



З

340

1986

Декоративное
Искусство СССР

«Взятый партией курс на ускорение социально-экономического развития страны и достижение на этой основе качественно нового состояния общества требуют и постоянного притока свежих идей, и самых энергичных действий по их реализации».

Передовая «Правды» от 3 февраля 1986 года

За е
твор
Борис

Во всех сф
дят значит
образную «
тической ж
время! Как
водства во
для перехо
Нам есть ч
и народа о
к художест
ные творче
и декорати
художестве
образовани
речислить
ние подлин
гообразной
по духу со
знание,— и
ного строя.
рающих в с
мировой, д
социалисти
программно
щественно
коммунизм
чистоту и ф
Престиж х
и это ко м
лять автори

© «Декорат

За единство целей, творческих позиций

Борис Угаров

Во всех сферах нашей социально-экономической жизни происходят значительные положительные сдвиги. Мы чувствуем своеобразную «весеннюю» атмосферу всей нашей общественно-политической жизни. Как много обновилось вокруг нас за последнее время! Как много сделано для повышения эффективности руководства во всех сферах производства и общественной жизни, для перехода страны на интенсивный путь развития. Нам есть чем гордиться, чем оправдать постоянную заботу партии и народа о развитии советской культуры, их высокое доверие к художественной интеллигенции. В этом убеждают значительные творческие успехи во всех областях изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна, художественной критики и искусствоведения, художественного образования, ознаменовавшие завершающий год пятилетки. Перечислить их все невозможно, но важно подчеркнуть, что созданы подлинно народной, социалистической по содержанию, многообразной по национальным формам, интернационалистской по духу советской культуры, получившей международное признание, — историческое завоевание социалистического общественного строя. Дальнейшее развитие культуры и искусства, вбирающих в себя все лучшее из отечественной культуры и общечеловеческой, должно быть направлено на всестороннее обогащение социалистического сознания и помогать решению важнейшей программной задачи — формированию гармонично развитой, общественно активной личности советского человека — строителя коммунизма, сочетающей в себе духовное богатство, нравственную чистоту и физическое совершенство. Престиж художника в нашей стране высок, как нигде в мире, и это ко многому нас обязывает. Необходимо еще более укреплять авторитет творческого труда конкретными делами, особенно

в тех областях, где изобразительное искусство и архитектура напрямую решают насущные проблемы общества. Важнейшей из них является создание такой жизненной среды, которая была бы достойна нашего времени, наглядно воплощала успехи Советского государства.

Эта проблема выходит за рамки решения жилищного вопроса, технического благоустройства и бытового комфорта, особенно если учитывать невиданную в мировой практике массовость нашего жилищного строительства. Сейчас все большее значение приобретают задачи идейно-эстетического порядка, повышение духовного вклада архитектуры в социалистическую культуру. У нас есть несомненные успехи в этом направлении и в решении проблемы синтеза искусств. Намечились сдвиги в улучшении качества жилищного строительства. Созданы значительные архитектурно-художественные ансамбли в Москве и Ленинграде, Вильнюсе и Ереване, Ташкенте и Алма-Ате, Тольятти и Навои, Киеве и Минске и других городах нашей страны. Все увереннее входят в их целостное решение скульптуры, фрески, мозаики и витражи. Архитекторы все больше стремятся к разнообразию, выразительности, человечности сооружений. И тем не менее в этой области сохраняется еще немало недостатков и нерешенных проблем. Одна из них — переоценка чисто функциональных целей архитектуры за счет умаления ее идейно-художественной содержательности. Это проявляется и в унификации строительных объектов разного назначения — будь то завод, клуб или жилой дом, и в усилении анонимности и безадресности архитектурных решений, и в стандартизации самого архитектурного мышления, ориентирующегося в большей мере на типовое проектирование, на аскетические критерии строительной индустрии, чем на смелый творческий поиск, на образное раскрытие общественного содержания того или иного здания, на создание индивидуальных, красивых и гармоничных сооружений, вернее — произведений архитектуры. Нередко творческое сознание архитекторов находится в плену постмодернизма и буржуазной эстетики техницизма, которые, к сожалению, проникли и в нашу архитектурную школу.

Названные тенденции привели к снижению гуманистических качеств не только огромных районов массовой жилой застройки, но и общественных, уникальных по своему назначению зданий, ослабили их идейно-образное и эмоциональное воздействие. Новое в архитектуре — это не только материалы и технические приемы, новыми должны быть и ее художественные качества: яркая убедительная образность, красота пропорций и ритмов, масштаб по отношению к человеку, гуманистический характер сооружения в целом.

У каждого из нас есть дорогие воспоминания юности о дворах, улицах, садах, домах, площадях, которые неразрывно и неповторимо связаны с нашей жизнью, которые мы помним и любим до сих пор. Видимо, с этого и начинается развитие духовного мира личности, чувство Родины, патриотизма и нерасторжимости твоей жизни с жизнью страны.

В красивом городе, сельском поселке легче жить и работать, развивать эстетическую и нравственную сторону личности, которая незаметно приобретает привычку к прекрасному, отвергая уродливое.

Архитектура, мера воздействия которой на человека определяется лишь количеством этажей, квадратных и кубических метров стекла и бетона, вряд ли может глубоко затронуть ум и сердце, способствовать гармоническому единению человека с окружающей средой, природой, обогатить его духовно. Такая бездуховная архитектура может породить лишь чувство равнодушия и даже отчужденности, диссонанса в представлениях человека о среде его жизнеобитания, о своей эпохе.

Архитектура — одно из важнейших пластических искусств. Она играет большую роль в формировании стиля времени. В лучших достижениях советского зодчества, например, в таких, казалось бы, исключительно утилитарных сооружениях, как подземные станции метро — вроде Маяковской, Кропоткинской и других, в архитектуре таких высотных зданий столицы, как Московский университет, здание Министерства иностранных дел и др., ряд павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и международных выставок, которые были до войны, мы уже наметили черты стиля, соответствующего эпохе социализма. Но где-то мы их и прервали. И дело здесь не только в индустриализации строительства, приведшей, как принято считать, к порабощению архитектуры техникой. Главная, как мне представляется, уступка была сделана самими архитекторами, которые не были готовы к полноценному идейно-эстетическому освоению строительного конвейера и нашли оправдание сдачи своих профессиональных позиций в сысках то на объективный характер происходящих изменений, то на общие тенденции мировой архитектурной практики. Отмечу, что именно апелляция к стилю XX века, иными словами, к критериям архитектуры капиталистического Запада, сыграла заметную роль в разрушении связи архитектуры с изобразительным искусством, в забвении великих традиций отечественного зодчества, а следовательно, и в неуважительном отношении к сохранению наследия прошлого. Возвращение нашей архитектуры в лоно пластических искусств, восстановление ее права выступать в качестве синтетического в самом своем существе вида творчества не только позволит более успешно решать такую грандиозную задачу, как формирование удобной и эстетически совершенной жизненной среды, но и будет способствовать развитию советского изобразительного искусства в целом.

Только в этом случае могут быть созданы условия для успешной совместной работы архитектора, скульптора, живописца и дизайнера уже на стадии проектирования того или иного архитектурного сооружения, монументального ансамбля, памятника, что даст возможность свести на нет дорогостоящую и увядющую в сторону от подлинного синтеза практику «штучного» украшения городских площадей, интерьеров зданий произведениями монументального и декоративного искусства, живописи и скульптуры. Нельзя мириться с теми большими материальными и зача-

стую невосполнимыми художественными утратами, которыми чревата подобное, по сути эклектическое, дополнение одного вида искусства другим.

Многие из нас, особенно авторы монументальных работ, хорошо знают, как трудно, а порой невозможно создать совершенное произведение в жестких границах уже существующего архитектурного сооружения, площади, пространства. Приходится нередко идти на компромиссы, так сказать, подстраиваться, тратить творческие силы на восполнение средствами своего искусства художественных недостатков архитектурной ситуации. Бывает и так, что, несмотря на все усилия, художественное произведение не только остается чужеродным по отношению к архитектурному окружению, но нарушает целостность, снижает образную выразительность творения зодчего. А в результате оказывается, что законченная работа не приносит подлинного творческого, эстетического удовлетворения ни самим ее авторам, ни тем, для кого она предназначена, кому должна служить долгие годы, то есть народу.

Лишь тесный творческий союз архитекторов и мастеров изобразительного искусства, начиная с самых ранних стадий выполнения ответственных государственных заказов, позволит полностью переключить наше внимание с решения вопроса «кто виноват?» к более реальной и актуальной проблеме «что делать?»

Важная роль в процессе дальнейшего укрепления взаимосвязи между социально-экономическим и идейно-эстетическим развитием общества, искусством и практикой коммунистического строительства принадлежит искусствоведению и художественной критике. Благодаря Постановлениям ЦК нашей партии «О литературно-художественной критике» (1972 г.) и «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982 г.), а также решениям июньского (1983 г.) и последующих пленумов ЦК в художественной критике намечались существенные изменения. Она стала развиваться интенсивнее. В последние годы появилось значительное число научных публикаций по различным видам искусства, рассматривающих конкретные проблемы метода социалистического реализма, отличающихся четкой идейной позицией и высокой принципиальностью в оценке важных явлений культурной жизни страны. Усилилось и приобрело большую целенаправленность влияние марксистско-ленинской критики на художественное творчество.

Вместе с тем в художественной критике есть немало недостатков, из-за которых она пока не влияет в полной мере на художественное творчество. Некоторые существенные недостатки были отмечены еще в Постановлении ЦК КПСС 1972 года.

Так, наша критика до сих пор страдает болезнью «комплиментарности». Она пропагандирует достижения, и это хорошо. Но мало говорит о недостатках, редко дает принципиальную оценку отрицательным явлениям современного искусства. Ощущается нехватка публикаций, содержащих глубокий анализ тенденций и закономерностей процесса развития искусства, что не позволяет критике выработать обоснованные рекомендации по преодолению недостатков современной творческой практики и теории, определять наиболее плодотворные пути развития искусства социалистического реализма.

В немалой степени это связано с бытующими ошибочными взглядами на природу и цели художественной критики, с попытками свести ее задачи к описанию или простой констатации фактов, избежать их четкой оценки с позиций марксистско-ленинской эстетики. Простой констатации подвергаются положительные явления — это еще полбеды. Но когда такой «метод» применяется к отрицательным явлениям — это уже беда, ибо чистая описательность как бы предполагает положительное отношение к своему объекту, его популяризацию, что в конечном счете открывает дорогу безыдейности, мировоззренческой всеядности, эстетической серости, ремесленничеству как в самой критике, так и в художественной практике. Это не только не помогает художникам, но и дезориентирует их.

Не менее опасно представление о критике как о профессии, оторванной от объективного познания и анализа художественного произведения, как о субъективном словотворчестве, индивидуальном самовыражении по поводу того или иного явления искусства, которое служит лишь «сырьем» для разыгранного воображения критика. Такая критика способствует утверждению субъективистских тенденций в теории, сторонники которых проповедуют идею искусства как самовыражения, подменяя задачу правдивого отражения жизни воплощением сугубо субъективных чувств и взглядов художника, произвольными ассоциациями по поводу реального мира. А это в свою очередь ведет к примиренческому отношению к влияниям буржуазной идеологии и модернистского искусства, к оправданию тенденций примитивизма, сюрреализма, абстракционизма и прочих «измов» в современной художественной практике, к проникновению на наши выставки произведений, несовместимых с принципами социалистического реализма.

Было бы, конечно, неверным полностью отождествлять журнал с той или иной статьей, приписывать ему позиции отдельного автора. И в то же время нельзя допускать случаи, когда его страницы сдаются как в аренду, «напрокат». Искусствоведческие издательства и периодическая печать — это в первую очередь идеологические центры, пропагандирующие на материале изобразительного искусства реальные достижения социалистического общества, его идеалы и преимущества нашего образа жизни.

Поэтому в каждой публикации должны неизменно ощущаться принципиальная и целенаправленная позиция редколлегии, ее верность марксистско-ленинским критериям в оценке, в пропаганде и контрпропаганде как современного творчества, так и мирового художественного наследия, четкая последовательность в проведении политики партии и Советского государства в области культуры. Необходимо повысить персональную ответствен-

ность главного редактора и каждого члена редколлегии, редакционного совета за работу издательства, журнала, газеты. Единство целей, идейно-эстетических позиций необходимо сохранить и при обсуждении материала, носящего дискуссионный характер. «Партия, — говорится в проекте новой редакции Программы КПСС, — поддерживает смелый поиск, соревнование идей и направлений в науке, плодотворные дискуссии и обсуждения. Науке противопоказаны как схоластические рассуждения, так и пассивная регистрация фактов, чужающаяся смелых теоретических обобщений, конъюнктурщина, отрыв от реальности». Важно, чтобы и наши дискуссии были плодотворными, чтобы они вносили ясность, а не сумбур в представление о поставленных проблемах, способствовали бы выработке верных и глубоко обоснованных идейно-творческих ориентиров, не уводили бы в сторону от живой практики искусства, то есть приносили бы реальную пользу.

Настоятельной необходимостью является усиление творческих контактов, постоянных форм сотрудничества между искусствоведами, работающими в разных республиках и областях нашей страны. Без такого многонационального сотрудничества немислима полноценная художественная жизнь. Только объединив усилия, можно успешно решать важнейшие задачи, глубоко осмысливать ведущие тенденции и перспективы развития социалистической культуры, давать объективную всестороннюю оценку ее историческим завоеваниям.

Актуальной задачей является также критика тех критиков-схоластов, которые стремятся к переоценке основных идейно-эстетических принципов искусства социалистического реализма или ссылаются на духовные ценности советской культуры для прикрытия в корне ей противоречащих явлений. Советская художественная критика обязана всегда вести острейшую идеологическую борьбу с нашими классовыми противниками — идеологами империализма.

Глубокие перемены в сфере труда, материальных и духовных условий жизни людей требуют совершенствования всех форм нашей работы. Необходима новая программа действий. Главная задача, стоящая перед всем советским народом, а следовательно, перед нами — взять энергичный старт в двенадцатой пятилетке, всемерно укреплять высокий трудовой, творческий и идейно-нравственный настрой, который является порукой успешной реализации наших планов.

Важно, чтобы наша конкретная повседневная работа была нацелена на будущее, пронизана заботой о дальнейшем подъеме и развитии советского искусства. Необходимо уже сегодня планировать и начинать подготовку крупнейших мероприятий как ближайшего года, так и тех, которые нам предстоит провести до 1990 года. Я имею в виду всесоюзные художественные выставки «Мы строим коммунизм» к XXVII съезду нашей партии, выставку к 70-летию Великого Октября в 1987 году, к 120-летию со дня рождения В. И. Ленина в 1990 году, к 70-летию комсомола в 1988 году, к 100-летию юбилею Веры Мухиной, две академические выставки, юбилейные выставки работ А. А. Дейнеки и Е. В. Вучетича, 9-ю выставку произведений молодых художников, всесоюзные выставки дипломных работ студентов художественных вузов страны. На этих всесоюзных выставках должны принять самое активное участие члены Академии, художники творческих мастерских, преподаватели и студенты художественных вузов. Как видите, предстоит большая работа как в организации выставок, так и по созданию новых произведений.

В эти же годы предстоит большая работа по осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды. Намечено соорудить целый ряд памятников общегосударственного значения. Важнейшие из них — памятник Победы в Москве, памятник Великой Октябрьской революции в Ленинграде, монумент в честь победы Советской Армии на Курской дуге, монумент в честь героической защиты Севастополя, памятники Ленину во Владивостоке, Андижане, Оше, Бухаре. В Москве будет установлен памятник к 100-летию со дня рождения Эрнста Тельмана, а также памятник Михаилу Шолохову. За двенадцатую пятилетку будет сооружено и создано большое количество памятников-бюстов дважды Героев и Героев Социалистического Труда.

Ответственной частью нашей деятельности — развитие и укрепление культурных связей с мастерами прогрессивного искусства зарубежных стран и прежде всего братских стран социализма. В XII пятилетке работы в этой области должны быть значительно расширены.

Искусство обладает силой утверждать жизнь, человека, его разум, но оно может и разрушить веру в человека, красоту мира, нравственные идеалы. Вопросы художественного творчества в наши дни — это не узкоспециальная проблема, они впрямую связаны с борьбой за будущее человеческой цивилизации. Все мы глубоко осознаем огромную ответственность, которая ложится на нас, советских художников и архитекторов, в решении задач, поставленных партией в области изобразительного искусства, синтеза его с архитектурой, воспитания новой творческой смены, искусствоведения и художественной критики. Тем более сегодня, когда с особой силой ощущается масштабность проводимого всем советским народом стратегического курса партии на совершенствование общества развитого социализма, на ускорение его социально-экономического развития.

Мастера советского изобразительного искусства и архитектуры должны неустанно стремиться к тому, чтобы в создаваемых произведениях слово правды, слово партии звучало бы открыто и выразительно, звучало бы на таком реалистически полнокровном и художественно убедительном языке, который делал бы искусство мощным оружием в борьбе против всех негативных явлений, чуждых нашему обществу и морали, в борьбе за утверждение правды социалистической жизни, за движение вперед, к лучшему будущему.

(из доклада на 41-й сессии Академии художеств СССР)

Совершенствовать среду социалистического образа жизни

В журналистике существуют неписанные правила: когда вопрос, которому посвящена публикация, в принципе ясен и требует лишь более или менее детального анализа — редакция заказывает статью компетентному автору. Когда проблема представляется спорной и существуют два или несколько вариантов ее решения — приглашаются люди, придерживающиеся противоположных точек зрения и в споре, как говорится, рождается истина. Когда же вопрос оказывается настолько сложным, что для правильной его постановки необходимы усилия многих специалистов смежных или различных профессий — собирается «круглый стол». Так бывает обычно.

Однако на этот раз цель нашего «круглого стола» иная. В предсъездовских документах, которые были поставлены на всенародное обсуждение, — проектах новой редакции Программы и изменений в Уставе КПСС и проекте Основных направлений экономического и социального развития СССР на пятилетку и на период до 2000 года — с исчерпывающей ясностью и определенностью подчеркивалась необходимость решительного повышения качества условий жизни, труда и отдыха советского человека, товаров народного потребления, всего того, что должно способствовать достижению нового качественного состояния общества, дальнейшему становлению и всестороннему развитию цивилизации исторически нового типа, олицетворяемой социалистическим строем. В этой связи перед художниками, дизайнерами, архитекторами, так или иначе участвующими в производстве промышленных и бытовых товаров, в строительстве и эстетическом оформлении городов, сел, промышленных предприятий — в любой области безграничной творческой деятельности, формирующей среду жизнедеятельности человека при социализме, — встают поистине грандиозные задачи.

Мы пригласили за «круглым столом «ДИ СССР»» представителей разных творческих профессий — теоретиков и практиков, — с тем чтобы они высказали свои соображения по поводу того, как конкретно представляется сегодня решение поставленной партией задачи в той или иной области, что мешает, а что может способствовать ее практической реализации. Редакция хотела бы привлечь внимание самого широкого круга специалистов к комплексному обсуждению общих проблем «средообразования» на том новом его уровне, к которому призывают всех нас основополагающие документы нашей партии.

Конечно, это первое на страницах журнала «межотраслевое» совещание в области, если можно так выразиться, «средообразования социалистического образа жизни» не ставит перед собой задачи разрешения или даже формулирования всех возникающих сегодня перед нами проблем. Здесь нужны серьезные, глубокие исследования, критический и футурологический анализ не только эстетических, но и экономических и правовых вопросов, без решения которых деятельность художников в производственной и бытовой сферах пока, к сожалению, малоэффективна. В самом деле: нельзя всерьез бороться за эстетическое (важнейшее, а во многих случаях определяющее для потребителя) качество в условиях, когда специалисты именно в этой области почти нигде не имеют решающего голоса. И все же, как гласит пословица, под лежащим камнем вода не течет. Сегодня каждый, кто имеет конструктивные соображения, касающиеся повышения качества нашей жизни в самом широком смысле слова, — а кому же, как не художникам, иметь такие соображения! — не только призван, но и обязан их высказать.

Публикуя в этом номере фрагменты разговора за «круглым столом», редакция надеется, что идеи, затронутые участниками, станут как бы введенными к выступлению специалистов по этим проблемам.



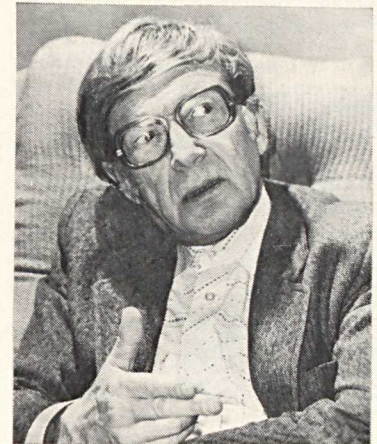
Вадим Межуев
философ

«За концепцией предметной среды всегда стоит определенный взгляд на человека»

Предметная среда, нас окружающая, не существует безотносительно к нам самим, к тому, что мы реально собой представляем. Она создается по мерке нашего собственного развития; за той или иной ее концепцией стоит определенный взгляд на человека, понимание его реальных нужд и потребностей. Среда — это вся опредмеченная часть культуры, предметное отражение общества, его материализованное воплощение. Вот почему о характере среды, о возможных путях ее дальнейшего совершенствования и развития нельзя судить только с узкоспециализированной точки зрения. Художественно-прикладная деятельность (как и любой другой вид художественной деятельности), если она желает быть социально эффективной, должна опираться на такую концепцию предметной среды, которая исходит из широких социологических и философских обобщений, базируется на осознании сложных и противоречивых процессов современного общественного развития.

Человек, по известному выражению древнегреческого философа, — мера всех вещей. Но когда мы подходим с этой мерой к тем вещам, которые создаем сегодня, которые нас окружают, мы слишком часто испытываем разочарование. Скажем прямо: то представление о человеке, о его назначении в мире, его роли в обществе, которое мы культивируем и пропагандируем в массовом общественном сознании, объявляем целью и смыслом нашего развития, подчас никак не согласуется, не соотносится и не соизмеряется с тем реальным предметным окружением, в котором мы живем и действуем. К сожалению, еще часто предметный мир (в создании которого принимаем участие и художники) живет как бы собственной жизнью, развивается по своей весьма узко понятой и неизвестно кем утвержденной мере, имеющей мало общего с потребностями и интересами конкретных людей. Наше художественно-прикладное искусство страдает порой той же болезнью, какая в ряде случаев поразила и иные виды духовной деятельности и получила у нас название «отрыва от жизни». Типичные симптомы этой болезни — внешнее украшательство, поверхностная декоративность, фасадная помпезность или, наоборот — абстрактная и казенная функциональность, рассчитанная на бедный вкус, весьма неприхотливую потребность. Между тем предметная среда — не объект внешнего наблюдения и созерцания, на который мы смотрим как бы со стороны, а активный элемент общественной жизни, воздействующий на стиль и образ нашего социального поведения. Она может разобщать людей, замыкать их в рамках частной жизни или, наоборот, соединять, сплачивать, вовлекать в более широкий

круг общения. На эту социальную функцию среды мы часто не обращаем должного внимания. Как иначе можно объяснить обычный вид наших городов, где большая часть первых этажей отдана не людям, а учреждениям и конторам? По такому городу можно пройти много километров, прежде чем увидишь распахнутую для тебя дверь. А наши жилые микрорайоны, прозванные в народе «спальнями»? Дело не только в их безликости, а в отсутствии у проектировщиков внимания к социальным нуждам и потребностям человека, которые не могут быть исчерпаны рамками внутрисемейного общения и домашних форм досуга. В такой среде — почему-то считающейся «городской» — человеку некуда деться, и он вынужденно замыкается в узком кругу чисто домашних интересов. А потом мы спрашиваем, почему у людей, живущих в городе, отсутствуют порой культура общения, взаимная вежливость, умение вести диалог. А где учиться такой культуре? Ведь не на улице же, не в магазинной очереди? Мне кажется, общество, базирующееся на взаимном сплочении людей, на их коллективной солидарности, на общем для всех чувстве социальной ответственности, требует иной среды — не разъединяющей, а объединяющей людей, вовлекающей их в самые разнообразные формы общения, необходимые для всесторонней, социально осознанной творческой деятельности.



Феликс Новиков
архитектор

«Города надо строить для жизни»

«Человеческий фактор» применительно к городской среде должен предстать фактором человечности. Когда его недостает, возникает желание перед гигантскими фасадами построить вторые, привзванные «очеловечить» город, поверх небрежно сделанного благоустройства выполнить другое — добрыми, заботливыми руками; загородить уродливые малые формы иными — привлекательными. Так мы вроде бы утверждаем положение о превращении наших городов в образцовые, забывая, что превращения более свойственны сказочным персонажам. Это в сказке лягушка превращается в красную девицу; города же образцовыми надо делать, причем сразу — каждым сооружением, любой деталью. Но как это делать, если строитель зажат сроками, зодчий — нормами, оба — экономикой, а социальные программы, заложенные в проекты, реализуются, как правило, в ущербном виде? Бывает экономия, от которой общество делается богаче — но кому нужна такая, что делает нас беднее?

Тридцать лет назад, в момент решительного поворота к массовому строительству, мы вместе с водой выплеснули не только ребенка — искусство архитектуры, но заодно и родителей, оставивших нам в наследство великолепные образцы древнего зодчества, которые мы, окружив ти-

ными строениями, теперь, наконец, научились ценить. Долгие годы идут разговоры об индустрии, технологии, трудовых затратах, панелях и лишь в последнюю очередь, вполголоса, застенчиво — об архитектуре. Такое не проходит бесследно. Меняется психология заказчика, самого архитектора, меняются представления общества о смысле творчества зодчего. Мы привычно повторяем: «Человек — мера всех вещей», — забывая при этом, что человек сам способен примеряться к вещи, примириться с тем, что ему предлагают. А это значит, что в градостроительстве, с которым мы имеем дело, нет, по моему убеждению, ни грана «отрыва от жизни»: в отрыве от жизни вообще ничего не возникает. Сегодня реакция человека на город нередко выражается в стремлении к самоизоляции. Как оно может быть преодолено? По-видимому, только созданием городских структур общественного характера, направленных на объединение интересов людей — ибо стать действительно человеческими, праздничными города могут, лишь наполнившись людьми, движение которых содержательно, осмысленно, действенно. Основной задачей такой среды должна стать драматургия жизни города — без подобного социального заказа (а это должен быть именно заказ) любые усилия архитектора, художника, дизайнера завершатся мертворожденными бутафорскими постройками.

Мы часто произносим привычное утверждение о гуманизме градостроительства, ориентируясь при этом на некоего среднего, безликого человека, и спрашиваем: много ли ему надо? Или: можно ли угодить всем людям? Вопрос, по-моему, надо ставить иначе. Города следует строить для жизни, площади — для жизни, дворы и дома — для жизни, для всевозможных ее проявлений. Только многообразие городского действия может породить многообразие форм, богатство и теплоту среды обитания. Задача, поставленная должным образом, должным образом и решится.



Элеонора Жаренова
художник-монументалист

«Создать особую среду общения»

Мне кажется, что сегодня особенно важно присутствие художника в городе. Когда архитектура отчуждена от человека, горожанин, как бы он ни пытался самостоятельно, своими средствами исправить положение — сажая деревья, сбивая «грибки» или создавая сказочные домики во дворах, — ничего изменить не может. Такая среда все равно будет для него иметь привкус временного местопребывания. Последнее слово здесь все-таки остается за художниками. Возможно, что формы нашей работы для города вскоре станут иными, чем сейчас. Задачи, действительно, меняются. В 70-е годы наша деятельность носила, так сказать, глобальный характер: создавались огромные сооружения, огромные интерьеры — и все монументальное искусство тоже приобретало огромные масштабы. Это изменяло среду, однако не сближало ее с человеком. Теперь, в 80-е годы, начинается, видимо, новый этап, когда перед художниками встает задача приблизить человека к этой среде, сроднить с ней. Поэтому монументальные произведения тоже должны, вероятно, стать другими, соразмерными людям, обрести, может быть, более камерные формы. Показателем в этой связи пример реконструкции Старого Арбата в Москве. Архитектура как будто не изменилась, но, отреставрированная, она превратилась в

род декораций, взятых напрокат из другой жизни. Единства между этой средой и современным человеком не возникло. Чтобы Старый Арбат приобрел свой образ — нужен художник, нужно творческое участие в «оживлении» этой среды, в органичном сращении ее с сегодняшней жизнью и сегодняшним человеком. Совсем иная проблема — в новых жилых районах.

Нередко приходится слышать, что эту задачу можно решить усилиями самих горожан, то есть самодеятельностью. Это неверно. Самодеятельное творчество всегда определялось теми условиями, какие уже есть. Оно идет от потребителя и на потребителя. Профессиональное искусство никогда не удовлетворялось существующими жизненными условиями, стремилось их перестроить на новой основе, изменить, улучшить их. Оно диктовало свою волю, противопоставляя инерции активное стремление к преобразованию жизни и жизненной среды. Эта задача во всей остроте стоит перед нами и сейчас.

Что может внести в жилую среду художник-монументалист? Много. И формы могут быть самыми разными. В жилых районах, например, нужно непременно создавать места для общения людей, а точнее — особую «среду общения». В наше время это самый трудный и очень важный вопрос. Если человек нередко закрывается в своей квартире, становится замкнутым, эгоистом, если соседи порой не знают друг друга, это не только общественная проблема, но и художественная. На работе «общаться» некогда, а вне работы нет мест общения, «настроения» общения. Но даже просто уютный вестибюль, скажем, в жилом корпусе, украшенный каким-то образом, продуманный художником, обязательно привлечет людей, заставит остановиться, поговорить, пообщаться друг с другом. Надо только, чтобы и художник, и архитектор поняли первоочередность именно такого рода задач.



Аделя Сафарова
искусствовед

«Я думаю, наши представления о самодеятельном творчестве в значительной степени устарели»

Я думаю, наши представления о самодеятельном творчестве в значительной степени устарели. И дело не только в том, что сегодня оно невероятно расширилось: к кружкам по рукоделию прибавилось техническое любительское творчество, к кружкам по интересам — деятельность добровольцев-помощников реставраторов. Гораздо важнее, что стали возникать кружки нового типа, объединяющие людей не по конкретным занятиям, а по некоторой сверхзадаче, которую каждый решает. Сегодня совместно занимаются изучением цветоведения и те, кто вяжет, шьет, и те, кто рисует или занят флористикой, иkebаной. То есть люди ищут не только формы проявления творчества, досуга, но и изменение его качества. Однако и на этом уровне самодеятельность тоже не останавливается. Дальнейшее ее развитие требует как бы более высокого стимула. Некогда обращенная на самое себя, самодеятельность все больше проявляется как общественное явление. Садоводы в Армении расстят розы не только в своих полисадниках, но и вокруг исторического памятника; в Молдавии люби-

тели сооружают у дорожного колода затейливые навершие; в Брянске самодеятельные скульпторы ставят свои работы в городском парке; в московском Битцевском лесопарке усилиями любителей появляются затейливые скамейки, скульптуры, указатели. Будет ли это влиять на нашу среду? Я думаю, да. Сегодня в Венгрии архитектор, проектируя придомовые участки и дворы, предлагает лишь некоторую общую схему: он совершенно уверен, что ее освоит самодеятельные декораторы, которые сумеют составить растительные композиции, расставить акценты с помощью садовой пластики, продуманно разместить скамейки. Я хочу сказать, что самодеятельность в наши дни — уже не обязательно деятельность для себя: она все более тяготеет к общественным формам и в таком проявлении все активнее включается в формирование среды.

Любопытно, что эта тенденция оказала влияние на развитие всей сферы самодеятельности. Решая задачи по созданию среды в Доме культуры, в красном уголке завода, в бытовой комнате учреждения, на детской игровой площадке, в зоне отдыха, в подъезде дома, человек учится видеть уже не только отдельные вещи, а их сочетаемость; средовые критерии входят в общую систему художественных критериев и сказываются потом на формировании собственного жилья, требованиях к общественному интерьеру. И вот тут мы подходим еще к одному средовому аспекту самодеятельности. Речь идет о качественном изменении культуры потребления предметно-пространственной среды, эффективном потребительском использовании функциональных и художественных возможностей предметов, умения деятельно обживать их. В этом смысле опыт самодеятельности приобретает для людей особое значение.

Нередко приходится слышать, что основным результатом работы в кружке участники считают не столько собственное изделие, сколько то, что получилось в результате общей работы. Например, устраивается праздник: особое оформление помещения, специальные костюмы, музыка, застолье, сценическое представление — все складывается из продукции разных кружков. Необходимость включиться своим творчеством в конкретное пространство, предметную среду и особую атмосферу общения создает новые навыки средового творчества. Примечательно, что эти навыки — побочный результат методических усилий организаторов. Это, скорее, итог действия сил, саморегулирующих культуру и особенно явных в самодеятельности. Именно в этом смысле, я думаю, самодеятельное творчество, понятое широко, может стать реальной силой развития среды.



Олег Бутаев
архитектор

«Уровень производственной среды, похоже, не волнует всерьез никого»

Мы говорим о множестве нерешенных проблем в городской среде и при этом имеем в виду только жилые районы. Однако треть (в среднем) городской территории занимают промышленные зоны, а там даже тот уровень художественного осмысления, который является привыч-

ным в жилой части города, остается пока мечтой.

Если не брать в расчет отдельные удачи, а говорить о явлении в целом, придется признать, что застройка промышленных территорий «являет собою вид печальный» — хаотичное скопление маловыразительных, подчас грандиозных размеров зданий и инженерных сооружений, незаслуженно обойденных вниманием дизайнеров и зодчих. За рубежом строительство почти каждого крупного инженерного сооружения становится предметом архитектурного конкурса. В проектировании их принимали участие В. Гропиус, Э. Сааринен, Курт Зигель, Эрнст Нейферт. И это, естественно, дает свои результаты — многие инженерные сооружения достигают скульптурной выразительности, играют не менее важную роль в застройке современных городов, чем культовые здания — в средневековых. Достаточно назвать водонапорные башни в Кувейте или в финском Лахти, силосы в Хартбурге или дымовую трубу в Ганповере.

Вы, может быть, не знаете — но у нас инженерные сооружения, даже такие уникальные, как четырехсотметровая дымовая труба в Норильске или двухсотметровые в Москве, крупные градирни и водонапорные башни, проектируются и размещаются без участия архитекторов; отношение к ним — сугубо утилитарное.

Парадоксально, что качество жилой среды наших городов вызывает недовольство и суровую критику — уровень же производственной, похоже, не волнует всерьез никого. На всех стадиях формирования промышленных объектов — проектирования, экспертизы, строительства, поощрения — архитектурно-художественным вопросам почти не уделяется внимания. Многие убеждены, что так и должно быть: красота нужна театру или дворцу культуры, а места, где люди трудятся, а не отдыхают, будто бы должны быть лишь «рациональными». Эту точку зрения особенно странно слышать в нашей стране, где забота о человеке труда возведена в ранг государственной политики.

Хочется напомнить простую истину: вступив на заводскую территорию, человек не перестает быть человеком. Его чувства не становятся грубее, потребность в психологическом комфорте не исчезает. Так рентабельно ли строить бездушные, безликие коробки? Давно установлено, что в красивых и удобных помещениях легче работается, труд превращается в источник радости — а это имеет прямое отношение и к задачам его интенсификации. Внешний вид промышленных зон в городской застройке должен стать ярким свидетелем нашей заботы о человеке труда.



Вячеслав Пузанов
дизайнер

«Поиск незаметных, но социально действенных эффектов»

Социологи новосибирской школы, изучающие проблемы сельской жизни, приходят сегодня к выводу, что «образ жизни» — художественная категория, ибо только в мышлении художника она существует как целостность. Когда она по-

падает в сферу интересов какой-нибудь специальной науки, она дробится на составляющие элементы и исчезает. Модели образа жизни явно не получается у экономистов, демографов и других специалистов: «строительным материалом» для такой модели они располагают, но оказывается, что свойства целого не равнозначны сумме свойств составляющих. Я хотел бы сказать о специфике работы дизайнера для села. Мы уже осознали, что сельская жизнь чрезвычайно ранима, что последствия непродуманных по отношению к ней решений бывают столь же трудно восполнимы, как и последствия военных действий (в том и другом случае сельская местность теряет самое ценное — население). Поэтому сегодня аграрный дизайн сделал достижения научно-технического прогресса инструментом необыкновенно тонких, тактичных преобразований (тактичных и в смысле наличия тактики, продуманности действий, и в смысле деликатности самих действий). Вот пример из зарубежной практики. Дизайнеры занимались улучшением условий жизни в скандинавской «глубинке»: демографическая ситуация там трудная, средний возраст фермера уже 50 лет — нужны были простые и дешевые решения, которые давали бы фермерам возможность трудиться в полную силу, пока будет «исправляться» положение дел. Вопрос о «городских» методах обеспечения комфорта здесь не ставится: городские системы инженерного обеспечения в этих условиях не только невыгодны, но их и приложить невозможно. Переместить же сельские дома туда, где системы можно развернуть, — означало бы свертывание сельскохозяйственного производства. Что сделали дизайнеры? Прежде всего, разработали недорогие приборы, которые делают комфортабельным любой дом, где бы он ни находился. Трудно топить печь, часами от нее не отходить, пока дом не прогреется, — дизайнеры разработали малогабаритную металлическую печь с автоматическим регулятором горения: теперь нужды в постоянном присутствии человека нет. Подогретая вода в сельском доме всегда нужна — дизайнеры создали обычный бытовой холодильник с расчетом на водяное охлаждение, а это значит — в доме теперь всегда есть подогретая вода для гигиенических и хозяйственных нужд. Хлопотно на селе носить воду (prestige сельского жилища это снижает особенно сильно) — теперь в ходу автоматизированные насосы, которые включаются при открывании крана, так что и эта процедура уравнивается с городской. Перечень таких усовершенствований можно и продолжить, но пора объяснить, что мы имеем в виду.

Эстетику жизни можно обеспечивать и простыми на вид усовершенствованиями, не прибегая к проектам глобального переустройства, — важно лишь вовремя обнаружить дисгармонию в системе жизни, обнаружить раньше, нежели последствия неустroенности станут разрушительными. На вид скромные усовершенствования, сделанные быстро и вовремя, в социальном отношении бывают куда важнее, чем крупные проекты, осуществление которых растягивается на годы и десятилетия. Дизайн «незаметных», но социально действенных эффектов — прямое порождение научно-технического прогресса. Ведь наука и техника поставляют человечеству не вещи, а физические, биологические, химические свойства и качества, которым еще нужно найти реальное применение, то есть прежде всего — «морфологизировать» их. «Научных» же рецептов морфологизации нет и, судя по всему, не будет: между исследователем и потребителем находится, следовательно, художественно-образное мышление дизайнера. Он не только «переводит» результаты научных исследований на язык потребления, но еще и «переводит» потребности человека на язык науки. Как реально, происходят такие процессы, практика дизайна для села свидетельствует наиболее наглядно. На какой объект творчества дизайнеров-аграрников ни взгляни — везде «паведение мостов», каждый такой мост — акт социальной коммуникации, без которой дизайн превращается (увы, бывает и так) в простое формотворчество.



Виктор Мельников
архитектор

«Нужны экспериментальные интерьеры, выставочные фрагменты, целостные ансамбли бытового окружения»

Обычно дизайнеру, занятому проектом отдельной вещи, трудно бывает увидеть в ней все многообразие и сложность социальных проблем. С другой стороны, едва ли будет плодотворным сводить теоретические социологические модели социалистического образа жизни до уровня практического проектирования. Нужен промежуточный этап. Представления социологов и практические разработки должны встретиться, образовав некую художественно-образную «модель среды». Проектированию вещей должны предшествовать поиски художественной концепции, которая учитывала бы и философскую широту постановки актуальных проблем, и конкретность проектных работ.

Как реализовать эту идею? Перспективы эстетического совершенствования жилища определяются сегодня, как и в предыдущие годы, условиями массового жилищного стандарта. Архитекторы активно ищут возможности разнообразить облик новостроек, придать им большую индивидуальность, но реальностью наших городов это станет еще не скоро. А пока ограниченность средств архитектурной выразительности — это факт, с которым приходится считаться и сейчас, и в обозримом будущем. В этих условиях основное эстетическое содержание жилой среды ложится прежде всего на предметное окружение. А оно, как известно, находится в сложном взаимодействии с жесткими рамками архитектурных решений, не согласуется обычно с типовой планировочной ситуацией. Причем речь идет не только о формальной несогласованности — по габаритам например. Нарушена более глубокая, образная взаимосвязь архитектуры с мебелью, предметами декоративно-прикладного искусства, бытовой техникой. Каждый раз под вопросом оказывается сама их способность создать целостный ансамбль — а ведь это первое и необходимое условие, после выполнения которого можно говорить о воздействии на образ жизни.

Вот здесь и необходим поиск художественного образа; нужны экспериментальные интерьеры, выставочные фрагменты, целостные ансамбли бытового окружения. Что принципиально нового можно ждать от таких разработок?

Сейчас все явственнее ощущается конфликт нарастающей технизации быта и эклектических тенденций в дизайне и декоративно-прикладном искусстве. Этот конфликт, очевидно, и является основным содержанием будущих художественных поисков. В разрешении его — смысл предстоящих открытий.

Представляется, что вокруг творческих союзов, выставочных, художественных журналов нужно создавать коллективы архитекторов, дизайнеров, художников, своего рода творческие лаборатории для поисков образа жилища, художественной концепции современного быта. Результатом этой работы должны стать экспериментальные интерьеры, демонстрируемые на выставках. Такая практика поможет воспитанию и профессионалов, и потребителей, приблизит нас к пониманию сущности жилой среды будущего.

Выставка МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ — 85 МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Свидетельство

роста или признак
кризиса

Валентин Юрьев



Думаю, далеко не все из зрителей, посетивших зональную выставку московских художников, заметили, что она, подобно театру, начинается с вешалки. Отвлеченные покупкой билетов и суетой у гардероба, многие даже не догадались поднять повыше голову и оценить новейшие достижения нашего монументального искусства, представленные на слайдах по карнизу второго этажа. Но такая, казалось бы, очевидная экспозиционная неудача под определенным углом зрения приобретает особый символический смысл: это выставка-метафора, отражающая бытование современного монументального искусства в пространстве сегодняшнего зрительского восприятия. При всем разнообразии сюжетов, мате-

риалов и творческих подходов авторов этих работ роднит одно обстоятельство, за которым, видимо, следует признать значение процесса, определяющего нынешнее состояние монументального искусства. Я имею в виду нарушение продуктивной связи между зрителем и художником, произведение которого как-то незаметно выпало из системы заинтересованного коллективного восприятия. Но, может быть, художники-монументалисты здесь ни при чем, а причина кроется в самой системе организации их деятельности, наличии каких-то жестких внутривидовых регламентов, сковывающих свободу творческого самовыражения? Работа ведь все-таки заказная, дорогостоящая и удовлетворять она должна слишком разным требованиям — заказчика, художника, зрителя, комбината, архитектурной ситуации наконец. Чтобы разобраться в этом непростом вопросе, обратимся к выставке работ художников-монументалистов, которая не является

Эксперимент, самообман
или игра?

Вильям Мейланд



Раз мы говорим о выставке, то естественно предположить — все, что может сказать художник, он говорит здесь и сейчас. Никакие дополнительные комментарии, никакие заочно существующие идеальные пространственные обстоятельства, в которых якобы только и может до конца полноценно существовать и восприниматься его произведение, в данной ситуации неуместны. Между тем почти все, что показали на московской зональной выставке 1985 года столичные монументалисты, явно не было рассчитано на такую логику восприятия. У меня нет оснований сомневаться в том, что о реальной работе монументалиста можно судить только на месте ее исполнения, то есть в том или ином архитектурном пространстве, а не по отдельным фрагментам, макетам, эскизам, слайдам и т. д. Но в какой странной ситуации оказывался каждый, кто, обременив себя обильной станковой информацией, сумел дойти до третьего этажа ЦДХ на Крымской набережной?

Миновав регулярный «цветник» декоративно-прикладного искусства, пройдя сквозь «кусты» и «букеты» платяев, ваз и гобеленов, зритель первоначально попадал в своего рода холодный «монументальный» коридор, где словно бы специально собрали все наименее способное привлечь внимание. Глядя на произведения В. Филатова («Портрет фигуристов»), Я. Скрипкина («Космонавты», «Матери войны»), Б. Казакова («Победитель»), Н. Ильиной («Доярка»), К. Тутевова («Памяти Гагарина»), А. Кузнецова («Весна 1918 года»), А. Язвовой («Четыре времени года»), С. Ивановой («Задачи времени»), каждый оказывался в положении читателя, которому предложили богатую иллюстрированную журналы по меньшей мере тридцатилетней давности. Слово с увеличенных страниц «Работницы», «Огонька» или журнала «Знание — сила» на нас смотрели те самые бодрые, «идеальные», обобщенно-никакие герои, с которыми давно расстались наша литература, театр и кинематограф.



На пороге нового этапа

Наталья Давыдова

Вопрос о том, по какой «графье» — монументальной или станковой — рассматривать работы, представляемые на выставках монументалистами, не нов. И все же он не устаревает. Почему? Ссылки на недостаток «качества» ясности не прибавляют: неудовлетворенность критиков возникает как раз не у худших работ, а наоборот. Мимо тех пробегают, не удостаивая их вниманием, не затруждая себя их анализом, не затевая вокруг них дискуссий. Предметом спора становятся, как правило, едва ли не самые яркие и сильные произведения. Понять критиков можно — здесь они находят повод для размышлений и предмет, достойный обсуждения. А в результате — именно им достается от взыскующих критиков, тогда как те, стоящие ниже всякой критики, без хлопот перемещаются в запасники фондов, на страницы журналов и на следующие выставки. Их авторам выплачивают суммы в расценках высокохудожественных произведений, зачитывают участие в выставках, присуждают звания. Дальше — больше. Им отводят самые видные места

в экспозициях. Не оспоренные, они приобретают статус «бесспорных». Чтобы восстановить справедливое равновесие оценок, наверное, стоит задержаться возле мозаичных панно, открывающих экспозицию монументального раздела. У них разные авторы, но определить без табличек это невозможно. Авторская анонимность — их общее и единственное отличительное свойство. Конечно, случаются и у хороших художников неудачи. Но обычно таковыми не гордятся. Здесь же ими встречают зрителей. Так повелось. Вошло в привычку. Стало нормой. Нормой — соблазнительной своей доступностью, тиражирующей «искусство» без Искусства, без личностной неповторимости и уникальности творческого начала. Стоит добавить, что разрушительное влияние этой тенденции сегодня обнаруживает себя далеко за пределами выставок. Художественная несостоятельность таких работ — не секрет. Тем более, что рядом есть и другие примеры — талантливые, живые и волнующие. Как мозаики А. Корнухова («Лето», «Семья»), всегда неожиданно разнообразные по исполнению, отмеченные тонким чувством и пониманием материала. Или совсем не-

абсолютным эквивалентом реальной практики, так как почти исключает саму ситуацию заказа, что создает идеальные условия для творческого поиска.

Но на выставке как раз прежде всего бросается в глаза отсутствие проектных предложений или хотя бы эскизов оформления объектов гипотетических, позволяющих художникам нестандартно мыслить, широко и своевольно проявлять собственную индивидуальность, наработывать концептуальный багаж, а зрителям — понять сегодняшние пристрастия монументалистов и, может быть, виды на будущее. Ничего этого нет. Собственно монументальное искусство представлено на выставке несколькими фрагментами уже где-то осуществленных работ, очень скупых на оригинальность. Зато обращает на себя внимание обилие чисто станковых произведений, прежде всего живописных.

Но, может быть, так и должно быть? Ведь станковая картина — форма уни-

версальная, открытая самым разнообразным творческим экспериментам. Не случайно же на обсуждении зональной выставки Н. Андронов, утверждая, что всякий монументальный замысел проходит станковую фазу становления, подчеркивал близость станкового и монументального как двух в принципе равнозначных форм проявления творческой личности художника-монументалиста. Однако большинство выставочных работ прямо такой закономерности не обнаруживают. Художники либо концентрируются на решении сугубо живописных задач, либо откровенно облачаются в блузу станковиста и создают произведение, ничем не выдающие цеховой принадлежности авторов. Зритель не найдет на выставке и намека на поиски того «монументального героя», который бы воплощал характернейшие черты времени (осмысляемые как высшие этические и мировоззренческие ценности) в универсальном образе нашего совре-

менника, всеми узнаваемого и для всех единого — бывшего еще недавно обязательным в искусстве монументалистов. Подавляющему числу выставленных сегодня работ присущ совершенно не монументальный тон интимного обращения к зрителю-индивиду, способному понять, оценить, откликнуться на тончайшие переживания, на едва угадываемые оттенки чувств. Симптоматичен и сам круг тематических предпочтений — жанровые сцены (В. Эльконин «Женщины смотрят Пуссена», Н. Андронов «Проводы», И. Лубенников «На кухне»), пленэрестические пейзажи (Т. Шиловская «Весна», Н. Глебова «Март»), натюрморты (Г. Кулакова «Светлый натюрморт» и др.), — свидетельствующий о возрастающем интересе художников к сфере конкретных, индивидуальных по своей сути художественных явлений. Резкое изменение монументалистами эстетических и мировоззренческих интересов — если отсчитывать от «профес-



Не нужно думать, что те, кто сумел преодолеть этот «парадный» коридор, незамедлительно попадал в заповедно чистую зону горних монументальных озарений. И здесь, к сожалению, можно было встретить, например, поражающий своей иллюстративной вялостью эскиз плафона музея В. И. Ленина в городе Фрунзе В. Шебалина. При взгляде на этот внушительный даже в эскизе прямоугольник, густо усеянный изображениями жандармов, революционеров, мрачных казематов, ошестившихся баррикад, кружащихся в воздухе листовок, апокалиптических видений, скачущих среди языков пламени коней и множества других предметов и символов, невольно начинала кружиться голова. Неясным оставалось только одно — при чем здесь, собственно, монументальное искусство? Такое автоматическое соединение хрестоматийных иллюстраций можно было бы осуществить, и не прибегая к дорогостоящим росписям. Но даже если сделать над собой усилие и забыть о существовании на выставке

ремесленного псевдомонументализма, тиражирующего приемы 50—60-х годов, то и тогда нас не покинет томящее чувство растерянности. Зададимся конкретным вопросом, что, собственно, предложили нашему вниманию такие известные мастера, как Л. Полищук и С. Щербинина, В. Кулаков, И. Лубенников, И. Лаврова и И. Пчельников, Н. Егоршина и многие другие авторы монументального раздела. Предположить, что их работы наверняка относятся к станковой или же монументальной сфере творчества, нет никакой возможности. Констатировать благополучное соединение того и другого тоже как-то совестно не позволяет. Например, полиптих И. Лубенникова «Памяти павших» вроде бы явно претендует на монументальность. Общественный темперамент этого молодого мастера очевиден. Он смело обратился к высокой патриотической теме — к образам героев Великой Отечественной войны. По существу, перед нами собрание станковых портретов. Однако если

их поместить на стене по отдельности и в обыкновенных рамах, у нас не возникнет (почти во всех случаях) потребности надолго задержаться перед ними. Причина, видимо, не только в недостаточной глубине и пластической полноценности каждого образа. Причина еще и в изначальной неопределенности бытования композиции в целом. Полиптих делался вообще к выставке, то есть в никакое пространство. И может быть, находишь подобный монументально задуманный «иконостас» в конкретном архитектурном пространстве музея или иного специального помещения, мы бы, наверное, не так остро почувствовали его двойственность и его «ледяной интеллигентизм». Другой характерный пример — два панно Л. Полищука и С. Щербининой «Заседание ООН». Гражданский гуманистический пафос их очевиден. Но на выставке диптих выглядел примерно так же, как выглядел бы современный тяжелый реактивный самолет, каким-то чудом сумевший приземлиться на дорожку, ведущую к дачному домику. То есть и



похожие на них мозаики Э. Жареновой и В. Васильцова («Из истории Москвы») тщательно выстроенные, экономно-выразительные. Пример этих и других работ (флорентийские мозаики М. Дедовой-Дзядушинской «Натюрморт-II», А. Петрова «Цирк», И. Николаева «Печатников переулок») не вызывает, кстати, вопроса о правомочности жанра, условно именуемого «станковой мозаикой». Их можно рассматривать и как самоценные художественные произведения, и как лабораторию монументального творчества. Но не в противопоставлении этих качеств (или задач), а в их взаимодействии. И пусть в одних акцентируется первое, а в других — второе, все они в конечном итоге оказываются одинаково необходимы и здесь на выставке, и в общем процессе профессионального движения и поиска.

Собственно говоря, этой же цели подчинены действия большинства участников раздела московских монументалистов. Двуединство обоих начал несомненно присутствует во многих работах, определяя своеобразие данного раздела. Но оно же порождает и непонимание у критиков и зрителей. Да и не мудрено. Экспозиция монументалистов производила

странное впечатление уже самим составом работ, представляя невообразимое смешение всех видов и жанров искусства. Все, что в остальных разделах московской выставки жило чинно-обособленно друг от друга, — станковая живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, дизайн, — здесь сошлось под одной крышей без соблюдения «табели о рангах». Демократизм монументальной экспозиции, однако, не был ни случайным, ни неожиданным. Его истоки — в давней приверженности монументалистов идее «универсализма» художественного творчества. Прежде на эту странную любовь смотрели с недоверием. Сегодня стремление выйти за рамки «цеховой» деятельности утвердилось среди художников повсеместно, и только отчетливая привязанность организаторов выставки к «цеховому» принципу не позволила самопроявиться этой тенденции на выставке. Однако достаточно было присмотреться к отдельным работам, чтобы убедиться в ее живучести, заразительности и силе влияния. Растущее число странных «гибридов» или «мутантов», не поддающихся привычной классификации по жанрам и даже видам искусства, — живое

тому доказательство. Определить отношение к этой тенденции непросто. Мнения расходятся. В том числе и в оценке работ монументалистов. Способ ли это отвлечения от будней монументального творчества, намеренный и демонстративный уход от него или поиск некоего нового качества? Принять две первые версии мешает очевидная «родовая» связь большинства работ с монументальным творчеством тех же авторов. Менялся материал, но не принцип организации изображения на плоскости и в пространстве. Именно поэтому выставку с полным основанием можно рассматривать как отражение процессов монументального искусства. Быть может, даже слишком приближенного к «оригиналу», чем того хотелось бы, фиксирующего ситуацию чего-то уже «состоявшегося» и «отстоявшегося». В свое время, например, начатые московскими монументалистами поиски «новой пространственности» не только определили целый этап в развитии монументального искусства, но и обогатили его многими ценными достижениями. Теперь же многочисленные увлеченно-самозабвенные обыгрывания живописью рельефных накладок или вве-



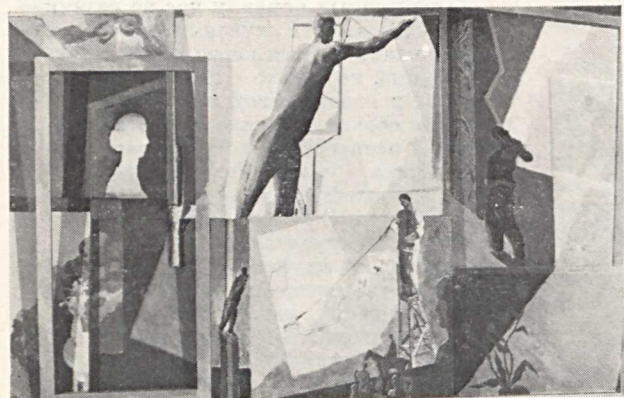
В. Васильцов,
Э. Жаренова
«Древняя Москва»
Фрагмент
Флорентийская
мозаика



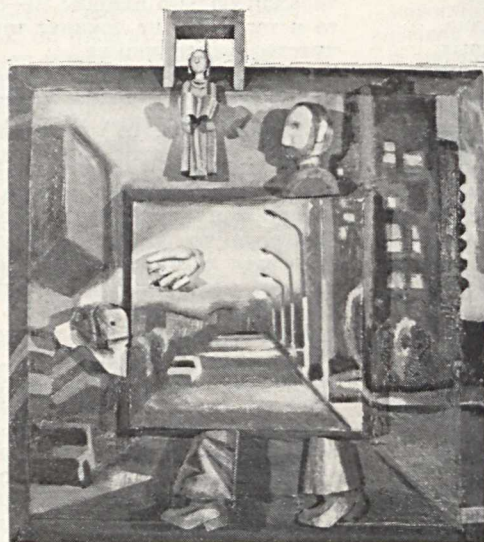
М. Дедова-
Дзядушинская
«Натюрморт-II»
Флорентийская
мозаика



И. Николаев
«Печатников
переулочек».
Дерево,
флорентийская
мозаика, интарсия,
гуашь



В. Кулаков
«Творчество». Холст,
рельеф, темпера

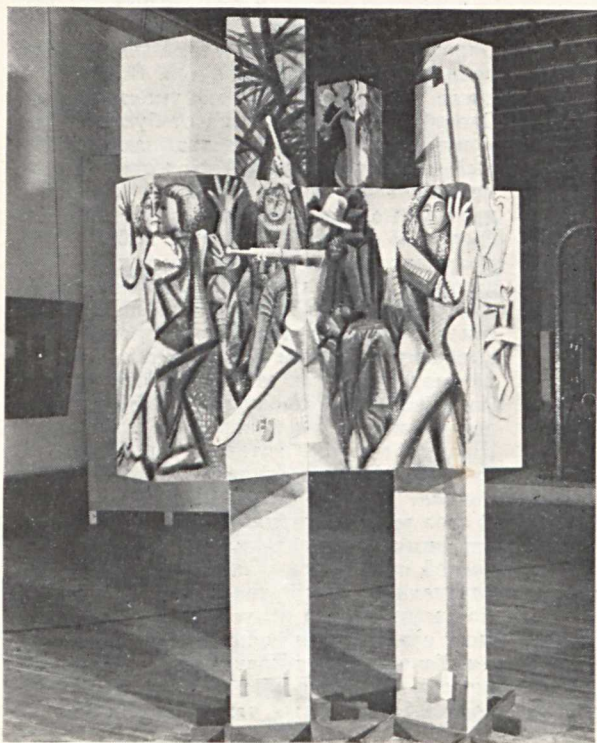


Г. Пчельников
«Зачерная прогулка»
ипс, роспись

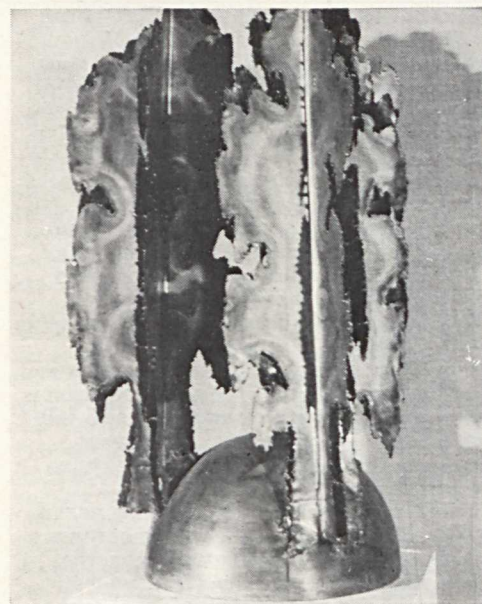


В. Холмогоров
«Юность города»
Гипс, темпера

И. Лаврова
«Шестые»
Объемно-
пространственная
композиция. Дерево,
роспись



А. Миронов
«Кларнетист». Гипс
крашенный



Е. Аблин
«Золотая осень»
Нержавеющая сталь

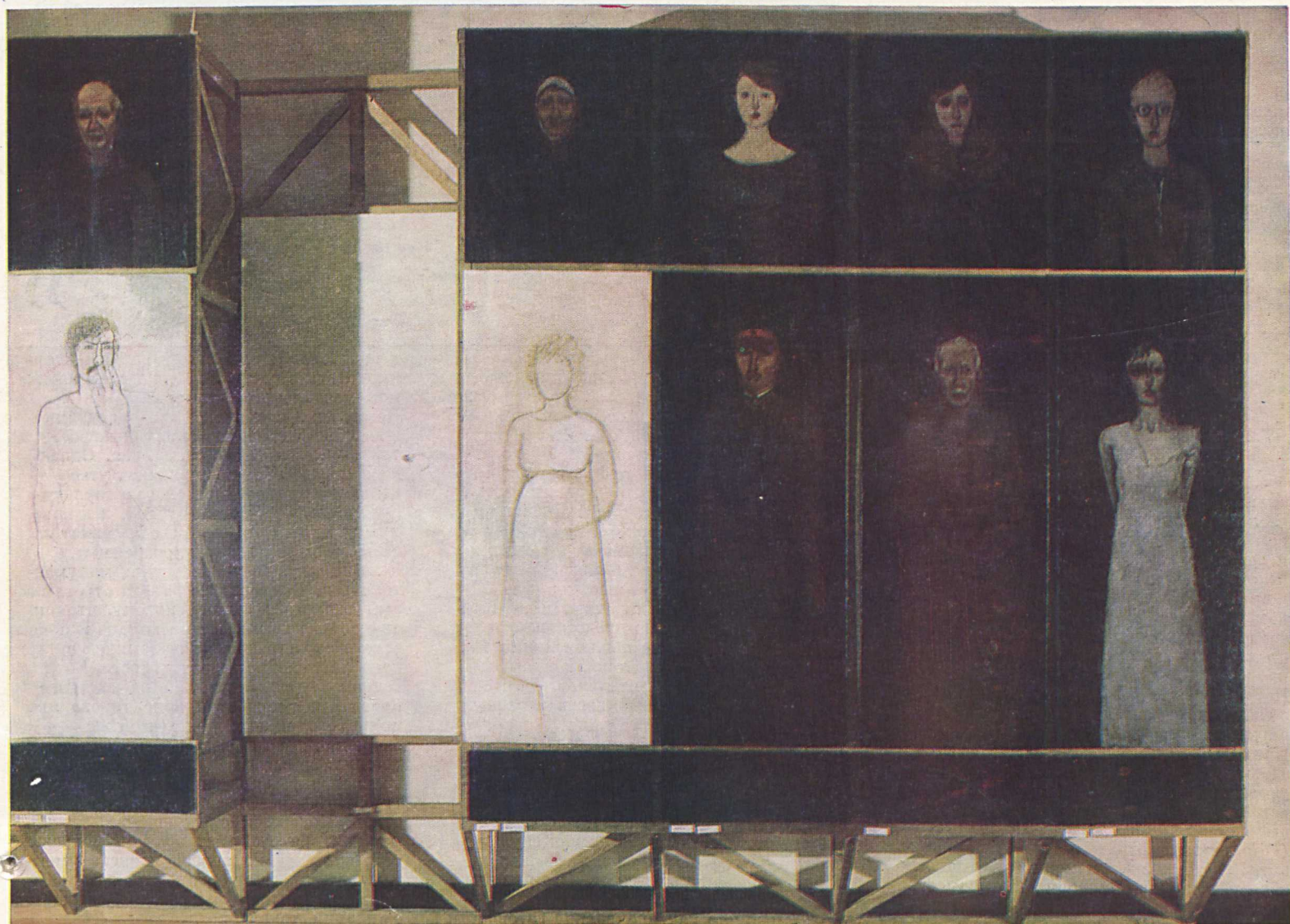


Б. Милуков
«Здравствуй, Гуттузо!»
(Итальянские
сновидения). Х., м.



Л. Полищук,
С. Щербинина
«Вдовы». Фрагмент
диптиха «Заседание
ООН». Оргалит,
темпера

И. Лубенников
«Памяти погибших»
Оргалит, темпера



сиональных порнативов» — пельза пе связывать с кризисными тенденциями в самом монументальном искусстве, определяющими сегодня его обобщенность зрительским вниманием. Не потому ли художник охотно меняет большую, но крайне не выраженную и безучастную зрительскую аудиторию на одного, но зато конкретного зрителя; окостеневший и формализованный язык эпических обобщений — на частное, субъективное, но зато эмоционально наполненное высказывание; растворяющуюся в городской среде, никем не воспринимаемую как самоценную, монументальную форму — на форму станковую, нисколько не потерявшую ни в своей мобильности, ни в своей эстетической значимости? Легкость, с которой происходят такие метаморфозы, непринужденность, с которой художник начинает работать в новом для себя качестве, говорят о том, что сама станковая форма для него уже является не столько подручным сред-

вом выражения, временным помещением творческих идей, сколько необходимым условием эстетического познания мира, органическим средством выражения. В результате, станковая форма начинает превалировать в творчестве художников-монументалистов (по крайней мере в пределах выставочной экспозиции), парадоксальным образом становясь как бы гарантом художественного качества их произведений. С другой стороны, показательно, что даже при обращении к таким сугубо монументальным материалам, как мозаика, маркетри, эмаль, как-то само собой возникают станковые произведения. Например, превосходные мозаики А. Корноухова или натюрморты в мраморе М. Дедовой-Дядюшинской способны украсить любой интерьер, но так, как украшает его картина. Вообще, справедливости ради, надо сказать, что «станковая» экспозиция монументалистов, если забыть о самом монументальном искусстве со всеми его проб-

лемами и противоречиями, оставляет самое приятное впечатление. Она не подавляет необозримыми масштабами и не растворяется постфактум в общем усталом ощущении чего-то «однообразно-многообразного». Каждый метр экспозиционной площади здесь воспринимался активно и самоценно. Скульптура и мозаика, станковая живопись и керамика, гобелены и витражи — все они оказались сближенными друг с другом, образовав живую разноголосицу жанров и авторских индивидуальностей. И все-таки успех монументалистов в области станкового творчества принципиальных вопросов не снимает. Что это — творческая альтернатива монументальному искусству? Может быть, сегодня станковая форма достаточна для творчества монументалиста и уже не столько предваряет и определяет практику, сколько отталкивается от нее? А каковы в таком случае перспективы собственно монументального искусства?



здесь монументальный замысел столкнулся с не вмещающей его станковой формой и неизбежно породил ощущение натужной преувеличенности. Станковой живописью подобное стремительное скольжение по холсту не назовешь, а на «станковую фреску» авторы и сами не претендовали.

И так почти всюду. Двойственность. Совмещение несовместимого. Да и дано ли кому-нибудь реально соединить монументальность замыслов и выставочную мотыльковую временность конструкций, чья жизнь кончается вместе с выставкой? Поэтому и главенствовали в залах такие странные настенно-пространственные гибриды, как, например, композиции И. Лавровой и И. Пчельникова. Многие умеют эти признанные мастера, когда опираются в своем поиске на конкретное архитектурное пространство. Когда же глядишь на их интригующие, играющие расплывшимися объемами напольно-настенные «Шествия», «Прощания в июне», «Вечерние прогулки» и тому подобные выставочные экстравагантно-

сти, то, увы, понимаешь, что в данном случае они как бы сами себе дали задание — оформить пустоту. И оформили. Но, может быть, таким образом художники развивают свое специфическое мышление? Ведь в конечном счете нельзя не признать, что в их экспозициях нередко, действительно, живет неподдельный дух творчества и не обязанного считаться с общепринятыми мерками эксперимента. Умудрился же, например, И. Николаев совместить в одной небольшой композиции «Печатников переулочек» дерево, маркетри, флорентийскую мозаику и гуашь. Глядя на это и другие его панно и картины, впору заявить об эклектике, киче, эпатаже и т. д., если бы не одно «но». Николаев, несмотря ни на что, остается в рамках пластической культуры. Другое дело, что он не всегда знает, что ему с этой культурой делать за пределами своей «станковой» вседозволенности.

Не устояла перед соблазном испытать свою живопись в не привычных для нее условиях и Н. Егоршина, организовав с

помощью соединенных холстов двустороннюю ширму «Лунная ночь». Впрочем, при желании эти же холсты можно успешно заключить в багет и повесить на стену как два самостоятельных пейзажа и никто об их временном пространственном и сугубо экспериментальном бытии и не догадается. Вот и В. Кулаков («Творчество»), и В. Бубнов («Большая семья», «Железнодорожная станция в Лагове») тоже «играют». Правда, у них это получается не так увлекательно и тонко, как у Егоршиной, потому что если удалить из их работ деревянные конструкции, то мы останемся один на один с достаточно банальной и вялой живописью. Справедливости ради отметим, что это в большей степени относится к Бубнову и в меньшей к Кулакову, так как последний на этой же выставке показал живопись, не нуждающуюся в конструктивном прикрытии декоративной состоятельности. Итак, что же это такое — живопись монументалистов — эксперимент, самообман или игра?



дение деревянных реек и коробов в структуру живописного изображения уже не несут в себе ни нового качества, ни нового содержания.

Наверное, у всякой «системы» есть свои пределы. Когда еще недавно в заботах о специфике своего искусства монументалисты дружно искали некие единые «законы» монументального творчества, они были искренни в своем стремлении и верили в неизбежность однажды открывшихся истин. Но истины, отличившиеся в формы, обнаружили склонность к окостенению, к воспроизводству самих себя и себе подобных, создав другой полюс противостояния живому течению процесса.

Потребность перемен и обновления в области монументальной деятельности ощущается сегодня достаточно остро. Приметы этого процесса угадываются и здесь на выставке. Редко стая для себя открытость чувств и энергию высказывания показал обычно сдержанный в выражении эмоций В. В. Эльконин («Женщины смотрят Пуссена»). Наоборот, И. Лубенников, изменив привычному образу, обнаружил склонность к самоограничению и самоуглублению в замысле новой работы «Памяти погибших».

Предел, за которым нарушение традиционных принципов организации изображения на плоскости смыкается с «разрушением», наметила своей работой — объемно-пространственной композицией «обернутой» живописью, — И. Лаврова. И. Николаев, верный правилу поступать вопреки общепринятым «правилам», рискнул соединить в одной композиции («Печатников переулочек») разноприродные материалы, поставив под сомнение укоренившееся мнение о «несовместимости» их. В. Милюков неожиданно выставил наряду с живописью и скульптуру, а А. Лукашевкер представила миниатюры, вышитые шелком, поражающие изяществом отделки... и программной своей немонументальностью. Несмотря на немногочисленность и разный качественный результат таких экспериментов, работа И. Лубенникова («Памяти погибших»), своеобразная попытка современного истолкования архитектурно-монументальной формы «иконостаса», стала одним из самых значительных событий на выставке, тогда как скульптурный опыт В. Милюкова не вышел за рамки лабораторной пробы, — их присутствие на выставке примечательно и симптоматично как проявление готовности

к противодействию наметившейся инерционности в развитии московской школы монументального искусства.

Негативная подоплека, предопределившая общий «разрушительный пафос» таких явлений, в общем ясна. Однако само по себе «разрушение» утвердившихся стереотипов еще не гарантирует выхода на новые рубежи и к новому качеству, если оно не обнаружит за собой «положительной программы». Есть ли таковая у московских монументалистов? Выставка не давала ответа на этот вопрос, возможно, потому, что он еще только вызревает подспудно и поиск ответа на него еще не оформился в целенаправленную деятельность. Во всяком случае, отсутствие на выставке проектных разработок, ориентированных не на сегодняшний день (и он же — вчерашний, к моменту реализации нынешних замыслов), а на ближайшую перспективу — прямое тому свидетельство. Но вопрос поставлен. Каков будет ответ? Подождем следующей выставки, так как при отсутствии у монументалистов системы конкурсов и экспериментального проектирования только с выставкой и можем мы сегодня связывать ожидания такого рода.



реализован в двух его предыдущих работах: «Галатей» и «Зимний сад». Ствол и побеги-листья, прильнувшие к нему, — как олицетворение вечной метаморфозы жизни в вечном ее продолжении. Переходы от одного объема к другому построены с точностью, рассчитанной на то, чтобы вести глаз не только по законам круглой скульптуры, но и с пониманием всех основ тектонического равновесия масс. Логика формы, присущая всему творчеству Остроумова, сделавшая его непревзойденным мастером создания предмета — вазы, бокала, эта логика не позволяет художнику и здесь, в свободной композиции, уйти в непредсказуемую волюность формообразования. Оттого так чист прием и так ясна пластическая аранжировка. Выношенность идеи до мельчайших композиционных нюансов, нещадная требовательность к себе как мастеру и позволяют поставить работу на высокий пьедестал совершенства. Творческие поиски в стекле на ленинградской выставке можно как бы заключить между работами Остроумова и молодой художницы В. Архиповой. Ее трогательная композиция «Кюсюк» из нескольких динамично расположенных

около 1,5 метров. А. Ларионов смело пошел на эксперимент. Это внесло несомненное оживление в фарфор последних лет, и некоторые композиционные недостатки вазы не снижают в целом ее художественной значимости. Более других дали почувствовать происходящие перемены в искусстве последних лет художники-ювелиры. Специфика жанра — тонкость, изящество самой ювелирной техники — максимально используется и для создания традиционных украшений и особенно новой ювелирной пластики. Композиции, фигуративные группы, условные формы исполнены из различных металлов, сплавов и полудрагоценных камней. Virtuозно играет с медью, сочетая ее с керамикой, В. Игнатьева, остроумен и неистощим на технологические выдумки В. Антонов, скрупулезно ювелирен В. Сиваков, монументален, плавно пластичен и мастеровит В. Анишко, оригинальны кольчужные плетения Н. Белкиной, творческой фантазии которой достаёт и на композиции, и на множество традиционных украшений. Чист ювелирный прием в эмалях К. Петрова-Полярного, ассоциативны одухотворенные работы А. Гордина. Высокий класс художественного литья показывают Ю. Паас-Александрова и Т. Макиевская, которых уже вправе именовать классиками ленинградской школы. Резьба по раковине А. Долгова, моделирование ангобами Н. Трубиной, мозаика Т. Соловьевой, дизайнерский ход Г. Быкова, подчеркнуто brutальные работы Л. Тиллинг, спокойно-обстоятельные композиции Н. Быковой — все это подтверждает разнообразие творческих поисков ленинградских ювелиров, высокий профессиональный уровень исполнения работ. Стеклу, фарфору и ювелирному искусству на выставке можно отвести первые места. Вторые — керамике, текстилю, моделированию одежды. Дизайн занимает особое место в современных оценочных критериях.

Первый упрек, который просится предъявить керамике, — недостаточное разнообразие представленных работ. Основное авторское ядро составляют участники выставок «Одна композиция». Их произведения уже не раз экспонировались и не раз о них говорили. Может, поэтому они и не вызвали особенного интереса. Их нельзя назвать слабыми, но они как-то отстали от более живой и непосредственной линии нынешнего этапа развития. Они все еще себя демонстрируют, утверждают, призывают к созерцанию и беспрекословному приятию такими, какие они есть. А тенденция настойчиво призывает к диалогу.

Доминантой среди керамических композиций я бы назвала работу А. Задорина «Ладога». Это — семейный портрет, осуществленный в круглой трехчастной по вертикали керамической скульптуре с превосходной жемчужной росписью. И это — тема Старой Ладоги, раскрытая с большим ощущением романтики. Проникновенно-лиричны, как всегда, композиции Н. Савиновой, поэтичен «Зимний сад» Л. Солодкова, словом, все авторы этой группы узнаваемы, «керамичны» по самому высокому счету мастерства, но хочется ожидать от них большей глубины и разнообразия образности да, пожалуй, и формы.

В gobелене и текстиле нарастает неоправданная иллюстративность. Хотя есть превосходные работы, такие как «Морской натюрморт» А. Давыдовой, «Гармония» М. Ганько. Но если назвать одну лучшую работу на выставке, я бы отметила gobелен Б. Мигая «Окраина». Оригинально, с большим художественным тактом и высоким профессионализмом исполнены расписной текстиль Ф. Лейбовича «Источник» и мозаика из сукна Е. Писаревой «Галерный остров».

Если в общем движении современного искусства как свежую струю мы акцентируем камерность, то это не означает, что все жанры должны повернуть в эту сторону. В gobелене и текстиле именно монументальности, лапидарности, цветовой условности и недостает, хотя они исконно присущи этому жанру. Поскольку замечено, что движение декоративного искусства нацелено на камерное, интимное общение с человеком, что оно отходит от чрезмерной монументализации, поскольку диалог теперь ощущается не только в традиционных формах, то есть утилитарного использования изделий прикладного искусства, но в восприятии произведений станкового плана — все более настоятельно встает вопрос и о характере экспонирования подобных произведений. Общие беды выставочной деятельности, ее устоявшиеся плохие стандарты проявились и на ленинградской зональной выставке, особенно в разделе декоративного искусства.



А. Остроумов
Композиция
«Молодые побеги»
Хрусталь, свободное
формование

тарелочек-рыбок отличается непосредственностью и живостью, подтверждая новую лиричную направленность в современном стекле. Поэтична работа Л. Юрген, блистательна гравировка А. Иванова, чеканно отточены формы «Археологии» Ю. Жульева, опозитизированы многофигурные композиции Н. Малевской-Малевич и А. Маевой. «Февраль» Н. Тихомировой — как пастернаковские строки «Февраль, набрать чернил и плакать...» Даже Ю. Бяков намного лучше в гравировке цветов, чем в плакатно-тематической работе. Фарфор осторожно, но настойчиво сбрасывает свой сдержанный респектабельный наряд и предстает рядом с изысканностью переливчатых росписей А. Воробьевского в размашистых цветовых аккордах О. Матвеевой, Т. Афанасьевой, блистательных работах Е. Маевой. Вырывается из плена последних двух десятилетий мелкая пластика. «Ветер» и «После работы» Э. Еропкиной показывают хороший уровень скульптурного мастерства и развитие творческого поиска от аллегории к жанру. Пожалуй, впервые в фарфоре создана ваза высотой

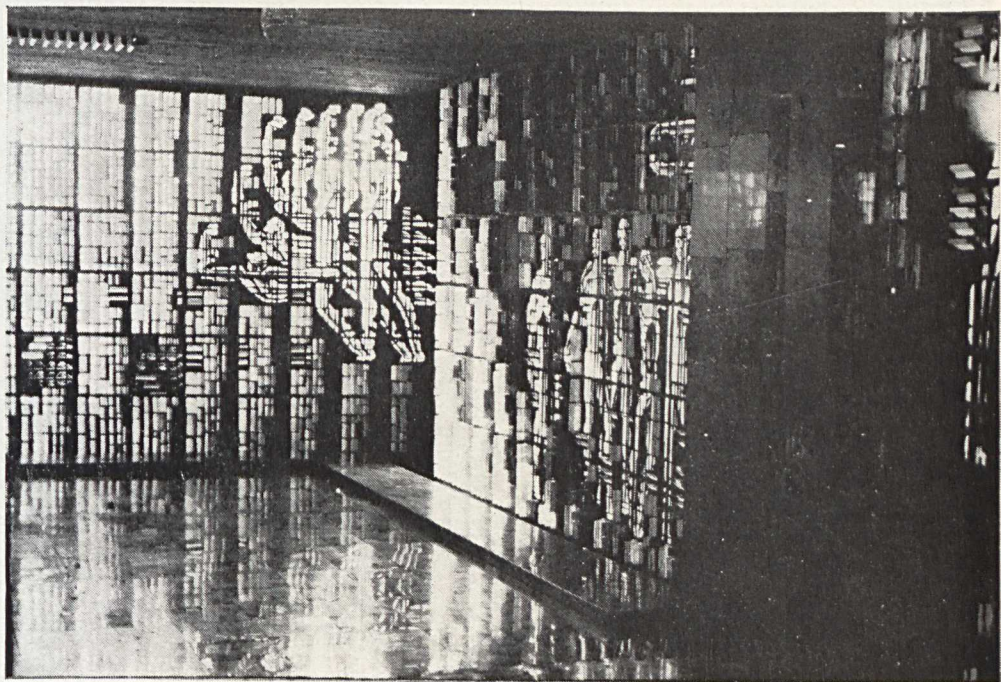
Мемориальный ансамбль «IX Форт» в Каунасе
 Авторский коллектив:
 А.-В. Амбразюнас — скульптор,
 Г. Баравикас — архитектор,
 В.-А. Виелюс — архитектор,
 К. Моркунас — художник-монументалист

Витраж как вид монументального искусства никогда не бывает «чисто» монументальным. Обладающий соблазнительной красотой материала, способный преобразовать объективную данность архитектуры одним только наличием цветных стекол, неважно что изображающих, витраж легко склоняется к декоративности и оформительству даже в очень серьезных случаях. Собственно монументальных работ — имеется в виду не только искусство больших размеров, но и больших идей — в этой технике встречается немного. Витраж, относящийся к этой высшей категории качества, решает заодно и сугубо прикладные, оформительские задачи в архитектуре, что само собой разумеется, и на это обычно не обращается внимания при восприятии идеи, темы, образа. И тогда говорят о самоценности монументального произведения. Созданный К. Моркунасом витраж в музее мемориала «IX Форт» близ Каунаса как раз относится к разряду таких самоценных работ. Условия его обзора тако-

саться в уже существующую архитектуру. Эта ситуация в работе монументалистов характерная и типичная, но отнюдь не идеальная для осуществления замыслов синтеза искусств, которого мы ждем от мемориалов. Конечно, если бы архитектор и витражист работали рука об руку с самого начала, место и роль витража в музее были бы иными. При этом витраж необязательно оказался бы в более выигрышном для себя положении, но больше бы дал комплексу в целом. К. Моркунас предпочел бы традиционный естественный свет вынужденной в постройке блиндажного типа искусственной подсветке. Конечно, помещение стеклянных стен «на просвет» усложнило бы дозировку светового потока (с лампочками проще, их вкрутили там, где надо, и столько, сколько надо). Зато ночью, при включенном внутри музея свете витраж был бы виден снаружи, что расширило бы зону его эмоционального воздействия и обогатило бы архитектуру. Вероятно, художник отказался

Удостоено Государственной премии

Тамара Зиновьева



вы, что внешние обстоятельства не мешают созерцанию, эмоциональному переживанию и проникновению в глубину смысла. Витражу выделено особое пространство в интерьере, оно не заполнено более ничем, кроме мерцающего свечения, исходящего из огромных, занимающих все стены, стеклянных картин. Его свечение искусно срежиссировано неравномерным распределением электрических лампочек по всей площади. И даже тяжкая подчас для современного искусства проблема адекватности понимания решена здесь подготовленностью зрителя: посетители мемориала заведомо проникнуты подobaющими чувствами и имеют необходимую информацию для правильного прочтения форм витража. Сила воздействия возрастает — по принципу резонанса, когда произведение и зритель «настроены» на один и тот же скорбно-торжественный лад.

Таков художественный результат восьмилетней работы К. Моркунаса с автором архитектурного проекта Г. Баравикасом. Работа получила общественное признание и оценена по достоинству. Комплексу мемориала присуждена Государственная премия СССР 1985 года. К благополучному результату привел длительный, не лишенный конфликтов и компромиссов процесс, и получившаяся в итоге самоценность витража выкристаллизовалась не совсем «благодаря», но во многом и «вопреки» архитектурной ситуации. В первоначальном варианте здания музея витраж не предусматривался. В его интерьере были «задействованы» лишь архитектура, скульптура, документальная экспозиция. К. Моркунаса позвали тогда, когда постройка была в принципе готова, когда выяснилось, что интерьеру музея чего-то не хватает.

Таким образом, витражу предстояло впи-

бы от изоляции произведения в отдельном отсеке интерьера, по-другому подвел бы к нему зрителя... Но тогда и формы здания получились бы не такими, какие они есть.

Мы же имеем совершенно определенный пластический образ, самоисчерпывающийся в архитектурных формах. Это вкопанное в землю сооружение, композиция из наклонных плоскостей бетонных плит, метафора могилы. Здание перекликается с катакомбами форта-тюрьмы (подлинного мемориального объекта), переплавляя их грубую, антигуманную, лишенную всякой эстетики функциональность в нечто величественное и трагически-возвышенное. Обычных окон здесь, разумеется, нет. Остекление одной из наклонных плоскостей перекрытия пропускает свет в центральную часть интерьера, прочая же экспозиция освещается искусственно. Первое, что видит вошедший внутрь, — это витраж. Три ступеньки вниз, и человек попадает в некое подобие крипты с черным каменным полом и черным давящим потолком. С трех сторон зрителя обступают мерцающие, тлеющие, пылающие стены. Подземное свечение создает ощущение нереальности, фантазмагоричности, сакральности пространства. Здесь эмоция предвосхищает идею, ибо субстанция витража — светящийся цвет — воздействует на чувства непосредственно и мгновенно уже тогда, когда смысл, заложенный в изображении, надо еще разгадывать. В центре композиции — острое столкновение синей и красной цветовых масс, расходящихся по сторонам оттенками и взаимопереходами основных цветов. Цветосветовые контрасты и переходы усугубляются тем, что витраж имеет довольно сильный рельеф. Он смонтирован из квадратных блоков, выступающих вперед или западающих вглубь.



Массы набраны из брусок литого стекла, вставленных в оправу так, что острые ребра их торчат и топорщатся. Окрашенный свет приобрел в витраже мощную материальную плотность, скульптурность объема, фактурность пастозной живописи.

На колористическую тему накладывается подробно разработанная фигуративная композиция. Витраж изобразителен, хотя мог бы и не быть таковым. В мемориале, посвященном жертвам фашизма, любые, даже беспредметные мотивы истолковываются символически и несут смысл, соответствующий контексту. Но художник использует максимальные средства выразительности, не боясь риска перенасытить ими произведение.

В композицию включено много фигур. Они как будто разыгрывают некую трагическую мистерию. Люди стоят вертикально, лежат (или летят) горизонтально, шагают, падают, потрясают кулаками, страдают, гибнут... Кто это — жертвы, невинно убиенные? «Непокоренные» — так назвал работу автор. Враждебная, губительная сила в витраже не персонафицирована. Возможно, она сама чернота, мрак подземелья. Фигуративная часть работы лишена сюжетности и исторической конкретности. Весь драматизм, весь пафос происходящего передан здесь пластически, ритмически, пантомимически. Напрасливается сравнение с балетом.

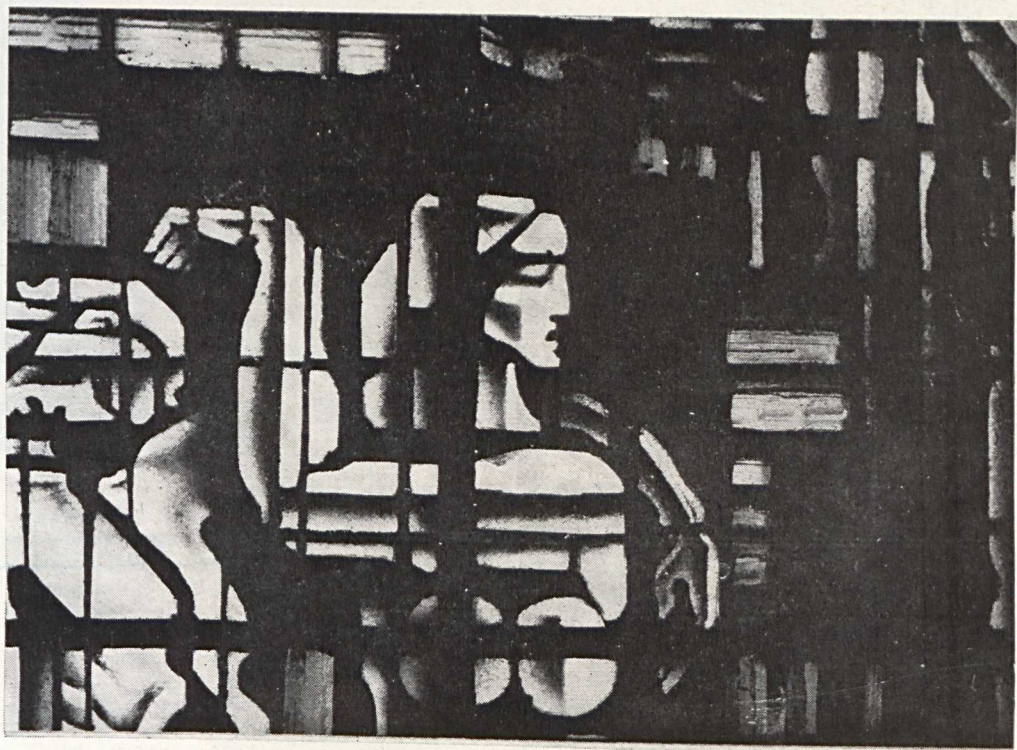
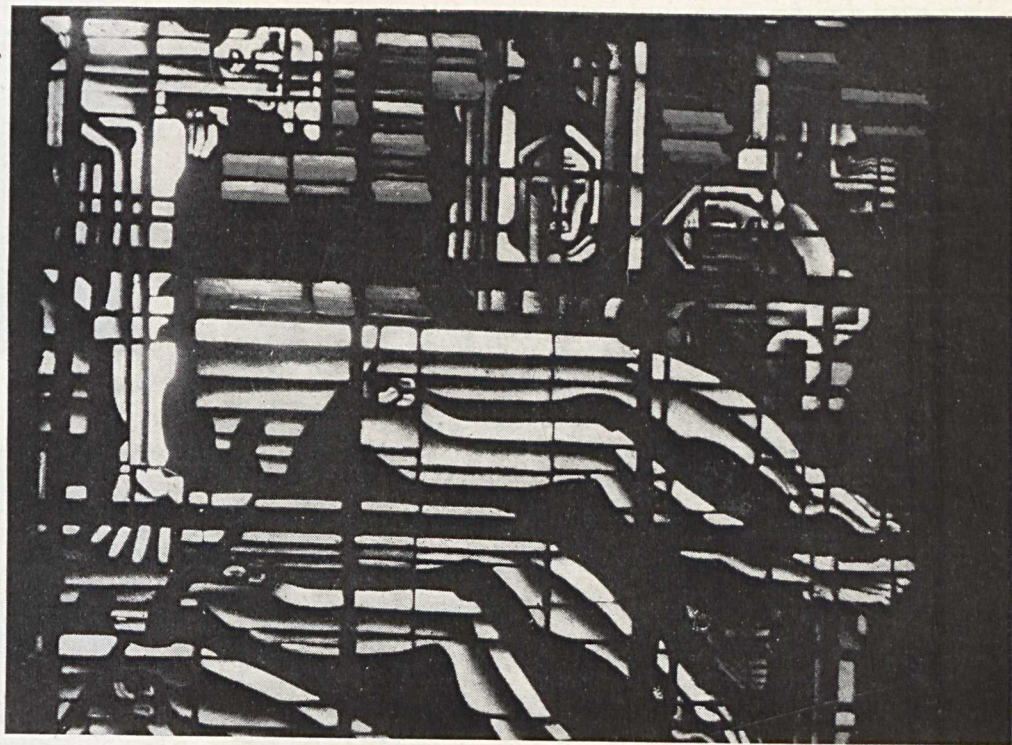
Работа К. Моркунаса требует при ее созерцании переключения восприятия. Зритель то отдается суггестивному воздействию цвета, то прилагает усилия для прочтения фигуративного ряда, притом что цветопластика и изображение в витраже составляют целостную структуру. Две темы не сливаются, но взаимопереплетаются и образуют сложное полифоническое единство. Цветоносные поверхности рельефны, осязаемо материальны — фигуры хоть и наделены в рисунке весомой анатомией, но бесплотны. Они даны плоско, набраны из листового стекла. Эти разные субстанции уравновешены линейной стилизацией фигур, включающей их в общий ритмический строй и модульный «шаг» витража, и, главное, объемной моделировкой плоских участков живописными средствами.

Прорисовка стекол в средневековом витраже была узаконенным приемом, причем искусствоведы усматривают в этом компромиссе между выразительностью и информативностью искусства. Вот и К. Моркунас, включая фигурные изображения в витраж, вынужден раскрашивать их. Впрочем, живописная проработка нужна ему не столько для конкретизации изображенного, сколько для придания плоским формам иллюзии рельефности. Стекло прописано с изнанки, а на обращенной к зрителю поверхности оно слегка шершаво, что фактурно объединяет фигуры с литыми стеклоблоками.

Комбинируя фигурные группы с цвето-световыми массами, пронизывая все элементы композиции общим ритмом, упорядочивая их строй модульной сеткой, художник добивается поразительного для статического искусства впечатления движения. На витражные стены нет единственной исчерпывающей точки зрения.

Их трудно фотографировать. Чтобы осмотреть все светящиеся панно, нужно ходить, поворачиваться, приближаться и удаляться, спускаться и подниматься по ступенькам. При этом ребра стеклоблоков встают под разными углами к лучу зрения, по-разному преломляют и окрашивают свет. Стены мерцают и переливаются до ряби в глазах. Оптические эффекты дополняет прием «раскадровки» движения в позах фигур. Витраж живет, дышит, колеблется. Он действует на зрителя гипнотически, завораживает, не выпускает из своего «энергетического поля». Размещением витража в преддверии экспозиции преследовалась цель психологически подготовить посетителей, сообщить им эмоциональный импульс для продолжения осмотра. Далее следуют главный зал с высоким потолком, образованным косо положенными плитами перекрытий, вечный огонь, фотографии и документы, гипсовые портретные изображения. Но как бы ни были величественны архитектурные формы, как бы ни впечатляли

К. Моркунас
«Непокоренные».
Фрагменты витража



реликвии своей подлинностью, а символические объекты — своей святостью, ничто не сравнится с витражной зоной по силе воздействия. Экспозиция дает остыть впечатлениям, чтобы затем зрелище самого форта и скульптурного монумента снова потрясло зрителя до глубины души. Кроме того, витраж является единственным цветным объектом во всем ансамбле. Суровая черно-серо-белая гамма здесь уместна и естественна, и такое активное вкрапление многоцветья смещает акценты в режиссуре ритуала посещения мемориала.

Произведение монументального искусства вышло из границ функциональной заданности. Художник не мог смириться с ролью аранжировщика зрительских чувств и сказал своей работой гораздо больше, чем к тому располагало место. Впрочем, никто не призывал его к сдержанности и скромности. И теперь витраж, включенный в ансамбль, диктует свои условия. Предстоит перестройка центральной зоны

музея. К. Моркунас будет делать в ней второй витраж. Иная пространственная ситуация, иной характер освещения подскажут новые неожиданные конструкции, формы, образы.

Разрастание витража отражает общую тенденцию в создании подобных мемориальных комплексов: стремление воплотить в формах искусства, овесть в зримых образах все чувства и мысли, которые рождаются в душе человека при посещении таких святых мест. Кроме мрачного фортификационного сооружения, служившего тюрьмой и местом казни, кроме печального сада фруктовых деревьев, чьи плоды никто никогда не убирает, и они ложатся на землю как приношения погибшим — в мемориале «IX Форт» теперь существуют новые, нагнетающие пафос, объекты: скульптурный монумент, здание музея, витраж...

Надо надеяться, что будущая работа художника-витражиста поставит точку в формировании ансамбля мемориала.

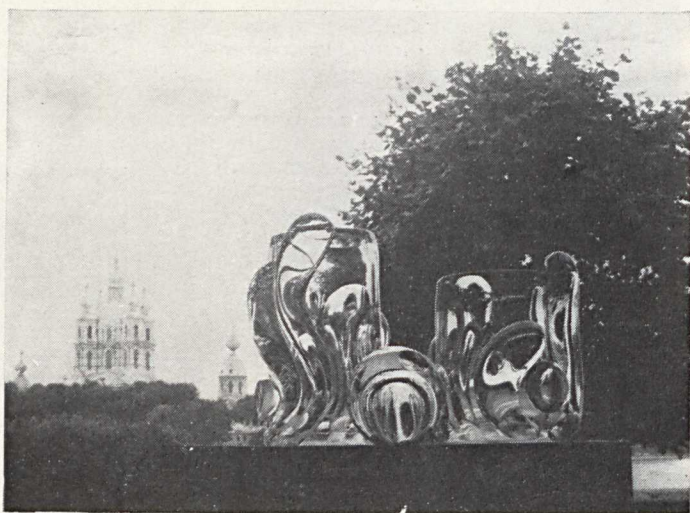
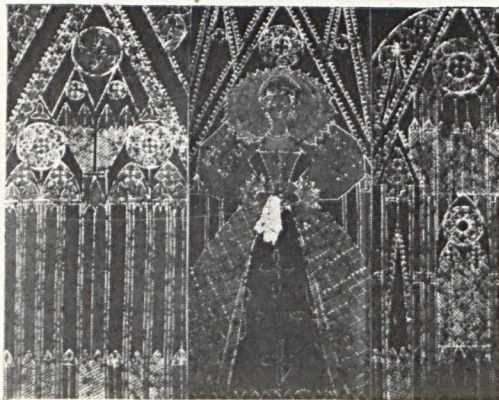
Вариации цвета и пластики

Людмила Георгиева



И. Трофимова
Панно «В семье
единой»
Х/б ткань, горячий
батик. Москва

И. Трофимова
Панно «Слушая Баха»
Х/б ткань, горячий
батик. Москва



техника горячего батика — многократное покрытие ткани расплавленным воском и погружение в краску — используется сейчас редко.

Подавляющее большинство авторов пользуются комбинированной техникой — ручной росписью, прорисовкой воском, то есть холодным батиком, набрызгами, сминанием вошеной ткани и т. п. Так открывается полный простор для творческого изобретательства, импровизации, художественной фантазии. Видимая легкость, раскованность такой манеры имеет свои «подводные камни»: отсутствие канонов и правил хотя бы исполнительского порядка перелагает всю ответственность на личные художественные установки автора, на его способность построения композиции, колористической гармонии и, наконец, просто на вкусовые и стилистические критерии. И надо сказать, не все авторы выдерживают это испытание «на качество», на прочность художественной позиции.

Развитию расписного текстиля, повышению профессионального уровня работы способствовала организация Союзом художников РСФСР на базах ХФ РСФСР в Челюскинской и в Горячем Ключе творческих групп художников-текстильщиков. В этих группах участвовали художники, в основном молодежь, из Москвы, Ленинграда, Свердловска, Нальчика, Калининграда и других городов Российской Федерации. Совместная работа, обмен опытом, атмосфера творческого соревнования пошла на пользу делу и дали интересные художественные результаты. Намечались черты жанра, стали определяться его основные декоративные тенденции.

Работы участников этих групп легли в основу выставки «Гутное стекло и расписной текстиль», состоявшейся летом прошлого года в Ленинграде, на которой текстиль занимал доминирующее место. Организация выставки, условия экспозиции как бы выявили художественную специфику текстиля. В выставочном зале на Охте, обращенном к Неве, где через широкое остекление врываются свет и свежий ветер реки, текстиль обрел естественную и органичную жизнь. Он обнаружил свою мягкую пластику, колористическую глубину, особую световую проницаемость. То же главное движение пластики и мерцание цвета поддерживало гутное стекло. Это был нечастый случай, когда экспозиционные условия удачно раскрывали художественную природу декоративных произведений.

Конечно, не все работы могли попасть в хорошие условия экспонирования, что-то терялось в полумраке, что-то оказалось во втором ряду, но основное впечатление от выставки определяло световоздушное пространство зала в его взаимодействии с городским ландшафтом за окном.

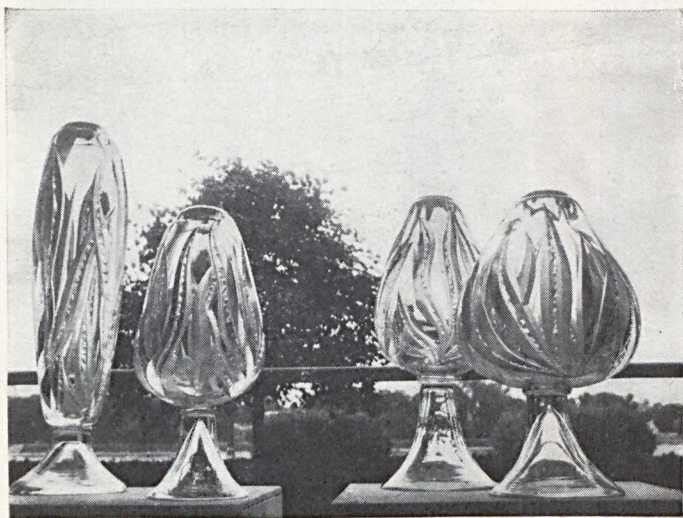
*

Легкие декоративные занавесы, своего рода подвижные стены, украшенные росписью, — одно направление текстиль-

Ничто так не ценится сейчас в декоративном искусстве, как свободное проявление авторского почерка, живое движение руки художника. Роспись текстиля дает для этого большие возможности.

Она открыта для запечатления непосредственных чувств и ощущений художника, легко откликается на декоративные поиски, на разнообразие живописных и графических манер. Из-за практической несложности технологии ручная роспись текстиля допускает любые авторские опыты и эксперименты, позволяет находить свои образные декоративные приемы. Чрезвычайно богата колористическая палитра текстиля, его мягкая структура обладает своеобразной пластикой. Все эти качества сделали расписной текстиль очень популярным видом творчества среди художников, особенно молодых.

Стилистика произведений в значительной степени связана с техникой исполнения. Обычно принято совокупно определять ее как «батик», но классическая



В. Мурагов
Композиция
«Пирата»
Хрусталь, гутная
техника
Гусь-Хрустальный

О. Козлова
Вазы «Атлантида»
Хрусталь
Гусь-Хрустальный

Совсем иным настроением окрашен текстиль Д. Беридзе. Ее отличает легкая непринужденная манера рисования. Композиции Беридзе, посвященные Ленинграду, театральной теме, основаны на большой наблюдательности, точности рисунка и органическом чувстве декоративности. Состоящие из множества фрагментов, архитектурных деталей, театральных атрибутов, они очень орнаментальны, цельно построены, к тому же освещены внутренней улыбкой, попросту веселы.

Эскизное рисование, наблюдение и размышление с карандашом в руке в свое время привнес в текстиль Борис Александрович Смирнов; его платок с зарисовкой Дворцовой площади, Невы, архитектурных памятников по ее берегам, созданный десять лет назад, украсил экспозицию.

Непосредственностью графического почерка отличаются и работы Ф. Лейбовича, которому принадлежит первенство в открытии и утверждении жанра деко-

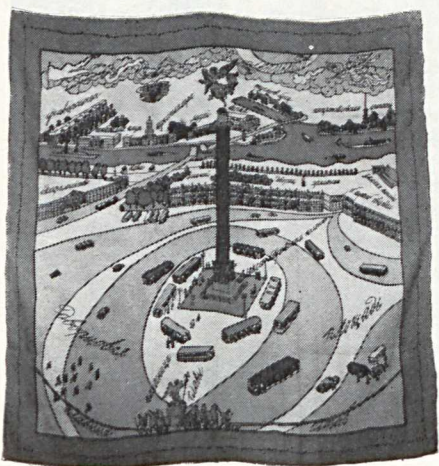
Д. Беридзе
Занавес «Ленинград»
Шелк, холодный
батик. Ленинград



Общий вид выставки



Б. Смирнов
Платок «Ленинград»
Шелк, холодный
батик. Ленинград



ного жанра. Большинство авторов решают их в романтическом плане, с лирическим настроением, с элементами декоративной символики. Таковы работы А. Талаева «Рождение земли», Н. Мурадовой «Огни новостроек», Т. Ларионовой «Херсонес», Л. Ракитских «Искусство». Пейзажные сюжеты, фрагменты архитектуры, флоральные мотивы komponуются по принципу свободного равновесия масс. Главная образная выразительность достигается колористической гармонией. При этом разработка цвета бесконечно разнообразна по структуре, оттенкам, сочетаниям, достижимым только в технике расписного текстиля.

На этом общем фоне выделялись некоторые более индивидуальные почерки. У ленинградца Е. Абаева стиль росписи скупой, немногословный, монументальный. В его композиции «Кони» ритм изображений, динамичные силуэты, сдержанно-напряженный колорит, мягкие складки ткани — все складывается в образ стремительного бега вольных коней.

Монументально-декоративный тип текстильного произведения демонстрирует и Н. Санникова. Она избрала необычный для декоративного решения драматичный сюжет: сожжение фашистами французской деревни Орадур, разделившей трагическую судьбу Хатыни и Лидице. Дым пожара, темные силуэты обгоревших домов, злобные языки пламени, переданные тревожными мазками росписи, напряженным колоритом, создают образ большой впечатляющей силы.

Колорит текстильных решений, конечно, очень обогащает просвечиваемость ткани. При размещении на оконных проемах краски насыщаются светом, загораются подобно витражу. Так, впечатление сияющего витража оставляла работа Н. Еремеевой, посвященная Узбекистану, в которой были использованы мотивы среднеазиатской миниатюры.

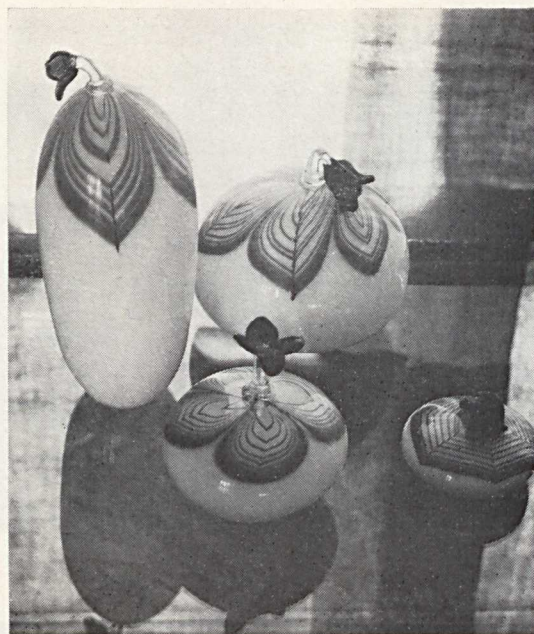
Все названные произведения выполнены в смешанной авторской технике. Классическую технику горячего батика на хлопчатобумажной основе применяет лишь Ирина Трофимова, которая изучила ее в дельйских мастерских в Индии. Ее работы отличают особая серьезность, глубина и сложность колорита, его прозрачность. Характерные для батика кракелюры придают поверхности своеобразную структурность. Композиции Трофимовой построены в спокойном ритме, они монументальны по внутреннему строю, эпичны по образу. Фресками на ткани были однажды названы ее произведения. Новые работы — цветоносные панно из серии «Воспоминания о Средней Азии» и фриз «Слушая Баха», решенный на басовых нотах, — отвечают этому определению.

Некоторым авторам ручная роспись на полупрозрачной драпирующейся ткани

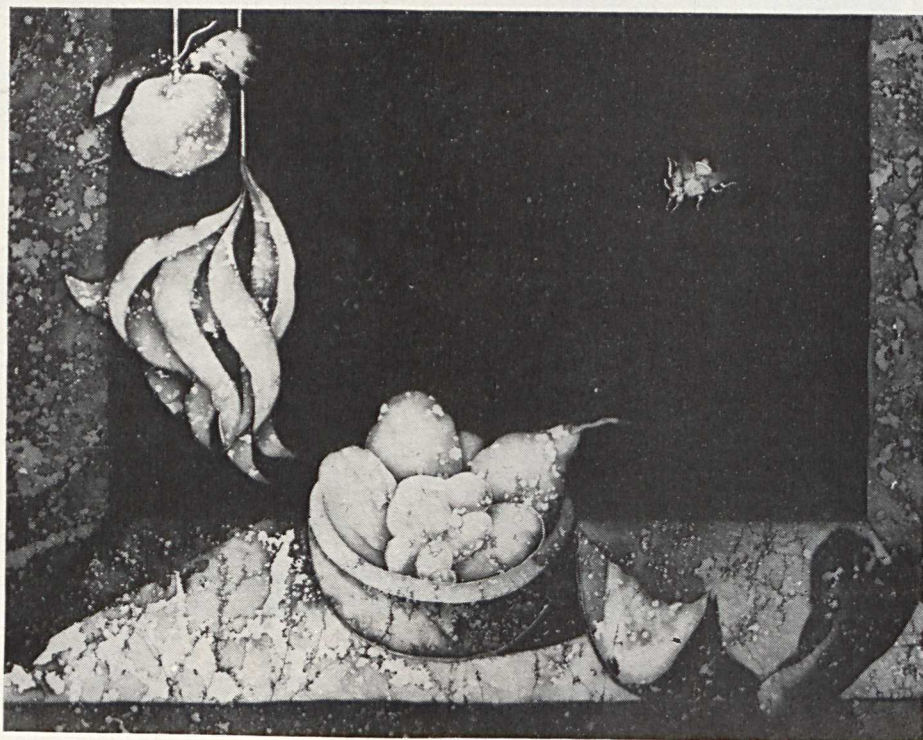


Е. Абаев
Занавес «Кони»
Х/б ткань, роспись
Ленинград

Ф. Лейбович
Панно «Пробник»
Х/б ткань, холодный
батик. Ленинград



Н. Южакова
Композиция
«Проталины»
Стекло. Никольск



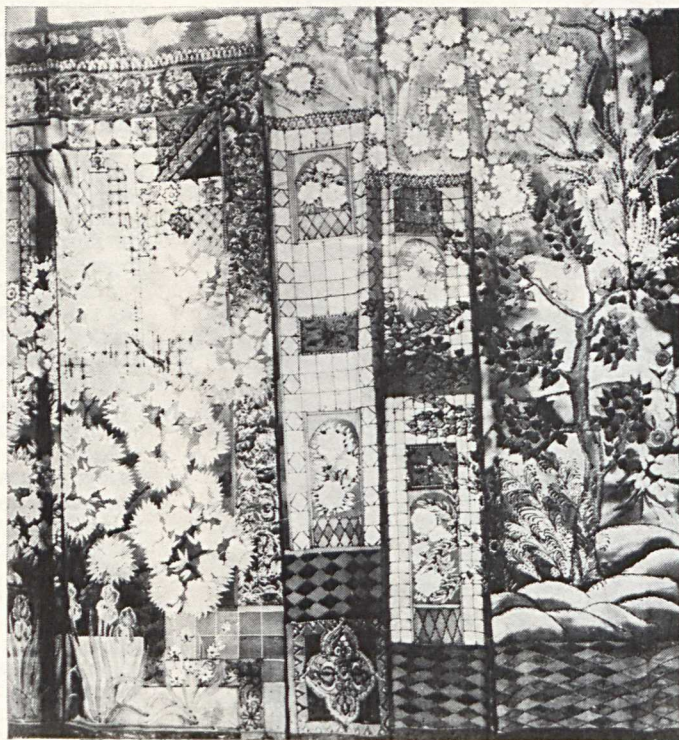
Е. Москалева
Натюрморт
Х/б ткань, горячий
батик. Московская
область

кажется соблазнительно простой и безгранично вольной. Но эта необязательность иногда оборачивается чрезмерной небрежностью рисунка, перегруженностью и измельчением композиции. А подчас и эклектизмом невысокого вкуса. Были такие работы и на данной выставке, притом не только у молодых, но и у весьма опытных мастеров.

Кроме занавесей и текстиля крупного масштаба на выставке значительное место занимали текстильные панно камерного типа. Их вполне можно определить как станково-декоративные произведения, причем не только выставочного, но интерьерного предназначения. Это своеобразные декоративные этюды, в которых изобразительная часть формируется не рисунком, а цветом.

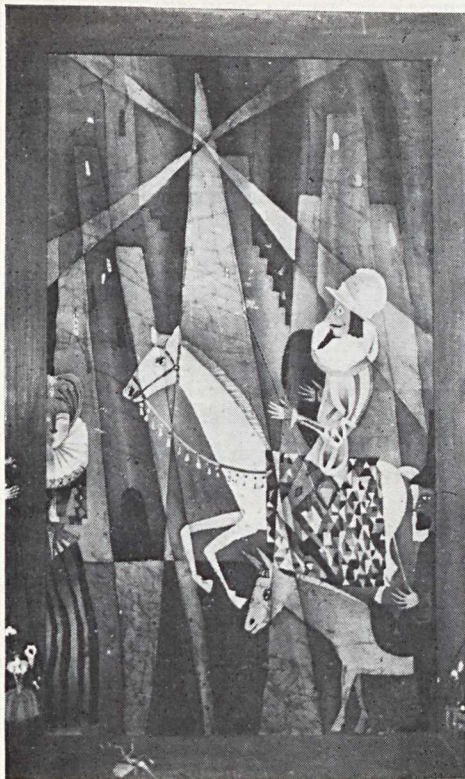
В таком ключе созданы панно Л. Грасс «Приморье», «Утро», А. Бабаева «Праздник в городе», В. Лозинской, В. Постол «Мелодии Таллина», З. Козловской «Жницы».

Наиболее впечатляет триптих Т. Шиха-



Н. Еремеева
Занавес «Афрасиаб»
Шелк, роспись
Фрагмент
Ленинград

Т. Шихарева
Панно «Испания».
Часть триптиха.
Ткань, холодный
батик. Москва



рёвой «Испания»: он озвучен мелодикой испанской лирики, в его образах всплывают герои народного театра, розово-голубой колорит напоминает о живописи раннего Пикассо. С подлинным артистизмом решены натюрморты Е. Москалевой, они не только красивы, изысканны, но исполнены какого-то внутреннего напряжения, драматизма.

Нередко возникающий спор о смысле и предназначении декоративных произведений станкового характера в текстильном жанре может быть решен однозначно. Текстильные панно, батники по своей художественной выразительности, колористическому богатству могут играть в жилом и общественном интерьере роль художественной доминанты, эмоционально окрашивать, озвучивать среду.

Немалую роль в общей выразительности экспозиции играло гутное стекло, оно удачно корреспондировало текстилю и способствовало формированию красивого выставочного ансамбля. Здесь были собраны разные по времени создания изделия как пяти-шестилетней давности, так и совсем новые, что позволило наблюдать известную эволюцию работы с гутным стеклом. Можно было заметить, что движение идет от крупных, несколько упрощенных форм к более отработанным, пластически выразительным, скульптурным; от более ярких, контрастно сопоставляемых цветов — к более тонким нюансированным цветосочетаниям.

Это наблюдение подтверждают наиболее значительные из показанных новых работ. Например, напряженная по пластике, полная внутреннего движения, по-настоящему скульптурная композиция В. Муратова «Пирита». Или точно прорисованные, идеально стилизующие натурную форму и в то же время вполне соответствующие гутной технике «Дельфины» Г. Ивановой.

Тонко скolorированные в пастельных тонах — розовых, сиреневых, опаловых — витые сосуды Н. Малевской-Малевич и декоративная композиция Н. Южаковой «Проталины», словно пронизанная тонкой графикой дымчатых оттенков.

Выставка в Ленинграде, собравшая расписной текстиль и гутное стекло в одну экспозицию, помогла нащупать пластические взаимосвязи разных видов декоративного искусства, испытать взаимодействие разных материалов и стилистических почерков в пространстве выставочной экспозиции. Такое содружество может служить моделью реального существования текстиля и стекла, росписи и пластики в жилой и общественной среде.



Н. Смирнягина
Панно «Петр I». Х/б
ткань, роспись.
Калининград



Н. Муратова
Панно «Огни
новостроек». Шелк,
роспись. Москва

Космические вымпелы Галины Балашовой

Алексей Леонов, летчик-космонавт СССР
Андрей Соколов художник

12 сентября 1959 года советская автоматическая межпланетная станция «Луна-2» совершила первый в мире полет на Луну и 14 сентября доставила на ее поверхность космические вымпелы. В морской терминологии вымпелом называется узкий, длинный, раздвоенный на конце флаг на мачте военного корабля, находящегося в плавании, который наряду с кормовым флагом служит признаком национальной принадлежности корабля.

На одной стороне этих вымпелов изображен комплекс «Салют-6 — Союз», на другой стороне — гербы стран-участниц полета на фоне цветов флагов этих стран. Единство целей и интересов стран социалистического содружества в мирном освоении космоса подчеркнуто единой формой вымпелов. По-иному решены вымпелы международных полетов с космонавтами из капиталистических стран. Каждый из них имеет свою форму и композиционное решение. Так, на вымпеле «СССР — Франция» угадываются контуры Эйфелевой башни с советской ракетой-носителем на ее фоне. В решении вымпела «СССР — Индия» полет советско-индийского экипажа на космическом комплексе показан как бы через традиционный проем-арку. В этих вымпелах использованы характерные символические элементы стран-участниц международных полетов — Эйфелева башня, проем Тадж-Махала. Современные вымпелы обычно делаются из алюминия. Это не случайно. Алюминий — «авиационный» металл, недорогой и легкий. На борту выводимых в космос кораблей лишний вес недопустим, так что незначительный вес вымпелов имеет большое значение.

Применение цвета на вымпелах также не случайно, каждый цвет



Первые космические вымпелы выполнили ту же функцию — они послужили знаком принадлежности нашей стране корабля, доставившего их на Луну, являясь одновременно и знаком приоритета СССР в освоении космоса.

К первому международному космическому полету кораблей «Союз» и «Аполлон» в июле 1975 года было выпущено много сувениров, значков, медалей и эмблем. В том числе и основная эмблема программы «Союз — Аполлон», утвержденная Академией наук СССР и национальным управлением по авионавтике и исследованиям космического пространства США. Автором этой эмблемы была архитектор Галина Андреевна Балашова. С этого и началась работа Г. А. Балашовой в прикладном искусстве применительно к космической теме.

По ее рисункам Ленинградским монетным двором выполнены 18 различных космических вымпелов, посвященных пилотируемым полетам, бронзовая памятная медаль «25 лет со дня запуска первого искусственного спутника Земли», значки, посвященные международному космическому полету «СССР — Франция».

Если первые лунные вымпелы несли только минимальную информацию — герб СССР и дату полета, то современные несут также и конкретную техническую и политическую информацию о самих кораблях и о целях их полетов. Информация о кораблях на вымпелах дается достаточно точная и подробная, что естественно, поскольку автор хорошо знает космическую технику. Пропорции космических кораблей, внешние элементы — антенны, стыковочные узлы, солнечные батареи, поручни и т. д. — все это соответствует действительности. Это отвечает одной из функций вымпелов — в небольшой вещи типа памятной медали сохранить во времени и внешний вид космических кораблей. Ведь поколения кораблей сменяются достаточно быстро. Обычно вымпелы, посвященные нашим новым кораблям и станциям, имеют с одной стороны изображение герба или флага СССР, а с другой стороны — изображение кораблей или орбитальных комплексов.

В художественном отношении эти вымпелы, выполненные в виде комбинации рельефного металла и разноцветных прозрачных эмалей, имеют необычный, привлекательный, а главное — современный вид, вполне отвечающий их «космическому» назначению. Группа вымпелов, посвященных международным полетам с социалистическими странами, объединена единой формой — овальной.

имеет определенное смысловое значение: сине-фиолетовый служит изображению космоса, красный — цвет нашего флага, при изображении земли используется голубая и зеленая эмаль. Применяются, кроме того, цвета флагов стран-участниц международных полетов. В изображении кораблей, станций, ракет-носителей и гербов стран цвет не используется, они выполнены рельефом и поэтому выглядят четко на цветном фоне космоса или флагов.

Космические вымпелы изготавливаются на Ленинградском монетном дворе небольшим тиражом, часть их устанавливается на борт кораблей и станций во время полетов и возвращается на Землю вместе с экипажами. После возвращения на Землю вымпелы, побывавшие в космосе, отправляются в музей космонавтики, а посвященные международным космическим полетам — также и в страны-участницы этих полетов. Космонавтам, возвратившимся из полетов, тоже вручаются вымпелы. Развитие космических вымпелов — нового элемента в прикладном искусстве — впереди, вместе с развитием космической техники. Возможности их художественно-композиционного решения безграничны, хотя количество информации, которую они несут, строго определено. В этом они схожи с самой космической техникой, не допускающей ничего лишнего и требующей во всем оптимальных решений.

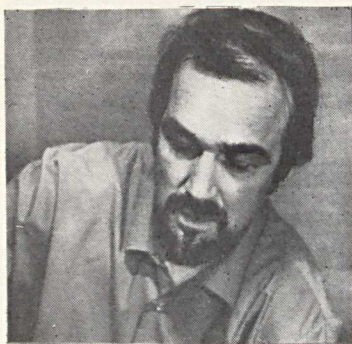
Космические вымпелы:

Эмблема программы «Союз — Аполлон»; лицевая и обратная стороны памятной медали «25 лет со дня запуска первого искусственного спутника Земли»; лицевая сторона вымпела космического корабля «Салют-7»; обратная сторона серии вымпелов, посвященных полетам международных экипажей с участием космонавтов социалистических стран; обратная сторона вымпела космического корабля «Салют-7».

Стр. 23

Лицевая сторона вымпела пилотируемого космического корабля «Союз-Т»; обратная сторона вымпела транспортного космического корабля «Союз»; лицевая сторона вымпела полета экипажа с участием космонавта Вьетнама; обратная сторона вымпела полета международного экипажа с участием космонавта Франции; обратная сторона вымпела грузового космического корабля «Прогресс»; лицевая сторона вымпела полета международного экипажа с участием космонавта Франции; лицевая сторона вымпела транспортного космического корабля «Союз»; лицевая сторона вымпела полета международного экипажа с участием космонавта Румынии; лицевая сторона вымпела транспортного космического корабля «Союз»; лицевая сторона вымпела полета международного экипажа с участием космонавта ГДР; лицевая сторона вымпела международного экипажа с участием космонавта Индии; лицевая сторона вымпела международного экипажа с участием космонавта Монголии; обратная сторона вымпела международного экипажа с участием космонавта Индии.





Евгений Щерин
художник мебели

«Жилищу нужна совершенно новая система мебели»

Четверть века назад мебельная промышленность получила новый адрес — односемейную квартиру массового строительства, а вместе с тем и современные принципы проектирования мебели. Они исходят из того, что домашний образ жизни, особенно в городах, складывается из вечерних сидений в креслах перед телевизором или с книгой в руках, завтраков и ужинов впопыхах на кухне, гостеприимных застолий по праздникам, сопровождающихся кулинарными излишествами, и бесконечного тасования по шкафам разросшегося имущества. Меблировка квартир стала типовой по духу: почти в каждом доме — «шкаф-стенка», «мягкая тройка» с журнальным столиком, обеденный стол, за которым никогда не обедают, кулинарная лаборатория в кухне. Однако исследования последних лет показали, что описанный образ жизни не является единственным. Бытуют по крайней мере еще два. Один — с преобладанием хозяйственно-бытовых процессов (чаще в сельской местности), другой — с лидирующим значением активных видов культурной деятельности — творческого труда, самообразования, любительских занятий. Причем второй, в тесной связи с НТП, быстро распространяется. Растет (и в будущем будет расти еще быстрее) слой населения с высоким уровнем образования; по ориентировочным сведениям, в Москве, например, не менее миллиона человек (примерно каждый восьмой) составляют устойчивый контингент увлеченных различными видами технического и художественного творчества, разведением комнатных растений и птиц, аквариумизмом, сбором и обработкой камней и так далее — не считая традиционного рукоделия, музицирования, книголюбства, филателии.

Между тем современная мебель массового производства не обеспечивает осуществления в жилище активной духовно-культурной деятельности. Она как будто даже враждебна этой деятельности — своей самоотверженной «эстетичностью», профессиональной «огарнитуренностью» и другими признаками окостенения предметной среды. Если учесть, что культурно лидирующие типы поведения всегда накладывают отпечаток на остальные, можно с уверенностью считать, что по меньшей мере треть населения не радуется перспектива меблировки квартиры изделиями, продающимися сейчас в магазинах. И это обстоятельство имеет прямое отношение к начавшемуся замедлению темпов реализации бытовой мебели.

Во Всесоюзном институте мебели (совместно с ВНИИТЭ и ЦНИИЭП жилища) начаты исследования с целью выработать новую социокультурную модель развития мебельного ассортимента, причем в порядке гипотезы выдвинут тезис о приоритете духовно-культурной деятельности над «рекреативными» (функционально-бытовыми) процессами. Основной резерв пространства, нужного для реализации новой модели, — площадь, занимаемая сегодня хранилищами вещей, одежды, посуды. Есть смысл, думаем мы, освободить комнаты от этих хранилищ, перенести их в подсобные помещения — особенно учитывая, что в строящихся ныне домах размеры кухонь и прихожих увеличились сравнительно с 60-ми годами на 75—120%. Жилищу нужна совершенно новая систе-

ма мебели — для творческого труда, отдыха, различных домашних занятий, новая как в функционально-комфортном, так и в образном отношении. Прежде всего, нужна особая система хранилищ — с максимальной компактностью и вариабельностью. Социально значимой представляется и перспектива создания мебели для профессиональных и любительских занятий, которые станут одним из факторов активного использования свободного времени. Разумеется, эта работа не может быть сведена только к проектированию и выпуску мебели: она должна объять жилище в целом, всю систему жилой среды.



Татьяна Разина
искусствовед

«Доля участия народного искусства в формировании среды — один из показателей его места в культуре»

Я думаю, никакой разговор о формировании среды не будет полным без обсуждения проблем народного искусства, а современное состояние народного искусства содержит явный парадокс. С одной стороны, возрождены многие угасшие некогда промыслы, возрос престиж народных мастеров и их искусства. С другой стороны, именно в этой атмосфере внимания, пропаганды, активизации выставок нередко снижается художественный уровень изделий, становятся как бы не обязательными предметно-утилитарные их качества. Народное искусство получает как никогда высокую оценку в качестве явления культуры, но в своем конкретном виде практически становится сувенирным или чисто выставочным. Во всяком случае, по отношению к средовым проблемам все обстоит именно так. Произведения народного искусства не формируют среду: они могут включаться в нее как один из акцентов, но не становятся формирующим началом. Сказанное не означает, что в практике нет таких примеров, когда среду пытались сформировать средствами народного искусства. Пожалуй, наиболее активно экспериментируют в этом направлении миниатюристы Палеха. Они ищут применения своему искусству в настенных панно, в книжной графике. Хохломичи примеряются к росписи мебели. В Каслях вспомнили давнюю традицию литейных работ для городской среды. В Армении в общественных интерьерах сегодня можно встретить много кузнечных изделий. В сельской местности вновь пользуется спросом деревянная резьба для украшения домов, жестяные художественные наконечники дымовых труб и водостоков. Все это заметно влияет на качество среды, однако не складывается в тенденцию, и главное — такие явления, способные развиваться, составить некоторую альтернативу существующим процессам, оказываются вне поля зрения специалистов и заинтересованных организаций. Они, как правило, — результат усилий, идущих снизу и не понятых «наверху». Именно поэтому такие опыты нередко оказываются единичными или приобретают нежелательное направление.

Ясно одно: доля участия народного искусства в формировании нашей предметной среды — один из показателей его места в культуре. Очевидно, непропорционально ожидать активизации этого участия только в виде инициативы со стороны народных мастеров. Тут многое зависит от профессионалов, архитекторов и художников, работающих со средой. Такое встречное

движение не только помогло бы в решении некоторых проблем среды, но и было бы жизненно важным для самого народного искусства.

Все сказанное не отрицает, что подлинные, классические изделия народного искусства сегодня, как и всегда, способны организовать духовную атмосферу интерьера. Я просто хотела обратить внимание на новую и перспективную тенденцию.



Ефрем Зверков
эстетист

«Мы не должны забывать о главном, что воздействует на душу человека»

Мне кажется, решая вопросы формирования среды, мы никак не должны забывать о главном, что воздействует на душу человека, — я имею в виду красоту родной природы. К сожалению, иногда забываем.

Сейчас, например, в связи с подъемом сельского хозяйства нечерноземных областей проводится большая работа по расширению пахотных земель. Дело важное, связанное с далеко идущими планами интенсивного развития нашей экономики. Но меня, художника-пейзажиста, очень тревожит, что в этом пущом и важном деле теряется нечто не менее важное — то, что связано с эстетической стороной дела.

Корчуются опушки леса — и сжимается сердце при виде истерзанных, брошенных корневищами вверх по краю леса деревьев. Эти завалы будут гнить десятилетия, оставаясь инородным телом в общей гармонии лесных угодий, еще недавно представлявших незабываемое зрелище.

Я как-то беседовал с директором совхоза, человеком, прошедшим войну, в трудных испытаниях познавшим цену жизни и ее красоты, своими глазами видевшим родную землю поруганной, истерзанной. «Так почему же возникает что-то подобное сейчас?» — спрашиваю я. Он коротко ответил: «Планы».

Что ж, можно запланировать увеличение пахотной площади на десять га. Но как учесть моральные утраты, причиненные нарушением гармонии природы? Грядущие поколения будут, конечно, вникать в красоту родного пейзажа с помощью стихов, картин, созданных в прошлом и в наши дни. Но даже великие стихи и картины могут оказаться близкими к абстракции, если в жизни люди будут наблюдать другие пейзажи, свидетельствующие о расточительной бесхозяйственности, которая порождает душевное равнодушие, чреватое духовной скудостью. В современном обществе художник уже не может ограничиваться положением наблюдателя, стороннего летописца жизни общества. Он обязан стать активным борцом и проповедником эстетических принципов в вопросах охраны и бережения природы — как ничем не восполнимого духовного богатства, обязан прочесть эту книгу природы и средствами своего искусства донести до всех людей, увлечь их.

Речь идет, конечно, не о требовании обязательного сохранения природы в ее первоначальном виде. В современном мире развитой индустрии это было бы невозможно. Но ведь и любые новостройки можно не варварски «вламывать», а разумно и тактично «вписывать» в природу. С учетом всех планов государственного промышленного развития остро должен быть поставлен вопрос о неколебимой сохранности природы как эстетической категории, важнейшей в деле формирования нравственного облика современника.

Советский человек живет и трудится на всей необъятной территории СССР. И там, где мы строим, добываем богатства земных недр, отдыхаем, нельзя забывать о том, что нас окружает вечно живая, вечно прекрасная и величественная природа, возделанная и преображенная творческим трудом многих поколений.



Геннадий Дадаев
социолог

«Мы живем в изменяющемся социальном времени»

Свое выступление я хотел бы предварить маленьким примером. В ряде первобытных племен, чтобы вылечить больного, ему меняют имя. Считается, что обращение к новому имени запугивает злого духа и тот покидает больного. Способ лечения прост до примитивности, но этнографы утверждают, что это помогает, как минимум — психологически. Сегодня мы лечим по-другому: собираем анализы, ставим диагноз, заставляем глотать горькие пилюли. Тоже вроде помогает и тоже не всегда.

На этом маленьком примере видно, что, сталкиваясь с какой-либо проблемой, человечество всегда имеет наготове разные пути решения — символические, научные и так далее. Вот и нам, чтобы двигаться дальше, следует договориться — каким путем идти. Менять ли имя или ставить диагноз? В терминах первого способа объяснения обычно подчеркивается все важное, что уже сделано, и скороговоркой отмечаются отдельные недостатки, которые, разумеется, нуждаются в исправлении.

Второй способ требует признания того, что мы живем в изменяющемся социальном времени. Журнал много писал об этом, но, мне кажется, не довел тему до конца. Отмечалось, что идеи 70-х годов уже буксуют в 80-х, что недавно в очередь за коврами и хрусталем записывались чуть не за месяц — сегодня торговля не выполняет план их продажи на сотни миллионов рублей. Гораздо меньше писалось о другом: что именно с социальным временем вынужден в действительности состязаться художник и что по доброй воле это делают лишь единицы. Между тем, с точки зрения социолога, проблема становится гораздо серьезнее, как только мы продолжим ее немого в будущее: распространение кабельного и кабельного телевидения, космовидения и прочих непрогнозируемых сегодня зрелищ и развлечений — лишь внешние показатели тех изменений, в контексте которых будет существовать работа художника в ближайшем будущем. Искусство должно быть конкурентоспособно в этом контексте — а для этого оно должно быть ориентировано, как это ни тривиально, на искусство.

Мы затвердили и заученно успокаиваем себя, что искусство — вечно (и это — правда), забывая, что вечность искусства достигается лишь за счет смерти произведений, которые отстали от своего времени. Увы, мне придется сказать вещь, которая в стенах вашей редакции может показаться неоправданно резкой: мы слишком активно заботились об увеличении числа художников, на которых распространяются действующие законы социальной благотворительности. Мы обещали творческих работников постоянной работой, почетом, уважением и так далее, — но одновременно стали терпимы к «сытому» искусству.

Не в том смысле «сытому», что художникам слишком много платят, а в том, что в нынешних условиях очень эффективно действует механизм снятия личной ответственности. Все охотно признают, что в искусстве среды далеко не все благополучно, но все точно знают, что виноват кто-то другой. Действие этого механизма настолько универсально (хотя и противоположно искусству), что можно сказать: он является одной из главных причин, тормозящих решение средовых проблем. Можно творить и плохо — все равно примут. Все остается на совести художника, а это не всегда стимулирует его деятельность. Условия социальной выживаемости творческих работников должны быть таковы, чтобы создавать объективные стимулы к их постоянной активности.

«Сытое» творчество по самой своей природе противопоставлено искусству, поэтому нередко и на выставках, и в среде мы сталкиваемся с опасным явлением: искусства нет — есть его имитация. Идеи имитируются темой, индивидуальность подчеркнута — однообразием его эксплуатации, а отзыв приятеля на обсуждении блистательно имитирует зрителя. Конечно, в моих словах есть определенная доля гиперболизации, но, увы, не очень большая. Кстати, представление о таком — имитационном — искусстве достаточно широко распространено среди самих творческих работников. На полевой стадии социологического исследования, которое мы сейчас проводим, каждый из опрошенных художников рассказывал о своих личных проблемах как о реальных и болевых, а об искусстве в целом — чаще всего как об имитации искусства. Еще раз оговариваю: как всякая болезнь, обрисованное явление вовсе не покрывает «бела искусства» деликом — но мы ведь знаем, что и маленькая опухоль может быть опасной.



Леонид Переврзев
теоретик дизайна

«Сформировать совместными усилиями концепцию дизайн-программы»

Давайте попробуем сформулировать проблему, с которой мы столкнулись. Сама по себе «эстетизация» среды, превращаемой в объект архитектуры, монументального, декоративно-прикладного или какого-то иного искусства, отнюдь еще не гарантирует безоблачной гармонии между ее обитателями. Сегодня ассортиментный набор, морфология, пластика, колорит, фактура, физические свойства предметов быта, выпускаемых нашей промышленностью и помещаемых нами в квартирах, нередко не облегчают, а затрудняют человеческую деятельность и общение. Составленная из них жилая среда скорее провоцирует, чем сглаживает, внутрисемейные трения, конфликты, она сдерживает, искажает, а то и пресекает многие любительские занятия, содержащие в себе зародыши художественного, технического, научного творчества и социальной активности.

Еще печальнее — положение с клубными и производственными средами. Для первых у нас вообще не выпускается почти никакого предметного оснащения — оно изготавливается руками энтузиастов. А предметная среда производства все менее устраивает молодежь, имеющую за плечами десятилетку или профтехучилище и приходящую на фабрики и заводы с надеждой находить в труде не только материальное, но и духовное воз-

награждение. Технологическое перевооружение промышленности, интенсификация всех производственных процессов, формирование новой трудовой психологии, ставшее ныне в ряд важнейших государственных задач, необыкновенно обостряют эту ситуацию.

Проблема, следовательно, в том, что вещи, в окружении которых мы работаем, отдыхаем, учимся, развлекаемся, общаемся, перестают быть живыми, внимательными, заботливыми, говорящими с нами вещами. Они (вернее, те, кто их проектирует, планирует и утверждает к производству) не замечают совершающихся в нас перемен, не поспевают за темпом событий, не чувствуют наших нужд, не откликаются на наши ожидания и запросы. Бесполезно и бессмысленно винить в этом кого-либо, кроме нас самих. Нескончаемыми жалобами здесь тоже делу не поможешь. Надо оставить позу скорбного наблюдателя и занять позицию проектировщика: не считать происходящее неподвластным нашему преобразующему воздействию.

Почему этим должны заниматься художники? Да потому, что у них есть дар ранее остальных ощущать поступь грядущего, радостно приветствовать еще неясные очертания предметных форм повой жизни и тревожиться грозящими ей опасностями. Потому что им дано внятно артикулировать нашу неудовлетворенность настоящим и наше намерение изменить его к лучшему. Самое же главное — они владеют искусством представлять в образах, художественно моделировать не только самые сложные проблемные ситуации (не поддающиеся целостному описанию на языке науки), но и возможные пути их преодоления.

Проектно-художественное моделирование, направленное на постановку, критический анализ и поиск решения подобного рода комплексных проблем, мы называем дизайном. А это не просто словесная декларация. Дизайнеры, осознающие свою ответственность перед временем, уже не могут ограничиваться замыслами отдельных вещей, какими бы прекрасными они ни были. Пора задумываться об эстетике предметного наполнения социалистического образа жизни, об исходных принципах, линиях развития и критериях совершенства предметного мира социализма, понимая под ним — вслед за Марксом — как результат, так и процесс свободного опредмечивания сущностных человеческих сил.

Уверенно утверждать что-либо по этой проблеме в целом, не повторяя избитых трюизмов, было бы пока слишком неосторожным и самонадеянным. Разумнее подходить к ней в три этапа. Сперва выделить несколько основных сфер, областей, секторов нашего бытия, несущих (или подлежащих нести) в себе наиболее показательные черты социалистического общежития на производстве, в быту, в сфере культурно-досуговой активности и т. д. Затем внимательно посмотреть, на каких материальных структурах, в каких предметных контекстах это бытие актуализируется, разворачивается, протекает с наибольшими шансами стать действительно всеобщим. И, наконец, опираясь на данные такого научно-художественного (или, скорее, художественно-научного) исследования, сформировать совместными усилиями концепцию дизайн-программы, нацеленной на индустриальный выпуск вещей, изделий, машин и сооружений поистине высокого эстетического достоинства. Иными словами, начать проектное моделирование предметных сред и контекстов, ведущих к сближению, а не к отчуждению, укрепляющих, а не ослабляющих личностные связи между людьми, поощряющих, а не угнетающих человеческое в человеке.

Разработка и реализация такой программы — вот задача, которая могла бы равно вдохновить художников, архитекторов, дизайнеров, социологов, психологов, экономистов, инженеров-конструкторов, технологов и промышленников и стать отправной точкой для их плодотворного диалога и сотрудничества.

О втором забытом призвании зодчества

Вячеслав Локтев

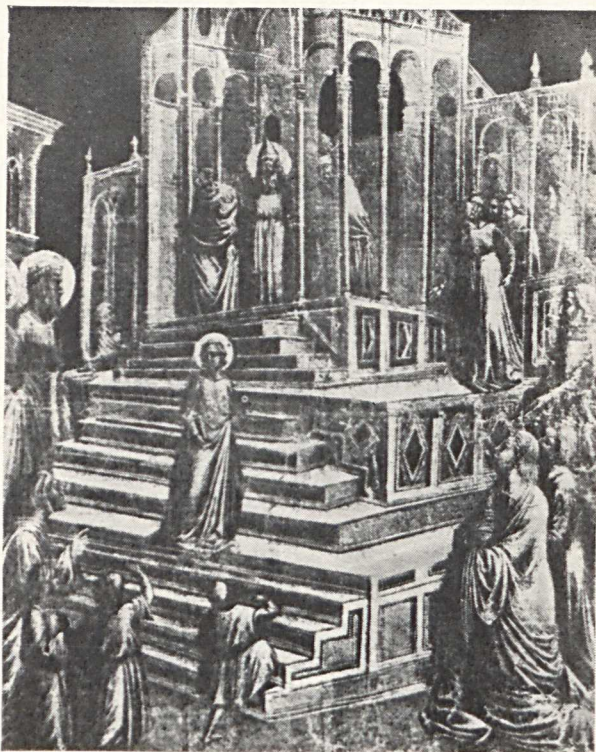
Стр. 27
Пространство
персидской
миниатюры. 1430

Пространство барокко
Роспись плафона
ц. Иль Джезу в
Риме. Художник
Дж. Б. Гаулли
1679

Пространство
конструктивизма.
Родченко. Двор на
Мясницкой
Фотография. 1927



Проторенессансное
пространство
Тадео Гадди
Введение во храм
1332



что любить. Об этом наверняка знают и сами строгие судьи. Заинтересованное мнение архитекторов о современной живописи, скажем, или художественной критике могло бы, думаю, быть не менее резким и взволнованным. Вероятно, разговор свелся исключительно к недостаткам не потому, что ничего кроме них в архитектуре найти не удалось. Просто решили, что пора наконец поставить точки над «и», привлечь внимание к явлению, принимающему опасные размеры. Такая постановка вопроса делает честь не только журналу, но и профессии в целом. Люди ведь не обязаны знать, что при нынешнем, далеко не идеальном положении дел архитектурное качество не всегда и не во всем зависит от зодчего.

У актеров есть хорошее выражение — «публика всегда права». Общество сказала свое слово, пусть без профессиональной терминологии, но назвала вещи своими именами.

Остается вопрос: в чем же при-

Журнал «Архитектура СССР» задал четырем известным академиком простой и без обиняков вопрос: какова наша архитектура? Не вообще, а та, что сейчас, повсеместно, у всех на глазах.

Ответы можно было бы считать сенсационными, если бы не давно живущие в нашем сознании сомнения относительно полноценности новой застройки, подобно половодью стремительно затопляющей города и поселки.

«Унифицировали самое архитектуру... Свели творчество к шаблону» (Б. Угаров, президент Академии художеств СССР). «Мы устали от простоты» (М. Алпатов, академик). «Признаков национальной русской архитектуры не встречал» (академик Д. Лихачев). «...В нашей архитектуре мы теряем национальные русские черты» (А. Аганбегян, академик).

Конечно, краски сгущены и ситуация утрирована. В нашей новой архитектуре есть что помнить и

чина разлада? Если бы ответ был прост или лежал на поверхности, его бы давно нашли.

Дело ведь не в том, что талантливых архитекторов стало меньше или их перестали волновать художественные вопросы...

Обратная связь

Архитектура последних десятилетий — насквозь экономическая. Дешевле — значит проще, проще — удобнее для индустрии, индустриально — значит быстро и большим тиражом. В этой цепи тесно пригнанных друг к другу тривиальных истин не нашлось места для красоты. Да и какой от нее прок — не удешевляет, не ускоряет... Только усложняет и запутывает дело. У теории на этот счет готовая аксиома: экономично, функционально — значит красиво. С этих позиций теория вела разговор и с архитектором, и с потребителем.

Проектировщик почти уверовал, что можно жить без «балласта» традиционной художественности. Да и новоселы поначалу как будто не возражали. Но и радости особой тоже не выказывали. Их пробовали уговаривать — мол, современному человеку не может не нравиться: стерпится-слобится. Не слобилось. Оставалось сомнение в главном: что «современное» непременно красиво.

Об этом досадном недоразумении можно было бы и не вспоминать, если бы не его последствия. Что же любить в современной архитектуре? «...Копии своего дома, которые похожи на унылые, серые коробки?» (Б. Угаров) — это по поводу вида из окна.

«Народ прозвал «коробчатым» стиль нашей внешней архитектуры» (М. Алпатов). Уж, наверное, не от любви. Не учли, казалось бы, малости, нечто из области эмоций. Но тот же вид из окна или ежедневный маршрут по безликому уличному коридору может оставлять равнодушным и даже угнетать. А такая архитектура — плохой помощник в патриотическом воспитании, в общенародном деле интенсификации общественного производства.

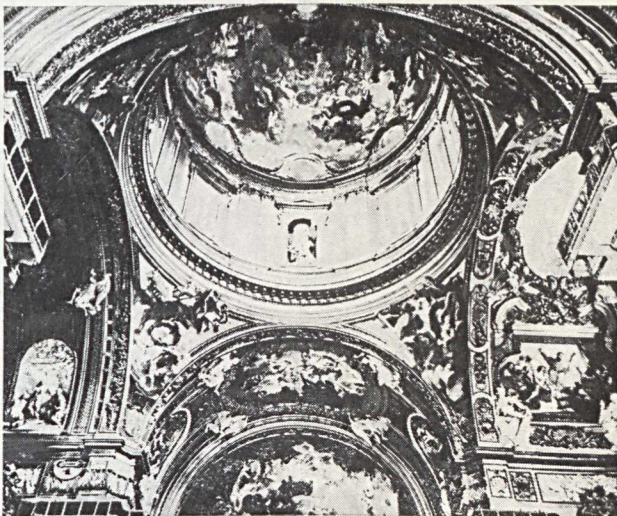
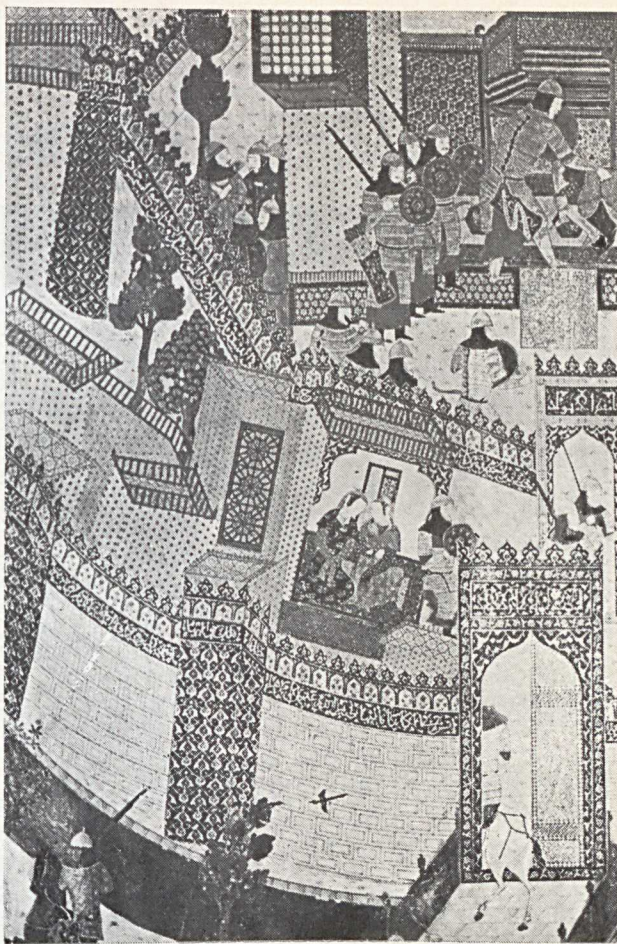
Как же сделать, чтобы любили и дорожили? Сегодня самоотверженные усилия Союза архитекторов, стремящегося оживить творческую деятельность, как никогда раньше необходимо дополнить аналитической работой, исследованиями основательно запущенных художественных проблем.

Усложнять и разнообразить? Но из истории архитектуры мы знаем, что часто не нравится как раз потому, что сложно и слишком разнообразно. Именно так оценивали барокко в эпоху классицизма.

Украшать и удорожать? И на этом уже обожглись. Хороший вкус — хотя и дорогостоящая штука, но как раз он учит отличать красивое от дорогого.

Воспитывать вкус публики? Это всегда не лишне, но есть опасность отучить ту же публику иметь собственное мнение. Пренебрежительное отношение архитектора к «непросвещенному» мнению неспециалиста, который был для него в работе над проектом анонимным «потребителем», не оправдало себя.

«Утрачены все признаки архитектуры... — ордер, украшения, пропорции...» (М. Алпатов). Но этими «признаками классики» в прошлом тоже распоряжались очень по-разному, и то, что считал правильным один стиль, отрицалось другой эпохой. А как ими распорядиться в наше время? Современное художественное мироощущение — что это такое? Настроены ли мы на его волну? Располагаем ли профессиональными средствами выражения?



Руку на пульсе

Если сегодня волнует Шехтель, значит изменился настрой чувств, и не замечать эту конъюнктуру было бы ошибкой. Увы, наша архитектурная практика невосприимчива или почти невосприимчива к колебаниям вкусов и настроений публики, а они, правится нам это или нет, — неотъемлемое условие напряженной духовной жизни.

Я думаю, пугающая критиков причудливость и пестрота художественной практики — на самом деле внутренне оправданный и верный способ слышать современника. Это и есть знаменитое «держать руку на пульсе жизни».

Еще вчера кумирами были Корбюзье и Леонидов, взгляд рассеянно скользил по фасадам 50-х годов, заново открывали Малевича и Пикассо, переживали Прокофьева, делили любовь между Маяковским и Пастернаком, без эмоций уважали классиков... А сегодня разыскивают по городу Шехтеля, зачитываются Цветаевой, ругают Евтушенко, слушают Шостаковича и Вивальди, спрашивают у букенистов книги по отечественной истории, коллекционируют «Мир искусства», недоумевают, почему нравились Черемушки, ищут единения с природой и с заметным удовольствием разглядывают архитектурные детали.

Перемены очевидные, но картина по-прежнему пестрая и противоречивая. И все искренне, и все это есть. Как ответить на этот многоголосый запрос? В чем правда и современность выражения?

Пожалуй, наиболее определенны и наименее разноречивы исторические пристрастия. Не будем задаваться вопросом — правомерно ли вообще судить о современном художественном мироощущении по предпочтительному интересу к прошлому искусству. Спросим по-другому: если этот интерес не случаен, то о чем он говорит?

Принятое в теории

Искусствоведение давно исследует этот феномен. К примеру, отношение к барокко: то им восторгаются, то предают анафеме как явление дурного вкуса, стиль упадка. Немецкая школа искусствоведения (А. Гильдебранд, Г. Вельфлин...) объяснила непостоянство сменой «манер видения». Достоинства барокко открываются тем, кто воспринимает его в манере барокко. А если смотреть в манере классицизма — барочное произведение не только не трогает, но даже раздражает. Это было открытие с далеко идущими последствиями. Выходит, если нас волнует барокко, мы обладаем родственной ему «манерой видения»?

В своих признанных сегодня классическими исследованиях барокко Вельфлин дал поразительно точный, но скорее эмоциональный портрет стиля — и оставил открытым вопрос о лежащей в его основе композиционной закономерности. Остались без объяснения и многие факты. Например: почему для барочного зрителя перестают работать ренессансные пропорции? Что диктует странные, неестественные позы в картинах, искажения перспективы и архитектурных ордеров? Одним словом, какой закон управляет барочной композицией, что обеспечивает ее целостность? Для ответа на эти вопросы идейный багаж немецкой школы оказался недостаточным.

Если барокко — это особый строй чувств, «манера переживания», художнику нужно знать, как композиционно организуется это мироощущение. Ему нужны не эпитеты, а композиционный «график» смотра. Но как пойти дальше харак-

терных признаков стиля, введенных Вельфлином?

Недостающее звено

Привлекло внимание поразительное совпадение: пропорционально безупречные фигуры Мазаччо и совершенный ордер Брунеллески по времени совпадают с изобретением перспективы.

До этого — у Тадео Гадди и Джотто — диспропорции в фигурах и «ошибки» в построении пространства. В барокко же — отступления от законов тектоники (недопустимые вольности в ордере) сопровождаются искажениями линейной перспективы. Как ни странно, эта связь до сих пор не осознавалась теоретически.

Долгие поиски закономерности построения барочной композиции привели меня к неожиданному выводу (собственно, неожиданность заключалась в том, что он не согласовывался с искусствоведческой традицией объяснения художественного языка барокко): впечатление от барочной архитектуры аналогично эффекту музыкальной полифонии. В основе пространственного или изобразительного языка барокко — контрапост (противопоставление) и правила его тематического

ную режиссуру мироощущения. Владению барочным настроением чувств и имеющему «правильно» поставленный глаз незачем объяснять, к примеру, почему разорваны фронтоны, а нарисовавшему такой фронтон излишне давать психологическое обоснование своего решения. И все же анализ закономерностей не бесполезен, тем более сегодня. Современная ностальгия то по барокко, то по маньеризму и модерну, вероятно, основана на своеобразном явлении композиционного резонанса, а следовательно, художественный опыт старых мастеров, его теоретическое осмысление становится профессионально актуальным.

Архитектура барокко — искусство зрительной, пространственной полифонии. Контрапост — композиционный принцип, обеспечивающий возможность полифонического восприятия форм¹. В русле этой идеи все странные и необъяснимые формальные особенности стиля кажутся естественными и закономерными.

Для композиционного анализа языковых проблем очень важно почувствовать взаимосвязь между мане-

разрыва и по длинной оси сделаны раскреповки. И это все. Но в доведенном до предела лаконизме — суть замысла.

Колоннаду в одних случаях объясняют утилитарно: место для толпы паломников; в других — довольно расплывчатыми градостроительными соображениями: «обратить собор городу», «задать дистанцию с видом на собор», «устроить авансцену для архитектурного спектакля». Сам Бернини на одном из эскизов рядом с колоннадой изобразил протянутые вперед руки, указывая, видимо, на символический смысл своего проекта: колоннада — распростертые объятия. Но как бы ни были очевидны функциональные и авторские намерения, они не должны вводить в заблуждение относительно подлинных, может быть, неосознаваемых мотивов, диктовавших художественный выбор: откуда же эллиптическая форма колоннады и что она выражает?

Как показали исследования Л. Жегина², при подвижном восприятии происходит суммирование зрительных установок (впечатлений от предмета, увиденного с разных позиций), а следовательно, пространство, воспринятое динамически (многими взглядами, с разных позиций), есть искривленное про-

Л. Бернини
Колоннада перед
собором св. Петра в
Риме. 1656—1667



развития (разработки). Выходит, барокко знал строгую композиционную технику и закономерное построение художественного целого. Оставался вопрос — какова пространственно-психологическая ситуация, соответствующая барочному мироощущению?

По мнению немецкого искусствоведа Дагоберта Фрея, многоголосие подразумевает ситуацию, в которой навстречу «я», выраженному тематически, всегда выступает «не я», вырастающее из первоначальной темы, независимое и равноправное. Мысль о том, что в многоголосии человек не одинок и ощущает себя в контакте с другими, настолько понятна и естественна, что не нуждается в каких-либо специальных доказательствах. Но из этого следует, что пространственное мироощущение барокко противоречиво, а его образы многолики.

Выработанные мастерами барокко композиционные приемы и все формальные новшества языка представляли собой искусно продуман-

ной видения, композиционным принципом и пространственным мироощущением. Оно в свою очередь подразумевает определенную социально-психологическую ситуацию.

Пример из опыта классики

«...Особенно обращает на себя внимание неумение архитекторов создавать площади».
(Академик Д. Лихачев)

Колоннада и площадь перед собором св. Петра — не просто знаменитое творение барокко. Ее воздействие на зрителя — профессиональная загадка.

Казалось бы, что может быть проще этой колоннады? Даже странно, что Л. Бернини, непревзойденный мастер сложнейших композиционных интриг (мастер изощренного контрапоста), удовлетворился таким нехитрым замыслом. Четырехрядная лента колонн одного и того же ордера охватывает по эллипсу пространство площади. Только в местах

странство. Это хорошее объяснение: распространение амфитеатральных форм в первой фазе барокко, действительно, говорит об установке на динамическое восприятие. И в известном смысле колоннада Бернини отвечает тому же желанию. Но в нашем случае и этого объяснения недостаточно: манера видения барокко означает и нечто другое.

Эффект изобразительной (зрительной) полифонии вызывает не только ощущение подвижности, но соучастия в так называемой пространственной интриге, то есть ощу-

¹ О полифонической природе архитектурного барокко и соответствующей композиционной технике см. статьи: Локтев В. И. Этот непонятный отец барокко. — *Архитектура СССР*, 1982, № 9; В. Растрелли и проблема барокко в архитектуре. — В сб.: *Барокко в славянских странах*. М., Наука, 1982; *Современная композиция. От случайности к закономерности*. — *Архитектура СССР*, 1983, № 3, 4.

² Жегин Л. Ф. *Язык живописного произведения*. — М., Искусство, 1970.

ценне диалога с пространственным «визави». Этот эффект связан не с суммированием зрительных установок, а с одновременностью восприятия несопадающих позиций.

И архитектура Ренессанса знала криволинейные формы, но его пространственное мироощущение неизменно отбирало из них одноцентровые (сфера, цилиндр, многогранные призмы...). Барокко же предпочитает двухцентровые эллиптические. Вельфлин объяснял этот выбор тем, что в эллипсе есть движение. Он прав, но не по существу. Действительно, криволинейно охватывающая нас форма свидетельствует о подвижности, активности восприятия. Но не в этом психологическая цель барокко. Оно ищет формы и приемы, выражающие ощущение сопричастности пространству, участвующему на диалогическое переживание. Для барокко двухцентровая форма эллипса, по-видимому, привлекает тем, что подразумевает независимость и равноправность другой позиции, иной точки зрения. Находясь в одном из фокусов, «зритель» видит ближнюю от себя часть колоннады однорядной, а противоположная представляется беспорядочным лесом колонн. Переходя на позицию воображаемого «визави» (другой фокус эллипса), он как бы начинает понимать «возражения» своего пространственного оппонента. Та часть колоннады, которую он считал однорядной, кажется таким же беспорядочным скоплением. Подобного рода бессознательные впечатления в нашем анализе умышленно рационализированы. Строго говоря, в колоннаде еще нет контраста самих пространств, это появится позже, но есть указание на присутствие пространственного «визави» и на возможность композиционного диалога. Для самосознания стиля нужна была наглядная модель нового пространственного мироощущения, и этой моделью стала площадь Бернини.

Бернини не тот человек, у которого возможны случайные или недоработанные детали. Трапециевидное пространство между собором и эллиптической колоннадой — тоже важный элемент барочного пространства; именно сочетание трапеции и эллипса важно для барочного мироощущения. Дело в том, что барочное восприятие вовсе не ценит глубину (пространство глубины), не стремится к его изображению. Намного важнее ощущать присутствие в пространстве еще одной равноценной позиции или, точнее — одновременность обеих позиций.

Одновременно снаружи — изнутри

Бросающаяся в глаза композиционная особенность второй фазы барокко — настойчивое противопоставление вогнутых и выпуклых поверхностей (ц. Сант Аньезе, ц. Сан Карлино, ц. Сант Иво, палаццо Да Пропаганда Фиде, оратория Сан Филиппино Нери, церковь Санта Мария делла Паче...). Психологически этот прием означает одновременность восприятия изнутри и снаружи.

Откуда эта потребность — видеть несовместимое? Барокко, ни минуты не смущаясь безвыходностью такой ситуации, включает ее в число своих важнейших пространственных впечатлений. Ведь противоречие — в самой основе барочного контрапта, которым достигается эффект полифонии.

Владение композиционным языком полифонии наделяет барочного архитектора прямо-таки сказочной властью над предметами и пространством. Бернини извлекает типично барочные впечатления из все-

Л. Бернини. Навес в соборе св. Петра 1624—1633

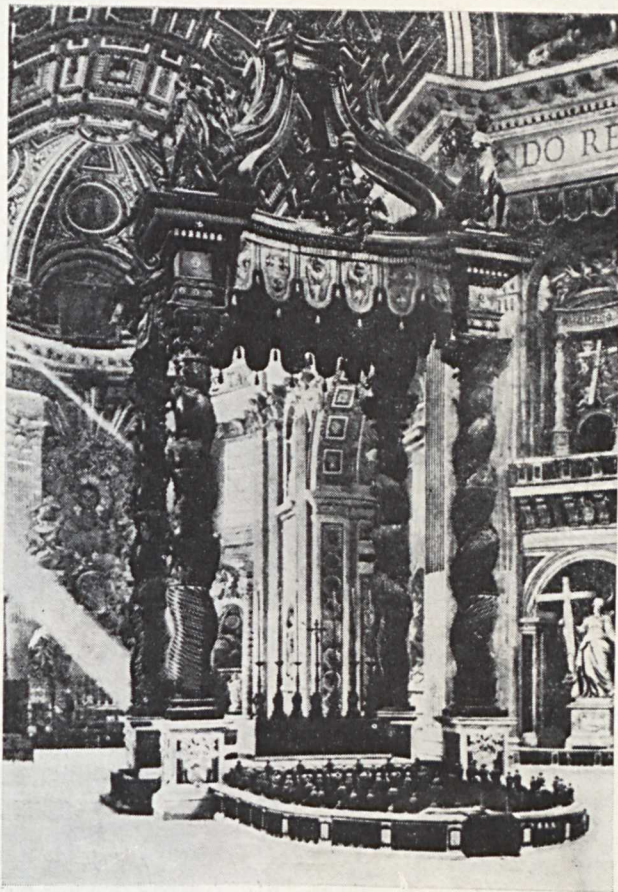


Схема анализа композиции навеса Бернини

го, к чему прикасаются руки. За тридцать лет до колоннады он воздвигает внутри собора св. Петра знаменитый балдахин (киворий), в котором уже современники увидели манифест нового стиля. История тридцатиметрового бронзового колосса, по высоте равного палаццо Фарнезе, необычна. Урбан VIII приказал отдать на переплавку из папской казны целую кучу великолепных бронзовых изделий — подносов, канделябров, сосудов, и этого едва хватило. Заказчик и публика были потрясены тонкостью исполнения, величием сооружения, роскошью даже незначительных деталей и больше всего — неистощимой выдумкой автора. Но еще более удивительна сама композиция.

Киворий — вещь камерная по сути, но выросшая до размеров, при которых ювелирная трактовка опрокидывает все привычные представления о масштабе и монументальности. Миниатюра из мира великанов. Бернини добавил к собору не предусмотренную Браманте и Микеланджело «деталь», но обставил дело так, словно весь собор был заранее рассчитан и предназначен для ее хранения. Формы кивория вызывающе пародируют по закону контрапта формы интерьера — гигантского футляра, в который помещена эта ювелирно сработанная драгоценность. Возможность такого контрапта была predeterminedлена («вставкам») на пилонках, сделанными Бернини еще раньше.

Схема восприятия такова. Кривизне ребер купола противопоставлены выгнутые в обратном направлении волноты кивория (они несут шар с крестом). Оба кольцеобразных карниза купола конфликтны вогнутым карнизам кивория. Четырем пилонкам, принимающим всю тяжесть купола, бросают вызов тектонически бессмысленные витые колонны кивория. Чтобы натолкнуть на это сопоставление, Бернини одинаково обрабатывает нижнюю треть стволов колонн и пилонков.

(Есть и другое объяснение витых колонн. В соборе хранится витая колонна, по преданию, найденная в храме Соломона. Но в том и сила мастера, что любая необходимость или неудобство всегда кетати и работает на композиционную идею.)

И еще один контрапт: на пилонках, в промежутке между пилястрами имитирована тема кивория с витыми колоннами и всем прочим. Если еще больше расширить угол зрения (до всего подкупольного пространства), можно заметить, что в одном случае киворий проецируется внутри подиружной арки, а в другом — его имитация на пилоне оказывается поверх аналогичной арки в нижней части того же пилонка (прием, напоминающий двойной обратный контрапункт в музыкальной полифонии). В самом же кивории не менее очевидно противопоставление поз четырех ангелов на карнизе и движений путти в промежутках между ними.

Композиционное значение кивория трудно переоценить. Что бы ни говорили об изменениях, внесенных Микеланджело в замысел Браманте, общая крестово-купольная схема все еще принадлежала ренессансной концепции пространства. Бернини дал этому исполнческому организму барочное сердце.

В самом деле: все формы и пространства интерьера с появлением кивория приобрели новый смысл. Подиружные арки, барабан купола, сам купол, фонарь, столбы, пилястры, наличники проемов, ниши и многие детали — все оказалось привязанным по закону контрапта к композиции балдахина. А это означало изменение всей манеры восприятия, а следовательно, и вне-

чатления от интерьера в целом. Трудно поверить, чтобы всего лишь один киворий мог перенастроить весь архитектурный образ. Но киворий и в самом деле — достойный оппонент композиционной идее Микеланджело. Он прозрачен весь, включая перекрытие. Взгляду одновременно доступны внутренние и наружные поверхности формы. Как будто бы случайно, но так к месту подвернувшаяся форма для воплощения принципиальной идеи! Всего лишь навес, сень. И крыша необязательна: ведь навес-то под куполом. Но, как показывает последующее развитие стиля, проблема одновременного восприятия внутреннего и наружного пространства и дальше неотступно преследует воображение архитекторов — того же Бернини, Борромини, Пьетро да Картона, Гварини.

Композиционный резонанс

Интрига внутреннего и внешнего пространства представляет главный вопрос современной образности — таково глубокое убеждение Мишеля Рагона, крупнейшего историка и теоретика новой архитектуры. Эта тенденция, только обогащенная исканиями последних десятилетий, прослеживается в работах Дж. Стирлинга, Р. Вентури, М. Грэйвза, К. Куракавы... Их архитектура сразу же показалась странной до парадоксальности. Многие и сейчас не находят в ней ничего, кроме фокусов и трюков, рассчитанных на скандал (почти то же самое говорили о барокко), что дало повод к обвинениям в элитарности. Во многих случаях это действительно так — и все же удивительно: «странная» архитектура, вопреки предостережениям и предсказаниям скорого разоблачения, все больше приживается, входит в обиход. И не у элитарного, а у широкого потребителя. «Заказчик» оказывает ей доверие.

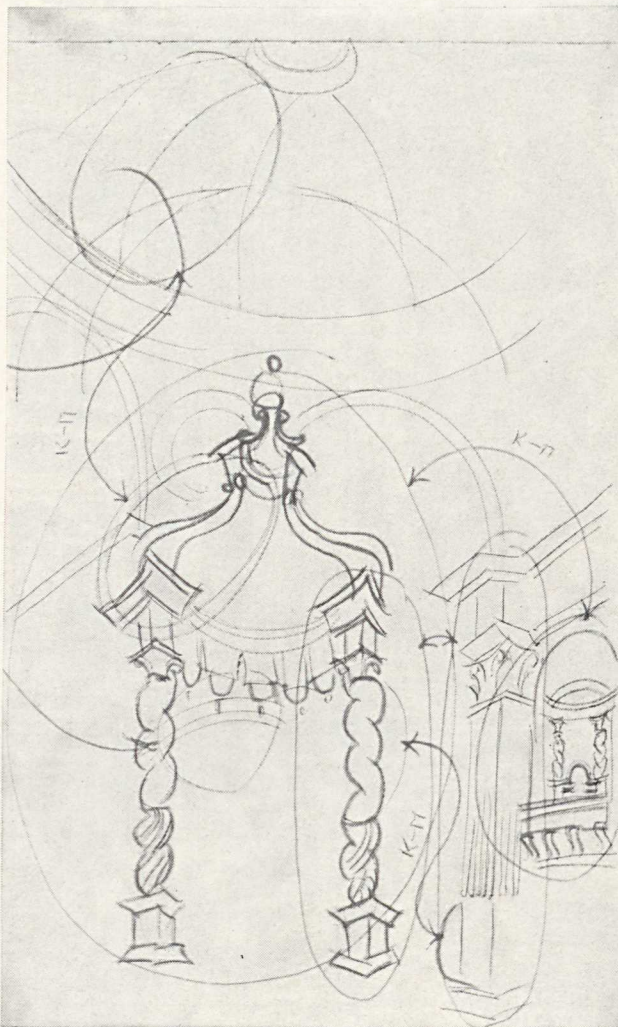
Общественный успех работ эстонских архитекторов (Т. Рейна, В. Кюнапу, А. Эйги и др.) — яркое подтверждение актуальности «барочных» тенденций. «Причудливая» игра пространств, «противоестественные» сопоставления форм изнутри — снаружи, «нарушения» архитектурной логики — увлекают, захватывают воображение, поощряют импровизационность. Эту архитектуру охотно заказывают колхозы и предприятия, исполкомы и жители поселков.

Зритель может не отдавать себе отчета в том, почему интересно, почему нравится. Да и автору проекта необязательно быть теоретиком. Но уж очень похожи приемы и само ощущение пространства на то, что было обнаружено нами в барокко. Как тут удержаться от мысли, что психологическая активность зрителя умело срежиссирована в полифонической манере?

Мы привыкли вычитывать теорию из книг. Поэтому относимся с недоверием к закономерностям, о которых раньше ничего не было написано. Но взгляды еще раз в пространство павильона К. Мельникова на выставке 1925 года в Париже. Композиция эффектно развертывается перед зрителем приемом контрапоста, и ему же подчинен конструктивный замысел.

Здание Центросоюза и проект Дворца Советов для Москвы — принципиальные работы Ле Корбюзье. В них мастер демонстрирует новую образность, новые средства выразительности и новое пространственное ощущение. И это же — в обоих случаях строгое следование полифоническому принципу. А капелла Роншан? В первый момент, когда ее увидели в журналах, даже самые верные поклонники мастера пришли в замешательство. Сам же

Схема анализа композиции навеса Бернини



Загородный дом под Таллином. Архитектор В. Кюнапу. 1983

Корбюзье заявил, что в этой работе он ни в чем не изменил своим профессиональным убеждениям. И был прав. Роншан — одна из самых выразительных и чистых полифонических композиций во всей современной архитектуре. Контрапост и диалогическая структура пространства — законы этого художественного организма. И вовсе не важно, что сам архитектор нигде не упоминает о полифонизме. К этому приводит интуиция художника, а она точнее и надежнее теоретических построений выводит на закономерность.

О чем все это говорит? Прежде всего о том, что традиции полифонизма не обрываются на классике, хотя и не всегда осознаются самим художником: они участвуют в поиске новой выразительности, когда архитектор пытается преодолеть отчужденность современной застройки.

Вроде бы приведенные примеры — из интернационального опыта. Имеют ли они отношение к нашей художественной самобытности? На этот вопрос рискованно отвечать однозначно и тем более давать какие-либо рекомендации в короткой журнальной статье.

Обратим внимание лишь на любопытную связь некоторых фактов: наш нарышкинский барокко, тот же Растрелли, Ухтомский — не что иное, как яркий всплеск полифонического искусства; в это же время возникает живой интерес к отечественному средневековому зодчеству (уже упомянутый композиционный резонанс стилей); выразительные признаки полифонического мышления в нашем модерне — и снова, как непереносимое сопутствующее явление — попытки возрождения национальной самобытности (Шехтель, Щусев, Покровский, Бондаренко, Васнецов). Наконец, наша сегодняшняя ностальгия по старине и национальному колориту.

Не проясняет ли вопроса о национальных корнях как раз проблема полифонизма? Не помогает ли этот художественный принцип глубже понять и оценить архитектурные образы нашей истории?

Проблема сложна, требует специального рассмотрения. В ее решении теория тесно завязана с практическим экспериментом, с творческим поиском проектировщика.

Теория же сегодня не просто мало мощна (по объему исследованных художественных проблем), но и непроизвольно запаздывает с анализом создавшегося положения.

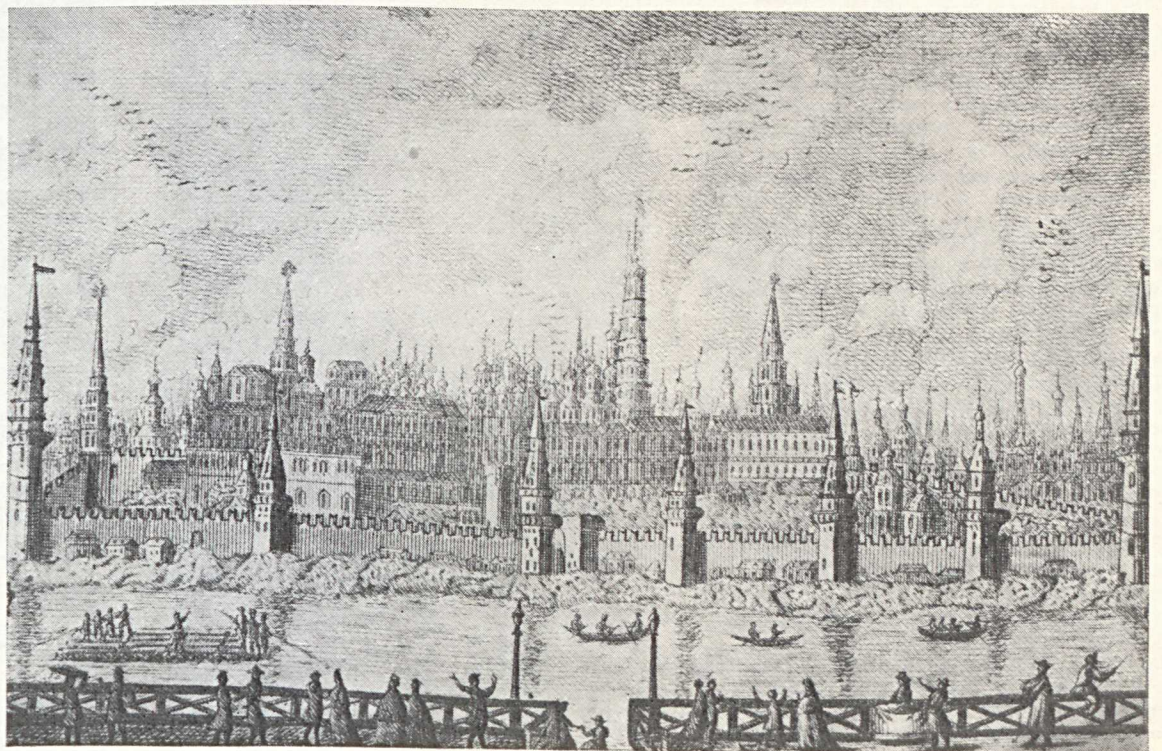
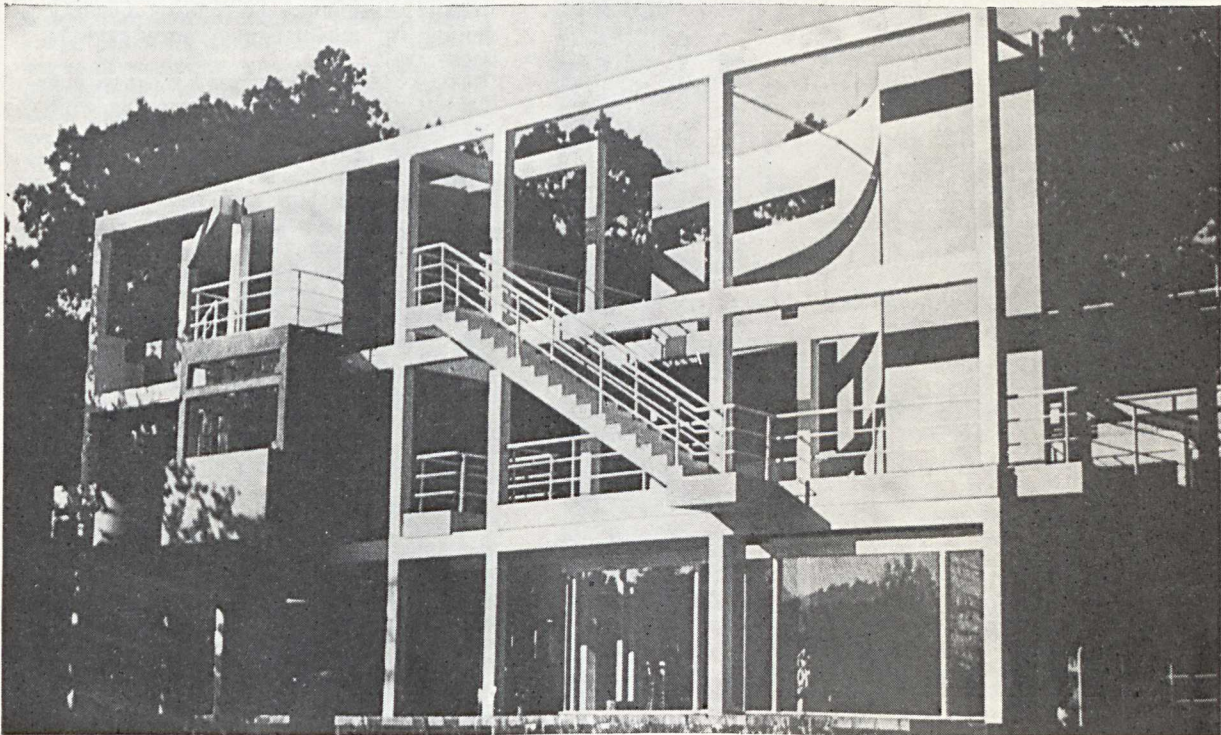
Когда архитектор работает не в том ключе и не на той волне, на которой может быть установлен надежный психологический контакт с публикой, случается так, что в композиции вроде бы есть все (и даже «признаки архитектуры», на отсутствие которых сетовал М. Алпатов), а образ не трогает. Зритель равнодушен. Затронуты не те струны, на которых нужно сегодня «играть». Или наоборот: есть верный эмоциональный настрой и идея современна, но композиционная техника бедна и образ так примитивен (то самое отсутствие «признаков архитектуры»), что публика его отвергает как несортную продукцию.

В сложившейся ситуации нужно не просто мастерство, а то, которое уверенно работает на современную манеру художественного переживания. Мы далеки от намерения вести разговор на эту тему исключительно к вопросам полифонизма. Это было непроизвольно упростило проблему и наверняка обеднило палитру художника. Речь шла только об одном из методов режиссуры чувств и настроений современника. Но несомненно: выражать их, резонировать с ними — второе призвание архитектуры, о котором забывать рискованно.

К. Мельников
Клуб им. Русакова
1929

Снидерман-хауз
Штат Индиана,
США. Арх. Мишель
Грэйвз. 1982

М. Махаев
Вид Кремля из
Замоскворечья
1763. Гравюра на
меди



Поэзия быта и проза мастерства

(по материалам экспедиции по Казахстану)

Камилла Ли



Юрту рядом со стационарным домом поставили в доме мастерицы С. Канайбековой

Мастерица С. Менебаева



Мастерица С. Жунисбекова с помощницами

Мастерица Д. Урпекова

В той или иной форме, в большей или меньшей степени современный сельский казахский дом воплощает традиционное представление о красоте, которое складывалось в народе веками. Стало привычным, что на больших тоях в честь праздников чабанов, устраиваемых осенью или посвященных юбилеям знаменитых сынов казахского народа (последние такие праздники были устроены в честь юбилея писателя и философа Абая, композитора Курмангазы), собирается до ста и больше юрт из разных областей. Правда, интерьер этих юрт складывается обычно из стандартной мебели и текстильных изделий — продукции механизированных производств художественной промышленности. Наряду с этим во многих сельских районах республики еще сохранилась традиция подготовки белой юрты — отау для молодоженов. Ее убранство — приданое,



которое мать вместе с дочерью выполняет своими руками.

В сельских районах Казахстана, значительно отдаленных от городов, рядом с домом, где живет семья, летом ставят юрту.

Юрта со всем убранством обычно передается по наследству. Каждое изделие, входящее в ее ансамбль, связано с родословной семьи: этот ковер — тускииз¹ был изготовлен матерью для приданого хозяйки, текеметы и сырмаки² — постилочные войлочные ковры — валяли девушки аула под руководством прабабки — большой искусницы в этом деле, конская сбруя с серебряными пластинками, выполненная известным мастером, — награда деду за победу в байге³... К зиме юрту убирают и почти все детали ее убранства перекочевывают в комнаты типового капитального дома. Поэтому комнаты нового совхозного дома нередко напоминают красочный интерьер юрты: пол и стены затянуты ворсовыми коврами, стоит жюк — горка цветных одеял, алаша⁴, курак корпе⁵, подушек на сундучке, обитом жестью; через коридор в другую комнату проложен тяжелый текемет⁶. Решение жилого пространства по принципу юрты не разрушают необходимые в современном быту шифоньер и телевизор — они деликатно устроились у входа в комнату уступающую центральное место традиционному тускиизу — парадному настенному ковра. Все это говорит не только о том, что сельский житель Казахстана предпочитает традиционный предметный набор, здесь уважение к истории семьи, воплощенной в вещах, — все это вместе и составляет художественную атмосферу дома.

Казалось бы, эти тенденции в быту напрямую должны были бы сказаться на положении дел в народном искусстве республики. Однако сегодня судьба народного творчества в Казахстане в меньшей степени зависит от реальной культурной ситуации и в большей степени от системы его организации. Сегодня народное искусство в республике, по

¹ Тускииз — парадный ковер с вышитым П-образным бордюром и свободным центральным полем.

² Сырмак — постилочный войлочный ковер, выполненный способом аппликации или инкрустации войлоком или другими материалами.

³ Байга — состязание в верховой скачке.

⁴ Алаша — палас, собранный из узких тканых полос.

⁵ Курак корпе — матрафик, сшитый из цветных лоскутов.

⁶ Текемет — войлочный постилочный ковер, выполненный способом вваливания цветной шерсти в полусырую войлочную основу.



Мастерица
С. Канайбекова



Мастерица
Ш. Мутальханова

существо, развивается стихийно, как естественное выражение заложенного в народе творческого начала, как продолжение развития национальной художественной традиции, упорно пробивающей себе дорогу в новом, изменившемся бытовом укладе. Этот трудный сам по себе процесс адаптации традиции в новой ситуации осложняется многими приходившими моментами: тут и творческие заблуждения мастеров, и собственно ремесленные сложности, тут и непонимание со стороны администрации. Так, один из руководителей в Кировском районе Чимкентской области признался: «Мы не разрешаем им заниматься ковроткачеством. На это уходит много времени, а в поле каждый человек на счету». Как часто за хозяйственными заботами забываются важные культурные факторы, гибель которых неминуемо приводила и приводит к выхолащиванию духовности, что в конечном итоге сказывается во всех сферах общественного прогресса.

Народное декоративное искусство переживает в республике сложный период. Вышедшее в декабре 1974 года Постановление ЦК КПСС «О развитии народных художественных промыслов» было воспринято односторонне. Все последние годы активно развивалась художественная промышленность, по сути подменившая собой и народные промыслы, и стихийные формы народного искусства. С конвейеров художественной промышленности выходят потоки продукции от подделывальников до киз-колпаков⁷, погонные метры жаккардовых баскуров⁸. Творчество же народных мастеров можно увидеть главным образом в музейных экспозициях, где оно представлено в основном XIX — началом XX века.

Помогать мастерам, продолжающим сегодня развивать традицию народного искусства, призваны многие организации — Республиканский Дом народного творчества, объединение Казхудожпром Министерства местной промышленности, Государственный музей искусств им. Кастеева. Существуют статьи о традиционном искусстве, научные труды, состоялись конференции о традициях народного творчества, но тем не менее ни одна из организаций не могла бы компетентно ответить на простые вопросы — сколько всего в республике народных мастеров, какие и где развиваются (и развиваются ли вообще) народные промыслы, какую поддержку необходимо оказывать народным мастерам для активизации их творчества? В республике за последние деся-

тилетие не проводилось ни одной специализированной выставки народных мастеров, их проблемы не получили должного обсуждения ни в печати, ни на специальных совещаниях.

В такой ситуации вопрос об организации работы с народными мастерами, решении насущных проблем их творчества тождествен вопросу — будут ли существовать в дальнейшем народные традиционные ремесла Казахстана или, уступив жизненную арену стандартному промышленному образцу, переродятся в индивидуальное рукоделие?

А пока что уходят из жизни, не оставив учеников, мастера — последние носители традиций наиболее сложных ремесел: суюкши (резчики по дереву), зергеры (ювелиры).

Не так давно в поселке Аташ (Мангышлакская обл.) скончался Мурын Сенгирбаев — известный ювелир, и с ним оборвалась ниточка, ведущая к тайне создания великолепных парадных нагрудных украшений — ониржиек, массивных мону-

вый цветок») предпочитают композиции с конкретными изображениями. Говорят: «Надо искать новые, модные орнаменты». И это «модное» они видят в яркой картинке из детской книжки, в завезенных из Молдавии ковровых изделиях с огромными красными розами или, напротив, в мелком, запутанном узоре алма-атинских жаккардовых покрывал. Так появились названия новых орнаментальных мотивов — «алма-атинский», «покрывало» и т. д. И если у талантливых мастериц, как Мутальханова Шинайым, даже жаккардовый образец не смог истребить природного чувства гармонии, то у менее одаренных эти новые веяния породили странные изделия, бессмысленные в цветосочетаниях, откровенно грубые в нагромождении случайно подобранных изображений. Так, например, ковер Жунасбековой Сапаркуль с тиграми, лебедями и горными козлами окаймлен цепочкой ядовито-алых маков, и это на площади более 10 м². Однако такие ковры правятся. Приходят

ментальных перстней и браслетов, воплощающих традицию целого региона, которая уходит своими корнями в древние эпохи уйсуней и гунов.

В области еще работают мастера — резчики по дереву: восьмидесятилетний Бесжанов Оспан и шестидесятилетний Бекишев Жубат, умеющие выполнить все детали юрты, покрыть резным и расписным орнаментом кебеже⁹ и сакырлау¹⁰ — дверь всегда украшалась особенно парадно, празднично: ведь это и знак гостеприимства, и магическая граница между внешним миром и замкнутым миром семьи. Но мастера не имеют учеников, и их творческие заботы не интересуют никого, кроме своих аулчан, иногда заказывающих выполнить что-нибудь незначительное, и директора областного историко-краеведческого музея Максуда Нуркабаева, стремящегося сохранить изделия народного традиционного творчества хотя бы в стенах музейного хранения.

Многие тайны мастерства уже безвозвратно ушли в прошлое, и возрождение их вряд ли возможно в полной мере. Но, пожалуй, еще хуже моральные потери — некоторые посетители музеев воспринимают народное творчество как высокое, но безнадежно архаичное искусство.

И даже там, где оно живо, но оказалось вне какой-либо организационной системы, вне какого-либо механизма качественного отбора (эти вещи не попадают ни на рынок, ни на выставки, ни в поле зрения ценителя), оно стремительно теряет свои художественные достоинства. Так, например, в последнее время мастерицы ковроткачества, стихийно развивающегося в совхозе «Победа» Чимкентской области, традиционным коврам в стиле «шатыр гуль» («многолепестко-

посмотреть соседи, хвалят — «тигры получились как живые»). Ковры «с картинками» есть сейчас во многих домах. Встречаются они и в Чимкентской области, и на Мангышлаке. В поселке «Кзыл-түбе» Мунаилинского района Мангышлакской области мастерица Шадьлова Зйба, выполнившая комплект убранства юрты для областного историко-краеведческого музея, в центре сумок для одежды — керме, по технологии ткачества близких к знаменитым йомудским ковровым изделиям, изобразила петухов, ярких пугаев и даже несколько марок легковых машин. В музее Т. Шевченко в г. Форт-Шевченко висит, наподобие рушника, над портретом украинского поэта ворсовый баскур густого красного цвета, с вытканными изображениями мангышлакских пейзажей. В войлочных коврах ухудшение качества вещей проявилось в не свойственном народному искусству подборе материалов. Так, в том же совхозе «Победа» Чимкентской области все ковровщицы изготавливают разные типы постилочных войлочных ковров — сырмаки, текеметы, настенные аппликативные тускиизы. Когда-то тускиизы считались предметом особой семейной гордости. Они исполнялись из дорогих материалов — кожи, бархата, особой выделки тонкого белого войлока, декорировались вышивкой, кораллами, золотым шитьем, ювелирными изделиями. Это был талисман семьи — оберег, философский символ, содержащий космогонические представления. Сегодня прежнее уважение к тускиизу сохранилось — он и теперь непременный атрибут парадной части дома, приданого невесты. Но былое великолепие утеряно. Новые тускиизы украшаются яркими, блестящими тканями — набивной парчой, атласом, синтетическими материалами, узоры оконтуриваются люреком.

Традиционные в тускиизах семантически насыщенные солярные и растительные орнаментальные композиции заменены

⁷ Киз-колпак — мужской головной убор из войлока.

⁸ Баскур — тканная лента, скрепляющая остов юрты.

⁹ Кебеже — сундучок для продуктов.

¹⁰ Сакырлау — деревянная резная дверь, декорированная росписью, инкрустацией металлом, костью.

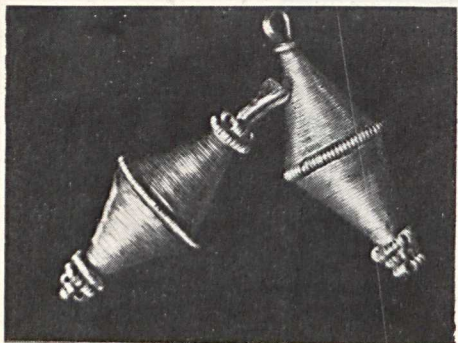


Амулетница. Серебро

Архитектурный фрагмент

Декоративные кисти. Шерсть

Деталь пояса: серебро, ложная зернь

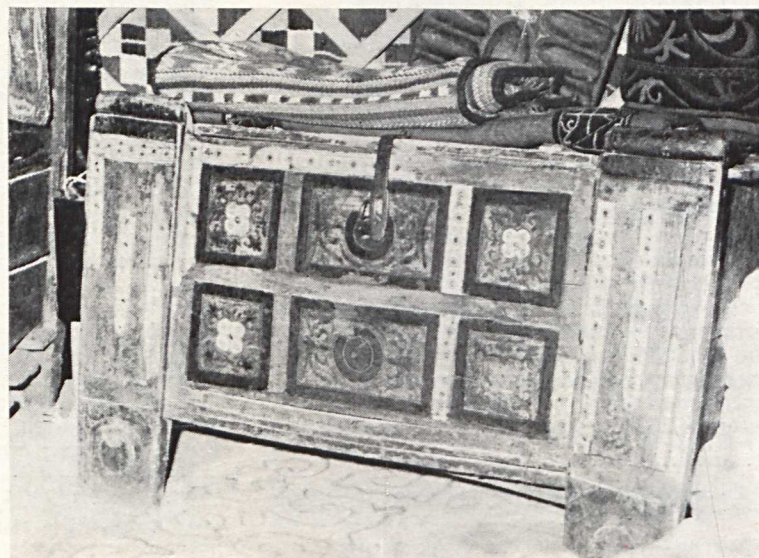
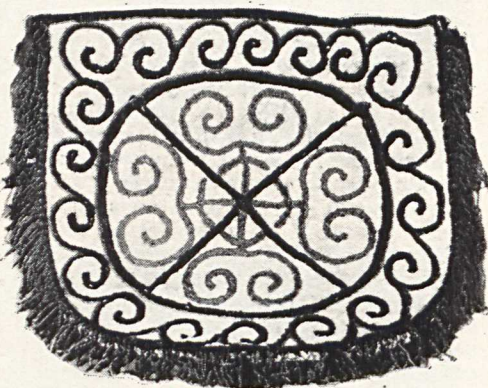
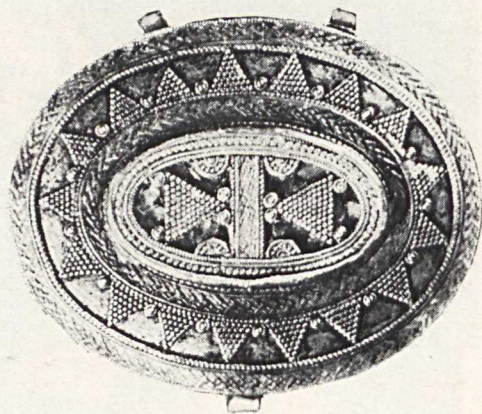


Серьги. Серебро

Сумка. Вышивка по войлоку

Интерьер юрты

Сундук. Дерево, инкрустация металлом, костью



более быстрыми в исполнении роговидными узорами. Снизилось художественное достоинство этих изделий, они превратились в безвкусную претенциозную подделку.

Однако, переживая спад, текстильные виды традиционного ремесла все еще продолжают жить. Те же ремесла, которые связаны с твердыми материалами — деревом, костью, кожей, металлом, — почти полностью вытеснены продукцией художественной промышленности. Тиражная механизированная продукция по сути подделывается под изделие ручного труда, происходит профанация исторической художественной традиции, и в таком виде она насаждается в массах и засоряет не только предметный мир, но также нарушает и эстетические нормы, смещает критерии, извращает вкус.

И все же реальная жизнь показывает, что в народе есть потребность в творчестве, есть ремесленные навыки и есть желание строить художественно осмысленный быт. И нужно иногда совсем мало, чтобы это все нашло выражение в привычном языке традиции.

Вот пример. Совсем недавно, всего двадцать лет назад, в первом отделении совхоза «Победа» Кировского района Чимкентской области мастерицы не знали ворсового ткачества совсем. Изготавливали безворсовые паласы — алаша из узких тканых полос, делали войлочные, настенные ковры — тускиизы, а большие, парадные ворсовые ковры покупали в магазинах.

Все началось с Каршиги Турсунбековой. Родственница из Кызыл-Ординской области привезла ей в подарок ковер собственного изготовления. И тогда Каршига, знающая технику безворсового ткачества, сделавшая для себя и в подарок родным много красивых безворсовых коржынов¹¹, решила соткать такой же ковер.

Сначала все смеялись и никто не хотел помогать — все равно лучше фабричных не получится. Но осенью ковер был готов: на коралловом фоне три многоступенчатые розетки «шатыргуль», легкий изящный орнамент гармонично уравновешен со светлым тоном основного цвета. Своему умению Каршига Турсунбекова обучила многих, но самое главное, она пробудила в своих односельчанах интерес к ремеслу ткача, заставила поверить, что их работа представляет художественную ценность, поверить в свои силы, почувствовать радость творчества. Мастерицы не делают свои изделия за деньги. Они не выносят их на базар, не принимают заказов на работу. Ковры изготавливаются на радость себе, своим домочадцам, в подарок родным, для приданого дочери. Такой ковер может быть предметом гордости, но никак — целью наживы. Сама Каршига Турсунбекова — безусловно одаренный мастер. Все ее изделия: огромные пятиметровые ворсовые ковры, аппликативные лоскутные матрасики — курак корне, войлочные текеметы — отличаются изысканностью цветовой гаммы, пропорциональной взаимосвязью цвета и орнамента.

¹¹ Коржыны — переметная сума.

Со слов мастерицы ею изобретен тип постилочного ворсового ковра — «зул-кыш». Это большой, за всю плоскость пола, ковер с высоким колеблющимся ворсом и рыхлым, через одну нить, переплетением. Его узор — ритмичная «поступь» графично четких, одинаковых по размеру роговидных крестовин — явно предназначен не для круглого пола юрты, где органичны мягкие, плавные линии, замкнутые, цельные орнаментальные композиции, а для прямоугольного, жесткого пространства современных квартир, своей конструктивностью диктующих рациональность размещения предметов. Изделиям Каршиги-апай свойственно высокое исполнительское мастерство. Она сама прядет шерсть для ковров, следя, чтобы нитки были крепкими и ровными, нужной толщины, много времени тратит на крашение — на один цвет уходит иногда один-два дня. Секрет красителей у нее свой. Она добавляет в краску природные материалы, которые собирает сама. Выбор орнамента для мастерицы тоже один из важных этапов в творческом процессе. Она много импровизирует, вырезая из бумаги узорные комбинации, прежде чем остановиться на какой-либо из них. Ее творческая энергия и дала толчок к созданию очага народного искусства.

В I отделении совхоза «Победа» Кировского района Чимкентской области летом хозяйки, отбросив все дела, садятся за ткацкие станки. «Пришло время «коврить», — говорят они. К этому времени шерсть весенней стрижки, мягкая и эластичная, уже ссырена, выкрашена в нужные цвета, свита в клубки. Начало работы торжественно отмечается. Мастерица и ее помощницы — родственницы или подруги — готовят праздничный обед, нарядно одеваются. Обычно идут долгие споры, каким должен быть ковер. Но вот выткана первая полоса, и теперь без всяких отвлечений работа в сжатые сроки доводится до конца — ведь в здешних местах девять месяцев в году хлопковая страда.

Изготовлением ковров занимаются почти во всех домах. И в этом деле принимает участие каждый член семьи, более всего достается школьникам — особенно в дни каникул. Многие из них, и мальчики и девочки, уже в младшем возрасте владеют техникой ткачества. Поэтому в совхозной школе правила сложения и вычитания объясняют на примере того, как складывается орнамент на ткацком станке.

Есть и другие стихийно возникшие очаги народного искусства в Казахстане. И их существование с особой очевидностью выявляет необходимость изделий народного искусства в современном сельском быту, потребность людей активно участвовать в сложении своего предметного окружения, проявляя в этом собственную творческую волю. Надо им только в этом помочь, направить в художественном отношении, потому что их деятельность — не только производство вещи, а исполненный высокого смысла процесс — развитие художественной традиции на новом историческом этапе.



Традиционная резьба по камню



Серьги. Серебро



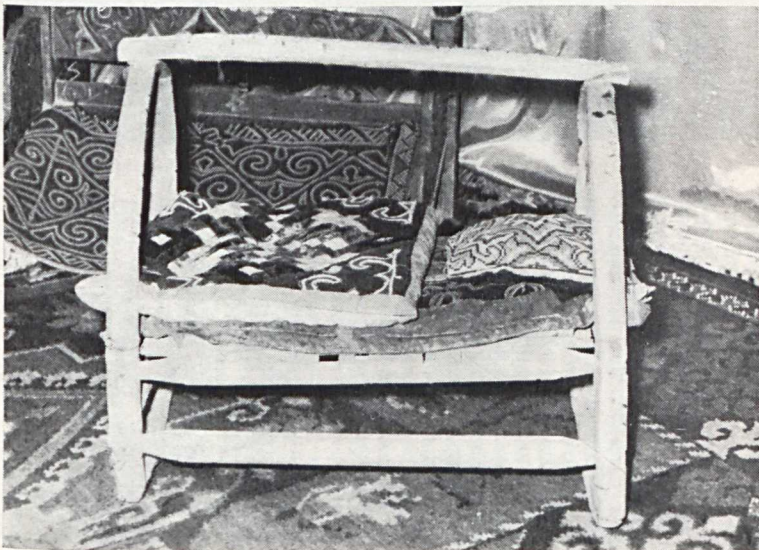
Сырмак. Войлок

Традиционная резьба по камню



Люлька

Традиционная женская обувь



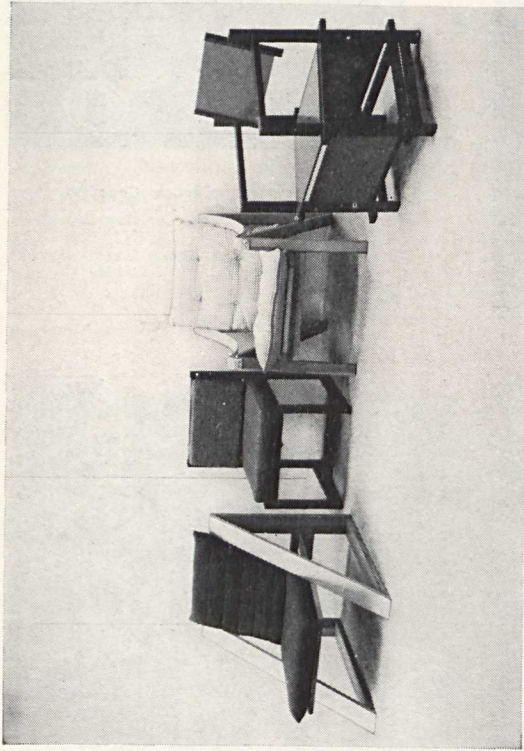
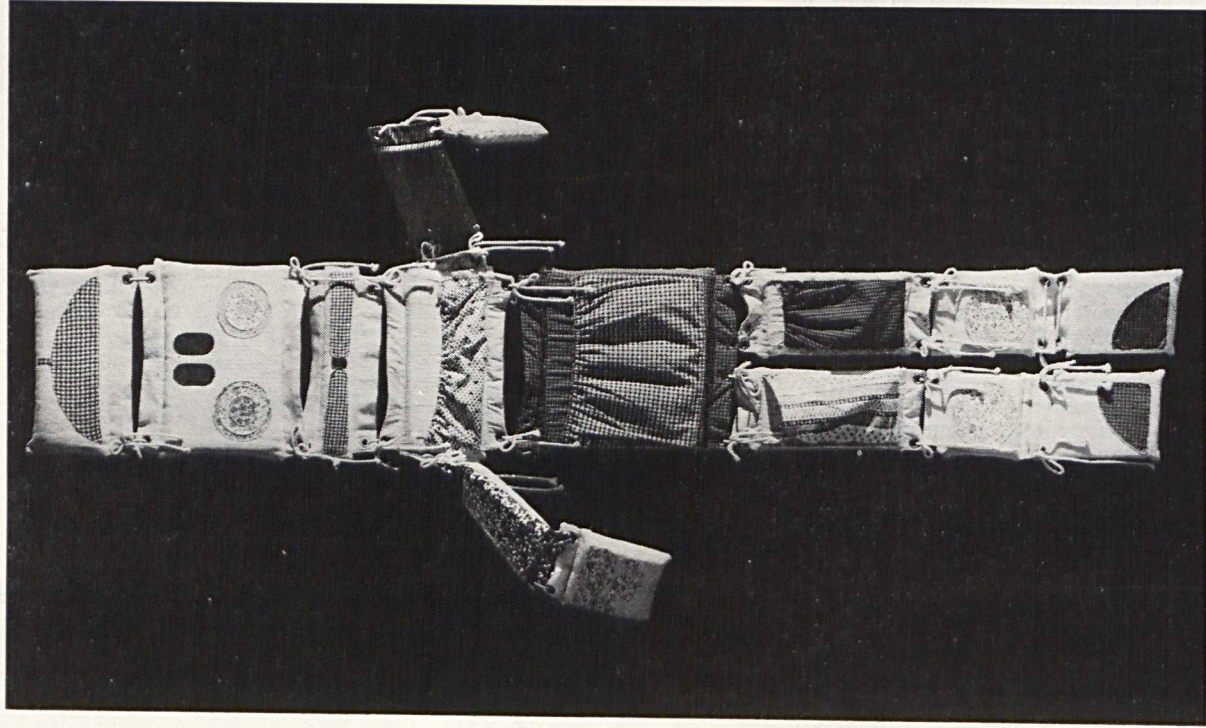
Работы выпускников — в производство

Валдис Каваце

Выставка училищ прикладного искусства социалистических стран проходила в Риге в сентябре 1985 года.

В выставке участвовали: Художественно-промышленная средняя школа, г. Прага (ЧССР); Государственный лицей пластического искусства, г. Тарнув (ПНР); Училище прикладного искусства Гейлгендамма (ГДР); три училища Латвийской ССР — Рижское училище прикладного искусства, Резекненское училище прикладного искусства, Лиепайское училище прикладного искусства.

Экспозиция была развернута в выставочном зале «Латвия». Проект экспозиции разработал архитектор Иварс Бумбиерс. Автор экспозиции поступил как сценарист — при входе зала разделил на четыре сектора, которые только местами были визуально объединены с помощью прозрачных витрин. Белые вертикальные щиты образовали свободные экспозиционные ячейки, по масштабам напоминающие жилую среду. Был удачно реализован общий принцип децентрализации — экспозиция читалась по периметру, отсутствовала «главная», ведущая часть. Этот принцип дал возможность лучше раскрыть характер и направление каждого училища, создал компактность и целостность отдельных частей и в то же время придал единство всей выставке. По-разному развивалось искусство социалистических стран, у каждого свои особенности и трудности роста. Различия чувствовались во многом.



МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ИГРУШКА

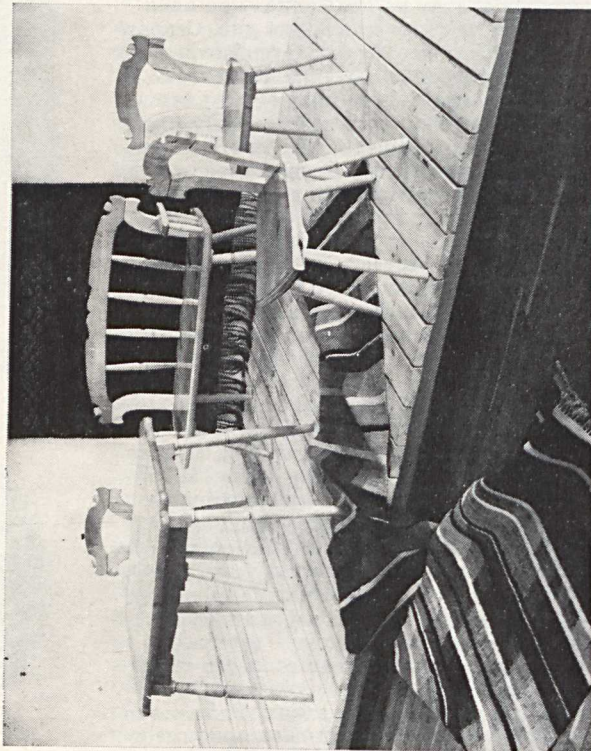
Живое воображение, юмор, свежее восприятие — эти человеческие качества воспитываются при общении с такими игрушками. Пражская художественно-промышленная школа имеет солидный опыт в разработке подобных ценных и нужных наглядных пособий для воспитания грядущих поколений.

СТУЛЬЯ И КРЕСЛА

Конструктивность, ясная логика построения, четкость на всех этапах проектирования — от тщательного исследования, точного знания законов эргономики до яркого выражения характера мебели. Работают пресмыслимые традиции Баухауза — учащиеся школы прикладного искусства города Гейлгендамма.

ГАРНИТУР МЕБЕЛИ

Склонность к использованию исторических стилей и своеобразная стилизация народных мотивов более присущи Государственному лицейу пластического искусства города Тарнув.



фарфором заводе — 2. О чем говорят эти цифры? О том, что на большинстве предприятий нет штатных мест художников-дизайнеров и выпускники училища не используются по своему профилю.

Многие отлично подготовленные специалисты мало-помалу теряют квалификацию, ограничиваются «сувенирным» искусством или созданием серых, убогих эталонов для тиражирования.

Конечно, на выставке мы этого не увидели. Здесь были представлены вещи сложные, изящные и очень нужные. Но как будут реализованы профессиональные навыки и способности молодых художников? Об этом необходимо серьезно задуматься.

Интересен и привлечателен был отдел Художественно-промышленной средней школы в Праге. Все сделано из сравнительно недорогих материалов — дерева и текстиля. Игрушки: сборные, разборные, складные, солидные, смешные. Так и хочется вступить в контакт, поиграть!

В чем секрет успеха этого отдела? Думаается, в необычном для нас использовании и переосмыслении обычного материала.

В настоящее время наши чехословацкие друзья работают над модернизацией учебно-воспитательного процесса и достигли более гибкой реакции на потребности общества. Подготовка специалистов ставится на более широкую основу, с тем чтобы увеличить возможность разностороннего профессионального и общественного использования выпускников.

В Латвии имеет возможность работать по специальности пока только небольшая часть заканчивающих училище прикладного искусства. Но вклад этой численно незначительной части художников в производство ошутим и значительен. К примеру — в легкой промышленности. Далеко за пределами республики повышенным спросом пользуются продукция таких текстильных предприятий, как «Ригас Мануфактура», «Ригас Аудуме». Слмпатии покупате-

лей, интерес швейных фирм в значительной мере обеспечивается именно работой художников—тщательной разработкой структур, рисунка, колористики тканей. Работники Рижского Дома моделей, среди которых тоже есть выпускники училищ, разрабатывают перспективные коллекции одежды, регулярно консультируют представителей предприятий Министерства легкой промышленности, добиваются внедрения новейших образцов.

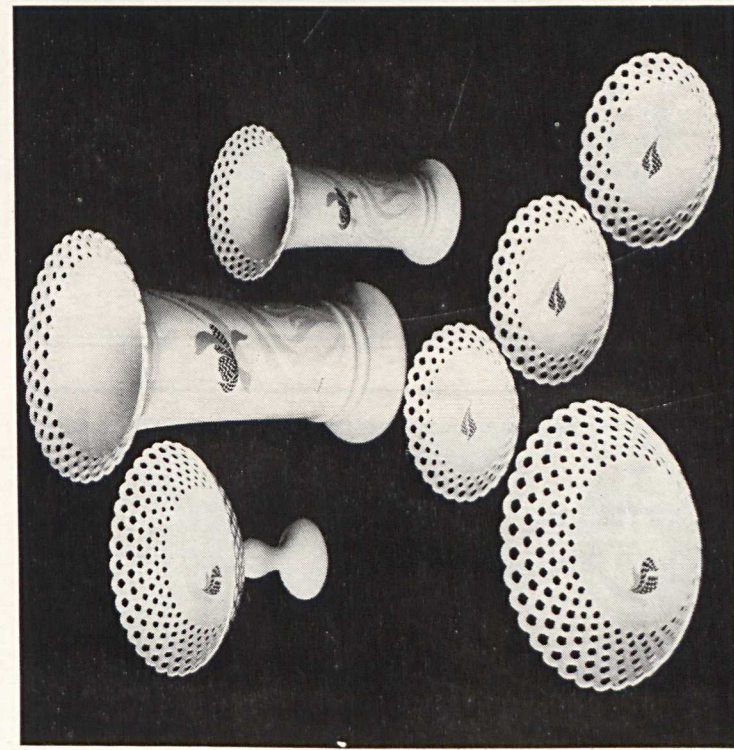
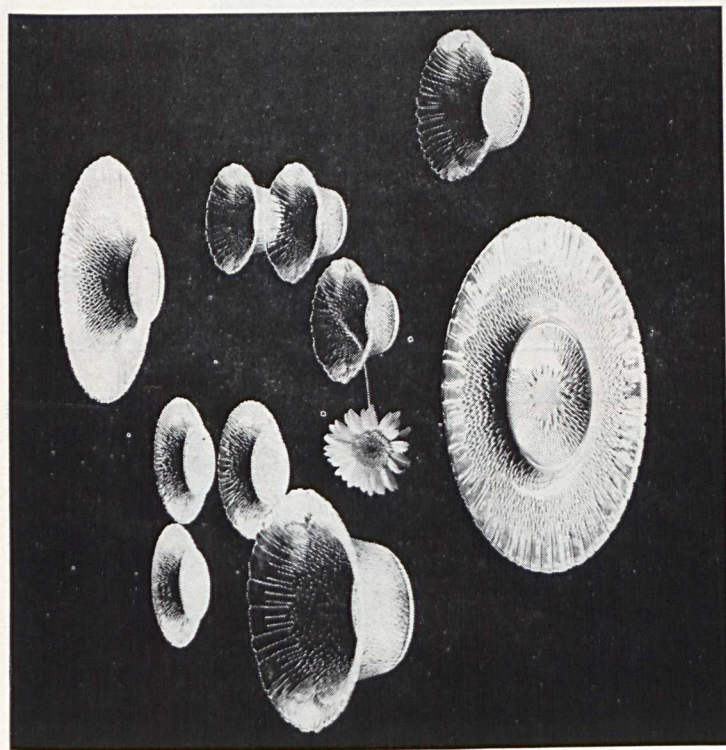
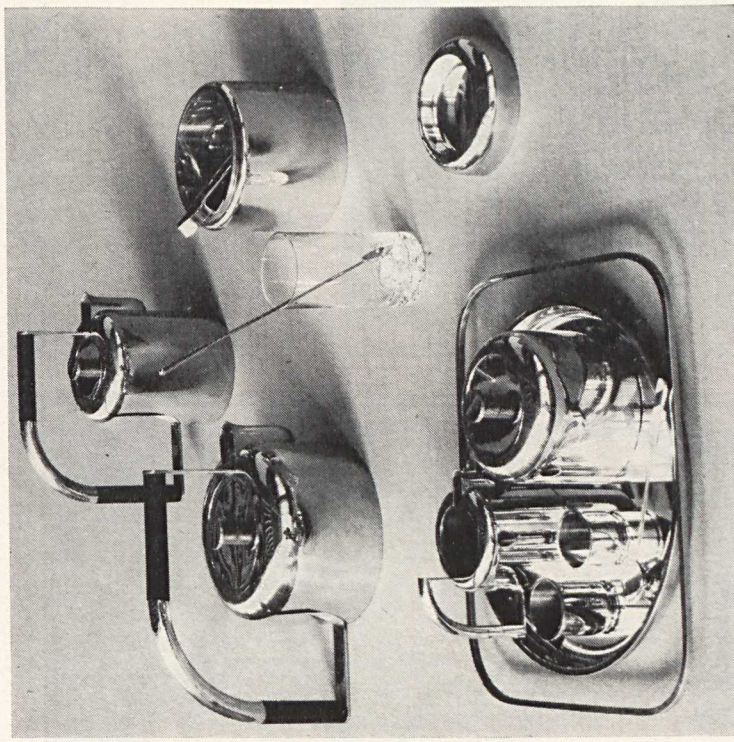
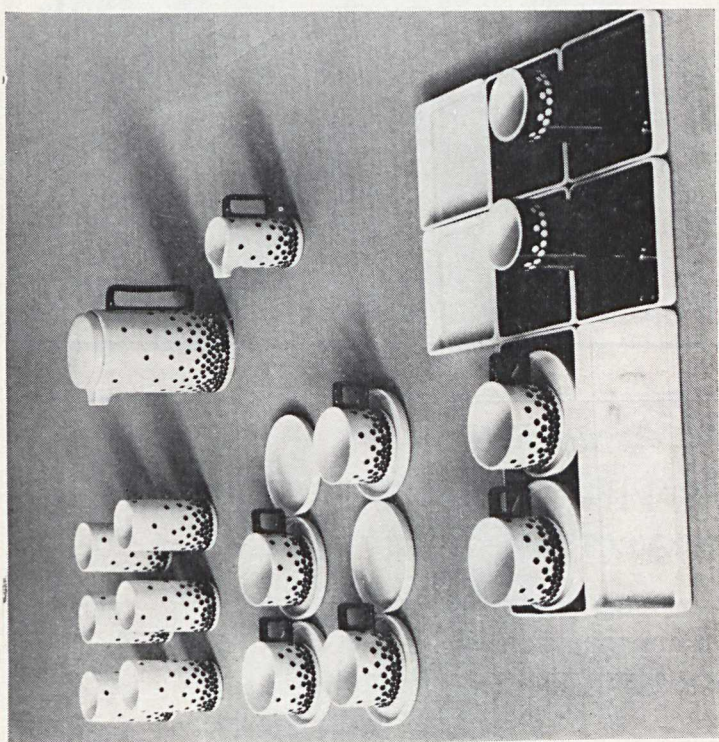
Выставка училищ прикладного искусства социалистических стран продемонстрировала творческие потенции учащихся, стойкость и выносливость педагогов. Почти во всех работах чувствовалась теплая привязанность к своему дому, к родному краю, к Родине.

НАБОР ПОСУДЫ ИЗ СТЕКЛА
В нем привлекает чувство единства при многообразии форм. Работа учащихся школы г. Гейлгендамма.

НАБОР ИЗДЕЛИЙ ИЗ КЕРАМИКИ
Чистота пропорций, изысканность и функциональность — основные качества изделий отделения керамики Рижского училища прикладного искусства. Сохранено чувство национальной и региональной самобытности и гармонии.

СЕРВИЗ ИЗ ФАРФОРА
Заслуживает одобрения, что учащиеся усвоили и сохраняют историческую преемственность. В изделиях из фарфора мы узнаем приемы майсенских мастеров, настроя стили «югенд» и в то же время учтены возможности современной промышленности.

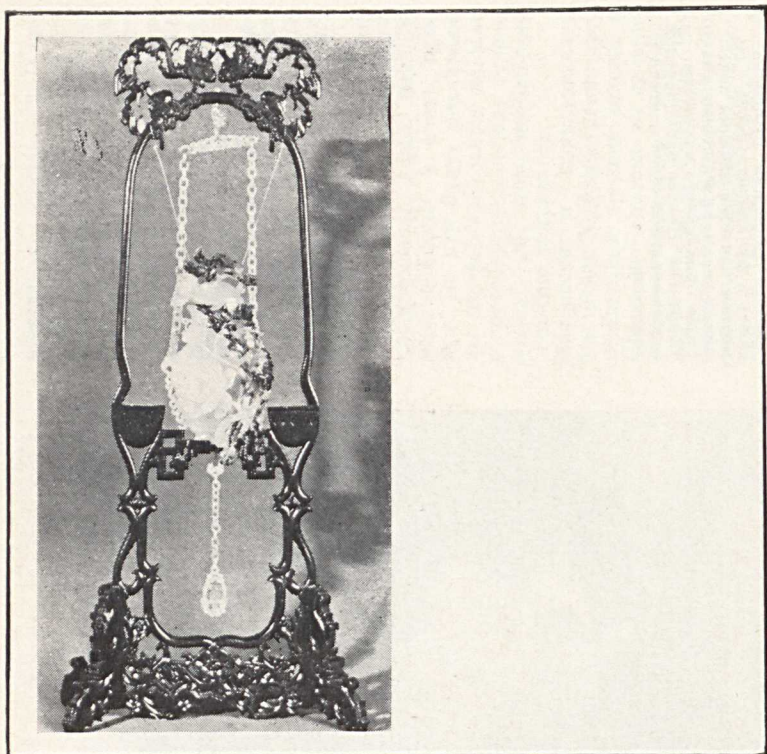
НАБОР ИЗДЕЛИЙ ИЗ МЕТАЛЛА
В работах отделения обработки металла Рижского училища прикладного искусства чувствуется влияние современного дизайна, и это повышает требовательность к качеству выполнения в случае серийного производства.



Государственный лицей пластического искусства города Тарнув особое внимание уделяет изготовлению разного вида мебели и тканей. Учащиеся лицей пользуются не только постоянно совершенствующимися учебными мастерскими, аудиториями и благоустроенным интернатом, к их услугам предоставлен прекрасный центр отдыха, находящийся в исторической крепости в Ежове.

В разделе латышских училищ зрители любовались красочными гобеленами, керамикой, излучающей изысканную теплоту, рукоделиями с орнаменткой, дошедшей к нам через века; прекрасными ансамблями этих изделий. Вспомогаясь в экспозицию, трудно себе представить, что Рижское училище прикладного искусства приоткрылось под четырьмя крышами в разных точках города, что ему не хватает технических оснащенных мастерских, хороших красок, бумаги. В экспозиции училища прикладного искусства города Гейлгендамма чувствовались особый порядок, спокойствие, уравновешенность. Почему? Оказывается, в ГДР обучение будущих дизайнеров тесно связано с производственной практикой на народных предприятиях, в учрежденных, комбинатах. Благодаря этому совсем по-другому выглядит и необходимая народнохозяйственной продукция. Промышленность получает от молодых художников столь нужные новы импульсы, а выпускники получают работу по специальности.

А как обстоят дела с распределением специалистов в нашей республике? Возьмем только одно отделение — художественную обработку керамики. За три года в Рижском училище прикладного искусства подготовлены 23 специалиста. Большинство из них стали педагогами — 9 человек, сувенирным делом в объединении «Дайльраде» занимаются — 6, продолжают учебу в высших учебных заведениях — 4, выполняют свой гражданский Арми — 2, работают на рижском



В объективе КНР
Декоративно-прикладное искусство Китая

Выставка
 в Государственном музее
 искусства народов Востока

Игрушка «Лев»
 Текстиль

Ваза. Фарфор
 Провинция Цзянси

Блюдо «Павлин»
 Серебро золоченое,
 филигрань, эмаль.
 Провинция Сичуань

Ваза. Жадит. Провинция Гуандун

Ваза. Лак, роспись. Провинция
 Фуцзянь

Веер. Слоновая кость, резьба

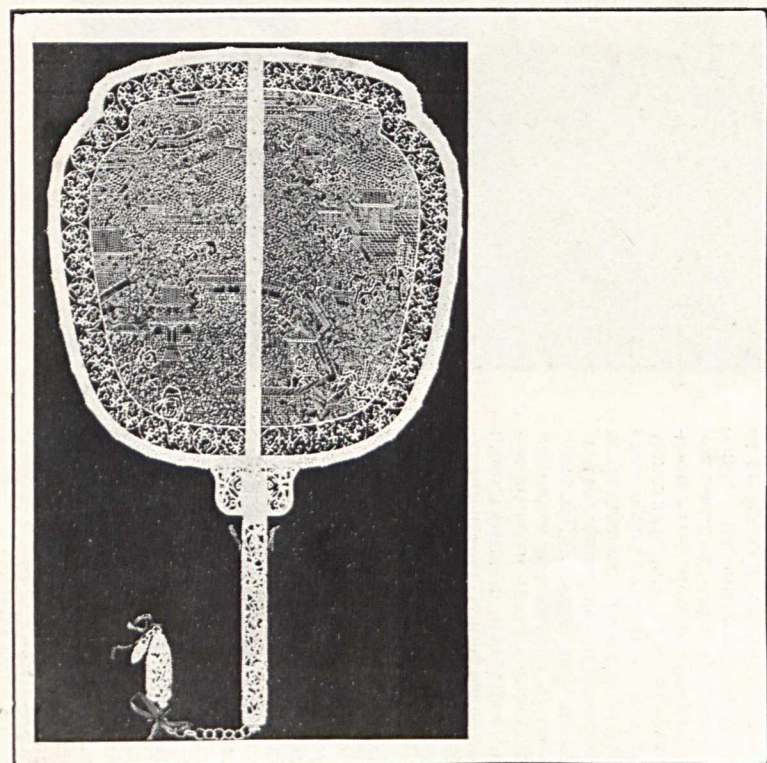
Пейзаж Сучжоу. Лак, инкрустация.
 Пекин

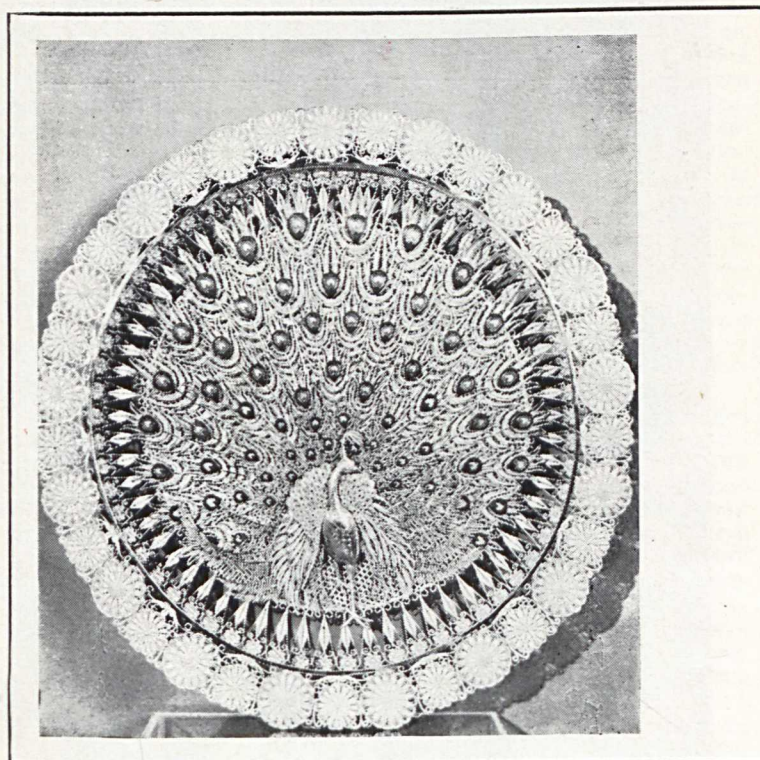
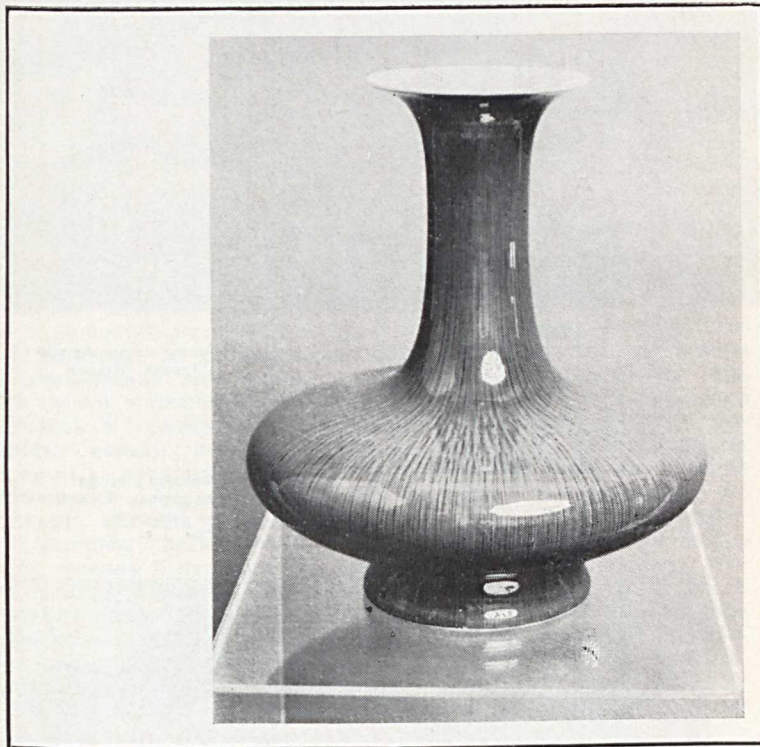
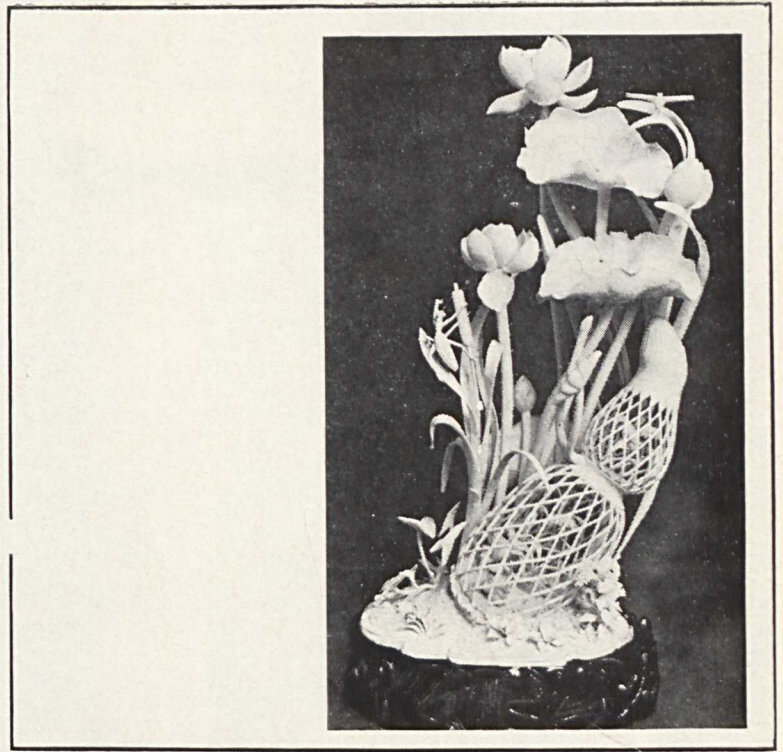
Ваза. Керамика
 Провинция Гуандун

Лотосы. Слоновая
 кость, резьба
 Шанхай

Корзина с креветками
 Дерево, резьба
 золочение. Провинция
 Гуандун

Корзинка. Бамбук,
 плетение. Провинция
 Фуцзянь







Руины виллы Адриана
в Тиволи. Италия

Античный сад

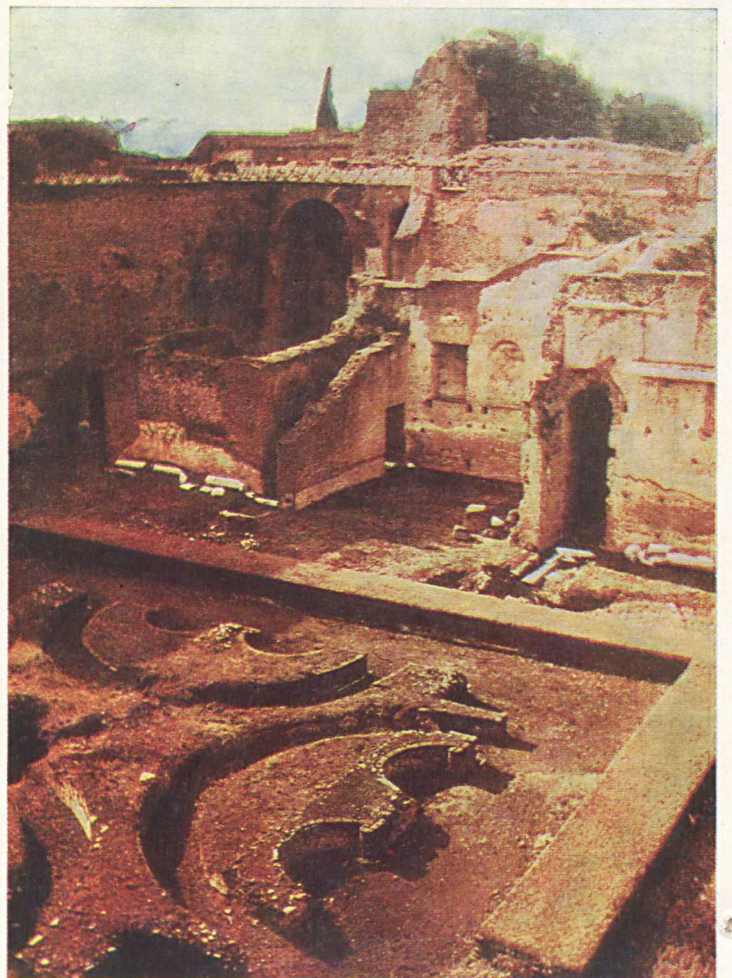
Наталья Вулих

(Окончание. Начало см. «ДИ СССР» № 2—86)

Стенная роспись,
изображающая сад в
одном из домов в
Помпеях



Фонтан у входа
во дворец Флавиев
на Палатине.
Рим. I в.



Иллюзионизм был свойствен в Новое время садам Рококо и в особенности садам Романтизма, в которых, как считает Д. С. Лихачев, он отвечал романтической концепции мира с ее культом мечты и фантазии. В Риме иллюзионизм отражал стремление к созданию идеальной действительности, которым были проникнуты и живопись на стенах вилл, и поэзия, особенно в эпоху Ранней Империи, но римская специфика этого явления еще никем не исследована всесторонне. Сама же связь аранжировки сада со стеной живописью была в Риме изначальной и чрезвычайно глубокой. У художников были определенные, повторяющиеся пейзажные мотивы, которые назывались «топосы»; комбинируя их в разных вариантах, живописцы создавали свои знаменитые пейзажные зарисовки: горбатые мостики, изогнувшиеся над ручьями, храмики с сидящими на ступеньках пастухами, одинокие колонны среди кустов, башенки, возвышающиеся среди зелени, герои (погребальные холмы мифологических героев), гроты и т. п. Садоводы, которые назывались «топиариями», т. е. аранжировщиками пейзажных мотивов, перенесли их в живое природное окружение, как бы «списав» свой репертуар со стеновых росписей. Этим объясняется чрезвычайная близость живописных и живых садовых ландшафтов. В век Августа живописец Лудий впервые, по свидетельству Плиния, стал переносить на стены реальные пейзажи римских садов, вернув живописи ее собственные мотивы, как бы воплощенные в реальность. Он оживил типичные пейзажи многочисленными действующими лицами, тоже взятыми из жизни: хозяином сада, прогуливающимся на ослике или в коляске, рыбаками, охотниками, путниками и др. Из его картин ясно, что сад вокруг виллы представлял собой особый, замкнутый со всех сторон мирок и что он был насыщен разнообразными архитектурными сооружениями. Как и на стеновых картинах, природный декор окружал в них какую-нибудь сакральную постройку, напоминавшую о присутствии богов: храмик, колонну, статую божества и т. п. Многие садовые постройки, на первый взгляд, вполне светские, как, например, диэты, на самом деле не только по форме напоминали храмики, но и вели свое происхождение от тех помещений для культовых трапез, которые всегда устраивались в древности у святилищ. В садах часто возвышались и настоящие храмы: в саду Цезаря был храм Фортуны, в знаменитых садах Саллюстия — Венеры Эрицины, на вилле Поллия Феликса в Сорренто — храм Геракла, в Тиволи у Адриана — святилище Сераписа и Антиноя. Гроты, которые устраивались повсюду, назывались нимфеями.

Сад всегда был тем местом, где царил дионисийский атмосфера и где каждый чувствовал себя причастным к культуре этого бога, обещавшего своим приверженцам приобщение к великим тайнам жизни и смерти и к бессмертию. Поэтому особенно много было в садах статуй Диониса, вакханок, сатиров, изображений театральных масок, тамбуринов, сиригов. Бесчисленные статуи Диониса, силенов, фавнов, менад, сатиров с нимфами, собранные в наши дни в многочисленных музеях мира, были найдены главным образом в римских садах. Дионисийскими мотивами была полна и стенная живопись. Существовала целая дионисийская иконография сада, вызванная к жизни живыми языческими представлениями, давно утраченными в садах Нового времени, где расурются подобные статуи.

Создателей стеновых росписей и художников сада объединяли общность языческой религии и высокое представление о задачах искусства, преобразующего жизнь и придающего ей высокий со-

кровенный смысл. Мифологические сюжеты, излюбленные художниками и поэтами, были представлены и в садовых мизансценах. Знаменитая скульптура Фарнезского быка, участвовавшая в сцене наказания Дирки, хранит указания своего назначения. Она рассчитана на садовый антураж, на подножии ее изображены цветы, пробивающиеся сквозь камни. В число садовых мотивов входило и наказание детей Ниобы и охоты Мелеагра. Статуи главных действующих лиц должны были быть окружены соответствующим природным декором: имитацией леса, скалистого пейзажа, болотистого луга и т. п. Овидий, рассказывая мифы в «Метаморфозах», скрупулезно выписывает детали пейзажного окружения, пользуясь специальным выражением «лицо местности», и «лик места» для него не менее важен, чем лик персонажа. Пейзажные зарисовки в его произведениях, вероятно, использовали художники сада, и есть основания предполагать, что поэт рассчитывал на это.

Живопись, поэзия и искусство сада взаимно обогащали и дополняли друг друга. Иногда в садовых мизансценах участвовали и живые актеры. Варрон рассказывает, что на вилле Кв. Гортензия во время обеда перед гостями появился Орфей с кифарой и, по сигналу рога, его окружило целое стадо оленей и кабанов. Легенда оживала в саду, миф превращался в действительность.

Деревья, кусты, травы и цветы тщательно подбирались для садовых пейзажей, которые должны были вызывать у гуляющих различные настроения. Существовали специальные садовые, «топиарные» деревья и растения, которые перечисляет в своей «Естественной истории» Плиний Старший. Именно они составляли основу для таких аранжировок. Это были: плющ, платан, лавр, лавровишня, мирт и аканф. Как показали раскопки в Помпеях, цветов в садах было сравнительно мало, и главное его украшение составляла листва разнообразной формы и различных оттенков зелени. Особую роль играли вечнозеленые деревья и кусты, и поэтому италийский сад меньше зависел от времени года, чем сады в северных странах. В парках было сравнительно немного красок, но формы растений были живописны и разнообразны и сады были полны ароматов. (Вечнозеленые кусты и деревья и сейчас наполняют парки Италии специфическим благоуханием.) Изысканный подбор деревьев, различных по цвету зелени и форме кроны, их комбинация со шпалерами бука, подстриженного в форме букв, составляющих имена хозяина и садовника, группа пирамидальных кипарисов, окаймлявших кусты роз, придавали исполному на вилле Плиния особенную живописность. Художественное начало было здесь выразительно подчеркнуто и гирляндами плюща, протянувшимися от дерева к дереву. Фруктовые деревья, окаймлявшие одну сторону аллеи, неожиданно вносили, по словам Плиния, в эту изысканную зеленую симфонию мотив простого деревенского сада. Плиний Младший высоко ценит в аранжировке своих садов разнообразие. «Ипподром обсажен платанами, а их увивает плющ, и они зеленеют своей листвой вверх и чужой вниз. — читаем мы в одном из писем... — Прямая широкая дорожка вдоль ипподома в конце его изгибается по полукругу; его окружают кипарисы: от них ложится густая черная тень; дорожки, идущие внутри, кругом залиты светом; тут растут розы, тут прохладно в тени и приятно на солнце».

Каждое дерево, цветок и растение были для античного человека не только декоративными украшениями садов, но и действующими лицами разнообразных мифов, любимцами различных богов. Поэтому поэты и скульпторы, живописцы и сами художники сада всегда были так внимательны к их формам и краскам, к индивидуальности каждого растения. Римские рельефы с изображениями цветов и плодов поражают не только правдоподобием метко подмеченных деталей, но и высокой поэтичностью, отличающей их от гораздо более схематичных александрийских рельефов. Каждое дерево необычайной формы вызвало особый интерес, старые деревья окружались ореолом легенд. В Риме очень долго существовали сакральные рощи и отдельные священные деревья, которые увековечивали посвятельными дощечками и повязками. Поэт Стаций вдохновенно творит целую легенду о платане причудливой формы, наклонившимся над озером в парке Атедия Мелиора. Спасаясь от влюбленного Пана, нимфа якобы прыгнула в воду, а Пан пересадил на берег молодой платан и повелел ему охранять покой нимфы:

*Долго живи, о платан — залог обетов священных,
И, склонившись, люби приют этой нимфы жестокой,
Ветви склоняя над ним, от зноя его охраняя;
Твердому граду не дай ушибить ее, росною влагой
В жаркие дни окропляй, прохладу листвою наведай ей*.
(Стаций Сильвы II, 3, 43—48)*

И дерево, причудливо изогнувшись, выполнило волю божества. Об образах деревьев, цветов и растений в поэзии Вергилия, Горация и Овидия можно написать целую книгу. Поэты помогают понять символический смысл различных аранжировок растений в римских садах. Гораций любит тем, как сосна сочетает свою тень с тенью белого тополя. Одно из этих деревьев темное и вечнозеленое, другое — со светлой опадающей листвой. Они нарисованы рядом и на стеновой картине в доме Ливии; и их союз полон и для поэта, и для живописца, и для художника сада глубокого символического смысла. В элегической поэзии и у Овидия дружба вяза с оплетающей его виноградной лозой была символом любви и верности.

Плиний, столь характерные для природы Средиземноморья, были связаны для римлян с мифами о богине Кибеле. Овидий очеловечивает и их, называя «голоногими» и «высокоподвешенными», а их своеобразный глуховатый шум напоминает ему гул волнующейся толпы. О шуме знаменитой пинеты в окрестностях Равенны вспоминает и спустя многие столетия Данте в «Божественной комедии» (Purgat XXVIII).

У римских поэтов была и тончайшим образом разработанная поэзия воды, воды, столь любимой и в римских садах. Средиземноморский сад не мог бы существовать без орошения, но вода

* Перевод здесь и далее — автора статьи.

служила здесь не только утилитарным целям. Виллы обычно строились у берегов рек и озер, заливов и морей, а в садах устраивались искусственные бассейны, каналы и фонтаны. В них были и спокойные пруды, и журчащие источники, мощные каскады, осыпавшие брызгами деревья, и особенно любимые римлянами фонтаны. Какое впечатление производило это обилие текущей и сверкающей воды, могут дать представление виллы, и ныне красующиеся в Тиволи, и среди них особенно прекрасная, конечно, — вилла Д'Эсте. Многочисленные фонтаны украшали и самый Рим. Их плеск слышался повсюду в Великом Городе. Вода была здесь своего рода «национальной роскошью», а во время Августа Рим потреблял столько воды, сколько современный Нью-Йорк.

Древняя Италия славилась не только изысканным садово-парковым искусством, но и обилием плодовых садов. Они покрывали всю Кампанию уже во время нашествия Ганнибала, а в I веке до н. э. Варрон называет Италию сплошным фруктовым садом. Конечно, такие сады, многие из которых имели коммерческое назначение, не блистали изысканной аранжировкой. Деревья в них высаживались так, чтобы им были обеспечены наилучшие условия для плодоношения, и садоводы заботились о хорошем источнике для полива, сооружая себе лишь примитивный шалаш для хранения садовых инструментов, а иногда и для жилья. Наилучшими садоводами, знакомыми с секретами ухода за растениями, были греки; именно они, оставшиеся безмянными, делали смелые опыты по скрещиванию пород и выводили разнообразные сорта фруктов, которые часто носили греческие названия. Плоды имели

парки в нашей стране и за рубежом. По словам Овидия, эта дриада отличалась от других дриад своей нежной любовью к плодovому саду:

*Нет, не любила она ни лесов, ни прозрачных потоков,
Только сады и деревья с плодами на ветках склоненных,
В правой руке она серп, а не дрот, постоянно держала,
Лихий побег им срезая и зелень ветвей разрезая,
Или надрезав кору, росток чужеродный сажала
В старого дерева ствол, чтоб соком питался питомец.
Вдосталь поила свой сад, от жажды его охраняя,
Сеть волокнистых корней проточной водой орошала.
В этом — вся жизнь и любовь!*

(«Метаморфозы» XIV, 623—630)

Для того чтобы завоевать ее взаимность, бог Вертумн (божество плодоносящего года) так же должен был стать верным слугителем сада. Мир сада, в котором происходит действие, с его цветущими и плодоносящими деревьями, с союзом вяза и виноградной лозы представляет собой идеальную, с точки зрения поэта, обстановку для взаимной любви. Этим сюжетом Овидий внес свой художественный вклад в интерпретацию феномена римского сада, дал новые идеи садоводам, которые претворили эти идеи в аранжировке садов, воспринятых впоследствии и мастерами садовых мизансцен Нового времени.

Городские парки Рима

Сады устраивались не только при виллах, но и в самом городе, и особенное внимание их устройству впервые уделили Август и Агриппа (I в. до н. э.). Именно при Августе старый Рим с его узенькими и грязными улицами превращается в нарядный город, соперничающий с прославленными эллинистическими центрами, и одним из его украшений становятся как раз сады, доступ в которые открыт для всех горожан. При этом городские парки Рима носили парадный и официальный характер, с особенным вниманием к государственным идеям августовского правления. В портике Европы, например, была выставлена карта всех дорог Римской империи, должествовавшая внушать посетителям мысль о величии и мощи Рима, сады изобиловали шедеврами греческого искусства, вывезенными римскими полководцами из покоренных городов, и, украшая парки, они вместе с тем свидетельствовали о славе военачальников. Впервые сад в портике эллинистического типа устроил при своем театре, сооруженном по образцу театра в греческом городе Митилене, Помпей в 55 году до н. э. Его примеру последовали позднее Август и его помощник и друг Агриппа. Самыми прославленными портиками, связанными с их именами, были портики Ливии и Европы. В портике Ливии (назван так по имени супруги Августа) аллея осеняла единственная, мощно разросшаяся, виноградная лоза, а портик Европы со статуей этой мифологической героини, похищенной, согласно легенде, Юпитером, превратившимся в быка, был аранжирован в согласии с мифологическим сценарием, как это часто делалось и на итальянских виллах.

Главный же зеленый район садов располагался при Августе на Марсовом поле, подле терм Агриппы. Их окружали парки со знаменитым стокolonным портиком; эти парки воспроизводили в какой-то степени восточный парадиз с его излюбленной темой охоты. Среди деревьев стояли статуи животных, и в их числе прославленный умирающий лев, работы Лисиппа, вывезенный Агриппой с Лампсака. Сами термы напоминали греческий гимнасий, с одним существенным нововведением: обилием текущей и сверкающей на открытом воздухе воды. Здесь были искусственно прорытый канал Еврип и бассейн с холодной водой, их питал проведенный Агриппой с Сабинских гор акведук — тот самый, из которого до сих пор получает свою прозрачно-голубую холодную воду прославленный фонтан современного Рима — фонтан Треви. Именно Марсово поле, как об этом свидетельствуют римские поэты, было любимым местом встреч и любовных свиданий. Но уже при Нероне (60-е гг. н. э.) таким местом встреч становятся сады при грандиозных императорских термах — термах Нерона, а впоследствии Тита и Траяна. Эти термы с их многочисленными помещениями для горячих бань, холодных купаний, массажа, специальных залами для женщин, с библиотеками, местами для встреч и бесед, окружаются садами. Эти сады аранжируются по типу садов при виллах, садовыми мотивами, как на виллах, полны и стелющиеся росписи термальных помещений. Вокруг бассейнов с холодной водой стены расписываются иллюзорными картинами садов, вазами, цветами и птицами, изображениями нимф и сатиров. Так в термах — этих виллах римского плебса, где горожане проводили большую часть дня, создавалась атмосфера итальянской виллы с ее садом и декорацией сада.

Вилла Адриана

Интенсивное строительство императорских дворцов и вилл началось, когда император стал полновластным монархом и перестал считаться первым среди равных, как это было при Августе. Август жил еще в сравнительно скромном доме на Палатине, Домициан уже выстроил себе целый дворец с ипподромом и несколькими перистилиями. В центре одного из них был бассейн с храмиком посередине, к которому можно было попасть по перекладному мосту. Но самый грандиозный дворцовый комплекс был сооружен для Нерона (Золотой Дом). Он занимал почти весь Эсквилин и часть Палатина. Перед дворцом стояла колоссальная статуя императора в образе бога Солнца. Главный фасад выходил на озеро, засыпанное впоследствии для постройки Колизея. Новое божество Солнца (Нерон был приобщен к культу восточного Солярного бога Митры) устроило себе как бы священный участок, какие были в древности вокруг храмов. В центре его возвышался дворец с залом, увенчанным куполом, вращавшимся вслед движению солнца по небу, а обширный сад воспроизводил



Сосна в священной
роще. Рельеф,
мрамор. Вилла
Альби. Рим

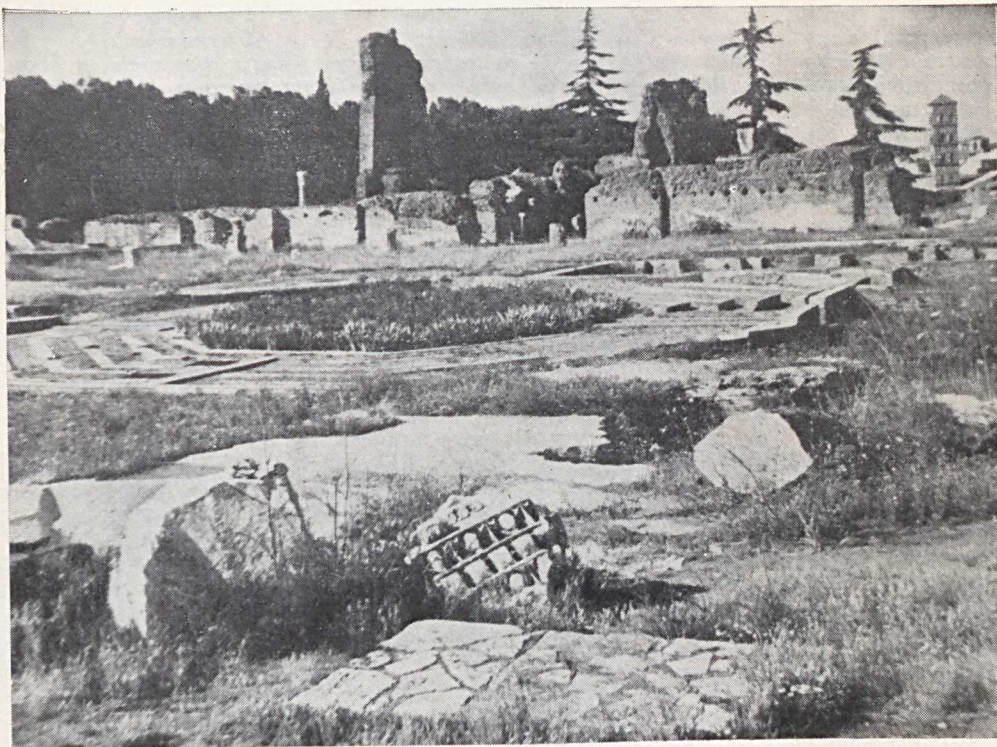
в древности и высокую эстетическую ценность. Гирлянды из фруктов украшали и парадные скульптурные памятники (знаменитый Алтарь Мира), и усыпальницы простых ремесленников, а вазы и корзины с фруктами были одним из любимых сюжетов римского натюрморта. Для простого жителя города небольшой садовый участок, на котором он мог сам трудиться, сажая собственными руками овощи и фрукты, представлял большую ценность, и до самого конца Империи на окраине Рима был зеленый уголок с маленькими садиками. Сюда их обладатели приходили во время праздников, здесь встречались с друзьями, отсюда привозили в город плоды, овощи и цветы. Да и сами хозяева изысканных садов не гнушались собственноручно ухаживать за своими плодовыми деревьями, которые неизменно украшали каждый итальянский парк. Овидий, находясь в изгнании далеко от Рима, с грустью вспоминает свои сады, в которых он имел обыкновение заниматься литературным творчеством. Слагая элегии во время своего плавания по бурному морю по пути в далекую Скифию, он извиняется перед читателями за несовершенство своих элегий:

*Эти стихи я писал не в садах привычных, как прежде,
И не на ложе в тени я возлежу, как тогда.
Буря корабль мой бросает под небом холодным и зимним.
Лист, на котором пишу, влажен от брызг голубых.
(«Тристы», I, 11, 37—40)*

Оказывается он сам в Риме сажал фруктовые деревья и сам поливал их водой из садового фонтана:

*И не столь мне желанны поля именей далеких,
На живописной земле, там, где Пеллины живут,
И не сады на холмах сосноносных, в том месте у Рима.
Где Фламиниев путь Клодиев путь пересек.
Те сады, что я холил, растила для кого, неизвестно,
Сам поливал, не стыжусь, свежей проточной водой.
Живы ль, дают ли плоды деревья, которые сам я
Там посадил, но сорвет плод с них чужая рука.
(«Послания к Понту», I, 8, 41—49)*

В Италии была особая богиня плодов — Помона (от pomum — плод), принадлежавшая к числу древнейших божеств. Любви Помоны и Вертумна Овидий посвятил целый эпизод в своей поэме «Метаморфозы». И этот рассказ стал особенно любим впоследствии не только у римских садоводов, но и у садоводов Нового времени. Статуи Помоны и Вертумна и поныне украшают многие



Вилла Адриана.
Современный вид

Дом фавна в Помпеях
Первый перистиль
В центре —
скульптура фавна

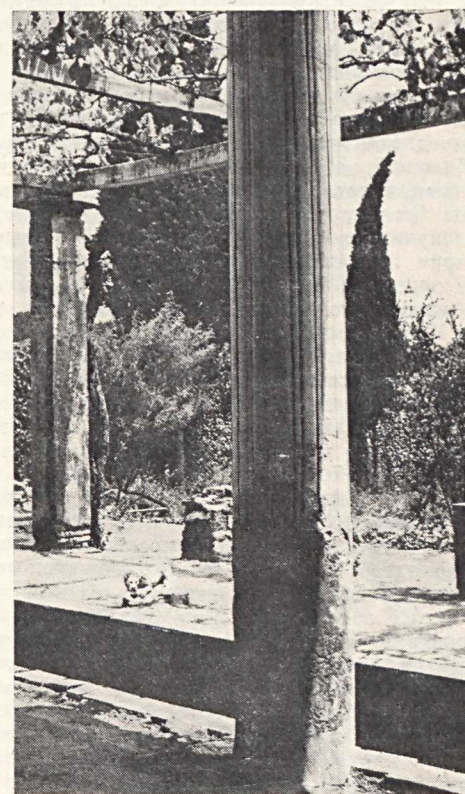


Одиссей у Кирки
Стенная роспись
Эсквилина. Рим



Дом Венеры в
Помпеях
Портик и сад

Стенная роспись в доме
Сирийца в Помпеях



восточные парадизы. По описанию Светония, вокруг озера, которое должно было изображать море, были выстроены виллы с виноградниками, лугами и пасущимися стадами. Сельские участки при виллах были у Плиния и Горация, а само соединение изысканного парка с огородом и плодовым садом (как позднее в Трианоне) существовало в Риме и до Нерона, но в его садах это сочетание получило грандиозное по масштабам воплощение.

Уникальным примером грандиозной императорской виллы была прославленная вилла императора Адриана. Она была предназначена для зимнего времени — Адриан не любил Рим и предпочитал, по возможности, жить на старости лет в благословенном климате Тиволи. Он много путешествовал и провел вне Рима целых 11 лет, посетив множество провинций. Это было вызвано тем, что именно во II веке н. э. роль провинций в Римской империи стала особенно значительной и Адриан хотел теснее объединить их вокруг Рима, создав монолитное государство, могущее противостоять воинственным и непокорным варварским племенам. Идея единства эллинистической и римской культуры нашла отражение и в архитектурных постройках его виллы, и в самом характере подбора памятников искусства, собранных здесь в небывалых до этого в Риме количествах.

Вилла Адриана, как и дворец Нерона, занимала обширную площадь в 300 га и была расположена в живописной местности, где римляне издавна строили свои виллы. Ее архитектурные ансамбли были созданы по проектам самого Адриана, увлекавшегося не только философией, но и архитектурой и живописью. Постройки его виллы поражают посетителей и сейчас своей смелой фантазией: обширные залы соседствуют здесь с редкими для Рима купольными помещениями восточного типа, с башнями, откуда открываются разнообразные виды, с библиотеками, театрами, храмиками, с уединенной виллой посредине озера, со множеством помещений для гостей, стражи и слуг. Много путешествовавший Адриан, поклонник греческого искусства и Востока, любивший Антиохию и Александрию, пожелал окружить себя на вилле архитектурными постройками, имитировавшими виденное им в Греции и Египте. Об Афинах напоминал «пестрый портик», рядом с ним была проложена аллея, окруженная деревьями, за которыми развешивались специально аранжированные пейзажи. Были тут Ликей и Академия с площадками и эстрадами, башня Тимоны, возвышавшаяся в Афинах около Академии, даже долина Темпе с ручьем Пенеом, напоминавшая прославленную достопримечательность Фессалии. Специально для представлений были предназначены греческий и римский театры, для концертов — небольшой оден. Грандиозные Большие и Малые Термы с бассейнами и залами располагались недалеко от Канопы, построенного на берегах специально прорытого канала. Свое название Каноп получил от египетского городка, находившегося вблизи Александрии и связанного с ней каналом. Каноп славился святилищем и оракулом бога Сераписа и своими пышными празднествами, для Адриана же он был особенно памятен тем, что недалеко от него в Ниле утонул любимый им юноша Антиной, пожертвовав жизнью во имя благополучия императора, исполняя предписание Оракула. После смерти его обожествили, а на месте его гибели в Египте выстроили целый город, назвав его в честь Антиноя. Громадное число статуй и бюстов юноши было найдено в Новое время в различных городах империи, и многие из них сохранились до наших дней. Статуя Антиноя стояла и в Канопе на вилле, а на южном конце канала возвышался храм Сераписа и Антиноя. В нишах по берегам канала стояли египетские статуи, а в портиках нашли знаменитого крокодила из зеленого камня с широко разинутой пастью, и ныне украшающего восстановленный сейчас канал. Вода обильно струилась из ниш, она бежала и в многочисленных залах дворца, из углублений в стенах и фонтанов, даря прохладу и внося повсюду журчание струй и движение. Сама же статуя Антиноя, главного божества виллы Адриана, стоявшая в Канопе, хотя и была создана по канонам классического греческого искусства, но несла на себе необычную для этого искусства печать меланхолии. Меланхолическое настроение господствовало и в самом Канопе, с его темной водой канала, строго черневшими нишами, с их египетскими статуями из мрачного базальта с ликами, исполненными таинственной значительности. Это настроение овладевает и сейчас всеми посетителями этой части виллы.

Весь ее стиль можно определить как своеобразное римское Барокко. Вилла удивляет и потрясает, в ней собрано огромное количество произведений искусства: статуй, бюстов, ваз, канделябров, статуэток животных, гемм. Они превосходят все, что было найдено в Помпеях, и нет, вероятно, такого музея в крупнейших городах мира, где не было бы памятников искусства, найденных на этой вилле. Исследователи считают, что для вкуса Адриана был характерен дилетантский эклектизм. Но, вероятно, в этом проявилось и его стремление представить на своей вилле все многообразие искусства, создать мир искусства, поражающий своими контрастами, где красота соседствовала с уродством, изящество — с тяжеловесной роскошью. Свойственное всем владельцам вилл увлечение искусством, объяснявшееся, как уже говорилось, глубокими мировоззренческими причинами, носило у Адриана гипертрофированный характер. Стремление поразить и удивить посетителей, свойственное отчасти всем хозяевам вилл, проявляется в Тиволи с необычайной силой. Трудно судить сейчас об особенностях садов на вилле Адриана. Во всяком случае залы были украшены стеной живописью с традиционными садовыми мотивами, окна многих помещений открывались в сады. Но одну важнейшую особенность взаимоотношений виллы с миром природы может и сейчас заметить и оценить всякий, кто побывает на ней. Как разнообразны и причудливы ее постройки и сказочно богато собрание памятников искусства, так же многообразны и прекрасные окрестности, открывающиеся с ее многочисленных террас, лестниц и башенок. О том, что римляне этого времени были тонкими ценителями пейзажных перспектив, свидетельствуют письма Плиния, стихотворения Стация и эпиграммы Марциала. Сам Адриан — любитель грандиозных зрелищ, специально поднимался на Этну, чтобы полюбоваться отсюда восходом солн-

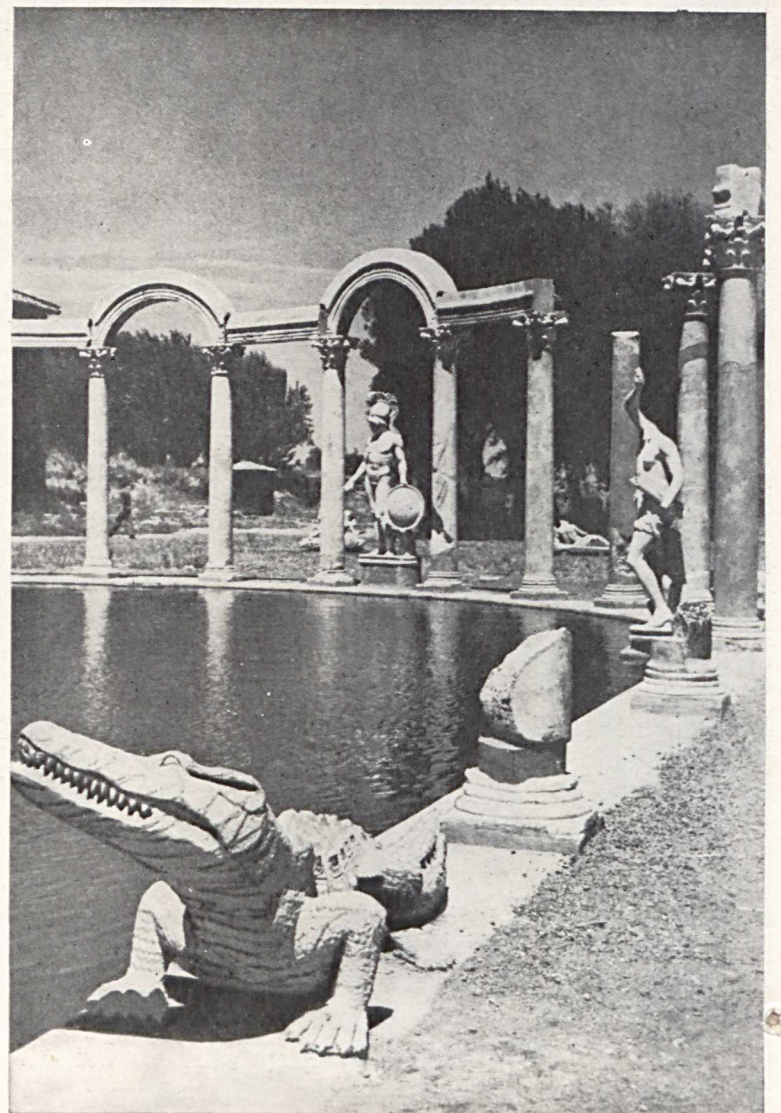
ца. Восходы и закаты необычайно красочны и сейчас в Тиволи. Природа Италии, как заметил еще М. Д. Добужинский, чрезвычайно театрально. С разных площадок виллы открываются виды на Кампанию, на розовые и синие Сабинские горы, на очертания Латинских, на широкую равнину и далекое блистающее море. И в наши дни здесь расстилаются луга с цветами, белеют виллы, стоят старые деревья, увитые виноградом, и столетние маслины причудливой формы. Сама природа как бы поддерживает здесь то разнообразие, которое приняло на вилле характер Барокко, свойственный в это время и поэзии, и искусству.

Подводя итоги, нужно сказать, что римские сады были одним из примечательнейших явлений древней культуры. Они воздействовали на разнообразие чувства, пробуждая в человеке художника изысканной аранжировкой растений, сочетанием красок, пейзажными перспективами, музыкой воды и ветра, поэзией дали. Они способствовали обогащению и гуманизации римской культуры, возникнув и окончательно сформировавшись тогда, когда неизмеримо вырос интерес к интеллектуальным занятиям и просвещенному досугу. Но надо помнить, это на них лежит и глубокая печать языческого мировоззрения; культ богов природы и дионисийская атмосфера, царившая в садах, придавали им то могучее очарование, связанное с идеей бессмертия, которое было безвозвратно утрачено в парках Нового времени, и язык античного сада не может быть поэтому понят без глубокого проникновения в самый мир античной культуры, раскрывающийся в философии, поэзии и изобразительном искусстве.

Литература:

1. Grimal P. *Les Jardins Romains*. Paris, 1943, теперь вышло и третье издание, Paris 1984; W. E. Jashemski. *The gardens of Pompei, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius* 2 vol. New York, 1979.
2. Grimal P. *L'art des Jardins*. Paris 1964, с. 20—21.
3. Cicero, *Ad Attic.* 1, 4, 3; 1, 9, 2; 1, 8, 2; *Tuscul.* 11, 9.
4. Scheffold K. *Pompejanische Malerei*. Basel, 1952, с. 37 и след. *Cumont. F. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris 1949, с. 288—347.
5. Sambon A. *Les fresques de Boscoreale*. Paris 1903, s. 55—65; *Bandinelli B. Rome centre de pouvoir*. Paris, с. 185 и след.
6. Scheffold K. *Pompejanische Malerei*. Basel, с. 38—39.
7. Сергеенко М. Е. *Садоводство в древней Италии*. Ученые записки ЛГУ, № 142. Серия Истор. наук, вып. 21, 1956, с. 127—136.
8. Ringbom L. *Paradisus Terrestris*. Helsingfors, 1958.
9. Gusman P. *La villa Imperiale di Tibur*. Paris 1904; *Perowne S. Hadrian*. München 1977.
10. Добужинский М. Д. *Воспоминания об Италии*. — «Аквадон», Пб., № 923, с. 64—65. Mancini G. *Die villa Hadriana und die villa D'Este*, Roma 1973.

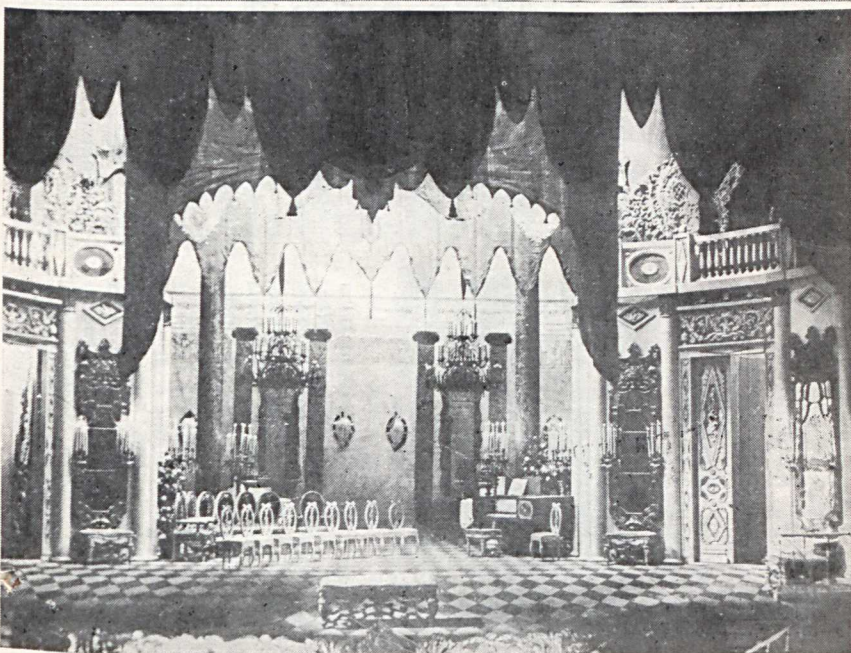
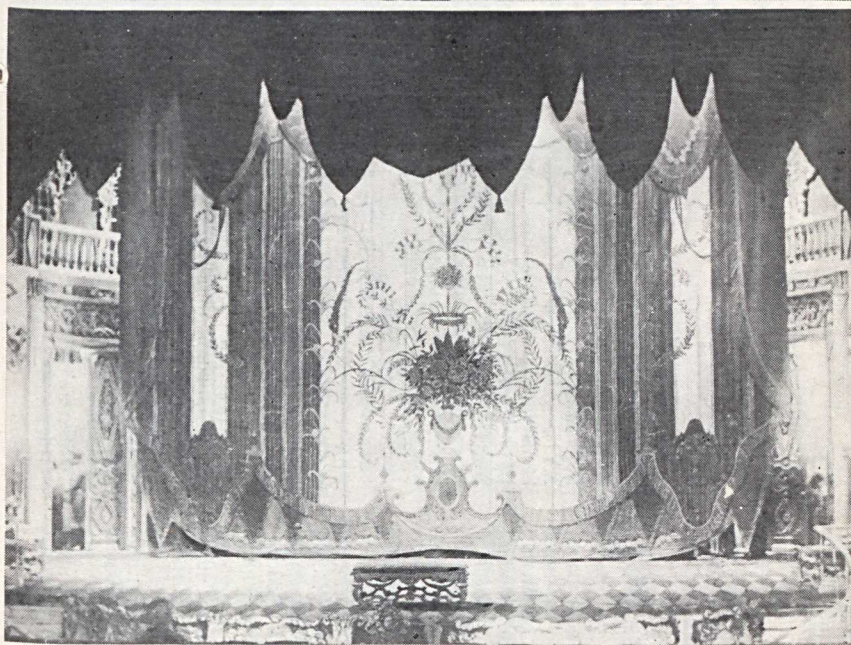
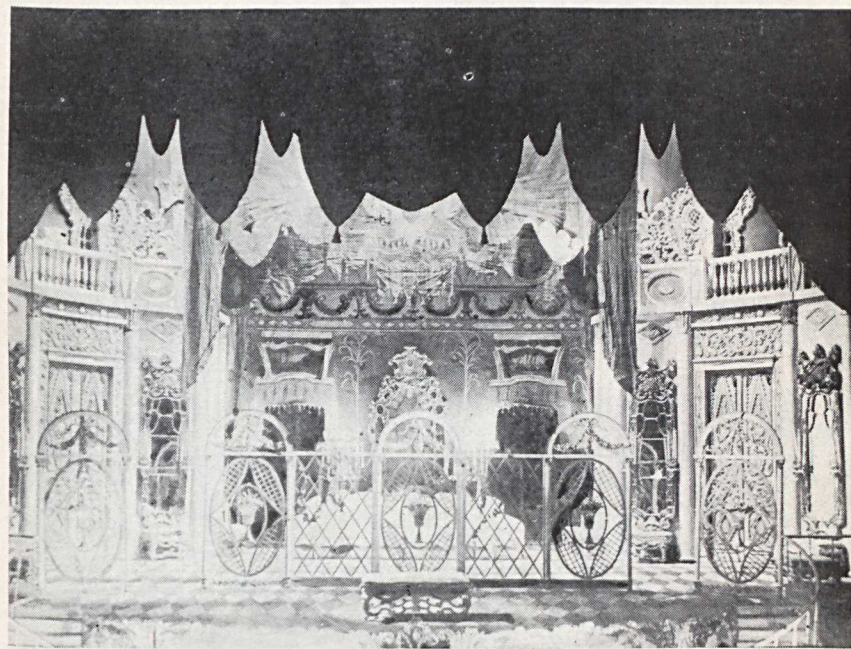
Вилла Адриана в Тиволи. Портик и бассейн



«Маскарад» Головина

Константин Рудницкий

Перед вами фотографии, которым почти семьдесят лет. Они были сделаны незадолго до премьеры «Маскарада» М. Ю. Лермонтова на сцене Александринского театра в постановке Вс. Э. Мейерхольда и в декорациях А. Я. Головина, а по меньшей мере одна из них — в самый день премьеры, 25 февраля 1917 года. Сделаны — и как в воду канули, ни исто-



рикам театра, ни биографам Головина в руки не попадали. Две из них впервые случайно отыскались в конце 60-х годов, когда готовилась к печати книга «Режиссер Мейерхольд». Я воспринял эти две фотографии как неожиданный подарок судьбы. Ликвал, что они чудом уцелели, и, конечно, вовсе не ожидал, что впоследствии чудеса продолжатся.

Декорации Александра Яковлевича Головина к «Маскараду» — едва ли не самые восхитительные из работ этого художника. Их красота, их значение давно оценены по достоинству. Головинские эскизы декораций и костюмов с превеликой любовью и с максимально возможной по тем временам роскошью — 55 прекрасных репродукций в цвете! — были подготовлены к изданию специальным альбомом еще в 1941 году, когда отмечалось столетие со дня гибели Лермонтова. Однако работу над книгой приостановила война. Альбом под редакцией академика живописи Е. Е. Лансере вышел в свет лишь в 1946 году («Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. М.—Л., изд. ВТО, 1941—1946). Тираж невелик — всего 5200 экземпляров, и все же разыскать этот альбом можно, понять, как Головин представлял себе оформление спектакля, нетрудно.

Не вполне ясно другое: как оно в действительности выглядело. Дистанция между эскизами художника и реальной внешностью спектакля нередко бывает очень велика, а подчас и разочаровывающе огорчительна. Увидеть воочию ни декорации, ни костюмы «Маскарада» нельзя — они погибли во время войны, тяжелой блокадной осенью 1941 года, когда прямым попаданием бомбы было подожжено здание театрального склада на улице Росси. Уцелели, хотя и выцвели за прошедшие десятилетия, только два или три головинских занавеса. Вот почему первые же две фотографии оформления сцены, которые удалось разыскать, так меня заинтересовали и взволновали. Черно-белые, они, однако, производили даже более сильное впечатление, нежели многоцветные эскизы Головина. Гораздо острее, чем эскизы, передавали они сгустившееся в декорациях предощущение гибели, которая грозит героям драмы. В эфемерной воздушности призрачных завес, в холодноватой чопорности обстановки, в амфиной строгости очертаний — во всем сквозило ледящее дыхание смерти. Как повезло, что нашлись эти картинки, — думал я. Как жаль, что их только две...

Почти двадцать лет спустя, поглощенный совсем другой темой и перебирая материалы фототеки ВТО, я вдруг наткнулся на конверт, в котором — целехонький! — оказался стеклянный негатив неведомой мне дотеле фотографии убранства сцены «Маскарада». Еще конверт, третий, четвертый!.. Надо ли говорить, что лежали они в ящичке, не имевшем ни малейшего отношения ни к Лермонтову, ни к Мейерхольду, ни к Головину? Быть может, эта ошибка и спасла драгоценные стекла. Всего их было 14. Вместе с двумя, ранее найденными — 16. Бездный фотограф старательно запечатлел все десять картин «Маскарада» и головинские занавесы, отделявшие одну картину от другой. Видимо, он зафиксировал и мизансцены спектакля, но сохранилась только одна фотография с актерами — перед началом восьмой картины. А кроме того, он сфотографировал и постановщика, Всеволода Мейерхольда, в группе исполнителей в костюмах и гримах в вечер премьеры, фатально совпавшей, как известно, со свержением самодержавия.

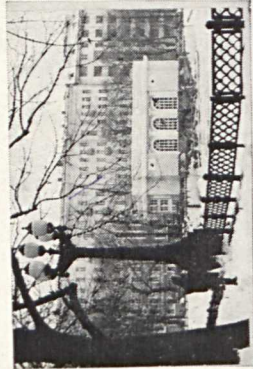
Теперь вы видите, каким было оформление сцены «Маскарада», сценическая жизнь которого длилась без малого четверть века, великолепного спектакля, последний раз сыгранного в Ленинграде 1 июля 1941 года.

Газета ДИ

НОВЫЕ РАБОТЫ

Новый павильон на Пионерских прудах

Закончилось строительство нового павильона-раздевалки для катка на Пионерских прудах. Павильон спроектирован в мастерской № 8 Моспроект-та-2. (Авторский коллектив: архитекторы Б. Палуи, Д. Лукаев, Л. Крупенченкова, Л. Мотина, Г. Просвирина, М. Хазанов при участии архитекторов Г. Елина, Е. Игнатюк, М. Лебединской; конструкция Б. Кенгуров, А. Буримова, Л. Маркова, Д. Симопян.) Старый павильон, рабо-



та архитектора Д. Хазанова (1938), простояв почти полвека, пришел в аварийное состояние, и Управление внешнего благоустройства Москвы решило его снести и заменить новым. Приступая к работе, авторы проекта раздевалки понимали, что для многих москвичей сквер на Пионерских прудах прочно связан с представлениями о старой Москве, хотя самые старые здания в здешней застройке принадлежат

предвидя керамический бум 70—80-х годов, уже создавал цельный и очень серьезный декоративно-прикладной мир. В этом мире шмота, терракоты, каменной массы и фаянса В. Шаршукоев с особым пристрастием относился к глине и дереву — за их теплоту, за первозданность. Мелкой пластике и огромным панно предпочитал форму пиджи — за возможность без эстетических потерь интегрировать камерность и масштабность. Тарелка по мотивам «Двенадцати» А. А. Блока, пласт, посвященный К. С. Петрову-Водкину, панно «Блокада».

Натурморты, портреты, пейзажи, ассоциативные иллюстрации — во всем ощущается острая, современная направленность размышлений и философии художника. Чистая декоративность его, видимо, вообще мало интересовала. И потому глубокое постижение творчества Шаршукоева требует от зрителя известного напряжения мысли, одной созерцательности тут мало.

Д. Кирсанов

Выставка деревянной скульптуры

В Перми состоялась выставка деревянной скульптуры XVII—XIX веков из фондов знаменитой коллекции, которую основал Н. Н. Серебряников еще в 20-е годы. На выставке экспонировались 50 памятников, прошедших реставрацию в последние десятилетия. Эту работу вели реставраторы галереи И. В. Арапов и А. В. Ившин, а также сотрудники реставрационного центра им. И. Э. Грабаря.

Среди памятников XVII века выделяется изображение св. Николая Можайского из с. Дубровского. Фигура святого, несмотря на небольшие размеры, монументальна. Она размещается в неглубоком киоте с наварием. Колорит росписи теплый, нарядный. Особенно красива фелонь, урешенная крупным орнамен-

кой пластике выступили искусствоведы из Москвы и Перми, Ленинграда, Ярославля и городов Уральского региона. *О. Власова*

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

К 60-летию

Л. Павловой-Кошман

Общественность Краснодара отметила юбилей заслуженного художника РСФСР Людмилы Никифоровны Павловой-Кошман, художника фарфорового завода «Чайка». В народной картинной галерее ст. Красноармейская состоялась ее персональная выставка, на которой демонстрировались сервизы, кофейные и столовые наборы, декоративные блюда и скульптура из фарфора.

Шестидесятилетие художницы совпало с юбилейной датой завода — краснодарской «Чайки» исполнилось 25 лет. Людмила Никифоровна приехала на завод, когда он еще строился, и стала главным художником. К тому времени она была уже сложившимся мастером со своим индивидуальным почерком. Много сил вложила она в обучение мастеров-живописцев, в становление художественной лаборатории нового советского фарфорового завода.

Свой опыт, знания Павлова щедро передает молодежи. Находясь на заслуженном отдыхе, почетный ветеран труда, она продолжает работать, творить, экспериментировать. *Г. Познякевич*

Культурные связи

Искусство Монголии

В декабре в залах Государственного музея искусства народов Востока прошла выставка «Искусство Монголии». Из собрания Музея изобразительного искусства МНР». Хронологически экспонаты выставки делились на две части: произведения традиционного монгольского искусства XVIII—XIX веков и произведения современных художественной школы мастеров художественной школы, аппликаторов, чеканщиков, торевтов, резчиков по камню, кости и дереву. Особенно интересной оказалась коллекция музыкальных инструментов. Литой, украшенный изысканным растительным орнаментом колокольчик, который в течение более двух минут удерживает красивый по тембру, высокий мелодичный звук. Барабанчик-коло-тушка «дамару», два соседних вершинами усеченных конуса, с натянутой на основании кожей. К «талли» бара-

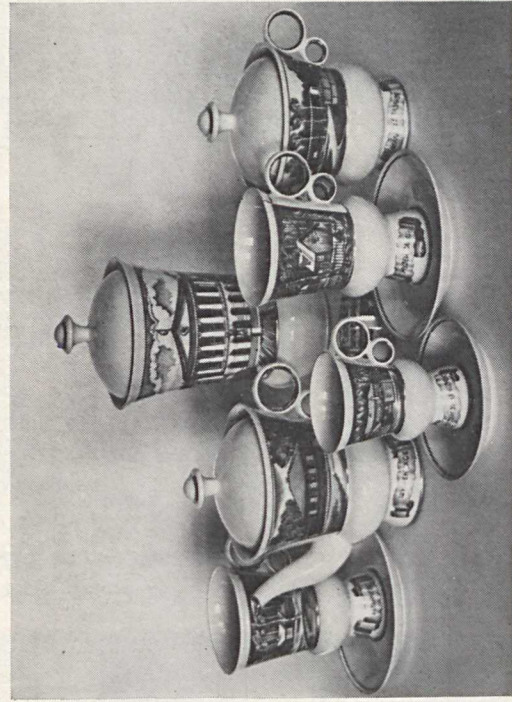
щенные мыслителям прошлого, аннотации, программы спектаклей, альбомы по изобразительному искусству, редкие подарочные издания (до 600 экземпляров). У истоков основания типографии стояли известные польские графики — Андрей Рудзинский, Мариан Штука, Леон Урбанский, Лигус Вильчак.

Художники типографии возрождают классические традиции польского и европейского книгопечатания. Тщательная подготовка серий и индивидуальных изданий способствует росту авторитета типографии. Важное место художники типографии уделяют эксперименту в области шрифта, иллюстраций, макета книги. Интересны опыты типографии по изданию многотомника, посвященного истории всех польских типографий, где облик книги каждого периода несет на себе особенности своего времени (художники Л. Урбанский, М. Штука, К. Сопошко). Друзья художники — Т. Якубовская, Я. Пришебульская, А. Рудзинский, К. Лада — используют современные графические средства оформления, основанные на образном, метафорическом решении в единстве с высокой информативностью.

Художники этого направления активно осваивают новую типографскую технику, открывают в ней все новые возможности. *Н. Бочарова*

Выставка прикладного искусства Китая

В октябре — ноябре 1985 года в Государственном музее искусства народов Востока состоялась выставка «Современное декоративно-прикладное искусство Китая». В ее состав вошло около 200 современных произведений из различных музеев КНР. Выставка была сформирована китайским выставочным комитетом таким



началу века. и со всей атмосферой знаменитого булгаковского «Мастера и Маргариты», поскольку роман даже начинается словами: «В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах...» И чтобы сохранить, не разрушая, привычный облик сквера, архитекторы решили заменить старую раздвижку сооружения, стилистически ей близким, — построили ампириный павильон, который, хотя и отличается по конструкции от старого (цокольный этаж с арочным выходом прямо на лед, застекленные полуотомы на боковых фасадах), несет в своем облике мотив архитектуры тридцатых годов, периода так называемого «восрождения классического наследия». Чтобы подчеркнуть эту преемственность, они использовали при оформлении фасадов нового павильона рельеф, лепнину и модульоны старого здания, снятые во время его разборки. Так появился в Москве своеобразный памятник предвоенной нашей архитектуры.

Теперь этот прозрачный, нарядный павильон дразничных создателей мечтой — использовать его в летнее время, пока каток не работает, как выставочный зал для молодых художников и архитекторов, благо стоит он рядом с Молодежным объединением МОСХ и с Союзом архитекторов сразу. И мысль эта кажется весьма разумной.

Н. Ерофеев

Выставки

Итоги сезона 1984—1985

Прошедшая выставка московских театральных художников — юбилейная. Двадцать лет назад в фойе Центрального Дома актера впервые открылась выставка, которой суждено было стать одной из наиболее прочных художественных традиций сценографов. Эти традиции сохранились и в широкой географии

Для многих художников эскиз — это прежде всего возможность передать общее настроение пьесы, запах времени, внутреннюю атмосферу спектакля и настроение героев — такая живописная тенденция прослеживается в работах И. Гансовской, Е. Горюховского.

Театральный костюм сегодня — неожиданный, самобытный, удивляющий своей конструкцией, идей, цветовым решением — берет на себя, в известной мере, задачи самого оформления, становится иной формой существования самой декорации. Интересные работы в этом направлении представили Т. Бархина, К. Шимановская, Н. Бахвалова, Т. Тулубьева.

Н. Уварова

Керамика Владимира Шаршуква

В Московском Доме художника прошел вечер памяти Владимира Васильевича Шаршуква. Однодневная экспозиция его декоративных работ в дереве и керамике, приуроченная к вечеру, оказалась неожиданной даже для его коллег. Поразило прежде всего, хотя на выставке и была представлена лишь пятая часть наследия мастера. Пласты, панно, пластины, рельефы, декоративные композиции, крупномасштабные тарелки, мелкая пластика, рисунки. В них — своеобразие и чувство стиля, внимание к традиции и гармония с предметной средой.

В. Шаршуква начал работать в 60-е годы, когда духовная недостаточность типовой массовой архитектуры и промышленного дизайна еще не стала столь очевидна, как сегодня, когда еще только говорили о желательности вмешательства изобразительного искусства в архитектуру, когда gobelen, керамику, стекло и т. п. лишь гипотетически признавали средством формирования средового пространства. Однако художник, словно

Щедрая и обильная красота Кубани покорила Л. Павлову с первых дней, и это сразу нашло отражение в ее творчестве.

Она стремится найти кубанскую орнаментку, силуэты сосудов с отпечатком культуры Кубани, моделирует крепкие устойчивые формы, которые подчеркиваются широкой размашистой росписью. По кубанским мотивам созданы сервисы «Сноп Кубани», «Кубанские астры», «Зори Кубани», «Маки», «Кубанские мальвы» и др.

Автор ставит задачу: в неизобразительных утилитарных посудных формах показать душевную широту людей Кубани, богатый солнечный край. В этом высокая гражданственность, патристическое начало творчества Павловой. Особенно это выразилось в ее чайно-кофейно-столовом гарнитуре «Юбилейный», который включает около 90 предметов.

Большую часть своего творчества Павлова посвящает созданию и совершенствованию массовых изделий, которыми неоднократно присваивались отличные оценки художественных советов. Она проектирует простые, удобные в быту предметы. Десятки образцов автора тиражируются заводом. Большим спросом у покупателей пользуются сервисы «Лунный», «Синяя птица», «Сноп Кубани», «Майский», «Чайная роза», блудо «Мальвы» и другие.

Творчество Павловой отличается неумимым поиском, страсть к экспериментированию, она явилась пионером возрождения в Краснодаре производства майолики. Существовавшее раньше на Кубани кустарное производство керамической посуды давно заглохло, и Павловой пришлось все начинать сначала — искать состав массы, придумывать новые формы и орнаменты. Приемы и техники керамики, в которых работает художница, разнообразны: здесь и роспись, и лепка, применение ангобов, потечных глазурей и многое другое.

банчика на искусно вышитой ленте подвешены два шарика. При быстром вращении банчика шарик ударяют по барабану, вызывая частую ритмическую дробь. «Дунбу-ре» — духовой инструмент из крупной морской раковины, украшенной чеканным орнаментом по серебру. Звук этого инструмента напоминает звучание рога. «Ганлин» — духовой инструмент из трех частей. Его средняя часть обычно делалась из берстовой кости человека, а на ее концы одевались два наконечника-резонатора. Согласно легенде, звуки этого инструмента должны были напоминать голос мифического коня, приносящего счастье.

Широко были представлены искусство аппликации и вышивки, истоки которых уходят в глубокую древность. «Живопись нитью» — так называют в Монголии работы замечательных вышивальщиц Ц. Норолхо и А. Церенху. Очень высоким уровнем мастерства отличаются произведения декоративно-прикладного искусства из дерева и металла. Предметы повседневного обихода, седла, оружие и головные уборы под руками мастеров-резчиков превращаются в уникальные, дивные по своей красоте произведения искусства.

Т. Сергеева

Вокруг книги

Так называлась выставка польских графиков и оформителей книги, состоявшаяся в Выставочном зале на Кузнецком мосту. Она была посвящена 25-летию юбилею экспериментальной графической типографии. Ретроспективный принцип экспозиции позволил проследить основные этапы типологии, становления и развития ее фирменного стиля. Типография выпускает полиграфическую и документальную литературу (в частности «Энциклопедию Октябрьской революции»), поэтические и прозаические сборники, брошюры, проспекты, серии, посвя-

образом, чтобы дать представление почти обо всех видах традиционных ремесел страны. История развития быта и быта из них насчитывает несколько тысячелетий. Современное прикладное искусство Китая развивается на основе этого богатейшего культурного и художественного наследия. На выставке в Москве были показаны фарфор, керамика, художественные лаки, резьба по дереву, художественная вышивка, батик, театральные и народные костюмы, картины из раковин, плетенной соломки, птичьих перьев и ваты, куклы и куклы из шелка, бумажные змеи, различного рода плетеные изделия. Эти вещи встречаются в Китае везде и повсюду.

На протяжении многих веков они украшают одежду, дома и улицы в будни и в праздники, в дни радости и в дни печали, ибо в Китае декоративное искусство является одним из важнейших элементов культуры страны. Его отличают повышенная декоративность, удивительно тонкое ощущение цвета и фактуры материала, необыкновенная ритмичность декора, динамизм и профессиональное мастерство исполнения. Особенно хороши были на выставке вещи, выполненные в старом, благородном манере классического искусства, — лаковые вазы из Пекина и Фучжоу, фарфор из Цзиндзяня резьба по камню и кости.

Наиболее известные центры резьбы по дереву находятся на юге страны в провинциях Чжэцзян и Гуандун. Сюжетыми скульптур или горельефов часто служат исторические эпизоды или сцены из классических романов и народных сказаний, пейзажи. Китайские резчики в совершенстве владеют многоплановой резьбой и искусно располагают на плоскости динамичные многофигурные композиции, добиваясь глубины и пространственности. В провинции Гуандун изделия часто покрываются золотым лаком (илл. см. на с. 38).

А. Шматикова

Оловянный сад

второй половине XIX века в Германии. Такие фигурки в больших количествах изготавливались в ремесленных мастерских Нюрнберга и Фюрта начиная с XVIII века. Некоторые из тех мастерских существуют и сегодня. Оловянные фигурками торговали по всей Европе. Попадали они и в Россию.

На внешний вид и тематику фигурок гражданского характера повлияло много факторов. Это и национальные традиции в игрушке, и рокайльная миниатюризация всего изящного, и классицистическое стремление к ансамблевости, и просветительская страсть к энциклопедизму, и сентиментально-романтические настроения бидермейера, и расхожие бюргерские вкусы. Оловянные фигурки представляли бытовые сцены, аллегории природных явлений, местную и заморскую фауну и флору, сельскохозяйственные работы, детские игры... Популярными были такие комплекты, как «Рынок», «Железная дорога», «Зверинец», «Крестьянский двор», «Цирк», «Церковная процессия» и другие.

Наборы оловянных фигурок развертываются в пространственные макеты, моделирующие различные проявления жизни. Плоские формы обретают трехмерное бытие, сюжетно-драматические связи. Устройство оловянного сада, размещение фигурок в пространстве и организация их ображаемой жизни путем установления композиционных соотношений между ними — не это ли каким-то образом повлияло на выбор Катей профессии архитектора-градостроителя? Хотя с таким же успехом оловянный сад мог натолкнуть ее на мысль стать режиссером или сценографом. Двухмерность фигурок диктует фризовость и кулисную их размещения. Пространственные композиции, составленные из них, напоминают построение театральных мизансцен. Не хватает им только движения.

Впрочем, двухмерность и статичность — свойства для такого рода игрушек отнюдь не

это вырезалось или вытачивалось из дерева, выпиливалось из фанеры, формировалось из папье-маше, лепилось из глины, клеилось из бумаги, лоскутков, птичьих перьев и прочих материалов. Мастера по мере своих возможностей стремились к достижению максимального жизнеподобия, идеал которого — движущиеся фигуры. Поражают изобретательностью конструктивные ухищрения и механические приспособления, заставлявшие игрушки двигаться. Популярная сегодня гедеэровская игрушечная железная дорога, работающая на электричестве, — прямой потомок пространственных макетов прошлых веков.

Статичность фигур — не то что эстетически осмысленная статичность скульптуры. Неподвижность макета «Сада» была лишь вынужденной степенью его несовершенства, которое компенсировалось возможностью перестановки фигур, позами и жестами персонажей. Увлечение пространственными макетами отражает какие-то специфические черты характера, стиля мышления. Недаром Достоевский придумал такое хобби одному из своих героев, губернатору фон Лембке из «Бесов».

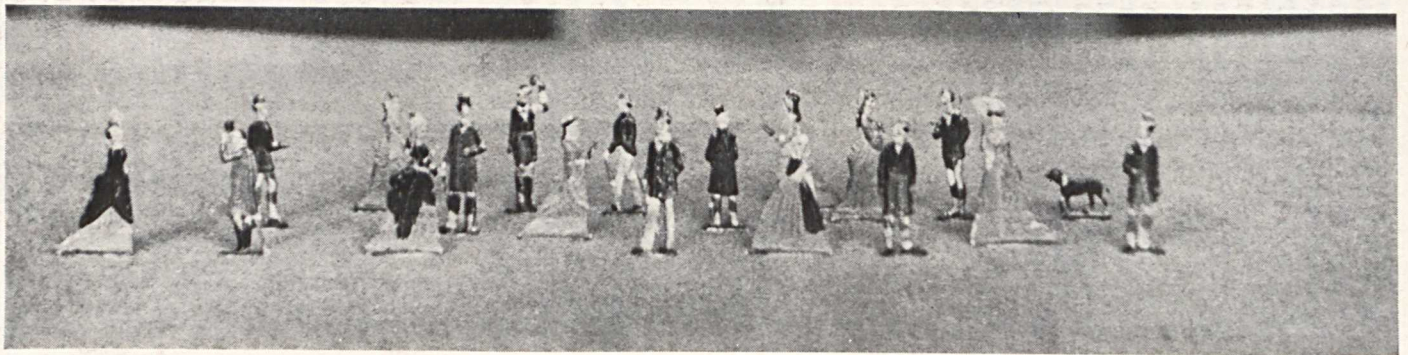
Создание миниатюрного механического мира компенсировало незадачливому губернатору неудачи и неустойчивости его собственной жизни. В манипуляциях маленькими фигурками человек гораздо более своенравен, нежели в распоряжении своей судьбой. В этой игре он всемогущ, подобно творцу. Человек здесь не только «предполагает», но и «располагает», что обычно в его компетенцию, как известно, не входит. Склонность к умозрительному упорядочиванию действительности, каталогизации и систематизации различных жизненных проявлений реализуется при помощи универсального средства — искусства.

А в том, что Катин оловянный сад — тоже своего рода искусство — сомнений нет. Изготовление таких композиций было трудом художественным, со-

нением характерности и конкретности изображений, но и с определенного рода типизацией и обобщением их в легко читаемой, силуэтной форме. По росписи же фигурки относились к разным категориям. В дорогих вариантах наборов роспись была уникальной, авторской, особенно искусной, с тонко подобранной колористической гаммой. Дешевые, массовые тиражи расписывались надомниками, обычно женщинами или даже школьниками. Такая раскраска не отличается слишком тщательной проработкой деталей, но привлекает нарядной яркостью и декоративностью цветочных пятен, что сближает это ремесло с народным творчеством. Продавались фигурки и нерасписанными, для домашних занятий типа «раскрась сам». Тогда на их облике отражались индивидуальные вкусы и умения людей.

Наборы оловянных фигурок представляют собой сплав различных искусств: графики, скульптуры, живописи, архитектуры, театра — всех тех, что аккумулируют в себе синтетическое искусство игрушки. Но тривиальная трактовка понятия «игрушка» как забавы для детей не совсем к ним подходит. Фигурки хрупкие и ломкие, легко деформируются, с трудом ухватываются недовзрослыми детскими пальчиками. Малыши не оценят ювелирности работы, не уловят выразительности формы — того, над чем так трудились создатели фигурок. Оловянные макеты — это игрушки для тех, кто постарше. Они предназначены, в частности, для серьезной взрослой игры — коллекционирования. Такие свойства, как комплектность в наборы, серийность, способность малой формы нести большую информацию, роднят их с почтовыми марками, значками, открытками и прочими предметами, которые как будто специально придуманы человечеством для того, чтобы их собирать. Миниатюрность фигурок делает коллекцию компактной, удобной для домашнего хранения. Нынешний владелец оловя-

О том, что есть такие игрушки — оловянные солдатики, — все знают. Но бывают, оказывается, не только солдатики. У молодого московского архитектора Кати Мелитонян хранится дома ветхая картонная коробочка, доставшаяся ей в наследство от бабушки. На крышке среди затейливых виньеток по-немецки написано «Сад». Внутри между слоями ваты, чтобы случайно не поломались, лежат крошечные оловянные деревья, кусты, цветы, домики, статуи, люди, птицы и звери — плоские, силуэтные, неуволнимо



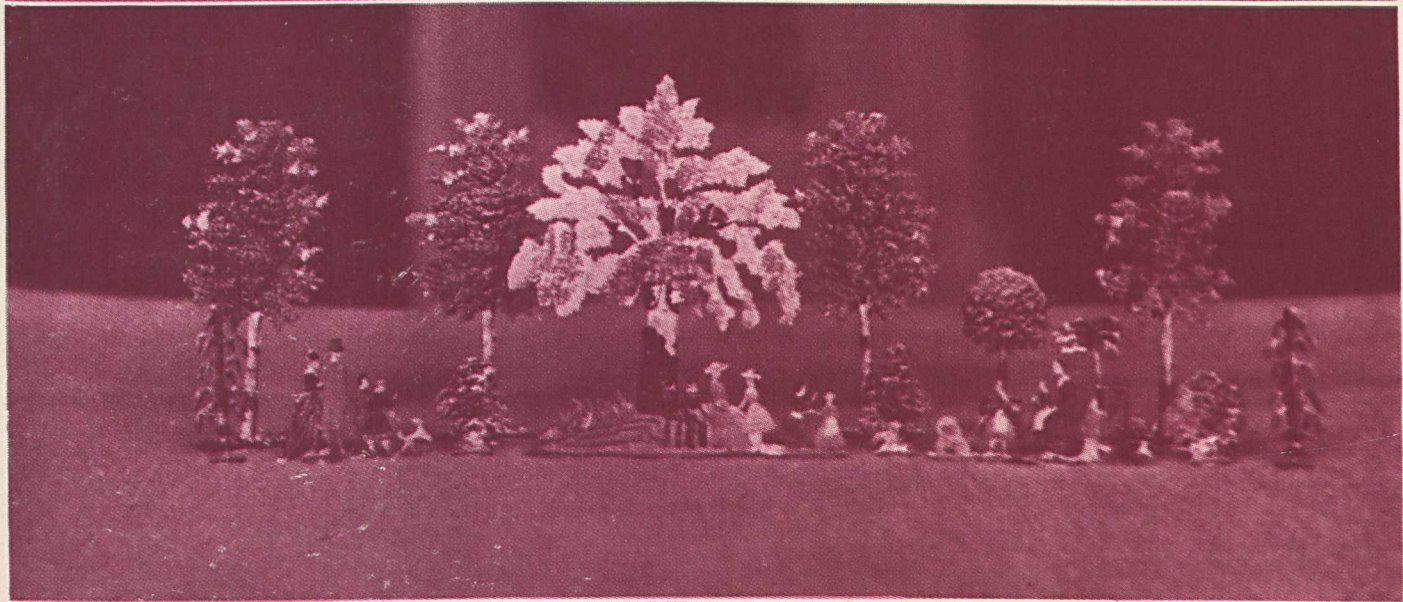
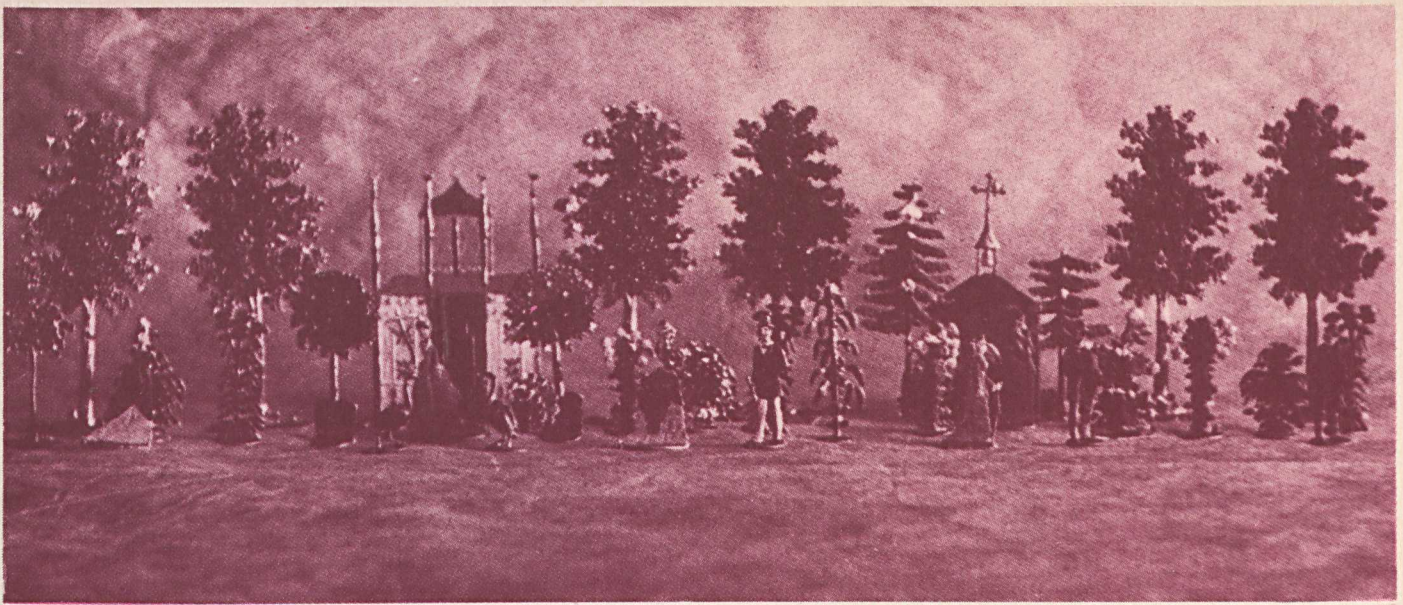
рельефные с обеих сторон, раскрашенные фигурки. Катя расставляет их на столе. По садовым аллеям вокруг клумб прогуливаются нарядные дамы в пышных юбках и с зонтиками, щеголеватые господа с цилиндрами и тросточками, скромная гувернантка присматривает за резвыми детьми, собачки, павлины и фазаны путаются под ногами, поют на жердочках разноцветные попугаи... Оловянный сад сделан во

обязательные. Пространственные макеты составляли значительную группу изделий в традиционном ассортименте немецкой игрушки. Грубые и изящные, крупные и мелкие, дешевые и дорогие, простые и замысловатые, всевозможные конские упряжки, карусели, новы ковчеги с полным комплектом «каждой твари по паре», скотные дворы и птичники, праздничные гуляния, дома в разрезе с обстановкой и обитателями и т. д. — все

зерцание их и игра с ними доставляли эстетическое наслаждение.

Создание формы и роспись оловянных фигурок — это отдельные, специализированные ремесла. Модели для литья гравировали умелые мастера — истинные художники. Они в совершенстве владели мастерством перевода различного графического материала — источника тем и мотивов пространственных макетов — в миниатюрный масштаб с сохра-

ного сада — не коллекционер. Для Кати Мелитонян это семейная реликвия и образчик антиквариата, представляющий культурно-исторический интерес. Но не только. Старое искусство пространственных макетов отвечает каким-то психологическим потребностям, не исчезнувшим с течением времени. Оловянный сад по-прежнему прекрасен. Он развлекает, улаживает взор, навеивает раздумья.



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. 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 Фотографы:	Белан В. А. Перчихина М. К. Холин В. Н. Белан В. А. Евстигнеев В. М. Онанов С. И. Поздняков С. Ю. Смедков Б. И.

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

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

Сдано в набор 6.01.86.
Подписано в печать 7.02.86
А07128
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Бумага мелованная
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10, 183
Тираж 34 500. Заказ 3226
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, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3 (340). 1986
Основан в 1957 году

В номере:

	1
Борис Угаров	За единство целей, творческих позиций
	3—5, 24—25 <i>Круглый стол «ДИ СССР»</i>
	Совершенствовать среду социалистического образа жизни
	6—10 <i>Мнения, суждения, споры</i>
Валентин Юрьев Вильям Мейланд Наталия Давыдова	Выставка московских художников — 85 Монументальная живопись Свидетельство роста или признак кризиса? Эксперимент, самообман или игра? На пороге нового этапа
	11 <i>Художественная жизнь страны</i>
Нина Василевская	Ленинградская зональная выставка — 85
	15 <i>Крупный план</i>
Тамара Зиновьева	Удостоено Государственной премии
	18 <i>Выставки</i>
Людмила Георгиева	Вариации цвета и пластики
	22 <i>Дизайн</i>
Алексей Леонов, Андрей Соколов	Космические вымпелы Галины Балашовой
	26 <i>Теория</i>
Вячеслав Локтев	О втором забытом призвании зодчества
	32 <i>Народное искусство</i>
Камилла Ли	Поэзия быта и проза мастерства (на материале экспедиции по Казахстану)
	36 <i>Ракурс</i>
Валдис Кавацс	Работы выпускников — в производство
	38 <i>В объективе КНР</i>
	Декоративно-прикладное искусство Китая
	40 <i>История</i>
Наталия Вулик	Античный сад
	45 <i>Публикации</i>
Константин Рудницкий	«Маскарад» Головина
	46—47 Газета «ДИ»
	48 <i>Страница коллекционера</i>
Т. З.	Оловянный сад