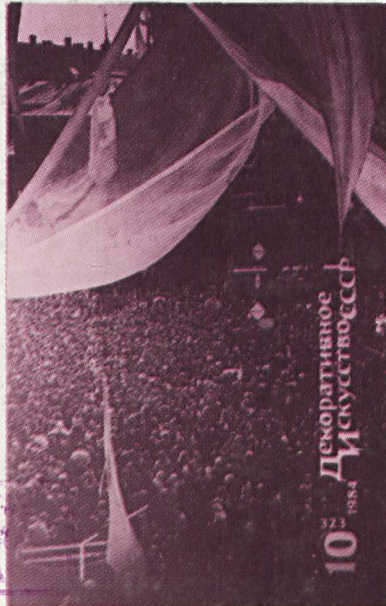
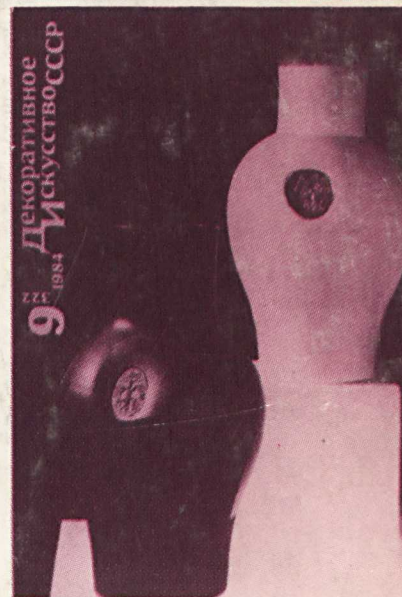
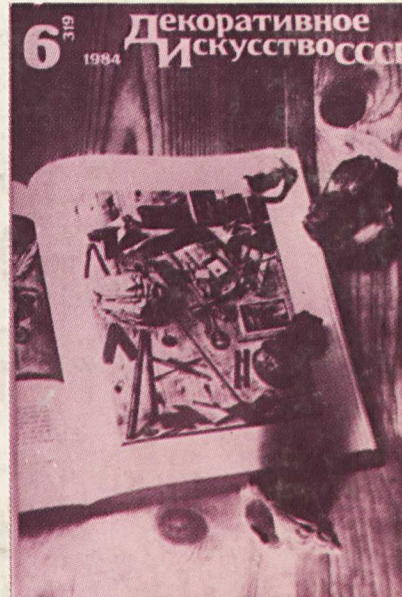
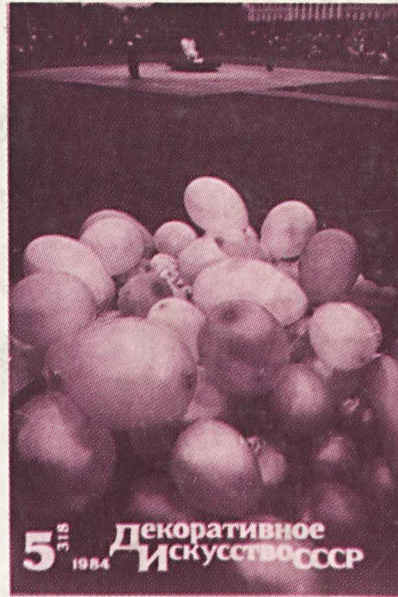
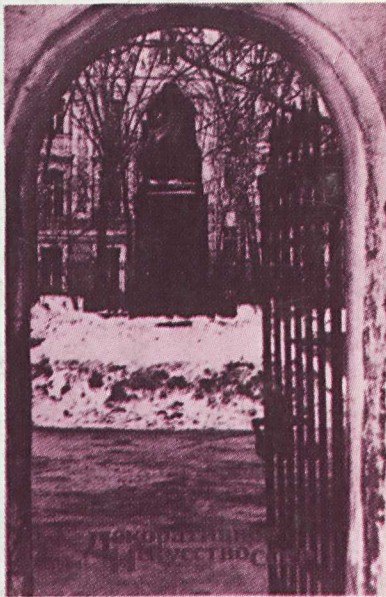
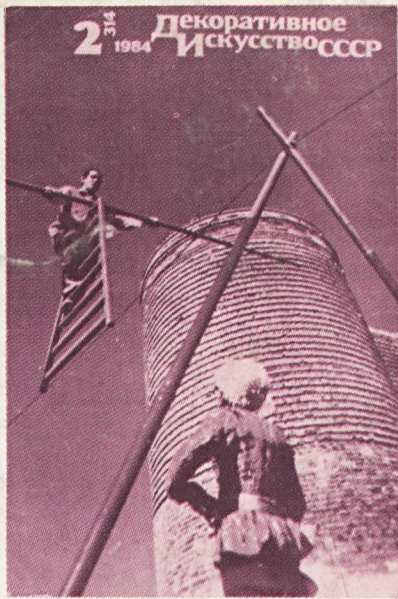
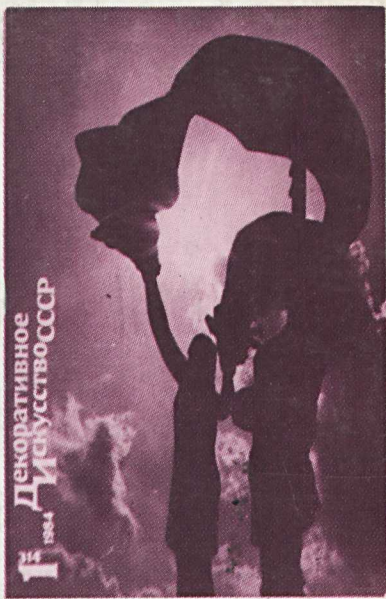


12 1984 Декоративное Искусство СССР

325

12



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИКАЦИОННАЯ ФИЛИАЛ ИМ. В. А. КИТАЙСКОГО



Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма

(из речи товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления
Союза писателей СССР)

...Здесь в зале собрались представители тех профессий, за которыми по традиции закрепилось название творческой интеллигенции. Но думаю, вы поддержите меня, если я скажу так: творческий характер труда, творческий подход к своему делу должны сегодня быть отличительной чертой каждого интеллигента — ученого или инженера, учителя или врача. Как, разумеется, и каждого рабочего, каждого колхозника, всех, кто честно и добросовестно трудится во имя процветания нашей великой Родины.

А таких людей у нас миллионы и миллионы.

...Я хочу подвести вот к какой мысли: сам характер задач, которые стоят перед нашим обществом, открывает поистине бескрайнее поле приложения творческих сил и энергии всех отрядов советской интеллигенции. Формы и направления их деятельности исключительно многообразны. Но есть и нечто общее, что их объединяет. Я имею в виду то огромное влияние, которое интеллигенция оказывает на общественное сознание, на духовную жизнь общества. Учитывать это в политике партии, в ее идеологической и организаторской работе, как учил Ленин, надо всегда. Но особенно важно в периоды, когда общество оказывается лицом к лицу с качественно новыми задачами, для решения которых, естественно, требуется новый уровень общественного сознания.

Так именно обстоит дело и в наши дни. Теоретическая мысль партии вооружила нас концепцией развитого социализма. Сила этой концепции — в том, что она позволяет четко определить достигнутую нами степень социально-экономической зрелости нового общества, точнее представить себе наши ближайшие и перспективные цели. Может, на первый взгляд это и звучит несколько абстрактно. Но, если вдуматься, если внимательно вчитаться в партийные документы, нельзя не заметить: речь идет об очень конкретных, жизненных вещах. О необходимости взвешенно, реалистически оценивать особенности переживаемого нами периода, не допуская ни умаления наших великих, бесспорных достижений, ни лакировки действительности, ни драматизации недостатков. О значении творческого поиска новых, соответствующих этим особенностям, путей решения встающих задач.

Поддержка массами политики КПСС — важнейшее условие ее эффективного осуществления. А такая поддержка обеспечивается открытым разговором с людьми. Честность, искренность в политике — непреложный закон для партии. Как писал В. И. Ленин, «искренность в политике, то есть в той области человеческих отношений, которая имеет дело не с единицами, а с миллионами, — искренность в политике есть вполне доступное проверке соответствие между словом и делом». Так что, товарищи, помимо научного содержания в концепции развитого социализма заключен также огромный морально-политический смысл.

Требование реалистического восприятия действительности вовсе не означает, будто мы замыкаемся в будничной текучке. Партия смотрит вперед. Она уделяет первостепенное внимание тем проблемам, от решения которых зависит будущее страны, народа, а во многом и положение дел на мировой арене.

Приближается XXVII съезд КПСС. Каждый съезд играет огромную роль в жизни партии и народа. Но уже сейчас несомненно: значение очередного съезда будет определяться тем, что на нем будет принята новая редакция Программы КПСС, на основе которой нам предстоит работать десятилетия.

Как мне уже приходилось говорить на программной комиссии ЦК, мы должны исходить из сложившихся реалий, учитывая все существенно новое, что появилось в общественной практике и теории за последние без малого четверть века, учитывая накопленный опыт масс. А опыт этот показал, что, прежде чем решать задачи, связанные непосредственно со строительством коммунизма, необходимо пройти исторически длительный этап развитого социализма, в начале которого находится наша страна.

Как показывает анализ писем трудящихся, откликов общественности, такая постановка вопроса получает безусловную поддержку. Вместе с тем, разговаривая с людьми, просматривая почту, иногда сталкиваясь с вопросом: а не отодвигаем ли мы тем самым коммунистическую перспективу? Ответ на него прост и недвусмыслен: конечно, нет. Напротив, мы делаем все, чтобы приблизить эту перспективу. А приблизить ее можно только одним путем — решив весь комплекс больших и сложных проблем, относящихся к тем или иным ступеням первой фазы коммунистической формации. Это в полной мере соответствует ленинскому представлению о том, что «коммунизм есть высшая ступень развития социализма». И я хочу особо подчеркнуть, товарищи: дли-

тельность этапа развитого социализма ни в коей мере не означает, что мы можем не заботиться о постоянном наращивании темпов, отложить какие-то назревшие дела в долгий ящик. На максимальное ускорение нашего развития мы направляем сегодня все творческие силы народа, его трудовую инициативу. Так что формулой «развитого социализма» нельзя пользоваться лишь как грамотой, удостоверяющей, так сказать, наши прошлые успехи и автоматически гарантирующей наши успехи в будущем. Она нацеливает нас на другое. На то, чтобы привести все стороны жизни советского общества в соответствие с самыми высокими, самыми требовательными и, конечно, научно обоснованными представлениями о социализме.

Ясно, что это требует энергичных хозяйственных и организаторских усилий. Вместе с тем необходима и настойчивая работа по повышению сознательности масс, по определенной, если хотите, переориентации общественного сознания, чтобы оно быстрее усваивало новые идеи, выдвигаемые партией, решительнее избавлялось от устаревших, отсталых взглядов. И в этой важной идейно-политической работе мы рассчитываем на активную помощь нашей интеллигенции.

Я уверен в огромном вдохновляющем значении этой задачи для деятелей нашей литературы и искусства. Своими средствами они призваны утверждать тот самый подход к жизни, к ее проблемам, за который выступает, борется партия. Кстати, если бы потребовалось коротко определить суть этого подхода, можно, пожалуй, воспользоваться хорошо вам знакомыми словами — социалистический реализм.

Сейчас литература, кино, театр нередко обращаются к сложным, противоречивым явлениям. И в этом нет ничего удивительного. Противоречия естественны и неизбежны в процессе развития социалистического общества. И, конечно же, они всегда так или иначе влияют на судьбы людей, становятся источником нравственных коллизий. Тем более что преодоление этих противоречий, хотя они и не носят у нас антагонистического характера, требует немалых усилий, большой гражданской смелости, принципиальности. Это — богатейшая пища для размышлений писателя, для того, чтобы выполнять извечную миссию литературы: побуждать общество, каждого человека пристальнее, строже взглянуть на самого себя. Для того, чтобы помогать ему всегда и во всем занимать активную позицию стойкого борца за наше общее дело. Помогая партии воспитывать людей в коммунистическом духе, формировать подлинно советский характер, наши литература, искусство многое сделали, чтобы раскрыть природу такого характера, чтобы создать правдивые, полнокровные образы людей, беззаветно преданных народу, социализму, воплощающих героику строительства нового мира. Все мы понимаем: сделать это, перенести из жизни в художественное произведение таких людей не просто. А потому, наверное, споры в творческой среде о том, каким должен быть положительный герой, естественны и нужны. Я, конечно, не собираюсь в них вмешиваться. Хотел бы высказать лишь одно соображение. Мне кажутся малопродуктивными дискуссии о том, какова должна быть, например, «дозировка» положительных и отрицательных качеств героя. Важно, товарищи, чтобы творческие искания художника имели, если так можно выразиться, единую отправную точку — верность правде жизни, социалистическим идеалам. Это необходимое условие партийности, народности искусства.

Разумеется, читатель, зритель, особенно молодой, хотел бы чаще встречаться в книге или на экране с таким своим современником, которому он мог бы поверить, которого он мог бы полюбить, которому захотелось бы подражать. Повторю то, что говорил на июньском Пленуме ЦК, так как убежден: ничто не может заменить литературу, искусство в воспитании общественных нравов и чувств людей, в их способности воздействовать и на ум, и на сердце. Хотел бы в этой связи вот еще о чем сказать. Приобщение человека к художественной культуре, эстетическое воспитание дает прочные результаты, когда оно начинается с малых лет. Бесспорной заслугой нашей школы является то, что у нас практически нет осмеянных классиком «митрофанушек». Но вот с недо-рослями в эмоционально-психологическом смысле мы еще, к сожалению, встречаемся. Надо, видимо, использовать школьную реформу для того, чтобы усилить влияние литературы и искусства на формирование личности. Убежден, что сегодня идейно-нравственному развитию подрастающих поколений, воспитанию культуры чувств следует уделять не меньшее внимание, чем обучению основам наук. Партия рассчитывает в этом деле на кон-

кретную помощь творческих союзов, нашей художественной интеллигенции.

Важным инструментом воспитания гражданственности, советского патриотизма, интернационализма было и остается воспитание историей. И хорошо, что в литературе, искусстве своего рода возрождение переживает историческая тема. Умение говорить о прошлом серьезно, взвешенно, с позиций марксистско-ленинского мировоззрения — вот что приносит, как показывает практика, успех в этом деле. Ни переписывать историю, ни подчищать ее нельзя. Особенно вдумчивого, подлинно классового подхода требуют художественное воплощение истории борьбы советского народа за социализм. И чтобы не разойтись с правдой, художник обязан прочно стоять на почве фактов, не подменять эмоциями и произвольной игрой воображения знание закономерностей и реального хода общественного развития.

И еще об одном. Отрадно, что советские художники чаще стали обращаться к публицистике. Это дает им возможность смело и вовремя вторгаться в самую злободневную проблематику, в конкретные экономические и социальные вопросы, волнующие людей. Это помогает созданию таких произведений, которые средствами искусства подчас как бы обгоняют время, остро ставя назревшие жизненные проблемы и предлагая конкретные пути их решения.

Словом, товарищи, за какую бы тему — современную или историческую, внутреннюю или международную — художник ни брался, в каких бы жанрах он ни работал, общественная ценность его труда определяется прежде всего той активной идейно-политической, мировоззренческой позицией, которую он занимает и утверждает.

Товарищи! На темпы нашего продвижения вперед в немалой мере влияет внешнеполитическая обстановка. А она складывается сейчас очень тревожно. В последнее время мне уже не раз приходится говорить об этом. Так что позвольте поделиться лишь несколькими соображениями. Суровая правда нынешней международной ситуации такова, что ядерная угроза, к сожалению, велика. От нее не спрячешься, не отшутишься. С ядерной угрозой надо активно и целеустремленно бороться. Так мы и поступаем. Этим прежде всего определяется и наш подход к отношениям с Соединенными Штатами. Ведь от состояния этих отношений в значительной степени зависит положение дел на международной арене. Однако в США, судя по всему, либо не хотят, либо пока не готовы понять, что иного разумного пути, чем нормализация советско-американских отношений на принципах равенства, взаимного уважения и невмешательства во внутренние дела друг друга, — нет.

Обладать в наши дни мощным ядерным потенциалом — огромное бремя. Я говорю даже не о том, как дорого это обходится. Я говорю о бремени величайшей ответственности, которую это накладывает на политических деятелей, требуя от них крайне серьезных отношения к вопросам войны и мира, к конфликтным ситуациям. Из этого мы и исходим. Наши цели ясны и неизменны: мы категорически против конфронтации в военной области. Мы решительно за радикальное ограничение и сокращение гонки вооружений, за запрещение и полную ликвидацию ядерного оружия. За те же цели за рубежом выступают сегодня миллионы и миллионы людей разных взглядов и убеждений. Их совместные действия оказывают заметное влияние на формирование общественного мнения. А это очень важно, товарищи. И тут многое может сделать интеллигенция, деятели культуры. Вот почему сегодня так небывало тревожно и требовательно звучит знаменитый горьковский вопрос-призыв: «С кем вы, мастера культуры!». И дело, конечно, не сводится просто к выбору между СССР и США, как это нередко изображают антикоммунисты. Дело в выборе между жизнью и гибелью нашей цивилизации. Никакой «золотой середины» здесь нет: либо ты с теми, кто готовит войну, либо с теми, кто отвергает авантюристическую политику империализма, борется за мирное сосуществование, за разоружение.

И потому так важно, чтобы наша творческая интеллигенция помогла своим зарубежным коллегам такой выбор сделать. Этого, кстати, правящие круги Запада очень опасаются. Они стремятся дискредитировать в глазах интеллигенции своих стран идеи и практику социализма, поссорить ее с творческой интеллигенцией социалистических государств. Враги мира боятся сплочения мастеров культуры, к голосу которых прислушиваются миллионы людей. А между тем на Западе любят порассуждать о пользе сопоставления идей и взглядов, развития контактов между людьми. Мы, конечно, за это. Но с чем мы сталкиваемся на практике? С попытками беспардонно вмешиваться в наши внутренние дела, с настоящей психологической войной. И одна из ее целей — хоть немного расшатать единство деятелей нашей культуры с партией. К приемам, как вы знаете, прибегают, прямо скажем, неинтеллигентным — ложь, подтасовка фактов, подмена понятий. Говорят, например, что социализм «нетерпим» к свободе творчества, что КПСС, мол, перекрывает пути для художественных поисков, требует «единообразия» в литературе и искусстве. Здесь все поставлено с ног на голову. И, разумеется, отнюдь не по неведению. Так что переубеждать наших идейных противников, конечно, дело безнадежное. Но отстаивать и разъяснять наши взгляды, ловить за руку нечистоплотных «критиков» нового строя, активно нести людям правду о социализме, воспитывать советских людей, особенно молодежь, в духе классовой бдительности, готовности к защите нашей великой Родины надо неустанно.

Хотел бы вот еще что заметить. Мы надеемся, что в период подготовки к празднованию 40-й годовщины Победы советского народа в Великой Отечественной войне руководство творческих союзов и организаций найдет возможность привлечь еще более глубокое внимание мастеров искусства к военно-патриотической теме. Сегодня мы не можем пожаловаться на количество произведений, созданных на эту тему, которая издавна занимает достой-

ное место в творчестве наших деятелей культуры. Но хотелось бы, чтобы почаше появление таких произведений становилось подлинным событием в художественной жизни страны, в развитии советской литературы и искусства.

Товарищи! Наша партия и государство создают такие условия, которые помогают таланту раскрыться в полной мере, творить на благо народа. Мы решительно отвергаем мелочную опеку над людьми творческого труда. Творчество потому и творчество, что оно свободно: из-под палки ничего действительно нового, прекрасного не создашь. Истина старая, доказывать ее — все равно что ломиться в открытую дверь.

Однако свобода творчества — это не привилегия для избранных. Партия относится к таланту бережно, видит в нем ценнейшее достояние общества. Но никто и ничто не может освободить человека от обязательных для всех требований общества, его законов. Навивно думать, что можно чернить нравственно-политические устои нашего строя и одновременно ожидать от него благ и признания. И конечно же, никому народ не простит перехода на сторону наших идейных противников в той острейшей борьбе, которая идет сегодня в мире. Тут двух мнений быть не может. Да, товарищи, много нелепостей, откровенного вздора написано и наговорено на Западе, чтобы извратить сам смысл партийного подхода к искусству. Ведь как порой бывает. Берут не очень удачное произведение советского автора, где художественное исследование жизни подменяется декларативностью. И убеждают всех и вся: вот, мол, эталон, которому КПСС заставляет следовать. А глубоко, что называется, острую книгу, написанную с партийных позиций, характеризуют как «отклонение» от нормы. Думаю, вы позволите мне обойтись без конкретных примеров: некоторые из сидящих в этом зале товарищей бывали жертвами подобных манипуляций.

Глубокая идейность, гражданственность и высокий уровень художественного мастерства — таково главное требование партии, народа к деятелям искусства. Именно на это ориентируют нашу творческую интеллигенцию и решения июньского (1983 года) Пленума ЦК, и ряд известных вам постановлений последнего времени по вопросам культуры.

Наше великое дело, наши гуманистические цели не нуждаются в бездушном славословии в рифму и прозой. Произведения, в которых оригинальная, свежая мысль подменяется, как язвительно замечал Щедрин, «хладным пережевыванием азбучных истин», лишь в насмешку можно назвать художественными. Плохо написанные книги и оперы, примитивно снятые теле- и кинофильмы, аляповато сработанные скульптуры и картины не просто портят вкус миллионов людей. Они дискредитируют темы и идеи, за которые берутся их создатели. Так что против серости и безликости в искусстве надо бороться настойчиво и принципиально. И, разумеется, не может быть никаких поблажек проявлениям безыдейности или мировоззренческой неразборчивости. Кстати говоря, не в том ли, товарищи, заключается беда иных наших критиков, что они подходят к делу односторонне и либо расточают комплименты слабому роману, спектаклю, фильму за «важность темы», либо умиляются «эстетическим находкам» идейно несостоятельного произведения!

Между тем наш отечественный, да и мировой опыт показывает, что великая литература, большое искусство не могут существовать без высокопрофессиональной, граждански ответственной критики. А это значит, что наша марксистско-ленинская критика должна не только точно оценивать те или иные произведения. Мы ждем от художественной критики большего. Умения обнажать глубинный общественный смысл проблем, которые затрагиваются в произведениях, поддерживать авторов, если они верно их ставят, аргументированно спорить с ними, когда они заблуждаются. Словом, наша критика должна помогать движению духовной жизни народа. Вот почему, как считал Ленин, необходимо «связать и литературную критику с ее с партийной работой». Всем, кому партия доверила проводить ленинскую линию в сфере искусства, необходимо делать это умно, инициативно. А это значит — вести откровенный, принципиальный разговор с людьми творческого труда. Ни в коем случае не уклоняться от острых, волнующих художника проблем. Не перекладывать их решение на так называемые вышестоящие инстанции, уметь убедить, а если надо, и переубедить собеседника. Без этого немислимо партийное руководство литературой и искусством. Это и делает его, по меткому выражению Горького, «морально авторитетной силой».

Товарищи! Политическое ядро, сплачивающая сила творческих союзов — работающие в них коммунисты. Они призваны последовательно утверждать дух партийности в художественной среде, активно влиять на идейную направленность творчества, способствовать формированию у деятелей литературы и искусства марксистско-ленинского мировоззрения, помогать становлению творческой молодежи. Особое значение имеет укрепление атмосферы высокой взыскательности и требовательности художников друг к другу. Это идет только на пользу и самим художникам, и искусству в целом.

Советская культура предстает сегодня как органический сплав духовных ценностей, создаваемых всеми нациями и народами страны. И потому вполне понятно стремление писателя и художника, музыканта и архитектора опереться на многовековые культурные традиции своего народа, глубже и ярче отобразить жизнь своей республики. Вместе с тем художественная практика убеждает: чем теснее национальная культура связана с другими, чем интенсивнее вбирает она в себя те черты духовного и художественного опыта братских народов, которые приобрели интернациональное значение, тем быстрее и плодотворнее она развивается. Тем больший вклад она вносит в обогащение духовной жизни всего советского народа, всего нашего общества.

Краски «Подмосковья»

Вторая зональная

Галина Пилипенко

С июня 1976 года самостоятельной зоной в организационной структуре Союза художников РСФСР стала и Московская областная организация. Созданная в 1947 году, она объединила группы художников Загорска, Подольска, Химок, Орехово-Зуева, Ногинска, Дмитрова. Духовно-нравственная среда небольших городов Подмосковья, в которых сосуществуют некоторая провинциальная несуетливость с размахом современной индустрии, уникальные памятники отечественной истории и архитектуры с типовыми застройками, в определенной мере влияет на формирование и творческое развитие большинства художников. Одна из первых выставок, которая открылась к 30-летию Великого Октября, состояла из работ 43 художников. Теперь МООСХ насчитывает более 700 членов Союза художников и 200 членов молодежного объединения.

Московская областная организация стала известным коллективом, имеющим свое лицо и сохраняющим самобытность.

Художники Подмосковья ведут оживленную выставочную работу в Москве, в районных клубах, на селе, на предприятиях.

Одной из самых существенных особенностей Московской областной организации Союза художников РСФСР является сосредоточение в ее составе значительного количества художников декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. На территории Московской области находятся Дмитровский и Дулевский фарфоровые заводы, Люберецкий и Обуховский ковровые комбинаты, другие предприятия легкой промышленности.

Жостовские подносы, федоскинская лаковая миниатюрная живопись, абрамцево-кудринская резьба по дереву, хотьковская резьба по кости, богородская скульптура, гжельский фарфор, павловские платки — такое впечатляющее зрелище представляет обычно раздел народного искусства на выставках подмосковных художников.

Вторая зональная художественная выставка «Подмосковье» открылась в августе этого года в Москве. Ее экспозиция была развернута в Центральном Доме художника, в выставочных залах на улице Горького, 46, Крутицкий вал, 3, и в Подольском выставочном зале. При такой особенности экспонирования не просто, конечно, составить общее впечатление.

Однако те из зрителей, которым удалось посмотреть ее всю, имеют полное представление о сегодняшнем художественном уровне Московской областной организации Союза художников РСФСР. Как в индивидуальном творчестве преломляется личность художника, так и на выставке целой организации отражаются ее духовный климат, только ей присущие характерные черты. В этом смысле экспозиция в Центральном Доме художника представляла особый интерес, так как именно она создавала зрительный образ Второй зональной художественной выставки «Подмосковье». Здесь была представлена основная часть произведений живописи, скульптуры, графики, плаката, монументального, оформительского, декоративно-прикладного и народного искусства, созданных художниками МООСХ за последние пять лет. Большинство работ свидетельствует о подлинном интересе к современности, о попытках исследовать ее в различных формах и отношениях.

Выставка «Подмосковье», творческая конференция, посвященная ее обсуждению, являются серьезным этапом в жизни Московской областной организации Союза художников РСФСР.

- Вторая зональная
- Декоративно-прикладное искусство
- Народные промыслы



Н. Антипов
Белый поднос
Жостово

З. Ольшевская
Шали
Павлов Посад

Декоративно-прикладное искусство

Татьяна Астраханцева

На этой выставке декоративное искусство, особенно фарфор, керамика и текстиль, заметно потеснило прочие виды искусства: они вели в экспозиции идейно-гражданственную тему. Так, батик И. Харченко «За Русь», гобелен Н. Корниенко «Пульс города», фарфор Е. Федорук «Графика порта», керамические портреты строителей БАМа художников О. Скубченко и П. Удаловой, ансамбль В. Яснецова «Осень в России», сервиз Н. Роповой «Мой край родной» стали не просто украшением выставки, но и составили ее содержательный лейтмотив.

Значительное место в экспозиции, и это естественно для Подмосквы, занимает фарфор, представленный старейшими русскими предприятиями: Дулевским фарфоровым заводом имени газеты «Правда», Дмитровским и Кузьевским фарфоровыми заводами и производственным объединением «Гжель».

За последние четыре года, прошедшие с первой зональной выставки, в жизни Дулевского и Дмитровского заводов произошли серьезные изменения, — коллективы лишились своих главных художников — Петра Васильевича Леонова и Евгения Петровича Смирнова. Они были главными в полном смысле этого слова, активно влияли на художественную линию завода, на выпуск массовой и серийной продукции, на выступления художников на крупнейших советских и международных выставках. Они внесли огромный вклад в организацию художественных лабораторий и в воспитание кадров, в создание стиля и формирование направления предприятий. Их по праву можно считать основоположниками советской московской школы фарфора.

На прежних выставках экспозицией дулевского фарфора бесменно руководил Петр Васильевич Леонов. Шумный, темпераментный, он всегда пытался выделить свою «дулевскую академию», поразить всех неожиданными цветовыми сочетаниями, размахом, ярмарочным духом. Что стояли только одни его названия — «Красавица», «Черные глаза», «Парижанка», «Золотой олень». В сегодняшнем показе дулевского фарфора уже не бросаются в глаза буйство красок и оригинальность названий, напротив, в экспозиции преобладают бледно-пастельные тона, лирические пейзажи. Преемственность стиля и средств художественного выражения не прерывается, но художникам стала свойственна умеренность в развитии творческих принципов. В основном каждый мастер сохранил свою манеру, привязанность к изблуженным мотивам и образам, но возникли и новые, ранее не свойственные коллективу, линии поисков. Старейший талантливый художник В. Колосов, удачно экспериментирующий с цветом, технологией, стал активнее работать с композицией. Росписи наборов для кваса «Мой сад» и «Березка» раскрывают прирожденное чувство композиции, поэтичность видения, свежесть восприятия мотивов. М. Сергеева, предпочитавшая ранее мелкий тонкий узор, ложившийся в легкую кружевную роспись, обратилась в последние годы к более монументальным принципам декорирования, к использованию плотного цветового крытия, шрифтового орнамента (чайный сервиз «Память»). Более пристальное и внимательное отношение к самому материалу, к глазурированной фарфоровой поверхности, выступающей в композиции фоном для живописи, отличает произведения последних лет Г. Соркиной, мастера, ведущего на заводе уникальную линию тонкой лепной орнаментики, использования цветных масс. В области создания новых форм удачно работает О. Мухигули. В столовом сервизе «Ладо» привлекают парадная монументальность, функциональность и продуманность предметов, созвучность современному интерьеру. Мухигули продолжает поиски по развитию форм столового и чайного ассортимента для массового производства. В целом, у дулевских мастеров интересных

работ в области формообразования на выставке почти нет. Молодые художники также еще не проявили себя на этом поприще. Пока не нашел своего лица А. Карпов. Да и самостоятельных работ Ю. Яснецова-младшего мы также видим нечасто. Одиноким фигурой смотрится на заводе В. Ропов, активно вводящий в фарфор тему спорта и космоса. К сожалению, в них мало читается адрес предприятия, на котором они выполнялись. Молодым художникам, попавшим на завод, еще предстоит усвоить, что индивидуальное творчество — это часть творчества целого коллектива, имеющего богатейшую историю и высокие художественные традиции. Причастность к такой художественной школе, к его культуре обязательно должна отражаться в их произведениях. Тесную связь с Дулевским заводом сохраняет А. Строчилин, большой мастер формы, подглазурной и надглазурной росписи, хорошо чувствующий многие керамические материалы. Сегодня в искусстве дулевского фарфора можно выделить три фигуры — трех лидеров: В. Яснецова-старшего, Г. Захарова и молодого художника, но уже активно заявившего о себе — Н. Ропову. Для их произведений особенно характерно не только ярко выраженное самобытное начало, но и особый национальный стиль, впитавший в себя все лучшее, что было достигнуто русским декоративным искусством. В работах В. Яснецова ощущается его увлеченность поэтичным миром подмосковного пейзажа, древнерусской архитектуры. В работе Г. Захарова («Два лимона») запечатлены нежнейшие явления живой природы. В сервизе Н. Роповой «Мой край родной» оживила народная пластическая и живописная традиция. На выставке мы увидели попытки художники вернуться к станковой скульптуре, к которой в последние годы фарфористы утратили интерес.

При всей непохожести работ этих трех художников они духовно близки произведениям П. В. Леонова. В них те же леоновские размах, неожиданность колористических комбинаций, любовь к «белой линии» и широкой мазковой технике, напевная музыкальность и ансамблевость.

От Дмитровского фарфорового завода мы уже привыкли ждать новых решений в области формообразования. И на этот раз экспозиция Вербилко продемонстрировала поиски и находки в этом направлении. Пластически выразительные, с четко прорисованными силуэтами произведения Б. Калиты, П. Смирнова, В. Кузнецова, Н. Усова, В. Никонова привлекают отточенностью, благородством пропорций, звонкостью времени. Ведущие мастера дулевского фарфора П. Смирнов, А. Харитонов, С. Уваров продолжают совершенствовать индивидуальную творческую манеру, отшлифовывать мастерство. Неожиданным открытием прозвучала работа С. Уварова «Тишина», соединившая в чайном сервизе вроде бы несоединимые цветовые сочетания: глазурированную белизну фарфора и блестящий бесцветный люстр. Мерцающий перламутровый цвет смотрится на белом фоне, как драгоценная живопись. Необычно прозвучал дуэт В. Лебедевой и В. Никонова, попытавшихся ввести в сервизе «Белые цветы» новое направление, ориентирующееся на цветные массы, скульптурную лепнину.

Кузьевский фарфоровый завод, давно выпавший из поля зрения выставочных просмотров, вдруг предстал прекрасной работой старейшего мастера Г. Мельникова — кобальтовым сервизом «Росинка». В той трудной ситуации, в которой живет внутри завода художественная лаборатория, появление этой творческой работы на выставке можно рассматривать как событие, результат энтузиазма художника. Работа над выставочным уникальным произведением дает художнику, работающему в промышленности, возможность свободно проявить свою фантазию. Это, конечно, необходимо художнику, однако больше всего необходимо самому предприятию, способному вынести из экспериментов художников большую пользу — ведь обновление стиля, введение новых форм в массовую продукцию сделают изделия завода еще более интересными.

В разделе фарфора привлекают внимание и изделия Гжели, испытывающей за последние годы подъем творческих сил, связанный в первую очередь с приходом в объединение талантливой молодежи: В. Неплюева, Ю. Гаранина, Н. Туркина, Т. Хазовой, М. Подгорной, сумевших внести свежую струю в развитие народной традиции, расширить уже сложившееся о ней представление.

Из подмосковной керамики хочется выделить работы Г. Одиноким «Праздник», декоративный ансамбль Ю. Леонова «Осень в Загорске», пластическую композицию Г. Деундяк «Абрамцево», отличающиеся образной насыщенностью и цветовой декоративностью. Свообразным и глубоким автором предстал А. Ситник. Его декоративные вазы заставляют вспомнить о лучших традициях народного гончарства.

Стекло, к сожалению, почти отсутствует в экспозиции. Малая активность подмосковных стеклощиков объясняется тем, что в области совершенно не решена проблема производственной базы. Подмосквы — родина русского стеклоделия (не следует забывать, что первые русские стеклольные заводы, Духанинский и Мальцевский, находились под Москвой). В области живут такие прекрасные мастера, остро чувствующие разнообразие возможности материала, его пластику, цвет, как Н. Матушевская, стоявшая у истоков стеклоделия современной московской школы, Е. Жигалкина, Н. Ганф, А. Михалев, А. Воронцова. Настала пора Худфонду РСФСР задуматься о развитии подмосковного стекла и решить проблему производственной базы.

Мастера гобелена, росписи на ткани, модельеры и художники ювелирного искусства с большим умением используют богатый арсенал декоративных средств. Богатая фантазия, ассоциативное мышление отличают произведения Л. Елисеевой, Д. Хакимовой, С. Козлова, Н. Рюминой, Н. Корниенко, Т. Мязиной.

Интересное и многообразное развитие получило в Подмосквы холодный батик. Особенно охотно к нему обращается молодежь: Е. Зверева, Е. Попова, В. и Г. Анисимовы.

Подмосковная земля издавна славится художественными ремеслами. И художники Подмосквы, что подтвердила состоявшаяся выставка, продолжают поддерживать теснейшую связь с традициями народной культуры, опираясь в своих поисках на творческое использование наследия прошлого. Образность, эмоциональность, острое чувство цвета и пластики, высокий профессионализм и ощущение времени ставят подмосковную декоративную школу в ряд ведущих школ страны.

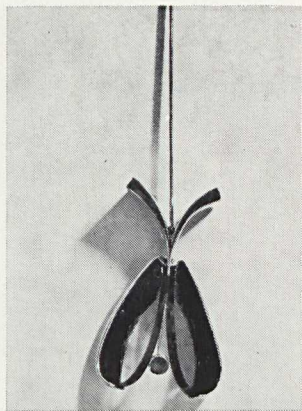
Народные промыслы Александр Греков

Верно замечено, что «на художественном промысле традиция как бы обретает силу закона. Творческая индивидуальность выражается при этом особым образом, проявляясь внутри общей системы»¹. Вот под этим углом зрения и показало целесообразным рассмотреть некоторые из представленных на выставке произведений.

Как и на многих предыдущих выставках, обращает на себя внимание тематическое и жанровое многообразие произведений федоскинских художников всех поколений. Пейзаж, бытовая и исторический жанр стали в последние годы все более обогащаться оригинальными авторскими композициями, творческими интерпретациями традиционной сюжетики. Таковы работы ведущих мастеров промысла заслуженных художников РСФСР Г. Ларишева, М. Чистова, А. Толстова, Ю. Карапаева, М. Чижова, В. Липицкого.

Такие произведения, как «41 год. У фронтовой дороги» Г. Ларишева, «Романтики — Турксиб» В. Фролова, отмечены важным качеством — органичностью решения исторической темы в стилистике промысла.

Многообразие решений предлагают ма-



Т. Дунашова
Набор «Елочка»
Гжель

А. Бегизардова
«Август»
Шкатулка. Федоскино

А. Зотов
Гривна

В. Неплюев
«Латает валенок»
Фарфор. Гжель

В. Неплюев
«Строители»
Фарфор. Гжель

В. Тодорская,
А. Гузанов
Ваза «Изобилие»
Дулево

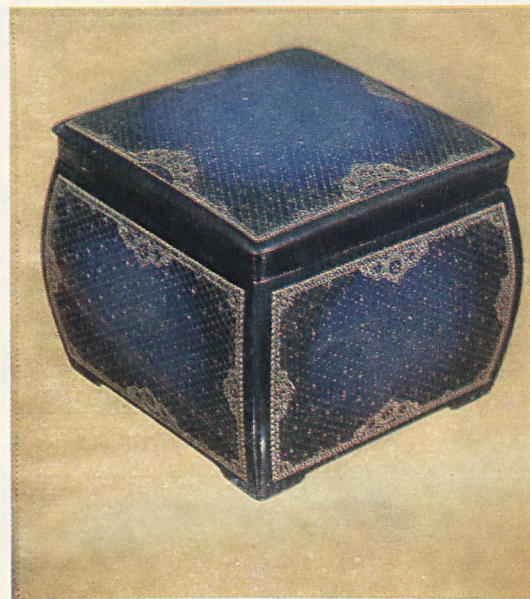
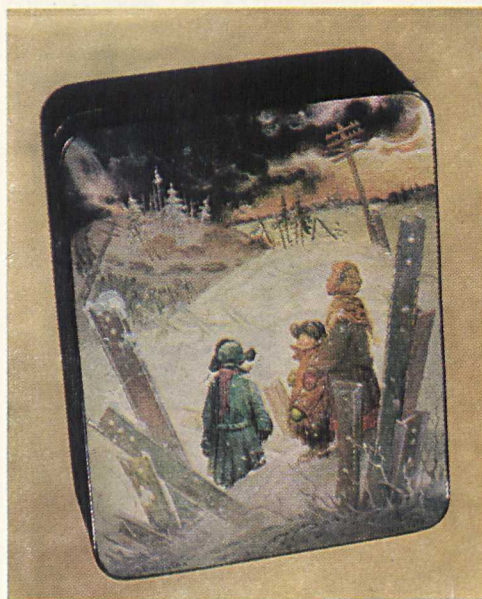
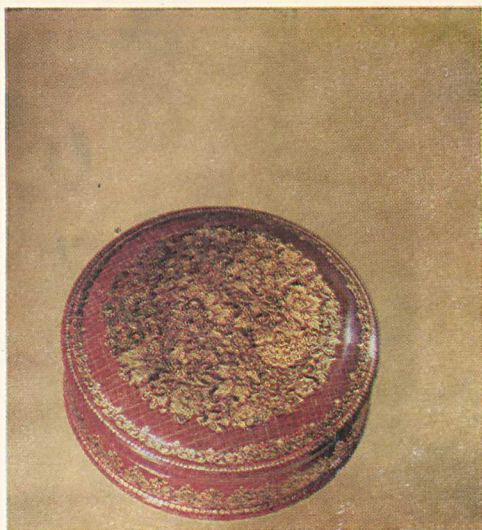
М. Попова
Ваза «Лесной мир»

стера промысла и в пейзаже — беспорочном достижении федоскинцев. Представленные на выставке пейзажные миниатюры М. Чицова «Зима», Г. Ларишева «Вечер», Ю. Карапаева «Апрель», Г. Скрипунова «У старого дома», П. Пучкова «Кремлевская жемчужина», «Зима прошла», «Коломенское» привлекают свежестью пленэрных впечатлений, разнообразием манер и образностью индивидуального творческого видения художника-миниатюриста. Драгоценность миниатюры — качество, объективно присутствующее и лучшим портретным решениям Н. Солоникина («Портрет М. С. Чицова», «Портрет И. И. Страхова», «Ф. И. Тютчев»). По-прежнему привлекают федоскинцев и сказочные сюжеты (В. Лищинский «Руслан и Людмила»), С. Чистов «Золотой петушок», яркий народный юмор (Г. Ларишев «Озорник»).

Как и в предыдущих экспозициях, разнообразны сегодня изделия с декоративным оформлением: от ярких, насыщенных виртуозными орнаментами работ Ю. Гусева («Русский узор», «Орнаментальная») до строгих сканных произведений С. Монашова («Овальная», «Сеточка»), О. Курзова («Ларчик сканный»), традиционных «шотландок», «черепашек». Как известно, ученичество — традиционная форма передачи мастерства, воспроизводства традиции промысла. Поэтому всегда отрандно видеть, как активно выступает на смотрах творческих сил подмосковного декоративно-прикладного искусства наряду с мастерами старшего и среднего поколения талантливая федоскинская молодежь. В лучших работах молодых мастеров, таких как «Победители» С. Козлова, «Охота» А. Корчагина, «1905 год» В. Святченкова, «Август» А. Бегизардовой, «Зимний вечер» С. Рогатова, живая нить преемственности народного творчества обогащается новаторством и поисками молодых художников в русле общей традиции промысла. Однако перечисленные выше произведения не только и не столько достижения каждого из указанных здесь мастеров. Они суть творчества самих очагов этих народных промыслов, либо современный художник в их сфере — звено в цепи, выкованной мастерами всех поколений. Все вышесказанное не означает, что промысел совершенно свободен от повседневных проблем. Сохраняются, к сожалению, еще работы копияные, хотя и мастерски сработанные, но лишенные творческого начала произведения, в которых явно преувеличен объем предмета и размер его плоскости. Не всегда уделяется внимание целостности композиции. В частности, очевидно, осторожнее следовало бы отнестись к опытам «активной» росписи, как в произведениях Е. Хомутильниковой «Сенокос» или В. Святченкова «На стогу».

Но все это — отражение поступательного движения федоскинского промысла.

Что касается жостовского промысла, то он представлен на выставке ярко, многогранно. Многим хорошо знакома манера письма того или иного художника Жостова. Ярок и бесконечно вариативен «гончаровский» стиль росписи. Большие, композиционно сложные решения заслуженного художника РСФСР Н. Гончаровой, такие как «Очарование», «Золотая свадьба», «Красные розы», отличают высокий профессионализм и глубокое понимание традиций мастерства. В шпательной развеске «жостовских» разделов экспозиций трудно даже выделить какую-либо из работ — так тесно сплелись они в единый яркий венок, слились в общий многоголосый хор промысла, где равно различимы и равно приятны и мажорный тон произведений заслуженного художника РСФСР Б. Градова, Е. Лапшина, и интеллигентность ярких открытых цветов у Н. Антипова, и тончайшая нюансировка цвета у Н. Дюжаева. При этом всегда ждешь, что в следующем своем произведении каждый из этих мастеров повернется к зрителю какой-то другой гранью своего дарования. Сложность ритмики, богатая абберациями сюжетика, яркая ассоциативность и вместе с тем строгая четкость и уравновешенность композиций — вот те луч-



М. Дворников
«Беседа»
Богородское

А. Харитонов
Сервиз «Мой сад»
Фарфор. Вербилки

В. Яснецов
«Пионы»
Фарфор. Дулево

Б. Калита
Сервиз «Подмосковье»
Фарфор. Вербилки

Ю. Гусев
Коробочка
Федоскино

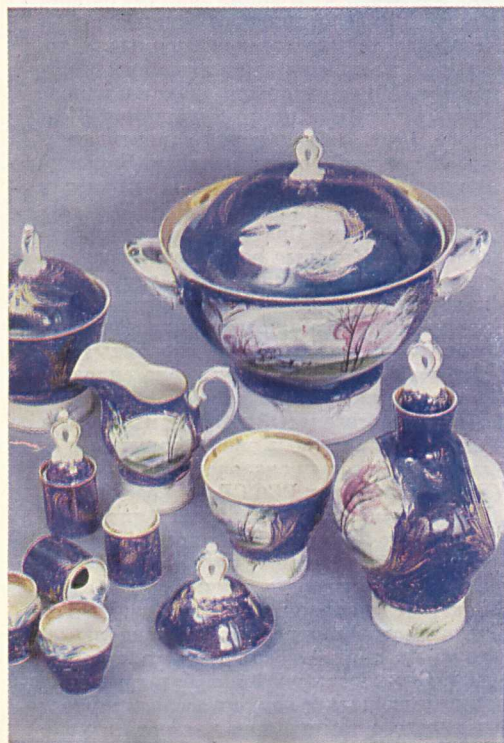
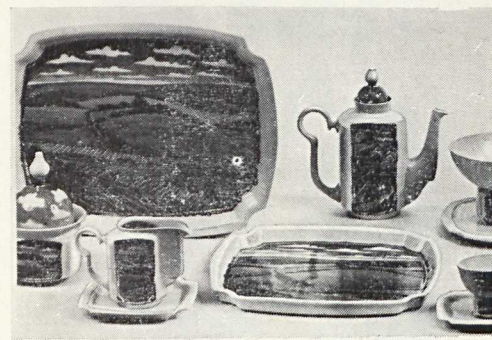
Н. Ропова
Сервиз «Мой край
родной»
Фарфор. Дулево

Б. Графов
Поднос
Жостово

Е. Федорук
Сервиз
«Графика порта».
Фарфор

Г. Ларишев
«1941 год».
Федоскино

О. Курзов
Ларчик «Сканный»
Федоскино





Г.Соркина
Сервиз «Посвящение».
Фарфор. Дулево

Б.Семеньев
Ларец «Песня весны».
Хотьково

П.Смирнов
Сервиз «Лунный»
Фарфор. Вербилки

шие качества, которые характеризуют творчество и других современных жостовских мастеров: М. Савельева, В. Дюжаева, З. Кледову, В. Пыжова, В. Жмылева, В. Кледова, В. Леткова. Однако здесь особо хочется сказать о «жостовской» молодежи, произведения которой, на наш взгляд, не могут еще удовлетворить вкусам искушенного зрителя, глаз которого воспитан на достижениях мастеров старшего и среднего поколений промысла. В этих работах зачастую присутствуют аморфность, вялость форм, композиционная и колористическая несобранность мотивов. Задачу реализации своего оригинального видения, проявления своего характера в строгой, сложившейся системе,— эту задачу молодежи Жостова еще предстоит решить.

Не менее серьезные проблемы ставят перед нами и произведения современного богородского промысла. Подавляющее большинство работ, включенных в состав экспозиции, не соответствует представлениям об исторически сложившемся стиле традиционной богородской игрушки и скульптуры. Макетность, сухость, схематизм, отсутствие образности, поверхностность в решении тем — это далеко не все претензии, которые следует предъявить к изделиям промысла. Некий механицизм, поточность воспроизведения форм присутствует, к сожалению, в работах даже ведущих мастеров. Настораживает и то, что игрушка становится все более редким гостем «богородских» разделов выставок, уступая место сложным многофигурным композициям, созданным под явным влиянием литературной сюжетики и станкового искусства. На промысле нет, к сожалению, такого мощного творческого ядра, как в Федоскине или Жостове. Смена же поколений явно затянулась, не дав пока ощутимых положительных результатов. Отнесенная на второй план экспозиция произведений так называемого «загорского куста» промыслов выглядела в целом довольно вяло. Хотя среди работ кудринцев были и интересные: сложно соотносена с формами предметов резьба известного мастера Т. Альхимович (ларец «Птицы», «Сундучок»), привлекательны интерпретации мастеров среднего поколения Б. Семеньева (шкатулки «Песня весны», «Травки»), Г. Еськина («Уточка»). Характерно, что нить традиции здесь постепенно переходит и к молодым мастерам, таким как В. и В. Типковы, Н. и Г. Симанкины, В. Евсеев. Не отличаются многообразием в экспозиции выставки и сравнительно молодые промыслы хотьковской резьбы по кости и загорской росписи по выжиге.



Одним из интересных разделов на выставке, разнообразным по составу участников и многогранным по богатству сложных и свободных компоновок, стал раздел Павлова Посада. Яркие, контрастные набивные платки Е. Регуновой, С. Рыжова и многих других мастеров промысла придали всей экспозиции мажорный тон.

И все же, давая в целом оценку экспозиции народного искусства на второй зональной выставке «Подмосковье», приходится констатировать не совсем удачный характер расположения материала, отсутствие определенного общего плана, системы.

Однако думается, что вторая зональная выставка и подвела некие итоги, и наметила основные проблемы художественной деятельности. В частности, она показала необходимость чуткой и повседневной работы с молодежью, в руках которой будущее традиционного народного искусства.



¹ Романова И. А. Вступительная статья к каталогу «Федоскино. Жостово. Выставка произведений мастеров миниатюрной живописи и декоративной росписи». М., Советский художник, 1984.

«Витраж-84»:

- Говорят художники
- Витраж и архитектура
- От замысла к исполнению

В июне месяце в Вильнюсе состоялся международный симпозиум на тему «Витраж-84», организованный СХ СССР и СХ Литовской ССР. В его работе приняли участие художники и искусствоведы из разных республик и городов страны: Москвы и Хабаровска, Ташкента и Вильнюса, Баку и Таллина, Минска и Риги, Еревана и Киева, а также представители Болгарии и Венгрии.

В течение трех дней продолжались рабочие заседания симпозиума. Выступления искусствоведов чередовались с рассказами художников о своей работе, просмотры диапозитивов — с обсуждением творческих проблем... Кроме того, программа симпозиума предусматривала поездки по мастерским художников, посещение студии витража в художественном институте Литовской ССР и витражного цеха комбината «Дайле», знакомство с новыми работами и осмотр экспозиции музея витража в Каунасе, что не только обогащало участников симпозиума новыми впечатлениями, но и давало повод для дискуссий и споров, продолжавшихся как в зале заседаний, так и за его пределами.

Выбор темы для обсуждения на симпозиуме может показаться неожиданным, ведь до недавнего времени витраж не привлекал к себе внимания специалистов. Не он, а другие виды монументального искусства, главным образом мозаика и роспись, преимущественно интересовали критиков. На их примере в основном рассматривались процессы развития монументальной практики, отмечались высшие ее достижения, анализировались ведущие тенденции монументального творчества. Витраж же оставался как бы в тени этих областей монументального искусства, казался всего лишь случайным ответвлением на пути его развития.

Однако в самые последние годы витраж обнаружил такой заряд активности, который не мог остаться незамеченным. Многократно возросло число витражных работ в современной архитектуре, появились новые центры, объединяющие энтузиастов этого вида искусства, разрозненные поиски сложились в тенденции. Но радужная возможность встречи с искусством необычайной силы выразительности, витраж одновременно настораживал проявлениями профессиональной беспомощности в пользовании уникальной техникой; удивлял стремительностью укоренения в современной культуре — озадачивал множественностью разнонаправленных исканий, обостряя желание задуматься над природой рождающегося на наших глазах явления, понять его современный смысл. Первая встреча, естественно, не могла дать ответов на все вопросы: исследование современного витража только начинается и многочисленный материал, предлагаемый практикой, пока никак не систематизирован и не осмыслен. В ходе обмена информацией участники симпозиума смогли лучше представить результаты художественных исканий последних лет, пополнить знания о протекающих здесь процессах, оценить сделанное. Споры и дискуссии помогали выяснению существующих точек зрения на происходящие в этой области искусства поиски, открывали разные аспекты рассмотрения этого феномена, способствовали уточнению позиций по отношению к тем или иным тенденциям. Своими размышлениями о том, что собой представляет современный витраж, мы попросили поделиться участников симпозиума «Витраж-84», которым и предоставляем слово.



Говорят художники

Главное условие — современность мышления художника

Казис Моркунас (Вильнюс)

По-настоящему современен тот витраж, в котором мы встречаемся с современным мышлением современного человека. В конечном счете это главное условие, необходимое для создания современного витража.

Лично я отдаю предпочтение изобразительному, сюжетному витражу, потому что в тематическом витраже наилучшим образом соединяются все возможности этой области искусства.

Не люблю иллюстративности. Не говорю о том, что не волнует меня лично. Ведь витраж — это не холодные плоскости стекла. Это сгусток энергии, пульсирующий в такт с сердцем художника. Это душа и мысль художника.

Главной своей темой считаю тему человека. Человека страдающего, борющегося, живущего тревогами и радостями своего времени... В этом вижу свою задачу, свой гражданский и человеческий долг. При этом я не являюсь сторонником одного только какого-то жанра. Ценю и многие декоративные композиции. Считаю, что сделать профессионально решенный, стилистически удачный, хороший декоративный витраж не менее сложно, чем витраж фигуративный. Ведь цветом, ритмом можно задать самые разные настроения.

Во всех моих витражах присутствует контраст сочетания красного с синим. Это очень рискованное сочетание, но, овладев им, достигаешь необычайной силы драматического звучания.

Современный витраж — это синтез света, цвета, рисунка и пластики

Мкртыч Мазманян (Ереван)

Я сам скульптор и потому одно время увлекался проблемой изображения форм, которые окружают отсутствующий объект, то есть проблемой как бы опосредованного видения формы. С этой точки зрения смотрю и на витраж, в котором меня привлекает «ажурное» видение формы, особенно характерное для классического витража, а также его светонепроницаемость.

Сохраняя это свое свойство — светонепроницаемость, витраж, в его современном понимании, выдвигает на авансцену и новые качества, преобразившие его структуру. И здесь число решений столь же множественно, сколь неповторимы и сами замыслы. Это и произведения, созданные с помощью традиционных средств формообразования, и самый смелый поиск объемно-пространственных решений.

Уникальным примером такого рода является витраж Моркунаса в мемориале «IX Форт» в Каунасе. Объемно-пространственное решение, к которому обращается Моркунас, беспрецедентно по своей смелости. Благодаря ему сила воздействия этого колоссального по своим масштабам витража равняется силе воздействия произведений кинетического искусства. Вместе с тем, если можно позволить себе быть критичным в отношении столь выдающегося произведения монументально-декоративного искусства, нельзя не отметить следующего обстоятельства. Активность роли света и цвета здесь так велика, что рисунок почти целиком в них «растворяется». Вообще-то стекло благодаря свойствам своей материи не терпит подчинения конкретному рисунку. С этой точки зрения, уязвимы даже и многие из классических витражных образцов.

Неоспоримый художественный результат возникает только там, где эмоциональное воздействие строится на синтезе всех элементов этого искусства в их неразрывном единстве. Иначе изображение останется или калейдоскопом цветных пятен, или иллюстрацией, навязанной материалу.

В современной практике витража таких примеров, к сожалению, слишком много. Исключением из правила мне представляется работа Долорес Хоффманн в таллинском телецентре, где конкретная изобразительность контурного рисунка работает вместе с цветом, который пронизан светом. Вместе все это как нельзя лучше способствует выявлению общей тематики витража — телевидение как окно в мир. Однако наиболее показательной чертой современного развития витража, мне кажется, является поиск сочетания стекла с другими материалами. Этот поиск ведет к самой тесной интеграции витража со скульптурой, зачастую выводя его за пределы собственного вида в область чистой пластики. Он отражает тенденцию времени и одновременно расширяет границы художественных возможностей витража.

Витраж — не «игра» с материалом

Николай Вдовкин (Хабаровск)

Стекло, как и огонь, обладает магнетическим свойством. На него всегда хочется смотреть, потому что оно всегда разное, и днем, и вечером. Но одной игры материала мало для творчества. Художник-витражист должен нести свое понимание мира, свой идеал. Он должен ездить, наблюдать жизнь, писать этюды... Все это и есть та питательная почва, которая формирует творчество современного витражиста. Я далек от желания отдать предпочтение одному какому-то виду витража, отстаивать его преимущества перед другими. Любой из них имеет право на жизнь и «внушает уважение», если он — настоящее произведение ис-



На стр. 8
На заседании
симпозиума
«Витраж-84»
в Вильнюсе

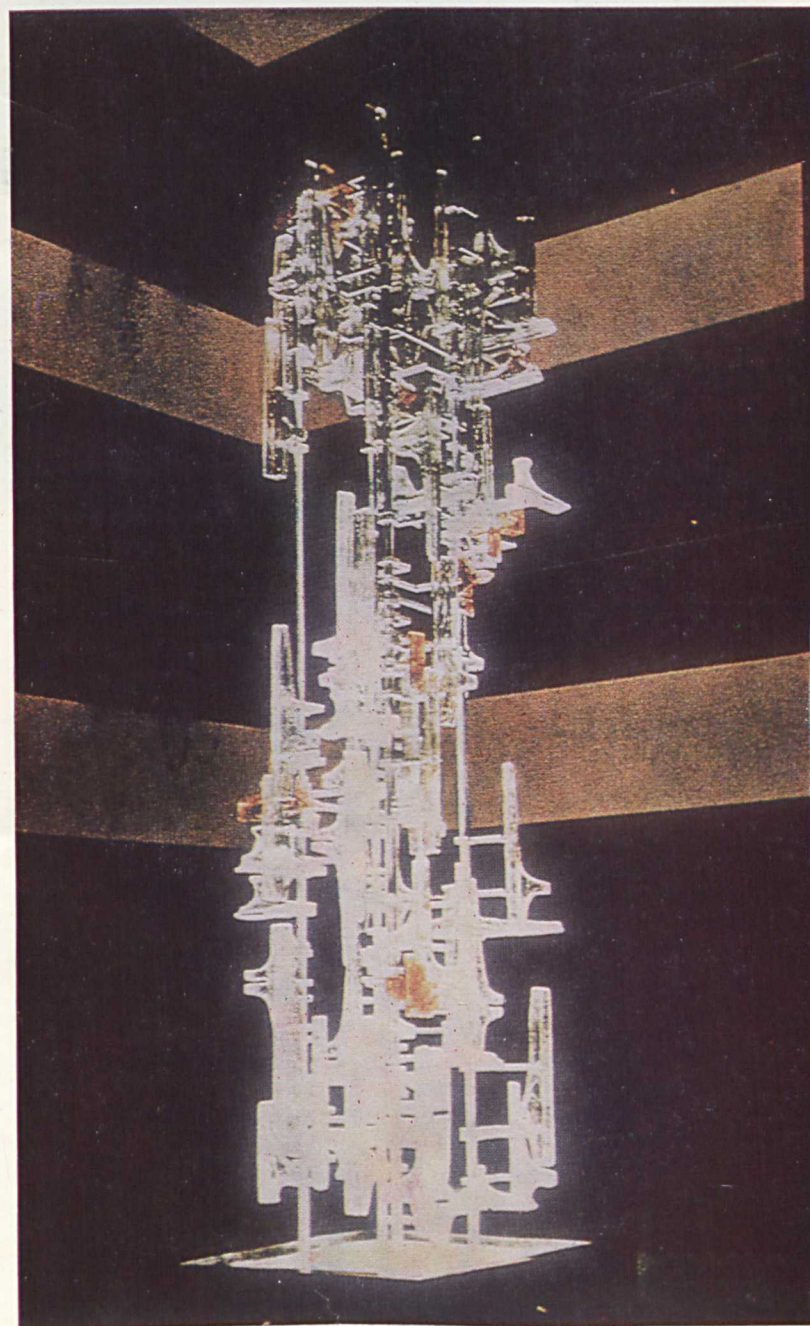
На стр. 10
А.Гайдамака
Фрагмент витража
в здании гостиницы
«Киев»
Киев
Формованное стекло
Бетон

А.Карась, Н.Левхоня
Фрагмент витража
в поликлинике
Киев
Литое в формах
стекло. Бетон

Т.Бочарова
Фрагмент витража
в санатории
Сочи
Плоское стекло
Пайка

А.Стошкус
Фрагмент витража
в административном
здании
Вильнюс
Литое в формах
стекло. Бетон

А.Королев
Фрагмент витража
в фойе метро
Ленинград
Плоское стекло. Пайка



Н.Егоршина
Витраж
в ритуальном зале
Москва
Плоское стекло. Пайка

А.Стошкус
Объемно-
пространственная
композиция
в Институте
городского
проектирования
Каунас
Литое в формах
стекло

куства, если грамотно вписывается в архитектуру и точно соотносится с ней. Мне в основном представлялась возможность работать в объемно-пространственном и рельефном витраже, который является новой ветвью среди традиционных разновидностей витража. Порою приходилось сталкиваться с необходимостью искусственного освещения витража. Считаю, что применение различных источников света: дневного и искусственного — вытекает естественно из необходимости, диктуемой конкретной ситуацией. Освещение может быть любое, главное, чтобы оно было уместно.

На мой взгляд, сомнительными кажутся те композиции, которые сделаны «как картина», поставлены к глухой стене и подсвечены лампами. Такой витраж работает как гобелен, как станковое производство. Другое дело, когда искусственное освещение не камуфлируется под естественное, а органично входит в производство. В этом случае сама осветительная арматура выступает в качестве одного из средств композиции.

Витраж всегда был окном, несущим свет

*Наталья Егоршина
(Москва)*

Нет искусства без традиций. У каждого народа они свои. Между ними возможны взаимодействия и взаимовлияния, но все-таки какие-то основные качества остаются. Потому что они отражают такие глубинные черты национального характера, которые не исчезают, а откладываются в психологии человека, его привычках и предпочтениях... И художник, по-моему, не может в своей работе с этим не считаться.

В искусстве витража издавна существовали и сосуществовали две традиции, две линии его развития. Одна восходит к искусству готики. Ее отличают плотная насыщенность тематическим содержанием и большая смысловая нагрузка. Наш отечественный витраж ведет свое начало непосредственно от «оконниц». Здесь основной акцент делался на несущей конструкции — рисунке решетки, а затем уже вводился цвет. Общий характер таких витражей преимущественно декоративный. Достаточно вспомнить, например, теремной дворец Алексея Михайловича в Кремле с его великолепными, пряно-цветными оконницами.

Но и в той и в другой традиции витраж всегда служил большим окном, сообщаям свет внутреннему пространству архитектуры. Это роднит между собой все старые витражи. В этом его изначальное назначение и, если хотите, его настоящая природа. Именно поэтому большие мастера прошлого наравне с цветными стеклами применяли и бесцветное, прозрачное стекло. Присутствие такого стекла сообщало витражу «дыхание» и легкость. Эта традиция сегодня близка многим московским художникам. Они не льют стекло специально, как многие профессионалы Литвы, а пользуются цветным плоским стеклом, возможности которого далеко еще не исчерпаны. Мой собственный опыт убеждает меня в этом. Каждая новая работа становится «открытием» все новых художественных эффектов, возникающих из соединения цветного и прозрачного оконного стекла.

Изобразительный строй у московских художников различен, но преобладают декоративные решения, иногда с включением элементов сюжета. Такая линия развития современного витража диктуется самой архитектурой, массовый, обильный характер застекления в которой более располагает к декоративным решениям.

Литовский витраж отличается от московского. Здесь сложились собственные своеобразные традиции, замечательные как по технологиям, так и по принципам ис-

пользования стекла в новых пространственных формах. Правда, на мой взгляд, эти объемно-пространственные формы из литых блоков стекла с использованием подсветки, светомузыки, а в отдельных случаях и движения — в некотором смысле представляются «антивитражом» в большей степени, чем витражом в его традиционном значении.

Хотя само по себе, как опыт нового использования стекла в архитектуре, это явление несомненно интересно. На мой взгляд, ему недостает конструктивности — задача, которая у московских художников, по-моему, решается лучше. Роль металлических конструкций в пространственных композициях литовских мастеров пока носит чисто прикладной характер. Зато несомненным достоинством литовских витражистов представляется их опыт сотрудничества с архитекторами.

Новое время рождает новые традиции

Ага Салех Нуриев (Баку)

Современный витраж прошел большой путь от традиционного плоскостного изображения до монументальных объемно-пространственных композиций. Его отличительной чертой является раскрепощенная в пространстве цветная стеклопластика. Он стал не только живописно-графичным, но и скульптурно-архитектоничным.

Чтобы соответствовать требованиям нового времени, витраж нуждается в об-

новлении технологии и использовании новых материалов. Поиск в этом направлении может открыть новые горизонты перед этим традиционным видом искусства. Новое время всегда рождает и новые традиции.

Современный человек по-новому видит мир, иначе реагирует на те или иные явления. Его привлекают многозначность и многоплановость, развивающие фантазию, отвечающие возросшему интеллектуальному уровню современного зрителя. Стекло в этом плане представляет богатый и благодарный материал, безграничный в своих возможностях. Витраж — искусство будущего, я уверен в этом. Это явление развивающееся, обновляющееся и поэтому трудно поддающееся определению.

У этого инструмента особый голос *Долорес Хоффманн (Таллин)*

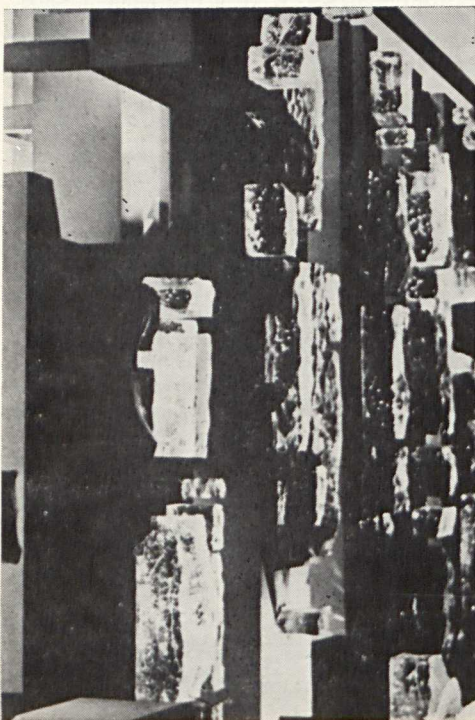
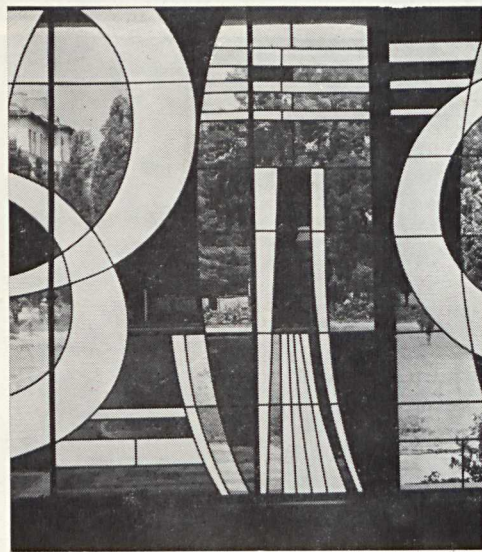
Мы хотим понять, что такое «современный» витраж, а правильнее было бы задаться вопросом — что такое витраж вообще. Потому что очень часто из-за незнания его специфики мы не используем и всех его возможностей. Мы думаем: «Сверкает. Блестит. Привлекает взгляд. И достаточно!» И начинаем выдавать километры пустой, плохо организованной «декоративности», забывая, что имеем дело с особым инструментом, мощным и серьезным.

Я люблю осторожное и захватывающее

дух общение с этим инструментом, имя которому — витраж. Люблю его за таинственную и магическую силу воздействия на человека, за исключительные, постигшие «органные» возможности его палитры. Овладеть этим инструментом непросто. Я пришла к нему через станковую живопись, через монументальные росписи и мозаики, уже в довольно зрелом возрасте. И сразу почувствовала, что этот инструмент другой. Любой орнамент, любая абстракция здесь, как на органе, превращается в фугу, в прелюдию. Не случайно, что чисто декоративные, казалось бы, изображения в витраже выглядят зачастую крайне агрессивно.

У этого инструмента особый голос, свой язык и свои правила. Витраж — это прежде всего архитектура. Вступая в нее, художник берет на себя все обязательства, с нею связанные: учет тектонических закономерностей, знание условий функционирования, наконец, поиск соответствия психологии человека. Все эти моменты чрезвычайно важны и интересны для работы. Они не стесняют художника, как нередко кажется, но заставляют его думать и искать.

Витраж — это всегда и свет. Я беру «кусочек» света определенной формы, заданной архитектурой, и начинаю им манипулировать — «рубить» черной линией в определенном ритме, с определенной тенденцией, превращая его в образ, которым я хочу что-то сказать. Игра со светом — это работа с ритмом, который действует на подсознание гораздо сильнее, чем мы думаем. И поэтому любые действия художника оказывают прямое влияние на психологию человека. Это



влияние может быть полезным или вредным. Вот почему для меня слова «нести добро» людям — не метафора, а реальная задача.

В витраже все имеет значение — и цвет, и рисунок, и сюжет. И подчас первые два фактора оказывают здесь решающее воздействие на зрителя. «Одухотворенный ритм живого движения» — так сформулировано основное качество живописи в древнекитайском трактате о живописи. У меня нет лучших слов, чтобы обозначить то, что я хочу сказать о витраже. Отличается ли «современный» витраж от «классического»? Не думаю. Да, конечно, ситуация изменилась, эпоха не та, архитектура не та, заказчик другой и строитель тоже. Но ведь человек, просто человек с его духовными потребностями остался. И художник тоже остался художником. Будем же смелее и осторожнее, горячее и холоднее одновременно. Мы можем говорить голосами тихими и громкими, в зависимости от ситуации, но в любом случае будем серьезны чрезвычайно. Современный витраж может быть разным, но не бессмысленным и не бездуховным.

Современный витраж может все

и может быть всем

Альгирдас Довиденас
(Вильнюс)

Напрасно искать какие-то определения современного витража, приписывая ему те или иные свойства. Современный витраж тем, мне думается, и отличается, что он несводим к каким-то нескольким

качествам. Функции витража в архитектуре сегодня необычайно разнообразны, а технические возможности таковы, что здесь нет ограничений для поиска. Практически витраж может быть всем — самостоятельной несущей конструкцией здания (стена из толстого литого стекла, колонна из стеклоблоков в бетонной опалубке) и частью декоративной отделки помещения, может быть пространственным скульптурным акцентом со специальной подсветкой, а может экспонироваться как автономное произведение, как светящаяся картина.

Столь же неограниченно и разнообразие его форм. В зависимости от назначения витража, от характера интерьера, условий его освещения, наконец, расстояния, с которого будет «читаться» витраж, ищется уже и колорит, и ритм, и масштаб изображения.

Кроме того, существует еще «авторская позиция». В одном случае витраж выполняется в «правилах игры» интерьера, не стараясь выделиться. В другом, наоборот, может потребоваться более активное его участие, чтобы, например, зрительно расширить пространство интерьера или акцентировать в нем определенные зоны. А в третьем случае допустимо пластическое решение витража, контрастное к общему характеру отделки помещения. Добавьте сюда собственные пристрастия художника, неповторимость его мироощущения, его темперамент, возможности его дарования... Все это тоже входит в «состав» произведения.

Каждый художник знает это состояние, когда и самому-то не всегда бывает ясен конечный результат. Он почти всегда

непредсказуем и неожидан даже для самого автора, ведь на пути от эскиза до исполнения в материале и размещении в архитектуре замысел претерпевает столько превращений! Пойди угадай — куда его «поведет»!

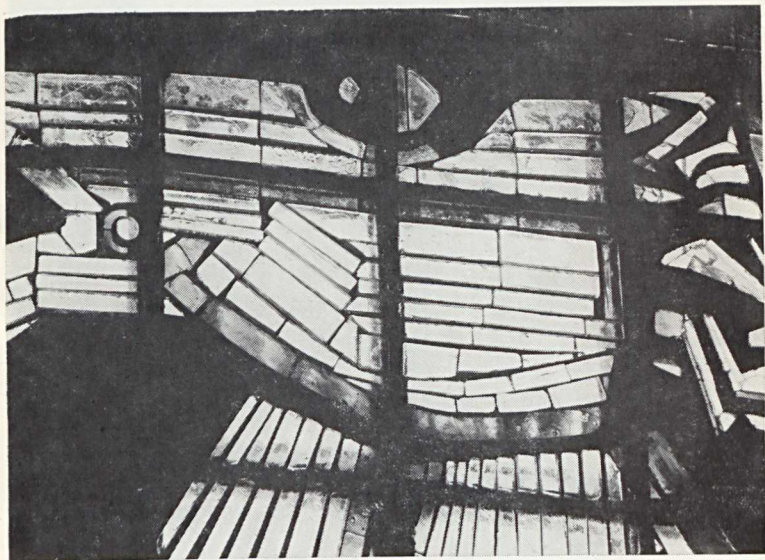
Так как же можно говорить о каких-то общих качествах, представляющих современный витраж? Он многолик, разнообразен и неуловим в своих чертах. В этом его привлекательность и, если хотите, его самый характерный признак.

Важно не то, «как» сделан витраж, но «для чего?»

Григорий Дервиз
(Москва)

Тенденция распространять понятие «витраж» на любое произведение архитектурного декора, выполненного в стекле, по моему, безосновательна. Мне кажется неудачным и само определение «современный» витраж — оно недостаточно точно и ясно. Предполагается, что где-то должна лежать граница, отделяющая витраж современный от несовременного, а кто возьмется ее провести? Правильнее было бы, наверное, говорить о витраже в современной архитектуре.

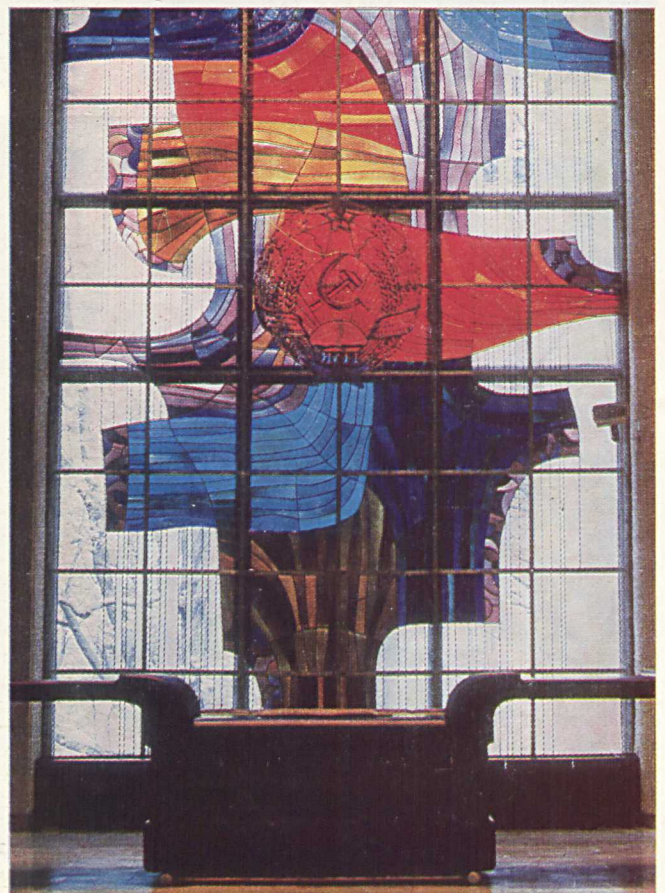
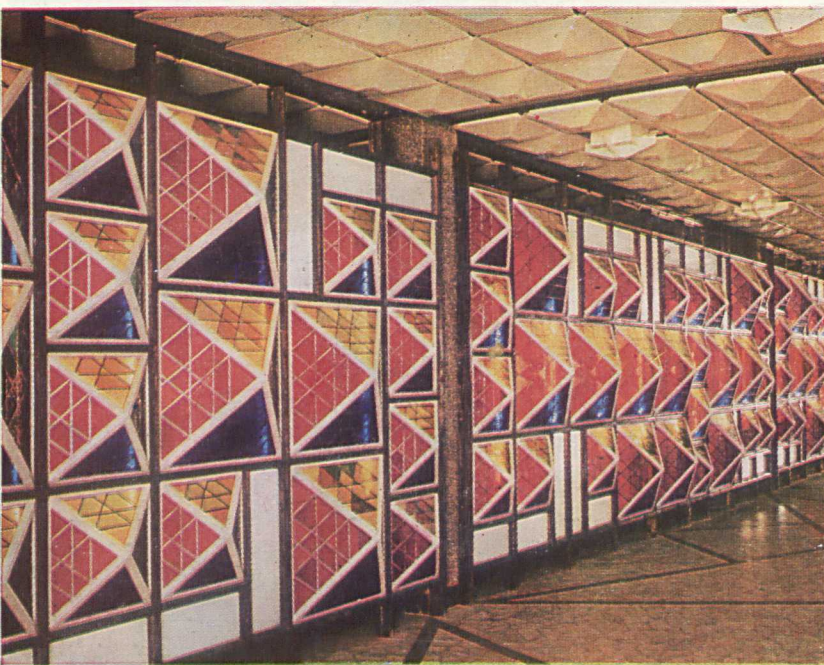
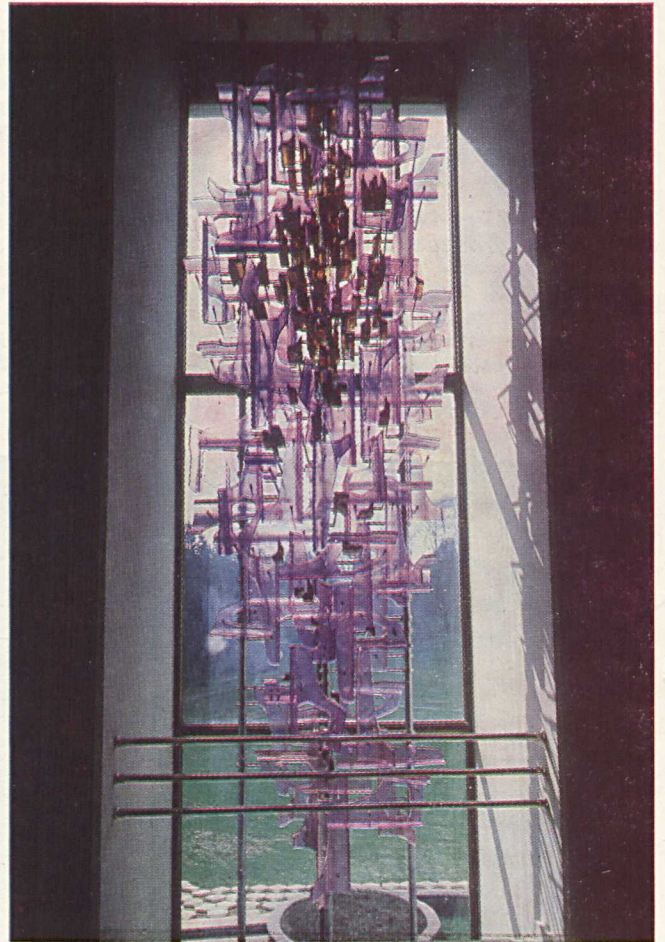
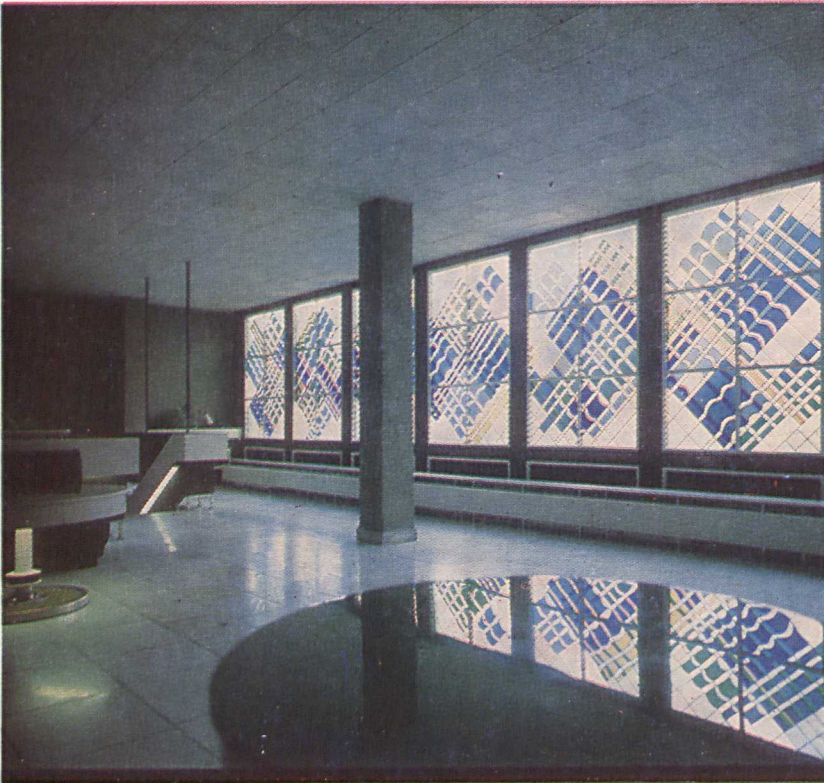
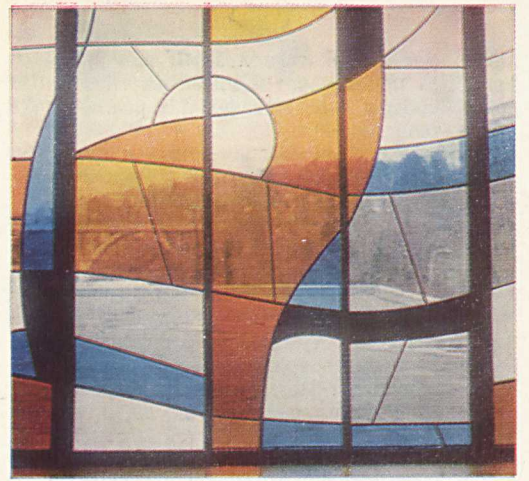
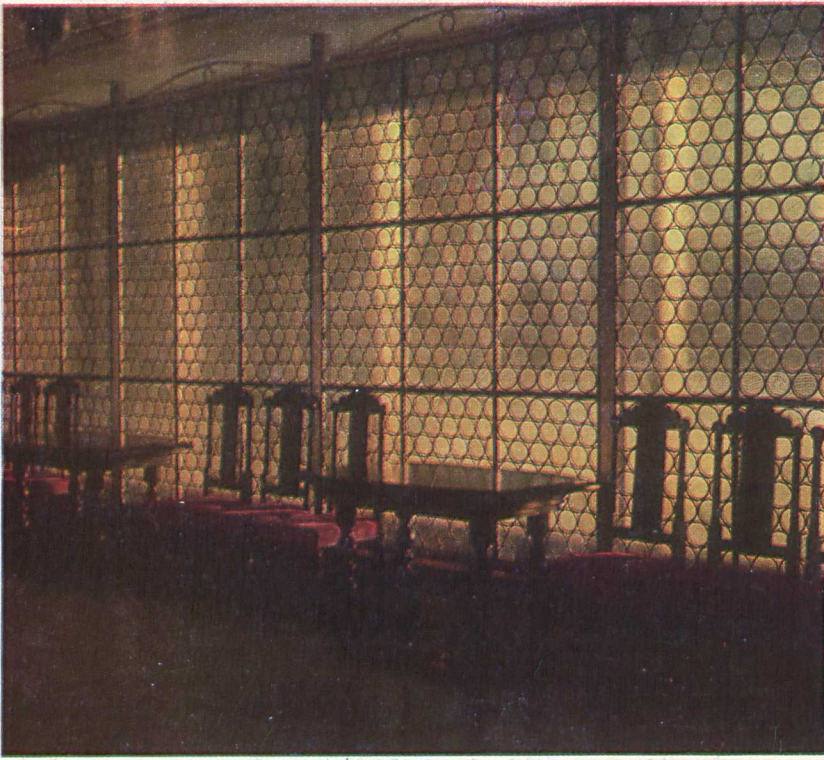
Мне кажется, что художник сегодня иногда забывает, для чего и куда он делает свое произведение, думая только о том, чтобы создать уникальную вещь. В результате, многие витражи, созданные в последние годы, страдают уязвимостью функционального существования в конкретной архитектуре.



Л.Полищук,
С.Щербинина
Фрагмент витража
во Дворце культуры
химиков. Уфа
Смешанная техника

К.Моркунас
Фрагмент витража
в музее витража
Каунас
Литое в блоках стекло
Бетон

Б.Бружас
Фрагмент витража
в аудитории больницы
«Красный Крест»
Вильнюс
Плоское стекло
Роспись. Пайка



Например, сегодня появилась необходимость закрыть в каких-то случаях витражом застекленные проемы, занимающие передко целую стену в помещении. Такой витраж заменяет зрительно стену. Подход этот, мне кажется, возможным и оправданным. Но наряду с ним, а может, в развитие его, появились во множестве работы, представляющие особый род витража — «ложный витраж», который, имитируя существование проема за ним, на самом деле «работает» на искусственном подсвете, равномерно высвечивающем его в любое время дня. Отсутствие дневного света лишает такие витражи ощущения «жизни», а само их появление создает опасность ухода витража в станковость и возвращения к тенденции неоправданного «украшательства».

Материал подготовлен Н. Д.

На стр. 12
Витраж в функции
перегородки
[по вертикали]

А.Васнецов
Витраж
в Международном
центре торговли
Москва
Плоское стекло. Пайка

А.Довиденас
Витраж в кафе
Клайпеда
Плоское стекло. Пайка

К.Шатунас
Витраж
в спортивном
комплексе
Алутас
Плоское стекло
Пайка

Витраж
в функции окна
[по вертикали]

Н.Егоршина
Витраж
в столовой санатория
Сочи

А.Стошкус
Объемно-
пространственная
композиция из стекла
в административном
здании
Вильнюс
Литое в формах стекло

К.Шатунас
Витраж во Дворце
бракосочетания
Вильнюс
Плоское стекло
Пайка

На стр. 13
Витраж
в функции стены
[по вертикали]

З.Церетели
Витраж
во Дворце культуры
профсоюзов
Тбилиси
Литое стекло
Бетон

Л.Полищук,
С.Щербинина
«Битва». Витраж
во Дворце культуры
химиков
Уфа
Смешанная техника

К.Моркунас
Витраж в музее
мемориала «IX форт»
Каунас
Литое в блоках
стекло. Бетон

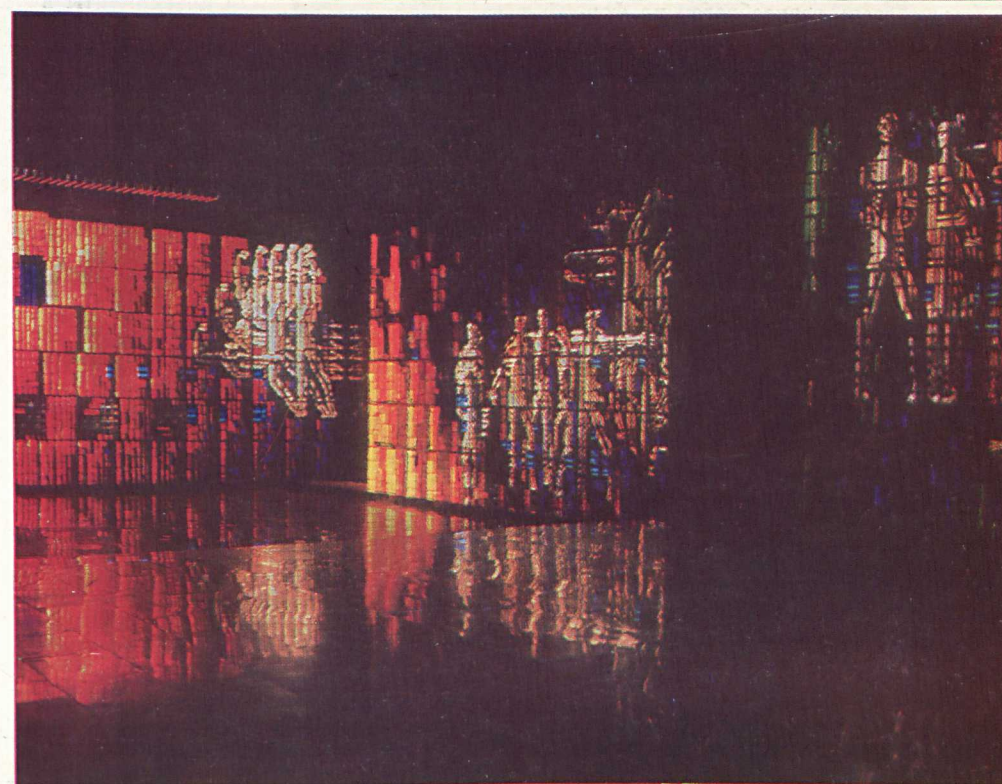
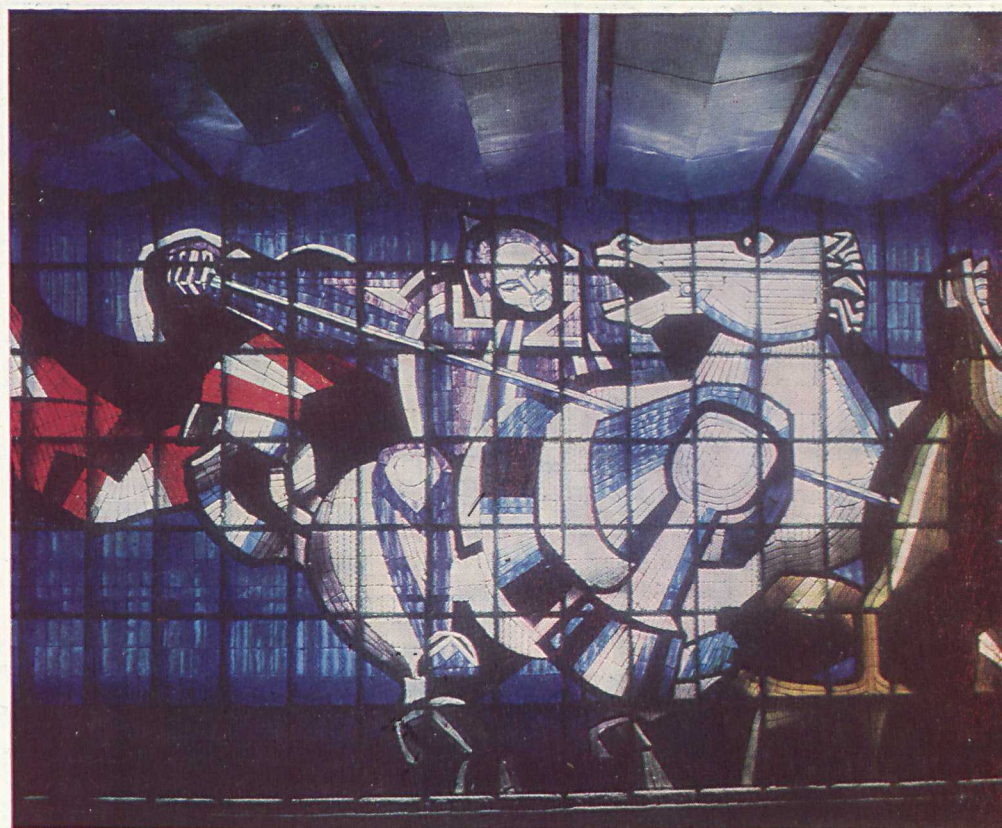
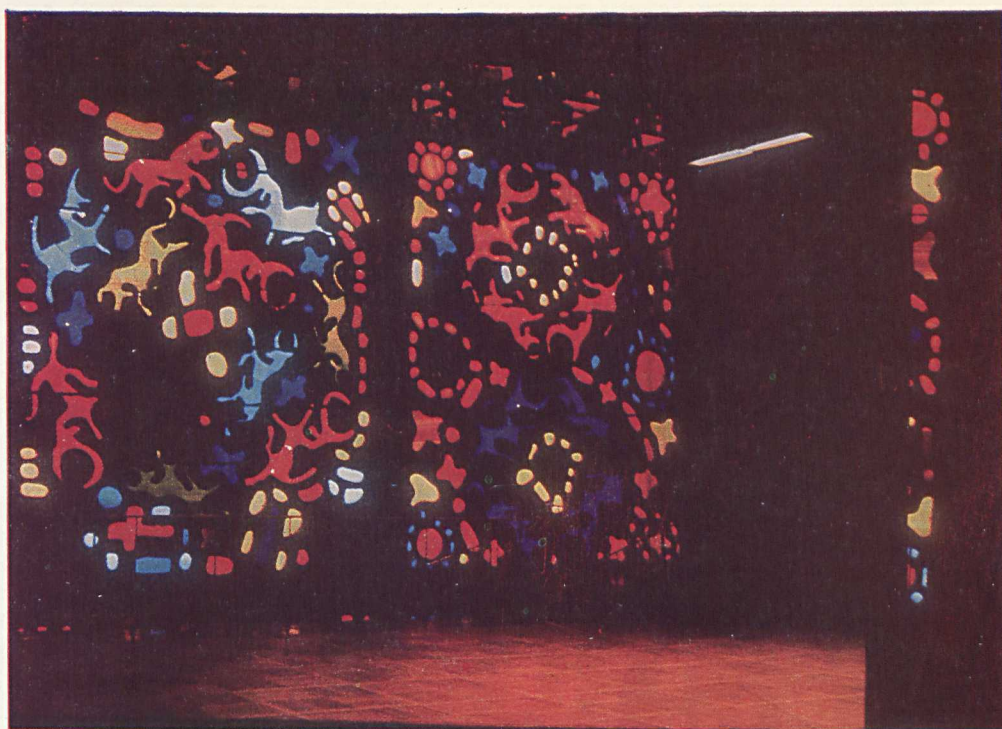
На стр. 15
Новые формы
участия витража
в архитектуре

К.Шатунас
Объемно-
пространственная
композиция
во Дворце
бракосочетания
Вильнюс
Хрустальное стекло

Э.Цесниец
«Знаки Зодиака»
Витраж-плафон
в астрофизической
обсерватории
близ станции
Зеленчугская
Караваево-Чернесская
область
Смешанная техника

А.Стошкус
Объемно-
пространственная
композиция из литого
в формах стекла
в проектном институте
Каунас

И.Бройдо
Витраж-ширма
в музее Маяковского
Москва
Плоское стекло. Пайка



Как видно из высказываний художников, представления о свойствах современного витража столь же многообразны, как и сами формы практической деятельности в этой области искусства. Именно поэтому возрастает необходимость в исследовании процессов развития искусства витража, выяснении основных принципов его жизни в современной архитектуре. Этим проблемам и посвящается следующий материал нашего блока.

Витраж и архитектура

Наталья Давыдова

ций. Так, роспись или мозаика, преобразованные в стенопись, наследуют тектонические принципы стены, выступая ее аналогом и сохраняя свойства несущей поверхности. У витража иное назначение. Его связи с архитектурой в ее физической реальности носят более опосредованный и менее однозначный характер уже потому, что он представляет тектонически вполне самостоятельный ее элемент, а самый этот элемент — то есть окно — в свою очередь акцентирует прежде всего пространствостроительные функции архитектуры.

Окно, как известно, предполагает разрушение пространственной изоляции интерьера и экстерьера и установление между ними новых контактов. В зависимости от местоположения основного источника освещения оно способно менять как направленность своего действия по отношению к каждой из двух зон, так и сам характер этого действия. Для выявления и координации этих пространственных взаимодействий и понадобился витраж. Так было в классическую эпоху его развития в средние века и во все последующие периоды обращения к нему. Менялся лишь тип отношений в дозволенных функциях вариантов. Продолжая сравнение витража с росписью или мозаикой, важно отметить, что если последние «работают» на плоскость, даже когда заняты изображением трехмерного пространства, то в витраже именно пространство становится основным «строительным материалом» художника. Изображение на стекле здесь обретает пространственный эффект независимо от глубины его пластического строя, как естественное следствие условий жизни «в световом потоке», вне которой витраж теряет всякий смысл. Свет, проходящий сквозь застекленную поверхность, как бы «проецирует» изображение на окружающее пространство, трансформируя его в пространственный образ (или «образ пространства»), каковой и составляет суть и цель искусства витража.

Там, где другие виды монументального творчества для достижения пространственного впечатления прилагали бы максимум усилий, витраж достигает необходимого эффекта минимумом средств. По силе воздействия на окружающее пространство он сравним, до известной степени, с архитектурой, традиционно определяемой как «искусство организации пространства», — однако не дублирует ее в этой функции, а создает качественно иные пространственные образы.

Именно в этой особенности витража, собственно говоря, и заключается одна из основных причин его нового возвращения в архитектуру. Не случайно, что первые опыты по возрождению забытой прежде техники были предприняты в период, когда пространство стало осознаваться как одна из важнейших категорий художественного творчества, обусловив повышенный интерес к этой проблеме во всех видах и жанрах искусства. Не осталось в стороне и монументальное искусство, заново открывшее в начале 60-х годов ценность реального пространства архитектуры. Почти на десятилетие поиски взаимодействия реального пространства архитектуры и иллюзорного пространства живописи определили направленность художественных исканий монументалистов.

Правда, главная роль в решении этой задачи в тот период принадлежала не витражу, а сграффито, мозаике и чуть позже — росписи. Только в следующем десятилетии началось его интенсивное освоение. Локализованный до этого времени в границах одной республики, точнее даже, в творчестве отдельных ее мастеров, витраж в 70-е годы получает развитие далеко за пределами Литвы и в масштабах, несоизмеримых с предшествующим периодом. С этого момента он выдвигается в ряд ведущих разделов монументального творчества, обнаруживая черты жизнестойкости, стабильности и способность к развитию.

Перестановка акцентов в формах деятельности монументалистов была одним из внешних проявлений тех перемен в твор-

ческих установках, которые отчетливо обозначились в 70-е годы, когда точкой приложения синтеза искусств становилось не отдельное сооружение, но вся предметно-пространственная среда города. С проблемы организации архитектурного пространства внимание художников оказалось переключено на проблему организации среды жизнедеятельности человека, что существенным образом изменило само представление о пространстве и его свойствах и как следствие — способах его эстетического (художественного) освоения.

Пространственные представления в монументальном искусстве 60-х годов, связанные, как уже говорилось, с открытием ценности реального пространства архитектуры, опирались на характеристики, присущие самой архитектуре: большое — маленькое, открытое — закрытое, статичное — динамичное и т. д. Соответственно, поиск был сосредоточен на тектоническом структурировании архитектурного пространства: установлении масштабных его величин, раскрытии действия динамических сил, обогащении и дифференциации ритмических характеристик и др. Точка зрения художника при этом отождествлялась с точкой зрения двигающегося в реальном пространстве человека и как бы «ощупывающего» его взглядом в последовательности, задаваемой рисунком движения. Воспринимаемое изнутри, пространство обнаруживало свою форму через границы этой формы, то есть там, где оно становилось архитектурой. «Оформлением» этих «граней» и занималась монументальная живопись, заботившаяся в первую очередь о связи живописного изображения с плоскостью стены и выявлении ее тектонических качеств, а «нематериальная», иллюзорная реальность, обнаруживающая себя в «отражении» росписи или мозаики, воспринималась как нечто производное. Установившееся в итоге соотношение между пространством реальным и иллюзорным изменилось к 70-м годам в пользу последнего, с признанием за ним права на автономность и независимость существования в архитектуре. «Пустое» по прежним представлениям, оно теперь оказалось наделенным свойствами самостоятельной материи, с ее фактурной осязаемостью и образно-эмоциональной наполненностью.

Структурную упорядоченность реального пространства сменяет пространство без зримо уловимых очертаний, некая среда, устойчивая в своих значениях, но неопределенная в формах проявления. В этой ситуации витраж с его возможностями пластической организации именно таких пространственных образований оказался наиболее действенным инструментом для проведения в жизнь и утверждения на практике новых установок, ориентированных на преобразование «пространства функции» в «пространство образа».

*

Разнообразие индивидуальных образных пространств, создаваемых сегодня художниками-витражистами, только на первый взгляд кажется бесконечным, на деле представляя собой модификации нескольких основных «моделей», каждая из которых связана с определенной функцией витража в архитектуре.

По отношению к архитектуре и архитектурному пространству витраж в оконном проеме может зрительно занимать разное положение в зависимости от принятой на себя роли, в одном случае представляя в качестве перегородки, устанавливающей границу между внешним и внутренним пространством и не отдавая предпочтения ни одному из них; может совпадать по функции с окном, акцентируя связи с внешним пространством за стенами здания; может, наконец, выступать аналогом стены, ориентируясь в этом случае на оформление пространства интерьера.

Численно превосходящую группу работ составляют витражи в функции **перегородки**. Разные по формам, материалам, технологии и стилистике, они обладают

Когда перед исследователем встает задача обнаружения примет «современного» движения в какой-то области искусства, он, естественно, отправляется на поиск сходных свойств в многообразных художественных исканиях последних лет. Однако сделать это по отношению к витражу непросто. Сегодня он представляет одну из наиболее новаторских по своим устремлениям областей монументального искусства, ассимилирующую опыт многих искусств: живописи и декоративно-прикладного творчества, дизайна и скульптурной пластики, архитектуры и искусства освещения... В результате современный витраж (или то, что мы так называем) оказывается столь многолик, столь разнообразен по формам, технологии, задачам и месту в архитектуре, что едва ли не единственным объединяющим все многообразие произведений моментом остается лишь сам материал — стекло. Под воздействием импульсов от различных искусств возникают все новые образования, раздвигая границы жанра настолько, что теряется само о них представление. В этой ситуации, если мы хотим остаться в рамках определенного, исторически сложившегося явления, именуемого «искусством витража», не обойтись без сопоставления современной практики с аналогичными явлениями прошлого: в противном случае мы рискуем оказаться на «другой территории», подгоняя под одно понятие разные по своей природе явления. Но такое сопоставление возможно лишь при наличии общей «точки отсчета». На наш взгляд, наиболее устойчивым к трансформациям во времени свойством витража, сохраняющим значение как для исторических, так и современных его форм, является его функциональная зависимость от архитектуры. С нее и целесообразно начать разговор о витраже.

*

Всякое произведение монументального искусства, входящее в состав архитектуры, принимает на себя часть ее функ-

тем не менее типологически однородными свойствами, позволяющими рассматривать их в одном ряду.

Витражи этой группы маркируют границу двух противостоящих друг другу пространств. Как правило, все они хорошо работают на просвет: днем свободно пропускают потоки окрашенного цветом света в интерьер, а вечером освещают пространство перед зданием, передавая ему качества «интерьерного» пространства.

Во взаимоотношениях с пространством архитектуры они занимают нейтральное положение, проявляя заботу о его оформ-

лением, но не изменении. Такой витраж можно сравнить с театральным задником, не претендующим на самостоятельность и независимость своего участия в архитектуре. Его задача — служить фоном для происходящего в этом месте действия, проявляя по отношению к нему такт и меру. «Художественное» пространство при этом обычно совпадает с границами реального. Чуткий к ценностям этого реального пространства архитектуры витраж использует его тектонические характеристики, делая их нередко основной своей темой — развивая, подчеркивая, усиливая их ритмом, цветом, пластикой.

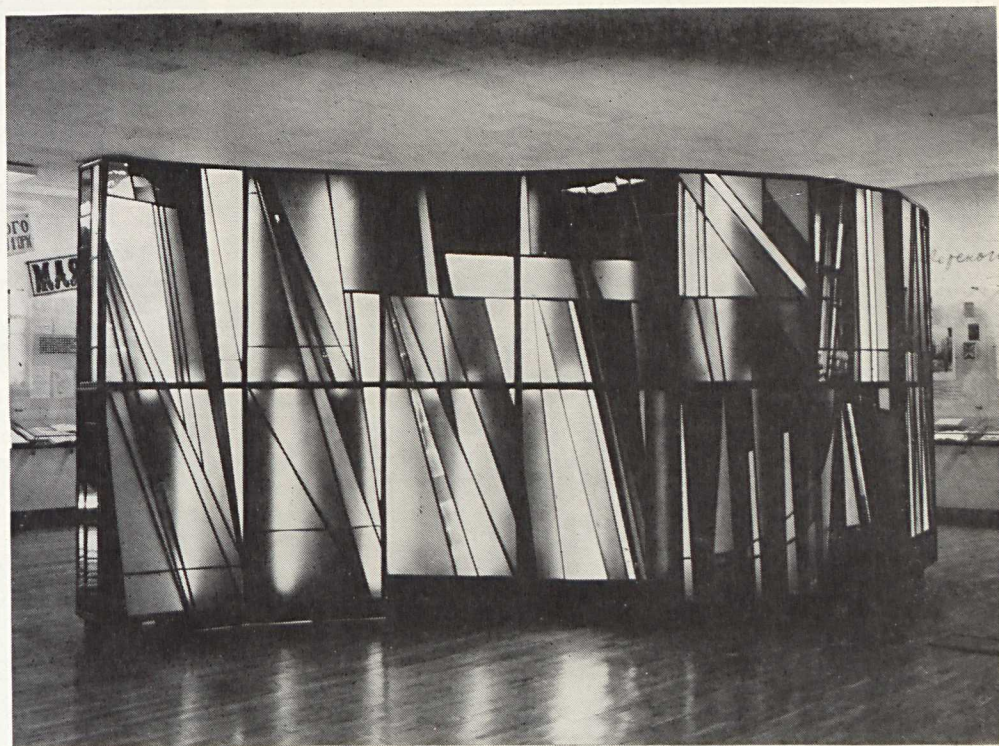
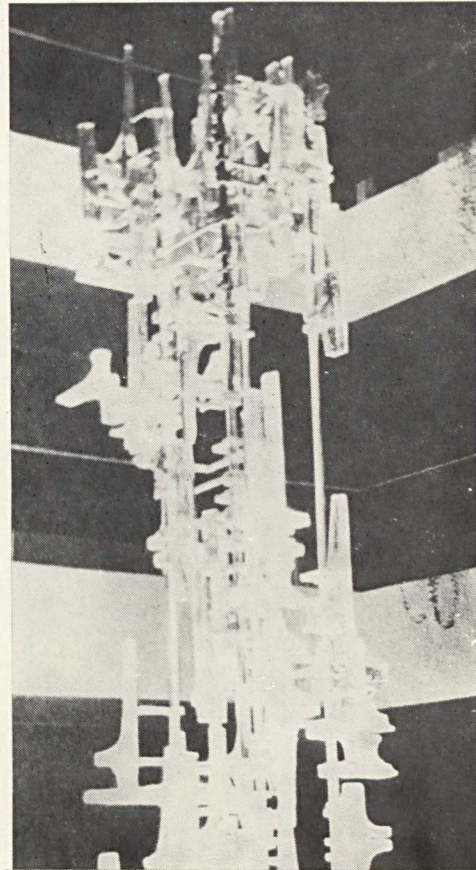
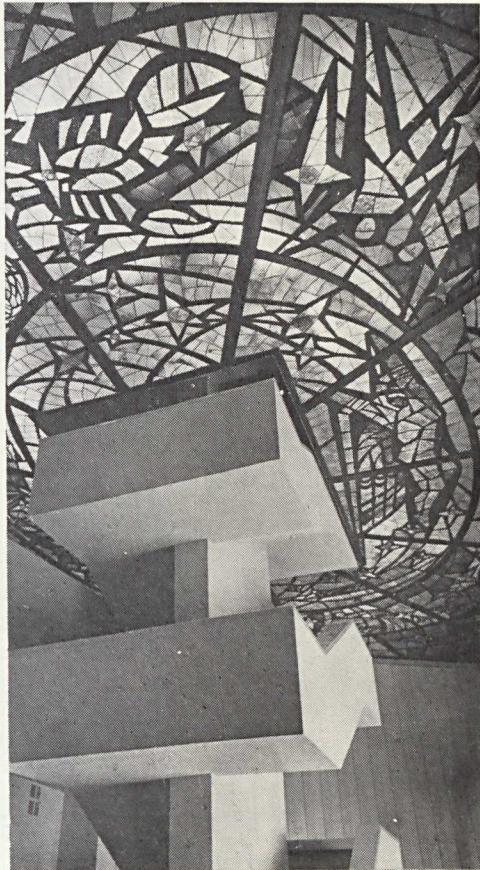
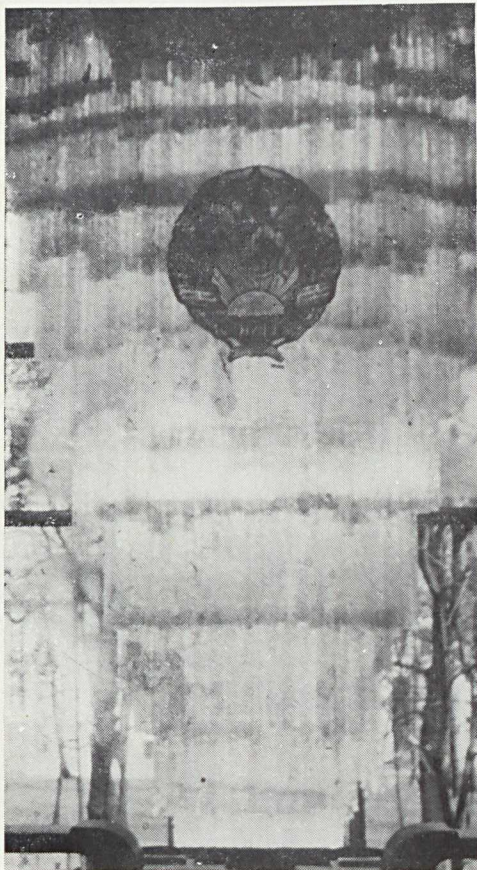
Можно сказать, что функциональные задачи в этом случае преобладают над сугубо художественными. Создание психологического комфорта остается конечной целью таких работ, так же как это было, например, в витражах эпохи модерна. Отсюда склонность не к сюжетным, а декоративным решениям, более соответствующим этой задаче, поиску разнообразных средств декоративной выразительности и пластическим эффектам. Образ такого пространства не имеет смысловой однозначности. Это пространство настроения и ощущения, не рассчитанное на определенность ассоциаций (хотя и не исключаяющее их). Именно поэтому оно легко уживается с любыми переменами деятельности. Такое пространство многофункционально по назначению. Сфера его использования — это сфера «практического» поведения, сфера деловых и рабочих отношений.

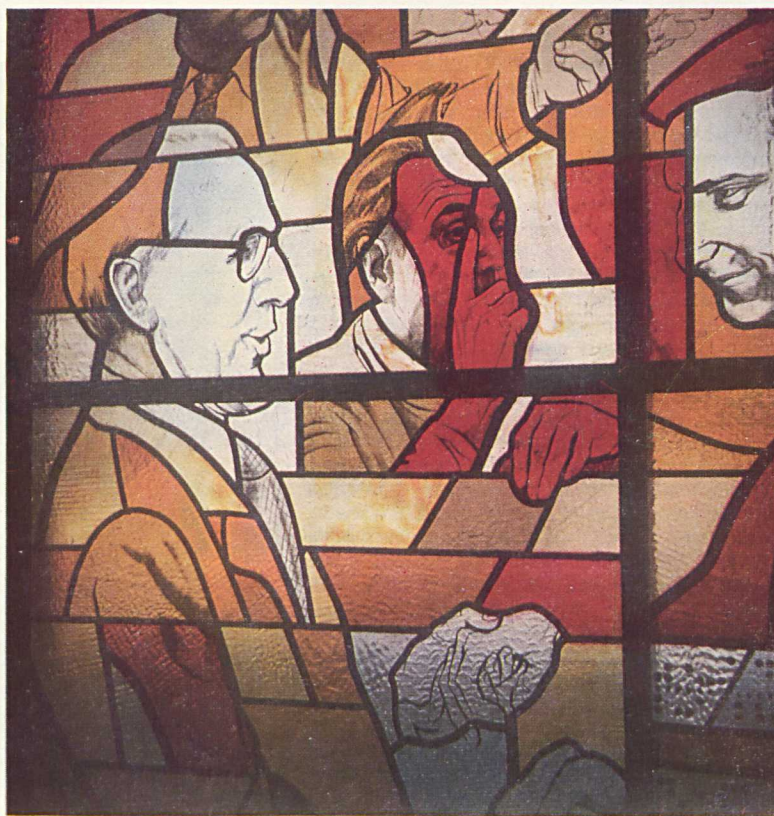
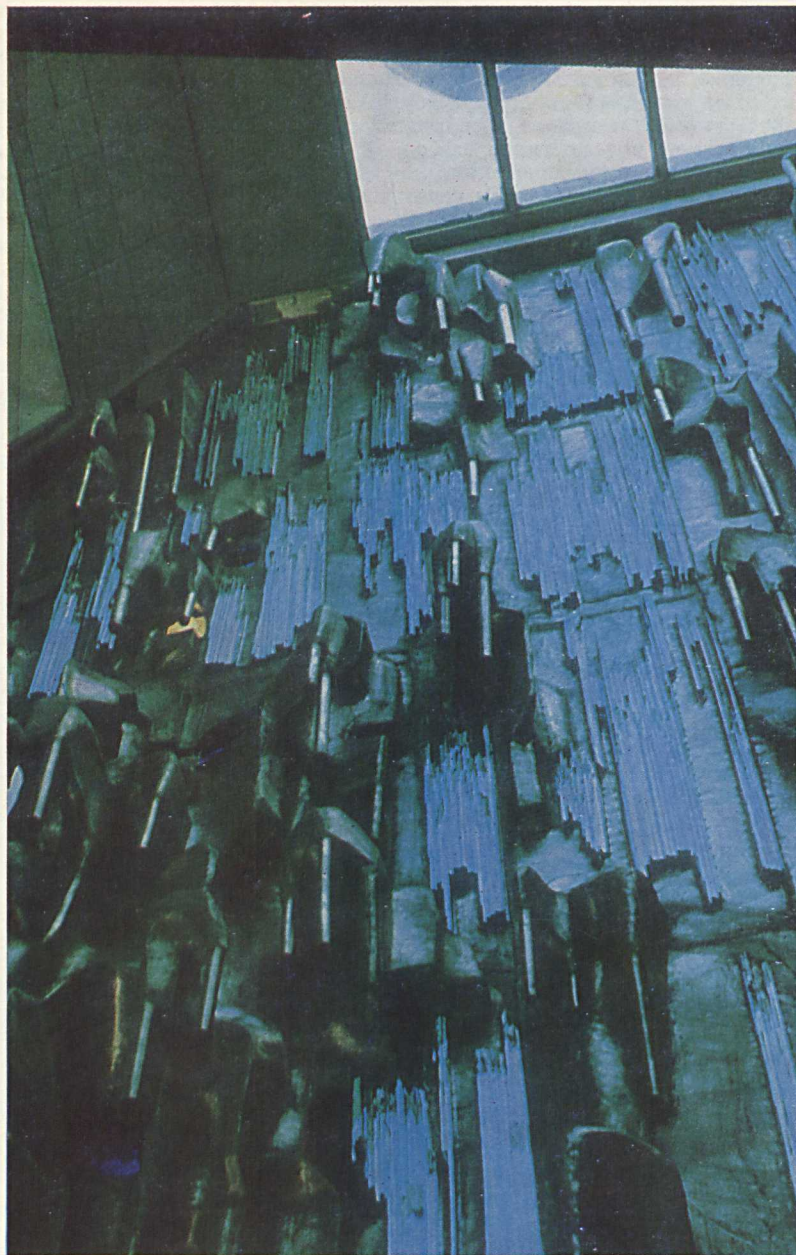
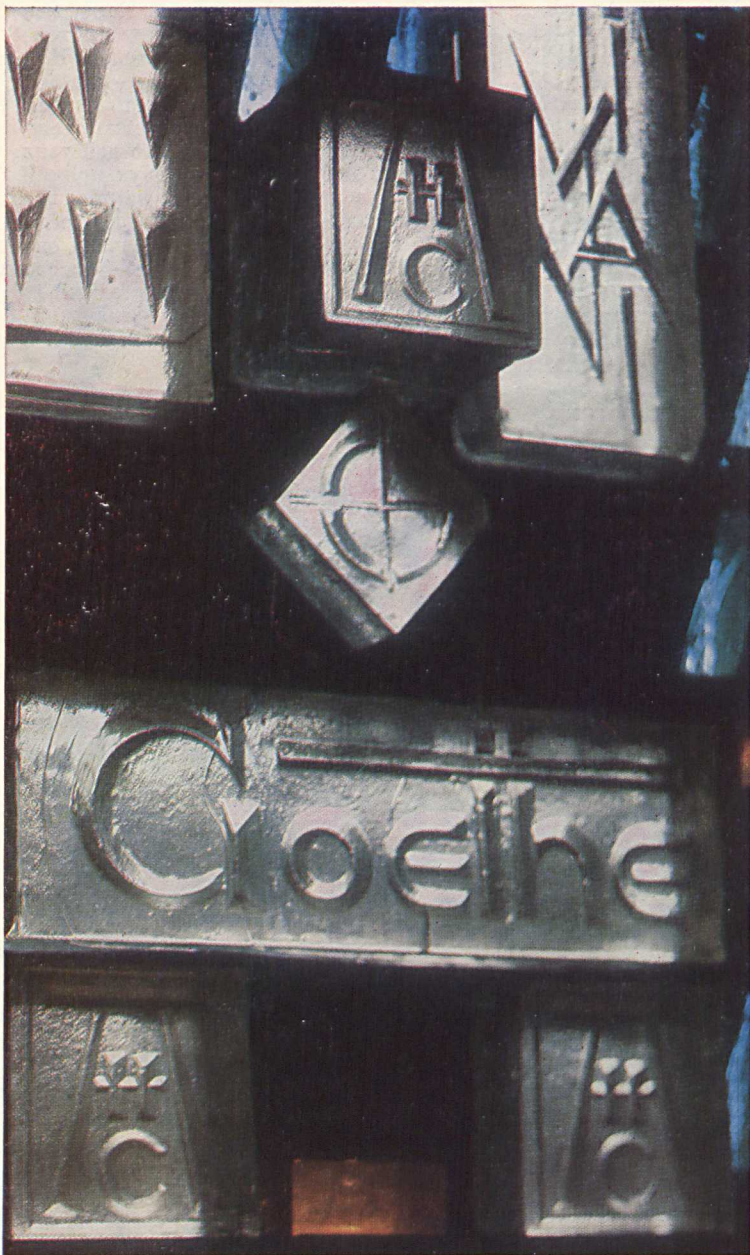
Вторая группа работ входит в архитектуру в функции, которую можно сравнить с функцией окна, выступая своего рода

посредником в установлении контактов между внутренним и внешним пространством архитектуры. Разделяя, он же и соединяет обе, казалось бы, исконно чужеродные и враждебные друг другу зоны. Витражи этой группы воплощают новое отношение к пространству, новое пространственное мышление, пришедшее в архитектуру в начале XX века. Они снимают барьер между «своим» и «чужим» пространством, ассимилируя их в новом единстве.

Оконный проем здесь используется как своеобразный сценический портал между залом и сценой, которые попеременно

меняются в своих значениях. Когда мы смотрим из помещения за окно, то тем самым выступаем в роли зрителя. Но возможен и обратный вариант — когда на действие в зале можно смотреть извне. В этом случае прежние «зрители» становятся «участниками» какого-то действия. Фиксируя место «встречи» двух пространств, витраж выступает как бы в двух «лицах» — и как цель, и как средство в одно и то же время. Сначала он останавливает внимание на себе, на своих эстетических качествах, чтобы затем, сменив «оптику», перевести взгляд зрителя на внешнее (по отношению к





А.Нуриев
Витраж
в Доме книги
Баку
Литое в формах
стекло. Бетон

М.Мазманян
Витраж
в здании аэропорта
«Звартноц»
Ереван
Литое стекло
Бетон. Алюминий
На обороте обложки:

Г.Тевосян
Витраж в столовой
трикотажной фабрики
в Тушино
Москва

Д.Хоффманн
Витраж
в холле телестудии
Таллин
Плоское цветное стекло
Роспись. Пайка

зрителю) пространство и в нем растворяться. Витраж такого рода лишает архитектурное пространство замкнутости, наделяя его качествами динамической неопределенности. При этом собственное пространство витража оказывается больше пространства архитектуры. При воссоединении с наружным пространством создается эффект «удвоения», иллюзорно увеличивающий пространственную активность витража. В результате достигается особая атмосфера, близкая зрелищной природе театрального искусства с элементами игры, не чуждой иллюзионистических эффектов и парадоксальности. У этой «игры», впрочем, есть свои законы и свои границы, пределы которых, однако, достаточно просторны для поисков новых и новых средств выразительности. Сферы их использования в архитектуре не закреплены за каким-то одним типом здания. Они уместны в залах, располагающих к отдыху или не имеющих четко обозначенных функций и жесткой привязанности к определенному роду деятельности, например, в холлах, фойе и везде, где среда не ограничивает свободного выбора форм поведения.

И, наконец, следующая группа работ, по сравнению с предыдущей обладающая обратной направленностью действия, ориентированная не на воссоединение, а на разведение пространств и противопоставление «своего» окружения «чуждому» за стенами дома. Если в первом случае нередко вся стена целиком как бы трансформировалась в функцию окна, то здесь, наоборот, окно начинает претендовать на роль стены. Значение каркасных конструкций теперь намеренно акцентируется, а при подборе цветов предпочтение отдается плотным и темным тонам. В своей ориентации на внутреннее пространство витражи этой группы наиболее близки традиционным витражам средневековья. Но в отличие от последних они могут работать и при дневном освещении, и с искусственным подсветом, нередко используя попеременно оба источника света.

«Художественное» пространство таких витражей обычно не равно архитектурному, меньше его и лишено каких бы то ни было топографических характеристик. Реальное пространство архитектуры здесь не имеет безусловной ценности, оно подчиняется ценностям иного, художественного порядка. Отсюда стремление «выключить» зрителя из реального мира, чтобы ввести в мир иных пространственно-временных координат. В мир, заряженный новым знаком внебытового свойства, мир символических значений и ценностей. Это пространство статично и замкнуто. Его отличает завершенность, не допускающая двойственности в столкновении. Ему свойственна известная «гипертрофия образности», тяготение к предельной экспрессивной выразительности всех своих средств. Здесь нет места для созерцания. Воздействие идет кратчайшим, а потому наиболее действенным путем, через «переживание» заданной эмоции. Однозначность действия усиливает его концентрацию. Работы этой группы имеют ограниченную сферу применения, в основном ритуального или мемориального назначения, где «сакрализация» бытового пространства подготовлена и «сюжетно» обусловлена назначением самого объекта. Такое пространство монофункционально. Единая «психологическая» среда его объединяет аудиторию одним настроением, которое в свою очередь задает и образ действия, обнаруживая в этом свою ритуальную природу.

Наряду с названными тремя направлениями развития искусства витража, сохраняющими связи с традиционными типами функционирования в архитектуре, сегодня ведутся настойчивые поиски новых возможностей применения витражной техники в современной архитектуре

и новых принципов сотрудничества с ней. Сохранив идею соединения изображения на стекле (или в формах стекла) со светом, но заменив дневное освещение искусственным, новый «витраж» освободился от прежней зависимости от архитектуры, а вместе — и от «практической осмысленности» своего в ней участия, задаваемой функцией оконного проема. Он пробует установить новые связи с архитектурой, с такими ее конструктивными элементами, как стена, колонна, потолок, лестничные ограждения, а то и просто войти в нее самостоятельным пластическим объемом, не ища себе тектонического оправдания.

Прежнее разнообразие технологических приемов обогатилось множеством новых технических форм: светящиеся панно на стене, «горящие» плафоны под потолком, сверкающие хрустальными гранями люстры, спускающиеся с потолка до пола, объемные структуры из стекла с подсветом... Впрочем, если посмотреть на все это разнообразие форм с точки зрения их взаимоотношений с пространством архитектуры, то обнаружится, что все они исполняют здесь одну функцию — функцию «аранжировки» архитектурного пространства.

Иногда, подобно сценической декорации, такой «витраж» может выстроить новую реальность в заданном архитектурном пространстве, создать иллюзию, обладающую силой воздействия едва ли не большей, чем сама реальность. Но зато он теряет в способности конструктивной и смысловой его означенности, возникающей из условий взаимодействия пространства архитектуры с внешним окружением за стенами здания, что, собственно, и составляет специфику природы искусства витража в его традиционном значении.

*

Нет нужды гадать, какая из четырех рассмотренных линий развития витража более остальных подходит для определения его современных свойств. Очевидно, например, что так называемый «традиционный» витраж не только не утратил жизнеспособности в новых условиях, но и далеко не исчерпал всех своих возможностей художественной организации пространства архитектуры и среды жизнедеятельности современного человека. Можно даже сказать, что мы только теперь подошли к практическому осознанию всей глубины значений, скрывающихся за внешним красочным фейерверком изображений. Только теперь возникли условия для выхода с уровня «технических проблем» к отысканию смысловых корней деятельности в этой области творчества. Точно так же наивно было бы отрицать правомочность творческого поиска, устремленного на обновление традиционных форм искусства, на расширение диапазона их действия и изменение их функционального назначения. Другое дело, где те допустимые пределы, за которыми начинаются столь принципиальные преобразования традиционных форм, ведущие к сложению уже качественно новых явлений, нуждающихся в собственном наименовании? Как отличить перспективные начинания от ложных и тушковых ходов? Как избежать потока бессмысленностей, неизбежных на любом пути поиска? Вероятно, эти вопросы требуют специального обсуждения на примере конкретных работ.

Несомненно, однако, что все существующие сегодня линии развития витража равны в праве на существование. Более того, возможно, что само одновременное сосуществование всех названных типов функционирования витража в архитектуре и есть самая характерная примета современной ситуации в искусстве витража, отличающая ее от всех предшествующих эпох, как правило, более избирательных в выборе взаимоотношений витража с архитектурой. Исследование причин возникновения такой ситуации, по-видимому, могло бы помочь в объяснении того, что собой представляет «современный витраж», но это уже другая тема другой статьи.

Витраж — молодая область искусства в современной художественной практике. В период становления организационно-производственных форм работы, накопления технических знаний и практических навыков исполнения в материале естественно обостряется интерес к этим проблемам и потребность их обсуждения наряду с творческими проблемами. Этой теме и посвящено интервью, взятое по нашей просьбе искусствоведом Людвикой Романаускайте у одного из ведущих витражистов страны Альгимантаса Стошкус.

От замысла к исполнению

(Интервью с А.Стошкусом искусствоведа Л.Романаускайте — на стр. 18)

А.Стошкус в мастерской





Л.Р.

Уважаемый профессор, вы уже 30 лет являетесь руководителем студии витража Государственного художественного института Литовской ССР. При вашем активном участии началось возрождение витражного искусства в нашей стране. На ваших глазах современный витраж прошел более чем двадцатилетний путь развития. Именно поэтому вы сегодня

Художник К.Шатунас и мастер Б.Шатунас за резкой стекла

Мастер Б.Шатунас у мурильной печи в витражном цехе комбината «Дайле» Вильнюс

Мастер Д.Пальшюнас Спайка традиционного тонкого стекла

знаете о нем не только больше тех, кто познакомился с ним лишь в последние годы, но, возможно, и нечто такое, чего нельзя увидеть со стороны. Мы судим об этом процессе по осуществленным произведениям, а ведь в процессе воплощения замыслов не всегда удается решить все волновавшие художника проблемы, ответить на все вопросы, которые задает время. Оглядываясь на пройденный путь, каким вы видите положение витража сегодня?

А.С.

Да, действительно, витраж смело прокладывает путь в современную архитектуру и, конечно, имеет многие достижения. Появились новые виды витража, а традиционный витраж на свинцовой пайке обретает сегодня новые средства выражения. Однако в развитии современного витража использованы далеко не все возможности. В студии витража Государственного художественного института Литовской ССР большое внимание уделяется поискам новых художественных решений, но по окончании института молодые художники зачастую идут по проторенной дороге, ограничиваясь в своем творчестве традиционными техниками и композиционными приемами. Я верю, что это временное явление, что молодежь непременно внесет свой большой вклад в разработку новых принципов создания тонкого, а также в поисках новых видов объемного витража и новых форм его участия в современной архитектуре. Разумеется, реальность жизни влияет на подготовку и формирование замыслов. Проявляется ли это участие прямо или опосредованно, на уровне мышления или стадии исполнения, не столь уж важно. Главное, что процесс творчества всегда двуедин. Внутренние побуждения и внешние условия в какой-то мере неразделимы. Тем не менее художник должен быть смел и раскован в момент рождения идеи, задумывая ее по максимуму своих возможностей. Поэтому нам бы хотелось, чтобы наши поиски находили непосредственное одобрение и поддержку и у архитекторов, и у заказчиков, чтобы они интересовались нашими новыми замыслами, решениями.

Л.Р.

Вы были в числе первых, кто обратился к новым для этого вида искусства материалам, используя литое стекло, бетон, металлические конструкции, создав в 60-е годы с К.Моркунасом новый вид витража из стеклоблоков. Чем были продиктованы тогда эти поиски?

А.С. Меня всегда волновали и волнуют новые возможности в искусстве витража. Но дело было, конечно, не только во мне и в моих личных склонностях. Все мы были тогда устремлены на открытие нового. Таково было само время. Только что произошла архитектурная реформа. Новая архитектура требовала иных форм участия в ней художников.

Л.Р. А почему вы заинтересовались именно толстым стеклом?

А.С. Во-первых, должен признаться, что весной 1958 года мне представилась возможность шире познакомиться с тем, что делается в области художественного стекла и витража в Чехословакии. Особенно большое впечатление на меня



произвело творчество известных чешских художников С.Либенского и Я.Брихтовой, поразила в их работах красота стекла как материала. Затем мы стали искать, каким образом использовать этот прекрасный материал в наших условиях. Вполне естественно, что в новой архитектуре нас увлекал такой материал, как стекло. Архитектура нашего времени открыла стекло как новый конструктивный,

Мастер Б.Шатунас
и художник
А.Довиденас

Мастер Б.Шатунас
и искусствовед
Л.Романускайте в цехе
термической
обработки стекла

Мастер
К.Курляндас
за прокаткой
свинцовой ленты

даже строительный материал, а мы открывали для себя его художественные и эстетические возможности.

Л.Р. Каким образом?

А.С. Стекло привлекало силой синтеза цвета, света, пластики и изображения. Мы строили свои первые произведения по принципу архитектуры. Вместе с мастерами-стекльщиками мы экспериментировали с отливками стеклянных блоков, отыскивая новые цветовые и фактурные возможности. Поэтому нередко наши первые витражи задумывались как самостоятельные произведения, как выставочные экспонаты и архитектурного назначения не имели. И все же они служили воплощением идеи синтеза, были рождены ею.

Л.Р.

Проследившая эволюцию витража двух последних десятилетий, мы обнаруживаем два взаимообогащающих направления: сюжетно-образное и декоративное. Оба они вносят в витраж много нового. Но на определенных этапах отличаются неравномерностью развития. Так, например, в 60-е годы вы с К.Моркунасом шли как бы в одном стилистическом направлении. В следующем десятилетии ваши пути заметно разошлись. К.Моркунаса по-прежнему привлекают изобразительность в витраже, вас же все больше увлекают декоративные возможности стекла как компонента архитектуры. И теперь уже существование этих двух направлений является определяющим фактором в развитии литовского витража.

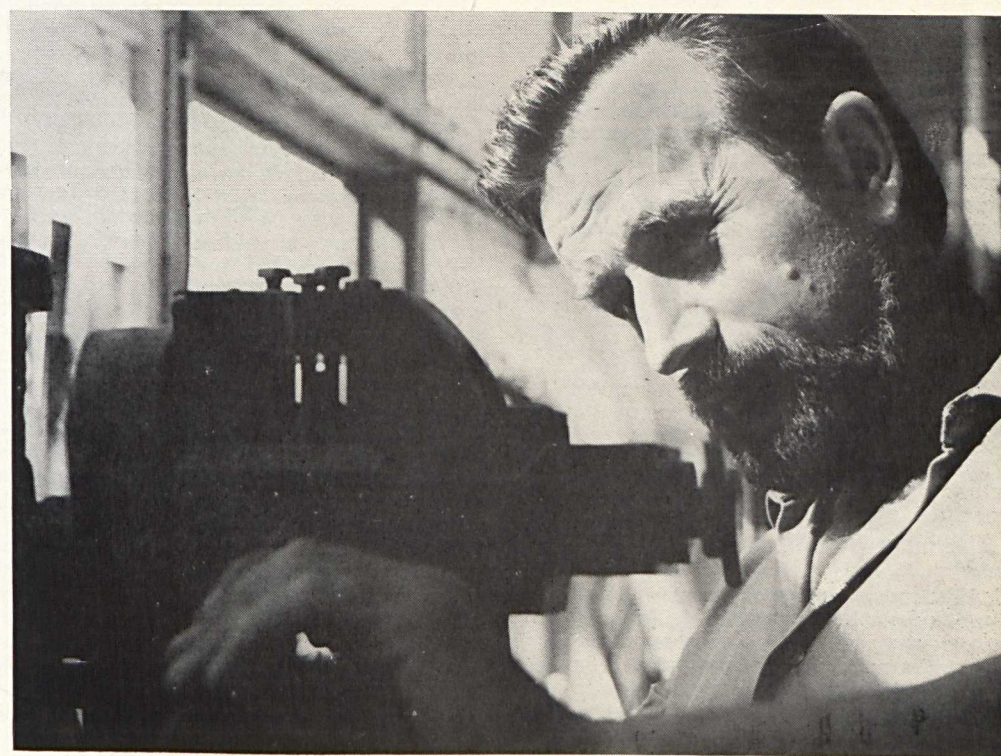
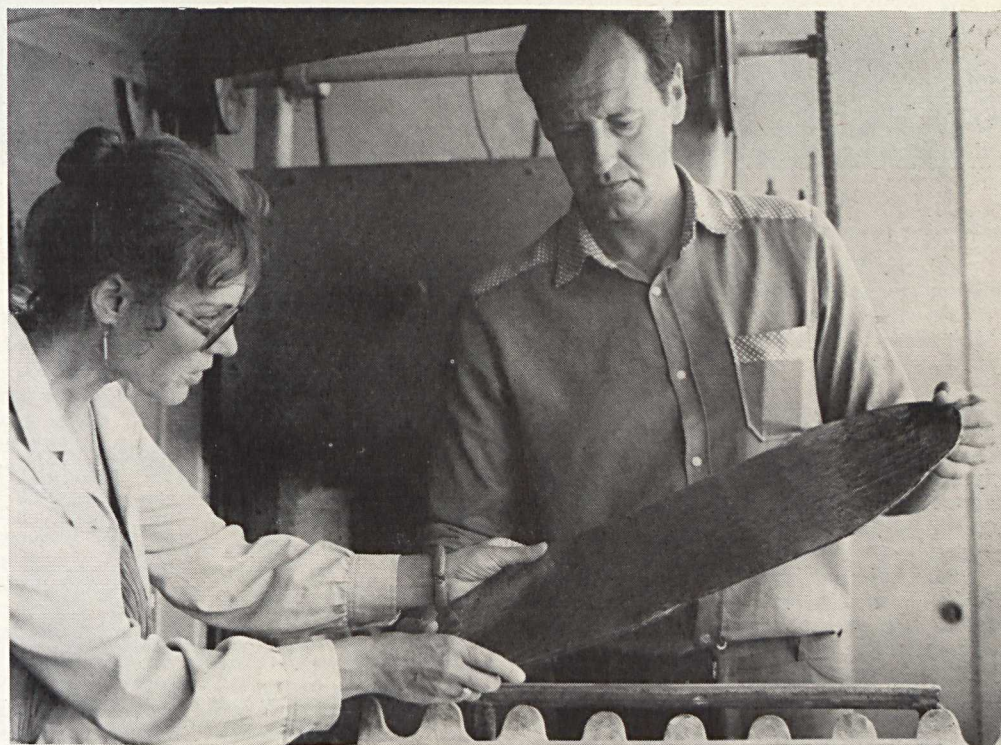
А.С. Я считаю, что всякий витраж, как сюжетно-образный, так и декоративный, может нести определенное содержание. Только в декоративном решении это содержание выражается зачастую не так прямолинейно, а более обобщенным образом. Так, например, моя объемно-пространственная композиция для Института городского проектирования в Каунасе воплощает идею космического полета, а витраж для административного здания в Вильнюсе называется «Праздничная сюита». Мне не чужды, впрочем, и фигуративные решения в витраже. В качестве примера можно привести недавно созданный витраж «Балтия» в административном здании Клайпеды. Должен признаться, что меня всегда занимал поиск использования новых возможностей витража в современной архитектуре, выявление красоты стекла как материала. А решать ли это сюжетным или декоративным образом, подсказывает конкретная архитектурная ситуация.

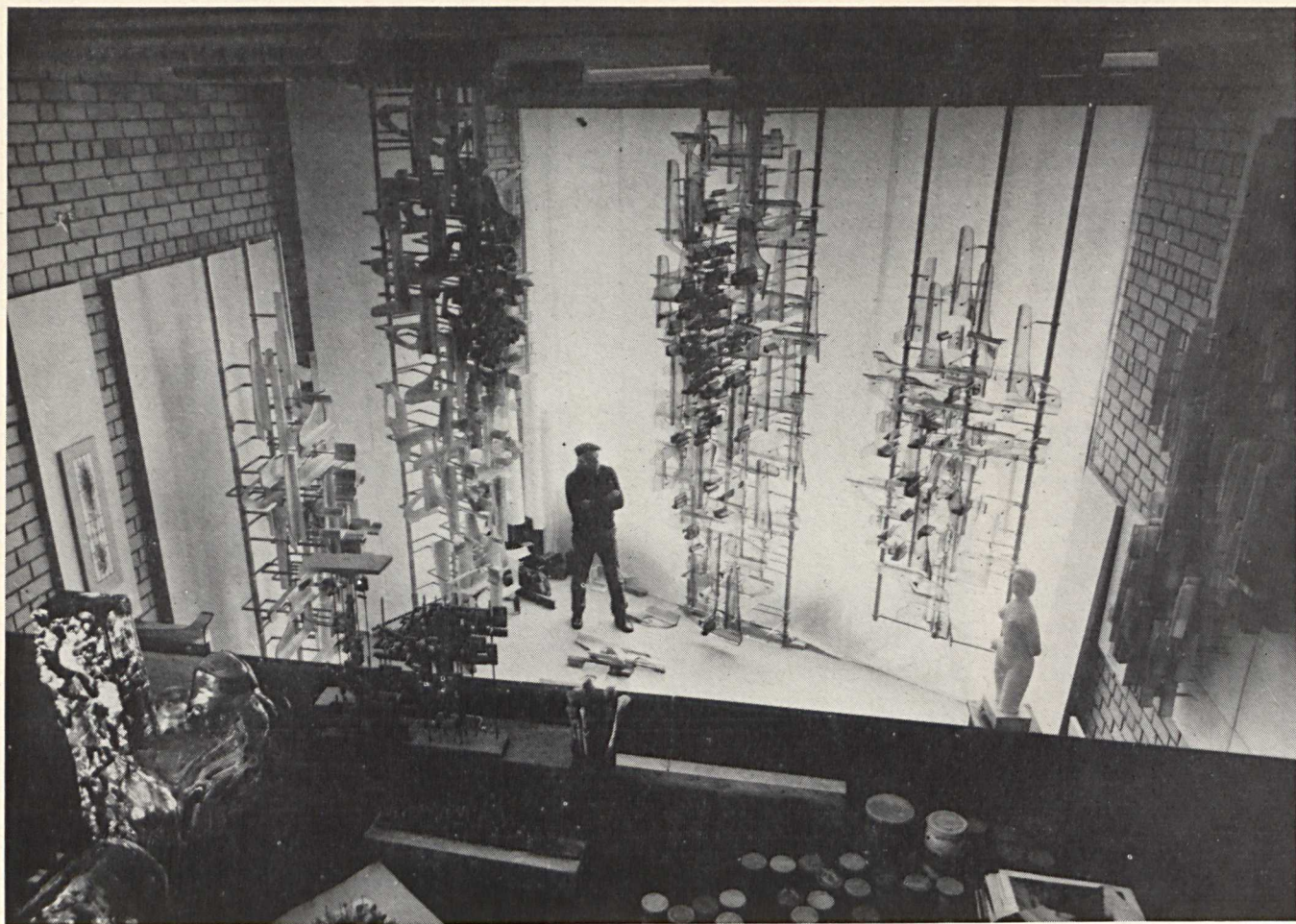
Л.Р. Нет ли сегодня каких-либо трудностей включения витража в архитектуру?

А.С. Давно позади те годы, когда приходилось доказывать, что витраж — искусство, пригодное для современной архитектуры. Теперь сами архитекторы хотят сотрудничать с нами. И все-таки проблема, о которой вы говорите, остается в какой-то мере нерешенной. Витраж стали употреблять часто, но не всегда к месту и не лучшим образом — на лестничных пролетах или как декоративный занавес, за который прячут хозяйственные помещения, и т. д. А это рождает новые проблемы.

Л.Р. Что вы имеете в виду?

А.С. Подобное размещение витража в архитектуре явно обедняет этот вид искусства, имевшего на протяжении веков более благородные цели.





В мастерской художника-вitraжиста

Л.Р. А как обстоит дело при подготовке специалистов в институте? Какие навыки будущих художников-вitraжистов приобретают ваши студенты?

А.С. В решении проблемы взаимосвязи vitража и архитектуры наша студия сотрудничает с кафедрой интерьера. Еще в начале решения любого задания мы учим студентов работать совместно с архитектором. На протяжении пяти лет студенты широко знакомятся с различными vitражными техниками и всевозможными композиционными приемами размещения vitража в архитектуре. Курсовые и дипломные работы студентов задумываются с архитектурой, а некоторые из них впоследствии воплощаются в материале и размещаются в конкретных сооружениях. Это позволяет им по окончании института сразу включиться в творческий процесс. Студия vitража за годы своего существования выпустила около 70 художников-вitraжистов, большинство которых успешно трудятся по своей специальности. Они создали целый ряд значительных работ для общественных сооружений в республике и за ее пределами. Во-первых, следует отметить большие заслуги в области современного vitража вышеупомянутого К. Моркунаса, а также работы А. Гарбаускаса, С. Казимерайтиса, Б. Бружаса, К. Шатунаса, Ю. Багинскене, А. Довиденаса и других. Успешно трудятся и самые молодые художники.

Л.Р. Если не ошибаюсь, ваша студия до сих пор является единственной в Союзе, готовящей художников-вitraжистов. Есть ли среди них представители других республик?

А.С. Несколько лет назад студию окончили таджики В. Хасанов и Н. Нарзибеков, которые теперь являются ведущими vitражистами в своей республике. Е. Барухин из Архангельска, окончив институт, остался у нас в Литве и успешно работает в своей области. Сейчас в студии учится студентка с Украины.

Л.Р.

Каково ваше мнение об образных исканиях в современном vitраже? Должны ли мы оглядываться на прошлое или создавать совершенно другие, характерные для нашего времени образы?

А.С. Умение мастеров средневековья организовать изобразительные элементы композиции на плоскости или из трех основных цветов — синего кобальта, красного и желтого, — создать необычайно гармоничную цветовую гамму нас может многому научить сегодня. Основываясь на классических примерах создания vitража и располагая современными достижениями науки и искусства, мы обязаны сделать все, чтобы оставить будущим поколениям основные изобразительные принципы vitража нашего времени. Образ человека — это огромный творческий труд и не одного поколения, тем более что в vitраже он, в сущности, отличен от других видов монументального искусства. Нужно искать, экспериментировать в лучшем смысле слова, и тогда будет больше надежды на то, что мы все вместе придем к решению тех задач, которые выдвигает наша эпоха.

Л.Р. И, наконец, есть еще одна сторона у процесса «самоутверждения» vitража в современной культуре — возможности технической базы. Не сдерживает ли она развитие определенных тенденций или, наоборот, их стимулирует?

А.С. Это безусловно важная сторона творческого процесса. Любое монументальное произведение проходит большой путь от замысла до его исполнения в материале. Однако не следовало бы наши проблемы сводить только к технической базе. Сегодня положение здесь намного лучше, чем то, которое мы имели 15—20 лет назад. Тогда за каждой мелочью приходилось обращаться на завод «Неман» в соседней Белоруссии. Теперь у нас в Вильнюсе на заводе «Раудоний аушра» мы сами варим цветное стекло, изготавливаем пластины тонкого листового стекла. А в перспективе нас ждет от-

крытие нового комбината монументального искусства, который будет находиться в системе Художественного фонда.

Л.Р. В новых условиях коллектив, вероятно, пополнится технологами, инженерами-конструкторами и большим числом мастеров-исполнителей?

А.С. Художник не всегда оказывается в состоянии выполнять собственноручно все операции, связанные с изготовлением vitража. В особенности это касается объемных vitражей из литого стекла. Единый некогда процесс распадается теперь на отдельные составные звенья: технологией стекла занимаются химики, формы и несущие конструкции по замыслу художников изготавливаются под руководством инженеров-конструкторов. Современному художнику на помощь нередко приходят физики, механики и даже композиторы. Однако во всех этих операциях непосредственное участие должен принимать сам автор. Он, словно дирижер, должен руководить всем этим коллективом, доводя свой замысел до исполнения.

Л.Р. Но ведь процесс исполнения традиционного vitража из плоского стекла может осуществиться и сам художник?

А.С. Может, однако в этом процессе теряется много времени, так необходимого для новых творческих замыслов. По этой причине приходится обращаться к мастерам-исполнителям. Поэтому хороший мастер ценится в нашем деле, как и хороший художник. Их у нас не так уж много, каждый на счету. Таковы братья З. и В. Лауринйтисы, Б. и Г. Шатунасы, К. Курляндаскас, Д. Пальшюнас, Д. Данила и другие.

Мне довелось работать со многими мастерами и инженерами-конструкторами. Но в особенности я благодарен кандидату технических наук С. Жукаускасу и инженеру-конструктору А. Шишкаускасу, которые внесли большой вклад в исполнение моих работ. Все это люди, которые днем и ночью трудятся вместе с художниками, отдают много сил для осуществления их творческих замыслов.

«Красная книга» Ватагина

Валентина Тиханова



В.А.Ватагин в мастерской. 1950-е гг.

На стр. 22
В.А.Ватагин
в кабинете
1948

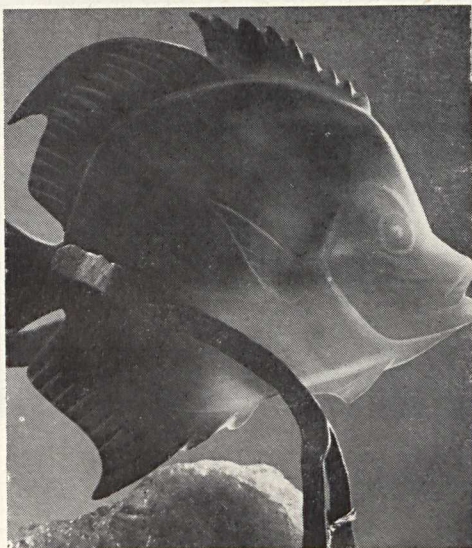
В.А.Ватагин в Тарусе

Работы В.А.Ватагина
разных лет

Исполнилось сто лет со дня рождения выдающегося художника-анималиста нашего времени Василия Алексеевича Ватагина. Обширное творческое наследие Ватагина с годами как бы обретает новые качества, становится драгоценнее, нужнее. В силу сложившейся социально-экологической ситуации с течением времени наше восприятие живой природы обострилось, углубилось, во многом стало иным. Отсюда и искусство Ватагина, так вдохновенно, так глубоко индивидуально воспевавшее живую природу, неизбежно обретает новые смыслы. Представляется, что подлинное открытие этого удивительного мастера еще впереди. Ватагин был скромнейшим человеком, к себе относился критично до чрезвычайности и много, с нашей точки зрения, слишком много, говорил и писал о совершенных якобы ошибках, о недостатках своих работ, дав тем самым повод коллегам по цеху иной раз неверно судить о его творчестве. Между тем роль Ватагина в искусстве и культуре весьма значительна. Он стал родоначальником почти утраченного в России анималистического жанра скульптуры, создав классические ее образцы, равных которым нет; он воспитал несколько поколений советских анималистов — и у себя в мастерской, и в стенах Строгановского училища. Вместе с А. С. Голубкиной и С. Т. Коненковым Ватагин возродил утраченный интерес к твердым скульптурным материалам, главным образом дереву; благодаря Ватагину в большой мере наша научная иллюстрация достигла высокого художественного совершенства. При многосторонности таланта Ватагина неоспорим приоритет его скульптурного творчества (хотя в свое время он готовился стать живописцем). Еще в самый начальный период становления, когда, занимаясь научной иллюстрацией, художник ощупью находил свое место в искусстве, он открыл, что именно в скульптуре сможет реализовать себя как творческая личность. Скульптура Ватагина неоднородна. Целевая в главной художественной концепции,

она поддается аналитическому членению с точки зрения стилистики, разрешения в ней определенных художественных задач. Специфика этих задач была продиктована внутренней потребностью творческого самоутверждения, велением эволюционных поворотов искусства, иногда — гнетом всеильных обстоятельств, которые оказывали влияние на стиль и почерк мастера. Но поколебать мировосприятие Ватагина, заложенное в нем с юности преклонение перед всем сущим на земле, его восторг перед красотой, гармонией, закономерностью живой природы не могло ничто. «Как художник я преклоняюсь перед животным миром — мощным проявлением красоты... Как биолог я признаю в животном собрата человека и преклоняюсь перед стихией животного — предшественника человека на Земле. Как человек я не могу забыть огромной жертвенной роли животного в построении человеческой цивилизации»¹. Такая нравственно-эстетическая позиция порождала совершенно конкретное представление Ватагина о своей миссии художника-анималиста, определенный подход к задачам своего искусства. Творчество Ватагина питалось главным образом эстетикой живой природы, в ней находил он истоки всех художественных начал. Она была для него высшим мерилом прекрасного. Природа преподносила щедрую палитру декоративно насыщенной формы, силуэта, пластики, пропорций, цвета. Ватагин не видел необходимости в радикальной трансформации природы, слишком велико было его уважение и восхищение животным, чтобы он мог позволить себе использовать его облик как повод для орнаментального мотива. «Я люблю природу, преклоняюсь перед ее красотой. Должно быть, поэтому в своих произведениях никогда не пытаюсь «исправлять» ее, а ищу, если можно так выразиться, точку наибольшего приближения к ней». — писал Ватагин на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» в 1963 году (№ 4). Ватагин не прибегал к деформации, очень деликатно оперировал приемами условности.

Ватагин прежде всего художник-психолог. Он единственный мастер-анималист, создавший такое количество портретов животных (главным образом обезьян), портретов в самом прямом смысле этого слова. Раскрытие психологии животных занимало Ватагина: «У зверей и птиц меня всегда привлекает выражение их разнообразных чувств и эмоций. Богатая выразительность физиономий зверей и птиц дает материал для их подлинных портретов», — пишет Ватагин². Декоративные качества также были свойственны скульптуре Ватагина. Они пришли в искусство художника вместе с потребностью освободиться от уз научной иллюстрации и отказом от буквального следования натуре. Решающую роль в этом сыграло обращение Ватагина к камню и особенно к дереву. Твердые материалы открывали Ватагину композиционные, фактурные приемы, пластические подходы, приближающие его произведения к образцам египетской скульптуры, пленившей его во время заграничных поездок. Отсюда — черты монументальности, свойственные станковым вещам, любовь Ватагина к замкнутым, статичным композициям. Цилиндрическая форма ствола, в которой художник вырубал скульптуру (заметим, что Ватагин никогда не пользовался клееными брусками), также склоняла к цельности силуэта, компактности массы, напряженности объема. И текстуру Ватагин научился использовать по-разному, в зависимости от узора колец, от бега волокон в продольном срезе, как и естественные ответвления, изгибы, направления роста живого дерева. Но какого высокого предела ни достигали бы обобщенность и декоративность формы, скульптор никогда не жертвует сущностной характеристикой животного. Например, хотя бы «Рысь» (1918), которая в своей статической фронтальности воспринимается почти как скульптура тотемическая, но и здесь художник раскрывает в хищнике его природное естество. К подобной композиции сидящей фигуры, где отзвук восточной геральдики сам по себе тяготеет к декоративности, Ватагин обращается много раз в образах лесных и домашних кошек. Особенно заметен в этом отношении деревянный «Гепард» 1963 года. Однако в этой фигуре уже нет затаенной ярости и величия, наполнявших скульптуру раннего периода стихийной мощью. Станковым произведениям Ватагина присуща созерцательность, создающая вокруг них специфическую эмоционально-психологическую атмосферу. Неторопливость, основательность, с которыми художник всматривается в модель и решает свою задачу, передаются в виде замедленных ритмов, спокойных поз, плавных цельных силуэтов его скульптурных образов. Декоративные приемы Ватагина сдержанны и лишены эффекта, но в этом заключено своеобразное очарование многих произведений скульптора, потому что рядом с декоративностью сохраняется неизменно жизненная сущность модели. В скульптуре «Мартышка диана» (1958) декоративность подчеркнута обобщенностью пластики, строгой симметрией скульптурных объемов и поддержана раскраской фигуры и геометрическим многоцветным узором цилиндрического постаментов. «Балансирующий медведь» (1955, дерево) — произведение, имеющее психологическую завязку, даже сюжет, в нем проявляется доскональное знание Ватагиным своей модели. И вместе с тем древесный обрубок, на котором стоит медведь, служит не только смысловым элементом: очень красиво обрамление темной шершавой короной светлого поперечного среза ствола, удачно придумано размещение деревянной скульптуры на естественном деревянном постаменте, с большой выдумкой использовано сочетание округлости подставки и вертикали фигуры. Ватагин довольно много работал в скульптуре малых форм. Незадолго до Отечественной войны художник выполняет свои первые работы в керамике, майолике и



терракоте. Он не стремится к подчеркнутой декоративности, как это было свойственно И. С. Ефимову, — об этом свидетельствуют и пластика, и естественный цвет материала, который он предпочитает оставлять незакрашенным.

Использовал он и такие сугубо декоративные материалы, как кость и перламутр, применял вместе с ними металл и стекло. Эффект декоративности художник извлекает из естественных свойств материала.

Жемчужно-серые и розовые переливы раковины, в которой вырезана «Рыбка» (1936), делают ее хрупкое тело нежным и драгоценным. Укрепленная на небольшом кусочке породы (гагат), она влажно мерцает рядом с камнем темного глухого тона. Из перламутра выполнена и «Рыб-

ка» 1946 года, несколько большая по размеру, металлической лентой прикрепленная к массиву непрозрачного зеленого стекла.

В мемориальной мастерской Ватагина хранятся десятки тончайших миниатюрных рельефов из кости. Резьбой по кости скульптор увлекся еще во второй половине 30-х годов и особенно интенсивно занимался ею в 50-х. Для этого материала Ватагин находил в природе формы плавные, обтекаемые — тритонов, ящериц, затайливых рыбок. Бережно, с ювелирной тонкостью вырезал скульптор изящные силуэты, замысловатые детали полны изысканности, выдумки и мастерства. Ватагина нельзя рассматривать с какой-то одной узкопрофессиональной точки зрения, если хочешь получить картину ис-

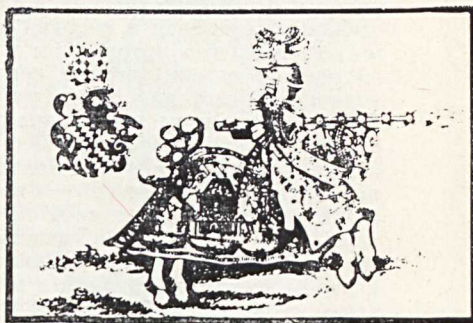
черпывающую и истинную. Нельзя прежде всего потому, что он был мастером широкого диапазона: скульптором, иллюстратором, рисовальщиком, графиком-станковистом, живописцем; он был художником-биологом и художником-творцом. Был у него и литературный дар, выразившийся в его замечательной книге «Изображение животного», в воспоминаниях и статьях. И главное, еще один редкостный талант был ему отпущен — талант проникновенного, глубинного понимания живой природы.

¹ Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., Советский художник, 1980, с. 96.

² Из неопубликованной статьи В. А. Ватагина. Архив Б. Я. Воробьева. Ленинград.

Образы, устремленные в будущее

Геннадий Дадамян



В № 7 «ДИ СССР» опубликована статья В. Левашова «Новый традиционализм молодого искусства», призванная, по мнению автора, прояснить тенденции, наблюдаемые сегодня в творчестве молодых московских художников. Не мне судить, насколько верно уловлены эти тенденции, — я не искусствовед. Но его критическая позиция по отношению к тенденциям предшествующего поколения, в логике которой справляется веселая тризна по «искусству 70-х», не может не вызвать протеста. Редакция, правда, позаботилась, чтобы статья не осталась без ответа, пригласив высказаться искусствоведа В. Мартынова. Но это — ответ критика, возражающего против новых оснований эстетических суждений, ответ правомерный, но в данном случае недостаточный. С его точки зрения, искусство вчерашних и нынешних молодых различается лишь степенью художественной и социальной зрелости, совпадая, как пишет критик, «в своем объединяющем потенциале». Думаю, дело не только в этом. Прошедшее десятилетие, бесспорно, дало множество импульсов настоящему, но, может быть, не менее важно его культурное — точнее даже, культурологическое — значение. Наш долг — пытаться расшифровать его внутренний смысл, не передоверяя свидетельских показаний современников тем, для кого это искусство — уже прошлое и видится, как безапелляционно заявляет молодой критик, «одним лишь хороводом символов, закружившим и художников, и зрителей. Карнавалы и маскарады уже ничего не говорят ни сердцу, ни уму»¹.

Видимо, многочисленные попытки расшифровать художественный смысл искусства «молодых 70-х» только изнутри самого искусства, без рассмотрения социального и культурного контекста, в котором оно осуществлялось, оказались недостаточными. Может быть, стоит поэтому привлечь иной, на первый взгляд посторонний, материал, раскрывающийся взору не искусствоведа, а социолога и культуролога: не исключено, что это поможет по-иному взглянуть на те сдвиги, о которых спорят критики.

Сегодня никто не претендует на уверенное знание культуры будущего, тем более — форм, в которых

будет выражаться художественное видение мира. Можно лишь предполагать, что оно будет осуществляться не только по привычным законам, а и по каким-то иным принципам. Уже сейчас потребность в обогащении наших устоявшихся представлений о мире остро ощущается и в естественных науках, и в гуманитарном знании, и — что весьма показательно — в науковедении, которое как никогда раньше интенсивно занимается критическим рассмотрением рационалистических, «физикалистских» предположений существующих способов научного объяснения реальности. Призыв физиков к разработке «бредовых теорий», обостренное внимание к загадочным явлениям человеческой психики, поиски более широких историко-культурных оснований для прогностики и многое другое — за всеми этими разрозненными попытками можно ощутить общее стремление к формированию «картины мира», более объемно объясняющей реальность. Разумеется, мы имеем в виду здесь не социально-экономические законы развития общественных процессов, а их культурные следствия. «Искусство 70-х» по самой своей сути, представляется, не противоречит этим поискам. Наоборот, оно по-своему дополняет и обогащает проявившуюся потребность в новом чувствовании и объяснении мира. Плебическим заостря постановку проблемы, можно сказать, что оно дает чрезвычайно богатый и интересный материал для каждого, кого волнует будущее культуры. Ибо поскольку речь идет именно об искусстве, вмещающем в себя не только культурные предчувствия, но и социальное время, и личную судьбу художника, его эстетическую веру, человеческие пристрастия и т. д., — то очевидно, что понять действительный смысл выраженного и обозначенного в образах оказывается зачастую непросто. То, что обычно ясно видно потомкам, современникам незаметно. До тех пор, пока в этом нет особой социальной и культурной необходимости, существующей как данность стройный космос искусства признается полным и самодостаточным, а отдельные преходящие изменения не влияют на привычную картину художественной ойкумены, достаточно четко отграниченной в общественном сознании от нехудожественного мира. Перестройка сложившегося образа искусства осуществляется в этом случае лишь путем его объемного расширения за счет перечислительного «и»: к хорошо известному старому прибавляется ставшее известным новое (так, условно, с Рафаэлем, Эль Греко, Сурбараном арифметически складываются Ван Гог, Пикассо, Пиромани — каждый, по своему усмотрению, легко продолжит список).

Космос искусства при этом расширяется, но киты, на которых он держится, недвижны. Сущность проблемы, однако, заключается в том, чтобы перспективы изменяющейся культурной реальности осмыслились не просто как улучшенный или ухудшенный вариант прошлой. Для исследователя, взыскующего истины, — важна поэтому готовность к такому восприятию и пониманию изменений, когда текущий момент осознается не как то или иное статичное состояние культуры, а как **переход** от одного состояния к другому: тогда явления и связи изучаемой действительности, полагаемые случайными, локальными, слабыми, могут предстать его взгляду как существенные и необходимые. Но этому мешает еще одно обстоятельство.

Искусство выражает не только культурные предчувствия, но и образ своего времени, назовем его «социальным временем». Во избежание недоразумений оговорим, что мы имеем в виду общие тенденции художественного процесса, а не его отдельные, вершинные достижения. Гений, к счастью, непредсказуем, потому что гений во все времена — требование невозможного. Но искусство в целом всегда резонирует господствующим идеям времени, которые проходят не только через сердце, но даже через судьбу художника. В этом смысле И. Шадр, проектирующий «Памятник мировой скорби» (1916—1917) с каменным крестом, гранитной фигурой Иова и смиренной накрестной надписью «К богу слезит око мое», разительно отличается от Шадра с его непокоренным пролетарием, выворачивающим бульжники из мостовой (1927); обнаженная эстетика конструктивизма в «Великодушном рогоносце» В. Мейерхольда (1922) никак не сопрягается с пышной «торгиновской красотой» его же постановки «Дамы с камелиями» (1934); точно так же, как М. Ромм «Пышки» (1934) отличается от Ромма «Адмирала Ушакова» (1953) и Ромма «Девяти дней одного года» (1961) и т. д. Социальное время диктует не только господствующие темы, идеи, конфликты, тип героя и даже манеру выражения, оно во многом определяет большее — отношение художника к жизни, ее ценностям, к бытию в целом.

Мы еще до конца не знаем закономерности, в соответствии с которыми условия социального времени определяют выбор альтернативных путей, предлагаемых культурой, или хотя бы ощущение этих путей. Ясно, однако, что в какие-то периоды истории, когда реальность культуры осознается современниками как самодостаточная, эти зеленеющие

ростки будущего не могут пробиться в жизнь. Но история знает и переломные эпохи, когда «изменяется мировая сцена» (Э. Роттердамский), и времена предчувствий, когда художник с его способностью к образным прозрениям резонирует этим еще почти неслышимым сигналам наступающей эпохи.

* * *

...Художественная жизнь и даже художественный процесс 70-х годов оказались во многом непредсказуемыми и потому неожиданными для исследовательской мысли своего времени.

Еще совсем рядом были «бурные 60-е» с их радостным освоением прошлого, неутомимыми поисками нового и уверенной надеждой на завтрашний день. Как Колумбы новой эпохи, мы открывали незнакомые континенты культуры всех народов. Художественные выставки в Манеже становились событиями общественными, на вечера поэзии в Политехническом музее было невозможно попасть.

Время заговорило хором, но вразнобой. Дискуссионность стала его эмблемой. Почти кальвинистская убежденность соперничающих художественных направлений в том, что именно и только им дано знание эстетической истины, оправдывала энергичные усилия по ее утверждению. В традиционной гуманистической идее об общественной пользе искусства с особой силой подчеркивалась способность красоты влиять на содержание и направленность социальных процессов.

Пафос искусства этого времени с его открытостью, чаяниями скорого исполнения желаний, надеждой переделать людей, а если удастся — и мир, перекликался с успехами научного прогресса. Всплеск позитивного знания: внедрение первых ЭВМ и сладостное начало освоения космоса, бурное развитие генетики, социологии, общественной психологии и других наук — все сулило близко достижимое счастье. Аромат времени, ауру его социального романтизма в какой-то мере передает развернувшаяся в те годы дискуссия: кто же все-таки в этой жизни важнее — физики или лирики? Сейчас, вспоминая обо всем этом, невольно думаешь: как молоды мы были.

Жизнь, однако, в очередной раз разошлась с умопостижимым будущим. Общественное настроение медленно, но необратимо изменилось; на смену юношеской по духу эйфории надежд пришла трезвая проза социальных будней. Тому было много причин. Подробное их рассмотрение выходит за рамки статьи; укажем хотя бы на некоторые.

За последние годы происходит не имеющий прецедента в прошлом интенсивный процесс урбанизации. Так, за 1940—1970-е годы численность городского населения СССР выросла на 100 млн. человек, или более чем в 2,5 раза. Такие стремительные темпы урбанизации — практически в течение жизни одного поколения — были небезразличны для судеб культуры: известно, что в промышленно развитых странах именно город диктует систему художественных ценностей. Однако значительную часть новых горожан составили сельские мигранты с их специфической системой культурных ориентаций и культурного поведения, что так или иначе отразилось на содержании художественной жизни общества. Расширение городов, их превращение в крупные пространственные агломерации ускоряет процессы культурной интеграции, но одновременно происходят и другие явления: развиваются новые типы культурных связей и отношений, наблюдается локализация групп культурного общения, усиливается значение разнообразных форм индивидуального проведения досуга, домашнего потребления культуры и т. д.

Тесно переплетаясь с указанными процессами, в те годы набирала силу и научно-техническая революция, социальные последствия которой со всей остротой поставили вопрос о масштабе человеческой личности, ее духовности, готовности к изменениям — обо всем, чему так много внимания уделял журнал «ДИ».

Именно в эти годы четко прослеживается принципиальное изменение общественного отношения к житейскому «бытоустройству»: если к 1960 году личное имущество советских людей оценивалось в 95 миллиардов рублей, то за 1960—1978-е годы, по экспертным оценкам, оно увеличилось до 450—500 миллиардов рублей². Можно назвать еще целый ряд подобных сдвигов — все они были в историческом смысле столь стремительными, что в традициях культуры просто не оказалось достаточных механизмов защиты от энергии потребительской активности. Эволюция «публичного человека» 20—50-х годов к человеку, ориентированному в гораздо большей степени на сегодня, на дом, на быт, на повышение благосостояния и удовлетворение растущих потребностей, означала сущностные изменения в массовой общественной психологии, в новом восприятии мира, осознании своего места в нем, отношении к нему. Происходящие изменения требовали, в частности, новых форм художественной коммуникации. Уединя-

ясь, человек по-прежнему ищет публичности. И это было значимым фактором приоритета кино, телевидения и музыкальной эстрады в художественной жизни общества. Хранимые в запасниках и фондах культуры эстетические ценности массово тиражируются (репродуцируются) и в этом новом своем качестве становятся всеобщим достоянием. Не только телевидение и кинематограф, но и пластинки, магнитозаписи, альбомы, открытки, репродукции и т. д. становятся мощным каналом приобщения к миру художественных ценностей. Для миллионов людей именно это тиражированное искусство начинает выступать в статусе «новой подлинности», формируя эстетические идеалы и художественный вкус.

Конечно, одновременно продолжают существовать и даже активизируются традиционные каналы трансляции художественной культуры, но экспансия новых форм и способов культурного потребления все больше смещает такие традиционные виды общения с искусством, как посещение музеев, театров, архитектурных памятников на периферию художественной жизни. Здесь дело не только в количественном факторе: господство определенных каналов художественной коммуникации есть отражение присущих времени новых форм коллективности, типов связей между общим и частным, социальным и личностно-индивидуальным. Культуролог, наблюдая подобные процессы, получает право говорить об изменении системы отношений современного искусства с общественным сознанием и индивидуальной психологией, поскольку именно потребности в новых эстетических системах и художественных символах обуславливают конкретную ситуацию лидерства в сфере искусства. Именно в эти годы происходит заметные перемены в массовом эстетическом сознании. Ценности искусства, взлелеянные в лоне устоявшихся художественных систем и перенесенные в новую культурную ситуацию, приобретают иной смысл, другой масштаб, новое эстетическое качество.

Музыка Монтеверди, Баха, Вивальди на большом и малом экране, на диске и в магнитозаписи остается одной и той же, но бытует она уже как другая, новая культурная подлинность. Ее мелос тождествен авторскому тексту, но ее значение в художественной жизни переосмысливается, и главное, изменяются способы оперирования этой новой подлинностью. Суровый лик деревянной парсуны рядом с фотографией обнявшего гитару Вл. Высоцкого существует в иных, непредсказуемых ранее, культурных и эстетических измерениях.

Эстетические последствия описанной ситуации выражаются, в частности, в изменении «дистанции ценности» в массовом сознании, что отражается в общезначимых зрительских представлениях об искусстве. И оно в свою очередь резонирует этим ожиданиям — мы все помним, с каким нарастающим успехом вывели свои вокализы в мюзиклах драматических театров Дон Кихот и Кречинский, господин де Пурсаньяк и камергер Резанов; под мощные децибелы профессионального ВИА на сцене ленинградского зала «Октябрьский» вытанцовывали расставание Орфей с Эвридикой в ясно угадываемой хореографической стилистике «Вестсайдской истории»; идея вечности в стихах А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака в интересном музыкальном переложении М. Таривердиева адаптировалась к анекдотической экранной истории о перепутании квартир и сердечных чувств их хозяев и т. д. Ситуацию в декоративном искусстве читатели знают лучше, чем я. Будем объективны — в культурной жизни нашего общества были безусловно явления совсем иного художественного ранга, которые останутся в истории искусства. Но ведь и описанные выше факты отнюдь не были пасынками времени. Их категорический и устойчивый успех у самой массовой аудитории отражал не только относительную близость эстетических запросов, но и более важное качество — общность изменившихся духовных потребностей времени. И когда звезда музыкальной эстрады адаптирует в своих песнях тексты Шекспира и Мандельштама, и когда она закликает зрителей: «и я, как все, как все, как все...» — смысл такого братания с залом в обоих случаях один и тот же: зрительские ожидания не преодолеваются, но обслуживаются, в данном случае — талантливо, в другом — нет.

Легко увидеть за этими явлениями художественной жизни эклектизм и безвкусицу, но такое видение, мне кажется, будет чересчур упрощенным. Существо наблюдаемых в современной художественной культуре процессов не описывается бытующим порой среди критиков представлением об их «второсортности». В наши дни дистанция между искусством и жизнью — иная. В нелегком, порой конфликтном процессе притяжения и отталкивания с изменяющимися запросами массовой аудитории искусство как бы ищет художественные формы, соответствующие своему времени. Культурная ситуация провоцирует продолжение исканий, отказ от уже известного, от господствующего и привычного, все более раскованный выход искусства — в жизнь.

Изддержки, конечно, неизбежны, но признаемся, что искусство получает при этом энергию действия, мощные стимулы развития. В нем завязываются многие узлы, идет широкий поиск форм и средств выражения реально изменяющегося времени. По-видимому, мы находимся в самом начале этого пути, и многое еще вновь и неясно. Но позиция «эстетического снобизма» к непредугаданным явлениям художественной жизни отнюдь не способствует пониманию действительного смысла культурных процессов. Только отношение к ним как к новой, становящейся данности культуры, которая еще не ограничена зачастую в формах «высокого» искусства, но, возможно, оправдана будущим, способно дать исследователю новую точку отсчета.

Глядя с этой позиции, он получает право понять существующее состояние лишь как момент длительной исторического процесса, при котором проявляющаяся данность культуры еще не способна выразить ее сущность. Может быть, спрашивает он, надо проявлять большую внимательность к тому, что прямо не выводится из имеющихся (и отчасти отмеченных выше) социальных предпосылок? Говоря так, исследователь попадает в сложную ситуацию: от него требуется выступить в роли пророка и предсказателя, что в принципе противоречит научной установке. Мы можем поэтому призывать лишь к переориентации взгляда, к оценке как существенных тех изменений в эстетическом сознании и практике искусства, которые позволяют утверждать: противоположности предшествующей и будущей художественной культуры еще не проявились, но драма их взаимодействия уже началась. Основные перипетии начального этапа этого исторического конфликта, по-видимому, и выпали на 70-е годы.

Раньше сложная полифония художественной жизни складывалась из множества отдельных, но ясно различимых и контрапунктирующих голосов; теперь в ней как бы спокойно сосуществуют множество сознаний. Повсеместно в творческой практике происходит своеобразная миграция, перекличка ценностей самых различных направлений.

Расширение чувства культурной общности снимает противоречие между прошлым и настоящим; крайности старых дискуссий о традиции и новаторстве сглаживаются. И в творчестве художника, и в зрительском восприятии мирно сосуществует не мыслимое ранее смешение жанров и стилей, зачастую уравниваются в правах высокое и низкое, совмещается, казалось бы, несовместимое. Но это не авангардистская вседозволенность, обладающая знанием границ недозволенного и сознательно преступающая их. Почти никто из художников рассматриваемого периода этих границ не преступал, но их совместные усилия создали целокупный образ искусства, который оказался во многом разнообразнее и сложнее наших привычных и устоявшихся представлений.

Снова оговорив, что мы, разумеется, никак не претендуем на уверенное знание будущего, попробуем все же еще раз взглянуть в те художественные смыслы, которые в явном или скрытом виде проявились в искусстве. В своих темах, образах и даже, подчас, через кокетство художественной формы оно давало, как кажется, указания на иные, сегодня еще не проявившиеся способы отношения человека к миру, пути его познания и переживания. С удивительным постоянством в произведениях воссоздавался мир, в котором, несмотря на его внешний интеллектуализм, отсутствовала идея логической однозначности исходных причин и обусловленных ими следствий. В новых художественных образах мы увидели некий более сложный мир, жизнь в котором была богаче и интереснее и — главное — в котором эстетическое и этическое каким-то образом сливались. За эстетической природой нравственных максим стоял совершенно иной комплекс представлений о жизни, о взаимоотношениях между людьми, где на передний план выходит радостная самодостаточность творчества, созидания, готовность жить «по законам красоты». Искусство словно бы давало возможность почувствовать, что сама идея рационального сознания этих законов — идея «должного», столь значимая для нашего времени, — может быть, уступит место последующему и более важному принципу их естественного осуществления в жизни.

Отметим, что эта «беременность будущим» не была осознанной идеей в творчестве художников прошедшего десятилетия. Социальное время нуждалось в расширении угла зрения на явления жизни, чуткие мастера интуитивно угадывали эту потребность, и это стало опознавательной приметой, судьбой искусства целого поколения; это была мечта, самими художниками до конца не понятая и не расшифрованная. Может быть, именно поэтому искусство отказывалось брать на себя ответственность быть истинной в последней инстанции. В том была логика времени — жизнь изменялась, эстетические идеалы 60-х стремительно уходили в историю. Время задавало новые вопросы — у искусства не было готовых ответов. Оно участвовало в диалоге, убеждая скорее художественной интонацией и культурологической

интуицией. Ответы были далеко не однозначными, но зато, согласимся, художественно честными. В них была своя правда — мир изменялся и нельзя было быть уверенным в закреплении данного его состояния. Никто из художников не претендовал на обладание абсолютным знанием, но их кистью время выводило свои «зашифрованные письма». Критики писали, что произведение молодого художника вдруг стало не тождественно личности в общепринятом значении — оно, одновременно, и больше и меньше своего создателя. И это естественно: в ситуации культурного перелома многое, что выявлялось в искусстве, выявлялось иносказательно, и, думаю, нам придется еще долго разгадывать его глубинный смысл.

Искусство 70-х годов — это ностальгия по будущему, часто выбиравшая на первый взгляд странную, но, если задуматься, вполне естественную форму выражения — обращение к прошлому, которое давало кажимость надежды увидеть в обратной перспективе истории действительный смысл настоящего и приоткрыть тайны иного мировосприятия. Карнаваллизация, фарсовость, театральность, самоирония и самопародирование, о чем тоже постоянно писали критики, были сродни гамлетовскому маскараду, который он с артистами бродячей труппы разыграл для своих венценосных зрителей. Будем откровенны, не в пример Клавдию, мы мало что поняли в происходящем, и, может быть, нашей вины здесь не больше, чем самих участников действия. Ясного диалога не получилось, потому что их речь показалась нам невнятной и косноязычной. Видимо, так оно в какой-то мере и было, потому что, на мой взгляд, в сознании этого поколения образы созревали быстрее, чем успевала сложиться естественная форма их художественного воплощения. Может быть, и оттого, что не было в этом поколении художника с той мерой самоуглубленности, которая присуща гению. Впрочем, и в этом тоже можно усмотреть их идентичность социальному времени, которое властно требовало от художника быть в сфере внимания. Но быть в сфере искусства и быть в сфере внимания — совсем разные вещи.

Все это так, но было бы несправедливо винить во всем только художников. Мы сами оказались неподготовленными зрителями и скоропалительными критиками, либо восхищенными, либо раздражительными, но в обоих случаях впечатываемым увиденное в прокрустово ложе привычных объяснительных схем, вместо того чтобы открыть око — видению, а ухо — слушанию.

Парадоксальная гуманность искусства 70-х в том, что оно ничего не навязывало и ни на чем не настаивало. Может быть, впервые у нас отвлеченная бесконечность красоты (в том высоком прокловском смысле, где она тождественна добру и справедливости) была очеловечена в грациозной фарсово-театральной форме. Весело расставаясь с прошлым, искусство утверждало сложность и неоднозначность мира, но его художественная идея все больше расходилась с реальным контекстом социального времени. Если в начале 60-х пределом мечтаний был громоздкий катушечный магнитофон, в 70-е — его касетная модификация, то теперь есть и видеоманитофоны, а мы все чаще вспоминаем ироническое замечание И. Ильфа: «В фантастических романах главное — это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет»³. Социальное время задает новые проблемы, все настойчивей стала ощущаться жажда определенности, ясных объяснений, трезвых решений. Не случайно — процитируем еще раз молодого критика — «карнавалы и маскарады уже ничего не говорят ни сердцу, ни уму».

Сегодня, когда 70-е уходят в прошлое, на первый взгляд кажется, что их попытка прорыва в будущее не удалась. На их вызов меняющегося времени дает свой художественный ответ. Но это скорее восстановление традиционной системы явлений в художественной культуре, а не ее пересмотр на уровне неформальных предчувствий. И все же думается, будущее увидит в искусстве 70-х не только негативный опыт, как представляется некоторым сегодняшним молодым критикам. Оно увидит, что именно в это время мы расстались с представлениями о красоте, творимой по законам рациональности и эффективности. В этом смысле искусство 70-х — больше, чем художественная тенденция, ограниченная десятилетием. Это — как бы еще одна новая идея искусства, протяженного в будущее, к которой культура будет неоднократно возвращаться. Она и сегодня далеко не исчерпана.

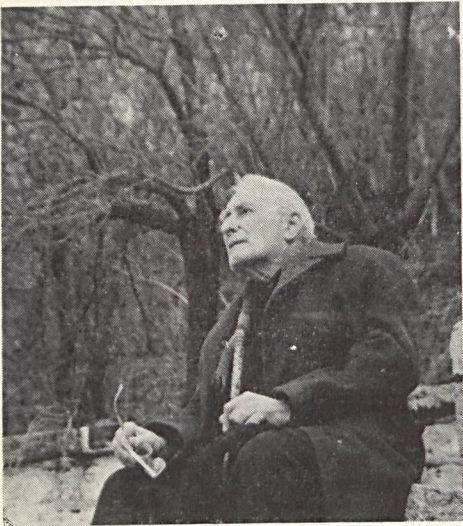
¹ Левашов В. Новый традиционализм молодого искусства. — ДИ СССР, 1984, № 7, с. 38.

² Костяшкин Н. А. Социально-экономическая эффективность структуры народного потребления. — В кн.: Эффективность народного потребления в развитом социалистическом обществе. М., Экономика, 1979, с. 15.

³ И. Ильф, Е. Петров. Собр. соч., т. 5. М., 1961, с. 189.

Небесный

лось
Он — отражение мифа,
легенда давних лет.
О нем слышали скифы,
что занебесный свет.
Был Лось звездою неба,
сиял издали,
чтоб было много хлеба
и востал молоко.
И до сих пор поляки
звезду зовут одну
Лосевой, что, во мраке
светясь, зовет ко сну.
Уставшим от работы,
от долгого труда —
Лось светит с небосвода —
прекрасная звезда.
Но есть еще преданье,
исходит он с небес
и прямо на гулянье
спешит в дремучий лес.
Вот я его и встретил
однажды у ручья.
Он статен был и светел,
пред ним склонился я.



В серебряном тумане
мне видеть довелось:
всю ночь до зорьки ранней
стоял небесный Лось.
Куда дорога сманит
на пир или неволю?
Пойду ли за туманом
искать золотое поле?
И попаду в беду я,
замыслю возвратиться:
взойдет звезда, колдуя,
и будет сердцу снится.
За синие стога
я побреду от речки.
Небесный лось рога
затеplit будто свечки.
И вскинет он рога
в лазоревой пустыне,
наполнятся луга
дыханьем полыни.
Сверкнет очам звезда,
как верный знак ночлега,
а лось взойдет тогда
звездой былого века.

Профили

Виктор Михайлович Василенко искренне не считает себя теоретиком искусства и несомненно в этом заблуждается. Его весомый и разносторонний вклад в теорию народного художественного творчества был глубоко и доказательно проанализирован Г. К. Вагнером в его вступительной статье к сборнику избранных трудов Виктора Михайловича, изданных в 1974 году «Советским художником». Наша задача существенно скромнее — проследить, как на исследовательском методе ученого отражаются некоторые особенности материала, изучению которого он отдал более полувека. Сложности изучения народного искусства обусловлены тем, что оно по своему рождению принадлежит миру совершенно иному, чем тот, в котором мы живем. Его материальные и духовные функции в обществе несколько иные, чем у искусства профессионального, придают ему реальную преобразовательную роль: оно не столько отражает, сколько освещает жизнь добротой и мудростью человеческого чувства, о чем Виктор Михайлович говорит постоянно и страстно. Это в свою очередь требует от анализа произведения народного мастера не только выявления его художественной сути, но и проникновения в суть психологическую, социальную, многогранно утилитарную. Синкретичность объекта порождает естественную сложность его научного постижения. Труд историка искусства оказывается неотрывным от труда теоретика, этнографа, археолога, культуролога, фольклориста. Во многих своих лучших работах В. М. Василенко и выступает, как правило, во всех этих ипостасях одновременно. Относящийся к поколению исследователей, для которых чтение было столь же неотъемлемой гранью научной работы, как и написание работ, он обладает редкостной эрудицией, всецело подчиненной его профессиональным задачам. Порой приходится слышать, как возмущается он скудными историографиче-

скими экскурсами в некоторых исследованиях более молодых ученых — сетует на человеческую недобросовестность там, где зачастую присутствует профессиональная некомпетентность: эти авторы зачастую просто не знают трудов своих предшественников и коллег. И тут явственно проступает воздействие на научные методы В. М. Василенко таких определяющих законов народного искусства, как традиционность и коллективность. Традиция знания в своей области науки столь же важна для него, сколь важна преемственность наследственных художественно-ремесленных приемов для потомственного народного мастера. Пиетет, с которым Виктор Михайлович говорит о своих учителях и старших товарищах, основоположниках советской науки о народном искусстве — А. В. Бакушинском, В. С. Воронове, А. И. Некрасове, глубоко поучителен, так как несмотря на яркую эмоциональную окраску он содержит основной, чисто рабочий элемент: понимание неизбывного значения сделанного ими для науки. Традиционность научного познания — стержневая основа его исследовательской деятельности. Присутствуя при самом расширенном расширении пределов изучаемого явления, — а сегодня народное искусство в своих традиционных и современных представлениях оказывается несравненно более емким, чем шестьдесят лет назад, когда писали свои основные труды упомянутые ученые, — Виктор Михайлович последовательно открывает пути применения их теоретических воззрений к новым явлениям и материалам, подтверждая универсальность основ сложившейся теории; исследователь отнюдь не склонен считать открытия своих предшественников устаревшими только потому, что им не было известно многое из того, что мы знаем сегодня. Введя в научный оборот множество фактических данных о народном искусстве России, Украины, Дагестана, постоянно обогащая методы и инструмента-

Профессор Василенко

Северные русские коньки

Приземисты, спокойны, неподвижны
коньки Онеги, думают, стоят,
их головы опущены, не слышно
дыхания, на нас и не глядят.

Окрашены то в красный, то в зеленый,
хоть не бывает ведь таких коней,
улавливают шелест трав бессонный
и жалобы далеких лебедей.

Исполненные силою волшебной,
крестьянские хоромы берегут
и знают даже о воде волшебной,
о тех ключах, что под землей текут.



рий исследовательской работы в своей области, В. М. Василенко сохраняет поучительную верность научной традиции. Мы хорошо помним времена, когда основные теоретические воззрения Бакушинского, Воронова и Некрасова, иногда даже не нашедшие отражения в опубликованных работах и сохранившиеся лишь в памяти Виктора Михайловича, оставались действенным фактором науки лишь благодаря его постоянному к ним обращению. И второе, не менее основополагающее свойство народного искусства, пронизывающее научный метод В. М. Василенко, — коллективность, открытость интереса к работе других ученых в этой области. Рабочий стол, более того — рабочая комната да и вся квартира Виктора Михайловича на Мичуринском проспекте в Москве завалена книгами, причем преимущественно книгами свежими, недавно изданными. Прочитав книгу, «пережив» ее, Василенко тут же дарит ее кому-ни-

Федор Шехтель — архитектор, художник, общественный деятель

Евгения Кириченко

будь из своих друзей или учеников, если она, конечно, не удостоивается чести осесть в неизбежно строгом по отбору собрании прирожденного библиофила. И все же в основном книга — инструмент в научной и преподавательской деятельности Виктора Михайловича. Не случайно, смущенно извиняясь перед авторами, он нещадно вырезает из их книг иллюстрации, которые могут понадобиться для показа студентам во время лекции. Эта экзекуция — лишь парадоксальное проявление того неистощимого внимания, которое ученый уделяет творчеству своих коллег. Он с благодарностью поглощает вновь выявленный фактический материал, по-юношески задорно увлекается свежими идеями, с неизменной доброжелательностью и поддержкой выступает на многочисленных защитах диссертаций, игнорируя, а быть может, побеждая трудности, сопряженные с возрастом и не всегда лояльно ведущим себя здравом.

Тут нам открывается еще одно отражение в научном творчестве Виктора Михайловича свойств народного искусства. Речь идет о доброте и мажорности народного искусства, которые так любит подчеркивать и раскрывать в своих работах В. М. Василенко. Эти качества в свою очередь пронизывают его лучшие работы, пронизывают их внутренним светом. Всегда оставаясь на почве научной объективности, доказательности суждений, Виктор Михайлович умеет говорить о народном искусстве с таким глубоким и добрым чувством, что неизменно заражает читателя и слушателя. Его книги и статьи, несомненно, прибавляют тепла в нашем мире, который нуждается в этом не менее остро, чем бывшая крестьянская жизнь нуждалась в обереговом и благопожелательном воздействии резца и кисти народного мастера. Недаром Виктор Михайлович так любит повторять, что на красивое и доброе нельзя смотреть безнаказанно — сам становишься добрее и красивее. И говоря о приметах школы В. М. Василенко в нашей области — искусствоведения, следует подчеркнуть, что это качество оказалось весьма заразительным для творчества многих его учеников и последователей. Оно, несомненно, окрашивает в целом наш подход к исследованию народного искусства. И, наконец, быть может, самое большое открытие В. М. Василенко в области теории народного искусства — раскрытие и обоснование его творческого метода «волшебного, фантастического, поэтического реализма» прямо связаны с наиболее сокровенной и дорогой для Виктора Михайловича как ученого и человека чертой — поэтичностью его собственного восприятия мира и, в частности, дела, которому он посвятил всю свою жизнь, — народного искусства. После недавнего выхода в свет в издательстве «Советский писатель» сборника стихов В. М. Василенко «Облака» о нем заслуженно говорят как об истинном и самобытном поэте. Говорят самым простым и эффективным способом — книга мгновенно исчезла с прилавков магазинов. Но для людей, работающих в области народного искусства, поэт В. М. Василенко открылся много раньше — сразу после выхода в свет его первых статей и книг. Поэтичность его взгляда на народное искусство, проникновения в суть исследуемых явлений оказалась эффективным инструментом научного познания, адекватным природе самого объекта изучения.

Не только труды, но и вся личность Виктора Михайловича Василенко, одного из старейших профессоров Московского государственного университета, патриарха науки о народном искусстве, пронизаны лучшими сторонами многовекового духовного и художественного опыта народа, и его присутствие среди нас, его активная научная деятельность ощущаются несколькими поколениями его известных и не известных ему учеников, многими тысячами народных мастеров, как благотворный фактор современной научной и творческой практики.

А. Канцедикас

«...Шехтель первый пропагандировал М. А. Врубеля и пригласил его для росписи кабинета в доме А. В. Морозова и для панно и стеклянных витражей в строившемся тогда доме Саввы Морозова на Спиридоновке».

И. Е. Бондаренко.
Записки художника-архитектора

Федор Осипович Шехтель в кабинете своего дома по Большой Садовой 1910-е гг.



«Мы были знакомы с Ф. О. Шехтелем по крайней мере лет тридцать пять. Сын инженера-технолога из Саратова, он приехал в Москву в 1875 году, поступил в училище живописи, ваяния и зодчества, где и сошелся близко с моим братом Николаем... Ему принадлежит масса построек в Москве и провинции... После смерти брата Николая Шехтель перенес свою дружбу на Антона Павловича и всегда считал его своим лучшим другом».

М. П. Чехов. Вокруг Чехова

Минуло 125 лет со дня рождения Федора Осиповича Шехтеля (1859—1926). Творчество его поражающе богато и многообразно, хотя ныне вклад его в отечественную культуру связывается исключительно с архитектурным творчеством. Забылось, что в свое время известность Шехтеля-зодчего соперничала с известностью рисовальщика, оформителя книг, автора плакатов и афиш. Вместе с братьями Чеховыми, Николаем и Антоном, он активно сотрудничал в массовых журналах 1880-х годов — «Осколках», «Сверчке», «Будильнике», «Свете и тенях», «Москве» и др. В письмах А. П. Чехова Шехтель характеризуется как «виньетист» едва ли не чаще, чем архитектор. Много работал Шехтель и в театре, создавая эскизы костюмов и декораций для постановок известного в свое время московского антрепренера М. В. Лентовского. Он оформлял для него народные гулянья, аллегорические шествия, постановки знаменитого народного театра «Скоморох» и не менее знаменитой оперы-буфф. Особенно много работал Шехтель в жанре феерии. В период антрепризы Лентовского все затеняло «Эрмитаж» — Фантастический театр, театр «Антей», вся эта праздничная полуархитектура-полудекорация проектировалась Шехтелем. Сотрудничал Шехтель и с декоратором Большого театра, «магом и волшебником» К. Ф. Вальцем. Короче говоря, на протяжении первых

На стр. 29
Музей-квартира
А. М. Горького
(б. особняк
Рябушинского)
Парадная лестница.
1900 г.

«Утром труппа Художественного театра праздновала открытие нового театра в тесном кружке. Собрались все пайщики товарищества и артисты. Когда приехал Ф. О. Шехтель, по проекту которого перестраивался театр, его встретили долго не смолкавшими рукоплесканиями и поднесли ему ящик, на серебряной крышке которого изображена стилизованная чайка. В ящике — фотографии всех артистов».

«Новости дня», 26 октября 1902 г.

«Утром мы с Машей были в новом театре, и Маша пришла в восторг. Шехтель ходил с нами, по-видимому, очень довольный. Писала ли я тебе, что он ничего не берет за работу?»

О. Л. Книппер А. П. Чехову

«Теперь, кстати, о театре... Ф. О. Шехтель талантливый человек и с большим вкусом. Мне страшно нравится, что эмблема нашего нового театра «Чайка», которая проходит по всему театру, начиная от занавеса. Это до того красиво и интересно, что я Вам и передать не могу, тем более, что все это в тонких, благородных тонах».

А. Л. Вишневский А. П. Чехову

полтора десятилетий своей творческой деятельности Шехтель с равной интенсивностью работает в области архитектуры и прикладного искусства, как художник-оформитель, рисовальщик и сценограф, проектируя мебель, утварь, ткани, осветительную арматуру, посуду. И только в 1893—1894 годах был сделан окончательный выбор. Отныне все его время и усилия отданы архитектуре, прикладному и тем видам декоративного искусства, которые составляют интегральную часть фасадов и интерьеров его зданий и усадебных комплексов.

Для Шехтеля жизнь была непрерывным творчеством, а творчество — жизнью. Его поразительная творческая энергия сочеталась с ярко выраженным темпераментом общественного деятеля, игравшего заметную роль в художественной жизни страны. Напомним только основные факты. Он является одним из инициаторов и организаторов «Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля» в Москве. На протяжении полутора десятилетий, вплоть до 1922 года, он возглавляет Московское архитектурное общество, в том числе и в первые пять трудных послереволюционных лет. С именем Шехтеля, преподававшего с 1896 года в Строгановском училище, связана реорганизация учебного процесса в этом училище, превратившая его в одно из лучших учебных заведений подобного рода не только в России. Вместе с Чеховым Шехтель был в ряду организаторов Литературно-художественного кружка. Есть его доля участия в создании Музея изящных искусств (ныне музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и Общества «Старая Москва». В 1922 году имя Шехтеля числится среди инициаторов создания Общества А. П. Чехова и его эпохи.

Творчество Шехтеля как архитектора неразрывно связано с Москвой. В Москве, в Училище живописи, ваяния и зодчества, где он учился в 1875—1878 годах, и в мастерской крупного зодчего второй половины XIX века А. С. Каминского (автора Третьяковского проезда) постигал Шехтель азы архитектурной науки. В Москве сосредоточена подавляющая масса сооружений зодчего. О Москве конца XIX — начала XX столетия можно без преувеличения говорить как о Москве Шехтеля — в том же смысле, в каком мы употребляем термин «Казаковская Москва» для Москвы классицистской. В своем творчестве он соединяет «концы и начала», век XIX и век XX. Постройки Шехтеля во многом предопределили новый масштаб и характерный облик центра города, о котором В. Я. Брюсов писал: «на месте флигельков восстали небоскребы и воссиял бесстыдный стиль модерн». Постройки зодчего различны по типам и принадлежат к разным мирам Москвы. Наряду с урбанизирующейся Москвой существовала Москва, сохранявшая традиционный масштаб — Москва тихих улиц и переулков, примыкавших к Никитской и Арбату, Москва городских парков, дачных пригородов; она также во многом обязана характерностью своего облика творчеству зодчего.

Поразительное чувство эпохи мастера выводит значение его творчества за локальные рамки московской архитектурной школы. Он не только крупнейший московский зодчий рубежа XIX—XX веков, но и один из заметных представителей русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. В архитектуре Шехтель столь же ярко характеризует социальную, духовную и художественную жизнь России своего времени, как А. П. Чехов и А. А. Блок в литературе, И. И. Левитан, В. А. Серов и М. А. Врубель в живописи, А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов в музыке, В. Ф. Комиссаржевская, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко в театре. Деятельность Шехтеля во многом рождена той же историко-культурной ситуацией, что и деятельность кружков Абрамцева и Талашкина, Мамонтовой оперы, Художественного театра. Творчество Шехтеля полно представляет особенности и национальное своеобразие русской архи-

тектурной школы, так же как А. Гауди — испанской, А. Орта — бельгийской, Г. Берлаге — голландской, О. Вагнер — австрийской.

Шехтель воплощает в себе черты архитектора романтического склада, в общем свойственные мастерам его поколения. Его творчеству более всего соответствует понятие пути. Пребывание в непрерывном изменении и развитии, исключительная динамичность отличают Шехтеля от мастеров, представлявших предшествующий этап развития архитектуры — вторую половину XIX века. Статичное творчество последних кажется сформировавшимся как бы раз и навсегда. Напротив, не только на каждом новом творческом этапе, но и в каждом новом проекте Шехтель предстает создателем новых беспрецедентных решений. Смелости и оригинальности замыслов зодчего соответствует необыкновенная широта интересов. Шехтель проектирует особняки, усадебные комплексы, дачи, многоквартирные жилые дома, выставочные комплексы и здания, вокзалы, музеи, торгово-промышленные и конторские сооружения, народные дома, театры и кинотеатры, санатории, стадионы, храмы, надгробия, памятники.

Творчеству зодчего свойственны зрительное разнообразие и одновременно — целостность. Целостность глубинная, где за видимой разнообразностью стиливых форм, быстрой сменой и сосуществованием разных направлений скрываются единые внутренние закономерности, которые в свою очередь являются следствием и выражением определенной художнической позиции.

Черты модерна получили в творчестве Шехтеля одно из наиболее ранних по времени и выдающееся по художественной убедительности воплощение, имя его стало почти синонимом стиля модерна в русской архитектуре.

Вера в духовно преобразующее воздействие искусства и красоты — таков генерализующий принцип его творчества. В облагораживающем влиянии искусства, которое, одухотворяя жизнь отдельного человека, облагораживает и пересоздает многих, виделаась Шехтелю и мастерам его круга главная цель архитектуры и развивающихся в ее лоне прикладных искусств. Как ни парадоксально на первый взгляд, но в архитектуре — продукте деятельности, связанной с сооружением зданий, где люди живут, обретают кров и защиту от непогоды, зодчий ценит прежде всего «бесполозное», красоту, комфорт духовный и ту высшую, не связанную прямо с удовлетворением практических нужд, радость, которую дает пребывание в доме.

Это не значит, что Шехтель игнорирует или недостаточно внимательно относится к утилитарным аспектам. Сооружения, возведенные по проектам Шехтеля, славились целесообразностью конструкций, рациональностью планировки, удобствами, великолепным качеством строительных и отделочных работ. Однако в иерархии ценностей самого зодчего и представляемого им течения утилитарные достоинства сооружения не являются самоцелью. Они рассматриваются как необходимое средство создания произведения искусства, пробуждающего в человеке подлинно человеческое. Восхищение достижениями науки и техники, комфортом и материальными благами, принесенными научно-техническим прогрессом, не заслоняет от зодчего первостепенного значения духовных ценностей. Мир образов Шехтеля социален и природен одновременно. В нем чрезвычайно остро выражено возведенное на мировоззренческий уровень ощущение нераздельности мира человека и мира природного, взаимозависимость и взаимосвязь обоих.

Определеннее всего черты модерна, как качественно новой по отношению к предшествующему этапу зодчества системы, обнаружались в творчестве Шехтеля при проектировании особняков, усадебных и дачных комплексов. Этим архитектурным жанрам принадлежала основная роль в ходе становления индивидуальности и творческого метода мастера. Их проекти-



рование стало своего рода творческой лабораторией, где отрабатывались новые принципы формообразования, новые пространственно-планировочные и композиционные приемы, которые затем, неизменно переосмысляясь, варьируясь и обновляясь, вновь и вновь используются при проектировании сооружений самого разного назначения. Поэтому и рассматривать творческий метод Шехтеля удобно прежде всего на опыте проектирования особняков, усадеб, дач. Именно эти постройки уже в 1880-е годы выделили работы начинающего зодчего из массы одно-временных сооружений. Именно они принесли ему первые успехи, а затем признание и популярность. В их числе в первую очередь следует назвать сооружения в Рязанской губернии (усадыбы в Сохе, Старожилове и Кирицах), постройку нового корпуса и перестройку интерьеров дома на Садово-Черногрязской. Усадыба в Одинцове-Архангельском, дача в Петровском парке, дом на Спиридоновке (ул. А. Толстого), интерьеры дома в Подсосенском пер. и другие «готические» сооружения 1890-х годов — результат довольно длительного и сложного творческого пути.

Пространственно-планировочная структу-

рым историзмом формы и приема. В его особняках 1900-х годов историчность форм и иллюстративность конструирования мироздания и здания-мира полностью исчезают. Иными средствами, через ассоциативность и стилизацию неизобразительных и природных форм, свободных от исторических реминисценций, достигается уподобление здания живому организму. Структура здания обретает центричность; острее ощущается принцип построения здания изнутри — наружу. Связь между главным, развивающимся по вертикали помещением и боковыми, его окружающими, становится и структурно, и чисто художественно более органичной и более сложной. Подобно тому как подкупольное пространство древнерусского храма служит основным размерно-пространственным модулем структуры и во многом определяет композицию, пропорции здания, так и в особняках Шехтеля размеры главного в композиционном отношении помещения — парадной лестницы или холла — являются кратными ко всем остальным. Те же закономерности характерны и для построения особняков конца 1900 — первой половины 1910-х годов, причисляемых традиционно к неоклас-

ведов, не вписывалась в декоративное целое интерьеров эклектики. Только в конце XIX столетия в станковой живописи и скульптуре обнаружился черты, сделавшие возможной их органическую жизнь в архитектуре в качестве неотъемлемого элемента единого пространственно-средового целого. Шехтель, связанный на заре своей деятельности по преимуществу с оформительскими искусствами, одним из первых смог угадать симптомы приближающегося перелома и создать новую целостность, ту, с которой у нас ассоциируется возрождение стилового единства и синтетического произведения.

Закономерностям, впервые определившим себя при проектировании так называемых «готических» особняков, Шехтель следует позднее не только при проектировании этого типа зданий, но и общественных сооружений. Остается неизменной установка на создание прекрасного одухотворенного мира. Остается неизменным богатство живописно-ритмических композиций, в которых сложно переплелось переосмысление традиций древнерусского и европейского средневекового зодчества и поэтики театра превращений, господствовавшей в постановках Вальца и Лен-



ра особняка или загородного дома уподобляется зодчим природному организму. Сложное пространственное целое словно вырастает, как из семени, из некоего «порождающего» помещения. В результате меняется пространственно-планировочная структура отдельного здания. Резко увеличивается роль центрального, с композиционной точки зрения, помещения — лестницы или холла и как следствие — вертикального вектора. В общем русле стиливых исканий Шехтель представляет собственно архитектурный путь, в отличие от другого, художнического, каким шли художники Мамонтовского кружка и В. М. Васнецов. Путь Шехтеля иной — структурный. Он связан с поисками новых принципов формообразования — с новыми приемами пространственной организации ансамбля (прежде всего усадебного, затем городского участка с особняком) и отдельного здания, новым типом их живописно-ритмической композиции, новыми пространственно-временными характеристиками. В особняках Шехтеля 1880—1890-х годов видимая традиционность стиливых форм парадоксально сочетается с новой системой архитектурных приемов и как бы взрывает традиционную изнутри. Переплаывая в органической целостности отдельных сооружений и комплексов разнородные источники, Шехтель порывает с характернейшей, восходящей к зодчеству Ренессанса традицией — легкой узнаваемостью прототипа, нагляд-

сицизму на том основании, что в их декоре используются классицистические детали — факт, еще раз заставляющий задуматься о правомерности и обоснованности привычных стиливых характеристик. С особняками Шехтеля связано еще одно чрезвычайно важное новшество. В архитектуру впервые после долгого перерыва приходят художники, определявшие развитие изобразительного искусства, его наиболее жизнеспособные направления. С Шехтелем сотрудничали мастера, составлявшие цвет отечественных живописи и ваяния. Причем каждый этап творческой эволюции зодчего отмечен работой с мастерами родственных направлений. В ходе создания «готических» особняков с Шехтелем работает М. Врубель, в начале 1900-х годов, в пору создания классицистических построек в духе модерна — В. Борисов-Мусатов (особняк Дерожинской), А. Голубкина и К. Коровин, в конце 1900-х годов — С. Коненков, в 1910-е — К. Петров-Водкин и К. Богаевский. Вновь искания Шехтеля оказываются связанными с важным переломом в искусстве, в данном случае — с жизнью произведений декоративного и изобразительного искусства в архитектуре. Живопись, круглая скульптура, орнаментальный декор органично живут в среде этой архитектуры, но живут на основаниях совершенно иных, чем во второй половине XIX века. Реалистическая станковая живопись, которая лишь одна до сих пор и попадала в сферу внимания искусство-

Шехтель и Николай Чехов в 1880-е гг. в период работы в журналах «Осколки», «Будильник» и др.

Фото Шехтеля с дарственной надписью А.П.Чехову. 1886 г.

Шехтель в холле своего дома на Б. Садовой. 1912 г.

На стр. 31 Торшер в особняке Дерожинской. 1901 г.

Интерьер Ярославского вокзала Панно К.А.Коровина 1902—1904 гг.

Фонари Московского Художественного театра 1902 г.

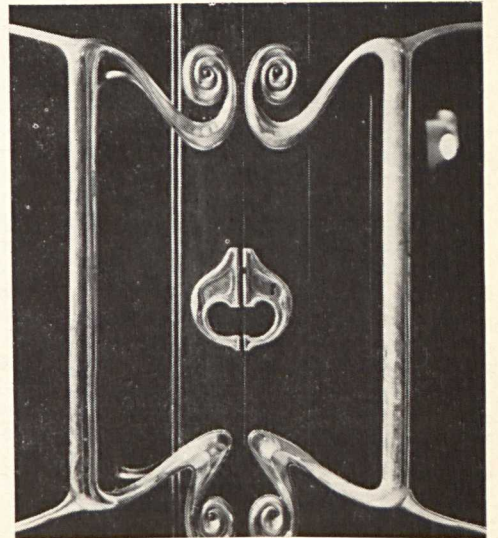
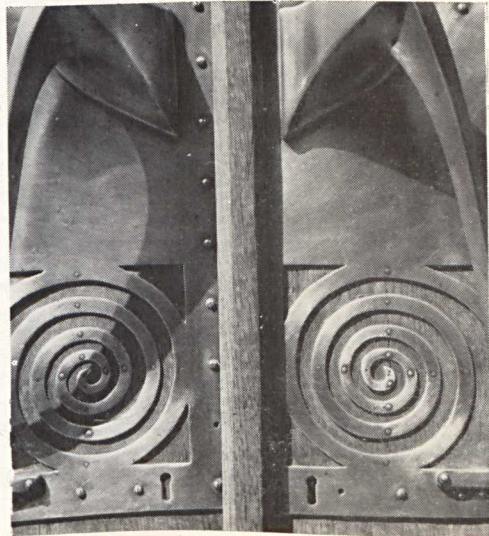
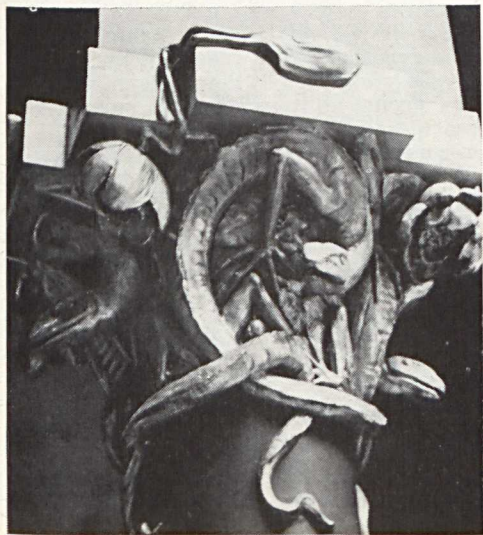
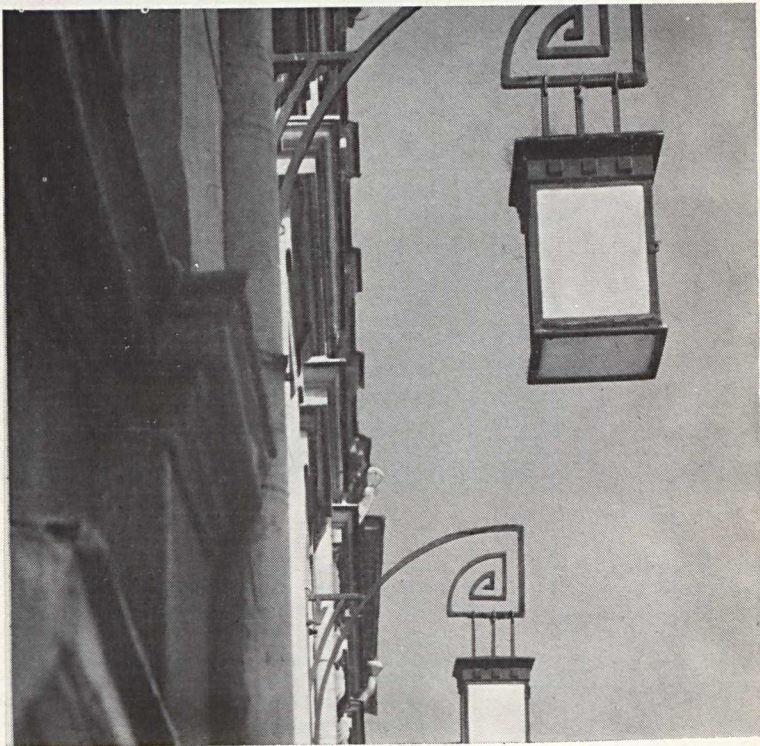
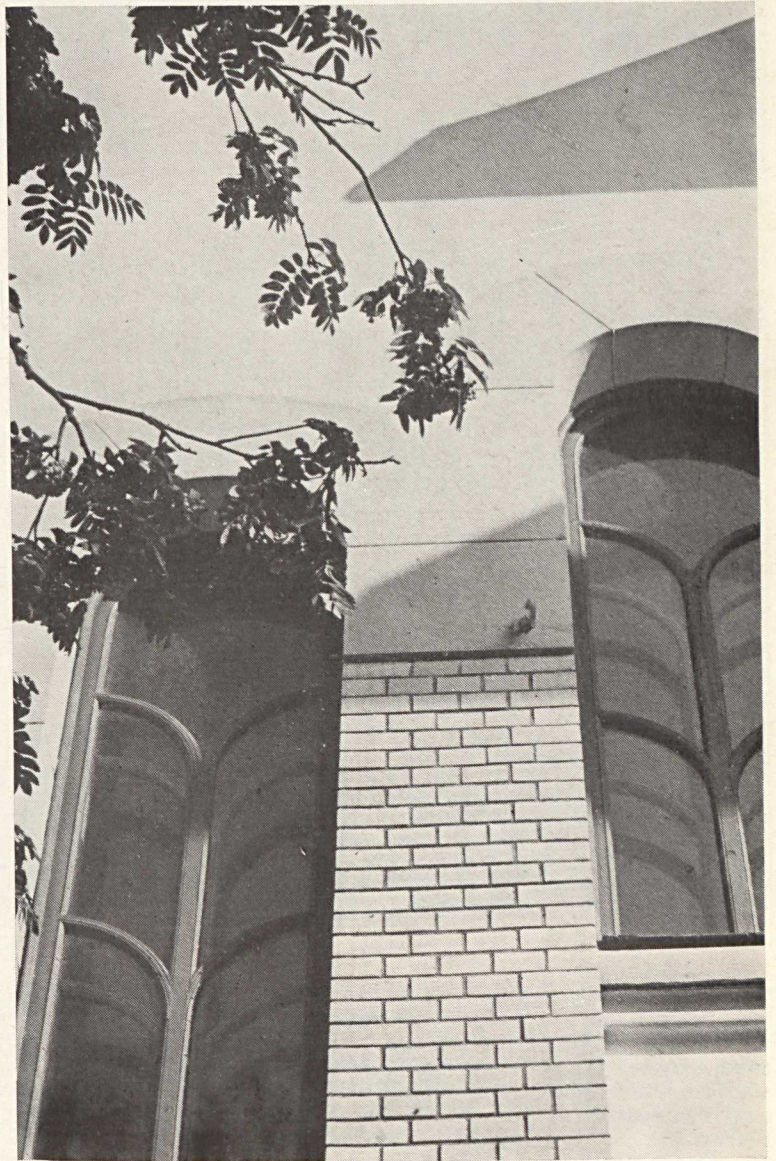
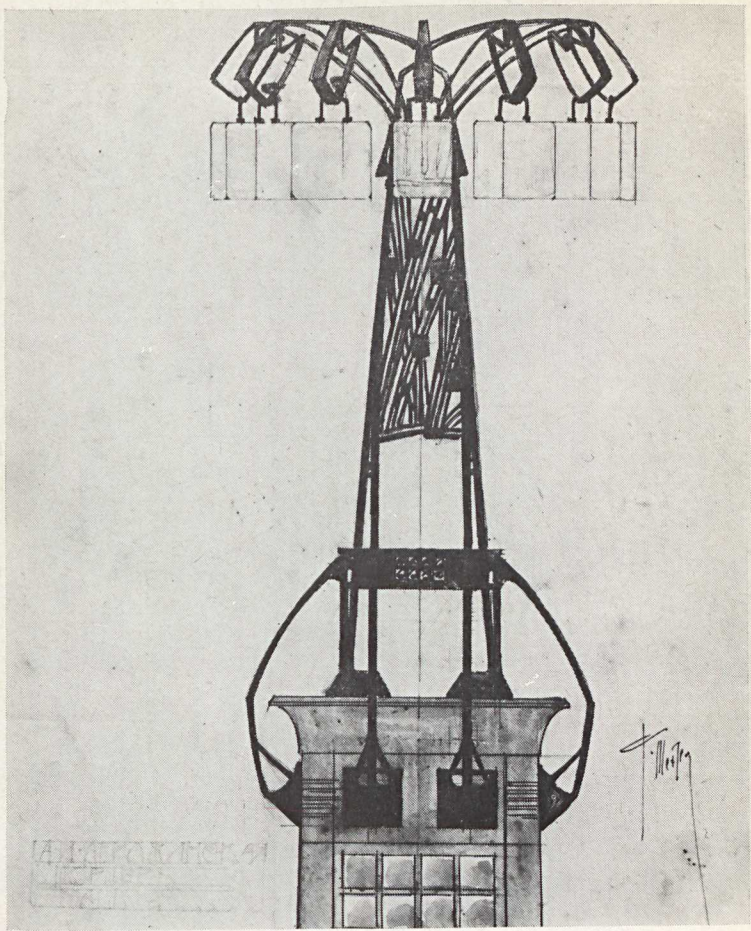
Окна б. особняка Рябушинского 1900 г.

Капитель верхней площадки парадной лестницы в б. особняке Рябушинского. 1903 г.

Ручка двери Московского Художественного театра 1902 г.

Ручка двери в одной из комнат б. особняка Рябушинского 1900 г.

товского. В комплексе выставочных павильонов в Глазго и на Ярославском вокзале, в соответствии с конкретным пониманием семантики образа, глубинная связь с наследием отечественной средневековой и народной культуры выражена и чисто зрительно. Здесь Шехтель выступает в качестве одного из пионеров национально-романтического варианта модерна — неорусского стиля.





Через все творчество Шехтеля проходит тип театрального и шире — зрелищного здания. Это народные театры, народные дома, кинотеатры, дома художественных обществ, стадионы. Особое место в их ряду принадлежит Художественному театру. Это был один из опытов создания театра нового типа, отличного от парадного театра XVIII—XIX веков. Образ его предельно широк и одновременно конкретен. В архитектуре здания как бы материализуется, обретая зримость, этика молодого Художественного театра с его культом демократизма и бескорыстного служения искусству, столь близкая самому зодчему. Воплощением этого проекта Шехтель воздвиг одновременно и памятник своему великому другу, навеки связав эмблемой чайки программу и искания Художественного театра с новаторством Чехова-драматурга, а духовные искания поколения русской интеллигенции конца прошлого века — с русской литературой. Следует заметить, тема Чехов и Шехтель не исчерпывается ни Художественным театром, ни библиотекой-музеем имени писателя в его родном городе Таганроге. По просьбе Чехова Шехтель проектирует два здания Народного дома для Москвы, работает над проектом театра для Суворина. Один из немногих теоретических

манифестов зодчего, озаглавленный «Сказка о трех сестрах: архитектуре, живописи и скульптуре» (1919), вызывает в памяти название пьесы Чехова. Зодчий был страстным поклонником Чехова-драматурга, восхищался удивительной новизной его пьес. Чрезвычайно важное место в творчестве Шехтеля принадлежит торгово-промышленным и конторским зданиям. Шехтеля по праву можно считать создателем нового типа делового и промышленного здания, получившего после его опытов широкое распространение в строительной практике. И здесь зодчий исходит из принципов формообразования, впервые определившихся для него при проектировании особняков. Однако опирается он теперь на иные прототипы. Главным стало переосмысление структуры не древнерусского храма и ансамбля, а готического храма, основанной на повторяемости одинаковых столбов и ячеек-травей, а также выражение каркасности внутренней структуры вовне: огромные окна с узкими простенками соответствуют как бы вынесенным на фасад столбам внутреннего каркаса. Но то, что для готического храма было второстепенным, — соотношение огромного проема и узкого простенка — и находило выражение на боковых и заднем фасаде, для Шехтеля

Фрагмент фасада б. торгового дома Аршинова. 1899 г.

Фасад здания б. типографии «Утро России» 1907 г.

Фрагмент фасада Ярославского вокзала 1902—1904 гг.

Рельеф над входом в б. собственный дом Шехтеля на Б. Садовой. 1909 г.

стало основой художественной выразительности композиции фасада. Другой прототип — фабричные корпуса середины второй половины и конца века. Существовавшая за гранью искусства сугубо утилитарную композицию последних зодчий не только художественно переосмысливает, но и делает предметом высокого искусства, перенося ее на здания банков и торговых домов, которым прежде традиционно придавался дворцовый облик. К рационалистичности и лаконизму торгово-промышленных зданий Шехтеля примыкают спроектированные зодчим многоквартирные жилые дома (Строгановского училища на Мясницкой, ныне ул. Кирова, Шамшина на углу современных ул. Фрунзе и Маркса-Энгельса). Эти здания сближают с торгово-промышленными зданиями широкое использование введенного в практику именно Шехтелем светлого облицовочного и глазурованного кирпича, строгость энергичных ритмов,



Угловая часть
б. особняка
Рябушинского, 1900 г.

характерная тенденция к укрупнению масштабов. В противоположность архитектуре XIX века с ее господствующей ориентацией общественных зданий на жилье у Шехтеля при проектировании жилых домов определенно проявляется противоположная тенденция к укрупнению форм, увеличению масштабов, ударности ритмов. Новаторству Шехтеля — проектировщика отдельных зданий не уступает мастерство и новаторство Шехтеля-градостроителя. С его именем по праву должны связываться представления о новых принципах включения зданий в исторически сложившуюся застройку и о новых приемах ансамблевости. До Шехтеля, до начала XX века ансамблевость понималась прежде всего как использование родственных стилевых форм. У Шехтеля главным средством включения зданий в городскую среду становятся согласованность масштабов, ритмики и подобие объемов и силуэтов существующей и новой застройки, то есть принцип пространственных взаимосвязей, принцип живописно-ритмической композиции, применявшийся им широко уже в особня-

ках и усадебных комплексах. Кажущиеся сейчас случайными выступы и членения Боярского двора на Старой площади или дома Московского купеческого общества в Малом Черкасском переулке были продиктованы необходимостью органично связать архитектуру этих сооружений со стенами и башнями стены Китай-города. Принцип ритмико-размерных соответствий и подобий — основной для Шехтеля-градостроителя.

Революция жестко и бескомпромиссно поставила перед Шехтелем, как и перед другими его современниками, вопрос: с кем быть, куда идти? Зодчий без колебаний выбрал Советскую Россию. Он продолжает активную работу общественного деятеля, оставаясь в 1917—1922 годах на посту председателя Московского архитектурного общества, выступает в числе организаторов и состоит членом жюри многих архитектурных конкурсов, сам принимает участие в некоторых из них (конкурсы на проект памятника 26-ти бакинским комиссарам, мавзолея В. И. Ленина, крематория). Шехтель занимает пост председателя отдела художественной промышленности при НТО ВСНХ, он член Комгоссора (Комитета государственных сооружений). И после революции зодчий всеми силами стремится к активной проектной и строи-

тельной деятельности. По его проектам сооружаются павильон Туркестана на сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве, производственные корпуса и поселок завода в Болшеве. Зодчему принадлежит архитектурная часть проекта ирригации Туркестана (проект обводнения Голодной степи). Грандиозный по тем временам замысел предусматривал преобразование огромного района и подлинно комплексное строительство ирригационных, административных, общественных, культурно-бытовых и жилых зданий. Незадолго до смерти Шехтель создает оставшийся, как и большинство его послереволюционных работ, неосуществленным транспортно-гидротехнический комплекс Днепрогэса (плотина, электростанция, мосты через Днепр). В первой половине 1920-х годов Шехтель уже не определяет художественную атмосферу и новые искания в зодчестве. Время, однако, вновь подтвердило справедливость сказанного поэтом: «большое видится на расстоянии». Для нас творчество Шехтеля — неотъемлемая, чрезвычайно ценная часть нашего культурного наследия. Представляя напряженные искания и плоды интенсивнейшей деятельности одного человека, оно одновременно выступает олицетворением целой эпохи в архитектуре.

Праздники и будни завода «Восстание»

Анна Панфилова

Художественный коллектив завода: В.Крюков, Ю.Манелис, С.Моисеенко, Е.Ляховский (директор), Е.Вихрова

С.Моисеенко
Сервиз «Янтарный»
Хрусталь,
гутная техника

Е.Вихрова
Композиция
«Белая вуаль»
Стекло, роспись
белой эмалью

Е.Вихрова
Композиция
«Театральный букет»
Молочное стекло,
роспись люстрами



Наша стекольная промышленность очень многим обязана заводским художникам. Всего два десятилетия назад именно они, полные творческих идей и плененные красотой и декоративным богатством материала, помогли возродить искусство художественного стеклоделия. Как триумф стекла проходят в памяти выставки декоративно-прикладного искусства тех лет: сколько новых имен, удивительных находок, какой мощный взрыв творческой энергии! На художественных советах одно за другим звучали названия не известных ранее стекольных заводов, которые только с приходом профессиональных художников обрели свое неповторимое, своеобразное художественное лицо.

Художник необходим был промышленности как генератор новых идей, вкусов, настроений, как единственное компетентное лицо в вопросах эстетики бытовой вещи. Но и художнику нужен был завод. Он давал ему радость ежедневного контакта с материалом, открывал путь к овладению всеми доступными стеклоделю приемами и техниками декорирования.

Результаты достигнутого альянса не замедлили сказаться: художников вытеснила и закалила суровая производственная практика, а стекольные заводы смогли поднять эстетический уровень своей продукции и предоставить торговле новые изделия из стекла и хрусталя. Долгие годы стоявшая перед промышленностью проблема насыщения рынка, казалось, исчерпана. Но на смену ей пришла проблема «удовлетворения спроса».

Конъюнктура рынка — вещь неустойчивая. Позавчера покупателя устраивала любая стеклянная посуда. Вчера рынок потребовал престижного хрусталя. Сегодня он просит изделий необычных, оригинальных, уникальных...

Стекольные заводы буквально лихорадит на ежегодных оптовых ярмарках от необ-

ходимости оперативно менять свой устоявшийся, отлаженный ассортимент. Производство волей-неволей учится адаптироваться в изменчивом климате покупательского спроса. Усложнилась и задача заводских художников: разработка отдельных изделий массового тиража уступила место формированию целостного художественного образа фирменной продукции предприятия, небольшие тиражи которой несут в себе ту долю уникальности и самобытности, которую ждет сегодняшний требовательный покупатель. Творческая суть новой задачи нашла активный отклик в изобретательных и энергичных умах.

Разработанные заводскими художниками перспективные коллекции фирменного ассортимента выставлены сейчас в образцовых почти каждого завода. Весной 1982 года массовый зритель увидел их в Центральном выставочном зале Союза художников СССР на Крымской набережной. Велики были восторги грядущего покупателя. Казалось бы, запусти заводы эти изделия в тираж — и проблема «удовлетворения спроса» была бы полностью решена. Однако не все так просто. Попробуем идти от частного к общему, то есть на примере одного завода обрисовать проблему, характерную сегодня для всех стекольных предприятий страны. Проблема, именуемую коротко — «внедрение новых образцов».

Завод «Восстание», поселок Чудово Новгородской области. Завод не мал — не велик (3 млн. выдувных изделий в год и около 35 млн. прессованных). Не молод, но и не стар — в 1976 году отметил столетие со дня основания. Располагает сильным художественным отделом, в который входят четыре художника и бригада квалифицированных мастеров. Имеет молодого, энергичного директора, который ценит своих художников и заботится о престиже фирмы. Поэтому, памятуя о том, что в выставочных рабо-

тах художников часто кроются зачатки конструктивных идей, оригинальных приемов и методов, которые в дальнейшем получают развитие при создании производственных образцов, Евгений Георгиевич Ляховский всячески поощряет и поддерживает их творчество. Произведения художников завода «Восстание» экспонируются почти на всех союзных и на многих зарубежных выставках.

Творческий потенциал

В начале года в Ленинграде, в «Павильоне России» с успехом прошла выставка творческих работ художников завода «Восстание».

Работы четырех авторов, очень разных по характеру, темпераменту и мироощущению, объединяли роднящие их черты. Сложившиеся на заводе традиции в работе с материалом, почерк мастеров-исполнителей и неповторимые особенности окружающей природы непременно накладывают свой отпечаток на творчество художников. Именно это, скорее осязаемое, чем зримое, влияние и позволило назвать представленные на выставке произведения единой коллекцией и говорить об определившемся художественном лице Чудовского завода.

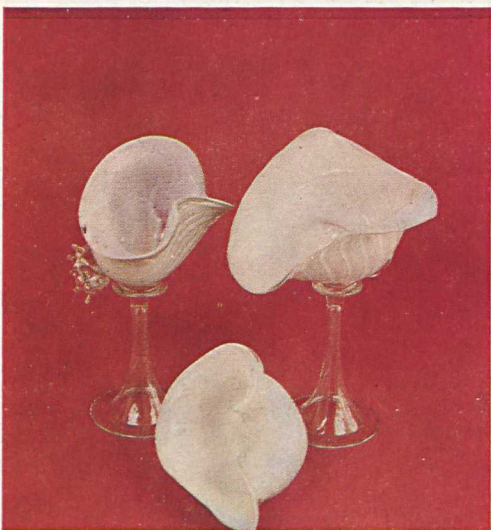
Чем определяется своеобразие художественного направления? Как правило, в основе его лежат традиции производства. Так, на всех выставках узнаваемы работы художников «Красного Мая» — их мажорное многоцветие, их пристрастие к разнообразным гутенским приемам — печатки, рифленки, гофрированный край. Все это — творчески переработанное наследие старых мастеров Болотинского завода. Художникам Гусь-Хрустального традиция подсказала лирически-образный строй произведений и в то же время их монументальную торжественность. Для художников «Восстания» характерно особое внимание к работе с тонкостенным



бесцветным или молочным стеклом. Напомним, что завод был основан как первое в России предприятие по выпуску лампового стекла. На Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года Чудовский завод был представлен ламповыми стеклами и резервуарами, шарами, колпаками, контрабжурами и прочими изделиями. Экспертная комиссия рекомендовала завод к награде «За тщательную работу и хорошую массу, а также за разнообразие и дешевизну изделий». Вероятно, через поколения передалось чудовским мастерам умение выдувать тонкостенные легкие сосуды строгих, четко прорисованных форм, которые стали творческим материалом для сегодняшних художников «Восстания». Например, как образно прочувствовал эту связь времен и поколений Василий Крюков в своей «Старой лампе!» Художественная лаборатория завода — своеобразный микромир. Все его составляющие находятся в тесной взаимосвязи, но каждый привносит индивидуальные, глубоко личностные черты. Солидный, положительный Степан Карпович Моисеенко — заслуженный художник РСФСР, ветеран предприятия — вносит в темпераментные и подчас отвлеченные творческие дебаты здоровую рассудительность, основанную на большом производственном опыте. Он принадлежит к старшему поколению художников стекла, к тем, кто после тяжелых военных лет, на еще не полностью восстановленных заводах начали возрождать на советской земле великое искусство художественного стеклоделия, неся людям радость и красоту. Моисеенко — прежде всего мастер бытовой вещи. Он поразительно точно умеет передать в своих произведениях обаяние уюта и домашнего тепла. Природа — щедрость ее форм, линий и красок — неисчерпаемый родник вдохновения для художника. Он впитывает прелесть тихо-

го свежего дыхания новгородских лугов, прозрачное спокойствие равнинных рек с благодарностью сына земли, вскормленного и воспитанного ею. Для работ Моисеенко характерна традиционная гутенская техника с ее мягкими струящимися формами. Многообразие приемов горячего декорирования в сервисе «Старая Русса», наборе для воды «Волхов», в декоративных вазочках «Туомиси» раскрывает непосредственный и человеческий строй образного восприятия художника, чем-то родственный мастерству народных умельцев. Юрий Михайлович Манелис — главный художник завода. Коллегами ценится его умение отстаивать интересы коллектива и без видимого нажима координировать работу его членов. В Манелисе странным образом уживаются артист и практичный организатор. Противоположные черты его природы проявляются и в творчестве. В гутенских работах игра с горячей стекломассой, очевидное наслаждение его декоративной роскошью всегда подчинены четкой авторской идее. В декоративной композиции «Скоморохи» образ строится через варьирование одной, точно найденной детали: яркого шутовского колпака — неперемного атрибута древнего странствующего актера. Резкий ритм стеклянных «колпаков», их веселое многоцветие великолепно передают атмосферу ярмарочного праздника. Так же и в вазах «Регби» образный пластический мотив, поддержанный выразительным цветовым строем, вызывает явную ассоциацию с напряжением и азартом спортивной игры. Пожалуй, ярче всего дарование Манелиса проявляется в работах, декорированных живописью. Простые формы, выполненные в молочном стекле, их нарочитая нейтральность служат фоном, на который художник выплескивает образы, рожденные его романтическим воображением. Легкими свободными мазками, топчай-

шими колористическими нюансами он воссоздает бурную стихию штормового моря, шум горных водопадов и живую тишину садов. Прозрачность люстровых красок, положенных на светящееся изнутри стекло, придает этим произведениям особую воздушность и прелесть этюдной недосказанности. Изысканную грациозность вносит в «чудовский стиль» Евгения Владимировна Вихрова. С первых лет самостоятельной работы она безраздельно увлеклась росписью. Творчество ее на редкость гармонично. Стеклянная форма Вихровой — не просто фон для живописной картины. Изысканная пластика сосудов подхватывает идею живописного декора и помогает созданию третнего, эмоционального образа. Изысканная, нежная роспись, выполненная едва заметными касаниями тонкой кисточки, чем-то сродни искусству кружевного плетения. Так воспринимается композиция «Белая вуаль», где тонкие вазочки из бесцветного стекла, чуть тронутые филигранным белым рисунком, как бы на глазах превращаются в легкую, подхваченную ветром прозрачную ткань. Произведения Вихровой покоряюще женственны. Основная тема ее творчества — хрупкая сиюминутность красоты. Художница умеет прочувствовать ее и в сломанной ветром сухой былинке («Зимний пейзаж»), и в последней роскоши увядающего цветка («Осенний сад»), и в пришедших из прошлого обаятельных женских образах («Немое кино»). Василий Поликарпович Крюков — самый молодой художник в группе и находится у истоков творческого становления. Но, несмотря на молодость, он уважаем как мастер, наделенный неординарностью творческого мышления, глубоким философским проникновением в суть вещей и явлений и удивительно верным врожденным пластическим чутьем. Художник как бы намеренно отказыва-



ется пользоваться всем богатейшим декоративным арсеналом материала, отказывается подчинять его себе. Стекло для Крюкова — не «сырье» для создания образа, а скорее соавтор, некий магический кристалл, сквозь который автор видит сам и умеет показать зрителю таинственную жизнь предметного мира. Реальная вещь и ее отпечаток в одухотворяющем сознании художника — ведущая тема Крюкова. Он мастерски использует контраст утилитарного предмета, данного с достоверной детализацией, и его проекции на прозрачной, гладкой стеклянной поверхности, прорисованной мелкой матовой насечкой. Этот прием многократно варьируется в работах «Старая лампа», «Отражение», «Зеркало». Названные произведения — первый этап на пути проникновения художника в сложную и глубокую тему. Роспись люстровыми красками по бесцветному или глушеному стеклу стала характерной чертой фирменного лица Чудовского завода. Откуда она пришла к художникам «Восстания»? Ветераны завода в своих рассказах упоминают о том, что его владелец И. Е. Кузнецов якобы возил в Париж несколько стеклянных ваз, расписанных заводским рабочим Малашкиным. Какие это были вазы — неизвестно. Кузнецовы — владельцы крупных фарфоровых фабрик в Новгородской губернии, постоянные конкуренты своих однофамильцев — дулевских Кузнецовых. Возможно, приемы росписи по фарфору хозяева завода захотели применить в декорировании стекла. В образцовой заводе почти нет старух, дореволюционных образцов продукции, поэтому корни чудовской росписи затеряны во времени. Но, так или иначе, идея расписывать стекло не глухими силикатными красками, а прозрачными цветными

люстрами жила в коллективной памяти завода. Первым ее уловил Юрий Жульев, работавший на «Восстании» в конце 60-х — начале 70-х годов. Он вводил декор люстровыми красками в виде декоративных поясов (сервис «Гвардейский») или сплошным покрытием («Лунный»). Елена Шапова позднее применила тонкую графичную прорисовку («Зеленая роца», «Кофейный»). Сейчас Манелис и Вихрова работают в новом ключе. Желая гармонически соединить два противоположных начала, они отказались от линейной основы живописи на стекле. Действительно, рисунок с четкими контурами несколько засушивает изделие, тогда как легкая живописная лепка образа, его этюдность как бы растворяется в прозрачности стекла, смягчая, скрадывая жесткую форму. Цветные люстры не нарушают естественную светоносность материала, не кажутся на нем чужеродными. Пропуская свет, оставляя само изделие прозрачным, они оживляют его неожиданными колористическими нюансами, создают ощущение внутренней динамики вещи. Можно ли принять творческие работы, показанные на выставке в «Павильоне России», за основу художественного направления массового ассортимента завода? По мнению художников «Восстания», которое полностью разделяет директор, — не только можно, но и должно. В них найдены, развиты и обыграны традиционные особенности, присущие только Чудовскому заводу: спокойная эlegantность форм, тонкость и чистота стекла, изящный ненавязчивый декор. В таком же ключе создаются художниками и образцы для серийного и массового тиражирования. Производственные изделия художников «Восстания» действительно рекомендуются к выпуску все-

союзными и республиканскими советами. Но пришла пора от праздника творчества заводских художников перейти к их рабочим будням. Из «Павильона России» перенесемся в цеха завода «Восстание».

От образца к изделию

В цехах выработки я не увидела ни одного изделия из тех, которыми аплодировали художественные советы последних лет. Выпускается в общем-то неплохая, но достаточно стандартная продукция — самая настоящая «массовка». Она грамотно спроектирована и качественно выполнена — и только. Фирменных изделий, таких, какими мыслят их художники, завод не выпускает. Почему? Оказывается, выработать художественное направление в русле традиций и возможностей завода еще полдела. Самое сложное — внедрить его в производственную практику. Здесь зачастую оказывается мало таланта и профессиональной подготовленности художников и искреннего желания администрации. Начинается процесс **внедрения** с вопроса: а будет ли новое изделие иметь спрос? Компетентный художественный совет его одобрил, а рядовой покупатель? Решить этот вопрос берутся торговые организации во время ежегодных оптовых ярмарок. Они по опыту знают, что сейчас «идет», а что нет. Что будет «идти» завтра — им неизвестно. Одному представителю торговли не понравилась форма ножки у рюмок в наборе для бара Крюкова (получившем, кстати, отличную оценку художественного совета): «Переделайте — тогда возьмем!» Переделали. Теперь кому-то не понравилась форма пошла — нужна коническая. Сделали

Ю. Манелис
Ваза «Мастерская
художника»
Молочное стекло,
роспись

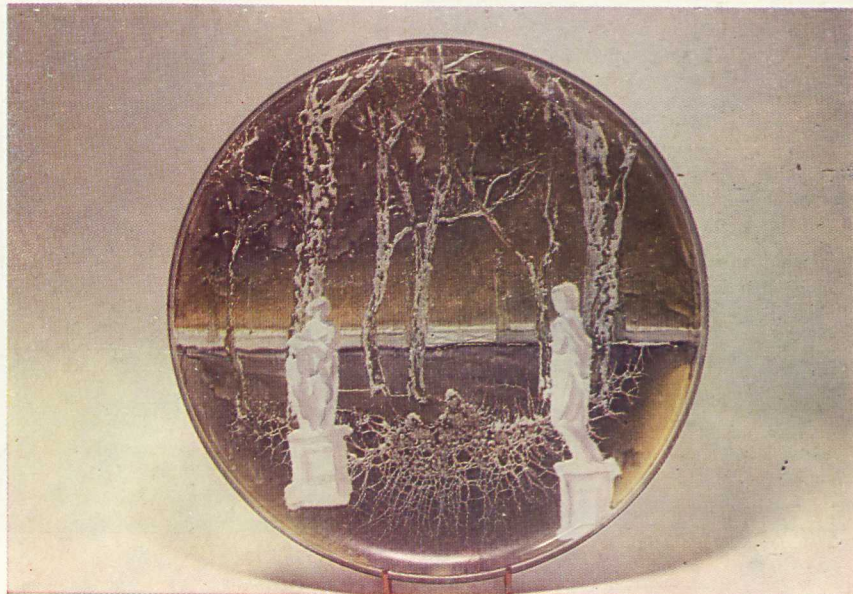
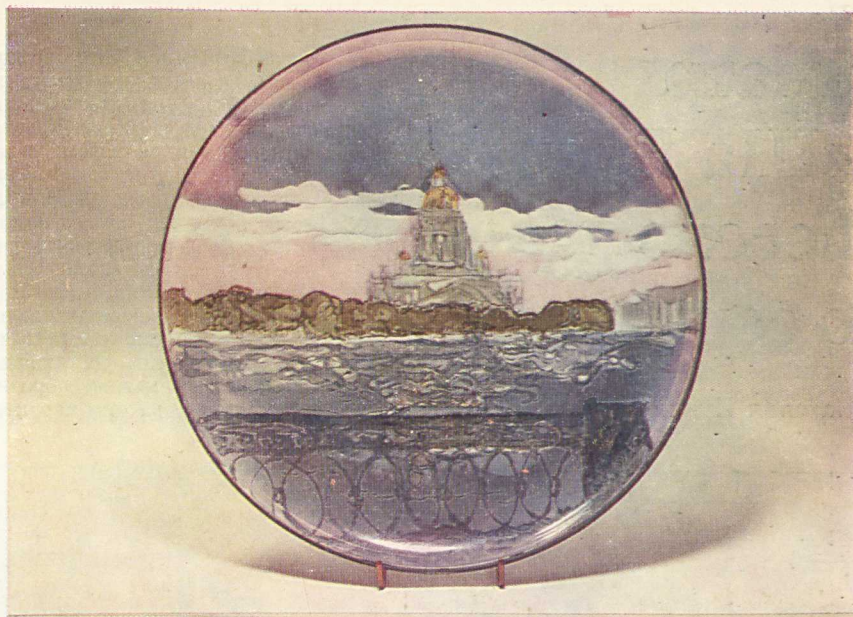
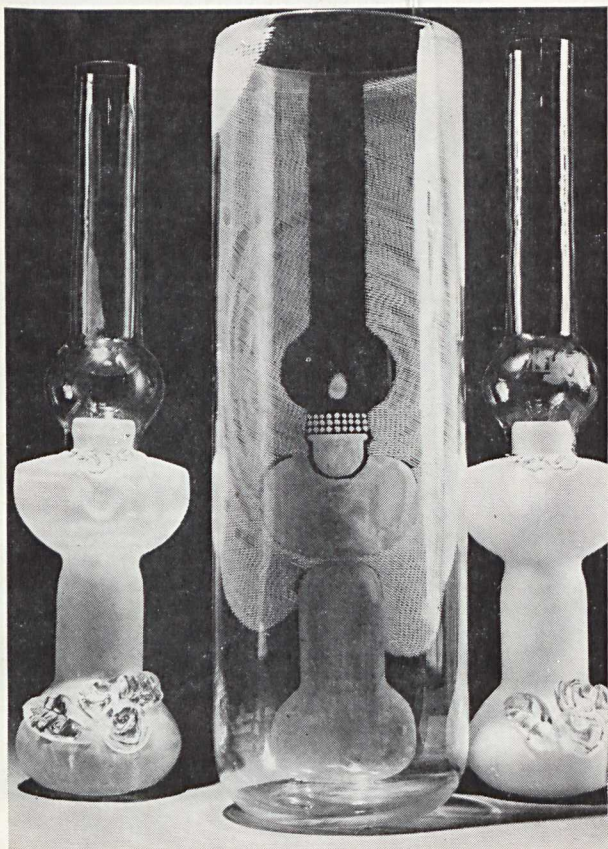
Ю. Манелис
Поющие раковины
Молочное стекло,
гутная техника

В. Крюков
Композиция
«Отражение»
Фаянс, стекло,
алмазная грань

В. Крюков
Композиция
«Старая лампа»
Стекло,
алмазная грань

Ю. Манелис
Декоративное блюдо
«Ленинградский
мотив». Стекло,
роспись люстрами

Ю. Манелис
Декоративное блюдо
«Старый парк»
Роспись люстрами



коническую. Дальше — больше: претензии к декору, к емкостям, к размеру пятачка... В конце концов выясняется, что этот новый набор нужно переработать до такой степени, что выгоднее выпускать старый — он по крайней мере привычен. Виноват ли в этом художник? Нет! Он разработал грамотный, профессиональный образец, с точным адресом — дизайнерски продуманный и композиционно законченный. Но он сделал его настолько самобытным, что торговля побоялась даже опробовать его у покупателя. Спрашивается, для чего же существуют заводские художники и работают художественные советы, как не для того, чтобы формировать вкусы покупателя, предлагая ему интересные, неординарные решения бытовых вещей, и почему их мнение оказывается бессильным при решении производственной судьбы авторского образца?

Но, предположим, торговля дала «добро» — перспективный образец всем понравился. Нужно установить на него цену. Здесь натолкнулись на «подводный камень» бокалы Жени Вихровой — легкие, тонкие, с изящной люстровой росписью. Произошло это... в 1980 году. Завод был заинтересован в том, чтобы цена на них была достаточно высокой — изделие целиком ручной выработки, трудоемкое (выдувание, роспись, дефицитные люстровые краски), выпускать его можно только небольшими сериями, но вещь настолько хороша и необычна, что готовы были пойти на некоторые издержки и попробовать.

Цену на бокалы установили смехотворно низкую — не то рубль, не то полтора — как на обычную рюмку из простого стекла. При такой цене завод не смог бы окупить затрат, связанных с организацией участка росписи, с освоением новой формы масте-

рами-выдувальщиками. В результате еще один образец фирменного ассортимента остался в образцовой. С тех пор прошло четыре года. Директор «Восстания» Ляховский сказал мне, что в этом году на утверждение цен представлено еще восемь новых видов, но когда их утвердят — неизвестно. Комитет имеет расценки на преysкуранные образцы и теряется, когда ему предлагается оценить принципиально новую разработку художника.

Бывают все же случаи, когда перспективный образец преодолел все ступени утверждения, согласования и ценообразования и пришел, наконец, к заводскому конвейеру. Наступает самая сложная для завода задача — «освоение нового вида». Мастера-выдувальщики должны привыкнуть к необычной форме, рабочие цеха обработки — приспособиться к непривычному декору, на все это требуется время. Несколько падает производительность, заводской план не перевыполняется. А если его не перевыполнить — рабочие не получают премий и начнут уходить с завода. Некому будет осваивать новые виды. Единственно, что остается заводу, чтобы соблюсти отчетность, где фигурирует графа «внедрение», — выпускать стандартные изделия с незначительной и непринципиальной переработкой, а план перевыполнять за счет тривиальной прессованной посуды, не требующей затрат ручного труда. И никого не тревожит, что потребитель все настойчивее просит действительно нового и оригинального.

Возвращаясь к проблеме

Таковы нелегкие будни завода «Восстание». К чести его художников и директора надо сказать, что несмотря на все

препоны они активно добиваются того, чтобы продукцию их завода можно было бы узнать не только на выставках и художественных советах, но и на прилавках. После долгих усилий все же добились установок цен на изделия с росписью по образцам Вихровой, организуется участок живописи, постепенно обновляется ассортимент выдувных изделий. Чтобы пополнить рабочие кадры, директор начал строительство жилого дома.

Мечта Ляховского — сделать те три миллиона изделий, которые вырабатываются вручную, не безликой массовой, а малосерийной продукцией высокого художественного уровня, представляющей творчество его художников. По предварительным подсчетам, такая специализация выгодна заводу. Потребитель тоже получит то, чего ждет, — стекло интересное и в определенной мере уникальное.

Частичная специализация на серийном выпуске фирменных изделий могла бы очень помочь в создавшейся сейчас трудной ситуации не только заводу «Восстание», но и другим стекольным предприятиям так называемого «среднего звена».

Нужно для этого не так уж много — довериться чутью и таланту заводского художника, не на словах, а на деле закрепив за ним право на творческий поиск и обеспечив безусловное выполнение его рекомендаций в планировании ассортимента. И не мешать ему, не препятствовать, не задерживать материализацию его идей в создаваемые изделия. Заводские художники работой своей заслужили доверие. Творческий потенциал художников стекольной промышленности очень высок, и пора, наконец, научиться использовать его по-хозяйски.

Театр «Ша Нуар»: весело о серьезном

Наталья Пушнова

Афиша кабаре
«Красный осел»А. Вийетт
Панно «Господа
Славим!»
ФрагментЖ.Шере
«Фарандола»
Афиша кабареЖ.Шере
«Жарден де Пари»А.Стейнлен
Афиша кабаре
«Ша Нуар»Ж.Шере
«Пантомима»

Монмартр, ставший в середине XIX века частью Парижа, сохранил очарование городка, не принадлежащего никакому времени и пространству. Таким его писал Ван Гог: стокрылый холм в золотых полях, черные, совсем деревенские стаи птиц в кольцах солнца; прямо за оклицей уже большой город, снова пашни и проселочные дороги — почти козьи тропинки. Но в 80-е годы мельницы Монмартра уже «вертели лишь под действием ветра парадоксов»¹, а козьи тропинки — все до единой были улицами искусств.

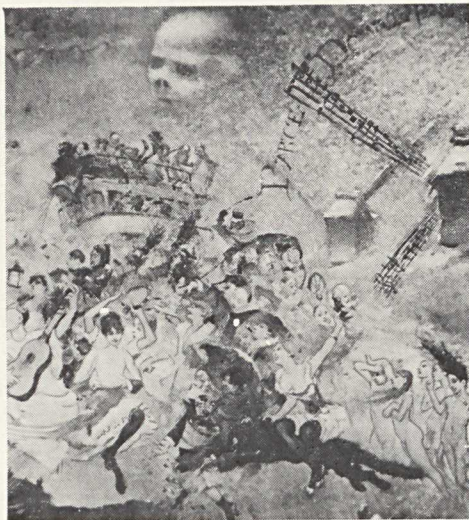
Первыми открыли Монмартр художники. У подножия холма, на бульварах можно было снять самые дешевые мастерские, они всегда соседствовали с кафе. Хозяева кабачков за малую плату предоставляли всем желающим и стол, и комнаты, и ателье.

По старой традиции, в кафе и кабачках встречались живописцы, поэты и критики, композиторы и шансонье, танцовщицы и комедианты.

Богемные компании называли свои кафе

республиками. «Республиканцы» писали законодательства — самые разные, всегда пародийные, они легко и весело «путали» свою жизнь и свое искусство. С этой художественной жизни, самостоятельной, свободной, неуправляемой, и началась история «Республики Монмартр». Вся ее юная духовная сила стремилась к установлению демократии творчества как своего главного закона.

«Республика Монмартр» ставила лишь одно условие перед желающими стать ее гражданами: умение вызвать к себе обостренный интерес любым путем. Однако при всем многообразии монмартрского искусства оно характеризовалось



своего рода единым эстетическим канон. Можно определить этот канон как непосредственное существование художника в условиях сценического, литературного, живописного пространства Монмартра. «Монмартр дал свое имя способу чувствовать, манере жить, творить и выражать свои мысли. В этом смысле Монмартр был символическим, а не географическим местом»², — писал историк Монторгей. Монмартрская действительность была близка к художественному вымыслу. Не только искусство, но вся своеобразная жизнь Монмартра являлась особым театральным организмом, и создавали его такие люди, как Родольф Сали.

Один из самых шумных завсегдатаев монмартрских кабачков, частый гость всех ателье Монмартра, человек необычайной энергии, весьма склонный к всевозможным художественным авантюрам, Родольф Сали поселился здесь в 20 лет, как многие молодые художники, ученики Академии изящных искусств.

В 1881 году Сали задумал возродить на Монмартре «интеллектуальный карнавал» и основал... кабаре «Ша Нуар». Идеологом и философом этого начинания стал основатель знаменитого студенческого клуба и редактор журнала «Гидропат» поэт Эмиль Гудо. Объединяющим началом гидропатии был пародийный стиль научной фантазмагории. Когда клуб «Гидропат» распался, Эмиль Гудо решил объединиться с Сали, который создавал на Монмартре нечто совершенно новое — артистическое кабаре.

Новое заведение не будет театром, — говорил Сали, — хотя, кто хочет, может представлять здесь — только в счет будущей славы. Это не будет кафе-концерт, хотя петь здесь можно с вечера до утра любым голосом. Это не будет пивная для художников, хотя веселый напиток, источник которого найден здесь же, на Монмартре, — единственная плата всем, кто своим творчеством ответит на вопрос: что же такое артистическое кабаре?

В доме 84 по бульвару Рошешуар крохотный зал бывшей почты превратился в

позолоченный уголок времени Людовика XIII. Сали хотел сделать свое кабаре центром новой художественной вселенной, доступной для каждого. Все в кабаре, и прежде всего название, должно было отвечать условиям чисто парижской театральности, традиционным символам легкомыслия и тайны.

По воспоминаниям писателя Мориса Донне, на тротуаре перед входом нашли топщего черного котенка и артистическое кабаре получило название «Ша Нуар». По другим источникам, название кабаре дал рассказ кумира французской богемы конца века Эдгара По «Черный кот». В журнале «Ша Нуар» объяснялось, что



черный кот — древнейший житель холма, пезуит, ведет свою родословную и от дьявола, и от бога. Он воплощает мудрость и хитрость, свободу и вечную потребность в игре.

Организаторы «Ша Нуар», кабаре и журнала, собирались в «Институте». «Институтом» называлось крохотное возвышение — сцена в три ступеньки и маленькая комната за ней. «Перечислить всех посетителей «Ша Нуар» значило перечислить весь Париж, — писал Монтогрей. — Двери открыты для любого прохожего, желающего попасть за кулисы искусства и очутиться рядом с избранником судьбы»³.

Театрализация творческого акта была основным законом «Ша Нуар». Известный «Праздник четырех искусств» — ежегодный карнавал художников — возник во времена «Института Ша Нуар». Шануаристы распространяли диктатуру праздника на всех желающих и нежелающих, так что повседневная жизнь металась с лица Холма. Наряженные паяцами, академичками, французскими солдатами, шануаровцы, иногда несколько сот человек, обходили Монмартр, прославляли Холм, пели песни, читали стихи, призывали коренных монмартрцев присоединиться к шествиям.

Первое время «Ша Нуар» в организации представления следовал принципам концерта. И только один раз в неделю, по пятницам, устраивались артистические вечера «Института Ша Нуар». В эти дни, когда каждый мог принять участие в игре, зарождалась особая атмосфера пародийного кабаре-спектакля. С подмостков «Ша Нуар» начинали выступать все сколько-нибудь известные французские шансонье последних десятилетий XIX века. Сообщество кабаре-танцев поэтов-исполнителей получило название «монмартрской школы».

Однако истинными хозяевами «Ша Нуар» оставались художники. Их участие в жизни кабаре выражалось на первый взгляд неожиданным образом — в самом дерзком и сознательном актерстве. Ка-

кабаре создавалось в равной мере и для артистов, и для публики, и найти совершенно особый принцип взаимоотношений между ними значило утвердить сам смысл существования артистического кабаре — не богомного кабачка и не кафе со сценой для развлечения, а театра равноправных и безусловных участников. И графики, и живописцы, превращаясь в добровольных лицедеев кабаре, с особенным пристрастием играли в то, чего ждала и что подхватывала публика, — чудо взаимного творческого сближения. Они совершенно по-новому подошли и к чисто профессиональной задаче: в основу оформления кабаре лег принцип свобод-



щие принципы кабарежной композиции. Благодаря этому спектаклю, в котором оживали поэтические образы и настроения Парижа, «Ша Нуар» сразу стал «старым знакомым», традиционно парижским местом встреч. Мир, создаваемый Сали и его друзьями, был прежде всего миром непрерывной игры, и потому всем известный персонаж парижских балаганов — Пьеро — стал главным героем кабаре. Надо сказать, что тема «паяца» в культуре Франции конца XIX века занимала очень важное место. Тема эта — искусство быть художником и комедиантом. В «Лунном» спектакле ночь развлечений



брежно, холодно выбрасывались в мир поэтического шабаша, взмывали и уносились в лунное поднебесье богемы. Картина эта играла большую роль в жизни кабаре. В день переселения «Ша Нуар» на улицу Лаваль (это случилось в 1884 году) на Монмартре появилась процессия, которая следовала за иконой, медленно проплывающей по бульварам Рошешуар и Клиши, ее сопровождали громкими песнопениями, торжественными речами и молитвами. Только вблизи можно было увидеть, что икона — это картина Вийетта, услышать что песнопения — популярные шансонетки кабаре, и понять, что



пого движения художественной экспозиции, принцип однодневной выставки, на которой все появлялось необычайно легко, но так же легко и исчезало, где постоянно воссоздавался заново мир, окружающий «Ша Нуар». Художники «Ша Нуар» умели извлекать из жизни города самые любимые парижанами, но и самые тревожные, злободневные темы, благодаря которым создавали столь притягательный и волнующий современников образ «белых эпох».

В искусстве артистического кабаре присутствовали все необходимые театральные компоненты: текст, музыка, декорация, исполнительское мастерство. Однако театрам Монмартра не была знакома соподчиненность сценических компонентов единому драматургическому замыслу. Поэты, художники, исполнители работали самостоятельно, независимо друг от друга.

Искусство композиции в театрах Монмартра заключалось, с одной стороны, в умении не мешать самой жизни в ее непосредственном течении проникать в спектакль, с другой — в моментальном эстетическом осознании жизни, немедленном ее воплощении. Спектакли «Ша Нуар» складывались ассоциативно и продолжались до тех пор, пока оставались интересны, постепенно менялись и, наконец, обновлялись полностью.

Для кабареьеров понятие «театр» было идеальным и не ограничивалось никакими конкретными формами и принципами. Универсальность театральной жизни — ее непрерывность и всеобщность — выражалась в двух девизах: «каждый день — это талантливое произведение» и «все — участники спектакля на Монмартре».

Два представления, сложенные в «Ша Нуар», прошли через историю кабаре: «Лунный» — спектакль о богеме и «Шануарвиль» — спектакль о Франции конца века.

«Лунный» — один из самых любимых шануаристами — возник как наиболее точное, чувственное и духовное вопло-

на Монмартре, вийоновская ночь, отданная на растерзание поэтам и художникам, была временем, враждебным буржуа, миром, где недоступная, самостийная сила фантазии человека творящего сталкивалась с желаниями человека, желающего ее купить и ею наслаждаться. В теме «ночного» искусства распадались романтическая идиллия возможности полного сотворчества зрителя. Соучастие развлекающей публики являлось эстетической закономерностью искусства кабаре, но оно же неизбежно несло в себе манию меценатства и придавало «Ша Нуар» черты артистического рынка. Это драматическое противоречие было извечным, непреходящим и главным моральным конфликтом «Лунного» спектакля. В каждом произведении, созданном шануаристами в духе «Лунного», этот конфликт имел двойное разрешение. Роковая связь Пьеро и буржуа Крок-Мора, факельщика погребального шествия, была всегда гибельна для Пьеро, зато богема заражала, портила, заигрывала того, кто попадал под обаяние пьянящей атмосферы ее жизни.

Лучшая картина Адольфа Вийетта — панно «Господа Славим!» — опрокинутый безумной пляской паяцев балаганный «Страшный суд» — стала центральной декорацией «Лунного» спектакля. В этом холодном, жестоком произведении разыгрывался сюжет спектакля: «Гонимые адской волей... больные люди»⁴ в безумной схватке со страшным в своей осязаемости потоком наслаждений уносились к луне. Придав всем героям поднебесной оргии знакомые черты шануаристов и некоторых посетителей, художник стилизовал портреты, словно наделил их единой маской — гримасой Пьеро, мало того, придав этой маске характер безобразной порочности; но при этом одел героев в безукоризненные черные фраки. Эта картина Вийетта, как и все другие поздние декорации кабаре, несла в себе оскорбление публике, ибо классически незбытые качества буржуа — преуспевание, респектабельность — издевательски не-

в шествии участвуют знаменитые кабарежные герои, сопровождаемые шумной толпой друзей и поклонников, появившихся у «Ша Нуар» за три года. Эта дерзкая с «подменой» импровизация была понятна самой широкой публике улиц... Теперь вся компания, что не давала покоя Монмартру, начинала свой ежедневный ночной праздник с улицы Лаваль. Отсюда вели шумный обход по Холму пожарная команда Шануарвила и его полицейские. Здесь избирали теперь мэра Монмартра, который «прогуливал свое фальшивое Величество в сюртуке и высокой шляпе с приклеенной на ней трехцветной лентой»⁵. Здесь восходили на престолы короли различных фантастических государств, здесь же они окружали себя бойкими свитами, здесь, в зале Вийона, собирались парижские натурщицы, чтобы получить из рук художников корону муз — фригийский чепчик — «знак добродушной республики «Монмартр»»⁶.

Так неожиданно возник совсем необычный новый спектакль «Шануарвиль», и «Ша Нуар» на улице Лаваль получил название «Шануарвиль».

Игра в «Шануарвиль» стала универсальным воплощением принципа художественной композиции в артистическом кабаре, игрой в Эльдorado Третьей Республики, игрой, которая дала столь изощренно-точный образ своего времени, духовный и социальный.

По старинной традиции, два символа народного театра — месяц и солнце издавна украшали фасады балаганов. В «Ша Нуар» вспомнили этот обычай, и театральная вывеска балаганов в конце XIX века досталась в наследство артистическому кабаре, а затем и другим театрам Монмартра.

Луну и солнце для фасада кабаре сделали лучшие мастера-графики. Адольф Вийетт придумал Ша Нуара Первого — зазывалу. Цепко обвив хвостом серебряный месяц, кот готов был спрыгнуть вниз, вцепиться в прохожего, в раздумье

Румынский керамист Ион Берендя

застывшего у входа, и затащить его в кабаре. Нуар Первый — нищий, хитрый и голодный король Монмартрской богемы, заманивал очередную жертву, для которой будет выступать. На крыше дома на улице Лаваль, в лучах золотого солнца, восседал король Ша Нуар Второй, спокойный и неподвижный хозяин Монмартра, нарисованный Александром Стейнленом. Кот дремал, согретый ореолом славы, недоступности и величия. И прохожие понимали, что положение «Шануарвиля» неколебимо, и буржуа мог безобязательно войти сюда, не особенно страшась хулиганских выходов богемы, возможность которых так чувствовалась в повадке Ша Нуар Первого. В оформлении «Шануарвиля» сталкивались, как в жизни, все монмартрские стихии. У парадного подъезда, в окружении кадок с пальмами (как в Версале) стояла, заманивая прохожих, нагая монмартрская Венера; ее охранял почетный караул — швейцарский гвардеец, который вдобавок должен был трижды ударить алебардой по ступеням, возвещая о приходе гостей. Сначала посетитель попадал в зал Вийона — главный зал для гостей, стены которого были украшены огромными «аллегорическими» панно Вийетта. Оконный проем занимал большой витраж Вийетта. В центре был изображен Трон Удачи — слепой Золотой Теленок в пурпуре восседал на железном сундуке. Тут же дева Мария, стоящая в уличной грязи, Поэзия, за подол которой цеплялся безногий нищий, Юдифь, несущая на блюде голову Пьеро. Зал украшал камин с двумя византийскими колоннами. На колоннах величественно стояли два кота-иезуита, их человеческие лица были обращены к девизу «Ша Нуар»: «Montjouer-Montmartre»⁷. Тут лежали два каменных молитвенника, и даже на них резвились черные коты. Стены были украшены оружием, восточными и африканскими масками, полки ломались от самых разных, часто непонятного назначения, предметов. Множество вещей окружало пришедших в «Ша Нуар». На первом этаже «Шануарвиля» находились также Зал Советов (Конвент), Молельня, Ковчег, Вверх, к Залу Праздников вела лестница Чести — узенькая настолько, что два человека уже не могли разойтись здесь.

«Шануарвиль» был художественным произведением, коллективным творением, воплощенной идиллией свободной жизни. В «Шануарвиле» продолжался конфликт «Лунного», но он разрешался компромиссом. «Шануарвиль» вел зеркально-двойственную жизнь. Если по статусу артистического кабаре оно доступно любому, кто пожелает в нем участвовать, то в действительности стать героем и кумиром здесь можно было лишь по протекции кого-либо из Института и при поддержке Сали. Художественная независимость ценилась выше всего, но «Ша Нуар» был ярмаркой сбыта творческого «товара». Иначе говоря, город «Шануарвиль» был удивительным отражением первых десятилетий Третьей Республики. «Бель эпок» получила свой маленький город — образ, построенный с наслаждением, пристрастно, шумно, шикарно. «Шануарвиль» был внутренне привязан к государственной этике, он стремился быть Францией, Парижем, Монмартром, Искусством, но оставался своеобразным ироническим музеем скандалов, событий и настроений своего времени. Так, в 1887 году Вильсон, зять президента Гриви, организовал торговлю орденами Почетного Легиона и использовал свое родственное положение для личного обогащения. Каждый француз, имевший в кармане достаточное количество денег, мог через Вильсона купить орден Почетного Легиона. Только разразился этот скандал, Родольф Сали, украсив свою грудь орденами всех стран и народов, уже раздавал награды единомышленникам.

Очень важную роль в формировании искусства артистического кабаре сыграл журнал, издаваемый с 1882 года. Он был задуман как сборник литературных игр и пародий — антология кабаре. Его

главный редактор, писатель Альфонс Алле и критик Франциск Сарсе вели на страницах журнала непрерывный диалог в рассказах и критических статьях, и диалог этот прославлял «Ша Нуар» как самый серьезный театр своего времени. Истинные и выдуманные происшествия с шануаристами попадали на страницы журнала. Постепенно шануаристы обрели каждый свою шаржированную маску, затем маска каждого — свое невероятное и бесконечное приключение, и, наконец, главные участники «Ша Нуар» сами настоящие поверили в эти художественные авантюры, что стали действовать от лица своих героев. Забавная игратопишь вскоре превратилась в «Золотую книгу Черного Кота».

В журнале «Ша Нуар» существовала большая рубрика «Научная хроника», где в «манере варваров» преподавались стихосложение, французский язык, медицина, химия, физика — «Институт Ша Нуар» предлагал целый курс наук и искусств. Эти тексты, полные сарказма, юмора, между прочим, не были подделкой, напротив, отличались буквальной, школьной точностью и предзнавались «тупому буржуа», ибо многие художники и поэты «Ша Нуар» были еще и учеными: химиками, физиками, механиками, изобретателями.

В 1887 году в Зале Праздников торжественно открылся Театр Теней, сконструированный Морисом Изабэ по плану Анри Ривьера.

Сложную механику Театра Теней «Ша Нуар» изобрел Анри Ривьер, художник, физик и химик, он же сконструировал проекционные аппараты. Драматургия Театра Теней была стилистически близка художественному языку кабаре: неизменной сюжетной основой ей служили рисунки, изображающие действие, комментарий же, сопровождающий спектакль, импровизировался и не подчинялся внутренней цензуре жанра написанного текста. Таким образом, «Ша Нуар» использовал принципы искусства кабаре, но теперь в ином, более профессиональном качестве, в форме театрального спектакля.

Кабаре выдвигало идеалистические принципы взаимоотношений между актером и публикой. Но создать «театрокранию», касту людей, для которых художественные средства искусства стали бы органически инструментами духовной жизни, а жизнь — единым художественным произведением, оказалось невозможно.

И «Ша Нуар», так любимый парижской публикой, был ею же и уничтожен, превращен в своеобразный музей «бель эпок»: слишком благожелательно настроенная буржуазная публика требовала от художников кабаре неизбежных духовных компромиссов, а для себя — необходимого морального комфорта.

И «Ша Нуар», долгие годы занимавший положение первой профессиональной сценической школы для свободной богемы Монмартра, постепенно утрачивал свое значение. Едва намеченные в «Ша Нуар» новые жанры малых театральных форм становились самостоятельными явлениями, и каждое получало своих приверженцев и свои подмошки. Открывались разные кабаре: стилизованные, имитирующие традиции разных времен и народов; специальные своеобразные клубы по интересам; увеселительные, где совершенствовалось искусство и ремесло развлечения. Парижские шансонье создавали свои кабаре, некоторые из них превращались в театр одного актера, в других искали удачу многие и многие неизвестные артисты. В 1897 году, после смерти Родольфа Сали, «Ша Нуар» закрылся.

Трудно представить сосуд, резко отличающийся от всех прошлых сосудов, от прошлой керамики. Так же трудно предположить, что художник может абстрагироваться от накопленного опыта, отказаться от художественной памяти, решительно переломить наследие, стереть многовековые традиции. Молодой румынский керамист Ион Берендя создает сосуды. Это, бесспорно, возврат к прошлому, но без привкуса стилизации, которая свела бы намерения автора до простой археологической копии. Свободные формы, создаваемые художником, носят кажущийся характер утилитарности, занимая в то же время четко обозначенное место в окружающем пространстве.

Песчаник — это единственный материал, в котором работает Берендя. Подобная керамика, изготавливаемая из жесткой, очень плотной, непрозрачной и звонкой пасты, часто использовалась на Востоке. Она создает ощущение простоты и ладности. В Европе в течение многих веков она считалась чисто крестьянской. В последнее время произошла значительная переоценка отношения к этому виду керамики. Характерно, что для Иона Беренди память о керамике неолита на территории Румынии и о римских сосудах является постоянной отправной точкой, однако она никогда не стесняет его творческой фантазии.

Подобный контакт с прошлым предполагает не только тонкость интуиции художника, способного передать вечные истины, ни в чем не предавая современности, но и страсть ученого к прочтению и пониманию исторических форм. Поэтому в произведениях Иона Беренди, наряду с намеками на очень древний тип, восходящий к керамике неолита, мы находим свежесть и новизну современного решения. Настойчивость, с какой он пытается как можно глубже ответить на остросовременные стремления к прекрасному, направляет его творчество к натуральным формам. Его возможности неисчерпаемы, под внешней случайностью и гибкостью керамических форм скрываются конкретные природные формы. В работах Иона Беренди привлекают отсутствие симметрии, динамичная неуравновешенность композиции, предполагающей постоянное движение и развитие, способность к постоянному созданию новых взаимоотношений со средой. Материал, избранный художником, равно как и разнообразие форм, которые он создает, отвечает необходимости полностью и с максимальной чувствительностью подчиниться жесту, руке художника, которая моделирует форму. При кажущейся простоте и экономии средств выражения Ион Берендя создает художественные произведения большой содержательной насыщенности. Независимо от того, предназначена ли его работа для общественного здания (когда он делает монументальную керамику) или обычной жилой квартиры, художник всегда преследует две цели: богатство внутреннего содержания и отсутствие внешней активности в окружающей среде, любого принуждения к общению. Впечатляющая выразительность форм, которую создает из керамики Ион Берендя, происходит, с одной стороны, от свободного общения с материалом, а с другой — от желания актуализировать (но не воспроизвести) формы, уже существующие в культурных традициях, открывая тем самым зрителю широкие горизонты для фантазирования.

(По материалам румынской печати)

¹ Карко Ф. От Монмартра до Латинского квартала. Л., 1927, с. 35.

² Montorgueil G. Le vieux Montmartre. P., p. 38.

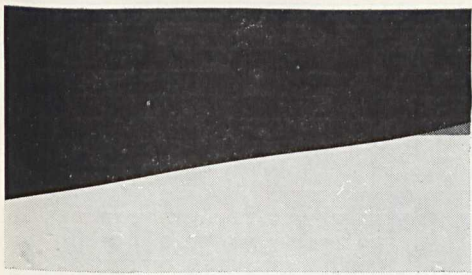
³ Montorgueil G. Op. cit., p. 41.

⁴ Goudrau E. Poemes. P., 1879, p. 105.

⁵ Valbel H. "Les shansonnières et les cabarets artistiques". P. 1899, p. 73.

⁶ Montorgueil G. Op. cit., p. 42.

⁷ Идиоматическое выражение, означающее «Монмартр — играющая гора».



Расписные ковры Витебщины

Евгений Сахута



Мастерица по росписи ковров Алена Богаткевич Село Курдеки

Наряду с растущим интересом к народному и самостоятельному творчеству время от времени дает о себе знать несколько гипертрофированный интерес к неустоявшимся в художественным явлениям. Переоценка и искусственная актуализация этих локальных явлений в современной художественной практике несут издержки в искусстве и культуре в целом. Однако наблюдение специалиста, знатока народного искусства за стихийными проявлениями творчества широких масс безусловно необходимо. В этом убеждает статья, которую мы публикуем.

В 40—50-е годы картины с розовыми лебедами, пышнотельными красавицами, ядовито-зелеными пейзажами наводнили рынки, их распространяли бродячие продавцы. Среди этих низкопробных изделий мы часто не замечали подлинных произведений народного искусства — расписных ковров. Причины здесь разные. Во-первых, в белорусском народном искусстве наименее исследована, пожалуй, художественная роспись. Это сравнительно молодой вид народного искусства, получивший распространение преимущественно с конца XIX века. Во-вторых, расписные ковры на рынки не вывозили, писали для себя или по просьбе соседей, реализуя свои художественные потребности, выражая свое стремление к изображению богатства и красоты природы.

Поворотным моментом в отношении к этому виду народного творчества можно считать 1978 год, когда во Дворце искусств в Минске открылась первая выставка расписных ковров, организованная комиссией по работе с народными ма-

стерами СХ БССР. Весьма скромная по масштабам, она тем не менее открыла оригинальный вид народной росписи, не замеченный до сих пор ни домами народного творчества, ни музеями, ни любителями народного искусства. Особого расцвета искусство расписных ковров достигло в 20—50-е годы, когда интенсивная перестройка деревни, улучшение интерьера народного жилища потребовали новых видов его декоративного украшения. Расписные ковры по композиции и колористике были более богаты и одновременно менее трудоемки, чем тканые или вышитые, к тому же сожженная в войну, изголодавшаяся по красоте деревня жаждала возродиться как можно быстрее. Яркие, сочные, близкие народному пониманию красоты, расписные ковры создавали в интерьере мажорное настроение, удачно гармонируя с ткачеством, керамикой, вышивкой и другими традиционными видами народного искусства.

Своеобразные центры с оригинальной стилистикой и характером росписи сложились во многих регионах Белоруссии. Наиболее интересный и богатый из них охватывает запад Витебской и север соседней Минской областей: Докшицкий, Глубокский, Шарковщинский, Миорский, Поставский, Мядельский районы. Во многих деревнях еще совсем недавно работали талантливые мастера, выполняющие заказы односельчан, к наиболее известным обращались с просьбами со всей округи. И хотя каждый мастер выработывал свой стиль росписи, свою оригинальную манеру, в целом здешние ковры образуют единую, характерную только для этих мест, картину развития народной росписи, что позволяет легко отличать их от подобных произведений других регионов Белоруссии.

Основой для росписи являлся льняной дмотканый холст стандартной ширины (70—80 см), которую давала заправка ткацкого стана. Для ковра (дывана) сшивали два полотнца, реже писали на одном полотнище, изделие при этом называлось полуковром (паудыван). Широко бытовали также «макатки» — маленькие, в четверть ковра (половина полотнища) изделия, которые нередко выполнялись в виде своеобразных салфеток, укрепленных на стене ромбообразно и даже с бахромой по нижним краям. Анилиновыми красителями холст тонировали в черный цвет, затем мелом наносили контуры рисунка. Если роспись выполняли масляными красками, холст в пределах рисунка предварительно грунтовали олифой или мелом. Очень часто пользовались вырезанными из бумаги трафаретами, с помощью которых набивали основные плоскости рисунка, которые затем доводились вручную. Как вспоминает одна из лучших мастериц Леонида Ючкович из д. Курдеки Докшицкого района, трафареты использовали совсем не ради повышения производительности труда (в этом не было необходимости, так как на рынок подобные изделия почти не поставлялись), а лишь для правильной, симметричной организации композиции.

Принципы художественного языка, композиции, стилизации мотивов росписи аналогичны другим видам местного народного искусства. Наиболее близкое сходство обнаруживается в тканых и вышитых коврах, широко здесь распространены. Центр композиции обычно занимает богато разработанный букет цветов, перевязанный лентой или поставленный в корзину, вазу с ручками либо сосуд иной формы. Чувствуется здесь влияние мотивов, характерных для средневековых изразцов и сохранившихся в некоторых видах народного искусства.

Перевитые лентой букеты напоминают западноевропейские ткани, которые можно было увидеть в местных культовых и усадебных интерьерах. По краям композиции обрамляется гирляндой из цветов и листьев. Довольно часто включаются изображения ласточек, голубей, павлинов, кукушек, расположенных обычно по обе стороны букета. На полуковрах и макатках зооморфные мотивы

часто занимают главенствующее место в композиции, нередко также выполненные в наивно-реалистической манере львы, олени, стоящие друг против друга. Встречаются буколические картинки, а также более или менее ярко выраженные кичевые мотивы. Однако в большинстве случаев расписные ковры демонстрируют подлинное народное понимание стилизации, колористики, рисунка и естественно вписываются в общую картину развития народного искусства. Особенности колорита и композиции в значительной степени зависели от применяемых красителей. Работы Марии Попок (Лещинск Мядельского района), Ивана Занковича (Любовши Вилейского района), Владимира Бабича (Микулино Глубокского района), Эдуарда Спраговского (Видлы Поставского района), Михаила Морозко (Пестуни Миорского района) и других, выполненные масляными красками, показывают стремление авторов к реализму, к определенной детализровке. Букеты чередуются с травкой, на листьях — сеточка прожилок, цветы нарисованы объемно, со светотенями, в них легко угадываются розы, хризантемы, ромашки, колокольчики, георгины, незабудки. Колорит сдержанный, преобладает голубовато-зеленоватая гамма, которая оживляется вспышками желтовато-охристых, красновато-коричневых пятен. Роспись будто мерцает на глубоком черном фоне, создавая впечатление благородства и сдержанности. Листья и цветы — словно аппликация по ткани, впечатление это усиливается тем, что масляные краски при высыхании создают выпуклый рельеф изображений. Несколько иная стилистика работ Анны Курилович из Шарковщины. К подробной моделировке растительных мотивов она не стремилась, зато заполняет цветом почти все поле, четко разделяя его на зоны участками чистого фона. Создается впечатление, что на творчество мастерицы повлияли фабричные набивные скатерти, широко распространенные в 50-е годы.

Заметно отличаются ковры из Докшицкого района. Здесь предпочитали клеевые краски: мел или зубной порошок разводили на столярном клею, добавляя какой-либо краситель. Ковры отличаются необыкновенной декоративностью, условностью растительных мотивов, выполненных яркими локальными цветами. Энергичными мазками-оживками изображались сочные гроздья сирени, сильно стилизованные розы, колокольчики, ромашки. В большинстве же случаев фантазия мастеров не сдерживалась натурой, цветы выполнялись лишь «по мотивам» реальным. Например, Алена Богаткевич из д. Курдеки говорила: «Рисовали обычно те цветы, которые росли под окнами, но часто такое нарисовать, что и сама не знаешь, какой это цветок».

В этой же деревне живет одна из лучших мастериц — Леонида Ючкович. Родом она из соседней деревни Витахмо, своеобразного местного центра росписи, где училась у Лидии Коляго, Юлии Русакович и других мастериц — вероятных авторов такого стиля росписи. В коврах встречаются макетки с голубями, «свириными» львами, похожими на добродушных кошек. Кстати, Леонида Ючкович (как и многие другие мастерицы) — хорошая ткачиха, вышивальщица, вязальщица, что помогает ее творчеству удерживаться в рамках местных традиций народного искусства, избегать безвкусицы и пошлости.

Недавно возникнув и бурно развиваясь, этот жанр народного искусства так же неожиданно стал исчезать. Заниматься росписью ковров перестали совсем недавно, множество их еще можно отыскать в деревнях. Есть уже и попытки профессиональной интерпретации народных росписей. Например, художники научно-исследовательской художественно-экспериментальной лаборатории Управления художественной промышленности БССР пробуют создавать декоративные изделия для современного интерьера, украшенные росписью по мотивам ковров Витебщины.





Первые впечатления от книги * вызывают сомнение в ее содержательности. Слишком пестра желтая с коричневыми пятнами тонкая обложка, малы формат и объем (не хочется называть ее «книгой», а скорее «книжонкой»), легковесна точно бы рассчитанная на подростков занимательная интонация начальных абзацев текста. Но первое впечатление обманчиво.

В. Л. Глазычев, по-видимому, сознательно отказался от того, что иногда называют «заучиванием» текстов, предназначенных для широкого читателя. Язык его прост потому, что он хорошо знает факты и ясна его мысль. Обильный, интересный исторический материал и явно свободное оперирование им составляют силу книги.

В ней нет громоздких теорий, заумных гипотез. Идет насыщенный информацией рассказ об относительно недавно установленных наукой достоверных деяниях древних строителей и о самых простых, очевидных выводах из этого фактического материала. И по мере чтения книги быстро исчезают первоначальные сомнения. Увлекает конкретный и точный рассказ о, так сказать, «приоритетах» доисторического созидания, о таких, по существу, изобретениях (В. Л. Глазычев так их часто и называет), как первый дом, первый каменный, первый город, первая улица, первое окно, дверь и т. д. Сообщение о том, что сделано (факт), неразрывно связывается с изображениями о том, как могло быть сделано, как использовалось, каковы были исторические условия труда.

Едва ли архитекторы в массе знакомы с реальностями, о которых щедро сообщает В. Л. Глазычев. Специальная, предназначенная для архитекторов, отечественная литература о первых шагах зодчества крайне мала, ограничиваемая изданной почти 20 лет назад книгой «О происхождении зодчества» В. Ю. Пиркунова и им же написанным разделом «Первобытно-общинный период. Зарождение зодчества» в 1-м томе 12-томной Всеобщей истории архитектуры, который появился 14 лет назад. Этому тому ВИА предшествовал том первого изда-

ния ВИА, выпущенный 40 лет назад, в котором раздел «первобытно-общинного строя» был написан А. С. Гущиным и К. А. Ивановым. Все это были исследования и сочинения, имевшие цель создать связанный курс истории архитектуры, способный стать учебником.

Книга В. Л. Глазычева имеет совсем другие цели, иную структуру и опирается на более новые источники, поскольку мировая историческая наука за истекшие десятилетия кое в чем продвинулась вперед. Автор не указывает своих источников, не дает библиографии, в книге нет ссылок на конкретные труды, но об обилии их позволяют судить некоторые оговорки в тексте и отодвинутая в конец книги группа примечаний.

Хотя в основании книги лежат горы научных томов, чувствуется, что в некоторых местах В. Л. Глазычев высказывает собственные научные идеи. В поле зрения автора и следующих за ним читателей огромные пространства Старого света от Индии, Аравии, Египта до Англии и многих стран Европы подключаются к сравнениям и фактам Американского континента. Столь же огромны обозреваемый интервал времени, начиная с событий, происходивших 11—12 тысяч лет тому назад. Внимание читателей перебарывается из конца в конец этих просторов по мере того, как наука то тут, то там находит интересные автору «приоритеты». В переходах авторского внимания есть последовательность и внутренний стержень. Порядок движения в значительной мере предопределен маршрутами переселения народов.

Внутренним стержнем книги служит желание понять, как мыслили древние архитекторы, чтобы понять, почему так мыслим мы сами. И в ряде мест этих двенадцати исторических эссе встречается реконструкция соображений, руководивших деятельностью предков. Сам В. Л. Глазычев предостерегает против того, чтобы «приписывать людям далекого прошлого наши знания, наши ощущения», но в его ли силах избежать модернизации мыслей прошлого, хотя бы и в весьма корректных пределах? Ни он, ни читатели объективно не могут определить степень и уровень модернизации. То, что очевидно для нас, могло быть совсем не очевидно для древних, и наоборот — очевидное для них способно вызвать сомнение у нас.

Подчеркивая то, что делалось впервые, что открывал и изобретал человек, автор всей книгой доказывает: древний человек «не уступал нам ни талантом, ни изобретательностью». Поэтому эмоциональным фоном книги служит дух большого уважения к деятельности поколений, живших при «самой первой в истории революции, которую ученые именуют неолитической». то есть периодом новаторства в работе с камнем.

Если заговорить о многочисленных интересных историко-архитектурных высказываниях, а то и просто замечаниях, рассыпанных в тексте и способных затронуть мысль и чувство читателей, то надо

было бы далеко выйти за рамки настоящего непосредственного отзыва, а кое в чем, может быть, и поспорить с автором. Ограничусь только двумя, кажущимися мне примечательными, местами книги. Первое — пронзительная догадка о находящемся в Аравии общем источнике архитектурных идей Египта и Месопотамии, а значит и распространявшейся отсюда мировой архитектуры.

Второе — замечательное поучение живописца Птахотепа: «Искусство не имеет границ, и ни один художник не владеет совершенством». Эта мысль, изображенная иероглифами в XXIV веке до н. э., кажется высказанной только вчера, настолько она справедлива сегодня. За 43 (24+19) века, прошедших со времен Птахотепа, человечество убедилось и продолжает убеждаться как в способности искусства расширять свои границы, так и в тщетности чьих бы то ни было попыток ограничить его. Что же касается совершенства, то за эти века оно то повышалось, то понижалось, и сегодня мы находимся, пожалуй, не на высшей точке всплеска этой вековой синусоиды. Мудрость же Птахотепа в том и состоит, что он сблизил два понятия и призывает нас смириться с тем, что в бесконечном (не имеющем границ) процессе просто невозможно конечное совершенство. Это относится и к писанию хороших книг.

Николай Соколов



Автор книги * видит основное свойство искусства в его таинственной способности представлять собой ценность для таких категорий зрителей, читателей, слушателей, о которых не мог и помыслить создатель произведения. С этим, пожалуй, можно согласиться, если вспомнить действительно необъяснимые случаи, когда злободневный политический памфлет или социальная утопия превращаются в любимейшее чтение детей, а рассказы, написанные для девочки, вызывают неослабный интерес философов. Да, согласиться можно, но вот остановиться на этом нельзя! Каждая глава книги начинается наглядным изображением искусства Египта, Вавилона,

Древней Греции, Рима, Византии, искусно локализованного в одном памятнике или ансамбле, а затем «предмет главы» начинает обращаться к читателю теми гранями, которыми он на протяжении веков поворачивался то к эпохе Возрождения, то к барокко, классицизму или романтизму. Перед читателем проходит картина падений и взлетов, драматическое чередование забвений и воскресений.

Но воскресение потому и воскресение, что возвращение к жизни из небытия означает новое качество. Поэтому показанные в книге египетские обелиски, стоящие на площадях барочного Рима, — нечто иное, нежели такой же обелиск перед храмом в долине Нила. Автор рассказывает, как скульптуры Фидия, выломанные лордом Эльгинным с фронтонов Парфенона, были отвергнуты лондонскими знатоками как не имеющие отношения не только к эпохе Перикла, но и к Греции вообще. Классицизм, стало быть, знал иную Грецию, не похожую на классическую Элладу.

Но в этой «непохожей» Греции стоял, очевидно, и не известный древним Акрополь. Так что же, выходит, памятники искусства могут развиваться и через столетия после того, как их создали? Именно этим обосновывает Бродский право тянуть сплошную нить от фараона Аменхотепа III до наших дней, а в этом смысле названия «Жизнь в веках».

Но может ли читатель признать вместе с автором, что искусство древнего Ирана не завершилось с крушением Ахеменидов или что искусство Византии продолжалось и после падения Константинополя? Как тогда относиться к учебникам и университетским курсам, жестко привязывающим искусство к эпохам его возникновения?

Разумеется, существует альтернатива. Будем считать, что однажды созданное произведение ни при каких обстоятельствах измениться не может, меняемся мы — люди. Но от этого положение не становится легче. Как относиться к художественной критике, если стоять на позиции относительности оценок, их исторической обусловленности?

Как спокойно было нашим делам, которые твердо знали, что Аполлон Бельведерский и Венера Милосская — величайшие творения античности! Наши отцы не думали этого, но их успокаивала мысль, что развитие науки поставит все на свои места. Но каково нам, если подозревать, что наши суждения и вкусы несут на себе отпечаток двух мировых войн?

Книга «Жизнь в веках» — не популярная история искусства, жанр сравнительно уже не новый, а история того, как искусство познавалось, но хотел этого автор или нет, она (кстати, в полном соответствии с марксистской гносеологией) зарождала сомнение в том, что искусство до конца поддается познанию. И похоже, что это тоже ее отличительная черта.

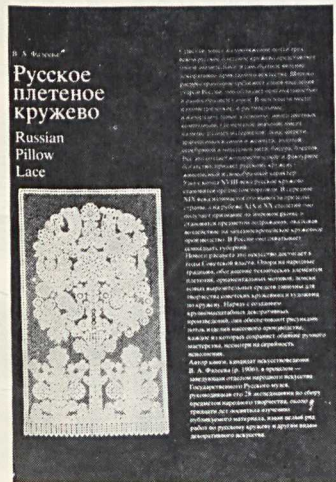
Как указано в предисловии, книга адресована школьникам, но читается она с интересом и теми, кто кончил школу и кончил давно, тем более, что

* Глазычев В. Л. Зарождение зодчества. М., Стройиздат, 1983.

* Бродский Борис. Жизнь в веках. Занимательное искусствоведение. М., Советский художник, 1983.

проблемы, которые возникают на ее страницах, детскими не назовешь.

Аркадий Стругацкий,
Борис Стругацкий

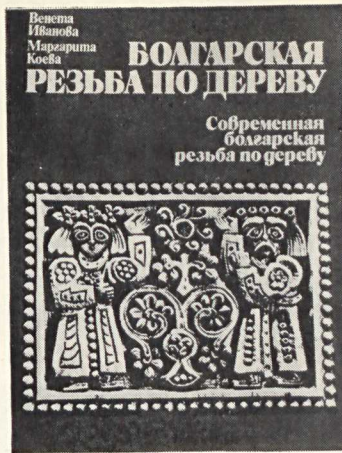


«Русское плетеное кружево»* — один из первенцев серии «Народные художественные промыслы РСФСР», выпуск которой начинает издательство «Художник РСФСР». И книга В. А. Фалеевой достойно открывает эту серию. Текст книги строится на материалах, собранных и систематизированных автором в многочисленных экспедиционных поездках, в музейных собраниях, в архивах, наконец, в личных контактах с кружевницами, мастерами и художниками народных промыслов. В ясной, живой манере изложения текста ощущаются свобода, с которой автор ориентируется в огромном объеме сведений, и увлеченность искусством кружевоплетения, обаяние которого передается читателю. Особую научную значимость и убедительность сообщает монографии обильный и очень важный для исследователя народного искусства справочный материал: полная библиография, перечень районов производства кружева, списки кружевных школ и учебных мастерских, кружевных артелей, краткие сведения о выдающихся художниках и мастерицах, словарь терминов. Возникает, однако, и ряд претензий к тексту. Представляется, что недостаточно убедительны теоретические предпосылки, касающиеся формирования и эволюции стилей в русском кружеве. Недостаточно четко разграничено городское, помещичье и крестьянское кружевоплетение, соответственно, недостаточно сказано об их взаимодействии и взаимовлиянии. Приводя чрезвычайно интересные исторические, в том числе архивные сведения, давая выразительное описание вещей, автор не всегда прибегает к искусствоведческой оценке, к художественному анализу как отдельных произведений искусства, так и разнообразных явлений в самом развитии кружевоплетения. В заключении раздела «Русское плетеное кружево» совершенно верно отмечено, что

русское кружево развивалось, с одной стороны, в русле общеевропейских традиций, следуя изменениям моды, а с другой стороны, было связано с коренными пластами народного искусства, но это положение прослеживается на материале книги недостаточно четко из-за отсутствия сравнительных характеристик орнаментальных композиций и более полной картины среды, в которой кружево бытовало. В. А. Фалеева великолепно ориентируется в технологии плетения кружева. Но иногда описания технологии заменяют собой анализ кружевных изделий. Очень интересно положение о взаимодействии кружева с ткачеством и вышивкой, жаль, что и оно не подтверждено линией искусствоведческого анализа, как это, например, убедительно прозвучало в главе «Узоры русского кружева второй половины XIX — начала XX века», где прослеживается развитие и раскрывается специфика кружевной орнаментации этого периода.

Хотелось бы, чтобы проблема использования традиций, являющаяся основной в современном творчестве, нашла отражение на страницах книги. В последней главе автор больше всего уделяет внимания уникальным тематическим монументальным произведениям. Но, к сожалению, обходит стороной интересную разработку орнаментальных форм, формирование нового узора, разработку новой технологии. Можно пожалеть и о том, что не состоялся разговор о создании изделий, предназначенных для массового производства. Есть некоторые упущения и в эффектным, красочном иллюстративном оформлении книги, в чем, может быть, не всегда повинен автор. Чрезвычайно интересную подборку портретов XVIII—XIX веков можно было бы дополнить портретной миниатюрой, которая содержит богатый материал по истории бытования кружева в costume. Кстати, и в тексте следовало бы больше сказать об ансамбле одежды, ссылаясь на опубликованные портреты, рассмотреть архитектуру его построения в разные периоды времени и место кружев в его композиции — чем обуславливалась и его орнаментика. Тогда бы более четко были прослежены рисунки кружева первой половины XIX века и рубежа XX века и усилилась роль иллюстраций в книге. Перечень замечаний и пожеланий не может умалять значения выполненной автором исследовательской работы, продиктованной стремлением обобщить огромный по объему материал по русскому кружеву. Читатель найдет в книге сведения об экономических и социальных предпосылках развития промыслов кружевоплетения и бытования кружевных изделий в разных районах России.

Наталья Поскребышева



У каждой книги свой ракурс зрения. Есть книги, в которых говорится о явлениях уже свершившихся, отлившихся в законченные формы. Дистанция во времени дает возможность увидеть их «панорамным» зрением, рассмотреть во всей полноте нашего объективного знания о них и, взвесив все плюсы и минусы, дать точную им оценку. Эта книга* не из их числа. Она о том, что находится в процессе формирования и становления, у чего пока нет границ, фиксирующих концы и начала, где одномоментно свершаются действия, ценность которых угадать при таком приближении трудно. Нахождение в потоке событий меняет угол зрения на исследуемое явление. Именно поэтому здесь от исследователя требуется особая чуткость, чтобы среди разнонаправленных устремлений уловить закономерности движения творческой мысли, чтобы в многообразии индивидуальных решений рассмотреть сложение определенных тенденций, разглядеть ростки нового в работах, иногда далеко не беспорочных. Наконец, необходимым условием здесь является хорошее знание практического материала, всего множества работ, ежедневно появляющихся в разных местах, часто недоступных для обозрения даже специалистам. Знание этих трудностей заставляет по достоинству оценить проделанную авторами этой книги работу, позволившую им собрать обширный материал, дающий наглядное представление о действительном характере и масштабе рассматриваемого ими явления. В книге болгарских искусствоведов Венеты Ивановой и Маргариты Коевой нашли место разные жанры современной болгарской резьбы по дереву — от больших монументальных композиций до предметов бытового назначения, показаны различные тенденции внутри каждого жанра. Она знакомит читателей с произведениями известных болгарских мастеров, а также молодых, только начинающих свой творческий путь художников. Книга имеет множество иллюстраций, привлекает продуманным характером оформления. Чередование общих ви-

дов с фрагментами помогает лучше уяснить особенности каждой работы, увидеть ее во взаимоотношениях с архитектурой и интерьерным пространством, в сопоставлении с аналогичными решениями других авторов. Помимо большой смысловой нагрузки альбомная часть придает изданию эстетическую привлекательность, что играет не последнюю роль в изданиях по искусству.

Однако изобразительной частью значение книги Ивановой и Коевой не исчерпывается. Важную роль здесь играет авторский текст, состоящий из двух глав, введения и заключения. В нем подробно рассматривается процесс развития болгарской резьбы по дереву в самых разных его проявлениях. Самостоятельную тему в книге составляет опыт использования резьбы в современной болгарской архитектуре. Намечаются типы объектов, включающих произведения художников, выясняются формы их участия в каждой из типологических групп архитектуры, очерчиваются основные принципы синтеза искусств в современной художественной практике, что придает достаточно весомый теоретический уровень исследованию, повышает убедительность высказываемых суждений по отношению к отдельным работам. Справедливым представляется принятие ими за основу рассмотрения художественных результатов принципа ансамблевой целостности архитектурно-художественного решения, составляющего непременное условие для достижения подлинного синтеза искусств.

Достоинством книги является также стремление авторов не ограничиваться рамками только современного творчества, а искать его связи с предшествующими традициями. Включение в контекст исторического развития помогает лучше оттенить своеобразие интерпретаций современными мастерами традиционного материала, оценить достижения, отметить культуру владения ремеслом. Среди всеобщего интереса, проявляемого сегодня к дереву как материалу художественного творчества, книга болгарских искусствоведов обретает особую актуальность и ценность. Она, безусловно, не останется незамеченной и найдет отклик не только у специалистов, занимающихся проблемами современного творчества, но и у самого широкого круга любителей прекрасного.

Н. Д.

* Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. Художник РСФСР, 1983.

* Иванова В., Коева М. Современная болгарская резьба по дереву. София, изд. «Септември».

Выставки

Народное творчество Литвы

В августу в Вильнюсе, в залах художественных выставок разместилась экспозиция, которая называется «Выставка-публикация». Она состоит из материалов экспедиций последнего десятилетия по сбору литовского народного искусства. Все экспонаты можно разделить на четыре раздела: скульптура, ткани, керамика, плетенки.

Первая часть — деревянные, раскрашенные скульптуры с изображением святых или евангелистских сцен. Такие скульптуры (не превышающие 50 см в высоту) изначально были расположены в так называемых копилках, домиках, вроде маленьких часовенок с одной стеклянной стеной, или вообще не имеющих передней стенки. Такие домики для фигурок размещались у дорог, их можно встретить по сей день. Сделаны они очень выразительно: тяжеловатые, большеголовые, с массивными подбородками и крупными складками одежды. За их лаконичными формами чувствуется авторская взволнованность. Вторая часть выставки — домотканые одежды и покрывала — в широкую полосу или крупную клетку. Преобладают темные тона, сдержанные цветовые сочетания.

Простыни, рубашки, полотенца — все из прочной белой ткани. Кружевами обычно украшались праздничные полотенца или наволочки. Третий раздел посвящен керамике — одному из древнейших видов народного творчества Литвы. Литовцы создавали

вательным мотивам. Главной темой росписи становится тема труда и отдыха современной деревни. Раскрытию темы способствует и стилистическая манера автора, сочетающая в себе предметную конкретность и декоративную условность. Охристо-зеленая гамма росписи — спокойная, мелодичная — отвечает общему характеру интерьера.

Н. Уварова

Выставки

Скульптура Ольги Г'эпай



боте материалов одновременно соединили эту вселенную с творческой лабораторией.

Любопытно, что основное место в экспозиции было отведено скульптуре малых форм, с юмором и поэтической трогательностью запечатлевшей в исторических, народных, сказочных и мифологических сюжетах красоту материального мира, озаренного духовностью.

И это предпочтение не было случайным. Ведь в малой пластике, как считает автор, образ обращен от сердца к сердцу. Он ближе, доступней и понятней зрителю. Видимо, поэтому этот раздел экспозиции пользовался наибольшей популярностью, доказав умение художника убедительно говорить в малом о сложном и значительном, проиллюстрировав возможность смелых решений высоких эмоциональ-

Выставка Изабеллы Кролле и Гунара Кроллиса

Недавно в Центральном Доме художника Союза художников СССР экспонировалась выставка латышских художников Изабеллы Кролле и Гунара Кроллиса. Несмотря на то что с работами этих мастеров мы встречаемся на персональных и республиканских выставках, новая встреча оказалась впечатляющей и радующей.

Подчеркнутое желание авторов создать особую, эстетически осмысленную атмосферу экспозиции еще раз продемонстрировало несомненные успехи художников Латвии в этой области.

Совместная выставка художников не случайна. Стремление к расширению границ декоративно-прикладного искусства и станковой графики, углубление и усиление обихода разного строя работ, экспериментаторство в области технологий — служат внутренним основанием нынешней экспозиции. Многие работы выполнены художниками в соавторстве, многие замыслы обсуждались и реализовывались совместно. Поэтому выставка является своеобразным результатом, итогом многолетнего художественного, творческого диалога художника-графика и мастера-прикладника.

Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Изабелла Кролле показала на выставке работы последнего десятилетия. Среди них привлекательна на неожиданностью и образностью садовая монументальная керамика — «Голос земли» (1973), «Дуэт» (1973), «Гай-фун» (1974). Свообразны керамические объемно-пространственные композиции, декоративные группы из нескольких предметов, выполненные в шашмоте, отдельные вазы. Успешно работает И. Кролле в керамической мозаике. Еще в 60-е годы почувствовал в ней возможность воплощения важных тем, решения монументальных образов, И. Кролле в 70—80-е годы создает целый ряд мозаичных композиций

цистичность, политический памфлет, и лирико-символические образы.

Второй большой цикл включает офорты серий «Прикосновение лета» (1974—1978) и «Источник» (1982—1983), посвященные колхозу «Лидумс». Для этих листов характерны обобщенная трактовка, поэтический, лирический строй.

В экспозицию вошли также работы, выполненные в технике акварели и темперы, листы иллюстраций 1977 года к «10 днам», которые потрясли мир» Джона Рида (сменная техника).

Политическая зрелость, активность творческой позиции, высокая профессиональность, смелость в решении сложных, острых, злободневных тем — все это делает работы Г. Кроллиса заметным явлением не только в латышском искусстве, но и шире — в современной советской графике.

Выставка в Центральном Доме художника еще раз подтвердила высокий уровень развития графики и декоративно-прикладного искусства в республике, показала большой творческий потенциал ведущих мастеров изобразительного искусства Советской Латвии.

Е. Юрнева

Рисуют дагестанские дети

В течение нескольких дней посетители выставочного зала на Крымской набережной могли посмотреть около 150 работ учащихся совхозной детской художественной школы из поселка Мамедкала в Дагестане. Основатель и руководитель ее — художник Валерий Куцев.

Работы, представленные на выставке, как нельзя лучше демонстрируют сам процесс работы педагога с ребятами. Вначале «игра» в орнамент, когда тема задается вполне конкретно: «Цветок», «Птица», «Маска», «Лев», «Дракон». В работах детей цветы похо-



самые разнообразные керамические формы, начиная от кухонной утвари из черной глины, посуды налить, и кончая разукрашенными вазами для цветов. Несмотря на то что металлы научились оборабатывать давно, глиняные скворородки употреблялись в быту до сравнительно недавнего времени.

Чтобы придать кринкам и кувшинам прочность, их, пока глина не засохла, обматывали крест-накрест соломой. Получалось не только функционально, но и красиво.

И, наконец, плетенки. Делались они из корней сосны и ели, прутьев ивы, ракиты, орешника, из соломы ржи. Все плетенки необыкновенно красивы и обладают своеобразной изысканностью цвета и фактуры.

К. Чельнов

А. Я. Головин в Художественном театре

Затейливый красочный плакат на сером здании сообщает, что в Музее Художественного театра открыта выставка, посвященная 120-летию со дня рождения А. Я. Головина.

Прошло более полувека с того знаменательного дня 27 апреля 1927 года, когда на сцене МХАТ волебоным вдохновением двух гениев — Станиславского и Головина был рожден блистательный спектакль «Безумный день, или женитьба Фигаро». Через три года, 14 марта 1930 года в сотрудничестве с Головиным Станиславский создал «Отелло», спектакль мрачных красок и драматической судьбы.

Сегодня из фонда музея извлечены эскизы декораций и костюмов, из запасного гардероба театра те самые костюмы, в которых играли Шевченко и Андровская, Завадский и Сластенина, Леонидов и Тарасова. В маленьком зале, затянутом серым холстом, по правой стене размещены «Фигаро», по левой — «Отелло». Материал так размещен устроителями выставки (художник М. Бачковская, зав. сектором Г. Добрякова),

ского о столкновении доброго, свободного человека с миром зла. Золотисто-коричневые стены «Сената» с изящной росписью дают пышность на Отелло. В мрачной «Кордегардии», загроможденной грубо сколоченными нарами и скамьями, с бойницами навешены и тусклыми, едва пробивающимся желтоватым светом фонарей плетет свою интригу Яго. Богато разукрашенный «КабINET» не спасает Отелло от тягостных мыслей. И только декорация «Бассейна», где плзла лобовная сцена Отелло и Дездемоны, звучала контрастом мрачному колориту спектакля. Солнечный свет играл бликами на яркой восточной росписи, отражаясь в воде, уходя за арку в пышную зелень сада.

Выставка, открытая в Музее МХАТ, показывает в интересном контрасте работы А. Я. Головина в спектаклях Художественного театра.

И. Балагова

НОВЫЕ РАБОТЫ

Роспись в кафе «Полевой стан»

Новая темперная роспись по левкасу выполнена художником-монументалистом Сергеем Залысиным в московском кафе «Полевой стан».

После окончания в 1970 году МВХПУ (б. Строгановское училище) Залысин создал несколько монументальных работ, пробуя себя в разных материалах и техниках — металле, камне, мозаике, росписи. Им выполнены декоративные и тематические рельефы из меди в интерьере административного здания завода «Опыт» в Москве, темперные росписи в обеденном зале Воронежского завода электротракуумных приборов. Эти работы обнаружили его мастерство в работе с пространным, умение использовать архитектурные особенности интерьера.

Роспись в кафе «Полевой стан» раскрывает живописное дарование С. Залысина, его внимание к сюжетно-повество-

ных и пластических задач. Не случайным был и выбор любимого скульптурного материала — глины, которая прекрасно отобразила темперамент мастера, его раскованную фантазию. Гектоника глины позволила Рапай соединить самые сложные конфигурации, активно используя пространство, впуская его внутрь своих композиций, делая его столь же значительным, как и форму.

Образность пластических композиций О. Рапай во многом зависит от умелого использования в них цвета. Почти в каждом произведении этого вида скульптор находит то необходимое, оптимальное сочетание цвета, которое, не перегружая работу, усиливает и обогащает настроение, создавая достоинство материала, заставляя его звучать полифонично.

Надолго оставив в памяти созданные скульптором светлые образы, выставка остро выразила разностороннее профессиональное дарование Ольги Петровны Рапай, продемонстрировав талант доброго сердца художника.

А. Орлова



(некоторые из них совместно с Г. Кроллсом), посвященных значительным событиям эпохи. Они вошли в число лучших работ латышских монументалистов.

Творческая фантазия, высокое профессиональное мастерство, позволяющее справиться с любой поставленной задачей, воплотить любой замысел, энергия и человеческая доброта — вот те качества, которые служат слагаемыми искусства Изабеллы Кролле.

Самые ранние графические листы народного художника Латвийской ССР, лауреата Государственной премии, лауреата премии Ленинского комсомола Гунара Кроллса относятся к середине 70-х годов. Как и для Изабеллы Кролле, выставка явилась для него творческим отчетом за последние десятилетия. Ошутими большая творческая напряженность художника, концентрация его внимания на актуальных, социально значимых темах, гражданственность и публицистичность многих работ.

В экспозицию вошло несколько графических циклов наравне с отдельными листами. Желание высказаться возможно полнее, подчеркнуть, выделить важное, донести до верную деталь и не потерять при этом ощущения общего, целого стоит за упорными разработками циклов и серий. Десятилетие было богато поездками, встречами с разными людьми и чужими культурами. Много пришло осмыслить, вводить в привычный контекст, встраивать в логику художественного мышления. Итоги этой работы видны в листах, посвященных Японии, Западной Германии, Австрии. Среди них форты серии «Отблеск Японии» (1982), «Ближение с чужой землей» (1982, смешанная техника), серия офортов «Встречи белых журавлей» и триптих «Венский дневник» (1980), серия «Пять мгновений раздумий в чужом городе. Западный Берлин» (1981—1982, темпера, акварель) и отдельные графические листы. Разнообразна стилистика этих работ — здесь и открытая публи-

жи на сказочных животных, драконы и львы строят уморительные гримасы, а маски порякают мастерским сочетанием света и тени, выразительностью декоративного рисунка. Следующие задание — композиция из двух и более фигур и введение сюжета. Здесь ребята пробуют свои силы в натюрморте — порой совершенно невероятные сочетанием цветов, в жанровых картинах («Напереконкам», «Танец», «Завтрак», «Бегает по лужам», «Королева» и др.), а также в декоративно-монументальных композициях, использующих и развивающих усвоенные ранее орнаментальные и композиционные элементы («Доро и Эло», «Два петуха», «Два льва», «Дама в шляпе» и др.).

Наиболее впечатляющими являются работы ребят последних лет обучения, когда тема рождается на визуальном и ассоциативном уровнях: из случайных красочных подтеков, капель, пятен, брызг возникает цепочка образов, а с ними сказочно-фантастические мотивы. И вот уже разгуливают по полянам причудливые олени, странные многоногие существа с человеческими лицами, жар-птицы, пауки, динозавры (полотна подтемы «Сказочно-фантастические мотивы») — порождения буйной творческой фантазии ребят.

Далеко не все интересные работы можно показать на выставке. Существует важная сторона творчества юных художников — монументально-декоративные росписи. Ребята расписали стены своей школы, поселкового детского сада, библиотеки, а в Махачкале они создали декорации к спектаклю тампоного театра кукол «Назнай — победитель великанов», оформили фойе этого театра, проиллюстрировали книгу стихов В. Портнова «Сленой дождик», выпущенную в махачкалинском издательстве.

Ребята из Мамедкалы участвовали уже в шестидесяти международных выставках, привезя домой дипломы из разных стран.

А. Пузер

Старые грузинские этикетки

Коллекция этикеток из фондов библиотеки Музея искусств Грузинской ССР насчитывает 150 экземпляров. Предметы коллекции можно рассматривать не только как воплощение художественной самоденности формы и средство промышленно-торговой агитации, они — образ времени, отдаленной тбилисской старины, колоритной, красочной и неповторимой. Этикетки безупрочно и ценны тем, что они — образы прошлого. В них можно проследить бесхитрость тифлиских вывесок. И заказчик, и художник, создававший этикетки (как правило, анонимный и вряд ли с профессиональным образованием), не стремились создать что-то оригинальное, у них была одна цель — продать. И этикетки отражали, как зеркало, этих людей.

Это их имена — винопромышленников и виноторговцев — красовались на этикетке в качестве первого и главного, психологического и графического элемента, имя и название были написаны крупно. Имя — товар — эту формулу старались удержать и закрепить в сознании массового покупателя. Этикетка-реклама, как, например: «Из лучших садов центра Кахети», «Из собственных садов», «Вино Кахети собственный разлив бр. Панжикидзе. Прошу познакомиться». Графический облик упомянутых этикеток оставляет желать много лучшего, но большие и малые буквы слов, расположенные горизонтально и вертикально, вступают в смысловую связь между собой, и эффект от этой связи почти такой же, как от голо-са: «Прошу познакомиться». Этикетка-реклама сообщала также и фактическую характеристику товара — вина. Одно только кахетинское имело десятки характеристик: выдержанное, молодое, процеженное, непроцеженное, крепленое, натуральное, крепкое, белое, розовое, красное...

За стаканом вина теплели сердца тех, кто в тифлиских духанах после тяжелого трудового дня хотел забыться в кругу друзей. Тифлиские духаны в те времена вообще были необходимой отдушиной, местом общения, где можно было выразить себя и общее чувства. Мы не всегда верно оцениваем и роль духана в общественной жизни, и фигуру владельца духана... «Образ кровососа-кабатчика невольно заслоняет его любопытную фигуру»¹. Конечно, это были разные люди, но некоторые из них прославились своими благородными поступками, покровительством музыкантам, ху-

дожникам, ашугам и революционерам.

В коллекции этикеток привлекает внимание этикетка виноторговца Созашвили, но не художественными достоинствами... Созашвили — тот самый, для которого Нико Пиросманавили писал «Сбор винограда» и о котором художник отзывался с признательностью².

На Винном подъеме Тбилиси было много винных подвалов, складов, контор, духанов, и, возможно, не одному Саргизу Озашвили посвятил картину художник и не один Саргиз Озашвили был причастен к жизни Н. Пиросманавили, но также и Семен Ясишвили, В. Мамулов и другие, имена которых встречаются на этикетках тбилисской коллекции. (Хотя, может быть, все было, увы, наоборот...)

Со временем требования к винным этикеткам меняются, возникает стремление связать слова с изобразительными символами, шрифт соотносит с картинкой.

Владельцы и торговцы чутко прислушивались к изменению вкусов потребителя, приспосабливались к новым формам отношений. Новый уклад жизни порождал новую эстетику, которая сказалась и на художественной стороне торговой рекламы. Этикетки, так же как и на остальных видах торговой рекламы, как бы приобщали к роскоши, которая на деле выглядела мещанской красотой и сладостью: яркие фрукты, пышные букеты цветов, лепесточки, пухлые голыши, похоже на херувимов или амуров. Печатались этикетки чаще всего в Тифлисе, в литографиях К. Мехиева (Мехишвили), Цагурия, Делова, С. Быхова, Довлатбекова и других. Порой в текстах этикеток случались грамматические курьезы (некаръ вместо нектаръ, Цинондали вместо Циндандали и др.).

В коллекции хранится этикетка самой старой винодельческой фирмы А. Мучандзе, существовавшей в Грузии с 1866 года.

Коллекция этикеток грузинских вин, собранная в свое время безвестным коллекционером, — своеобразный историко-бытовой документ. Они сохранили звучание своего времени и отразили вкусы людей и требования давно прошедших дней.

Ирина Дзугева

¹ Кузнецов Э. Пиросмани. Л., 1975, с. 47.

² Эдзевич К. Нико Пиросманавили. Тб., 1965, с. 23.



Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного редактора	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Е. П. Мадий И. А. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции Главный художник	
Ответственный секретарь	
Зав. отд. редакции:	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Крылова Н. Л. Алипова О. В. Шахов В. С. Холин В. Н. Онанов С. И. Овчинников А. В. Поздняков С. Ю. Облезов Е. В.

На 2-й стр. обложки:
А. Довиденас
Витраж в фойе
административного
здания
Морского
пароходства
Клайпеда
Плоское стекло.
Пайка

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

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

Сдано в набор 8.10.84
Подписано в печать 11.11.84 г.
А 09865.
Формат 70×90¹/₈
Высокая печать
Бумага мелованная
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,749
Тираж 36 000
Зак. 2220
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Московская.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(325). 1984
Основан в 1957 году

В номере:

1—2

Утверждать правду жизни, высокие идеалы
социализма (из речи К. У. Черненко)

3—7 *Художественная жизнь страны*

Татьяна Астраханцева

Краски «Подмосковья»
Вторая зональная
Декоративно-прикладное искусство
Народные промыслы

Галина Пилипенко
Александр Греков

8—20 *Художник и среда*

«Витраж-84»
Говорят художники
Витраж и архитектура
От замысла к исполнению
(интервью с А. Стошкусом)

Наталья Давыдова

21—22 *К 100-летию со дня рождения*

Валентина Тиханова

«Красная книга» Ватагина

23—25 *Мнения, суждения, споры*

Геннадий Дадамян

Образы, устремленные в будущее

26—27 *Профили*

Александр Канцедикас

Профессор Василенко

27—33 *Мастер и время*

Евгения Кириченко

Федор Шехтель — архитектор, художник,
общественный деятель

34—37 *Художник и промышленность*

Анна Панфилова

Праздники и будни завода «Восстание»

38—40 *История*

Наталья Пушинова

Театр «Ша Нуар»: весело о серьезном

40—41 *Искусство друзей*

Александра Титу

Румынский керамист Ион Берендя

42—43 *Народное искусство*

Евгений Сахута

Расписные ковры Витебщины

44—45 *Рецензии*

46—47 *Газета «ДИ СССР»*

48 *Страница коллекционера*

Ирина Дзучева

Старые грузинские этикетки

	Вольпина В. Материал в структуре художественного произведения	8
	Дайн Г. Повседневные проблемы промысла	3
	Канцедикас А. Теоретические выкладки и практические накладки	10
	Лось-Залужная А. Белорусские «сурваты»	4
	Максимов Ю. Юные резчики Мордовии	4
7	Мамонтова Н. История и проблемы промысла: Богородское — памятник городского фольклора	3
	Мурадов Р. Народный мастер	11
8	Островский Г. Гавареччина: два художника и промысел	7
9	Римкус В. На горе ведьм	11
1	Сахута Е. Расписные ковры Витебщины	12
	Семенов В. Голос художника	6
3	Соловьева Л. Богородское — наследие древних традиций	3
4	Соловьева Л. История и проблемы промысла: Холуй	9
4	Таежная Л. Сложение традиций	9
	Филева Н. Фатьянова и художник и народный мастер	7
	Шаякубов Ш. Объединение «Усто». Достижения и трудности	10
11	Яковлева О. История и проблемы промысла: Скопин	5
12	Народные праздники	
	Неклюдова Т. Поэтика северной «Горки»	4
2	Художник и театр	
5	Перчихина М. По сцене идет существо...	10
11	Самойлова Л. Вещь в спектаклях Станиславского	7
	Семенов Г. Портрет спектакля «Медея» во Львовском театре	5
	Тимофеева М. Портрет спектакля: сценография	7
1	А. Васильева в театре Гоголя	3
9	Туровская М. «Балаганчик» у «Сокола»	7
	Профили	
6	Канцедикас А. Профессор Василенко	12
	Павлинская А. Жизнь кипела вокруг него (Памяти А. Г. Скрыгина)	2
5	Поталуи Е. Поэтические образы В. Ореховой	2
	История	
	Белевцева Н. Свет в окнах Муранова	7
	Доминьяк А. Театр древнерусской архитектуры	3
9	Дьяков Л. Пиранези — декоратор	4
	Коваль Р. Очарование мильфлера	5
	Лазарева Н. Бренгвин — ученик и продолжатель идеи Морриса	8
11	Макаров К. Моррис и судьбы декоративного искусства (К 150-летию со дня рождения)	
10	Мильдон В. Мир вещей у Гоголя (К 175-летию со дня рождения)	4
	Пастон Э. «Он первый из художников снова обратился к украшению жизни» (о Викторе Васнецове)	2
	Пушнова Н. Театр «Ша Нуар»: весело о серьезном	12
	Расторгуев А. Обманки	6
	Тиханова В. «Красная книга» Ватагина (к 100-летию со дня рождения)	12
	Турчин В. У истоков художественной критики (Памяти Дидро. 1713—1784)	5
5	Ямпольский М. Иллюзионные автоматы: линия Кемпелса	6
2	Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического человека (философские автоматы: линия Вокансона)	4
6	Выставки	
9	Анисимов Г. Два эстонских мастера	7
12	Гобелены Вигнере в Москве	6
11	Кулакова И. Напряженная активность образа	
1	Жовтис Н. Все артистично в этом мастере	
6	Никич А. Синтез цвета и пластика	
7	Бархин С. Преображение интерьера	
7	Кавецкая С. «Фарфоровый народец» А. Бржезицкой	4
	Немчинова Д. «Синяя птица» Н. Ротановой	1
5	Откович В. «Млечный путь» Ивана Сколоздры	5
7	Черневич Е. Эстонский плакат	6
6	Шклярчук А. Модранская керамика	1
	Мастер и время	
4	Бурганов А. Педагогическая система Г. И. Мотовилова	3
	Кириченко Е. Федор Шехтель — архитектор, художник, общественный деятель	12
3	Климов В. Графика Сергея Юткевича	11
	Никогосян Н. Памяти учителя	3
8	Пугачева Э. Человек «державы» Рериха	10
	Художник в буржуазном мире	
10	Соколов М. Арьергардный авангард (о некоторых приметах «плюралистского десятилетия»)	2
5	Шукурова А. Синтез искусств и архитектура постмодерна	1
4	За рубежом	
	Алешина И. Новогодний праздник весны	2
	Бухнова Я. Болгария: выставка «Ямбол-83»	10
10	Михель П. IX художественная выставка ГДР.	5
2	Сировский В. Спаситель кукол	10
4	Румынский керамист Ион Берендя	12
	SOS	
1	Викторов А. Как сохранить «каменные бабы»	8
7	Орел Л. Ковры на Коростенщине	10
4	Янбухтина А. Уфимские ворота	2
	Страница коллекционера	
4	Балдано И. «Годли»	10
	Гарин Л. «Тройка, семерка, туз...»	4
	Гончарова Н. «Без соли, без хлеба худая беседа»	11
6	Гудак В. «Керамика Подолии»	8
	Дзуцева И. «Старые грузинские этикетки»	12
1	Егорьева Е. «И прекрасен сей смешанный гул»	1
8	Егорьева Е. «Музыкальные шкатулки»	7
	Мусина Р. «Восточный товар»	5
3	Нестерова И. «Кумачовые ситцы»	9
7	Работягов Н. «Волшебный мир фарфоровой пластики»	6
	Рачук Е. «Вазочки «Бароки»	2
6	Серов С. «Игрушки Александра Бенуа»	3
	К 70-летию Великого Октября	
	Искусство Советской Латвии. Савицкая В. Фольклор и история в гобелене и керамике	
	Аграновская М. Искусство Узбекистана. Сущность традиции и современный художественный процесс	
	Шкаровская Н. Искусство Советского Таджикистана	
	Актуальная публицистика	
	Во имя мира	
	Советские художники в авангарде борьбы за мир.	
	II пленум СХ СССР	
	Салахов Т. Важнейшая сфера творчества	
	Задачи наглядной агитации, и как мы их решаем	
	Ответственные задачи художников. III пленум правления СХ СССР	
	Мадий И. Образы нашей жизни	
	Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма	
	Конференции, симпозиумы, встречи	
	Международный симпозиум по искусству восточного ковра	
	Интерарх-83. София (Глазычев В).	
	Театр, сценограф, критик	
	Художественная жизнь страны	
	Всесоюзная выставка скульптуры (Базазьянц С., Бубнова Я.)	
	Вторая выставка «Московская керамика». Осмысление опыта.	
	Крамаренко Л. Московская молодежная (Тарханов А., Чекалина Л., Румянцева Л., Шапошникова О., Фролова А.)	
	Блоки	
	Блок «Ленинградский дизайн» (Габриэль Г., Райков Г., Симуни А., Яловенко А.)	
	Блок, посвященный 35-летию образования Германской Демократической Республики (Иконников А., Михель П., Георгиева Л., Юренайте Р., Маркин Ю.)	
	Блок, посвященный 40-летию образования Польской Народной Республики (Савицкая В., Иванова Н.)	
	Блок «Праздник искусства в старой Риге»	
	Блок «Краски «Подмосковья» (Астраханцева Т., Греков А., Пилипенко Г.)	
	Блок «Витраж-84» (Давыдова Н.)	
	Блок «Искусство и ремесло ювелира»	
	Круглые столы	
	«Круглый стол» «ДИ СССР» на ЛФЗ	
	Ленинградский фарфор — синоним качества (Крамаренко Л.)	
	Панорама молодых	
	Одиннадцать новых имен	
	Теория	
	Зись А. Ориентиры современной критики	
	Якимович А. Целостность эволюции	
	Мнения, суждения, споры	
	Воронов Н. Симптомы неблагополучия	
	Генисаретский О. Образы, устремленные в будущее	
	Дадамян Г. Образы, устремленные в будущее	
	Дондурей Д. Для кого выставки?	
	Каменский А. Огонь, а не пепел (по поводу прошедшей дискуссии)	
	Костин В. Критерии наших оценок	
	Левашов В. Новый традиционализм молодого искусства	
	Мартынов В. Иллюзии молодой критики	
	Павлинская А. Пути нашей керамики. Продолжение разговора	
	Пути нашей керамики. Из писем художников	
	Островский Г. Предчувствие целостности	
	Художник и среда	
	Аграновская М. Монументальная стеклопластика	
	Нуриева А.	
	Давыдова Н. Волгоградские монументалисты: реалии творчества и реальность практики	
	Каменский А. Истоки монументальности. Размышления после выставки М. Аветисяна	
	Вернуть Одессе Приморский бульвар. (Письмо в редакцию)	
	Ликин А. Свердловский опыт	
	Перфильев В. Монумент освободителям города в Ростове-на-Дону	
	Швидковский О. Братству двух культур посвящается	
	Художник и предметный мир	
	Голубец О. Керамика в интерьере (Практика львовских художников)	
	Казакова Л. Стекло и свет в интерьере	
	Калниете С. Латышский гобелен сегодня	
	Художник и производство	
	Верховская Н. Декор для массового фарфора	
	Воронов Н. Армянский хрусталь. Трудности роста	
	Воронов Н. 100-летний юбилей Немана	
	Дондурей Д. Художественный образец в пространстве экономических измерений	
	Панфилова А. Праздники и будни завода «Восстание»	
	Дизайн	
	Зиновьева Т. Комбинат декоративно-оформительского искусства	
	Зиновьева Т. Промграфика для «Детского мира»	
	Мартыненко В. ИЗОРАМ. Из опыта наглядной агитации	
	Смирнов Л., Чевичелов Ю. Там, где кончается асфальт (к морфологии трактора)	
	Тарханов А. Образы прошедшего сезона	
	Народное искусство	
	Беркгаут В. Голос камня	