некоторых художников к созданию керамических сооружений, точно совпадающих с простейшим функционализмом типового строения, однако надо ли видеть в этом заслугу художника?

Известный не только у нас в стране П. Мартинсон сделал своей излюбленной формой куб как олицетворение наиболее совершенных, с его точки зрения, пластических объемов, открывая в нем все новые и новые аспекты художественной выразительности, как, например, и пришедшая в экспозиции композиция «Единство». Критика не раз отмечала способность художника находить и выявлять скрытую силу керамического материала, когда «происходит столкновение моментов созидания и разрушения, как бы материализуется их вечная борьба»¹. Но в

своих работах последних лет — «Напряжения» и «Записки современника», где художник, очевидно, исчерпав скульптурные возможности куба, обращается к его росписи, уже палицо кризисная ситуация. Почему-то не хочется верить, что наши потомки будут судить о богатстве и сложности духовного мира человека последней четверти XX века по «Запискам современника» — четырем малопривлекательным упрощенным объемам, построенным на сочетании выпуклых и вогнутых поверхностей, слегка оживленных тусклой ангобной росписью.

К счастью, такие композиции не столь часты, но, к сожалению, и не столь редки в современной латвийской керамике — сошлемся на такие механистические композиции, как «Время» Р. Эйнберга, «Сила» Р. Генере и Э. Генериса, «Звезды» А. Журиня. Как противодействие геометрическому стилю в последнее время усиливается стремление приблизиться к природе — животворному источнику бесконечного многообразия форм. Один из лучших примеров — лиричная, насыщенная искренним поэтическим чувством композиция И. Кролле «Шебалага», уже не раз экспонировавшаяся на многих выставках и по-прежнему радующая свежестью авторского переживания.

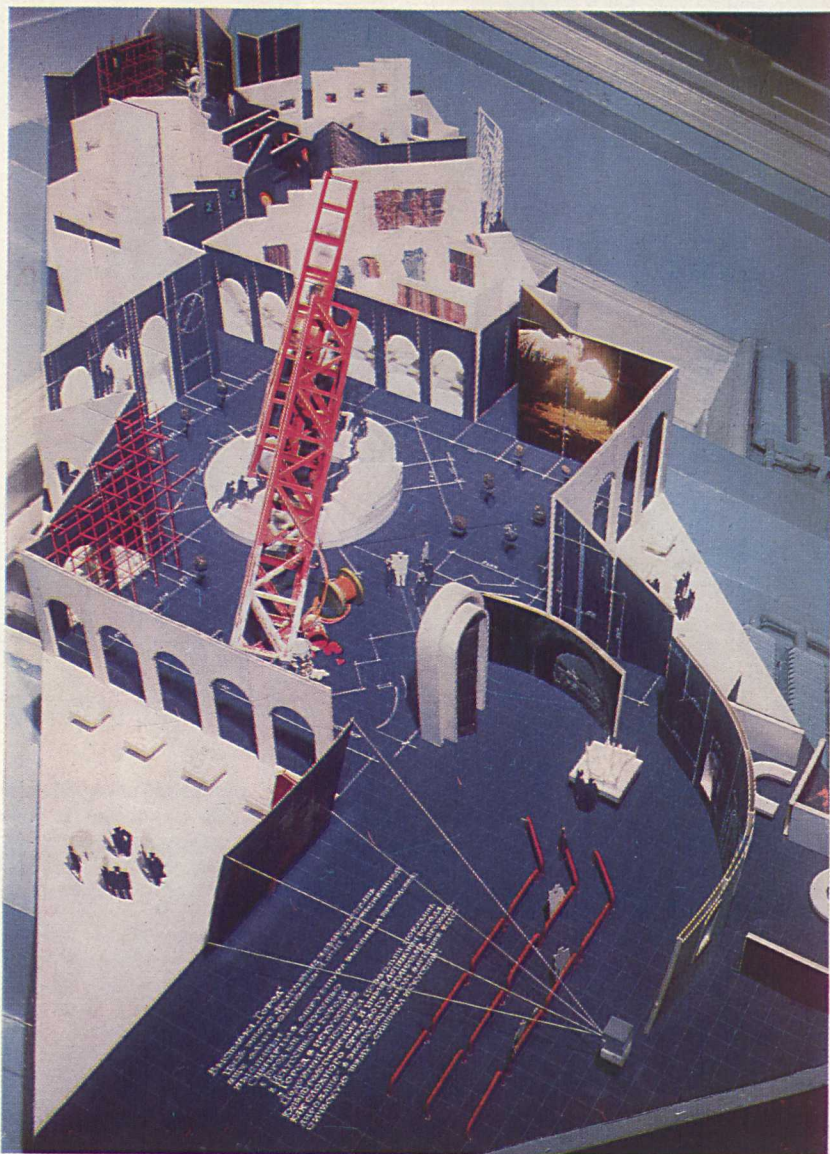
При всем разнообразии творческих индивидуальностей в современном декоративном искусстве Латвии, отразившемся и на упомянутой выставке, всех их отличает, как правило, одна главная черта: глубокая внутренняя связь с национальной традицией, на основе которой только и может возникнуть то безупречное мастерство, та высочайшая пластическая культура, которой заслуженно славятся латвийские художники и которая обещает подлинный смысл лишь тогда, когда служит средством создания высоких и прекрасных образов. Хотелось бы, чтобы большинство лучших художников декоративного искусства Латвии могли бы сказать, подобно Вигнерэ: «Я считаю себя художником, пытающимся откликнуться на многие явления современной жизни. События истории, конечно, не менее интересны и значительны, но каждый из нас живет в свое время, и одну из главных задач я вижу в том, чтобы найти символы именно данного времени и раскрыть их внутреннее содержание»².

¹ Греки Т. Пространственная керамика в современной архитектуре. Кишинев, 1981. с. 22.

² Эдит Вигнерэ. Каталог выставки. Москва, 1983.

Образы прошедшего сезона

Алексей Тарханов



Как писать о выставках?

Выставки проходят быстро, статьи запаздывают. Прошлогодние обзоры посвящаются позапрошлогодним премьерам. О выставках, идущих сейчас, удастся сказать лишь через несколько месяцев.

Любой пересказ безобразно упрощает идею. Тоновые фотографии не передают цветовой гаммы, слайды цвет перевернут, фрагменты не дают представления о пространстве, а все вместе и в малой степени не способно воссоздать само ощущение выставки.

И все-таки о выставках надо говорить. Быть может, именно они всего лучше передают вкус времени, его достоинства, его слабости — вспомним хотя бы 60-летнюю историю ВСХВ-ВДНХ. «Искусство составления выставок» — писал Андрей Вознесенский, — особая страсть нашего столетия, духовная икебана XX века». Не рискуем отвечать за целое столетие. Заметим лишь, что искусство экспозиции, составления выставок, проектирования, оформления — стало в последние годы едва ли не самым необычным и ярким явлением нашей художественной жизни. Но это надо успеть зафиксировать. Где выставки прошедшего сезона? — Где прошлогодний снег. Экспозиции, увы, не вечны, да и есть ли что-нибудь скучнее и противоестественнее постоянной выставки? Закрывшие выставки означают ее исчезновение. Такой выставки больше не будет никогда. Мы сможем лишь вспомнить ее так же постальгически-бесплодно, как вспоминаем давние театральные постановки.

Об этом уже говорилось не раз. Сказано было во втором и седьмом номерах «ДИ СССР» за 1983 г. Но изменилось немного. Не исключено, что подобные напоминания станут доброй ежегодной традицией.

Страницы журнала — единственное место, где выставка обретает долговечность. Где исследователи (а у наших выставок обязательно будут исследователи) возьмут хотя бы минимум информации? В прото-

колах худсоветов? В книге отзывов? И там, конечно, тоже. Но информация не самое главное. Хорошо, если в постепенно складывающемся жанре небольших рецензий удастся передать возможно более живое впечатление от работы художника. Когда-нибудь оно забудется, успех экспозиции будут оценивать лишь по количеству публикаций. Тогда и придет время вспомнить маленькие выставки, которые на самом деле были иногда важнее больших, торжественных, отчетных, потому что здесь были раскованные художники, здесь создавался стиль, здесь делалась мода.

Десять дней из жизни В. В. Маяковского

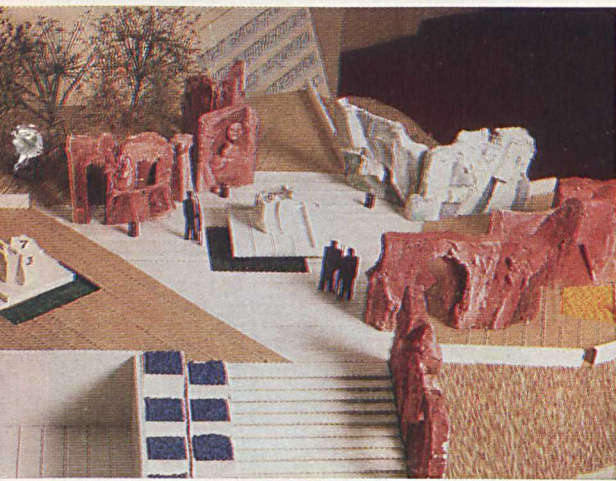
Юбилейная выставка посвящена была удивительному факту — 90-летию Маяковского — легко ли представить Маяковского девяностолетним? Несмотря на юбилейность, выглядела она сдержанной и строгой. Цвета ее, черный, белый, красный, ничуть не напоминали веселой радуги лубочных картинок.

Художник воспользовался языком фотографии, давно ставшей символом времени, синонимом прошедшего законченного. Но он взял это время не готовыми блоками-образами, легко воспроизводимыми и легко узнаваемыми. Он собрал время заново, из мельчайших частиц, соединяя в мозаике коллажа сверхувеличения и выцветшие альбомные карточки. Происходила какая-то особая реконструкция эпохи, появлялась структура, дробная в деталях, единая и стройная в целом. Можно было обшаривать фототеки, без конца цитировать конструктивистскую классику, но художник использовал как будто бы первые попавшиеся кадры, не смущаясь ни собственно фотографическим

их достоинством, ни техническим несовершенством. Был найден ход, позволивший естественно включить в коллаж самые разные экспонаты, от листка из записной книжки до объемной скульптуры. В 1982 г. на выставке дубка Маяковского не было вообще, его заменяла большая красная буква «Я». Юбилейная выставка построена на фотографии. Из-за стекла, со щитов, с балкона глядят на нас самые разные лица, иные встречаем дважды, трижды. И только фотография Маяковского — одна.

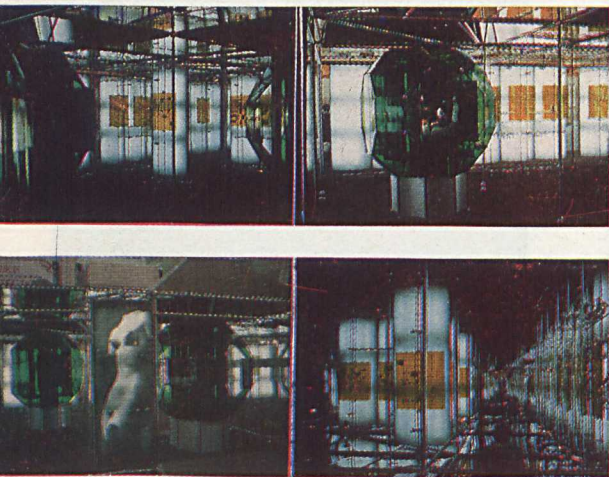
Плоскость фотомонтажа на стене — Дом комсомола на Красной Пресне. Фотографическая дверь приоткрыта, сделана объемной. Маяковский за дверью: вырезанная по контуру фотография в человеческий рост. Он еще не вышел к слушателю из таинственного пространства, скрытого в плоскости. А рядом — мраморный бюст работы Кибальникова, гигант с московской площади. Он огромен. Его с трудом поднимают шесть такелажников. Это хорошая скульптура. И стоит в самом центре. Но «живое» фото в углу оказывается вдруг более значительным. В сущности, зритель вправе выбрать, к какому из Маяковских он пришел — к каменному или живому.

Десять избранных авторами дней из жизни В. В. Маяковского не были уложены в какой-либо хронологический ряд. Они казались перетасованными совершенно произвольно — дни счастливые, дни разочарований. Выставка открывалась выступлением в Доме комсомола 25 марта 1930 г., завершалась — 16 марта премьерой в театре Мейерхольда. И этот путь по выставке (вспять по времени тоже занимающий десять дней) вместил 30 лет, суммировал в маленьком зале три музейных этажа. Пример с мраморным прологом показателен. Выставка удивляла. Художник ничуть не стеснялся экспозиционных и литературоведческих банальностей, но они появлялись в столь неожиданном контексте, что переставали быть штампами. 19 октября 1913 г. Маяковский читает



На стр. 6
«Десять дней
из жизни
В. В. Маяковского»
Художник
Е. Амаспур

(при участии
Г. Каменских)
Экспозиционер
Т. Поляков
Музей Маяковского



«Нате!» в кабаре «Розовый фонарь». Артистическое кафе: в тарелках — первые сборники футуристов. Публика принимала их еще с насмешкой, но уже без скандала. Футуризм стал вполне съедобным художественным блюдом.

30 июля 1925 г. Первый день в Нью-Йорке, «Мое открытие Америки». Америка на фото перевернута вверх ногами, точно отражение под Бруклинским мостом. Визит к антиподам.

16 марта 1930 г. Постановка «Бани», картонные силуэты на письменном столе. Стол писателя становится сценой — расшифровка элементарна. Но метафора усложняется. У стола-сцены появляется зал, на музейном балконе, подобном галерке, видим мы фотографии современников Маяковского. И все десять дней проходят перед их глазами, а где-то угадывается известный им день одиннадцатый. У поэзии Маяковского особый образ, который часто принимают за образ эпохи. Но трудно сделать гениального поэта полупредом своего времени. Иногда он уступит эпохе, иногда эпоха не достанет ему до плеча. Об этом и выставка, где так заметно стремление увидеть жизнь Маяковского без Маяковского, что значит — его глазами.

Удивительно желание привести Маяковского на 90-летнюю юбилейную выставку. Начинаешь подозревать художника: не затем ли, чтобы вместе посмеяться над литературно-музейными штампами? Нет, просто меняется интонация. На юбилейной выставке принято говорить «Маяковский, он...», здесь же сказано «Маяковский, Вы...»

Хорошо!

Литературная выставка в Политехническом музее? Но выставка посвящена Маяковскому. Маяковский и техника — это уже близко. Маяковский и Политехнический — еще ближе. Тридцать три раза выс-

«Художники предлагают художникам»
«Город и мы»
Фрагмент парка на Крымской набережной
Руководитель проектов М. Коник
ЦЭС СХ СССР

«Медицинское оборудование»
Художник А. Миронов
Конструктор В. Королев
Производственный комбинат Торгово-промышленной палаты СССР

«Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса»
Художник В. Шпак
ГМИИ им. Пушкина



тупал он в Большой аудитории музея, тогда крупнейшей в Москве, с лекциями, диспутами, стихами.

«Наши плавники — пароходы, наши крылья — аэроплан... Мы — это Леф, без истерики — мы по чертежам деловито и сухо строим завтрашний мир... Громоздящиеся в небо распахнутые махины прозрачных фабрик и квартир. Обвитые радугами стоят поезда, трамваи, автомобили...»

Без особого труда можно найти у Маяковского десятки технических образов. Футуризм преклонялся перед машиной, не откуда-нибудь, а с парохода сбрасывали футуристы Пушкина. «Европейская техника, индустриализм, всякая попытка соединить их с еще непролазной бывшей Россией — всегдашняя идея футуриста-лефовца», — напоминал Маяковский в конце 1920-х.

Вот только техницизм Маяковского, провозглашавшего «борьбу за конструкции вместо стилей», стал для нас совершенно абстрактным. Нам трудно понять, почему при несовершенстве и ненадежности пароходов и аэропланов они вызывали куда больший восторг, чем пышные корабли и самолеты. Мы давно забыли, какой она была, эта техника.

Теперь мы получили возможность ее увидеть. И убедиться в том, что в вещах этих нам чудится некая одушевленность. Эпоха относилась к машине не как к железу — как к живому существу новой породы. Бездоказательная дерзость конструктивистов «изображать машину — все равно что писать ню» применительно к музейным механизмам обернулась почти аксиомой. На легкий деревянный костяк «Ньюпора» натягивали мягкое дышащее полотно. Золоченый «Ундервуд» отзывается на прикосновение ласковым звоночком. Даже конвейерный «Форд» сохранял следы ручной лепки, деревянного молотка.

Рефреном экспозиции стали фотомонтажи Юпия Рожкова к поэме «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный па-

мятник работы Владимира Маяковского». Созданные в 1924-м, они были наглядным примером того, как уживались в сознании современников слова и машины. Буквы и автомобили, буквы и пароходы — были на листе равнозначны. Практически все общепотребительные технические образы цитировались в этих монтажах.

На выставке листы Ю. Рожкова были увеличены до размеров панно. Художники усилили звучание цвета, распространили принципы монтажа на всю экспозицию. Слово на пьедестале и машина на пьедестале. Поэма «Летающий пролетарий» и аэроплан, строка «домов стозатяжи землю кроют» и архитектурные проекты Леонидова, Крутикова, Крицкого, Весниных.

Экспонат искусственных здесь не было. Большие фотографии Маяковского были взяты со знаменитой выставки «20 лет работы». Техника в залах устанавливалась самая настоящая. Ей нужно было место, и для показа документов использовали витрины у стен, формы которых напоминали о динамических установках Эль Лисицкого, Н. Прусакова, Г. Борисова («Трансмиссии» и «Рабочий корреспондент») на выставке 1928 года в Кельне. Как и там, воспроизводился образ механической передачи, валов ротационной машины, типографии. Большие цилиндры экспозиционных витрин были обращены к зрителю под наилучшим углом зрения. На маленьких цилиндрах читались «только что отпечатанные» строчки настоящих, разумется, цитат. Даже афиша выставки воспроизводила афишу 1927 года по эскизу Маяковского.

Подлинность вновь заявлена художественным критерием музейной экспозиции. Это весьма характерно для работ авторской группы. На выставке 1982 года «Время — вперед!» уже проявились их принципиальные взгляды на искусство музея. Напомним, что слово «музей» для них всегда пишется с заглавной. Этот Музей один во многих лицах, но рассеян в фондах многих музеев. И с немалыми, надо полагать, трудностями экспозиционе-

«Десять дней из жизни В. В. Маяковского»
Фрагмент выставки
Художник
Е. Асмапюр
(при участии
Г. Каменских)

Арка у музея
Маяковского
Художники
Е. Богданов,
С. Черменский
Музей Маяковского



ры не в первый раз собирают на одной выставке экспонаты нескольких хранилищ. В Политехническом, например, были представлены Литературный музей, Музей архитектуры, Дом авиации и космонавтики, Музей военно-воздушных сил. Благодаря точному сопоставлению раскрылась предельная эмоциональность исторического материала. Умение находить временем утраченные связи, профессиональное отношение к музейному экспонату создали многоплановую выставку, читаемую слева направо — «поэзия техники», справа налево — «техника поэзии», и совсем просто — «Маяковский в Политехническом».

Музейная арка

В те самые дни, когда в музее Маяковского готовилась юбилейная выставка, на площади перед музеем появилась удивительная композиция — сколоченная из деревянных реек арка. В окружении высоких стен, мощных цоколей эта вещь, словно явившаяся из фанерного мира Сокольников, выглядела особенно необычной. Трудно определить ее жанр. Ассоциации многочисленны — это и входная арка, не триумфальная — скорее летнего театра. Это и деревянная ферма, и остов крыла, и мост.

В ней выявлены были легкость дерева, красота плотницкой и малярной работы: открытые цвета, тонкие граненые рейки, вертикальные, диагональные, согнутые. В городе мало чистых цветов и форм. Бескомпромиссность цвета делала ее почти макетной, бумажной, плоской: ведь фанера, как и бумага, — материал без толщины. Чувствовалась динамика конструкции — даже не так в диагоналях, как в напряжении материала. Диагональ — изобретение графики, она рождена взаимно-перпендикулярными краями листа: математическими осями земли и неба. Здесь диагональю служит раскос. Здесь упруго согнута деревянная рейка,

дважды прижатая к земле, но готовая со звоном распрямиться в воздухе.

Диагональю шли буквы «Маяковский 1893—1983» и серия фотографий. По отношению к арке ряд достаточно крупных кадров казался куском 16-миллиметровой киноплёнки. Полоса фото-образов, равно как и фигуры рабочего, красноармейцев, равно как и огромный портрет Маяковского (взятый в каком-то собственном масштабе), говорили о том, что это музейная арка, на площади выстроенный экспонат. Прием открытого уличного показа никого не удивит, если речь идет о технике: тракторах, автомобилях — тут он весьма неожиданно проявился в литературном музее.

Итак, это был экспонат: созданный — или воссозданный — художниками образ праздничного оформления города, когда-то одного из ведущих жанров декоративного искусства. Возведенный из материалов сугубо временных, он вполне соответствовал общему представлению о культуре двадцатых как о «картонной культуре». В чем-то это похоже на правду (гипсовые памятники, фанерные обелиски, бумажные скульптуры на демонстрациях), однако соотношение временного и долговечного, вернее, оказавшегося долговечным, выходило в то время весьма завидным. Вот о чем говорила музейная арка.

Музей, где бывает не каждый, вышел на площадь, где бывают все. Фанерная декорация, загородившая монументальный портал, намекала на то, что в юбилейные дни спокойствие музейных залов уступил место оформительскому празднику новых экспозиций. Всего шаг «за», и прохожий становится зрителем — сквозь вестибюльное стекло видел начало выставки «Десять дней из жизни В. В. Маяковского». И тогда тонкие прутья арки могли бы напомнить о мышеловке — хотя композиция у входа вовсе не была вынесенной на улицу рекламой.

Фанерная арка простояла лето, осень и зиму. Весной она исчезла. Сохранились лишь фотографии этой необычной рабо-

ты — площадного музея, маленькой мизансцены, разыгранной на асфальте фанерными фигурками в год 90-летия Маяковского.

Москва. 1922 год

Плотность исторических событий, происходящих на любой из двадцатых годов, вполне достаточна для книги или выставки. Необычное название, определившее, казалось бы, только место и время действия, очертило на самом деле некий круг важнейших тем. 1922 — это строительство Каширской электростанции, IV конгресс Коминтерна, XI съезд РКП(б) и, наконец, I Всероссийский съезд Советов, образование СССР, 60-летию которого и была посвящена эта выставка Музея истории и реконструкции Москвы.

Художникам предстояло сконструировать машину времени.

Исторические события особенно образно и ярко прозвучали в экспозиции благодаря точно найденному приему контраста.

Выставка заняла два небольших зала и четыре лестничных марша. Первые ступени были границей 80-х и 20-х. Картонные чугунные ворота и картонный чугунный фонарь обозначали вход в 1922-й. На лестнице вас встречали фотографии, взятые в альбомах музея, увеличенные почти в человеческий рост.

В этом созерцании плотную лиц и костюмов — ведь никогда и нигде снимки эти не воспроизводятся в таком размере — был оттенок костюмерной. Вам предлагалось примерить на себя московскую жизнь двадцатых, вас знакомили с людьми раньше, чем с событиями. Художники как бы с черного хода проводили вас в эпоху, и делалось это только затем, чтобы в конечном счете подчеркнуть масштаб происшедшего.

Пространство круглых залов строилось по принципу панорамы. Эта «панорама года» имела предметный план, первый план и фон. Вещами года были шинели, ко-



«Десять дней из жизни В. В. Маяковского»
Фрагмент выставки
Художник
Е. Асмапюр
(при участии
Г. Каменских)



жапки и тулупы. Вещью года был красноармейский шлем, спроектированный художником Б. Кустодиевым — в 1922-м на Дальнем Востоке завершалась гражданская война. Первым планом были стенды с экспонатами, фоном — плотный ковер фотографии.

Полоса фотографического фона наглухо отгораживала стены, двухметровым «забором» окружая зал. Но и фон имел достаточно свободное деление на планы. Авторы использовали городские виды, снимки в острых ракурсах. За счет внутреннего пространства самой фотографии стены получили прорывы, перспективы, окна. При этом архитектурные образы старой Москвы, к которым все уже успели привыкнуть, совмещались в монтаже с людьми, жанром, с колоннами демонстрантов, с книжными базарами на Тверском бульваре.

Сотрудники музея и художники работали почти одновременно. Трудно сказать поэтому, что более определило структуру материала: тематический план или художественное решение. Во всяком случае преобладанию плоскостных экспонатов отвечали и общая схема, и использование фотографий, и форма плоских фанерных стендов — раскрашенных силуэтов радиобашни на Шаболовке, монумента Конституции на Советской площади, паровоза, повозки. Формы, разумеется, были значащими. На «паровозе» демонстрировались материалы о восстановлении транспорта, на «агитповозке» — рекламы ГИЗа, ЗИФа, «Московского рабочего», на «фонарях» Каширской ГРЭС — настоящие лампочки.

Язык экспозиции, оставаясь современным, в известном смысле перекликался с оформительством 20-х годов. Фанерные щиты весьма условно раскрашивались под объем. Сочетание плоскости, превращенной в объем (стенды), и объема, превращенного в плоскость (фотографии), терракотово-красного цвета и фото-фона, выступающих и западающих углов — создавало активные, почти скульптурные акценты.

В то же время сам набор экспонатов (плакаты, книги, рисунки) лишней раз напоминал об иллюзорности объема. На этой выставке, состоявшейся, кстати, в двух шагах от Политехнического музея и через дорогу от музея Маяковского, был найден свой прием совмещения экспонатов и оформления. Элементы оформления работали на образ экспозиции, в то же время собственной информативной ценности почти не имели и на роль экспонатов не претендовали. Точно так же и в фотомонтажах залов выдерживалась мера условности. Это была уже не конкретика музейной, этнографической фотографии, а скорее монументальная графика, создавшая то особое пространство выставки, присутствие которого говорит об удаче художников.

Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса

В ГМИИ им. Пушкина состоялась художественная выставка несколько необычного жанра: показ частной коллекции. Многие музеи своими великолепными собраниями обязаны частным коллекциям (относится это и к самому Пушкинскому музею). Но как только коллекция переходит в музейный разряд, она теряет одно любопытное качество.

Частная коллекция — даже самая большая — это круг тех картин, с которыми владелец их находится в особом родстве. Каждая имеет для него свою, не сходную с канонической, историю. Каждая доступна взгляду и прикосновению. Не то в музее, где действует единая для всех работ шкала художественно-исторической ценности. Критерии вкусовые здесь почти не проявляются.

Выставка частной коллекции отнюдь не должна быть только памятником мещанству. Личность собирателя, будь он Щукин, Морозов или Третьяков, все же интересует нас в меньшей степени, чем соб-

ранные им шедевры, да в этом и смысл истинного собирательства. Но выставка такого рода должна сохранить коллекционный характер.

Коллекция Ганса-Генриха Тиссен-Борнемиса, находящаяся ныне в Швейцарии, очень велика. Подбор картин делает честь вкусу ее владельцев и ее хранителей. Первая выставка собрания состоялась еще в 1930-м, и до сих пор полотна покидают время от времени виллу в Лугано (также открытую для публики) для показа в лучших галереях мира. В этом сезоне 40 работ из коллекции Тиссен-Борнемиса были выставлены в Пушкинском музее, а затем в Эрмитаже. К вопросу о частных коллекциях: взамен в Швейцарию отправились картины из бывших собраний Морозова и Щукина.

Это была едва ли не лучшая художественная выставка сезона, действительно, выставка шедевров, и, пожалуй, смешно в рамках двухстраничной рецензии пытаться что-либо сказать об этих великолепных работах. Художник же, оформлявший выставку, сделал все, чтобы встреча с ними запомнилась надолго.

Собственно, и это отличало экспозицию от других весьма интересных и многочисленных выставок Пушкинского музея. Впервые величайшие произведения ставковой живописи экспонировались в специально спроектированном оформлении — не только функциональном, но и художественном.

Выставка заняла обычное место: парадный белый зал и колоннаду над лестницей. Как в любой выставке Пушкинского музея, в ней участвовали и здание Клейна, парадная лестница, храмовый интерьер двусветного зала с его белым искусственным мрамором, и сама атмосфера Музея изящных искусств.

Экспозиция безукоризненно вошла в архитектуру. В апсиде зала доминантой и символом выставки стало огромное полотно Витторе Карпаччо. Белые с латунными раскладками и светильниками витрины перекликались с цветами зала: с



«Москва. 1922 год»
Художники
Н. Монахова,
В. Надежин,
А. Сигуль
Экспозиционеры
Н. Поникарова,
Л. Яйрова
Музей истории
и реконструкции
Москвы



близкой мрамора, с бронзой деталей. Витрины опирались на белые колонны с базами очень простого профиля из высокого плинта и вала с полочкой. Они не соперничали со сложными формами коринфских баз «Зала Славы», это был просто знак музейности и отчасти — весьма умеренная дань художественной моде. Внимательному зрителю детали показывали, насколько тщательно проектировалось оформление, насколько «авторскими» были не только замыслы и эскизы, но и само воплощение выставки.

Художник считал своей задачей создание особого, действительно достойного шедевров, экспозиционного пространства для каждой картины: у стен, в обрамлении специально выстроенных «сценических» порталов или в стеклянных витринах. Преимущества двусторонних витрин, выделявших и преподносивших работы, были особенно заметны при показе «Портрета молодого человека» Ганса Мемлинга: появилась возможность увидеть написанный на обороте натюрморт.

Витрины-боксы, предназначенные для картин на досках, должны были иметь ультрафиолетовые фильтры, регуляторы освещения и влажности, сохранять постоянный газовый состав воздуха. В последний момент техника не понадобилась: картины прибыли запечатанными в стекло. Теперь самым главным было отрегулировать свет так, чтобы избежать бликов и зеркальных эффектов. При двух стеклах между зрителем и картиной это стало далеко не простой задачей.

Очень точно, по образцу театральных софитов, был поставлен свет и у стен. Светильники располагались по бокам — в порталах, сверху — на металлической штанге. В конце сеанса, когда в зале гасили направленный свет, становилось ясно, насколько он был важен в экспозиции. Сравнительно хуже было на галерее. Там сроки не позволили применить новую систему освещения, а картины показывались просто на холстом обтянутых щитах. Но и здесь автор постарался проявить макси-

мум внимания к каждой работе, используя все возможности традиционной экспозиции. Кто знает, что должен чувствовать художник, приступая к оформлению подобной выставки. И хорошо, если результат таков, как здесь, где картины были показаны нам с тактом и уважением, столь близко, что ближе — разве что самому Тиссену.

Медицинское оборудование

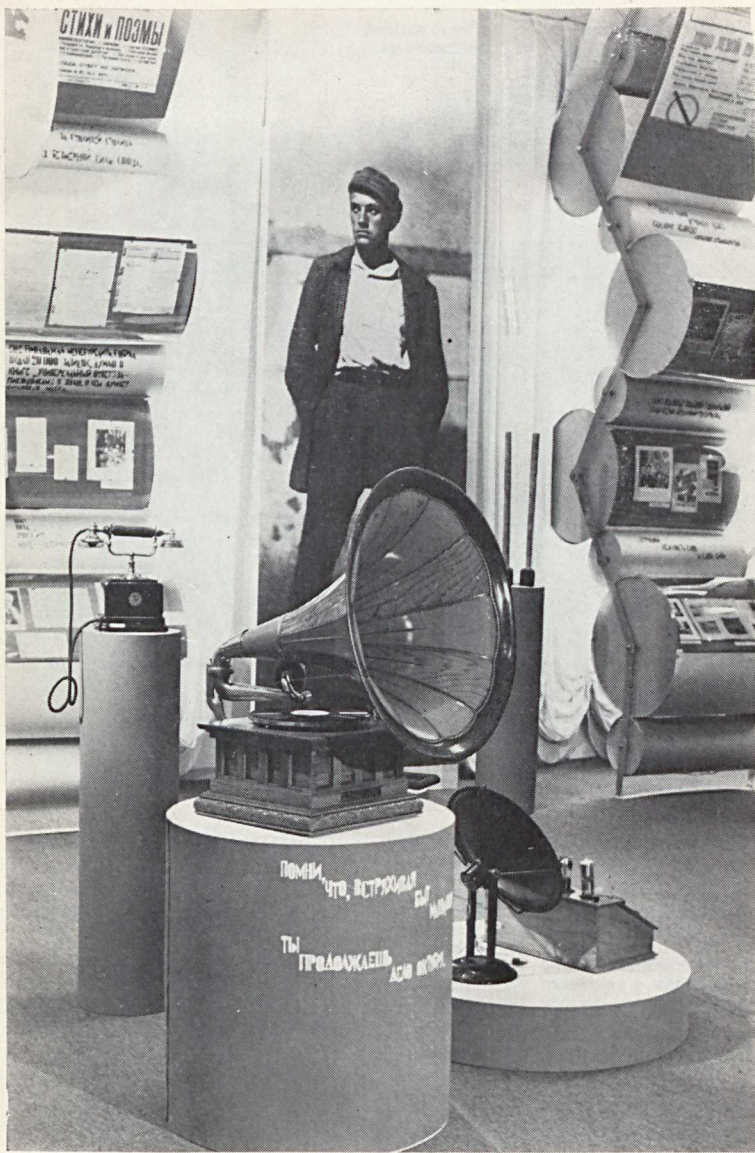
Выставка, о которой пойдет речь, создана производственным комбинатом Торгово-промышленной палаты СССР. Здесь художники поставлены в особые условия. Они проектируют экспортные коммерческие экспозиции, работают, как правило, в универсальных выставочных залах и получают в свое распоряжение столько-то кубических метров воздуха без потолка и стен. Пространство жестко определено в трех измерениях. Экспозиция ограничена множеством обязательных, неукоснительных, строго соблюдаемых правил и требований. От того, насколько удачно сумеют художники обойти ограничения (оставшись при этом в их рамках), зависит успех выставки. Выставки служат торговой рекламе, значит успех этот имеет четкое денежное выражение.

Комбинат выпускает ежегодно от 30 до 60 выставок: национальные выставки, павильоны на международных ярмарках, множество самых разных экспозиций. Это трехэтажный завод по созданию произведений искусства. В фотографическом, макетном, столярном, слесарном (и лишь одном художественном) цехах увеличивают слайды, натягивают фотографии на планшеты, печатают каталоги, проектируют многократно используемое модульное оборудование, которое — раз уже изготовлено — непременно нужно использовать многократно. На художестве прежде всего интесуются тем, уместил ли автор все предлагаемые товары. Мы говорим об этом так подробно, потому что выставка «Ме-

дицинское оборудование», показанная в КНР, демонстрирует, что при этом здесь проектируются интересные и тонкие экспозиции.

На 600 кв. м, выделенных советским художникам рядом с участками 10 крупнейших производителей медицинского оборудования (в том числе Японии, Франции, Италии, ФРГ, США), было создано образное выставочное пространство. Прямоугольные структуры 3×3×2,5 м поделили площадку на небольшие, почти интерьерные зоны. Ограниченную высоту вдвое увеличили зеркальные потолки. В любом интерьере есть как минимум два модуля. Конструкции большого модуля в данном случае воспроизводили сомасштабные человеку пространства, малого модуля (с шагом 50 см) — намекали на мебель, приборы, оборудование. Это была экспериментальная разработка, и дебют новой конструктивной системы оказался очень удачным. Конструкции имели определенную подвижность. Поверхность стекла, например — лишь изредка гладкая, чаще изогнутая — могла перемещаться, увеличивая глубину витрины. Молочное стекло, никелированные трубки и шарики отвечали образу медицины, стерильности, больницы.

Пространство выставки, созданное простыми дизайнерскими приемами, обрело барочную изысканность: холодные тона слайдов, зеленое, желтое и матовое оргстекло, блестящий никель — плюс все эффекты отражений и перспектив, удвоенных зеркальными потолками, светящимися, прозрачными стендами, которые были и витринами, и ограждающими плоскостями, и подсветкой для диапозитивов. В экспозиции демонстрировалось не отдельное медицинское оборудование, а комплексные медицинские технологии. В том числе и метод хирурга Г. Илизарова. «Микеланджело наших дней» — было однажды сказано об Илизарове. Этот удивительный титул подсказал прием показа. На больших, плакатного размера, диапозитивах воспроизводились античные



«Хорошо!»
Художники
А. Брусов,
В. Галицкий,
С. Дорохин,
В. Прокопенко,
руководитель
Е. Розенблюм
Экспозиционеры
Е. Абакумова,
Г. Великовская,
Е. Карпушкина,
В. Крижевский,
Е. Михайлова,
А. Рудник,
М. Соколова,
Р. Шубенкина,
О. Якимова
Литературный
музей
Политехнический
музей

статуи. Копьеносец Поликлета, считавшийся каноном гармонической пропорциональности человеческого тела, а рядом с ним — серия слайдов, иллюстрирующая процесс излечения больных с тяжелейшими физическими недостатками. Опускаем медицинские подробности — человек не становился Дорифором, но становился человеком. Само присутствие классических скульптурных образов придало выставке особое звучание.

Тем более никакой графической или текстовой информации, свойственной рядовой рекламной работе, выставка не несла. На нее не истратили ни тюбика краски, ни баночки туши. Информативную часть обеспечивали магнитные ленты, видеозаписи, автоматические проекторы — весь тот активный технический фон, который доступен художникам Торговой палаты. На выставке, конечно же, были созданы все условия для знакомства с темой — медицинским оборудованием, медицинской технологией. Большинство экспонатов показывалось в действии. Посетители наблюдали микроскопы, смотрели, как работают сложные диагностические аппараты, разглядывали хирургические инструменты, почти ювелирные на желто-охристом фоне прозрачных витрин. И все же главным в художественном решении были не эстетические и функциональные качества оборудования, а его служение людям. В статье это неминуемо выглядит риторикой, в экспозиции стало искусством.

Художники предлагают художникам

Выставка Центральной экспериментальной студии СХ СССР «Художники предлагают художникам» имела все атрибуты художественной выставки, в том числе афишу, каталог и пригласительный билет. Ее торжественно открывали несколько раз. Обсуждения были многочисленными и нача-

лись задолго до того, как выставка была закончена.

Дело в том, что на улице Танеевых демонстрировались работы одной из групп Сенежского семинара 1983 года, которая специально занималась проектированием экспозиций, исследованием ближайшего будущего выставочного дела. И все ритуальные действия вокруг были почти что театральными, быть может, пародийными, а может, и очень серьезным воспроизведением стиля выставочной жизни, моделированием желаемых отношений художника и зрителя.

Готовясь к проведению этой «выставки выставок», авторы старались уяснить достоинства и недостатки ныне существующих выставочных залов, опрашивали их работников, подсматривали за поведением редких посетителей. Недостатки преобладали: нерациональная планировка, устаревшее оборудование, утраченная связь с городом, отсутствие четких ролевых признаков, однообразие (вернее, отсутствие) режиссуры, бедность раз и навсегда определенных жанров. Над этим и предстояло задуматься.

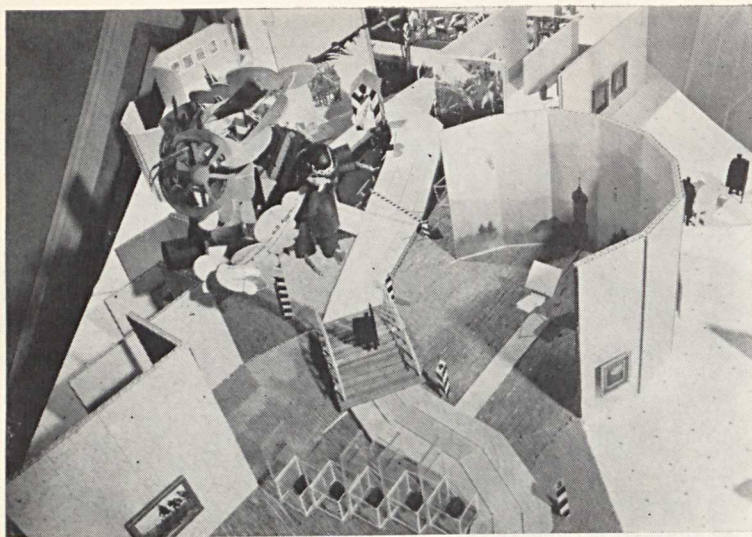
Надо было выявить особенности нескольких выставочных залов Москвы и дать проектные предложения по созданию художественных выставок нового типа, объединяющих традиционные и нетрадиционные формы показа, привычное экспозиционное пространство и театрализованную среду, созерцание и деятельное восприятие.

Новые выставки назывались «Поэтика дороги в русской культуре», «Город и мы», «Мир детства». У каждой из них были свои особенности. Сценарное единство, использование литературно-гротескных ассоциаций и ситуаций отличали «Дорогу», «Город», подразумевавший знакомство с символической городской средой, имел ворота, площадь, улицы, переулочки. Стены его были расчерчены по законам архитектурной графики, из чертежа прорастал объем, на главной площадке лежала заляпанная краской гигантская стре-

ла башенного крана — символ постоянного обновления города. Под ней (под стрелой) находился амфитеатр. «Город» предполагал разглядывание и глазение. На одной из маленьких площадей его устанавливался Памятник Зеваке, как намек на правила поведения в пространстве выставки. «Мир детства», напротив, строился на деятельном участии, игре, аттракционе.

Употребленная не однажды метафора «путешествие по выставке» здесь отыгрывалась буквально. Посреди зала прокладывалась тропа, двигаясь по которой, зритель попадал в разные пейзажи, разное историческое время («Дорога»), в разные городские закоулки («Город»), в игровую площадку разных выставочных аттракционов («Мир детства»). Тропа имела определенную ширину и ограничивалась фотографическими или живописно-иллюзорными стенами. Стены эти — не более чем тонкие ширмы, дающие возможность почти мгновенного перехода из одного пространства в другое. С одной стороны, обычная выставка, где на стенах картины, в витринах графика, повсюду скульптура. С другой — особый мир экспозиционного вымысла, созданный оформителем, где могут выставляться работы тех художников, которые спокойствию залов предпочтут насыщенность и сложность театрализованной среды.

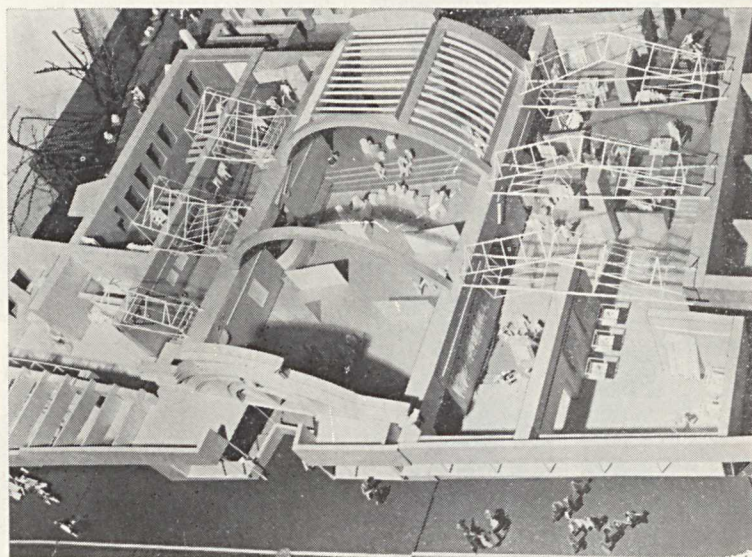
По-видимому, смысл подобных проектов в том, что оформители выставляют одно гигантское произведение, создающее образ выставки и, в силу синтетической природы оформительского искусства, способное объединить работы других художников. Показ сверхэкспоната рядом и почти независимо от обычной экспозиции, с привлечением средств, знакомых художникам театра и кино, «поведенческого» дизайна, всевозможных игр с публикой имеет смысл. Лучше играть с публикой, чем отталкивать ее музейной скукой или буффорской помпезностью. Если это и уступка, то уступка времени, которое повелительно требует новых экспозиционных



Проект выставки
«Поэтика дороги
в русской культуре»
Реконструкция
Манежа

«Художники
предлагают
художникам»

Реконструкция
выставочного зала
на Кузнецком
мосту, 11



Художники
М. Ахметгалиев,
Л. Бабичев,
П. Вандышева,
П. Веремеев,
И. Гордица,
И. Колесникова,
В. Костариков,
В. Котлов,
И. Малахова,
Н. Магущина,
Н. Мингалева,
П. Неугодищников,
Р. Нургалева,
Я. Павлович,
В. Парамонов,
С. Пергаев,
Г. Садомеровский,

В. Сизов,
В. Смирнов,
Е. Смирнова,
Е. Солов,
В. Хорошаев,
А. Хуторной,
И. Шелепов,
Г. Шендель,
П. Черновалова,
руководитель
М. Коники,
консультант проекта
«Кузнецкий
мост, 11»
А. Ермолаев.
Центральная
экспериментальная
студия СХ СССР.

На стр. 13
«Десять дней
из жизни
В. В. Маяковского»
Художник
Е. Амаспюр

«Шедевры
из собрания барона
Тиссен-Борнемиса»
Художник В. Шпак
«Хорошо!»

форм, демократизации хотя бы некоторых типов художественных выставок.

В том же, что создание сверхэкспонатов придаст повизну образу, убеждают и весь опыт сформировавшегося, и недавние впечатления от молодежной выставки в Манеже, где более всего запомнилась огромная композиция из дерева и фанеры, скульптурная по исполнению, по оформительская по духу.

Что же еще предлагали художники? Выработать стиль московских выставок. Кузнецкий мост, 11 — художественный клуб; улица Горького, 25 — салон живописцев и графиков; Манеж — выставочный конвейер; Дом художника у Крымского моста... по автору отступили перед величием гигантской ледяной призмы выставочного зала и обратились к парку с открытыми экспозиционными площадками, куда предложено перенести «Рабочего и колхозницу» В. Мухиной.

Ангар Манежа: система стеддов на роликах, легко монтируемая выставочная мебель, универсальное оборудование. Квадратные плиты пола поднимаются для прокладки электросетей, а в центре плиты находится гнездо для мебельных стоек. Учтены наиболее вероятные позы зрителей, помимо диванов, стульев и кресел предложены облокачивалки и прислонялки...

Идей очень много, много в каждом объекте, невозможно даже перечислить все, что заложено в них профессиональной оформительской фантазией 28 (!) художников. Но заметим, столь тщательно и остроумно решив оборудование Манежа, художники в трех поисковых выставках (для Манежа предназначенных) им почти не пользовались. Могут ли вообще оформители остановиться на типовом решении — хотя бы на стадии проекта? И не наденут ли вскоре на строгие универсальные щиты картоно-фанерные декорации? Впрочем, рассуждая так, мы совершаем распространенную ошибку: говорим о проекте как об итоге.

Выставка «Художники предлагают худож-

никам» создавалась во исполнение обещания, данного одним из ее авторов на страницах «ДИ СССР»: «Если подумать о рабочей форме организации идейного поля художественных или синтетических выставок, то одной из естественных форм представляется создание сценарно-проектного фонда возможных тем, их публикация и обсуждение. А если это случится, то многие вопросы, о которых мы сейчас говорили, снимутся сами собой». Итак, фонд создан, обсуждение было, публикация есть. Вопросы остались.

* * *

Вопросы остались. Ведь смысл работы, которой мы заканчиваем обзор выставок прошедшего сезона — отнюдь не в решении всех экспозиционных проблем, но скорее в их постановке и указании на принципиальную возможность решения. Что не менее важно.

Само ее появление симптоматично. Едва ли не впервые открыто декларируется то, что художники действительно осмеливаются предложить только художникам — самостоятельную и немало не зависящую от экспонатов ценность художественного решения. Не экспонаты вызывают к жизни образ — образ избирает экспонат. Сходный принцип воплощает и универсальное выставочное оборудование — дизайнерски строгое Торговой палаты или оформительски свободное Спецжесткой студии — пусть даже появление этих систем обусловлено множеством экономических или организационных причин.

В спектакле выставки художник претендует на первые роли. Он работает там, где раньше ему не было работы: на большой художественной выставке, на выставке музея изобразительных искусств, на площади перед музеем. Выставки растут территориально, выходят на лестницу, на улицу, на афишу. Правда, на афише редко пишут имя автора — надо еще привыкнуть к тому, что на выставку приходят посмотреть работу художника.

Как будто бы успех выставочного сезона — успех стабильный и ожидаемый. Из года в год не меняются авторы, музеи, даже темы. Но вместе с тем преобладавшие на выставках декоративности заметно разочаровывают музейных работников. Они перестают доверять художникам, навязывающим зрителям свое мнение об экспонатах (вернее, способным его слишком наглядно сформулировать) и вновь обращаются к коллекционным выставкам. Для музея выставка — это прежде всего возможность показать фонды. Даже под словом «показ» подразумеваются разные вещи. В статье о хранении фондов журнал «Советский музей» (1983, № 1, с. 65) обратил наше внимание на то, что экспонаты прежде всего пугаются в защите. И присутствие зрителей, дышащих, топчущих пол, приносящих пыль, на них пагубно действует. Вот совершенно иной взгляд на проблемы экспозиции; вполне справедливое мнение (забавное лишь в той степени, в какой вообще забавны и неожиданны для нас мнения специалистов) указывает на определенные противоречия идеалов художника и хранителя. Но то в музее, где, подозреваю, конфликтны отношения хранителя не только с художником, но и с экспозиционером. А на художественных выставках? Ежегодно Союз художников получает несколько зарубежных выставок. Это всегда событие. Интересны и сюжеты, и техники, и сам выбор работ. Он определяется художниками той страны, откуда пришла выставка, и потому знакомит с художественной ситуацией даже и в том случае, когда подбор не отражает статистического соотношения направлений, школ, методов. Встреча эта может быть приятной, может быть и ошарашивающей. Беспристрастная академичность экспозиции тогда вступает в противоречие с самим духом живописи. Неудивительно, что выставки часто существуют как бы сами по себе, не имеют собственного зала, подготовленные заранее — оказываются импровизированными. Готовое сценическое



решение предложил художник из ФРГ Отто Дресслер. Все обаяние персональной выставки совместилось с незаурядным актерским талантом автора, выставку превратившего в действие: показавшего, как хорошо, когда гидом и толкователем становится художник.

Но не о том речь, чтобы открытие подобных экспозиций от вежливых ритуалов перешло к «акциям», и не о том, чтобы непривычные работы предварялись многословным пояснением в духе старых книг, где в предисловии или послесловии

указывалась вся глубина авторских заблуждений. Разве не предпочтительнее дать возможность оформителям реализовать здесь свое право на художественный комментарий?

Сейчас положение двойственно. Многие выставки так и не устаиваются внимания экспозиционера. Далеко не всем нравятся эксперименты с оформительской режиссурой больших художественных выставок. Скульпторы и живописцы — имея на то свои основания — художнику-экспозиционеру предпочитают плотника, сте-

кольщика, электрика: исполнителя, а не равноправного автора.

У нас есть прекрасные мастера экспозиции. Проектирование выставок стало необычайно интересным и живым художественным делом. Практика часто оказывается богаче поисковых семинарских работ. Появляются новые жанры, определяются авторские позиции. Но об этом надо напоминать.

Иначе по-прежнему на одних выставках будут показывать картины, на других — проекты выставок.



Портрет спектакля: сценография А. Васильева в театре Гоголя

Марина Тимофеева



Как разнообразно и порой изощренно является современный спектакль. Но различные приемы преследуют одну цель — включение зрителя в атмосферу спектакля до его начала. Экономия времени, театр торопится вступить в диалог со зрителем и наметить ему о предстоящем разговоре. Зачастую намек обращается под сказкой и падает интерес к истории, которую еще не начали рассказывать. «Расточитель» Н. Лескова не та драматургическая классика, что почтительно присутствует в репертуаре современного театра. Хотя последнее десятилетие и отмечено растущим интересом театра к прозе Лескова. «Расточитель» — пьеса, которая при всей своей исторически-временной конкретике, конфликтной неоднозначности и масочной определенности персонажей оставляет ощущение драматургической загадки, тайного авторского «умысла». И театр им. Гоголя не претендовал своим спектаклем (постановка В. Боголепова) на открытие лесковских загадок, не спешил поразить воображение зрителя «новациями» на классическом материале.

На суперзанавесе, наглухо закрывающем зеркало сцены, — дата: «1867 год» и вид провинциального городка, которые в XIX веке назывались не иначе как «захолустье». Обстоятельная живописность занавеса — это партия ассоциаций, по которой и будет разыгран спектакль. Художник выводит на первый план реалии «окраинности», «заброшенности» — покосившаяся ограда в зарослях бурьяна и лопухов, одинокая скамейка со странной парой: мужчина и женщина в безнадежно-покорной мизансцене, замороженные и безучастные, местечковый соглядатай за оградой. А далее — город, захвативший все пространство до горизонта. Город-хозяин, накрепко вросший в землю всеми своими строениями, ханжески выпяливающий в небо многочисленные кресты церквей и фабричные трубы. Заходящее солнце метит этот пейзаж тревожными, сукровичными бликами. По мере вчитывания, казалось бы, традиционное жанровое панно приоткрывает зрителю свое тайное содержание, подогревает интерес к предстоящим событиям.

Автор занавеса и сценографии к «Расточителю» художник А. П. Васильев известен своим знанием XIX века, его искусства, материальной культуры, жизненного уклада. Он оформлял спектакли по произведениям Островского, Достоевского, Толстого. Так что обращение к драматургии Лескова закономерно. Но как решать сегодня эту «странную» пьесу, которую сам автор называл плохой, хотя и признавал, что в ней «что-то есть»? Художник обращается к освоенному для себя приему игры в старый театр, но использует его в лесковском материале иначе, словно ориентируясь на загадочное авторское «что-то», учитывая мелодраматическую чрезвычайность обстоятельств пьесы.

Фабула проста: городские власти, предводительствуемые купцом Князевым, доводят до сумасшествия смерти «честного» купца Молчанова, фабрикуя «дело» о его расточительстве. Порок и добродетель — в неравной борьбе. Жизнь, выбитая из колеи привычных устоев, становится спектаклем, где возможна любая развязка. Мотивы театрализации жизни Васильев и разрабатывает в своем оформлении. Извращение подлинных начал бытия находит здесь свое декоративное отражение.

Персонажи действуют на фоне красочных, рисованных полузадников, архитектурно обозначающих место действия — беседку, кабинет, зал суда, кладовую. Через покартинное решение художник последовательно вводит нас в атмосферу спектакля, и для него важно зрительское понимание того, чем живут, каким воздухом дышат персонажи. Воссоздавая стиль определенного времени в интерьерных задниках или обозначая его через предметы быта, он представляет нам картину жизни вещей, а через них и характеристику их хозяев. Сумрачная, помпезная беседка, скупо обставленная светлой мебелью из карельской березы, — логово

для тайных свиданий и темных дел Фирса Князева; залитый ярким светом, изящно обставленный кабинет Молчанова. Мы знаем сегодняшнее пристрастие театра к подлинной антикварной мебели, видели ее во мхатовском «Амадеусе», в «Кроткой» в БДТ и других спектаклях. Возник естественный вопрос к художнику: как удалось собрать такое количество мебели? Ответ художника Васильева не разочаровал, а порадовал. Мебель эта, оказывается, изготовлена в мастерских театра. «Я достал специальный рецепт, как обыкновенную фанеру можно превратить в благородное дерево. Все остальное — мастерство и вкус театральных мебельщиков». И знаете, нужен пристальный взгляд эксперта, чтобы отличить подделку.

Иллюзия писанной декорации и реальность предмета — та среда, в которой важны силуэт банкетки, фактура материала и заповка в манжете. И трудно расчленив игру в театр и подлинное существование — в этом спектакле они в едином потоке выявляли образ бытия лесковских героев. Быт своими материальными, осязаемыми приметами цепляется за пространство, которое готово мгновенно обернуться театральной декорацией. И в момент трагических событий рисованный задник, обозначающий место действия, вдруг обнажит свое воинствующее, ярмарочное начало. Трагизм происходящего не так очевиден в интерпретации Васильева, но он существует в более близкой и понятной нам стилистике трагического и абсурдного балагана.

Преувеличенная живописность задников разбавляется реальными архитектурными деталями: дверь, в которую можно войти и которая заскрипит, как настоящая; окно, за которым вдруг замаячит силуэт живого человека. Примечательно, что часто в спектакле окно выполняет функцию кадра, меняющего свое цветовое содержание в зависимости от происходящего: в начале спектакля нам запомнится огромное окно, свободно пропускающее солнечный свет, в конце — полуподвальное оконце с inferнальным лунным мерцанием, а затем отблесками пожара. Цвет, характеризующий атмосферу спектакля, подчеркнута конкретен. Нет полутонов, бликов, тени. Он драматургически насыщен и драматически действен. Последовательно придерживаясь натурности освещения, цветовую колористическую композицию художник строит на контрастном сочетании задника, мебели и костюма персонажа, что рассчитано на особо эмоциональный эффект, особый градус в сцене. Цветом Васильев еще раз усиливает важный для него мотив театризации быта. Можно вспомнить традицию постановок пьес Лескова. Начало положил Б. Кустодиев своим ярмарочным «Левшой», стилизовал «Леди Макбет» В. Карташев, и собрал воедино приметы провинциальной Руси В. Костюковский в «Грабеже». У Васильева Лесков свой. Он лишен скучного бытописания, чувствительной психологии, задорной декоративности. Наверно, вчера можно было вытащить и обнажить нервную интеллектуальную идею, сегодня художник не декларирует, а обстоятельно выявляет театральность драматурга, утверждая его причастность к волнующим явлениям русской культуры. В современной сценографии А. Васильев один из немногих, кому действительно важен момент подлинности в сопереживании с определенной эпохой. Не эмоциональное стилизаторство, но стиль времени, точное определение которого позволяет прикоснуться к судьбам людей, вскрыть уникальную природу различных драматургов XIX века.

«...С собора сорвало крест и на цепях вертит его по крыше, грохот, звон, словно кто с неба на заупокойную обедню звонит...» Стихийной катастрофой, пожарами, смертями кончается лесковский «Расточитель». В спектакле же тихо опускается занавес, обгоревший в том месте, где на скамейке сидела печальная пара, и через эту трагическую арку неторопливо пойдут на поклон актеры.

Вещь в спектаклях Станиславского

Людмила Самойлова

Станиславского, а его огромная богатейшая коллекция, которую он сам называл «музей». Этот «музей» он начал собирать до МХАТа, собирал на протяжении долгих лет и далеко не только для спектаклей, но и для [он своеобразно выговаривал это слово] «познавания». Так родилась идея показать зрителям впервые то, что сегодня выставлено в Доме-музее как «Театральная коллекция Станиславского». Наступили дни работы над выставкой. Вещи имели настолько подозрительно настоящий вид, что пришлось проконсультироваться с целым рядом специалистов из других музеев, чтобы вместе с ними определить, что настоящее, а что сделано в театре. Когда более или менее остыла горячка первых открытий, пришли раздумья. Откуда такая страсть к подлинности! Вещь оказалась очень упрямым фактом. Он [факт] назойливо утверждал: «Станиславский — натуралист», — и не принимал возражений: «Гении не бывают натуралистами!». Он требовал доказательств, а не утверждений. Он спрашивал: «Зачем Станиславскому нужны были подлинные вещи в спектакле!» Данная статья и есть попытка ответить на этот вопрос.

От долгой работы с вещевой коллекцией Станиславского, которая сейчас выставлена в Доме-музее К. С. Станиславского, возникло странное ощущение, что вещи были не реквизитом в руках тех или иных актеров, а есть самые настоящие вещи, принадлежавшие самым настоящим, когда-то жившим Бенедикту, Шейлоку, Федору Ивановичу, Дездемоне, Отелло, Яго. Как будто люди долго создавали свою устойчивую повседневность. А потом подул ветер страстей и разметал их теплый, полнокровный быт. Люди погибли, но мелкие, легкие осколки их жития уцелели, осели еще до Станиславского в хлам антикварных лавок. И все забыли, что, скажем, в это серебристо-голубое, запыленное зеркальце Дездемона смотрелась за полчаса до смерти, все еще надеясь понравиться своему несправедливому мужу, а этим кривым, тускло поблескивающим кинжалом Отелло хотел заколоть Яго. Истории человеческих жизней, скрепленных между собою в цельный духовный материк, ушли на дно прошлого, как Атлантида на дно океана. Погибая, люди с отчаянием и запоздалым удивлением оглядывались назад, пытаясь понять, почему рухнула и превратилась в свалку казавшаяся такой прочной бытовая повседневность.

Станиславский представляется человеком, который безошибочно, с каким-то удивительным проникновением извлек из забытья «их» вещи, дал в руки своим товарищам актерам, сказав: — давайте с этими поводирыми припомним и поймем, что произошло в «их» прошлом. Была ли предотвратима катастрофа? Для этого проживем еще раз их жизнь. Знание должно рассеять туман заблуждений, страстей и восстановить искаженный лик правды. Наверное, так возникла духовная археология первых шедевров режиссуры Станиславского. В годы Общества искусства и литературы и в первые сезоны МХТ Станиславский к пьесе относился не как к факту литературы, а как к безусловному факту реальной жизни. Стремясь понять данный жизненный материал, он компоновал его в стройную модель бытия. В реконструированных историях человеческих жизней вещи играли далеко не последнюю роль. Прежде всего они давали возможность заметить бесперомонность действующих лиц по отношению к повседневности. Любое возмущение в духовном мире героев мгновенно откликалось в окружающем пространстве. Спектакль представлял собой как бы единый, цельный живой организм, в котором люди и пространство оказывались связанными друг с другом посредством

Лет шесть тому назад автор этой статьи и научный сотрудник Музея МХАТ Н. Р. Балатова пришли в дом-музей К. С. Станиславского смотреть вещевой фонд для подготовки новой экспозиции. Нам нужно было отыскать театральные костюмы и театральные реквизиты. Вместо ожидаемых этикеток на вещах с названием того или иного спектакля нам то и дело попадались другие со странным названием «музей». Интересным было то, что точно такая же этикетка существовала на целом ряде вещей в подвалах МХАТа и даже в гардеробных Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. Получалось, что до революции во МХАТе существовал музей, о котором никто ничего не знал. Сами вещи, затем целый ряд архивных документов привели нас к пониманию того, что перед нами не реквизиторская в доме

вещей. Посылая на малую часть общего целого — вещь, действующие лица разрушили это целое.

Мы рассмотрим историю развития жизненной формации с названным «Отелло»¹ (речь пойдет о спектакле 1896 г.). История жизни Отелло и всех его окружающих начиналась мирной венецианской почью. Зрителям в течение 15 секунд давалась возможность всмотреться и почувствовать прелесть прозрачности сней Венетии с темными массами домов, отдаленными стеклянным звоном колоколов и тихим плеском воды в каналах. Из недр мирной, спящей почти появлялись Яго и Родриго.

Ставиславский требовал от актеров абсолютно правдивой работы с настоящими вещами. И Яго и Родриго должны были причалить к берегу канала, привязать лодку, вымыть руки, поправить на себе плащи, надеть перчатки. Но вот что открывалось зрителю: внутреннее состояние этих двоих находится в резком диссонансе с окружающим миром. Из монолога Яго можно было понять лишь то, что он ненавидит мавра и потому желает ему смерти. Остальное заглушал Родриго, гремя цепью («и возится, привязывая лодку до окончания монолога Яго»). Но Яго и не смог бы сказать все, что его переполняло, в словах. Вот он встает во весь рост и со злостью бросает весло в лодку, оно с шумом падает. Весло оказалось первым очевидным для зрителя кирпичиком из здания жизни, испытывавшим давление несправедливости. Уже оно приоткрыло край правды, которую не знали участники событий. Пусть Яго кажется, что смерть мавра сможет утолить его ненависть. На самом деле она не в силах будет загасить в его душе бесплодную жажду всеуничтожения. Еще лет мавра, но Яго объявил уже войну покою. Его дух болен, растлен ненавистью. Будучи насильником, Яго считает себя здоровым смертельно большой человек. В этом спектакле Яго выступал как бактерия, переносчик зла. Удар веслом, как камертон, определил все остальные превращения и в первом акте, и во всем последующем движении спектакля. Вот зажглись окна в доме Брабанцио, вот свет факелов озарил ночь и заиграл на выхваченных клинках. Весло, испытывавшее ненависть Яго, как бы наэлектризовало пространство.

В каждом акте этого спектакля можно найти предмет, который принимает на себя эстафету развивающегося духовного сюжета. Вещь становится знаком не внешних фактов и событий, а благодаря ей постепенно обнажается их внутренний смысл. Во втором акте тучи сгущались в прямом и переносном смысле. И точкой, в которой произойдет разряд, — дверь кофейни. За ней пируют венецианские офицеры, на нее с вожделением и ненавистью поглядывают турки. Дверь — эта массивная, реальная преграда — обозначала, что семья раздора, брошенное в почву, проросло и нужно ждать кровавых плодов. Вот почему во втором акте вспыхивал яростный бунт турков, которого у Шекспира нет и в помине. Смена декораций обозначала не перемену места действия, а усугубление изначального процесса разрушения жизни. Если в первом акте пространство было широким, звон колоколов намекал на беспределность, то во втором акте маленькая площадка, на которой стоит кофейня, с двух сторон стиснута кривыми турецкими улочками с высокими стенами домов. Волна злобы вплотную подступила к стенам, к повседневному человеческому жилью. Волна злобы стучится в дом Отелло. Его кабинет — последний оплот добра. Пространство с первого акта заметно сузилось. Жизнь уступила свои позиции злу. Здесь, в этом доме произойдет последнее сражение. Главными вещами, вокруг которых будет развиваться действие, — рабочий стол и кресло Отелло. Позиция добра должна быть устойчивой и мудрой. Тут, возле этих вещей Отелло, впервые звучит смех. Тут, вблизи от Отелло, возможно радость. Вот почему третий акт режиссер начи-

нает образцом прелестной, счастливой мирной жизни. Отелло еще здоров, и ничего не потеряно, все еще можно исправить. Дездемона вышивает ковер. Над ней перс с опухалом. Эмилия распухает клубки разноцветных ниток, разбросанных по всему полу, шут поет песню. Всем без причины весело и хорошо. Но вот вошедший Яго как бы невзначай трогает знамена, отодвигает тахту, словом, позволяет себе лаптать вещи хозяев. Как будто дом Отелло и Дездемоны уже не принадлежит им. Как будто завтра Яго все тут перевернет вверх дном и уничтожит. Назавтра стол и кресло Отелло уже не принадлежат ему. Это самое главное для себя место в жизни Отелло уступил Яго. И тот принимает посетителей, читает допесения, хватается заятки. И это все пока еще с опаской. Но он уже позволит себе сесть в кресло патрона. Пространство, еще вчера принадлежавшее добру, сегодня в плену у Яго.

Вещный мир, испытывая на себе давление, помогая создать в спектакле напряжение между людьми и пространством. Люди и пространство оказывались в конфликтной ситуации. Пространство взяло на себя роль действующего лица. Оно свидетельствовало о неблагоприятии жизни в целом. Постепенно видоизменяясь, оно от конкретного «настоящего» утончалось до символа угасающей жизни. Быт как бы испарялся на глазах у зрителя. Пространство, ощущая на себе злое влияние, съезживалось, сворачивалось вплоть до точки — кровати, на которой произойдет убийство Дездемоны. Смерть Дездемоны как бы всплывала на поверхность сквозь ставшую прозрачной повседневную толщу быта. Впоследствии в этом ключе решались и «Царь Федор Иоаннович» и чеховские пьесы. Чехов писал последний акт своих пьес тихим, вялым. Впервые, еще не зная драматургии Чехова, Ставиславский шекспировскую пьесу перемонтирует так, что она по конструкции начинает напоминать чеховскую. Весь текст шекспировской пьесы подчинится причинно-следственной связи событий. Будущее будет поставлено в жесткую зависимость от прошлого.

Пятый акт Ставиславский сократит на две трети. В его спектакле будет единственная смерть Дездемоны, и она исчерпает возможности общей жизненной энергии. Вместе с ней затихнет вся жизнь.

В общем потоке видоизменяющегося быта одна и та же деталь возникала несколько раз. И так же как бакены обозначают направление фарватера, эта деталь давала направление общему развитию сюжета. Третьи зритель видит Отелло с бумагой в руках. В первый раз на Кипре он читает допесение офицера. Отелло счастлив, жизнь его состоялась. Реальность полностью подчинена Отелло. Он читает спокойно, вдумчиво, не спеша. И это несмотря на то, что его ждет Дездемона. Хочется не торопясь прожить и насладиться каждой минутой. Второй раз письмо нам покажет, что повседневность вышла из повиновения. Яго уже удалось отравить Отелло ядом подозрения. Бумага дрожит в руках, строчки расплываются перед глазами. И вот летят в сторону измятый лист, перо и чернильница. И наконец, Отелло, читающий свиток из сената перед убийством Дездемоны. Путь погружения в хаос завершается. Жалкие попытки прочесть свиток. Внимание Отелло все время отвлекается. Тоненькая паутинка, которой Отелло пытался привязать себя к реальности, рвется. В своем кабинете, со стульчик алькова, с криком «козлы и обезьяны» он швыряет свиток в толпу знатных киприотов, венецианских офицеров, дам и герольдов. Отелло не понял и не оправдал отведенную ему жизненную роль — защитника добра. Все позиции сданы. «Толпа, смотревшая до сих пор на его выходки удивленно и молча, после последней выходки замерла пять секунд, потом начинается движение, возмущение, ропот, хаос, крики, беспорядок полный — десять секунд. Яго улыбається. Занавес». Начало брожения жизни, отмеченное броском вес-

ла, сделанным Яго в первом акте, закончит Отелло тем же самым жестом. Зло, столь разнообразное по целям и задачам, оказывается, имело одно направление, тянулось к лучшему, что имела жизнь, слепое уничтожало ее радость, ее красоту, ее нравственное оправдание — Дездемону.

Траговка Ставиславского не была такой уж большой новостью в традиции исполнения этой роли. Судя по свидетельству Аполлона Григорьева, Сальвини тоже играл в этой роли путь крушения личности. Новым было то, что Ставиславский своей замыслом поставил в зависимость от всего спектакля.

Через 17 лет после постановки «Отелло» в 1913 году Александр Иванович Южин, уточняя эстетическую платформу Малого театра, будет протестовать против эстетики МХТ. С большим полемическим азартом он напишет: «Спектакль есть единственная форма такого сознания художественного образа, в котором весь материал живой, живой в самом простом, буквальном смысле этого слова, где не нужно вещей (выделено Южиным) для создания художественного произведения, а нужны люди (выделено Южиным)». Южин по-своему был прав. Его театр не ставил себе задачи выявлять взаимодействие человека с миром. Здесь сам человек, его чувства стали мерилем жизни, главным критерием. Приходя в этот театр, зритель не очень интересовался, соответствует ли оформление эпохе, настоящая ли вещь в руках актера. Интересовал сам актер. Под бытовым слоем разных эпох, разных социальных группировок обнаруживались вечные любовь и ненависть, вера и безверие, подлость и благородство. Быт воспринимался чем-то вроде шелухи, скрывающей вечные законы жизни. Актеру и зрителю не так уж было важно, как выглядит шелуха. Ведь то, что существует всегда, так мало зависит от проходящего. Природа человека, или, иначе говоря, характер, также была признана постоянной величиной. Характер не видоизменялся, а выявлялся в многообразии, многоцветии чувств и страстей.

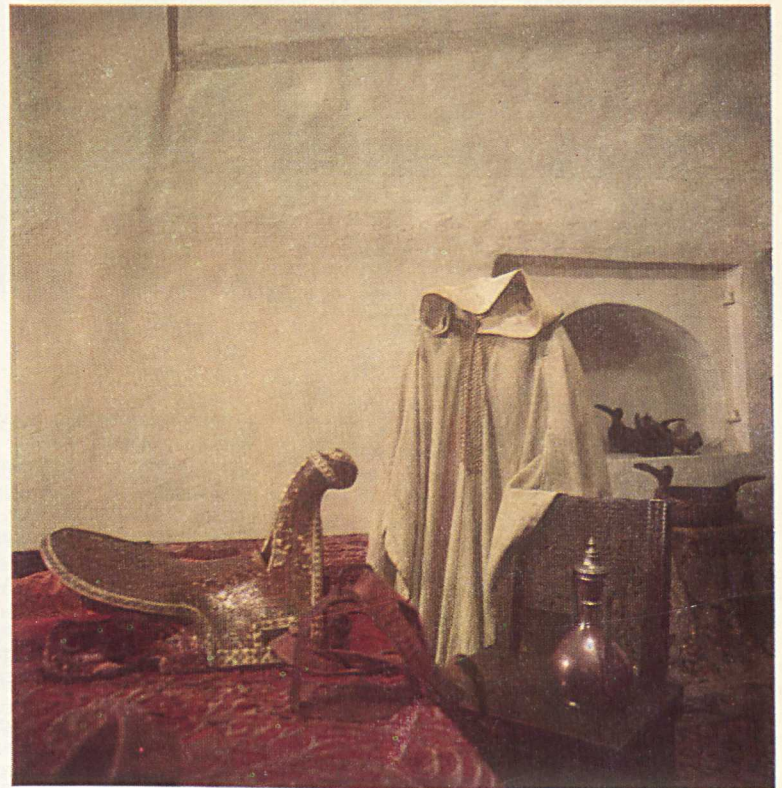
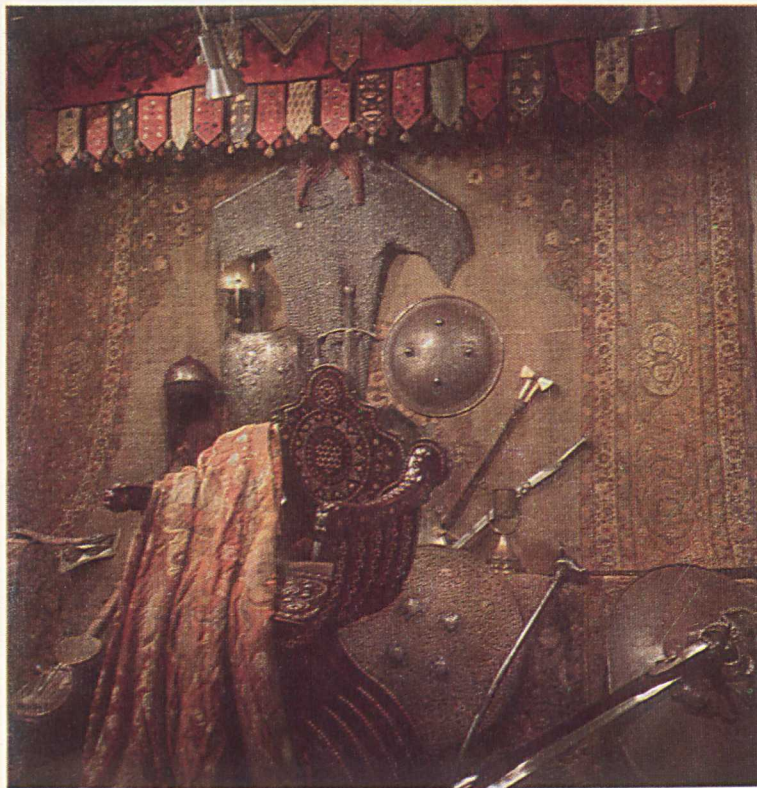
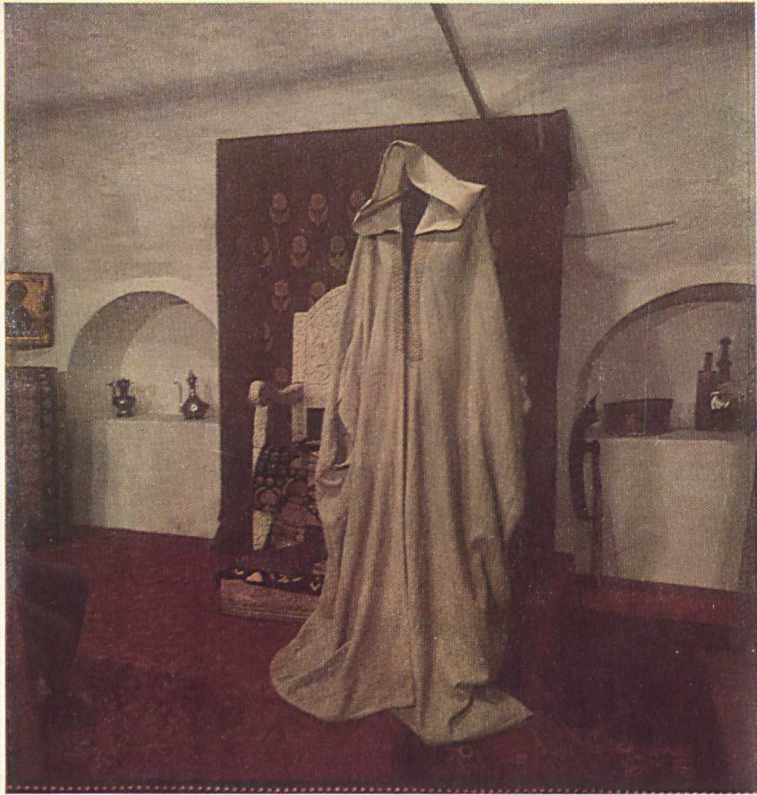
Отелло Ставиславского, обладающий замечательными природными качествами, утрачивал их к концу спектакля. Духовная ущербность превращала доброго, умного, благородного человека в несчастного сумасшедшего убийцу.

Эволюционируемый мир в «Отелло» менялся только потому, что менялись воздействующие на него люди. Менялся их нравственный состав. Если можно так сказать, зло становилось жесточе, а добро, чтобы выжить, должно было стать тверже и сильнее.

Жизнь была похожа на почву (бытовое пространство), в которую бросали семена события. Зрители наблюдали процесс произрастания этого семени и вызревания плода. И тут приходится говорить о совершенно особом качестве историзма спектакля Ставиславского. Этот историзм был не бытовым (верность внешним приметам эпохи), а духовным. Спектакль создавал образ рождения будущего. Быт в таком спектакле, как почва для дерева или кожа для тела — обеспечивал защитные функции, был одним из необходимых условий существования. Изменения, вышедшие на поверхность жизни, свидетельствовали о том, что путь пройден и случившегося не переделать. Время оставило свою отметину на теле жизни. И так же как сломанная верхушка дерева никогда не даст принять ему ту замечательную форму, к которой оно стремилось, так и трагедия, разыгранная в «Отелло», не могла пройти бесследно для будущей жизни.

¹ Это единственный спектакль Общества искусства и литературы, к которому сохранился полный подробный режиссерский экземпляр. Музей МХАТ, архив К. С. № 18912. Режиссерский экземпляр «Отелло».

² Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи, статьи, письма. М., Искусство. 1951, с. 358.



1. Плащ Отелло. Подлинный арабский бурнус.

1. Балдахин от кровати Дездемоны. Сделан актерами для спектакля.

Спектакль «Отелло», Кипр.

2. Плащ Отелло, подлинный арабский бурнус.

Спектакли «Отелло», «Много шума из ничего», «Царь Федор Иоаннович».

1. Плащ Отелло, шит для спектакля. 1 акт, сцена в сенате.

2. Кольчуга. Персия, 17 век. Подлинный образец к спектаклям «Отелло», «Много шума из ничего».

7. Щит из кожи буйвола, тисненый. Индия, 17 век. Спектакль «Отелло».

3. Кувшин. Копия.

2. Ковер из спальни Дездемоны. Подлинная вышитая ткань.

3. Шлем с золотыми насечками. Индия. 17 век. Подлинный образец к спектаклю «Отелло».

8. Булава. Турция, 19 век. Спектакль «Отелло».

3. Трон. Спектакль «Царь Федор Иоаннович». Копия с трона Иоанна Грозного.

4. Плащ. Французский шелк, 18 век. Спектакль «Венецианский купец».

9. Щит, копия. Спектакли «Отелло», «Много шума из ничего».

4. Топор рынды. Спектакль «Царь Федор Иоаннович». Подлинный 17 век.

5. Кресло Отелло. Куплено Станиславским для спектакля в Италии в 1895 г.

10. Шпага европейская, 17 век. Спектакли «Скупой рыцарь», «Отелло», «Много шума из ничего».

5. Посох. «Царь Федор Иоаннович». Подлинный.

6. Ятаганы. Турция, 18 век.

1. Седло. Средняя Азия, 17 век. Спектакль «Царь Федор Иоаннович».

С. Согомоян
Ваза «Бюракан».
Хрусталь. 1981



Художники
завода
«Армхрусталь»
С. Согомоян,
Х. Акопян,
С. Гаспарян,
К. Погосов.

Армянский хрусталь Трудности роста

Никита Воронов

Заводу «Армхрусталь» 15 лет. Успехи его значительны. За последние две пятилетки завод увеличил свое производство в 12 раз. Любой человек, хотя бы немного знакомый с промышленностью и экономикой, понимает, что значит двенадцатикратное увеличение выпуска продукции. Сегодня объединение «Армстекло», поло-

вину валового продукта которого дает хрустальный завод, является четвертым по счету в республике, обеспечивающим доходную часть бюджета. С 1974 по 1980 год коллектив завода регулярно награждался переходящим Красным знаменем союзного Министерства промышленности, ЦК КП Армении и Совета Министров республики.

И все же положение завода в последние годы начинает беспокоить. В 1982 году он впервые не выполнил план по реализации.

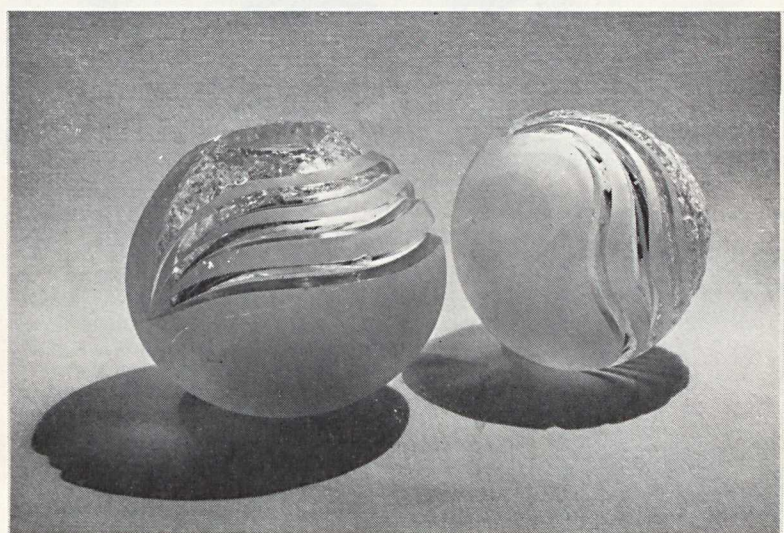
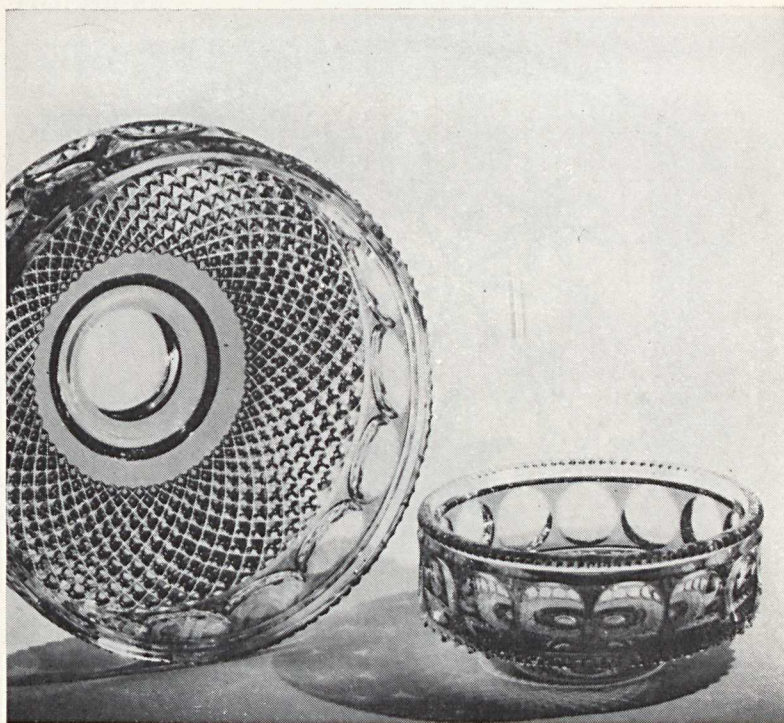
Стали искать выход в изменении ассортимента, в увеличении производительности труда. В 1982 году ассортимент обновили на 37%, в 1983 — на 83% (против 16—20% в предшествующие годы). Но что за этим стоит реально? Переход с крупных многодельных изделий на более легко реализуемую в торговле мелочь — стаканы для чая и соков, стопки, розетки, пепельницы. При такой переориентации производства производительность действительно возросла почти на 50%. Но увеличение количества повлекло за собой ухудшение качества. Участились рекламации — по небрежному исполнению, потере товарного вида и т. д. И несмотря на, казалось бы, столь бурное обновление ассортимента, в проигрыше оказались художники. Их уникальные малосерийные произведения, их поиски национального стиля и художественного лица продукции завода, что было особенно важно для Армении, не имеющей каких-либо стойких традиций в стекле и хрустале, — все это оказалось неважным. Для плана нужны прессованная стопка или розетка с минимальной доработкой. Не правда ли — картина, знакомая по многим заводам?

Художникам «Армхрустали» не с чем было приехать на Всесоюзный художественный совет 1983 года.

Так каково же положение художественной лаборатории сегодня?

...Открыв дверь на втором этаже корпуса обработки, вы попадаете в небольшой выставочный зал. По стенам развешены картины, этюды, портреты, выполненные маслом и пастелью. Это — работы художников лаборатории. Здесь демонстрируется только живопись. К выставочному залу примыкает коридор, в который выходят двери мастерских — у каждого художника свое изолированное помещение со стеллажами, столом для работы и большим окном. Есть и еще одна общая комната с телефоном, машинкой, делопроизводственными бумагами, столиком для кофе. Здесь собираются для обсуждения общих дел. Кроме того, при лаборатории есть обширное помещение с застекленными витринами — музей стекла. В нем представлены работы всех художников с момента основания завода. Правда, без этикеток и дат, но тем не менее общая картина получается довольно внушительная. Вот работы Сергея Гаспаряна: комплект «Гаяне» из хрусталя с селеновым накладом. Большие, раскрытые монументальные формы. Легкий, акварельный цвет. Весьма удобная в обработке ваза «Зварт». Поиски национального характера хрустали путем использования в декоре характерного мотива арок в комплекте «Звартноц». Гаспарян любит резать хрусталь, «терзать» его, как он сам говорит, выскивая новые узоры гранения.

В иной манере работает Камо Погосов. Он любит прозрачность и блеском материала, участками его чистой не тро-



С. Гаспарян.
Комплект «Гаяне».
Хрусталь 1972

С. Гаспарян
Комплект ваз.
Хрусталь. 1981

С. Согомонян
Композиция
«Эволюция»
Хрусталь,
матирование. 1982

путой колесом поверхности. Поэтому его декор построен на сочетании больших гладких плоскостей с крупными, мощными порезками алмазным колесом, выявляющими сверкание хрустала и его способность к светопреломлению. Крупные, как бы растущие и развивающиеся в пространстве формы, на которых строгий и геометричный в своей основе декор неожиданно приобретает особую живость и словно бы движение, видоизменяясь вслед за пластикой формы. В принципах построения, в стремлении к строгим, цельным, немногословным формам и скупому декору чувствуется затаенная любовь к классике, к ленинградскому хрусталу, к сдержанности и величию архитектуры северной столицы. Иногда это выявлено совершенно открыто — например, в комплекте ваз «Эрмитаж».

Сергей Согомонян склонен к поискам напряженных, повышенно выразительных форм, основные ограничивающие линии и контуры которых подчеркнуты геометричными порезками алмазного колеса. Его вещи иногда кажутся несколько колючими, в них явнен явный примат формы не только над декором, но и над функцией. Но эта художественная острота и некоторая изощренность придают им особую самобытность, на них лежит заметный отпечаток нашего техничного и беспокойного времени.

Говорить о работах А. Джамбазяна пока еще рано — он лишь недавно окончил ЛВХПУ им. Мухомовой и приехал на завод. Интересны опыты в гравировке мастера-художника Р. Карапетяна на формах С. Гаспаряна. Это явно одаренный и способный мастер, и при регулярных занятиях рисунком он может вырасти в круп-

ного гравера. Как известно, эта специальность становится все более уникальной на наших заводах.

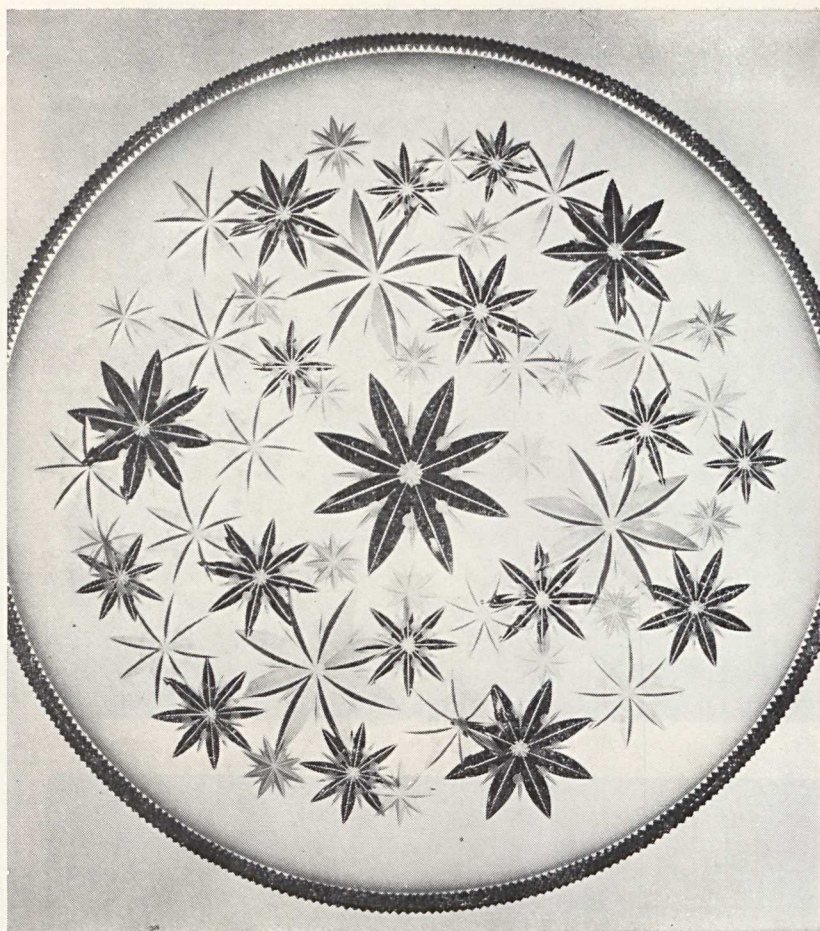
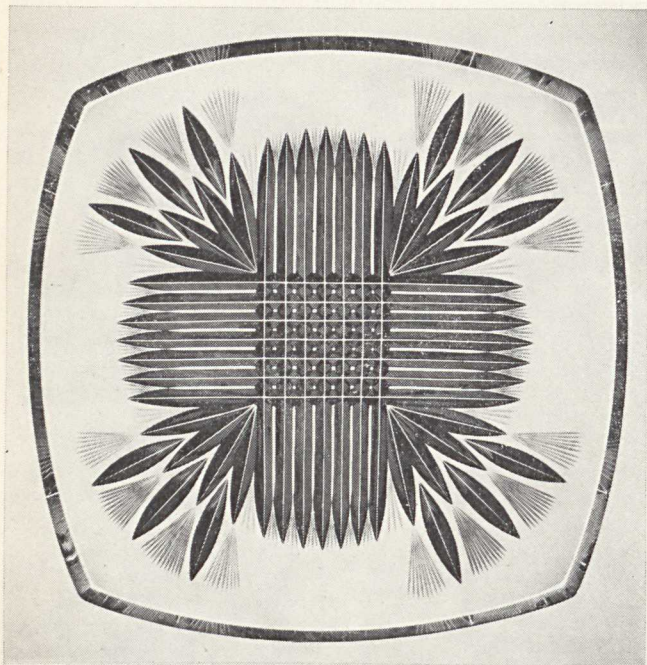
Уже это краткое ознакомление с работами художников говорит о том, что на «Армхрустале» собрались разнообразные одаренные художники, каждый со своим явственно выявленным почерком. И то, что они не работают с полной отдачей, не находят удовлетворения в своей деятельности, говорит о неэффективной организации производства. Грешно не использовать способности этих людей в полной мере. Конечно, такая парадоксальная ситуация возможна, наверное, только у нас: люди имеют собственные кабинеты на работе, получают зарплату, пользуются творческими днями и прочими свободами, минимально обременены работой — и еще недовольны!

Да, они недовольны, потому что для них смысл существования не в зарплате и не в собственной мастерской, а в самореализации, в творческой деятельности, в осуществлении своих замыслов.

Здесь мы должны вернуться к некоторым общепроизводственным вопросам. Нельзя не заметить отставания инженерной службы на заводе. Работая на горшковой печи (многие ли заводы сегодня могут похвалиться таким богатством?), предприятие не варит цветной хрусталь. Пользуется устаревшим приспособлением для пескоструйной обработки. Почти совершенно не выпускает изделий на пожке — эта распространенная технология трудна для завода. Все усилия инженерной службы направлены не на поиски нововведений и улучшений, а на то, чтобы как-то поддерживать существующий уровень, не дать ему снизиться.

И все же есть некоторые достижения в этой области. На заводе используется малосвинцовый хрусталь «АХЗ», из него сейчас выпускается примерно 7—8% плановой продукции: стаканы, розетки, солонки, конфетницы. Инженером В. Степаняном сконструирован магнитно-вибрационный гравировальный аппарат. Мелкие частые удары заточенного победитового бойка оставляют матовый след на поверхности изделия. Эта техника более графична и орнаментальна, может быть, она даже более специфична для искусства стекла, чем гравировка буром. Но аппарат существует в единственном экземпляре, работает им молодой мастер Г. Погосов, и в ассортименте продукции практически нет изделий, предназначенных для декорирования этой новой и многообещающей техникой.

Какие же пути преодоления трудностей можно предложить заводу? Вероятно, работа должна вестись в двух направлениях. Во-первых, поскольку рынок сейчас достаточно насыщен товаром, следовало бы временно снизить план заводу и дать ему возможность перестроиться на выпуск продукции, более отвечающей возможностям и запросам покупателя — естественно, обновив технику, подтянув инженерные тылы, обеспечив надежное качество продукции. В истории нашей отрасли имеется блестящий пример подобного маневра, когда бывший директор Ленинградского завода И. И. Дмитриев сумел добиться переориентации завода на производство высококачественных и высокохудожественных изделий, что потребовало приостановки производства, реконструкции завода и обновления оборудования. Мы все знаем, как от этого выиграл



К. Погосов.
Блюдо «Аревик».
Хрусталь. 1976

К. Погосов.
Блюдо «Август».
Хрусталь. 1976

К. Погосов.
Вазы.
Хрусталь

не только ЛЗХС, но и все наше стекло. Продукция Ленинградского завода сегодня — это не просто ширпотреб, а одно из значительных явлений советской художественной культуры, своего рода ориентир и образец для многих других заводов отрасли. Дмитриев сумел тогда освободить завод от производства многих видов сортового стекла и электроосветительной аппаратуры. Несомненно, что и с «Армхрусталем» нужно снять производство бутылок из осветленного и зеленого стекла. Возможно, что «Армхрусталь» следует сделать заводом только художественной продукции по типу ленинградского и киевского заводов.

Во-вторых, необходимо на новых началах организовать работу художественной лаборатории. Сейчас художники «Армхрусталем» не заняты перспективной работой для завода, они не имеют своей бригады выдувальщиков и практически не в состоянии создавать новые формы изделий. Можно понять и администрацию — сосредоточив все внимание на выполнении плана, она не в состоянии позволить художнику работать с мастером более одного-двух дней в месяц; каждый специалист-выдувальщик на учете, ибо еще ощущается недостаток в опытных и высококвалифицированных мастерах. Но, между прочим, опыт и умение выдувальщиков резко возрастают как раз во время работы бок о бок с художником.

Необходимо сказать и о том, что качество стекла и работа цеха выработки довольно низки — по-видимому, снова из-за спешки и сверхнапряженных планов. Поэтому даже на уникальных подарочных изделиях художникам приходится всячески

изворачиваться, чтобы скрыть алмазным декором свищи, пузыри, волнистость поверхности и прочие пороки поступающего на обработку «глазья». Автор сам был свидетелем того, что из выдутых больше-размерных наградных кубков для очередного первенства мира по одному из видов спорта, проводившемуся в Ереване, лишь восьмой, а в некоторых образцах только десятый могли быть использованы для нанесения декора — остальное шло в бой. И с этой стороны спешка экономически не оправдана, о чем хорошо знали наши деды, придумав поговорку о том, что «быстро хорошо не бывает».

Естественно, что такой режим и такая направленность работы художественной лаборатории не лучшим образом влияют на ее состав. Ушли с завода очень способные художники О. Манукян, М. Бостанджан, а также известный мастер-художник, переехавший сюда с ЛЗХС, Павел Зинченко. Ушли работать во вновь созданную стекольную мастерскую Художественного фонда. К большому сожалению, подумывают о переходе на предприятия ХФ и некоторые другие специалисты завода.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что, когда 15 лет назад вступил в строй новый хрустальный завод «Арзни» (как он тогда назывался), не просто возникла новая отрасль в промышленности ширпотреба Армении, а появилась новая область в современной культуре древнего народа. Этого важнейшего явления как-то до сих пор не могут по достоинству оценить руководители республиканской промышленности. У художественного стекла, так же как и у других

промышленных изделий прикладного искусства — посуды, одежды, тканей и т. д., не только утилитарная, но и культурная роль в нашем обществе и в нашей жизни. Здесь далеко не все измеряется рублями, цифрами плана, количеством штук изделий. Через полтора десятилетия после становления завода нельзя жить повторением преysкуранных образцов. Перед заводом «Армхрусталь» и его художниками стоит задача создания новой художественной ценности — армянского советского художественно-бытового стекла. Это почетная миссия художников. Она трудная, она требует высокого профессионализма, преданности делу. К сожалению, и деятели Союза художников Армении не совсем поняли свою задачу в связи с появлением новой художественной области. Стекло до сих пор не пользуется авторитетом в Союзе художников, почти не устраивается выставок, не ведется пропаганды поисков художников. Нет поддержки в их трудных начинаниях, нет контакта у руководства Союза с администрацией завода. А ведь, казалось бы, руководство Союза художников должно видеть глубже и дальше, понимать ту роль, которую призвано сыграть собственное стекло в художественной культуре республики.

Итак, за 15 лет завод многого добился. Но задача создания собственного лица, своего оригинального стиля армянского хрустала еще не решена. Будем надеяться, что при некотором изменении организационных начал работы на заводе «Армхрусталь» будут созданы условия для ее успешного решения.

Два эстонских мастера

Григорий Анисимов

Выставка произведений двух известных эстонских художников Лилиан Линнакс и Херальда Ээльмы, которая состоялась в Москве, познакомила зрителей с двумя типичными представителями национальной школы, помогла воочию ощутить тот значительный сдвиг, который совершился за десятилетие ее развития. Пафос документальности, рационального и объективного воплощения мира, открытая репортажность и смелый полет фантазии — наиболее характерные черты этой школы в ее сегодняшнем выражении.

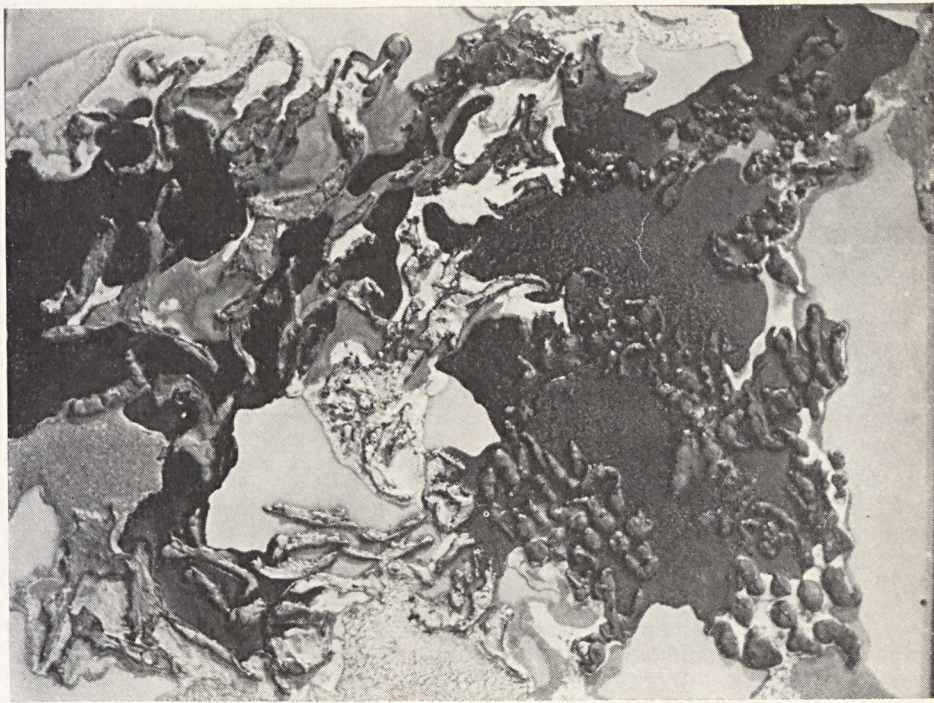
Х. Ээльма — график с большим стажем работы в различных техниках, Л. Линнакс — один из ведущих мастеров ювелирного искусства, художник по металлу. Но есть в их ярких индивидуальностях и некая общность, нечто связующее — отточенное мастерство, холодновато-четкий почерк, безупречный вкус, многообразие контактов художника с реальностью. Их искусство передает ощущение современного человека многослойно, эмоции как бы снимаются, уступая место дизайнерскому проектированию. Конечно, живой человек не может полностью превратиться в механизм, вооруженный линейкой и аэрографом. Иносказания, метафоры, символы, наконец лиризм и душевность способны победить любой, даже самый изощренный техницизм. Об этом свидетельствует их искусство. Найти неповторимые соответствия природы первозданной и «вторичной», рукотворной, порожденной художественной фантазией, — такую задачу ставят перед собой и решают Линнакс и Ээльма в каждой работе. Свое дело оба любят беззаветно, относятся к нему самоотверженно, отдаются ему без остатка, соединяя внутреннюю страстность с достаточной долей продуманного и выверенного расчета.

Лилиан Линнакс была среди первых промышленных художников в Эстонии, горячим энтузиастом реорганизации оформления производственной продукции.

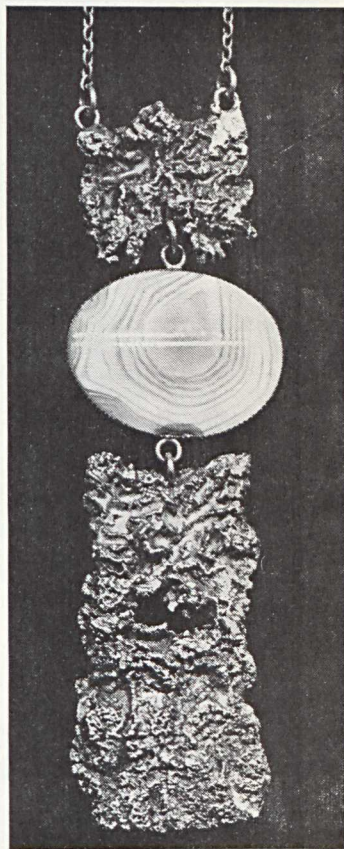
Сегодня Линнакс признанный мастер ювелирного дела, ее произведения (как подсчитала Хелене Кума) 141 раз экспонировались на самых представительных выставках в нашей стране и за рубежом.

Кольца, браслеты, колье, броши — все, что делает Лилиан Линнакс как ювелир, отличается строгостью, лаконизмом, умением свободно сферировать большими массами. Линнакс избегает в своей работе того, что может привести художника к изнеженности, рафинированности, хрупкости. Ее почерк по-своему монументален. Она не стремится к архаизации, но хочет сохранить в своих украшениях первозданную чистоту материалов. В ее вещах есть своя грация, порой, может быть, несколько тяжеловесная, грубоватая, но всегда живописная — с особым келоритом и композиционной ясностью. В работах Лилиан Линнакс ощущаешь движение формы, которое как бы повторяет движение, совершающееся в природе, — идет дождь, падает снег, отрываются и летят с деревьев осенние листья. Движение форм сопровождается и определенными звуковыми ассоциациями, это не грохот, не глухие удары, а едва слышимая мелодия. И в этой полифоничности — цвета, звука, формы — и состоит смысл работы художника. Не чужды Линнакс гротеск, фантазмагория, своеволие фантазии, но разве нет их у природы — нашего главного и самого авторитетного учителя!

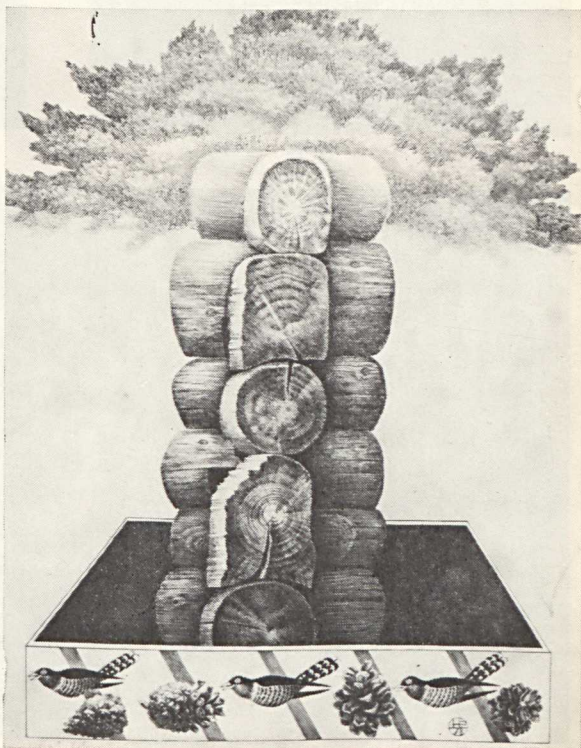
Сразу же после окончания Таллинского



Х. Ээльма.
Попытка. Офорт
Дом. Офорт



Л. Линнакс.
Кулон. Металл,
камень, авторская
обработка



Выставки

художественного института в 1958 году Липнакс начала создавать ювелирные украшения для массового тиражирования. Художница уже тогда понимала, что красоту нельзя унифицировать, превратив ее в некий эталон, удобный для всех и каждого. Потребительская всеядность по отношению к искусству, пусть даже массовому, претила Липнакс. Своеобразие, неординарность решения лежали в основе ее образцов. Конечно, новые идеи, образы, новая пластика — все это враз не возникает, даже если речь идет о простой осветительной арматуре, которой Лилиан тоже занималась всерьез. Работу с металлом она всегда строила на основе эксперимента — и технического, и художественного; пытливый ум дизайнера сочетается в ней с изысканным вкусом художника.

Когда мы вместе с Лилиан ходили по выставке, она комментировала свои работы подробно и обстоятельно, словно радуясь еще одной возможности встретиться со своими давними друзьями.

— Для меня выставка в Москве — большое и знаменательное событие, — говорила Лилиан, — это серьезный экзамен, завсезанная высота, с которой можно оглянуться назад и подумать о будущем. С Москвой у меня многое в жизни связано. Здесь я защитила диссертацию на тему «Алюминий в современном декора-

тивно-прикладном искусстве». Для меня это принципиальная и многолетняя работа — практическая и теоретическая, а защищалась я в Московском высшем художественно-промышленном училище. В течение десяти лет я занималась декоративными настенными пластинами с нанесением эмалей на алюминий.

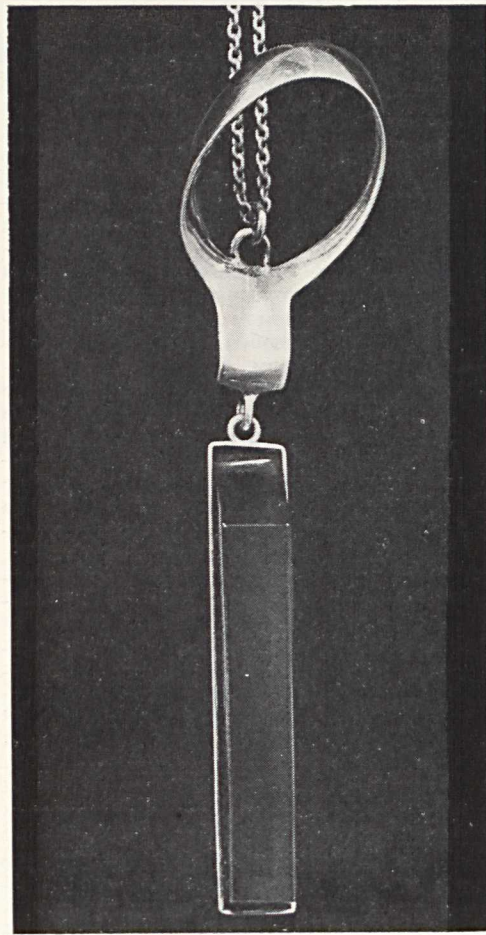
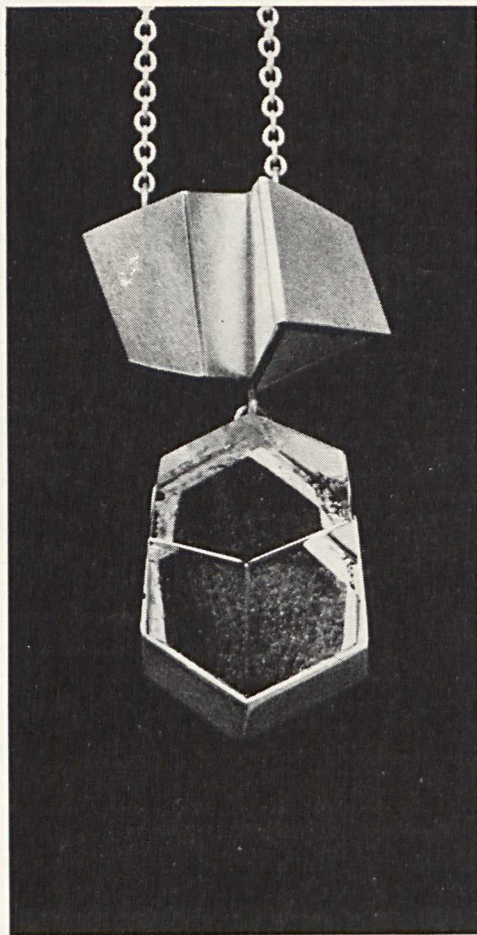
Кстати, работы эти — большие пластины с росписью эмалями, сложных гармонических цветосочетаний, напряженных декоративных ритмов, совершенно уникальные по художественному эффекту, — занимали заметное место на выставке. Но украшения все же преобладали. Липнакс работает с камнем — агатом и кварцем, сердоликом и нефритом, яшмой и горным хрусталем, с металлом — полированным и фактурным, гладким и рельефным; эти два рода материалов вступают во взаимодействие, коррелируют, сплаваются в композиционный синтез. В украшениях Липнакс преобладают линейность, угловатость форм, композиционный динамизм.

Вот кольцо с камнями «Стая птиц». Стая стремительна, легка, быстрокрыла, с причудливыми углами полета. Мало этого, художник переносит в свое создание рельеф местности, частичку родной географии. «Букашка», «Жук», «Синеглазка», «Каменистое», «Глаз тигра» — так называет свои изделия художник, и в самих этих

названиях подчеркнута установка автора на природную простоту, живую перекличку с природой. В художественной обработке металла Липнакс никогда не ограничивается способами механического воспроизведения объемов, не поддается случайностям в отделке поверхности. Она упорно ищет стиль, соединяя рисунок, чередование деталей, конфигурацию формы в некую цельность. Композиционная законченность и стилевая ясность — характерные особенности ее лучших работ. В основе образного видения художника всегда стоит человек.

— Работать просто для витрины я не умею и не хочу, — убежденно говорит Лилиан, — я рассчитываю, что вещь в моих украшениях будет выглядеть как совершенная и гармоничная скульптура. Для меня очень важно, чтобы в произведении соединились емкость формы, эмоция, технология, высокое искусство. Тогда только можно надеяться на успех. Я начинаю рисовать, моделировать, беру в руки камень, металл, ощущаю их вес, плотность, структуру, и у меня появляется общее представление о том образе, который нужно создать. Все причесанное мне не по душе...

Липнакс — художник разносторонний, многоплановый, беспокойный. Творческий путь, длиной в четверть века, казался



бы, позволяет успокоиться, остановиться на достигнутом. Но у Линнакс не притупилась постоянная потребность пробовать, искать, добиваться нового. Ее работы несут на себе следы пытливых раздумий, острых переживаний, приложения рук и мысли, опыта и чувства.

Другой участник выставки — известный эстонский график Херальд Ээльма. С его работами впервые мне довелось познакомиться лет двадцать назад в Таллине, в его мастерской. С тех пор мы не встречаемся с художником, однако в Москве на разных выставках часто появлялись его произведения, в которых привлекало сфокусированное отражение того, что волнует современника. В своих работах, представленных на выставке, Ээльма предстает как художник цельный, страстный, экспрессивный. Для своих замыслов, для реализации идей у него есть проверенные годами способы и средства пластического выражения. Если композиции и натюрморты 60-х годов, когда самый широкий расцвет получила гравюра на линолеуме, содержали у Ээльмы элементы декоративности и орнаментальной обработки листа, то он и теперь не отказался от них, а только нашел им новые духовные значения. В этом видится личность мастера целеустремленного, серьезного, сосредоточенного, не поддающегося моде. Особенно-

сти мироощущения художника диктуют ему и темы, и образы, и пластику. Шаблоны и стереотипы художественного мышления часто дают себя знать в самых разных произведениях изобразительного искусства — не только эстонского, но и других республик. К счастью, Ээльма в каждой новой работе ставит особую задачу, которую можно решить свежо, непосредственно, по-новому. Метод Херальда Ээльмы я бы назвал документальным, если подразумевать под этим тонкую передачу многоголосого и многоцветного мира природы и стремление к передаче богатства и глубины психологического бытия человека. Есть в его творчестве и привлекательная конкретность и символичность, выступающие заодно.

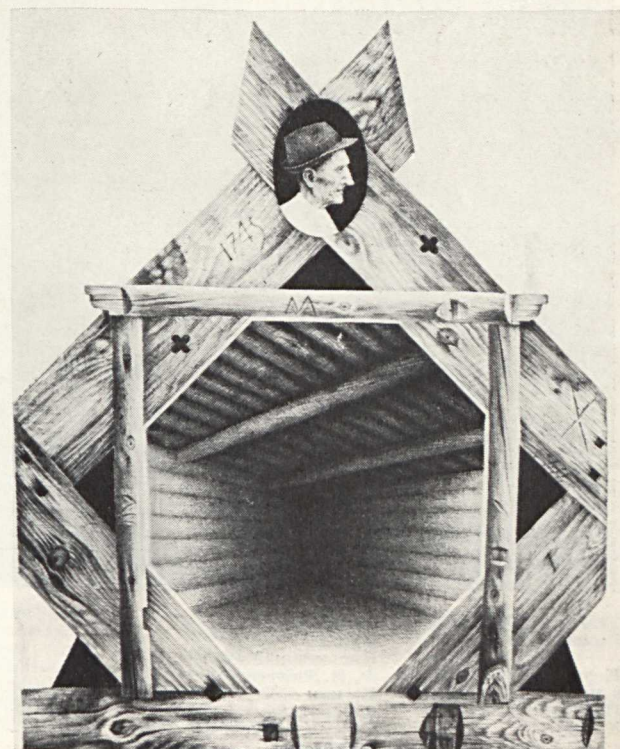
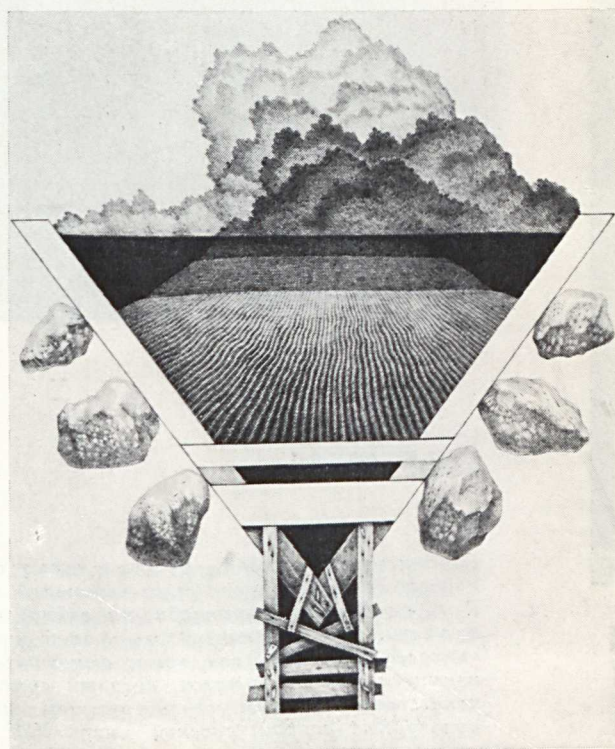
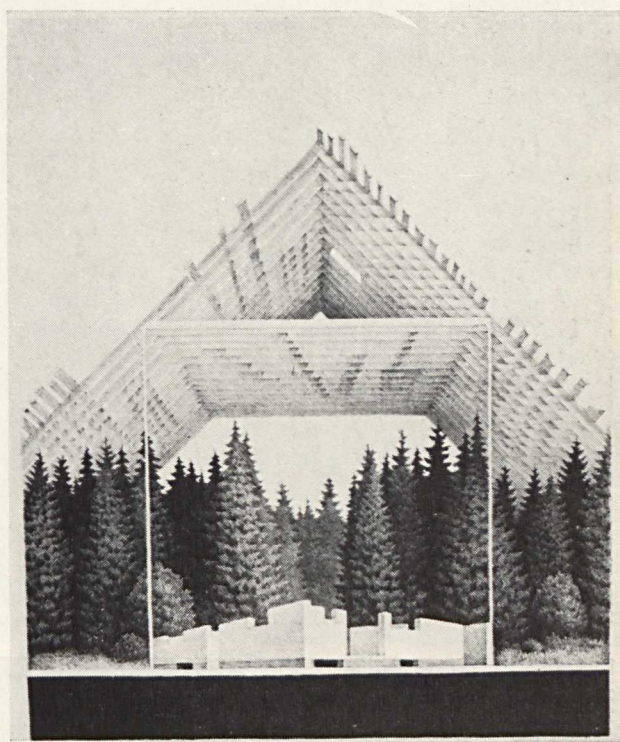
Одно время Херальд Ээльма активно занимался книжной иллюстрацией. Он сделал важный вклад в искусство оформления книги в республике, оформив роман А. Таммсааре «Правда и справедливость». Резьбовые гравюры на дереве — работа трудоемкая, требующая большой усидчивости, погруженности, но Херальд никогда не боялся затрат времени, потому что любит свое дело, относится к нему вдумчиво, серьезно. Для него искусство — это жизнь. Даже тогда, когда в его руках нет инструментов и карандаша, он напряженно работает. Рисует, пишет акварели, про-

бует технику мягкого лака, режет цветные гравюры на линолеуме.

Символика Херальда Ээльмы в сравнении с теми поисками, которые ведут сегодня эстонские художники-«семидесятники», порой может показаться упрощенной. Хотя иногда он прибегает к сложным, отвлеченным решениям, но в целом мир Ээльмы ясный, чистый, возвышенный, пропитанный запахами земли. Он населен, насыщен. Художник во всем, что останавливает его внимание, находит тему и образ. Он рисует девочек и животных, травы и цветы, поля и небеса, пишет натюрморты с фруктами, его влечет «Калевала» и жизнь самая обыденная, которая происходит на глазах. Он ищет новые выразительные средства, но примитивный провинциальный модерн, то и дело появляющийся на выставках, бродящий по иностранным журналам в репродукциях, которые молодыми художниками тщательно изучаются и копируются, мало привлекает Ээльму. Ему есть что сказать и самому, опираясь на свой жизненный опыт. Серьезный мастер всегда чуточку насмешливо воспринимает пробы молодых, его смешит их самоуверенность, желание поскорей добиться успеха.

Два известных эстонских мастера показали в Москве свою выставку. Интересную, содержательную, талантливую.

Л. Линнакс.
Украшения.
Металл, камень,
авторская обработка



Х. Ээльма.
Рука с плодами.
Автолитография
Начало. Офорт
Двор. Офорт
Поле. Офорт



Усадьба «Мураново»
Липовая аллея

Керосиновая лампа
в мурановском доме.
Последняя четверть
XIX в.

Кабинет двух
поэтов.
Письменный стол
Ф. И. Тютчева
На нем
двусвечник,
принадлежавший
поэту

Свет в окнах Муранова

Наталья Белевцева



Сенокосный луг
перед мурановским
домом

«Посещение Муранова — одно из самых сильных и цельных художественных впечатлений нынешней Москвы — ни реликвии Гюго на Возгезской площади, ни веймарский дом Гёте не дают, пожалуй, такого непосредственного и живого чувства «атмосферы творчества», какое выносишь после посещения этого изумительного дома-музея, который сумел стать не «темницей искусства», а живым сосредоточением лучшего, что осталось от культурных вершин русской жизни XIX века.



Погибни Мураново — и вместе с ним будет утрачен ключ к истокам русской поэзии, перестанет быть осязаема связь быта и пейзажа с русской философской лирикой. Мурановский ансамбль (дом, парк и музей) делает честь русскому музейному делу и является одним из лучших достижений в этой области во всей Европе».

М. Волошин. Мураново. 1927 г.

Фото — В. Евстигнеева



Эркерная гостиная второго этажа. На столе керосиновая лампа фирмы Кумберга. Последняя треть XIX в.

Зеленая гостиная. На столе керосиновая лампа-ваза. Вторая половина XIX в.

Люстра из папье-маше. 1830-е годы

Исполнилось 180 лет со дня рождения Федора Ивановича Тютчева, поэта, без которого, по словам Л. Н. Толстого, «нельзя жить». В Подмосковье есть место, неразрывно связанное с именем Тютчева памятью о нем, — усадьба «Мураново». Это безусловно уникальный музей.

Конечно, это прежде всего музей литературный. И связан он не только с наследием Тютчева, но с жизнью и творчеством еще одного русского поэта — Е. А. Баратынского. Устойчивые традиции быта и духовной жизни семей, обитавших здесь на протяжении прошлого века, — Энгельгардтов, Баратынских, Путят и Тютчевых проступает как главная тема Муранова. Их творческая, издательская и хранительская деятельность, дружба с корифеями русской словесности А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, Аксаковыми, А. Н. Майковым, П. Я. Полонским, П. И. Бартеневым и другими создали Муранову репутацию «литературного гнезда».

Мураново — это музей и мемориальный. Главная святыня — сам дом, сохранившийся со времени постройки его Баратынским. Наполненность дома семейными памятными реликвиями, уже мало где уцелевшими предметами обихода первой половины прошлого века дает неповторимое ощущение историко-бытовой достоверности. Здесь история России воспринимается неразрывно с жизнью мурановских семей. Полтавская битва и Отечественная война 1812 года, восстание декабристов и реформа 1861 года — живо осознаются через семейные предания, портреты, вещи.

Наконец, обилие первоклассных произведений искусства позволяет назвать Мураново и уникальным художественным музеем. Превосходная галерея фамильных портретов, включающая работы Ф. Рокотова и В. Тропинина, изысканная коллекция фарфора — от мейсенских сервизов середины XVIII века и до позднеклассических вещей Императорского завода, мебель — от наборных ломберных столиков до мягких диванов 1860-х годов, светильники — от свечного фонаря в стиле Людовика XV до керосиновых ламп из стекла и фарфора.

При всей этой многожанровости, сложности Мураново воздействует на посетителя цельно и полно, как воздействует только истинно художественное произведение. Оно доносит до нас мир пушкинского времени, атмосферу быта, создавшегося по законам красоты, «духовный уют» усадебного существования с чаем на открытых верандах, прогулками по саду, музыкальными вечерами, картами при свечах. В этом месте образы поэзии Баратынского и Тютчева становятся как бы зримыми и осязаемыми: античная символика находит ассоциации в классических формах вещей, запечатленная в стихах сложная душевная жизнь человека — соответствие в многослойности мурановской обстановки.

В чем тайна этого живого единства вещей, судеб и истории в образе экспозиции? Каковы принципы ее построения? Из чего складывается атмосфера историко-бытовой достоверности музея, неуловимая одухотворенность всех вещей и предметов? Результат ли это авторской проектной деятельности или итог постепенного самостановления? Ответить на эти вопросы непросто. И ответ можно получить разными путями. Его можно получить, знакомясь с экспозицией с мемориальной стороны, историко-литературной, можно выбрать и маршрут декоративно-прикладного искусства.

Нами выбран именно этот маршрут, а точнее, коллекция осветительных приборов Муранова.

Она замечательна своим многообразием. В десятках типов светильников, ее составляющих, нашли отражение ключевые моменты развития художественного стиля, осуществлявшегося на протяжении двух столетий. В составе коллекции преобладают высококачественные изделия, выполненные на отечественных и зарубежных мануфактурах, что дает богатейший материал для сравнительного анализа и оценки своеобразия русской художественной традиции. Коллекция охватывает тот промежуток времени, когда крупные научно-

Анфилада мурановского дома. На переднем плане фонарь в стиле Людовика XV



«Могли ли жители окрестностей Везувия вообразить себе, что через полторы тысячи лет из их могил весь житейский их быт вдруг перейдет в Гиперборейские страны? Одно было в этом несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкновенного домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением: например, вазы не сохраняли у нас никаких жидкостей, треножки не курились, а лампы в древнем вкусе с своими длинными носиками никогда не зажигались».

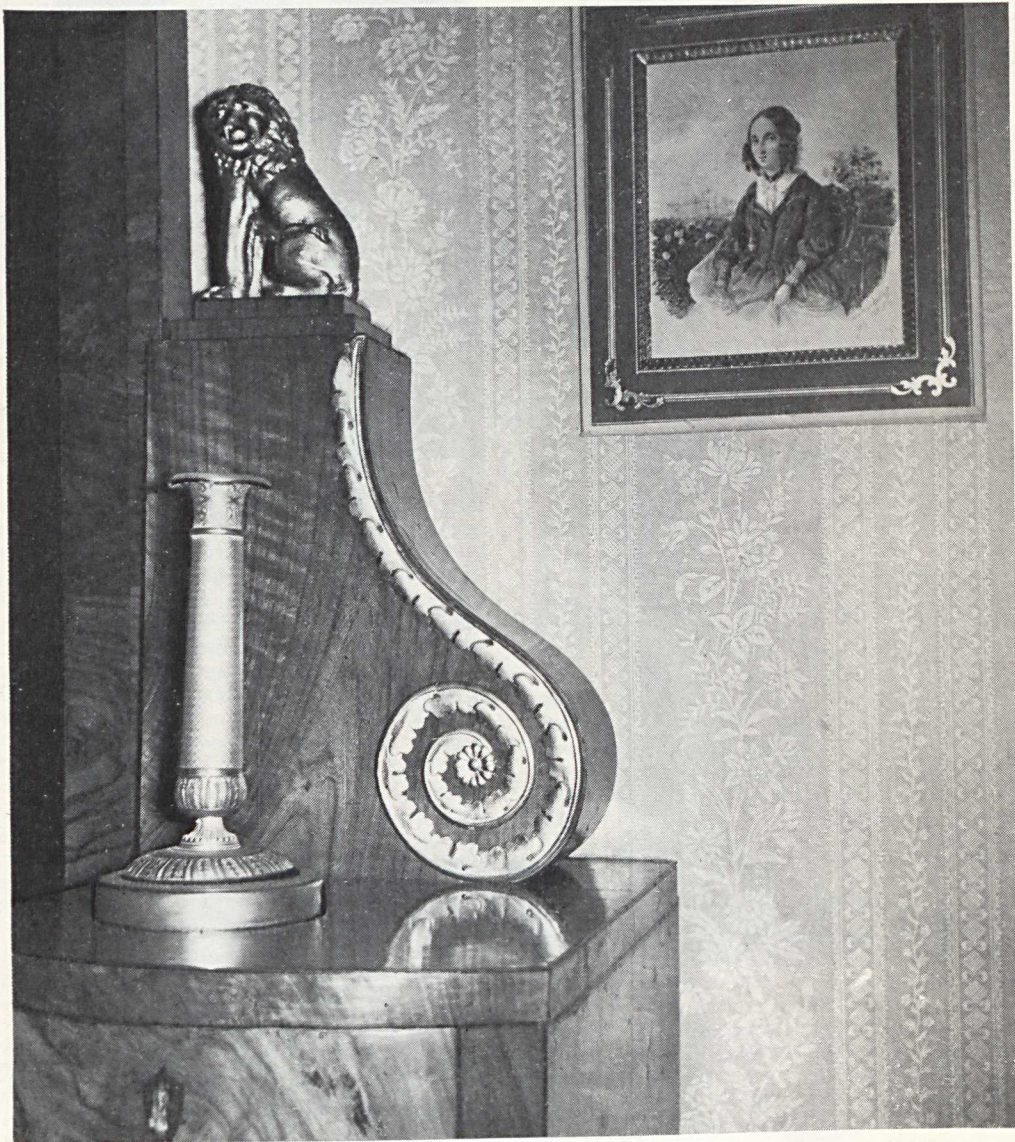
Ф. Ф. Вигель. Записки

технические открытия привели к быстрым сменам технологии и средств освещения. В Муранове представлены все этапы этого развития: от восковых свечей к стеариновым и парафиновым, от масла к керосину и соответственно — от подвесников к масляным и керосиновым лампам. Но для того чтобы вполне оценить значение этого собрания и его роль в едином образе экспозиции, необходимо уяснить историю формирования Муранова как непрерывную традицию творческого домостроительства.

Мурановский дом является своеобразным памятником архитектуры: он был постро-

Большая гостиная
в Муранове
Люстра первой
четверти XIX в.

Подвечник
1830-е годы
Мастер Петр Петров



ен в 1842 году по проекту самого Е. А. Баратынского, осуществившего свою мечту иметь «приют от светских посещений надежной дверью запертой». Типом дома, наиболее отвечавшим этому идеалу времени, стал для Баратынского английский коттедж, имитирующий замковую отъездность: «...для определенного круга дворян последкабриетской поры. Исполненный простоты и романтизма, созданный по образцу дома приятеля Пушкина Н. И. Кривцова, несколько лет прожившего в Англии, а по возвращении в Россию устроившего у себя на Тамбовщине подобный романтический оазис, дом Баратынского воплощает

и психологию быта эпохи и архитектурные поиски того времени.

И внешний вид и интерьеры дома содержат непременные для английского коттеджа башню, эркеры, каминь. Внутреннее пространство и его освещение организованы так, что у входящего в дом рождается ощущение «доброй таинственности», уюта. Характерное для личности и дарования поэта сочетание строгости мышления с силой чувств простирает и в настроении его интерьеров. Вещей Баратынского практически не сохранилось. Только письменный стол. Сделанный мурановскими мастерами по рисунку поэта, он архитектурно ясен и удобен. На нем — бювар поэта, его письменный прибор и последний редактировавшийся в Муранове сборник «Сумерки».

Все остальное в доме связано уже с Тютчевым. Хотя сам поэт здесь никогда не жил, вдове поэта и его сыну, женатому на дочери свояченицы Баратынского, мы обязаны сосредоточением здесь книг, писем и личных вещей Тютчева. В 1874 году Иван Федорович перевез в Мураново обстановку петербургского кабинета отца и установил письменный стол Тютчева рядом с письменным столом Баратынского. С того времени бывший кабинет Е. А. Баратынского в доме Тютчевых стал называться Кабинетом двух поэтов. Благодаря Ивану Федоровичу в Мураново попала из Царского Села также обстановка комнаты, в которой Тютчев умер.

А с конца 80-х годов прошлого века здесь же находятся вещи известного публициста и биографа Тютчева И. С. Аксакова, и вот благодаря каким обстоятельствам. Он был женат на дочери поэта Анне Федоровне, которая после смерти мужа пожелала, чтобы обстановка его московского кабинета хранилась в этом ставшем родным Тютчевым доме.

Традиционное и животворное дело хранения памяти о прошлом продолжил внук поэта Николай Иванович Тютчев. Именно он превратил семейное гнездо многих поколений владельцев в уникальный музей — памятник русской культуре и быта XIX века.

Николай Иванович Тютчев родился в Муранове в 1876 году. С Мурановом связаны его судьба и творческая биография. Он был по образованию юристом, но более стал известен в московских художественных кругах как чрезвычайно компетентный коллекционер живописи, миниатюр, мебели, фарфора, бронзы. Н. И. Тютчев состоял членом Кружка друзей искусства и культуры, Общества изучения русской усадьбы. Его товарищами были Б. В. Шапошников и М. А. Бобринская — создатели знаменитого в 20-х годах нашего века «Бытового музея 1840-х годов», поражающего ощущением «живого дома».

Во многом благодаря его усилиям в 1918 году мурановский дом получил охранную грамоту, в августе 1920 года был уже открыт для обозрения как музей, а через полгода Николай Иванович осуществил безвозмездную передачу музею большей части своей коллекции, в которой было много и семейных реликвий. Н. И. Тютчев был директором Муранова до последнего дня своей жизни — 26 августа 1949 года. Все эти трудные и насыщенные испытания годы Николай Иванович самоотверженно хранил и совершенствовал музей, пополнял и развивал его экспозицию, добываясь многосторонности и цельности ее художественного образа. При этом он шел не по проторенному пути хронологической и топографической документации быта, а трудной дорогой идейного воплощения связи этого дома с вершителями судеб русской культуры XIX века. В результате и сформировался музей, которому замечательно соответствуют аксаковские определения поэзии Тютчева:

«...На всем печать изящного вкуса, многосторонней образованности, ума, возделанного знанием и размышлением...» Однако вернемся к нашей теме, пройдем по мурановскому дому путем, который указывает его коллекция светильников, познакомимся с экспозицией музея, так сказать, в свете этих ее уникальных экспонатов.

Мурановские светильники подробно знакомят нас с уровнем эстетических требований владельцев к быту, с их отношением к моде и техническим новинкам, и шире — выявляют связи русских дворянских домов с производством и рынком.

Среди светильников, которые находились в комнатах Тютчева, внимание привлекают бронзовые амприрные подвесники в виде суживающейся кверху колонны на круглом основании. Сделаны они одним из лучших мастеров бронзового литья «московским цеховым» Петром Петровым, работавшим с 1826 по 1843 год. Исполнены подвесники по французскому образцу начала XIX века. На примере мурановских подвесников можно видеть, какие творческие изменения претерпевают французские образцы: стандартные амприрные элементы декора — ромб и пальметы — превращаются у П. Петрова в узоры сердечек и фигурок, напоминающих женщины в народном платье. Вероятно, Тютчев, знавший мастерство французских бронзовщиков, оценил и изделие Петра Петрова.

Двусвечник из посеребренной меди под зеленым металлическим абажуром, стоящий на тумбочке у кровати Тютчева, интересен приспособлением для автоматического выдвижения свечи по мере ее прогорания: в ствол подвесника вставлена пружина. Светильник был изготовлен на предприятии К. Я. Пеца, занимавшегося производством изделий из накладного серебра. В середине 60-х годов эта фирма одной из первых перешла к гальваническому способу серебрения. Характерно, что техническая новинка сразу находит место в тютчевском доме. В кабинете, на письменном столе Тютчева, рядом с бюваром поэта и его гусиным пером находится письменный прибор из золоченой бронзы с двусвечником под трапециевидным металлическим абажуром. Его свечи, по свидетельству Н. И. Тютчева, после смерти поэта не зажигались, он последний ими пользовался.

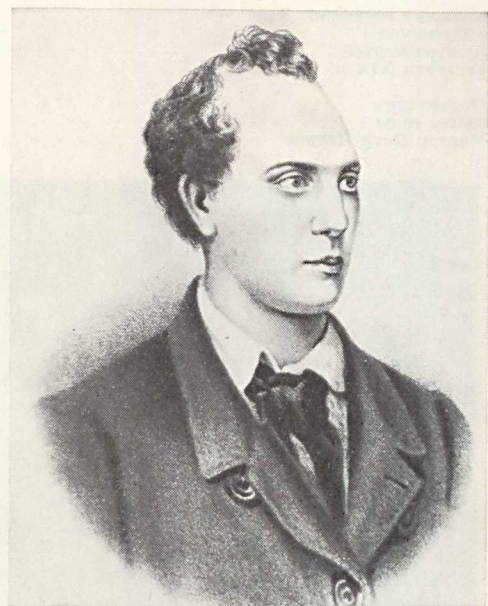
В 1830-е годы, когда Тютчев служил за границей, в России происходит то, что Европа уже пережила: широкое распространение лампового освещения. Господству свечного мерцания приходит конец. Его заменяет сравнительно ровный масляный свет. Вероятно, уже по приезде в Россию Тютчевым была куплена люстра, которая впоследствии из петербургского кабинета поэта попала в мурановский Кабинет двух поэтов. Для того времени это была модная техническая новинка. Масло из обширного резервуара в виде античной вазы притекало по металлическим трубкам к горелкам, расположенным много ниже; так создавалось давление, необходимое для равномерной подачи горючего вещества. Такие люстры для широкого потребителя делались из недорогих металлов, латуни и листового меди. Тютчевская люстра выполнена из патинированной латуни, по накладные рельефы — бронзовые. Оплетая и скрывая проводящие масло трубки, они гармонируют с пластикой вазы и придают люстре художественную выразительность.

Одна из комнат второго этажа воспроизводит обстановку московского кабинета П. С. Аксакова. Здесь его конторка для работы стоя, книжный шкаф с витыми колонками в «русском» стиле. В нем — периодические издания, редактировавшиеся Аксаковым, и сочинения его единомышленников: И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, Ю. Ф. Самарина. На письменном столе писателя его сочинение: «Ф. И. Тютчев. Биографический очерк. Издание Русского Архива. 1874 г.» — первое подробное исследование жизни и творчества поэта.

Во время работы Иван Сергеевич предпочитал пользоваться свечами, несмотря на уже широкое распространение лампового освещения. Поэтому на его столе — бронзовый четырехсвечник под зеленым металлическим абажуром. Он мог быть изготовлен на широкоизвестной ламповой фирме Николая Штанге, просуществовавшей с 1818 года до конца XIX века. Эта фабрика удовлетворяла самые разнообразные вкусы и пристрастия. Печерывающая информация дается в ее каталоге по

Поэт Евгений
Абрамович
Баратынский
(1800—1844)

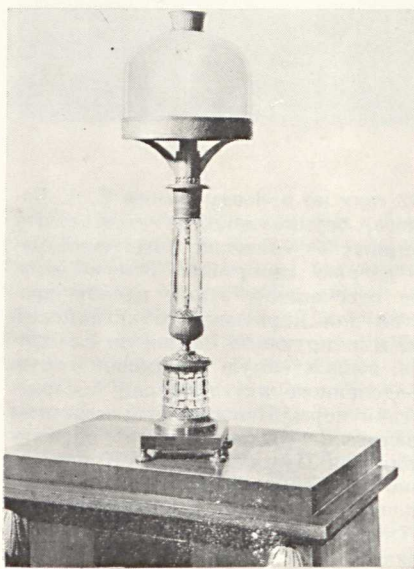
Поэт Федор
Иванович Тютчев
(1803—1873)



Канделябр из
мурановской
экспозиции.
Первая четверть
XIX в.

Керосиновая лампа,
принадлежавшая
Ф. И. Тютчеву.
1860-е годы

Масляная лампа
1830-е годы



Первый директор
музея Николай
Иванович Тютчев
(1876—1949)



разделу «Бронзовые изделия для освещения маслом, керосином, газом и свечами»: «...имеется постоянный набор готовых вещей, а именно: лампы металлические и фарфоровые, канделябры, люстры, висельные и биллиардные лампы, стенные бра, подсвечники и прочее во всех стилях и размерах, золоченые, серебряные, никелированные, полированные и лакированные. Вышеозначенные изделия принимаются в ремонт и переделку на другой вид освещения».

Кроме мемориальных светильников дом наполняют изделия из коллекции Н. И. Тютчева или вещи, специально им купленные для музея. В каждом выбранном Николаем Ивановичем осветительном приборе чувствуется не только коллекционер высокого класса, но и поразительный экспозиционер, верно и точно размещающий светильники в соответствии с архитектурой и стилистической интерьеров.

Прихожую украшает призматический фонарь. Он исполнен в стиле Людовика XV с характерными элементами в бронзовом обрамлении: рокайли, картуши, волюты переплетаются в фантастическую корону. Этот в общем-то дворцовый фонарь естественно вписывается в торжественную перспективу южной анфилады дома, завершающуюся в дальней Библиотеке классической хрустальной люстрой и черного мрамора скульптурой Антиноя. Так в убранстве задается тема эволюции от рококо к классицизму, продолжающаяся в расположенной рядом с Прихожей Голубой гостиной: по бокам овального зеркала елизаветинской поры висят бра золоченой бронзы в стиле Людовика XVI. Французский ранний классицизм для подсвечников выразился в таких элементах, как канцелированный стержень, жемчужник, меандр, тяжелые листовые гирлянды и лавровые венки, головы баранов и орлов, урны и факелы. Мурановские бра — русское изделие конца XVIII века: бант, заканчивающийся кистями, и букет роз — излюбленные элементы декора в отечественном производстве.

С особой ясностью классическая тема в убранстве мурановского дома проступает в Столовой. Может быть, потому, что тон задан Баратынским-архитектором. Возвышающий душу пейзаж открывается из окон этой самой светлой комнаты: три холма, «ясный чистый пруд», сверкающий на солнце летом и образующий вместе с сенокосным лугом ослепительную снежную равнину зимой. Всею этому необыкновенно созвучны белые колонны, которые окаймляют небольшую нишу, расположенную напротив окон. Убранство Столовой в духе времени Екатерины II и Павла I. На стенах — портреты цесаревича Павла Петровича, его супруги Марии Федоровны и генерал-адъютанта двора Павла I — Абрама Андреевича Баратынского, отца поэта. Напольные английские часы фирмы Уардт конца XVIII века прекрасно вписываются в нишу между колоннами. Слева на столике — венская ажурная ваза для фруктов того же времени, по бокам ее — серебряные подсвечники в Адам-стиле. Типическими чертами Адам-стиля для светильников являются квадратное основание, четырехсторонний конический стержень, который венчается урнообразной или вазообразной профиткой. Мурановские подсвечники, вероятно, были изготовлены в России, однако имеют точный английский прототип, датированный семидесятыми годами XVIII века.

Торжественное классическое звучание комнаты завершает хрустальная люстра с бронзовыми ободами, выполненная, вероятно, на Императорском заводе. Ее узор разнообразен: это и пирамидки, венчающиеся дождем, и миндалевидные пронизки, вправленные в бронзовый силуэт цветка. Хрустальная корзина, составленная из гирлянд миндалевидных пронизок, предвосхищает форму будущих ампирических люстр.

Обстановка в стиле ампира наиболее полно представлена в Большой гостиной. Эта самая парадная комната дома была устроена Баратынским по образцу английского холла. Она расположена поперек оси дома, центральная его часть обособлена арками, за которыми пространство про-

долгается и углубляется эркерами с выходами на южную и северную веранды. Это нестандартное архитектурное решение делало гостиную и торжественной и камерной одновременно, она могла играть роль и театральной залы, и танцевальной комнаты, и музыкального салона, и диванной. Камин придавал ей особенный уют.

Теперешняя Большая гостиная устроена Тютчевым по типу гостиных второй четверти XIX века — в виде «уголков». Тройка александровской поры (диванчик с двумя креслами) и торшер (подобный был в доме П. В. Нащокина, где неоднократно останавливался Пушкин) создают уголок для разговора; вокруг рояля могли собираться любители музыки; камин располагал к молчаливому отдыху; два столика-лотка обеспечивали удобство для занятия вышивкой; в уголке с настольной лампой можно было почитать. Над всем этим на стенах фамильные портреты XVIII — первой половины XIX века, бра и канделябры эпохи Директории украшают камин и оформляют северные углы гостиной. На высоких тумбах — беломраморные бюсты Флоры и Дианы, в горках на высоких козлиных ножках — русский и иностранный фарфор времени Французской революции и наполеоновских войн. Все это создает характерный образ позднеклассического интерьера. Доминантой гостиной является бронзовая ампирическая люстра. Ее чаша составляет как бы нижнее дополнение дуги арки, что создает цельное художественное впечатление при взгляде на перспективу Большой гостиной. Эта люстра представляет собой развитие типа светильника, известного под названием «помпейской лампы». От золоченых маскаронов, украшающих широкий патинированный поддон, исходят 12 свечников в виде крылатых тигров. В центре на возвышении мифологическая группа, представляющая Пана, пляшущего с нимфами. Натуральность в отливке их тел, чистота стиля элементов, а также качество обработки бронзы свидетельствуют о французской традиции производства.

Люстра идентичной формы, висевшая в угловой Зеленой гостиной, была сделана на русской мануфактуре. Она исполнена в технике «бумажной резьбы», при которой силуэт изделия фиксируется проволокой, последняя «одевалась» в папье-маше, покрываемое левкасом и золотом. При сравнении этого светильника с люстрой из Большой гостиной особенно ярко выявляются характерные для русских изделий средства декорирования: пальметы — типичный для французской орнаментики элемент — заменены колосьями ржи, свечники — уже не мифические животные, а просто рожки, в центре — не сложная мифологическая группа, а богиня победы Нике. В отчете о Первой художественно-промышленной выставке в России, состоявшейся в Петербурге в 1829 году читаем: «Недавно дороговизна бронзы дала мысль делать люстры из битой бумаги с позолотой. Новое сие искусство достойно одобрения. Оно дает возможность людям посредственного состояния, не разоряясь, обилжаться с богатыми в предметах роскоши. Представленные от здешних мастеров Богдана Яна и Карла Крейтона бумажные люстры и жирандоли... красивостью форм, и чистою отделкой, и блеском позолоты недалеко отстают от настоящей бронзы...» Мурановскую люстру можно считать редкостью, так как из-за непрочности материала изделия из папье-маше почти не сохранились.

Этот светильник «содержательно» вписывается в общий контекст Зеленой гостиной, развивая тему исторической и культурной взаимосвязи России и Франции, заданную некоторыми вещами семьи Тютчевых. Часы-колесница парижской фирмы Гийо были куплены отцом Тютчева у русских партизан в 1812 году, портрет тетки поэта с дочерью и воспитанницей (художник Е. Спажинский, 1807 г.) пострадал от сабельного удара французского солдата в суровое время Отечественной войны. Гарнитур красного дерева с ампирическим декором из золоченого левкаса — изделие русских мастеров 1830-х годов. Канделябры в виде коленапреклоненного бога вре-

мени Хропоса имеют точный французский прототип. Таковы классические составляющие убранства этой комнаты, воспроизводящей характерную дворянскую гостиную первой половины XIX века.

Предметом обстановки, свидетельствующим о следующей смене способа и типа освещения, а также об очередном изменении декоративного оформления помещений во вторую половину XIX века, выступает в мурановской экспозиции настольная лампа. Сначала это масляная лампа, а затем, после открытия Игнация Лукасевича (1853), — керосиновая. Настольных ламп в Муранове очень много, иногда по несколько в комнате. И каждая из них создает локальный пространственный и смысловой центр. Замечательным образцом масляной лампы является та, что стоит на столике в северном эркере Большой гостиной, усиливая ампирическое звучание зала. Она с граненым хрустальным стояном и матового стекла абажуром, который заключен в орнаментированные античными сценами бронзовые бордюры. За нижним скрыт резервуар-кольцо, куда заливали масло, оно стекало по проводящим каналам (одновременно выполнявшим роль держателей абажура) к горелке.

Над изготовлением ламп работали очень известные еще в первую половину века бронзовые фирмы Шопена, Штанге, Кумберга — в Петербурге, Крумбогеля и Соколова — в Москве. Они находились в постоянном сотрудничестве с русскими и иностранными поставщиками и производителями стекла и фарфора, тем более что с середины XIX века большое распространение получили лампы-вазы.

В мурановской коллекции есть прекрасное изделие фабрики Кумберга — настольная керосиновая лампа, что стоит в центральной комнате северной анфилады второго этажа. Она создает цветовой и композиционный центр этой маленькой эркерной гостиной с видом на розовую аллею и парк. Выполнена лампа в форме кубка молочного стекла на круглом бронзовом основании с четырьмя звериными лапками. Она выразительно контрастирует с зеленой, вышитой цветами и листьями в красно-салатовой гамме, суконной скатертью, сделанной вдовой Тютчева Эрнестиной Федоровной.

Мурановская коллекция светильников хронологически обрывается на пороге нового качественного технического сдвига и не переступает его. Электричество не коснулось Муранова. Хранительской традицией семьи и творческой интуицией Н. И. Тютчева-экспозиционера здесь был сохранен для потомков классический XIX век, неразрывно связанный с подсвечником и керосиновой лампой. Сегодня это уже осознается как один из важных тематических и стилистических принципов построения экспозиции. И он несомненно должен быть сохранен.

К сожалению, светильники в Муранове не функционируют, в условиях современной экспозиции не могут быть зажжены ни свечи, ни керосиновые лампы. И если при солнечном свете дом притягивает тысячи посетителей, то с наступлением сумерек или в пасмурные дни кажется покинутым и безжизненным.

Проблема освещения такого уникального музея сложна необычайно. Она не может быть решена однозначно приспособлением, например, всех приборов под электрические или подсветкой современными средствами. Мемориальные светильники неприкосновенны, а при переделке коллекционных вещей недопустимы никакие повреждения или замена материала. Неискусное, неправильно выбранное освещение может оказаться губительным для этого редкого памятника и разрушить его живую жизнь.

Сейчас, когда музей находится на реставрации, а она коснется не только здания, но и коллекций, задача освещения экспозиции является одной из важнейших. Для ее решения, от которого зависит и образная полнота музея, и его эмоциональное воздействие, необходимы совместные усилия научных сотрудников, реставраторов и художников. Так пусть же зажжется свет в окнах мурановского дома!

Гавареччина:

два художника и промысел

Григорій Островский

Продолжаем разговор на тему «новости традиционного народного искусства» (см.: «ДИ СССР», № 11, 1983; № 4, 1984). На этот раз речь пойдет о двух разных уровнях включения профессиональных художников в локальную художественную школу народного искусства.

В первом случае художники как бы используют богатство народного опыта для обогащения индивидуального творчества. Однако в данном примере нас интересует не столько этот поворот взаимоотношений художников и мастеров, а, скорее, другой: что приносят художники в промысел.

Во втором случае речь идет о знаменательном культурном явлении — самовыражении художника внутри капона народного искусства.

И в первом и во втором примере обращения профессионалов к традиции есть общее — народное искусство вытекает не только как питательная среда для индивидуального творчества, но и как особая, специфическая область деятельности, преследующая не только художественные цели, но и более общие — селекцию культуры.



Готовые изделия достают из гончарной печи

Я. П. Мотыка со своими работами

Я. П. Мотыка. «Маруся». Дымленная керамика

Гончары В. Ахримович и В. Бакусевиц привезли глину с Гавареччины

Я. П. Мотыка. «Черная курица». Дымленная керамика

В множественности разнохарактерных и разноуровневых проблем современного искусства одной из самых стабильных и всегда актуальных представляется проблема взаимодействия профессионально-«ученого» и народного творчества. Потребность художников в «обретении корней», возвращении — очевидно, на основе эстетического и социального опыта века — к истокам не уменьшается, но становится все более острой и настоятельной. Теоретическому осмыслению проблемы, вероятно, должно предшествовать изучение живой практики, тех «частных случаев», в которых нередко просматриваются и более общие закономерности.

В ряду явлений такого рода — творчество львовян Ярослава и Ярославы Мотык. Особенность этого «случая» и в том, что он одновременно и непосредственно касается и профессиональных художников, и судьбы народного промысла.

Ярослав Мотыка — скульптор, автор многих получивших признание произведений станковой, садово-парковой и монументальной пластики, лауреат Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко. Его жена Ярослава Мотыка — керамистка, участница многих выставок в Эрфурте,

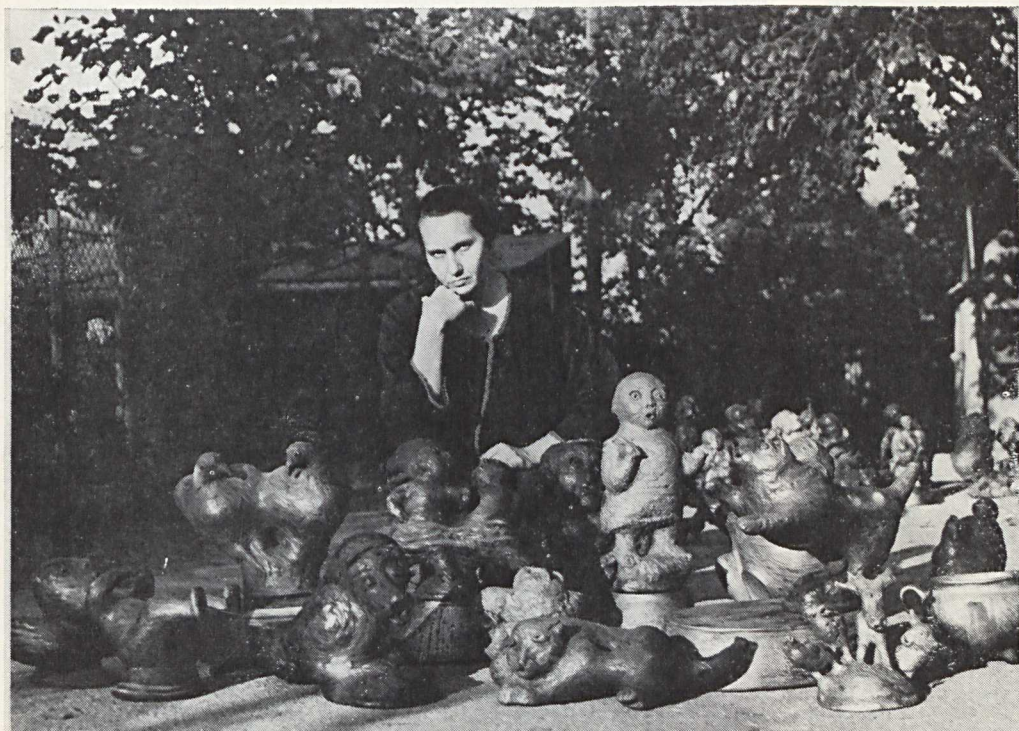
Валлорисе, Фаэнце; в Венгрии и ФРГ ее работы пользовались успехом, отмечались наградами и дипломами. Оба выходцы из села, так сказать, горожане в первом поколении; оба воспитанники Львовского института прикладного и декоративного искусства. В начале этого года во Львове состоялась их совместная выставка работ последних двух лет.

Выставка имела название, хотя и не объявленной в афише: «Гавареччина». Здесь оно звучит привычно — это село в Золочевском районе Львовской области, и оно стало третьим полноправным участником выставки.

В 1976 году Мотыки впервые приехали в Гавареччину. Местность очень живописная, сады на окраине села переходят в лес. Гавареччину знают и на Львовщине, и за ее пределами: это старинное гончарное село, где издавна делают единственную на Украине черную дымленную керамику. По преданию, лет сто назад, а может и больше, гончары жили в большом селе Белый Камень, но помещица повелела выселить их в лес, чтобы избавиться от дыма. Когда-то в Гавареччине на девяносто дворов приходилось 90 гончаров, около каждой хаты была примитивная, но вполне приспособленная для восстановительного обжига печь. Гавареччинская керамика — чернолощенные, отливаю-

щие матовым светом тонкостенные кувшины, миски, макитры, подсвечники, свистульки — расходилась далеко окрест. Угасание промысла началось еще до войны; сейчас в Гавареччине осталось всего три печи и три мастера, и среди них старейший и, быть может, наиболее одаренный Василь Ахримович. Но слава Гавареччины еще не угасла; знающие толк в керамике высоко ценят эти черные, очень простые по форме и декору, крестьянские горшки и кувшины: на ВДНХ в Москве, на международной выставке в Фаэнце они были отмечены медалями и дипломами. Встреча Мотык с Гавареччиной была в известном смысле предопределена. Ее подготовили и привычные им с детства атмосфера украинского села, уклад крестьянского быта, и исподволь, из года в год накапливавшиеся в доме художников собрания прославленной гуцульской керамики, вышивки, писанок, народных икон на стекле. Разнородные творческие импульсы и воздействия также в конечном итоге оказывались дорогами в Гавареччину.

Ярослава Мотыка поначалу увлекалась африканской пластикой, утонченной простотой ее объемов, острой выразительностью диспропорций и гипербола. Потом настал черед трипольской керамики: очень современной ощущалась глубокая архаи-



ка примитивных, но всегда наполненных и содержательных форм, пронизанных изначальным ощущением единства природы и человека как части ее. А позже, в гавареччинских мисках и макитрах, неожиданно открывалось ей их генетическое родство с памятниками трипольской культуры.

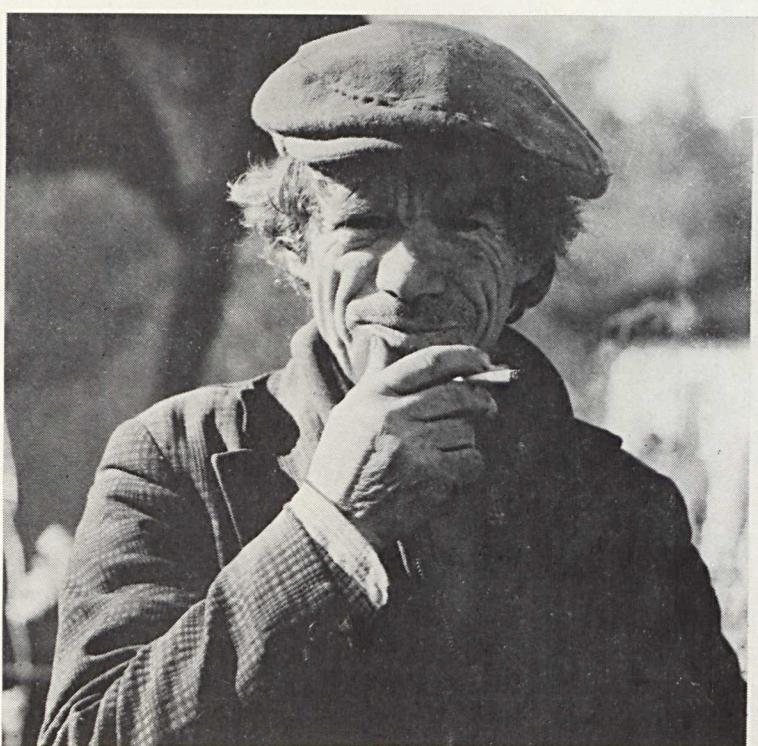
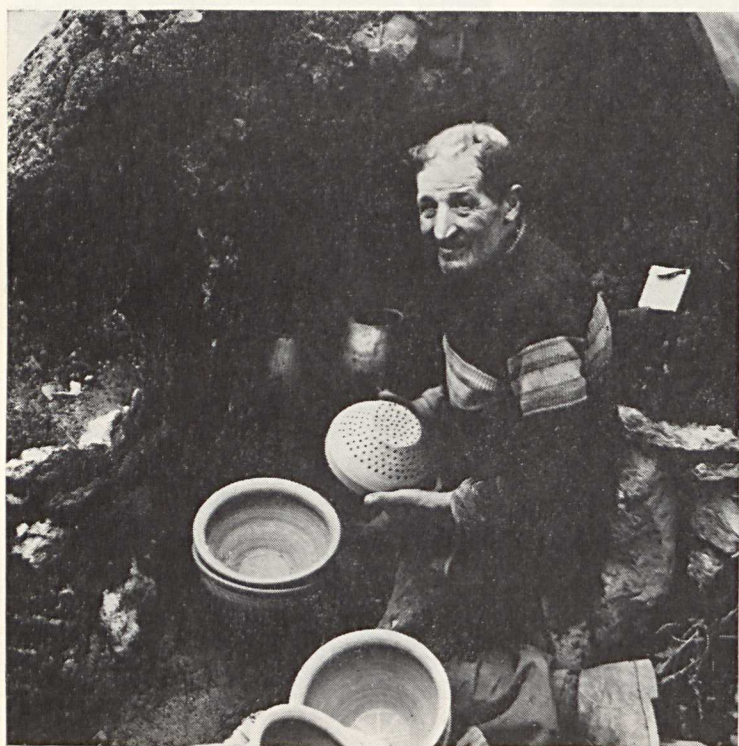
Интерес Ярослава Мотыки к народной керамике шел от скульптуры. Ему хотелось разрушить академическую «правильность», преодолеть ставшую привычной застылость, вернуть пластике ту «рукотворность», внутреннюю энергию и спонтанную непосредственность восприятия, которые так захватывают в работах народных мастеров. Его композиционные портреты львовских художников — Р. и М. Сельских, Я. Музыки, Л. Левицкого, О. Шаткивского, Р. Турина, В. Патыка, Р. Петрука, И. Остафийчука и других привлекают к себе неординарностью образных решений, раскованной эмоциональностью, экспрессией движения и формы, выразительностью характеристик, оказывающихся нередко на грани гротескной заостренности.

В Гавареччину Мотыки приезжают не в «творческую командировку». Они просто живут здесь, так же как и местные крестьяне, копают и возят ту же глину, работают вместе с гончарами, обжигают в

тех же печах. Ярослав не расстаётся с фотоаппаратом, и сделанные им там многочисленные снимки не просто удачно дополнили выставку, но стали ее важной и неотъемлемой составной частью: зритель очень живо ощущает ту среду, в которой возникли эти работы, начинает понимать, почему они такие и почему другими, видимо, быть не могли. То, что делают Мотыки, не похоже на изделия гавареччинских гончаров. Подражание им, стилизация, пусть даже изящная и изощренная, «перевод» народного искусства на язык профессионального не составляют цели художников; они устремлены к каким-то более существенным качествам народного эстетического сознания, к «наивности», идущей от высшей, умудренной простоты и непосредственности мировосприятия, к тому живому и очень конкретному ощущению народных характеров и крестьянского быта, которые они принимают так же просто и естественно, как родной язык.

От декоративной керамики Ярослава Мотыка переходит к керамической скульптуре — чернолощеной, задымленной, как работы гавареччинских гончаров, к пластике малых форм. (Кстати, в Гавареччине раньше лепили различные свистульки и другие игрушки.) Цветовая гамма, ранее строившаяся на трезвучии белого,

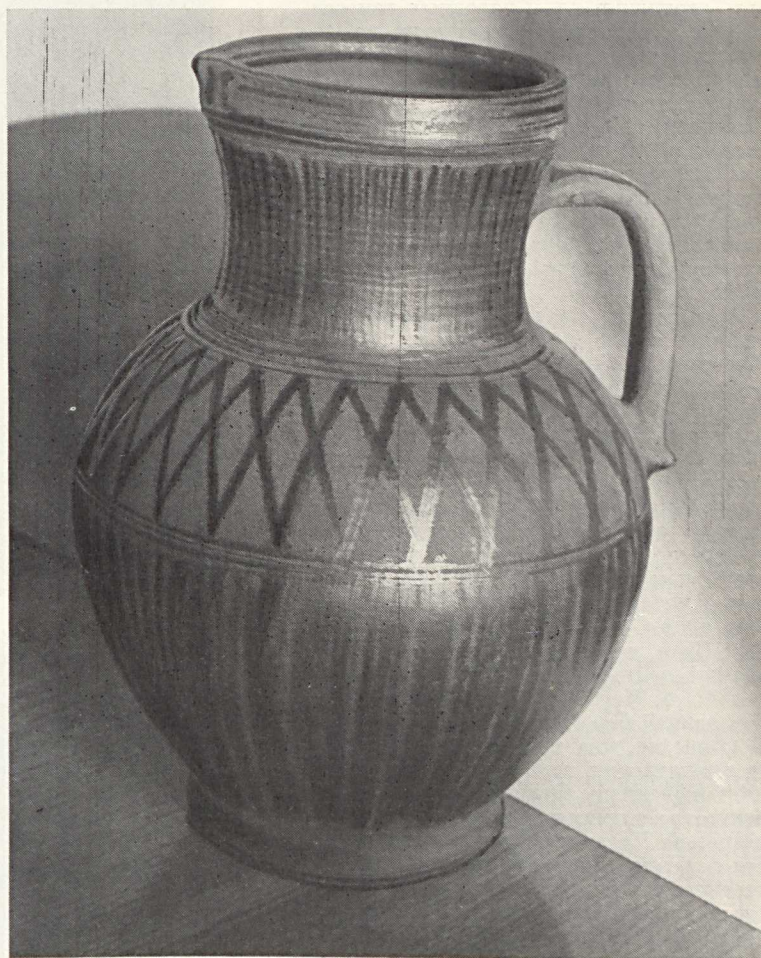
черного и красного, сводится теперь к сизо-черному. Расширяется жанровый и тематический диапазон, меняется техника исполнения, но мир художницы, поворачиваясь к нам еще одной гранью, остается тем же — простым и сложным одновременно, неоднозначно соединившим конкретность бытовой повседневности с возвышающей духовностью народной поэзии. Что бы ни делала Я. Мотыка — «Глиняную Ганю» или уток на болоте, «Натюрморт с куклой» или сытых домашних котов, дальних родичей базарных копилков, «Детей», «Гончара» («Выглаживает горшок») или дворовую собаку, она не упускает главное в своей работе: не воссоздание подобия предмета, хотя и это всегда присутствует, но устремленность к обобщенной сущности явления. Крупные, цельные формы, замкнутость силуэтов, лапидарность деталей придают этим работам качества монументальности, а чуть иронические и неизменно теплые, добрые, простосердечные интонации выдают живое отношение к изображаемому. Здесь уже видятся близкие подступы к тому «фольклорному реализму», в котором открывается глубинное и прочное родство с конечными целями и особенностями некоторых форм современного способа образного мышления. Для Ярослава Мотыки важнее осязаемая конкретность деревенской повседневности,



воссоздание ее в непредвзятости доскопального знания и ощущения ее правды. В совокупности этих небольших, как бы этюдных, словно сделанных прямо с натуры, в один присест, работ возникает безусловная достоверность панорамы Гавареччины с ее гончарами, вездесущей детворой, старухами, то ссорящимися на меже из-за курицы, то судачащих власть, с ее простыми и незыблемыми ценностями каждодневного труда, жизнерадостности, теми «человеческими масштабами», которые присущи крестьянскому укладу. Скульптор не заботится о завершенности заглаженной формы; ему хочется сохранить рукотворность работы, в следах пальцев на податливой глине — теплоту и энергию рук, в резких мазках — трепетную игру света и тени, в целостности — ту жизненность, непосредственность и естественность приятия окружающего мира, которые «подсмотрел» у крестьянских мастеров. Огромную роль в структуре художественного образа играет сам способ работы. Мотыки не пользуются каркасом, а, подобно гавареччинским гончарам, лепят скульптуры пустотелыми, наращивая объ-

емы снизу вверх так, чтобы формировать и ощущать их «насквозь», одновременно обеими руками, снаружи и изнутри. Удерживая в представлении конечную целостность работы, они сохраняют при этом импровизационную спонтанность творческого акта, и потому непосредственность здесь не столько искомый результат, сколько изначально существующее качество произведения. Ярослав и Ярослава Мотыки много работают, часто и подолгу живут в Гавареччине. Пути искусства, однако, всегда неисповедимы, и потому от каких-либо прогнозов разумнее воздержаться. Одно несомненно: их будущее как художников накрепко связано с народным творчеством в различных его проявлениях. А что же будет с Гавареччиной? Кувшины, горшки и миски сельских гончаров присутствовали на выставке Мотык, в небольшой степени способствуя ее успеху и художественной целостности. Гавареччина снова в центре внимания. И думается, что творчество Мотык во многом способствовало этому. Сейчас уже обсуждаются меры по возрождению и сохранению старинного промысла: создание

в селе гончарной школы, чтобы не исчезла совсем преемственность, организация снабжения гончаров и сбыта их изделий. Ситуация вроде бы складывается благоприятная: рядом большое село Белый Камень, где недавно открыт выставочный зал — филиал Львовской картинной галереи, неподалеку Олесский замок-музей с созданным в этом году отделом гавареччинской керамики. Что же касается непосредственно судьбы гончарного промысла, то здесь, видимо, особенно необходимы деликатность и осторожность, дабы непредуманными до конца, пусть даже исходящими из наилучших намерений средствами не исказить органичность и естественность подлинно народного творчества. «Случай» Ярославы и Ярослава Мотык, как уже было сказано, вполне индивидуальный, «частный». Они сами искали и нашли свою дорожку к народному искусству, и это стало их творческим счастьем. Не обходную тропинку через книги, альбомы и музейные собрания, а напрямик. Путь этот оказался вроде бы прямым, но нелегким, а главное, истинным и потому плодотворным. И в этом — более общая значимость их опыта.



Я. Н. Мотыка со
своими работами

Я. Н. Мотыка
«Гладкий горшок». Дымленая керамика

Гончар В. Бакусевиц
у своей печи

Гончар М. Бакусевиц

Изделия мастеров
села Гавареччина

Я. Н. Мотыка.
«Сельский
строитель»

Я. Н. Мотыка
«Долгожительница»

Глечик работы
мастера
М. Бакусевица

Фатьянова и художник, и народный мастер

Нина Филёва

На Всесоюзной выставке «Художники — народу!» работы художницы из Архангельска Людмилы Фатьяновой — берестяные туеса, кузова, лукошки, бураки — экспонировались в окружении изделий из дерева, бересты, глины народных мастеров Севера, на фоне домотканых половиков, традиционных лоскутных ковриков и одеял.

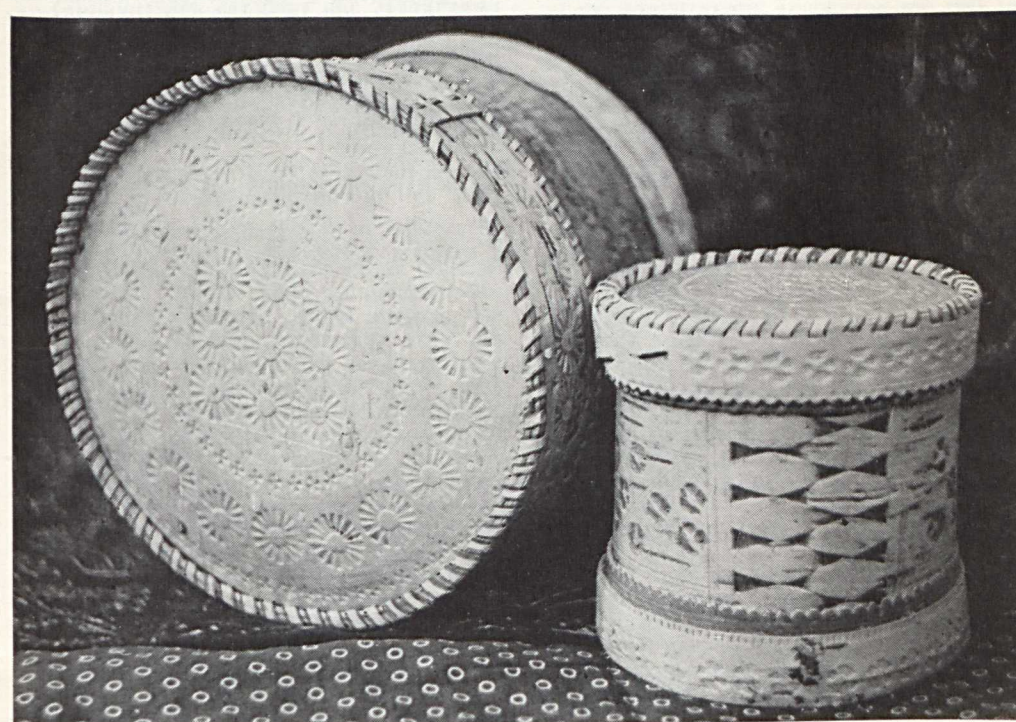
Сознательный приход художников к народному искусству, стремление постичь основы художественного ремесла — явление новое и не случайное. Новый уклад жизни в деревне, бытующее еще ложное мнение о непрестижности занятия «дедовскими» ремеслами затрудняют развитие преемственной передачи художественных традиций в деревне. В наше время скорее город, чем деревня, остро реагирует на эту проблему. Понимая ценность народной художественной культуры, горожане стремятся сберечь ее уходящие традиции и нередко самостоятельно начинают осваивать различные виды народных ремесел, находя в этом не только радость постижения ремесла, общения с благодатным природным материалом, но и радость подлинного творчества.

Ориентация Людмилы Фатьяновой на народное искусство не случайна. Родилась она в северной деревне, росла среди мастеров — гончаров и ткачей, резчиков по дереву и плетельщиков из различных природных материалов. Закончив художественно-графический факультет Костромского пединститута, Людмила вернулась в Архангельск, где работала преподавателем в художественной школе.

60-е годы — время возрождения общественного интереса к народному искусству. Именно в эти годы Комиссией по народному искусству Союза художников РСФСР, художественной интеллигенцией Архангельска была начата работа по выявлению народных мастеров Севера, многие из которых сегодня широко известны по художественным выставкам и выставкам народных промыслов. Среди них замечательные мезенские мастера Фатьяновы — Степан Филиппович и его сын Иван, изготавливающие из сосновой драпки щепных птиц, короба с мезенской росписью; Мартын Филиппович — изготавливающий берестяные туеса и лукошки. В открытии этих мастеров большая заслуга принадлежит архангельскому художнику-живописцу Федору Фатьянову, чье искусство корнями связано с мезенской стариной. Часто выезжая в деревню вместе с мужем, Людмила сначала по родственному помогала в изготовлении туесов начинающему слепнуть 90-летнему Мартыну Филипповичу. Вместе они ходили в лес заготавливать материал, вместе «шили» туеса, тиснили на бересте мартыновы «охотничьи рассказы», радовавшие в 60—70-е годы любителей народного искусства на выставках в Архангельске, Москве, Ленинграде, Японии, Франции. От старого мастера узнала художница особенности разных пород деревьев, пластические и декоративные возможности бересты, постигла тончайшие хитрости, веками отработываемые приемы изготовления разнообразной берестяной утвари, усвоила главный принцип старого мастера: «Туес надо делать не просто для красоты, а крепкий, хороший, чтобы 100 лет служил».

Так в непосредственном общении с мастером молодая художница овладела приемами в прошлом традиционно муж-





ского ремесла. С 1973 года Людмила начинает самостоятельно изготавливать изделия из бересты, проявляя при этом творческое воображение, создавая многообразные вариации. Как и старые мастера, Л. Фатьянова исходит из особенностей и свойств самого материала, целесообразно их используя, никогда не вступая в противоречие с ним ради праздной декоративности и индивидуальных художнических поисков. Поэтому все ее работы отличаются полнокровная материалность, добротность. Береста, обладающая исключительными природными свойствами — прочностью, эластичностью, красивой фактурой, естественной декоративностью, — раскрывается в изделиях Фатьяновой в своей подлинной красоте.

Выставочные работы Л. Фатьянова часто группирует как комплекты предметов, объединенных единым замыслом — функциональным назначением вещей, художественным образом, тем или иным ремесленным приемом. «Свадебный набор для невесты» состоит из большого овальной формы лукошка, в каких прежде хранили девушки свое приданое, круглого бурка — для рукоделья и маленькой шкатулки — для украшений. Гармонично объединяют их между собой резьба на рельефных ободках, композиция тисненого узора на крышках. «Набор для леса» состоит из заплечного кузова, туеса, корзины. Все предметы соотносены между собой в масштабе, удобны, «просятся в руки», объединены образностью декоративных элементов.

Тисненные с помощью специальных инструментов — чеканов, украшенные традиционным для северного народного искусства узорами, работы Фатьяновой выглядят особенно лиричными, праздничными. Декор усиливает скульптурную выразительность форм, подчеркивает верх, низ, края предметов, выделяет функциональные части. Мотивы изображений — чаще геометрического характера — ненавязчивы, лаконичны, условны: ромбы, круги, розетки-«солнышки», розетки-«цветы» и т. п. Сочетая в одном изделии бересту, разную по фактуре и цвету, используя встречающиеся на коре березы природные неровности и наросты, художница усиливает декоративность своих работ. Шитье корнем «в лесенку», «в косичку», плетеные вставки, резные накладки не только подчеркивают цельность форм предметов, но являются конструктивно необходимыми их элементами. Народно-ремесленная суть творчества Людмилы Фатьяновой, в отличие от стилизаций «под народное искусство», проявляется в прямой преемственности знаний основ традиционного художественного ремесла: выборе материала для работы, в сохранении логики конструирования предмета, соотношений в нем целесообразности и красоты. Это и позволяет рассматривать творчество Фатьяновой как явление народного искусства.

Как и старые мастера, один раз в году ранней весной, когда на березе развернется полный лист и от налившегося соком дерева легко отделяется береста, отправляется Людмила Фатьянова на заготовку материала в лес, чтобы затем создать свои новые работы, которые будут жить не только на выставках, но и в современном городском быту, радуя людей теплом природного материала, мастерством ручного исполнения, надежностью, удобством.

Сохраняя уникальный сегодня вид народного искусства — художественную обработку бересты, Л. Фатьянова нашла свой путь в жизни и в искусстве.

Л. Фатьянова
Комплекты
из бересты
Резьба, тиснение,
плетение

Пути нашей керамики

Из писем художников

В статье Анненковой, которая, на мой взгляд, очень точно ставит вопросы состояния керамики на рубеже 70—80-х годов, я увидел подтверждение чрезвычайно важного для меня убеждения, сформулированного еще в первые годы по окончании МИИДИ. Наблюдая тогда за работой гуцульских мастеров-керамистов, я видел, что из рук тех, кого мы не называем профессионалами, выходят буквально шедевры керамического искусства. Почему так? — задался я вопросом. Почему мы, художники, получившие высшее образование, должны учиться у них, а вернее, переучиваться? И понял — у них глубочайшая традиция. В изделиях одного — творчески добытое поколение. У нас же подобной основы нет, в результате — полная эклектика.

Независимо на все успехи нашей керамики, на мой взгляд, положение здесь не вполне удовлетворительное. И причина этого — в неопределенности, расплывчатости традиций профессионального искусства. Наше развитие идет как бы пунктирно, прерывисто, скачками. Но всякое искусство создается не столько «революциями» (которые как раз и дают временные взлеты), сколько эволюцией, длительной, постепенной, совершенствующей самое лучшее и жизнеспособное из существующего профессионального опыта. В декоративной керамике необходим процесс, аналогичный и параллельный развитию народного искусства, хотя и свершающийся на основе профессионального образования и на уровне достижений современной художественной культуры.

Конец 70-х годов был, действительно, апогеем «бухтарской», «эвристической» декоративной керамики. Нельзя отрицать экспериментально-поворотское значение этого яркого периода. Замечу только, что не следует, на мой взгляд, объединять одним термином «грубая керамика» шамот и гончарную глину, материалы со столь разной спецификой и функциями. Не случайно именно в шамоте были начаты и разработаны первые поворотские принципы. Шамот позволяет работать быстро, свободно, скульптурно, он более непринужденный в выражении сути поворотской мысли.

Гончарный принцип лепки из глины подключился к этим повадкам несколько позже. Тут более сложная и высокая ступень самой технологии стала работать на создание и порой более сложной, теплой, человеческой образной ткани вещей. Быть может, тут сказывается мое личное пристрастие, но мне кажется, что в развитии принципов гончарной лепки заложены большие перспективы на будущее, ибо она не может полностью оторваться от своей традиции и восполняет то эволюционное начало, которого не хватает в нашем искусстве керамики. Итак, был апогей. Это значит сделали, что могли, на определенном этапе. Но успех поворота держался сравнительно недолго. А теперь пришло время взглянуть и на оборотную сторону медали. Активно вступившие на путь «бухтарской керамики» выпускники нашего института (Белорусского государственного

театрально-художественного) оказались в своем творчестве вторичными в поступательном движении 70-х годов. Еще в стенах института они устремлялись за новейшими тенденциями, которые часто нивелировали в них нечто собственное, самобытное, что в них дремало. Работа в творческих группах керамистов дошлифовывала их в том же направлении. Согласно этим же нормам их работы отбирались на международные выставки.

И вот неожиданность — на этих выставках керамика советская (от всех республик), французская, немецкая, итальян-

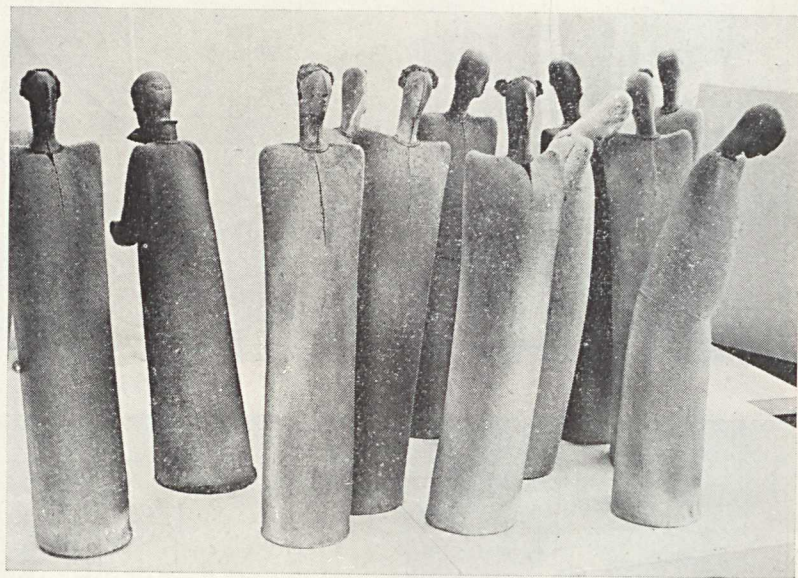
была бы очень эффективна помощь искусствоведов. Мы лепим себе и лепим.

А искусствоведческий анализ, соединенный с философским, помогает увидеть процесс в целом, его суть и его истоки.

М. Беляев, Минск

Публикация статьи Л. Анненковой «Пути нашей керамики» вызвала острую реакцию в среде ленинградских художников-керамистов и искусствоведов. Отношение к ней двойственно. С одной стороны, в ней впервые заявлена формулировка онтологического значения достижений со-

**В. Цивил.
Стоящие.
Шамот. 1979**



ветских художников-керамистов в 70-х годах; впервые за долгие годы затронута проблема эгигонства и плагиата, наличие которой в современном советском декоративно-прикладном искусстве свидетельствует об уникальности того, что подвергается эгигонству; имеются некоторые весьма пронизательные прозрения. Однако, с другой стороны, статья в целом некомпетентна, голословна, а в отдельных позициях субъективна.

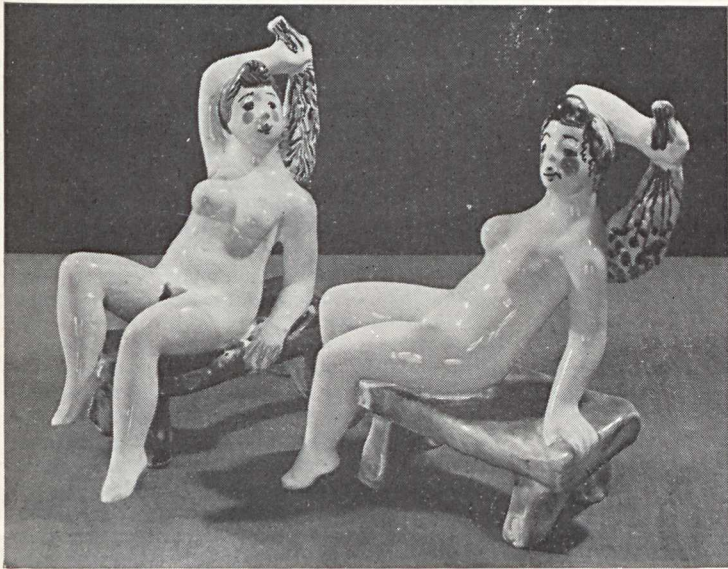
Главный посыл в том, что, заявив о намерении осветить топографию путей всей «нашей» (надо понимать — советской) керамики, Л. Анненкова видит перед собой только ленинградскую керамику, а точнее, лишь часть ее — группу «Одна композиция». Между тем, если даже эта группа и считается как будто наиболее ярким и характерным явлением в советской керамике 70-х годов, это не дает автору права забывать (или умалчивать для удобства констатации) своеобразные и мощные явления в керамике других регионов страны. В чем состоят наши возражения? В принципиальном несогласии с гипотетической характеристикой топографии «путей нашей керамики».

Мы считаем неверным утверждение автора, что интерес к керамике за последние годы «несколько ослаб», что «эти вещи перестали тревожить наше воображение». Чем же автор объяснит в таком случае многочисленные предложения выставочных залов и музеев страны организовать выставки художественной керамики? Или стремительное увеличение отряда советских художников-керамистов? Или увеличивающийся поток заказов на выполнение декоративной керамики для общественных интерьеров? Или, наконец, высокий и все растущий международный интерес к советской керамике? В частности, жюри VIII биеннале керамики в Валлорисе в 1982 году приняло де факто всю присланную Союзом художников СССР коллекцию на конкурс, а Оргкомитет международного конкурса и муниципалитет г. Фазанца планируют национальную выставку советской керамики. Так же неверно, что теоретики, как пишет автор, потеряв интерес к керамике, «перешли к обсуждению более глобальных проблем». Ибо, во-первых, они к

* Редакция продолжает публикацию писем художников по поводу статьи Л. Анненковой «Пути нашей керамики» № 12-1983 г.

пей и не «подходили», а во-вторых, на страницах «ДИ СССР» они занимаются в основном проблемами методологии критики, разговорами вокруг материально-художественной культуры и лишь описанием ее внешних признаков.

У нас есть еще много претензий к статье Л. Анненковой, в частности, к ее попытке сконструировать шкалу тем советской керамики («квадраты, овалы, блюда...») — это напоминает: «контрабасы, виолончели и прочие скрипки»), тогда как вся история мирового искусства говорит о бесплодности черчения тематических шкал.



Г. Куприянов.
Гольшки
Фарфор. 1983

Нельзя быть и столь неблагодарным к лидеру керамики 60-х годов при характеристике 70-х (когда, по мысли автора, только и «была сделана положительная попытка» возвращения вещи «утраченного значения в человеческой жизни»): как можно забыть открытия О. Аболиня, Г. Круглова, А. Зиле, П. Мартинсонса, Й. Адамониса, Л. Шульгайте, С. Сымер, Л. Рохлипа, В. Васильковского, В. Цыганкова?

Априори сочиняя некролог живому направлению искусства, Л. Анненкова ошибается и в датах его зарождения: композиция В. Васильковского «Табун», как бы пророчески предсказавшая основные тенденции керамики 70-х, была создана в 1962 году!

Но наиболее бездоказателен весь раздел публикации, касающийся работы советских керамистов для международных конкурсов. По каким критериям награждается советская керамика за рубежом, предлагаем ознакомиться с мотивациями жюри конкурсов в г. Фаэнце. Основные определения в них для призовых работ советских керамистов: гуманизм, искренность, простота, поэтичность, мастерство. Мы никогда не встречали в опубликованных мотивировках каких-то ирреальных (так и не высказываемых Л. Анненковой) критериев, «неприемлемых для нас».

Неужели гуманизм, искренность, поэтичность — критерии, чуждые представлению автора об искусстве...

**М. Копылков,
В. Цивин.
Ленинград**

Статья «Пути нашей керамики» не случайно привлекла к себе пристальное внимание художников и искусствоведов. Разгоревшаяся на обсуждении нашей выставки полемика была отчасти стимулирована этой статьей, она выявила различные взгляды на пути развития совре-

менного искусства керамики. Выставка «Московская керамика» утвердила существование московского направления в развитии современного керамического искусства. Оно характеризуется свободной лепной формой, яркой живописностью, теплотой и, что самое значительное, разнообразием творческого поиска. Москвичи в своих произведениях обращаются к человеку, к его чувствам и эмоциям.

Мне это представляется положительным явлением, ибо различие творческих манер, ленинградской, московской, прибалтийской и т. д. — лишь способствует творческому соревнованию.

Наши коллеги, керамисты и искусствоведы из Ленинграда, сосредоточили свои критические выступления на статье Анненковой и подвергли строгому анализу нашу выставку. Ну что же, критику мы приветствуем. Ведь на любой выставке есть творческие взлеты и промахи. И наша экспозиция не была в этом смысле исключением. Вероятно, и у ленинградцев есть свои наиболее проблемные, свои сомнения и промахи, о которых следует поразмыслить и подумать в будущем? Иначе и быть не может. В этом аспекте статья в «ДИ СССР» сыграла полезную роль той искры, от которой вспыхнула творческая дискуссия. Если бы в ней не содержалось хоть крупицы истины, то зачем же копы ломать?

Спор заострился вокруг участия советских керамистов в международных конкурсах и критериях оценки работ.

Привожу цитату из статьи: «Очень часто приходится убеждаться в том, что те критерии, по которым присваиваются премии на зарубежных выставках, не могут быть приемлемы для нас, они попросту не соответствуют нашим представлениям об искусстве. Порой такие выставки превращаются чуть ли не в парад технологических возможностей керамического ремесла». Это правильно подмечено в статье. Спору нет, технология играет большую роль в создании керамического произведения. Тот, кто столкнулся с этим материалом, знает, что глина не терпит насилия, подчиняясь законам пластики, заложенным в ней самой природой. Как часто этот внешне «смирный» материал становится капризным!

Но в то же время керамика дарует ни с чем не сравнимую радость, когда, повинаясь воле художника и по прихоти огня разбуженные к жизни сплавы красок, соединяясь, создают гармонию цвета, глубинную и сияющую. Но технология не самоцель, а лишь инструмент, на котором звучит музыка керамического творчества. Подобно фуге, керамика полифонична, в ней равноправно сплелись три голоса: пластика, графика, живопись. И несомненно, что наша отечественная керамика, а в особенности московская, значительно отличается по своей стилистике и темпераменту от работ зарубежных мастеров. Верно отмечено в статье: «...Никакое техническое совершенство и никакая

техническая красота не должны становиться критерием художественного достоинства вещи» и еще: «...самое главное — научиться ценить себя, иметь свое собственное достоинство, твердо ощущать свое право говорить собственным языком, а не переводами с чужого». С этим трудно не согласиться.

Еще одно явление в нашей керамике меня волнует.

Уже давно во всем мире, естественно, и у нас, началось увлечение «предметоваянием». Появились вылепленные из глины стулья, паровозы, пароходы и т. д. В лице многих наших художников оно нашло активных продолжателей. Я желаю успеха этим мастерам, но свою точку зрения мне хотелось бы высказать. Как много говорят нашему сердцу вещи, с которыми мы общаемся каждый день: старый бабушкин стул, детская коляска, любимая чашка. Много веков пропелось над креслом из гробницы Тутанхамона, нам дорог одушевленный добрым творчеством Диккенса поющий чайник, с детства мы любим андерсеновскую штопальную иглу и стойкого оловянного солдатика. Вместе с Чеховым мы готовы обратиться: «Многоуважаемый шкап!» Горем и негодованием наполняются сердца при виде башмачка погибшего во время войны ребенка, каски убитого солдата. Этих людей уж давно нет между нами, но вещи их взывают к нашей совести. Вещи живут рядом с человеком, становясь частью его духовного мира, они помогают ему бороться с невзгодами, они по-доброму служат ему, а после смерти напоминают о нем потомкам.

Однако переведенные в керамику вещи, претендующие стать скульптурой, зачастую умирают. И если нет живого творческого замысла, они становятся передко лишь внешней оболочкой предмета, его знаком. И сколь точно ни передается внешняя форма вещи, как технологично и виртуозно она ни переводится в керамику, происходит своеобразная «игра» в предмет, достаточно холодная и умозрительная.

И чрезвычайно редко художнику удается вдохнуть жизнь в свое создание, найти пластический образ предмета, лишь тогда он становится произведением, превращается в скульптуру. Это чрезвычайно интересно и трудно. Если этот путь не мода и будет иметь свое продолжение, я желаю керамистам успеха, но их открытия еще впереди.

Статья Анненковой имеет целый ряд недостатков. Она затянута, некоторые положения спорны, в ряде случаев она сложна для восприятия. Нельзя согласиться с тем, что «сегодня мы уже вполне в состоянии разделить всю сферу декоративной керамики на несколько почти исчерпывающих тем...»

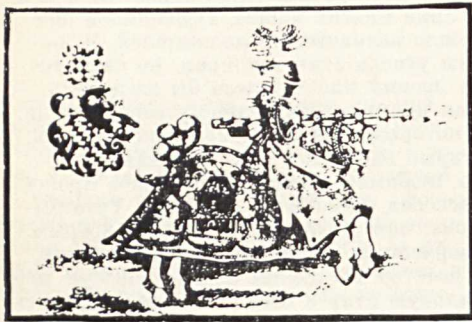
Можно посвятить всю жизнь решению одной скромной задачи — созданию сосуда, вазы, блюда и добиться на этом пути творческого успеха. А можно всю жизнь искать некую «сверхформу» и не достичь ничего. Или можно, наконец, по совету автора статьи «...начать все сначала, с горшка, с простой гончарной формы» — и не открыть для себя ничего нового. Вспомним Моранди, посвятившего всю жизнь скромной задаче создания предметно-натюрмортной живописи. Совершенные по своей архитектонике, жемчужные по колориту, его картины — это цельные миры, несущие глубокий философский смысл. И даже скромный маленький цветок в руках мастера может стать вселенной. Значит дело не в том, какую тему избирает художник, а важно, как он ее решает.

При некоторых недочетах статья оказалась несомненно полезной. Благодаря острой постановке проблем, волнующих нас сегодня, она побудила всех задуматься о завтрашнем дне нашего искусства керамики, она вызвала острую полемику и споры, а ведь только так и рождается истина.

**Р. Цузмер
Москва**

Новый традиционализм молодого искусства

Владимир Левашов



В предыдущем номере журнала была опубликована довольно большая подборка материалов, посвященных 15-й выставке молодых московских художников. Такое внимание критики к ней не случайно: на этой выставке, пожалуй, впервые столь широко были представлены работы живописцев, монументалистов, прикладников самого младшего поколения, вступившего в художественную жизнь лишь несколько лет назад. Был отмечен и контраст, какой составили произведения молодых к экспонированному здесь же творчеству «гостей выставок» — художников, активно заявивших о себе в прошлом десятилетии. И все же, читая материалы, убеждаешься, что сущность перемен нам неясна, что суждения о молодом искусстве продолжают основываться на критериях, выработанных в течение 70-х годов.

Поэтому возникает вопрос: не пора ли, действительно, возродить дискуссию на страницах «ДИ СССР»*, может быть, вовсе не меняя при этом ее темы — ею по-прежнему должна оставаться актуальная художественная действительность. При этом речь, на наш взгляд, могла бы идти не обо всем, что сегодня делается (ибо каждый из зрелых мастеров, работающих сегодня, заслуживает особого рассмотрения), а о том, что является в искусстве пока совсем «неопознанным», к чему мы не можем применять привычные методы анализа.

На выставке московских молодых художников в Манеже была лишь «московская школа», соотношение которой с искусством молодых в других регионах страны еще надо определить (совершенно не исключено, что не здесь сегодня находится центр художественных тенденций), но для постановки теоретической проблемы эта выставка кажется как нельзя более удачной. Когда рядом с нынешними видишь произведения вчерашних молодых (тех, с чьим творчеством критика отождествляла основные тенденции 70-х), ловишь себя на ощущении, что «искусство семидесятых» все труднее представить себе сегодня как некое слитное единство, что многочисленные художники этого поколения стали существовать как-то порознь, что лучшие из них сделали действительно серьезными мастерами, работающими интересно, а подчас и неожиданно.

Оформившись когда-то в сознании современников в монолитное целое, творчество «семидесятников» представляется ныне живой традицией, питающей своими соками актуальную современность, своего рода неписанным манифестом, который ориентирует и направленность нашего восприятия всего нового.

Разве не привыкли мы за 70-е годы к не-

совпадению содержания с художественной формой, к тому, что за обманчивой изобразительностью всегда следует искать потаенный смысл?

И разве парочка стилизация и цитирование не стали критериями актуальности, а отсутствие особого авторского смысла, простота, целостность и традиционность — чуть ли не показателями эпитонства и унылого ученичества? Но большинство нынешних молодых откровенно традиционны; их произведения, как кажется, совершенно лишены не только оттенка «новизны», но и самого тяготения к ней, и это, естественно, затрудняет работу критика.

Ведь устремления 70-х остались частично не реализованными и окончательное выражение получают уже сегодня, обретая в нынешней культурной ситуации вид неких странных гибридов, воплотивших в себе самые разнонаправленные тенденции. Присутствуя одновременно на современной художественной сцене, все эти явления до крайности усложняют задачу уловить «самые характерные», специфические тенденции 80-х. В этих условиях отсутствие свежего взгляда может привести критика к убеждению, что в жизни искусства со второй половины прошлого десятилетия ничего существенного не произошло. На наш взгляд, с этим никак нельзя было бы согласиться. Ниже будет представлена картина художественных тенденций, как она выглядит с точки зрения критика, заставшего искусство семидесятых в оформленном виде, как историю, внутри которой художественные притязания отступают перед наглядностью результатов. Пусть читатель не посетует на необъективность такой точки зрения. Думается, учет ее важен для понимания искусства молодых.

По признанию многих критиков, участвовавших в художественной жизни прошлого десятилетия, рождение искусства «семидесятников» было для них неожиданным. Сам форсированный темп развития, казалось, говорил, что молодые художники хотят наверстать упущенное предшественниками, как можно скорее достичь некоей заветной цели. Их искусство, уже в момент своего рождения обретшее большую внутреннюю свободу, расширило горизонты наших представлений о мире, ввело в оборот казавшиеся тогда совершенно новыми культурные смыслы. Произведения молодежи запечатлели, как незримая духовная реальность врывается в повседневную жизнь; казалось, заключенный в «пределах земных», художник стремится покинуть обыденность, проникнуть в какие-то пограничные с реальностью пространства духа. Мир культуры, царство «чистой духовности» представлялись более, если не единственно, достойными изображения. Язык искусства стал вычурным, искусственным. И стараясь с наибольшей адекватностью описать процесс становления тогдашних художественных форм, критики поневоле вынуждены были прибегать к словесным фигурам и терминам того же рода.

Искусство сломя голову устремилось на поиски неведомой истины, в неизвестные дали, прочь от родного и привычного, от земли — в ледяные просторы неба. Молодежные выставки напоминали тогда как бы строительные площадки, на которых происходило возведение почти что вавилонской башни — хотя каждый «колдовал» на своем участке, искусство в целом программно обладало напряженной направленностью, устремленностью вперед. Его структура была открытой. Топтание на месте было ему противопоказано. Склонность к широкому использованию символики была в его природе. Символ можно было понимать одновременно и как рубежную отметку завоеванного пространства, и как указатель направления пути в неведомое, обещание того, что еще предстоит.

Все это казалось столь многообещающим, что, очнувшись от упоения этим искусством, мы испытали разочарование и горечь несбывшихся надежд. Что-то все время маячило впереди, и каждое произведение мыслилось еще одним шагом к

неясной, но заманчивой цели. Но сейчас такое искусство представляется одним лишь хороводом символов, закружившим и художников, и зрителей. Карнавалы и маскарады уже ничего не говорят ни сердцу, ни уму.

Знаменательным было пристрастие художников к совершенно определенному кругу символов: тогда любили изображать маски, полуоткрытые двери, зеркала и приспущенные занавеси. За ними скрывается нечто — давалось понять зрителю; сама связь образов, их сопряжения и графичность, многочисленные разломы материи, заряженные смыслом, намекали на что-то неведомое, что за пределами для искусства.

Почему же сегодня кажется, что, вступив в этот «странный мир», художники не слишком преуспели в постижении его тайн? Морок «карнавального» царства быстро одолел его исследователей. И когда символизация из средства обозначения мелькавших где-то впереди сущностей сделалась способом их сокрытия, художники из первопроходцев превратились в невольных стражей запретной двери, сбивающих с пути идущих.

Впоследствии все это было названо «ретростилем» (не очень точно, но вполне приемлемо для обозначения того, о чем шла речь), который столь же неожиданно, сколь и закономерно отступил с переднего края перед другим течением — гиперреализмом, как бы поручив ему закончить начатую работу. Художники словно обратились к непосредственной реальности: от зеркал, окон, дверей — к простору за ними. Преступившие заветную грань, казалось, остановились, ошеломленные по-новому открывшейся картиной обывденного мира.

Однако гиперреалисты вглядывались в реальность не для того, чтобы погрузиться в ее суету. Предпочитая оставаться в роли наблюдателей, они желали постигнуть смысл ежесекундного изменения вселенной. Этот процесс тщательно, как в лабораторном опыте, фиксировался, а затем с бесстрашием разлагался на отдельные фрагменты, статичные мгновения, которые должны были свидетельствовать о непрерывности превращений мира.

Но чем пристальней созерцалась действительность, чем полнее вбирал ее в себя глаз художника, тем своеобразнее отражалась она в произведении, и видели мы не становление внешней реальности, а сменяющие друг друга отпечатки острого «визуального опыта». Это искусство — чисто «семидесятнический» оборотень. Именно в нем тенденции достигают максимума. Парадоксальность его предельна: здесь все превращается в свою противоположность — непрерывное выражается через дискретное, идеальное через вещественное, безграничное через ограниченное. «Пространственно-временной континуум» становится самым всеобщим символом этого искусства, знаком его предельной устремленности в запредельное.

Пространство на картинах гиперреалистов, как водоворот, вбирает в себя и влечет в свою безмерность. Вещество съезживается, предметы теснятся к периферии изображения, мир тревожно замирает под бездонным небом. Это — «пустота», «ничто», которым обернулось «нечто» ретростиля; что-то такое, чего никто не может высказать в формах изобразительного искусства. А потому центр пространственной воронки роковым образом оказывается скрыт. Его светящаяся пустота оборачивается матовым стеклом, телевизионным экраном, белой стеной, лицом во весь холст и т. п.

Если теперь мы скажем, что в бездне этой человеку не на что опереться, что тут душу охватывает ужас и она устремляется прочь, назад, к знакомому, вещественному и прочному, что страсть к познанию беспредельности неминуемо оборачивается непреодолимым желанием замкнуться в пределах, забыть о космическом ужасе — то поворот, совершенный нынешними молодыми, покажется не таким уж странным. На картинах «восьмидесятни-

* Примечание редакции: Речь, вероятно, идет о дискуссии об основных тенденциях искусства 70-х годов, итоги которой мы подвели в № 6 за прошлый год. Предложения возродить ее, обновив тему, уже прозвучали в статьях А. Каменского и А. Якимовича (№№ 1 и 2 этого года).

ков» пространство густеет, превращается в вязкую среду, как бы в первовещество, в котором отдельные формы едва зарождаются. Нелепые, с насупом намеченными очертаниями, предметы не чувствуют своей самостоятельности; аморфные, они готовы вернуться в породившую их стихию.

Так нынешнее молодое искусство вырастает из массы художественных напластований, образованных на рубеже десятилетий. Оно начинается с того предела, у которого остановились предшественники, и живет той максималистской программой, которую прежние молодые лишь сформулировали. Опыт «семидесятников» не столько пережит, сколько заложен в нынешних молодых генетически. И поколение это, кажется, вправе упрекнуть предыдущее не столько в невыполненности обещаний (чувство непосильности задач оправдывает этот результат), сколько в том, что, безоглядно устремившись туда, куда путь искусства, как видно, заказан, оно так мало узнало о «странных мирах», не сказало того, что сказать было необходимо, — и это невысказанное, накопившееся вылилось в комплексы, мучающие художников следующего поколения, так нуждающихся в примыкании к традиции. Гиперреалисты в своем творчестве достигли некоего верхнего предела, где материя, истончаясь, превращалась в невещественную субстанцию; новые молодые, напротив, оказались в мире столь плотном и вязком, что любое идеальное значение, всякая эмоция оказывается здесь как бы заточенной в тяжкую плоть. Невозможно, сбросив ее оковы, вновь воспарить к высотам, на которых искусство обитало совсем недавно. Художник остается без защитных доспехов культуры, один на один с реальностью, ничем от него не отделенной, буквально «липнущей к глазам», властно требующей действия и ответа. Всегда захватывая врасплох, реальность как бы открывается этим художником в любой краткий миг вся целиком, во всей своей грандиозности, ни на что не похожая. Она уничтожает время с беспричинностью откровения, вмещая в мгновенье всю безмерность бытия, какую только может вобрать в себя вечность. И при всей своей неизмеримости и неподобности чему-либо оказывается чем-то самым знакомым и конкретным, самым прозаичным и повседневным.

Эти художники не хотят искать «свою натуру», свой предмет изображения. Им остается все та же обыденная действительность, которой были столь же увлечены и фотореалисты. Однако нынешние молодые уже не могут позволить себе роскошь созерцать ее беспристрастно, смаковать сюжетные неожиданности. Если их произведения бывают повествовательны, то повествуют о простом быте, глубокой повседневности, о барахтанье в «жизненном потоке»; искусство стремится к непосредственному, немудреному, наиболее прямому переживанию невысказанной действительности. Натурность его принципиальная, хотя нынешнее поколение не увлекается академическим штудированием форм, даже предпочитая непосредственной натуре воспоминание о ней, художественную идею, запечатленную на листе блокнота. Так легче передать то, что передат прямо невозможно — чувство, переживание реальности, которая отпечатывается в картине с удивительной конкретностью и достоверностью, сообщая повышенную тактильность изображению. Здесь «натурность» — не прямое подобие видимому миру, потому что ее носитель — художественная экспрессия. Она одномерно — и основной способ противостояния напору реальности (почти досознательная реакция на него), и внутренняя энергия изображения.

Экспрессивность как важнейшее качество молодого искусства проступает то в повышенном напряжении формы, то в бурстальности мотива, но всегда она — выразитель кредо нынешнего искусства. Тяга к спонтанному выражению заставляет художников доискиваться во внутренних глубинах каких-то доличностных пластов, самого основания человеческого суще-

ства, прорываться к источникам первичной анонимной энергетичности и затем овесть свои глубинные порывы. И проявляется эта субъективность не в тривиальном манерничанье, не в художественном произволе, а в неприятии «чужого», в недоверии к непрочувствованному, придуманному, в непреодолимой потребности воплотить опыт переживания жизни во всей ее полноте и подлинности, найти форму, в которой она воссоздается в произведении с максимальной адекватностью. Как скульпторы, эти художники несут в себе «образ формы»: не строят ее, соотносясь с натурой, а «видят» законченное произведение в блоке материала.

Формы чаще всего не выстраиваются системой продуманных мазков, а очерчиваются единым контуром и решительно заполняются краской, словно стремясь к самозавершению. Колорит служит не достижению правдоподобия, но подчинен экспрессии. Живописная среда то тяготеет к плотности предмета, то уподобляется наделенным большой выразительностью «дырам» в скульптурном объеме. И если молодые художники прошлого десятилетия стремились к нематериальности знака, к истончению вещества, к духовному, идеальному смыслу, то теперешние, напротив, наделяют значения плотью, заряжают сгущенной энергией, возвращая реальности у нее же похищенную спонтанность самовыражения и органическую процессуальность.

Если же мы, наконец, заинтересуемся не реальностью, какой она предстает в произведениях молодых, а собственно природой этого искусства, то обнаружим, насколько она неуловима и странна. Оказывается, что о «восьмидесятниках» нельзя сказать почти ничего конкретного, ибо их искусство стремится спрятать все свои отличительные качества, отречься от авторства, стать почти анонимной силой. Тут, у самых истоков этого искусства, в его глубине, мы обнаруживаем не особые качества его как стиля, а все ту же реальность, невидимую, но ошеломившую художника и навсегда запечатленную в его душе. А потому в этом «стиле» нет ничего стилистически определенного, ничего специфически, лично художественного, нет и страсти изображать свои, особые формы выражения, патентовать их. Внутренняя необходимость воплощения глубинных ощущений реальности настолько подчиняет себе, что все другие цели и задачи кажутся несущественными. Это искусство не навязывает себе «философских» вопросов; напротив, перед непомерностью главной задачи оно ощущает острый недостаток специфически художественного опыта. Отсюда его органический языковой традиционализм, по сравнению с которым чисто формальные ретроспективные заимствования старших молодых кажутся внешней стилизацией.

Нынешних молодых одолевает жажда приобщения к традиции, и одного источника здесь недостаточно, а потому так много и разнообразных тенденций, потому так неопределенна картина сегодняшней художественной жизни. Они стремятся назад, в родную материю «обычного» художественного творчества, черпая в ней силы, желая найти опору в мощном потоке реальности.

Когда художественное произведение — только вещественный отпечаток эмоционального состояния автора, тогда жизнь и творчество — как жизнь художника — представляются куда более важными вещами, чем определенное количество оконченных произведений. История начинает пониматься не как панорама стилей или самодостаточная закономерность появления и отмирания изобразительных форм, а как летопись чувств и эстетических переживаний. Опыт больших мастеров нужен не для того, чтобы заимствовать у них приемы или манеру, а чтобы приобщиться к жизни личности, ее духу, глубоко, а потому и актуальному для нас смыслу.

Современный художник определяет для себя искусство как потребность: «потребность выразить то, что не видно — но через видимое. Донести до всех то, что уви-

дел и понял чувством и понял именно как художник. И не потому, что вот такой я необычный и добрый человек или из-за каких-то альтруистических побуждений, а потому, что мне это необходимо, — так надо» (В. Брайнин)*.

Эта поглощающая художника внутренняя потребность заставляет нас еще раз вспомнить об особой художественной экспрессии этого искусства. Его своеобразие наконец открывается в том, что это традиционализм экспрессивного рода. Художник сегодня готов отказаться от собственной оригинальности, дабы позволить некоей первозданной витальной силе творить через него, как бы помимо его воли. Поэтому даже кажущаяся жалко неумелой вялая художественная форма и ничтожный сюжет его произведений скрывают что-то столь всеобщее, что почти невозможно связать с замыслом.

Именно поэтому «новый традиционализм» совершенно незаметно способен становиться эпигонским, запоздалым «семидесятичеством», искусством «московской школы». И такое превращение тем более вероятно, что это направление обладает одним органическим пороком: оно потенциально склонно оседать в мертвую зону бесконечных повторов.

Самым важным для нас поэтому становится определение той неуловимой грани, выше которой находится искусство, хоть в какой-то мере выражающее новые тенденции. Но эта граница чрезвычайно трудноопределима.

«Стили» прошлого десятилетия выработали у художника вкус и склонности к имитации, мимикрии, к симуляции качеств, чуждых натуре автора. Но когда эпигон-«семидесятник» симулировал озабоченность идеалами своего времени, он был просто плохим художником, однако участвовал в возведении здания искусства прошлого десятилетия. Нынешний же имитатор не трудится над фундаментом нынешнего стиля, а разрушает построенное другими, делает картину нового движения еще более трудноопределимой, нежели она была бы без его «стараний». А так как рядом с новым традиционалистским искусством существует обширнейшая зона, в которой стили предшествующих периодов все продолжают наслаиваться друг на друга, то спутать старое с новым особенно легко.

Между тем новые тенденции столь же незаметно, сколь неумолимо, распространяются на все виды изобразительного искусства. При этом каждый вид словно бы помнит о своем происхождении, несет в себе четкие признаки родовых качеств. Так, новая скульптура, а вместе с ней и керамика, хочет быть грубой и архаизирующей. Новая графика стремится к подчеркнутой тактильности и живописности, и характерно поэтому, что молодые сегодня склонны к использованию таких печатных техник, как монотипия и литография, а также модифицированных под них офорта и акватинты и обладающих сходными свойствами уникальных техник. Даже в гобелене, кажется, появляется порой что-то прежде невиданное, та давно забытая грубость и экспрессивность, что столь характерны для сегодняшней живописи. Зато новая живопись, являясь своеобразным «протостилем» нынешних тенденций, сочетает в себе качества всех других видов.

Тяга к некоторой анонимности и повышенной выразительности, сближая эту живопись с монументальным искусством, не лишает ее станкового характера, а склонность к декоративности (если понимать под этим увеличение роли цветочных сочетаний, некоторую самостоятельность форм и разнообразие фактур) не делает ее более прикладной.

Короче, «новый традиционализм» существует не в качестве теоретической программы, но как реальное, вещественно выраженное поле эстетического притяжения, которое так или иначе, волю или неволю не может не оказывать воздействия на все искусство наших дней.

* Творчество, 1984, № 1, с. 18.

Иллюзии молодой критики

Виктор Мартынов

От редакции

В связи с тем, что положения статьи В. Левашова показались нам чересчур дискуссионными, не связанными непосредственно с анализируемым материалом, редакция, чтобы не откладывать спора, ознакомилась с ними критика В. Мартынова, выступавшего в свое время на наших страницах в защиту концептуального искусствознания (см.: «Художественная критика как эпикюльтура», ДИ СССР, 1977, № 10). Его реакцию мы публикуем ниже.

С некоторых пор демографы утверждают, и, видимо, не без оснований, что смена поколений в современном обществе структурно не сбалансирована с биологическим жизненным циклом; вторя им, представители разных сфер человековедения уточняют: сегодня все отчетливее проявляется себя расхождение между социально-ролевым статусом очередного поколения, призванного вершить историю, и его внутренним самоощущением, готовностью реально участвовать в решении насущных задач. В искусстве эта проблематика обретает еще более обостренное выражение. Мне, например, мысли, высказанные В. Левашовым о творчестве молодых художников «московской школы», кажутся симптоматичным свидетельством вышеозначенной ситуации.

В исходных посылах автор почти прямо солидаризируется с идеей Н. Певзнера об истории искусства как борьбе художественных поколений, где каждое последующее отменяет эстетические достижения предыдущего или по крайней мере формирует «ядро нового стиля». Пафос рассуждений, на которых построена статья, довольно четко определен задачей обособления творчества нынешних молодых от поисков их предшественников — «вчерашних молодых». Сопоставлением искусства двух десятилетий, двух поколений, двух ориентаций определяется такая модель обсуждения достаточно спорных наблюдений и выводов, принятие которой ставит исходные авторские постулаты как бы вне критики. Уже в названии статьи использован парадокс «новый традиционализм» заявляется «логика исключений» в осмыслении заурядного. И, конечно, не случайно, что разговор, начатый сравнительной характеристикой отличительных признаков изобразительной стилистики у тех, кто представляет «вчера» и «сегодня» молодежного искусства, свелся в конце концов к констатации различий в их мироощущении. А, как известно, при подобной постановке вопроса даже произвольное выделение акцентов в описании сложносоставных и многопричинных явлений художественной практики обретает повышенную притягательность. Между тем, теория Н. Певзнера оказалась несостоятельной именно по-

тому, что он стремился выделить из художественно-социальной эволюции «действующее начало» (т. е. «выбор потомков») в химическом чистом виде и приписать ему активность, не учитывая синергического эффекта, где следствие — всегда результат разнонаправленных общественных процессов.

Действительно, не замечать, что искусство молодых меняется на наших глазах, буквально от выставки к выставке, а не только на рубеже означенных десятилетий, пельзя. Но так ли уж драматично и радикально — вплоть до поляризации самих побудительных импульсов творчества? Думается, что нет, ибо даже тот изобразительный материал, на который ссылается автор, может быть воспринят совсем в иной смысловой и эмоциональной перспективе.

Сама аморфность устремлений той части молодых московских художников, чьи произведения, как кажется ему, иллюстрируют высказываемые в статье идеи, качественно такова, что легко приемлет любую концептуально выраженную «волю к форме». Подобно воде, которая обретает различные состояния под воздействием разнообразных факторов, действующих извне, неопределенность исканий нынешней молодежи допускает возможность любого теоретического извлечения определяющих признаков из контекста целостной ситуации, получая таким образом для рассуждений случайный материал. Приняв подобный подход, особенно важно осознавать структуру взаимодействия всей совокупности мотивов, незначительных, если брать каждый в отдельности, но дающих итог, не сводимый к их сумме. Отсюда проистекает довольно значительная произвольность анализируемого материала, усугубляемая и тем обстоятельством, что на переднем плане оказываются люди и проблемы, в сущности, нечего обнаруживать, по которым чрезвычайно сильно лишь в потребности обнаружить себя. Энергию подобного «самообнаружения» при этом можно принять за идеограмму «нового традиционализма», то есть вдумать концепцию в инертные, не дозревшие до внятного смысла художественные побуждения. Именно так обычно и действует «критика из своих», пророчущая возможные, но явно неизбежные перемены. Экспрессивная, так сказать, «неотразимость» подобной концептуализирующей практики обеспечивается при этом в высшей степени избирательным ракурсом обозрения лишь одного и далеко не самого существенного фрагмента общей панорамы молодежных исканий. Такое острофокусное видение естественно вносит значительные искажения в истинную картину и неизбежно приводит к периформулированию реальных проблем под знаком узконаправленного и предвзятого истолкования разнородных, а главное, неоднократных проявлений творчества современных молодых в русле идей доморощенного «нативизма», то есть рожденного из профессиональной пресыщенности «стремления к непосредственному немудреному наиболее прямому переживанию невозвышенной действительности». Произведения, выполненные в этом ключе, по мысли автора, отличаются «неприятием «чужого», недоверием к непрочувствованному, придуманному, непреодолимой потребностью воплотить опыт переживания жизни во всей ее полноте»... когда художник хочет «доискаться во внутренних глубинах каких-то долгочастных пластов самого основания человеческого существа, прорываться к источникам первичной, анонимной энергичности, а затем активизировать свои глубинные порывы».

Оставим на совести критика не идущую к делу риторику в описании образной направленности такого рода искусства у молодых сегодня; гораздо важнее здесь подчеркнуть активно-программный смысл цитируемых высказываний. Они, как кажется, претендуют не только на словесное оформление смутных позывов самих молодых художников к единству творческой позиции, но и на непосредственное участие в ее сложении. Броскость предлагаемых формулировок аналогична при-

зыву, лозунгу, где эффективность тем выше, чем менее они аналитичны. Читая статью, убеждаешься, что разные по своей образной интонации произведения, выставленные на 15-й московской молодежной выставке, нередко подверстываются к заранее принятой умозрительной тенденции. Вместо того чтобы наблюдать за объективным проявлением художественных индивидуальностей, которые, кстати, сами еще не ощущают своей общности, автор, плетущий идею противостояния поколений, навязывает им объединяющие устремления. Итоги подобных искусствоведческих изысканий в сфере молодежного искусства 80-х поэтому и предстают более или менее удачной парафразой того, как возможно, хотели бы думать о своем творчестве сами эти художники, но не того, как оно воспринимается на самом деле, особенно в соотношении с тем, что характеризует искусство их сверстников, скажем, в Прибалтике, Средней Азии или Закавказье. Разумеется, этим не отрицается наличие увлеченных в статье реальных признаков изменения в «молодежном арт-социуме», но они неверно интерпретируются как свидетельства общей перестройки художественного сознания. К примеру, инфантильность, социальная незрелость эстетического мироощущения ряда молодых живописцев в статье трактуется так, что «если их произведения бывают повествовательны, то повествуют они о самом простом быте, глубокой повседневности, о барахтанье в «жизненном потоке». Пассивность художественской позиции почему-то воспринимается как «внутренняя необходимость воплощения глубинных ощущений реальности», на фоне которой «все другие задачи и цели кажутся несущественными». Эклектические заимствования у классики, а то и попросту у родителей, так или иначе определившихся в своей индивидуальной художественской манере, на удивление легко выдвигаются за «жажду раствориться в традиции». И тогда получается, будто искусство молодых «стремится спрятать все свои отличительные качества, отречься от авторства, стать почти анонимной силой».

Даже простое перечисление вышеприведенных высказываний обрисовывает пугающую перспективу редукции искусства к психоаналитическим штудиям в духе К. Юнга. Стремление «новых традиционалистов» «наделить значения плотью», проникнуть в «пределы запретного» некое «закулисное пространство» (куда почему-то не смели войти «семидесятники», несмотря на маски и зеркала), приписываемое В. Левашовым художественному поколению 80-х годов, и правда выглядит своего рода объективизацией невротических состояний. Восприимчивые же порознь эти штрихи к портрету новых молодых сами по себе указывают лишь на известные нравственные издержки положения, в котором они оказались. Многие усвоив из правил, обеспечивающих успех на выставках, бесконфликтно переняв то, что подсказано им, так сказать, средней обитания (по каталогу более трети участников экспозиции — выходцы из семей профессиональных художников), эти молодые люди испытывают острый дефицит общественно-значимых переживаний (а не «художественных побуждений», как пишет В. Левашов), трудного опыта самоутверждения «всамделишного», а не условно-драматического постижения бытия.

Стоит только преодолеть инерцию острофокусного обозрения московской выставки и обратиться к более широкому и реальному процессам, как сразу открывается иной спектр творческих устремлений, выливающийся в тенденции, где художественно-эстетическое содержание выражено уже не через замыкание молодежных проблем на собственное «Я» и вопросы его размещенности в череде поколений, с которыми надо или не надо соотноситься. Так, молодые 80-х из Прибалтийских республик, например, настойчиво утверждают своим искусством социально значимую доминанцию тиражируемых общих форм мировосприятия. Представители нынешнего молодежного

искусства Средней Азии более тяготеют к фольклорно-мифологическим, то есть коллективным пластам в художественном освоении действительности. И наконец, в творчестве молодых из Грузии, Армении, Азербайджана, а также отчасти Молдавии и Белоруссии заметно в первую очередь стремление к активному утверждению национально-индивидуального начала. На этом фоне стремление части художников к «непосредственной» встрече с реальностью, минуя необходимость как-то определиться по отношению к тому, с кем и с чем этой реальности встречаться, со стороны может быть понято лишь как бессознательная сублимация растерянности перед тревожащим ощущением собственной ненужности, необязательности своего творчества, которое эмоционально заряжено одним только пафосом обособляющего самообнаружения и рождает тяготение к «простописанию», где «смотрение» подменяет «видение», а живопись, как говорил Поль Валери, становится «актом рассеяния для рассеянных глаз». В конечном счете это означает никак не эстетическую позицию и уж тем более не направление — поскольку смену настроений, диктуемую созерцанием случайных мотивов, не следует путать с «кредо художественного поколения».

Путь к «содержательной простоте», намечаемый молодым критиком, выглядит метафорой, прикрывающей надежду задержаться в уютном, нейтральном по своим качествам состоянии, когда критерии социальных требований кажутся необязательными. Вялому брожению подобных самооправдательных настроений этих не желающих взрослеть выразителей «поиска 80-х» критик присваивает обобщающую идею «противостояния напору реальности», «почти досознательной реакции на него», при которой «художественное произведение — только отпечаток эмоционального состояния автора». Но, как верно заметил один безызвестный поэт, «невнятных звуков в рифму не отлить». Нельзя локальную, к тому же гипотетическую ситуацию мировоззренческой неустойчивости выдавать за убеждения пусть даже малочисленной группы молодых художников, а уж тем более за отличительные качества, определяющие направление всего их творчества. Художник, вне зависимости от его возрастной принадлежности, всегда внедрен в духовный пласт общественного бытия и не может не выражать его самой морфологией создаваемых образов. Другое дело — степень ясности, отчетливости, которой он добивается при этом. Намерение «выплеснуть» нечто «доличностное» в этом случае маскирует отсутствие личной причастности тому, что должно воплотиться в создаваемом произведении, то есть, грубо говоря, полное равнодушие автора. И это подается как программный тезис? Есть от чего прийти в недоумение.

В молодежном искусстве союзных республик эта проблематика художнического становления как бы снята практикой конкурсного самоутверждения молодых не только на выставках, но и в общественно-художественном мнении. Их произведения обретают образную определенность именно в процессе уточнения гражданских и творческих позиций автора. Ведь даже бесстрастные, казалось бы, пейзажи прибалтийских гиперреалистов построены на контрасте того, что видит заинтересованный глаз и фиксирует нейтральный фотообъектив, то есть наглядно обнаруживают духовную диспозицию живописца, ибо специфическое содержание живописи составляет не просто сам изображаемый объект, а мир, переданный через призму отношения к нему со стороны художника. Таков же социальный механизм, вызвавший к жизни искусство «ретро», где молодой художник объявляет свою истину в эстетически растянутом колебании между общественно принятой традицией и авторской рефлексией. И пусть далеко не все бесспорно в сложившейся практике искусства молодых; последние всесоюзные смотры убедительно свидетельствуют: художник — всегда фигура общественная и его профессия не может трактоваться как род наследственных занятий, направленных

на поиск «реальности» метафизического свойства.

На фоне этих и им подобных социально генерализующих установок в стилевом самоопределении искусства молодых изоляция и отстранение немногих в лучшем случае воспринимаются как болезнь роста. Поэтому нас не смущает, что в противовес своим предшественникам им хочется непосредственно и прямо свидетельствовать собственное противостояние «напору реальности» из-за того лишь, что молодежное искусство семидесятых для них «предстает сегодня несочисленным хоромом символов, закружившим и художников, и зрителей», а «карнавалы и маскарады ничего не говорят ни сердцу, ни уму». Конечно, спору нет — крик утопающего «в жизненном потоке» звучит несравненно громче и пронзительнее, чем осмысленно произнесенная фраза даже карнавальное свойство. Но вряд ли он содержит больше, нежели сигнал о необходимости помочь. Развернутый замысел не изложить изобразительными средствами банальных этюдов, будь они трижды брутальны, аморфны и готовы вернуться в породившую их стихию, то есть «нативную» среду. Идеино-нравственная ситуация, которую критик здесь смелоими словами внедряет в этот гадательный локус молодежного искусства 80-х, чрезвычайно удобна, ибо выраженность эстетической немоты при этом осязаемо непропорциональна вызываемым ею публичным реакциям. В них-то, в этих реакциях, и скрыты побуждения тех молодых художников, что хотя, видимо, пусть и иллюзорной, но социализации, то есть признания общественной важности собственного творчества. Жажда «самообнаружения», как уже говорилось, обязательно толкает творчество к перебору крайностей, которые, причудливо сочетаясь, гасят друг друга, рождая к тому же неустойчивость во внутреннем мире, вялость, сумятицу и своего рода «воинствующую пассивность».

В целом же поиски того рода, которые декларируются в статье, довольно естественно вписываются в традиционное для молодежного искусства представление об обязательности «школы форм», когда повседневные зарисовки прозаической натуры как раз и призваны, накапливаясь, дать рождение индивидуальному «видению», то есть художнической манере. И хотя критик предпочитает этот необходимый, но довольно скучный и, надо сказать, чрезмерно затянувшийся у ряда молодых этап «самообнаружения» и становления творческой личности форсированно возвести к фазе обретения «немудрой простоты», — приходится констатировать, что объективно игра в поиски первооснов бытия тут призвана скрыть дисконформное для подобных художников чувство несомасштабности своего творчества требованиям времени и жизни. Вполне допустимо, что в публикуемой на предыдущих страницах статье сознательно утрируется социальная отстраненность молодых от актуальных проблем современности. Искусственно обостряется их изоляционизм от общекультурных процессов. Однако слишком разителен контраст между панорамно обозначенными устремлениями участников этой далеко не самой представительной экспозиции и множественностью произведений, в которых заметна ориентация на тематическое начало. Не случайно В. Левашовым осуществлен анализ только тех работ, где явно ощущима саморефлексия авторов, их готовность наряду с сюжетной реальностью представить в экспрессии языковых средств и образ своего «Я». Парадоксальным образом эти миражесподобные квази-художественные образования в общем-то способны побудить молодых верить, что смысл должен входить в их произведения через приобщение к «нативной» тенденции в поисках 80-х годов. Критик ведь и не скрывает, что «образ Я» таких художников более важен для него, чем собственно их произведения, то содержание, которое они несут. Такой перекоз закономерен, поскольку жанр изысканий у автора статьи скорее социопсихологический, нежели искусствоведческий. Его изначально

привлекают более метаморфозы художественного сознания молодых, чем конкретные стилевые изменения в их искусстве. А коль скоро так, следовало бы в качестве отправной точки избрать не размежевание поколений посредством рубежа десятилетий, но социальное их самоопределение. Эгоистическое по сути нежелание какой-то части молодых художников перейти от любовно повторяемой, но уже изжившей себя горделивой сентенции «мы есть» — к активной фазе своего творчества, когда главным становится «что мы обязаны внести в духовную жизнь современного общества», и определяет расхождение социологических векторов в художественной жизни этих представителей поколения восьмидесятых. Совмещение их уровня духовно-интеллектуальных притязаний с действительной значимостью декларируемого ими «нового опыта» постижения реальности возможно именно как предстоящее возрастное сбалабирование биологического и социального цензов.

История отечественного искусства учит, что подлинная биография не только всякого значительного художника, но и творческого направления начинается лишь с момента общественного возмужания, то есть со времени обращения к насущным вопросам действительности, даже если эти последние и получают не прямое, а косвенное выражение через маскарады и карнавалы. Форсированное насаждение тенденции, какой бы убедительной в своей лапидарности она ни казалась, вряд ли способно концептуализировать еще не дозревшие до общественно приемлемой идеи социально-художественные настроения. Подобные интеллектуальные образования не проецируются критиком и не выдумываются, их обнаруживает среди возможных потенциалов само время, если они, разумеется, имеют шанс актуализоваться. Но та общность устремлений нынешних молодых, о которой пространно говорится в дискуссии, явно существует лишь на словах и, видимо, обречена на полную аннигиляцию именно при встрече с реальным развитием молодежного искусства. Доказательства тому — от выставки к выставке нарастающая индивидуализация творческих манер наиболее интересных представителей художественной молодежи восьмидесятых.

Молодость — это не свойство искусства, а состояние души. Поэтому понятно — нет искусства поколений; есть художественный процесс, где последовательный переход от одной тенденции к другой — всего лишь умозрительная абстракция и «ретро» не сменяется другими направлениями, а сосуществует с ними.

Не поляризация интересов творческой молодежи 70-х и 80-х годов определяет облик нынешней ситуации, а, наоборот, совпадение в поисках своей интонации, собственной мелодии внутри весьма сложной полифонии современной художественной жизни. Принятая сегодня демографами формула: «Все подымающееся — сходится», результирующая социозрастных процессы в смене поколений, оказывается самодостаточной в своем объединяющем потенциале. Просто поразительно, как многозначительно обещаючи такие аналогии. В них скрыто гораздо больше, чем внешнее, поверхностное отождествление или дифференциация стадий, которые минуют молодые художники, входя в искусство. Структура социализации творчества каждого из них, вне зависимости от того, каким десятилетием определялась его молодость, изоморфна, то есть подобна в главном. От юношеской рефлексии к осознанию себя личностью, а затем художником, чье искусство обращено к людям, обществу и его проблемам, причем не мистифицированным, а по-настоящему реальным, — таков путь становления социально значимого таланта. И здесь важно уметь переходящее, случайное, иллюзорное не спутать с фундаментальными обоснованиями собственного творчества, доподлинно ощутить, во имя чего и для кого создаются художественные произведения, в том числе и экспрессивно-выразительные тексты, родственные тем, что вызвали эту полемику.

Музей пролетарского быта

Нина Кружевница



В Центральном Доме актера ВТО состоялся 155-й выпуск устной библиотеки поэта, основанной Л. Озеровым. Назывался он «Песнь любви продолжается» и представлял собой озвученную антологию лирики зарубежных поэтов по книге «Песнь любви» (составитель С. Магидсон) в исполнении коллектива грузинской филармонии под названием «Музыка, поэзия, живопись» (руководитель и исполнитель фортепианных произведений Л. Микава). Название коллектива уже само говорит о его необычном, экспериментальном характере.

Обособление и единение жанров и видов искусства — две силы, из взаимодействия которых возникают художественные явления, отмеченные особыми интонациями. Они как бы содержат в себе, с одной стороны, рискованность и беспокорность границы, но, с другой стороны, несут в себе незабываемость собственной специфики. Они как бы и самодостаточны и в то же время готовы перейти в другое состояние. Одновременно условные и определенные по форме выражения, зыбкие и жесткие в границах жанра, такие явления искусства содержат свой особый нерв. В данном случае не было попытки создать новый сценический жанр из сочетания поэзии, фортепианной музыки, голоса флейты вокальных произведений и живописи.

Скорее, напротив, это попытка не подчиненного и даже не соподчиненного, а как бы самостоятельного существования произведений разных видов искусств, объединенных одной темой — «Песнь любви» ради одной цели — сопереживания причастности к вечным духовным ценностям. Утонченная атмосфера искусства возникла на концерте не только от музыки Глюка или стихов Ронсара, не только звуков фортепиано, но и ритмов, с которыми чередовались, сменяя друг друга, исполнители, пластики мизансцен, характера общения исполнителей, силуэтов их фигур, — все несло на себе отпечаток артистизма.

«Живопись» на этом вечере была представлена акварелями самодельной художницы Наны Мачабели. Флоральные импровизации Мачабели оказались созвучны по поэтическому настроению этому вечеру искусств: они насыщали сцену то цветом вечерних сумерек, то светом блистательного утра.

Небольшие по формату акварели Мачабели с изображением ветвей и трав, показанные на большом экране, воспринимались как панорамы природы и этим носили как бы свою тему в те вечные ценности, которым был посвящен вечер.

А. С.

В Музее революционной, боевой и трудовой славы лесокombината «Красный Октябрь» города Перми, созданном энтузиастом Борисом Федотовичем Субботиным, появилась экспозиция, представляющая собой обычную комнату. Одну из тех, в которых жили рабочие в 20—40-е годы. Подобных экспозиций в музеях Перми нет. Старое-престарое, в почти черной, прокопченной временем раме — зеркало. Покойно тикают ходики. Граммофон чуть шепеляво выводит знойную мелодию довоенного танго. И вдруг совершенно явственным становится ощущение, что мы смотрим из будущего, из 80-х годов, на давно прошедшую жизнь первых десятилетий нашего века, которая вдруг на какие-то мгновения стала единственно возможной реальностью.

...1927 год. На лесокombинат пришел крепкий, веселый молодой человек. Определился на самую трудную работу: на здоровенных плечах своих носил доски, укладывал их в штабеля, а потом погружал в вагоны. В 30-е годы его призвали в армию, в кавалерию. Многие успел этот заметный парень. От простого рабочего дошел до начальника цеха. Началась Великая Отечественная война — пошел воевать. На спинке кровати висят его косоворотка, черный пояс. На стуле — пилотка со звездочкой и шпору со стершимися колесками. Имя его — Степан Федорович Козлов. А все упомянутые вещи берегла и подарила музею его жена.

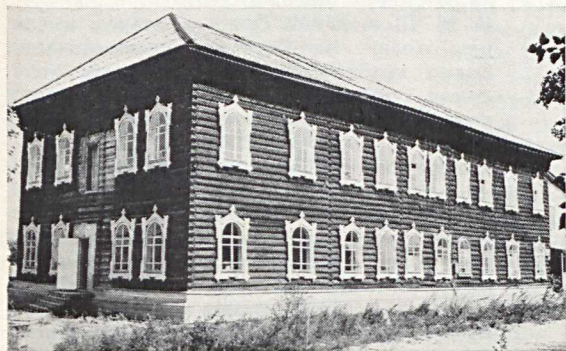
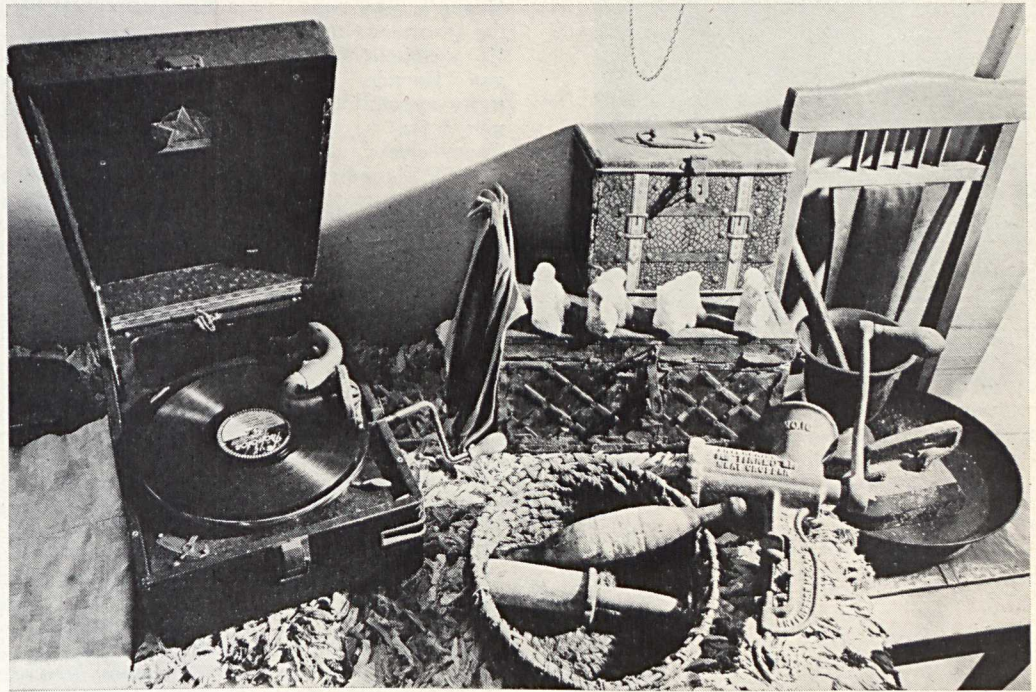
Есть в комнате небольшая, ручной работы, полочка. На ней несколько книг. Насущных, самых необходимых в то время для рабочего человека учебных пособий. Какими же были тогда учебники? Перелистаем «Книгу для чтения и работы на четвертом году обучения в школах ФЗО», изданную в 1931 году. В ней можно найти рассказ Серафимовича. Стихотворение Некрасова. Рекомендацию о том, как ухаживать за швейной машиной. Разъяснение — что такое съезд Советов. Небольшую табличку, свидетельствующую о достижении современной техники. Она достаточно любопытна: «Скорость передвижения в час: пешеход — 4 км, лошадь — 8, поезд пассажирский — 30, аэроплан военный — 500». Пестрые сведения. Но что же делать? Систематическое образование, теперь обязательное для всех, тогда еще только начиналось.

Шкаф. Посудный шкаф, в котором часто еще хранили и документы, ценные бумаги. Вот и здесь тоже, рядом с послужившими не один десяток лет тарелками и кружками лежат удостоверение на имя Варвары Егоровны Каменевой и ее профсоюзный билет. За стеклянной дверцей шкафа — ее же фото. Любительский снимок. Сидит Варвара Егоровна на скамейке возле дома своего. В телогрейке. На коленях, как драгоценность, лежат две буханки хлеба. Снимок сделан в конце сороковых годов.

Жизнь Варвары Егоровны была долгая. В трудовой книжке, которая лежит тут же, значится, что родилась она в 1900 году, образование у нее начальное, на комбинат пришла в 1931 году. А до комбината основные события в ее жизни были такие. Жила она в деревне Беляевка. Муж ее состоял в партячейке. Когда пришли белые, мужа убили на глазах Варвары Егоровны. Ее, как жену красного, избили плетью.

На комбинате она сразу же вышла в передовые работницы — стала ударницей. И до последних лет жизни была всеми уважаемым человеком.

Обстановка ее дома — основа новой экспозиции музея. Это Варвара Егоровна смот-

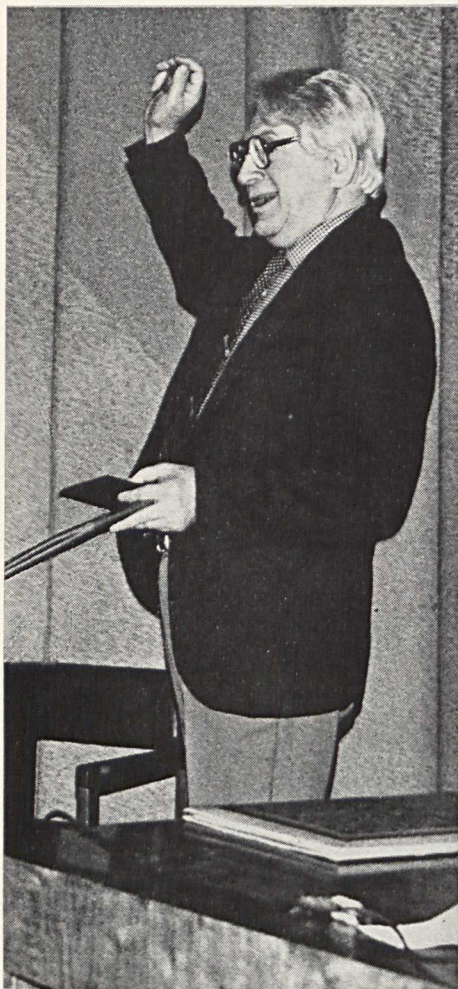


релась в безнадежно теперь постаревшее зеркало. Это она хранила свои пожитки в сундуке и комод, это ее посуда и теперь стоит в принадлежавшем ей шкафу. Впрочем, здесь все вещи подлинные. Тяжелая бронзовая керосиновая лампа. Вместительный самовар, зеленого и фиолетового цветов эмалированные тарелки. Четырехгранная, с широченным горлом и значительной затычкой склянка — дореволюционная поделка, подаренная музеем работником комбината Владимиром Федоровичем Швалевым. На стене фотография молодого красивого мужчины, Ивана Евдокимовича Зуева с женой — первого и лучшего пилотера комбината. Вязаные подзоры на кровати, занавески в технике

ришелье, вышитые крестиком полотенца, дмотканая дорожка на полу — самодельный, старомодный тесноватый уют. Вещи только самые необходимые, а тесно. Едва можно протиснуться между сундуком и кроватью. Неужели нельзя было для экспозиции найти помещение посвободнее? — Нет, — отвечает Борис Федотович. — В том-то и дело, что и размер — 10—11 квадратных метров — обычный для городских жилых комнат того времени. Сделать площадь большей — значит исказить действительность. Значит не дать вам возможности почувствовать подлинную атмосферу, в которой жили люди. А знаете, как им пришлось в войну? В наш завод-

ской район эвакуировали 600 человек. На улице никто не остался. На 10 квадратных метрах жили по 5—7 человек. Мирно тикают дешевенькие, но самые надежные и точные часы того времени: с изображением трех медведей на кокошнике под диферблатом. Отсчитывают давно прошедшее время, которое вернула нам коллекция вещей, собранная Борисом Федотовичем Субботиным. — ...Комната почти готова, — приговаривает Борис Федотович. — Посетителям я ее уже показываю. Но дела еще остались. Я уже приготовил 700 кирпичей. Завтра начну класть печь. Вот тут встанут умывальник, ухват; клюку, чугунок положу вот здесь. И тогда все будет на месте.

Иосиф Михайлович Шошенский



Первого мая этого года ему исполнилось бы семьдесят пять лет.

Не суждено было дожить до этого юбилея Иосифу Михайловичу — замечательному художнику советского декоративного искусства.

Творчество заслуженного художника РСФСР Иосифа Михайловича Шошенского принадлежит к области оформительского искусства, а его произведения являются, по его же собственному определению, проектами декоративно-художественных ансамблей предметно-пространственной среды.

Советское оформительское искусство в его современном диапазоне жанров и форм — уникальное явление XX века и имеет мощные художественные традиции, которые навсегда легли в фундамент социалистической культуры.

Эти традиции, рожденные и освященные Великим Октябрем, стали идейным и художественным идеалом Иосифа Михайловича, который твердо следовал им на протяжении почти полувека своей творческой деятельности.

Значительная часть творчества И. М. Шошенского посвящена традиционному, но всегда уникальному в своей задаче, искусству эмоционального зрелища и информации — искусству создания выставок. При всем разнообразии выполненных им в этой области работ, а также используемых средств и приемов выразительности, главный принцип творчества Шошенского — образность экспозиции — не менялся никогда.

«Любая выставка, — говорил он, — это образ. Каждый раз уникальный. Вель только образ позволяет связать конкретно-реальные предметы, то есть экспонаты — со всеобщим в единое целое. Только образ позволяет сделать конкретную выставку фактором общественно-культурным, что является основной задачей современной экспозиции».

Этим глубоким убеждением художник неизменно руководствовался в своей практике.

Работа над павильонами ВСХВ 1939 года, павильон «Поволжье» на ВСХВ 1954 года, «Черная и цветная металлургия» на ВДНХ СССР 1956 года, выставка к Всемирному конгрессу профсоюзов в Москве 1961 года, советские разделы международных выставок «Книга-70», «Стройматериалы-71», «Интерпродмаш-78», «Интербытмаш-76», «Инполиграфмаш-83», экспозиции художественных выставок в Центральном выставочном зале, Центральном Доме художника (в том числе выставка «50 лет МОСХ»), Доме художника МОСХ, ряд советских выставок за рубежом — далеко не полный перечень творческих работ, выполненных Иосифом Михайловичем самим, либо в содружестве с авторскими коллективами, которые он возглавлял.

Художественный и общественный успех его работ был закономерен и определен силой творческой личности художника.

Современный художник-оформитель должен быть режиссером-постановщиком и так размещать экспонаты выставки, чтобы зритель получил максимум интересной и полезной информации и одновременно воспринял ее эмоционально. Он должен быть декоратором-виртуозом. Он обязан быть не только отличным рисовальщиком, но и смелым талантливым архитектором и инженером. Все это умел делать художник Шошенский, и делал блистательно. Для каждой экспозиции он находил свое оригинальное и самобытное решение.

Творческое наследие И. М. Шошенского разнообразно во всем диапазоне советского оформительского искусства.

Большое значение художник придавал развитию такого серьезного и чрезвычайно перспективного жанра оформительского искусства, как проектирование общественной среды, в которой трудится и отдыхает советский человек.

И. М. Шошенским был выполнен ряд чрезвычайно интересных проектов культурно-бытовых и промышленных зон и даже городов (ВАЗ в г. Тольятти, Академгородок в Новосибирске и др.).

Огромный опыт художника в этой области оказался необычайно ценным для формирования его теоретических воззрений и работ.

Именно этот практический опыт художника был положен в основу его активной теоретической работы в творческой группе МОСХ по разработке комплексной идейно-художественной концепции синтеза искусств в архитектуре и градостроительстве Москвы.

Творческие работы И. М. Шошенского заслуженно получали широкое общественное признание. До последнего года жизни И. М. Шошенский неоднократно удостоивался премий и дипломов Союза художников за лучшие работы по разделу декоративного искусства.

И. М. Шошенский часто работал с творческими коллективами, в которых преобладала молодежь. Художник не просто мягко и тактично передавал им свой огромный творческий и профессиональный опыт, но он был настойчив также в повседневном воспитании в молодом художнике активной общественной и гражданской позиции.

Редкостное качество исключительной доброжелательности к деятельности коллег, особенно молодых художников, в значительной степени способствовало активному развитию творчества художников декоративно-прикладного искусства столицы, председателем секции которого он являлся бесценно около 20 лет.

И. М. Шошенский был секретарем и членом правления Московской организации Союза художников РСФСР, членом правления Союза художников РСФСР, членом комиссий по оформительскому искусству при СХ РСФСР и СССР.

Редкое природное художественное дарование, безупречный вкус, доброта к людям, но требовательность к себе и другим, глубокая убежденность и бескомпромиссность творческой позиции художника в сочетании с мягким юмором и неистребимой любовью к жизни создают портрет большой и светоносной личности художника-гражданина в современном искусстве.

«Особенность оформительского искусства как профессии, на мой взгляд, состоит в том, — говорил Иосиф Михайлович, — что она находится в становлении.

Астрофизики утверждают, что наша вселенная постоянно расширяется. Шутя я мог бы сказать то же самое о своей профессии, которая во многом «стара, как мир», и одновременно современна, как последнее его проявление, потому что суть ее — отражение действительности».

Эта мысль определяет основы школы мастера, которая будет творчески расти в произведениях художников советского оформительского искусства. Это будет подлинным и достойным памятником лидеру московских художников-оформителей.

Виктор Савицкий

Н.А. Виноградова

**СКУЛЬПТУРА
ЯПОНИИ.
III—XIV вв.**



В советском востоковедении произошло значительное событие — в издательстве «Изобразительное искусство» вышла в свет книга Надежды Анатольевны Виноградовой*, посвященная классической японской скульптуре. Книга приятно, хотя и скромно издана; ее форма очень точно отвечает содержанию — она академична, строга и одновременно проста и как-то особенно, по-японски изысканна. В книге нет ничего нарочитого, вычурного; она может быть примером культурного и вполне современного издания. У книги удобный формат, ее с удовольствием прочтает самый широкий круг читателей. Для специалистов-востоковедов она имеет особый интерес. Это одна из немногих, опубликованных за последние годы в Советском Союзе, серьезных книг по японскому искусству вообще и первая столь полная работа по японской скульптуре в частности. И как бы в соответствии с общим обликом, книга написана серьезно и одновременно легко, ее стиль строго научен и вместе с тем свободен, прост, полностью лишен претенциозности и ложной наукообразности, столь частой в новейшем советском искусствознании.

В том, как автор подает материал, есть что-то личное, даже интимное; читая текст, мы понимаем, что Надежда Анатольевна бывала в Японии и искусство этой страны является для нее не только предметом научного исследования, но привлекает просто как человека, любящего и умеющего наслаждаться красотой.

Так же как содержание и внешний вид книги, строга и академична ее внутренняя структура: материал расположен по хронологическим периодам, каждому из которых посвящена отдельная глава; в пяти главах отражены все важнейшие этапы формирования и эволюции японской скульптуры на протяжении двенадцати столетий. Работу предваряет введение, занимающее в ней совершенно особое место, оно емко, насыщено фактами и мыслями, в нем, как и в основном тексте, совсем нет пустого ненужного фона, здесь каждый абзац содержит серьезную мысль, четко сформулирован-

ный тезис. На нескольких страницах автор сжато, но одновременно глубоко и точно формулирует характерные особенности японской пластики и основные этапы ее становления, говорит о воздействии японской культуры на эволюцию пластической формы, избегая при этом всякой нивелировки и упрощения. Здесь затрагивается такой широкий круг вопросов, как особенности японской мифологии и религии, отмечается роль буддизма и синтоизма в формировании художественного мировоззрения народа, обсуждается проблема места пластических искусств в системе художественного творчества Японии, высказывается мысль о курганной скульптуре ханыва как первооснове, определившей характерные особенности пластического мышления японцев.

Переходя от введения к рассмотрению конкретного пластического материала по периодам, автор опирается в основном на точные и одновременно развернутые искусствоведческие анализы. Каждый анализ — результат тщательного наблюдения, кропотливого исследования, они конкретны, убедительны, но вместе с тем каждый анализ не самоцель, а источник, как бы отправная точка для широких выводов и обобщений. Именно на основании анализов отдельных произведений автор делает выводы о характере и эволюции алтарной композиции, о месте скульптуры в пространственном решении храмового интерьера, о значении цвета в формировании художественного образа японской пластики; из анализов выводится и заключение о мировоззрении скульпторов, об основных художественных взглядах среды и эпохи. Так, развитие пластики включается в широкий круг проблем — становления национальной культуры и идеологии, развития градостроения и архитектуры, эволюции эстетических приемов и технических навыков. В книге поднимаются и такие сложные вопросы, как, например, влияние эзотерических форм буддизма на введение образов синтоистских в пантеон буддийской скульптуры, а также на изменение их стилистического и образного начал.

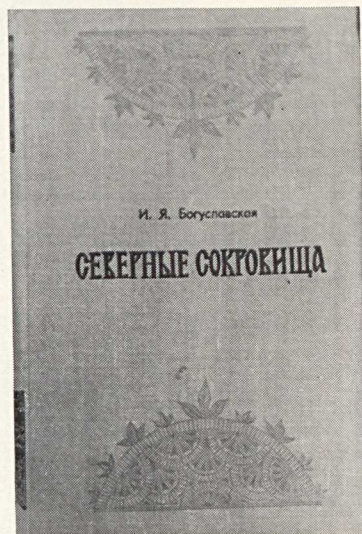
Через всю книгу красной нитью проходит мысль о взаимодействии японской скульптуры с искусством стран Востока — Кореей, Китаем, Индией, со странами Ближнего и Среднего Востока, а также о формировании на основе освоения этого широкого культурного наследия собственно японского пластического идеала. При этом автор не упрощает проблему — он показывает всю сложность и длительность процесса выработки национальной художественной системы, стоящей в сложной и опосредованной зависимости от становления государственных и общественных уложений, от укрепления идеологических и культурных традиций, от сложения собственно японского национального сознания.

В книге уделено должное внимание всем важнейшим видам и этапам развития японской

скульптуры, однако она несет на себе печать пристрастий и личных вкусов автора, и в этом ее особая привлекательность. Каждый раздел имеет свое лицо. И если, например, глава, посвященная торжественному и строгому искусству периода Нара, написана особенно серьезно и основательно, то глава о живописном и праздничном искусстве периода Хэйан отличается легкостью и увлекательностью. Следует отметить еще одно качество этого многогранного исследования: оно не только насыщено фактами, касающимися его главной темы — скульптуры и архитектуры, но также сведениями из самых различных областей идеологии и культуры. Мы многое узнаем о дальневосточной мифологии, о народных верованиях, о космогонических представлениях народа и многом другом.

Хотелось бы поздравить автора, читателей и советское искусствознание с новой интересной работой — достойным вкладом в современную востоковедческую науку.

Б. Воронова



... В 1859 году студент Московского университета П. Рыбников на одном из островов Онежского озера услышал у рыбацкого костра живой эпос — пение былины. С тех пор и по сей день не прекращается паломничество на русский Север. Фольклористы, лингвисты, историки, археологи, этнографы, архитекторы, искусствоведы, художники проявляют интерес к этому заповеднику национальной культуры. О русском Севере, его бытовой и материальной культуре написаны десятки книг. К ним сейчас прибавилась и небольшая, скромно изданная местным издательством книга научно-популярных очерков о народном искусстве Севера — «Северные сокровища»*. Ее автор — кандидат искусствоведения И. Богуславская — много исходила по этой земле, не раз бывала с экспедиция-

* Богуславская И. Я. Северные сокровища. Архангельск, Северо-западное книжное издательство, 1980.

ми Государственного Русского музея, где она заведует отделом народного искусства, в Архангельской и Вологодской областях. Свой рассказ о народном творчестве русских северян И. Богуславская ограничила теми формами проявления старой народной культуры, что послужили животворным источником для развития местных художественных традиций, в том числе и в наше время. Емкий текст очерков вместил сведения о таких видах народного искусства Севера, как резьба и роспись по дереву, художественные изделия из металла, чернь по серебру, гончарство и глиняная игрушка, вологодские кружева, холмогорская резьба по кости. Называет автор и имена создателей изделий.

Научно-популярные очерки о народном искусстве с глубокими знаниями материала автором и доходчивым изложением выгодно отличаются от тех популярно-описательных многословных публикаций на темы народного творчества, которые предлагают читателю представители разных профессий, в той или иной степени его осознавшие. Сама И. Богуславская определяет свою цель «в привлечении внимания к наиболее ярким явлениям народного искусства края, в показе художественных особенностей и достоинств, в раскрытии преемственности развития в современных условиях». Автор помогает читателю не только разобраться в особенностях народного творчества данного региона страны, но и отмечает некоторые острые и негативные моменты, характерные для смены его форм и жанров в век НТР.

Наталья Шкаровская

* Виноградова Н. А. Скульптура Японии III—XIV веков. М., 1981.

Выставки

Юбилейная выставка Узбекистана

Двадцать восьмого февраля в Центральном выставочном зале открылась выставка, посвященная шестидесятилетию образования Узбекской ССР, самая большая выставка изобразительного искусства республике в Москве за все годы ее существования: свыше 1300 работ почти пятисот художников.

В разделе станкового, кино-театрального и декоративно-прикладного искусства экспонировались в основном работы последних пяти-шести лет: лишь очень небольшая часть экспозиции была отведена работам тех русских художников и их учеников, которые стояли у истоков возникновения национальной школы узбекской живописи.

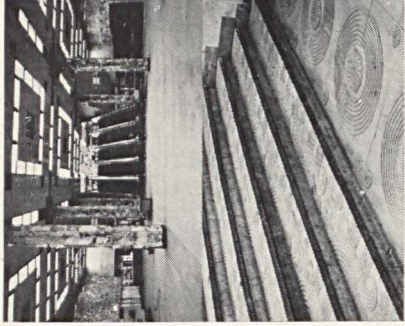
Гораздо больший отрезок времени охватывал раздел народного творчества, где были представлены гончарство, мелкая пластика и игрушки, ковры, текстиль, вышивка, чеканка по металлу, резьба и роспись по дереву, лаковая миниатюра, табакерки-наску, кожа и музыкальные инструменты.

Традиционное узбекское искусство пользуется широкой известностью еще со времен античности и средневековья, и вот уже более ста лет, с семидесятых годов прошлого века, вызывает восторг и восхищение на выставках во всех крупнейших городах Европы и Америки. На Всемир-

НОВЫЕ РАБОТЫ

Универмаг «Московский»

Несколько месяцев назад вступил в строй самый большой в нашей стране и в Европе универмаг «Московский» на Комсомольской площади. Авторский коллектив: архитекторы А. Рочетов (руководитель), О. Гридасов; инженеры В. Козловский, В. Сухощкий, В. Чиколодкова, Л. Фатнеева, А. Масарский. Эта площадь по праву считается уникальным памятником русской архитек-



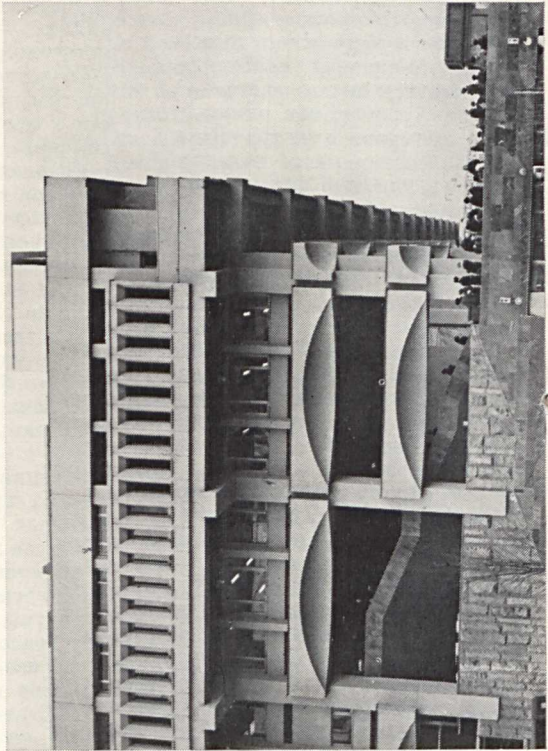
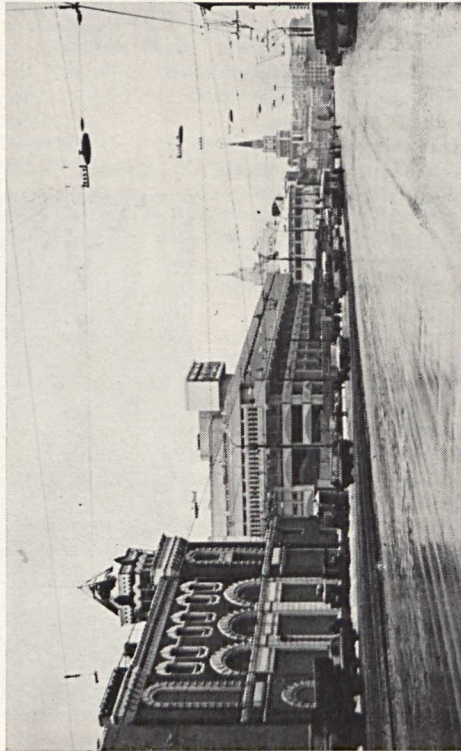
Интерьеры универмага решены скупой, но выразительно. Очень хороших пропорций двухсветный зал первого этажа, красивые чугунные полы у входов и на лестницах, мраморная облицовка колонн, глянцевоитые ячеистые плиты навесных потолков придают выразительность подчеркнутую функциональным и простым планировке торговым помещениям. Необычно и технологичное решение этого здания: большой центральный разгрузочный двор в полуподвальном цокольном этаже, окруженный лифтами, которые подают товар в аттиковый, отведенный под склады, этаж и в торговые залы, и система периферийных лифтов для транспортировки товаров со склада к зонам торговли. Такая структура торгового центра у нас в стране применена впервые. До сих пор магазины делили на переднюю, торговую и заднюю, подсобную зоны. Нет сомнения в том, что многие идеи, заложенные в здание универмага «Московский», найдут применение и получат дальнейшее развитие при строительстве торговых центров в будущем.

Е. Владимиrowa

«Диалоги»

В Доме архитектора Одинадцатая встреча из цикла «Диалоги» в московском Доме архитектора была посвящена проблемам городского фольклора. Ведущий встречу доктор архитектуры А. Икон-

ди и придала своему магазину из сборного железобетона традиционный облик торговых рядов: возвели невысокое удлинённое здание на массивном цоколе с выступающим верхним аттиковым этажом и подчеркнутую вертикальным членением стен. Интересны арочные сборные элементы фасадов — железобетонные объемные панели, повторяющиеся на главном фасаде в строгом, почти ордерном порядке. На скошенных торцах здания и ломаных плоскостях его заднего фасада ритм чередования этих панелей усиливается, становится менее регулярным. Большие лоджии



Пятьдесят пять наименований новых изделий для массового производства предложил вниманию совета коллектив Группы всемирного хрустального завода. Восемнадцать наборов рюмок, бокалов и фужеров, семнадцать наборов для вина и воды, вазы для цветов и другие изделия, среди которых много интересных образов цветного стекла великодушных форм с различными по рисунку ножками, выполненными методом подпрессовки, который не требует практически доплатительной обработки готового изделия. Вся же коллекция Группы всемирного завода в целом отличалась стилистическим единством и целостностью. Теперь лишь от завода зависит внедрение ее в производство.

Интересные работы показали художники Первомайского стекольного завода В. Бердников и Н. Куриянов. К сожалению, завод не сумел создать для своих художников благоприятных условий для работы, у них нет даже бригады мастеров, которые довели бы их образцы до полной готовности.

Совет дал положительную оценку работе художников Калининского стекольного завода, которые показали новые рисунки деколи и шелкографии для механизированного изготовления стаканов и изделий на ножке, а также образцы изделий, выполненных методом центробежного формования.

Обсуждая вопросы творческой деятельности художников, занятых в промышленности, совет отметил, что за последнее время резко уменьшилось количество творческих, экспериментальных работ, предлагаемых на его рассмотрение. Происходит это в результате того, что действующее «Положение о главном художнике и художнике предприятия», введенное Министерством промышленности стройматериалов СССР в 1981 году, взамен «Положения» МПСМ РСФСР 1974 года, полностью отменило те права на творчество (творческие дни, творческие командировки, свободное расписание, возможность выкупа своих работ), которые суще-

МОЗАИКА

ных выставках в Париже (1937), в Нью-Йорке (1939) узебские мастера получили высшие награды. Советский зритель впервые познакомился с этим искусством в 1923 году на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке, где узбекские ремесленники принимали участие в оформлении павильона Туркестанской республики.

В республике делают многое для сохранения и развития традиционных промыслов. Большую роль в осуществлении этой программы сы-

Создание Ташкентского экспериментально-творческого комбината прикладного искусства позволило возродить на современной основе производство традиционной синей керамики, что существовало в Узбекистане с древности. Художников республика.

Выставка «Изобразительное, декоративно-прикладное и народное искусство Узбекистана» была организована Министерством культуры СССР, СССР, министерством культуры УзССР и СХ УзССР.

А. Елагин

Ростов-на-Дону

В выставочном зале Союза художников прошла первая зональная выставка произведений молодых художников юга России «Край хлеборобный», посвященная 65-летию Ленинского комсомола.

Живопись, графика, скульптура, произведение театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, представленные 400 авторами Дона, Кубани, Ставрополя, республик Северного Кавказа, привлекли внимание посетителей. За время работы выставки ее посетило свыше пяти тысяч человек. Особой популярностью у посетителей выставки пользовались произведения, художественными средствами отразившие борьбу всех людей доброй воли за мир, пропагандирующие мирный труд, братство народов Земли.

Рига

Плетение старых мастеров можно увидеть в экспозиции этнографического музея под открытым небом. Выставку подготовил старший научный сотрудник музея Э. Кезе. В ней 123 оригинальных предмета из музейных фондов, представляющих древенскую утварь, бытовавшую в XIX веке в крестьянских усадьбах Латвии, а также поделки, созданные в первой четверти XX века.

Житомир

В праздничный наряд старинного города, который в этом году отметит свое 1100-летие,

туры XIX—XX веков. Здесь строили архитекторы Тон, Шехтель, Шусев, Поляков. И каждый из них обращался при этом к темам старорусской архитектуры («московско-вишернорусский» характер здания вокзала Шехтеля, тема Казанского кремля у Шусева, дворцовые интерьеры в гостинице Полякова) и использовал в своей работе наиболее передовые для его времени технологии и конструкции. Авторы универмага «Московский» продолжили эту линию застройки вокзальной площа-

органически вплелись радужные росписи Э. Д. Мосийчук. Художник-монументалист, она уже несколько лет украшает родной город яркими мозаичными панно, настенными рисунками, славянскими мир, труд, дружбу.

Оригинальным тематическим решением, богатой палитрой отличаются ее росписи и панно «Первый звонок», «Садко», «Колобок», «Сказки народов мира». Сюжеты многих работ навеяны поэзией Леси Украинки, Максима Рыльского, украинского фольклором.

Воронцовград

Неповторимые по красоте изделия из мельхиора и камня пополнили экспозицию Воронцовградского музея имени Артема. Автор коллекции — преподаватель института В. С. Гузь. Созданные им кабошоны, наборы «Юбилейный» и «Виктория» были отмечены дипломами на всеююзных выставках «Удивительное о камне».

Москва

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства прошла выставка «Каслинское художественное литье». В трех залах музея было представлено 240 произведений XIX—XX веков из собрания музея в Москве, Перми, Свердловска, Челябинска, кол-лекции Каслинского завода.

Тбилиси

Три гобелена — дипломная работа выпускника факультета декоративно-прикладного искусства Тбилисской Академии художеств Зураба Кокая — пе-

и открытые лестницы по углам универмага — вынесенные на открытую террасу покоя отдельно стоящие стеленные витрины, обращенные торцами к фасаду магазина, создают иллюзию существования некоей промежуточной, буферной зоны между универмагом и вокзальной площадью. Светлые бетонные панели и красные керамические пояса над лентой витрин универмага зрительно объединяют его со стоящим рядом «в линию» Домовским Центральным Домом культуры железнодорожников и Казанским вокзалом.

реданы в дар Тбилискому госцирку. Теперь они висят там, привлекая внимание многочисленных посетителей яркой цветовой гаммой.

Однако, как отмечают специалисты, главное достоинство этих гобеленов — в новой технологии исполнения, которую З. Кокая освоил под руководством профессора кафедры художественного оформления тканей Академии художеств Нодара Цагарели. Заключается она в применении отходов, полученных на текстильных предприятиях. Большую практическую помощь художнику оказали сотрудники Грузинского научно-исследовательского института текстильной промышленности.

Чита

Здесь, в областном художественном музее открылась выставка работ уральских ювелиров. Образы древних уральских сказов, легенд запечатлены в агате, лазурите, халцедоне мастерами В. Храпцовым, Л. Устюжаниным и другими свердловскими умельцами.

Раменское

«Чаепитие» — так называется декоративный квасник, выпуск которого в этом году начались гжельские мастера. Недавно новинка появилась на прилавках московского фирменного магазина «Русский сувенир» и сразу привлекла к себе внимание покупателей. Создан квасник по мотивам рисунков народного художника РСФСР Л. П. Азаровой. *И. И.*

ников говорил о том, что архитекторы в поисках новых средств и связей, которые смогли бы обогатить нашу культуру и в особенности искусство, прежде всего обращаются к городскому фольклору, так как он, в отличие от фольклора крестьянского, классического, несет в себе черты урбанизма. Доклады показали, как проявлялись мотивы и стилистика этого профессионального искусства в творчестве таких художников XX века, как Кустодиев, Гончаров, Ларионов, Малевич, Тагилн и Маяковский, и в агитационном искусстве двадцатых годов. Затем он остановился на примерах фольклорной, непрофессиональной архитектуры и проследил элементы городского фольклора в архитектуре постмодернизма наших отечественных «теремках» и «лесных сказках и былях». Сотрудник музея В. В. Маяковского И. Кюн рассказал о работе Маяковского в «Окнах РОСТА», после чего состоялось обсуждение развешенной в зале, где происходила встреча, живописи и графики Н. Пестеровой, Г. Павлова, Л. Пурыгина, А. Петрова, М. Ромадина, Л. Курзенкова, А. Воронкова, А. Максимова, А. Кретева и С. Потапова. Организаторы «Диалогов» пригласили этих художников на свой вечер, поскольку в их творчестве явно звучат мотивы городского фольклора, старой вывески, лубка. Вечер закончился выступлением фольклорных ансамблей из Москвы и Смоленска, которые при живом участии зрителей исполняли старинные песни и народные песни среднерусской по-

В. Шапошникова

Художественный совет по стеклу

«Новая ситуация рыночной конъюнктуры и вопросы обновления и расширения ассортимента» — под таким девизом прошел очередной художественный совет Министерства стройматериалов РСФСР. В работе его принимало участие более 20 заводов России.

ствали ранее. Считается, что руководители Министерства промышленности строительных материалов СССР решат эти вопросы таким образом, чтобы их решение способствовало дальнейшему развитию художественной промышленности.

Т. Милостная

В «Декоративном клубе» МОСХ

Очередное мартовское заседание «Декоративного клуба» Московского организации СХ было посвящено работе художников по текстилю. Обсуждалась работа молодых членов группы по оформлению интерьеров, которая выполняется на Комбинате прикладного искусства.

В Доме художника на Кузнецком мосту была показана однадневная выставка десяти художников и проведено ее обсуждение. А. Абрамов, Н. Абрамова, Е. Артюшенко, Л. Альтман, Л. Заварзина, Н. Прыдкина, Л. Ракицких, М. Савудина, Г. Саросельская, И. Симонова показали фрагменты и эскизы занавесей в технике ткачества, росписи и аппликации. Все выступавшие отметили профессорскую работу участников выставки. Все это очень важно, поскольку сегодня текстиль пользуется популярностью и широко используется в качестве декоративного элемента оформления. Свидетельство тому география заказов, которые получает комбинат, она охватывает практически всю страну от Норильска до Гродно. Сотрудники Комбината прикладного искусства с особым интересом вольствием говорили о том, что их художников постоянно приглашают сотрудничать старые заказчики. «Это такая радость знать, что твоя работа висит в помещении, где работают или отдыхают люди, и знать, что они слова зовут тебя работать, что ничего другого уже не надо», — сказал Г. Панкова. Слова молодого художника можно было бы сделать девизом этого заседания «Декоративного клуба». *А. Рубер*

Музыкальные шкатулки

Художник-конструктор творческого объединения кукольных фильмов студии «Союзмультифильм» Олег Пантелеймонович Масаинов всю жизнь провел среди кукол. Он их придумывает, изобретает, делает по эскизам художников, собирает из всего, что попадется под руку, и чинит. Чьи только игрушки не прошли через его руки! К нему приходили С. Образцов и Г. Рошаль, С. Мартинсон и В. Драгунский... Наверное, нет в нашей стране актера-кукольника, который бы ни разу в жизни не обращался к Масаинову за консультацией или помощью. Кукол к нему привозят и приносят со всех концов мира. Некоторые из них не пожелали расстаться с мастером и осели в масаиновском доме навсегда. Так собралась удивительная коллекция. Куклы с побережья Северного Ледовитого океана и куклы из Индии, куклы из Японии и Южной Америки, из Парижа и из Молдавии, из Англии и с Явы. Куклы из дерева и фарфора, из бумаги и из рисовой соломы, куклы из маисовых зерен и запеченного хлеба. Marionетки — перчаточные, теневые, заводные. Среди всего этого многообразия почетное место занимают старые музыкальные игрушки.

В комнате, где они располагаются, периодически раздается звон, поскрипывают пружины, громко тикают старые часы, кричат каждые четверть часа механическая перепелка, каждый час ей отвечает кукушка-автомат. Олег Пантелеймонович большим ключом заводит большие французские часы. Приходит в движение серебряная ленточка водопада и оживают со щебетом птицы: машут крыльями, прыгают с веточки на веточку, одна пьет, другая, сидя на гнезде, поводит головой. Хозяин запускает и старые швейцарские часы, и сидящий фокусник в чалме подымает руки. Впервые такие часы с фокусниками или гадалками начал делать в середине XVIII века швейцарский часовщик Анри Майард. Его фирма выпускала их затем на протяжении 150 лет. Хозяин подходит к французскому театру. Заиграли на небольшом балконишке-лодочке три музыканта. Закружились в танце пары: дамы, горожане, молодые люди. Стекланные колпаки и коробки, в которые упрятаны все эти чудеса, таинственно поблескивают. Механические игрушки нельзя держать на открытом воздухе, на них оседает пыль, и они быстро выходят из строя. Старая механика капризна. Мало того, оказывается, что для того, чтобы эти вещи жили, их надо регулярно заводить и пускать в ход, иначе они испортятся. «И потому,— говорит хозяин,— я их завожу довольно часто, много показываю тем, кто у меня бывает». Но при этом совер-

шенно очевидно, что и сам Масаинов испытывает огромное удовольствие, глядя, как вещи его оживают,— это любимые игрушки.

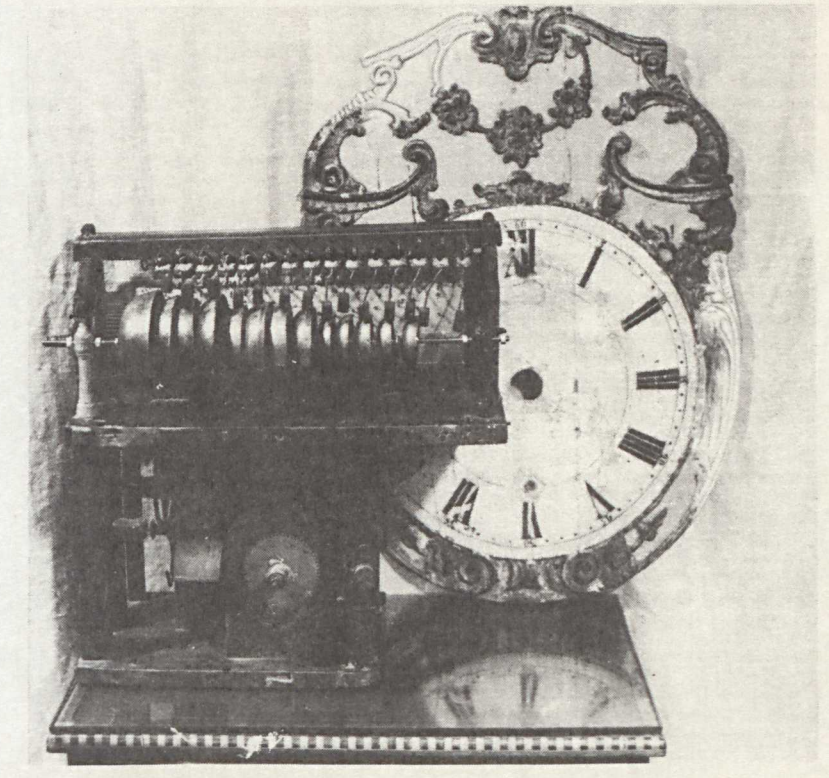
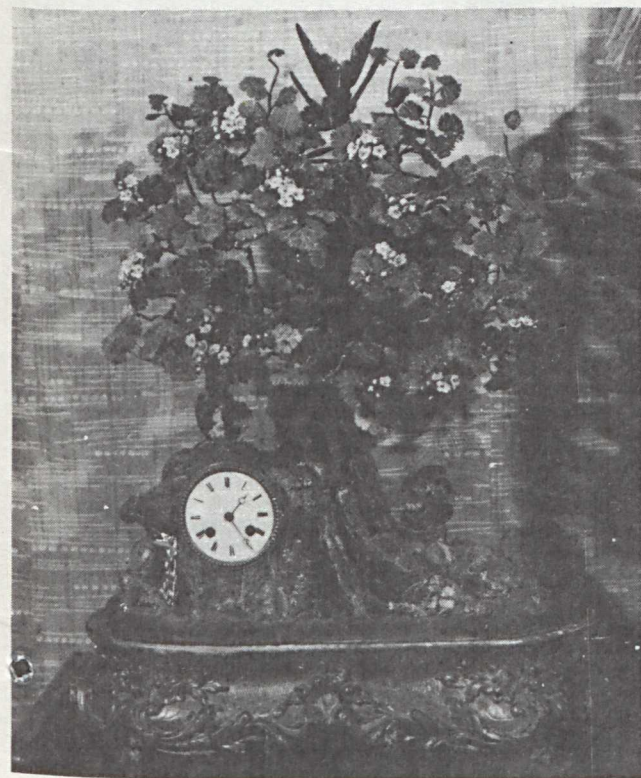
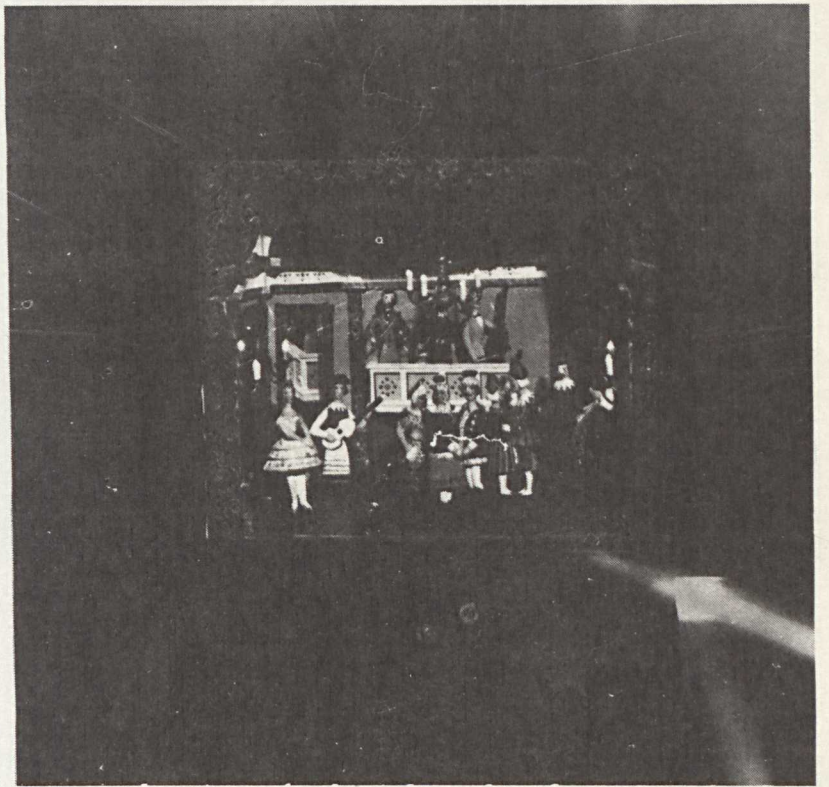
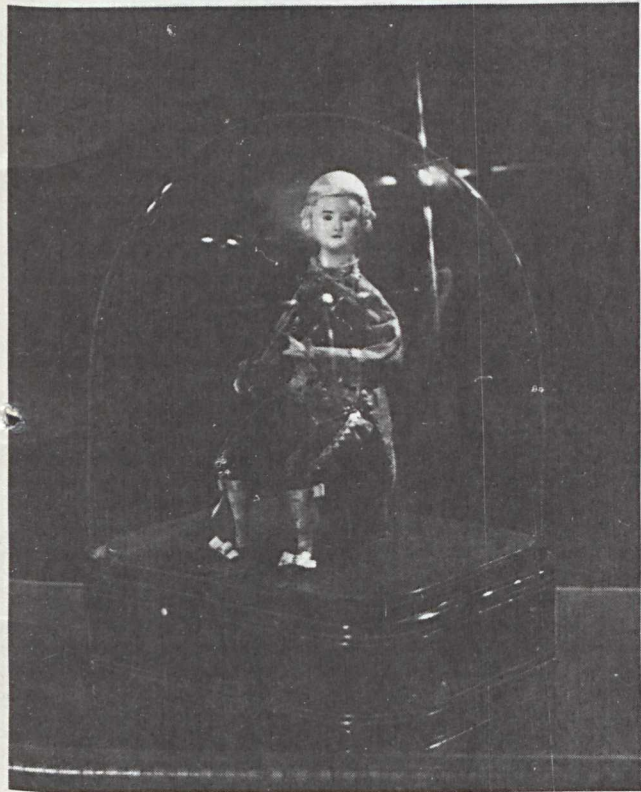
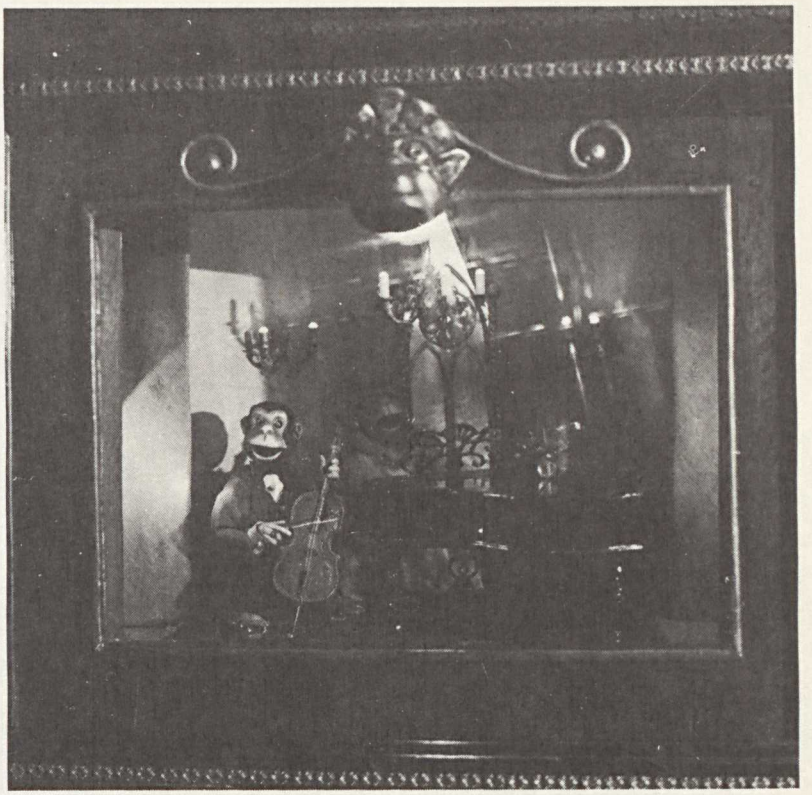
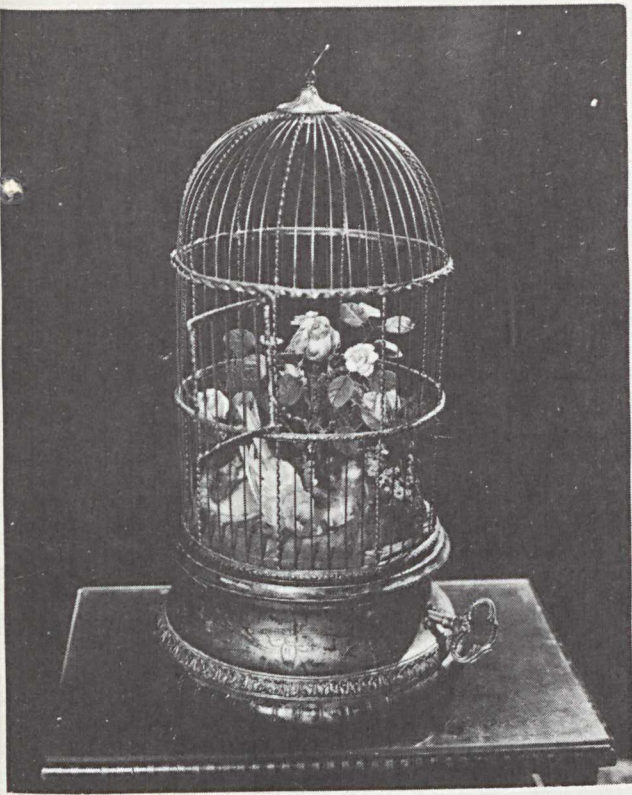
«И еще я люблю эти вещи за то, что всем всегда хочется заглянуть в их механизм»,— и открывает простую деревянную коробочку начала века. Видны блестящий цилиндр, точеные зубчики шестеренок, гребенка. Каждая старая музыкальная игрушка скрывает внутри это маленькое чудо — музыкальный автомат. Механические музыкальные устройства известны с незапамятных времен. Однако лишь в середине XVIII века их научились делать в достаточно совершенном виде. Считают, что первую настоящую музыкальную шкатулку сделал швейцарский часовщик Аристид Жанвийе в 1776 году. Эти музыкальные устройства пользовались таким успехом, что в Швейцарии, Франции, Англии, Голландии и России возникло специальное их производство. Так что звукотехника появилась на свете задолго до того, как было открыто электричество. Музыкальные шкатулки долго делали вручную. В знаменитой швейцарской деревне Сан-Круа цилиндры валиков размечали в одном доме, прокатывали во втором, и лишь в третьем девушки или дети вставляли в отверстия шипы. Даже после того, как в деревне была организована в 1876 году фабрика, некоторые операции для нее продолжали выполнять надомники. Кстати, были среди этих ремесленников и такие, кто ни разу в жизни не видел музыкальную шкатулку целиком. Постепенно производство упрощалось, цена на шкатулки падала, они становились все доступнее. К концу прошлого столетия они прочно вошли в быт, их можно было найти практически в любой буржуазной гостиной средней руки. Но тут в 1910 году на прилавках магазинов возник усовершенствованный фонограф Эдисона (так звали первый патефон), и жизнь музыкальных шкатулок оборвалась. Из предметов ширпотреба они перешли в разряд антиквариата. Однако музыкальные безделушки были предметом коллекционирования уже до этого. Ведь все эти ранние музыкальные табакерки, музыкальные печати, музыкальные футляры для косметики и драгоценностей, заводные птички и нарядные замки часто делали из золота, серебра, черепахового панциря, украшали драгоценными камнями, инкрустировали. Естественно, такие вещи могли приобретать лишь богатые люди. Среди первых коллекционеров числятся королева Виктория с супругом и русская императрица Александра Федоровна. В наше время не только уникальные музыкальные автоматы, но и простые уличные шарманки — мечта

коллекционера. За ними охотятся. Популярность старых музыкальных автоматов оказалась столь высокой, что в США в 1949 году было создано Общество любителей музыкальных шкатулок, которое даже выпускало бюллетень. Масаинов же никаких собирательских задач перед собой не ставил. Просто возился со всякой безнадежно испорченной, по мнению окружающих, рухлядью. Он говорит, что началось это все с того, что довелось ему после войны чинить музыкальные ящики Сергея Владимировича Образцова. А возможно, все началось и еще раньше, тогда, когда мальчик Олег устраивал в большой коммунальной квартире на старом Арбате кукольные спектакли с разного рода волшебными превращениями, грозными пожарами, и юный курсант в короткие военные отпуска в Москве успевал заглянуть в театр Образцова и даже поговорить с самим Сергеем Владимировичем. Опасаясь испортить редкую вещь, Масаинов, перед тем как приступить к работе, долго-долго присматривался к ней, «вникал в душу» и навсегда полюбил эти капризные старые игрушки. У них за плечами долгая жизнь, исполненная разного рода невзгод. Их пружины растянуты, колесики изношены и оттого отзываются на изменение влажности и температуры — или сжимаются, или растягиваются, отчего кукушка каждый раз открывает дверцу своего домика по-иному, то сердито, то медленно, птички на ветке прыгают на разную высоту и поворачиваются по-разному. Фигурки иногда останавливаются, как бы устав, и движутся вдруг снова. Починив большой обезьяний оркестр, Масаинов и себе сделал обезьяну-виолончелиста с вращающимися глазами, благо нашел где-то старый музыкальный валик, на котором была записана «Хабанера» из «Кармен». Затем добавил к виолончелисту вторую обезьяну с фортепьяно. Сделал сам французский театр. Починил несколько старых антикварных вещей. Вот музыкант — тонкогубый мальчик в сиреневом камзоле, темно-синих панталонах и башмаках с бантами. Видимо, он был сделан еще при Екатерине, поскольку в более поздние времена головки таких кукол делали из фарфора, а не из папье-маше. Костюм мальчика истлел от старости, но Масаинов не стал его переодевать, а нашил старую материю на свежую подкладку — сохранил ощущение старины и ветхости.

Любопытно собрание птиц. Механические птички имеют длинную историю. Известно, что в Византии и на Арабском Востоке при дворах императоров и султанов показывали искусственных птиц, поющих и машущих крыльями. Автомат с птицей упоминается в

«Тристане и Изольде». В XVIII веке механических поющих птиц делали искусные швейцарские и французские мастера. Их птички раскрывали клюв, махали крыльями, подергивали хвостиком, вертели головой и прыгали на жердочке. В середине XIX века механизм птичек упростился, упростилось и оформление табакерок, коробочек, клеток, зато улучшилось качество пения. Дудочки сменили меха и гавайская флейта. Подражание пению стало столь совершенным, что с помощью этих игрушек, которые стали выпускать в Германии в начале нашего века в большом количестве, можно было обучать пению живых птиц. Нажимаю пружинку маленькой черепаховой табакерки, крышка отскакивает, в раскрывшемся гнездышке щебечет, раскрывая клюв, машет крыльями птичка — зеленая с красной спинкой, фиолетовыми крыльями и оранжевой грудкой. Возможно, она вышла из лондонской мастерской Жаке-Дрозов, основанной знаменитым механиком и ученым П. Дрозом. Все хорошо знают автоматы Дроза-старшего, сам Гете восхищался их совершенством. Менее известно, что Дрозды сделали для короля Людовика XVI и Марии-Антуанетты игрушечную ферму, на которой всходило и заходило солнце, паслись овцы, расцветало, покрывалось плодами и увядало апельсиновое дерево, пес лаял на проходящего мимо крестьянина, и девушки танцевали на лужайке перед домом. Никому так и не удалось повторить эту игрушку. Масаинов заводит птичку «из перьев Алисы Коонен». На самом деле великая актриса тут ни при чем. Просто старая игрушка, уже приведенная в порядок, долго стояла без дела. Таких птичек начала XIX века полагалось обклеивать настоящими перьями, а перьев не было. И вдруг звонок: «Беги. В театре Пушкина списывают шляпу с птицей». На шкафу сидят две большие, в натуральную величину, птицы в клетке — немецкое производство нашего века. Они пока еще молчат, их чинят. А такая починка занимает не один месяц. А в другой клетке распевают современная красная птичка из ФРГ. Рассмотреть все игрушки, к сожалению, не успеваю, пора уходить. Современные волшебники люди деловые, они работают и занимаются общественной деятельностью, пишут книги для детей, выступают по телевидению. Устают. В коридоре возле входной двери на полке разглядываю напоследок работы самого Масаинова: Чебурашку, крокодила Гену, дона Кристобая, старуху Шапокляк, крысу Ларису... В последний раз прокричала перепелка. Дверь захлопнулась. Сказка окончена.

Елена Егорьева



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников В. Н.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции
Главный художник Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Ответственный секретарь Мадий И. А.
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: Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.

Художник номера Крылова Н. Л.
Худ.-техн. редактор Алипова О. В.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Блохина Л.
Березовский И.
Гулый О.
Евстигнеев В.
Максимов Ю. В.
Мартынов О. К.
Миловский А.
Миронов А.
Онанов С. И.
Петров В.
Почаев В. И.
Соколов В. С.
Черток В.

На обложке:

Л. Постажа.
Гобелен «Ряженные».
Фрагмент. Латвия.
Фото С. Онанова

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

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

Сдано в набор 8.5.84
Подписано в печать 11.6.84
А 09728
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,289
Тираж 37 000. Заказ 1882
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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7 (320). 1984
Основан в 1957 году

В номере:

- 1 К 70-летию Великого Октября
- Варвара Савицкая Фольклор и история в гобелене и керамике
- 6 Дизайн
- Алексей Тарханов Образы прошедшего сезона
- 13 Художник и театр
- Марина Тимофеева Портрет спектакля: сценография А. Васильева в театре Гоголя
- 15 Художник и театр
- Людмила Сомойлова Вещь в спектаклях Станиславского
- 18 Художник и промышленность
- Никита Воронов Армянский хрусталь. Трудности роста
- 21 Выставки
- Григорий Анисимов Два эстонских мастера
- 24 История
- Наталья Белевцева Свет в окнах Муранова
- 30 Народное искусство
- Григорий Островский
Нина Филева Гавареччина: два художника и промысел Фатьянова и художник, и народный мастер
- 36 Мнения, суждения, споры
- Пути нашей керамики. Из писем художников
- 38 Мнения, суждения, споры
- Владимир Левашов Новый традиционализм молодого искусства
- 39
- Виктор Мартынов Иллюзии молодой критики
- 42 ЭКСПО
- Акварельные мелодии
- 42 Публикации
- Нина Кружевницкая Музей пролетарского быта
- 44
- Иосиф Михайлович Шошенский
- 45 Рецензии
- 46 Газета ДИ
- 48 Страница коллекционера
- Елена Егорьева Музыкальные шкатулки