

8³²¹

1984

Декоративное
Искусство СССР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
ПУ
ИМ. П. А. ГАЛОВА



Помните, люди всей земли:

вражда — плохое дело,

Живите дружно меж собой —

нет лучшего удела...

Алишер Навои



Искусство Узбекистана

ИТДИСКУССТВА

Сущность традиции и современный художественный процесс

Марина Аграновская

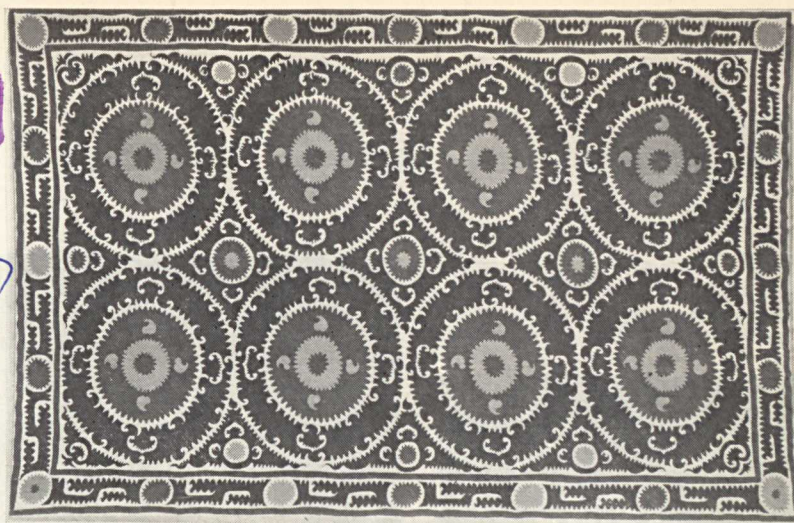
Встречи с искусством Узбекистана у московского зрителя не было уже давно: со времени последней большой выставки узбекского искусства прошло уже 25 лет. За эти годы персональные и групповые выставки художников Узбекистана, экспозиции всесоюзных выставок и совместных выставок среднеазиатских республик открывали нам как бы фрагменты общей картины, и вот — «Изобразительное, декоративно-прикладное и народное искусство Узбекистана» — юбилейная выставка-отчет в Центральном выставочном зале Москвы. Собственно, мы увидели две выставки, существующие в одном зале: выставку народного искусства и выставку искусства профессионального. Сам состав экспозиции, представляющей народное творчество начала века как точку отсчета, так сказать, «пуль времени», и современное народное и профессиональное искусство как результат 60-летнего развития, настраивал зрителя на сопоставление разделов выставки, на поиск возможных аналогий, точек соприкосновения.

Раздел народного искусства, безусловно, был доминантой экспозиции, и это естественно: традиции народного искусства Узбекистана удивительно жизнестойки. Работы современных мастеров с честью выдержали на выставке сравнение с произведениями, созданными почти сто лет назад. Этот факт не должен быть недооценен. Узбекские мастера не утратили в наш трудный для жизни народного искусства век ни декоративного чутья, ни высокого ремесла, и это говорит об отлаженном, трудноуязвимом механизме передачи и охраны традиции, говорит и о том, что народное искусство не стало (и, будем надеяться, не станет) в Узбекистане музейным реликтом. Казалось, экспонаты выставки — скатерть-дастархан, сюзане, керамическая пиала — могут естественно перекочевать из выставочного зала в любой узбекский дом. Такие работы, словно извлеченные из потока народной жизни, составляли ядро экспозиции народного искусства, определяли ее лицо. Это посуда: благородные по цвету блюда-ляганы А. Музафарова, сине-бирюзовые сосуды-хумы Э. Сапаева, бадии-чаша К. Досчанова, сияющая голубая керамика Х. Сатинова; это легкая деревянная ширма-панджара М. Касимова, чеканные кувшины-кумганы М. Мадалиева и многое другое. Великолепно были представлены на выставке традиционные виды вышивки и терракота: мелкая пластика А. и З. Мухтаровых, самаркандские драконы Д. Эгамбердыева и Ф. Азимова, причудливые декоративные сосуды Х. Батурова. Как всегда, поражают глиняные игрушки Х. Рахимовой и А. Саттарова — такая древняя первозданная культура живет в них. Заслуживают внимания лаковые шкатулки, в которых трансформируются традиции книжной миниатюры.

Однако были на выставке и работы другого характера, в них чувствовалась как бы подмена сущностных смыслов: при неизменности и воспроизводимости традиционного облика вещи меняется отношение к ней — она создается и воспринимается как изолированная от среды, а не как принадлежащая ей. Внешне это проявляется в несколько преувеличенной акцентировке признаков стиля: чуть больше декора, чуть больше блеска, чуть ярче и контрастней цвета, и вот уже меркнет, исчезает то чудо, которое мы называем народным искусством.

Собственно, эти размышления касаются не столько отдельных работ или авторов,

Неизвестный автор
Сюзане. Х/б ткань,
шелковая нить,
ручной шов



речь идет о едва намечающейся, но опасной тенденции. Сравнение экспозиции раздела народного творчества в его ретроспективной и современной частях еще раз убеждает в том, что подлинное произведение народного искусства всегда функционально в широком общекультурном смысле. Оно живет только как слагаемое культурного целого и никогда не будет «просто» экспонатом, «просто» сувениром, бездушной, но всегда будет носителем духовной сущности народа. Эта высшая функциональность есть основа чувства меры, регулятор непогрешимого вкуса, пленяющего нас в работах народных мастеров. То, что естественно в сфере профессионального искусства — станковизм, ориентация на выставочный показ, и то, что постепенно и неизбежно привносится из этой сферы в народное искусство, в корне противоречит его внутренним законам.

Проблема эта осложняется еще и тем, что характерные стилевые особенности народного искусства Узбекистана — насыщенность произведений декором, тонкая орнаментика, многодельность, цветность, виртуозность исполнения — очевидно, сложились в свое время как функционально необходимые. Декоративность в искусстве Узбекистана была неотторжима от функциональности, и стиль, который с точки зрения европейского вкуса представляется порой избыточным (вспомним обиходное выражение «восточная роскошь»), был обусловлен и предопределен множеством факторов, в том числе и внехудожественных: средой, климатом, мировоззрением, национальной психологией, массой других обстоятельств. Сегодня образ жизни народа перестал быть величиной постоянной, традиция же пребывает в статике вековой данности, и тонкий баланс соотношений традиции и среды, ее породившей, нарушается. Стиль становится самодовлеющим, среда более не выступает его творцом и регулятором, и поэтому особенно актуальным становится осознанное отношение к народному искусству, к его истокам и его канонам. Художественная ценность произведений народного искусства в наши дни обусловлена не только талантом мастера, его владением ремеслом, его художественной интуицией, но и в очень большой степени его творческим самосознанием, сознательной ориентацией в процессах культуры.

Прекрасным примером такого отношения к народному искусству была на выставке керамика старейшего узбекского мастера Мухитдина Рахимова. В его работах сконцентрировано то лучшее, что есть в узбекской керамике: завершенность и чистота форм, благородное звучание материала — тонкостенной лощеной терракоты, рафинированность орнаментов. Такое проникновение в душу традиции позволило Рахимову легко перекинуть мост от узбекской керамики к древней керамике кушан.

Ориентация народного искусства Узбекистана на консервацию, а не на адаптацию, очевидно, в значительной степени обусловлена активностью инокультурных влияний, ужесточение канона может быть объяснено как защитная реакция стиля на появление иных стилевых направлений, отсюда и некоторое обособление

народного искусства, развитие новых для республики видов искусства вне традиций народной культуры.

Такое соотношение традиционного и современного в искусстве республик Средней Азии принято рассматривать как закономерное. Когда речь заходит об искусстве Узбекистана, обычно не обходится без упоминаний о запрете Корана на изображение живых существ и об отсутствии в связи с этим традиций изобразительного искусства. Развитие живописи, скульптуры, графики Узбекистана представляется нам как бы строительством на новом месте, по соседству с традиционными видами прикладного искусства. А ведь от точки зрения многое зависит: можно воспринимать отсутствие в среднеазиатской культуре станкового изобразительного искусства как некую неполноту, которую современное искусство призвано ликвидировать, а можно воспринимать то же самое явление как уникальность судьбы, которую современный художник должен постичь несмотря на то, что он не должен ее разделять.

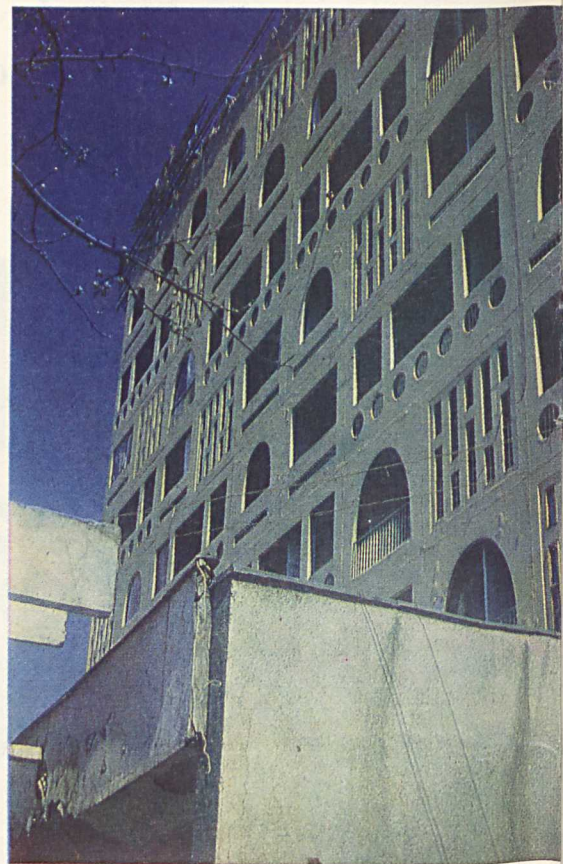
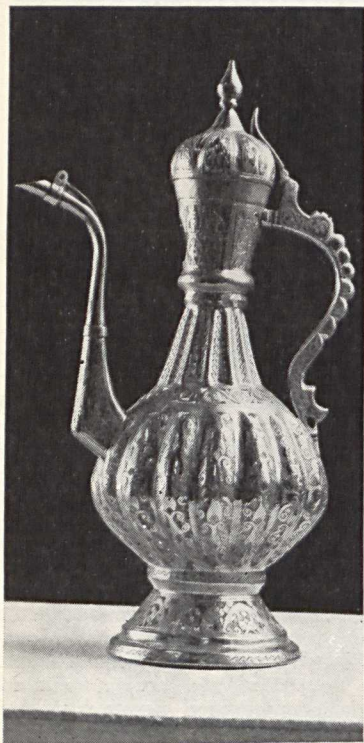
Интересный материал для размышлений на эту тему давала представленная на выставке скульптура. В узбекском искусстве довольно сложно выявить истоки пространственного видения: то, что скульптура в европейском сознании и в художественной практике связывается в основном с изображением человека, возможно, мешает нам воспринять существующую на Востоке культуру неизобразительной формы, специфику отношения к пространству, к объему, к массе. Однако если абстрагироваться от предмета изображения и рассматривать скульптуру как пластическую категорию, архитектура и прикладное искусство Узбекистана — керамика, резьба, чеканка, ювелирное дело — могут стать для молодой узбекской скульптуры прекрасной школой.

В небольших жанровых композициях — таких как «Праздник в Шахимардане» В. Гамбарова, «Отдых» И. Жаббарова, «Кому тодыр?» Т. Таджиходжаева, «Маком» Т. Косимова — осмысление опыта европейской скульптуры органично сочетается с поиском характерного пластического рисунка, а декоративные свойства материала непринужденно обыгрываются и «работают» на образ. В целом же представляется, что невыработанность эстетических критериев начинает тормозить развитие узбекской скульптуры.

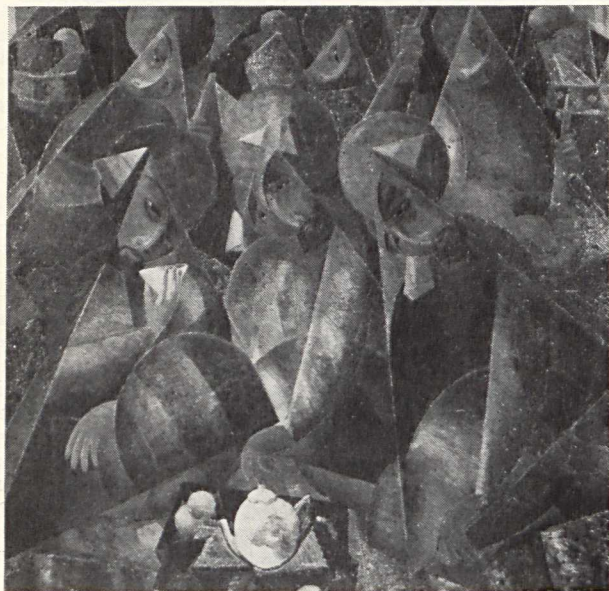
Во многом обескураживающим явлением оказалась на выставке станковая керамика. Ориентация современного узбекского искусства на освоение европейского художественного опыта парадоксально отразилась на становлении новой узбекской керамики: поражает ее индифферентность по отношению к богатейшей национальной традиции. Керамика кушан и согдийцев, высокое гончарное искусство узбекских мастеров, самаркандская терракотовая игрушка, архитектурный декор: каменная мозаика, майолика, резная терракота — казалось бы, вот та почва, на которой должна формироваться современная керамика Узбекистана, но в действительности мы видим не итог развития, а привнесенное извне явление, воспринятые механически приемы. Не все работы узбек-

Архитектор
А. Росинский
Фрагменты
жилой застройки
ул. Б. Хмельницкого
в Ташкенте

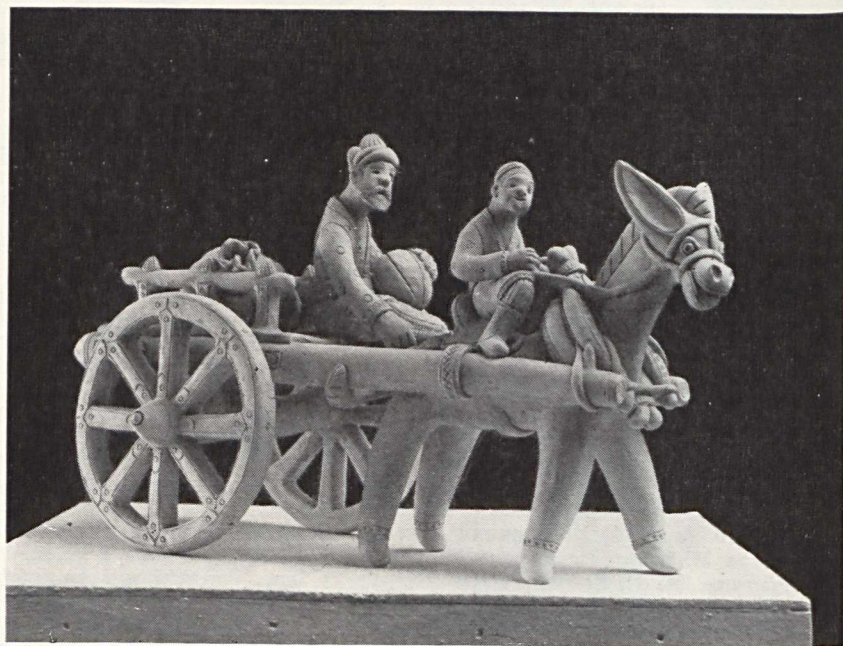
Г. Тиккаев
Кумган. Медь,
чеканка, гравировка



З. Мухтаров
Послушный осел
Терракота



А. Волков
Гранатовая чайхана.
1924. Х., м.



Н. Бандзеладзе
Слушают Наередина

Д. Рузубаев
Муза кино

На стр. 4
Х. Рахимова,
А. Саттаров
Глиняные игрушки

Т. Косимов
«Маком»



М. Рахимов
Реконструкция
средневековой
керамики
Узбекистана





ских керамистов могут вызвать столь резкие возражения, однако, осматривая раздел керамики, нельзя было не заметить, что несамостоятельность решений и многословная изобразительность становятся тревожащими признаками стиля узбекской керамики.

Антитезой керамике были на выставке витрины стекла и ювелирного искусства. Хрусталь завода «Миконд» выгодно отличался от керамики своей непретенциозностью; соседство старинных ювелирных изделий с произведениями М. Алиева, А. Дзюбы, Т. Тиккаева выгодно подчеркивало умение современных узбекских ювелиров работать с крупной формой, их стремление постичь своеобразную монументальность и тяжеловатую мощную пластику традиционных украшений.

Подробнее хочется остановиться на живописи: основанная такими мастерами, как А. Волков, П. Беньков, А. Николаев, О. Татевосян, живопись и сегодня лидирует в изобразительном искусстве Узбекистана. Живопись — зеркало тех процессов, которые намечаются сейчас в недрах искусства республики. С одной стороны, для узбекской живописи характерна все та же ситуация развития вне народной традиции: соседство на выставке живописных холстов с прекрасными вышивками народных мастериц свидетельствовало о заранее заданной отрешенности современной живописи от орнаментального искусства и одновременно было лучшим доказательством того, что постижение декоративного строя узбекской вышивки, с ее изысканными цветовыми решениями, с ее строгими и разнообразными ритмами, было бы плодотворно для живописи Узбекистана.

С другой стороны, именно с живописи начинаются в изобразительном искусстве Узбекистана поиск и обретение ценностных ориентиров. Изменения, происходящие в узбекской живописи, касаются не ее тематики и не общего художественного строя, а, скорее, выработки новых нравственных оценок внутри сложившейся системы. Узбекская живопись с момента ее становления и до сегодняшнего дня привержена одной теме: ее тема, ее стихия — Узбекистан. Труд, быт, праздники узбекской земли, ее люди, ее природа, ее города — все это входит в живопись узбекских художников как наполненное движением, солнцем и радостью полное кровное бытие. В том, как воспринимают и изображают узбекские художники народную жизнь, прослеживается единая духовная традиция. Праздничный мажорный настрой и доброжелательно-оптимистический взгляд на мир, подробность и обстоятельность повествования, непосредствен-

ность, живость, яркость — все эти приметы современной узбекской живописи суть проявления народного характера.

До недавнего времени узбекские живописцы шли к национальному материалу и от литературной традиции, воскрешая в своих холстах сказочный мир книжной миниатюры Востока. С этим направлением связано прежде всего имя классика узбекской живописи Ч. Ахмарова. Сейчас можно говорить и об иных тенденциях в живописи Узбекистана. Представляется, что в узбекской живописи начинается сущностное постижение национального. Взятый из окружающей жизни мотив воспринимается художником не только как данность, но и как ценность. Фиксация мотива все чаще уступает место его поэтизации, его этическому и декоративному переживанию. Пример тому — колоритные полотна Ш. Абдурашидова, Н. Кузубаева, А. Мирзаева, Т. Пирматова, В. Фадеева, А. Юнусова.

В другой, не очень многочисленной, группе работ делается шаг от зримого — к внутреннему, от впечатления — к размышлению, от достоверности рассказа — к обобщенному образу-символу. Утвердить национальное как равноправное культурно-этническое начало в потоке мировой культуры стремятся Д. Умарбеков и М. Тохтаев. В несколько декларативной, парадоксально-заостренной форме они сопрягают национальное с образами мирового искусства в прямом и переносном смысле «лицом к лицу». В полотне Д. Умарбекова «Я — человек» фигура Авиценны, головки Моны Лизы и боттичеллиевой Весны, бюсты античных ученых, средневековые и ренессансные аллегории — все сплавлено в едином монтаже. В работе М. Тохтаева «Наши кумыры» узбекские спортсмены-фехтовальщики соседствуют с... персонажами Пикассо.

Необходимость диалога двух миров — мира от века сущего и мира рождающегося — утверждает своими полотнами Г. Зильберман. В работе «Ташкент — город моей любви» старый Ташкент с узкой кривоватой улочкой, с его жителями — сосредоточенно-мудрыми стариками и веселыми мальчишками-музыкантами, с его обычаями и привычками, и новый строящийся город с высотной башней гостиницы «Москва», подъемными кранами и телебашней трактуется художником как этически значимые реалии жизни народа, ставятся в один ценностный ряд.

Таким образом, нельзя сказать, что моменты обращения к национальной традиции полностью отсутствуют в современном изобразительном искусстве Узбекистана, но они еще не вычленились из общего потока художественной практики,

не воспринимаются как зерно будущей самобытности национальной школы. Осознание причастности творимого сегодня искусства к миру национальной культуры еще не стало для художников Узбекистана проблемой, и это вполне объяснимо и даже естественно: народная традиция воспринимается ими как привычная живая субстанция, неотделимая от них самих. Пристальный интерес к народному искусству, возникающий, когда современный художник начинает ощущать трагический отрыв от исконного, от коренного, узбекским художникам еще неведом.

Напротив, насущной и очевидной проблемой было для художников республики открытие и усвоение нового, не имеющего опоры в национальной традиции, и именно успехи в решении этой проблемы в первую очередь хотелось продемонстрировать устроителям отчетной юбилейной выставки. Критерии, положенные в основу отбора работ на выставку, были обусловлены инерцией роста, инерцией накопления и переработки информации, поэтому в панораме искусства Узбекистана, которая предстала перед нами в Центральном выставочном зале, налицо была некоторая смещенность акцентов. Сама заданная выставке программа не в меньшей степени, чем конкретное содержание выставки, свидетельствовала о том, что сущность взаимоотношений двух рядоположенных пластов узбекского искусства скорее в их противостоянии, чем в общности. Говоря об общности, мы, разумеется, не имеем в виду слияние, ведь перед нами две принципиально не сводимые воедино типологические структуры: с одной стороны — искусство по преимуществу орнаментальное, прикладное, каноническое, с другой — по преимуществу изобразительное, станковое, индивидуально-авторское. Речь идет об установке на взаимный контакт этих структур, которая уже существует как объективная необходимость, но еще не осознается как потребность.

Размышляя о современном узбекском искусстве, невозможно ограничить поле зрения только соотношениями народного и профессионального искусства. Культура Узбекистана открыта и прошлому и настоящему. Реконструируемая историками и археологами доисламская культура (вернее, сплав культур) становится одним из слагаемых современной культуры Советского Узбекистана. Память культуры — не только память нации, но и память земли. Передать миру удивительное наследие этой земли, на которую сменяли друг друга народы и государства, земли, где скрестились культурные влияния эллинистической Греции и буддийской Индии, сасанидского Ирана и Степи — великая задача узбекского искусства.

В то же время в культурной жизни Узбекистана есть явление, поражающее установкой на синтез традиционного и универсально современного: это явление, этот феномен — архитектура нового Ташкента. Она только свершается, ее опыт еще предстоит осознать и в целом и в частности, но главное, что не может не восхищать в лучших работах ташкентских архитекторов — обращенность новой архитектуры к национальной культуре, готовность к встрече с ней. Думается, что именно с архитектуры начинается в культурной жизни Узбекистана какой-то новый мощный процесс, в результате которого синтез восточной самобытности и европейского универсализма становится реальностью, и национальная традиция делается источником для сугубо современного формообразования.

Своеобразие сегодняшней культурной ситуации Узбекистана в том, что многослойность культуры превращается в определяющий фактор ее бытия: неоднородность культурных пластов может стать как двигателем национальной культуры, так и тормозом для ее развития. Именно поэтому есть основания говорить об особом, поворотном моменте в культурной жизни Узбекистана, когда следующий шаг вперед становится невозможным без постижения глубинной сущности национальной традиции.

Искусство и ремесло ювелира

Пять вопросов художникам

От редакции

Вечность и мимолетность, память о прошлом и крик моды, искусство, тщательность мастерства и раскованный полет фантазии — эти противостоящие понятия в равной мере ассоциируются у нас с ювелирным искусством. В самом деле, ювелирное искусство принадлежит к той сфере декоративного творчества, которая связана как с долговечностью и устойчивостью форм, так и с ультрамодными направлениями, как с традиционностью, так и с новаторскими поисками; ювелирное изделие, как правило, является частью ансамбля костюма и в то же время отражает в своей цельности художественные искания современной пластики. И насколько привлекает оно все большее число художников, настолько не разработана его искусствоведческая теория. Все это побудило журнал обратиться к художникам-ювелирам со следующими вопросами:

1. Какой смысл вкладывают сегодня в ювелирное изделие? Что это? Украшение? Драгоценность? Реликвия? Знак престижа? Элемент искусства!

2. Какими видятся вам сегодняшние тенденции развития ювелирного искусства в его связях со стилями прошлых эпох и современными направлениями творчества? Какое место занимает оно в системе пластических искусств!

3. Какую роль играют в творчестве ювелира материал, технология, функциональность, эксперименты с формой!

4. Какие пути вы видите в развитии национальных традиций!

5. Какие конкретные меры вы предлагаете для успешного развития ювелирного дела в наши дни!

Ответы, поступившие из разных городов и республик, помогут читателю понять, как осознают сами художники свое место в развитии декоративного искусства, как понимают свои задачи и на каких путях ищут их решения. А критикам, возможно, дадут материал для теоретического осмысления современных проблем ювелирного искусства.

Ютта Паас-Александрова
(Ленинград)

1. Сегодня ювелирное украшение является в основном декоративным дополнением к ансамблю одежды, оно придает современному стандартному костюму индивидуальность, подчеркивает личность, дает человеку уверенность в себе. Ювелирное украшение — часть ансамбля декоративно-прикладного искусства, все детали которого взаимосвязаны требованиями моды, развитием архитектуры и общей культурой.

2. Основное направление ювелирного искусства — отражение настроений и тенденций современной жизни.

3. Сейчас, на мой взгляд, в творчестве художника-ювелира главную роль играет, конечно, материал, подсказывая форму, технику для задуманного образа. В данный момент, мне кажется, художники ищут новые формы в самой природе, мудрой, не терпящей неправды. Преобладают поиски выразительности, образности ювелирного украшения.

Экспериментировать с формой и технологией художнику-ювелиру необходимо. Это помогает посмотреть на материал своими глазами, и, не повторяя уже найденных форм и идей, найти свой почерк.

5. Я думаю, что нужно больше выпускать малосерийных ювелирных украшений по индивидуальному заказу. Ювелирные изделия не должны производиться индустриальным способом на крупных заводах. Это снижает их художественное качество.

В. Сырнев
Фрунзе
Ожерелье из серии
«Вожак с белой
гривой»
1980
Серебро,
мамонтовая кость,
смешанная техника

Необходимо доверять художнику-ювелиру и для выполнения выставочных изделий разрешить ему работу с драгоценными металлами, серебром и золотом. Получается парадоксальная ситуация: массовые крупносерийные штампованные изделия, далеко не всегда высокого качества, выполняются из дорогих металлов, а музейные, выставочные — из цветных, которые со временем теряют свой первоначальный вид. В мастерских Худфонда надо, вероятно, также разрешить работу с драгоценными металлами для продажи их в салонах.

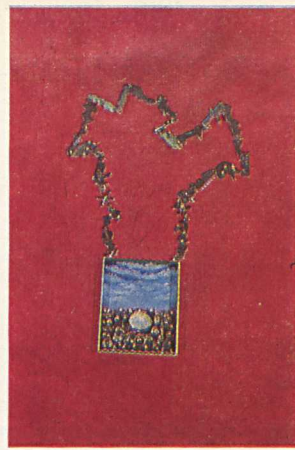
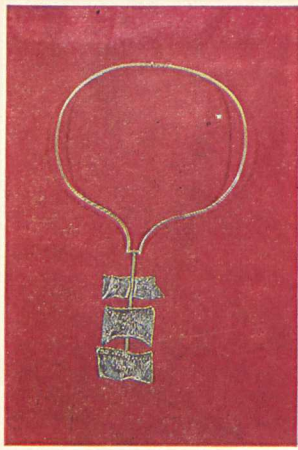
Лилиан Линнак
(Таллин)

1. Создание украшений — искусство очень древнее. Оно такое же вечное, как тема любви.

Человек, конечно, «первичен», а украшения вторично. При творческой работе над украшениями необходимо об этом помнить. В большинстве случаев я при создании украшения воображаю себе конкретный образ человека, его натуру. Человек неповторим по своим формам тела, он как скульптура. И мы можем смотреть на украшение как на неотделимую часть этой скульптуры. В связи с этим мне в творческом процессе всегда необходимо решать проблему: действительно ли украшение, над которым я работаю, повышает чувство собственного достоинства его обладательницы, придает ли данное украшение ей внутреннюю уверенность, ощущает ли она себя с этим укра-

Неизвестный художник
Дама за туалетом. XVI в.
Фрагмент картины
X., м.



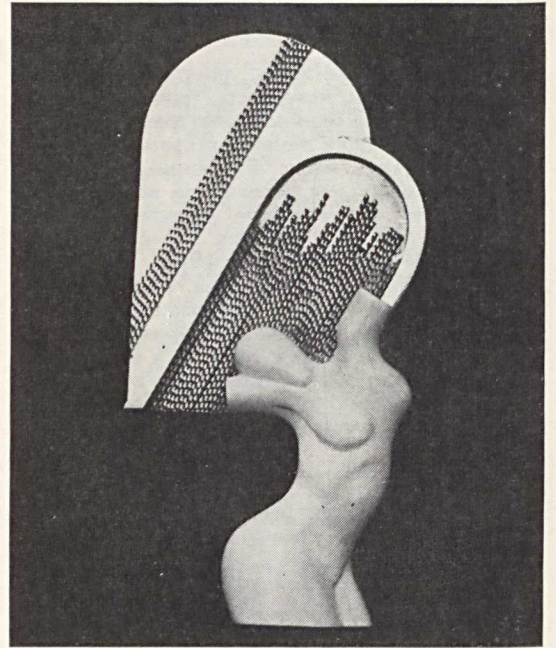
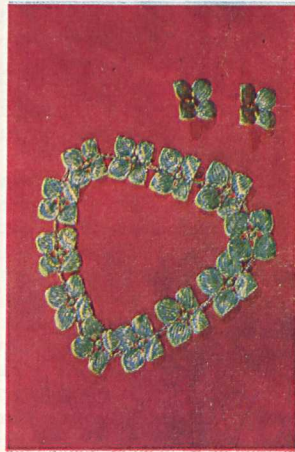
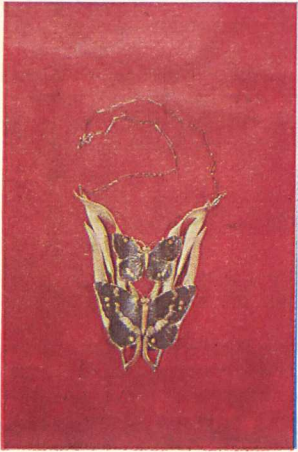


Ю. Вахрамяз
Таллин
Колье. 1977
Серебро, чеканка

Ю. Арак
Таллин
Кулон
Металл, роспись,
ракушка

Х. Раадик
Таллин
Ожерелье. 1980
Позолоченное
серебро, смешанная
техника

А. Гуравичюс
Вильнюс
Брошь «Женский
торс». 1977
Серебро,
мамонтовая кость,
филигрань, гравировка



Э. Куррель
Таллин
Кулон «Бабочка»
1975
Золото, серебро,
бронза

Р. Метс
Таллин
Шейное украшение
1978
Серебро, золото,
слоновая кость,
медь, оникс,
корунд, эмаль,
гранат, смешанная
техника

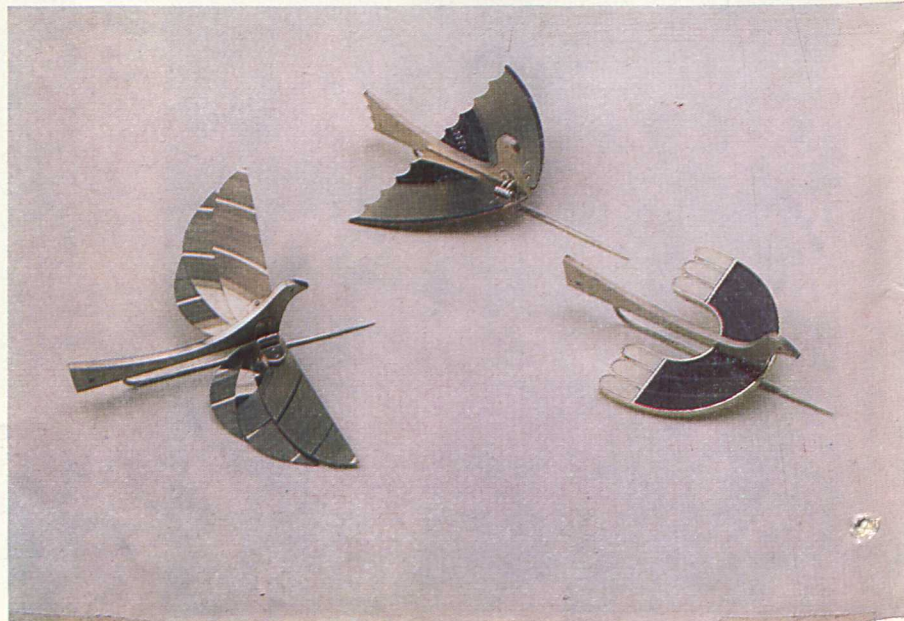
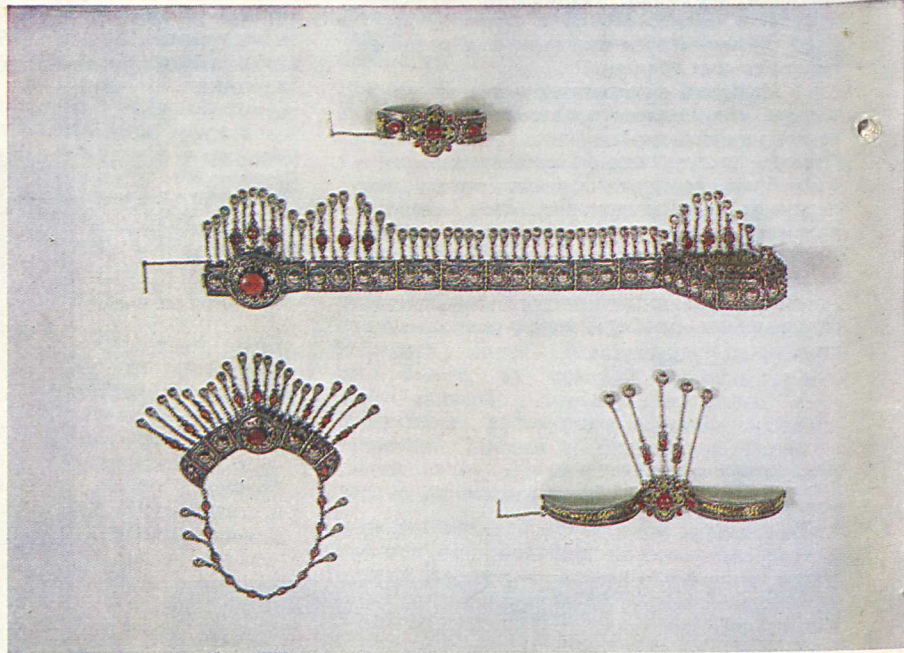
Э. Куррель
Таллин
Комплект
«Цветистый венок»
1972
Серебро, эмаль

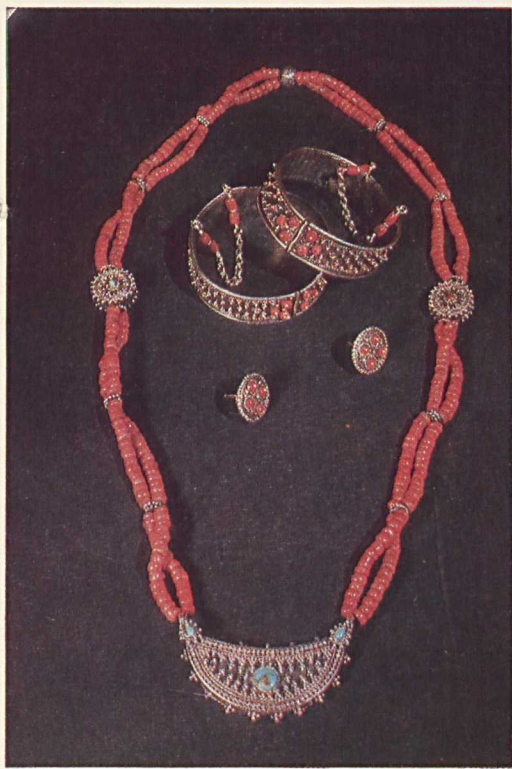
К. Атаев. Ашхабад
Комплект
украшений. 1984
Серебро, позолота,
сердолики, чернение

В. Тихомиров,
Т. Тихомирова
Москва
Заколки
«Птицы России». 1983

Грампластинка,
матрица
грампластинки,
выпиливание,
монтаж

Т. Макиевская
Ленинград
Кулон-приз
«Лауреату конкурса»
1982
Металл,
смешанная техника

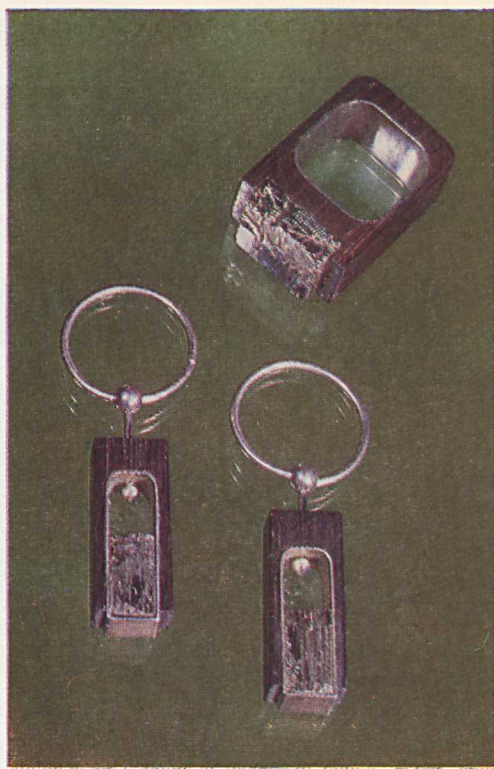




В. Иванов,
И. Иванникова
Душанбе
Комплект украшений
1980
Металл, кораллы,
бирюза

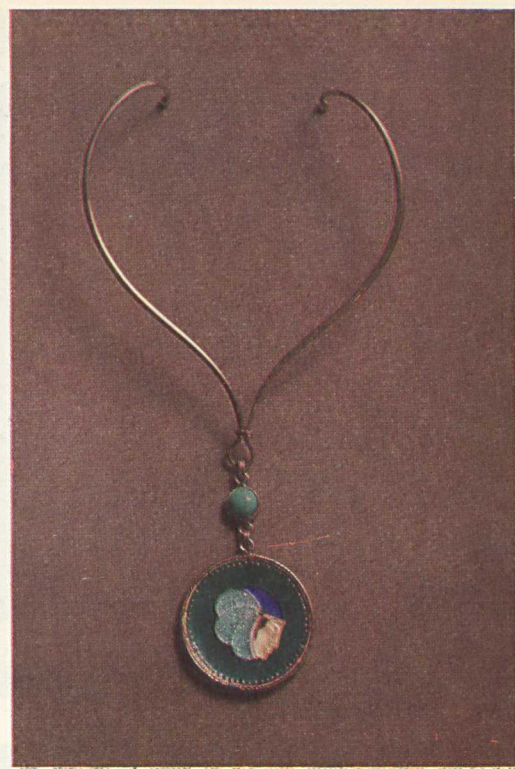
Д. Дубина
Рига
Фибула. 1983
Металл, янтарь, морион

А. Михальниц
Симферополь
Брошь из серии
«Птицы». 1983
Перламутр,
обсидиан, металл



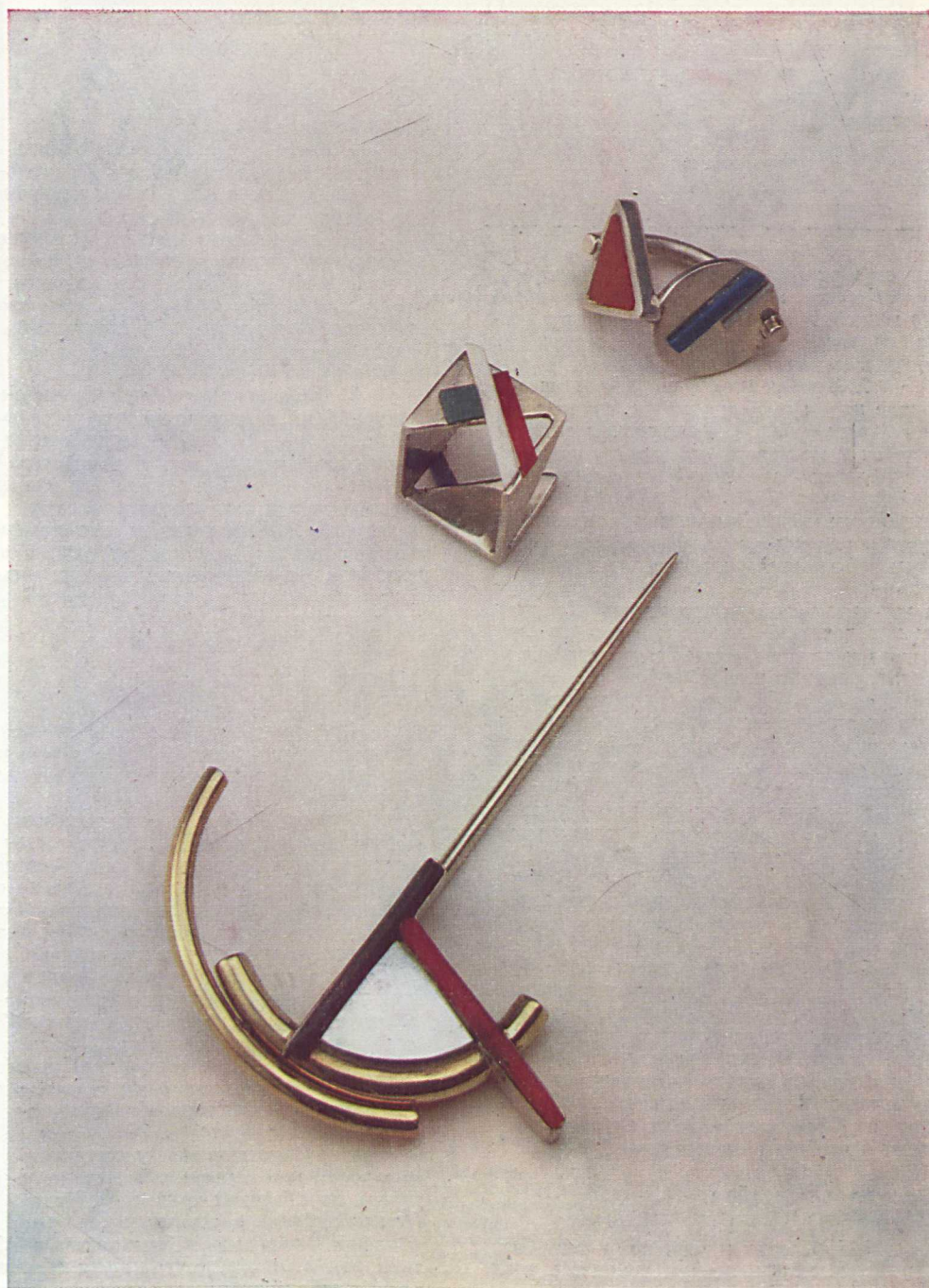
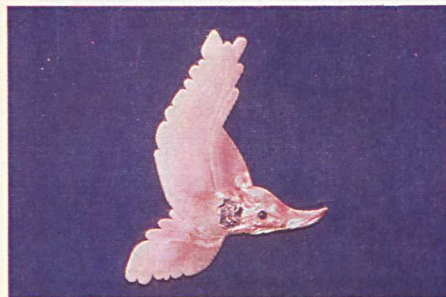
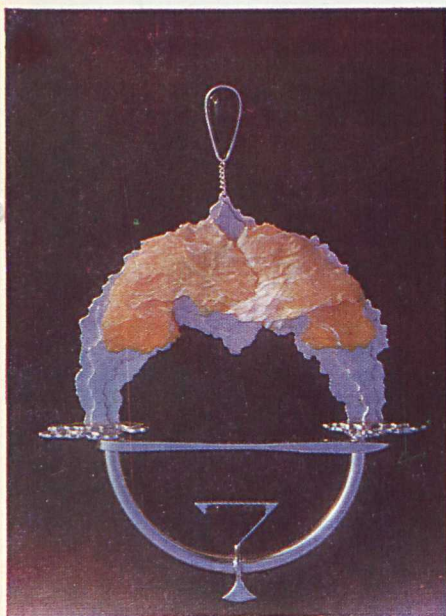
Г. Быков
Ленинград
Гарнитур «Анна»
1978
Серебро, палисандр,
выпиливание, пайка

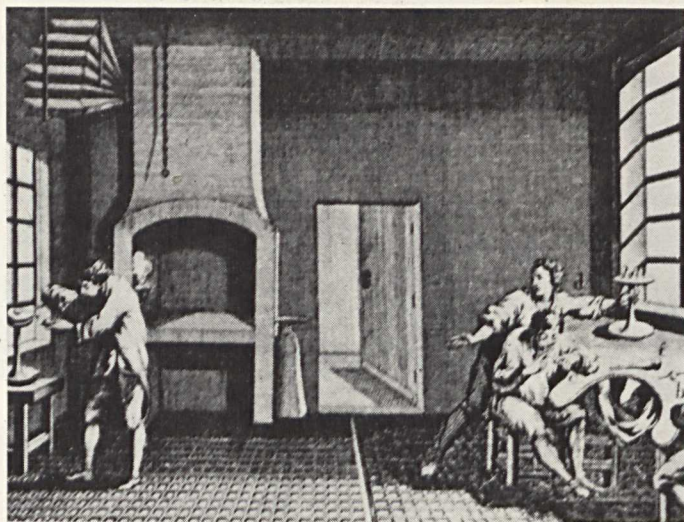
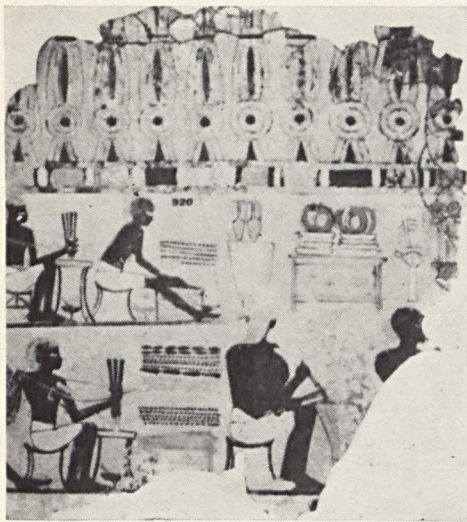
Колье «Разбитая
раковина». 1980
Мельхиор, перламутр



М. Цалкаламанидзе
Тбилиси
Кулон
«Красавица». 1980
Металл, эмаль

А. Семенов
Москва
Заколка. 1984
Нейзильбер, бронза,
перламутр,
пластмасса,
смешанная техника
Кольца. 1984
Нейзильбер,
пластмасса,
смешанная техника





Фреска гробницы
Обучение
ювелирному делу
Фрагмент
Древний Египет

Ювелирная
мастерская
Средневековая
гравюра

шением хорошо? Украшения, которые я создаю, подходят в основном работающей, активной женщине. Им принадлежат, конечно, и мои симпатии. Однако я не отрицаю и другое: если женщина любит в обществе играть первую роль, надо, чтобы и украшение помогало ей достигать этого.

2. Мое любимое место — «Особая золотая кладовая» в Эрмитаже, где могу себя забыть и без конца восхищаться художественно совершенными украшениями прошлых времен! Они — grima! Если была бы возможность, мне тоже хотелось бы попробовать создать украшения с бриллиантами. Однако они получились бы у меня совсем иные.

Виталий Хоменко (Киев)

1. В наше время, когда работает целая «индустрия безвкусицы», выпускающая тысячами тиражами галантерею из золота, смысл ювелирного искусства теряется. Ведь ювелирное произведение — это синтез эмоций и понятий, это и украшение, и драгоценность, и реликвия, и знак престижа, и обязательно элемент искусства. Чем талантливей художник, тем больше он может выразить в своем произведении. Сегодня ювелирное искусство должно говорить о чувствах наших современников, тогда оно дойдет до потомков как свидетельство нашего времени.

2. В избранном для работы материале путем проб и ошибок, путем личного творческого опыта художник приближается к мастерству, к овладению материалом для более полного воплощения своих замыслов. Я считаю, что в год художник может выполнить примерно восемь работ достойного качества. Поможет это на два-три десятилетия активного творчества — как мала цифра итога, а ведь это человеческая жизнь! Поэтому нужно делать больше экспериментов из золота и серебра, новых металлов и их сплавов, использовать декоративные и оптические эффекты их цветов, фактур, применяя всевозможные технические достижения нашего времени, — только так может развиваться отечественное ювелирное искусство.

3. Я думаю, что при всех влияниях, которые испытывают ныне отдельные национальные школы, традиции каждой из них останутся преобладающими. Всегда можно будет различить итальянское, грузинское или эстонское ювелирное искусство.

5. Если говорить откровенно, то у меня уже закрадываются сомнения в положительном решении стоящих перед художниками-ювелирами проблем. Ведь даже первый семинар ювелиров в Киеве, хотя и удался сам по себе, результатов не принес. Материалы выступлений остались на бумаге, да и были ли они прочитаны вообще руководством ХФ СССР?

Бируте Стулгайте (Вильнюс)

1. Для меня украшение — элемент искусства, драгоценность, реликвия, знак престижа, знак хорошего вкуса.

2. Из современных тенденций считаю наиболее важными пластичность, выразительность, ясность форм, минимум деталей, естественную красоту материала.

3. Функция произведения оживет тогда, когда найдет своего потребителя. Я стараюсь создавать изделия функциональными, но вопрос в том, когда и с чем их носить.

Эксперименты с формой бывают интересными: интересно одну и ту же форму развить во всевозможных вариантах. Но для экспериментов с материалами и технологией у художника-ювелира нет сейчас благоприятных условий.

4. Национальная традиция не есть повторение сложившейся столетиями формы. Это то, с чем ты родился.

5. Ничем не могу помочь. Только своими работами.

Юрий Федоров (Симферополь)

1. Каждый художник старается создать произведение искусства, в результате работы могут получиться и украшения, и драгоценность, и реликвия.

2. Современное ювелирное искусство имеет такой колоссальный багаж наследия прошлого, что художник, как никогда, волен в выборе, проявляя при этом свое творческое отношение. На мой взгляд, ювелирное искусство ближе всего к скульптуре.

3. Соблазн увлечения современными материалами и новыми видами технологий настолько силен, что существует опасность потери основной цели создания ювелирного украшения. Как и прежде, материал и технология помогают находить новые решения в экспериментах с формой. Независимо от того, функционально ювелирное изделие или нет, важно, чтобы была видна индивидуальность художника.

Михаил Цалкаламанидзе (Тбилиси)

1. Современное ювелирное искусство многогранно и многозначно и в то же время занимает какое-то неопределенное положение.

Если «копнуть» историю, мы заметим любовь наших предков к самоцветным камням и самородным металлам — золоту, серебру, меди. Видимо, они не только радовали глаз, но удивляли и завораживали своими редкими качествами, им приписывали даже магические свойства.

Это обстоятельство помогало обладателю изделий из них возвыситься над соплеменниками — самоцветы превратились в символ могущества и власти. В дальнейшем вкусы общества утончались, ремесло обогащалось различными техниками и приемами, а ювелирное изделие стало произведением искусства. Этому есть множество археологических свидетельств: «Феодосийская серьга» в Эрмитаже, пектораль из «Толстой могилы» в Киеве, «Ахалгорийские височные подвески», «Ванское ожерелье», «Черепашки» в Тбилиси, эти и многие другие вещи объединяют в себе понятия «украшение», «искус-

ство», «мастерство», «драгоценность», «реликвия», «знак престижа», «символ власти» — и ни одно из них нельзя выделить в самостоятельное, кроме понятия «искусство».

К искусству и должны стремиться в своем творчестве советские ювелиры и зрители (покупатели) в своих оценках.

2. Наследие, которое оставили нам предки, — это фундамент, на котором надо строить ныне ювелирное искусство. Многим современное представляется в виде дизайна, когда подчас в погоне за формой забывается функциональность изделия и рождаются гипертрофированные, неудобные вещи, которые зато хорошо смотрятся в экспозиции. Но это ложный дизайн.

3. Как смело, интересно экспериментируют художники Ленинграда! Они уже три раза устраивали у себя выставку «Ювелирная пластика», на которой выставлялись красивые произведения. И хотя они не имели утилитарной функции, разработка форм, фактур, цвета, разные техники помогут авторам при создании функциональных вещей. Я приветствовал бы более широкую популяризацию опыта ленинградцев.

4. Считаю, что каждый художник, хочет он того или нет, работает в присутствии его народа технике и стиле. Помогают нам определить свое направление в национальном искусстве работа творческих групп в Паланге, организуемая стараниями СХ СССР, и пока единственный семинар художников-ювелиров, прошедший в Киеве в 1981 году: на этих встречах был живой контакт с наследием народов Советского Союза.

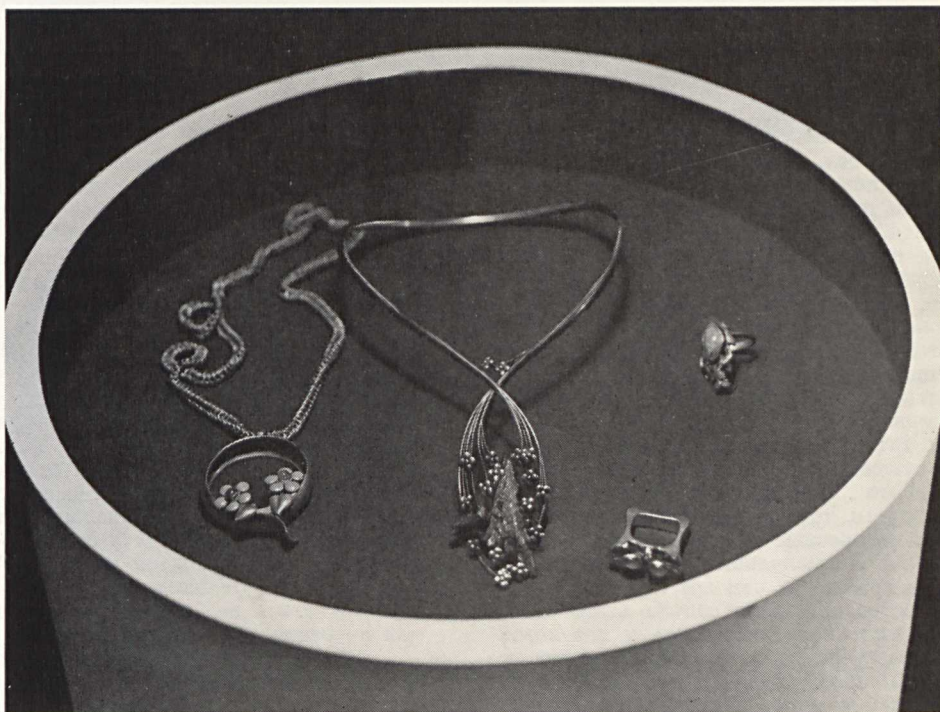
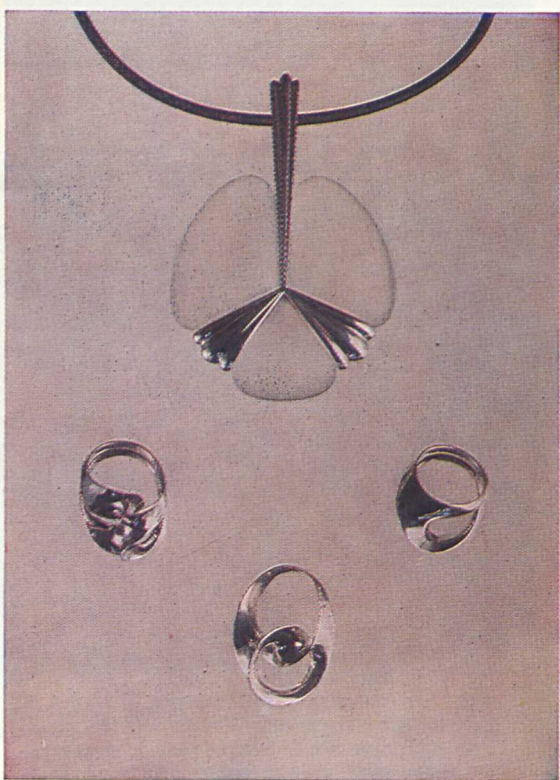
Другое место развития национальных традиций — это ювелирные фабрики, комбинаты декоративно-прикладного искусства и народно-прикладные промыслы. Но у них свои трудности — план... И на прилавках появляются безликие изделия-близнецы, по которым почти невозможно определить регион их изготовления. Очевидно, вышеперечисленные организации должны шире привлекать на постоянную работу художников-ювелиров и создавать им условия для творчества или воспользоваться их опытом для систематических консультаций. Этим я ни в коей мере не хочу умалять роль художественных советов при этих организациях, однако думаю, что именно художникам на художественных советах надо дать больше полномочий при определении ценности произведения.

Индулис Урбанс (Рига)

1. Я считаю, что сегодня, как и раньше, о художественном произведении должны судить по тому, сколько в нем мастер оставил своей творческой мысли и сердца. Важно, чтобы в произведениях были заложены содержание, идея, философия. В наши дни, когда создан ряд искусственных камней (которые не уступают драгоценным) и освоены такие новые металлы, как титан и др., суть ювелирного изделия как драгоценности меняется. Но

Э. Малумян
Ереван
Кулоны «Ташец»,
«Мать и дети»,
«Семья». 1982
Серебро, горный
хрусталь, нитальи,
смешанная техника

В. Гончаров
Москва
Шейное украшение
1980
Металл, стекло,
литье
Серия колец
«Норд». 1979
Металл, литье



А. Шенкус
Вильнюс
Брошь
Серебро, эмаль,
хризопраз,
черное дерево,
смешанная техника

Фрагменты
экспозиции выставки
республиканского
семинара
художников-
ювелиров
Киев, 1981

Работы М. Квепа
Рига
Работы Л. Ило.
Таллин
Работы С. Серова
Киев

элементом искусства оно должно быть обязательно. Если мы хотим, чтобы наша жизнь стала красивой, а мы были бы лучше и себя чувствовали гармонично — все, что нас окружает и что мы носим на себе, должно быть эстетично, с целью настроить личность на душевную чистоту. Это и есть задача искусства, в том числе и ювелирного. По моему мнению, нет большего или маленького искусства, есть только творение художника.

2. Я считаю, что ювелирное изделие — это произведение малой пластики. Ведь первоначально украшение — это амулет. Уже в древности мастера отражали в нем различные бытовые и торжественные сцены своей жизни. Например, украшения, найденные в скифских курганах, смотрятся как скульптура в миниатюре: в любом из них доминирует пластика, а создатели этих шедевров искусства, чувствуется, были художниками широкого амплуа. Таких примеров в истории достаточно много. Вспомним Бенвенуто Челлини. Этот великий итальянский мастер оставил бессмертные произведения как в скульптуре, так и в ювелирном деле. Поэтому я считаю, что на развитие ювелирного искусства всегда влияло пластическое искусство, и отделять их друг от друга мы не должны.

3. Без эксперимента не будет прогресса ни в одном жанре искусства. В любом случае поиск новых форм — это есть эксперимент, и вся творческая жизнь художника должна быть экспериментом, только тогда его можно считать выдающимся. Конечно, большую роль в нашем деле имеют материал и технология. Если мастер вкладывает свою душу в изделие, он хочет, чтобы произведение сохранилось в таком виде, как он задумал (чтобы материал не окислялся и не разрушался), а таким материалом является только драгоценный металл. Конечно, сегодня есть ряд новых материалов — как титан, антикоррозийная сталь и др., но существуют большие трудности в их обработке. И если мы преодолеем эти трудности, то в итоге мы можем получить интересные результаты.

4. Национальные традиции есть наша основа, на чем мы строим свое искусство. Но неправильно было бы им просто подражать, ведь у нас новое мировоззрение и мы сегодня живем в другой эпохе. Поэтому надо синтезировать самое лучшее из национальных традиций — только тогда будут прогресс и развитие культуры.

5. Самое главное — надо любить свое дело, остаться верным своей идее.

Виктор Сырнев (Фрунзе)

1. Мне бы хотелось сформулировать этот вопрос по-своему: что для меня значит ювелирное искусство вообще и какой круг вопросов я хочу решить своими работами. Ведь художник всегда, независимо от вида искусства, старается познать мир и свое предназначение в нем. Мне бы хотелось, чтобы мои работы доставляли радость, заставляли задуматься, может быть, иногда давали ответы на какие-то жизненные вопросы.

2. Художник — листочек на большом дереве мировой культуры. Что бы ни послужило толчком к созданию произведения искусства, какой бы стиль или эпоха ни оказалась точкой опоры для художника, работа будет иметь лицо своего создателя, будет отражать его взгляд на мир через сегодняшние проблемы. Главное в этой ситуации — быть самим собой. Казалось бы, все просто — ищи и находи. Однако свою дорогу найти сложно. Ювелирное искусство — синтез различных искусств: это и пластика, и живопись (эмаль), и графика (вспомните чернь по серебру). И поэтому неудивительно, что многие выдающиеся художники — Микеланджело, Челлини, Пикассо, Брак, Дали — отдали часть души и этому виду искусства. Сейчас во всем мире намечается более широкий интерес к ювелирному искусству. Вдруг стало ясно, что, обращаясь к духовному миру человека,

совсем не обязательно создавать монументы, те же проблемы решаются с помощью ювелирной пластики. Желание наполнить свои работы большей духовностью и философскими проблемами привело к развитию чисто выставочного ювелирного искусства. И появилась необходимость создать пространственную композицию из украшений, в которой каждое изделие должно иметь свое место, свой голос, а все вместе — звучать как хор, как симфония, развивая одну идею. Поэтому и плоскость витрины уже не удовлетворяет, необходимы объем, пространство, воздух, продуманное освещение, то есть иной подход к экспонированию.

С другой стороны, сохраняется и основное назначение ювелирного украшения — украшать человека и интерьер его дома, такие работы должны быть масштабны, пластичны. Их приятно держать, рассматривать, они греют душевно, наполняют своим смыслом окружающее человека пространство.

4. К сожалению, чаще всего видишь внешнюю, формальную сторону, похожа ли эта работа на работы национальных мастеров. Если подходить с этой точки зрения, то скульпторы должны будут ходить вокруг тюркских каменных изваяний, а графики не смогут отступить от рисунков на камнях. Мне кажется, художник, впитав в себя красоту и духовное богатство народа, должен заговорить от своего лица, своим голосом.

5. Всех принятых к этому вопросу решений хватит на тысячелетия. Я думаю, главное, чтобы все было спокойно и мирно: ведь художники моей специальности могут творить только в определенной атмосфере.

Клычмурат Атаев (Ашхабад)

1. Да, ювелирное изделие — прежде всего украшение. Реликвия? Да, если изделие создано творчески, на основе многовекового опыта поколений мастеров. Свидетельство тому — уникальное старинное украшение, оставшееся от прапрабабушки, которое хранится в каждой семье туркменом как реликвия. Знак престижа? — Нет, это не престиж. Это духовная потребность, элемент искусства.

2. Известно, что в древние времена искусство всегда было общенародным. В средневековую эпоху так называемое «ученое» искусство сохраняло теснейшие связи с народным: подчас их просто невозможно разделить; ныне пути профессионального и народного искусства снова сближаются, но уже на иной, более широкой основе.

Вообще народно-прикладное искусство — мать всех искусств. А мать всегда достойна уважения. Современное направление ювелирного творчества не должно, с одной стороны, дублировать промышленность, а с другой — подражать уникальным старинным образцам. Главное — художественное качество изделий, которое делает их произведениями искусства, имеющими не только практическое значение. Советские ювелиры Туркмении не рационально-догматически, а внутренне, эмоционально подходят к своему делу. Это, мне кажется, следует считать самым ценным, самым важным в искусстве вообще и в ювелирном искусстве в частности.

3. Материал в творчестве ювелира играет очень большую роль. Если мы хотим работать на национальной основе, нужно учесть, что старинные изделия туркменом в основном изготовлены из серебра с позолотой между гравировками стилизованного растительного орнамента. Не имея этих материалов, наши ювелиры работают в мельхиоре, и здесь нельзя добиться того эффекта, который есть в старинных изделиях. На месте позолоты приходится делать провололочную филигрань, а это меняет облик украшений.

4. На мой взгляд, прежде всего необходимо создать народным мастерам максимально благоприятные условия для творчества. Главными задачами являют-



ся: объединение всех видов пародного искусства и их возрождение, сохранение и полный учет традиционных старых вещей, налаживание эффективной работы с мастерами, создание материально-технической базы, обучение при лучших мастерах.

5. Больше всего страдают ювелиры от отсутствия материально-технической базы. Если бы эти вопросы решить хотя бы частично, за ювелирами дело не станет. И все же самый лучший ювелир и самое образцовое предприятие будут работать вхолостую, если не будет воспитан покупатель. Изделия ювелира — не только товар, и реализация их должна быть не просто торговлей, а эстетической пропагандой.

Лейда Ило (Таллин)

1. Для широкой массы — украшение, для торговых работников — драгоценность, для верующих — знак престижа, для художников — искусство. А элементы искусства можно везде найти.

2. В моем понятии ювелирное искусство стоит наравне с другими видами пластических искусств. Думаю, что связи со стилями прошлых эпох и современными направлениями те же, что и в живописи, скульптуре, графике, архитектуре, дизайне.

3. Самую главную роль играют материал и замысел — как в древние времена, так и сегодня. Без них просто ничего не создается.

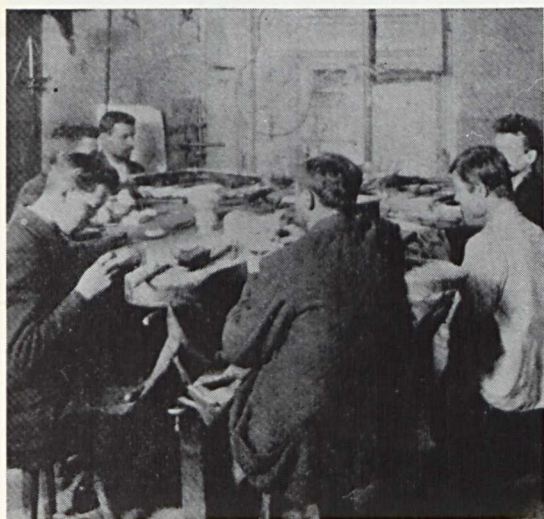
4. Национальные традиции — это корни, которые должны расти (если все верно) вглубь. А если есть здоровые корни, то росток живет и процветает.

5. Предлагаю очистить «грядку» от «сорняков». Конечно, нужно отличить сорняк от полезного растения.

Арвидас Гуравичюс (Вильнюс)

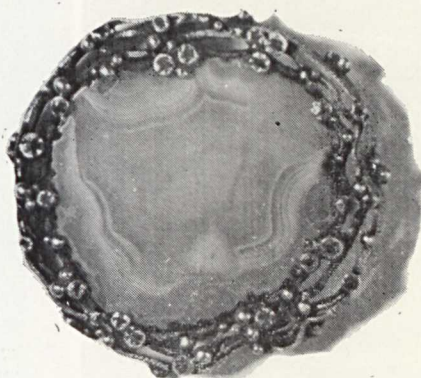
1. Сегодняшнее ювелирное искусство включает в себя понятия и украшения, и драгоценности, и элемента искусства. Важно, чтобы художник, критик, зритель смотрели на него как на серьезное искусство, занимающее равноценное место в системе пластических искусств.

2. В наши дни ювелирное искусство не отказывается от наследия ювелирного дела прошлых эпох. От прошлого берутся и само понятие ювелирного дела, и забытые технологические приемы старых мастеров — все вместе и влияет на современный стиль.



Мастерская Фаберже в Москве

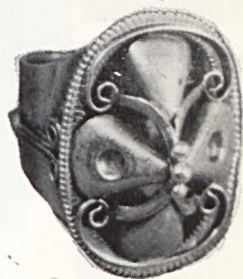
На стр. 10
Алессандро Феи
Ювелиры за работой
XV в. X., м.



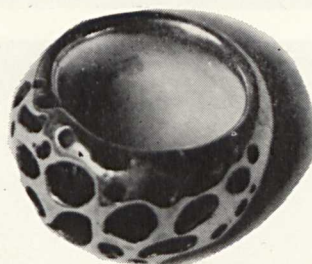
Тадео Гадди
Средневековые
золотых дел мастера
за работой.
Фрагмент картины
XIV в. X., м.

Рабочий стол
современного
художника-ювелира

Ю. Паас-
Александрова
Ленинград
Брошь из серпиги
«Пруды»
Серебро, агат,
смешанная техника



А. Величко
Фрунзе
Кольцо. 1977
Мельхиор,
смешанная техника



Д. Попов
Москва
Кольцо «Атолл»
1977
Серебро, литье

Ювелирное дело, по-моему, есть то благоприятное поле, где художник может экспериментировать, где доступен синтез разных видов творчества. Это пока не доминирующая тенденция, но я думаю, что ювелирное дело пойдет этим путем, так как художники не хотят делать просто красивые вещи.

3. Материал и технология в творчестве ювелира играют, без сомнения, очень важную роль — это часто является ключом композиционного замысла. Но я считаю вредным, когда технология берет верх над художником, когда художник уделяет слишком много внимания хитростям технологии, забывая остальные, не менее важные факторы, составляющие художественное произведение.

Что касается функциональности, я придерживаюсь такого мнения, что ювелирное изделие может служить непосредственно человеку и как украшение и выполнять декоративную роль в интерьере. Эксперименты с формой очень нужны — в этом проявление художника. Художнику-ювелиру нужен даже такой эксперимент: отказаться от всего, ему свойственного, просто «нырнуть» в другую сферу и поработать. От такого эксперимента он получит новые идеи, найдет новые воз-

можности проявить себя творчески. Это поможет художнику успешно продолжать свою авторскую линию в ювелирном деле.

4. Сохранение национальных традиций прошлого — задача народных мастеров. Художник должен приумножать национальные традиции. Он в наши дни создает национальный характер искусства для будущих поколений. Но, даже создавая новое, он непосредственно пользуется своими, его народу свойственными традициями. При этом необязательно это должны быть традиции именно ювелирного дела.

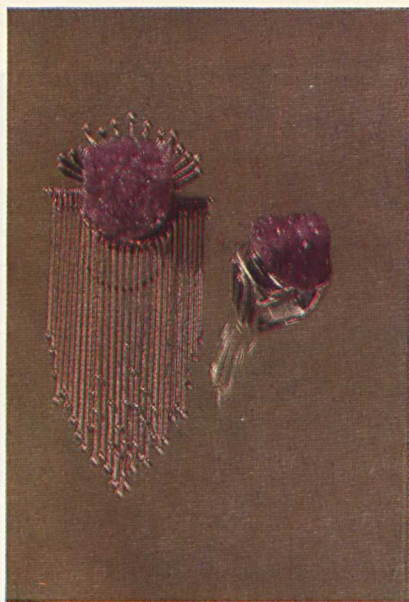
Эльбуре Малумян (Ереван)

1. Ювелирное изделие во все времена создавалось в расчете на индивидуальность, оно воплощает вкусы времени, эпоху, но через особую «телесную» близость с человеком. Оно безусловно служит украшением и может быть очень дорогим, но функции его не сводятся к этому. Подлинная драгоценность ювелирного изделия заключена в его художественных достоинствах, а они не зависят от примененных материалов. Художест-

венные достоинства выводят ювелирное изделие из состава просто украшений; момент творческий, если он есть, возводит украшение в степень искусства.

2. Ювелирное искусство сегодня синтезирует все, что создано мастерами прошлого, многое прочитывается заново. Мы как будто получили способность подметить пропуски прошлого и заполнить их, по-новому подать их современному человеку. Черты стилей ювелирного искусства прошлого вводятся в структуру современного изделия, сочетаются с совершенно новыми формами. Но в наши дни ювелирное изделие может быть и принципиально новым, от начала до конца — сочинением. Впрочем, эта свобода ограничена стилистикой ансамбля современного костюма, который при всей своей подчас обескураживающей новизне сложился в основных параметрах в далеком прошлом.

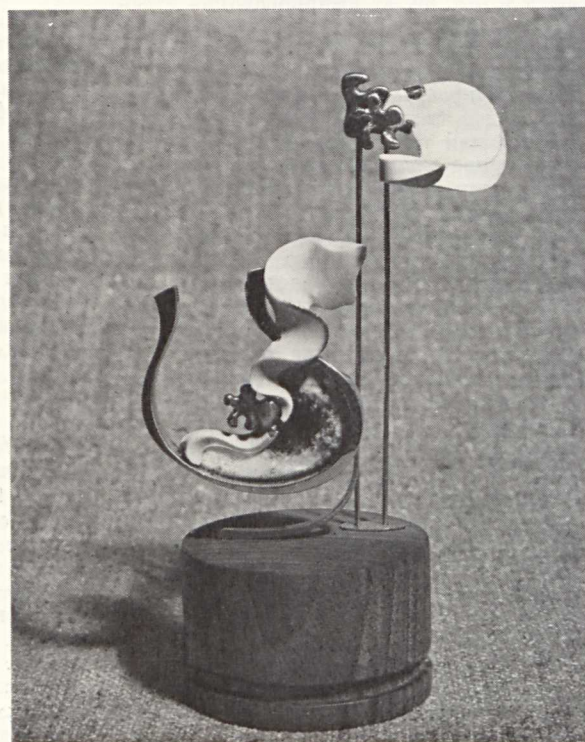
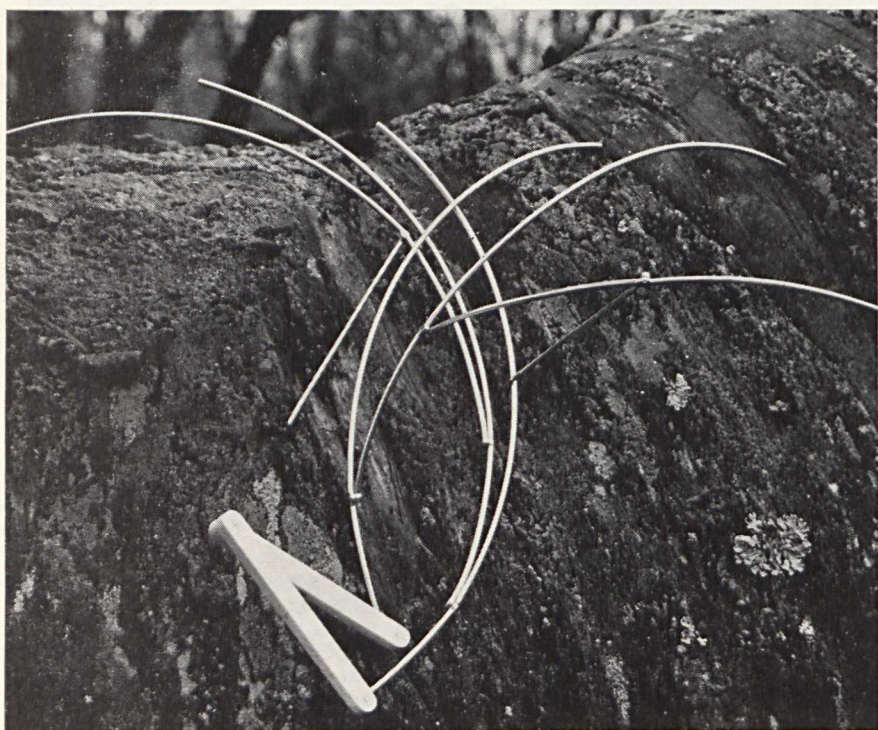
3. В материале воплощается замысел. Порой материал сам диктует форму, а каждое новое техническое средство создает новые возможности. Эксперимент, поиск новых форм — есть творчество. Функция (приспособление к фигуре человека) сейчас, мне кажется, занимает художника в меньшей степени.



Н. Гаттенбергер
Москва
Серьги. 1975
Серебро, жемчуг,
гранаты,
смешанная техника
Брошь «Роза». 1980
Нейзильбер,
перламутр, чеканка
Брошь «Кармашек»
1980
Нейзильбер,
сердолик,
смешанная техника

А. Устьянцев
Свердловск
Гарнитур
«Каменный цветок»
Мельхиор, аметист,
литье, гравировка

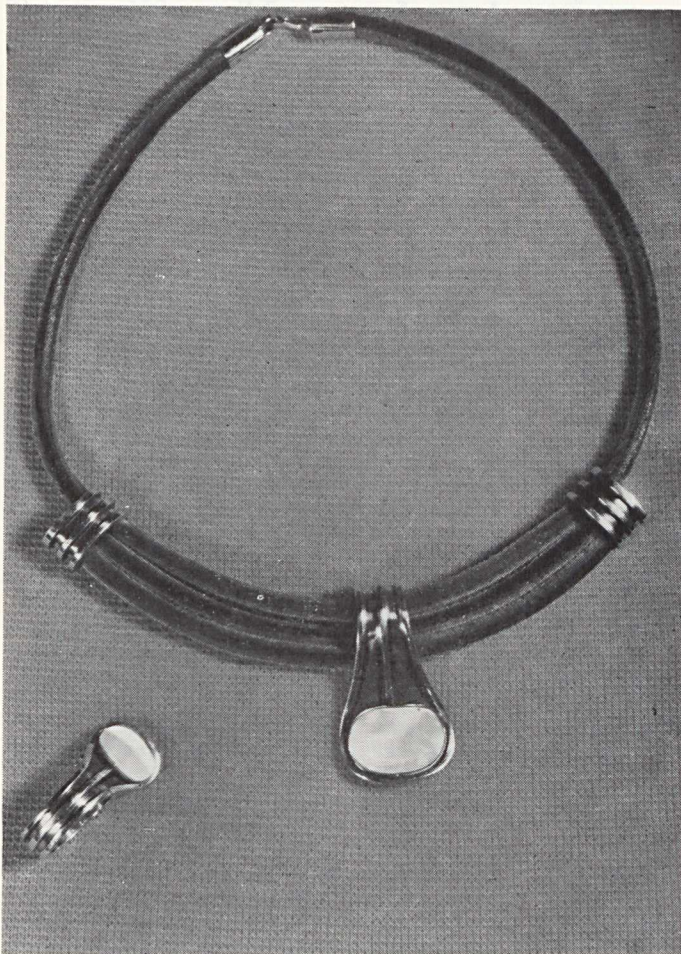
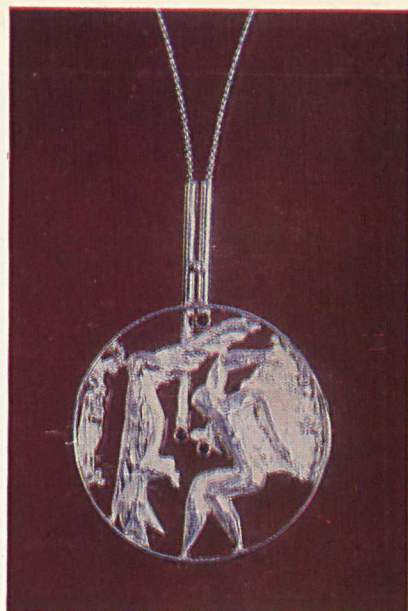
В. Зотов
Москва
Шейное украшение
«Морозный цветок»
1982
Серебро, перламутр,
бирюла, пайка
Браслет «Узоры»
1982
Серебро, пайка
Браслет
«Сталактиты». 1980
Серебро, цитрин,
пайка



Л. Подлубная
Москва
Брошь «Триумф»
1982
Латунь, пайка,
монтажка

В. Тимофеев,
Т. Тимофеева
Москва
Шейное украшение
1980
Белый металл,
мамонтовая кость,
ковка, резьба
Браслеты. 1981
Мельхиор, дерево,
мамонтовая кость,
колотый пирит,
резьба,
ювелирная техника

И. Урбанс
Рига
Ожерелье
«Легенда
о Прометее»
1980
Серебро, гранат,
смешанная техника



В. Руппель
Фрунзе
Гарнитур. 1979
Мельхиор, кожа,
перламутр,
смешанная техника

На стр. 12
Б. Стулгайте
Вильнюс
Брошь. 1980
Серебро,
слоновая кость,
смешанная техника

Ш. Даирбеков
Фрунзе
Нагрудное
украшение
1978
Металл, зернь,
скань, чеканка,
ювелирная техника

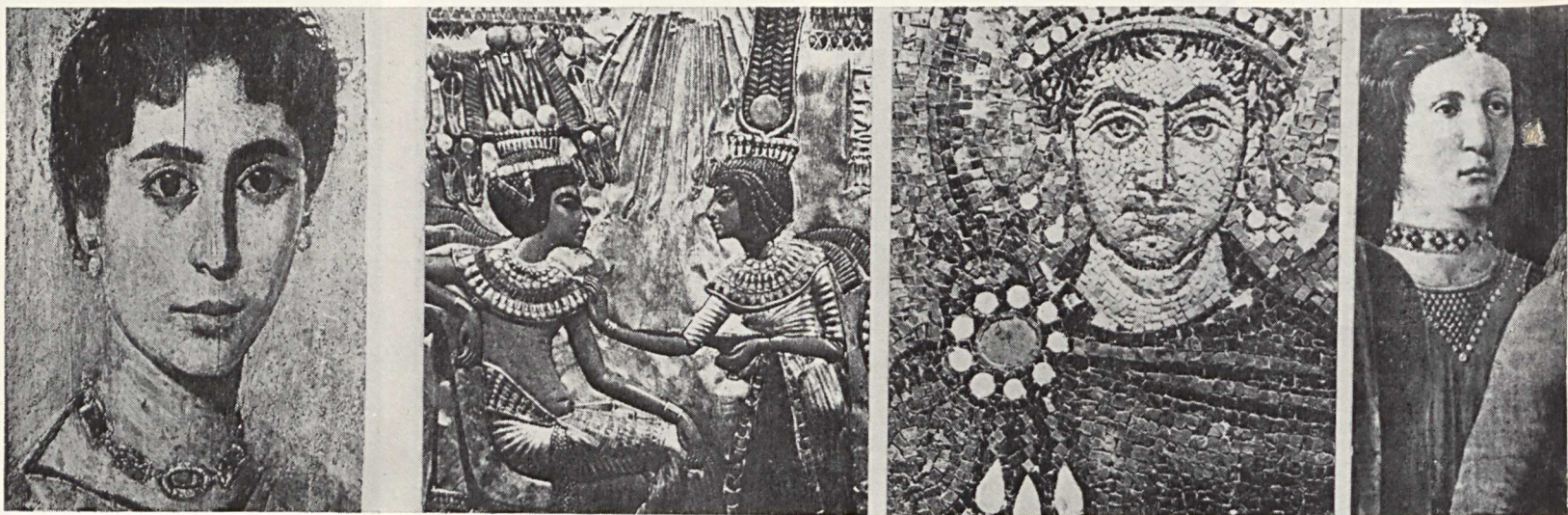
В. Константинов
Москва
Кольца 70—80-х гг.
Ювелирная техника

В. Сырнев
Фрунзе
Заколки. 1983
Серебро, эмаль,
мамонтовая кость,
дерево, смешанная
техника

И. Бешенцева
(форма)
Е. Гросберг
(роспись)
Москва
Серьги. 1975
Серебро, папье-маше,
роспись

Ф. Кузнецов
Москва
Брошь «Иероглиф»
1983
Нержавеющая
сталь, титан





**Ювелирные украшения
в историческом костюме**

4. Только не в пассивном подражании. Пропустив впечатления жизни через свое воображение — воображение современного человека, овладеваешь традицией и можешь, по мере своих способностей, ее продолжить. Да и трактовать традицию надо широко — я увлекаюсь античными геммами, режу инталии. Конечно, на земле Армении был период эллинизма, при археологических раскопках у нас находили резные миниатюрные камни. Но если я скажу, что меня увлекает в них «национальная традиция», это вряд ли будет оправдано. Правдой будет, если я скажу, что любой шедевр искусства Европы и Азии я считаю родным для себя как для художника.

5. Передать его полностью художникам. И личные, и общественные вкусы в этой области должны формироваться людьми, которые считают ювелирное дело — Искусством, делом своей жизни, своей совести.

А цвет, блики, тени? Все в объеме, на малых площадях, когда ошибка в десятую долю миллиметра кажется просто чудовищной; тогда все выпадает, все рушится. Если художник сам не в состоянии превратиться на какое-то время в ремесленника, то он не создаст законченного ювелирного произведения. Формы, материал, объемы, технология здесь так переплетаются, что нельзя дать рисованную вещь, эскиз, модель — при воплощении все будет уже другим.

Я утверждаю: высокое ремесло — в основе ювелирного искусства. И сегодня есть мастера очень высокого класса. Хотите — назовите их художниками, мне приятнее называть их мастерами. Для гибкости современный мастер должен делать работы и повседневные, тиражные, и заказные, выставочные, это — «гаммы» для мастера.

4. Мастерство достигает высочайшего творческого уровня только в рамках традиций, которые были всегда связаны с ручным трудом.

Работая для выставок, не стоит непременно стремиться делать новое — это убивает традицию. Появление от выставки к выставке качественных вещей одного плана дает основание радоваться закреплению твердого направления. И в будущем ожидать нового. Для моего нового необходимо время.

Уровень исполнения традиционных вещей переходит в художественную ценность изделия, ремесло становится оценочным фактором художественного произведения. Мода несет в себе повторы, почему же и современные ювелирные изделия не могут быть и повторением, и изменением? Ведь точного повторения нельзя сделать, сходство чисто внешнее, ибо во время самого исполнения мои неудовимые ощущения, переживания потребуют выражения в собственной форме.

Я думаю, что то внутреннее наполнение и есть сегодняшнее направление традиционного ювелирного дела.

**Виталий Иванов
(Душанбе)**

1. Ювелирное украшение — неотъемлемая часть искусства. Взгляды на него меняются. Весь смысл в творчестве, если вещь несет в себе художественный заряд, то она — навсегда, как бы ее ни назвали и куда бы ее ни отнесли.

2. Ювелирное украшение — человек — платье, только так я рассматриваю место ювелирного изделия сегодня. Сейчас можно более тонко подойти к этим слагаемым, которые находятся в вечном преобразовании.

3. Те моменты озарения, вдохновения, возникающие при работе, ощущение неудовлетворенности, когда работа множество раз переделывается, я отношу к творчеству. Но творчество ювелира есть в то же время и труд. Каждый металл требует особой обработки, он хорош либо в литье, либо в листе, либо в изгибе.



Икона «Богоматерь Умиление» Москва, первая треть XVII в. Дерево, темпера. Оклад: золото, сапфиры, изумруды, рубины, эмаль; ясны — жемчуг





Татьяна Макиевская (Ленинград)

1. В качестве реликвии часто рассматривается ювелирное украшение в связи, например, с семейными традициями. Драгоценность носит материальный, товарно-денежный характер, в то время как современные авторские изделия, не обладая высокой стоимостью материала, не входят в категорию драгоценностей. Они могут стать драгоценностью по истечении определенного времени, став историко-культурной ценностью, как происходит это с произведениями других видов искусства. Есть категория людей, желающих выделиться и подчеркнуть свою значимость. Для них ювелирное изделие — знак престижа.

Ювелирное изделие как украшение — наиболее широкое понятие в быту. Это его основное применение. На мой взгляд, в определении «элемент искусства» допущена неточность: если этот элемент художественного творчества в широком понимании, тогда оно действительно элемент в общей системе, как элемент в периодической таблице Менделеева; если элемент ювелирного искусства — тогда смысл ювелирного изделия неоправданно сужается. Ведь ювелирное изделие далеко не всегда искусство. Такое разграничение смыслов весьма условно, так как в ювелирное изделие может вкладываться одновременно несколько понятий.

2. Каждое направление творчества сегодня связано со стилями прошлых эпох, так как багаж знаний для художника не груз, а почва. Ювелирное искусство сегодня обращается к мотивам, методам, средствам смежных искусств, так же как и они обращаются к ювелирному искусству. Пластические искусства — искусства, входящие в структуру синтеза, и одним из них является скульптура. Тенденция к сближению с

ней сегодня прослеживается в ярком явлении возрождения мелкой ювелирной пластики.

Как определить место ювелирного дела? По какой-то системе, где первым стоит монументальное искусство, а где-то в конце ювелирное? Очевидно, место у всех одно — в искусстве. Скорее, важны связи между художественными видами, например — искусством создания городского ансамбля и искусством создания ансамбля одежды и предметов, украшающих человека.

3. Форма — одно из основных средств художественно-образного выражения, так что новые и новые изыскания художника отнюдь не являются формотворчеством. При эксперименте с формой автор опирается на технологию, это требует конкретного материала, который через свои возможности — пластичность, поверхность, цвет и т. д. — «работает» на содержание произведения. Нарушение баланса между средствами художественной выразительности негативно скажется на художественном решении в целом. Сегодня стала важна не драгоценность материала, а его художественные и технологические свойства, например, появление полимеров повлияло на художественную форму и технологию ювелирного дела.

В ювелирном украшении функциональность подразумевает художественные качества вещи применительно к человеку.

4. Повтор классических национальных образцов и их элементов не представляет национальное в ювелирных произведениях сегодняшнего дня: он не раскрывает развития национального, приводя художника на дорожку мастера-копировщика, ограничивает технологические достижения, а главное — он не связан с новым типом социальной жизни. Мне кажется, что современная интерпретация национальных традиций даст художнику большую возможность проявить себя.

Дама с ожерельем
Фаумский портрет
Дерево, энкаустика
Середина II в. н. э.

Панель
орнаментированного
трона
из гробницы
Тутанхамона

Портрет
императора
Юстиниана
с серьгами
и аграфом
VI в. Равенна
Мозаика

Фрагмент картины
неизвестного
художника XVI в.

Диего Веласкес
де Сильва (?)
Портрет
инфанта Маргариты
Ок. 1459—1460

Мастерская
Лукаса Крауса
Старшего
Портрет
Маргариты фон
Поникау
1536
Дерево, темпера

Леонардо да Винчи
Дама с горностаем
(Портрет Чечилии
Галерани)
Ок. 1490
Дерево, м.

Лауро Гандольфи (?)
Девушка
в сарафане
1820. Х., м.

Армянский мастер
XVIII в.
Портрет женщины
с ребенком.
Х., м.

Неизвестный
художник
Портрет торопчанки
Первая половина
XIX в. Х., м.

Неизвестный
художник
Портрет Елизаветы I
Англия. XVI в. Х., м.

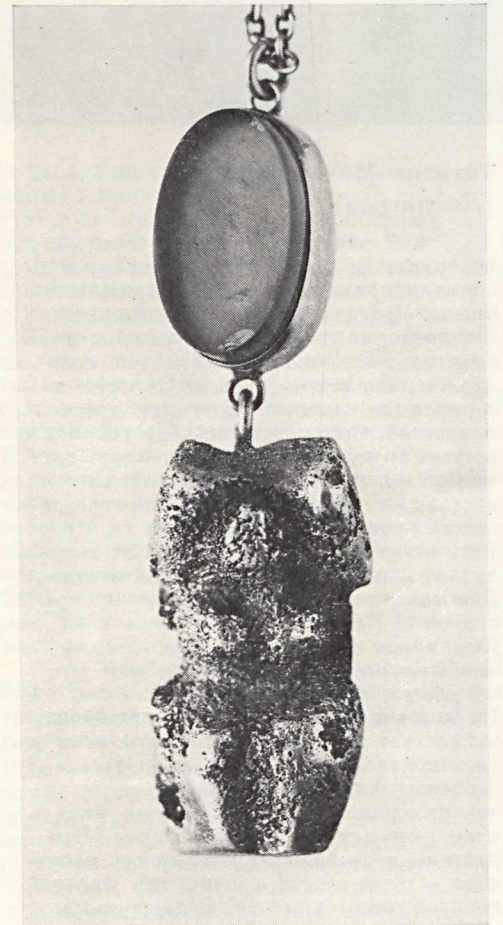
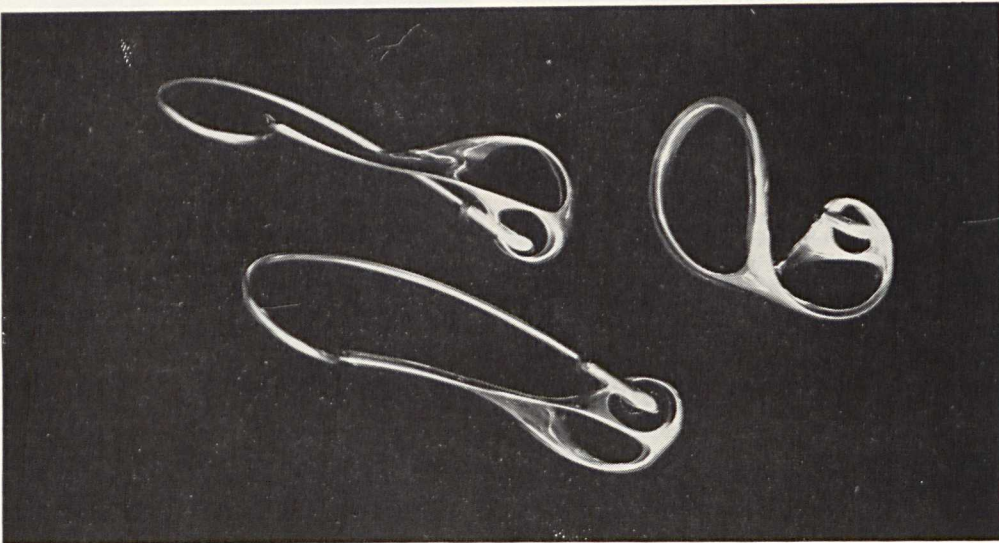
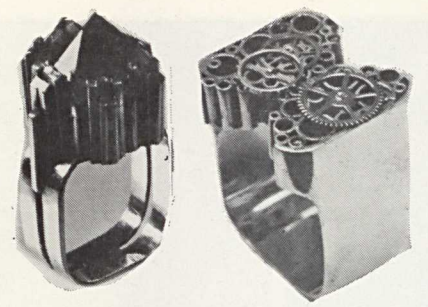
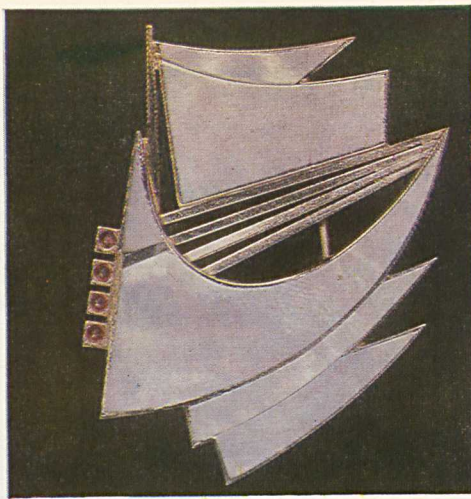
Н. Мыльников
Портрет
П. П. Астаповой
1827
Х., м.

И. Милюков (?)
Портрет великой
княгини
Наталии Алексеевны
1731

Раймонд Темплиер
Украшения. 1928
К/ф «Деньги»
Франция

Иллюстрации к статье
даются во фрагментах
произведений





Л. Линнаке
Таллин
Кулон
1982.
Агат, мельхиор,
оксидировка



Л. Поджидаева
Фрунзе
Колье
Серебро,
перламутровая
раковина, тиснение

В. Иванов,
И. Иванникова
Душанбе
Нагрудное
украшение,
серьги, браслеты
Серебро, кораллы,
бирюза, смешанная
техника

И. Бешенцева
Москва
Шейные украшения
«Вечерние». 1975
Латушь, гнутье

Ю. Федоров
Симферополь
Брошь из серии
«Зюйд-вест». 1984
Мельхиор,
перламутр,
смешанная техника

Б. Остров
Москва
Печатки. 1982
Нержавеющая сталь,
сердолик, литье,
гравировка

Н. Ежкин
Москва
Комплект
украшений. 1981
Серебро, бирюза,
литье

Г. Быков
Ленинград
Мужской перстень
1978
Серебро, латушь,
корунды, монтировка

Г. Быков
Ленинград
Кольцо «Кристалл»
1978
Серебро, амethystы,
пайка, монтировка

На стр. 19
Фрагмент
экспозиции выставки
республиканского
семинара
художников-
ювелиров
Киев. 1981
Работы Е. Жданова,
А. Михальца,
Ю. Федорова
Симферополь

Т. Чистякова
Москва
Гарнитур «Россия»
1984
Серебро,
горный хрусталь,
смешанная техника

Разговор в редакции об истоках и поисках, о материалах и производстве

Редакция

Предложив анкеты художникам-ювелирам из разных городов, москвичей мы решили пригласить в редакцию для живого обмена мнениями по проблемам ювелирного творчества.

Сейчас нередко говорят о «современном ювелирном искусстве». Что вкладывают авторы в это понятие? Какова его специфика? Обладает ли современное ювелирное производство какими-либо особенностями пластического языка?

Таисия Чистякова

Московские ювелиры старшего поколения начали заново осваивать ювелирное дело в 60-х годах. Мы работали тогда на подлинниках в Историческом музее под руководством М. М. Постниковой-Лосевой. Нас вдохновляли образы русского искусства: Солнце, Мать-Оранта, кони, птицы, мужественные воины. Отпечаток мужества был в наших работах тех лет. И хоть часто мы работали с таким недорогим материалом, как медь, наши вещи были образны. Стилистически мы прошли путь освоения традиций от Древней Руси через барокко, ампир, модерн. Я отношусь к ювелирному искусству как к маленькому памятнику культуры своего народа, своего времени. И если каждая вещь сегодня будет таким миниатюрным «памятником» культуры нашего времени — это очень значительно!

Феликс Кузнецов

На мой взгляд, ювелирное искусство — такое же правомочное средство отображения жизни, как и другие виды искусства. Малые масштабы изделий тому не препятствие. В них как бы возникает концентрация образного решения. Программная неизобразительность, широчайший спектр технологий и материалов, большой диапазон фантазирования и эксперимента — определяют сегодня своеобразие ювелирного искусства.

Действительно, как сказала Таисия Федоровна, художник сейчас, как правило, использует стили прошлых времен, но взгляд на них должен быть взглядом современного человека. Когда же впрямую используются мотивы старых стилей, композиционные структуры — это не продолжение традиции, а ее омертвление. Традиция, скорее всего, должна быть каким-то катализатором. Подобно тому как в химии катализатор способствует процессу, но не попадает в конечный результат, его там не видно. Так и в творчестве: традиция — это стимул, так как всякое новое возникает из каких-то отношений со старым, но она не должна быть предметом подражания или стилизации. Традицию можно воспринять на уровне структурного подхода, но не конкретно-формальных связей.

Редакция

Неожиданно, что именно Кузнецов остановился на проблеме традиции. В Яблон-

це он был награжден Золотой медалью за применение ультратонких материалов и технологий. И в этом обнажена тенденция времени — связь науки с искусством. Поймав свою «жар-птицу», Кузнецов, кажется, совсем удалился от прошлого, и вдруг оказывается, что в его мышлении раздумья о традиции занимают значительное место. Восприятие Кузнецовым традиции как катализатора в какой-то мере объясняет позицию многих современных художников.

Чистякова

С этим можно и не согласиться!

Кузнецов

Разрешите продолжить. Я хочу еще сказать о появлении новых типов изделий в современном ювелирном искусстве. Многие считают это отходом от его основного традиционного пути развития, а я хочу встать на его защиту. Напомню, что в истории существует более широкий арсенал ювелирных изделий, чем обычно думают. Ювелирная техника всегда применялась не только для украшения человека, но и для настольных украшений, посуды, декоративной пластики. Я считаю закономерной вновь возникшую ювелирную пластику как реализацию авторской художественной идеи, выполненной средствами ювелирной техники и материала. Не единственный и не основной, но возможный путь для этого — отход от чисто утилитарных ювелирных украшений к станковым вещам, а затем переход к ювелирной пластике.

В Ленинграде уже прошел ряд выставок ювелирной пластики. Это интересное начинание наверняка даст хорошие ростки в будущем.

Владимир Гончаров

Станковое ювелирное производство для меня — форма творчества. Здесь имеют значение и сама структура произведений с ее внутренней мощной закономерностью и тщательная отделка вещи. Мы должны стремиться к максимальной внутренней чистоте и ясности замысла и исполнения. Тогда возрастает самоценность наших произведений. В зависимости от ситуации они смогут быть и украшением человека, и декоративной пластикой, обладать качествами монументального искусства.

Алексей Дороднов

Хочу продолжить мысль Кузнецова о новом подходе к ювелирным изделиям. Мало сказать, что сейчас изменился стиль украшений, изменилось само отношение к его композиционно-пластическому решению. Например, вещь теперь подчас не делится на составляющие части, как ранее. Ведь кольцо, в традиционном понимании, можно поделить на три части: функциональную (благодаря чему оно удерживается на пальце), собственно «экспозиционную» (камень) и конструктивную (посредством чего две предыдущие части взаимодействуют). Современное украшение — это одно пластическое целое, у него нет верха, низа, обрамления и камня, оно ближе к скульптуре. Это самостоятельное художественное произведение. Я, например, в своей работе сначала создаю форму, ищу художественный мотив, а потом уже примеряю его к человеку.

Сейчас тенденция к тому, чтобы отдельные составные части не прослеживались в изделии. Единство целого — показатель современности.

Михаил Борщевский

Этот принцип конструирования мы видим в лучших современных произведениях. Тем более что камень ныне — не кабошонированная вставка в оправу, он разрабатывается более «фасонно», несет большую смысловую нагрузку и ему не нужна оправка. Часто металл выступает как поддерживающая конструкция. В эксперименте с формой сегодня материалы «стремятся» не к расчленению, а к выявлению достоинств друг друга.

Редакция

Поскольку мы коснулись разных направлений в стилистике современных украшений, нам хотелось бы обратить внимание на различие не только индивидуальных манер и направлений, но и на смену модных течений. Так или иначе украшения неизбежно связаны с модой

в одежде. Насколько сказывается это влияние на ювелирном искусстве?

Владимир Зотов

Говорить о моде ювелирной вещи довольно сложно. Костюм меняется быстро, а украшение свой стиль меняет медленно, если оно принадлежит к собственно ювелирному искусству. Сегодня прижился термин «бижутерия», который, по-моему, относится к тем вещам, в которых мода получает быстрый отклик. Я бы сравнил бижутерию с лентой на ветру, которая улавливает его малейшее движение. Ювелирное же искусство, как добротный порывавший флюгер, показывает основное направление точно, не забывая его только смазывать. Что важнее, нужнее — сказать трудно, подобно тому, как сложно определить предпочтительное значение живописи и плаката в искусстве и их влияние в жизни. Ювелирное искусство поднимает большие темы и образно их решает, что влияет на бижутерию, эксперименты в последней обогащают ювелирное искусство. Это теоретически. Практически, особенно на Западе, ювелирное искусство, на мой взгляд, полностью подчинено бижутерии, разницу между ними найти трудно.

У нас же ценят материал, а чувство материала влияет на развитие индивидуального творчества. Поэтому вопрос о драгоценном металле ставится очень остро. Я пробовал работать в никеле, но выяснилось, что шов там остается виден, это влияет на замысел, на конструкцию, в конечном счете на настроение вещи. Так же и мельхиор — в нем форма «растекается», мысль автора искажается, художнику нет смысла вкладывать в такой материал труд — вещи получаются некачественными.

Дмитрий Попов

Ювелирное искусство, бижутерия, как они соотносятся?

В произведениях ювелирного искусства и ювелирной пластике мы имеем дело с функциональностью высшего порядка, самоценностью предмета материальной культуры, качествами станкового искусства. В произведениях бижутерии — налицо подчиненный, более прикладной характер, прямая связь с костюмом (ансамблевость). Искусство бижутерии — это искусство композиции и аранжировки. Все «стили» и «эпохи» здесь имеют право на существование.

Украшения малосерийного производства, продающиеся в салонах Худфонда, — некий промежуточный слой между бижутерией и ювелирным искусством. В основном в «салонах» мы видим искусство ретроспективное. Здесь также правомочны стилизация и композиторство (аналогично легкому жанру в музыке), анахронизмы. В отличие от массовой и достаточно дешевой бижутерии, произведения комбинатов Худфонда сделаны вручную, в них используются более дорогие естественные материалы. Вместе с тем это популяризация более серьезного ювелирного искусства.

Нина Скрипкова

Из своего большого опыта я вынесла наблюдение, что в ювелирном творчестве развитие идет почти по десятилетиям (так же как и в других видах декоративного искусства). В нем проявляются и стихийность и закономерность. А «мода» как бы идет в одном направлении, а затем, насытившись пластическими и техническими элементами, сворачивает в другую сторону, часто в противоположную. Думаю, что невзирая на моду настоящее ювелирное произведение должно служить человеку долго, может быть, всю жизнь. У одного и того же художника-ювелира вещи могут быть и суровыми, и лирическими, подобно тому как это бывает у живописца. Пластически ювелирное искусство сродни скульптуре. И хотелось бы в нашей ювелирной пластике видеть национальный колорит страны.

Чистякова

В бижутерии нет национального своеобразие.

Николай Ежкин

Мне думается, художники, работающие только в границах национальных традиций, могут достичь больших результатов

в мастерстве, пластике и виртуозности, но они обедняют свое творчество, заключая его в определенные рамки. Известно, что традиционное украшение связано в первую очередь с народным (крестьянским) костюмом, а он отошел в прошлое. Современные изделия, выполненные в национальных традициях, или «театрализованы», или замещают собой старинный подлинник. Вряд ли это интересно.

Гончаров

Очевидно, сейчас главной чертой ювелирного искусства становится его интернационализм, при котором, кстати, можно лучше увидеть национальное своеобразие отдельных вещей.

Инесса Бешенцева

Я работаю в ювелирном искусстве почти 25 лет, на моих глазах шли в нем и борьба с украшательством, и увлечение древнерусским искусством, и привлечение завитков барокко. Я думаю, что и обращение к дизайн-стилю, которое наблюдается сейчас у некоторых молодых, — дело временное. В зарубежном ювелирном искусстве наряду с сильным увлечением дизайнерскими решениями существует изобразительность Брака или мелкая пластика Дали; я думаю, что возможно соседство разных стилей одновременно. Важно, чтобы художник стремился к духовности, и у каждого в ювелирном искусстве может быть свой неповторимый мир. Самое лучшее, когда в вещи есть и идея, и мастерское исполнение.

Редакция

В нашем разговоре художники постоянно возвращаются к теме традиций, к вопросам использования разных исторических стилей. Что это сейчас — наиболее важная проблема ювелирного искусства? А как идут поиски современного языка?

Борщевский

Произведение искусства — это зафиксированная или овестьвленная память о прошедшей эпохе, средство передачи исторической информации. А передача включает понятие традиции. И мы, приняв традицию, усвоив и переосмыслив ее с позиций сегодняшнего дня, сами должны передать эмоциональную информацию произведением искусства уже о нашем времени, средствами, соответствующими современному стилю. Так давайте говорить о современности и его критериях применительно к пластическому языку ювелирного жанра.

Гончаров

В наше время складываются новые традиции, которые могут иметь значение для будущего. Поэтому вопросы конструирования вещи — разработка пластики, цвета, выразительных дизайнерских эффектов — важны для всех художников-ювелиров. Я считаю, что в решении образа должна быть внутренняя раскованность, парадоксальность мышления.

Попов

Думая о современном ювелирном искусстве, я имею в виду совершенно новый, молодой жанр искусства, рожденный на рубеже XIX и XX веков. Мне представляется, что одним из важнейших принципов этого современного типа ювелирных украшений является отношение художника к материалу, выявление в произведениях «суперчез» материалов. Путь здесь лежит через изучение структур живой природы — к выявлению и созданию в произведении новой пластики, новых взаимоотношений внутри одного материала и между разными.

Сосредоточие разнообразных средств, «тяжесть» материала, формирующего произведение, — это результат своеобразного малого масштаба, присущего ювелирному искусству. Поиски новой острой выразительности «вечных» материалов, создание своего собственного «гравитационного» поля в произведении — в этом немалая сложность для художника, с одной стороны, и огромная свобода — с другой.

Александр Семенов

Для меня, художника, важно передать знакомость нынешнего времени. Художник может логически или чувственно воспринимать мир, это зависит от его философской интуиции, настроенности, и то и другое может привести к своим открытиям. Я думаю, что при этом должна

быть духовная связь между создателем ювелирного произведения и обладателем результатов труда художника. Каждый из нас создает вокруг себя необходимую ему, близкую его духовному ощущению предметную среду. Поэтому так важен поиск художником своего современного пластического языка. Находки часто приходят от самых разных впечатлений. Художник должен выражать время, в котором он живет. Я — за скупость средств этого выражения.

Наталья Гаттенбергер

Очень важно, чтобы художник мог воспользоваться тем, что дал нынешний технический век. Хорошо бы у нас в Москве была общая производственная база. Сейчас нет исполнителей, все делает автор сам. Правда, в этом есть свои плюсы, так как исполнитель никогда не сможет прочувствовать все «чуть-чуть» из задуманного, а в целом не получится то, что хотел сказать художник. Поэтому вопросы разделения ремесла и искусства взаимосвязаны и решаются не просто. Они влияют на современный язык ювелирного искусства. И когда мы говорим о сложении новых направлений, нужно иметь в виду, что стили — трудное понятие, уловимое на временном расстоянии. Однако новое — не средневековое интернациональное: вещь должна иметь адрес, где она сделана, и свое предназначение кому-то. Стилистические поиски не могут идти вообще, а должны реализовываться в каких-то предметах. Поэтому в ювелирном украшении как бы сосредоточивается сгусток, символ состояния современного декоративного искусства.

Редакция

Интересно, каково значение ручного труда и механического исполнения в творчестве ювелира? И как обстоит дело с производственной базой, с материалами в ювелирном деле?

Зотов

Рука не может идеально, как штамп, сделать многие детали, например швензу. Недаром подобная фурнитура за границей продается.

Ежкин

Штамп в ювелирном искусстве применять нельзя никогда. Швенза — элемент вещи, она имеет размер, форму, а ведь форма всегда важна. Деталь несет такую же нагрузку, как целое изделие. В зарубежных каталогах воспроизводятся одинаковые швензы у разных изделий. Это — холодный поток, безлика «массовка».

Александр Данциг

А замок? Он играет видную роль, как и все остальное. И каждый камень, оправка под каждый из них — индивидуальные. И камни есть для «массовки», а есть, которые гранятся вручную. Они, действительно, являются произведениями искусства.

Борщевский

Некоторые находящиеся здесь художники не могут называть себя ювелирами, и я в их числе. И вот почему: слово «ювелир» означает мастера, изготовляющего изделия из драгоценных камней и металлов. Так что настоящие ювелиры находятся в «Союзювелирпроме», а на нас, художников, распространяется скорее переносный смысл этого слова — «умеющий тщательно и тонко работать с материалом», как правило, не драгоценным, а иногда и «бросовым», превращая его в ценную вещь.

Сейчас в стране существует три основных производителя ювелирных изделий — «Союзювелирпром», система местной промышленности и Художественный фонд. Последний — основная база творчества для художников, но, к сожалению, комбинаты Худфонда не могут охватить всех ювелиров. Поэтому многие художники вынуждены свои замыслы исполнять в сложных, подчас кустарных условиях, у себя дома. В современном технологическом процессе изготовления изделия художник применяет разносторонние технологические приемы. Вот и стоят в домашних кухнях едкие пары от кислот, шум от работы электродвигателей, инструментов,ковки. Художникам нужны нормальные мастерские, в которых были бы предусмотрены все санитарные условия и воз-

можности работы с испытанными ювелирными материалами. А также сами материалы, которых у нас сейчас нет.

Зотов

Получение материалов зависит от ХФ СССР, который как организация художественная обязан защищать интересы художников. Вспомним, что устав СХ СССР был принят в 40-х годах, а ювелиры-профессионалы вошли в СХ много позже, поэтому в уставе упомянуты не были. Теперь нужен специальный документ, подтверждающий права художника-ювелира, в том числе и его право работать с драгоценными металлами.

Ежкин

Материалы, в частности, металлы, с которыми работают сегодня ювелиры, выбираются не случайно. Выбор не всегда обусловлен стоимостью, есть очень дорогие сплавы и редчайшие камни, которые вовсе не используются ювелирами. Материал избирается чаще всего из соображений технологичности и функциональности. Эксперименты с формой и с применением новых материалов очень интересны, но традиционные не отменяются и никогда не отменяются. Наоборот, интересна их сочетание: акрил и золото, эпоксидная смола и серебро, перья и медь...

Семенов

В ювелирном искусстве — впрочем, как и во всем — двигателем является новая технология, в том числе используемые материалы. Она создает моду. Я — за поиск новых средств выражения, нельзя себя ограничивать традиционными.

Гончаров

Художник для воплощения своей новой, острой идеи, как никогда ранее, нуждается ныне в новейшей технологии и материалах. Нам жизненно необходимо использовать достижения современной науки и производства, однако связь с НИИ и предприятиями промышленности у нас не налажена.

Наталья Коровина, искусствовед

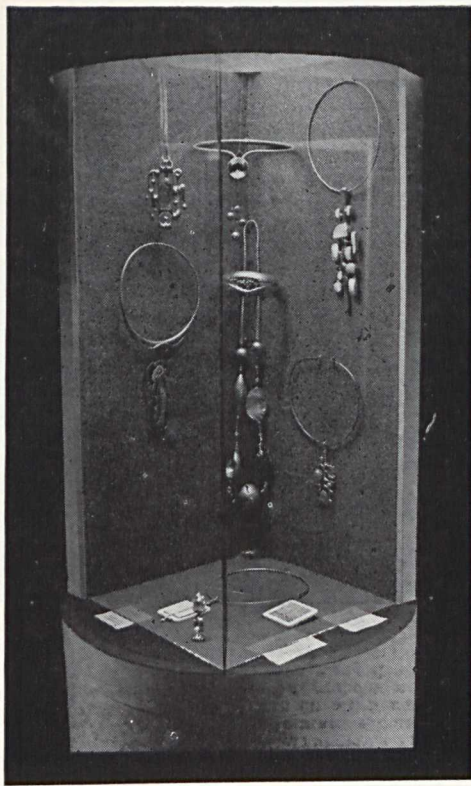
Ювелирное искусство в ряду других видов прикладных искусств обладает невероятно широкими возможностями для свободного проявления творческой фантазии. Художник-ювелир может использовать необыкновенно широкий спектр материалов — металлы благородные и цветные, камни — драгоценные, полудрагоценные, поделочные, стекло, кость, керамику, перламутр, жемчуг, кораллы, пластик, новые появляющиеся материалы. Ювелирное творчество допускает использование самой разнообразной и изощренной пластики, большую свободу композиционного построения, активное использование цвета в виде подбора различных камней, применения широкой гаммы эмалей, сочетания различных по цвету металлов и получения различных цветов при их термической и химической обработке, включение в структуру ювелирного произведения миниатюрной живописи, голографии и т. д.; ювелирное искусство — искусство синтетическое по самой своей сути. Ограничивающими рамками являются только размеры, которые должны соотноситься с пропорциями человеческого тела и функций произведения как ювелирного украшения.

В синтетической природе этого жанра искусства я вижу особую привлекательность, не до конца еще осознанную и раскрытую практикой современного ювелирного украшения.

Не случайно многие художники, вошедшие в историю искусства как яркие представители других жанров искусства, в различные периоды жизни обращались к ювелирному искусству.

Рэм Куликов

Что влияет на творчество ювелира? Думаю, что прежде всего экономический и моральный стимул. Печать может нам помочь обрести радость в работе, систематически пропагандируя лучшие достижения. Журнал «Декоративное искусство СССР» — орган, который это может сделать всесторонне полезно, профессионально. Если будет постоянная рубрика о художниках этого вида искусства, может быть, это даст нам приток новых сил и мы будем выступать на выставках и международных показах еще успешнее.



Комментарий «ДИ»

Ответы на вопросы редакции, присланные художниками из разных концов страны, разговор с московскими художниками-ювелирами в редакции журнала были сосредоточены на основной сфере ювелирного искусства — украшениях. Это та область творчества, которая направлена непосредственно к человеку. Здесь наиболее раскрываются духовные и материальные потребности личности, здесь виднеется взаимоотношения в целом ювелирного искусства с социальным укладом, бытом, ритмом жизни общества, с его материальными ресурсами, с эстетическими вкусами и этическими представлениями. В нашем разговоре внимание было сосредоточено на специфике жанра, на определении позиции художника в общем развитии многонационального ювелирного

искусства, на проблемах творческого процесса и на практических вопросах дальнейшего развития и подъема ювелирного искусства в стране.

В публикуемом материале слово представлено самим художникам. Выросшее за последнее время самосознание художников-ювелиров, стремление к осмыслению своей профессии, знание истории развития мирового и отечественного ювелирного дела помогли в постановке ряда теоретических проблем и в определении острых вопросов практической работы ювелиров.

Редакция разделяет мнение большинства художников, что ювелирные украшения следует рассматривать как произведения искусства, функционально связанные с человеком, вступающие с ним в разнообразные эмоциональные и духовные отношения.

Участвуя в формировании облика человека, ювелирные украшения тем самым входят в общую систему целостной художественной среды.

Ювелирный жанр во многом связан со всем развитием декоративного искусства, в нем проявляются его художественные закономерности и направления. Но специфика жанра, состоящая в абстрагированности форм ювелирных произведений, их малых размерах, особенностях функции, повышает значение формальных поисков в этом виде творчества. «Концентрация» средств выразительности, создание особой декоративной условности и ассоциативности становятся важнейшими предпосылками создания содержательной художественной вещи. Вот почему в нашем разговоре так много внимания было уделено вопросам стиля и пластического языка.

Значительное место в советском ювелирном искусстве занимают традиционные национальные украшения. В них не только сохраняются особенности ювелирного ремесла, мастерство композиции и исполнительской техники, а прослеживается и история народа, особенности его культуры и национального характера. Сохранение и развитие этих традиций — почетная задача как народных мастеров, так и художников. Но прямое использование традиционных форм и приемов, перенесение старинных декоративных образов в современную структуру искусства едва ли можно считать перспективным.

В творчестве ювелиров сейчас наблюдается большое стилевое разнообразие, так что трудно даже выделить основные направления. Прослеживается использование орнаментальных геометрических и природных мотивов, стилевых приемов разных эпох и национальных культур, отражение всевозможных «авангардных» течений. При широком спектре общественных потребностей в отношении к ювелирным изделиям такое разнообразие может быть оправдано.

Но хотелось бы при этом, чтобы поиски художников имели общий «современный знаменатель», чтобы каждый автор настраивал свой слух на камертон нашего времени и находил в общем оркестре свою мелодию.

С удовлетворением нужно отметить, что ряд ювелиров, особенно молодого поколения, активно осваивают новые материалы, технологии, создают оригинальные формы, расширяют ассортимент украшений. Многие их художественные эксперименты заслужили высокую оценку на советских и международных выставках. Но творческий поиск ювелиров будет более продуктивным, если в своей деятельности они получат большую возможность применять достижения современной технологии и науки. Желательно установить для этого систематические контакты с соответствующими НИИ и промышленными предприятиями.

Стремление художников-ювелиров к большей полноте отображения действительности, к раскрытию индивидуальности творца усилило направление станковизма в ювелирном искусстве, привело к появлению чисто выставочных произведений, развитию миниатюрной пластики.

Теоретически у такого рода изделий возникает новая функция — украшать ин-

терьер, но практически это до сих пор не получает реализации. Какова судьба и перспектива этого направления — вопрос пока остается открытым.

«Ювелирность» работы — изящество, скрупулезность и тщательность отделки, преимущественно ручной труд отличают профессию ювелира. Поэтому нельзя не разделить серьезные опасения художников о возможной потере традиций мастерства из-за плохих условий работы, небеспеченности инструментами, трудностей в получении материалов, особенно драгоценных металлов и камней. В связи с этим приобретает значение «Инструкция о порядке выполнения творческих работ по изготовлению и реставрации высокохудожественных уникальных ювелирных изделий из драгоценных металлов, драгоценных и полудрагоценных камней на предприятиях, в творческих мастерских и специально оборудованных помещениях — ателье системы ХФ СССР», утвержденная руководством ХФ СССР 16 июня 1983 года и согласованная с Министерством финансов СССР. Она проходит годичную апробацию в Художественном фонде Эстонской ССР, после чего, уже с конца 1984 года, будет начато ее поочередное применение в других республиканских отделениях. Можно надеяться, что этот документ принесет ощутимую пользу в работе художников-профессионалов.

Однако до сих пор остается нечетким правовое положение художника-ювелира. Необходимо определение его статуса в системе Союза художников СССР.

В письмах, адресованных в редакцию, художники высказали ряд конкретных предложений, продиктованных чувством ответственности, горячей заинтересованности в развитии ювелирного искусства. Среди них выделим следующие: необходимость повышения профессионального мастерства, в том числе на семинарах, на курсах повышения квалификации с организацией металловедческих и технологических разработок (Т. Чистякова, В. Хоменко, Т. Макиевская, М. Цалкала-манидзе и др.), более частая организация творческих групп (Ю. Федоров, И. Урбанс, Н. Гаттенбергер); организация всесоюзных и республиканских ювелирных выставок (Д. Дубиня, Ю. Паас-Александрова, Г. Быков, В. Тимофеев), проведение конкурсных ювелирных выставок, выставок под девизом «Эксперимент» (А. Гуриячюс, М. Борщевский, А. Михальский); расширение участия в разнообразных международных ювелирных показах с их тщательным изучением художниками и искусствоведами; проведение теоретических конференций художников и искусствоведов, широкая пропаганда творчества ювелиров, создание по опыту некоторых стран «Общества часовщиков и ювелиров» (В. Хоменко); изготовление ювелирных изделий по индивидуальным заказам (Ю. Паас-Александрова, В. Тимофеев, В. Иванов) — так широк диапазон предложений художников.

К этому нам хотелось бы добавить еще один вопрос, ждущий своего разрешения. Приходится зафиксировать разрыв, существующий ныне между основными силами, производящими ювелирные изделия, художниками — членами Союза и ювелирной промышленностью. Учитывая авангардную роль художника, создающего уникальные ювелирные произведения, следует вести энергичный поиск новых организационных форм для привлечения художников в промышленность, что усилит проникновение в нее творческих идей и современных тенденций. Это поможет «оздоровлению» ювелирной промышленности и поднятию уровня эстетических запросов советских людей.

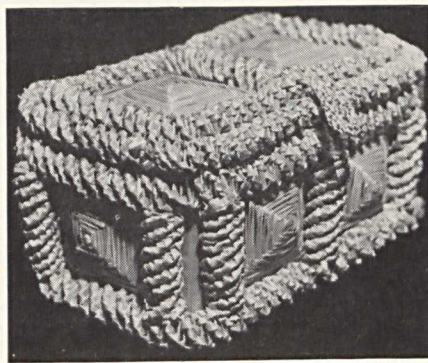
В конечном итоге дальнейшее успешное развитие советского ювелирного искусства зависит в равной мере как от художников, их требовательности к себе, повышения их самосознания и творческого мастерства, так и от заинтересованных творческих и производственных организаций.

Материал подготовлен
Э. Бодровой и
Л. Крамаренко

Материал в структуре художественного произведения

Виктория Вольпина

В «ДИ СССР» № 10 1982 года, № 6 1983 года, № 6 1984 года были помещены подборки статей, темой которых был конкретный материал — дерево, ткани, камень. Редакция предполагает продолжить эту серию публикаций разговором о металле, керамике, стекле... Мы надеемся, что статья В. Вольпиной послужит поводом для общих размышлений о сути и значимости материала, прояснит некий общий подход к теме всей серии.



Две традиционные вышивки, работы из соломы и дерева, представленные на этих фото, — напоминание о разных степенях преобразования материала

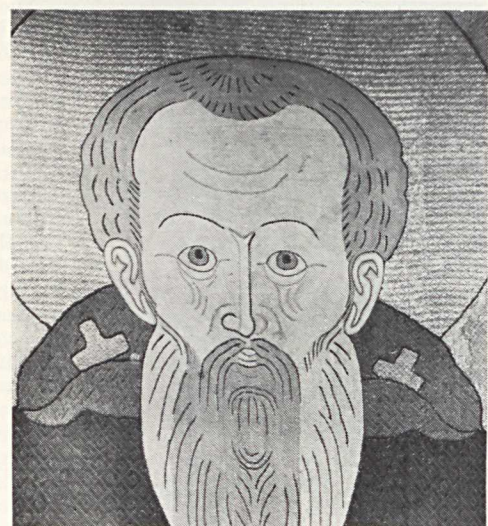
*Он верит в вес, он чтит пространство,
Он нежно любит матерьял.
Он вещество не укорял
За медленность и постоянство.*

С. Городецкий

Выделяя материал в структуре художественного произведения, мы обращаемся к очень трудно определимому, изменчивому, зыбкому пласту этой структуры, к тому, что теснее всего связано со сферой чувства, интуиции. Следуя мысленно за претворением материала, мы становимся сопричастными творческому процессу, и это обогащает наше эстетическое восприятие, глубже вводит в замысел художника. И заметим, что художники понимают, насколько интересно наблюдать то, «как это делается», и оставляют там и сям следы своих усилий и строительные леса.

У Вахангова белое полотенце — на наших глазах — превращалось в бороду Альтоума. В кукольном театре актер читает газету, а потом — на виду у публики — сворачивает из нее фигуру куклы, объявляя, что теперь это Жанна («Жаворонок» Ануя). В поэме А. Вознесенского «Лед» приведено текстуально не только трагическое письмо отца, ставшее поводом и сюжетом поэмы, но само слово «лед», его буквенное выражение, многократно повторенное в строке, как пласти льда, прославляет текст. Керамические композиции вырастают словно из глинобитной печи и уходят в нее, вновь сливаясь с глиной: вещество — и его результат — и снова вещество — вечная спираль развития. Конечно, когда Анна Ахматова в «Поэме без героя» с доверительной интонацией делает прозаические замечания о жизненных реалиях и обстоятельствах, ставших материалом поэмы, и когда в театральном мире мешковина декораций намеренно не притворяется парчой, а утрированно демонстрирует себя как мешковину — это вовсе не значит, что материал не преобразован. Возможность для зрителя, читателя прикоснуться к нему становится художественным приемом, даже не очень новым; но в сегодняшней культуре приобщение зрителя к материалу, к изначальной стихии творчества актуализировалось и отчасти стало модой. Намеренное подчеркивание художником материала своего произведения и процесса его преобразования находит отклик у критиков и искусствоведов.

В каждом отдельном виде искусства исследуется разное, что составляет материал именно этого вида искусства: звук и слово, дерево и нить, жест и краска, бронза и фарфор. В каждом конкретном случае материал без труда опознается и поддается рассмотрению, но не так-то легко обозначить, определить, что такое материал как эстетическая категория, общая для всех видов и жанров искусства. Этот Материал должен иметь такой же



общий знаменатель, как имеет его Искусство, то, которое пишется с большой буквы.

Вслушаемся, как мы употребляем слово «материал». Смысл слова «материал» все время двоится; вернее, он то сжимается до понятного конкретного вещества, из которого сделана вещь, то расширяется, включая в себя целый мир жизненных обстоятельств, само искусство и многое другое. В этом двусмысленном словоупотреблении теряется то общее, тот единый знаменатель, на основе которого материал мог бы рассматриваться как общезстетическая категория со своими, общезначимыми для всех искусств законами. Интуитивно мы осознаем, что эти общие законы есть, что они важны для понимания взаимосвязи разных жанров; но важно также и то, что при произвольном толковании материала то как вещества, то как жизненной основы произведения образуется неполнота эстетического смысла и внутри жанра. Например, если считать, что материал живописи — это краски, связующее, основа и т. п., то пропадает та область значения слова «материал», где располагаются натурные студии, сюжетные основы, жизненные и культурные реалии, которые интерпретируются автором. А если говорить о материале литературы, в плане только жизненных, в том числе культурных реалий, то исчезает материал слова, причем не только как инструмента звуковой аранжировки, но и слова как «образа и представления». И как бы мы ни бились, смысл слова «материал» все время распадается на нечто вещественное и нечто идеальное, «умопостигаемое».

Значит, именно в этой двуликости, двой-

ственности понимания, что такое материал, заключено важное, характерологическое свойство; если искать определение, если пытаться обращаться со словом «материал» как с термином, надо учитывать эту его Янусову природу. Показательно при этом, что «материал» принадлежит к тому типу понятий, дефиниции которых невозможно построить по принципу полного смыслового тождества правой и левой части («то-то есть то-то, и наоборот»); то есть нельзя правую развернутую часть без ущерба для смысла подставить вместо самого термина. В. Иванов в комментариях к книге Л. Выготского «Психология искусства»¹ вскользь заметил, что материалом являются «все те элементы произведения искусства, которые существовали и до него в действительности». Формула В. Иванова привлекательна тем, что имеет наджанровый характер, оказывается пригодной для всех искусств. В ней спокойно уживается двуликость слова «материал» — существовавшее «ДО»... может быть и идеальным, и материальным.

Личный, чувственно-поэтический опыт человека и опосредованный опыт поколений, опыт его времени, его среды и культуры взаимодействуют, и пути этого взаимодействия составляют неповторимую «соль» художника и, в частности, его систему претворения материала. Здесь мимолетная память о том, как «лист смородины груб и матерчат», и ученое знание законов строфики стиха — равноправны. У одних художников выбор материала и система его претворения определяются личным артистизмом, другие — более склонны к традиции, вплоть до почти полной растворенности автора, анонимности его в

таких художественных системах, как фольклор, архитектура и скульптура средневековья.

Всякая культура в ее исторических, социальных, региональных и национальных особенностях несет в себе определенную традицию понимания материала, обращения с ним. Эта традиция тесно и многосложно связана с разными сторонами жизни, она проявляется на разных уровнях и в самых разных обликах — в том, как гончар замешивает глину для своих сосудов, и в том, какими духовными путями идет мыслитель в поисках истины². Можно напомнить блистательное описание в «Ветке сакуры» В. Овчинникова³ японского отношения к искусству, еде, пейзажу, интерьеру, религии: единый для всех этих областей культуры принцип уважения, даже благоговения перед естественным материалом, эстетизация натурального, чистого, простого. И чтобы подчеркнуть, как не случайны эти совпадения и единства, сохраним иную, в сущности противоположную систему, китайскую: любовь к изощренной, измельченной, утонченно сложной обработке материала (100 изрезанных костяных шаров из одного куска), многослойную символику китайского костюма, кухню с ее стремлением все измельчить, смешать, скрыть естественный продукт чудесами его приго-



товления, а также вошедшие в пословицу «китайские церемонии» и, наконец, витиеватый символизм китайской филологии, вплоть до современного политического языка («бумажный тигр», «большой скачок» и т. п.). Уместно напомнить, что одновременно в культуре могут складываться, выявляя особенности классового сознания и неравномерности развития разных слоев общества, разные типы отношения к материалу. Например, суровая монументальность русской трехгранно-выемчатой крестьянской резьбы по дереву и — одновременно с ней — вызолоченные акафы, волоты, рокайли иконостасов или мебели из пластика. Художник, работая с материалом, наследует заложенную данной культурой традицию обращения с ним. Эта традиция дана ему «ДО...» начала работы над произведением, и она тоже является составной частью того идейного пласта, который входит с материалом и как материал в произведение.

И что важно — она опосредует не только процесс создания вещи, но и общественные критерии художественной оценки ее. Художник, автор всегда является по отношению к материалу действительности преобразователем, однако мера претворения у каждого своя и она диктуется не только индивидуальностью, но и спецификой разных жанров. Например, кинодокументальные сериалы и сюрреалистические опыты Бунюэля — два полюса в обращении с материалом действительности, при том что внешняя, вещественная достоверность в лентах Бунюэля может быть сильнее, чем документальных. Даже в творчестве одного художника на протяжении его жизни и в зависимости от

задачи произведения материал может претерпевать разные степени преобразования (дневники писателя или роман). Но при всей изменчивости подходов можно условно выявить три типа понимания материала, в которых проявляются три типа художественного сознания, три типа отношения действительного и художественно-преображенного: органичный; властный; поэтизирующе-игровой. Но точкой отсчета всех возможных вариаций отношения к материалу будет та, которая укоренилась в народной традиции.

В органичном типе автор не задумывается специально ни над выбором материала, ни над системой работы с ним. Они ему заданы изначально той традиционной системой культуры, к которой он принадлежит. В народной песне исполнитель-интерпретатор не выбирает особенно слов и музыкального размера. Народный мастер работает только со своим материалом: надо — мнет его, надо — режет, надо — красит, а не надо — оставляет как есть. Никакой особой бережности, но и никакой небрежности. С уважением и достоинством, в его собственную меру. Такая органичная (а в некоторых случаях, лучше сказать, наивная) система отношения к материалу сложилась в тех областях художественной культуры, где утилитарная задача, жизненная, бытовая



функция синкретично слита с эстетической. С наибольшей силой и очевидностью органичность отношения к материалу проявляется в народном искусстве, притом, чем конкретнее, утилитарно жизненнее задача, тем органичнее и сущностнее выявлен материал. С усложнением функций этот синкретизм разрушается. В частности, расширение декоративных возможностей и толкований материала всегда связано с уменьшением меры прямой утилитарности ради надстроечных функций. Например, берестяной туес в его самом простом виде — сколотень, скрепленный боковым швом, дно и крышка — и изрезанная шемогодским сквозным узором берестяная шкатулка отражают два крайних принципа преобразования бересты, существующие хоть и в единых границах народной культуры, но на разных ее полюсах. Шемогодская береста рассчитана на эстетическое по преимуществу, а не бытовое крестьянское потребление.

Второй тип отношения к материалу назван властным условно, и внутри него много оттенков: безразличие, а как крайнее его выражение — пренебрежение свойствами материала, его духовной сферой; подчинение; преодоление, вплоть до «уничтожения материала формой». Итальянская колоратура XVIII века так орнаментировала рудалами арию, что исчезал не только смысл текста, но за фиоритурой терялась и сама мелодия. Золочение деревянного орнамента в интерьере рококо эстетически аналогично. В 70-х годах XIX века выпускались фарфоровые чашки, крашенные под малахит. Они были модны в куческой среде, куда с опозданием и в комическом контексте докати-

лось увлечение малахитом из «большой» моды 40—50-х годов. Показательно, что пренебрежение материалом, чрезмерное декорирование в ущерб смыслу, фальшивое отношение к нему никогда не существуют в художественной культуре замкнуто или единично; это обычно является признаками кризиса каких-то более общих культурных систем. Однако на вершинах «властного» отношения стоит тот принцип взаимодействия автора и материала, где художник, полностью овладев его свойствами и возможностями, ощущает себя создателем, демиургом, призванным не только сотворить плоть Адама из мертвой глины, но и вдохнуть в нее жизнь.

Между первым и вторым типом отношения к материалу существует много промежуточных градаций. Например, ремесленник и художник Кола Брюньон, не задумываясь, врезается в плоть древесины, превращая ее в виноградные гроздья, листья и выглядывающие из них фигуры нимф; но в то же время любовно всматривается в текстуру дерева, всем своим существом сроднен с ним. Он его властитель, но и внимательный собеседник. И даже если художник будет изо всех сил убеждать нас, что он только слуга материала, верить ему не надо: это художественная игра, своего рода «поддавки»; но это принадлежит уже другому типу взаимодействия материала и автора.

Третий тип связан преимущественно с художественным мышлением нового времени. Идеи «самопознания» материала, поэтизация, подчеркнутое обнажение его свойств связаны с эстетикой модерна⁴. В некотором смысле реакция на размывание и трансформацию тех систем культуры, где преобладало органичное отношение к материалу. Модерн очень заглядывается на народное искусство еще и в этом направлении, нововя усвоить опыт народных мастеров. Модерн формулирует новое самовосприятие артиста, безгранично свободного и капризного в своем противостоянии прозе жизни: идею личности, творчеством преодолевающей сопротивление среды. Материал призван был запечатлеть этот поединок творческой энергии художника и инертных сил, отразить их противоборство. В частности, это могло истолковываться и как столкновение природы и цивилизации. Так, например, осмыслялось излюбленное в архитектуре, пластике и декоративном искусстве модерна сопоставление «дикой» фактуры с обработанной гладью, лишь пронизанной напряженными разлетающимися линиями — сграффито, символизирующими напряженную борьбу.

Материал как субстанция, храпящая в себе память создателя и способная поведать ее внимательному зрителю, становится объектом специальных забот художника, осознается выразителем одного из смысловых компонентов произведения. В эстетической реакции, в психологии восприятия материал учитывается как носитель того «противочувствия», «замедления»⁵, которое возвращает зрителя к созерцанию на новом витке понимания. (В поэзии, например, роль такого «возвращающего» материала играют ассонансы, обнажение корневых переключек.) Для декоративно-прикладного искусства материал, как ни для какого другого жанра, выступает в двуделии своего идеального и вещественного значения, причем вещественность материала здесь не только самоочевидна, но и самопечна. Восприятие материала составляет одно из важных звеньев эстетического наслаждения. В известном смысле, перефразируя, можно сказать, что материал знает больше самого автора.

Для декоративно-прикладного искусства и других пластических искусств в идеальную сферу понятия «материал» входит еще одно важное значение, тесно связанное с вещественной субстанцией, составляющей собственно физическое бытие произведения.

Всякий материал, которым пользуется ремесленник, мастер, художник, имеет физические свойства — твердость, плотность, удельный вес, теплопроводность, вязкость и т. п. На их основе возникают качества, характеризующие поведение материала в

процессе обработки — ковкость, текучесть, ударопрочность и др. В этих словах незванно присутствует уже не только материал — объект воздействия, но и человек, и не только субъект действующий.

Свойства материала досконально известны и автору и в общих чертах — публике. Предварительное, опытное знание свойств материала порождает у зрителя определенное предвидение свойств предмета. Нам ведомо, что глина тяжела, массивна, прохладна на ощупь — именно такова простая деревенская крынка; подставляя ей руку, мы заранее готовим мышцы для приятной холодной тяжести и заранее уточняем жест, чтобы охватить крынку плотно, не уронив, не разбив. Подсознание срывает нас; в этом жесте и спрессованный опыт поколений и наше собственное чувственно-конкретное знание. И также соединением древнего и собственного опыта мы знаем, как по-иному, чем глина, холодит руку кованое железо, как по-иному ощущается его тяжесть. Недаром вель актер специально учится брать бутфорскую булавку или чашу из папье-маше, как если бы они были из поллинных материалов. Неопытность актера часто выявляется не в слове, за которым следит его сознание, а в неточном жесте, который подвело подсознание. Во взаимодействии человека с материалом вообще очень много подсознательного, интуитивного.

В искусствоведческом обиходе нередко приходится слышать: это «керамично» («текстильно», «металлично»), а это — нет. Этими словами обозначено, что в сознании прочно живет представление о характере каждого материала и что художник или обманул наше ожидание, или подтвердил имеющийся у нас «должный» прообраз. Заметим при этом, что обман может быть сознательным или бессознательным. Бессознательное искажение характера материала создает иногда парадоксальные художественные эффекты. Сознательный обман бывает двух родов: в одних случаях материал заставляет «липмерить», «противоречиться» во имя престижных или стоимостных соображений; но это относится скорее к этике, а не эстетике. Бывает и вполне осознанная игра в обман как прием заострения художественной реакции, столкновение ожидаемого и данного: об этом было сказано выше. Однако в такой игре материал никогда не преобразуется до неузнаваемости. Автор сознательно оставляет нам намеки, следы подлинного характера материала. В переходе от общего впечатления к противоречащему ему намеку образуется особый маятник чувств, поле длительного и разнообразного восприятия произведения, напряженнее которого разряжается катарсисом эстетического наслаждения.

Особенно наглядно это проявляется в таких материалах, где их первоначальное, природное состояние и их состояние в процессе работы иные, чем в конечном произведении: в вязкой глине, насыщенной цепающей в сосуде или пластической композиции; в текучем стекле, которое в подвижной игре бликов «вспоминает» о себе прежнем. В той сумме идей и смыслов, которые несет в себе и с собой материал, «обещания», память состояний материала очень существенны. Но есть и еще один род идей, которые материал в буквальном смысле воплощает в себе и хранит. Мы прочитываем, развешиваем мысленно, как шла работа, быстро или медленно, были ли сосредоточены напряжены глаза и руки мастера или труд его был обыден и безмятежно привычен. Мы будто видим и слышим, глядя на могучий охлушень северной избы, едва ли не яростное, на резком вздохе, врубание в древесину. А на ажурной ярославской столбчатой прялке видно, как ювелирно и мелко, весь уйдя в работу, сдерживая кисть для точного касания, резал ее мастер. Вещь не только обосновывается в пространстве, но и разветвляется во времени. В материале идеальное и материальное как бы сливаются воедино. Материал дает нам увидеть и понять, «как провел художник время перед своей работой», как говаривал Фаворский. Ювелир у своего горна двигается иначе, чем

кузнец; но не только двигается — и чувствует себя иначе. И люди испокон по-разному относились к профессиям. В той ауре идей, которую несет материал, есть еще и эта — своего рода иерархия материалов и ремесел. Дерево и работа с ним — всегда чистое просветленное дело. Плотник в фольклоре традиционно добр и простоват, а золотых дел мастер — затейлив, хитер, подчас неверен. Слово человек, долго работая с материалом, роднится с ним, наделяется какими-то свойствами. Слово на него переносятся древние, полузабытые представления и те последние разделения (опозиции) «светлое — темное», «доброе — злое», «открытое — тайное», «ясное — сложное», которые живут в народном сознании. Характер материала и работы с ним породили эти представления. Отсветы огня, бурные резкие движения, напряженная, способная сокрушить сила, мгновенно отдаваемая металлу, удару; грохот дела кузнеца чуждым обыденности, наделенным возможностями, пусть и полезными, но сверхъестественными. Кузнец мог быть и добр, как обычно крупные и сильные люди, но все равно за ним чудилось что-то колдовское, неясное, темное. Память языка сохранила нам: «ковать», строить ковы, коватьство.

И напротив, есть материалы, опозитированные народным сознанием, вошедшие в песенный фольклор: за мастером, с ними работающим, как бы стоят силы добра. Девушка вышивает милому рубаху и пояс, невеста одаривает тканями и расшитыми ею полотнами родных жениха. В ранней нидерландской живописи полотно из льна сопутствует Богородице, символизируя ее чистоту и свет. Тканая вещь служит либо чистоте (пушник, скатерть, простыня), либо защите, укрывая тело. С прядением и ткачеством, традиционно женскими, домашними ремеслами, связаны образы добра, домашнего очага, защиты, а в их декоре много памяти животворящей силы земли и солнца. Ткачество и прядение, мочотонные, состоящие из небыстрых, повторяющихся, спокойных движений, когда материал преобразуется медленно, «под жужжаньем своего веретена», сами имеют иную одухотворенность, иную связь с сознанием и подсознанием автора, чем в тех работах, где материал преодолевается, подвергается страстному насилию.

Изменяющая текучесть стекла требует от стеклодува импульсивного, способного к мгновенной импровизации отношения: еще миг — и исчезнет то неповторимое состояние гармонии, когда «каждая частичка аукается с громадой». Стеклодув должен этот миг уловить и понять, и остановить свое дыхание ни на секунду раньше или позже.

Косторез живет во времени и жесте иначе, чем вышивальщица, хотя внешне их кропотливое утонченное дело очень сходно. Плотная кость заставляет художника входить, отвоевывать каждый участок преобразованного, художественно освоенного пространства; но при этом кость все равно сохраняет себя как плоть, она никогда не преобразуется до конца под рукой мастера. А вышивка рождается как новый организм. Была ткань, были нитки, и создана новая реальность, от простых первых стежков к сложному, зощеренному, многодельному. Легко движется игла, легко ложатся, стежок за стежком, штрих за штрихом, бесконечные вариации и усложнения; плавное, сродни внутренней молитве дело. Мы ценим вышивку, этот дар несуетливого сердца. И сама многодельность их, такая вроде бы неутилитарная, кажется нам благотворной потому еще, что в ней накопилось и уплотнилось (аккумулировалось) иное ощущение времени.

Здесь интересно обратить внимание на одну особенность творческого процесса, к пониманию которой нас подводит материал. Возьмем для сравнения две вышивки — старинную, крестьянскую или монастырскую, и современную, принадлежащую самодеятельному художнику. Даже при возможном совпадении техники и мотива они производят разное эмоциональное действие. В самодеятельной вышивке реже встречается то неторопливое,

сдержанное достоинство, мера, характерные для старинной. Самодеятельный автор суетится показать всем, и себе в том числе, как много он умеет, как хорошо владеет материалом и навыками работы, а материал играет с ним тем временем парадоксальную шутку. В тот момент, когда автор упоен своей властью над материалом, тот как бы завораживает его своей податливостью, и человек начинает безмерно перенасыщать свою работу, укрывать ее еще и еще, подчас до курьеза, до нелепицы. Разрушается та сложная, органичная связь между материалом и всей структурой художественного образа, которая отличает устойчивые традиционные ремесла, народное искусство и — на другом уровне содержательности — произведения высокого профессионализма.

В современном декоративно-прикладном искусстве заметно особое внимание к натуральным, природным материалам, к тому, как они использовались и понимались в народном искусстве. Мы стали особенно восприимчивы к смыслу, которые несут с собой материалы естественного происхождения — глина, лен, дерево, шерсть, медь. Художники поэтизируют природность этих материалов, их непосредственность, открытость общению, «теплоту». За ними как бы стоит авторитет тысячелетней истории ручного художественного ремесла. Материал овеян памятью бесконечного ряда касаний рук мастеров ушедших поколений, всех тех, что когда-то ткали лен, резали дерево, сминали глину. Их руки, их труд были живой связью между веществом природы и преобразованной, художественно осмысленной материей вещи. Эта нынешняя особая чуткость к природности материала, обновленный интерес к культуре материала в народном искусстве не есть проявление только ностальгии современного человека, его попытки противостоять урбанистическому отрыву от природы, стандартизации и бездуховности вещей, надоедливости синтетических и искусственных материалов. Это не только фактор психологии культуры, некое сентиментальное ретро-паломничество. В основе тяготения к натуральному кругу материалов, к органической системе их претворения народными мастерами открываются глубинные пласты национального художественного сознания — то, что сформулировано веками и проявляет себя не на уровне сюжетов, мотивов, стилевых приемов, а на уровне мировосприятия и мирочувствования, на уровне понимания отношения человека и природы, человека и его труда.

В нашем эстетическом выборе, в формировании нашего эстетического идеала подсознательно присутствует тот критерий красоты, который рожден и базируется на традициях народного искусства (с учетом национальных и региональных особенностей, конечно). Стихия фольклора, глубоко родственная народному предметному миру, пропитывает разные области национальной культуры, оплодотворяет не только строй поэтической речи, музыку, но и понимание архитектурного пространства и многое другое. В этом смысле сопоставление равновесной законченности крестьянского гончарного сосуда и гармонии пушкинской строфы не является вульгаризацией и натяжкой.

Уважение материала, не насилие, а органичное, основанное на знании природного естества преобразование его, украшение — в его собственную меру и суть — составляют ту гуманистическую, благородную традицию, которая досталась нам в наследство от народных мастеров.

¹ Комментарии В. В. Иванова в книге Л. С. Выготского «Психология искусства». М., Искусство, 1968, с. 363.

² «Рука ремесленника всегда чиста». — В кн. Н. Р. Русевой «Многоликая Индия». М., Наука, 1980.

³ В. Овчинников. Ветка сакуры. — В кн. «Сакура и дуб». М., 1983.

⁴ Е. Кириченко. Архитектура России 1830-х—1910-х годов. М., Искусство, 1983.

⁵ По Л. Выготскому.

ИЗОРАМ

Из опыта наглядной агитации

Виктор Мартыненко

Изорамовцы за
работой
Подготовка
к Международному
юношескому днюНа первом плане
Б. А. Белозеров,
на заднем —
В. О. Мейер
Ростов-на-Дону
1930

С каждым годом растет поток научных исследований и популярных изданий, посвященных советскому искусству. Открываются новые имена, возрождается интерес к забытым страницам истории. Однако в центре внимания подавляющего большинства авторов неизменно стоят проблемы либо профессионального художественного творчества, либо традиционного народного искусства. Вопросы развития самодеятельного искусства, являющегося третьим слагаемым в современной художественной культуре, остаются при этом в тени, а само оно расценивается прежде всего как резерв профессионального искусства. Между тем оно имеет огромное самостоятельное социально-художественное значение в деле эстетического воспитания широких масс трудящихся.

Одной из интереснейших страниц в истории советского искусства конца 20-х — начала 30-х годов является деятельность своеобразной художественной организации ИЗОРАМ (ИЗО рабочей молодежи). В свое время она была широко известна. О ней писали книги и статьи¹.

Современники по-разному оценивали деятельность ИЗОРАМа, усматривая в ней и попытку оживить идеи Пролеткульта первых послереволюционных лет, и создание некоей новой формальной школы. Иные даже видели в ИЗОРАМе прообраз всего будущего советского искусства.

Сами изорамовцы, как вспоминал активный участник этой организации В. О. Мейер, считали себя «наследниками Маяковского, и молодые комсомольцы, остро чувствуя требования момента, делали то, что надо было стране, строящей первую пятилетку». Обширными были творческие интересы изорамовцев, многообразны формы воплощения их замыслов. Наряду с агитационно-пропагандистским и монументально-декоративным искусством они занимались проектированием мебели, фотомонтажом, книжной иллюстрацией, театральными декорационными работами и пр.

Главная особенность, выделяющая ИЗОРАМ среди современных ему художественных объединений и группировок, заключалась в том, что изорамовцы не были художниками-профессионалами. Хорошо зная по личному опыту, что действительно волновало трудящихся, они более непосредственно и прямо, чем многие профессионалы, обращались своими произведениями к чувствам и сознанию широких масс.

Изорамовцы полагали, что в построении социалистической культуры самодеятельному искусству принадлежит важная роль.

В марте 1930 года художественный совет Ленинградского обкома ВЛКСМ утвердил «Декларацию ИЗОРАМа», где, в частности, говорилось: «ИЗОРАМ стремится понять окружающую материальную культуру в ее социальной классовой обусловленности, чтобы, борясь с социально-вредными и классово враждебными элементами в материальной культуре, содействовать их скорейшей реконструкции и получению ее задачам классовой борьбы пролетариата... ИЗОРАМ использует в своих целях технические и формальные достижения мировой изобразительной культуры. Это использование должно быть связано со всей работой марксистской критики по усвоению художественного наследия и ни в коем случае не несет за собой механическое перенесение методов и принципов какой-либо из школ в условиях изорамовской работы... Не являясь каким-либо «течением» внутри профессионального изобразительного искусства, ИЗОРАМ тем не менее резко противопоставляет всяким аполитичным, реакционным, пассивно-иллюстративным и бытоотображающим направлениям в



ИЗО, всяческому эстетизму и формализму. Революционное крыло профессионального искусства, с классовой целеустремленностью, установкой на политический смысл и высокую техничность, является наиболее близким ИЗОРАМу...»². Этот документ характеризует теоретическую платформу ИЗОРАМа на уже достаточно зрелом этапе его развития, которое неразрывно связано с историей всего советского искусства, с основными этапами развития рабочей изосамодеятельности в Ленинграде. Первый этап приходится на 1923—1925 годы, когда по решению художественного подотдела Петроградского Губполитпросвета произошло слияние отдельно существовавших при клубах и Домпросвета театральных, литературных, музыкальных, физкультурных и изокружков в Единые художественные кружки (ЕХК). Именно в период существования ЕХК формируется новая методика обучения рабочих основам изобразительного искусства. Видную роль в этом сыграл М. С. Бродский, работавший с 1923 года инструктором ИЗО в Домпросвете им. Плеханова, а затем в Домпросвете им. Герцена. Весной 1925 года в Ленинграде состоялась общегородская конференция ЕХК, одним из центральных вопросов которой было рассмотрение проблемы самодеятельного рабочего театра как основного вида художественной самодеятельности. На основании решений конференции в июне 1925 года был утвержден первый в нашей стране ТРАМ (Театр рабочей молодежи), а летом 1925 года в залах Академии художеств состоялась обширная выставка рабочей изосамодеятельности (демонстрировалось около 1000 работ). В сентябре этого же года при Домпросвете им. Герцена были открыты специальные изомастерские, деятельность которых знаменует новый этап развития рабочей изосамодеятельности. Кружковцы получили возможность для более глубоких и серьезных занятий искусством. Общее руководство и занятия в декоративно-монументальной, а затем и в плакатно-фотомонтажной мастер-

ской проводились М. С. Бродским. В изомастерских преподавали также И. Г. Чашник, Д. Е. Загоскин, Э. М. Криммер, Л. И. Каратеев, лекции по истории искусств читал А. С. Гущин.

Следует отметить, что созвучие слов ТРАМ и ИЗОРАМ не является случайным. Для молодежи конца 20-х — начала 30-х годов были знакомы и такие названия, как МУЗОРАМ и КРАМ (Музыка и Кино рабочей молодежи). Предполагалось, что эти самодеятельные художественные организации, имевшие общие задачи, войдут вместе с ТРАМОМ и ИЗОРАМОМ в единую систему ИРАМа (Искусство рабочей молодежи). Но МУЗОРАМ и КРАМ оказались недолговечны, а ИЗОРАМ, хотя и сотрудничал с трамповцами, шел в искусстве своим путем.

Крупнейшим событием второго этапа истории ИЗОРАМа была состоявшаяся осенью 1928 года в Русском музее выставка «Искусство рабочих». Значительная часть экспонированных на ней работ принадлежала кружковцам изомастерских Ленгубполитпросвета. Свежесть и оригинальность выставки привлекли внимание не только самодеятельных художников, но и профессионалов. Так, отмечая важность нового начинания, Н. Н. Пунин писал в каталоге к выставке: «Она свидетельствует о том, что пролетарская молодежь постепенно приобретает к основам современной художественной культуры и что новый зритель, столь необходимый для дальнейшего роста нашего искусства, вырабатывается активно, в процессе творческих исканий новых художественных форм».

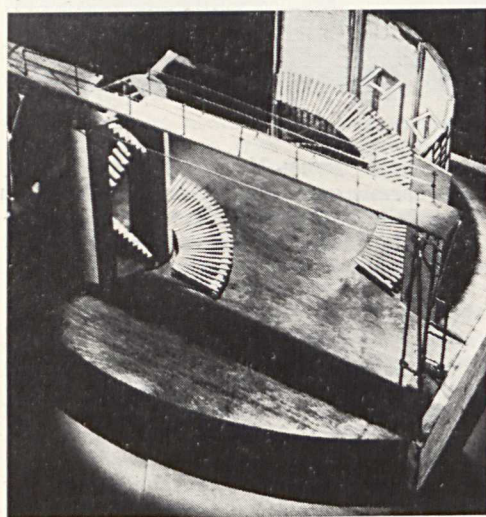
Третий этап истории ИЗОРАМа, ставший временем его наиболее значительных достижений, начинается с сентября 1929 года, когда объединение получило, наконец, свое название, под которым вскоре открылась его выставка в Третьяковской галерее. На выставке «ИЗО рабочей молодежи Ленинграда» были представлены работы декоративно-монументальной, плакатно-фотомонтажной, иллю-

В. О. Мейер
Плакат 1930 г.

Стенгазета
для Дома
просвещения
им. Н. К. Крупской,
выполненная
рабочим изокружком
Ленинград
1926

Макет декорации
к спектаклю
Московского
ТРАМА «Тревога»
1929

Эскиз к оформлению
трибун на Дворцовой
площади к 1 мая 1932 г.



КО ДНЮ 8 МАРТА 1926.

ОРГАН ДОМПРОСВЕТА
ИМ. Н.К. КРУПСКОЙ
№ 8^а

**КЛУБНЫЙ
МУРАВЕЙНИК**

ФИЗКУЛЬТУРА
И ЖЕНЩИНА.

ЖЕНЩИНА!
В ПРОШЛОМ
«НАСТОЯЩЕМ»

ВСПОМНИТЕ

РАБОТНИЦЫ
в НОГУ
с РАБОЧИМИ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ РАБОТНИЦЫ

СПОРТ
ЗАЛО-
КУРИЛКА

СССР

ЖЕНЩИНА ЗА ГРАНИЦАМИ СССР

КТО ХО-
ИСКАМ

ЧТО ЧИТАТЬ

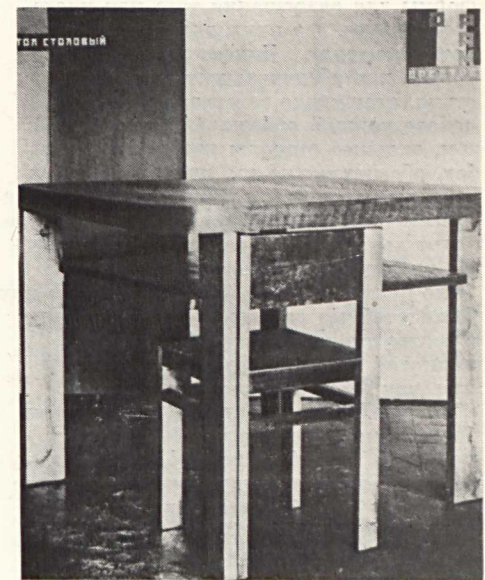
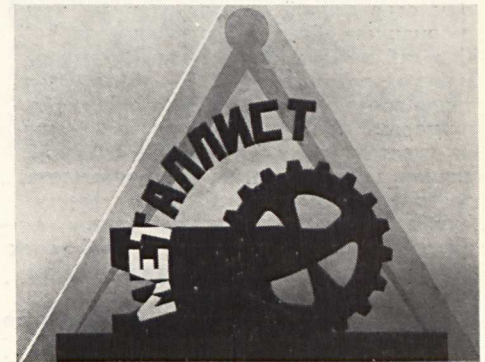
Работница и крестьянка! Через делегатские собрания
стройтесь в ряды борцов за дело коммунизма!





Оформление
трибуны
на Дворцовой
площади к 1 мая 1932 г.
Группа изорамовцев
В центре
М. С. Бродский,
рядом справа —
Л. М. Каратеев. 1930

К. И. Савищенко
Панно «Хоккей
и фокстрот»
из цикла «Старое
и новое»



Эмблема
профеоюза
металлистов

Экспонат выставки
«Искусство
рабочих»
Ленинград
1928

Стол
Образец мебели
типа «ИЗОРАМ-
Древлтрест»
1930



страционно-графической, театрально-монтажной и модельно-проектировочной мастерских, называвшихся так в соответствии с основными направлениями деятельности ИЗОРАМА.

Теоретические взгляды изомаровцев, оказывавшие непосредственное влияние на их практику, носили сложный и противоречивый характер. С одной стороны, они сложились в результате переосмысления опыта новейших течений в западноевропейском и русском искусстве первой трети XX века, с другой — изомаровцы исходили из ряда положений современного им социологического искусствознания. Большое значение в этом плане имели для них книги И. И. Иоффе «Культура и стиль» и «Новый стиль», а также труды И. Л. Маца, особенно его книги «Искусство зрелого капитализма на Западе» (1929) и «Ленинградский ИЗОРАМ» (1932). В творчестве изомаровцев, восходящем своими корнями к клубной изомаровской деятельности с ярко выраженной социальной направленностью, своеобразно преломились широко распространенные в 20-е годы идеи «производственного искусства». М. С. Бродский, бывший бесспорным руководителем ИЗОРАМА, писал в статье «Наш опыт и достижения»: «Принцип обучения в процессе производства, зародившийся в среде левых, будучи перенесен в клуб, нашел себе широкое применение и развитие в кружках ИЗО... Близкое общение с рабочими производственными и с самим производством заставляло уйти от абстрактных, чисто формальных исканий и положить в основу работы прежде всего назначение и цель каждой отдельной вещи, как конструкции, отвечающей на определенные, четко осознанные общественные запросы»³. Строгий и лаконичный характер изомаровских работ конца 20-х — начала 30-х годов восходит стилистически к искусству первых послеоктябрьских лет. Активно участвуя в борьбе за осуществление планов первой пятилетки, изомаровцы рассматривали свои работы как форму борьбы против изомаровских вкусов и идеологии, имевших определенный успех в конце 20-х годов. Обобщенность форм и образов в художественном языке ИЗОРАМА имела и другие причины, о которых М. С. Бродский писал: «Ограниченность средств и умения заставляет кружковцев находить более упрощенные формы для разрешения того или иного содержания, что приводит к строгости и четкости стиля... Ничего лишнего, все только для убедительности и воздействия, отсутствие эстетизма лежит в основе каждой работы»⁴. Таким образом, сильные стороны изомаровских работ, обеспечившие им признание, парадоксальным образом переплетались с недостаточной профессиональной подготовленностью рабочей изомаровской деятельности. На выставке в Третьяковской галерее было показано около 200 работ. Среди них были учебные работы, сгруппированные в соответствии с системой обучения, принятой в ИЗОРАМе, по таким разделам, как «Плоскостная композиция», «Ритм», «Цвет», «Фактура». Учебные работы были не только иллюстрацией к методике, разработанной М. С. Бродским, но и своеобразным ключом к пониманию проблемы стиля в изомаровских работах конца 20-х — начала 30-х годов. Однако наибольшее внимание зрителей и критики привлекала «готовая продукция»: плакаты, фотомонтажи, живописные панно из серии «Старое и новое», которые, по мысли их создателей, являлись прообразами будущих монументальных росписей в общественных зданиях. Главные действующие герои на этих панно — вещи, противостоящие друг другу и вступающие между собой в противоборство. Так, конструктивистский стул на панно Б. А. Белозерова «Стулья» опрокидывает и вытесняет за пределы композиции стул эпохи «рококо», символизируя тем самым победу нового быта над миром старых вещей, облик которых ассоциировался с миром отживших социальных отношений. Не менее характерным порождением эпохи было панно К. И. Савищенко «Хоккей и фокстрот». Изображенный на

нем лаконичный силуэт спортсмена решительно перечеркивает фигуры танцующих изомаровцев. Вместо блеска натертого паркета — сверкающая гладь льда, вместо фокстрота на цыпочках — неукротимый бег хоккеиста, удар клюшкой и полет шайбы — вот изомаровская альтернатива буржуазной культуре. Одним из центральных на выставке было панно Б. А. Белозерова «Октябрь», овеянное революционной романтикой стихов Маяковского. Как и другим изомаровским работам тех лет, ему присущи ясная символика образов, подчеркнутую динамичное композиционное решение, основанное на диагоналях. Кроме этого, автор прибегнул при создании панно к особым фактурным эффектам, стремясь путем иллюзионистически правдоподобной передачи различных материалов усилить образную сторону произведения.

Заметное место занимали на выставке эскизы и макеты, выполненные в театрально-монтажной и модельно-проектировочной мастерских. Среди них неосуществленные в натуре декорации к спектаклю московского ТРАМА «Тревога» и проект «Площадки для массовых выступлений на площади». В последнем идея спиральной пространственной композиции, восходящая к «Башне 3-го Интернационала» В. Е. Татлина, оказалась объединенной с диагональным движением, подобным тому, которое лежит в основе созданного Л. М. Лисицким проекта «Трибуны Ленина». Однако изомаровский проект обладает и определенным своеобразием — конкретным, можно даже сказать, изобразительным мотивом. Стрела подъемного крана, включенная в композицию как элемент конструкции, напоминала о гигантском размахе строительства, превратившем всю нашу страну в годы первой пятилетки в огромную строительную площадку.

На протяжении ряда лет изомаровцы занимались проектированием мебели, считая этот род художественно-конструкторской деятельности одним из важнейших в деле социалистической реконструкции общественного и индивидуального секторов быта. Одним из первых шагов, предпринятых ими в этом направлении, был во многом еще наивный проект «дивана-кровати-шкафа», показанный на московской выставке. Его назначение и конструктивные особенности объяснялись следующим образом: «Система: стандарт мебельных частей. Конструктивная основа: козла-бруска на болтах. Недостаток жилплощади заставляет соединить несколько типов мебели, смежных по назначению, в новую вещь, удовлетворяющую бытовым потребностям. Отсюда комплексный тип мебели: а) двусторонний перевертывающийся пружинный матрац с чехлами двух систем; б) выдвигной столик к кровати; в) ящики открытые и закрытые для белья и принадлежностей туалета; г) платяной шкаф с выдвигной вешалкой»⁵.

Принципиально иной характер приобрели поиски изомаровцев в 1930—1931 годах. Уточненные проекты комбинированной мебели сменились реальными предложениями новых образцов клубной мебели и комплексной мебелировки рабочих квартир. В основе новых проектов ИЗОРАМА по-прежнему лежала идея использования стандартных деревянных элементов. Пружинные и волосяные части были съемными и легко заменяемыми. Правда, внешний вид готовых изделий уступал проектным предложениям, так как качество древесины и ее окраска определялись теми ограниченными возможностями, которыми располагал ленинградский «Древтрест», начавший в 1930 году массовый выпуск мебели типа «ИЗОРАМ — Древтрест». В конце того же года изомаровцы писали в рапорте IX съезду ВЛКСМ о том, что уже несколько новых домов культуры оборудуются мебелью, выполненной по их проектам, а от рабочих Урала ленинградским «Древтрестом» принят заказ на изомаровскую мебель «на общую сумму один миллион рублей». Успешной была деятельность ИЗОРАМА по оформлению различного рода агитационно-политических кампаний. До сих

пор сохраняют силу воздействия плакаты В. О. Мейера, М. Б. Беляевского, С. Волкова и других, призывавшие к героическому труду и обороне страны. Продолжая экспериментировать в области объемно-пространственных конструкций, изомаровцы в начале 1930-х годов соорудили на площади Островского в Ленинграде многометровую агитационно-информационную установку. Новшеством были ее радиофикация и оборудование изменяющимся освещением. А через год изомаровцы разработали для Центрального парка культуры и отдыха проект выставки «Пятилетка», где, как вспоминал В. О. Мейер, «последовательно развертывался рассказ о том, как Россия от скифов дошла до наших дней. В экспозицию включали картины, панно, панорамы, диаграммы, звучащее слово и музыку, кино и др.»⁶. Этот замысел остался неосуществленным, зато широкую известность получили три варианта праздничной изомаровской установки на тему «Борьба двух миров», которая воздвигалась на Дворцовой площади 1 мая и 7 ноября 1931 года и 1 мая 1932 года. Изомаровские изомаровские установки служили одновременно и трибуной, и грандиозным праздничным украшением площади. Помимо этого, в первом варианте предусматривалось использование одной из частей изомаровской установки для театрализованного представления. Многие в облике изомаровской установки свидетельствовало о сохранявшейся конструктивистской ориентации изомаровцев. Однако очевидна также утрата художественно-стилистического единства, отличавшего их более ранние работы. Стремясь к картинной наглядности и конкретности в передаче идеи, изомаровцы пытались ввести в монументально-декоративное производство приемы и формы станкового искусства.

С осени 1932 года организационная структура ИЗОРАМА после создания при нем художественного техникума существенно изменилась, утратив прежнюю многосторонность. К середине 30-х годов ИЗОРАМ стал уже вполне профессиональной художественной организацией, выполнявшей главным образом оформительские работы. Таким он и оставался вплоть до последнего героического периода своей деятельности — блокадной зимы 1941—1942 года. В августе 1942 года ИЗОРАМ, лишившийся к тому времени почти всех своих работников, перестал существовать. Обладая в полной мере творческим своеобразием, ИЗОРАМ не был вместе с тем одиноким и обособленным явлением в художественной жизни тех лет. Наряду с ним работали изостудии Пролеткульта, художники-любители, влившие в обиход художников-самочуек (ОХС). По примеру ленинградского ИЗОРАМА создавались художественные организации рабочей молодежи в других городах⁷. Конечно, самостоятельное искусство 20-х — начала 30-х годов не избежало своих ошибок и заблуждений. Однако сейчас, когда мы оглядываемся назад, на события более чем полувекковой давности, удивительно свежими и актуальными кажутся нам овеянные романтикой тех лет идеи универсального развития личности, стремление приблизить искусством завтрашний день.

¹ См.: Гушвиц А. С. Самодеятельное искусство. М.—Л., 1931; Иоффе И. И. Новый стиль. М.—Л., 1932; Маца И. Л. Ленинградский ИЗОРАМ. М.—Л., 1932.

² Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.—Л., 1933. с. 466—467.

³ Бродский М. С. Наш опыт и достижения.— В сб.: ИЗО рабочей молодежи Ленинграда. М., 1929, с. 41.

⁴ Бродский М. С. Выставка рабочих клубов Ленинграда.— Клуб, 1926, № 1 (8), с. 68.

⁵ ИЗО рабочей молодежи Ленинграда, с. 67

⁶ Воспоминания художников ленинградского ИЗОРАМА. Архив А. О. Мейера, Пермская область. пос. Сытва.

⁷ См. о московском ИЗОРАМе: Кибрик Е. А. Всегда открытые.— Новый мир, 1980, № 1.

Творческое наследие Уильяма Морриса

«... Всякое другое устройство общества, кроме коммунизма, губительно и позорно для всех его членов» — эти слова были произнесены более 100 лет тому назад Уильямом Моррисом, поэтом и художником, мастером книги, дизайнером и активным общественным деятелем, неутомимым пропагандистом социалистических идей. Человек разносторонних интересов, Моррис играл крупную роль в английском рабочем движении.

Деятельность Морриса особенно активизировалась с 1880-х годов, когда в Англии наступил новый подъем рабочего движения и впервые после оуэнизма возрождались социалистические течения. Выступая с критикой буржуазной действительности, Моррис видел в искусстве главное средство ее преобразования. Он стремился противопоставить обезличенному машинному производству индивидуальное творчество, возродить вытесненные капиталистической индустрией народные ремесла. С этой целью в 1881 году Моррис вместе со своими друзьями основал мастерскую по производству мебели, обоев, драпировок, гобеленов. Основной задачей Морриса было «изменить буржуазные вкусы» и внедрять «новый стиль высокого искусства». Понимая, что возродить декоративное искусство в одиночку нельзя, что расцвет его или упадок зависят от условий жизни и труда, уровня культуры народа, Моррис вынес свою деятельность за стены мастерской, на широкую общественную арену. Он выступал с лекциями и статьями по вопросам декоративного искусства, наконец, когда были созданы художественно-декоративные школы и общества по всей Англии, он стал президентом «Выставоч-

ного общества искусств и ремесел», оказавшего своими выставками влияние на весь европейский континент. Моррис оставил потомкам богатое духовное наследие, неоценимый вклад Морриса в развитие современного дизайна и архитектуры.

150-летию со дня рождения этого выдающегося мыслителя-гуманиста было посвящено научное заседание, состоявшееся в марте этого года в Академии художеств СССР. Представители научной общественности с большим интересом заслушали доклад доктора искусствоведения А. А. Аникста «Вклад У. Морриса в английскую культуру». С докладом о художественном творчестве Морриса выступила доктор искусствоведения Е. А. Некрасова. «У. Моррис и декоративно-прикладное искусство» — тема доклада кандидата философских наук К. А. Макарова. Искусствовед Н. М. Лазарева посвятила свое выступление развитию новаторских тенденций У. Морриса в творчестве известного английского художника Ф. Бренгвина. Докладчики раскрыли многогранный, яркий талант Морриса, главными направлениями творчества которого были неутомимый поиск новых идей и форм, высокая гражданственность и любовь к людям.

Подводя итоги научного заседания, член-корреспондент Академии художеств СССР, доктор искусствоведения В. В. Ванслов подчеркнул непреходящую ценность творческого наследия У. Морриса и живучесть его традиций, питающих современную культуру.

Предлагаем вниманию читателей видеожки из доклада К. А. Макарова и сообщения Н. М. Лазаревой.

«Не будет преувеличением сказать, что почти каждая попытка сделать жизнь достойной, более приемлемой для человека в наш век стандартизации окружающей среды, враждебной творческому духу, связана с Моррисом, идет от Морриса и тех идей, за которые он боролся».

Ф. Хендерсон. «Уильям Моррис. Его жизнь, творчество и друзья»

Моррис и судьбы декоративного искусства

Кирилл Макаров

1. У. Моррис — практик и теоретик декоративного искусства

Выше всего в искусстве Моррис ставил архитектуру, понимаемую как «всеохватывающее искусство», как «союз искусств, связанных узлами взаимного сотрудничества и гармоничного взаимоподчинения». Ибо архитектура, по Моррису, означает «формирование и изменение самого облика нашей земли в согласии с человеческими потребностями — всюду, кроме необитаемых пустынь»¹. Моррис первый выдвинул идею «Города-сада», первый объявил крестовый поход против загрязнения среды и в новых трудных условиях крепнущего утилитаризма и стандартизации быта поднял знамя возрождения декоративного искусства на почве органической связи с красотой земли. Так он подходил к экологическому обоснованию проблем организации жизненной среды человека, которой занимается наука XX века. И не случайно исследователи наследия У. Морриса отмечают связь его эстетических воззрений с руссоизмом². Действительно, через Морриса далеко просматривается и прошлое и будущее европейского искусства.

А что же было в настоящем — в том самом мире викторианской Англии середины XIX века, в котором жил и начинал свою деятельность английский художник? Вспомним Лондонскую промышленную выставку 1851 года. Если сам Хрустальный дворец, построенный для выставки

Д. Пакстоном из чугуна и стекла, обещал в архитектуре будущего использование новых материалов и конструкций, о чем мечтал и наш Н. Г. Чернышевский в «снах Веры Павловны», то промышленные изделия, собранные вместе, являли картину полного убожества. Тут экспонировались пышная мебель, грузные хрустальные люстры и сосудные формы из серебра, утрагившие всякую логику в своих членениях и декоре, ковры из вельвета, изрытые, как оспой, рокайльными завитками. Вот против чего восстал Моррис как художник-орнаменталист — против безграмотного понимания самой поверхности предмета, против нелепых «вывихнутых» конструкций, против роскоши, бессмысленной траты художественных сил и материалов. Один из образцов собственного изготовления новой мебели — ларя-буфета с совмещенными, как бы мы сейчас сказали, функциями показывает, какие требования на практике предъявлял Моррис к дизайну: простота форм, чистота материала, не извращенного не свойственной ему обработкой; синтез искусств, о чем можно судить по росписи Морриса на панелях ларя-буфета на тему саг о Нибелунгах. Архитектура вещи создавалась не только просто, прочно и конструктивно, но и с чувством истории, а следовательно, и традиции — готической. Не случайно ларя-буфет Морриса так вписался в обстановку нового дома, построенного для него в 1858—1859 годах его другом

Филиппом Уэббом, исповедовавшим те же самые принципы.

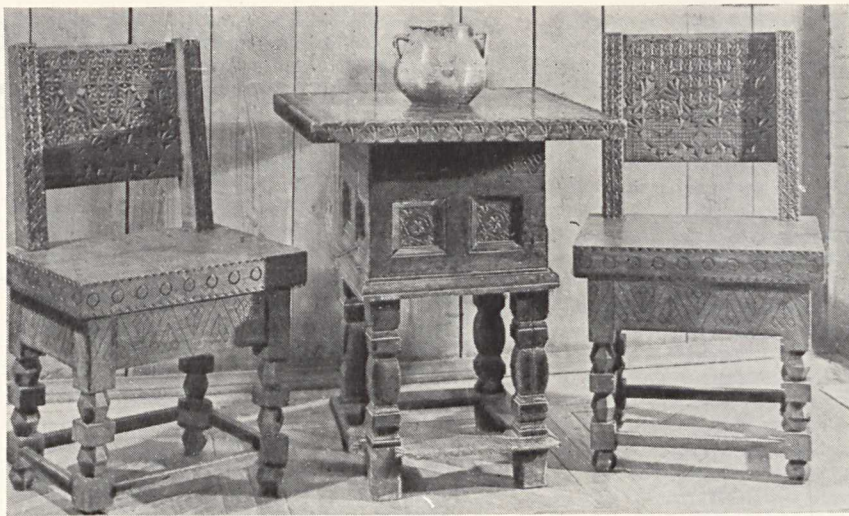
Дом назывался Ред Хаузом (Красным домом), поскольку был построен из красного кирпича, в то время как повсюду еще использовалась штукатурка. Строительство Ред Хауза отличалось той законченной программой нового подхода к жилью и его убранству, который по праву считается поворотным пунктом в истории европейской архитектуры и искусства. Он дает пример целостного решения как в смысле связи архитектуры с природой, историей, традицией, так и в смысле гармоничного соответствия малой и большой архитектуры — от обоев, ковров, мебели и каминов до домашней посуды и дверных ручек.

Моррис считал, что декоративный предмет и изображение — а это для него неизменно орнаментальное изображение — должны строиться не только на природных впечатлениях (первый принцип), но нести в себе традиционно-условный характер, исполненный особого смысла, так чтобы узоры могли сказать зрителю не только «о частице природы, которую они собой представляют, но и о том целом, что стоит за этой частицей»³.

Примером соединения этих двух начал может служить находящаяся в Эрмитаже шпалера «Поклонение волхвов», вытканная в 1890 году в Мертонском аббатстве по эскизу Берн-Джонса. Картон исполнили У. Моррис и его ученик Дж. Дирл, видоизменив цветовые сочетания, пририсовав цветы — целый сад цветов, созданных из белых лилий, цветущего шиповника, различных кустиков сплошной декоративный узор вместе с фигурами. Но декоративный эффект не только в красочности цвета, локальности цветочных пятен, он также в этих ниспадающих складках одежд, стилизованных в духе стрельчатой, построенной на вертикальных ритмах готики, что и создает некую кристаллическую музыкальную структуру всего гобелена.

К тому же времени относится моррисовская шпалера для люнета с фигурой менаestreля (фон работы Дирла). В ней те же, отмеченные нами, черты синтеза. К декоративной ткани можно также отнести «Павлинов и драконов» (1878). По мнению Морриса, такой тип ткани наиболее близок к средневековым настенным обоям. Но дело не в сюжете. Экзотики, как правило, Моррис избегал. Дело в глубинном характере создания таких орнаментов. Культ природы, тот единственный культ, который приводит к победе, дал Моррису не только идею создания «Города-сада», не только идею всеохватывающего, всеобщего произведения архитектуры, но и принцип решения конструктивных задач. Он брал из природы в свои орнаменты то, что находил вокруг себя на родной земле, в своем саду, в долине Темзы или на опушке еще сохранившегося леса, но не оставлял в таком уже готовом виде: сохраняя живое, он вносил в свои узоры геометрическую ясность, порой готическую жесткость и четкость деталей и стилизовал их в духе принятых им правил декоративности. Тут Моррис всегда подчеркивал решающее значение открытия готическим миром «непрерывности роста искривленных линий». Это принимало две основные формы: «ветки, оформленной по диагональной линии», и «сетки, образованной ромбами различных пропорций». «В пределах невероятно сложной готической сетки он умелал от двух до пяти различных растений, не нарушая естественную структуру различия каждого. Эти узоры создают ощущение «беседки» или «путаницы сада»⁴.

Примером может служить орнамент к обоям «Терновник», покрывающий цветным пологом коричневый фон. Путем наложения одного узора на другой, или же одного тона на другой, или же выявлением светлого на темном он давал своим тканям и обоям небольшую пространственную глубину (обои «Жасмин»). Однако его обои и ткани всегда производят впечатление особой плотности и прочности. Поскольку художник следовал принципу равнозначности рисунка и фона, он



и фон заставлял работать как материал: «земля», то есть фон, настолько осмысленна и пространственно точно заполняется узором, что дает второй слой прочтения, второй самостоятельный узор, порой равнозначный первому. Этот принцип из народного искусства через Морриса перешел в орнамент модерна.

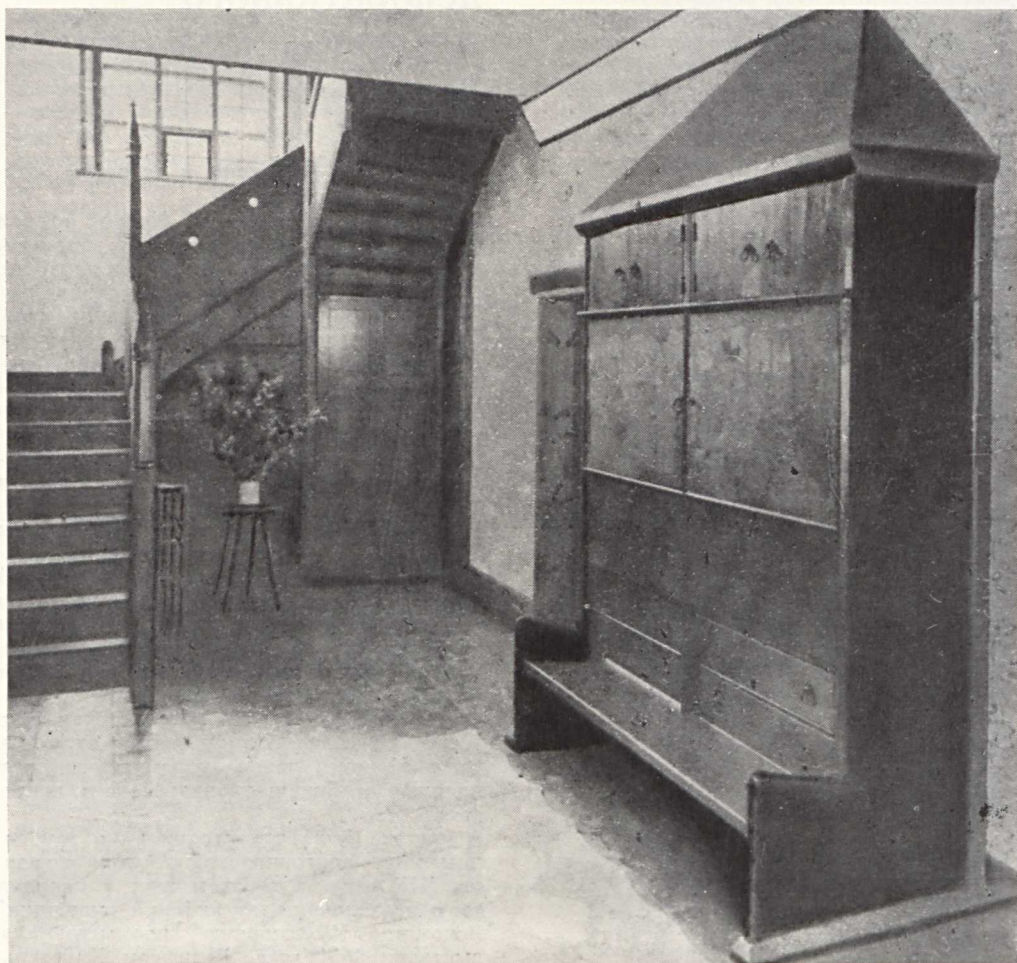
Моррис использовал при работе с тканями разные цвета, сам освоил красильное дело, усовершенствовал и расширил диапазон растительных красок, тем не менее остерегался форсировать цвет, оставаясь обычно в пределах излюбленной им гаммы серо-зеленых, темно-голубых, рыжеватых тонов. Ситцы давали большую возможность выбора цвета. Наряду с яркими, насыщенными узорами тут представлялась возможность создавать и легкие по рисунку ткани, как и обои. Стремясь к природным впечатлениям, художник заботился, чтобы в тканях чувствовался рост и движение («путаница сада»), следил за тем, чтобы они производили впечатление простоты и свежести. В них и сейчас чувствуется жизнь.

Из подлинно дизайнерских работ Морриса следует назвать ковер «Лилии и тюльпаны», спроектированный в 1875 году для одной из промышленных компаний. Ковровая ткань машинной выделки до-

пускает ее использование как лестничного ковра. К ковра, смотря по площади, добавляется специальная кайма. Эта вариативность и, можно сказать, многофункциональность решения — характерная черта современного дизайна.

Моррис был непревзойденным мастером орнамента или того, что в одном из каталогов «Музея Виктории и Альберта» называют «плоским дизайном». Действительно, мы не знаем или почти не знаем объемных форм Морриса. Но есть работы фирмы «Моррис и К°», возникшие при его руководстве и его духовном участии, в том числе и интерьеры, а также некоторые предметы мебели, выполненные им самим, которые можно рассматривать как архитектурные произведения, против чего сам Моррис, называвший мебель «малой архитектурой», никогда бы не стал возражать.

Если сравнить интерьеры викторианской эпохи, перегруженные мягкой мебелью и всякой мелочью, дробящей пространство и создающей беспокойство, с интерьерами фирмы «Моррис и К°», бросается в глаза резкий контраст. Простотой и элегантностью отличается, например, комната с панелями, созданная для Морриса Ф. Уэббом в Кельмскотте. Круглый стол, сделанный по проекту Ф. Уэбба, фирменный



стул с камышовыми сиденьями, который пользовался особенной популярностью у широкого покупателя, камин, еще две-три детали — вот весь ансамбль. Другой частный интерьер фирмы «Моррис и К^о», созданный в 1880 году, выявляет дальнейшее движение стиля. Характерно, как сглаживаются углы и переходы от стен к потолку. Мягкая криволинейная линия очерчивает двери. Фриз с ветками и цветами, как и сами обои Морриса с цветочным орнаментом, как всегда, имеет задачу поставить человека ближе к природе. Нижняя панель остекленного шкафа расписана в стиле, свойственном прерафаэлитам, тому же Моррису.

Проектировались в то время интерьеры и побогаче, и вот, наконец, белая гостиная с книжными перегородками (1890—1891) — еще один шаг вперед даже по сравнению с тем, что делалось фирмой совсем недавно. Этот интерьер показывает, какой путь прошли архитектура и декоративное искусство со времен Ред Хауза. В нем заключены ясность и рациональность, которые были продолжены теперь уже в образцах модерна.

Изучая модерн как явление искусства, мы стараемся выявить в нем лучшее, непреходящее и, естественно, стремимся дойти до истоков. И приходим к Моррису: Моррис явился предтечей модерна. Искусство же его последних лет (он умер в 1896 году) протекало уже в эпоху развитого модерна, вступившего на рубеже веков в свою зрелую пору. Главное из завоеваний модерна — целесообразность и функциональность создаваемых предметных форм, их органичность, а в целом — одушевленность, одухотворенность. Не надо забывать об этой человечности лучших образцов нового стиля.

И все эти черты, выявившиеся уже в творчестве Морриса, выражали жизненную позицию художника. Моррис в числе самых первых повернул профессиональных художников лицом к их предметному окружению, он покончил с делением искусства на чистое и прикладное и своим личным примером утвердил в нем звание дизайнера.

2. Русское декоративное искусство в общевропейском движении

Идеи Морриса о возрождении декоратив-

ного искусства на базе ручного ремесленного труда приобрели в прошлом веке силу во всей Европе. В этот процесс была вовлечена и Россия, где идеи Рескина и Морриса были встречены с симпатией. Деятельность наших абрамцевских, талашикинских и других мастерских можно рассматривать в отношении к моррисовскому движению, сходства много. Однако особенности исторической обстановки в России и само ее географическое положение большой крестьянской страны, где капитализм не смог задушить народное искусство, а многие промыслы развивались и даже возникали вновь, не дают возможности провести полную параллель. Во-первых, в России повсюду еще были живы в нескольких поколениях народные мастера; во-вторых, движение не приняло у нас машиноборческой характер, хотя и самого Морриса мы можем назвать машиноборцем только в известном смысле, в поставленных им для машины пределах; в-третьих, наши художники опирались в своей деятельности не на готику (хотя «готтизмы» встречались постоянно — у того же Врубеля), а на русское средневековое и живущее еще вокруг народное искусство, а потому и зримая картина движения была иная.

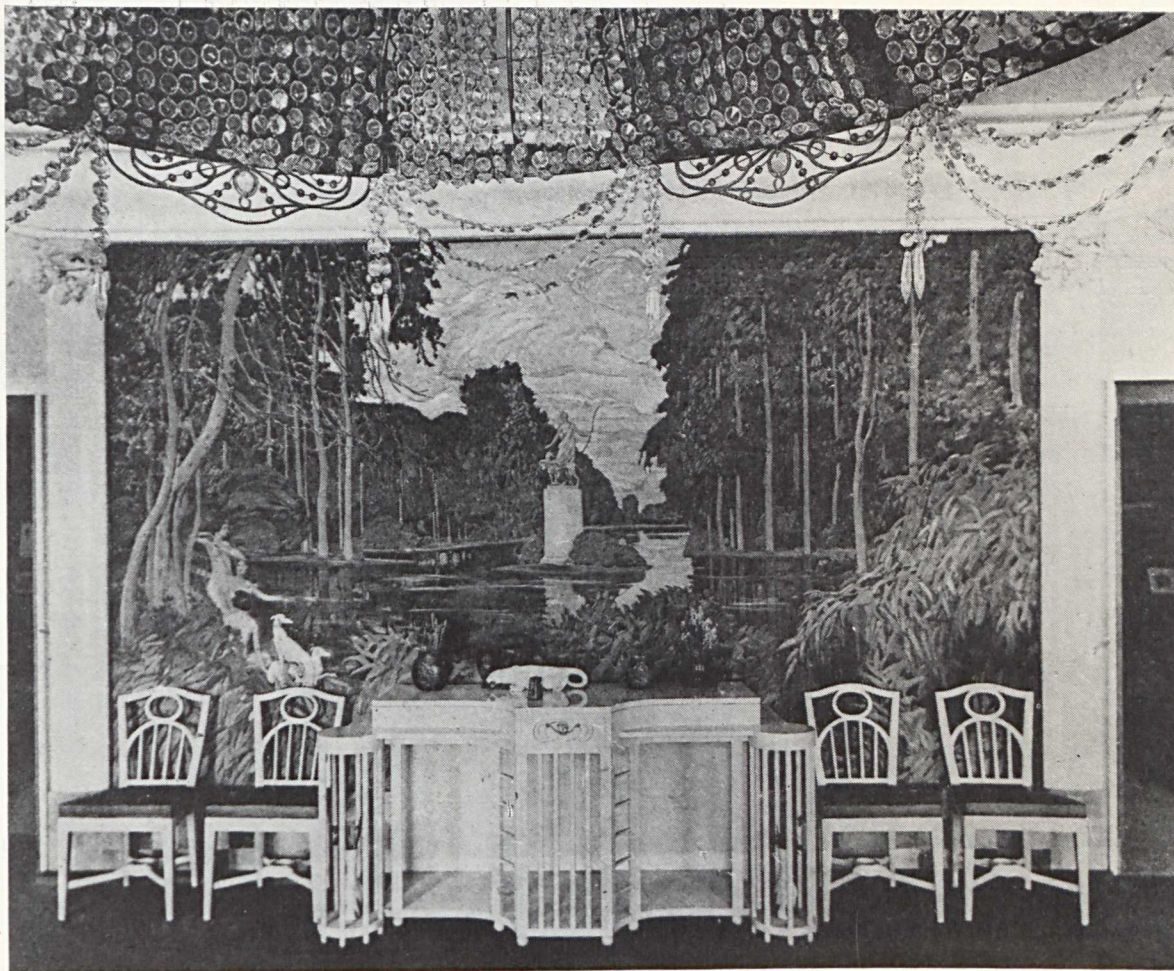
В России объявился свой идейный вожьд начавшегося русского возрождения, во многом определивший его характер, — это Виктор Васнецов, чей универсализм хорошо известен⁵. На переломе 70—80-х годов прошлого века он сумел вывести изобразительное искусство за пределы станковой картины, охватить самые различные виды монументального, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства и увлечь на этот путь Е. Д. Поленову, М. А. Врубеля, всех тех, кто на новой идейной основе объединился в Абрамцевский кружок. Нельзя тут не отметить и роли М. В. Прахова, брата А. В. Прахова, выражавшейся в общей устремленности к совершенствованию и красоте.

С Васнецова же начинается и новый этап в освоении изобразительного фольклора, а также синтеза этого вновь найденного, пусть старого, традиционного с новым, современным искусством, ради его духовного обогащения, то есть получил разви-

тие тот принцип историзма, который постоянно в своих трудах и своих творениях выдвигал Моррис. Он говорил о живописи, «соединяющей красоту, достигнутую средневековым искусством, с реализмом, к которому стремится искусство современное», о скульптуре, «которой будут присущи изящество греков и выразительность Возрождения в сочетании с каким-то еще неизвестным достоинством», говорил вообще о том, что «через чувство истории мы связаны с традицией прошлых времен» (с. 309).

Вся орнаментика Морриса, как мы могли уже заметить, строится на этом принципе, как и на втором его великом принципе, идущем от Джона Рескина, его учителя, и от прерафаэлитов и так поправившемся русским художником, — на первых свежих впечатлениях, полученных от неприукрашенной природы, самой по себе красивой. Он добивался синтеза того и другого, почему на определенном этапе и отошел от подражания и копирования готических витражей, поняв пагубность такого подхода к традициям и наследию, когда в угоду заказчику можно сделать все что угодно — в любом стиле.

К сожалению, это неразличение задач временного синтеза сказывается и по сей день в ложно выдвинутой проблематике так называемого «ретро-стиля». Понятие «ретро-стиля» вполне проявляется в стилизаторстве «под старину». Когда какая-нибудь коммерческая фирма получает заказ на выполнение интерьера в стиле «Луи Шестнадцатого», а витража — в стиле «ранней готики», это и будет как раз «ретро-стилем». Простая имитация, копирование прошлого всегда есть мертвечина, тем более тиражируемая, как в нашей сегодняшней сувенирной промышленности. Но то, что делалось у нас на выставках за последние двадцать лет в станковом и декоративном искусстве, никак не назовешь мертвечиной или какими-то «детскими грезами». То был процесс, отчасти связанный с тенденциями художественной стилизации, что уже не равнозначно понятию «ретро-стиля», поскольку художественная стилизация есть не имитация, а интерпретация художественного наследия в духе современности. Но даже и условное использование этого взятого



На стр. 28
Е. Д. Поленова
Часть мебельного
гарнитура в доме
В. М. Васнецова
1885—1889.
Абрамцевская
столярно-резчицкая
мастерская

Прихожая
в Ред Хаузе
Ларь-буфет
У. Морриса
До 1858 г.

Столовая
по рис. А. Н. Бенуа
и Е. Е. Лансере
1902—1903
Петербургское
художественное
предприятие
«Современное
искусство»
на Морекой

на скорую руку термина в данном случае произвело вред, поскольку накладывать его на живой процесс искусства — значит затемнять, искажать и обеднять идущие в нем глубинные, еще не вполне оформившиеся изменения.

В Абрамцевском кружке задача художественной стилизации под влиянием В. Васнецова решалась серьезно. Восприняв толчок, идущий из глубин русского романтизма, художники шли от копирования старых образцов и эклектики к более глубоко понятым, как было сказано, задачам художественной стилизации и декоративности, и этот переход, если бы специально встала такая задача, можно проследить по работам того же В. Васнецова, как и других участников сложившегося содружества.

К тому же не следует забывать, что все культурное возрождение в России последней четверти XIX — начала XX века осеняла апостольская фигура Л. Н. Толстого с его призывом опрощения, возвращения в народ и к природе, то есть к целостности и созданию «искусства народа и для народа» — говоря уже словами Уильяма Морриса. Этот призыв проходит через все творчество Толстого начиная с «Казак» (1863) и романа «Война и мир» (1863—1869). И, как известно, занимавшийся разнообразным крестьянским трудом, граф Л. Н. Толстой сам на высоком дизайнерском уровне сконструировал новый тип одежды — «толстовку», пережившую свой век и после революции.

Вопрос, куда идти в декоративно-прикладном искусстве — вперед, к массовой промышленности или назад, к кустарным промыслам, — не имел у нас той остроты и того характера, что на Западе, и потому он и не мог получить того одностороннего разрешения, к которому пришли во многих других странах Европы. В России сложился широкий фронт действия по развитию предметных искусств в целом. Даже земцев, стремившихся опекать промыслы, мы не можем исключить из этого общего фронта, не говоря уже о художниках, сознательно обратившихся к промышленности (такова история развития фарфоро-фаянсовых и других промышленных предприятий).

Если судить по программным установкам абрамцевцев и талашкинцев, дело их было начато глубоко и серьезно. Так, объявление в «Мире искусства» по случаю открытия в Москве фирменного талашкинского магазина «Родник», гласило, что «Родник» собирается «собственными силами и средствами развивать в крестьянской среде производство самых разнообразных и вместе с тем оригинальных предметов, созданных на почве народного искусства и применения к их изготовлению выработанных же в крестьянской среде приемов и привычек»⁶.

В талашкинских ткацких и вышивальных мастерских на дому было занято более двух тысяч крестьянок из пятидесяти окрестных деревень⁷. Если верить таким данным, то и в практике дело было поставлено на широкую ногу. Упрек в том, что прикладное, или, как мы называем его сейчас, декоративное искусство повернуло не вперед, к массовой промышленности, а назад, к промыслам, глубоко ошибочен, так как здесь декоративное искусство рассматривается в одной линии с народным, здесь одна задача — подъем промыслов — путается с другой — подъемом художественной промышленности, хотя это вещи разные — разные типы творчества. В первом случае оно и должно быть повернуто именно к себе, к своей природе, к ручному труду как основе народного искусства, создающего уникальные произведения. Оно не могло быть тут массовым в том смысле, в каком его понимают до сих пор (в смысле пресловутого «вала»), оно для народа и масс, но не массовое, а уникальное. Именно это качество уникальности создаваемых ручным трудом изделий Моррис и вкладывал в свое понимание народного искусства. Но это не все, что можно было бы сказать о деятельности наших первых художественных ремесленных мастерских. Пример керамики, искусства вышивки, изделий из металла, резьбы по дереву

показывает дело и с другой стороны. Если взять его в параллели к Моррису, то деятельность людей культуры того времени преследовала цели общего подъема художественной промышленности в стране на базе национальных и народных традиций и отнюдь не ограничивалась только задачами подъема народных промыслов, и в этом смысле многое было сделано на высшем европейском уровне. Работы Васнецова, Врубеля, Головина, Малютина, Рериха, Шехтеля в керамике, мозаике, витраже и дереве конца XIX и начала XX века — выдающиеся достижения русского искусства. То же можно сказать и о работах в других мастерских по изготовлению мебели, образцов тканей, обоев, игрушек и других предметов (Поленова, Якунчикова, Давыдова, Фомин, Лансере, Бенуа и другие художники).

Вопрос о ручном и машинном труде в постановке Морриса имеет две стороны, и обе они важны: одна — для общей эстетики труда и производства, другая — для уточнения статуса художественной промышленности, получившей у нас характер, отличный от западного образца. Рамки статьи позволяют коснуться лишь второго вопроса.

3. Ручной и машинный труд в свете утопии У. Морриса

Мы не должны забывать, что для Морриса было характерно широкое понимание декоративного искусства как «искусства народа, создаваемого для народа». Это означало, что в его время еще не была создана научная теория самого народного искусства как типа творчества, базирующегося на ручном и коллективном труде, в отличие от собственно декоративного искусства, базирующегося на индивидуальном труде художников-профессионалов. Не было тогда и настоящего опыта участия художников-профессионалов в машинном производстве. Поэтому разграничение в сфере предметного творчества, которое сегодня научно установлено, дифференциация в области видов самого декоративного творчества: собственно декоративное искусство, художественная промышленность и дизайн — позволяют по-другому оценить все, что делалось тогда и у Морриса в Англии, и у нас в России.

Моррис указывал на угрозу технизированной бездуховности, которую нес с со-

бой капитализм, и в то же время не видел никакого смысла в украшательстве на производстве в подражание ручным формам. Он не смог еще проникнуть в те возможности, которые позже увидели в машине Ван де Вельде, Веркбунд и другие. Но он вовсе не был таким примитивным машиноборцем, каким его иногда представляют. Машина должна быть заменена ручным трудом только там, где она бессильна создать красоту, — вот как ставил вопрос Моррис. Он предупреждал: «То, что производится посредством машин, должно быть по возможности просто. Не пытайтесь, например, сделать штампованную тарелку похожей на тарелку ручной росписи. Если уж рынок требует от вас штампованных тарелок, сделайте их такими, какими никто не пытался их делать, расписывая вручную», — но добавлял: «сам я не вижу в изделиях машинного художества никакого проку». Да, тут говорило заблуждение Морриса насчет возможностей машинного производства: сегодня это заметить нетрудно, он не знал еще, как повернется дело в будущем. Но он предчувствовал, что при социализме в ряде областей машинному производству будет поставлен предел. «Я хочу, — говорил он, — чтобы разделение труда не шло далее разумных пределов, а людей учили бы думать о своей работе и наслаждаться ею» (166). «Именно этот предрассудок, превративший коммерцию в самоцель, и представление, будто человек создан для коммерции, а не коммерция для человека, вызвал упадок искусства, а вовсе не те случайные механизмы, которые этот пущенный в ход предрассудок бросил на помощь коммерции» (185). «Если вы согласны с моими положениями, то практические выводы из них ясны: мы должны попытаться изменить систему производства товаров. Я не собираюсь тем самым утверждать, что мы должны стремиться к уничтожению всякого машинного оборудования. Какие-то изделия, которые создаются теперь вручную, я предпочел бы делать с помощью машин, а другие изделия, которые теперь производятся с помощью машин, я бы предпочел делать вручную. Короче говоря, мы должны стать повелителями наших машин, а не их рабами, как теперь» (290).

Как первый дизайнер Моррис делал ковры





и машиной, но не за счет качества рукотворной вещи. Но ведь именно так и был поставлен у нас впервые при социализме вопрос о ручном труде и кустарном производстве А. В. Луначарским в начале 30-х годов. Он заявлял: «Вопрос ставится так, будет ли у нас продолжаться вытеснение кустарного искусства фабричной продукцией, как это было бы при дальнейших успехах капитализма, или развитие пойдет по иному пути»⁸. Оно пошло по иному пути. Однако через какие препоны! В новых условиях народному искусству предстояло обогатить свои формы и содержание, но в ядре своем сохранить в себе дух исконных художественных традиций и тот дух ручного труда, ремесла, которое поднимает созданное изделие до уровня подлинно художественной фантазии.

Но дело ведь не только в кустарях. Идея дифференциации позволяет шире взглянуть на все существующее художественное производство. Сложившееся у нас разграничение индивидуального типа творчества с появлением дизайнера и уточ-

нением функций различных форм декоративного творчества также базируется на степени применения в производстве ручного труда. Эволюция совершается — от создания уникальных форм через художественную промышленность к дизайну, но лишь в известном смысле — расширения в области массового производства, а не в полной замене одного другим и третьим. Тут нет однолинейной связи⁹. Художественная промышленность выделилась у нас в специальную отрасль художественного творчества, смысл которой в выпуске серий (а не в погоне за «валом»), и лишь в дизайне ручной труд непосредственных исполнителей изделий — мастеров и рабочих — исчезает, он сохраняет свое значение лишь на стадии художественного проекта, предлагаемого для машинного производства художниками.

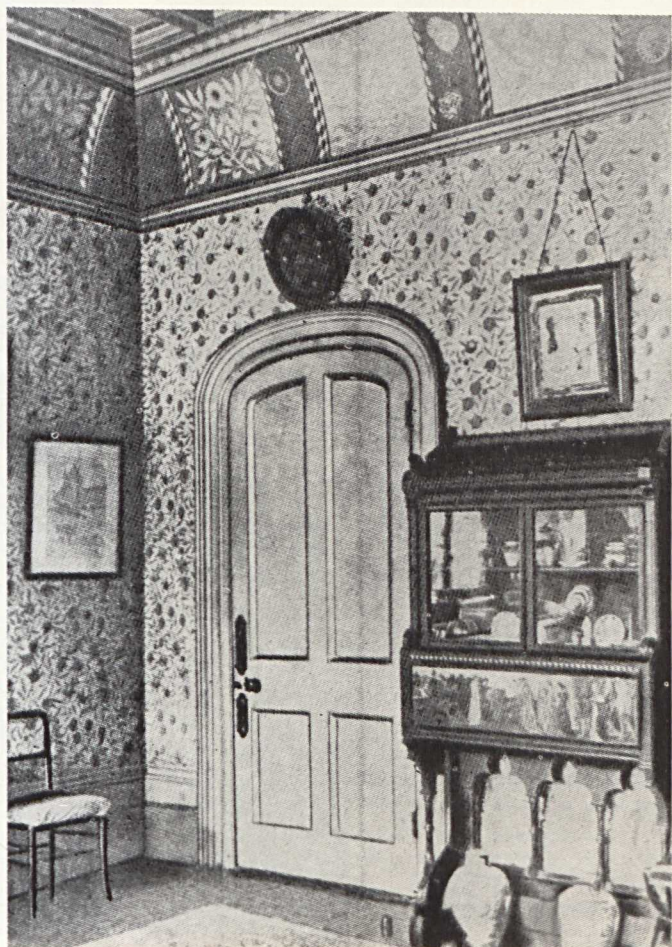
Разведение всех этих понятий еще раз позволяет судить, в чем прав, а в чем не прав Моррис. Ведь пути развития художественного производства оказались сложнее. В этой связи понятным становится, например, такое утверждение теоретиков народного искусства, что народное искусство — это прежде всего часть нашей духовной социалистической культуры, а не просто утилитарной, что массовым оно (в смысле того же «вала») быть не может, что оно уникально. Разве это не прискорбно, что сегодня жостовские тарелочки ради «вала» выпускаются вместо настоящих расписных блюд? А ведь эти жалкие «русские» сувениры развозятся теперь по всему миру.

Но, более того, не может быть массовым и современное декоративное искусство, определившееся, как живопись или скульптура, в своей самоценности. И лишь художественная промышленность и дизайн дают или должны давать нам массовые художественные изделия. Причем художественная промышленность, обязанность которой выдавать серии, с применением, например, в росписях посуды ручного труда, надрывается сегодня, выполняя функции, которые в других странах давно взял на себя дизайн, работая машинами. Примером такого положения на производстве может служить Конаково: количество фаянсовых изделий растет, а художественный уровень падает. На таких смешанных производствах, как Конаково, ручной труд теснят, а за чисто-

ту принципов дизайнерского решения не борются. Где сегодня можно увидеть расписной русский фаянс? Его нет в продаже, хотя вал увеличился, только искусства-то народ не получает. Вот за что боролся еще Моррис: чтобы искусство принадлежало народу. Увеличивая количественные показатели, Конаково теряет значение художественного центра, бывшего точкой притяжения московских и ленинградских художников-керамистов. Вместо фаянса с сочной подглазурной росписью пошел обычный ширпотреб, почти не отличимый от фарфора. Конечно, в Конакове делают и серийные и уникальные подарочные изделия. Назвать хотя бы В. Белякова. Но и их могло бы быть больше, хотя бы на выставках, ибо выставками тоже держится культура художественного производства и воспитывается народный вкус.

Тут как раз тот случай, о котором говорил еще Моррис: не делайте машиной того, что можно сделать вручную, и, наоборот, не делайте вручную того, с чем лучше справится машина. Он мог бы в признании машин пойти еще дальше, если бы не видел, как машина закабалит рабочего и превращает в свой придаток. Посмотрим же, что говорят через сто лет о ручном и машинном труде современные художники, непосредственно вчувшиеся от положения, сложившегося на производстве. «Не надо путать «производство» красоты с производством кирпича», — заявляет один из ведущих художников советского стеклоделия В. С. Муратов¹⁰. Он констатирует, что работа художника, отправленная на «поток», зачастую пропадает зря. И художник предлагает в целях сохранения высокохудожественного уровня серийного производства перевести пять старейших всем известных заводов на выпуск высокохудожественной, уникальной и малосерийной продукции. «А с выпуском каждодневной посуды и посуды для «общепита» справились бы заводы-автоматы, т. е. заводы, которые могут прессовать сотни миллионов изделий, без всевозможной обработки, но с хорошей утилитарной формой и из хорошего сырья (стекла)»¹¹.

Главный художник Министерства промышленности стройматериалов РСФСР В. А. Филатов высказывается еще резче: «Я пришел к выводу, что до определен-



На стр. 30
Интерьер гостиной
для семьи Уиндом
фирмы
«У. Моррис и К°»
1890—1891
Мебель Ф. Уэбба,
набивные ситцы и
ковры У. Морриса

Н. Давыдова
Мотив для скатерти
До 1899 г.

Чайная
комната по рис.
К. А. Коровина
1902—1903

Интерьер
частного дома
работы фирмы
«У. Моррис и К°»
Ок. 1880 г.

ного времени был подвержен довольно общей и распространенной «болезни» заниматьсь внедрением «искусства в быт» через производство... Мне стали особенно ясны и притягательны слова, сказанные Томасом Мальдонадо в статье «Актуальные проблемы дизайна»: «Я не верю, что предмет потребления способен выполнять функцию художественного производства. Не верю, что судьбы искусства начинают совпадать с судьбами промышленных изделий и эволюция художественных произведений становится эволюцией предметов потребления. Это противоречит фактам...

Только осознав смысл этой неоднозначности подхода к созданию предметов быта и произведений искусства, художник сможет реально мыслить и предлагать промышленности не «уникумы», а объективно обоснованные варианты решений новых видов продукции»¹². Филатов далее ставит вопрос и о работе художника над созданием произведений искусства, которая основывается на раскрытии новых идей формообразования и должна нести в себе прежде всего характер уникальности, утверждать его (художника) творческое кредо. Сочетание этих двух направлений он считает обязательным в творчестве художника промышленности.

Так мы попытались провести линию от Морриса к нашим дням.

Понятно, что предприятия художественной промышленности могут носить и смешанный характер, то есть такой, каким сегодня является большинство предприятий, Конаково или Дулево, многие стекольные заводы. Но при одном условии: если ясно будет осознаваться чистота принципов в том и другом деле.

Мы смотрим сегодня на Уильяма Морриса как на художника, стоявшего не только у истоков европейского возрождения декоративного искусства, но и у истоков дизайна. Он, как и Л. Н. Толстой, тоже задался вопросом: «Что такое искусство?» Зачем оно вообще нужно, если им не могут пользоваться все? Поэтому он стал проповедовать создание «искусства народа и для народа», выражающего прежде всего творческую радость свободного открытого труда. В обращении к искусству вещи в век «недорода искусства» он видел социальный долг художника-профессионала.

Но в свете сказанного вырисовывается и второе, поистине гениальное прозрение У. Морриса о неумирающем значении в век автоматизации и НТР ручного труда: последний действительно осознается как фундамент всякой предметно-практической деятельности. И нынешняя эпоха в силу социального, экономического и научно-технического развития утверждает право на осуществление в одно и то же время различных типов и форм художественного производства — и машинного и ручного, — которое в своем многообразии могло бы обогатить жизнь и потребности людей.

Из лекций и писем Уильяма Морриса



Из письма Томасу Уордлоу от 14 ноября 1887 г.

«...что касается художественной стороны дела, то вы должны помнить: нет ничего прекраснее хорошего гобелена и ничего безобразнее гобелена плохого (таковы, например, изделия теперешних гобеленовых мануфактур или мастерских в Обюссоне)... Мастер, успешно выполняющий фигуративные изображения, должен обладать следующими необходимыми качествами:

1. Общее художественное чутье, главным образом понимание декоративной стороны искусства.
2. Он должен быть хорошим колористом.
3. Он должен уметь хорошо рисовать, т. е. быть в состоянии дать общий рисунок человеческой фигуры, особенно рук и ног.
4. И, конечно, он должен знать технику гобеленового ткачества.

Если у мастера нет этих качеств, причем первые два довольно редко встречаются вместе и научить их нельзя, то из-под

«Павлины и драконы»
Тканая шерстяная саржа
1878
По рис. У. Морриса



рук у него не выйдет ничего, кроме плохих вещей, настоящего позорища для человека, занимающегося этим делом... Мне кажется, что ткачество гобеленов нельзя превращать в то, что сейчас называется производством, а если даже они и могут ткаться машинным методом, то единственно возможный вариант изготовителя — это художник, способный к работе самой высокой квалификации. В противном случае все его функции сводятся к тому, чтобы найти помещение, обеспечить станки, основу и цветную пряжу, строго повинаясь указаниям работников-исполнителей. Оговаривая все это, я имею в виду только художественные гобелены-картины. Нет сомнения в том, что зеленый фон может выполнять любая способная мастерица. Разговаривая с Вами в Лике, я не осознавал еще полностью, каким индивидуальным должно быть это дело. Это как в гравюре на дереве. Хотя техника довольно трудна, в ней нет ничего такого, что любой человек не смог бы постигнуть за полдня, но для того, чтобы научиться делать это дело хорошо, нужно много практиковаться. Существуют промышленные изготовители гравюры на дереве (например, братья Далзиелз), но они выпускают такие же фальшивые подделки, как многое здесь у нас. Подозреваю, что Вы едва ли до конца понимаете, какое трудное дело перевод живописного замысла в материал. Я занимаюсь им уже шестнадцать лет, а полного успеха так и не достиг. Несмотря на все эти трудности, если я смогу Вам чем-нибудь помочь, то помогу. Только, пожалуйста, поймите хорошенько, что я собираюсь установить станок и сам на нем буду работать, и жду, что Вы будете меня обучать тому, чему можно научить. Также я не вижу никаких трудностей в том, чтобы Вы выполняли Зеленый фон и другие интересующие Вас орнаменты, а я, со своей стороны, займусь с полной ответственностью их дизайном».

Из лекции «Малые искусства в жизни», 1882 г.

«Каким благородным оно (гобеленовое ткачество.— Прим. пер.) было когда-то! Представьте себе: стены наших комнат превращаются в зеленые ионские леса, где трепещет листва, поют птицы и живут звери; или в сад, где летней порой играют и бегают вокруг фонтана юноша и девушка; или в торжественное шествие мифических воинов и героев древности. Ради этого стоило трудиться, ради этого стоило платить большие деньги. Тут нет и следа вялой апатичности, столь свойственной гобеленовым обивкам. Как хорошо я помню мое первое знакомство с гобеленами, когда мальчиком впервые увидел их. Это была комната, увешанная блеклыми зелеными гобеленами в охотничьем домике королевы Елизаветы близ Чингфорд Хэтч в Эппинг Форест (интересно, что стало с ним сейчас?), и как запомнилось мне то впечатление романтичности, какое они произвели на меня. Я всегда вспоминаю это чувство, когда перечитываю (а я часто это делаю) «Антиквария» Вальтера Скотта и дохожу до описания зеленой комнаты в Монкбарнсе, куда романист с изысканным художественным чутьем включил свежие, сверкающие строки летней поэзии Чосера. Поверьте мне, — это было нечто большее, чем гобеленовая обивочная ткань».

Из лекции «Малые искусства в жизни», 1882 г.

«Простота — вот что прежде всего необходимо для мебелировки, в этом я совершенно уверен. Я имею в виду, во-первых, количество, а во-вторых, способ и манеру дизайна... Если мы примемся копировать грешки Борджиа или кошмарные капризы деградирующей, пресыщенной и обанкротившейся французской аристократии время Людовика XV, то, на мой взгляд, это будет просто смехотворно. Посему я утверждаю, что наша мебель должна быть мебелью, рассчитан-

¹ Моррис Уильям. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 352—353. В дальнейшем сноски по данной книге не даются, а страницы указываются в тексте.

² Так считает, например, А. А. Аникст.

³ «Morris, William. Wallpapers and chintzes» by Fiona Clark, with bibliographical note by Andrew Melrian. St. Martin's Press, New York. Academy editions London. 1974, p. 7—8.

⁴ Там же.

⁵ Пастон Элеонора. Он первый из художников снова обратился к украшению жизни. — ДИ СССР, 1984, № 2.

⁶ Мир искусства, 1903, № 7—8, с. 317.

⁷ Рыбаченков Б. Ф., Чаплин А. П. Талашкино. М., 1973, с. 11.

⁸ Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967, с. 372.

⁹ Это положение, как и другое — о самоценности декоративного искусства, мне пришлось высказать еще в статье «Наши критерии». — ДИ СССР, 1967, № 11, с. 11 и 16.

¹⁰ ДИ СССР, 1984, № 4, с. 11.

¹¹ Советское декоративное искусство 77/78. М., 1980, с. 18—19.

¹² Там же, с. 25—26.



«Менестрель»
Гобелен для люнета
1890
По рис. У. Морриса
Фон работы
Дж. Дирла

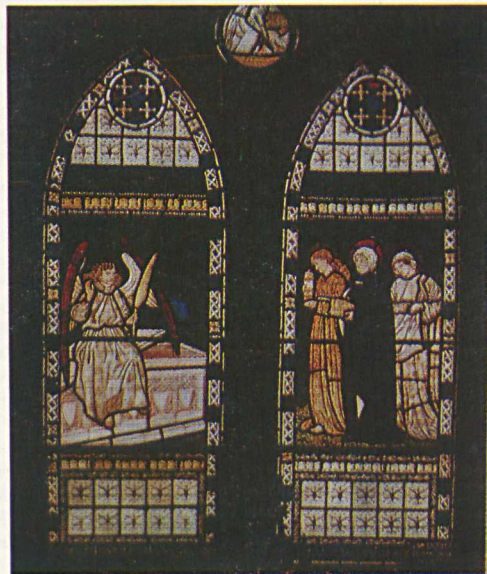
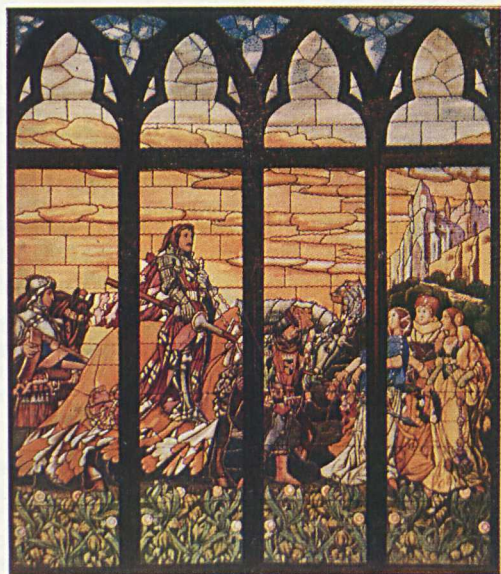
«Поклонение
волхвов»
Гобелен. 1890
Эрмитаж
По рис. Э. Берн-
Джонса (фигуры),
У. Морриса и
Дж. Дирла
(цветы и детали
фона)

М. А. Врубель
Рыцарь
Витраж в доме
С. Т. Морозова
в Москве.
1890

«Три Марии
у гроба»
1862
Витраж для церкви
по рис. У. Морриса

«Архангел Михаил»
1899
По эскизу
В. М. Васнецова
Вышивку гладью с
серебром и золотом
выполнила
Е. А. Прахова
Талашкино

Ситцевая набойка
«Луг»
1885
Делалась,
как и другие
работы Морриса,
начиная с 1881 г.
в аббатстве Мертон
Аналогичный
рисунок был
использован и
для обоев



«Лилии и
тюльпаны». 1875.
Киддерминстер.
Ковер машинной работы
из крашеной пряжи

Интерьер частного
дома фирмы
«У. Моррис и К°». 1893
Обитая стен, кресел
и дивана по рисунку
У. Морриса

Столовая в
Абрамцево с
камнином
М. Врубеля,
студиями
Е. Поленовой,

картинной
«Девочка с
персиками»
В. Серова

На стр. 34
Фрэнк Бренгвин
Эскиз панно
для английского
павильона

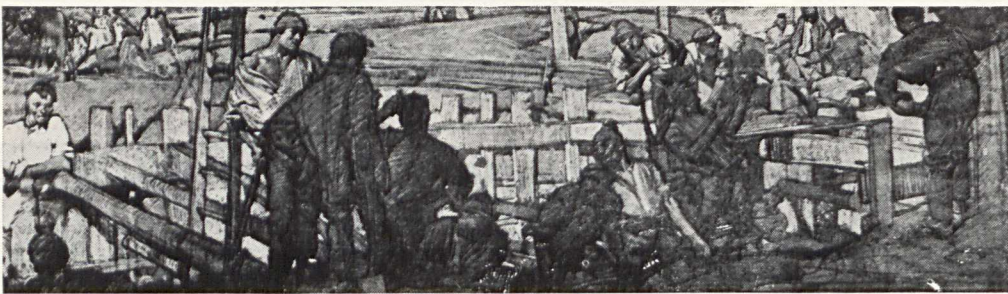
Международной
выставки
современного
искусства
в Венеции. 1904

Фрагмент
интерьера
павильона

ной на обычного добропорядочного человека: при этом она должна быть солидной и хорошо выполненной, а ее дизайн должен исключать все, чему нельзя найти разумного оправдания, все чудовищное или экстравагантное, даже украшение, которое может легко паскучить. Что касается процесса изготовления, то он не должен зависеть ни от особого умения отдельных мастеров, ни от сверхотличных качеств клея, — в основе его должны лежать принципы столярного искусства. Также я считаю, что мебель, за исключением таких постоянных перемещаемых предметов, как стулья, не должна быть легкой до невесомости. Лучше, если она делается из дерева, а не из прогулочных тросточек; кроме того, по моему мнению, мебель непременно должна быть двух видов. Во-первых — стулья, столы обеденные и рабочие и тому подобное, т. е., короче говоря, необходимая каждодневная мебель, которая должна быть, конечно, добротна по исполнению и пропорциям, но крайне проста... Кроме этого вида мебели существует и другая, которую я бы назвал статичной и какую считаю уместной даже в обычном, среднем доме. Я имею в виду буфеты, шкафы и тому подобное, что ставится не только в целях полезности, но и красоты: здесь нам не следует избегать украшений и мы можем делать их какими угодно элегантными и изысканными средствами резьбы, инкрустации и живописи. Эти изделия — цветки мебельного искусства, так же как художественные gobelены — искусства ткачества. Но их место в доме не должно быть случайным — тут следует учитывать архитектурную среду, придавая особое достоинство наиболее важным комнатам и выделяя наиболее значительные места в них.

Из лекции «Некоторые советы по дизайну узоров», 1881 г.

«Рассмотрим сначала скромное, но при сложившихся обстоятельствах весьма нужное искусство производства обоев. Прежде всего следует помнить, что обои — дешевый вид изделий, довольно простой в производстве. Сложные узоры можно выполнять здесь с большой легкостью, но будьте очень осторожны, чтобы не переборщить как со сложностью узора, так и с их количеством в вашей комнате... Более всего избегайте в обоях этой ужасной имитации под картину, вышивку или gobelen, которые под названием панельных обоев весьма часто встречаются в наше время; даже если они и хороши по дизайну, — а это весьма частое явление, — их производство все равно остается грубой ошибкой».



«Думаю, что для украшения стен, среди которых мы находимся ежедневно, вполне подойдут орнаменты, которые напомнят нам о лике земли, лежащей за пределами нашего жилища, или о размеренном чередовании труда и отдыха человека. Хочу сказать, что орнамент должен лишь напоминать нам обо всех этих образах, побуждая наши ум и память к их воссозданию. Бесстрастная репрезентативность будет звучать здесь как неопровержимый факт и вызовет тревожное ощущение, что разрушит чувство покоя, нужное нам во время отдыха...»

«Этот вид искусства должен быть скорее ассоциативным, чем имитирующим... Здесь невозможно копировать природу со всей натуральностью».

«Уверю Вас, что любое декоративное украшение несостоятельно и по крайней мере стоит на первой ступени деградации, если оно не напоминает нам ни о чем, кроме него самого, ни о чем таком, малым зримым символом которого оно является».

Из лекции «Некоторые советы по дизайну узоров», 1881 г.

«Трудности, с которыми мы здесь столкнемся, несколько другого характера, так как они (набивные ткани. — Прим. пер.) обычно или падают складками, или применяются в виде обивки для мебели. Поэтому нам не нужно заботиться о том, чтобы скрыть структуру узоров, и не нужно бояться случайных линий. А что касается цвета, то в данном случае сам наш материал настолько интересен, что мы можем позволить себе любую яркость, какую только сможем получить от натуральных красителей, которые, не говоря обо всем остальном, сами по себе всегда достаточно красивы... Рисунок, который был бы очень хорош для обоев, часто выглядит скучно и неинтересно на ситце. По всей видимости, здесь нам нужны самые простые и наивные цветы, с которыми можно делать что угодно — лишь бы это не выглядело безобразно, и столько же безыскусные птицы и звери, целиком составленные из крапинок, полосок и прерывистых цветных пятен...»

«Этот вид ремесла особенно трудоемкий. Поэтому, занимаясь дизайном, нужно особенно внимательно отнестись к тому, чтобы каждый новый процесс, примененный к бедной, тоненькой ситцевой материи, цена которой 4—5 пенсов за ярд, действительно делал бы эту материю еще более красивой, а не являлся простым капризом... Если вы хотите избежать соучастия в подобном преступлении, то прошу вас никогда не покупать ни одного куска набивного ситца, если вы не

находите рисунок на нем красивым. Это — единственный способ, каким вы можете помочь нам, ремесленникам, в этом деле. Вот что я называю покровительством искусству».

Из лекции «Малые искусства в жизнь», 1882 г.

«...узорное ткачество следует разделить на два вида: механическое ткачество и то, которое является целиком ручным ремеслом. Что касается первого, то его значимость ограничена тем фактом, что оно выполняется механически... С другой стороны, будучи механическим, оно способно производить красивые вещи, которые не могут игнорироваться художниками и в которых достаточно очевидно могут быть проявлены человеческая изобретательность и любовь к красоте...»

«Скажу далее, что он (ткач. — Прим. пер.) должен внимательно следить за правильным соблюдением пропорций между основой и утком: нельзя истощать первое, являющееся, так сказать, телом ткани, за счет второго, одежды на теле; а это сплошь и рядом применяется сейчас хитроумными дизайнерами, которые пытаются сделать ткань похожей на материю ручного производства, или же хотят придать невзрачной ткани обманчивую солидность, чего следует всячески избегать».

«Плохие материалы в этом ремесле, так же как и во всех других ремеслах, должны применяться для грубых видов работ, где они используются таковыми, какие они есть в самом деле, без всякой претензии на что-либо. Это мы должны оговорить сразу же, иначе мы утопим художественную сторону ремесел в так называемой коммерции».

Из лекции «Некоторые советы по дизайну узоров», 1881 г.

«Определенная форма, очерченная точной границей, — это абсолютно необходимое качество для всякого орнамента... Естественность роста необходима для любого узора, — по крайней мере естественное развитие должно быть в подтексте; и среди повторяющихся узоров самые благородные — те, где одно вырастает из другого зримо и неизбежно... даже если линия кончилась, она должна выглядеть так, как будто могла бы расти неограниченно, если бы ее продолжили».

«Взять любую природную форму и втиснуть ее в заранее predeterminedные линии — это совершенно безнадежный способ дизайна орнаментов. Во всех хороших орнаментальных дизайнах сначала идет идея, как и во всяком дизайне вообще, т. е. человек, например, решает составить узор, в котором точет дать людям представление о розах на зеленой изгороди, через которую просвечивает солнце; он рассматривает эту изгородь так и сяд, и только после этого, а не ранее, садится за вырисовывание цветов, листьев, шипов и тому подобного, воплощая таким образом свою идею. При выборе природных форм избегайте таких заведомо декоративных растений, как выюнок, страстоцвет и простые разновидности плюща... До сего времени мы так часто видели примеры их дешевой трактовки, что они просто навязли у всех в зубах. С другой стороны, экзотичность форм — это тоже ловушка. Я уже говорил, что нахожу правильным и разумным стремление изображать в вышивке реально существующие цветы. Это можно отнести ко всякой орнаментальной работе. Наилучшим образом отвечают нашей цели те природные формы, которые нам хорошо знакомы и привлекательны как благодаря ассоциации, так и своей красотой. Розы, лилии, тюльпаны, дубы, виноградные лозы и главным образом травы и деревья, которые знаем даже мы, простые лондонцы, гораздо лучше послужат нашей цели, чем причудливые заморские растения, имеющие такой вид, будто их перевернули вверх тормашками».

Бренгвин — ученик и продолжатель идеи Морриса

Неонила Лазарева

«Хорошая книга о Бренгвине очень нужна и особенно в данный момент, когда наблюдается возрождение во всем мире интереса к этому периоду и в частности к его учителю Уильяму Моррису, который, между прочим, был близким другом Элеоноры Маркс, марксистом, одним из немногих, кто проштудировал «Капитал» Маркса с начала до конца без чьей-либо помощи, кроме, может быть, Бернарда Шоу». Это строки из письма английского скульптора, автора памятника Карлу Марксу на Хайгетском кладбище, ученика Бренгвина Лоуренса Брэдшоу.

Выдающийся художник и дизайнер Англии Фрэнк Бренгвин выступил продолжателем повторовских тенденций У. Морриса, создав прекрасные работы в самых разнообразных жанрах и техниках: монументальные панно, станковые картины, офорты, акварели, витражи, предметы декоративно-прикладного искусства. Большие творческие достижения Бренгвина связаны с офортом. Именно Бренгвин-офортист хорошо известен в нашей стране. Выставки его офортов имели большой успех. В ГМИИ им. А. С. Пушкина есть коллекция подаренных Бренгвином офортов. Именно у нас, а не на родине, у Бренгвина появился ученик, продолживший и развивший поиски Бренгвина в области монументального офорта, — И. И. Нивинский. Бренгвин-дизайнер в советском искусствоведении обойден молчанием, хотя в этом виде его творчества непосредственно прослеживается развитие идей Морриса. Следует сказать, что зарубежные исследователи все чаще обращаются к декоративно-прикладному творчеству художника, находя в нем интересные, отвечающие духу нашего времени решения. Через всю жизнь Бренгвин пронес глубокое чувство уважения к Моррису, и уже на склоне лет именно он организовал музей Морриса, подарив коллекцию своих работ и произведений английских художников.

Первые знания о декоративно-прикладном искусстве Бренгвин получил в мастерской отца Кертиса Бренгвина, одного из пионеров дизайна, делавшего церковную утварь. Однако решающую роль в творческом развитии Бренгвина сыграл Уильям Моррис. Фрэнку Бренгвину не было еще и пятнадцати лет, когда он пришел к Моррису, который, оценив его, поручил мальчику увеличивать эскизы ковров, витражей, осветительной арматуры. Эта работа пробудила у Бренгвина интерес к декоративно-прикладному искусству и дала ему необходимые технические навыки. Пребывание в мастерской Морриса и совместная работа с художниками, связанными с движением прерафаэлитов, — Ф. М. Брауном, Э. Берн-Джонсом, У. Крэнном и архитектором Ф. Уэббом оказали влияние на формирование эстетических принципов и художественных приемов Бренгвина. Художник, как и прерафаэлиты, как и Моррис, включается в борьбу за «небуржуазное искусство». Высказывания Бренгвина в печати, а также записанные его другом беседы с ним непосредственно перекликаются с положениями, выдвинутыми Моррисом, развивают их.

Как и у Морриса, в творческой практике Бренгвина заметно влияние готики, но у него нет того преклонения перед средневековым, которое характерно для его учителя и связанных с его идеями художников-прерафаэлитов. Бренгвин любил мастеров Ренессанса, и многие его монументальные работы, например панно для Дома кожевников, несомненно созданы под их влиянием.

Демократические идеалы Морриса отразились в мировоззрении Бренгвина. Моррис

считал, что «истинное искусство должно создаваться народом и для народа». Бренгвин писал: «Главное в жизни не то, что ты делаешь, а то, что ты делаешь для других». Моррис умел ценить труд и людей труда. Он ратовал за те формы человеческой деятельности, в которых удовлетворяется потребность в творчестве: «Подлинное искусство — это выражение человеком его наслаждения трудом». Та же идея — лейтмотив «индустриальных» произведений Бренгвина. В лучших из них передано восхищение трудом человека («Постройка Корабля», 1912; «Леса», 1919). Благодаря Бренгвину в искусство Англии вошли образы простых людей труда. Бренгвин вносит своеобразную поэзию в изображение трудовой деятельности, подчеркивает моральную силу и достоинство рабочего человека.

Бренгвин первым в Англии сумел увидеть красоту «современного» города с его строгими лесами, громадами заводов и фабрик, дебаркадерами вокзалов, ажурными мостами и верфями. Если вспомнить, с каким пафосом представители английской эстетики воспевали красоту средневековья (Рескин, Моррис, Крэн), то поваторство Бренгвина станет особенно очевидным. В его работах впервые в английском искусстве предстает величественный и по-своему прекрасный мир индустрии и техники.

Как и Моррис, Бренгвин был человеком, глубоко причастным к проблемам своего времени. В его творчестве нет прямых революционных мотивов (кроме «Восстания» — иллюстрации к поэме Э. Верхарна), но социальные симпатии художника, демократичность его убеждений не вызывают сомнений. В годы первой мировой войны активная гражданственная позиция Бренгвина, его протест против массового уничтожения людей нашли выражение во многих графических работах. Плакаты и литографии Бренгвина, изображавшие пылающие города, солдат в траншеях, раненых, расстрел бельгийских граждан, вызвали сочувствие, раскрывали жестокость и бесчеловечность империалистической войны.

Если в графике и живописи Бренгвин следует скорее общему мировоззрению Морриса, то его декоративно-прикладное творчество представляет как бы дальнейшее практическое развитие программы Морриса.

«Искусство начинается с простоты, — говорил Моррис, — и высочайшее искусство поднимается до величайшей простоты». Стремление находить наиболее рациональные непритязательные декоративные формы в противовес безвкусовой роскоши буржуазии XIX века определяет поиски Бренгвина в прикладном искусстве. Художник выступал в печати, призывая создавать простую мебель и утварь, необходимые в быту, бороться против фальшивой имитации. В своих работах он старался выявить красоту естественных качеств материала, подчеркнуть в форме структуру предмета. Как и Моррис, Бренгвин выступил прикладником широкого профиля, освоив искусство изготовления осветительной арматуры, ковров, витражей, декоративных тканей.

Влияние Морриса заметно уже в первом монументальном произведении Бренгвина — в 1895 году влиятельный парижский делец Самуэл Бинг пригласил Бренгвина оформить Салон нового искусства в Париже (фасад, два фриза, два панно для входа). Кроме Бренгвина здесь работали Ван де Вельде, Тулуз-Лотрек и другие. Впоследствии Бинг рекомендовал Тулуз-Лотрека и Бренгвина для работы над витражами для Компании Тиффани.

В 1904 году Бренгвина, уже как ведущего дизайнера Англии, пригласили для оформления английского павильона Международной выставки современного искусства в Венеции. Ему была представлена возможность проектировать и архитектуру, и интерьер, написать панно и разместить экспонаты. Здесь Бренгвину в наибольшей мере удалось развить идеи Морриса о синтезе искусств. Художник нашел решение, объединившее архитектуру, скульптуру, живопись, предметы декоративно-прикладного искусства в единый ансамбль.

Способность Бренгвина при проектировании интерьера мыслить его как произведение искусства лучше всего проявилась в прекрасно сохранившейся столовой в доме его друга и ученика Китсона (Таормина, Сицилия, 1910 год). Для квадратной столовой в 48 кв. м Бренгвин исполнил большие панно в масле и фрески высотой 9 метров. Над камином Бренгвин оставил место для специально написанной для столовой картины А. Иста. Однотонные голубые изразцы, окружающие камин, перекликаются с голубыми тонами картины и фрески. Нет излишества в украшениях, все строго, благородно. В традициях «Искусств и ремесел» выполнены стулья: грациозные вертикальные линии напоминают вещи Макинтоша. Круглый стол (в раздвижном виде он становится овальным) сочетает тонко сделанную крышу со средневекового типа основанием, напоминающим по манере Филиппа Уэбба.

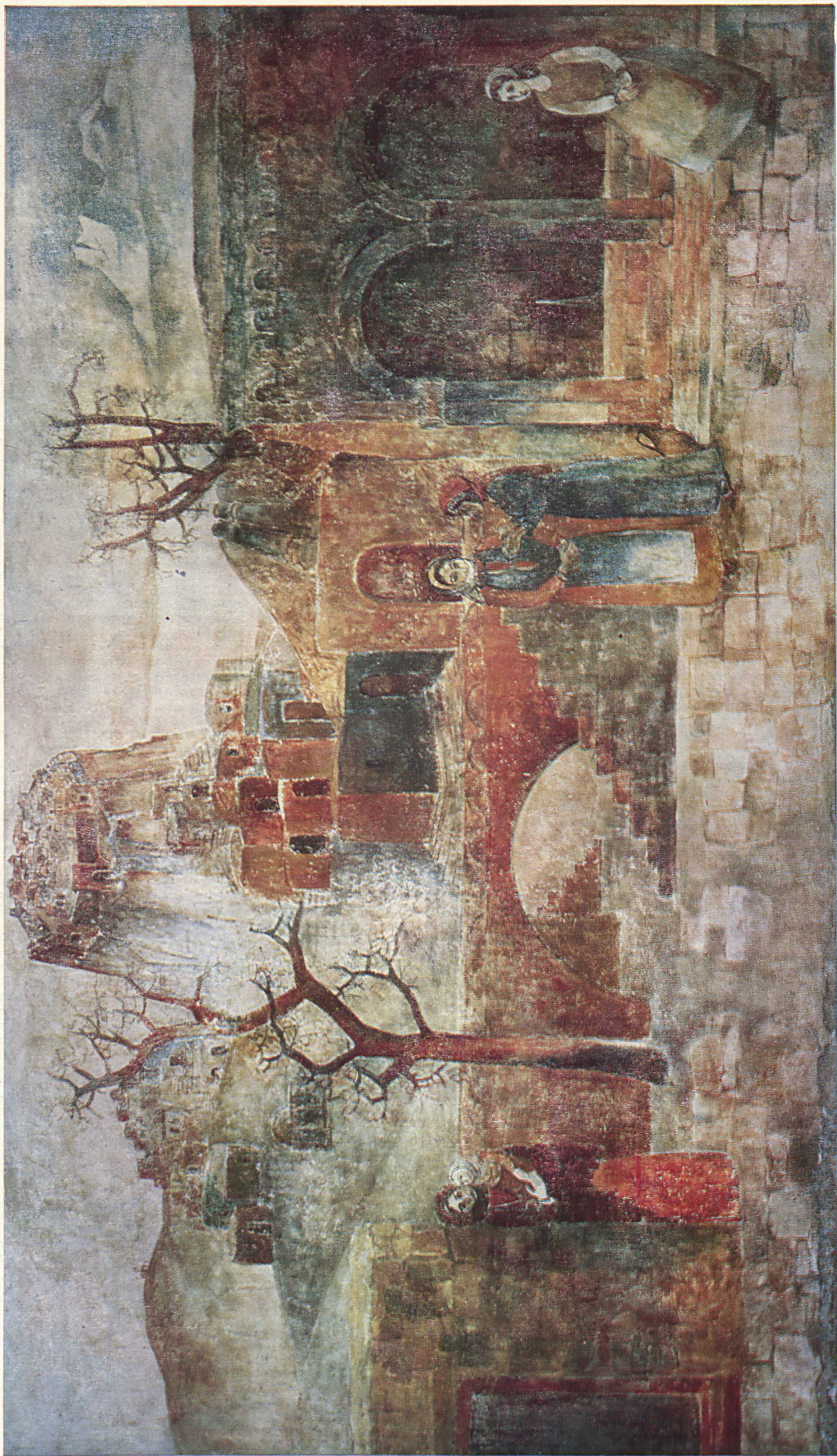
В 1930 году произошло важное событие в творческой жизни Бренгвина: состоялась большая специализированная выставка интерьера современного дома, где практически все было спроектировано и декорировано Бренгвином. Это был последний существенный вклад в движение «Искусства и ремесла». Цель выставки была подобна той, которая вдохновляла Морриса почти за семь десятилетий до этой выставки: привлечь внимание к дизайну, сделать жилой дом обычного человека достойным объектом творчества архитектора, а стул, обои или вазу как предметы быта — достойными объектами творческих усилий художника.

Выставка широко обсуждалась в печати Англии, Австралии, США. Журнал «Архитект» писал о выставке: «Все эти вещи имеют практическое назначение, красота их контуров, пропорции и украшения прорисованы из соображений их назначения и уважения к материалу. Стулья очень удобны; большое внимание проявлено дизайнером к технической эффективности, например, двери шкафа открываются легко и плавно». Журнал «Скотсмен» подчеркивал: «Мебель Бренгвина и предметы домашнего обихода замечательны как новой конструкцией, так и бесхитростной рукотворностью... Это то сочетание искусства и ремесла, которое делает выставку уникальной». Журнал «Студио» посвятил выставке специальный номер. Часть мебели с этой выставки находится в настоящее время в Музее Морриса в Уолтемстоу.

Бренгвин проектировал не только интерьеры, ему принадлежат и архитектурные проекты, например, проекты домов для низкооплачиваемой части населения в Уитдине (1936—1940 годы). По замыслу архитектора Х. В. Ли, это должен был быть целый городок небольших и недорогих, но удобных домов, построенных по современным проектам. Как и Ред Хауз Морриса, он должен был стать «прекраснейшим местом на земле». Характерно, что отдельные проекты, например входных арок и дома культуры, Бренгвин выполнил безвозмездно. Проекты эти были осуществлены уже после войны. Впоследствии в честь Бренгвина подъездные дороги и аллеи были названы его именем. Бренгвину принадлежит проект Музея произведений Бренгвина, созданный по предложению коллекционера Маццуката.

О Бренгвине можно сказать, что он развивал и осуществлял идеи Морриса о социалистическом пути искусства в новых исторических условиях, в новой социально-политической обстановке, встав в один ряд с такими пролетарскими художниками, как Стейнлен, Менье, Кетэ Кольвиц.

Искусство Бренгвина близко советскому зрителю высокой гражданственностью, демократичностью, оно отвечает нашим представлениям о задачах искусства и способах его выражения. Е. А. Кибрик говорил на открытии выставки Бренгвина в Москве в 1967 году: «Это большое искусство. Оно живет и будет жить, подвергаясь приливам и отливам общественного внимания, подвергаясь общим закономерностям культуры, но, невзирая на капризы времени, это искусство, которому обещана долгая жизнь».



Армения
Фреска, 1973

У хачкара
Фреска, 1972

Истоки

МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ

Размышления
после выставки
М. Аветисяна

Александр Каменский

*Понятие монументальности не
есть определение качественно-
сти искусства, это есть метод
мышления художника.*

Вера Музина

Взаимоотношения монументальной и станковой живописи давно уже служат предметом длительных и разноречивых дискуссий. Крайние точки зрения в них контрастны. Иногда приходится слышать, что современная архитектура может отвести фреске, мозаике, панно только лишь функционально-декоративную роль цветового пятна, в отдельных случаях — знакового символа; и ничего более. Сторонники других традиций считают подобные суждения капитуляцией перед бездуховностью техницизма. При этом, однако, они не только настаивают на известной автономности работы художника при создании зодческих ансамблей (что вполне справедливо), но порой провозглашают и полную идентичность структур монументальной и станковой живописи.

Трудно раз и навсегда примирить эти разногласия при помощи одних лишь эстетических и историко-художественных аргументов, но тем более ревниво и внимательно мы должны относиться к таким явлениям, которые в гармонических и подлинно современных формах как-то сопрягают монументальные и станковые задачи.

К числу подобных явлений, вне всякого сомнения, следует отнести творчество армянского мастера Минаса Аветисяна, недавняя выставка произведений которого оказалась подлинным событием художественной жизни Москвы. В экспозицию были включены и



картины мастера, и прекрасно снятые его фрески. Такое сопоставление было, конечно, лишь одним из аспектов на редкость яркой и сложной выставки, которая наталкивала на множество размышлений. Но вряд ли можно припомнить за последние времена другой случай, когда так удивительно просто, а вместе с тем и неожиданно, монументальное начало раскрывалось в станковом, а станковое — в монументальном. Именно об этом (и о тех выводах, на которые наталкивает подобное сопряжение) и пойдет речь в этой статье.

*

В лучших своих вещах Минас Аветисян поднимается от сугубо лирического, субъективного восприятия окружающего к широте обобщений, к монументальности, даже к эпосу. В полной мере это впервые стало ясным только на последней выставке. Едва ли не во всех прежних отзывах о работах художника преобладало мнение, что он — лирик по призванию, автор поэтических исповедей, в которых над всем господствует личное чувство. Теперь стало вдруг очевидным, что армянский мастер вовсе не ограничивался промелькнувшим, стихийным переживанием, а шел от него (и основываясь на нем) к широкому и до известной степени метафорическому изображению жизни. Уже в ранних своих работах художник, сохраняя верность вековой армянской традиции, вместе с тем дает полную свободу живой, глубоко новаторской трактовке и цвета, и ритма, и композиционной организации различных сюжетных мотивов. При этом он создает композиции, которые лишь опираются на свои жизненные прототипы, но отнюдь не повторяют их дословно. В сущности, натурные мотивы предназначены лишь к тому, чтобы стать вместилищем поэтических образов широкого плана. Картины обладают такой выразительностью, которая, конечно, самим этим мотивам и прототипам не присуща, а только связывается с ними. Вот девушка сидит у окна, за которым виднеется деревня, собственно, и не деревня, а два-три бегло намеченных строения. За ними виднеются миражные, тающие в тумане очертания гор. Пейзаж так дерзко вливается в первопланную часть изображения, что кусочек интерьера, данный тут намеком, становится частью этого ландшафта, сливается с ним. Но важно, что масштабы всех этих деталей в картине абсолютно условны и почти безотносительны к их реально-натурным соотношениям. Фигура представляется, на первый взгляд, более материальной, чем стены домов, стволы деревьев, горные кряжи, но тут же и девушка кажется не вполне реальной. Серо-голубые сочетания — не столько цвет природы (хотя переключка с ним, конечно, сохраняется), сколько цвет образа. Что, впрочем, можно сказать и обо всех иных частях композиции. В них бегло проигрываются созвучия зримых впечатлений, которые, однако, подчинены единой концепции произведения. Подобные соотношения «цвета природы» и «цвета образа» явственны даже в пейзажах, хотя изображения природы всегда и по праву считаются исконным достоянием лирики. Собственно, художник никогда с ней не расстается, но он переходит от нее к некоей эпичности.

Словом, едва ли не любой из пейзажей Минаса поначалу напоминает страницу лирического дневника, где запечатлелась живой отклик мелкнувшего настроения. Но при углубленном знакомстве становится очевидным, что движения лирического чувства постепенно подчиняются здесь более весомым и строгим началам, которые в конечном счете оказываются решающими и организуют всю систему изображения. Разве, например, «Окраина деревни. Пейзаж моих дум» — это всего лишь уголок родного села? Нет, перед нами горные высоты, строения, полоса небосвода — такими вспоминает художник всю Армению, ее поэзию, ее судьбу. Отсюда и подзаголовок — «пейзаж моих дум».

Сочетание лирики и эпичности, монументальности в станковых полотнах Аветисяна включает в себя еще одну черту: в его произведениях обычно изображено нечто постоянное, устойчивое, неизменное — так сказать, лоно жизни, в вечных границах которого движется безостановочное проявление повседневности. Поэтому так ясно и легко взаимоотношения лирического и эпического раскрываются в композициях, которые имеют какую-то, пусть самую простую, сюжетную основу. Художник может изображать обычные дела и заботы — достаточно вспомнить такой холст, как «Пекут лаваш»; сюжетами могут служить и психологические состояния — «Раздумье», «Ожидание»; но каждый раз в пределах столь непритомливых фабул разворачивается масштабное повествование, в сущности, охватывающее весь круг земного бытия. Время останавливает свой бег и теряет протяженность: то, что мы видим, происходит всегда. Это своего рода формулы жизни. Когда в полотнах пекут лаваш, ткнут ковры, размышляют, беседуют — это не какие-то сиюминутные действия, а нечто длящееся бесконечно. Категория времени в этих ком-

позициях обретает новый смысл: изображаются и заурядный ход повседневности, и динамика жизни в самом широком смысле. Это время обобщенное, конденсированное: у него свои законы, которые утверждают одновременность вечного и мгновеного. В таком концепционном строе слышится, конечно, отзвук древних национальных традиций. Классики староармянской миниатюры обладали замечательной способностью переносить в высшее измерение весь опыт национального бытия; при этом устойчивые, веками выношенные традиции пластики, колорита, ритмической организации пространства вовсе не мешали им давать волю своим чувствам, соединяя строгие канонические сюжеты с веселой и острой игрой национальной орнаментики.

Аветисян никогда и ничего не цитирует буквально из наследия, но образные принципы мастеров древности сохраняет и применяет в новой, современной редакции. Именно в этой связи надо рассматривать такую, на первый взгляд, странную, но чрезвычайно выразительную особенность его полотен, как их «двойная проекция», совмещение разных точек зрения в пределах одной и той же композиции. Любая сцена одновременно предстает перед зрителем во всей своей жизненной непосредственности — и как размышление об увиденном, воспоминание о нем. Скажем, в той же картине «Пекут лаваш» фабула весьма скупа и обычна: женщины заняты выпечкой хлебных лепешек. Но этот жанровый мотив не играет тут почти никакой роли. Изображенные женщины хоть и находятся рядом, но существуют каждая сама по себе. Мать с ребенком на втором плане (который, однако, не только не уступает по своему значению первому, но, напротив, будто вознесен над ним) — вообще выключена из действия, хоть и изображена в характерной бытовой обстановке. Образ материнства поднят над привычным ходом вещей, получает значение неизменного; но и все другие детали картины также имеют двойной смысл — они соучаствуют в композиции, но вместе с тем обладают символическим значением постоянных атрибутов течения человеческой жизни.

Расположение фигур, характер их взаимоотношений напоминают принцип средневекового «предстояния». Минас неоднократно в разных вариациях применяет подобную систему. Например, в композиции «Раздумье» все три персонажа, рассажены за обеденным столом, вполне портретны (это мать художника, он сам и его жена), написаны с натуры. Но между ними нет общения. Фигуры символичны; кажется, они олицетворяют различные начала жизни — мудрый опыт, творческое целеустремление, хрупкую женственность. В произведениях подобного типа особенно важен ритм, организующий их пространственную структуру. Медленный и плавный, он придает им спокойную величавость, ясную уравновешенность. Такой ритм — не только цезуры переходов от одной детали к другой: он как бы обнажает логику художественного отбора явлений, их осмысление и истолкование.

Но если ритм в этих произведениях оказывается основной логической конструкцией, то цвет — ведущий способ передачи мироощущения. Очевидно, что Минас никогда не смог бы осуществить такие глубокие и законченные художественные концепции, если бы не владел колоритом в совершенстве. Речь идет не просто о техническом мастерстве, виртуозности: суть дела в том, как он, используя краски предметного мира, насыщал их ассоциативной образностью, придавал колориту глубокую и тонкую выразительность. И при помощи этого переводил прямые наблюдения и впечатления в особый художественный регистр, где происходит образная фокусировка увиденного и пережитого. Наиболее впечатляющие результаты такой трактовки колорита были достигнуты Аветисяном в картинах последних лет его жизни. По своему колористическому характеру они явственно подразделяются на две группы.

В первой очевидно преобладание синих, голубых и белых оттенков, попеременные «монологи» (иногда — дуэты) синего и белого. Разная степень их напряжения определяется колебаниями световой насыщенности — от легкой, сумеречной голубизны до ослепляющей светозарности. Динамика колорита следует за душевными движениями. Было бы нелепым педантизмом описывать и истолковывать их по отдельности. Но общий характер композиции внушает чувство затаенного ожидания, предвкушения встречи с чем-то неведомым, странным и чрезвычайно важным. Удивительный покой фигур, полная величавости тишина, наполняющая сцены, — все это придает композициям что-то далеко выходящее за пределы обычного и одномерного. Воспоминания наполняют воздух, дают дополнительное временное измерение, которое не столько уводит в прошлое, сколько характеризует происходящее как нечто чистое и благородное. Такова и музыка летучих сине-зеленых оттенков, придающих картинам романтический строй. Цвет-метафора имеет особое, духовное предназначение в таких печально-пророческих полотнах, как «Ожидание», выполненных мастером незадолго до его

гробели. Трудно определить каким-то одним словом настроение изображенной на полотне женщины. Закутанная в шаль, она стоит у порога и напряженно ждет. Сюжетная конкретность здесь ничего бы не разъяснила в существе образа. Он ведь, несомненно, связан с ощущением, что человек находится на пороге решающих его судьбу событий. Картина посвящена острой, «рубленной» психологической ситуации, мелкие фабульные подробности для нее несущественны. Пронизанный трепещущим, каким-то астральным светом тон темно-голубой шали, в которую закутана женщина, оказывается ядром образной выразительности произведения. Интенсивность этого цвета постепенно ослабляется в зеленоватых, белесых, желто-розовых оттенках второго плана. Переданные такими средствами лихорадочный всплеск чувства и последующее его успокоение формируют драматическое повествование композиции. Тревога, боль, душевное смятение оказываются лишь эпизодом. За ними следует ясная, светлая гармония. Такова художественная философия всей «синей» серии Аветисяна.

Во втором, «красном» цикле поздних полотен мастера преобладают драматические интонации. Здесь изображение словно полыхает, взбудораженное и потрясенное. В «Окраине» дома как будто бы сдвинулись со своих постоянных мест, они сжаты, сплюснены, «врезаются» один в другой; красные, золотые блики мерцают и пляшут, их рефлексы смешиваются и разрывают друг друга вопреки законам оптики — все это увидено стремительным и взбудораженным взглядом, который опрокидывает в окружающее свое внутреннее смятение. В других картинах, где встречаются вариации подобного образного строя, сама фактура красок, положенных открытыми, словно пульсирующими мазками, несет в себе острейшую драматическую выразительность.

Однако было бы явной односторонностью говорить лишь о тревожно-смятенных интонациях этой серии. В любой вещи сквозь волнение, потрясенность прорывается на редкость богатое и всевластное ощущение силы и высокой радости. Оно дает себя знать и в дивных по своей красоте сочетаниях золотистых и карминных тонов (к слову, эта гамма в ее особой, неповторимой характерности целиком разработана Минасом, является его стилевым открытием). Оно ощутимо и в четкости, крепости композиций, которые ничуть не разрушаются смещением отдельных деталей, разнонаправленностью фактурных мазков, прыжков и синкопов ритма — все это, так сказать, вторичные особенности изображений, подчиненные в своей основе нерушимым конструктивным закономерностям. Само мировосприятие, отраженное в полотнах, несет в себе огромный жизненный заряд — настроение может меняться как угодно, но сильный и мужественный душевный темперамент сам по себе воспринимается как прекрасная форма творческой энергии. Итак, интонации драматические и радостные, тревога и счастье, смятение чувств и умиротворяющее душу успокоение смешиваются в картинах Аветисяна. Органичность таких сцеплений составляет одно из самых замечательных свойств его живописи. И, добавим, глубоко современных. Ибо подлинное, реальное счастье венчает ныне лишь то, что дается в итоге сложной и напряженной борьбы, в том числе и душевной.

Такая идея составляет самую сущность большинства поздних произведений Минаса. И все же несколько картин в этом отношении особенно показательны. Пожалуй, прежде всего «Пейзаж с хачкарами» — подлинный образец современной живописности. Удивительна его композиция. Деревья в центре и хачкары по бокам первого плана наклонены, отчего изображение становится похожим на внутренность купола или на чашу небосвода. Можно сказать, что картина представляет собой как бы модель мира, — и сколь ни покажется странным такое утверждение, но эта модель вращается. Художник преодолел извечную статичность холста, наделив его особым ритмом, который создает иллюзию кругового движения. И эта иллюзия усиливает впечатление панорамного охвата изображения, показывающего, так сказать, вселенную в разрезе.

Поверхность холста напоминает поле битвы — до такой степени стремительны и энергичны отдельные мазки, которые предстают во всей своей первичной непосредственности: изгибающиеся, рваные, иногда словно задыхающиеся на бегу. Неровная, густая фактура и сложный колористический сплав (красно-золотистые тона прерываются тут белыми, синими, черными и зелеными вкраплениями) усиливают это впечатление. Сдвинутый со своих осей, потрясенный мир, пронизанный трепещущим светом, будто выплеснутое из каких-то дальних глубин и несущие отблески пламени краски, резкие перепады ритма — все это вызывает у зрителей ответное волнение, острую душевную реакцию.

Но образ картины лишь открывается, а не завершается этим тревожным беспокойством. Ибо все, что так захватывает и поражает в картине Аветисяна — мо-

гучий разворот пейзажа, слепящий жар красок, сила внутреннего движения — имеет другой, более глубокий и существенный финал, чем первичное чувство тревожного и горестного смятения сердца. Через это чувство зритель идет к постижению глубокого смысла: тревога постепенно тает, беспокойство отходит, уступая место ощущению красоты и величия окружающего нас мира. Таков конечный высокий итог изобразительного повествования в этой картине, да и во всех станковых произведениях Минаса Аветисяна. Впрочем, обоснованно ли эти работы относить именно и исключительно к станковому? Вправе ли мы исходить только лишь из формальной принадлежности к жанру? Ведь по существу картины Аветисяна в огромном их большинстве перерастают рамки традиционного станковизма. Всю систему экспрессивно-изобразительных средств художник так нетрадиционно профилирует, что его картины начинают говорить на языке монументальной образности. Он очень общо использует натурные впечатления, разворачивая их в емкую метафору, способную выразить мысли и чувства любого диапазона; при этом, как правило, складывается возможность органичного перехода к большим обобщениям и даже символическим. Аветисян всегда идет от реальности, но способность условных преобразований заложена в самой природе его искусства. Уже шла речь о том, как в станковых работах Минаса цвет природы становится цветом образа; время отрывается от последовательного течения и становится безгранично-протяженным; изображение повседневного переходит в формулы жизни; сюжетные мотивы, лишь прикасаясь к локальной конкретности, разворачиваются в тематику широкого, многоохватного диапазона. Лирика, субъективные переживания, придавая изображению остроиндивидуальные черты, уступают в конечном счете некоей всеобщности образов, вобравших в себя мощные пласты жизненной проблематики, причем художник через драматизм современного идет к гармоничности вечной жизненной философии. Наконец, колорит и пластика полотен, сохраняя все богатство оттенков и тонких переходов, обладают и такой мерой обобщения, которая позволяет воспринимать эти произведения как работы большой формы, которые вовсе не обязательно рассчитаны на чисто интерьерное восприятие.

Иными словами, картины армянского мастера находятся в средоточии между станковым и монументальным искусством, как бы сливая воедино их основные черты и качества.

*

Своего рода встречным доказательством справедливости такого тезиса служит определенный станковизм монументальных работ Аветисяна, которые при этом обладают всей мерой образной и декоративной масштабности.

Вот «Армения» 1973 года, которая, как и все другие монументальные работы художника, выполнена казенно-масляной темперой по грунтованной штукатурке. Щедрая и бескорыстная душа, Минас трудился над этой огромной фреской (5×8 м) в вестибюле Дома культуры затерявшегося в горах селения Ваграмаберд. Когда мои армянские друзья какими-то сложно петлявшими дорогами везли меня туда на автомобиле, то по дороге не встречался почти никто, кроме звеневших колокольцами стад овец и коров. На скамейках около Дома культуры в тот предзакатный час сидели полтора десятка стариков и вели степенную беседу. Отперли дверь, и мы всей толпой вошли в здание.

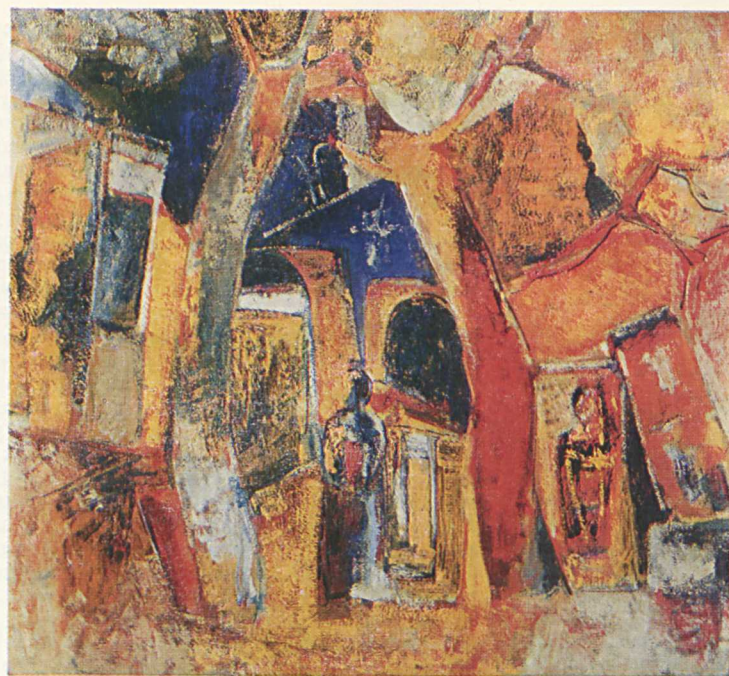
Мне открылось зрелище, от которого я буквально обмер. Прямо напротив входной двери, над обходной галереей второго этажа, среди пустоты и тишины скромного здания в далекой от всех столиц деревне сиял и лучился подлинный шедевр.

Я без всякого колебания произношу здесь это обязывающее слово. «Армению» Аветисяна можно свободно поставить в один ряд с лучшими монументальными произведениями нашего времени.

Безукоризненная интуиция подсказала художнику тонкий баланс между натурными и условными началами. На далеком фоне виднеются горы — они, разумеется, напоминают реальный пейзаж этого края, но показаны легким, общим очерком, почти как символ. Ближе виднеется некая огромная скала, на которой расположился обнесенный высокими стенами город-крепость. Таких уж, разумеется, давно нет в Армении, но они были в прошлые века, составляя тогда существенную часть местных пейзажей (вспомним изображение города-крепости Тмук в замечательных декорациях Мартироса Сарьяна к постановке оперы А. Спендиарова «Алмаст»). Столь неожиданным приемом художник придает своей фреске дополнительное временное измерение, обращенное в прошлое: тут, стало быть, показана не только Армения нынешних дней, но и ее история. «Между временами» существуют и расположенные в разных частях изображения постройки, выдержанные в духе классической армянской архитектуры. Наконец, несколько фигур первого



Раздумье
Х., м. 1972



Пейзаж с
хачкарами
Х., м. 1974

плана, спокойных и медлительных, созерцают открывающееся их глазам зрелище, будучи, так сказать, отключенными от спиюминутного, быстротечного времени. Эта ситуация, как и во многих станковых вещах мастера, обладает парадоксальной хронологией: «сейчас» и «всегда» переходят друг в друга.

Таков и ритм фрески. У него широкие цезуры и отчетливая, мерная повторяемость. Движение развивается на глазах. Оно не только мощно и величаво, но и бесконечно в своей кругообразной замкнутости. Хотя края изображения фрагментированы, оно внутренне завершено и не перетекает в окружающую пространственную среду. Это довлеющий себе мир, и его целокупность, собственно, и определяет прежде всего подлинную монументальность в самом истинном и высоком смысле этого понятия.

Колорит фрески более сдержан, чем в станковой живописи Минаса, но так же богат оттенками. Несколько основных цветов — красный, синий, коричневый — имеют десятки вариаций. Но главная особенность колорита заключена здесь в чрезвычайно своеобразном смещении конкретности и отвлеченности. До известной степени цвет характеризует определенную окраску предметов, но вместе с тем в своей спокойной просветленности он словно бы несет отблеск неких высших начал. Они придают каждой мелочи, любой детали изображения такую значительность, которая, конечно, объясняется не их прямыми свойствами, а приобщенностью к масштабному ряду. В данном случае это жизнь Армении, ее судьба, ее история. Но при очевидной характерности национальных интонаций образ родного художнику края получает тут еще более широкое обобщение, становится частью, аспектом всего мира.

Такова типология монументальной живописи Минаса Аветисяна. С некоторыми видоизменениями сюжетов и образов эта типологическая система господствует и в других произведениях стенописи мастера (особо значительные среди них — «В горах», 1973; «У хачкара», которое иногда более точно называют «Оплакиванием»; «Рождество Тороса Рослина», 1974). Конечно, на всех восемнадцати стенах, расписанных Минасом, разнятся и сюжеты, и интонации чувства, и основной рисунок ритма, и цветовая гамма. Причем очевидна взаимосвязь всех этих ведущих моментов образного строя композиций. В «Армении», как говорилось, преобладает ощущение спокойной просветленности обычного течения жизни, и вся пластика фрески обладает строгой уравновешенностью, оживленной легкими асимметрическими сдвигами. Фреска «В горах» имеет характер празднично-танцевальной фантазии — соответственно в ней больше зрелищности, даже театральности; краски здесь более интенсивны и пестры, линейный ритм оживлен и темпераментен. Напротив, в торжественно-траурном «Оплакивании» ритм замедлен, как в реквиеме, колорит соединяет темные тона в одеждах фигур и некую «потусторонность» наполненного внутренним сиянием цвета отдаленных планов, словно бы соединяющих эту сцену с вечностью. Иными словами, во всех своих фресках Минас неизменно и очень последовательно решает типичные для камерно-станковых жанров задачи лирического и повествовательного планов. И все же главным объединяющим качеством всех фресок Аветисяна является широта образного обобщения. Любая изображенная в этих фресках сцена, сколь бы ни важно было

ее локально-повествовательное значение, входит составной частью в образ всеобщего течения жизни, где радость, горе, энергия мысли и действия, созерцание и какие угодно иные события и переживания сосуществуют вместе, на великой и бесконечной арене бытия.

*

Но разве в большинстве станковых произведений Минаса Аветисяна не встречали мы — в общей форме — то же самое? Быть может, тут-то и таится ключ для определения монументальности? Разумеется, было бы суедей нелепостью вообще сбрасывать со счета функциональное и декоративное назначение разножанровых произведений мастеров этого искусства — проблемы их расположения в зодческом ансамбле или общественном интерьере, их размеры, допустимость укрупнения формы, рассчитанной на восприятие издали или на созерцание с близкой позиции и т. д. От этих проблем никуда не уйдешь, каждый раз они требуют конкретного и точного решения.

И все же это лишь технические и, так сказать, постановочные детали. Беседовать с глазу на глаз или ораторствовать с трибуны перед огромной аудиторией; петь перед группой знатоков в репетиционном зале или с гигантской сцены Большого театра — колоссальная разница. Но суть дела заключена в смысле и образе поющей музыки. То же и в живописи. Вспомним «Троицу» Рублева, парный портрет герцогов Урбинских Пьеро делла Франчески, этюды Александра Иванова, натюрморты Петрова-Водкина — формально говоря, это станковые вещи, но они монументальны по всем статьям, включая узкожанровые, декоративные и какие угодно еще. У них — монументальная образность. И, напротив, сколько мы знаем произведений (вот их-то лучше и не вспоминать) грандиозного метража с огромными фигурами, символикой, эмблематикой и чем хотите, но поистине выступающих в «легчайшей» весовой категории искусства; ибо они внутренне пусты и бессодержательны, а физические масштабы оказываются тут лишь ходулями для карликов.

Творчество Минаса Аветисяна — один из прекрасных примеров современного искусства, которое связано кровными узами с классическим пониманием монументального. Все его росписи относятся к началу 70-х годов: за четыре года он создал более полутора десятков фресковых работ, и это наряду с огромным числом картин и рисунков — последние, кстати, также обладают всеми свойствами монументального. В эти годы все еще говорили о неизбежном «растворении» живописи в архитектуре. Минас не захотел «раствориться» и доказал, что у этих двух видов искусства должны быть единая, общая цель и сотворческое взаимодействие.

Уроки его творчества состоят в том, что монументализм — не только внешняя значительность, весомость, масштабность. Это, если угодно, художественно-философская категория. Лишь в тех случаях, когда мастер, воплощая любой сюжет или символическую структуру, строит общую модель (или метафору) мира и показывает то или иное частное действие внутри всеохватного по своей изобразительной и смысловой сущности целого, он подлинно монументален. Тогда поистине, говоря словами поэта, «всюду великое чудится в малом» и жизнь в трактовке художника предстает единой, целостной и бесконечной.



Из печати вышел роскошный альбом о народных промыслах*. Книга большого формата, имеет 368 страниц, почти все из них снабжены цветными фотографиями произведений народных мастеров. Помещены библиография и список иллюстраций, который еще печатается и на английском языке. На английском в алфавитном порядке приводится список авторов.

Структура книги строится по Первой всесоюзной выставке художественных промыслов, на которой каждая союзная республика имела свою экспозицию. Цель книги соответствует целям выставки: показать современное состояние народных художественных промыслов, особо обращая внимание на преемственность традиций.

Авторы книги столкнулись со многими трудностями. Экспозиция выставки вмещала тысячи работ, предварительно прошедших многоступенчатые отборы и жюри. Из этого океана, лишь частично обузданного выставочным пространством и порядком, необходимо было отобрать материал уже собственно для книги как нового жизненного пространства так, чтобы каждый экспонат говорил не только сам за себя, но и входил в коллекцию республик как органичный и характерный их компонент, а в конечном итоге не выпадал бы из общей структуры книги. В целом авторы с этой сложной задачей справились, и в этом, конечно, много способствовали художник (Г. Б. Лукашевич), фотографы, редакторы, печатники — все те, кто трудились над книгой.

Избранный путь — показать не все разнообразие народных промыслов, а наиболее характерное для той или иной республики — оправдан и плодотворен. Широко представлены, скажем, латышская поливная керамика, эстонская яркая-красочная вышивка, российская игрушка, белорусская соломка или таджикская ювелирика не исчерпывают все народное творчество этих на-

родов, а показывают именно отличительные, даже знаковые его проявления, при этом как бы сопоставляются разные школы, локальные эстетические стереотипы. Но во всем многообразии видов, жанров, материалов выступает их объединяющая черта — простота необыкновенного и необыкновенность простоты. Этими общими чертами особенно выпукло обладают древнейшие виды — текстиль и керамика, наиболее прочно связанные как с традицией, так и со своей прикладной функцией. Но паряду с этим отчетливо выявилась и другая тенденция: усилилось изобразительное начало, активизировались личностные основы творчества, акцентируется своеобразие национальных школ и творческой манеры отдельных мастеров.

Произведения народных художественных промыслов представлены как яркое, жизнерадостное декоративно-прикладное искусство. Но большая часть вещей воспринимаются не как утилитарные, а как художественные. Это подчеркивает К. И. Рождественский во вступительной статье: «В последнее время многие произведения декоративно-прикладного народного искусства, утрачивая свою первичную бытовую функцию, приобретают еще большую художественную эстетическую значимость. Они входят в жизнь и быт советского человека как художественная ценность» (с. 13). Это — объективная черта развития современного народного творчества.

Из большого числа вещей авторы выбрали, естественно, самое интересное, художественное, эстетически ценное, а соответственно, и всеобщее признанное, бесспорное. Таким образом, народное искусство здесь выступает в своем очищенном, даже, пожалуй, элитарном виде, и это оправдано репрезентативной функцией книги. Разумеется, за пределами альбома осталось очень много как и из сферы собственно народных художественных промыслов, так и из соприкасающихся зон: самодельности, городского изобразительного фольклора, художественной промышленности. Но это лишний раз подтверждает, какой большой и необъятный мир — народное творчество и народное искусство.

Альбом ценен по нескольким параметрам: он запечатлел облик Первой всесоюзной выставки народных художественных промыслов; преподносит изделия как яркое, самодельное искусство; само издание представляется как произведение искусства книги. Оно станет подручной книгой для всех изучающих и интересующихся народным творчеством.

В. Римкус

В. П. ЛАПШИН Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году



Книга В. П. Лапшина «Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году» может показаться необычной по задаче, жанру и структуре. Рискну сказать, что именно в этой необычности — ее созвучие сегодняшнему дню искусствоведения с его обостренным вниманием к факту и высокой требовательностью к осмыслению этого факта, с его аргументированным концептуализмом, с желанием прикоснуться к материалу в его первоисточнике — архивной, документальной — и проанализировать найденное с позиций современной науки.

Обосновывая свою методологию, автор сам упоминает работы Г. Ю. Стернина, посвященные художественной жизни России рубежа веков. Методологическая близость несомненна, задача же Лапшина была во многом иной: речь шла не об эпохе, но лишь об одном годе, ставшем эпохой, надо было эту эпохальность увидеть и показать ее не декларативно, а строго доказательно. Задача была чрезвычайно сложна еще и потому, что события художественной жизни Москвы и Петрограда в год Октября вовсе не были прямым отражением событий политических, здесь должно было искать глубинные связи, исследовать противоречивые многослойные процессы.

Автора подобного исследования подстерегают две опасности: во-первых, полностью подчиниться фактам (тем более что сами по себе они чрезвычайно интересны, многочисленны и новы), создав любопытную летопись времени, но не осмыслив ее глубоко; и во-вторых, оказаться в плену «чисто» концептуального мышления, которое, увы, не так уж редко торжествует над строгим беспристрастным знанием. В. П. Лапшин счастливо избежал обеих крайностей, более того, он, думается, сумел, отбирая факты, сосредоточить внимание не на том, что удачно подчеркивало ход его размышлений, но что представлялось не внешне, а по сути значительным, даже ежели оно рушило привлекательную целостность картины. За объективностью историка в книге ощутима страсть аналитика, повсюду введенная в рамки строгой логики. Собы-

тия, по видимости своей случайные, неизменно группируются таким образом, что за ними угадываются скрытые пружины общественной и культурной жизни эпохи. Чувство исторического масштаба присуще книге в высокой степени, хотя она вовсе не бесстрастна — автор увлечен материалом, но им не поработчен, и напряжение авторской мысли придает особую увлекательность повествованию.

В. П. Лапшин не скрывает от читателя драматизма ситуации, тех печальных парадоксов времени, которыми были отмечены столь тщательно изученные им дни 1917 года, не обходит молчанием заблуждения многих достойных деятелей культуры, непонимание ими суровой логики борьбы. Исследователь тонко ощущает сложнейшую диалектику взаимоотношений социальных, политических перемен и перемен в культуре.

Структура книги такова, что представляет собою двойную ценность. Предлагаемая автором концепция, изложенная в очерках, составляющих первую половину исследования, уже есть книга, насыщенная и мыслью, и богатейшей информацией. Но В. П. Лапшин делает свою работу «открытой системой», предоставляя читателю колоссальный документальный материал в разделе «Хронологическая канва событий художественной жизни Москвы и Петрограда в 1917 году». Факты даны в очень тактичной расшифровке; они снабжены комментарием в виде цитат из периодики или переписки современников, что наполняет их дыханием исторического бытия и высвечивает их объемно и многозначно в глазах сегодняшнего читателя. Упомяну и о том, что в аппарат книги входит библиография важнейших статей по искусству, напечатанных в рассматриваемое время.

В. П. Лапшин написал, вероятно, не бесспорную книгу — ведь тема невиданно сложна и изучение ее только начинается на том уровне, который задается в его работе. Но приглашает эта книга к плодотворным дискуссиям. И будем помнить, что без книги Владимира Павловича Лапшина дискуссии эти вряд ли могли бы состояться. Его исследование открывает новую страницу в изучении культуры первых революционных лет, эпохи, которую ее современник, Блок, воспринимал как «имеющую немного равных себе по величию».

Михаил Герман

* Народные художественные промыслы СССР. По материалам Всесоюзной выставки, состоявшейся в Москве в 1979 году. М., Советский художник, 1983. (Автор вступ. статьи и отв. редактор — К. И. Рождественский, составители и авторы аннотаций — И. А. Романова, З. А. Литвинова, Л. Ф. Романова).

Как сохранить «каменные бабы»

Александр Викторов

В середине XI века, половецкие (кипчацкие) племена, перекочевавшие из Алтая к границам Древней Руси, в приднепровские и донские степи, принесли с собой культ каменных идолов — «балбалов», отличавшихся выразительностью исполнения. Эти каменные изваяния, достаточно точно и реалистично выполненные, можно отнести к образцам каменного примитивного изобразительного искусства.

Половецкие изваяния — это прообразы круглой скульптуры, создававшиеся по определенному канонам. Для племен, не имевших ни письменности, ни постоянных жилищ, скульптура, пусть примитивная, изображавшая представителей власти, играла важную социальную роль.

Известный советский археолог С. А. Плетнева отметила, что «памятники половецкого изобразительного искусства — каменные статуи (бабы) являются важнейшим элементом погребального обряда половцев». Изготовление каменных изваяний прекратилось под натиском татаро-монгольских орд в 20-х годах XIII века. Скульптура утратила и исчезла так же, как исчезли племена, оставившие свой каменный след в южнорусских степях.

Обычай ставить в могилах или над ними «балбалов» (изображение самого воина или его слуг) существовал у многих народов начиная с XIII века. Однако половецкие каменные статуи наиболее совершенны по тщательности и художественности отделки. Естественно, что заказывать изображения умерших родичей могли только богатые кочевники. Поэтому статуи изображали всегда представителей аристократической верхушки половецкого общества (знатных князей, баатуров и их жен) и могут быть прекрасным источником для изучения одежды.

Половецкие изваяния четко разделяются на две группы: мужчины-воины и женщины. Изваяния мужчин не только вертикальные, изредка они даны в сидячей позе. Высота «каменных баб» различна: от 1,3 до 3 м, что, по-видимому, определялось длиной пласта камня и знатностью изображаемого лица. Фигуры мужчин изготовлены преимущественно из мелкозернистого серого и желтовато-серого песчаника, реже из известняка. Изваяния обычно изображали фигуры с руками, сложенными на животе, держащими ритуальный сосуд. На голове изображался полукруглый шлем, а на груди округлые бля-

хи, соединенные между собой ремнем. Изваяния женщины были изготовлены преимущественно из песчанистого известняка, реже из известняка-ракушечника и песчаника. На фигурах иногда изображены кафтаны или рубахи, часто с поясом. Сзади намечаются косы. В ушах насечено изображение кольцевидных сережек. Обнаженная грудь украшена подвесками с гривнами. В опущенных к животу руках — ритуальный сосуд. На запястьях — рельеф витых браслетов. Насеченные в форме конических «шляп» на макушках статуй, причисли украшали узорами, изображавшими ленты, подвески, цепочки. Косы, окаймлявшие лица, изображались витыми валиками.

Выбор известняка для изготовления женских фигур, по-видимому, был не случаен. Только камень, легко поддающийся теске, позволял изобразить весьма тонкие детали одежды и сложных причесок. Обследованиями Российского Археологического общества южнорусской части России было выявлено к 1850 году 649 «каменных баб». Но уже к началу нашего века большинство каменных изваяний были использованы местными жителями для надворных построек, погребов, межевых столбов, дорожных знаков. Другая часть была развезена по поместьям или попала в районные музеи. Усилиями академика Д. И. Яворницкого часть «каменных баб» была сохранена как музейные экспонаты. В настоящее время каменные статуи хранятся в коллекциях Новочеркасского, Днепропетровского, Таганрогского, Ждановского и Одесского музеев. Откуда брали половецкие мастера камень для изготовления своих «балбалов», уже

известно. Материал был местным — каменные породы, залегающие в степной части Украины, что доказали исследования минерально-химического состава и сопоставление их с породами ряда месторождений известняков и песчаников. Во второй половине нашего века обнаружилось серьезное ухудшение состояния скульптуры. Так, весной 1976 года было отмечено усиленное разрушение «каменных баб» днепропетровской коллекции. Из 66 изваяний, собранных в 1974 году на небольшой музейной площадке, огражденной с двух сторон стенами, а с третьей — зданием музея, 24 скульптуры сильно разрушились. Поверхность их голов и плеч начала шелушиться и осыпаться. Почему именно эти «праскульптуры», очутившись в городской среде, за 3—4 года пребывания стали так резко выветриваться?

Большинство половецких «каменных баб» из музейного собрания было высечено из глыб пористого песчанистого известняка. Часть фигур была сделана из известняково-песчаника, на 94—96% сложенного мелкими зернами кварца, скрепленными известковым природным цементом. В химическом составе песчаника и известняка скульптур была обнаружена чужеродная примесь гипса, отсутствующая в камне из карьеров. Откуда же появился гипс в шелушащемся камне изваяний? Ведь в карьерном камне содержание гипса ничтожно мало и не превышает 0,4%.

Исследования привели вот к какому выводу. Музей и его коллекция скульптуры находятся на самой высокой площадке Днепропетровска. Ветры, дующие со стороны заводской территории, располо-

женной за Днепром, приносят с собой сернистые газы, выброшенные из заводских труб. Изваяния, собранные на музейной площадке под охраной стен, обветриваются этими газами. При этом стены служат причиной завихрения воздушных потоков, приносящих сернистый газ. В присутствии окислов азота эти газы превращаются сначала в серный ангидрид, а затем, взаимодействуя с дождем и снегом, создают слабый раствор серной кислоты, обильно орошающий скульптуры.

Камень, имеющий много пор и значительное водопоглощение, впитывает этот раствор. При этом часть минералов кальцита, из которого сложен известняк, замещается гипсом. Имея больший объем, чем кальцит, кристаллики гипса разрыхляют породу. Проникая по вновь открытому пути в камень «баб», вода зимой замерзает, а в оттепель лед оттаивает. При этом камень растрескивается, а поверхность фигур выветривается. Скульптура начинает шелушиться. Интересно, что в степи, где воздушные массы проносятся без завихрений, ветер, даже и содержащий примесь сернистых газов, уносит их, без вреда для каменных изваяний. Как это видно по одинокой и стойкой белокаменной «бабе», стоящей на открытой, проветриваемой площадке на окраине Запорожья, где в воздухе сернистых газов, по-видимому, не меньше, чем от заводов в Днепропетровске, ветер оказывается спасителем скульптуры.

Как же бороться с разрушением изваяний? Наиболее просто — поднять крышу над коллекциями. Покрывать статуи водоотталкивающими составами опасно, так как камень насыщен водой и в мороз лед

в порах камня будет вызывать шелушение каменных фигур. Есть старый способ белить камень известкой каждый год: наружные поры частично будут закрыты, а сернистая агрессия замедлится, так как при этом будет возникать «корочка» на изваяниях, но внешний их вид несколько изменится.

Предкам половецких каменных баб — стелам Алтая и каменным фигурам из Прииртышья не угрожает такое разрушение. Камень, из которого они изготовлены, совсем иной. Это плоские плиты из твердого слоистого песчаника и гнейса, без примеси тех карбонатных минералов, что так чувствительны к сернистым газам в воздухе. Карбонатные же каменные породы половецких «каменных баб» — известняки и известковистые песчаники в современном микроклимате промышленных городов оказались нестойкими. Поэтому разработка практических мер по сохранению «каменных баб» является необходимой в ближайшее же время.

Следовало бы составить сводный альбом половецких скульптур по упомянутым ранее коллекциям. Такое обобщение (фото или зарисовки) дало бы полное представление о культуре и этнографических особенностях исчезнувших кочевых племен и показало бы особенности скульптурного наследия половецких мастеров, связанного как с материалом, так и с канонами изобразительного искусства кочевников. Это тем более необходимо, так как примеси в воздухе промышленных городов, где собраны под открытым небом коллекции «каменных баб», могут еще больше разрушить многие из них.

Древнейшие каменные изображения на территории СССР:

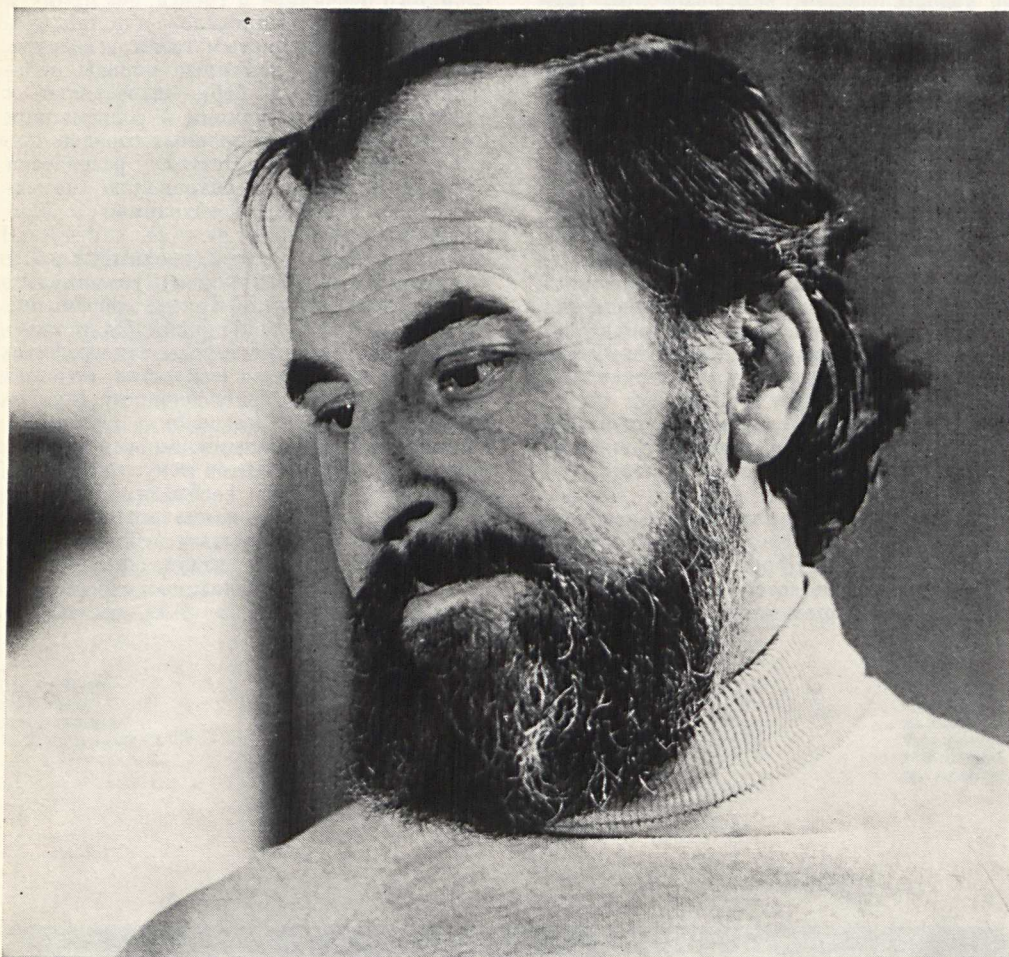
I. Половецкие «каменные бабы» из собрания Днепропетровского исторического музея

II. «Енисейские изваяния» из собрания Хакасского областного музея (г. Абакан)

III. «Каменные бабы» из собрания Павлодарского историко-краеведческого музея (Казахстан)



Борис Александрович Тальберг 1930—1984



Иногда вместе с художником уходит то время, которое он представлял. Так было с Дейнекой. Так можно сказать и о Тальберге: его жизнь связана с определенным временем советского искусства, начавшимся со второй половины 50-х годов. Эти годы в нашем искусстве — время интересное и сложное. В русском искусстве не раз бывали периоды (как, например, движение передвижников или так называемые 20-е годы), когда становилось необходимо переосмыслить прошедшее, наметить новые пути искусства. Такой особенностью отличалось и это время. Тальберг был непосредственным и активным его участником, глубоко осознавал и, став председателем Московской организации, в силу своих возможностей направлял художественную жизнь своего времени. Для меня Борис Тальберг является характерной фигурой советского искусства этого периода. Он был бескомпромиссно связан со своим временем и ушел от нас, когда художественные вкусы и борения, с идеями которых он себя отождествлял, все больше стали заменяться другими, нынешними. С Борисом Тальбергом я познакомился в конце 40-х годов в МПИДИ, куда он поступил учиться из московской средней художественной школы. Я уже был на

третьем курсе, но наши мастерские оказались как раз напротив. Борис, вспоминая свое учение, говорил, что «эмпирическая» школа того времени мало что ему дала, скорее мешала. Вряд ли это можно отнести к МПИДИ, который, несмотря на уход В. Фаворского, А. Гончарова и других преподавателей, оставался одной из лучших художественных школ Москвы. Заканчивал высшее образование Тальберг в Ленинграде, в Мухинском училище, где написал (совместно с Ю. Королевым) свою первую работу — роспись в институте имени Лесгафта. В борениях и спорах рождалось тогда новое. Решительный поворот в архитектуре и строительстве поставил перед монументалистами непривычные задачи. В решении этих задач хотелось быть до конца правдивым, но между желанием и возможностью их реализации оказалась огромная дистанция, и это мучило Тальберга. Наступили годы труда, находок и разочарований. Все это осложнялось часто непониманием или просто враждебностью со стороны заказчиков, некоторых критиков и своих же коллег-художников. Это надо было суметь вынести, не растерять себя и притом упорно работать, не ослабляя усилий. Все, что делал Борис в это время, все удачное и неудачное,

было сделано — можно с уверенностью сказать — абсолютно искренне, по велению сердца и согласно с совестью. Наверное, самая удачная работа, подводящая итог многолетним поискам того времени, — мозаика «Освобожденный человек». Борис Тальберг как по-настоящему умный и талантливый человек находился в вечной неудовлетворенности. Неполная реализация замысла была для него источником постоянной творческой тревоги. Говорят, только гений и посредственность бывают всегда довольны собой.

Насчет гения не знаю, а вот что касается посредственности, это верно. Люди же, наделенные талантом и умом, всегда находятся в вечном недовольстве созданным, в вечном борении, иногда скрытом от постороннего взгляда. Многое Борису удалось сделать, многое преодолеть. Последние его работы (например, мозаика в Международном торговом центре в Москве или живописные полотна, многих впечатлившие на недавней выставке) намекают совершенно новый этап творчества. Судьба не дала ему осуществить эти замыслы.

Тальберг нередко говорил о себе как об общественно озабоченной личности. Действительно, это так. Он был озабочен художественным и социальным творчеством — своим и своих товарищей — москвичей и художников всей страны. Что происходит в стране, в мире — все его беспокоило. Он все пытался осмыслить и на все найти ответ — решение для себя и для других.

Еще удивительная его черта — он всегда старался быть доброжелательным и находить лучшее в своих коллегах-художниках. Нечего греха таить, все мы любим судить, бываем подчас резки и несправедливы к своим товарищам, особенно в частных разговорах. Борис был начисто лишен этой неприятной «художнической» черты. Его отличало стремление найти и поддержать хорошее даже там, где его вроде бы нечего и искать.

Есть люди, которые живут как бы «количественно», день за днем. Всюду они поспевают, все их интересует, а на самом деле ничего не трогает и ничто по-настоящему не задевает. Такие люди, как правило, живут долго.

А есть живущие, так сказать, «качественно», их все волнует, задевает, потрясает, добро и зло для них — не слова. Они нетерпимы к несправедливости, огорчаются, пламенеют, проживают «год за день». Таким человеком был Тальберг. При внешнем спокойствии он отдавал себя страстно и без остатка «служению» (тоже его собственное слово) и без этого жить не мог.

Бескомпромиссный и честный, он был, конечно, немножко Дон Кихотом и этим невероятно притягивал к себе людей.

Естественно, такой характер не мог не быть очень ранимым и незащищенным. Искреннее и постоянное борение не могло продолжаться долго, особенно когда многое переменилось и надо было изменять юношеские идеалы. Это давалось ему с трудом. Острое чувство осиротелости осталось после его кончины у московских художников. Много народа было на его похоронах. Все его любили, и все жалели. Очень долго все мы, его знавшие, будем судить свою художественную и общественную жизнь, примерая — как поступил бы в том или ином случае он, согласны ли наши действия с его честной совестью?

Андрей Васнецов

Редакция журнала «ДИ СССР» глубоко скорбит о безвременной кончине замечательного художника и общественного деятеля, члена редакционной коллегии журнала, нашего большого друга и любимого человека.

**РУССКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ПРОМЫСЛЫ XIX-XX ВВ.
И ГОРОД. СОЦИАЛЬНЫЕ
ОСНОВЫ ИСКУССТВА**



В научном сознании все прочнее утверждаются целостные представления о художественной культуре как системе, все «блоки» которой находятся в движении и постоянном взаимодействии. От исследований отдельных явлений или мастеров ученые все чаще обращаются к изучению взаимодействий различных пластов искусства, и это притяжение-отталкивание выступает как необходимое условие функционирования и развития художественной культуры в целом. В числе таких наиболее сложных и актуальных как в историческом, так и в современно практическом планах вопросов — соотношение города и деревни, культуры городской и традиционно крестьянской.

Авторы сборника¹ ограничили частью этого круга проблем — взаимосвязями народных художественных промыслов XIX—XX веков с городом, но и эта часть оказалась почти необязательно широкой и емкой. Авторы не облегчают себе задачу: проще всего было бы свалившиеся тогда на народное искусство и художественные промыслы беды отнести за счет «пагубного» влияния города, а не взять на себя труд многогранно и главное конкретно, на реальном материале исследовать проблему.

В структуре сборника ощущается строгая и убеждающая логика. Основание «пирамиды» составляют введение Т. Разиной, наметившее в общих чертах круг проблем, и ее же серьезно и надежно документированная работа «Социально-исторические предпосылки развития русских художественных промыслов». Далее выстраивается цепь конкретных исследований народ-

ных основ гжельского полуфаинса (Ш. Якимчук) и скопинского гончарства (Е. Хохлова), стиливых характеристик изделий с бисером (Н. Кузнецова), истоков формирования городецкой росписи по дереву (Л. Супрун), крестьянской вышивки и строчевышивальных промыслов (Т. Бадяева), павлово-посадских набивных платков и шалей (В. Янченко), лаковой миниатюры послеоктябрьской эпохи (Б. Коромыслов). Очень важной и уместной представляется небольшая, но содержательная статья Р. Мусиной «О формировании массового вкуса на рубеже XIX—XX вв.», расширяющая и уточняющая сложившиеся представления об этом сложном и неоднозначном процессе, оказавшем столь большое воздействие на судьбу народных промыслов и художественной промышленности. И как завершение «пирамиды» — теоретическая работа А. Канцеликаса «Искусство народных художественных промыслов и диалектика развития современной социалистической культуры», подытоживающая конкретные исторические исследования и намечающая как преемственную задачу, так и кардинальную трансформацию их в новых условиях советского общества и современного культурного быта.

Авторы оперируют широким, но несколько расплывчатым и недифференцированным понятием «городской культуры», обнимающей, как это видно из текстов, и профессиональное искусство, и художественную промышленность, и «массовую культуру» кича. Между тем существовало крупное и значительное явление, занимавшее как бы промежуточное положение между «учено-профессиональным искусством, с одной стороны, крестьянским творчеством и сельскими кустарными промыслами — с другой, паракультурой — с третьей. Это народная художественная культура русского города XVIII — начала XX века, в сферу которой входили различные виды художественных ремесел и городских художественных промыслов, графический и живописный лубок, бытовой примитивный портрет, изобразительная выставка, «низовой» слой декоративных росписей, сценография фольклорного театра и некоторые другие явления. Существование и функционирование этого пласта городской культуры тем более важно для исследуемой проблемы, что контакты народных художественных промыслов с городом реализовались на всех уровнях — от высокопрофессионального искусства до мещанского кича, но, пожалуй, наиболее интенсивными и плодотворными они были именно на уровне народной городецкой художественной культуры. И в некоторых статьях сборника содержатся весьма убедительные и наглядные подтверждения этому. Так, например, Л. Супрун один из основных источников формирования искусства городецкой росписи по дереву видит в графическом лубке: «Непосредственное сравнение городецких росписей с лубком (по преимуществу поздним) полнее раскрывает природу

городецкого искусства, подчеркивает его художественные достоинства и неповторимость, дает возможность уточнить первооснову сюжетов и ряда изобразительных элементов. Подобный анализ проясняет вопрос о месте городецкой росписи в современной ей художественной культуре, как городской, так и сельской» (с. 76). Таким образом, в самом конкретном материале содержатся не только возможность, но и необходимость признания народной художественной культуры русского дореволюционного города в качестве исторически закономерного компонента сложившейся в Новое время структуры общенациональной культуры.

Завершающая сборник статья А. Канцеликаса, как уже было сказано, посвящена теоретическим проблемам советской художественной культуры, и в этом плане она могла бы служить мостом к другой коллективной работе — сборнику статей сотрудников Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания «Народное творчество в культуре развитого социалистического общества»².

Вынесенное в название оказалось «просторнее» тематики составляющих сборник статей, посвященных главным образом проблемам самодеятельного искусства, которое, как известно, не исчерпывает собой народного творчества вообще и современного в частности. Впрочем, не совсем полное соответствие названия и содержания специально оговаривается на первых же страницах: «Во-первых, в современном народном творчестве удельный вес художественной самодеятельности столь велик, что понять природу народного творчества, минуя вопрос о природе художественной самодеятельности, просто невозможно; во-вторых, именно к художественной самодеятельности интерес теоретического искусствознания до сих пор проявлялся совершенно недостаточно» (с. 4).

Поставленная проблема обнаруживает очень высокую меру сложности, но даже если она и не решается окончательно и бесспорно, сама постановка ее приобретает большое значение. Между тем участники рецензируемого сборника не только ставят вопросы, но и дают на них ответы, убедительность которых обеспечивается широтой комплексных исследований и их высоким теоретическим уровнем. Таковы статьи Ю. Куликова («Самодеятельность как категория марксистской теории культуры»), В. Блока («Художественный процесс в самодеятельном коллективе»), В. Максимова («Художественная самодеятельность и художественная культура»), каждая из которых может служить программой развернутых социологических исследований. «Выявление специфических функций художественной самодеятельности, с одной стороны, — утверждает В. Максимов, — возможно не иначе как в соотношении ее со всей художественной культурой (как части с целым), а с другой стороны, есть не что иное, как рассмотрение целого (всей художественной куль-

туры), но под особым углом зрения. Художественная самодеятельность оказывается интересна не только как объект изучения, но и как средство для понимания общей природы культурного процесса».

Важно то, что подобного рода глобальные суждения не повисают в воздухе, а находят прочную опору и конкретизацию в исследованиях различных видов современной художественной самодеятельности. Так, с большим знанием дела о театральной пиэте Л. Солнцева («Новые формы взаимодействия со зрителем в молодежных театрах») и А. Шульпин («О природе любительского театра»), о музыкальной — Э. Алексеев («Музыкальный фольклор и музыкальная самодеятельность») и Л. Богуславская («Музыкальная самодеятельность в Российской Федерации в 70-е годы»), об изобразительном и прикладном искусстве — К. Богемская и В. Вольпина.

В статье «Творчество самодеятельных художников» К. Богемская сосредоточила внимание на выставках 1981 года, но это самоограничение не помешало ей прийти к выводам более общего порядка. Важнейшие из них, на наш взгляд, касаются социологическо-художественных критериев, необходимых для научного и адекватного анализа явлений. Важным представляется, в частности, заключение автора: «Для объективной оценки их творчества критике необходимо не только видеть произведение, но и познакомиться с автором, — характеристика личности художника часто оказывается более существенной, чем искусствоведческий разбор картины» (с. 137).

Эту проблему В. Вольпина ставит во главу угла: в статье «Прикладное искусство и личность самодеятельного художника» собственно искусствоведческие аспекты тесно смыкаются с проблемами индивидуальной и социальной психологии, вне которых специфика художественной самодеятельности остается «смазанной» и слишком общей. Можно сказать, что от отвлеченных умозаключений, искусствоведческих суждений и оценок мы переходим к более глубокому познанию природы и особенностей самодеятельного искусства в нераздельной слитности эстетических ценностей и общекультурных функций, произведения как результата творческой деятельности и его автора в совокушности и конкретности социальных, профессиональных, психологических, возрастных, половых и других характеристик.

Оба сборника изданы подчеркнуто скромно, по-деловому, и рассчитаны они прежде всего на специалистов. Насыщенность позитивной информацией соединяется в них с актуальностью и широтой теоретических проблем. Открываются перспективы дальнейших углубленных исследований в этой области, имеющей важное значение как для истории нашей художественной культуры, так и для ее настоящего и будущего.

Г. Островский

¹ Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Русские художественные промыслы XIX—XX вв. и город. Социальные основы искусства. Сборник научных трудов. Отв. редактор Т. М. Разина.

² Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. Народное творчество в культуре развитого социалистического общества. Отв. редакторы О. Кайдалова, В. Максимов. М., Наука, 1984. 160 с.

Совещание по художественному образованию

В Тбилиси, со 2 по 6 апреля с. г., проходило расширенное заседание президиума ордена Ленина Академии художеств СССР и Научно-методического совета по художественному образованию, посвященное образованию XXI Всесоюзной выставки дипломных работ студентов художественных вузов страны (выпуска 1981—1983 гг.).

Выставка была развернута в трех выставочных помещениях — Государственной картинной галерее, Доме художника и Академии художеств. На обсуждение широкой общественности были представлены работы выпускников девятинацати вузов. Экспозиция давала возможность познакомиться с каждым из представленных вузов и с отдельными дипломами по разным специальностям.

На открытии расширенного заседания выступил президент Академии художеств СССР Б. С. Угаров, посвятивший свое выступление решению июньского (1983 г.) пленума ЦК КПСС и задачам воспитания художника-гражданина. Он подчеркнул, что забота о воспитании подрастающего поколения наша также яркое отражение в «Основных направлениях реформы общественного образования и профессиональной школы», поставленные задачи накладывают и на высшую художественную школу большую ответственность за подготовку специалистов для народного хозяйства страны.

В обсуждении выставки, с докладами о состоянии дипломных работ разных видов искусства, выступили члены Акаде-

керамики, но теперь художники занимаются и другими различными видами прикладного искусства. Все они пригласены как члены УНЕАК участвовать в Салоне-1984 с произведениями, которые они считают достойными быть показанными общественности.

— В чем значение Салона 1984 года?

— Здесь следует сказать о следующих моментах: каждый Салон УНЕАК является, если можно так сказать, праздником в изобразительном искусстве Кубы. Помимо этого, происходит своего рода синтез между художниками — членами УНЕАК и, если хотите, братское соревнование в мире формы и цвета. Что касается Салона 1984 года, то он воплощает в себе все достигшие и принципы предыдущего периода в преддверии празднования XXV годовщины Кубинской Революции. Салон является подведением итогов

года, имеющего огромное значение для всех кубинцев, и будет проводиться, начиная с 3 декабря и до конца года. В связи с вышеуказанным были учреждены новые призы для произведений различных жанров искусства, которыми будут отмечены работы, с наиболее высокой эстетической силой и глубиной отражающие волеизъявления Кубинской Революции.

Интервью подготовила

В. Шапошкова

Любимый поэт на любимой улице

(О новой работе ростовского скульптора А. А. Скнарина)

Самая тихая и самая уютная улица в городе Ростове-на-Дону — Пушкинская улица за последние годы стала и самой красивой. Новые дома оригинальной архитектуры, бетонные плитки на тротуарах, декоративные вазы для цветов. А на бульваре, между Кировским проспектом и переулком Журавлева, прилежат внимание огромные скульптурные бронзовые шары-светильники. Их автор, известный ростовский скульптор Анатолий Скнарин, сделал

вые стихи Державину, Пушкин в ссылке на Кавказе, жемчужина поэта и его последние дни — дуэль с Дантесом. Второй шар посвящен о героях романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Третий шар адресован маленьким ростовчанам — он о пушкинских сказках. Этот шар еще не установлен, он находится в виде гипсового слепка в ожидании отливки в бронзу.

Новая работа А. А. Скнарина побила рекорд ростовчанам.

М. Ильинская

НОВЫЕ РАБОТЫ

Росписи

«Инженеры флота» в Одессе

Недавно одесский художник Николай Морозов закончил роспись в вестибюле института инженеров морского флота на тему «Инженеры флота». Перед художником стояла задача создания образа современного крупного морского порта.

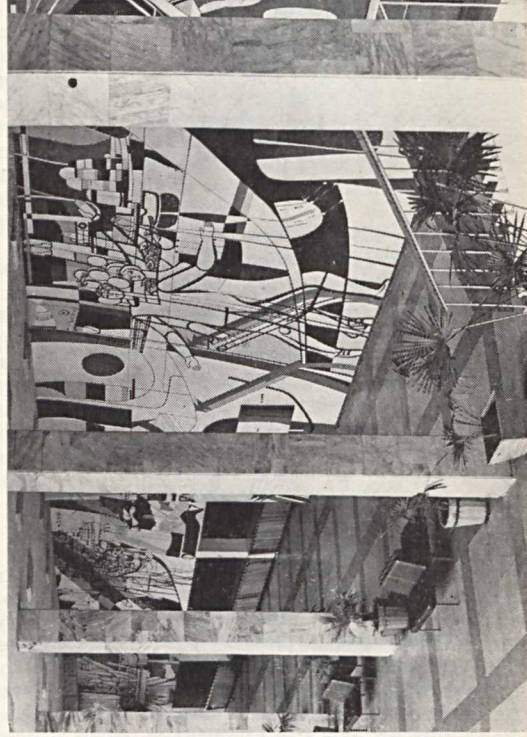
В изобразительном языке росписи сказывается влияние технической эстетики. «Хотим мы этого или не хотим, — говорит Морозов, — а вырази-

зыка росписи дает простор для богатых ассоциативных сопоставлений. Один и тот же элемент воспринимается и как парус, и как иллюминатор, и как солнечный зайчик на воде. Этому способствуют условность пространственного решения, отсутствие светотеневой моделировки.

В то же время художник понимает, что стена не бесконечна в архитектуре и замыкает элементы, составляющие целое росписи. Четкие горизонтальные линии и вышур «Инженеры флота» подобно точке в конце предложения создают своеобразный и ясный знак (черная красная), определяющий место росписи в пределах стены.

Двухмерная роспись активно включена в окружающую среду. Огромные окна и тонкие опоры здания делают ее легко обозримой и узнаваемой. Тем самым она включается в пространство эстерьера. Вечером в интерьере роспись зеркально отражается в стеклах окон, создавая парный живописный гигантский витраж. Стремится к единству росписи с архитектурой, художник отказался от панелей, предохраняющих ее от возможных повреждений. Доминирующий цвет произведений — белый. Эти качества, так же как и чистота наложения красок на поверхность стены, воспринимает бережное отношение к росписи.

О. Тарасенко



писное решение изделий. В декоративном ключе решаются традиционные квансики, кувшины, самовары заслуженный художник РСФСР Л. Азарова. Включая в композицию маленькие скульптурные люди и животных, художница стремится к общей согласованности силуэта и декора. Т. Дунашова соединяет сочную живописную роспись с четким графическим рисунком. Ритмично чередуя сочетаний, тонко прорисованный орнамент и белый фон, выделяя интенсивно-синим цветом ленте детали предметов, Т. Дунашова создает парадные, торжественные наборы («Ларец», «Юбилейный»). Мягкая, плавная манера росписи при-суща работам Э. Окуловой (солонки «Курица», «Удушка»), набор шкатулок «Рыбки».

Художнице удалось сохранить живое обаяние природы — и в то же время придать образам глубокую обобщенность. Интересно прозвучал на выставке раздел гжельской май-олики (в работах В. Петрова, Е. Фроловой, Н. Туркина, И. Хазовой). В росписи художники используют традиционные цветочные мотивы и сюжеты дуба.

Выставка

из Кёльнского Римско-германского музея в Москве

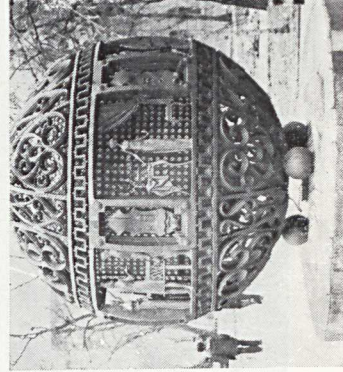
Весной этого года в ГМИИ им. Пушкина состоялась выставка «Римское искусство в Кельне. Античные памятники из Римско-германского музея в г. Кельне». В этом музее, одном из самых знаменитых в Европе, собраны предметы, открытые в Кельне и его окрестностях на протяжении многих столетий. Жители города начали собирать памятники античного искусства еще во времена Ренессанса. Эти частные коллекции и послужили основой собрания музея. В Москву кельнский музей привез четыреста первоклассных объектов, предметов кувалта, моза-

ми художеств СССР и профессора вузов. В выступлении члена президиума Академии М. В. Посохина говорилось о необходимости ввести в практику художественных вузов создание комплексного диплома с участием всех специалистов в целях подготовки художников ансамблевого мышления.

Выступления члена президиума Академии К. И. Рожде- ственского было посвящено состоянию дипломных работ по декоративно-прикладному и промышленному искусству и рекомендациям по улучшению идейно-творческого воспитания молодых художников этого профиля в вузах. Им были отмечены как достижения, так и серьезные недочеты в решении дипломных работ. Он подчеркнул необходимость при- ближить дипломные проекты к реальным требованиям жизни, придать им целенаправленный характер.

добрый подарок своим землякам.

Скульптурную композицию назвали «Пушкинианой». Первый шар — воплощенный в пластической форме рассказ о



жизни поэта: портрет поэта, детские годы — Саша слушает чудо-сказки няни Арины Родионовны. Пушкин на экзамене в Лицее читает свои пер-

Иваново

В Музее палехского искусства состоялась выставка замечательного мастера палехской миниатюры И. И. Зубкова. Многие произведения этого художника посвящены революционному строительству новой жизни. Особенное внимание привлекают его миниатюры «Трактор в деревне», «Массовка на Талке», «Митинг», «Октябрь в деревне». И. И. Зубков обращался также к поэзии А. С. Пушкина, сюжетам народных песен.

Произведения мастера оказывают большое влияние на творчество художников-палехан.

Славяногорск

В удивительный мир сказки пригласил своих друзей генерал донецкой шахты Геннадий Егоркин. Здесь, в курортном городке прямо на лесной опушке разместил он диковинные скульптуры из дерева. В поисках подходящего материала Геннадий Иванович обошел все здешние боры и урочища, топорил и тонкими резными изготовил он лесного царя, Водоея и Ненгуна, Русалку и Емелю и других сказочных героев. Даже кор- мушки для птиц умелец оформ-

тельность линий и форм современных автомобилей, лайнеров, ракет формирует новые представления о красоте.

При этом художник избегает штампов условного изображения.

Морозов выбрал смелый и несжатый путь, взяв за основу композиционного решения ритмичную пульсацию трех разномасштабных изображений одной и той же группы идущих студентов. У входа в вестибюль пространство росписи захватывает резким увеличением масштаба поясного изображения группы идущих. Доминанта красного цвета ведет вперед, чтобы после интервала расширить монотонность узкого вестибюля резким уходом хоровой группы вглубь. Третье изображение новой волной устремляется к нам. Пространственная экспрессия росписи поддержана динамикой цветовой пятны.

Условность художественного

ратных метров, изготовлен на Комбинате прикладного искусства городской организации Художественного фонда РСФСР. Он предназначен для Дворца культуры одного из подмосковных предприятий. Художественный совет по достоинству оценил эту работу.

Брянск

Решением секретариата правления Московской организации Союза художников СССР лучшей работой 1983 года в области декоративно-прикладного искусства признан ансамбль люстр для гостиницы «Октябрьская», выполненный заслуженным художником РСФСР, лауреатом премии Ленинского комсомола, художником Дятковского хрустального завода В. И. Кото- вым.

Ансамбль люстр, созданный художником совместно с московским архитектором И. А. Пяткиным, отличаются оригинальное решение, безукоризненная по точности исполнения игра света.

Северодонецк

«Гобелен и малая пластика» — под таким названием состоялась в городе Всесоюзная художественная выставка. На

Выставки

Фарфор и майолика Гжели

Выставка «Керамика производственного объединения «Гжель» 1984 года во Всесоюзном музее декоративно-прикладного искусства познана мила с новыми работами ведущих художников Гжели — Л. Азаровой, Т. Дунашовой, З. Окулевой, В. Петрова, В. Розанова, А. Федотова, И. Хазовой, молодых мастеров и учащихся Абрамцевского училища. Сохраняя традиционные для промысла черты — округлость пластических форм, богатство тональных переходов синего цвета, изысканность лепных деталей, выразительность росписи, — гжельский художник вносит свою тему в пластическое и живо-

пей было представлено свыше 60 произведений художников РСФСР, Прибалтики, Украины, Молдавии, Закарпатья, созданных в период 70-х — начала 80-х годов. Среди них — гобелены Ю. Ю. Бальчицкиной, скульптурные работы М. К. Анпикушина, О. К. Комова, Х. М. Искандаряна, Д. Ю. Митянского. Одно из достоинств выставки — ее разнообразие, позволяющее определить многообразие разнообразностей и типов гобеленов, многообразие тем произведений малой пластики.

Неков

Фантазию и мастерство старинных умельцев отразила выставка русского художественного серебра XVI—XIX веков, открывшаяся в городе. Наряду с работами мастеров Москвы, Новгорода, Калуги, Петербурга здесь впервые широко представлены изделия псковских ювелиров, чье искусство до сих пор мало изучено. Наибольший талант псковичи проявили в резьбе по серебру. Их изделия и составили экспозицию, которую решено сделать постоянной.

И. М.

ики, фрагменты фресок, надгробные стелы и скульптурные портреты. Удивительная по совершенству голова императора Августа из бирюзового стекла (I в. н. э., Италия или Рим). Замечательные ювелирные изделия из золота, серебра, бронзы с изумрудами, мори, гранатами, аметистом, опиксом. Украшения из местного черного камня гагата. Много колец с гравированными вставками, которые служили владельцам одновременно украшениям и печатями. Разнообразная керамика: чернотелая посуда, сосуды с нарядными орнаментами, терракотовые кубки с задранными надписями: «Вина», «Дай мне», «Наслаждайся», вазы из местной белой глины, керамика, покрытая зеленой глазурью, и привозная красная лаковая керамика.

И, наконец, гвоздь выстав- ки — стекло. Его сделали в Кельне уже в середине I в. н. э. Древние мастера умели выдувать стекло в форму, шлифовать и точить его. Они делали прозрачные, цветные и многоцветные (знаменитое римское «миллофиори») стеклянные массы и украшали свои изделия цветными инкрустациями, орнаментами из крупных капелек цветного стекла, молчаливыми вставками и рельефными изображениями. Среди всего этого великолепия чуть было не потерялась знаменитая диафора — ваза в виде глубокой чаши и ажурного орнамента, соединенного с нею тонкими перемычками, и греческой надписью фиолетового цвета: «Шей, живи, хорошо, навсегда». Такие сосуды делали только в Кельне, и они «чрезвычайно редки. И в заключение следует отметить, что советская публика впервые увидела столь представительное собрание произведений искусства первых веков нашей эры из Германской провинции античного Рима. Выставка была организована Министерством культуры СССР, генеральной дирекцией музеев Г. Кельна (ФРГ), ГМИИ им. Пушкина и Государственным Эрмитажем.

В. Ш.

Керамика Подольи

Автору этих строк в течение длительного периода, начиная с 1966 года, довелось побывать во многих исторических традиционных центрах народной керамики Восточной Подольи. В результате сложилась коллекция мисок, полумисок, горшков, кувшинов, собран богатый фотоматериал, сделаны акварельные зарисовки и получены сведения о технологии, художественных особенностях, современном состоянии гончарства в Винницкой области и сопредельных областях — Житомирской, Киевской, Черкасской, Кировоградской, Николаевской и Одесской.

В Подольи в разное время действовало около 90 керамических центров, в том числе — прославленные гончарные промыслы в северо-западной зоне: деревни Бар, Лесовос, Майдан-Бобрик, Троянов и др.; в юго-восточной зоне: Бубновка, Гайсин, Громы, Жерденовка, Киблич, Крышинцы, Паланочка, Паланка, Порожная, Рахны Лесовые и др.

Гончарное искусство Подольи, очень развитое в 20—30-х годах, после войны пришло в упадок, в центрах едва можно было насчитать по одному-два работающих мастера. Старая слава промыслов стала забываться, и они оказались как бы вне поля зрения специалистов.

Любопытно, что выявлению местной керамики помогли исследования жилища Восточной Подольи: обратило на себя внимание сходство архитектуры и керамики. Народному жилищу северо-западной части исследуемого региона присуща приземистость, подчеркнутая пологостью и широтой крыш, тогда как отличие архитектуры юго-востока — определенная стройность хат, нарядность их декоративного убранства. Настенные росписи Восточной Подольи на юго-востоке региона отличаются большей декоративностью, крупным рисунком с резкими контурами, часто довольно грубыми, ограничивающими цветовые пятна. На северо-западе — росписи более графичны, с развитым рисунком, тонкими изящными контурами, часто вовсе растворяющимися в росписи, которая отличалась многоцветной детализацией, тягой к реалистичности и в то же время меньшей декоративностью. Здесь сильнее ощущается влияние города. Очень похожая ситуация и в керамике.

В северных районах преобладает утилитарная, кухонная керамика, а в южных — утилитарно-декоративная, расписная обычно богаче, чем северная.

Для северо-западной зоны, издревле более густо заселенной, характерны преимущественно шаровидные, приземистые формы гончарных предметов: мисок, полумисок, горшков для варки пицци, высота их приблизительно равняется ширине, и это как бы подчер-

кивает их емкость и компактность. Керамика юго-восточной зоны отличается коническими, несколько удлиненными формами. В обеих зонах бытует техника подглазурной, рожкованной и фляндрованной росписи, причем в северо-западной преобладает техника рожкования по белому фону, а в юго-восточной — фляндровка по красному фону.

В настоящее время в традиционных центрах региона работают гончары различных поколений, многие из которых являются потомственными мастерами. Здесь есть и организованные предприятия, и стихийные промыслы, работающие на местный рынок, и единичные мастера.

Примечательно, что особой свободой импровизации в традиционной росписи отличаются потомственные мастера, наследники династии; высокая символика и художественная выразительность присущи именно таким мастерам. Традиция керамики восходит в Подольи к глубокой древности.

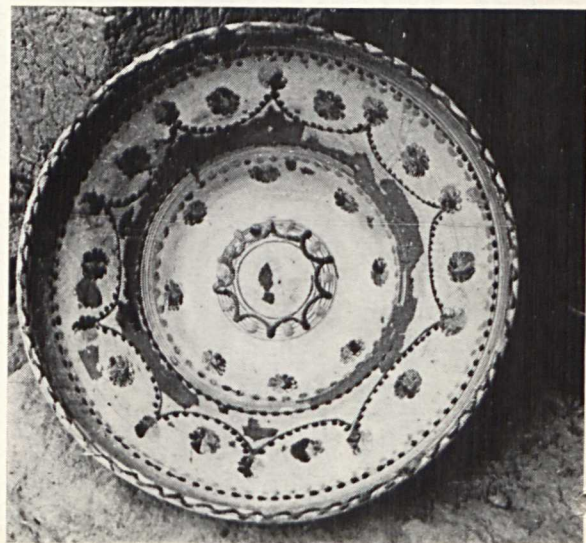
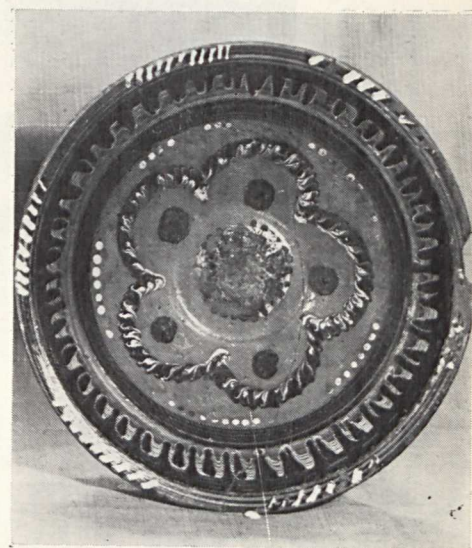
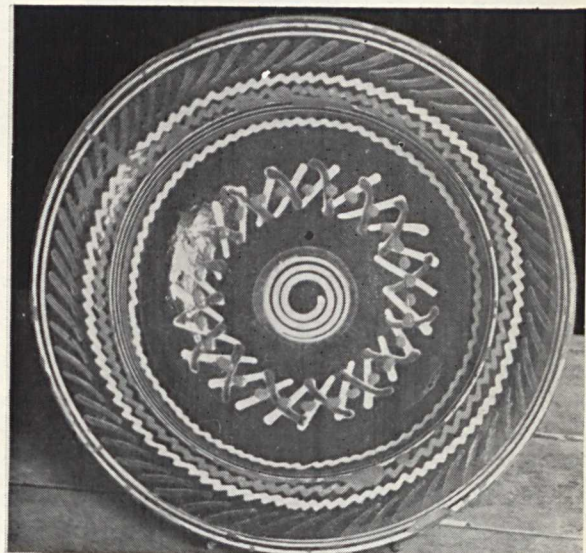
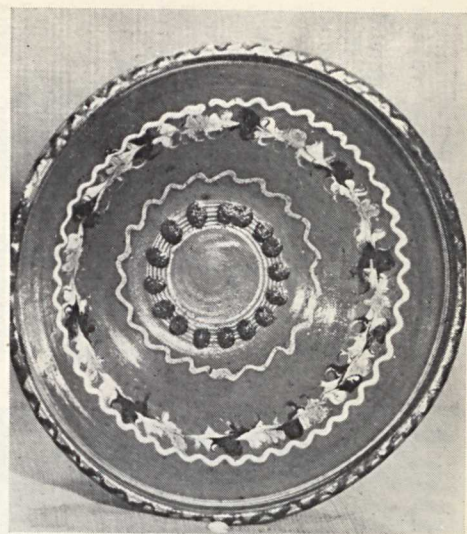
Росписи мисок и полумисок из г. Бара, пожалуй, наиболее явственно несут на себе архаическую символику. Перекрещенные квадратики, ромбы, волнистые полосы, полукружки, треугольники, геометризированные розетки, знаки, похожие на серпы, из которых складывается их декор, по мнению академика Б. А. Рыбакова, издревле были символами воды, огня, грома, растений и отражали языческие праздники и моления об урожае. В подольской керамике встречается и изображение геометризированного колеса с шестью спицами, так называемый «громовой знак». Колесовидный шестигранник, а также другие знаки «изображали отдельные дни и календарно точно обозначали числа важнейших языческих праздников в честь Ярилы, Купалы и Перуна», — пишет В. М. Василенко.

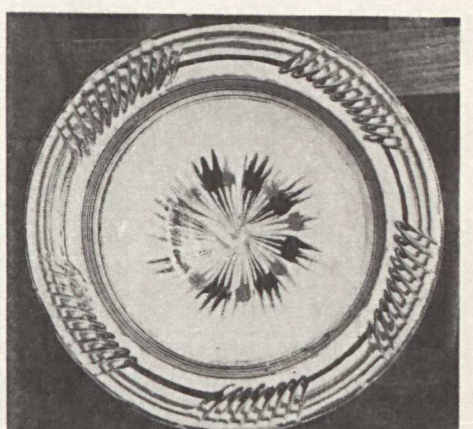
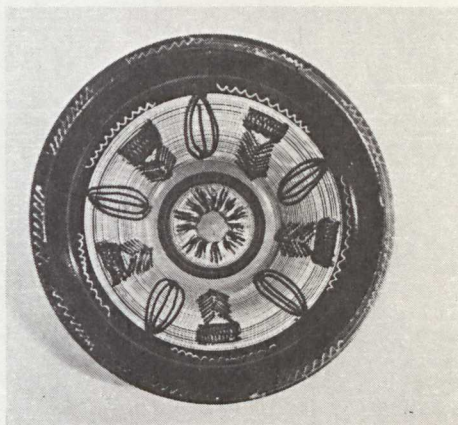
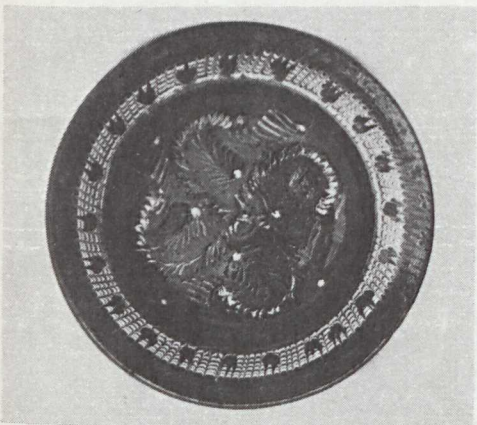
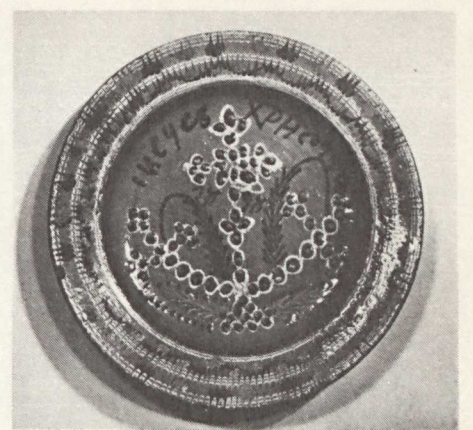
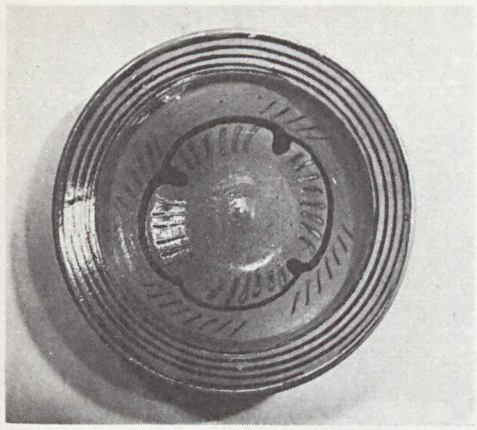
Наиболее распространенный декор керамики — мотив из одного-двух или трех стеблей, листьев растений, цветов и т. п. По-видимому, истоки этого мотива восходят к «древу жизни», распространенному среди многих народов мира еще в глубокой древности, перешедшему в древнехристианские времена в символ «лозы истинной» как знака воскресения души.

От стебельных (вертикальных) композиций, в основе которых лежит «древо жизни», или «лоза истинная», в ходе символично-образной и формальной эволюции произошли в крестоподобные композиции в виде четырех, пяти, шести, семи, восьми-девятиугольника и т. д. Об этом говорит и традиционный элемент восточноподольской росписи «индюшачий хвост»: по бокам цветка изображены дугообразные линии, заканчивающиеся в пределах круга таким же цветком. В целом композиция прочитывается как знак вечности — традиционный мотив декора.

Уходящее своими корнями в глубь истории, искусство подольских гончаров поражает и сегодня своей самобытностью и оригинальностью.

Василий Гудак





Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников В. Н. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции	Крамаренко Л. Г.
Главный художник	Курбатов Ю. К. Мисько Е. П.
Ответственный секретарь	Мадий И. А. Рождественский К. П. 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. П. Невлер Л. П. 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:	Василевский П. Х. Казаринов Г. П. Кравчук В. Г. Онанов С. П. Резников В. С. Рохкинд Б. С. Стин И. Г. Тартаковский С. А.
Опечатка: на стр. 9 № 6 в подписи под иллюстрацией следует читать: М. Федорова. Триптих «Золотая Москва»	
На обложке: Б. А. Белозеров Панно «Стулья» из цикла «Старое и новое». 1929	
2 стр. обложки А. Музафаров Глина, роспись ангобами, глазурь	
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 05.06.84 г.
Подписано в печать 9.07.84
А 09745
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 10,881
Учетно-издательских
листов 10,289
Тираж 37 000. Заказ 1949
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 практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8 (321). 1984
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 70-летию Великого Октября

Марина Аграновская

Искусство Узбекистана. Сущность традиции и
современный художественный процесс

5 Художник и предметный мир

Искусство и ремесло ювелира

Пять вопросов художникам

Разговор в редакции об истоках и поисках, о
материалах и производстве

20 Народное искусство

Виктория Вольпина

Материал в структуре художественного
произведения

23 Дизайн

Виктор Мартыненко

ИЗОРАМ. Из опыта наглядной агитации

27 К 150-летию со дня рождения

Творческое наследие Уильяма Морриса

Кирилл Макаров

Моррис и судьбы декоративного искусства

Из лекций и писем

Неонила Лазарева

Бренгвин — ученик и продолжатель идеи Мор-
риса

37 Художник и среда

Александр Каменский

Истоки монументальности. Размышления после
выставки М. Аветисяна

41 Рецензии

42 SOS

Александр Викторов

Как сохранить «каменные бабы»

44

Борис Александрович Тальберг. 1930—1984

45 Рецензии

46 Газета ДИ

48 Страница коллекционера

Василий Гудак

Керамика Подолии