



40 лет Народной Польши

1984

Декоративное искусство СССР

представляет
Польское издательство
"Графика"
Агнешка Выдановича - KAW
в сотрудничестве
с Союзом художников СССР
и Издательством ЦК КПСС
"Плакат"
июль 1984
Центральный Дом художника
Москва, Крымская набережная 1/14

и в области внешнего облика поздравительных открыток. Не подлежит сомнению, что в этой области существует огромный потенциал, что это имеет огромное значение для польского искусства и искусства стран Европы. Многие из этих художников являются авторами оригинальных плакатов, которые находят свое применение в Польше и за ее пределами.

В области внешнего облика поздравительных открыток существуют огромные возможности, что это имеет огромное значение для польского искусства и искусства стран Европы. Многие из этих художников являются авторами оригинальных плакатов, которые находят свое применение в Польше и за ее пределами.

Политический плакат, являющийся одним из важнейших элементов искусства, призывает к солидарности и объединению народов. Он борется за свои идеалы. Политический плакат - вид искусства, который имеет огромное значение для общества. Он борется за свои идеалы. Политический плакат - вид искусства, который имеет огромное значение для общества.

Очень часто на плакатах можно встретить портрет Ленина. В Польше знают о том, что вождь русской революции несколько лет пробыл здесь и был поборником независимости Польши и мирного сотрудничества между народами. Плакаты на тему польско-советской дружбы подчеркивают развивающиеся во всех областях жизни сотрудничество между народами. Но есть также плакаты, посвященные совместной борьбе против фашизма и гитлеризма. В истории польского искусства можно выделить целый ряд работ, посвященных польско-советскому сотрудничеству по оружию и взаимной помощи в самые тяжелые моменты. Есть произведения, представляющие сотрудничество при восстановлении разрушенных войной стран, экономическую интеграцию и полет в космос. Великий свой отклик находят плакаты о совместном полете польского и советского космонавта. Рассказывают плакаты также о культурном, туристическом и спортивном обмене и о все более полном

KAROL MARKS 1818-1883



Анджей Пыловский - Карл Маркс (1818-1883)



Игорь Савоско - Пять Ветров Октябрь, Свобода - мир - социализм



Павел Удуровски, Якуб Эрхл - Ленинизм - победное знамя нашей эпохи



Владимир Турчин - Дружба - братство - сотрудничество



Ярослав Ясьницкий - Мир - Социализм - Варшавский Договор



Анджей Новак - братство - единство - сотрудничество



Антони Цытаровски - Интерпретация '73



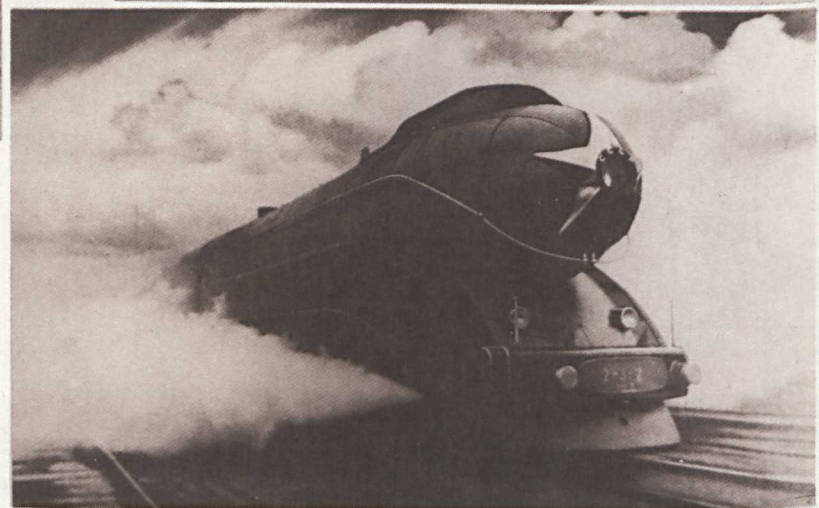
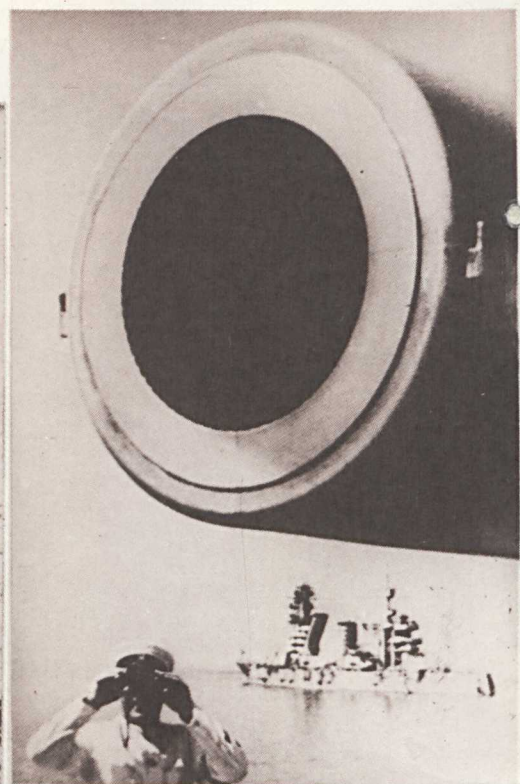
Тамара Тронковская - 1 Май



Ярослав Ясьницкий - В годовщину Договора между ПНР и СССР. Дружба - союз - сотрудничество



Бронислав Зюк - СССР - авангард мира, свободы и дружбы



К 67-й годовщине Великого Октября

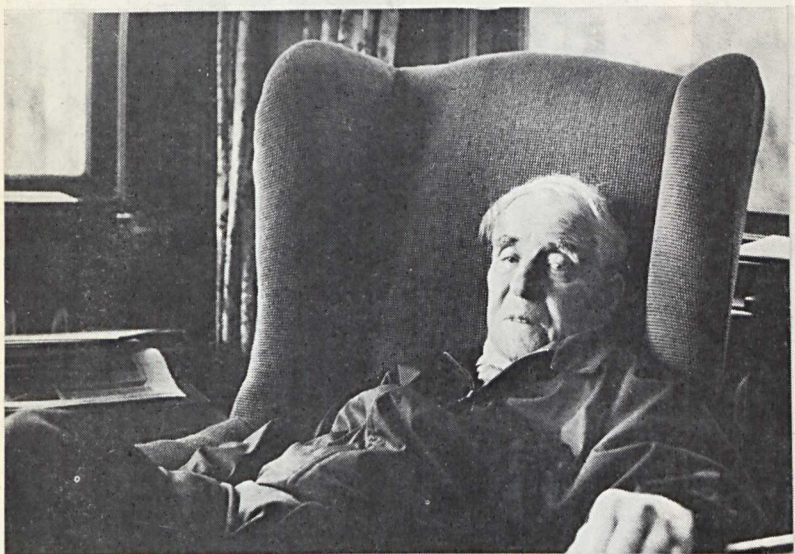
Образы нашей жизни

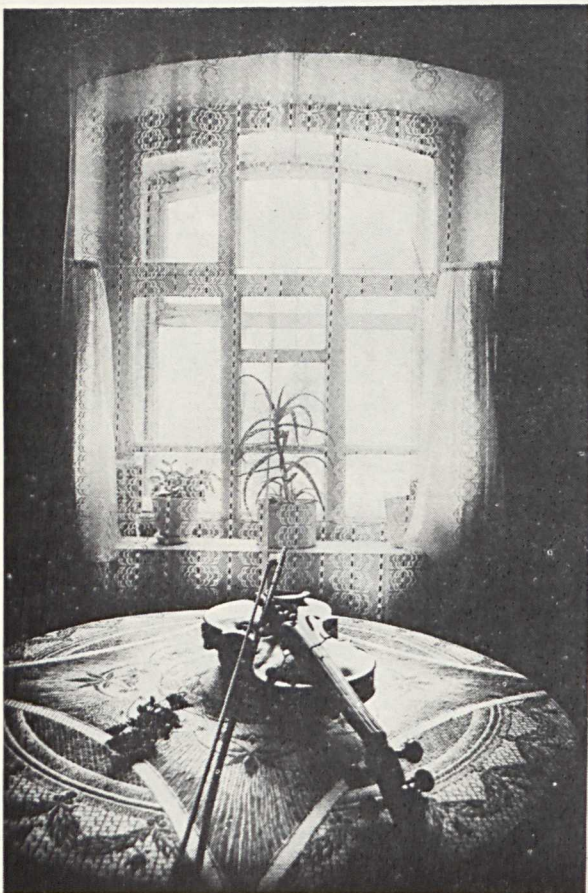
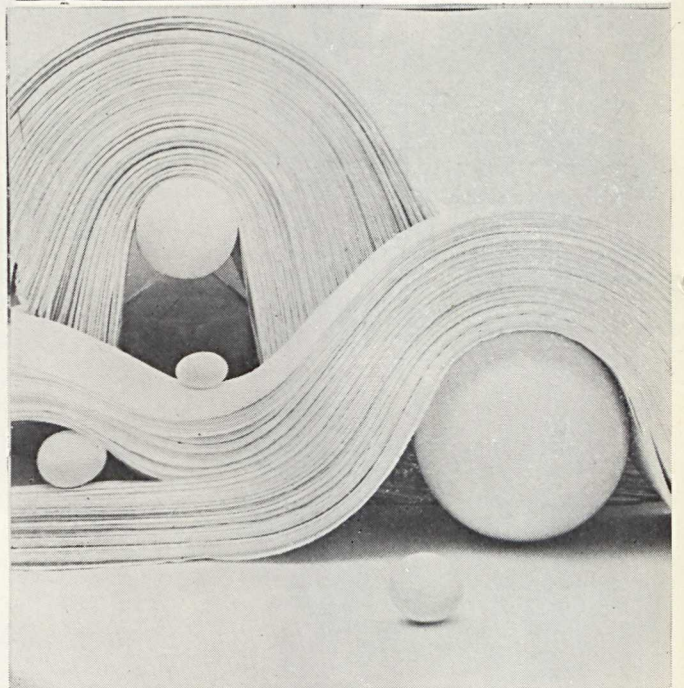
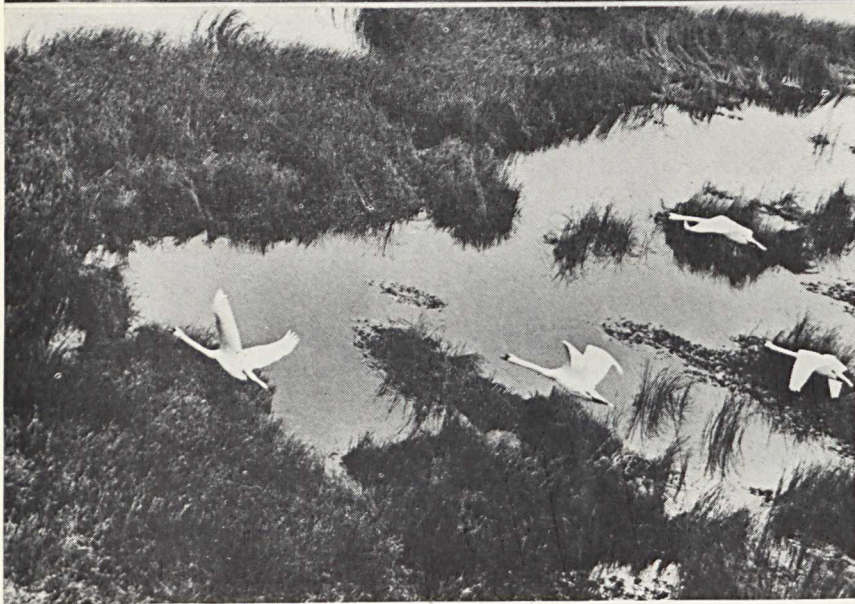
С Всесоюзной выставки «Фотообъектив и жизнь»

В июне — июле в Центральном выставочном зале Москвы проходила выставка художественной и документальной фотографии «Фотообъектив и жизнь». Организаторами этой выставки были Союз журналистов СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздат СССР, ТАСС и АПН.

В экспозицию были включены две тысячи работ авторов всех регионов нашей страны.

4
А 28





Образы нашей жизни

«...мысль, что фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений, верна, и будущность фотографии в этом смысле громадна».

И. И. Левитан

Произведения фотоискусства, представленные фотохудожниками и фотолюбителями, убедительно свидетельствовали о несомненном росте мастерства авторов, тематическом, сюжетном, стилевом разнообразии работ, о возросшем эстетическом уровне современной отечественной фотографии. Ныне решительно отброшено мнение, что фотография является лишь холодной статичной фиксацией факта. Взгляд через объектив подчас открывает новые аспекты жизненных ситуаций и человеческих характеров, необычные ракурсы ландшафтной и архитектурной среды, вскрывает закономерности конструкции и пластики материального мира. И тогда фотография становится особым средством постижения реальности, входит в систему декоративных искусств. Все большее место занимает она в музейной и выставочной практике, в оформительском деле и дизайнерском проектировании, в рекламе и полиграфии. Поэтому профессиональное владение фотографированием становится необходимым для специалистов разных художественных профилей. Все это побудило журнал «ДИ СССР» опубликовать материал с выставки «Фотообъектив и жизнь» и планировать впредь освещение некоторых проблем фотоискусства. Мы обратились к президенту Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР, директору издательства «Планета» Геннадии Яковлевичу Коваленко с просьбой на примере фотовыставки «Фотообъектив и жизнь» рассказать о том, что представляет собой советское фотоискусство на современном этапе.

Еще не так давно бесконечно дискутировался вопрос о том, является ли фотография искусством. Позднее стало понятно, что такая постановка вопроса не всегда правомерна. Современная фотография представляет собой достаточно сложное явление. Фотоизображение находит применение в столь различных областях человеческой деятельности, выполняет такие разнообразные задачи и так по-разному формирует отражаемый и исследуемый материал, что сегодня вести разговор о фотографии в целом, о фотографии как явлении однозначном уже не представляется возможным. Сегодня мы говорим о фотографии прежде всего как об одной из форм общественного сознания и как о специфической форме отражения окружающего мира, имея в виду, что эти две связанные между собой стороны входят в систему эстетического освоения действительности; рассматриваем фотографию так же, как явление культуры народа и средство воспитания его художественного вкуса; бесспорно, по достоинству оцениваем ее как одно из наглядных средств массовой информации и агитации. Мы встречаемся с фотографией в журналистике, в документальном кино и на телеэкране. Существуют также сферы научной фотографии, фотографии прикладной, с подразделами — рекламным и декоративным.

В историческом процессе современной творческой фотографии можно условно наметить три основных этапа. Вначале — это развитие фотографии только как фиксации жизненных явлений: не имея собственных традиций, она долгое время искала опоры у своего собрата — живописи. Второй этап — история поисков собственного, чисто фотографического языка, своих средств выразительности, специфических возможностей воспроизведения действительности. И, наконец, третье — это развитие документальной фотографии, пору расцвета которой мы наблюдаем в последние десятилетия. При этом вопрос об эстетических возможностях фотодокумента и образно-художественных возможностях фотопублицистики — на сегодня едва ли не основная проблема практики и теории реалистической фотографии.

Таково, вкратце, осмысление почти столетней истории развития фотографии. И все-таки искусство ли это? Да, искусство, но искусство лишь тогда, когда создано большое по мысли произведение, в котором не только открывается суть явления, но и проступает индивидуальность автора, когда фотография не только информирует, но и эмоционально воздействует на зрителя. Именно это торжество искусства фотографии и показала нам Всесоюзная выставка документальной и художественной фотографии «Фотообъектив и жизнь», работавшая летом нынешнего года в Центральном выставочном зале Москвы. Любая выставка — своего рода праздник: ведь на всеобщее обозрение выставляют лишь то, чем можно гордиться, то есть наиболее значимое, лучшее, актуальное. Данная же выставка превзошла все ожидания, она стала истинным парадом фотоискусства, явилась не только творческим отчетом, не только демонстрацией накопленного опыта, но и наглядным примером умной, действенной пропаганды. Именно здесь образным языком фотографии была рассказана правда о нашей жизни, о неутомимой и плодотворной деятельности Коммунистической партии, под руководством которой советским народом были достигнуты весомые успехи во всех областях народного хозяйства, науки, культуры и искусства, о ведущей роли Советского Союза в борьбе за мир во всем мире. И можно с полной уверенностью сказать: каждый побывавший на выставке унес впечатление, что на данном этапе фотография бесспорно утвердила себя в качестве оперативнейшего из искусств, стала истинным летописцем жизни, спо-

собным навсегда запечатлеть для потомков неповторимый лик своего времени. По установившейся традиции, ведущее место в экспозиции заняла публицистическая фотография, отражающая нынешний день страны, поэзию труда, красоту человека-созидателя, своими руками творящего историю. Используя самые различные жанры: фотопортреты, фотокорреспонденцию, многокадровые репортажи, серии снимков, фотомастера повествуют о строителях БАМа и газопровода Уренгой — Ужгород, о нефтяниках Тюмени, преобразователях Нечерноземья, покорителях космоса, людях труда, науки и искусства. Какая же глубина замысла просматривается в большинстве работ, какое богатство композиционных решений! С каким пафосом воспевают Человек и Труд! Вглядываясь в эти снимки (Ю. Подкидышев «Победитель жатвы», А. Щекочихин — серия «Космос», П. Кривцов «Бригадир», В. Станько — серия «В колхозе «Жувинтас», А. Васильев «Таежник») и словно читаешь биографию своей Родины, ощущая при этом свою личную причастность тому, что происходит вокруг. На выставке отчетливо просматривалось стремление авторов продолжить лучшие гуманистические традиции советского фотоискусства, их тяготение к лирическому началу, к поэтизации своих героев. И это стремление ощущалось не только в исполненных прелести пейзажных и натюрмортных, но и в портретных и жанровых снимках, выводящих нас на высоту философского раздумья. Таковы, например, работы А. Кулакова, Г. Пинхасова, А. Слюсарева, П. Ланговица, Г. Колосова, В. Шонты, В. Бутырина, В. Филонова и многих других фотомастеров. Особый интерес посетителей выставки вызвал ретроспективный отдел, ставший поистине счастливой находкой ее устроителей. Сюда вошли фотографии из музеев и частных коллекций, которые как бы вернули нас к революционному и боевому прошлому страны, кипучим будням первых пятилеток, заставили еще раз мысленным взором охватить грандиозный путь, пройденный нашим народом за 67 лет торжества Великого Октября. В преддверии празднования 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне особое место в экспозиции выставки заняли произведения советского военного репортажа известных мастеров И. Шагина, Е. Халдея, В. Темина, А. Устинова и других, посвященные бессмертному подвигу нашего народа в грозные годы. И не случайно рядом разместились работы сегодняшнего дня, рассказывающие о нашей бесконечной верности тем, кто погиб на полях сражений, о мощи современной Советской Армии, стоящей на страже мира. Подобное соседство как бы говорит: никто не забыт, ничто не забыто, но будьте бдительны, люди (А. Ананьин «Это не должно повториться», С. Коротков «Мать»)! Впервые на творческой выставке такого масштаба демонстрировались фотоплакаты, фотореклама, фрагменты дизайнерского оформления и другие виды прикладной фотографии. Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут Госкино СССР представил голограммы, изготовленные в лаборатории стереометодов и открывающие новые возможности фотографии как одного из видов искусства. Подводя итог всему сказанному, можно без преувеличения сказать: выставка, бесспорно, удалась. И удача эта, сделавшая экспозицию праздником фотоискусства, вполне закономерна, ибо, как сказал в своем докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС тов. К. У. Черненко: «Исходной в творчестве художника была и остается его гражданская позиция». Именно эту гражданственность и продемонстрировала в полной мере выставка «Фотообъектив и жизнь».

Интервью с президентом «Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР» Г. Я. Коваленко подготовила И. Мадий

Декоративное искусство Народной Польши

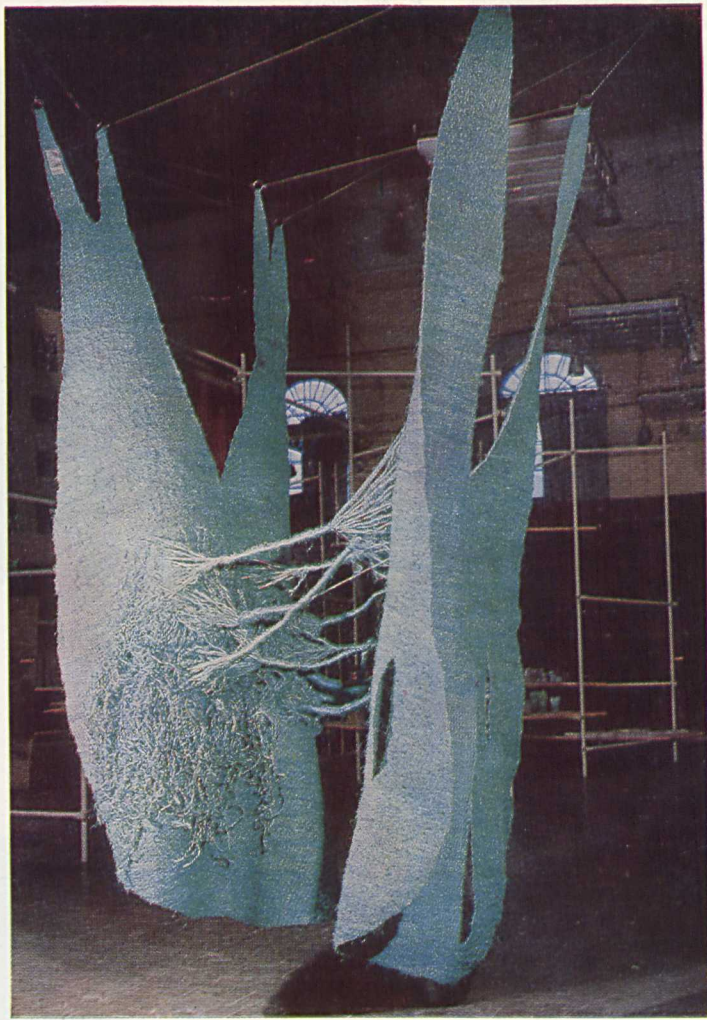
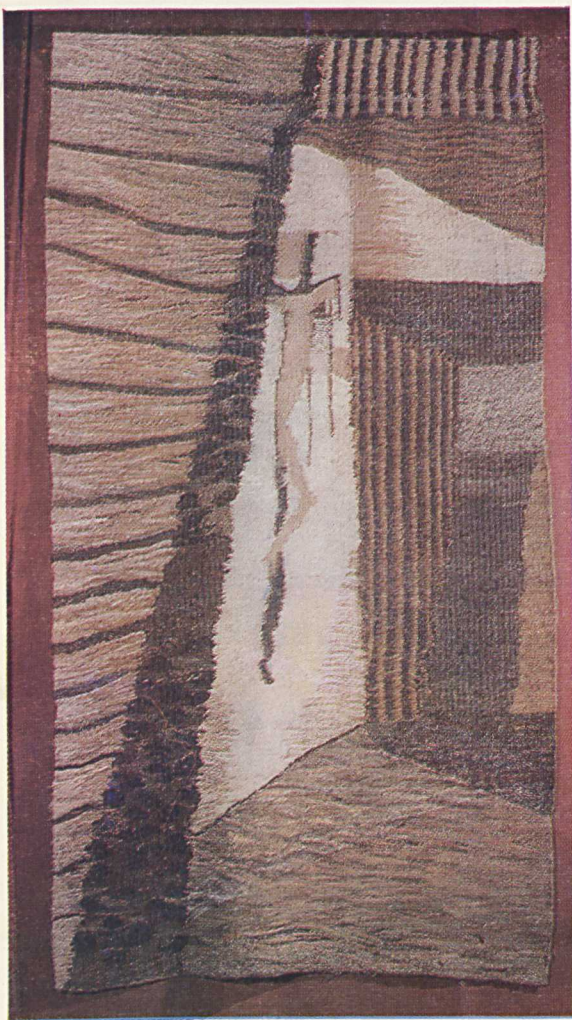
Варвара Савицкая

Сорокалетний юбилей Польской Народной Республики был отмечен в нашей стране целым рядом общественных, культурных мероприятий. В ознаменование совместной борьбы против фашизма в годы Великой Отечественной войны и братства Советской Армии и Войска Польского был открыт памятник в Рязани. В Москве состоялась большая, самая представительная из когда-либо демонстрировавшихся за рубежом, выставка современного изобразительного искусства Польши, на которой были представлены достижения в области живописи, скульптуры, плаката, декоративно-прикладного искусства и художественной фотографии. Выставка раскрыла перед советскими зрителями, что за четыре десятилетия существования в Народной Польше сложилась и развилась своеобразная современная национальная школа искусства. Среди других видов творчества особо значительное место приобрели польский современный гобелен и плакат, которые получили мировую известность. Публикуемые в журнале материалы посвящены проблемам развития декоративно-прикладного искусства в Польше и новому памятнику в Рязани.

В. Садлей.
Барбаросса. 1967.
Шерсть, лен, смешанная техника

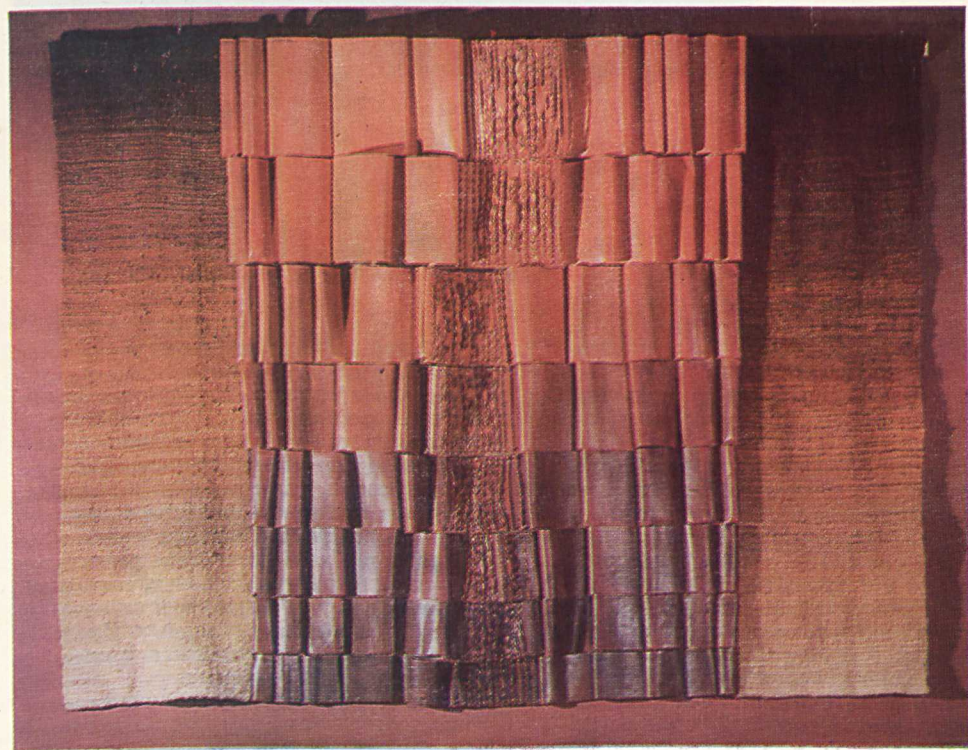
Общий вид экспозиции
раздела декоративного
искусства





М. Лашкевич
Баз названия. 1967.
Шерсть, лен, техника
гобелена

М. Абаканович.
Бирюзовый абакан.
1969. Сизаль,
смешанная техника



Б. Ковалевский
Симфония мажор-
минор. 1977. Шерсть,
лен, кожа, смешанная
техника

Проходившая летом этого года в Москве художественная выставка, посвященная 40-летию образования Польской Народной Республики, включала большой раздел декоративного искусства. Превосходно продуманный сценарий экспозиции, строгость отбора экспонатов и оригинальный метод их расположения позволяли широко познакомиться с лучшими работами ведущих мастеров, а также определить главные вехи развития основных видов декоративного творчества в стране, сорок лет назад вступившей в социалистическое содружество. В культуре Народной Польши декоративное искусство играет весьма заметную роль — и как могучее средство эстетиче-

ского воспитания, и как важный фактор формирования современной предметной среды. Характерно, что уже в первые послевоенные годы творчество польских художников керамики, стекла, гобелена стало развиваться под девизом: «Искусство должно стать повседневной потребностью общества». Как только страна встала на путь социалистического созидания, художники получили возможность включиться в решение насущных задач синтеза искусств. Частые выставки работ художников керамики, текстиля, стекла, мебели стали не только праздником, но и деловыми смотрами, на которых демонстрируются произведения, предназначенные для вполне конкретных интерьеров —

жилых и общественных. Сегодня в Народной Польше существует несколько крупных центров художественной жизни, среди которых наиболее значительную роль играет столица — Варшава. Тем не менее художники, работающие в области керамики и стекла, теснейшим образом связаны с Вроцлавом — здесь они либо работают, либо не раз принимали участие во вроцлавских пленэрах. И почти все учились здесь, во вроцлавской Государственной высшей школе изобразительных искусств.

Педагоги вроцлавского вуза большое внимание уделяют тщательной проработке формы керамического изделия в соответствии с его утилитарным назначением. Решающим критерием при этом являются благородная простота формы сосуда и безупречное совершенство его пропорций, определяемых особенностями работы на гончарном круге. Это подтверждали показанные на выставке работы и самих учителей — Юлии Котарбиньской и Рудольфа Кшивца, и их учеников разных поколений — зрелых мастеров Халины Олех, Станислава Шибва, Крыстыны Цыбиньской и талантливой молодежи — Анны Малицкой-Заморской, Бронислава Волянина.

Если вроцлавскую школу керамики, руководимую художниками-керамистами, отличает тяготение к классическим, традиционным гончарным формам, то в другом крупном центре керамического производства — Сопоте — развитие творческой мысли определили живописцы и скульпторы. Первым и многолетним руководителем мастерской керамики Государственной высшей школы изобразительных искусств в Гданьске была живописец Ганна Жулавская. Если Вроцлав должен был отвечать прежде всего требованиям промышленного производства бытовых изделий, то Сопот, в соответствии с социальным заказом времени, — идти навстречу синтезу с архитектурой. Сопотскую керамику отличают большой размах и масштабность замыслов, стремление к крупной пространственной форме. В Сопоте обязательна лепка из глины

вручную, а не на гончарном круге, поэтому формы более произвольны, часто очень близки органическим.

Основная тенденция современной польской керамики состоит в доминировании пластического начала, в повышенном интересе к форме, объему, силуэту, пропорциям, меньше — к цвету и живописным эффектам. Фактура допускается лишь как прием, подчеркивающий объем. Для большинства художников цвет и объем в керамическом произведении неотделимы, что позволяет называть некоторые работы «цветорельефом», как, например, «Рельеф-2» Антони Старчевского, получивший в свое время приз в Фазнице. Наряду с традиционными формами, а часто и оттесняя их, все шире распространяются пространственные и рельефные композиции монументального характера, заключающие в себе возможности взаимодействия с архитектурой. Их выразительность строится на сочетании колористического начала с пластическими эффектами, получаемыми в результате неожиданной смены планов, объемов, силуэтов. Интересные решения подобных пространственно-рельефных композиций представили на выставке Хенрик Люля, Янина Карчевская, Рышард Сураевский, Эдвард Рогущак.

Художественное стекло — новый вид творчества для польских художников, он возник лишь в послевоенный период. Существенную роль в его формировании сыграло отделение стекла в Государственной высшей школе изобразительных искусств во Вроцлаве, где ведется подготовка кадров художников для работы на предприятиях стекольной промышленности (в стране более семидесяти стекольных гут) и для индивидуального творчества.

Среди стекольных заводов на первое место скоро выдвинулась гута в Щитне Шленской, где на протяжении ряда лет художественным руководителем является выдающийся художник стекла Збигнев Хорбовы. За это время он создал и ввел в массовое производство несколько десятков новых образцов высокого художественного уровня, в корне изменивших лицо отечественной стекольной продукции.

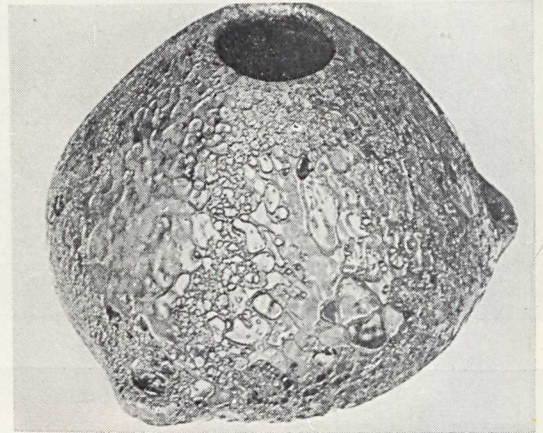
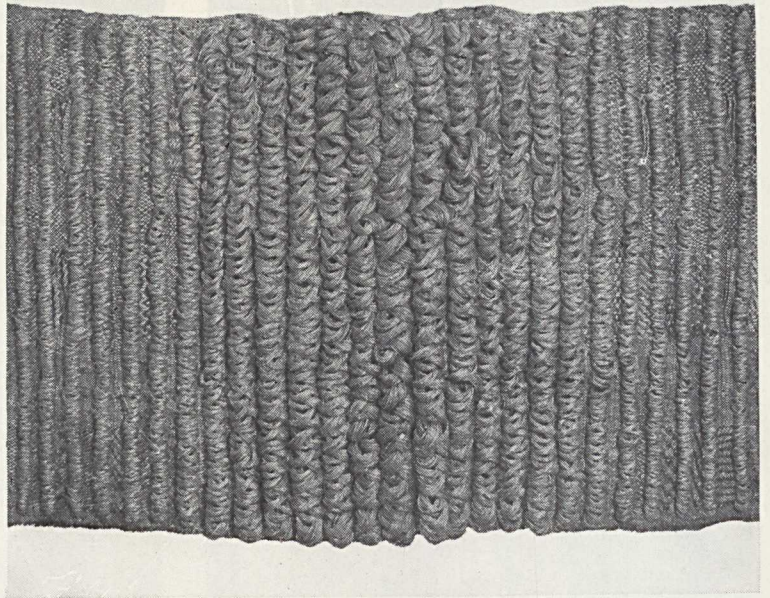
С начала 1960-х годов художники, не оставляя напряженной работы над созданием утилитарной посуды из стекла, начинают все активнее выявлять декоративно-пластические свойства стекла, обращаясь уже не к форме предмета, а к внутренней структуре материала, к живописно-скульптурным эффектам. Помимо традиционной формы цилиндра создаются сложные комбинации взаимопроникающих, сплетенных в неразрывное целое композиций. Сочетание правильных форм, идущих от традиционных приемов работы стеклодува, с элементами, сформированными вручную, вносит ощущение динамики и беспокойства, столь характерное для современного искусства. Резко возрастает интерес к цвету, который начинает играть новую роль, не просто украшающую поверхность, а участвующую в образовании формы. В этом плане особенно показательны работы такого высокого класса, как декоративные формы, созданные Чеславом Зубером, Войцехом Йодловским, Людвиком Кичурой, Тассисом Кириапоулосом.

В 1970-е годы польские художники стекла, керамики, гобелена обратились к решению новых задач. Новый период отличается с одной стороны, все большей требовательностью к техническому совершенству как в использовании материала, так и в исполнении эскиза, с другой — очевидным стремлением к расширению границ между жанрами и видами искусств, настойчивые поиски их синтеза.

Польская школа гобелена относится сегодня к числу наиболее значительных в мире. Главное ее достоинство — одинаковая степень виртуозного владения профессиональным мастерством — как станковым (живопись, графика, скульптура), так и декоративным, а равно и ремеслом ткача: ведь каждый художник все свои произведения выполняет собственноручно. Гобеленом занимаются сегодня в разных городах Польши, но самых крупных центров три: Варшава, Лодзь, Краков. Несколько поколений художников, состав-

М. Хойнацкая
Диминуэндо. 1973.
Сизаль, смешанная
техника

Х. Люля
Декоративный сосуд.
1970. Глина, глазури



ляющих сегодня единую школу польского гобелена, с признательностью и теплотой вспоминают тех, кто стоял у ее колыбели, — профессоров варшавской Академии художеств Мечислава Шиманьского и Элеонору Плотыньскую. Они сумели не только приучить своих учеников к артистичной смелости в обращении с материалом, но и привить глубочайшее уважение к наследию народного творчества, научить активному освоению конкретного опыта, на протяжении веков накопленного талантливыми мастерицами из народа. Ведь в Польше по сей день народное ткачество сохраняет свои региональные особенности во всех уголках страны.

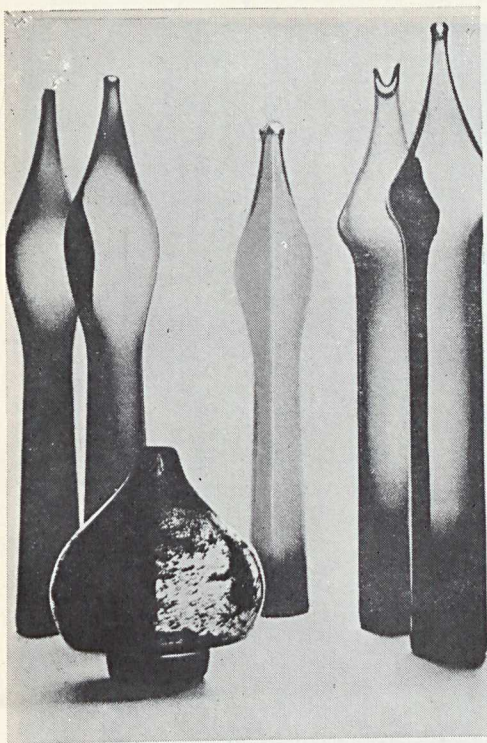
Рождение современного польского гобелена ведет свой отсчет от рубежа 1950—1960-х годов. Внешней вехой стала первая международная Биеннале гобелена в Лозанне (1962), сразу принесшая известность трем художникам — Магдалене Абаканович, Иоланте Овидзкой, Войцеху Садлею. Их первые эксперименты с текстильными композициями, выполненными собственноручно, положили начало целому направлению, сыгравшему немалую роль в формировании того явления, которое в мировой практике получило название «нового гобелена».

Блестящее профессиональное мастерство, доскональное знание свойств материала, исполнение своих эскизов на всех стадиях, включая подготовку пряжи и ее окраску, — все это позволяет польским художникам добиваться максимальной выразительности общего впечатления. Использование грубой пряжи, введение множества разнообразных, даже непривычных, «ткацких» материалов вроде дерева и ме-

таллической проволоки, изобретение невиданных дотоле приемов и структур стало характерным для работы художников-ткачей. Преобладают теперь крупноформатные композиции, главную роль в которых играет либо фактура, превращающая плоскую поверхность порой в горельеф, либо изобретательное сочетание различных ткацких структур. Наконец, состоялся выход гобелена в пространство: он отделился от стены, став трехмерным. Пионером в области «текстильной пластики» стала Магдалена Абаканович.

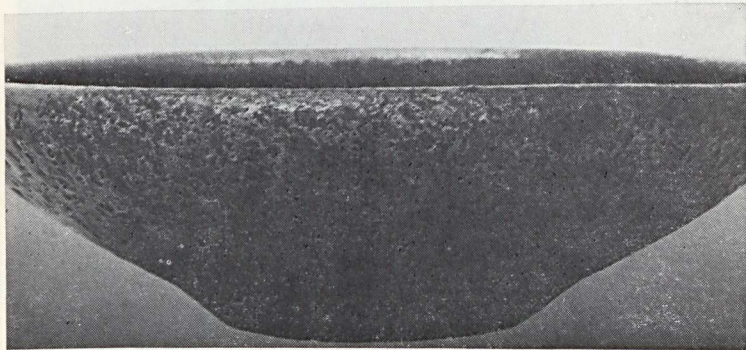
Уже первые созданные художницей гобелены претендовали на связь не со стеной, а с пространством интерьера в целом. Обостренное пластическое чутье постепенно привело ее к опытам с разного рода фактурными и структурными приемами (на выставке представлен один из первых гобеленов такого рода — «Ночной пейзаж», 1960). Постепенно Абаканович все смелее экспериментирует с волоконном и шнурами, отдавая предпочтение тем материалам, которые позволяют сосредоточиться на декоративно-пластических эффектах: натуральной шерсти (иногда даже непряденой), сизалю, конскому волосу, коноплиным шнурам. Цвет берет лишь один, локальный: красный, желтый, фиолетовый, но чаще всего — черный. В дальнейшем текстильная конструкция становится самостоятельным объемным объектом, доступным для обозрения со всех сторон. Так возникают «абаканы» — свободно парящие в воздухе громадные «текстильные скульптуры», виртуозно выполненные самой художницей из шерсти, сизаля и хлопчатобумажного шнура («Бирюзовый абакан»).

Традиционные материалы и ткацкие тех-



Т. Кириазопоулос
Комплект ваз. 1968.
Натриевое стекло

В. Голаковская
Миска.
1967. Глина, фактурная
восстановительная
глазурь



ники стали исходным пунктом для экспериментов, которыми занялись художники разных поколений — и ветеран польского гобелена Мария Лашкевич, и ровесник Абаканович — Войцех Садлей, и самые молодые, как Богуслав Ковалевский. Для Лашкевич обращение к подобным опытам было далеко не случайным: ее постоянный интерес к скульптуре был подкреплен годами учебы в мастерской Бурделя и воспоминаниями о народной деревянной скульптуре Литвы, откуда родом художница. Все это в сочетании с превосходным знанием основ народного ткачества — польского и литовского — привело к созданию оригинальной серии фигуративных композиций. Отдельные элементы, вырезанные из дерева, очень органично входят здесь в ткань, являясь одновременно и дополнением и контрастом мягкой фактуры гобелена. «Каждый материал, говорящий полным голосом, помогает увидеть красоту другого материала», — говорила Лашкевич. — Кроме того, такие дополнения драматизируют форму. В искусстве же самое важное — экспрессия, а не декорация». Подобное сочетание монументального лаконизма пластического языка с декоративной экспрессией близко и творческому темпераменту Садлея, включающего в свои текстильные «ассамбляжи» не только дерево («Дыхание пространства»), но порой и рыбацкие сети, звериные шкуры, металлические колокольчики. Сегодня те же принципы, но на основе еще большей монументализации образа, развивает Ковалевский: в его декоративной композиции с многозначительным названием «Симфония мажор-минор» художник виртуозно сочетает традиционные приемы

ткачества с оригинальной конструкции рельефом из кожи разного цвета и фактуры.

Однако наибольшее распространение в Польше получил все же не пространственный, а фактурно-рельефный гобелен. Основные черты этого направления ярко воплотились в творчестве трех варшавских мастеров — Иоланты Овидзкой, Барбары Фальковской, Марии Хойнацкой. Овидзкая была одной из первых, кто попытался сочетать в гобелене и живописность, и скульптурность ткачества, вводя в текстильную структуру сизаль, коноплю, металлическую нить, необычным образом сочетая их с привычным шерстяным волокном. Ее интерес к свободным, взаимопроницающим формам, порой как бы накладывающимся друг на друга, к уточненно-сдержанной колористической гамме неброских цветов («Вересковые заросли», «Деревья зла») помогает гармонично «вписать» отдельное произведение в конкретный интерьер. Это подтверждает пример работы Овидзкой над своеобразной «шерстяной фреской» (230 × 1905 м) для отеля «Виктория» в Варшаве — здесь художница добилась органичного слияния качеств монументального и декоративного искусства.

То же стремление к монументализации образов, к усилению пластической динамики гобелена отличает и творчество Хойнацкой. Ее более всего увлекает бесконечное многообразие возможностей, открывающихся перед вариантами ткацких переплетений. Колорит работ Хойнацкой суров: чаще всего она использует коноплю, лен, сизаль натурального цвета. Но неиссякаемая выдумка художницы в изобретении новых структур, переплетений,

фактур придает особую неповторимость ее композициям, их отличают лаконичность объемов, строгая архитектоника замысла, впечатляющая строгость и простота образа. Помимо показанных на выставке гобеленов «Лучи» и «Диминуэндо» Хойнацкая создала много декоративных композиций для общественных интерьеров, наиболее крупная из которых — грандиозный гобелен-занавес (350 × 1400 м) — украсила театральные зал мэрии в городе Бибераке (ФРГ).

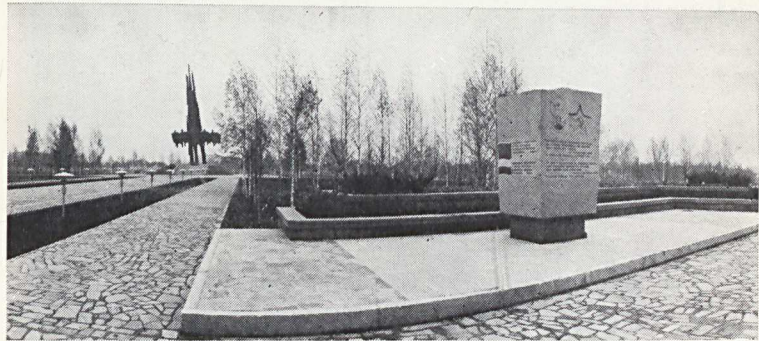
В противоположность Овидзкой и Хойнацкой, тяготеющих к крупномасштабным решениям, Фальковская склоняется к камерному истолкованию замысла, к насыщению образа глубоким философским подтекстом, к лирической трактовке главной темы, волнующей художницу, — природы. Фальковскую привлекает не внешняя, пышная красота бытия, а его глубокая, часто скрытая от неусуженного зрителя, но не менее прекрасная сущность — как в показанном на выставке цикле вердюр «Поля». Здесь художница с бережной любовью раскрывает перед нами покоряющую прелесть неспешного, неслышного произрастания скромных, но так необходимых для жизни человека трав и злаков. «Среди моих тем — не только дерево, растение, камень, — говорит Фальковская. — Это может быть гроза, ветер, небо, туча, вода, тишина, потому что темой может стать все — и все может быть выражено при помощи нити на кросне».

В начале 80-х годов, в соответствии с общей тенденцией развития мирового гобелена, среди польских художников заметился возврат к традиционным видам текстиля, к классическому гобелену, к фигуративным композициям, к возвращению гобелена стене. Однако подход к этим принципам иной, обусловленный особенностями восприятия нынешнего времени. Даже обращение к наиболее традиционной технике двухосновного ткачества, столь популярного и по сей день в польской деревне, приводит сегодня к появлению кардинально иного, остросовременного образа, что видно на примере показанного на выставке гобелена «Зеленый виноград», созданного художницей из Белостока Изабеллой Марциан.

В юбилейной экспозиции московской выставки были представлены преимущественно уникальные произведения. Серьезность и глубина творческих задач, стоящих сегодня перед польскими художниками керамики, стекла, гобелена, делают особенно важным и необходимым этап всестороннего экспериментирования в области декоративного формообразования. Тем более что результаты этих творческих опытов всегда отчетливо прослеживаются и в работе художников над образцами для массового производства. Другая форма ответа художника на социальный заказ эпохи — выход в архитектуру, создание произведений монументально-декоративного плана. И здесь трудно переоценить возможности, тающиеся в декоративных композициях из стекла, глины, шмота, в традиционных и современных видах гобелена.

Художникам декоративного искусства Народной Польши свойственна особая острота пластического и колористического видения, которая объединяет мастеров разных жанров и разных поколений. Можно с уверенностью сказать, что одна из основных причин этого — постоянно ощущаемая связь с национальным художественным наследием, и прежде всего — с опытом народных мастеров. Народное творчество не только входит в повседневный быт как его украшение — оно оказывает глубокое, сильное и животворное влияние на интерьер и одежду, на пластику и колористику произведений художников керамики и стекла, на облик и образы гобелена, сценографии, станкового искусства. В этой цельности современной художественной культуры Народной Польши — истоки ее жизнеспособности и залог плодотворности дальнейшего развития.





Бронислав Хромы, скульптор (ПНР)
Юрий Воскресенский, архитектор (СССР)
Памятник Советско-Польского братства по оружию в Рязани. 1983

* В работе над созданием памятников приняли участие следующие организации:

с советской стороны — проектный институт «Рязаньграждан-проект», ленинградский завод «Монументскульптура», Мытищинский завод художественного литья, Минский завод монументальных скульптур и производственного литья, Каменногорский карьер и Кондопожский камнеобрабатывающий завод, Министерство промышленности строительных материалов РСФСР, Художественный фонд РСФСР;

с польской стороны — Государственное предприятие «Художественные мастерские», Металлический завод «Предом-Меско» в г. Скаржиско-Каменна, а также Городское предприятие электротехнических работ и Городское предприятие работ по озеленению в Варшаве.

Работами по реализации памятника руководили: Координационный совет при Министерстве культуры СССР и отдел изобразительного искусства и памятников того же министерства. С польской стороны проектными работами руководил Департамент изобразительных искусств Министерства культуры и искусства ПНР. По организационным и основным вопросам, касающимся идейно-художественного выражения памятника, и в транспортировке модели из Польши в СССР сотрудничали Главные политические управления и Генеральные штабы Войска Польского и Советской Армии.



Памятник братству по оружию

Наталья Иванова

Память войны... Время не властно над ней. И по прошествии сорока лет она, как и прежде, остается одной из волнующих тем современности. У темы этой множество граней, в них и горечь утрат, и мужество подвига, и радость побед, и братство друзей...

*От Оки до Берлина,
Не страшась преград,
Шли солдаты, братья по оружию.*

*Был щитом для брата брат,
Умирал за брата брат,
Родила победу эта дружба.*

Эти слова польского поэта Януша Ляскового (в переводе Роберта Рождественского) высечены на граните у памятника Советско-Польского братства по оружию, открытого в городе Рязани. Он установлен в год 40-летия Народного Войска Польского, в память о тех днях, когда здесь, на рязанской земле, рождалась первая часть регулярной польской армии, которая вместе с советскими солдатами прошла долгий и трудный путь борьбы за освобождение Польши, Чехословакии, Берлина.

Символом дружбы двух армий и двух народов стало сооружение монумента, активное участие в котором приняли обе страны. Идея памятника зародилась в 1978 году среди общественности Рязани. Для подготовки его проекта Министерство культуры и искусства ПНР пригласило двух известных скульпторов — профессора Тадеуша Лодзяну из Варшавы и Бронислава Хромы из Кракова. К осуществлению был принят проект, предложенный Брониславом Хромы. Отливку и установку взяла на себя советская сторона.

Реализация проекта в материале была проведена в рекордно короткий срок, за неполный год совместной работы необычного советско-польского коллектива*, завершившейся 12 октября 1983 года открытием памятника. Труд сотен людей из многих городов отлился в металле, воплотившем замысел польского скульптора.

Памятник установлен в обширном парке вблизи Оки, организация и планировка которого выполнены с расчетом на комплексное взаимодействие всех слагаемых мемориального ансамбля. По замыслу московского архитектора Юрия Воскресенского, парк стал органичным продолжением общего пространственного замысла монумента и его естественным развитием. Планировка аллеи, организация зон с видом на памятник, подбор зеленых насаждений и распределение их по территории, установка освещения — все здесь подчинено единому замыслу, все обусловлено его художественной программой.

Центром ансамбля и его духовным средоточием остается сам монумент. Грозные залпы «катюш», поразившие в годы войны воображение юного Бронислава Хромы и оставившие в нем неизгладимое впечатление, легли в основу концепции, предложенной скульптором. Как бы навечно застыв в металле, они образовали мощную высотную доминанту, по оси которой на высоте 3,5 м от основания разместились основной «узел» композиции: группа солдатских фигур, взметнувшихся в атаку. Польяки и русские встали плечом к плечу в едином порыве.

Ясный силуэт композиции, легко «прочитаемый» на фоне неба с самых дальних подходов к памятнику, помогает раскрытию главной идеи замысла с первого взгляда, исключая иные его толкования. При ближайшем рассмотрении эта однозначность наполняется драматургической сложностью пластической обработки масс и деталей.

Оживленная игра света и теней на шероховатой, как бы «вылепленной» поверхности металлических форм создает бесконечное разнообразие зрительных впечатлений. Движение масс дробится и множится, отчего возникает иллюзия легкости парения 120-тонного бронзового скульптурного объема.

Однако чтобы эта иллюзия формы закрепилась в формах пространства, интуиция художника должна соединиться с точным расчетом архитектора. В данном случае авторский союз оказался удачным. Скульптурный объем памятника точно вписался в «рисунок» пространства вокруг него. Ряды дорожек центральной аллеи, развернутые навстречу памятнику, дают дополнительную перспективу его движению, увеличив тем самым параметры его пространственной активности.

Сорок берез, привезенных из Польши, встали «почетным караулом» по их сторонам, выделяясь на фоне живописной компоновки групп специально подобранных деревьев и цветущих кустарников (с учетом их разной окраски в течение года) и вызывая отдаленные ассоциации с торжественным ритмом колонн пропилей, традиционно фиксировавших главный подход к памятнику. В остальных случаях планировка парка предусматривает возможность восприятия монумента со специально законпонованных и удобных для обзора точек, откуда он раскрывается разными своими гранями, в разных сочетаниях с элементами ландшафта. Открытие памятника Советско-Польского братства по оружию в городе Рязани вылилось в волнующую демонстрацию неослабевающих дружеских связей двух братских стран.

Одиннадцать новых имен

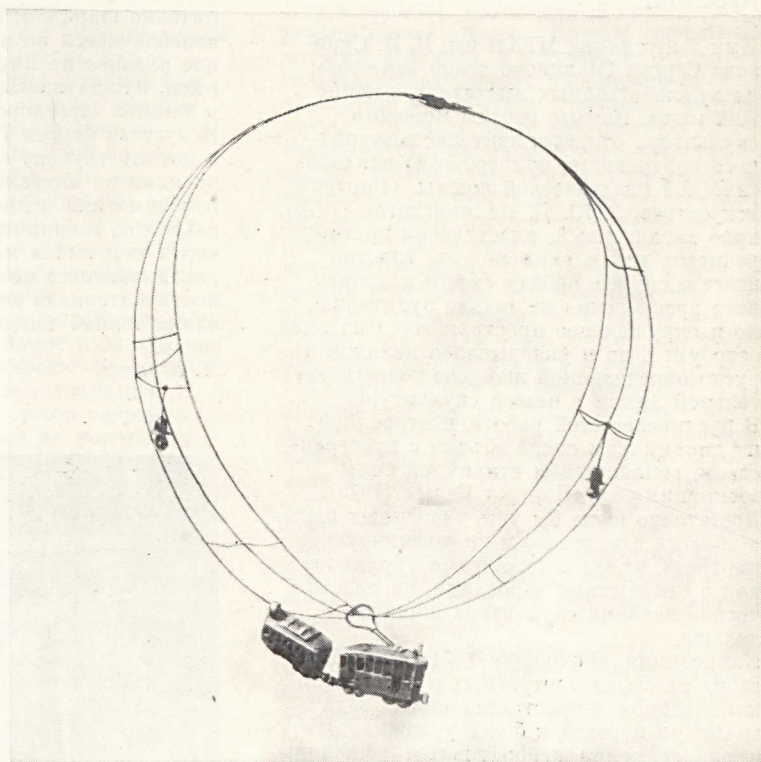
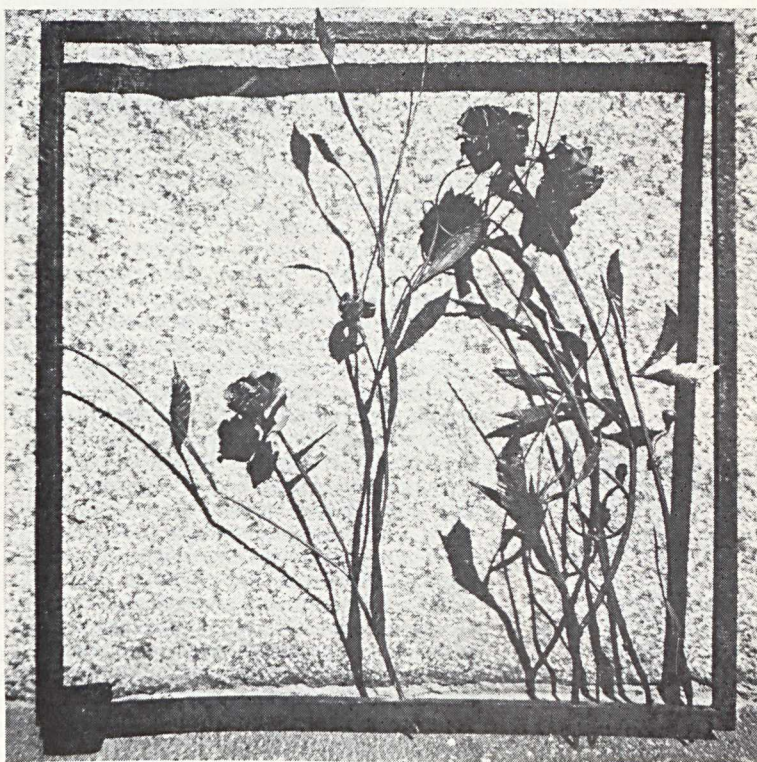
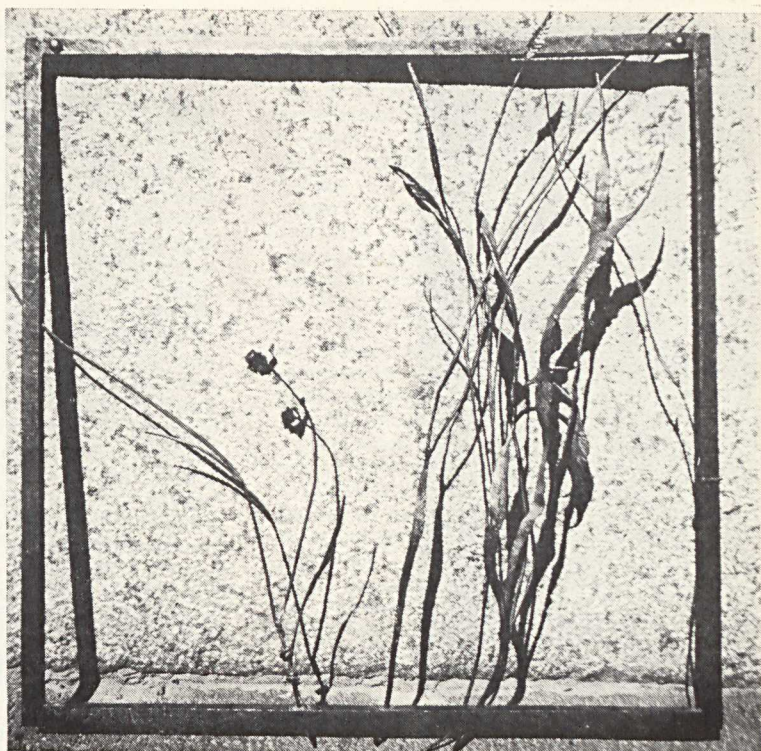
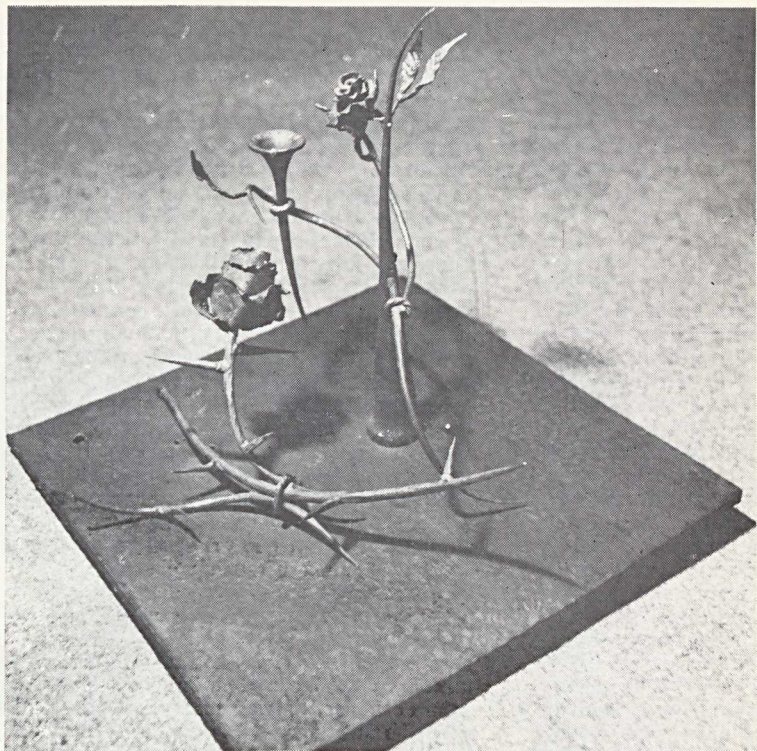


С. Горьяинов. Москва
Карнавал. Шамот,
ангоб, глазурь

Рождение гобелена.
Бронза

Выстрел. Шамот,
ангоб, соли

На берегу. Шамот,
ангоб



Д. Смирнов. Псков

Памяти павших.

Кованый металл

Композиция «Цветок».

Кованый металл

Композиция «Осенние

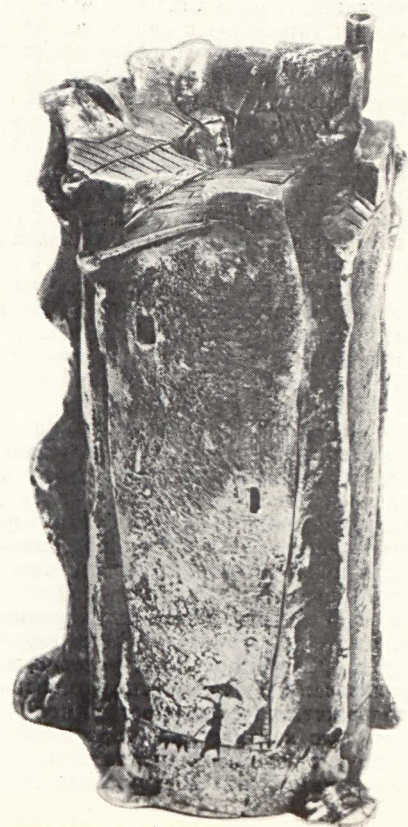
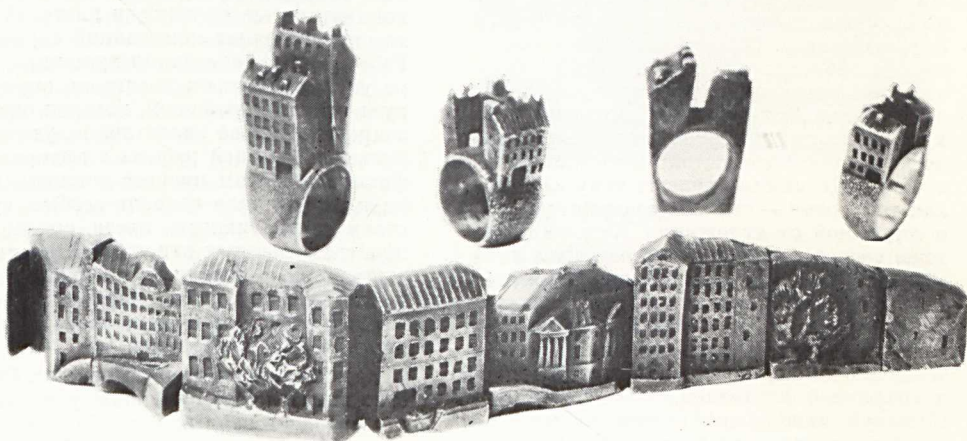
цветы». Кованый

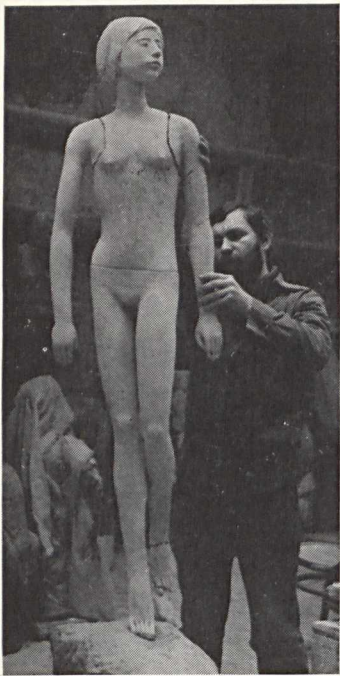
металл

Ю. Рудак. Ленинград
Браслет и кольца по
мотивам архитектуры
Ленинграда. Металл

Ю. Рудак.
Колье «Трамвай».
Металл

Ваза «Старый дом».
Металл





Сергей Горяинов Москва

Имя выпускника МГХИ им. В. И. Сурикова Сергея Горяинова стало заметным на художественных выставках в конце 70-х годов. Первые работы молодого скульптора открыли зрителю незаурядного портретиста, приверженца психологической пластической школы. «Портрет искусствоведа Ю. Д. Колпинского» (1976), ярко характерный, пластически красноречивый, как и сама модель, властно втягивающая в орбиту своего искрометного красноречия не только аудиторию, но и окружающее пространство, был смел, остроумен, но и укладывался целиком в русло определенной жанрово-повествовательной линии в нашей скульптуре.

В противовес этой работе, построенной на динамичном споре объема с пространством, воплощением стихийной силы воспринимался «Портрет Веры» (1979). Достаточно было бы уже уверенных шагов в области станкового и композиционного портрета, чтобы заговорить о Горяинове как о самобытном даровании, но пластические искания скульптора пошли дальше.

Композиция «Рождение гобелена» (1979) стоит на стыке портретных и собственно композиционно-пространственных задач, знаменуя переход к более усложненным и одновременно декоративным решениям. Поворот становится особенно явствен в последующие годы, а точнее, с момента обращения Горяинова к керамике, все чаще применяемой в последнее время в станковой пластике. Почувствовав специфику материала, скульптор нашел свой технологический прием — несущая конструкция, состоящая из металлических труб, давала возможность монтировать на них керамические объемы.

Произведения Горяинова начала 80-х годов, выполненные в шамоте, неоднозначны в смысле истолкования. Они интеллектуальны и порой парадоксальны в трактовке традиционных тем. В композиции «Карнавал» (1982) нет ожидаемой насыщенности красок. Экцентricность, бурная фантазмагория сменяющих друг друга лиц, масок, костюмов в ней — не главное. Это не апофеоз карнавала, а скорее раздумчивый и немного грустный финал, отблеск-воспоминание о протчем празднике. Его отголоски слышны в мерцании прихотливо-изысканной орнаментики одежд, в живописной фрагментарности мелькающих фантастических видений, переданных декоративной росписью. Умелое обыгрывание керамического материала в подвижности его трепетной фактуры оттеняет условность театрализованной пантомимы. Композиция тревожит недосказанностью, неожиданностью контраста: за сорванной беспечно-веселой маской паяца скрывается задумчивый лик, обнаруживая глу-

боее размышление над жизнью, над пестрым калейдоскопом смешного и трагического, комического и серьезного. В керамических работах Горяинова не следует искать прямых аналогий с бытовыми ситуациями. То или иное жизненное явление предстает не в сиюминутности факта, а в философски осмысленной временной протяженности. Композиция «На берегу» (1979) готова вместить в свой микромир представление о целом макром мире, о бесконечности вселенной, где на сферических планетарных поверхностях удерживаются ритмично сбалансированные детские фигурки и во все времена надежными, вечными остаются проявления женственности и мужественности, доверчивости и доброты. Образно-структурная ткань этого и подобных ему произведений соткана из выразительных, иногда чуть диссонансирующих, но при этом всегда тонко сгармонизированных композиционных и пластических акцентов. В «Выстреле» (1983) ими становятся уверенная диагональ жеста спортсменки, целящейся в мишень, плотная пригнанность интенсивных по цвету, лаконичных скульптурных форм, диктуемых самим материалом — шамотом. А устойчивость вертикали хрупкой фигурки мальчика с примостившимся на его плече зверьком («Мальчик и обезьяна», 1983) проверяется своего рода камертоном — висящим на ниточке шариком: как зыбко это, словно колеблющееся на чаше весов, гармоничное равновесие мира юной живой природы, нуждающейся в покровительстве и защите взрослого!

Искусство Сергея Горяинова человечно, а потому глубоко современно. Острота реакции на актуальность современной проблематики и личностное, индивидуальное ее восприятие — примечательная черта творчества молодого скульптора, доказывающего неограниченные возможности материала керамики в решении не одних только декоративно-прикладных задач.

М. Юргенс



Елена Щетинкина Южноуральск

По окончании Строгановки Елена Щетинкина приехала на Южноуральский фарфоровый завод. Вскоре появляется ее первая работа, в название которой вынесена одна из острых проблем дня — «Художник и завод». Молодая художница трактует ее очень своеобразно, свободно, с открытой эмоциональностью. Щетинкина решает тему завода как тему огня — стихии самостоятельной и отдельной от художника. Художник тоже сосредоточен и таинствен «сам по себе». Но нечто их объединяет. Вероятно, то, что и белый, дышащий золотым пламенем дракон-завод и золотоглазый, готовый творить чудеса художник рождены доброй, одновременно простодушной и ироничной фантазией. Пожалуй, наибольшее количество вопросов и сложных впечатлений рождают уникальные сервизы Щетинкиной. Дисциплина функциональных форм, которые

органично включали бы декоративные элементы, поиски новой образности в современном сервизе — эти проблемы стремится решить в своих работах молодая художник. В сервизе «Белое эхо» скульптурные детали должны передать некий пластический порыв, одушевить статику форм. Автор пытается это сделать, обращаясь к барочной классике. К сожалению, обращение это слишком серьезно, хотелось бы большей свободы, может быть, игры в решении. Гораздо более живые и современные ассоциации рождает сервиз «Встреча в Ленинграде», тоже обогащенный виртуозно выполненными скульптурными деталями. Фигурки «встретившихся» как будто отбрасывают звездную тень, интересно их положение в пространстве — над сервизом, на крышках чайников — это как стояние на высоком мосту. Само сочетание белого фарфора, его полупрозрачной ясности с тончайшей, почти паутиной росписью золотом — вполне «ленинградское» по своей сути. И хочется столь же оригинального решения функциональных предметов сервиза.

После трех лет работы Елены Щетинкиной на заводе в Челябинске состоялась ее персональная выставка фарфора и графики.

Современные выставки молодых часто удивляют программной направленностью творчества, точно сформулированной художниками для себя и не составляющей тайны для зрителей. Имея, разумеется, свои положительные стороны, это все же вызывает мысли о каком-то возрастном феномене раннего «старения». Творчество Щетинкиной заразительно более всего тем, что работает она как-то размашисто, широко, с решительностью молодости, готовой все отдать за прекрасную щедрую радость творчества, дарящую чудеса не только зрителям, но и самому художнику.

Под сенью тяжелого полукупола — хрупкое, тончайшими лепестками расцветшее дерево, мужская фигура и плывущее отражение в темном стекле — это композиция по стихам Хафиза. Велеречивость восточной поэзии, ее прясная истома переданы в живом авторском ощущении. Художник парадоксально соединяет шамот и фарфор — тяжелое и легкое; фактуры — гладкую, сияющую, и шероховатую, грубую; лаконизм формы и тонкую детализацию. На сложных пластических взаимосвязях построена композиция «Озарение». Захватывающую игру пространств создают взаимодействие белого фарфора и сияющего золота, многократное отражение в зеркальной поверхности мерцающих огней зажженных свечей. Неожиданность и богатство впечатлений возникают от созерцания работ такого характера. В «Байкальской Венере», лаконичной по силуэту композиции, удивительным образом передано чувство пейзажа, широко открытого во все стороны, и ощущение мощи Байкала, его прозрачной свежести.

Восточная серия работ, выполненная Щетинкиной по впечатлениям поездки по Туркмении и Узбекистану, — значительный раздел выставки. Здесь можно проследить рождение замысла и его воплощение в материале. От карандашных набросков, удивляющих точностью, конкретностью видения, и пастелей — до скульптурных композиций с росписью. Работа в фарфоре, когда художник ждет результата долгими месяцами, стимулирует занятия графикой, которая способна закрепить живое впечатление, уточнить замысел будущей работы в материале, фиксировать сам процесс воплощения идеи. Щетинкина одарена особым чувством декоративности цвета, смелостью пространственных отношений. Ее листы, выполненные пастелью, рисованы на одном дыхании и являются как бы вознаграждением за длительную тщательность работы в фарфоре.

Одаренность молодого автора — в богатстве впечатлений от жизни, увиденной в очень достоверных подробностях, и в волшебном умении фантазией художника преобразовать обыденное в чудесное. Молодые часто бывают несамостоятельны,

и, как верно было отмечено в одной из дискуссий о молодых, механизм несамостоятельности — в неискренности. Щетинкина — искренна и предлагает своим зрителям лишь то, что прочувствовано и пережито ею самой. Она не делает выводов «на все времена», выводов общезначимых. Ее цель скорее в познании, понимании мира, его законов, осознании собственных жизненных задач.

И. Духина



Дмитрий Смирнов Псков

Дмитрий Смирнов — ученик и продолжатель отца, псковского художника Всеволода Смирнова, много сделавшего для возрождения у нас древнего кузнечного ремесла. Молодой художник вполне профессионально, можно даже сказать, мастерски владеет довольно редким ныне искусством горячей ручнойковки. Постоянно работая вместе с отцом над оформлением различных интерьеров (как пример можно привести оформление ленинградского ресторана «Аустерия» и советского консульства на острове Шпицберген), молодой художник в своих самостоятельных работах ищет новые возможности декоративного использования металла. Металл в интерьере — это, как правило, оконные, каминные или разделительные решетки, светильники, ставни. Дмитрий Смирнов стремится отойти от традиционных прикладных форм, его работы — своего рода свободная биопластика в металле. Растительные мотивы всегда были типичны для кованых изделий, но в работах Смирнова они берутся не как элемент орнамента, а в плане изобразительно-натурного, тематического.

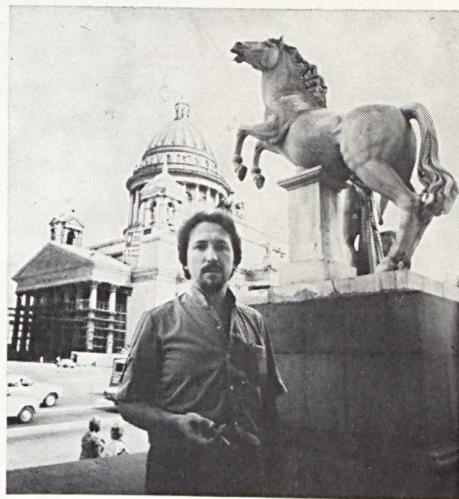
Дипломную работу Дмитрия — декоративную композицию «Дерево жизни» — можно назвать программной для молодого художника. Ощущение жизненной силы, роста создается в ней не только энергичностью жадно внедряющихся в пространство форм, не только контрастом мощного ствола и тонких молодых побегов, но и выявлением свойств материала, подчеркиванием металлической природы «Дерева»: нарочитой обнаженностью сварочных швов, незамаскированностью клепки деталей. При круговом обходе работа демонстрирует то «природную», то «металлическую» свою сущность. Усилия человеческой руки, противоборствующей с неподатливым металлом, выступают как бы аналогом пробуждающейся силы растения. Образ не подчиняет себе материал, а решается в зависимости от него, акцентирует созвучные ему качества металла. Техника становится продолжением образа, а может быть, не продолжением, а началом, потому что ковку художник ощущает не как последовательность творческой и технической работы, а как единый

процесс, где искусство неотделимо от ремесла.

Близка к «Дереву жизни» серия небольших камерных композиций «Розы». Металлические «розы» очень натуральны, но отнюдь не имитационны: их форма монументализируется в согласии с материалом — плотные упругие стебли держат тяжеловатые венчики пышных лепестков, темнота и матовость железа придают «черным розам» неожиданно романтический облик, напряженная вибрирующая поверхность кованого металла создает ощущение живой трепетной материи. Эти розы и похожи и непохожи друг на друга; кованый цветок — рукотворный, хранящий следы прикосновения огня и молота, так же уникален, как живое растение, и, наверное, впечатление естественности, органичности природной формы в работах Смирнова достигается еще и тем, что в них улавливается природный ритм с его повторяемостью и бесконечным разнообразием. В настенных композициях «Осенние цветы» металл выглядит по-иному: на первый план выступает его графичность, объем здесь лишь оттеняет и обогащает сложный силуэт. Как бы случайное сплетение немного поникших цветов и трав контрастирует с белыми пустотами фона, а строгость прямоугольной рамы подчеркивает непринужденность и изящную асимметрию композиции. Сохраняя характерную для русскойковки пружинистую упругую линию, художник насыщает свои работы современным образным содержанием, которое диктует ему неисчерпаемая тема «расцвет и увядание». В пространственной композиции «Памяти павших» все те же растительные мотивы приобретают драматическое звучание: ломкие угловатые линии древесных стволов, усеянные шипами стебли, резкий контраст черноты металла с пламенем свечей.

Создание для Ленинграда интерьерных композиций в металле имеет и свои преимущества, и свои трудности: соседство архитектуры с металлом — традиция города, и не учитывать этого современный художник-металлист не может. Думается, Дмитрий Смирнов находит в своих работах ту меру соотносительности с прошлым, которая делает их органичными для города и в то же время далекими от прямой стилизации. Хочется надеяться, что творчество Дмитрия Смирнова будет способствовать возрождению в Ленинграде монументальных работ в металле.

М. Аграновская



Юрий Рудак Ленинград

В Ленинграде, городе, богатом мастерами керамики, стекла, текстиля, число художников, избравших своим материалом металл, очень невелико; в дискуссиях о декоративном искусстве Ленинграда работы по металлу пока остаются в тени. Между тем на ленинградских выставках можно все чаще увидеть произведения

молодых металлостов, выпускников недавно открытого отделения художественной обработки металла ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. Среди художников, самобытно и интересно работающих в металле, — Юрий Рудак.

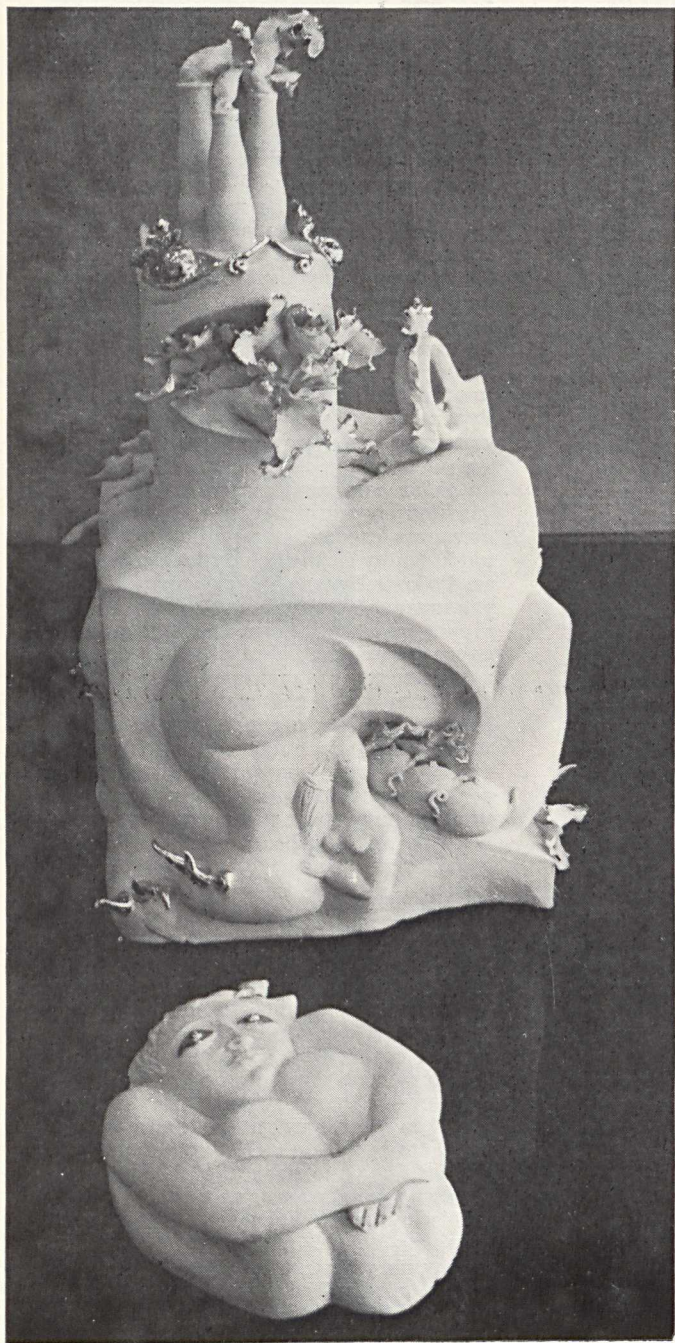
Направление, в котором работает Юрий Рудак, — ювелирная пластика — оформилось не так давно. Выставки под названием «Ювелирная пластика» всего дважды проводились в Ленинграде. В отличие от большинства работ, показанных на этих выставках, работы Рудака можно отнести к ювелирным не столько по материалу и технике его обработки, сколько по своеобразному использованию форм ювелирного украшения. Как и многие ленинградские художники, Юрий Рудак воспринимает ориентацию на утилитарное назначение предмета как ограничение для творческой фантазии, но он не отмежевывается от первоначальной функции предмета полностью, а пытается сделать порожденную функцией форму важным компонентом образа. Работы Рудака не определяются утилитарной формой, но сохраняют структурное родство с ней. Специфика конструкции предмета обыгрывается художником, становится поводом для фантазии и основой сюжета, а сюжет его работ — человек и город. Художник метко улавливает парадоксальные сходства и скрытые соответствия привычных реалий нашей жизни с формой создаваемого им предмета, и происходят удивительные метаморфозы: украшение превращается в городской пейзаж, а картина города — в кольцо, вазу или шкатулку. Произведения насыщаются изобразительностью, порой даже повествовательностью, но изобразительность воспринимается в них органично, потому что в ее основе лежит как бы овеществленная метафора предметной формы. Отраженный в воде мостик становится кольцом, пластина браслета отождествляется с окном, а браслет — с рядом окон. Может пластина браслета преобразиться и в дом — тогда появляется браслет «Набережная», в другом браслете предстает Летний сад в кольце опоясывающих его вод. Спешащий в пути проводок трамвая «увиден» как кольцо. Эта работа, сочетающая остроту замысла с тонкостью исполнения, пожалуй, одна из наиболее удачных. Она и предельно изобразительна, и вполне функциональна, настолько органично слиты в ней образное и конструктивное начала.

При всей неожиданности ассоциативного мышления художника его работы очень естественны, ненарочиты, в них нет надуманности, «фокуса», но есть многое от игры-импровизации. Собранные вместе, они с особенной ясностью раскрывают свою двойственную природу, воспринимаются то как коллекция украшений, то как портрет многоликого города. Это не парадный Ленинград со всеми известными зданиями-символами, и в то же время это именно он, в обрамлении оград и переплетении решеток, во всей необъятности своего силуэта, удвоенного отражениями. Это город и поэтический, и повседневный, милый в своей будничности и узнаваемости, настолько обжитой, слившийся с людьми, что становится одушевленным.

Работы Рудака не просто сюжетны — художник вкладывает в них свои размышления о городе как о порождении и продолжении человека, о Доме с большой буквы — средоточии тепла, надежности, прочности.

Произведения Юрия Рудака, конечно, отнюдь не всегда бесспорны в частностях решения, но всегда интересны по замыслу. Синтетичные по своей природе, они требуют и соответствующих критериев оценки; порвавшие с функцией, они тем не менее возвращаются к ней опосредованно, через логическое соответствие формы и образа. Нетрафаретность мышления, стремление к слитности внутренней структуры и внешнего мотива, думается, и есть наиболее ценное начало в творчестве ленинградского металлостова.

М. А.

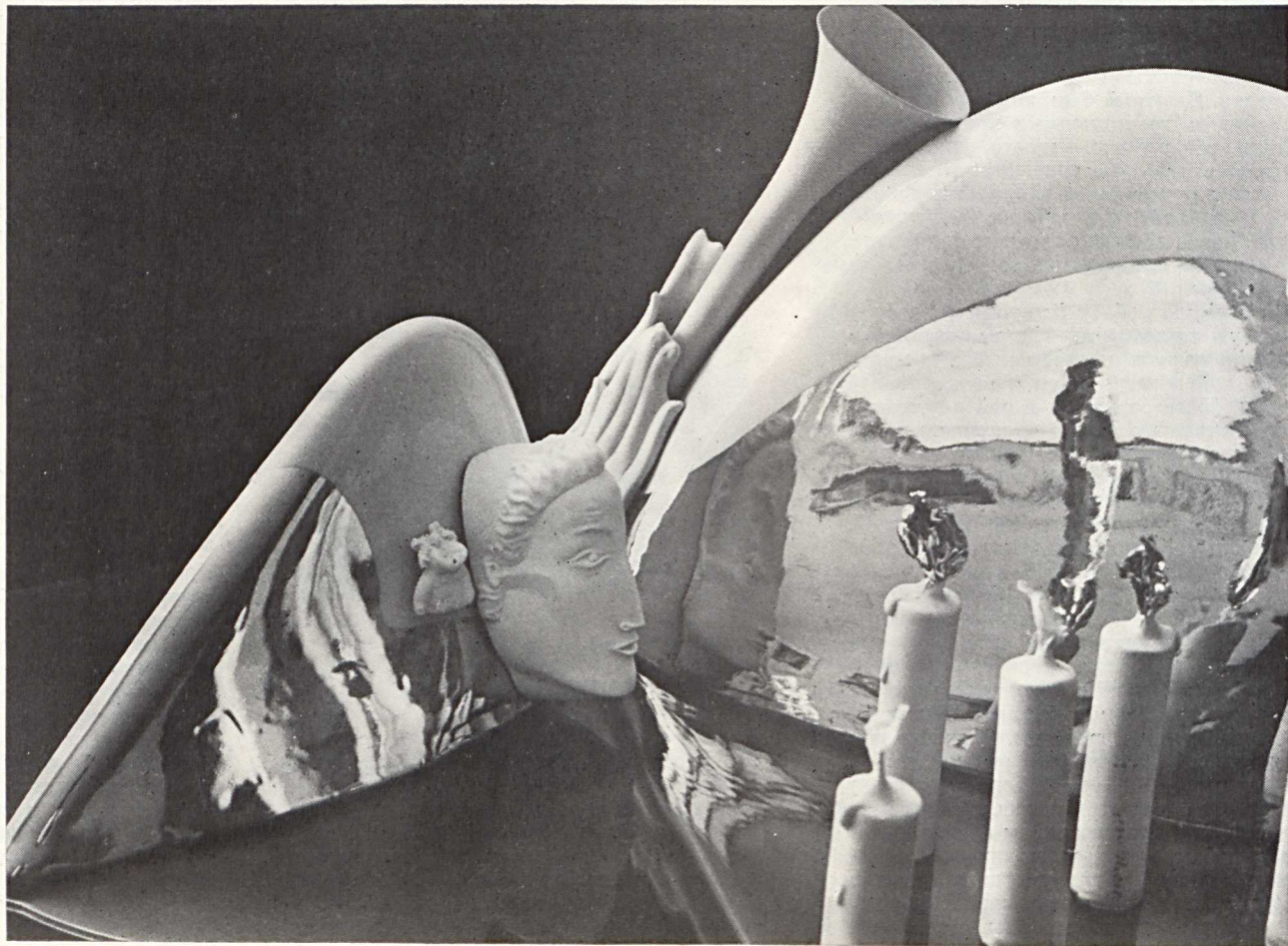


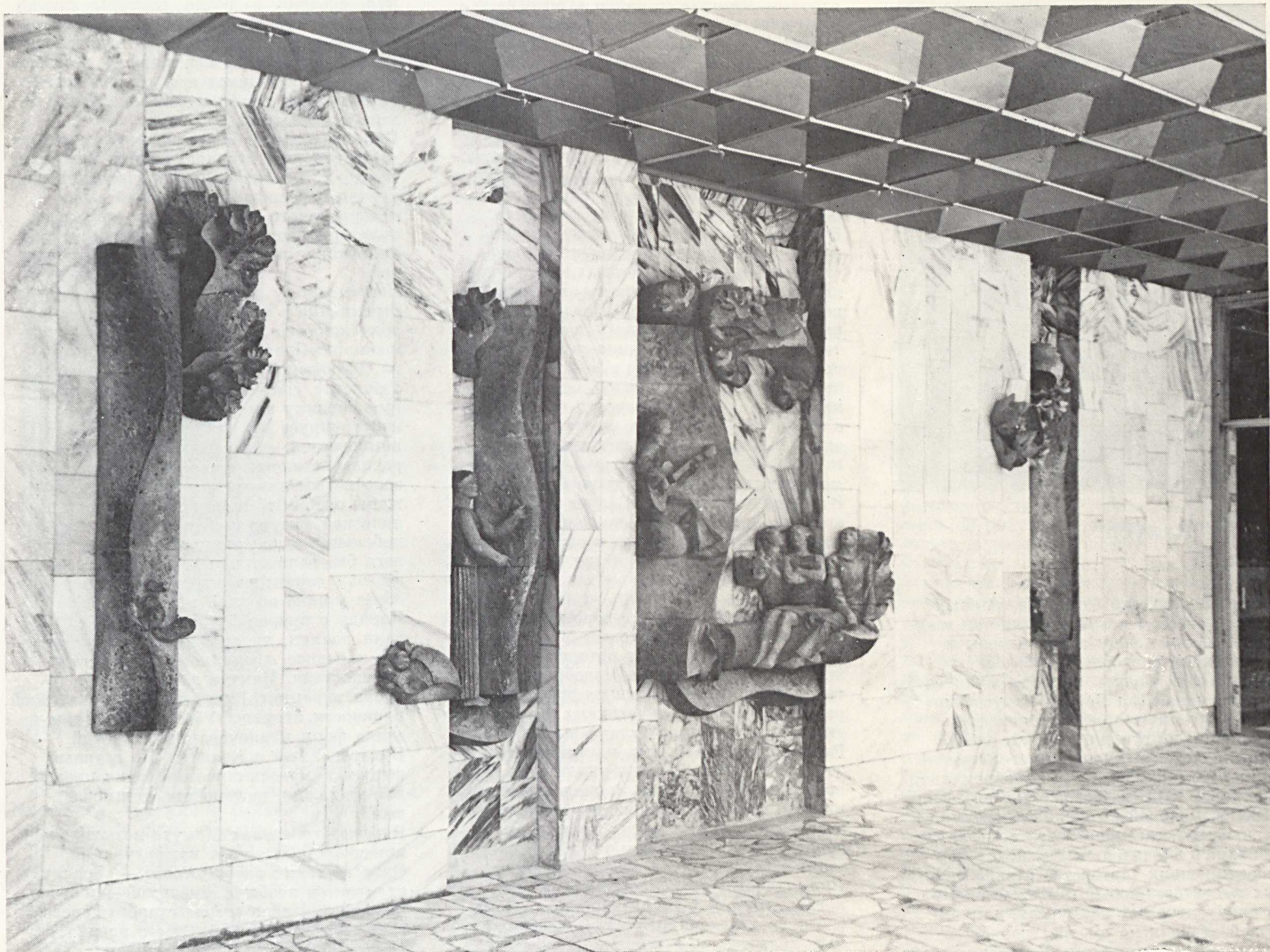
Е. Щетинкина. Южно-уральск
Художник и завод.
Бисквит, золото

Сервиз «Встреча в Ленинграде». Фарфор, золото

«Художник и завод». Фрагмент композиции

«Озарение». Фарфор, золото





Б. Валуев. Москва
Туристы на привале
Горельеф в спортивном
комплексе. г. Раменское.
Шамот, соли, глазури

Е. Данильянц. Москва
Композиция ваз «Лето».
Фаянс, роспись

Композиция
«Дзинтари». Шамот,
роспись





Борис Валуйев Москва

Общепризнано, что одним из главных условий синтеза искусств является взаимопонимание между архитектором и художником, способность последнего компетентно решать вопросы архитектурного порядка. Для Бориса Валуйева подобные задачи в профессиональном отношении не стояли, так как он, по сути, является и художником-монументалистом и архитектором одновременно. Окончив в 1969 году отделение интерьера МВХПУ, молодой выпускник поступил в Моспроект-2, где проработал семь лет, добившись значительных успехов как проектировщик (авторство в ряде крупных объектов, первые и вторые премии на архитектурных конкурсах, диплом второй степени на смотре творчества молодых архитекторов г. Москвы 1972 года).

С 1975 года Валуйев выступает как художник-монументалист, начав свои поиски с освоения керамики — материала и архитектурного и скульптурного одновременно. В своих первых работах (декоративные рельефы в санаториях «Южное взморье» в Сочи и «Бештау» в Железноводске) в роли художника он действовал более как архитектор, ставя себе не столько задачи создания самоценных произведений, сколько добиваясь композиционной завершенности построек. В последующих опытах с керамикой в интерьерах спортивного комплекса Раменского приборостроительного завода художник пытается приблизиться к той невидимой грани, на острие которой можно достичь уровня изобразительной тонкости станковой композиции, сохранив при этом декоративную и архитектурно-композиционную функцию керамики. В этой работе Валуйеву удается найти свой собственный художественный язык, основанный на сложной структурной взаимосвязи сочных по пластике, несущих активное изобразительно-символическое начало горельефов (шамот, соли, глазури), выполненных прямой лепкой, и каменной стены, ритмованной вертикальными нишами, «прорастающими» этими рельефами. Стремление и художника, и заказчика вписать комплекс в живописный пейзаж зоны отдыха, лучше приспособить к функциональным требованиям, сделать предмет гордости завода повлекло за собой трансформацию типового проекта в уникальный: изменение фасадов и планов, решение интерьеров и их оборудования (система подвесных потолков, отделка стен, тщательно прорисованные светильники, остроумная конструкция ограждения лестниц и т. д.).

Кроме керамики художник с успехом работает и в других материалах и техниках, в том числе в станковой и монументальной живописи. В этой области, пожалуй, наибольшей творческой удачей Бориса Валуйева является его последняя

работа — мозаичные панно «Геологи» и «Химики» в лабораторном корпусе Института нефтяной и газовой промышленности им. И. М. Губкина. Здесь живопись является главной художественной реальностью среды. Однако Валуйев-художник не идет на компромиссы с Валуйевым-архитектором, проявляя одно из ценнейших для монументалиста качеств — необходимую щепетильность в вопросе о самой уместности произведения в зависимости от архитектурного контекста. В творческом плане его последние мозаики иллюстрируют развитие художественных поисков от первых архитектурно-декоративных опытов до сложных по пространственному и образному строю работ. Художнику удалось достаточно тонко связать декоративно-символическое построение композиций с реалистической конкретностью фрагментов, богатство палитры (около шестидесяти оттенков) с общей сдержанностью цвета, добиться высоких пластических качеств в мелко-модульной мозаичной кладке при максимальной плотности изображений.

В настоящее время Б. Валуйев работает над рядом монументально-декоративных композиций, задуманных в различных техниках (мозаика, маркетри, рельеф), причем в некоторых объектах он выступает, что, на мой взгляд, особенно ценно и перспективно и как художник-монументалист, и как архитектор по интерьеру, проектируя среду, в которой должны жить его произведения. Подобное сочетание представляет один из довольно редких и наиболее счастливых вариантов творческого взаимодействия в синтезе. Работа же в различных материалах говорит не о том, что художник еще не нашел себя (как часто принято считать в таких случаях), а является следствием здорового максимализма, стремления делать все до конца самому. Базой для этого и гарантией от поверхностности (поверхностных «универсалов») у нас предостаточно) у Бориса Валуйева кроме способностей являются такие необходимые качества, как высокая профессиональная культура и добросовестность.

Н. Соловьев



Мамут Чурлу Фергана

Первой большой работой молодого узбекского художника Мамута Чурлу, которая выдвинула своеобразием творческой манеры, был гобелен «Бахор» — «Весна» (1979). Звонкий и чистый по цвету, он вызывал ощущение радости и буйства разгулявшейся весенней природы в горах. Праздник весны в Средней Азии издревле отмечается как рождение нового года, народные песни о приходе весны отличались в специальную жанровую форму «Бахория».

В благоухании, в цветах пришла желанная весна
Сто тысяч радостей живых вселенной
принесла она...

Эти древние и вечно молодые строки Рудаки созвучны образно-эмоциональному строю гобелена «Бахор». Он исключительно музыкален: в нем звучат веселые мелодии струящихся вод, легкого весеннего ветерка, тихая музыка шепота молодых листьев.

Природа родной Ферганы — неиссякаемый источник, вдохновляющий Мамута Чурлу. Свои жизненные впечатления он удачно переносит на условный язык декоративного гобелена. При этом полнота ощущения жизни не теряется, а, напротив, становится ярче и выразительней.

Постепенно у художника проявилось стремление к расширению пластических возможностей гобелена. Результат — композиция «Поляна», экспонировавшаяся на Всесоюзной молодежной выставке в Ташкенте (1980). Используя традиционную технику шпелетения, М. Чурлу конструирует объемную текстильную композицию — на длинноворсовом ковре, распластавшемся широким желтовато-золотистым пятном, свободно расположены огромный шар и высокая цилиндрическая фигура с облепившими ее небольшими красными плодами. В, казалось бы, рациональных, геометрических формах отчетливо проступает лирический образ уголка осенней природы.

Наряду с природой у Чурлу есть еще один родник, питающий его творчество, — это народное, традиционное искусство Узбекистана. Мамута влекут к себе голубая керамика Риштана, мудрая в своей наивности игрушка Убы, изящная пластика форм медночеканных изделий Бухары, Хивы и Кокапда. Но главный импульс ему дают произведения народной вышивки, ковроделия, кошмовальния.

В новых гобеленах Мамута намечился поиск нестандартных конфигураций. Одна из таких работ «Анор» — «Гранат» отличается необычной формой — гобелен выполнен в виде ствола старого дерева с пустой сердцевинной. От его начала вверх нарастает мощное движение, завершающееся взрывом в виде пучка гранатов и разлетающихся крыльев листьев. Контрасты черного и белого в листьях, активный красный цвет усиливают динамику образного строя гобелена.

Работа над объемной композицией «Поляна» дала толчок к разработке декоративной текстильной пластики из кенафа — местной пряжи, обладающей хорошими конструктивными и пластическими качествами. Это расширило диапазон эмоций и смыслов его работ. Радость и нежность, юмористическое и устрашающее, лирика и элементы драматизма — эти оттенки художник пытается выразить в новом для него жанре.

Наряду с уникально-выставочными работами пластического характера художник делает и бытовые вещи. Это — вязаные чаши, блюда для орехов, подставки под горячую посуду, а также небольшие фигурные сосуды, предназначенные для хранения предметов рукоделия и ювелирных изделий. Формы этих сосудов выполнены в духе народной игрушки. Они передают образы злых, нахохлившихся птиц, воплощающих темные, враждебные силы, — и птиц добрых, приветливых, символизирующих свет, радость.

Совсем недавно М. Чурлу завершил работу над оформлением интерьера профилактория Кадамжайского сурьмяного комбината им. М. В. Фрунзе (совместно с художником-керамистом С. Алибековым). Для интерьера им выполнены большая композиция «Рожденные воды» и своего рода гобеленная сюита на тему «Времена года» в виде четырех заключенных в квадратные рамы композиций. В ней М. Чурлу пытается синтезировать технику шпелетения, приемы текстильной пластики и особенности станковой живописи. Ведущий эмоционально-образный акцент строится на динамике цветовых пятен и силуэтов.

Образная содержательность работ молодого художника по своей природе очень

близка к интонационности музыкальных произведений. Это не случайно. Мамут Чурлу имеет высшее музыкальное образование, он закончил Новосибирскую консерваторию, а художником гобелена стал позже. С тех пор он неумоимо и упорно ведет поиск проникновенной мелодии ритмов и образов в декоративном текстиле.

А. Хакимов



Елизавета Данильянц Москва

Елизавета Данильянц работает в традиционном виде декоративно-прикладного искусства — керамике, однако ее работы подчеркнуты не утилитарны. По своему художественно-образному строю они тяготеют к станковому искусству и претендуют на самостоятельную жизнь в пространстве. В основе ее произведений — живописное решение художественного образа, роспись не столько декорирует форму, сколько раскрывает сюжетно-тематический замысел, создает эмоциональный настрой, играет важную роль в композиционном решении произведения. Подчас роспись выполняет даже пластические задачи, часто покрывая довольно аморфный объем.

Собственно, объем в произведениях Е. Данильянц вторичен. Часто это модификация одной и той же гончарной формы. Так решена серия парных и одиночных фаянсовых ваз «Лето» (1983). На идентичные по пластическому решению вазы накладывается сюжетная роспись — женские фигуры, плодовые деревья, жанровые сцены, — выполненная свободным живописным мазком кисти в ярком колорите и целиком берущая на себя создание образа солнечного летнего дня. Живописный характер росписи, позволяющий создать в ней свое собственное пространство, приближает это произведение декоративно-прикладного искусства к станковому. Автором заложена возможность свободно варьировать при экспонировании количество ваз, ибо они фрагментарны и лишь вместе составляют некое художественное целое.

Интересна попытка Данильянц работать с крупными объемами из шмота. В них наблюдается большая пластическая активность, хотя роспись и здесь играет важнейшую роль. В композиции «Дзинтари» (1981) две массивные формы как бы слиты друг с другом, их объединяет сюжетная роспись, состоящая из пейзажа и интерьера. Оригинально построено пространство этого декоративного произведения: по одну сторону объема написаны фасад дома и ряд наклонных стволов сосен, они образуют разреженное прозрачно-воздушное пейзажное пространство, по другую сторону изображено заполненное пространство интерьера мастерской. Связь этих двух миров осуществляется через фигуру женщины, изображенной спиной к зрителю и как бы увлекающей его за собой через границу двух пространств. В этой работе

молодой автор проявил незаурядные мастерство и выдумку.

Своеобразно звучит композиция фаянсовых сосудов «Бутылки» (1983). Здесь намечается активность пластического объема, асимметричные формы сосудов в сочетании с ритмическими сдвигами росписи проявляют основную образную тему — одинокое застолье.

В отличие от акварельно сдержанного колорита росписи композиции «Дзинтари», ассоциирующегося с влажным воздухом песчаного побережья Балтики, роспись «Бутылок» построена на контрасте холодной белизны фаянса и локальных пятен зеленого цвета. Графически жесткий характер росписи, острота ее композиционного построения создают впечатление неустойчивости, передавая настроение одиночества человека.

В некоторых произведениях Е. Данильянц можно усмотреть попытку достичь художественной выразительности по преимуществу пластическими средствами. Три вазы, составляющие декоративную композицию «Город», лишь тонированы близкими по силе цветами. Это лирический образ города — белый день, голубые сумерки, синева-зеленоватая ночь. Углубления в сосудах, фигуры перед ними — как будто тени одиноких, затерянных в городе людей. А сами сосуды воспринимаются домами, поглотившими множество таких людей.

Скульптурная законченность произведений мелкой пластики — «Сидящая женщина», «Собака» — говорит о том, что художнику следует продолжить поиски в этом направлении. Возможно, это поможет пластической активизации форм ее декоративных композиций.

Произведения Елизаветы Данильянц недавно были представлены на очередной выставке, организованной Объединением молодых художников и искусствоведов МОСХ; яркая и живая экспозиция ее работ познакомила зрителей с молодым многообещающим представителем московской школы керамики, который явно тяготеет к поискам новых выразительных возможностей росписи в создании художественного образа декоративного произведения.

И. Булгак



Таиса Хоцанович-Дарбиня Минск

Таиса Хоцанович-Дарбиня — выпускница факультета художественного оформления тканей Белорусского государственного театрально-художественного института. Художница продолжает в своих работах исконно белорусскую традицию классического плоскостного гобелена. Таиса убеждена, что язык ее искусства — гладкое ткачество — может передать тончайшие оттенки мысли, настроения, чувства, надо только суметь подчинить свой замысел «логике гобелена». Художница не устает восхищаться и учиться: работы старших коллег, признанных мастеров белорусской школы гобелена, слущкие пояса,

вытканые народными мастерицами, монументальные шпалеры Жана Люрса, готический мильфлёр, восточные ковры — все это для нее источник вдохновения и школа ткачества.

В подходе художницы к гобелену нет стереотипов, но есть правила. Уже в дипломной работе — гобелене «Женщины военных лет» — выявились характерные для ее авторской манеры черты: плотность фактуры, насыщенность цвета, точность рисунка, уравновешенность композиции. Почти симметричная расстановка фигур сообщает гобеленам художницы спокойную статичность, в то время как сложная ритмическая организация вносит в композицию ее работ ощущение движения. Композиционная завершенность придает камерным по настроению гобеленам монументальное звучание.

Работая над картоном, художница строго ограничивает свою палитру: каждая работа строится на сочетании нескольких вдумчиво отобранных цветов. Украшающий интерьер Минского хореографического училища гобелен «Балерины» строг по рисунку, графичен; оттенки синего, сиреневого, жемчужно-серого контрастируют с густым черным фоном. Легкие фигуры танцовщиц словно выхвачены из тьмы светом прожектора. Цветовые контрасты подчеркивают изящество силуэтов, отточенность жестов, характерную пластику балерин. В гобелене «Вдохновение» господствует напряженный красный, этот гобелен можно назвать «живописным»: пятна цвета подобны мазкам, оставленным ударами беспокойной кисти. Колорит несет большую эмоциональную нагрузку в гобелене «Рождение»: гармония мягких светлых тонов нарушается беспокойными вспышками красного, цвет помогает создать настроение радости и тревоги, которым проникнута работа.

В гобеленах минской художницы нет инертных, случайных участников; она стремится пластически и духовно насытить всю плоскость гобелена. Собственно, в ее работах не существует фона как чего-то второстепенного, аккомпанирующего. Фон гобеленов — живое дышащее пространство, прекрасный трепетный мир, в котором живут герои художницы.

Гобелен для Таисы начинается с воспоминаний детства, с образа близких людей, с музыки, с любимых книг. Впечатления от концертов органной музыки и от рассказов Рея Брэдбери оживили в монументальном гобелене «Музыка», созданном для музыкальной школы г. Витебска. «Музыка» — гобелен-фантазия, гобелен-идиллия. Юным музыкантам внемлет пробужденная мелодией Земля. Цветы, птицы, деревья, холмы, небесные светила — вся природа откликается на звуки музыки, все послушно взмаху рук мальчика-дирижера.

В своих гобеленах художница достигает той степени обобщенности, когда декоративный мотив, оставаясь узнаваемым, обретает множество толкований. В вертикалях, придающих «Музыке» торжественный мажорный строй, можно увидеть и солнечные лучи, и очертания труб огромного органа, и струны арфы. В «Балеринах» вокруг танцовщиц реют гирлянды цветов, сплетаются ветви... а может быть, это развевающиеся шарфы или легкие крылья? В гобелене «Вдохновение» красные, охристые, голубые и зеленые всполохи красок, текущие линии напоминают языки пламени и кроны деревьев, морские волны и колышущиеся на ветру травы. Недосказанность, подобная недосказанности стиха, делает образ многозначным, глубоким.

Сочетание реалистической достоверности с декоративной условностью очень характерно для гобеленов минской художницы. Возможно, ей еще не всегда удается полностью слить конкретную изобразительность с орнаментальностью, но стремление Таисы Хоцанович-Дарбиня понять специфику декоративного текстиля, серьезность ее отношения к искусству гобелена позволяют надеяться, что желанный синтез будет ею достигнут.

М. Сурора



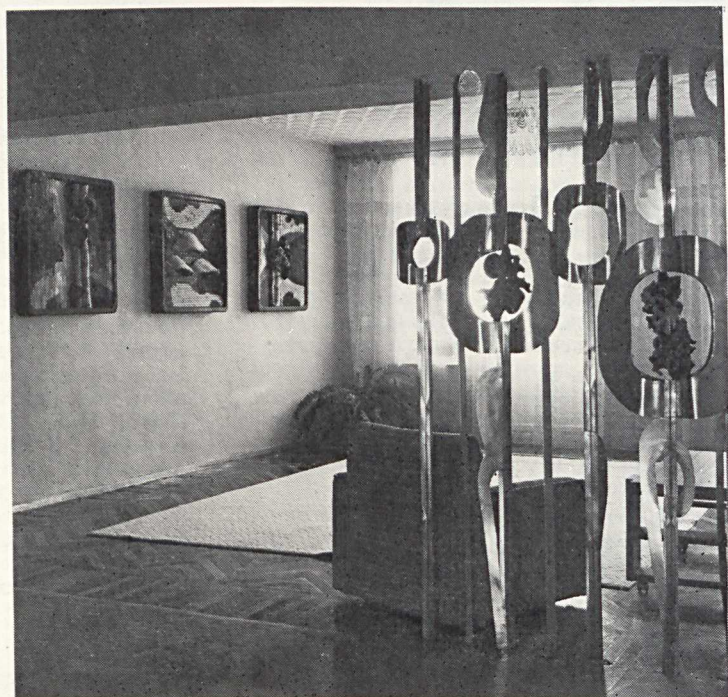
М. Чурлу. Фергана

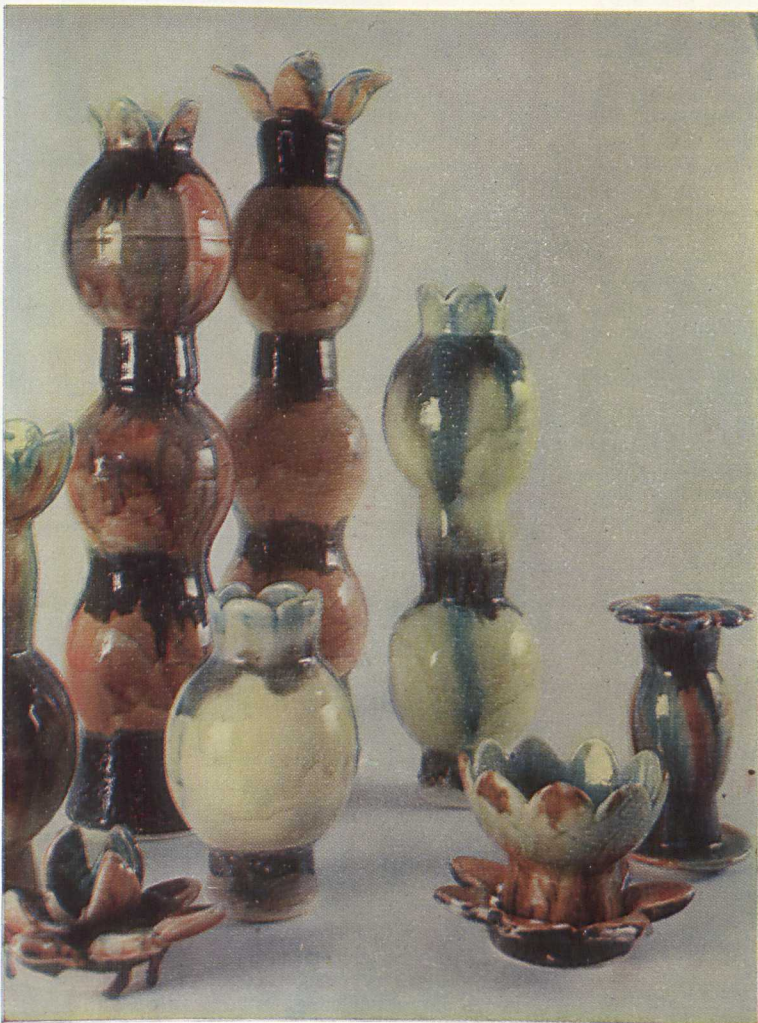
Цикл гобеленов
«Времена года»:
«Весна», «Лето»,
«Осень», для
заводского
профилактория

Интерьер заводского
профилактория с
гобеленами М. Чурлу

Гобелен «Анор»-
«Гранат»

Т. Хоцанович-
Дарбинян. Минск
Гобелен «Рождение»
Гобелен «Балерина».
Фрагмент





А. Гусейнова. Баку
Декоративные маски.
Фаянс, глазури

Декоративные вазы
и подсвечники
«Гранаты»

Декоративные вазы
«Бутоны». Фаянс,
глазури

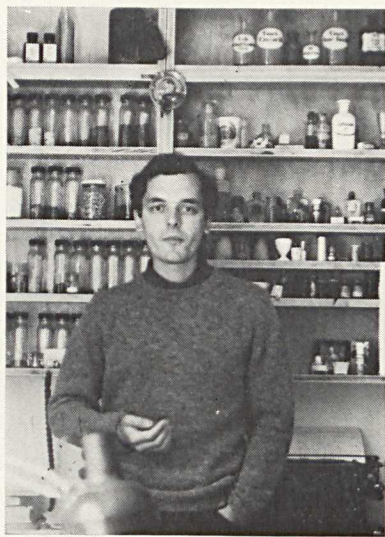


Афаг Гусейнова Баку

В мир изобразительного искусства Афаг Гусейнова пришла не сразу. В детстве она любила театр, музыку, танец. Готовилась стать балериной. Но, занимаясь в хореографическом училище, все свободное время посвящала графике, не решаясь до поры показать свои фантазии в рисунках. Встреча с художниками Тамиллой Дагестанлы и Абдул Халыгом помогли ей найти себя и сделать выбор. В 1980 году А. Гусейнова заканчивает отделение декоративного стекла и керамики Азербайджанского государственного института искусств им. М. А. Алиева. Сейчас художница работает в керамическом цехе производственно-творческого комбината ХФ АзССР. По ее образцам выпущены в массовое производство детский чайный сервиз, подсвечники. Для художественного фильма «Низами» она исполнила декоративные блюда, светильники, яса и шалы. Эта работа стала серьезным экзаменом. Необходимость достоверности в историческом фильме диктовала свои условия: нужно было воспроизвести классическую керамику эпохи восточного Возрождения с ее наполненными, благородными, упругими, изящными линиями. Керамика художницы использована в оформлении музея драматурга Гусейна Джавида и краеведческих музеев республики. В этих работах ее привлекла задача творческого переосмысления классических традиционных народных керамических изделий. Однако выполнение их потребовало научно-исследовательских изысканий. Не случайно художница стала аспирантом Института архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР и ее тема посвящена миниатюре — жанру, в котором наиболее полно выразились закономерности художественного мышления народа. Работы Гусейновой отличаются эмоциональностью, непосредственностью воплощения, своеобразием форм, изысканностью вкуса и принципиальной, осознанной опорой на национальные традиции. Это определяет и темы ее основных работ, и выбор материала, и способ их воплощения. Взять хотя бы серию декоративных изделий «Гранат», в которой наиболее последовательно воплощены творческие принципы художницы. Из идеальной формы шара возникают гранаты-вазы, гранаты-подсвечники, гранаты-пепельницы... разнообразие пластических решений, по существу, является импровизацией на одну тему, и они позволяют увидеть творческую лабораторию художницы. Исходная форма граната выявлена то лепной формой, то интенсивным цветом, то характерной фактурой поверхности. Пробразом вещи становится плод гра-

ната, его цветок, его зернистая внутренность. Множество предлагаемых художницей декоративных решений одной темы — результат умения смотреть на вещь как бы с разных позиций — тут и взгляд человека, непосредственно любующегося вещью, и обращенный в природную суть явления взгляд, исследующий закономерности формы и постигающий метаморфозы растения. Важной для творчества художницы стала и работа над детским чайным сервизом. Намеренно простые, как бы продолжающие развиваться формы покрывает роспись, имитирующая рисунки детей. Непосредственность, понятая как главное свойство творчества, составила внутренний смысл этой работы. Помимо керамики Гусейнова обращается к живописи и графическим иллюстрациям. Но и в живописном портрете танцовщика Вацлава Нижинского, в иллюстрациях к поэмам Низами, роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» художница озабочена пластической стороной образов. Сочетание декоративного видения и живописной техники наиболее органично проявилось в тематических блюдах и блюдах-портретах. Пример — блюдо «Хумаюн», посвященное сказочно-царственной птице из народного эпоса, и блюдо-портрет «Памяти Нади Рушевой».

Э. Нуриева



Александр Шепкус Вильнюс

Весь мир в единой драгоценной капле — такое чувство рождается в сознании человека при соприкосновении с искусством молодого литовского ювелира Александра Шепкуса. Основными качествами ювелирных изделий, вышедших из мастерской А. Шепкуса, являются художественная образность, чувство материала, обобщенность формы и ее ритмическая организация.

В процессе создания ювелирного произведения мастер обычно оперирует разнообразными мотивами, в его работах встречаем изображения птицы, человеческой головы, азиатского ритона, колонны и т. д. Однако его образность чужда привязанности к конкретному явлению природно-предметного мира. Ясные в своей предметной отчужденности, композиции Шепкуса выражают в компактной пластической формуле самые общие представления о мироздании и месте человека в нем.

Проблема выявления специфических средств выразительности материала решается Шепкусом особенно успешно, благодаря сопоставлению в одном изделии различных, поддерживающих друг друга по контрасту или, напротив, по сходству материалов. Их качества открываются зрителю как бы совершенно заново. Обобщенность формы в произведениях молодого мастера такова, что миниатюрные изделия приобретают свойства монументальных творений человеческих рук. Они вызывают в зрителе ассоциации с архитектурой или монументальной скульптурой. Близко всматриваясь в работы этого ювелира, мы часто тераем чувство масштаба. Кажется, что мы вступаем в какой-то неведомый и до странности знакомый храм, слышим звуки неизвестного, но понятного языка, углубляемся в созерцание мира и самих себя. Конкретно же прием обобщения формы приводит к усилению зрительного восприятия качества массивности, весомости маленького предмета, вызывает эстетическое удовлетворение, которое сродни тому чувству, которое называется радостью осознания.

Ритмическая организованность формы будит в зрителе переживание, подобное тому, что рождается под воздействием стихов. Человек XX века, отделенный тысячами лет от древнейших эпох, времени начала и активного бытования поэзии и орнамента, до сих пор чувствует магическую завораживающую силу воздействия ритмов и созвучий. Будучи чутким к природным ритмам, человек-творец давно уже пытался использовать искусственные ритмы для обратного воздействия на мир. Не в этом ли секрет притягательной силы произведений Шепкуса? Как замороженные смотрим мы на изделия этого мастера, трогаем их, радостно ощущаем с ними связь. От общения с этими произведениями появляется ощущение притока жизненных сил.

Будучи декоративными, то есть способными восприниматься как украшение, ювелирные изделия Шепкуса подчеркивают индивидуальные качества человека, а не механически приложимы к любому. При образной отвлеченности и как бы безотносительной категории прекрасного они обладают теплотой, человечностью.

Эти черты позволяют поставить работы Шепкуса в единый ряд с произведениями ювелирного искусства древнего мира. При этом в его творчестве нет стилизации, то есть использования внешних приемов старого искусства на новой почве. Прямых аналогий с той или иной культурой у него найти нельзя, но внутреннее родство произведений Шепкуса с емкой художественной образностью и общими принципами организации художественной формы древних искусств несомненно.

Часто орнаментально-изобразительная форма произведений Шепкуса сопровождается надписями на «теплом», родном ему литовском или торжественном латинском языках. Эти надписи не являются переводом изображения на слово.

Они рожают новые смысловые ассоциации, позволяющие почувствовать философскую основу творчества мастера. Пережитое, перечувствованное, постигнутое творцом становится достоянием тех, кто соприкасается с работами А. Шепкуса. Человек делается лучше, добрее, сильнее, узнав его искусство.

Н. Розанова



Мурат Калкабаев Караганда

Изучение национальных художественных традиций является для художника источником познания истории своего народа. Соединить это знание с современными задачами декоративного искусства, найти свой неповторимый декоративно-художественный образный стиль — такую сложную задачу поставил в своем творчестве Мурат Калкабаев. Он родился и вырос на юге казахской степи, в предгорьях Алатау. Эта область испокон веков славилась народными традициями. И в селе Мурата бабушка, мать, сестры занимались ковроткачеством, славились как талантливые мастерицы, бабушку в ауле любовно называли уста-кемпер — бабушка-мастер. При выборе профессии у Мурата не было сомнений, он поступил в Алма-Атинское художественное училище в 1968 году, а в 1970 году с группой наиболее способных студентов был направлен во Львовский государственный институт прикладного искусства, который он закончил в 1975 году по специальности художник текстиля.

Его творческая биография начинается сразу же после окончания института, когда на республиканской выставке молодых художников Казахстана он выставил текемет «Красный конь»; это произведение было отмечено дипломом первой степени ЦК ЛКСМ Казахстана. С этого года М. Калкабаев — участник всесоюзных, республиканских выставок. В чем же успех его войлочных ковров? Наверное, в первую очередь в знании народных традиций ковровых изделий, а быт казахов нельзя представить без них. Интерьер юрты всегда включал в себя различные предметы из войлока — текеметы, сырмаки, тускизы...

Основным композиционным мотивом этих изделий был орнамент — зооморфный, растительный, космогонический, геометрический, все они свободно сочетались друг с другом, создавая неповторимые композиционные решения.

Мурат Калкабаев смело вторгается в канонизированную народную символику, вводя мотивы со стилизованными фигурами животных, элементами архитектуры. В сырмаке «Родной край» (1979) художник нашел оригинальное решение темы жанраган-дала — обновленной степи. Человек, степь, космос — все прошлое и настоящее, неразрывно спаянное на древней казахской земле, воплотилось в единый образ. Художник вносит новое и в технологический процесс. Традиционное исполнение сырмака состоит в инкрустации или аппликации из разноцветных кусков войлока. Мурат применяет новый способ вкатывания войлока, при котором стираются четкие цветовые границы, и это придает сырмаку воздушность и акварельность. Однако при всех новациях в композиции и технологии текеметы художника своей смысловой стороной сохраняют верность фольклору.

На протяжении веков акыны — народные певцы и сказители воспевали родную землю, батыров — народных героев, борцов за справедливость, прославляли их подвиги. Текеметы художника «Степная

муза», «Утро счастья» развивают эти вечные темы. Колорит, композиция этих войлоков рассчитаны на разглядывание. Стилизованные фигуры людей, животных напоминают знаки-тамги, знаки-клейма, источником которых послужили элементы традиционного казахского орнамента, трансформированные творческой мыслью, фантазией художника. Калбаев последователен в своем творчестве.

Он находит решения, соответствующие национальным традициям, в то же время развивая и углубляя их современными философскими обобщениями, наполняя глубоким чувством сопереживания. Характерен текемет «Степной мотив», навеянный казахским эпосом. Сцена охоты, стилизованные изображения реальных предметов, животных, растений органично сплетаются в плоскости ковра. Текемет выдержан в теплых золотистых тонах с вкраплением красного. Динамика композиции создает ощущение бесконечного движения. Все детали находятся в гармонии, передавая целостный мир величавой степи с ее бесконечными просторами.

Творческие поиски художника нацелены на расширение выразительных средств традиционных войлочных ковров, и в этом проявляется не только художественная манера, но и гражданская позиция еще молодого художника.

Л. Зоренко



Александр Кузькин на выставке «Современные проблемы оформления книги». Январь 1981.

Александр Кузькин (1950—1983)

Писать о молодом, еще не вполне опознанном на территории искусства художнике, писать едва ли не в первый раз — всегда трудно. Тем более когда вспоминаешь молодого человека, с виду почти юношу, наделенного редким чувством искусства и не менее редким искусством человеческого общения, когда тебе известны и начала и концы его короткой биографии. Тогда о пути художника приходится думать как о его судьбе. Александру Геннадиевичу Кузькину было отпущено слишком мало времени. Имя его только-только начали называть отдаленно. Хотя мало кто представлял себе, как много, неожиданно много успел он сделать.

Александр Кузькин работал в разных жанрах. Работал в плакате и книжной графике, всерьез занимался фотографией и оформлял книги по искусству, был рисовальщиком и живописцем. По его понятиям, жанры эти не делились на

высокие и низкие, любимые и необходимые, повседневные и заветные. Все они были для него вроде сообщающихся сосудов.

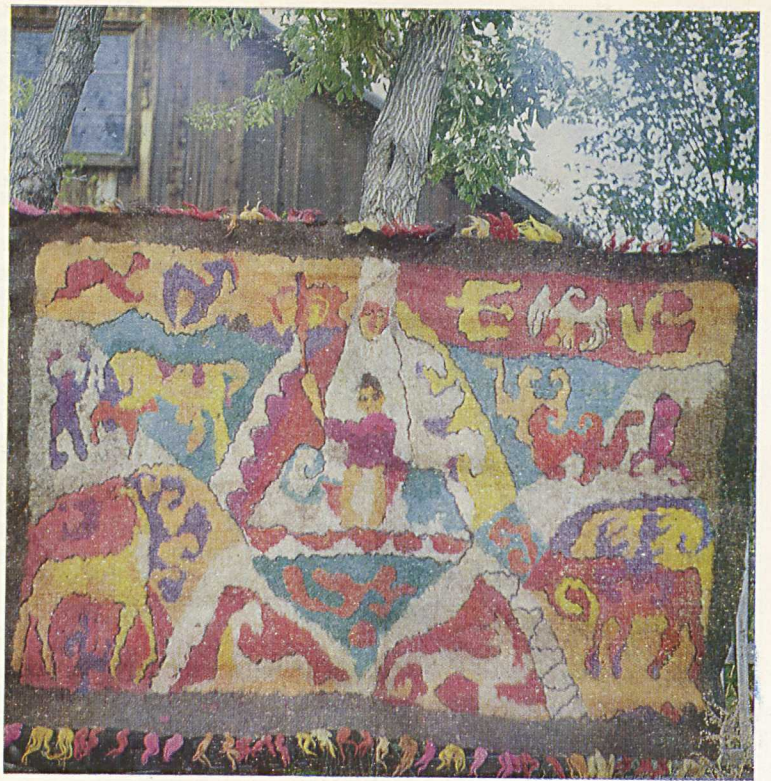
Он прошел школу Полиграфического института не как случайно забредший сюда будущий живописец, а как художник, сознательно стремящийся постигнуть законы, смысл и образный строй функциональной графики. Он и самостоятельную жизнь начинал с рекламного или игрового плаката, не оставляя при этом серьезного и строгого рисования. Рисование помогало ему преодолеть одномерность идей дизайнера, как их понимали в то время, но никак не отвратило от него. Прикладная и печатная графика продолжала быть для него не только профессией, но любимым родом деятельности, где по-своему выражалась его всегдашняя склонность к сочинительству, изобретательству, игре.

В сущности, Александр Кузькин пользовался достаточно простыми ходами. Он мог расчертить литографский камень на 99 клеток, чтобы нарисовать в каждой из них новый вариант пейзажа с деревом, предожив нам нечто вроде современной формулы знаменитой серии Хокусаи, но при этом не забыть проставить порядковый номер каждого кадра, как табло еще одного дубля при съемках фильма. Мог для плаката выставить новых поступлений музея, вопреки музейным хранителям, растащившим вещи по различным эпохам и различным видам искусства, составить антикварный натюрморт, что-то вроде современной лавки Жерсена. Мог на воображаемой афише вообразаемого шекспировского спектакля перевести монолог Гамлета на язык черно-белой кардиограммы современной улицы, где стрелки бегут «вверх-вниз», «туда и обратно», «быть или не быть». (Или задать целому триптиху тот же гамлетовский вопрос: «Лево. Право. А все равно».)

Игровое начало разрешалось им не только в игровых жанрах, но и в чисто станковых формах. Можно сказать, он втаскивал в станковый лист некий игровой момент. Поэтому он никогда не делал предметы равными самим себе, а изображал их как бы разомкнутыми на зрителя, оставляя на предметах стрелки или пучки коротких штрихов, рваный край или надписи. Надпись не договаривает образ, но, снимая его первый слой, первую атаку на глаз, часто идет по касательной к нему или, как зеркало, отбрасывает изображение назад к зрителю («Оденься во все черное и молчи»). Все это создает двойную ситуацию, как внутри листа — ситуацию пятна, линии, надписи, так и вне его — ситуацию общения со зрителем.

Если надписи были приглашением к изображению, то в рисунках к стихам Ахматовой (эта работа прошла несколько стадий — от пространственной установки к конструкции книги, от залитых тушью силуэтов к чистому линейному контуру) происходит своего рода «прислушивание к поэзии». Царственное слово будто падает в пустынную тишину пространства. По существу, перед нами многократный портрет одной и той же фигуры, фигуры поэта. Монументальный профиль здесь — как сложный рельеф, только нанесенный на плоскость бумажного листа, а не на плоскость стены. Здесь хочется говорить о музыке линейных форм, хотя все они проведены не трепетным росчерком пера, а ровной и бесстрастной линией рапидографа, которым обычно пользуются сегодня при изготовлении чертежей.

Наиболее последовательно художник успел осуществить свои принципы в экспериментальном издании «Страданий юного Вертера». Здесь уже не перевод слова на уровень графики, а перевод целого литературного произведения на совсем другие рельсы. Здесь он, как теперь говорят, «раскнижил» книжный блок, изъяв из романа 9 писем Вертера к Лотте и разложив эти напечатанные по отдельности письма в специально изготовленные для этой цели конверты, которые должны прийти по почте,



М. Калкабаев.
Караганда
Текеметы по мотивам
казахского эпоса.
Войлок





А. Шепкус. Вильнюс
Украшения. Кость,
кораллы, металл





делая вас не просто читателем, но и адресатом. К лейпцигскому конкурсу на «Новую книжную форму и эксперимент» художник составил специальное пояснение, нечто вроде ключа к своему замыслу: «Книга становится пространственно-временной ситуацией, в которую вовлечен читатель».

Здесь заключено множество смыслов, указанных и не указанных художником. Вынув из книги связку литературных писем, он переводит их в ранг документа, реального послания из XVIII века в наше время, по нашему адресу. Обнажив эпистолярный жанр произведения, — который мы давно воспринимаем как некую литературную условность, — он возвращает роману и его героям категорию другого, вневременного времени. Здесь счет идет не на страницы, а на дни (дни написания, дни отправления, дни получения писем).

При этом художник не стремится вернуть нас к рукотворности авторского письма, чем сегодня так увлечены многие графики. Нет, он и здесь не выходит из колеи современного печатного слова, остается в рамках современной полиграфии с ее нейтральным набором (гарнитура шрифта «таймс», кегль 9, интерльях — двухпунктовые шпоны), со всеми опознавательными знаками, вплоть до почтового индекса издательства.

Это эпистолярное издание возникло из игры художника в «почтовое искусство». Все последние годы он с увлечением играл в этот особого рода «младший жанр», лежащий где-то на границе между эпистолярным жанром и домашней графикой. (Не знаю, помнил ли художник, что мотив чтения писем был когда-то темой картин старых мастеров.)

Он и сам регулярно посылал своим друзьям от вымышленного лица мнимые письма, письма-перевертыши (как многие в его поколении, он был заражен еще и хармсовскими алогизмами), разыгрывая бесконечные варианты понятий, известных в лингвистике как «слово-стимул», «слово-реакция».

Это не столько письма, сколько некие почтовые сигналы, некие биотки творческого состояния. Для художника, да и для нас (о чем мы догадываемся, правда, уже теперь) все это было больше, чем игра, больше, чем интуитивное стремление успеть оставить факсимильный отпечаток личности.

В сущности, Александр Кузькин был фигурой романтической, хотя это понятие звучит вроде неуместно в кругу тех идей, среди которых он сложился, и тех жанров, где он работал. Он искал, точнее — пытался опознать своего адресата. Но сам не успел получить ответа.

Юрий Молок

А. Кузькин
Пригласительный
билет на
персональную
выставку. 1982

«Оденься во все
черное и молчи».
Лист из серии
«Композиции с
надписями». 1980

Афиша спектакля
«Гамлет». 1977

Афиша концерта
Розы Файн. 1976

Иллюстрации к
стихотворению
А. Ахматовой «Когда
человек умирает,
изменяются его
портреты...» 1981

На стр. 25
Экспериментальное
издание романа Гёте
«Страдания юного
Вертера» для
международной
выставки ИБА-82
[Лейпциг]

Коллаж
Ю. Курбатова



Успешный дебют



И. Покаржевская
Портрет. Керамика

А. Гораздин
Гобелен «Гуахи́ро»

А. Воронова
Гобелен «Город
солнца»

И. Покаржевская
Композиция «Мираж». Фаянс

На стр. 27
А. Кузькин
Афиша выставки в
ГМИИ им.
А. С. Пушкина. 1982

Групповая выставка керамистов Ирины Покаржевской и Наталии Шмаковой и художников по гобелену Антонины Вороновой и Александра Гораздина в выставочном зале на улице Жолтовского прозвучала своеобразным отчетом молодых художников. Принадлежность к молодому поколению определила устремленность художников к поиску новых форм, тем, техник — на этом фоне особо ясно проступало своеобразие художественного почерка каждого.

Источником формообразования для многих работ И. Покаржевской является мир природы. Увиденный зорким взглядом художника и дополненный изобретательностью и фантазией, этот мир предстал перед нами в выразительных экспрессивных керамических композициях.

В одной из них — «Перед восходом» — художница прослеживает процесс рождения солнца из глубины земной чаши. Три одинаковых по размеру объема, постепенно набухая, наполняются изнутри силой жизни. Работа с разными материалами — фарфором, фаянсом, шамотом — позволяет художнице полнее выразить свои жизненные впечатления. Сам материал, его структурная основа — активное выразительное средство автора. В работе «Мираж» сосуды и силуэтные фигуры — будто порождение песчаных барханов. Кажется, что их динамичная фактура, истонченная пластика овеяны знойным ветром пустыни. Покаржевская работает в широком диапазоне, в иных композициях — «Прибой», «Мои путешествия» — ощущается лирическое настроение, в других, особенно скульптурных вещах — суровость характера, драматизм переживания.

Н. Шмакова представила на выставке своеобразный керамический театр — в ее работах широко используются мотивы игры. Основой ее композиций служат традиционной формы сосуды, декоративно дополненные фигурами людей. Пластика этих малых скульптурок как бы вторит форме самого сосуда и передает эмоциональный настрой композиции в целом — так своеобразно художница переосмысливает идею антропоморфности древних керамических форм.

Гобелены А. Гораздина тяготеют к философскому осмыслению мира. Его работы вызывают богатство ассоциаций — во многом это связано со своеобразием избранных художником тем и изобразительностью, даже некоторой экстравагантностью в их осмыслении. Художника интересуют космические явления («Пульсары»), процессы, происходящие в природе («Таяние»), экзотические пейзажи («Гуахи́ро»). Композиционно работы выстроены четко, ритмично — им как бы задана определенная графическая структура, дополненная фактурой и цветом. Колористическое решение многих работ А. Гораздина построено на контрасте белого и черного цветов, в которых художник стремится выявить многообразие оттенков.

А. Воронова работает в технике гладкого гобелена. Основой ее работ «Город солнца», «Замоскворечье», «Осенняя сказка» служат четкий рисунок и яркое, подчеркнуто цветное решение.

Образы ее гобеленов лиричны, полны открыто радостного восприятия жизни. В них светит солнце, поют птицы, обильно плодоносят деревья. Наиболее динамичен гобелен «Осенние листья»: подхваченные порывом ветра, листья парят в пространстве, образуя спиралевидную композицию. Цвет, насыщенный, локальный, звучащий в полный голос, — главное средство эмоциональной выразительности работ Вороновой.

Многие произведения молодых художников носили экспериментальный характер. Вложенный в них заряд творческой фантазии, воображения — залог будущих успехов.

Н. Уварова

Для кого выставки?

Даниил Дондурей

Когда я учился в художественном институте, мне казалось, что выставки существуют для публики. Для нее одной трудится мастер, рассчитывая на тот единственный вид признательности, когда зритель останавливается, вновь и вновь разглядывая произведение. Разве выставка, думал я, не место взаимного ожидания чуда? Ведь и художник, и зритель всегда склонны несколько идеализировать друг друга. Живописцу или скульптору не придет в голову подразделять своих потенциальных партнеров по общению на «профессионалов» и «любителей», «подготовленных» и «наивных». Все они видятся вдумчивыми, способными на подлинное Сопереживание, Сострадание, Сотворчество, духовно

есть та внутренняя работа, к которой далеко не каждый потенциальный телезритель предрасположен. При этом массовость возникновения данной предрасположенности является своего рода проверкой успехов всей деятельности по эстетическому развитию населения...

Но что видит зритель, когда он наконец попадает в выставочный зал?

Выставка одной работы — шедевра — является редчайшим исключением (в Пензе вот недавно открыли музей одной картины). Обычно сотни, а в Манеже или ЦДХ тысячи соперничающих работ размещаются рядом, пытаюсь как-то выделиться в этих художественных столпотворениях, высказаться и, создав собственную среду восприятия, «выкрикнуть» что-то свое, сокровенное. Альтернатив нет. Иначе каждый индивидуальный автор попросту обречен в океане пластических ценностей. Выставляясь на зональной, республиканской или всесоюзной выставке, он может рассчитывать на внимание зрителя в течение 2—6 секунд! Это при условии, что тот пробудет на выставке два часа, хотя массовые исследования показывают, что большинство, в среднем,



раскрепощенными, активными, а потому достойными находиться в центре его — автора — мира, готовыми воспринимать его поэтические истины и прозрения.

Так мне казалось. Но чем больше, волею судеб, я должен был интересоваться реальным положением дел, тем резче вынужден был менять свое юношеское убеждение.

Каждый год в нашей стране создается огромное количество художественных произведений; ежедневно открывается не менее 12 новых выставок — более четырех тысяч в год, на которых экспонируется до полумиллиона работ. Сколько за всем этим богатством стоит страстей, труда, мук художников! Тысячи имен. В массовом же общественном сознании, как это ни печально, фиксируется лишь несколько случайных фигур. Из тысячи опрошенных школьников старших классов, живущих в крупнейших городах страны, только трое утверждали, что интересуются современным советским изобразительным искусством. И это положение если и меняется с возрастом, то весьма несущественно. Безусловно, наша аудитория по своим масштабам не может быть сопоставима с публикой других искусств — здесь действует механизм распространения оригинальных, в принципе адекватно нетиражируемых произведений, который не позволяет угнаться за тиражом книг или работой кинопроката. Этот род творчества не в состоянии соперничать по массовости аудитории (в статистическом смысле, конечно) ни с каким другим, кроме, кажется, камерной музыки. Если в кинематограф, к примеру, в нашей стране продается в год 4500 млн. билетов, то на выставки чуть больше восьми, то есть в 500 раз меньше. Современный школьник проводит в художественном музее и на выставке приблизительно 8 часов за все десять лет обучения, а у телевизора — почти 11 тыс. часов (то есть намного больше, чем в самой школе за те же годы). Казалось бы, такие сравнения говорят лишь о том, что для постижения языка пластических искусств требу-

проводят на ней чуть больше часа. Вы скажете, и будете правы, что зритель смотрит далеко не все, — но это значит, что он (тоже в среднем, конечно) тратит на рассматривание избранной работы... около минуты. Что поделаешь, на подобных экспозициях такое положение неотвратимо. Тут глаз вообще многое пропускает, так как оказывается как бы в сенсорной ловушке: продукция бесчисленных часов, потраченных столькими мастерами, огромные масштабы неостребованной художественности обрушиваются на него в несколько мгновений. Такое способен выдержать только психологически очень стойкий человек.

(Возражая против увлечения подобной экспозиционной практикой, известный эстетик М. Каган писал: «Организация единого Союза писателей не привела к слиянию разных журналов в один тысячелетний ежегодник, в котором было бы представлено творчество всех членов писательской организации. Почему же Союз художников пошел по этому пути?») Однако идея переориентации в основном на небольшие групповые экспозиции встречает еще более серьезное возражение: это могло бы повлечь за собой обособление и даже противопоставление одних художественных тенденций другим.)

А знаете, кем заполняются выставочные залы? Выборочные исследования, проведенные в 70-е годы, показывают, что чуть ли не 44% всех зрителей — без малого каждый второй — имеет самое непосредственное отношение к пластическим искусствам, являются профессиональными или самодеятельными художниками, учащимися специальных учебных заведений. Добавьте к этому тот факт, что практически все, кто значим для автора, приглашаются на выставку, — и получится, что она ныне во многом функционирует как выступление перед своими собратьями по цеху, как ответственное мероприятие по аттестации художественного и социального ранга авторов.

Эта фундаментальная ориентация легко фиксируется в любой

«Выставка — это не только то мгновение, когда ленточку разрезают»

Владимир Куропатов,

директор Дирекции выставок Союза художников СССР

...Действующая система планирования выставочной деятельности крайне несовершенна. В нашем творческом союзе почти десятков дирекций выставок, но мы до сих пор не имеем сводного выставочного плана-программы не только в масштабе страны, но даже по Москве. И здесь отсутствует подчас должная координация между Домом художника на Крымском валу и нашей Дирекцией — у нас свои залы, замыслы и заботы, а, скажем, у Московской организации или Союза художников РСФСР — свои. К этому добавьте, что выставками изобразительного искусства много занимаются и другие ведомства — министерства культуры СССР и союзных республик, Академия художеств, различные музеи. Величина же нынешнего отдела пропаганды Союза художников не позволяет уделить необходимое внимание методическому руководству всей этой многоаспектной деятельностью, чтобы, высвободившись от обычной организационной текучки и «бумажных» дел, дать глубокий анализ происходящему.

детали: ведь не случайно практически во всех наших выставочных залах зрителям негде посидеть, подумать, осознать увиденное, все устроено так, словно их хотят поскорее выпроводить. В сущности, этим же можно объяснить и нехватку выставочного оборудования — его нет не потому, что не хватает средств на приобретение — их предостаточно, просто... негде хранить штакетишки, мебель, выгородки *. Главная цель любой экспозиции многим видится в гуманном желании никого не обидеть, каждому профессионалу дать свой шанс выставиться, а для этого нужно экспонировать как можно больше новых работ, максимально; больше, чем можно! Выставочный конвейер ныне столь бесперебоен, отлажен, что порой кажется достаточно самого знака участия (упоминания в каталоге или в публикации критика). Но вот отгремели фанфары вернисажных поздравлений, истекли отведенные три недели, проведены все закупки, и большинство произведений возвращается в мастерские. А что происходит с теми тринадцатью тысячами работ, которые ежегодно поступают в выставочные фонды? Художественные музеи, включая открывающуюся Картинную галерею СССР, конечно же, не в состоянии поглотить такую уйму работ. После короткого периода путешествий в составе передвижных выставок они скапливаются в неоглядных хранилищах восьми самостоятельных дирекций выставок (сейчас там хранятся многие десятки тысяч «невидимых» произведений искусства на общую сумму в 57 млн. рублей). При этом каждые десять лет фонды увеличиваются чуть ли не вдвое. Лучшие полотна, скульптуры, графические листы, прикладное искусство (ведь приобретается наиболее ценное) лежат в темноте. Неужели они не нужны не только зрителю, но и самому сообществу художников?

* Отвечая на вопрос, как они относятся к целям экспонирования, участники одной групповой выставки заявляли: «смысл в том,



Посудите сами: мы готовим примерно 180 выставок в год (из них 15—17 передвижных, объезжающих до ста городов, 50 зарубежных, 40 стационарных и др.). За всем этим стоит гигантское количество произведений, требующих и специального внимания, и особого приложения духовных и просто физических усилий. Недавно мы готовили, например, Всесоюзную выставку акварели в Баку, на которую было отобрано 900 из 8 тысяч присланных работ. Каждую нужно было распаковать, упаковать, отправить автору или, снабдив этикеткой, на выставку. И это далеко не все действия, которые в каждом случае необходимо произвести. Планы напряженные, многое приходится делать наскоро, на монтаж и демонтаж дается подчас три дня. Не хватает помещений, негде хранить оборудование, недостает элементарной тары — проблемы эти каждый раз решаются заново, а не раз и навсегда. Материально-техническая обеспеченность находится на уровне прошлого века (хотя, впрочем, мне неизвестно, как обстояли дела в этом плане у Товарищества передвижных выставок). Все это не мелочи, а свидетельство нашей выставочной культуры, за которой стоит, если так можно выразиться, культура самого искусства. Ведь выставка — это не только то мгновение, когда ленточку разрезают. Художники же, причастные к планированию выставок, чаще всего думают только о том, как бы никого не обидеть. Нужно воспитывать чувство ответственности как у зрителей, так и у самих художников, ибо парниковая обстановка больше, чем что бы то ни было, способствует размножению серости. Важно создать также условия и определить такие критерии, согласно которым, если художник «не тянет» на персональную выставку, нужно иметь мужество прямо ему об этом сказать...

чтобы себя увидеть, увидеть в зале», «посмотреть, как я на фоне других», «просто выставиться», «отойти на время от себя». Честная и откровенная ориентация на себя-зрителя и зрителей-коллег. Не тут ли таится «зерно» рассматриваемого парадокса? «Никому // Отчета не давать, // Себе лишь самому // Служить и угрождать...»

В основе такой романтической, по существу, позиции заложена уверенность, что где-то обязательно должен найтись хоть один зритель, искренне готовый идти навстречу, выслушать предлагаемую пластическую повесть и испытать ее завораживающее воздействие. Не случайно сам механизм осуществления художественной жизни у нас по природе своей некоммерческий, в каком-то (сугубо прикладном) смысле даже «нефункциональный», обескураживающий, я бы сказал, «идеальное положение вещей». Не рассчитывая аудиторию своих потенциальных собеседников на разнонаправленные группы, художник в своем сознании если и рисует образ некоего собственного протагониста, то это обычно обобщенный зритель, Зритель вообще, с большой буквы. Он может ничего общего не иметь с совокупностью тех конкретных лиц, которые на самом деле заполняют выставочные залы.

Но это даже к лучшему — автор в принципе не зависим от колебаний массового вкуса. Зритель лишен возможности экономически диктовать свою эстетическую волю (ведь она может оказаться незрелой), ну, скажем, благодаря количеству купленных билетов — как это происходит в театре или кино. Финансирование изобразительного искусства осуществляется принципиально иначе.

И когда, к примеру, выяснилось, что семь из каждых десяти билетов на выставку продается женщинам, что почти каждый второй посетитель — девушки от 16 до 25 лет, а каждый четвертый — пенсионерки, что прикажете делать — следовать женским запросам и пристрастиям, откликаться на потребности соответствующего психологического типа мировосприятия?

Только представьте себе, что было бы, если зрители обладали бы социальными и экономическими рычагами воздействия на деятелей искусства. Вот в проведенном в 70-е годы в Эстонии исследовании выяснилось, что 67% публики предпочитают пейзажи (особенно морские), а в селах — чуть ли не 80%; портреты — 47%, в то время как все другие жанры без исключения — 10—15%,

* Подробнее об этой и некоторых других проблемах, о которых пойдет речь ниже, рассказывается в интервью, взяты автором и помещены на полях статьи.

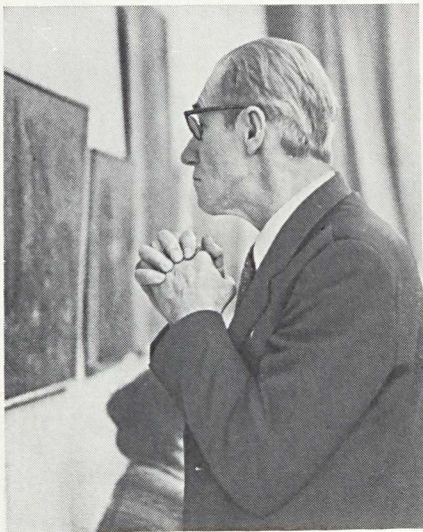
не больше. Ну и что бы это значило — писать одни марины? Конечно, всем очевидны преимущества того, что творчество художника у нас напрямую не зависит от того, посмотрели его произведения многие тысячи или небольшое количество истинных ценителей — выставки не должны приносить финансовую прибыль. Определенный заработок творцу и его семье гарантированы; большую часть своего времени он может посвятить решению исключительно художественных задач. Истинный путь искусства не должен быть подчинен жажде неперемогимого споминутного контакта — его предназначение иное, вызванное теми проблемами, которые каждый мастер решает наедине с собой. Трагедия Рембрандта, не пожелавшего отказаться от своих исканий в угоду распространенным вкусам, стала прообразом тех конфликтов, которые впоследствии неоднократно сопровождали жизнь многих художников. При склонности приравнивать свои действия к нуждам не всегда творчески мыслящего заказчика — независимо от того, конкретный ли это человек или неподготовленное массовое восприятие, — художник рискует в конечном счете «потерять себя». Ничто, кроме собственной воли и совести, не должно принуждать его изменять идеалам своего призвания. Именно поэтому мы имеем право гордиться тем, что у нас практически невозможно очутиться в положении непризнанного таланта, который со стоическим мужеством переносит традиционные для этой участи финансовые невзгоды. Нельзя при этом, разумеется, сводить все противоречия и конфликты интимного духовного процесса к такому разумному в социальном плане положению вещей. Подчеркнем — разумному, ибо оно дает свободу для самореализации. Но вот каковы последствия этой экономической независимости от зрителей — вопрос чрезвычайной сложности и щепетильности, предполагающий анализ разных пластов художественной практики и разных авторских судеб — от признанных лидеров до «просто членов СХ». Сакрамен-

«Леонардо не считал зазорным писать тематические картины»

Валентина Рыжова,

зам. начальника отдела пропаганды правления Союза художников СССР

...И художников у нас немало, и выставок самых разнообразных готовится предостаточно — а делать их часто, откровенно говоря, не из чего. Советуем, разясняем, упрощаем художников писать актуальные тематические произведения, отвечающие теме выставки. Но, как ни бьемся, многие еще воспринимают такие призывы чуть ли не как какое-то «давление». Но разве большинство шедевров мирового искусства не были созданы именно на заказ? Возьмите великие полотна Возрождения — это же типичные тематические картины. Леонардо, Микеланджело, Рафаэль не считали зазорным для себя работать по очень жесткой зачастую программе, полученной от какого-нибудь церковного или светского иерарха. А наши художники порой утверждают, что темы, которые мы им предлагаем, не совсем согласуются с направлением их творческих устремлений в данный момент. А ведь речь идет о самых животрепещущих (нет другого слова) проблемах, вокруг которых строится выставка! Конечно, мы обращаемся с подобными просьбами далеко не ко всем, но все же, согласитесь, странно, что мы, заказчики, работо-



тальный вопрос этот настолько неоднозначен, имеет такой верный следствий для нынешней художественной практики, что неизвестно, как его ставить.

Поставим так: у нас созданы все условия для поддержки тех, кто работает. Но разве не странно, что выставка, в принципе, может быть открыта и в том случае, если на нее, за исключением приглашенных, никто не придет? Вообразите спектакль, идущий в совершенно пустом зале. Нонсенс! В изобразительном искусстве — больше зрителей посмотрит данное собрание произведений или меньше — для будущности участников выставки значения в общем-то не имеет.

Выработав небывалые формы покровительства, социалистическое общество предоставило довольно многочисленной когорте художников (только в составе Художественного фонда занято более 35 тысяч) целый ряд важных привилегий. Взять, к примеру, освобождение этой производственной сферы от подоходного налога или обязательные двухпроцентные отчисления от стоимости всех художественных работ, выполняемых в стране, что одно приносит Союзу более пяти млн. рублей в год. Начиная со времен Великой французской революции, впервые с тех пор, как Давид продемонстрировал, что можно жить персональной выставкой, нигде в мире не было и нет такого поразительного по своей законченности и эффективности социально-экономического механизма художественной практики. Разнообразные аспекты организации творческого труда служат здесь исключительно созданию, поддержанию и охране особых благорасположенных к художнику условий профессиональной деятельности. Этот окончательно оформившийся к 1957 году творчески-организационно-производственный механизм, позволяющий эффективно решать самые сложные, порой трудно координируемые задачи (планово-государственные и просветительские, народнохозяйственные и собственно творческие), столь уникален, что предусматривает даже психологическую сторону дела: художник, добывающийся высоких «экономических показателей», — не подготавливает об этом, уверен, что на самом деле ничего особо существенно, по сравнению с поколениями его предшественников, не изменилось — есть лишь чистый холст, кусок мрамора и запас внутренних духовных усилий.

Я вовсе не призываю в рассуждениях о судьбах выставочной деятельности учитывать одну лишь экономическую сторону дела.

дателя, наконец, — не в состоянии серьезно повлиять на этот процесс и потребовать соответствующей ориентации художников, которые чувствуют себя вправе попросту не обращать внимания на такие призывы. Вот совсем недавно мы отправили 200 писем к ведущим живописцам с предложением заключить договор на тематическую картину, а откликнулись меньше половины. Действительно, легче прийти на выставку готовое, чем ломать голову над решением заданной программы!

Как же так сложилось, что художники не относятся к тематической выставке и соответствующему договору как к само собой разумеющемуся, могут позволить себе считать, что над заказной темой работают одни «конъюнктурщики»? Тут, видимо, много причин. Во-первых, недостатки профессионального воспитания в вузе и достаточная терпимость к такому отношению в молодежных комиссиях и выставках. Во-вторых, усилия в этом направлении должны быть не только «трибунными». Дело ведь не в правильно подобранных названиях работ, а в действительном пластическом размышлении над проблемами, требующими как художественного, так и социального пафоса. Сейчас важно сломать имеющиеся предрассудки, создать обстановку всеобщего неприятия той гражданской инфантильности, которая иногда еще имеет место как у начинающих, так и не очень молодых художников. Не слишком ли много на некоторых наших выставках усюкоенности и тишины, взаимного любования? Получается, как у Окуджавы: «Давайте говорить друг другу комплименты». А в результате — потеря социального накала у части художников.

Конечно, может быть, и мы, здесь в Союзе, делаем не все, что могли бы, скажем, в организационном плане: структура нашего аппарата сохраняется без изменений почти 30 лет, хотя состав творческой организации увеличился вдвое, а объем выставок — в пять раз! А у нас до сих пор нет даже специальной выставочной комиссии, которая взяла бы в свои руки всю эту важнейшую деятельность...

«Необходимо Бюро пропаганды советского изобразительного искусства...»

Валентин Сидоров,

секретарь правления
СХ РСФСР по выставочной работе

... Десять лет назад мы готовили около ста выставок в год, а сейчас чуть ли не триста и уже не всегда в состоянии практически отвечать на ту общественную потребность, которую сами же и разбудили и которая, как сегодня кажется, растет беспредельно.

Организационно, да и просто физически мы часто оказываемся не в силах охватить выставками все регионы нашей необъятной республики, все слои и группы населения. На БАМ, скажем, регулярно отправляем произведения современных мастеров, а заявки других краев порой удовлетворить не можем.

Во многих случаях не способны даже регулярно заполнять имеющиеся и вновь построенные выставочные залы, которые из-за этого сдают под другие мероприятия. Мы, я бы сказал, задыхаемся при решении непосильной задачи полноценного выставочного обслуживания России, отчего система идейно-эстетического воспитания начинает порой давать сбой. Ведь стыдно сказать, это важнейшее, подлинно государственное дело упирается подчас в элементарное отсутствие специально оборудованного грузовика



Искусство, в первую очередь, есть средство художественного познания, важнейший идеологический инструмент — оно в принципе не может измеряться только стоимостными категориями. Однако, сколько бы об этом стеснительно ни умалчивали люди творческого труда, нельзя вовсе не принимать в расчет, что само художественное производство, его плоды стоят, не могут не стоить, немалых денег и кто-то ведь должен их платить (государство, зрители, заказчик). Именно поэтому подавляющее большинство художников на Западе творят в рамках очень жестких уставов и предписаний, почти всецело определенных работодателем — владельцем галереи, специализированного магазина, агентом посреднической фирмы, менеджером рекламного или шоу-бизнеса. Свободным творчеством там, как известно, могут позволить себе заниматься лишь единицы.

В нашей стране художник избавлен от колебаний вкуса мецената, не зависит от чьего бы то ни было экономического давления, особенно частных лиц. Каждый человек отводит у нас в среднем из своего бюджета на художественные музеи и выставки — из тех 42 рублей 16 копеек, которые он затрачивает в год на культуру, — около... двух копеек! Столько же, сколько на один телефонный звонок. Причем в эту сумму включены траты как на знакомство с выставками современного искусства, так и с постоянными экспозициями картинных галерей. Понятно, что доходы от продажи билетов не способны покрыть даже малой доли финансовых средств, необходимых на содержание огромного выставочного хозяйства.

Все, чего ни коснись в каждодневной практике нашего художественного бытия — пропаганды искусства, творческого процесса или элементарных бытовых проблем, — все это приобретает реальные очертания и смысл благодаря живительному действию сердца всей системы — Художественного фонда. От его организационно-экономической энергии питается и главное звено соци-



для перевозки произведений искусства, фанерной тары для упаковки, добротных рам.

Я понимаю, что такие сетования давно набили оскомину, поэтому перейду к предложениям. Во-первых, мы давно мечтали об организации Дирекции передвижных выставок при нашем республиканском Министерстве культуры, для того чтобы государственные органы всесторонне участвовали в выставочной работе. А во-вторых, давно необходимо создать всесоюзное Бюро пропаганды советского изобразительного искусства (с соответствующими республиканскими отделениями) — как это уже сделано практически во всех других творческих союзах. Благодаря такому посреднику можно было бы куда более эффективно решать множество задач пропаганды советского изобразительного искусства: систематически, а не от случая к случаю устраивать творческие встречи с художниками и искусствоведами по всей территории страны, открыть постоянно действующие лектории, готовить оригинальные программы о современном искусстве на телевидении, наконец, выявлять существующую потребность в печатной изобразительной продукции, и прежде всего своевременного издания каталогов (и тогда возродить, к примеру, традиции народной библиотеки, как это некогда делали Сытин или братья Сабашниковы).

Сейчас никто не готовит профессиональных экспозиционеров, не задумывается о необходимости выставочных сценариев, не проникается заботой об интересах самих зрителей — да у нас и социологической службы, всесторонне изучающей выставочную публику, нет. И без такого мощного организационного инструмента, каким могло бы стать подобное бюро, мы в деле пропаганды современного искусства, зочу подчеркнуть — именно современного, изобразительного искусства остаемся подчас на самодеятельном уровне.

Бюро пропаганды могло бы и более успешно использовать многие тысячи произведений, скопившихся в фондах дирекций выставок...

альной жизни пластических искусств — выставочная деятельность. Мастер может месяцами готовиться к тематической выставке, экспериментировать. И не по чьему-нибудь внешнему принуждению, а руководствуясь собственными импульсами. Может — и это естественно — хандрить, ошибаться. Но еще задолго до того, как его посетит вдохновение, до того, как он возьмется за орудия своего ремесла, чуть ли не каждый возможный его творческий шаг имел запрограммированную поддержку: почти 40% всех прибылей от чрезвычайно эффективного, с хозяйственной точки зрения, художественного производства расходуется в основном на финансирование дорогостоящего и хлопотливого дела — создание произведений к выставкам (примерно 2,7 млн. рублей в год), их организацию и проведение (3,5 млн.), планируемую закупку произведений в выставочный фонд (только по линии СХ 3,5 млн.), содержание готовящихся к выставкам творческих групп (1,5 млн.), дотацию на выставочные залы (1,1 млн.) и т. д. При этом надо помнить, что наряду с Союзом художников и его подразделениями выставки современного изобразительного искусства проводят, а также ведут договорную и закупочную политику Министерство культуры СССР и соответствующие республиканские ведомства. В принципе, от самого художника зависит, в скольких выставках он собирается участвовать и сколько договоров может иметь.

Его творческая жизнь протекает как бы в трех сферах. Произведения создаются: а) на специализированных художественных комбинатах, б) для выставок, в) не рассчитанными на то, чтобы покинуть мастерскую. Все они находятся в сложнейших и не всегда явно фиксируемых связях и опосредованиях: одна как бы пронизывает другую, но может без нее обходиться.

Психологической основой сложившейся у нас системы художественной жизни является переживание коллегиальной ответственности за общие цели и общее дело, своего рода «общинный» характер деятельности, столь органичный для отечественной культуры. Не случайно именно в изобразительном искусстве раньше, чем где бы то ни было, сложился механизм коллективного самоуправления, признанный ныне экономической теорией самой перспективной формой социалистического хозяйствования (с этим связано, в частности, возникновение во многих отраслях так называемого «бригадного подряда»). Живописцы, скульпторы, прикладники трудятся на собственных предприятиях, где практически все принадлежит их сообществу и во многих существен-

ных моментах зависит от их воли, в то время как другие слушатели муз работают по договору или числятся в штате театрально-зрелищных предприятий, государственных издательств, кино- и телестудий и т. п. Определяющие стороны художественной жизни — от отношений с заказчиком до приобретения произведений с выставки — находятся в руках самого профессионального сословия создателей пластических искусств. Этим обусловлено и то обстоятельство, что связанные зависимостью скорее друг от друга, чем от каких бы то ни было внешних факторов, отсюда являясь в некотором роде сами себе меценатами, художники всегда держатся вместе.

Именно поэтому, вероятно, выставки воспринимаются ими как место демонстрационного священнодействия, а не как публичные залы, в которых можно ожидать «замирания сердца» не только у тех, кто сегодня экспонируется. Не оттого ли художники, за редким исключением, не интересуются зрительскими отзывами, заранее ориентированными на архивы? Трудно заподозрить чей-то злой умысел и в том, что, находясь в выставочных залах на Крымской, вы ни за что не узнаете, какие выставки в это время развернуты на Кузнецком мосту или на улице Горького, хотя это площадки одной организации; не сыщется на уличном стенде и сводной афиши городских выставок на текущую декаду, наподобие театральной или концертной. Спросите в порядке эксперимента в Манеже, не у художников с постоянной московской пропиской, а у рядовых любителей искусства, приехавших в столицу откуда-нибудь с Алтая или из молдавского города Бельцы, как добраться до залов на улице Вавилова, на Уральской, в Химках и какие при этом нужны транспортные пересадки? Авторы знают, где они выставлены — этого, видимо, достаточно. А экспозиция, ее активность, ее «образ»? Художники не относятся к этому роду культурной деятельности как к объекту самостоятельного, серьезного творчества. Иначе придется принять

«Выставка становится главной единицей художественной жизни»

Виктор Думанян,

зам. председателя МОСХ по выставочной работе

...Только не надо думать, что распространение того или иного типа выставок — дело абсолютно произвольное. Типы выставок рождаются и умирают точно так же, как любой живой организм. Вот в последнее время мы наблюдаем, как постепенно гаснут «осенние» и «весенние» выставки: серьезные мастера все реже появляются на них. Это, видимо, естественный процесс. Хотя, конечно, существуют и общие причины — для успеха выставочного дела у нас всегда чего-нибудь не хватает: плохо решаются вопросы технической оснащенности, регулярно недостает времени и денег на подготовку, да и само количество выставок давно не соответствует потребности. А искусство экспозиции? Это ведь настоящее таинство. Можно по пальцам пересчитать тех, кто этим даром обладает. При неправильной развеске нечаянно можно чуть ли не «убить» соседа; порой собственная работа способна «раздавить» висящую рядом. Я часто свою миссию вижу как раз в том, чтобы уговорить автора снять лишние холсты или убрать скульптуры с персональной или групповой выставки, хотя этим, конечно, проблемы экспозиции далеко не исчерпываются. Сейчас важно не утерять критерии именно художе-



во внимание, что выставка оказывает воздействие на зрителя не только составом включенных в нее работ, но и объединяющей их экспозиционной структурой. Почему она сама по себе не способна стать авторским произведением, значительным художественным событием — активным, интригующим, провоцирующим или праздничным, проничным или торжественно-трагедийным? Почему редко какая современная экспозиция изобразительного искусства говорит собственным голосом, запоминается увлекательностью прочтения детально подготовленной программы, сопоставимого с другими искусствами воздействия? Наконец, почему не допустить, что единицей измерения современного движения художественной культуры становится не конкретное произведение, а выставка?

Отнюдь не любые дополнительные площадки считаются пригодными и достойными для экспозиции: редко кто из художников не будет шокирован предложением выставиться в вестибюле гостиницы, в театре, в холле университета, универмага, концертного зала. Организовали же в Париже выставку на Восточном вокзале, которая по своему успеху у публики и критики превзошла все ожидания. Где доказательства того, что развеять свои работы в уютном выставочном зале где-то за Черемушкинским рынком престижнее, чем в переоборудованном пространстве переходов Калининского проспекта или Садового кольца? Можно в конце концов решить вопрос и с изданием полноценных каталогов «уличных» выставок, да и критик с меньшей охотой напишет о ней, хотя бы из-за необычности самой ситуации. А по конкурсу «скоросмотрения» такие экспозиции, без сомнения, уступят пальму первенства тем же «кассетным» выставкам в ЦДХ. Мне возразят, что делать из такого святого для каждого художника дела балаган, сценическое действо значит глумиться над авторами, над задачами искусства вообще. Скажут это те, кто сроднился с выставками-отчетами, монументально-риторическими, рассчитанными на впечатление величия и мощи, поэтику больших пространств и количества, интонацию беспорядочности. Они никогда не признают, что наряду с парадом для развития искусства порой нужны и драматичные «боевые действия», «полевые учения» и «регносцировка на местности».

Особенно трудно, конечно, согласиться с тем, что многим современным произведениям для привлечения публики в настоящее время все больше требуется какая-то специальная поддержка, дополнительный вектор культурной ориентации. Господствует

стенных выставок. Они не должны походить на промышленный поток произведенной за отчетный период продукции: всего много, все доступно, профессиональное мастерство предлагается на любой вкус, тематические произведения быстро откликаются на всевозможные ожидания. Следует ведь считаться с тем, что существуют художники-драматурги (такие, скажем, каким был Попков), а есть «драмодель», хватающиеся за все, что угодно. И, наконец, художники, чье пластическое чувство имеет совершенно иную природу, для кого искусство значимо только через работу с формой и цветом. Поэтому, я думаю, не меньше, чем о тематическом заказе, надо заботиться, так сказать, о заказе духовном.

Мы как-то не обращаем внимания на особую, как никогда значимую сегодня способность — умение читать выставку. Привычно пробегаешь вдоль стен, имеешь много шансов пропустить «свой оазис», который — я уверен в этом, — если уметь непредвзято смотреть, отыщется практически на каждой выставке. Поэтому, даже зная наперед подводные течения художественной жизни, ее обыденную сторону, следует каждый раз, отправляясь на новую выставку, все равно верить в чудо, идти туда с трепетом, как в храм, место священнодействия. Только в этом случае она способна будет выключить вас из повседневных забот, возвысить, перевести в другое пространство — в пространство искусства.

Подготовка хороших выставок, как известно, процесс долгий, кропотливый, иногда длящийся всю жизнь, а проходят они в считанные дни, исчезают навсегда, забываются. Надо подумать о том, как продлить их существование, вернуть им значение и авторитет; как делать экспозиции современного искусства с музейной ответственностью. Дело тут не в величине выставки, не в количестве отпущенных средств или рекламе — часто на маленьких экспозициях вырезают основы большого стиля, — а в том (это важно отчетливо осознавать), что выставка все активнее становится главной единицей художественной жизни...

«Почему бы картине не войти в частный дом?»

Стелла Базазьянц,

зам. главного редактора журнала «Декоративное искусство СССР»

...Самое важное сейчас — преодолеть наш собственный консерватизм, то мышление по шаблону, которое особенно разъедает организационный механизм выставочного дела. Вместо стереотипного собрания произведений на тему натюрморта, к примеру, можно было бы подготовить выставку «натюрморт и предмет», где рядом с полотнами соседствовали бы реальные вещи, необычные предметные коллажи. А почему мы боимся в выставку портрета включить фотографию? Не верим в возможности живописи? Почему стесняемся включать классику? Вот в музыке такие культурные отсылки при составлении программы концерта никогда не считались зазорными — наоборот, активизируют современный смысл. Наши же художники не отваживаются выставляться рядом, скажем, с Дейнекой, Кончаловским или Лактионовым. Или возьмем трафаретные персональные выставки: разве по ним можно определить и прочувствовать, что один художник шел по своему пути более или менее благополучно, а другой прошел войну, много испытал в личной и творческой жизни? Ложная пресловутая застенчивость не позволяет увидеть неповторимую атмосферу мастерской, соперничать драму, ощутить глубинную связь человеческой и художественной судьбы. Зачем-то ведь мы ездим в Ясную Поляну или Михайловское, хотим своими



глазами увидеть нечто такое, чего не можем узреть в великих текстах.

Выставочная практика — такое же живое дело, как, к примеру, школьное обучение или экономика. Проходят десятилетия, и многое устаревает, отмирает. И здесь ответственные и достойные люди должны, на мой взгляд, набраться мужества и, досконально продумав все детали, пересмотреть устаревшие принципы. Сейчас уже нельзя ориентироваться на вернисажный успех или внимание одной только закупочной комиссии. Нужна интегрированная обоснованная долговременная выставочная политика, когда заранее планируется не только тема, но и характер выставки, тип ее экспозиционного решения. Связь искусства с жизнью, я думаю, должна сейчас осуществляться через поиск целостности. Иначе жизнь будет неумолима, как это уже ощутили на себе монументалисты. Разве сокращение на работы по синтезу не явилось в конечном счете реакцией на процесс, повод для которых дало само монументальное искусство? Скульпторы и художники-монументалисты, заботясь о профессиональном престиже, могли бы сами с предельной гражданской и художественной ответственностью воспрепятствовать массе серых вещей, заполнивших наши города. Почему бы, наконец, не предоставить всем желающим, а не только знаменитостям, возможность заказать через живописный комбинат Худфонда конкретному художнику портрет, пейзаж, натюрморт — увековечить память отца или друга, местность, в которой родился? Почему бы не создать, условно говоря, комбинат бытового портрета? Кстати, «малые голландцы», украшающие ныне лучшие картинные галереи мира, вовсе не стеснялись своих безвестных клиентов. Все художественные музеи наполнены ценностями, взятыми из частных домов. Почему бы и нам не вернуть станковое искусство в жизнь, а картине не войти в частный дом, рассчитывая на повышенную деликатность и вкус? Попасть в жилой дом, мне кажется, не менее почетно, чем в Худфондовское хранилище.

установка: настоящей живописи не нужны ни особая пропаганда, ни экспозиционные ухищрения. Художник Е. Моисеенко писал не так давно: «Грош цена выставке, в которой экспозиция поглощает произведение, когда смотришь экспозицию, а не вещь». Серьезная проблема! Но хочется спросить, отчего так «велики глаза» у подобного страха? Разве нынешние «тихие» и «бесхарактерные» развески картин или расстановка скульптур дают хоть какие бы то ни было основания для такого запугивания? Ведь даже профессионалу за отведенные на осмотр секунды нелегко рассмотреть все досконально, уловить определяющие связи, выявить солистов, оценить качество общего уровня, а что говорить о рядовых посетителях? Не надо разве иметь в виду, что почти четверть всей публики (а в музеях до половины) составляют, по данным исследований, туристы — то есть люди, пришедшие на встречу с изобразительным искусством «один раз в пять», «десять лет», «первый раз в жизни»? Им объективно нелегко находиться в ответственной ситуации «один на один» с произведением. Да если бы с одним — с тысячами! Как тут обойтись без поводыря — самой выставки?

Итак, главный оппонент современных художников — активная экспозиция. До сих пор выставка воспринимается как простое средство собрать воедино и представить на обозрение наиболее ценные произведения. К ней относятся исключительно как к посреднику между художником и обществом, посреднику, в культурном отношении эфемерному, чья жизнь измеряется днями, не имеющему своего зафиксированного лица. Конечно, дотошные историки искусства сохраняют лелеемые участниками художественных событий воспоминания, документируют то, что живет в ослабевающих образах непосредственных впечатлений. Но произойдет это много позднее. А пока в памяти остаются лишь эпохальные замыслы, наподобие международного проекта «Моск-



ва — Париж». Считается, что выставки имеют отношение к художественной жизни, а не к искусству, а потому зыбки и забвенны, как сама жизнь. Иллюзорны даже тогда, когда составляются из одних шедевров.

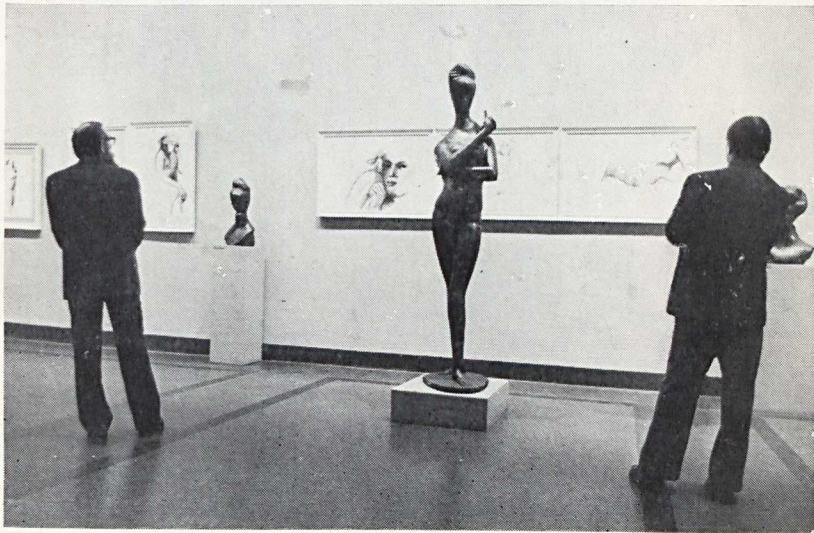
Нужно копаться в памяти, чтобы отыскать воспоминания о выставках-исследованиях, наподобие «автопортрета» или «интерьера» в Третьяковской галерее, регулярных культурологических штудий, проводимых музеем в Павловске (они редко делаются в рамках коллекций с мировым именем, у которых и собственные необъятные фонды, и научные сотрудники, и длительное время на подготовку, — а что говорить о возможностях обыкновенных залов?). Невелико количество проблемных выставок, «способных служить крупным стимулом художественного процесса, олицетворением его итогов или ареной творческих споров» (А. Морозов). Нет выставок концептуальных и дидактических, источниковедческих и эссеистских. Да мало ли чего еще нет.

Проблем много. Но главная заключается в том, что никто, кроме самих художников, не способен сегодня самоотверженно взять на себя всю полноту ответственности за совершенствование выставочного механизма. Дело в том, что теоретические рассуждения все равно мало что изменяют: нужна воля к действию, сам субъект действия, по инициативе которого контакт с публикой мог бы возродиться в том его истинном обличье, когда атмосфера соучастия объединяет всех. Сама коллегиальность художественного производства могла бы тут стать залогом успеха. «Мы как-то охотней готовы действовать сообща, — писал еще Гоголь, — ...по одиночке из нас всяк ленив и пока видит, что другие не тронутись, сам не тронется». Надо лишь отказаться от мысли, будто суть вопроса — в улучшении работы выставочников, будто стоит им не мицдальничать при отборе произведений, быть принципиальнее, как залы наполняются сами собой. В основе отношений художника и публики в конечном счете должно быть другое — их общая заинтересованность в достижении идеала: как художнику нужны орудия его труда, так и зрителю для исполнения его незаменимой роли в театре эстетического взаимодействия необходимо переживаемое пространство созерцания как условие сотворчества. Но тогда и выставки должны иметь не путанный, как часто сейчас еще бывает, а предельно точный социальный и культурный адрес.

Тут ведь можно начать с простых действий. Достаточно сказать, что «экспансивная» выставочная деятельность, построенная на

психологическом вовлечении публики в авторскую лабораторию, не столь дорогостояща, как это на первый взгляд кажется. Тот, кто умеет считать общественные деньги, знает, что даже один процент затрачиваемых миллионных средств, переданных специально созданной комплексной выставочной организацией, позволил бы существенно изменить положение вещей: улучшить качество материально-технического оснащения выставок; создать самостоятельные службы, ведающие отдельными компонентами этого многотрудного дела; разрабатывать типовые и уникальные сценарии возможных экспозиций; давать обоснованные предложения по выставочной политике; иметь собственный штат специалистов-дизайнеров и т. п. Такая организация могла бы оперативно консультировать все заинтересованные ведомства, — ведь зритель вряд ли придает значение тому, смотрит он любимого мастера в «мосховском», «худфондовском» помещении или в здании, принадлежащем Союзу художников РСФСР.

Есть, безусловно, и другие, куда более хлопотные резервы интенсификации выставочной работы, тоже требующие от художников отказа от внедрившихся стереотипов. Возьмем, к примеру, образ художника, бытующий в современном массовом сознании. В последние десятилетия, мне кажется, постепенно утеряно представление об особом масштабе личности творца, неординарности его реакций, причудах характера — обо всем том, что, по мнению публики, должно выделять настоящего Артиста. Как-то принижено таинство неразрешимой загадки одаренности, духовного горения, веками притягивающей миллионы поклонников к истинному таланту. Чем живет Мастер, каков он в обыденной жизни? Как откликается на разнообразные ситуации внешнего мира — так же, как другие, или иначе? Разве интерес к трагическим судьбам Ван Гога или Врубеля, блистательным — Рубенса или Репина — не способствовал формированию общественного внимания к пластическим искусствам? Теперь же в представлениях широкой пуб-



лики художник редко отличается от большинства других, спешащих на работу: ей не принято доверять тайны — необязательно интимные — ни его жизни, ни творчества. Мы стали чопорнее, что ли, избегаем простодушных изъятий чувств, оберегаем приватную жизнь от кажущихся нам посторонними и неделикатными взглядов. В результате человек не чувствует себя причастным к художественной жизни, не может, к примеру, даже вообразить себе, что имеет право купить с выставки понравившийся ему пейзаж — он не воспитан в такой традиции. А ведь приобретение произведений изобразительного искусства — при небольших дополнительных усилиях правильно поставленной пропаганды — могло бы стать не менее престижным, чем обладание книжными сокровищами. Уж во всяком случае, если бы массовая аудитория была осведомлена о значении данных культурных акций, то безусловно покупала бы картины, изделия народных промыслов, графические листы или мелкую пластику с не меньшей настоятельностью, чем хрусталь или ювелирные украшения. Она просто не знает, что это ценно, что деньги, выделенные из семейного бюджета на искусство, — не пропащие деньги. Тут для успеха достаточно ввести в общественное сознание разработанную — как в случае с драгоценностями — систему общеизвестных признаков его социальной значимости.

Или возьмем телевидение — мы еще в полной мере не научились пользоваться его возможностями. Ведь, скажем, после того как в одно осеннее воскресенье в прошлом году первая программа Центрального телевидения показала вместо вечернего художественного фильма (когда у домашнего экрана обычно собирается не меньше, чем 100 млн. человек) часовой фильм о творчестве сравнительно молодого портретиста, он наутро безусловно не мог не стать знаменитым. Более того, по тем же социально-психологическим законам формирования массовых норм и ценностей не мог не стать «любимым» художником. Но ведь в преддверии персональных выставок такой чести могли бы удостаиваться и другие выдающиеся наши мастера.

Сделать можно многое. Надо лишь посмотреть на ситуацию с точки зрения зрителя.

Осознав свою роль и особую социальную ответственность, художник, без сомнения, мог бы обрести не абстрактных и анонимных зрителей, а тех истинных собеседников, глубокое общение с которыми позволит ему многократно расширить пространство художественной жизни.

«Важно не нарушить естественные связи искусства...»

Игорь Пчельников

художник

«Самый серьезный зритель на выставках — свой брат-художник...»

Ирина Лаврова

художник

И. Пчельников

...Если частные лица начнут покупать с выставок, то это, мне кажется, непременно ухудшит нашу творческую атмосферу, попросту приведет к салону. Художник в этом случае, что бы ни говорили и какими благими намерениями ни руководствовались, волей-неволей будет включен в отношения купли-продажи. Трудно рассчитывать, что такой заказ всегда будет исходить от людей просвещенных. Кроме того, когда работы того или иного мастера начинают покупать, он оказывается как бы сам у себя в плену, у какого-то одного своего образа. В этом смысле признание — довольно тяжелое испытание.

И. Лаврова

...Монтень где-то писал, что ему и одного ценителя достаточно. Есть ведь внутренняя логика развития искусства, не нуждающаяся во внешней поддержке.



На выставке мы все равно во многом ориентируемся на взгляд своего брата-художника, в первую очередь на оценку близкого по духу профессионала. Он и есть — самый серьезный, самый заинтересованный и «чистый» зритель, которому не нужно объяснять, толковать второстепенные вещи. Отражаясь в других профессиональных суждениях, самооценка художника после выставки бывает большей частью самой объемной, и благодаря ей он способен не потеряться в обилии разнообразных и разнонаправленных координат. Хотя каждый зритель видит свою, тоже существенную правду искусства.

И. Пчельников

...У нас на выставках нет такого персонажа — покупатель живописи, скульптуры, графики — мы его никогда не воспитывали. Наше станковое искусство имеет другой адрес. Но именно это, видимо, и хорошо. Если что-то скоропалительно менять, то легко нарушить естественные, установившиеся десятилетиями связи, умертвить то, что ценно, что всегда уберегало наши залы от проникновения в них своего рода рыночных отношений. Тут нельзя дать лазейку чуждым нашей культуре критериям и принципам творческой выживаемости...



Б. Валуев. Москва
Туристы на привале
Горельеф в спортивном
комплексе, г. Раменское.
Шамот, соли, глазури
Фрагмент

Театр, сценограф, критик

Совместное заседание комиссии по театрально-декорационному искусству Союза художников СССР и Совета по декорационному искусству ВТО по проблемам освещения творческой деятельности художников театра в специальной прессе.

Выступали:

Бархин Сергей Михайлович

Богданов Михаил Александрович

Васильев Александр Павлович

Кузнецов Эраст Давыдович

Куманьков Евгений Иванович

Курилко-Рюмин Михаил Михайлович

Левенталь Валерий Яковлевич

Луцкая Елена Леопидовна

Нехорошев Юрий Иванович

Пожарская Милица Николаевна

(основное выступление)

Савицкая Ольга Николаевна

Уварова Ирина Павловна

Хидекель Регина Петровна

29 марта 1984 года

Совещание по проблемам театральной критики и ее воплощения в печати проходило остро и полемично, что вполне естественно при учете сложности вопросов, притом, что теоретическая база, подводимая разными критиками под такое явление, как сценография, не обрела еще устойчивых стройных очертаний. Очевидно, требуется время, требуется пристальное наблюдение за дальнейшим развитием этого искусства, чтобы в полной мере осознать тот феномен, который мы наблюдали на нашей сцене с конца шестидесятых — на протяжении прошедшего десятилетия. Характерно, что при достаточно различных позициях абсолютно все выступающие сходились на одной общей платформе: всемирно безусловно признавались заслуги тех художников театра, которые по справедливости притягивали к себе внимание искусствоведов во весь этот период, их идеи, их концепция сценического пространства заслужили всеобщее признание.

В то же время, как принципиально заметил А. П. Васильев, специалисты обходят вниманием, хотя бы и критическим, огромное число художников, работающих в отдаленных городах, в театрах, выпавших из поля зрения искусствоведов, призванных охватывать взором процесс искусства в его цельности. Эта тема звучала и в других выступлениях. К сожалению, журнал лишен возможности публиковать все выступления в полном объеме, поэтому мы даем материалы в сокращенном виде, выбирая в основном те аспекты, которые затрагивают темы, материалы и сюжеты, так или иначе связанные с нашим журналом и необходимые редакции для выводов при дальнейшей работе.

При этом нельзя не отметить обстоятельного разбора двух специальных изданий — «Советский балет» и «Современная драматургия», сделанного Е. Л. Луцкой, которые затрагивают вопросы оформления спектакля. И Е. Л. Луцкая, и О. Н. Савицкая поставили проблему перекрестных тем, обе говорили о необходимости освещать деятельность художника в контексте общего театрального процесса.

О нерасторжимой связи художника и спектакля говорил М. А. Богданов. Р. П. Хидекель интересно говорила об осмыслении переломного этапа в контексте развития изобразительного и пространственных искусств и заострила внимание на том обстоятельстве, что наш журнал, систематически развивающий эти вопросы в плане теории, не прикасался к этому аспекту. Заседание проходило в Союзе художников СССР, председательствовал секретарь правления СХ СССР М. М. Курилко-Рюмин.

М. Н. Пожарская

В нашем совещании принимают участие как организаторы его, так и критики и представители прессы. В связи с этим я вспомнила совещание в ВТО с участием работ-

ников печати после выставки 1967 года. За этот срок выросло большое количество критиков в области сценографии, которые регулярно публикуются в журналах «Театр», «Творчество», «Искусство». Появились сборники «Художник, сцена, экран» и альманах-ежегодник «Советские художники театра и кино».

Хочу сказать о таком журнале, как «Декоративное искусство СССР». Вероятно, совершенно правильно, что журнал узкие рамки своего названия сломал и в нем помещается большое количество интересных статей. У журнала отменный вкус, очень интересный проблемный подбор материала. Это в целом издание, которое кромсать не будешь, а отдашь его комплекты в переплет. Это журнал, к которому относишься как к большой ценности. Еще хочу обратить внимание на то, что мне кажется принципиальным и очень важным: там соприкасаются проблемные статьи, относящиеся к различным видам искусства. Великолепный иллюстративный материал позволяет сопоставить разные вещи, очевидно воздействие одного искусства на другое.

Теперь наш ежегодник, в котором мы печатаемся, выхода которого мы ждем. Единственный его недостаток заключается в том, что он готовится очень долго и выходит редко. Его проблематика широка, и проблемы рассматриваются всесторонне, в различных ракурсах и аспектах.

Что же является причиной того, что сейчас так много пишут о сценографии? Причина лежит в расцвете этого искусства, и есть необходимость разобраться в том, что происходит на страницах печати. Я буду говорить о болевых точках, это моя субъективная позиция.

Серьезное неблагополучие наблюдается в вопросах теории, в определении основных категорий, в вопросах методологического характера.

Все знают, что мы переживаем период перелома. Этап 70—80-х годов отличается спутанностью многих понятий. Перелом существует не только в театре и в области сценографии, но он существует во многих областях искусства. Каковы критерии в нашей области — в таком искусстве, как сценография, театр? Не говорим ли иногда мы, художники и критики, на разных языках? Мне хотелось бы указать на некоторые опасности, которые есть в нашей науке. Возникает своеобразное мифотворчество, я даже такой термин сама для себя придумала — «апофеозный» стиль. Автор восхищается своим героем, все гениально. А если так пишет один человек, значит другой не может допустить ни малейших критических замечаний. Это первый момент.

Далее — у нас существует литература по поводу искусства, когда великолепно написана статья, но то, о чем написано, уходит на задний план, и прежде всего надо воспринимать само мастерство, с которым написана статья. Поэтическое творчество и мастерство — это великолепно; полуфилософские, полупоэтические трактаты, конечно, завораживают, но если в них затемнен смысл, то это недостаток, нарочитая сложность производит иногда устрашающее впечатление. Некоторые художники просто ничего не понимают. Естественно, ощущается положительная интонация, и это им нравится, но хорошо, чтоб художник понимал, и за что его ругают. Меня удручает то, что самое молодое поколение авторов тоже увлечено этими сложностями.

Одна из задач — помочь художнику не только видеть себя со стороны, разобраться в том, что он делает, но и помочь увидеть свои ошибки. Не менее важно помочь ему отстоять свои позиции. Ни в коем случае я не хочу сказать, что ничего не сделано, и должна оговориться, что назову не все фамилии. Но я не могу не сказать о том, как много внесли в нашу науку работы «О художественной условности», «Образ спектакля» А. Михайловой, где рассматриваются самые важные и существенные категории искусства. Эти работы появились в то время, когда они были совершенно необходимы. Они устранили путаницу вокруг понятия и термина «условность», раскрыли по-новому понятие «образ», этапы его рождения. Мы понимаем теперь его как процесс. Все это не отвлеченно-теоретические проблемы. Это то, что помогает в повседневной работе.

Много нового, существенного и верного мы находим в статьях Р. Хидекель, Э. Кузнецова о сценическом пространстве: в книге Г. Коваленко о Д. Лидере, в статьях Р. Кречетовой, М. Туровской, Б. Зингермана, Т. Шах-Азизовой, О. Радищевой.

Но бедн в том, что у нас не возникает настоящих дискуссий. Мы не обобщаем все сделанное. Новая книга, проблемная статья редко вызывают существенные отклики. Мы как бы не слышим друг друга.

Говоря об опубликованных теоретических работах, нельзя не упомянуть работы В. И. Березкина. Это титанический труд. За 20 лет своей деятельности Виктор Иосифович Березкин написал 154 работы на различные темы, связанные со сценографией, в том числе 13 книг и массу проблемных статей. Я думаю, что очень многие положения В. И. Березкина по меньшей мере спорны. Наша вина, что мы не обсуждали этих проблем, и дело зашло далеко. Они разнеслись по свету, за пределы Советского Союза.

Я хочу сказать только о двух проблемах, которым он уделил особое внимание, но трактованы они, с моей точки зрения, абсолютно неверно. Это — расшифровка тезиса «сценография» и обоснование его различия с понятием «театрально-декорационное искусство» и с пониманием «действенной сценографии». Я не могу согласиться с тем, что театрально-декорационное искусство было занято лишь оформлением «места действия», а «сценография» оформляет «само действие». В. И. Березкин считает, что действенная сценография только-только родилась (не больше десяти лет) и что спектакли более раннего времени не были действенными, в том числе, конечно, ранний МХАТ. Выходит, что Симов со Станиславским оформляли только «место действия». Г. Коваленко как-то сказал, что «действенная сценография» — понятие, сложившееся исторически, и это совершенно справед-

ливо. В то же время в книге «Современная сценография» М. Френкель, в противоположность Березкину, полагает, что сценография накопила огромный опыт, пройдя долгий путь развития. Она не может быть результатом эволюции театрально-декорационного искусства, они развивались параллельно и принципиально различны. Анализируя историю сценографии, Френкель ссылается на творчество Выпянского, Аппиа, Крэга, Фукса и Мейерхольда. Нет только Станиславского, и это показательно. Все эти теории создаются без учета великого учения о сценическом реализме, созданного Станиславским.

На этих примерах видно, до какой степени запутанны наши теоретические основы. О чем идет спор? О терминах, о словах.

И все же критика в области сценографии ведет большую работу, сложные проблемы не решаются с ходу. Их решение — дело не только тех, кто пишет, но и тех, кто печатает, ошибки и достижения лежат на наших общих плечах.

Я предлагаю продолжить этот интересный разговор.

В. Я. Левенталь

Мне понравилось, что сказала Милица Николаевна. Но мы говорим на разных языках. Так сложилось. Это чисто профессиональный момент.

Для кого же пишут критики? Я имею в виду критиков, которые освещают непосредственно живую практику художников в театре. Если пишут для критиков, то это мне понятно. Если пишут для художников, то критики, очевидно, недостаточно близки нам.

С моей точки зрения, критик — это в первую очередь зритель, которому образование и талант определили сформулировать мнение зрительское, но на более высокой интеллектуальной и художественной основе. Я включаю сюда и критику как своего рода вид литературного творчества. Но вот таких статей, где я бы увидел, что критик — это лучший зритель, я не встречал. Я не требую от критика инфантилизма, как от зрителя, не требую от него, как от зрителя, радости, что он пришел в театр.

Когда же критик из самых лучших побуждений пытается выжать из нас философское начало, происходит что-то странное. Мне кажется, что художник как таковой не является ни философом, ни демиургом. Я хочу приблизить вас к моему ощущению театра: театр — это средство общения, а художник — рассказчик. Он рассказывает о спектакле. Критик же рассказывает о художнике. Негоже говорить нам в высоком стиле, надо переходить к чему-то доступному.

М. М. Курилко-Рюмин

Проблему, которую затронул В. Я. Левенталь, я очень понимаю, действительно, мы иногда забываем, для кого мы работаем, — для зрителя. И не случайно мы говорим сегодня о неверности трактовки самых очевидных вещей. Так, в одной очень уважаемой статье в «Ди СССР» сказано о том, что искусство сценографии вряд ли верно относить к семейству традиционного изобразительного искусства. Это к вопросу о той путанице, которая иногда бывает.

Э. Д. Кузнецов

Я склонен присоединиться к тем, кто считает, что сценографию нельзя отнести к изобразительному искусству. Это не очень точно сказано, но речь идет о родстве сценографии с прикладным искусством и архитектурой.

В отличие от Милицы Николаевны, я не буду разграничивать понятия и слова. Как люди пишущие мы знаем, что не совсем точно употребляемое слово, но написанное в нужном контексте, дает представление, о чем идет речь. Но когда мы сами не понимаем, о чем речь, это уже хуже. Нам очень не хватает пристального, углубленного профессионального анализа произведений сценографии во всех аспектах — с точки зрения театра, восприятия, художественной формы как таковой.

Не хватает теоретического осмысления опыта, который накопился за последние двадцать лет. Не хватает четкости в понимании процессов, которые происходили за последнее время, четкости понимания категорий, которыми мы оперируем. В театре, в искусстве сценографии за последние 10—20 лет произошло полное обновление кадров. Изменился состав художников, и от этого всего мы, критики, конечно, отстали.

Мы отстаем от успехов сценографов, от целого созвездия новых имен, новых тенденций. Достаточно сказать, что при всех больших достижениях у нас нет практически ни одной монографии о художниках, которые занимают ключевые посты в нашем театре, исключая очень хорошую книгу Коваленко о Лидере. Но есть еще художники, которым за пятьдесят, которые талантливы, признаны, отмечены премиями, но о них книг нет. Странная робость. Хотя можно назвать массу имен среднего уровня, которые почему-то отмечаются монографиями.

Наши радости по поводу развития и достижений художников замкнуты в сравнительно узком кругу любителей, знатоков, ценителей. С другой стороны, они непонятны широкому кругу зрителей. Сценография настолько развилась в последние 20—25 лет, что не только рядовому зрителю трудно угнаться за таким бурным развитием.

Для нас стало неприятной традицией время от времени, с какой-то равномерной периодичностью, встречать на страницах газет очередные письма очередного зрителя, который жалуется на то, что он увидел на сцене, и упреки художнику, который так странно себя ведет. В нашем зрителе укоренилось некое самодовольство покрововаться на страницах газеты и свою личную оценку выдать за позицию народа в искусстве. А это не совсем одно и то же, и об этом все уже давно знают.

С моей точки зрения, Давид Боровский — выдающийся художник нашего времени, причем не только театралный, а вообще выдаю-

щийся художник. Он — философ, по его мыслям, высказываниям, творчеству будут изучать историю театра 60—70-х и 80-х годов. Недавно в прессе было опубликовано письмо зрителя о спектакле «Иванов». Новый зритель не знает, не слышал фамилию художника, но может быть, если бы ему сказали, что это уважаемое имя, он не написал бы в «Литературную газету». Впрочем, даже в профессиональной среде по отношению к нынешнему направлению сценографии существует оппозиция, причем тихая, за руку ее не схватить: злословие по поводу художников, будто бы не умеющих рисовать и балующихся палочками и тряпочками, жалобы на дурную моду, распространяющуюся от них (как будто мода и эпигонство не сопутствуют всякому художественному направлению!), и даже упреки в подражании Западу и в забвении родных традиций.

Всякое направление, вошедшее в силу, порождает оппозицию ему, и это закономерно. Вопрос лишь в ее принципах. Стоит ли за нею сколько-нибудь реальная и последовательная эстетическая программа, альтернативная той, которая сейчас в силе? Я не раз пытался понять эту программу — соединить разрозненные намеки, но не уловил ничего, кроме явно противоречащих друг другу претензий да бесполезного зывания к великим именам прошлого. Боюсь, что такой программы вовсе и нет, что это фантом, подручник Кижке, «фигуры» (то есть лица) не имеющий, а есть лишь брюзжание людей, грубо говоря, «отставших от поезда».

То, что делается в сценографии у нас, это процесс объективный и идет он не последние годы, а очень давно, и если на каком-то этапе он был прерван, то последние 20—25 лет художники возвращались к прерванному процессу. Именно с этой точки отсчета надо идти, может быть, с начала режиссерского театра, вести разговор от Станиславского, от Крэга. Современная сценография — это детище режиссерского театра, это ответ пространственному искусству, ответ на требование режиссерского театра. Во всем этом надо разобраться.

Если бы нашелся смелый редактор журнала и, скажем, устроил «круглый стол» на страницах «Декоративного искусства»! Я очень люблю этот журнал, но какие там дискуссии о критике на протяжении полутора или двух лет! Когда читаешь, то начинаешь запутываться, о чем же писалось вначале, а я, честно говоря, даже не дочитывал эти статьи до конца. Поэтому не проще ли было сделать «круглый стол»? Чтобы каждый мог достаточно широко высказаться и, может быть, что-то подводное вышло бы наружу.

Я хочу возразить Левенталю. Критик пишет не для того, чтобы научить художника, я не верю, что можно научить чему-то плохого художника, а хороший в поучениях не нуждается. Критик пишет потому, что ему хочется об этом написать. Он считает, что он может что-то сказать о том, что его взволновало. А конкретная цель — участвовать в общем художественном процессе, то есть роль очень сложная и никак не приводимая к каким-то конкретным услугам в социальном плане. Роль историческая. Здесь художник и критик участвуют в создании того пласта, который называется культурой. (Реплика В. Я. Левенталя: «Я требую от вас глаза зрителя, а не услуг по преискуртанту». — Э. Д. Кузнецов: «Тогда я неправильно вас понял, прошу прощения».)

С. М. Бархин

У художников много собственных проблем: по-прежнему нет тарификации, нет типового договора, в театре не решены финансовые вопросы. И вдруг — именно художники занялись обсуждением чужих проблем. Мне думается, что критики такие же свободные творцы, как и художники, или же художники такие же свободные, как и критики, и вдруг встал вопрос: зачем критик пишет? Нужен ли художнику критик? Для кого работает критик?

Мне кажется: поскольку театр жесток к художнику, критик должен это немного компенсировать. Чего я лично жду от критики? Конечно, ежегодно в печати появляются замечательные вещи, и это в традиции русской культуры. Но я испытываю недостаток в изданиях. Появляются роскошные издания, но нам, художникам, они недоступны, их достают, как правило, не художники. Поэтому я сторонник плохих изданий. Мы сможем хотя бы приобрести их. Когда-то у меня были такие маленькие книжки о Рындине, Шестакове, Шифрине, на плохой бумаге, с плохими иллюстрациями. И желательно — монографии: вот, например, я хочу посмотреть, в каком году что сделал Кочергин — я беру маленькое издание и смотрю.

И я бы предложил самое дешевое издание монографии о множестве художников, для того чтобы просто зафиксировать этот безусловно нужный материал. Может быть, попробовать обратиться в «Искусство», которое ничего не издало, кроме книги о Лидере?

Е. И. Куманьков

Искусство волнообразно. Большое искусство и большие художники не сообразуются с волнами, которые их несут, а просто стараются сказать, что они думают. Тем не менее прошла определенная волна, и то новое, что принесено ею, прекрасно, обогатило язык театра. Но она несет с собой много и постороннего. И мне кажется, что в этой волне пены и мусора много больше, чем хотелось бы. Это настораживает и огорчает.

Здесь говорили о философском построении спектакля, но художник есть художник. Прежде всего он определяется тем, как он владеет своими средствами, а философство — это его размышления о мире. Но если для того, чтобы быть принятым в театр, на выставку, он должен быть философом, а не уметь рисовать, — это обратная сторона явления. Едешь по провинциальным театрам, видишь тысячи несчастных людей, которые рисовать, писать не умеют, а критика им упорно доказывает — главное быть философом. Мы все понимаем, что процесс начинается и идет независимо от наших намерений, пожеланий и наших вкусов. Вчера

такие-то юбки были в моде, а сегодня смотрим на них с ужасом. Вчера правился «суровый стиль», сегодня другой. Мода неизбежно влияет и на эстетические концепции.

Мне кажется, что основная задача, которая стоит перед критикой,— это помочь художнику. Главное — умение отличить художественное от нехудожественного, то, что умеет оценщик комиссионного магазина,— отличить бриллиант от стекла.

А. П. Васильев

Художник — это профессия древнейшая... как профессии скульптора, архитектора, а сценограф — это художник, художник театра — знаток жизни, знаток окружавшей и окружающей человека материальной среды, умеющий ее отобразить или выразить в зримых образах сценического пространства. Профессия, требующая прекрасной памяти, фантазии и мастерства. Жалко, что сейчас среди некоторых художников театра встречаются «идеи» о вредности рисования как дисциплины, сковывающей фантазию. Нет и нет! Сценография — это полипрофессия, требующая широчайшего арсенала художественных средств, в том числе и классических.

И у меня есть претензии к критике. В Советском Союзе существует 600 театров с небольшим. Минимум три тысячи спектаклей в год, в котором работают 6200 художников. Я бы призвал критику быть большим советским, социалистическим «Пименом», который сидел бы в «келье» и записывал события. Мы же ничего о себе не знаем. Мы только знаем о Боровском, Боровском и Боровском... Немного о Кочергине и изредка о Левентале. Вы, критики, снимаете пенки, сливки, и никто не занимается черной работой, работой Пимена. Художник счастлив, когда о нем кто-то что-то говорит. Он заметно оживает. Что нужно советскому театру от критики? Нужно, чтобы об этих трех тысячах премьер, о шестистах художниках было бы хоть где-нибудь шестьсот публикаций.

Товарищи критики, не плывите на роскошных лодках под разноцветными парусами, не настраивайтесь на гигантов, а фиксируйте нашу художественную действительность — вы найдете там настоящие перлы. Большое спасибо ВТО, которое ведет именно эту работу; может быть, надо расширить отдел, собрать каким-то образом слайды, чтобы дело было поставлено по-настоящему.

И. П. Уварова

Я буду говорить о позиции нашего журнала. Там под одной обложкой собирались монументальное, прикладное искусство, архитектура, народное творчество, теория, история и много всего другого, так что пробиться в текущий номер с делами сценографии очень трудно. Поэтому материалы сценографии появляются реже, чем хотелось бы, чем нужно.

Но на то есть и другие причины, носящие внутрицеховой характер. Когда в журнале затевался отдел театра и сценографии, мы предлагали открыть страницы для разных точек зрения на сей предмет. С этой целью неоднократно объявлялись дискуссии. Кто принял в них участие? Лишь одна сторона, выраженная кругом постоянных авторов, а их оппоненты в журнале не выступили ни разу. Критика в адрес дискуссионных и заведомо полемических статей раздается устно, она разворачивается в кулуарах, но до выступления в журнале дело никогда не доходит.

Отчасти такое странное положение можно объяснить тем, что внутри цеха, включающего и театральных художников и критиков, не сложился нормальный критический климат. У нас нет техники откровенного разговора, нет уровня восприятия критического высказывания. Когда-то В. Березкин на страницах журнала выступил с критикой нашей экспозиции на очередной Квадриеннале, речь шла именно об экспозиционном искусстве. Выступление встретило бешеный отпор (как всегда, устный), возмущение было всеобщим. Никто не защищал экспозицию, то есть деятельность художника, его неудача выносилась за скобки, возмущил же сам факт критического отношения к художнику.

Как сложилось такое отношение к делу? Где и когда какое-либо искусство развивалось вне критического осмысления?

На моих глазах в журнале разворачивается общение художников и искусствоведов. В редакцию приходят керамисты, ювелиры, архитекторы. Они готовы выслушать замечания, равно как и готовы поспорить с ними, но очевидна потребность в разговоре на тему их творчества, жажда столкнуться со сторонним и придирчивым взглядом профессионала-критика. Однако вспомните, как разительно отличалась атмосфера нашего «круглого стола», который несколько лет назад проводил журнал. В центре внимания оказывался не факт творчества сценографа, но полномочия критика. Чем должен заниматься критик, чем он может заниматься и, главное, чем не может?

Этот вопрос возникал тогда, возник и сейчас, и вновь мы говорим о том, что не следует путать уровни осмысления предмета. Есть форма сиюминутной реакции критики на появление эскиза, спектакля, на выставку. Но есть и иной уровень — теоретический. Теоретик вычленивает координаты поэтического мира художника, изучает его творчество как факт современного искусства, и совершенно непонятно, почему эта аналитическая деятельность специалистов так обижает художника. Складывается впечатление, что сценографы сами ставят свою деятельность в некую позицию, закрытую для анализа.

Наконец, еще одна важная сторона дела, касающаяся, собственно, географии нашего театра. Так сложилось в искусстве, что основные идеи решения сценического пространства разработаны нашими сильными сценографами, учителями уже нескольких поколений, их творчество получает заслуженную оценку, одинаково высокую на страницах всей нынешней печати.

В то же время постоянно слышишь о том, что где-то на периферии

работают люди талантливые, замечательные, о которых пресса молчит. Как быть? На выставки в Москву шедевры или не попадают, или же — что можно сказать по одному эскизу? Мы договорились бы с ОИСТТ (Международной организацией сценографов и театральных техников) о том, что нам будут предоставлять фотографии, присылаемые из разных городов. Но качество этих фотографий настолько низкое, что и речи не может быть об их воспроизведении в журнале. Проблема остается неразрешимой. Ведь ни журнал, ни Союз художников не смогут посылать фото-корреспондента и критика куда-нибудь в Хабаровск, чтобы собрать материал об одном сценографе, хотя бы и гениальном. Вот какой выход я предлагаю и прошу всех присутствующих здесь помочь. Каждый из вас много ездит по разным театрам, главным образом по линии ВТО, каждый пишет потом отчет о поездке. Если вы увидите достойную работу — напишите о ней для журнала. Жанр — любой, учитывая сложности подачи: несколько хроникальных строк, развернутый портрет спектакля, наконец, описание декорации. Тогда мы сможем создать хронику текущей жизни театра. Приглашаю всех принять участие в работе отдела сценографии нашего журнала.

М. М. Курилко-Рюмин

Наверное, Ирина Павловна права. Конечно, мы виноваты, но, честно говоря, один из первых, кто откликнулся на ваш призыв, был я, а потом ни разу не приглашали. А вроде самому навязываться неудобно. Но, действительно, процесс идет очень интересней. Я много сейчас разъезжаю, мы были в Тобольске, Тюмени, Саратове, Иркутске — очень интересные театры, и об этом писали в «ДИ». Но, наверное, мы тоже виноваты в том, что молодая режиссура не знает о многих художниках, о наших выставках в ВТО. Хотя ВТО многое делает, осуществляя службу знакомств. Вообще работа кабинета ВТО налажена.

В. Я. Левенталь

Разрушить стереотипы, существующие в печати, неизменные в нашей культуре, невозможно.

Вот образцы упоминания художника в любой статье: или описывают декорации, или же пишут о режиссере, что он выбирает в себя всю «боль мира» (в скобках — художник такой-то). Изменить мы этого не можем — поэтому я хотел бы этот вопрос снять. В одной статье говорилось, что задача критики — это выявление следов прошлого в историческом мире, связь с так называемым новым и произведениями прошедших эпох. Это поможет избежать тупиков, сознательно выбрать собственные художественные модели, необходимые ориентиры, а иначе все сведется к субъективным суждениям. Мне все это кажется глубочайшей и серьезнейшей задачей — тщательным образом следить за тем, что останется потомкам, что будет так же интересно людям 90-х годов, когда будут исследоваться процессы, происходившие в 70-х. Это очень большая и серьезная задача, и это налагает чрезвычайную ответственность на художников, на художественную ориентацию самих критиков, на их высокий вкус и их способность к прогнозированию, но не только того, что будет, но и того, что останется.

*

В заключительном слове М. Н. Пожарская подвела итоги совещания, поблагодарив в первую очередь Э. Д. Кузнецова за поднятую проблему о положении многих художников, о том, что нужно снять оттенок сомнительности, который лежит на деятельности театральных художников; это является нашей общей задачей. Была отмечена содержательность выступлений Е. Л. Луцкой, В. Я. Левенталь, Е. И. Куманькова.

Затем М. Н. Пожарская возразила М. М. Курилко-Рюмину относительно его трактовки цитаты из «ДИ СССР» о нетрадиционном искусстве: «когда говорят о «нетрадиционном искусстве», то имеют в виду течения, которые выплыли в конце 50-х годов и как бы бросили вызов «традиционному» театру и «традиционному» искусству. Здесь нельзя подходить с мерками нашей привычной критики». Большое внимание было уделено неоднократно упоминавшейся на совещании проблеме театральной живописи: причем все время имелось в виду подобие станковой живописи. Однако на рубеже 20—30-х годов «живопись пришла в театр освободительницей от узких рамок догматического конструктивизма. Но живопись усвоила уроки конструктивизма, и это дало великолепные результаты».

М. М. Курилко-Рюмин в своем заключительном слове коснулся проблемы цвета в жизни и в театре: «А когда я на всех фестивалях вижу серые конструкции, то это просто страшно». Он критически упомянул о тенденции возводить единую декорацию для различных спектаклей и наметил ряд других спорных вопросов, о которых можно было бы еще говорить.

М. М. Курилко-Рюмин поблагодарил присутствующих за участие в совещании.

Народный мастер-монументалист

Рауф Мурадов

В последние годы мы все чаще оказываемся свидетелями того, что работы народных мастеров (и частного быта) из жилого интерьера переходят в общественный быт, становятся элементом оформления общественных зданий и целых городских зон. Это, безусловно, говорит о растущем значении народного искусства в современной культуре, о возросшем престиже народных мастеров. Несколько лет назад в комментариях к «круглому столу» «Культурная ценность народных промыслов» [«ДИ СССР», № 8, 1978] мы уже говорили об использовании изделий народных мастеров в современных общественных интерьерах, и тогда речь шла о том, что нужны специальные разработки с привлечением

Искусство резьбы по дереву имеет многовековую историю. В Таджикистане в этой традиции резьбы по дереву как бы сконцентрировался накопленный веками опыт ремесла, в наиболее полной мере выразилось народное представление о прекрасном. Издавна резьба использовалась в архитектуре, в украшении различных предметов быта. Находчиво используя и продолжая богатые традиции своего народа, современные мастера создают тонкие выразительные вещи, достойно продолжающие этот традиционный вид искусства в новой художественной ситуации. Однако следует заметить, что наряду с оригинально и талантливо выполненными работами стали появляться вещи стилизаторские, эклектичные. Здесь имеются в виду орнаментальные панно с портретным изображением деятелей науки и культуры, в которых примитивный, линейно-сухой графический портрет контрастирует с великолепным орнаментальным обрамлением. Стремление соединить два разных вида искусства, имеющих разные традиции, разное стилевое содержание, вообще представляется спорным. Искусствоведы неоднократно обращали внимание на это и подвергали критике подобные явления в творчестве народных мастеров-орнаменталистов и резчиков по дереву. Нуриддинову-орнаменталисту по складу мышления удается, быть может, более, чем многим, смягчать неизбежные диссонансы этих композиций. Однако даже попытки такого талантливого мастера соединить традиционное народное орнаментальное искусство резьбы по дереву с реалистическим изображением не дают органичных решений. Гораздо более продуктивным представляется другое направление в творчестве мастера. Нуриддинов один из первых среди народных мастеров республики сделал попытку вернуть искусство резьбы по дереву в архитектуру, стал создавать работы не только прикладного и выставочного характера, но в сотрудничестве с монументалистами оформил целый ряд общественных интерьеров. Резьба по дереву в сочетании с современной настенной росписью, мозаикой и другими видами современного монументального искусства стала равноправным художественным средством украшения интерьеров современных общественных зданий. Здесь могут возразить, что, дескать, и другие народные мастера используют резьбу в архитектуре. Да, это верно. Но они применяют резьбу в архитектуре народного жилища. Так, в северных районах Таджикистана по сей день широко используется этот вид декора жилых домов. Однако все это не выходит за рамки исторически сложившейся народной традиции.

Творческая практика Нуриддинова придает старой традиции новые интонации. Оформленные им современные интерьеры выполнены с учетом новых требований к общественному интерьеру, к формированию среды общения.

Произведения Сироджидина Нуриддинова, будь то выставочное панно или монументальные декоративные композиции, пронизаны полнокровным ощущением жизни, восторженным удивлением перед ее мощью и вечным обновлением. Образы, созданные мастером, исполнены высоких идей народного искусства — всегда добры и светлы, полны поэтического восхищения перед красотой земли, природы, поражают богатством и щедростью фантазии. Обладая самобытным поэтическим видением мира, высокой профессиональной культурой и глубоким знанием национального искусства, Нуриддинов сумел творчески воспринять и возродить самые жизнеспособные виды национального художественного наследия, глубоко и органично связав их с новейшими требованиями времени. В этом и заключено подлинно новаторское значение его искусства.

Нуриддинов — уроженец Самарканда, города древних традиций, крупнейшего центра искусств на протяжении многих веков, города с многочисленными великолепными памятниками архитектуры. В этом городе-музее двери, окна каждого дома украшены великолепными образцами резьбы. Сама атмосфера, художественная среда, в которой прошли детство и юность мастера, не могла не повлиять на его дальнейшее творческое формирование. Филологическое образование Нуриддинова также не прошло бесследно для его занятий искусством. И дело, конечно, не только в том, что на его рабочем столе в мастерской всегда можно увидеть рядом с инструментом томики Мирзо Бедия, Саади и других классиков литературы. Влияние литературы ощущается в той поэтичности, лиризме, возвышенной одухотворенности, которыми отличаются его работы.

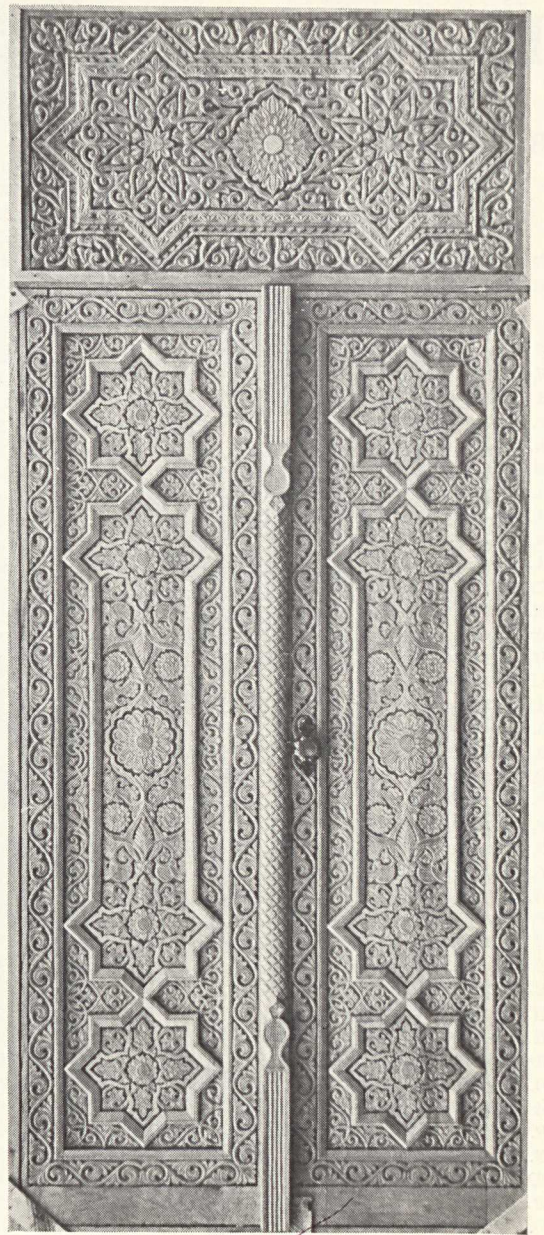
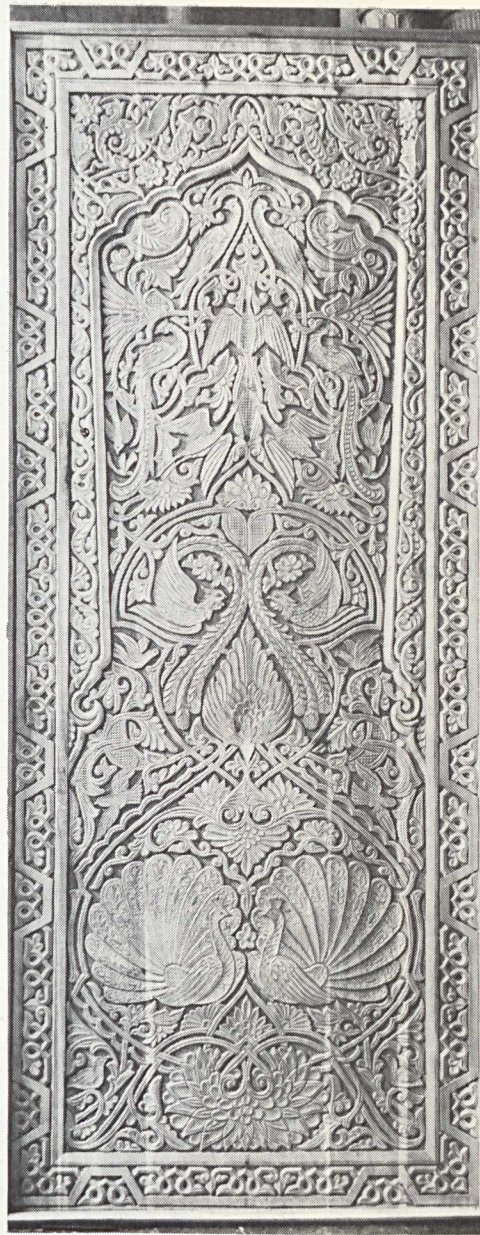
Среди удачных работ мастера в интерьере следовало бы назвать декоративные резные решетки-панжары и панно в здании цирка в Душанбе, большие резные двери музея-города Курган-Тюбе, таджикскую чайхану, выполненную для павильона Таджикистана на Всемирной выставке в Лейпциге, ажурный резной павильон для выставки в Турции и ряд других.

Создавая панно для цирка, мастер учитывает специфику и назначение здания и создает композиции на цирковые темы, включает в них изображения птиц, архаров, льва.

архитекторов, дизайнеров, художников по интерьеру. С тех пор прошло уже немало лет. За это время значительно развилась практика привлечения народных мастеров к организации современной предметно-пространственной среды. Однако по-прежнему остаются неясными общие принципы вхождения фольклорных по духу вещей в рационалистическую структуру градостроительства. И хотя время от времени возникают примеры симбиоза, которые положительно оценивают специалисты, тем не менее нельзя сказать, что проблема решена в принципе. Мы надеемся, что две статьи подборки дадут повод для размышлений на эти темы.



В 1981 году в Душанбе состоялась персональная выставка произведений мастера, посвященная его 60-летию. Ретроспективная выставка позволила увидеть динамику творчества мастера: от канонических орнаментальных резных панжар к сложным, фигуративным тематическим композициям, рассчитанным на современную архитектуру. Образность, строгий вкус, отточенность мастерства снискали народному мастеру-усто глубокое уважение и признание зрителей. Сироджидин Нуриддинов стал в наши дни одним из известных и любимых народом мастеров. Творчество Сироджидина Нуриддинова — весьма яркое и самобытное явление современного таджикского искусства. Внимательное отношение к историческому наследию народа и его духовное осмысление Нуриддинов сочетает с оригинальностью художественного мышления и видения, и это составляет бесценное качество его творческого метода.



На горе ведьм

Витенис Римкус

Мастера — авторы скульптурного комплекса на горе ведьм

И. Ужкурнис
 В. Улявичюс
 Й. Якшгас
 А. Чеснулис
 С. Каранаускас
 А. Кулеши
 Й. и Э. Йонущасы
 А. Скегилас
 А. Жулкас
 А. и В. Буткявичюсы
 А. Шаулис
 Ю. Букаускас
 П. Тамульнис
 А. Баранаускас
 П. Якшгас
 П. Пелецкис
 А. Кулеши
 З. Лажинскас
 А. Урбисис
 В. Цикана
 Р. Венцукс
 Р. Гиндулис
 В. Крижявичюс
 А. Домаркене
 Й. Ляукс
 Т. Патеюнас
 Й. и В. Паулаускасы
 Лукаускасы
 В. Маркайтис
 П. Дужинскас
 П. Кишкис
 Ю. Прелайдис
 В. Стумбрас
 А. и Р. Пушкарюсы
 Р. Зинкявичюс
 В. Балчюрас
 Ю. Твардаускас
 Й. Йоцис
 Б. Драскинис
 Й. Игногас
 А. Юшкявичюс
 П. Раудис
 Б. Кедайнис
 Й. Янкс
 Й. Ольшаускас

Скульптуры расположены на овечьей легендами и сказаниями горе ведьм, среди вековых сосен и елей. Девственный и необыкновенно красивый лес разрезан глубокими оврагами, крутыми склонами. Дорожка ведет вверх, часто поворачивается, расширяется и сужается, образует площадки, начинает спускаться вниз и, как заколдованный круг, приводит к своему началу. То на самых видных местах, а то в неожиданных, на поворотах и на площадках встречаются все новые деревянные изваяния, своей пластикой и содержанием вовлекающие посетителей в свой совершенно особый мир. В скульптурах оживают легенды и сказки литовского взморья, отдельные сюжеты посвящены любви рыбака Каститиса к морской царевне Юрате, героической истории Наглиса и Неринги, сказкам о сиротке Сигуте, Эгле — королеве ужей, двенадцати братьях, превращающихся в воронов. В центральной части, на вершине холма танцуют, играют в карты, колдуют, отдыхают ведьмы и черты.

Наряду с героями сказок и легенд на холме поселились и обыкновенные люди, жители взморья: рыбаки, моряки, лесники, музыканты, рассказчики, веселящаяся молодежь. Здесь нет четкой разделяющей границы между сказкой и реальностью, между прошлым и настоящим. Соседство мифологических, фольклорных сюжетов и сцен быта и труда порождает в сочетании с ландшафтом, открывающимся с горы далями особое состояние полноты жизни.

В конце лета 1981 года в поселке Йодкранте, входящем в литовский курортный город Неринга на Куршской косе, происходил третий семинар народных мастеров — скульпторов, резчиков, кузнецов. Во время семинара был завершен этот ансамбль монументальных и декоративных скульптур на горе ведьм. Это самое крупное произведение народного искусства, состоящее из 65 скульптур и скульптурных групп, декоративных скамеек, качалок. Произведение было задумано в 1979 году как подарок детям, приуроченный к Международному году ребенка, но в течение трехлетнего его строительства и становления первичное посвящение заметно разрослось и сам ансамбль приобрел значительно более широкое тематическое и содержательное значение.

В создании ансамбля приняли участие около 50 народных мастеров по дереву и металлу. Существенный вклад внесли работники лесопарков Неринги, особенно йодкрантский лесничий Йонас Станис. Они укрепили подвергнутые эрозии склоны, очистили буреломы и кустарники, благоустроили дорожки. Все три года с мастерами сотрудничал известный литовский архитектор Альгис Насвитис, он принимал участие в составлении сценария ансамбля, руководил расстановкой скульптур, чутко и деликатно помог раскрыться таланту ряда мастеров. Много души в ансамбль вложил консультант — скульптор Стянас Шараповас (1936—1981), тонкий знаток, любитель и энтузиаст народного искусства. Между ним и народными мастерами установилась та внутренняя связь, которая возможна только среди единомышленников. К сожалению, преждевременная смерть скульптора оборвала это плодотворное сотрудничество (он консультировал мастеров в 1979 и 1980 годах).

Следует отметить кропотливый организационный, а отчасти и творческий труд руководителей семинаров — искусствоведов Алдоны Улявичене, Аллы Почюлпайте, дизайнера Ромаса Навицкаса. Всей организационной работой руководил творческий союз народных мастеров — Общество народного искусства Литовской ССР. Большую инициативу и заинтересованность в создании ансамбля проявили руководители города Неринга.

Но самой важной, главной действующей силой были народные мастера. Некоторые из них трудились все три семинара, другие приезжали на год или два.

Работали мастера на открытой живописной площадке у самого берега Куршского залива. Здесь постоянно толпились люди, зрители. В качестве почетного гостя на одном из семинаров присутствовал ста-

рейший резчик, ветеран традиционной литовской народной скульптуры Стасис Ряуба (1904—1982), его присутствие сообщало происходящему оттенок значительного, ритуального действия. Оно словно само по себе вовлекало в общее дело всех присутствующих. Известный в республике живописец В. Циблиускас не устоял и сам, вооружившись топором, вырубил из цельного куска дуба красивое кресло — трон. Во время семинара буквально все население Йодкранте стягивалось в процесс созидания, безучастными не оставались ни местные жители, ни многочисленные отдыхающие.

За три года создано много выразительных, оригинально решенных произведений. Здесь сделано немало изделий практического назначения: скамеек, качалок, вырезанных с фантазией и вместе с тем с пониманием функции предмета. Во многих скульптурах и предметах фигуративная пластика тесно переплелась со стolarной работой. Весомый вклад внесли кузнецы: они изготовили несколько самостоятельных работ, кованных «солнышек», снабдили наверхими почти все скульптуры. Особенно плодотворно работали мастера по металлу Ю. Букаускас и В. Крижявичюс.

В основу скульптурного ансамбля лег фольклор, народные мастера разрабатывали литературные темы и сюжеты. Примечательно, что старое традиционное литовское искусство не создало пластических интерпретаций этих фольклорных тем, их изобразительное решение — явление современного народного искусства. Многие скульптуры ансамбля не просто иллюстрируют фольклор и дают зрительное воплощение знакомых образов и ситуаций, мастера предлагают также и новые ситуации, сюжетные решения, не выявленные в старом фольклоре. Мастер Р. Гиндулис вырезал группу — черт, играющий с ведьмой в карты. Этнографы напоминали мастеру, что такой ситуации в литовском фольклоре нет, — сюжет нетрадиционен и вряд ли здесь уместен. А мастер ответил — «если уж я их посадил, то они могут и сидеть, и в карты играть».

На холме ведьм поставлено немало скульптур, изображающих ведьм и чертей. Это обстоятельство вызывало и продолжает вызывать сомнения, споры, упреки, суждения о вторжении кича в народное творчество, и поэтому необходимо несколько подробнее рассмотреть этот момент.

В 60-е годы наблюдался буквально наплыв этого разросшегося семейства чертей в самые разные области народного творчества. Но в основном в этом был виноват не сам черт как персонаж, а общая тенденция многотысячного тиражирования популярной темы. Превращение фольклорного образа в штамп вызвало волну враждебности к самому персонажу. Однако нельзя не отметить, что народная дьяволиада дает простор для художественных интерпретаций, таит в себе широкие тематические и содержательные возможности.

Известный и, пожалуй, самый лучший мастер карнавальных масок Аницетас Пушкарюс проявил особую выдумку, создав как бы маленький ансамбль в ансамбле — «Ворота ада». Эта концентрация юмора, фантазии и сарказма очень органична в стихии народной культуры.

Функция нового скульптурного ансамбля — украшательская, увеселительная. Сад скульптур стал своеобразным аттракционом, туристической достопримечательностью, элементом индустрии отдыха. Одновременно он играет важную роль в пропаганде литовского народного искусства, фольклора, культуры.

Ансамбль скульптур продолжил замечательную традицию народного искусства, подтвердил способность народных резчиков и кузнецов решать художественные задачи по организации не только отдельных объектов, но и значительных по площади зон.



Мастер и время

Сцено- графика Юткевича

Владимир Климов

Сергей Юткевич, известный кинорежиссер, решил показать свое начало, истоки. Он собрал графические опыты, еще дорежиссерские, назвав эту выставку «Юность художника».

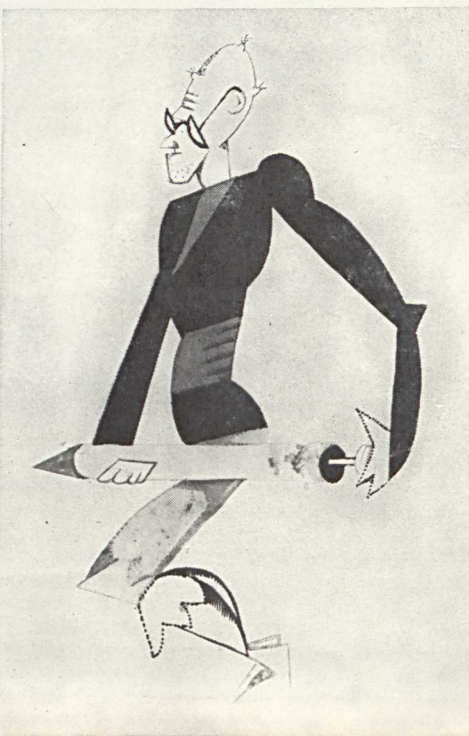
Выставка Сергея Юткевича, появившаяся на излете сценографического ренессанса, переживаемого нами последние пятнадцать лет, вольно или невольно включилась в парадоксы и сомнения наших молодых современников, того, выставочного Юткевича, ровесников.

Слово «излет» не совсем точно отражает сложившуюся ситуацию, когда стремительное развитие сценографии привело к появлению большой группы сценографической молодежи, сочетающей раскованность молодости с мастерским профессионализмом.

Но сама стремительность (15 лет почти без провалов) обрела привычную стабильность, с годами стала бегом на месте, а раскованность обернулась штампом.

И вот появилась эта выставка, как раз тогда, когда иные из молодых остановились в нерешительности — куда ж нам плыть, таким исчерпывающе-умелым?

С. Юткевич преподавал нам урок, в какой-то мере уязвляющий самолюбие нынешнего театра. И сегодняшние проблемы и претензии он проверил контекстом другой эпохи. Раскованная и свободная даже рядом с нашими молодыми современниками сценография Сергея Юткевича к пьесам А. Блока, В. Маяковского, В. Масса, В. Шершеневича, к пантомиме В. Соловьева, к инсценировке рассказа Э. Т. А. Гофмана, к произведениям Мольера и Шекспира, Гоголя и Аристофана — в полном смысле слова сценическая графика. Н. Фореггера, П. Ильина и других режиссеров, с которыми работал, будучи художником, С. Юткевич, не обескуражило, что он не дал им в руки такого мощного ключа для открытия и освоения сценического пространства, как цвет. И эти, казалось бы, такие отвлеченные от театра свободные графические фантазии не только не шокировали его ровесников-режиссеров, но были для них дополнительным стимулом, азартным возбудителем их собственной фантазии и многократно воплощались, например, в Мастфоре, мастерской Николая Михайловича Фореггера, выдающегося режиссера-новатора 20-х годов. Многие современные режиссеры обвинили художников в гордыне, в презрении к возможностям современного те-



Эскизы костюмов к пантомиме Вл. Соловьева «Арлекиновы злоключения». 1920

атра и наконец в самовыражении в ущерб режиссерской художественной воле. Сколь абсурдными кажутся их заявления о принципиальной невозможности фантазий, проявившихся в полотнах молодых сценографов, если оглянуться на творческий опыт 20-х годов, в том числе на опыт Юткевича-художника. Выставка, замышлявшаяся как ретроспекция, оказалась «воспоминанием о будущем», если учесть явную привлекательность театральные идеи 20-х годов для сегодняшнего театра. Решительное соединение уличного, балаганного, площадного народного представления с интеллектуальной изощренностью театральной культуры, с блеском воплощенное в клоунадах, цирковых фантазиях, арлекина-



Три эскиза к спектаклю
«Парад шарлатанов»
1923

Клоун Таурек из цикла
«Цирк». Рис. 1923

Конферансье (арт.
А. Сендеров) —
персонаж из пьесы
В. Масса «Хорошее
отношение
к лошадям».
Реж. Н. Фореггер,
худ. С. Юткевич. 1922

Клоун Макс. Из цикла
«Цирк». 1923

Клоун Серж
(А. Александров).
Из цикла «Цирк». 1923

Клоуны Арманд и Цереп.
Из цикла «Цирк». 1923

Французская борьба.
Из цикла «Цирк». 1923

Эскиз эстрадного
плаката. 1922

«Внешторг на
Эйфелевой башне»
(спектакль
Г. Козинцева,
Л. Трауберга)
Рис. 1923

На стр. 44
Чарли Чаплин.
Рис. 1926

Сергей Эйзенштейн.
Рис. 1926

Танец «Прогулка»
в постановке
Н. Фореггера.
Рис. 1923

Куплетист А. Матов
Рис. 1923

Эскиз танца на музыку
Скрябина. 1922

Из цикла «Город».
1920



Мастер и время

дах Юткевича, указывает нам возможный выход к еще большей свободе и дерзости, к созданию сценографического театра.

Так, кстати, и произошло с С. Юткевичем, который сначала создал свою гипотезу театра на листе и в фантазии, а потом уже сочетал ее с театральными идеями Фореггера. Сценографический театр Юткевича и сценический театр Фореггера сошлись, не изменяя себе и не теряя, а обретая и обогащаясь.

Эти работы позволяют затронуть еще одну — и очень, на мой взгляд, важную — проблему. Я имею в виду жанр графики и рисунка на театральные темы. Художник-зритель, художник-репортер, художник-историк, оставляющий нам бесценную художественно-рецензионную информацию о зрелищах и театральной жизни — из сегодняшнего театра исчез почти начисто. Много ли рисунков печатают современные театральные журналы? А газеты?

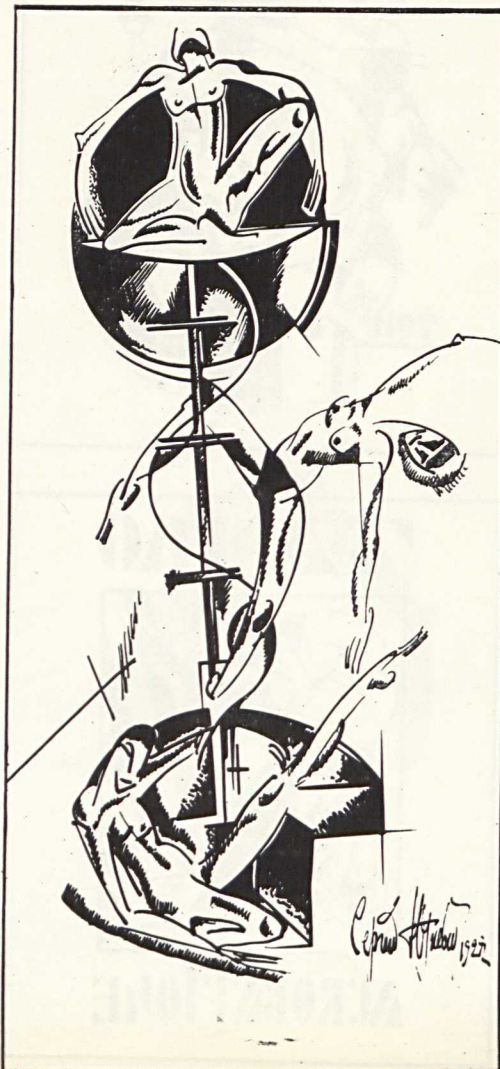
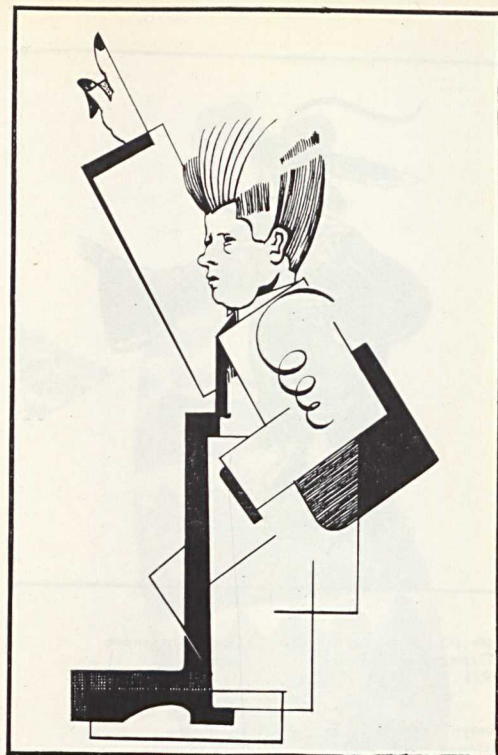
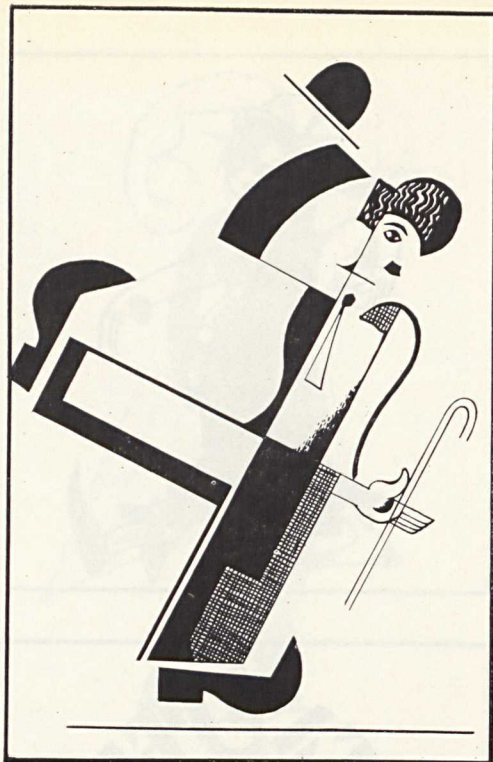
Вопрос риторический...

Между тем работы Сергея Юткевича тех лет, П. Галаджева и других стали возможны еще и потому, что их рисунки активно печатала пресса. Например, интереснейший журнал «Зрелища», просуществовавший так недолго, но прочно вошедший в историю нашего театра. Самая лучшая фотография — слишком конкретна, передает чрезвычайно подробно драгоценные мгновения. Сценографика же (в данном случае именно графика сцены) способна передать образ спектакля, его ритм, атмосферу.

Выставка Сергея Юткевича была уже сравнительно давно, но посеянные ею проблемы — коренные для современной художественно-сценографической жизни. Вот почему мне захотелось вернуться к ним сегодня.

От редакции

В № 3 за 1984 год нашего журнала появилась публикация М. Туровской о постановке режиссера С. И. Юткевича «Балаганчик у Сокола». Если читатель помнит, текст сопровождал активный фотографический ряд, и мы получили возможность судить о том, как пластические темы Юткевича — а он им верен всегда — воплотились в стилистике 80-х годов, в контексте мышления художника иной культуры, Н. Виноградовой. Несомненно, и его ранние графические работы и этот «Балаганчик» представляют собою единую линию, которая корректируется временем и пониманием театра. Во всяком случае, автор этой статьи В. Климов справедливо предлагает задуматься над уроками, которые театр сегодняшний, многоопытный и умудренный, может извлечь из игровой стихии молодого театра, отделенного от нас почти шестьдесятю годами. Редакция сердечно поздравляет С. И. Юткевича с 80-летием со дня рождения.



Дороги- во все концы

(60 очерков
об отечественном
художественном
наследии)

ДОРОГИ К ПРЕКРАСНОМУ



ДОРОГИ К ПРЕКРАСНОМУ

ны образно, не пользуясь литературными приемами художественного очерка. Однако научно-познавательное значение его трудов было невелико: титулованному автору явно не доставало специальных знаний для искусствоведческого анализа, совершенно необходимого для такого рода работ. Эта серия просуществовала недолго. Брошюры не расходились, и шестой выпуск «В дороге» стал последним. Серия «Дороги к прекрасному» значительно отличается от своего далекого дореволюционного прототипа. Под традиционной и, прямо скажем, трафаретной рубрикой не столь уж редко появляются глубокие, претендующие на научное значение работы. Среди авторов «Дорог к прекрасному» немало известных искусствоведов и архитекторов, которые, изучая художественное наследие того или иного края, из первых рук знакомят читателя с результатами своих научных поисков. Подобные труды, естественно, выходят за рамки обычного популярного издания, хотя написаны они просто, доступным и неспециалисту языком.

Иногда, при недостаточно внимательном знакомстве с серией, ее выпуски принимают за архитектурные или даже за краеведческие путеводители. Этот взгляд на серию едва ли не укоренился, хотя некоторые авторы прямо оговаривают в предисловиях особенность своего необычного жанра. Читателю, знакомому с основами истории отечественного искусства, как бы предлагается совместно со знающим автором пройти по пути, богатому разнообразными достопримечательностями, пройти не спеша, взвучиво оценивая каждое художественное явление. Принцип построения очерка-путешествия отнюдь не исключает выборочного знакомства с материалом, а даже предполагает: серия посвящена малоизвестным и даже малоизученным памятникам отечественного искусства, зачастую не включенным еще ни в один научный каталог или популярный путеводитель. Но в целом задачи «Дорог к прекрасному» всегда виделись шире, чем у справочного издания, — дать широкую и верную картину художественной жизни края, по которому прокладывался маршрут книжного путешествия. И если удавалось высветить самые различные проявления народного искусства, если картина художественной жизни края представляла во всем многообразии, книга становилась образцом для следующих, не связанных с ней тематически, работ. Так и случилось с блестящей книжкой Евгения Николаева «По Калужской земле», увлекательным очерком-путешествием Александра Чекалова «По реке Кокшеньге», продолжающими друг друга исследованиями Михаила Чапенко «По равнине Десны и Сейма», «Земля Брянская», «По западным землям курским и белгородским», которые и сегодня считаются образцами научно-художественного описания памятников.

Позже в число работ, опре-

деляющих уровень серии, вошли книги И. Попа и Д. Попа «В горах и долинах Закарпатья», В. Брюсова «По Олопецкой земле», Е. Морозкиной «Исковская земля», В. Кузнецова «Путешествие в древний Иристон»...

Особенно много творческих удач в последнее время. Это и «Ворота в Сибирь» С. Завадрихина, «Астрахань и окрестности» В. Никитина, «По Брацлавщине» Д. Малакова. «Боспор Киммерийский» А. Воронова и М. Михайловой, «Каргопольский озерный край» Г. Гунна. Культурно-исторические проблемы, исследуемые авторами «Дорог к прекрасному», разнообразны — архитектурные, мемориальные (места, связанные с историческими событиями, с жизнью деятелей искусства, литературы, науки, политики и т. д.), археологические, этнографические, декоративно-прикладное искусство. Но чаще всего в серии появляются выпуски, посвященные исключительно архитектурным памятникам. Это и понятно: архитектура в первую очередь должна привлекать путешественника, архитектура — это «летопись мира», ее можно читать как книгу.

Весьма показательно, что архитекторы и энциклопедисты-краеведы могут успешно дополнять друг друга. Пример этому — сотрудничество Г. Вагнера и С. Чугунова, Ф. Разумовского и М. Дунаева. Это сотрудничество несомненно идет на пользу и серии, и авторам, углубляет и расширяет содержание исследований.

К разностороннему подходу при описании-исследовании художественных традиций обязывает и географический принцип отбора материала. Такой «гуристический» подход к изучению художественного наследия создает определенные неудобства при анализе сооружений, различных по типу, назначению и времени возведения, затрудняет непосредственное сравнение архитектурных форм. С другой стороны, этот подход имеет свою логику. Он не позволяет выхватывать рассматриваемые произведения по своему выбору, обязывает проводить анализ практически всех встречающихся на пути исторических памятников, рассматривать их в естественном природном окружении, учитывать конкретные обстоятельства их возникновения.

От умения автора определять географическими рамками круг описываемых памятников во многом зависит содержание предпринимаемого труда. Нередко стремление охватить в имеющей ограниченный объем серийной книжке несоразмерное число художественных объектов обесценивает работу. В этих случаях творческая мысль рассказчика-ученого подменяется унылой экскурсоводческой скороговоркой, подменяющей аналитический метод знакомства с материалом. Таких примеров немного, но и эти немногие компилятивные работы успели создать у некоторых ученых-рецензентов представление о поверхност-

ности всей серии, о том, что подобные книжки можно написать, не выходя из библиотечного зала.

Впрочем, сказанное в адрес книг, не совсем удачно представляющих серию, не исключает их познавательной ценности, особенно для тех, кто впервые решит приобщиться к отечественной истории и культуре, взяв брошюру в поездку. И такой читатель безусловно найдет в ней немало нового для себя, и в этом смысле малоприметные рядовые научно-популярные выпуски сослужат добрую службу.

Неосмотрительный, бессистемный выбор материала может повлечь даже нарушение уже сложившихся очерковых традиций серии «Дороги к прекрасному». Поэтому особо важной представляется редакторская роль в подготовке каждого очередного выпуска. Сотрудники московской редакции научно-популярной литературы по изобразительному искусству издательства «Искусство» И. А. Куратова и Г. П. Перепелкина, стоявшие еще у истоков «Дорог к прекрасному», хорошо представляют ее цели и задачи. Без их направляющего руководства, без постоянной работы с новыми и новыми авторами обширное по тематике и непростое по жанру многолетнее издание могло бы потерять свое лицо, превращаясь по воле авторов то в справочное издание, то в литературно-художественное эссе. Появляется выпуск за выпуском, а завоевавшая читательское признание «желтая серия» продолжает хранить и совершенствовать свой жанр.

Говоря о «Дорогах к прекрасному», нельзя не сказать об общественном, патристическом звучании этого продолжающегося издания. Знакомая с очерками по истории и культуре своего края, читатели не просто приобретают новый багаж знаний и развивают эстетические представления, но и учатся любить свою родину, свой народ, его традиции и культуру. Серия способствует и решению одной из важнейших практических задач нашего времени в области культуры — делу сохранения отечественного историко-художественного наследия.

Два года назад альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры «Памятники Отечества» рассказал о том, как после выхода в свет книги М. Дунаева «К югу от Москвы» жители подмосковного Подольска сообща взяли реставрировать дворец в усадьбе «Ивановское» на берегу Пахры. А совсем недавно пришло письмо из Феодосии — после знакомства с книжкой «Боспор Киммерийский» пересматриваются планы реконструкции исторических кварталов древнего Пантикалея. Внимание и доверие, которые заслуженно завоевали «Дороги к прекрасному», — лучшая похвала авторам и коллективу издательских работников. Серия читается, зовет в дорогу.

Алексей Тарунов

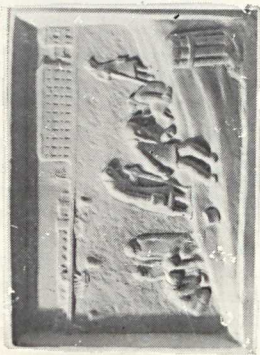
НОВЫЕ РАБОТЫ

Два материала —
два почерка

Блокадному Ленинграду посвящается

О героических днях блокады созданы сотни художественных произведений. И все-таки серия плакатов Николая Николаевича Кравченко «Ленинград в годы войны» — явление уникальное. Это своеобразная летопись города и фронта в период Великой Отечественной войны.

Кравченко использует всеобщую технику изготовления своих плакатов, при которой после отливки из фарфоровой массы, происходит доводка рельефа сначала в сыром, а затем в сухом состоянии. Таким образом, получается вещь единственная, уникальная. Обладая высокой культурой работы с материалом, Кравченко умеет показать все богатство



его пластических качеств. Серия состоит из двух тематических частей — город и фронт.

«Огороды», «Булочная», «Ноябрь 44-го», «Комсомольский бытовое отряд пришел...» С удивительной точностью, тон-

культуры СССР и Союзом художников СССР обратились в Министерство финансов СССР и Госкомцен СССР с просьбой о внесении изменения в действующее «Положение о главном (старшем) художнике и художнике предприятия Министерства промышленности строительных материалов СССР», в части предоставления художникам предприятия права приобретения ими по полной самостоятельности созданных уникально-экспериментальных авторских работ с последующим представлением их государственным закупочным и экспортным комиссиям.

Минфин СССР и Госкомцен СССР дали согласие на внесение такого изменения, с ограничением количества выкупаемых в течение года уникально-экспериментальных авторских работ: не более пяти произведений в год.

В настоящее время эти изменения внесены в действующее «Положение о главном (старшем) художнике и художнике предприятия Минстройматериалов СССР».

Начальник Главстекло
В. И. Романов

Выставки

Симбиоз культур

В июне в Москве, в Центральном Доме архитекторов состоялась выставка и лекция знаменитого японского архитектора Кисё Курокавы. Эта выставка, которая уже четвертый год путешествует по Европе (Шарик — Флоренция — София — Будапешт) и постоянно пополняется новыми экспонатами (в Москве архитектор показал три новые работы), наглядно и подробно рассказывает творческое кредо зодчего. Курокава — один из основателей движения «метаоблизов», автор павильона Тошиба в Осаке на ЭКСПО-70, здания фирмы «Сони» в Токио, кап-

версальную, метафорическую интерпретацию конкретных своих проектов и построек. Ту же задачу решают эмоциональные, пластичные бронзовые рельефы «Симбиоз-1», «Симбиоз-2» и т. д. В наборах мебели Курокава демонстрирует мастерство дизайнера, блестяще владеющего искусством интерпретации традиционной формы, тонко чувствующего материал и конструкцию вещи и безупречно точного в деталях. Сорок книг и журналов, плакаты, эскизы, знамена, представленные на выставке, позволяют оценить универсальность дарования автора.

Рассказывая о московской выставке Курокавы, нельзя не отметить ее тонкого и убедительного художественного решения. Архитектурная выставка с ее относительно «холодным» экспозиционным материалом трудна сама по себе. Кроме того, жанр этот у нас вообще мало освоен. Однако авторы экспозиции (Е. Асс и Ю. Авакумов) прекрасно справились со своей задачей и сумели уловить и воссоздать стилистику и атмосферу творчества Курокавы и в просторанственной композиции (ряды свободной висающих мягких шпалер), и в выборе материала (грубый серый холст), и в решении отдельных элементов (подвешенные на невидимых нитях макеты), и в отдельных мелких деталях. Убедительным доказательством их успеха служат тот факт, что весьма искушенные посетители выставки, московские архитекторы, твердо были убеждены в том, что оформление ее — дело рук самого автора. Да и сам Курокава неоднократно отмечал удачный дизайн экспозиции в беседах и письмах к советским коллегам.

Выставка и лекция Курокавы вызвали огромный профессиональный интерес, поскольку такие встречи позволяют не только лучше узнать творчество мастера, но и познать его с достижениями советской архитектуры, которую наши именитые коллеги знают, как правило, очень плохо.

Е. Егорьева

рой даже к конкретно литературным, явно тяготеющим к изобразительности. Большинство советских проектов сохранило в себе оригинальные идеи, как градостроительные, так и объемно-пространственные.

Однако дискуссия в Доме архитектора вышла за рамки обсуждения лишь конкурсных проектов и конкурсных ситуаций, поскольку она дала возможность оценить весьма широко и всесторонне творческий уровень современной отечественной архитектуры в целом. Ведь именно конкурсное проектирование на проектом уровне высвобождает весь творческий потенциал архитектора, как правило, подавленный в повседневной практике целой системой нормативных, экономических, производственных и административных ограничений. И работы, представленные на выставке, показали, что этот творческий потенциал у нас огромен и можно только сожалеть о том, что используются не все возможности, которые он явно предоставляет. Конечно, уровень проектов различен, во многих из них легко обнаруживаются огрехи и просчеты. Однако это обстоятельство не могло помешать участникам дискуссии увидеть и оценить необычную сложность и разнообразие современной советской архитектуры и объективно судить о реальных творческих проблемах, стоящих перед нашими зодчими. Все сказанное выше позволяет говорить об этой выставке как о примечательном событии в нашей культурной жизни.

Е. Асс

Промыслы Горьковской области

Этим летом в Москве во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства состоялась выставка «Народные художественные промыслы Горьков-

выставке во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства показали и новый, возникший уже в советское время, предметно-художественный промысел, расписное дерево из Полховского Майдана. Сейчас эта роспись пользуется очень большой популярностью. В сентябре в музее по окончании выставки состоялась большая конференция, на которой обсуждались основные проблемы народных промыслов и были намечены рекомендации по их дальнейшему развитию.

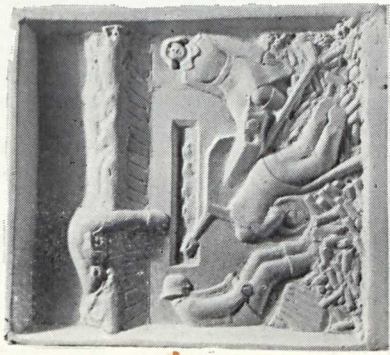
Е. Кошкин

Театрально-зрелищный плакат Греции

С Грецией туристической, театральной, с ее музеями и художественными выставками, фестивалями и праздниками культуры знакомит выставка «Театрально-зрелищный плакат Греции», организованная Союзом художников СССР, отделом печати и культуры Посольства Греции в СССР, Центральным Домом художника. Выставка была открыта в Центральном Доме художника. В экспозиции представлены театральные зрелищные афиши, реклама коллекций музеев и художественных выставок, культурный плакат, посвященный истории Греции в скульптурных и архитектурных памятниках, туристические видовые плакаты. Рекламный плакат прост: фотография конкретного явления или памятник истории и по-испытательный текст сверху или внизу композиции. Каждый сам по себе несет «параллельное» сообщение. В подобных решениях автора, видимо, не стремятся к композиционному единству двух информационных частей.

В театральной плакате художники, напротив, стремятся объединить единым композиционным решением и изображением, и шрифтом. Примером

костюль и глубинной воссоздает Кравченко атмосферу Ленинграда в кольце блокады. Этим произведением присущи высокая гражданственность, суровая, обнаженная правда. Рельефы, посвященные самым тяжелым событиям блокадной зимы 1941—1942 года, такие



как «Январь 42-го», «Стужа», «Сутробы», «Последняя встреча», аскетически просто и даже, казалось бы, буднично говорят о величии борющегося человеческого духа.

Работы, повествующие о трудном и опасном пути солдата, — «Фронтные дороги», «Артобстрел. 43-й год», «Орудие под давлением. Подвиг» — носят автобиографический характер и отличаются документально-историческими образами в героическое прошлое и, одновременно, в сегоднешний день. Кравченко принадлежит к поколению людей, прошедших войну и сохранивших веру в будущее. Вся его жизнь связана с Ленинградом. Здесь он родился, учился, отсюда 18-летним юношей ушел на фронт, солдатом Ленинградского фронта участвовал в прорыве и святой блокады. После демобилизации поступил в ЛВХПУ им. Мухомовой на факультет архитектурно-художественной керамики. Серия «Ленинград в годы войны» звучит как скорбный гимн миллионам погибших и расклевывает о духовной красоте Человека, который выстоял и победил смерть.

Е. Турчинская

керамике — театральные персонажки, арлекины — женщины, суровы, исполнены драматизма. Некрасова работает с глиняным пластом, из которого она смело и решительно создает скульпсы по пластике фигуры. Так же лаконична и роспись, общая художественная тональность которой создает ощущение призрачного света рамы.

Не все представленные работы равновесны, иногда Некрасова изменяет своему монументальному стилю, и тогда в ее керамике выявляются дробность, натуралистичность, материал теряет свою пластическую выразительность.

Кроме скульптурных композиций Некрасова представила на выставку декоративные расписные блюда и посуду. Среди них наиболее интересна новая работа — большой декоративно-утилитарный комплект посуды. Разнообразие форм предметов и свободная живописная роспись восходят к традициям русской народной керамики.

Показанными выставочными экспонатами не исчерпывается творчество Малевской и Некрасовой. Обе художницы работают также над оформлением интерьеров. Их декоративные произведения из стекла и керамики украшают интерьеры кафе, ресторанов, праздничных залов Ленинграда, Калининграда, Красноярска и других городов.

Л. К.

Нам отвечают

После публикации в «Ди СССР» (№ 4, 1984) статьи «Художественный образец в промышленности» редакция обратилась в Министерство промышленности строительных материалов СССР с вопросами, касавшимися положения художника на производстве. В ответ нам сообщили следующее. СССР совместно с Министерством

Проекты советских архитекторов для Парижа

Большое число советских архитекторов из самых разных городов страны приняли участие в трех международных суперконкурсах, организованных под эгидой французского правительства в 1982—1983 годах. Программа конкурсов предусматривала проектирование трех весьма престижных и важных для Парижа объектов: «Городской парк XXI века» в районе Ла-Виллетт,

«Международный центр коммуникаций» в новом деловом центре Дефанс (Тэт-Дефанс) и «Новый демократический оперный театр» в гуще исторической застройки на площади Бастилии. Небывалая массовость и большой интерес всей архитектурной коллегии к этим конкурсам дали повод организовать специальную выставку конкурсных проектов и обсуждение представленных на выставке работ. Это обсуждение состоялось во время специального вечера, приуроченного к открытию выставки, было продумано на страницах профессиональной печати («Архитектура СССР», № 12, 1983; «Архитектура СССР», № 3, 1984) и вышло далеко за рамки объявленной программы.

Советская архитектура была представлена на парижских конкурсах чрезвычайно широким диапазоном архитектурных идей и формально-стилевых концепций — от ностальгических ретроспекций до технологических утопий. Однако по сравнению с победителями конкурсов: Б. Чуми (США) в Ла-Виллетт, О. Шпрекельсом (Дания) в Тэт-Дефанс и К. Оттом (Канада) — площадь Бастилии, — советским участникам не хватало, пожалуй, некоторой структурности и концептуальной заостренности, отличавших премированные проекты. Выставка «Москва — Париж» показала, что наши архитекторы проявили повышенный интерес к образно-пластическим решениям, по-

ской области» — первая из серии запланированных выставок народных промыслов Российской Федерации. Цель таких показов — выявить, проанализировать и оценить состояние народных промыслов и наметить пути их дальнейшего развития.

Горьковская область (бывшая Нижегородская губерния) была представлена первыми, потому что ее народные промыслы: нижегородская крестьянская резьба, горюцкая и хохломская роспись по дереву, золотое и серебряное шитье и кружева — пользовались громкой славой еще в прошлом веке. В советское же время здесь было много сделано для сохранения, восстановления и дальнейшего развития традиционных ремесел. Специально организованное Горьковское управление художественными промыслами ведет большую работу в этой области.

На выставку в Москву горьковчане привезли четыреста экспонатов. Небольшую часть их составили вещи XIX века как бы эталоном, от которого можно было бы вести отсчет достижений и поражений современных мастеров. Среди современных экспонатов основную часть заняли изделия традиционных жанров: горюцкая роспись и хохлома, павловский металл. Причем наряду с изделиями известных мастеров устроители выставки показали также и работы учащихся Семеновской профтехшколы, представили в первую очередь мастеров. Вторая часть экспозиции — промыслы, возрожденные стараниями местных и столичных искусствоведов, работников Министерства культуры и промышленности, такие как ткачество в г. Шахунья, «горюцкая гипюр», белая строчная вышивка в сочетании с белой гладью и разнообразными мержеками, балахнинское кружево, блонды и плетение узорной нити. И, наконец, производство, для этих мест новое, например, резьба по кости и камню Казановского производственного ювелирного объединения. Кроме того, на

такого подхода могут служить афиша Государственного театра Северной Греции, театральная афиша к постановке «Индустриал», фестиваль театра «Эпидавр» и др. В ряде плакатов используется стилизованное написание традиционного греческого шрифта.

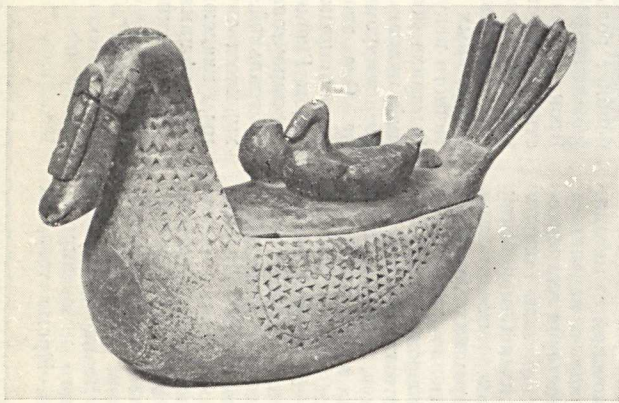
Пожалуй, наиболее интересно выполнены афиши к театральным концертам зрелищам, в которых авторы стремятся воссоздать атмосферу и образ зрелища. Таковы плакаты к ежегодным фестивалям — музыкальным в Афинах и театральным в театре «Эпидавр». Приблизительно 30 лет назад на древней сцене театра «Эпидавр» был организован театральный фестиваль, основанной темой постановок которого послужила драматургия античной Греции. С тех пор каждый год на сцене «Эпидавр» происходят праздники театрального искусства, на которые съезжаются театральные коллективы со всех стран, в том числе и из нашей страны.

Несколько более однообразно решены афиши к художественным выставкам. В этих плакатах берется за основу то или иное произведение автора, если это персональная выставка, или какой-либо экспонат художественного музея, а текст, обычно отпечатанный типографским пририфтом, выполняет роль дополнительного пояснения.

Ярок и привлекателен туристический плакат, расказывающий о неповторимой красоте пейзажей Греции и ее уникальных памятниках античного искусства. Выставка «Театрально-зрелищный плакат Греции» впервые экспонируется в нашей стране. Она знакомит зрителя с современным рекламным плакатом Греции и через него — с характерными явлениями театральной, музыкальной и художественной жизни страны, владеющей бесценными сокровищами — классическими памятниками античности.

Э. Ловейко

Без соли, без хлеба худая беседа



«Хлебъ соль ешь а правду решь» — искусно вывела рука резчика на задней стенке костромской солоницы XVIII века. Нарядно украшенная узорами поясками и розетками, она привлекает к себе внимание, заставляет задуматься. Отчего так много времени, ручейки и выдумки потратил мастер на убранство столь обычного в наше время предмета? Отчего так любовно и бережно хранились они многие годы, заняв, наконец, достойное место в музейных коллекциях?

Причины этого уходят в глубь веков. Соль издавна была одним из самых важных и дорогих продуктов. Ее ценность и роль нашли свое отражение в былинах. Микла Селянинович берет дань с одного из непокорных городов не золотом и серебром, как обычно, а солью:

И уехал от нис

непростивши я,

И увез я соли ровно три

межа,

Я три межа да по сорок

пуд...

Особое отношение к соли проявлялось во время войн, когда остро ощущался ее недостаток. «Изнемогли людей отъ рати и глада, безъ жита и безъ соли»; «Не быхъ соли во всю Рускую землю» — читаем мы у древнерусских авторов. Повышение налога на соль явилось причиной известного «соляного бунта» 1648 года. Приравниваясь по своему значению к хлебу, она занимала одно из самых почетных мест на столе. Неудивительно, что хранилище соли — солонка играла значительную роль в сложной системе верований русского крестьянина.

В собрании Государственного Исторического музея имеется коллекция солониц XVIII—XIX веков. Они очень разнообразны по форме, технике изготовления, декору. Одни — долбленные, в виде плывущих утиц или гордо откинувших головы коников. Другие, «стульчики», — похожи на нарядно убранные троны с витыми колонками и пышным резным убранством. Третьи — плетенные из березового лыка или корня сосны. Все они привлекают внимание пластичностью линий, разнообразием украшений.

Обычно солонка выдалбливалась из цельного куска дере-

ва, чаще всего березы. Инструменты были самые незамысловатые — топор, нож, тесло. Основной инструмент — умелые руки крестьянина. Длинными зимними вечерами, при свете лучины резал он необходимые в хозяйстве вещи, украшая их нарядной резьбой и вкладывая в их декор свое, по-крестьянски простое и мудрое, полученное от предков, представление об устройстве мира.

В северных деревнях Вологодской и Архангельской губерний солоницы резались в виде плывущей птицы или коника. Отдвижная крышка-спинка крепилась на деревянном штырьке. Фантазии резчика не было предела. Мы можем увидеть птицу с двумя головками, уточку с парой утят на спине, тесно прижавшихся друг к другу, а то и коника, гордо откинувшего голову. Скульптурная выразительность сосудов подчеркивалась или резным узором, имитирующим оперение птицы, или незамысловатой росписью.

Как по морю, морю

сине му...

Плыла лебедь

с лебедями,

Со малыми со

дитягами...

— поется в хороводной песне. Деревянные птицы и кони испокон веков участвовали в жизни русского крестьянина. Силуэты утиц можно видеть на прялках и ажурных рукоятках ковшей, а кони венчают то швейки, то кровли домов. Даже одна из лавок в доме получила ласковое название «копчик».

В народном искусстве образ плывущей птицы или коня — один из самых древних и наиболее распространенных. В его основе лежит преклонение человека перед силами природы, а изображение играет охранительную роль, становится как бы берегом. Не случайно и легендарную солнечную колесницу влекли по небу быстропрогонные кони, а по воде — плывущие птицы. Среди этих предметов, тесно связанных с размеренным укладом северной деревни, солонке принадлежит особое место. Ни одно торжественное событие не обходилось без этого предмета. Солонка считалась семейной ценностью, и ее никогда не продавали. Она же

входила в состав приданого невесты и имела большое значение в свадебном обряде. Так, например, хлебом-солью встречали почетных гостей и молодых после венчания.

На полевые работы, в дорогу или на промыслы крестьяне брали с собой солонницы, сплетенные из корня или березового лыка. Они имели форму птички, штофика или репки. Отполированные временем, прошедшие через сотни рук и побывавшие со своими владельцами в разных уголках страны, эти нехитрые предметы благодаря своей удивительной пластике смотрятся как подлинные произведения искусства. Они донесли до нас теплоту домашнего очага и деревенского быта.

В Центральной России и Поволжье форма солоницы была в виде стульчика. Ее поверхность покрывалась традиционной геометрической резьбой, а высокая спинка украшалась узорчатой прорезью или многолучевой розеткой-солнцем. Мастерство резчика простой солонице придавало величие и парадность княжеского трона. Живописно убранный орнамент из ромбиков, кругов, розеток и витых колонок, солоница-стульчик выглядела торжественно и монументально.

Встречались также солоницы, спинки которых завершались церковными главками с крестами. Возможно, они были сделаны руками монастырских крестьян. Дело в том, что в монастырях были свои мастера по производству деревянных посуды, ее выделывали также резчики из близлежащих деревень. Особый интерес представляет солоница, украшенная в центре спинки церковной главкой и двумя кониками по сторонам. Она свидетельствует о том, как в доброй стихии крестьянского искусства с наивным простодушием могли соседствовать символы христианства и отголоски древних солнечных культов.

Со второй половины XIX века уклад деревенской жизни меняется. Значительное влияние приобрел рынок, который требовал продукции, не связанной с многодельным трудом. Поэтому наряду с традиционными «стульчиками» в Городец Нижегородской губернии появились солоницы той же формы, но со значительно упрощенной техникой изготовления. Стенки их составлялись из тонких дощечек и для прочности опоясывались деревянными обручами. В отличие от резных «стульчиков», тулово городецких солонков нарядно окрашивалось яркими анилиновыми красками желтого, розового, синего цветов. Узоры из розанов и птиц наносились на крышечку и спинку, а темные обручи, скреплявшие стенки, удачно оттеняли красочную роспись и смотрелись как элементы декора. Такие солоницы еще и в первые десятилетия нашего века можно было увидеть в Нижнем Новгороде на Макарьевской ярмарке. Их нарядный и радостный облик привлекал деревенского покупателя, поэтому очень скоро они заняли постоянное место в доме поволжского крестьянина, вытеснив немодный резной «стульчик».

Обычно предметы прикладного искусства, связанные с крестьянским бытом, безмянны. Деревенские мастера не ставили своей подписи на изделиях, выходящих из их рук. Лишь по форме, пропорциям и элементам убранства можно предполагать возможное время и место производства памятника. Вот почему нам особенно дороги вещи, авторство которых установлено.

В собрании музея среди «уточек» и «стульчиков» одна солонка привлекает внимание своей особенной формой и орнаментом. Как и у «стульчика», у нее есть «сиденье», только полукруглой формы, а горбатая крышка завершается скульптурным изображением курочки. Солонка стоит на четырех ножках, в виде бородач-мужских голов, а стенки ее покрыты мастерски исполненной рельефной резьбой со сценками из крестьянской жизни. Здесь и веселое застолье с блинами, и заседание волостного суда, и пахарь с сеятелем. На обратной стороне спинки — резная дата «1890 г.». Автором этой солоницы является Василий Тимофеевич Савинов, деревенский резчик из Подмосковья. Жил он в конце прошлого века в деревне Тимирево Егорьевского уезда. Все свободное время отдавал он любимому делу, украшая причудливой резьбой каждую вещь в доме. И сегодня донца, улы, скворечники и солоницы, сделанные его руками, хранятся во многих музейных коллекциях.

Небольшой предмет обихода — деревянная солонка как бы донесла до нас частицу прошлого, рассказала о традициях и обычаях ушедших поколений. Как и все произведения крестьянского художественного творчества, солоницы исполнены духовности. Безусловно, одним из основных требований к ним были добротность и долговечность. Поэтому, создавая свои произведения, народные резчики прежде всего заботились о том, чтобы польза предмета и его красота были неразрывно связаны между собой.

Многие вещи, которые раньше служили крестьянину, ушли из быта современного человека. Однако солонка и особое отношение к ней сохранились. В настоящее время широкую популярность у нас и за рубежом приобрело искусство Полх-Майдана и Городца. Яркие, солнечные полх-майданские солонки, украшенные малиновыми, желтыми, синими цветами и ягодами, можно встретить почти в каждом доме. Городецкие солонки сохранили все ту же классическую форму стульчика. Они покрыты пышным цветочным орнаментом и донесли до нас лучшие традиции местных живописных мастеров. Нарядные, веселые полх-майданские и городецкие солонки могут быть использованы в быту и являться украшением любого современного интерьера.

На праздничном столе, во время веселой свадьбы или неторопливого вечернего застолья, деревянные солоницы как бы становятся и в нашем быту символами хлеба-соли и семейного очага.

Наталья Гончарова



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

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

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

Художник номера Еремина М.
Худ.-техн. редактор Алипова О. В.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Максимов Ю. В.
Марковский В. Ю.
Мейланд В. Л.
Миловский А.
Мартынсон О. К.
Онанов С. И.
Почаев В. И.
Поздняков С. Ю.
Соколов В. С.
Флярковский В. П.

На обложке: Афиша выставки
«Общественно-политический
плакат. 40 лет Народной Польши».
Фото С. Онанова
На 2-й стр. обложки,
1 и 2 стр. журнала
помещены работы с
выставки
«Фотообъектив и
жизнь» фотографов
П. Крицова,
Г. Копцова,
С. Фиофилактова,
С. Яворского,
А. Хлебникова,
С. Лоскутова,
П. Оцупа,
М. Альперта,
Г. Петрусова,
А. Шайхета,
В. Генде-Роте,
Я. Халипа,
А. Толмачева,
А. Поддубного,
Р. Ракаускаса,
А. Кулакова,
А. Есяяна, Б. Дубаса,
Ю. Петмаковского

© 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 10.09.84
Подписано в печать 11.10.84
А 09839
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,610
Тираж 36 000. Заказ 2145
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240

Московская типография № 5
«Сюзполграфпрома» 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. 11 (324). 1984
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 67-й годовщине Великого Октября

Образы нашей жизни

4 К 40-летию образования ПНР

Декоративное искусство Народной Польши
Памятник братству по оружию

10 Панорама молодых

Одиннадцать новых имен

27 Мнения, суждения, споры

Для кого выставки?

35 Художник и театр

Театр, сценограф, критик

38 Народное искусство

Народный мастер-монументалист

40

На горе ведьм

42 Мастер и время

Сценография Юткевича

45 Рецензии

46—47 Газета «ДИ СССР»

48 Страница коллекционера

Без соли, без хлеба худая беседа

Варвара Савицкая
Наталья Иванова

Даниил Дондурей

Рауф Мурадов

Витенис Римкус

Владимир Климов

Наталья Гончарова