



343

6

1986

# Декоративное Искусство СССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
МУЗЕЙ  
И. И. А. НЕПРАВОСЛА





На 1-й странице обложки:  
Рукавишников А.  
«Лето в городе».  
Гипс, мрамор, роспись

На 2-й странице обложки:  
Цертели З. К.  
Тондо «Москва». Медь, эмаль



# Художники — XXVII съезду КПСС

## Москва. Весна. Выставки

ОТД. ИСКУССТВА И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ  
ПРОДУКЦИИ

Всесоюзная художественная выставка «Мы строим коммунизм». Центральный выставочный зал. Площадь 50-летия Октября, 1/9

Наглядная агитация, художественное проектирование, плакат. Выставочный зал СХ СССР. Кузнецкий мост, 11 и ВДНХ СССР

«Этапы большого пути». Живопись, скульптура, графика, плакат, сценография из собраний Государственной Третьяковской галереи и Государственной картинной галереи СССР. Государственная картинная галерея. Крымский вал, 10

Выставка гобелена и скульптуры «Страна моя». Центральный дом художника. Крымский вал, 10/14

Выставка плаката «Славься, Отечество». Центральный дом художника. Крымский вал, 10/14

«Художники в станице Привольная» отчетная выставка Международных творческих групп на базе колхоза им. В. И. Ленина.

Выставочный зал СХ СССР. Кузнецкий мост, 20

Как ни отсчитывать историю Манежа, старейшего в Москве выставочного зала — с 1831 года, когда здесь открылись первые выставки, или с 1957 года, когда здесь начали проводить выставки художественные, — история эта почтенна. Почти двести экспозиций за последние тридцать лет, шесть с половиной тысяч метров экспозиционной площади, двести шестьдесят тысяч посетителей в год. Перед нами — удивительная выставочная машина, громадный художественный ковчег.

Но и он не смог вместить всех работ главной всесоюзной выставки сезона «Мы строим коммунизм», посвященной XXVII съезду КПСС. Полностью использованы щиты и подиумы, превзойдена, кажется, даже плотность, достигнутая недавно на «Советской России», и все равно места не хватало. Графику показывали на проспекте Калинина, скульптуру и живопись на Уральской улице, оформительское искусство и дизайн на Кузнецком мосту.

Смотр наглядной агитации на ВДНХ. Выставки Центрального Дома художника на Крымском валу: политический плакат, гобелен, скульптура — с собственными названиями, но общей символикой. А раскрытые фонды Третьяковской галереи — «Этапы большого пути»? Словом, москвичам повезло. Этой весной на московских экспозиционных площадках на два месяца развернулась сверхвыставка современного советского искусства со множеством филиалов, разделов и подразделов.

«Мы строим коммунизм» — название столь широкое, что здесь оказались уместными все жанры, все цеха, все манеры и техники, представившие многообразную художественную жизнь страны.

На наших глазах собиралось это невиданное зрелище: поэтапно, от выставки МОСХ до «Советской России» — в Москве, на городских и зональных смотрах — во всех республиках. Как интересно постепенное сложение огромного выставочного организма. Такие экспозиции имеют территориальную, тематическую и временную многоплановость. Здесь встречаешь знакомые холсты и скульптуры, здесь за театральным — не столь уж богатым — разделом угадываются и выставка на Крымском валу, и недавний показ в этих же стенах, и ежегодные «Итоги сезона» в ВТО.

У Центрального выставочного зала особая роль. Это связующее звено и основа всех экспозиций-спутников. И не только потому, что здесь их цитируют, вводят в свою структуру, не только потому, что повторяются имена, а работы многих художников словно делегированы в Манеж с других площадок. Важнее то, ради чего это делается. Заявлено единство искусств, все мастера равны, все делают общее и важное дело, всем нашлось место под необъятной манежной крышей: живописцам и графикам, скульпторам и прикладникам, оформителям и дизайнерам.

Манеж не был, как привычно, изолированным островом искусств, он стал географическим центром и генеральным штабом весенних выставок. Именно здесь про-

верялись новые формы выставочной деятельности. В феврале тут открылась творческая мастерская молодых художников: опыт фестивальной студии и дней искусств убедил в привлекательности и зрелищности такой художественной работы. Уже в марте созданные ими живописные, графические и скульптурные портреты гостей и делегатов съезда вошли в экспозицию. За время своего существования выставка обрела новое качество — мы увидели на ее стендах лица зрителей, наших современников и героев дня.

Хорошо и умеренно, без претензий на главенство, собраны стекло и керамика. Показаны художественный фарфор, лаковые миниатюры, каменные вазы, кожаные переплеты и шкатулки, оформление торжественных шествий и спортивных праздников, проектные решения городской среды. На слайдах демонстрировались произведения монументалистов и художников интерьера. Декоративное искусство было представлено достаточно широко.

В этом, конечно, достоинство — иначе и быть не могло, так, видимо, и формулировалась задача. Но эта же всеохватность ведет к некоторым противоречиям, заметным как раз на примере прикладного искусства. Большой зал диктует свои правила: при отборе побеждают вещи более зрелищные, более «станковые» — иногда и в ущерб специфике ремесла. Так выстраиваются шеренги высоких цилиндрических ваз, напоминающие об экспозиции артиллерийского музея, так появляются в витринах медалипейзажи, медали-натюрморты и даже медали-триптихи, так простым кольцам заведомо предпочитают многодельные и хрупкие с высоким рельефом «кабинетные» ювелирные украшения. Если это и внимание, проявленное к художественному цеху, то скорее на уровне знака, строки реестра, нежели исчерпывающий показ существующих тенденций.

Куда больше повезло тем художникам, у которых оказалась запасная площадка, «малая сцена». Не пришлось судить об оформителях и дизайнерах только по макетам, допущенным в зал Манежа. Выставка на Кузнецком мосту продемонстрировала, насколько разнообразны задачи, ныне решаемые оформительским искусством: от проектирования интерьера литературного или исторического музея до благоустройства центра маленького украинского города, от реконструкции Дерibasовской до программы оформления XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Более того, работая «для себя», оформители постепенно переходят от обычной демонстрации макетов к созданию единого пространства своей выставки.

Скульпторы и мастера гобелена также имели собственную территорию — выставку «Страна моя» в Центральном Доме художника. Союз двух не простых для восприятия искусств оказался очень удачным. После контрастных сопоставлений плоскости и объема, цвета и фактуры, мягкого и жесткого любопытно выглядели и «пограничные» произведения: объемные гобелены, вязаные рельефы — теплые, шерстяные скульптуры.

Выставка плаката. Она была не столько продолжением немногих показанных в Манеже работ, сколько комментарием к ним. Выросли мастерство, изобретательность, полиграфическое качество, но ретроспектива советского плаката от 20-х годов до наших дней свидетельствовала о том, что это путь не только приобретений, но и утрат.

Пять лет прошло со времени предыдущей выставки «Мы строим коммунизм». За эти годы изменилось очень многое — и в жизни и в искусстве. Экспозиции, открывшиеся в феврале и завершившиеся в апреле, — прекрасный материал для искусствоведческих и социологических обобщений. В последние дни Манеж напоминал заводской цех. Вспыхивали лампы фотографов, светились белые зонтики-отражатели, на тележках развозили скульптуры. Для многих журналистов, художников, критиков эти выставки стали местом работы. Подождем их выводов и оценок. Московские выставки закрылись и начинают свою жизнь в фотографиях, книгах, статьях.

А. Т.





**Тамара Киршина**

Минск

В творческой судьбе Тамары Киршиной нет ничего необычного, скорее наоборот — она характерна для поколения. Учеба в художественном училище, затем в институте, участие в выставках и работа по специальности. И вместе с тем при более внимательном рассмотрении необычность все же есть. Необычен быстрый взлет, ранняя творческая зрелость. Определенную роль в ее судьбе сыграл счастливый случай. Композиции студентки Белорусского государственного театрально-художественного института привлекли внимание известного мастера-монументалиста А. М. Кищенко. Творческий контакт с Кищенко, освоение его художественных принципов позволили молодой художнице быстрее найти себя, определить свой собственный почерк. Киршиной было поручено оформление интерьеров кафе «Арбат», которое входит в комплексное решение среды района «Восток» г. Минска (автор генерального проекта А. М. Кищенко). Участие в такой работе было хорошей школой для молодого специалиста. В декоративно-монументальном оформлении она проявила творческую самостоятельность, умение связать отдельные элементы с общим замыслом, «архитектурность» мышления. Можно сказать, что этой работой Тамара защитила диплом еще до выпуска. Самая значительная после окончания учебы работа Киршиной также связана с оформлением интерьера. На этот раз интерьер гостиницы «Октябрьская» в Минске, терракотовое панно в сауне. Условное название композиции — «Древо жизни». Обращение к «вечным» темам требует смелости и новаторства, так как всегда рискуешь кого-то повторить или же, напротив, оказаться непонятым, если трактовка «вечной» темы ушла слишком далеко от стереотипа. В данном случае можно говорить о закономерной творческой удаче. Стиль — свободная пластика внутри жесткой

архитектурной формы. Композиция в целом и ее элементы сомасштабны интерьеру. Она состоит из 18 медальонов, расположенных в три яруса. Нижний и верхний «этажи» композиции — корни и крона. У корней — лесные звери, добродушные веселые существа, в кроне — певчие птицы с женскими головами. Напрашивается сравнение с легендарными сиренами и с птицей Сирин из русских сказок. Средний ярус — люди с инструментами в руках, может, музыканты, может, мастера. Это рассказ о мелодии, извлеченной из древа жизни. В керамике Киршиной ненавязчиво присутствует гротеск, о серьезном говорится с легкой улыбкой. Перед нами не притча, а сказка. Сейчас Тамара работает над монументальным панно для строящейся в Минске гостиниры «Беларусь». Работа еще не вышла из стадии картона. Но даже на этом уровне она впечатляет. Художница растет с каждым новым произведением. Не утратить в больших размерах декоративную пластичность помогает ей постоянное обращение к малой пластике, к утилитарным керамическим формам. Она главный художник Борисовского комбината декоративно-прикладного искусства — головного производственного предприятия Художественного фонда республики.

Петр Василевский



**Олег Лунин  
и Сергей Шмаринов**

Москва

Олег Лунин и Сергей Шмаринов в 1981 году окончили Московский художественный институт им. Сурикова, мастерскую К. А. Тугеволя. Творческая судьба для них сложилась счастливо. Они постоянные участники художественных выставок, авторы самостоятельных работ. Олегу чуть больше тридцати. Он в числе других представлял советских художников на Московском международном фестивале молодежи и студентов. В станковых работах главная его тема — внутренний мир современника во всей его многоликости. Образы его картин символичны, со сложной композицией, богато проработанным цветом. В поисках гармонии формы, в свободе и раскованности живописного языка он ищет опору в искусстве Возрождения и русской культуре начала XX века. Сергей Шмаринов — представитель третьего поколения семьи художников Шмариновых. Моложе Олега на семь лет. Выставлялся на республиканских и союзных выставках молодых художников. Его волнует стекло как пластический материал и графика как возможность в скупой и лаконичной форме выразить значительность жизненных явлений. Стихийную буйность живописного темперамента постоянно сомневающегося Олега дисциплинирует строгость и проницательность пытающегося все осмыслить Сергея. Разность характеров, но единомыслие в искусстве породили творческий дуэт, создавший первую совместную монументальную работу, которая отмечена серьезностью замысла и решения.

Она украсила здание издательства «Молодая гвардия», что и определило ее содержание и возможность пластической импровизации: история молодежного движения Страны Советов. Самое сложное, на наш взгляд, было найти самостоятельный выход из хрестоматийной плакатной броскости в решении этой темы. Работа подкупает именно тем, что наполнена искренним восхищением историей страны, ее героикой и свершениями. Сюжетная канва — это известные всем веки времени (Гражданская война, первые пятилетки, Великая Отечественная, современные трудовые будни) и уже созданные изобразительные знаки каждой из них, но личная причастность молодого современного поколения к биографии своей страны послужила творческим импульсом к возвышенному, романтическому ее прочтению. Витраж заполнил лестничные проемы пятиэтажного здания, и каждый шаг — следование на новую ступень истории. Вертикальная доминанта, контраст графически жесткого металла с матовой поверхностью стекла, свет, льющийся сквозь его пласти, рефлекссы красного, желтого, синего цвета создают ощущение праздника. Естественный свет, входящий сквозь стекольные объемы, сияет локальным цветом, изменяясь от времени суток, подчеркивая живописно-декоративную предназначенность витража. Здесь он не только скрашивает унылость и безликость архитектуры, но и наполняет здание живым дыханием истории. Достигнуто это не только профессиональным владением техникой, но и строгой отбранностью деталей с их содержательным смыслом. Молодые художники в этой большой работе показали не только умение видеть свой объект в архитектурной среде, но и найти пути ее преобразования, насыщения богатством изобразительного языка. Сейчас художники работают над объемной композицией для одного из консульств в Москве. Они активны, полны энергии и надежд воплотить свои новые замыслы.

Генриетта Гамалея



**Александр Сойфер**

Московская обл.

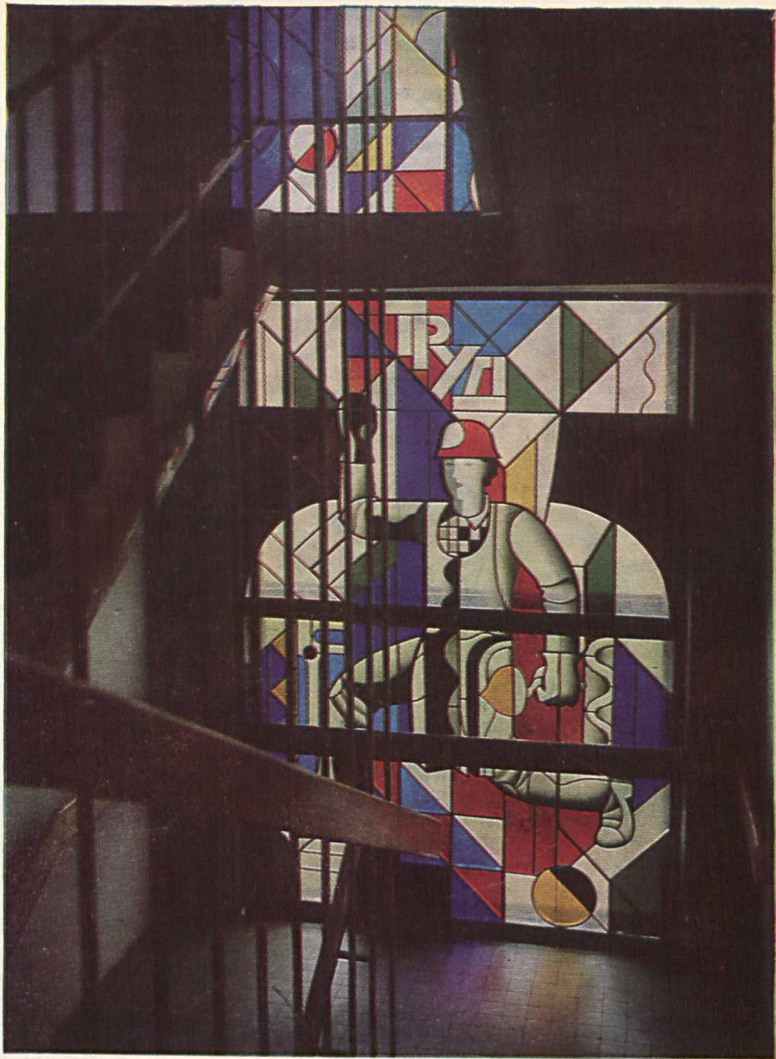
Длительный дефицит ковров машинного производства, с одной стороны, скудость тиражируемых образцов — с другой, упростили стереотипные представления о коврах. См рисунке как о «нечто ворсовом с красно-зелеными узорами-разводами». Торговля заказывала именно это и ни о чем другом не желала слушать. Попытки художников как-то разнообразить ассортимент орнаментальных композиций имели слабый резонанс у заказчика. Широкие возможности жаккардового ковро-



Т. Киршина  
Музыкант. Фрагмент  
композиции «Древо  
жизни» в гостинице  
«Октябрьская»



Декоративное панно  
в кафе «Арбат».  
Общий вид и  
фрагмент.  
Керамика



О. Лунг, С. Шмаринов  
Витраж в здании  
издательства  
«Молодая гвардия».  
Два фрагмента.  
Стекло, свинцовая  
пайка



ткачества практически можно увидеть только в выставочных образцах. Но люди в магазины ходят чаще, чем на выставки, и о коврах судят по тому, что есть на прилавке.

«Уже сегодня в наши дома может прийти не суррогат ручного ковра, а полноценное произведение декоративно-прикладного искусства, — утверждает Александр Сойфер, молодой художник Люберецкого коврового комбината. — Для этого есть все возможности. Нельзя работать по-старому, мы можем и должны продавать в магазинах вещи такого же уровня, как даем на художественные выставки!» Слова не расходятся с делом. Выпускник факультета прикладного искусства Московского текстильного института 1975 года, он заметно выделяется принципами работы. Считая машинный ковер прямым продолжением жизни древнего ручного ремесла, А. Сойфер страстно борется за расширение «прав гражданства» машинных изделий в искусстве. Во многом именно благодаря его усилиям к жаккардовому ковру начинает проявляться интерес у искусствоведов.

Хотя ковер как промышленное изделие поддается дизайнерским методам проектирования, все-таки он несет в себе больше, чем продукт дизайна. Это как бы вещь, живущая своей внутренней жизнью. Мы часто не понимаем древней семантики орнамента, однако осознаем, что это гораздо глубже, чем только «узоры». Ковер ограничен каймой, почти как живопись рамой. Но кайма не просто рама, но и неотъемлемая часть ковра, начало его содержания. «Для меня изделие, обладающее всеми технологическими свойствами ковра, но несущее только цветофактурные качества, ковром не является, — подчеркивает А. Сойфер. — Ковер — это не просто крупное цветное пятно, и его тема не должна без остатка растворяться в теме интерьера». В чем же специфика композиции, орнамента, колорита ковра?

Поиски графического языка машинного ковра, решений композиций особенно наглядно проявились в его работах «Лесная поляна», «Времена года», «Дубрава». За основной объект стилизации берется растительный мотив: дерево, цветы, травы. Растение — «дерево жизни» имеет у народов мира устойчивое смысловое значение с массой оттенков звучания, и автор, варьируя его, как бы нащупывает понимание этой символики современным человеком. Так появилась раскручивающаяся спираль в ковре «Сказка», круг — Солнце в «Праздничном». Вернуть читаемость и содержательную наполненность ковра — задача-мечта молодого художника.

Николай Бесчастнов



## Александр Варганов

Загорск

В 1977 году после службы в армии, окончив богородскую профтехшколу художественной резьбы по дереву, молодой мастер Александр Николаевич Варганов стал работать на фабрике

художественной резьбы в Богородском. Несколько лет трудился он над массовыми изделиями, а затем был включен в творческую группу, в задачу которой входило создание новых образцов для внедрения в производство. Подобно другим, обучавшимся в богородской профтехшколе, Александр Варганов усвоил обычный для современного Богородского процесса: лепку образцов в пластилине с последующим переводом их в дерево. В духе опять-таки сегодняшнего богородского промысла он сочинил двух- и трехфигурные жанровые композиции на темы русских сказок, басен И. Крылова, сказок А. Пушкина. Сценки эти подкупали остроумными деталями, отличались старательностью и чистой резьбой, но это не могло искупить возникавшего досадного ощущения известной вялости пластического мышления и сырой формы. В них удручали неясность задачи, какая-то безадресность. Станковая форма того, что генетически было связано с декоративно-прикладным искусством, не подкрепленная пластической самоценностью, оборачивалась претензией.

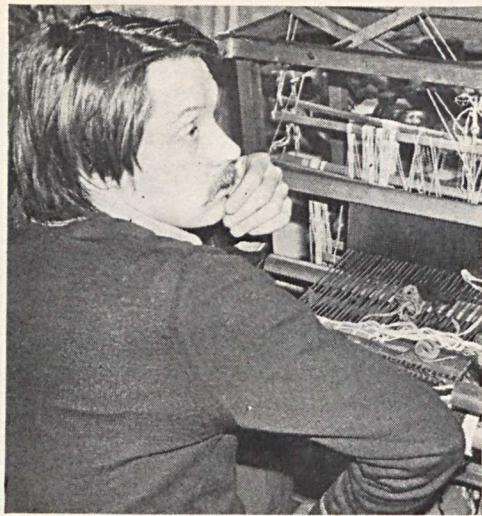
На этой стадии своего творчества Александр Варганов обратился к старобогородской пластической традиции, представленной в уникальной коллекции загорского музея игрушки прекрасными памятниками. Известно, что старая богородская игрушка-скульптура была настолько связана с поленцем-чуркой, из которой она была вырезана, что даже готовые «дамы» и «гусары», составленные вместе, восстанавливали круглый объем чурбака. Пластический лаконизм рельефа богородская резьба соединяла с пластическим богатством полнообъемной скульптуры. В этом — родовая особенность или, если угодно — тайна пластического чуда богородской игрушки-скульптуры. И использовал в своем деле народный мастер не пластилин или глину, не карандаш и бумагу, но поленец и топор, нож, впоследствии добавив к ним нехитрый набор стамесок. В поленец он задумывал вещь и в нем же — исполнял. Отсюда поразительная — полная адекватность образа возможностям материала и его исходной формы.

А. Варганов полностью перестроил характер работы. Молодой художник понял, что строгой формодиктующей дисциплины «богородского полена» не нужно бояться. Пересмотр обычных для сегодняшнего промысла принципов резьбы на этом не завершился. А. Варганов на основе традиции старобогородской скульптуры, которая в творчестве отдельных резчиков продолжалась до самого недавнего времени, резко демократизировал и саму резьбу. Он отказался от натуралистических тенденций, с конца прошлого века все усиливавшихся в богородском промысле, излишней детализации, ориентации на некий общий тон пластического языка забавных потешек-сувениров.

Художника увлекает забытый сегодня промыслом язык сергиевской, но по сути такой богородской (!) традиции резной «китайской мелочи». А. Варганов применяет острые художественные средства — асимметрию, гротескное обобщение, пластическую деформацию. При этом создаваемые художником образы чаще всего лиричны, теплы, гуманны, нередко интимно-камерны. Хотя есть в его палитре и другие краски. Полон пафоса «Салют Победы», драматичны его «Прощания. 1941 г.», скорбна монументальная, несмотря на свои малые размеры, группа «У вечного огня», полны задора участники «Фронтového концерта», не может не вызвать улыбку «микроскопический» развод «Войско на ладони». А. Варганов применяет крупнофасочную резьбу с преимущественным использованием топора и ножа, а не стамесок. В свое время замечательный загорский художник игрушки И. И. Овешков называл такой прием резьбы «широкими мазками ножом».

Казалось бы, особенных открытий здесь нет. Но с этими новыми вещами А. Варганова в довольно-таки застоявшуюся сегодня на промысле атмосферу, казалось, ворвался свежий ветер.

Виктор Соловьев



## Вiestурс Берзиньш

Рига

Молодые художники, пришедшие в искусство в конце 70-х годов, органично и творчески продолжают традиции латышского текстиля, созданные художниками старшего и среднего поколения. Минувший период становления школы, они сразу могут обратиться к поиску своего индивидуального стиля.

Одним из самых интересных художников среди молодежи Латвии является Виестурс Берзиньш. Он привлек внимание ценителей текстильного искусства самобытностью таланта и оригинальностью художественного мышления. В 1979 году он окончил Академию художеств Латвийской ССР и через три года был принят в Союз художников. Работы В. Берзиньша экспонировались на многих выставках в нашей стране и за рубежом. На II Биенале декоративно-прикладного искусства Прибалтийских республик в Таллине за работу «Пять узорчатых» он был удостоен I премии и большой медали. За выдающиеся творческие работы 1984 года был награжден медалью секции текстильного искусства СХ Латвии. Искусство В. Берзиньша вобрало в себя душевную простоту и эпический размах, характерные для латышского фольклора. Хотя художник не занимается иллюстрацией конкретных народных сюжетов или цитированием национального орнамента, фольклорность произведений В. Берзиньша очевидна. Эта черта определяется не умелым обыгрыванием этнографической формы, а самим мироощущением художника, глубоко чувствующего и понимающего мышление и эстетические нормы своего народа.

В образном решении его произведений отражается то слияние конкретности и условности, времени вечного и быстротечного, без которого немисливо воплощение народного мировосприятия. В то же время гобелены В. Берзиньша очень современны. Художник желает показать связь прошлого и настоящего, процесс неустанный разрушения и становления традиции во времени. Часто действие его гобеленов совершается в условном пространстве, в котором витают фрагменты орнамента. Время от времени эти «обломки» некогда целостной системы соединяются во что-то новое и конкретное — деву-солнце, облик юноши или целую группу, лица которых имеют портретные черты, а их фигуры, как и пространство вокруг, заполнены полосами орнамента. Этим приемом В. Берзиньш достигает не только декоративного эффекта, но и придает внешне статичным композициям внутреннее движение.

Как и большинство латышских художников, В. Берзиньш — ученик профессора Р. Хеймрата. Хотя непосредственных влияний учителя в его произведениях мы не найдем, в созданных им гобеленах больше, чем в творчестве любого другого молодого художника текстиля, прослушиваются «хеймратовские» интонации. Они проявляются в светлом, жизнеутверждающем звучании образа, в той немного наивной непосредственности, с которой автор вникает в чудо природы.



Он любит ее творениями и с равным уважением относится к прекрасному телу коня и зеленому листу папоротника. С любовью вытканы мельчайшие детали его гобеленов — будь то треугольный лоскуток каймы или падающая с небосвода звезда на дальнем плане композиции. Эта открытая радость творчества — еще одна черта, в которой чувствуется связь ученика со своим учителем. В. Берзиньш, как и все латышские художники по текстилю, тклет свои гобелены сам. При всех неоспоримых ценностях авторского исполнения оно имеет существенный минус: ткачество поглощает время. Пока в течение года руками художника создается гобелен, в его мыслях рождаются все новые и новые идеи, которым так и не суждено воплотиться в материале. Этот конфликт между ограниченностью времени и желанием делиться своей духовной энергией ощутил и В. Берзиньш. Он признался: «Я чувствую, что в гобелене не успеваю воплощать все свои идеи, поэтому хотел бы попробовать выразить их в живописи, графике или еще каким-то другим путем». Желание попробовать свои силы в других видах искусства говорит о том, что В. Берзиньш неустанно ищет новые возможности самовыражения и развития профессионального мышления.

Сандра Калниете



## Алла Власова

Москва

Не сразу после окончания Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) обратилась к оформительскому искусству Алла Власова. Занималась графикой, преподавала. Но уже первая работа в этой области — Олимпийский объект — Стрельбище в Мытищах — заставила заговорить о ней как об интересном и смелом молодом художнике. Автором найден удачный графически-плакатный ход для информационных стендов, указателей и всевозможных дополнительных элементов оформления — это обыгранные средствами искусства формы мишеней различных видов стрельбы. Решение дополнено колоритом, который обращает на себя внимание насыщенностью цвета и выразительным лаконизмом.

Важнейшей областью творчества А. Власовой стала работа для детей: оформление игровых площадок, интерьеров детских садов, иллюстрирование сказок. Она разработала целую систему преобразования типового здания детского сада в особый сказочный мир. Художник стремится превратить жизнь малышей, начало их образования в увлекательную игру. Объектами оформления становятся не только музыкальная комната (как это обычно делается), но и спальные, игровые помещения, столовая, лестничные площадки, переходы.

Столовая, которая зачастую служит и игровой комнатой, превращается путем несложных перестроек специальной кон-

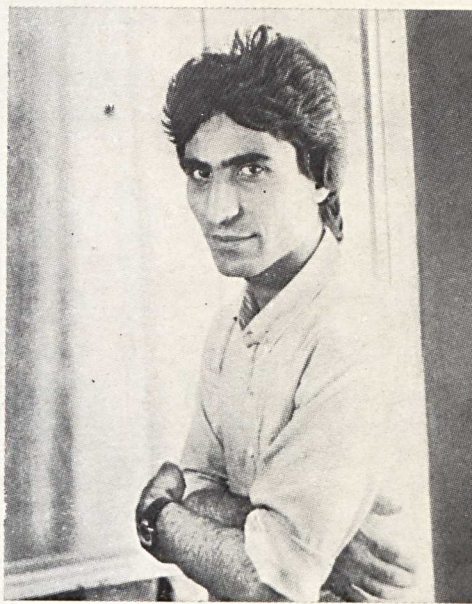
струкции в затейливый лабиринт с множеством маленьких игровых площадок. В спальней комнате с потолка спускаются пушистые колокольчики, которые могут зазвенеть тихо и мелодично, словно во сне. Пространство лестничных пролетов трансформируется с помощью тканевых драпировок с пейзажной росписью. На стенах помещений проектируются не только росписи, но и изобразительные панно из текстиля. Эта техника — изобретение автора, вариант аппликации, только выполненной по принципу стеганого одеяла, выпукло и объемно.

Алла Власова разработала интересную серию алфавитных картинок, которые включаются в общее оформление логопедической площадки. Художник обращается к своеобразному монументально-графическому решению каждого сюжета: изображается буква, окруженная персонажами, начинающимися с нее. И всякий раз буква получает новую интерпретацию — то это своеобразное «пейзажное окно», то начало написанного слова, то смешная «мармеладно-конфетная» конструкция, где основным динамическим средством являются переливы цвета. Автор в работе над алфавитом проявил себя не только изобретательным оформителем, но и одаренным графиком. Те же изобразительные приемы и колористическая гамма использованы им в большой серии иллюстраций к сборнику сказок В. Жилинских «Робот и бабочка» (издательство «Планета»).

Еще одной областью творчества Аллы Власовой является оформление общественных интерьеров. В магазинах женской и мужской одежды художник берет на себя задачу формирования магазина-салона нового стиля. Здесь автором создается система витрин, освещения, мебели, а в оформление интерьера включаются своеобразные декоративные композиции. В них найден особый выразительный художественный язык, условный, декоративный, с остроумным обыгрыванием деталей.

Сейчас Власова работает над принципиально новой для себя темой — созданием оформления музея Велемира Хлебникова в Астрахани. Эта работа сопряжена с изучением большого материала, с научно-исследовательской деятельностью. Но именно такая интеллектуально-художественная работа станет серьезным экзаменом и поможет раскрыть творческому потенциалу художницы.

Ольга Воейкова



## Адалат Байрамов

Баку

Адалат Байрамов делает фарфоровые блюда, пиалы, сярпушы — шлемообразные крышки для плова, чайники и щедро покрывает их миниатюрной живописью с изображением людей, животных, растений, архитектуры. Богатый орнамент разделяет изображения на отдельные клейма. Эти

блюда и пиалы рассчитаны на долгое, пристальное рассматривание сюжета, линий, фактур, бликов... Но не только красота вещей привлекает взгляд, обращает на себя внимание внятно и энергично заявленная в них программа: традиции миниатюры. Интерес к миниатюре обрел в настоящее время характер широкой тенденции. Азербайджанские, русские, узбекские миниатюристы ищут новые пути развития жанра. Поиск Байрамова интересен тем, что имеет историческую направленность. Он ищет новое в давно забытом. Изучая историческую литературу, он убедился, что миниатюристы обладали навыками универсальными — это были каллиграфы, иллюстраторы книг, декораторы дворцовых залов, тканей, утвари. Но пристрастность исследователя и художника вынуждает А. Байрамова искать в литературе и музейных коллекциях косвенные свидетельства и даже находить доказательства тому, что первоосновой миниатюры была фарфоровая дворцовая посуда. Тонкие многодельные росписи Байрамова на фарфоре — это как бы сегодняшнее доказательство того, что высокохудожественная бытовая вещь всегда актуальна в культуре: она сообщает прозаической ситуации «купол» духовности. Так неожиданно пафос историка и пристрастность художника привели Байрамова к самым острым проблемам современного прикладного искусства.

Примечательно, что в творчестве молодого художника отправной точкой служит история, что не случайно. В этом видится некий признак современных движений в искусстве. Так, в результате основательной исследовательской работы молодой художник открыл для себя региональные школы миниатюры, вник в своеобразие их художественной речи. Его привлекают наиболее архаичные школы или наиболее забытые пласты традиции, наибольшее число росписей выполнено в стиле уйгуро-китайской школы миниатюры — праматери жанра. Со знанием и вкусом интерпретирует Байрамов раннюю индийскую школу с ее опорой на народную стихию. С восторженным благоговением воспроизводит он царственное величие персидской миниатюры. Опора на разные по географии и времени традиции придает всей работе по возрождению традиции широту и многообразие, сообщает ей подлинную основательность — качества принципиально важные на этом ответственном этапе. Нужно отдать должное молодому художнику — достигнутое не удовлетворило его. Творческая воля понуждает не только возродить из небытия и повторить старые образцы, но и развить потерянную во времени традицию миниатюры, вернуть мертвому языку этого искусства гибкость разговорного. Пожалуй, росписи на блюдах «Медицина» и «Движение» наиболее полно соответствуют устремлениям автора. Роспись тут уже не замкнута в медальоны: царственный жанр миниатюры обнаруживает способность к диалогу с формой прозаической вещи. Включенная в их композицию каллиграфия на этих блюдах выглядит скорописью. Классическая застывшая композиция теперь тяготеет к протяженному действию. На фарфоре открылись поля блестящей глазури, роспись наполнилась воздухом, свободно потекла в пространстве. В лицах персонажей, их костюмах, позах, жестах проступили узнаваемые черты сегодняшнего времени. И все изменилось: стилистика миниатюры перестала быть целью, а стала средством художественного выражения. Находки А. Байрамова открывают перспективу, важную не только для его личного творчества, но и для целого направления поиска, который ведут художники республики.

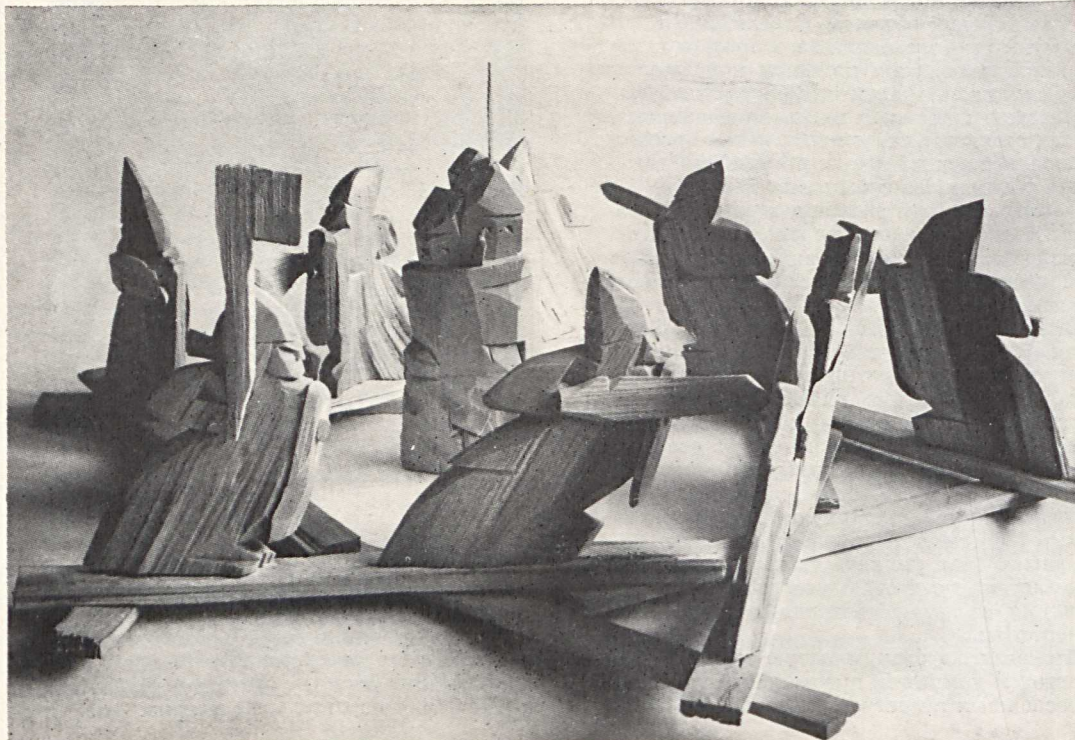
Место А. Байрамова в этом процессе определяется еще и тем, что этот совсем еще молодой художник пытается наследовать традицию не только в ее художественном проявлении, но во всей широте навыков духовной поведенческой культуры. Это проявляется даже в облике — сдержанный в жесте, неторопливый в слове, основательный в рассуждениях, кропотливый в работе — он строит личности пытается соответствовать классическим представлениям о каллиграфе,



А. Сойфер  
Ковер «Дубрава»  
Ковер «Сказка».  
Шерсть,  
машинное ткачество

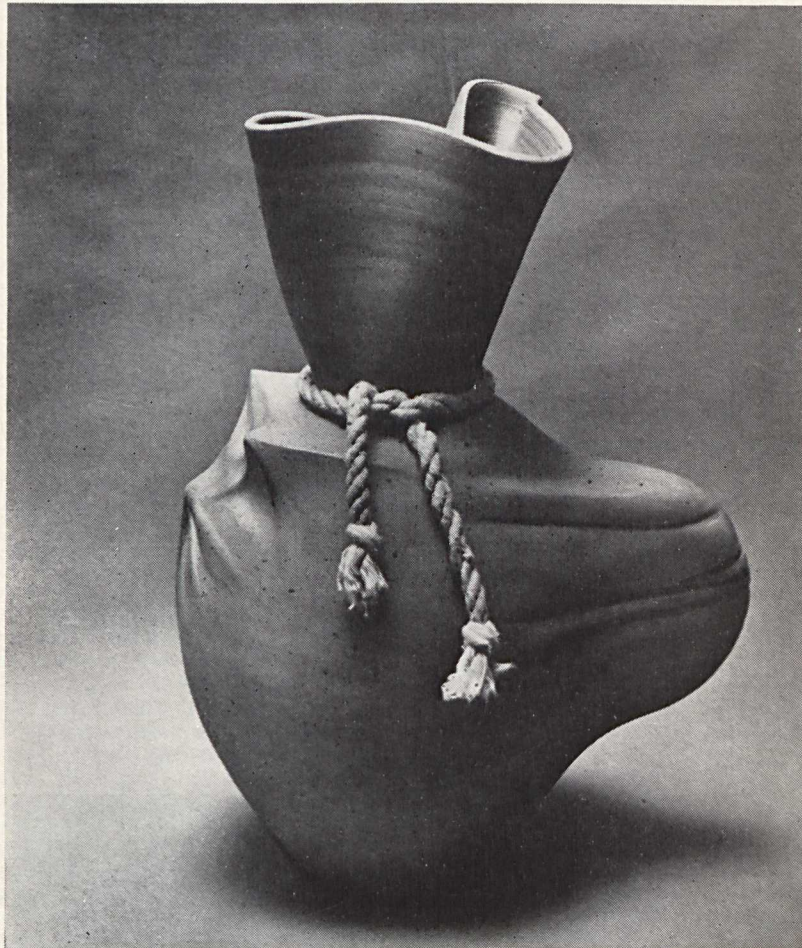


Н. Варганов  
«Садовник»  
«Войско на ладони»  
Дерево, резьба





Ю. Генерозова-Бугуева  
«Кот в мешке».  
Керамика  
«Сирин».  
Шамот, глазури  
Композиция «На тему  
часов».  
Шамот, глазури



Н. Варганов  
«Влюбленные».  
Дерево, резьба



миниатюриста. Актуальность поисков художника выдвинула его среди творческой молодежи как лидера целого направления. Организационно это выразилось в назначении его директором нового Центра миниатюры, созданного в республике.  
*Аделя Сафарова*



## Людмила Орехова

Москва

Путь Людмилы Ореховой — постоянный поиск и самой себя, и своего места, и возможности «показать прекрасного человека, живущего в гармонии с окружающим прекрасным миром». Непростой этот поиск заставил ее окончить музыкальное училище по классу фортепиано, затем стать драматической актрисой, работать в театрах Поволжья. Наконец, она поступила в Московский технологический институт и в 1982 году получила специальность художника декоративно-прикладного искусства. Несколько месяцев проработала на федоскинской фабрике лаковой миниатюрной живописи. Казалось бы, теперь топография ее исканий определилась. Но художественный голос Л. Ореховой не срезонировал в стилистических и технологических установках старинного промысла: на клавиатуре возможностей лаковой миниатюры она подбирает диссонирующие аккорды, стараясь обогатить их звучание смелостью исполнения.

Она разрабатывает в лаковой живописи жанр психологического портрета, пробует сюжеты из флористики и анималистики. Попытки дизайнерского подхода реализуются в работах Л. Ореховой то в ювелирных украшениях, то в панно монументального строя. Она постоянно обновляет и свои технические приемы, пробует писать миниатюры на оргалите, ДСП, эпоксидной смоле, многоцветную роспись — на цветных фонах. Сейчас художницу увлекает идея создания архитектурно-пространственных лаковых композиций. Орехова пытается освоить наследие не только масляных, но и темперных лаков. Из традиционных промыслов она перенимает те приемы, которые ей ближе. У федоскинцев — технику живописи, отточенную лаконичность пейзажа, когда один-два штриха рождают ощущение дерева, леса, времени года. У палешан — выразительную графику движения, строгую классичность силуэта. У мастеров — яркость и обобщенность колоров, их нежность и тонкую старомодную низированность. Однако стиль Ореховой не просто эклектически соединяет черты российских лаков. Новаторский темперамент вдохновляет ее на поиск своей собственной миниатюры. В творчестве Л. Ореховой уживаются работы очень разного уровня, в том числе и те, где увлеченность явно начинает довлеть над строгостью вкуса. Но все они привлекательны, даже трогательно искренностью и наивной верой в собственную правоту. Конечно, у профессиональной критики не

могут не вызвать сомнения художественные явления, эстетические параметры которых определяются размытыми вкусовыми критериями. Хотя, с другой стороны, известно, что наши эмоции меняются, как только явление отодвинется в прошлое и флер времени декорирует его. Мы благосклонно принимаем подобные явления, если они двухсот-трехсотлетней давности, признаем их законное место в системе представлений о художественной культуре того времени; они порой вызывают у нас чувство тихого умиления, а то и громкого восторга. Известная ретронаправленность — неотъемлемое свойство нашего эстетического восприятия. Поэтому судьба художественного произведения подчас даже не предопределяется мобилизацией всех способностей, таланта и вкуса мастера, его создавшего. Однако Людмила Орехова — человек действительно талантливый. А потому хочется посоветовать ей никогда не уповать на декораторские способности времени в надежде найти снисходительного ценителя через двести лет. Уже сегодня она может и должна соотноситься только с самыми высокими художественными ценностями.  
*Дмитрий Курсанов*



## Александр Какабадзе

Тбилиси

Молодой грузинский художник Александр Какабадзе не относится к числу тех, кто придерживается фольклорной тенденции, но это не означает недооценки им национальной традиции керамики. Его лишь беспокоит, чтобы традиция не приводила к ложной стилизации, не тормозила новаторских поисков, давала толчок современному пластическому мышлению. А. Какабадзе окончил отделение керамики Тбилисской Академии художеств в 1977 году, где его учителями были такие признанные мастера грузинского декоративного искусства, как Алде Какабадзе и Реваз Яшвили. С тех пор он живет насыщенной творческой жизнью. Работая художником в абхазской экспедиции в Тбилисском центре археологических исследований, А. Какабадзе увлеченно исследует образцы древней керамики. Кроме того, он занимается дизайном, увлекается живописью, принимает участие в оформлении спектаклей и концертов в Камерном музыкальном театре, обычно в содружестве с художником И. Парджиани. Но главная сфера творчества А. Какабадзе — создание декоративных керамических форм, которые неоднократно были представлены на молодежных, республиканских и всесоюзных выставках. Большой успех ожидал молодого художника на VII Международной выставке керамики в г. Валлорисе (Франция, 1980), где он получил диплом за декоративную композицию «Колхидские мотивы» (шамот, соли, глазурь). В этой композиции проявилось стремление А. Какабадзе к созданию обобщенных декоративных форм, предназначенных как для интерьера, так и для пленэра, к работе в шамоте с приближением его к фактуре камня, к бронзовым отливкам с гладкой поверхностью.

Декоративная керамика А. Какабадзе немного замкнута, статична, но тектоника ее формы определена, в ней чувствуются внутреннее напряжение, сила и, несмотря на малые формы, монументальность. В видимой простоте форм и объемов обнаруживается художественное совершенство пропорций.

А. Какабадзе ищет новые декоративные и технологические приемы, найденный же прием варьирует, добываясь его наиболее полного звучания. Сейчас он работает над особой конструкцией печи, в которой можно обжигать не только глину, но и фарфор, это — забытый в Грузии вид декоративного искусства. В творческом активе у Александра декоративные блюда, сервизы и сюжетные панно. У него несколько вариаций на тему «Три грации» (шамот, соли, глазури, 1979), где художника волнуют форма, фактура и цвет. Творческая неуспокоенность заставляет его обратиться к сочетанию керамики и стекла (например в виде витража на керамическом предмете).

Одно из последних начинаний молодого керамиста — создание скульптурной модификации музыкальных инструментов: струнных, духовых, ударных, решенных по принципу деревянных, но в оригинальной осовремененной интерпретации. Вместе с эстетической функцией они должны иметь прямое функциональное назначение. И, может быть, найдутся энтузиасты-музыканты, желающие создать ансамбль на необычных музыкальных инструментах.  
*Ирина Дзуцова*



## Ирина Лазутина

Москва

Ирина Лазутина занимается батиком — старинной текстильной техникой, которая сейчас обрела новые пути развития. По окончании Московского технологического института как молодой специалист она была направлена на Мытищинскую фабрику по росписи ткани. Труд на фабрике помог овладеть многими техническими приемами росписи, и уже тогда у Ирины появился особый интерес к батiku. А работа с 1977 года в производственном комбинате Торговой палаты СССР научила молодую художницу мыслить объемно-пространственными категориями, крупным масштабом, используя при этом многообразие технических средств ручной росписи (горячий и холодный батик, смешанную технику). Ткани с росписями И. Лазутиной стали включать в экспозицию выставок достижений техники и культуры, демонстрируемых у нас в стране и за рубежом. В основу произведений художницы обычно положено декоративно-живописное начало. Уже в первых больших панно «Апрель» (1978), «Море» (1979) для советской выставки в Лондоне, в триптихе «Космос» для международной выставки «Человек и его мир» (1981) в



Монреале, в панно в павильоне «Космос» на Международной ярмарке в Копенгагене (1983) она успешно решает тематические и художественно-декоративные задачи, умело организует пространственную среду экспозиции. Проблема общей выразительности большого текстильного панно в сочетании с декоративностью и условностью изображения постоянно занимает ее внимание. Наиболее показателен триптих «Космос» (1981).

Впечатление сказочно-фантастического зрелища достигнуто орнаментально-декоративными средствами, усилено цветовым решением. Темно-синее небо с переливами голубого, серого, черного, искрящиеся светила и охристая земля передают мощь и таинство космоса. Яркое, своеобразное, экспрессивное, как бы наполненное звуками современной синтезированной музыки это созданный фантазией художника мир.

Стремясь расширить возможности декоративного текстиля, И. Лазутина часто вводит в свои работы мотивы природы, геометрический и растительный орнаменты, архитектурные мотивы. Результатом таких поисков явилось большое тематическое панно «Москва» (1984). За него автор получила премию МГК ВЛКСМ на 15-й выставке произведений молодых художников Москвы.

Во всех крупномасштабных росписях И. Лазутиной удачно соседствуют, казалось бы, такие трудносочетаемые художественные качества, как монументальность и камерность, графичность и живописность, конкретность и условность. В последнее время она экспериментирует над расширением цветовой гаммы батика. В традиционный колорит (синий, белый, коричневый) неожиданно вводится розовый. Например, панно «Утро планеты» (1985), в котором розовые тона изысканных оттенков символизируют рассвет. Задуманное, лирическое настроение пронизывает серию камерных панно, выполненных в технике горячего батика, — «Ливень», «Ожидание», «Патриаршие пруды». В них автор выступает с тонкими поэтическими образами, пользуясь языком иногда ассоциативным, иногда условным, но всегда характерным своей декоративностью.

Эмоциональная по характеру, Ирина делает вещи на одном дыхании. Многие из них проникнуты чувством сиюминутного переживания, чаще всего восторженно-удивленного или глубоко лирического.

Наталья Сказина



## Юлия Генерозова-Бугуева

Ленинград

Керамистка Юлия Генерозова-Бугуева окончила ЛВХПУ им. Мухомовой в 1980 году, за пять лет сделала пять больших интерьерных работ, участвовала в десяти выставках. Эти краткие биографические факты «прочитываются» в характере ее работ. Во всем, что она сделала, чувствуются и высокий класс школы ленинградских керамистов, и художественное

мышление человека, начинающего собственную творческую судьбу в 80-е годы. Ученичество Юлии совпало с периодом становления и расцвета ленинградской керамики. Предшествующее поколение «бури и натиска» раздвинуло границы работы с материалом, остро ставило и ослепительно решало новые творческие задачи. Именно от старших товарищей по цеху, от наставника в училище — В. Васильковского переняла она умение свободно экспериментировать в материале, любовь к строго выверенным архитектурным формам.

Интерьерные работы художницы сделаны профессионально уверенно и грамотно, с учетом архитектуры и назначения помещений. Хочется выделить последнюю из них — панно из одиннадцати пластов для студенческого кафе в Новосибирске. Это произведение многих достоинств: динамичный и остроумный рисунок силуэтов девушек, поющих и играющих на разных музыкальных инструментах, прекрасный цвет — крупные пятна несмешанных тонов, создающие ощущение ясности и простоты, хорошо продуманная общая композиция. Но главное — пронзительная лирическая интонация, умение передать самозабвенность, с которой персонажи предаются музицированию. Рельефы художницы тонко вылеплены, что придает пластикам графическую выразительность. Оригинальный художественный эффект достигается в декоративной скульптуре «Сирин». Небольшими кусками керамического пласта «лепится» объем — тело сказочной птицы, ее оперение.

Надо заметить, что художница не занимается функциональной керамикой, источники, ее питающие, не в народном искусстве и не в природных формах, а в современной художественной культуре. И не только в работах ленинградских керамистов (хотя внутренняя связь с ними отчетливо прослеживается), но в живописи Леже, в керамике Пикассо, архитектуре, дизайне. Она особенно чутко воспринимает язык, слово. Привычная в керамике пластическая метафора совершает в работах Генерозовой-Бугуевой неожиданный поворот. Происходит своеобразная «реализация метафоры», то есть ей придается буквальный смысл, а в данном случае — конкретный пластический образ. «Человек в плену времени», говорим мы, а она создает такого человека — пленника, зажатого часовой пружиной («На тему часов»). Керамический механизм, поработивший его, столь симпатичен, что трагизм ситуации снимается. Тот же ход в композиции «Кот в мешке». Сосуд красной глины (не то крынка, не то и вправду мешок) деформирован так, будто там спрятан кто-то отчаянно орущий. В этой крайне лаконичной и шуточной работе ставятся непростые задачи — отношение пластики и слова, передача в керамике движения и звука.

В работах многих современных керамистов зритель настораживает не сам факт выхода за рамки функциональности в сферу «большого» искусства, но та сокрушительная многозначительность, с которой это делается. Юмор спасает работы художницы от малейшего намека на претенциозность. На первый взгляд, композиция «Персонажи» простодушна — к двум перевёрнутым сосудам красной глины прикреплены условные театральные маски. Опять метафора, шуточный образ современной керамики? Однако удача работы — в разрешении не только смысловых задач, но и пластических. Здесь верно найдена условно-обобщенная форма сосудов, выразительно характерны маски, красив цвет глины. Работа прежде всего радует глаз, а потом уже приглашает к размышлениям.

Кажется, что Юлия работает в обычных для сегодняшней керамики темах: карнавальных, литературных, игровых. Однако она сумела найти индивидуальную интонацию, которая проявляется не только в юморе, но в стремлении разрешить серьезные смысловые и пластические проблемы, в желании во всем «дойти до самой сути», что так свойственно молодежи.

Ольга Кабанова

## Два диплома на историческую тему

Трудно переоценить роль школы в становлении молодого художника. При этом важно не только где, но главное — у кого учился будущий живописец, скульптор, монументалист. Репин учился у Чистякова. Рерих учился у Куинджи, Аникушин — у Матвеева. Это говорит о многом... Ведь не только рисунку и композиции учит мастер-педагог, но и закладывает эстетические основы в сознание молодого художника.

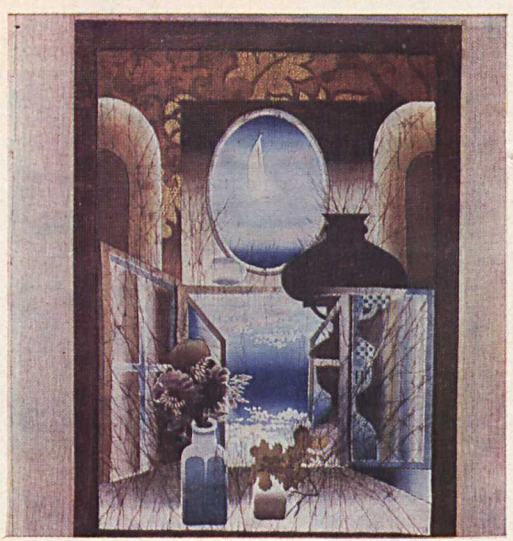
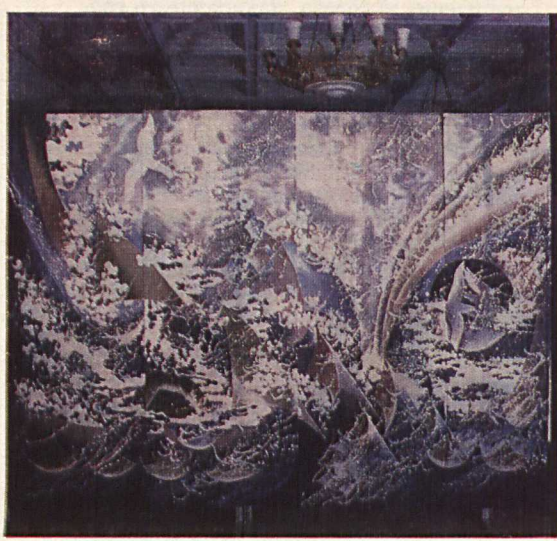
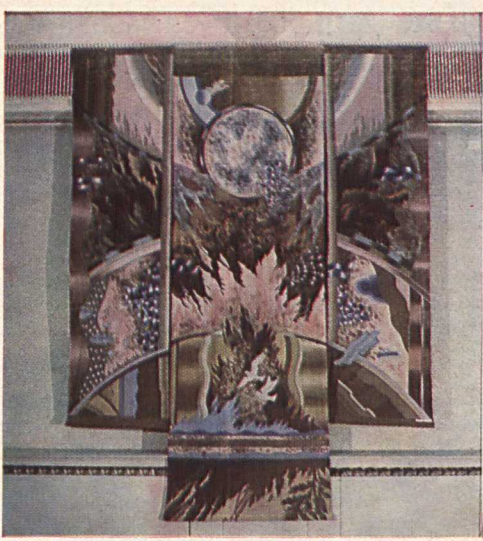
К сожалению, в нашем художественном образовании, особенно в области монументальной живописи, в последнее время преобладает нивелировка программ и методики обучения, ослабла роль личного начала, отчего мы наблюдаем ряд усредненно благополучных, но безликих выпускных работ.

В связи с этим стоит обратить внимание на монументальную мастерскую Института им. Репина, которой руководит действительный член Академии художеств СССР профессор А. А. Мыльников.

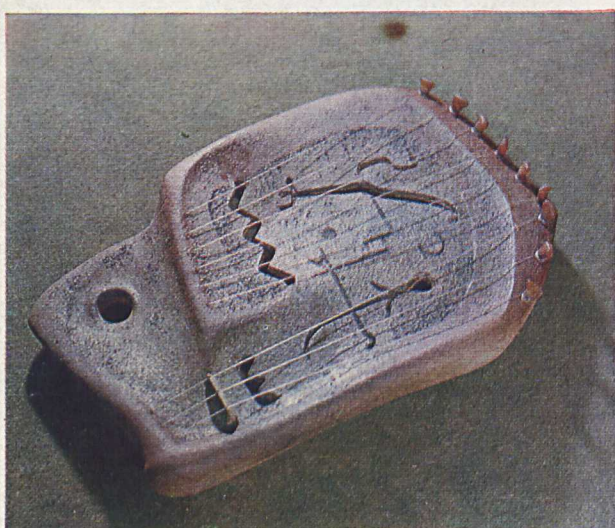
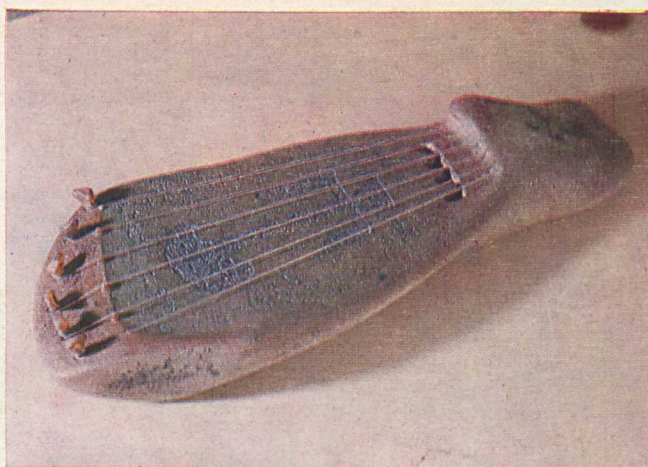
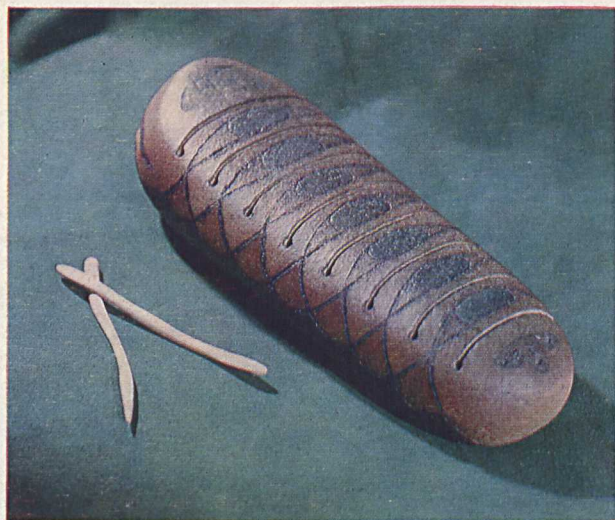
Воспитание художника-монументалиста ведется здесь на основе академического обучения искусству. Большое значение придается классическому наследию мирового и русского монументализма — в учебный процесс входят изучение и копирование древнерусских фресок и мозаик, живописи и росписей итальянского Возрождения. Самое серьезное внимание уделяется рисунку и композиции как «фундаменту» монументального решения. Важную роль отводит А. А. Мыльников формированию эстетических позиций молодого художника, воспитанию у него чувства художественной взыскательности, ответственного отношения к профессии монументалиста, призванного решать важнейшие задачи синтеза искусств. Дипломные проекты мыльниковской мастерской обычно выделяются серьезностью замысла, разнообразием исполнительских приемов, художественной законченностью, да и просто объемом сделанной студентом работы.

Из выпуска 1985 года представим два наиболее значительных диплома на исторические темы, их авторы отражают разные эпохи и, соответственно, опираются на разные пласты культурного наследия. Мозаика Александра Быстрова посвящена Древней Руси, Александру Невскому, битве на Чудском озере. В основе удачного решения лежит верное понимание монументальности самого содержания избранной темы. Выразительность большого картона (350×420 см) достигается глубоко продуманной, четко построенной композицией: две группы сражающихся — русские воины в островерхих шлемах и закованные в латы псы-рыцари — противостоят друг другу, сталкиваются в напряженном противоборстве. В центре — смысловая и композиционная кульминация: поединок Александра Невского с ма-









Стр. 10—11  
И. Лазутина  
Панно «Космос»  
Панно «Море»  
Панно «Окно»  
Х/б, горячий батик

Л. Орехова  
Панно «Метро»  
Лак, роспись

А. Байрамов  
Панно «Семь красавиц»  
Фрагмент

Набор для чая  
«Древний Восток»

Блюдо «На темы эпоса»  
 («Дед Коркуд»)   
 Фарфор, роспись

А. Какабадзе  
«Музыкальные  
инструменты»  
Каменная масса

Л. Орехова  
Шкатулка.  
Лак, роспись

А. Власова  
Оформление игровых  
элементов  
для детского сада



А. Быстров  
«Александр Невский».  
Картон.

Фрагмент в материале.  
Смальтовая мозаика

Проект оформления  
торцевой стены  
станции метрополитена



гистром, схватка двух всадников — столкновение масс, контрастность движений, силуэтов, колорита. Динамизм сцены усилен ритмом нацеленных копий, взметнувшихся стягов, хоругвей, четко обозначенных на золотом фоне мерцающей смальты.

В произведении удачно найдена мера исторической конкретности и условной героизации изображений. Благодаря монументальному построению, исторический сюжет возвышен до общезначимого смысла — защита Отечества от вражеского нашествия, борьба светлого начала с темными силами зла.

Нельзя не заметить, что молодой художник увлечен «классикой» и активно использует традиции итальянского Возрождения, что знаменитые монументальные батальные сцены Паоло Учелло и Пьеро делла Франческа являются для него образцами построения современной композиции. Но важно, что эти традиции становятся ступенью в достижении подлинной монументальности решения исторической темы.

Другой выпускник Павел Ковалев тоже посвятил свою работу исторической теме, но здесь иные содержание и время: «Северная ярмарка», прошлый век, предполагаемая роспись для этнографического музея. Совсем другой изобразительный язык, но общность школы предопределяет единство художественных принципов. Приближая жанровый сюжет к монументальному обобщению, автор трактует ярмарку как сцену народной жизни, как радостный щедрый праздник. Немалые трудности представляет «организация» большой плоскости панно (310×450). Художник находит интересное решение — многофигурной композиции придан рит-





# Жанровость и проблемы вида

Ольга Костина

В современном процессе видовых и жанровых взаимовлияний вызревает новая проблема — проблема утраты специфики того или иного вида изобразительного творчества. В скульптуре, мне кажется, она стоит наиболее остро. Это ощущение порождено тем, что пластика из всех искусств, условно говоря, наиболее ортодоксальна и во все свои самые значительные периоды отличалась устойчивостью видовых признаков.

Проблема эта пока что не лежит на поверхности и, на первый взгляд, относится к проблемам сугубо профессиональным. Но если взглянуть глубже, обнаруживается тревожащая, поистине «экологическая» сущность происходящего.

В пору бурного взаимообмена художественными средствами, когда одни виды стали посягать на привилегии других, скульптура, пожалуй, дольше, чем другие искусства, говорила по преимуществу своим собственным языком. Эти профессиональные позиции удерживались, на мой взгляд, во многом благодаря доминанте монументального мышления, определявшей развитие скульптуры в 60-е годы. Может быть, именно поэтому достаточно много «шума» наделала работа Д. Митлянского «8-е марта в оленеводческом совхозе» (1973), которая воспринималась как вызов монументальной ориентации в пластике и вокруг которой возникла дискуссия о дозволённой мере жанрового начала в скульптурном произведении. Позже, во второй половине 70-х — начале 80-х годов критика уже с удовлетворением констатирует размывание жанрово-видовых границ всех изобразительных искусств, в том числе пластики, что расценивается как расширение ее возможностей.

Лидерство в этом движении принадлежит московской скульптуре — первой нарушительнице спокойствия в жанрово-видовой «табели о рангах».

Свою лепту в разработку новых способов пластико-аналитического исследования действительности внес почти каждый из представителей «шестидесятничества» ядра московской скульптуры — Д. Шаховской, Ю. Александров, В. Вахрамеев, Ю. Чернов, Д. Митлянский, В. Думанян, А. Пологова и др. В законченную же концепцию новый метод художественного толкования жизни оформляется, пожалуй, в произведениях скульптора, относящегося к более молодому поколению, — В. Клыкова. Его работа «Старик и карлик» (1975) продемонстрировала как бы предельно возможную глубину внедрения фавулы в скульптуру. И — невозможность беспредельного развития пластики в этом направлении. Скульптор программно пошел здесь по пути повествования, обнаруживая перед зрителем откровенную «нескульптурность» некоторых композиционных приемов. Поэтому «Старика и карлика» можно рассматривать как критическую, в известной мере, точку в развитии современного пластического мышления.

С этого момента в образную ткань пластики все настойчивее входит теперь литература — часто как ведущая черта в содержательном осмыслении тематической основы. Да и сами темы скульптуры все чаще становятся подчеркнутыми литературными. Пушкин и Гончаров, Лесков и его герои, Венецианов и модель, Есенин и Муза, Сервантес в своем кабинете, венгерский скульптор Имре Варга у станка, Попков у мольберта, Гоголь с персонажем его повести «Вий»... Эта тенденция почти повсеместна и захватывает большинство скульптурных школ и центров страны. В наименьшей мере она получила распространение, пожалуй, в Грузии и Армении, в Латвии и Литве.

Желанию расширить круг интересов скульптуры, обратив их на все сферы жизни, сопутствует стремление скульпторов всеми средствами завоевать внимание массового зрителя к скульптурному жанру. Они стараются быть интересными, используя для этого всевозможные средства: тщательную разработку сюжета, детализацию изображений, введение в композицию атрибутов вещного мира, гротесковое заострение обликов персонажей. Современная скульптура провоцирует на пристальное разглядывание деталей (именно деталей, а не тонких пластических нюансов). Эти-то детали часто и делают зримым подразумеваемый смысл. Признаться, о скульптуре становится легче писать. Она теперь гораздо более проста, чем, допустим, египетская пластика с ее неизбывным канонам и повторяемостью композиций, перекладывается на слова.

Стремление к зрелищности — процесс, характерный сейчас для всех искусств. Оно является общим импульсом и для игровых приемов в монументальном творчестве, и для тенденций «подробничества» в книжной иллюстрации и т. д.

Раньше всех это проявилось в живописи. Скульптура же 70-х, а точнее, «семидесятников» была на



Т. Соколова  
«Бабка». Бронза



А. Арутюнян  
«Надежда».

первых порах более инертной в разработке конкретных тем и сюжетов. Историко-литературные новеллы Л. Баранова и жанрово-философские притчи В. Клыкова были скорее исключением из общего потока скульптуры, нежели олицетворением ее преобладающих тенденций. Сейчас, однако, скульптуру трудно упрекнуть в том, что она отстает от живописи в своем непосредственном переживании болевых точек современности.

Пример тому — выставка неоднократно экспонировавшихся вместе живописца Н. Нестеровой и скульптора Л. Гадаева (ЦДХ, 1985), творчество которых роднит обнаженный лиризм мироощущения. Мотив дороги, общий для произведений обоих художников, обнаруживает в них «зачарованных странников», странствующих в мир душевных уединений, в мир детства. Это из него в произведениях Нестеровой всплывают ушедшие, но все же не забытые атрибуты, типажи, пейзажи. И мятущиеся в теньках одиночества герои на одних картинах художницы в других ее полотнах находят душевное успокоение при встречах с близкими их сердцу природой, интерьером, вещами. Примерно то же и у Гадаева — смятенная озабоченность одиноких путников-старцев, словно устремившихся на поиски очага или душевного тепла, смирятся воспоминаниями о «малой родине», об ощущениях детства.

Я намеренно подчеркиваю содержательную общность художников, ставшую особенно заметной на этой выставке. То, что в искусстве Нестеровой было давно, — стремление проникнуть в недра тревожного, склонного к рефлексии самоощущения человека, теперь в полную силу проявилось и у Гадаева. Сюжеты его произведений становятся конкретной. И как следствие — от чисто пластического языка он переходит к повествованию. Его работы последних лет почти неожиданно (в контексте его творчества) литературны. Например, «Манекен» (1984), который прямо-таки напрашивается на словесный аналог, причем достаточно многословный. Расширяя «сферу влияния» пластики, запечатлевая временное, проходящее, бередящее сознание зрителя своей сиюминутной значимостью, автор сужает вариантность восприятия своих работ, апеллирует к интеллектуальному постижению зрителем образа.

С развитием интеллектуальной стороны современного образа созерцательность как компонент зрительского восприятия, как «энергетическое» начало чувственного отношения к произведению все отчетливее отходит на второй план. Не вдаваясь глубоко в обсуждение причин этого процесса, ограничусь лишь некоторыми замечаниями, касающимися скульптуры.

Так, в московской пластике последних лет и в тяготеющих к ней скульптурных центрах, являющихся наиболее ярким выражением интеллектуализма, заметно уменьшилась доля традиционной «вечной темы» — темы обнаженной натуры. Реже стали появляться на выставках и фигуративные композиции, не связанные с конкретным сюжетом, а воплощающие сосредоточенность художника на духовной сущности пластического бытия человека.

Меняется и отношение к материалу. Теперь, например, скульпторы, особенно молодые, реже работают в твердом, трудоемком, «вечном» материале —



камне. Все большую популярность приобретает шмот — материал подчеркнуто рукотворный, требующий точного движения и провоцирующий на экспромт. В нем заложены большие декоративные возможности, и некоторым мастерам, например М. Житковой, удается выявить его архитекторно-организующую сущность. Но в шмоте есть и другое. Он влечет к запечатлению сиюминутного, изменчивого, частного, и именно эта сторона специфики материала эксплуатируется художниками. Все излюбленное становится малая пластика, способная, как никакая другая, отразить в разнообразии сюжетов и тем многогранность проявлений жизни и деятельности человека.

Я далека от утверждения того, что всякая тема не может быть предметом скульптуры. Темы, вероятно, могут быть разными, но их интерпретация должна стать пластической самоценной. Скульптура как источник пластико-динамической энергии, как предмет активного созерцания и осязательных ощущений — вот что составляет специфические основы вида. Один из крупнейших современных скульпторов Италии Мессина в своей автобиографической книге пишет, что все изобразительные искусства, а пластика — в особенности, нуждаются в том, чтобы их «знали лично». Поэтому, хотя в музеях и запрещено «ласкать» скульптуру, было бы хорошо наслаждаться ею, кроме как через зрение, еще и через прикосновение. Именно эти, чувственные качества, понятые не как абстрактные категории, а как конкретные профессиональные задачи, являются живыми носителями любой, самой что ни на есть сложной образно-содержательной концепции. В последние же годы скульптура становится скорее поводом для размышлений, нежели источником переживаний.

В современном процессе станковизации и жанрового обогащения скульптуры, несомненно, кроются большие возможности для художественного овладения ускользающим мгновением, для точного формулирования волнующей художника мысли, для приобщения пластического образа, как писала Н. Дмитриева, «к миру интеллектуальных, ясно очерченных идей»<sup>1</sup>. Но, видимо, не случайно, что при всей неограниченности сюжетно-жанровых возможностей пластики открытие глубин человеческого духа в них стали не так уж часты. Характерно, что на Первой Всесоюзной выставке скульптуры при всем видимом обилии портретов было не много образцов этого жанра, которые бы отражали действительно углубленное художественное познание человека в специфических «скульптурном» смысле — то есть когда человек не только раскрывается во всем индивидуальном своеобразии своих духовно-психологических проявлений, но и приподымается над реальностью, извлекается от суетного, видится с большого расстояния.

Широкое вхождение в орбиту внимания скульпторов «просто человеческого» как бы укорачивает дистанцию между художником и предметом его поэтических интересов. И проходит это далеко не безболезненно. Когда-то в «Достоевском» Л. Баранова замкнутость духовного мира образа отдаляла произведение от зрителя и — манила его своей внутренней тайной. Теперь же Баранов смотрит на своих героев с рискованно близкого расстояния, откуда все открыто зрению. А рассредоточение авторского внимания на деталях как бы уменьшает масштаб видения исторических персонажей (например, в композициях для фойе Красноярского театра оперы и балета, выполненных совместно с И. Савранской, 1978).

Измельчением масштаба взгляда на человека обобщаются и скульптурные расказы Д. Митлянского. В его работе 1972 года — «Памяти моих одноклассников» при всей станковой индивидуализации обликов героев было то воздержание от случайного, внепластического, при котором авторское чувство не проговаривалось, не декларировалось, а выражало себя через напряжение пульсирующей поверхности формы, как бы изнутри скульптуры. В одной же из его недавних работ — «Наш класс 9 мая 1983 г.» изобразительная переизбыточность и натуралистичность деталей, рожденные желанием все показать и досказать до конца, снижают высокую поэтическую ноту той же темы, темы реквиема.

Возвышенность, отречение от суетного лежат в основе природы скульптуры. Эта природа требует приподнятости интонации авторского высказывания. Решая в искусстве актуальные проблемы времени, необходимо помнить о специфически видовом — высоком, вневременном предназначении скульптуры. О той вневременности, которая в лучших образцах пластического искусства идет бок о бок с неповторимым, индивидуальным, частным, как это было (позволю себе исторический пример) в статуях донаторов из Наумбургского собора. Можно ли расчленив в них острохарактерное и типическое? Или отделить широкое понимание средневековым художником человеческого достоинства от точного вчувствования в характер и настроения каждого персонажа? Можно ли не изумиться выражению утончайшего лиризма внутри канонической композиции? И как определить грань, разделяющую станковое и монументальное в трактовке образов?

Взаимосцепление противоположностей — общего и конкретного, монументального и станкового, статического и динамического — составляет внутреннее таинство скульптуры. Неясное, оно угадывается чувством, мышечным напряжением, нервными окончаниями кожи. Фабула, одежда, атрибуты среды, мимика лиц — все это, говоря словами Марины Цветаевой, «видимое — цемент, ноги, на которых вещь стоит». Далее ее же словами: «Поработить видимое для служения невидимому — вот жизнь поэта». И вслед за Цветаевой же, говорившей: «поэтов-бытовиков — нет», хочется сказать: скульпторов-бытовиков — нет.

Я не отрицаю жанр в скульптуре. Но скульптура как искусство рождается только тогда, когда в ней присутствует нечто более чем только жанр. Когда имеется пластическая тайна, распознавание которой открывает содержательные пласты, поднимающие образ над обыденностью.

Есть скульптура, и есть Скульптура. Проблемы сиюминутной жизни могут порождать скульптуру. Она — продукт «натурального обмена» художника и действительности, его непосредственной реакции на мир. Эта реакция часто приобретает гротесковый или еще более упрощенный, анекдотический характер, обнажая комическое и снимая пафос утверждения позитивных начал, являющийся неотъемлемой, характеристической чертой скульптуры. Анекдот, как литературно-фольклорный жанр, может быть точен в своей безжалостной анатомии какой-либо житейской ситуации, но это не дает ему права быть причисленным к большой литературе. Так же и в пластике. Зоркость, точность, психологическая угаданность и анатомирование ситуации или характера не всегда делают скульптурный этюд Скульптурой.

Активизация зрелищного начала в искусстве 70-х годов, несомненно, приблизила пластику, как и другие виды, к зрителю, создало вокруг нее атмосферу большей человеческой заинтересованности. Но не слишком ли резким в профессиональной среде стало разделение понятий «монументальное» и «станковое»? Жизнь не быта, а духа — основная, как бы растворяющая в себе все другие, тема скульптуры — и монументальной, и станковой. Она требует внеутилитарного, возвышенного, бережного отношения к форме, к ее пластической суверенности. В последние же годы мы часто видим, как неспецифически понятый станковизм уводит от той пластической «грамоты» (цельность, чистота, сила, самостоятельность в пространстве, внутреннее напряжение формы), которая как бы заново осваивалась в процессе гуманизации среды и монументальных исканий в 60-е годы.

Оставим в стороне вопрос о продуктивности поисков в области формообразования, среды и синтеза искусств в то время. Важно, что в этом направлении активно работала творческая мысль художников. Именно тогда в процессе работы над архитектурно-скульптурными ансамблями искали связи скульптуры и городского окружения, законы выразительности объема в пространстве, композиционные приемы активного воздействия формы на человека и среду. Новыми глазами в эти годы была увидена скульптурная классика, особенно вещи с ярко выраженной



И. Блюмель  
«Семейный альбом».  
Дерево, роспись



А. Сотников  
«Весна». Фарфор



архитектоникой. В арсенал профессионального переосмысления входит творчество как отечественных мастеров — Мухомой, Матвеева, так и зарубежных — Бурделя, Майоли, привлекавших пластической логикой своих произведений, теоретическими концепциями, масштабами конструктивно-архитектонических устремлений, идеей создания «большого стиля». И если тогда станковая скульптура ориентировалась на монументальную, то сегодня она оказывается чуть ли не в оппозиции к ней.

Воссоздание современным художником мира камерных переживаний во многом обусловлено стремлением завоевать потерянное доверие зрителя, отлученного от скульптуры псевдозначительностью множественных образов ложно понятой монументальности. Но сколь бы интимен ни был лирический мир пластики, он должен вмещать в себя память о прошлом и будущем Скульптуры — о ее исконно видовых и вечных законах.

Подлинно человеческое, даже в максимальном приближении, видится масштабно. И подлинная пластика, даже малая, в своих лучших произведениях заявляет о себе весомо и крупно. Любой, самый частный разговор о человеке в скульптуре достоин быть «отлитым» в адекватную человеческому достоинству форму. Это утверждение отчасти метафорично, но оно продиктовано желанием напомнить, что «здоровое» чувство монументальности, понимаемой неформально, выводит скульптуру в плоскость подлинно гуманистического, большого искусства. И современная скульптурная практика — богатая среда для любых гипотетических профессиональных мечтаний.

<sup>1</sup> Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., Искусство, 1962, с. 123.

## Новому времени — новая образность

Мюда Яблонская

Скульптура, как известно, воспринимается трудно. Даже в традиционных своих формах. Современная же станковая пластика, и в частности московская, обнаружившая стремление к новой образности, резко обострила проблему восприятия. И это при том, что особенностью новой тенденции стало увеличение роли жанрово-образительного начала. Самая молчаливая из Муз делается все разговорчивее, а слышат ее все хуже. И не только обычный зритель, но и профессиональная критика. Оценки и суждения, высказываемые по поводу одних и тех же работ, расходятся нередко противоположным образом... Непонимание провоцирует к неприятию любых новшеств и любых нетрадиционных ходов в скульптуре. Все говорит о том, что назрела необходимость разобраться в природе процесса «станковизации станковой скульптуры». Как возникло и куда ориентировано это движение? Что привнесло оно в развитие современной пластики?

Пути искусства не бывают жестко прямолинейны. Их график сложен и прихотлив, включает сломы и повороты, движение и остановки, возвращения и преодоление... Однажды наша станковая скульптура уже прошла искус станковизма. И именно на пути его преодоления и высвобождения из тумана эмпирической описательности сумела выйти к новым завоеваниям. С тех пор все реже возникали разговоры об отставании скульптуры от живописи и графики. Все чаще начали поговаривать о лидирующей ее роли в искусстве последних лет. Удовлетворимся спокойной констатацией: скульптура утвердила свою видовую специфику, прочно заняв место в ряду других искусств.

Изменение направления, таким образом, стимулировало и динамизм движения, придав ему ускорение, которое позволило скульптуре в короткие сроки вернуть утраченный в какой-то момент авторитет. Процесс этот длится уже три десятилетия. И у нас нет оснований отделять искания последнего времени от всего предыдущего развития этого движения, как, скажем, было на рубеже 1950-х — 1960-х годов. А вот задуматься над характером и причинами расхождения исканий внутри единого некогда процесса самое время.

Многим из нас памятно время 60-х годов с его атмосферой, насквозь пронизанной токами обновления. Открывались новые перспективы, определялись цели и задачи. Героика будней вернулась в искусство, принесла с собой и новые образы, и новый пафос. Пафос великих преобразований и больших свершений. Пафос всеобщей монументальности. Под знаком и влиянием этих настроений рождалась новая эстетика, велись поиски предельного обобщения и упрощения форм. Большая правда рождала «большую» форму.

В скульптуре этот поворот был облегчен существованием непрерывной пластической традиции, концентрируемой в творчестве А. Матвеева и работах его последователей. А широкий размах градостроительства и развернувшееся вслед за ним интенсивное развитие монументальной и декоративной скульптуры не только закрепили процесс «монументализации» станковой пластики, но и, до известной степени, абсолютизировали его.

Это имело свой положительный смысл, привив интерес к работе над формой, воспитав вкус к изучению закономерностей ее организации. Но была и другая, оборотная сторона у этого процесса. В сложившейся ситуации возникала реальная угроза разворота станковой пластики во всеобщем монументализме, сужения ее реакций на многообразие жизненных событий и явлений, а в конечном счете и опасность утраты ею собственной специфики как вида. Призванная противостоять антискульптурной косности предыдущего периода, эта тенденция снова, хотя и по-иному, поставила проблему выбора самостоятельного пути развития станковой скульптуры.

Не случайно здесь раньше, чем где-либо, началось «затухание» новаторских амбиций. Процессы «заглублялись», утрачивая внешне полемические черты. Но развитие не останавливалось. «Тихий период» оказался на деле периодом накопления нового опыта и нового качества. Утомленная маршевым походом всеобщей монументальной декларативности, скульптура обратилась к негероической действительности, внимательно вглядываясь в жизненные реалии, заново постигая красоту простых человеческих чувств.

Новые принципы образного анализа вносили изменения в пластическую речь скульптуры. Возрождается интерес к повествовательности рассказа, который теперь проходит не в отрыве от формальных задач, а через пластическое выявление.

Характерно, кстати, что новое движение практически формировалось и формулировалось в творчестве тех же художников, которые были в числе основоположников «сурового стиля», а позднее и в работах таких чутких к пластическим задачам мастеров, как А. Бурганов, Л. Баранов. То, что именно они, а не те, кто оставался в стороне от процессов, вызванных к жизни рубежными 60-ми годами, спустя десятилетия оказались зачинателями нового периода в его развитии, крайне важно для уяснения произошедших перемен.

Это свидетельствовало, во-первых, об органичности протекания процесса, об уточнении принципов, а не подмене их новыми. Здесь не было движения назад. Оно и не могло быть таковым у мастеров, прошедших основательную школу «сурового стиля». Но и прежним оно уже не могло оставаться.

Что нового пришло в скульптуру с этого времени? Накопление шло постепенно. Каждый из скульпторов вносил что-то свое, пополняя искусство большими и маленькими (но тоже важными) открытиями и достижениями. Однако в целом движение развивалось в определенном направлении: по пути конкретизации скульптурной формы, акцентировании ее эмоциональной выразительности и индивидуальной неповторимости.

Существенные изменения коснулись взаимоотноше-



Т. Соколова  
«Амазонка». Шамот



О. Комов  
«Портрет испанки». Мрамор



ний пластики и пространства. Между ними стали возникать новые связи, которые, усложняясь, разрушали жесткость веящих разграничений между ними. Пространство стало таким же материалом, как и скульптурный объем. Оно обрело свои формы и свою пластику. В азарте борьбы за овладение пространством были и издержки. Но крайности отмирали, не получая развития, а все ценное прочно входило в арсенал средств современной скульптуры. И уже трудно сегодня представить ее без и вне опыта таких, например, работ, как «Физики. Профессора и студенты» Д. Митлянского, «Мальчик, которого не боится птицы» А. Пологовой, «Мужчины и дети» Н. Жилинской и др.

Одновременно же шло нарастание жанризации скульптуры. Сюжет обрастал подробностями и собственным пространством как род интерьерного поля («Семья Древних» В. Вахрамеева, «Орган» В. Думаняна, «Портрет художника Кочейшвили» А. Пологовой, «Поэтесса. Анна Ахматова» Н. Богусевской, «Художник и модель» Д. Митлянского, «Сыновья» А. Бурганова, «Перед зеркалом» Л. Кремлевой и др.).

Форма конкретизировалась, становилась все более узнаваемой. Лепка тщательно прорабатывалась. Разнообразно в структуру пластики вводился цвет. Нарастание вещной предметности сопровождалось расширением палитры материалов, их смелым использованием в разных соотношениях и комбинациях.

Сами по себе все эти приемы не новы в скульптуре. И не противопоказаны ей. Каждое время лишь делало свой отбор художественных средств, извлекая те качества, которые отвечали его задачам и его представлениям о «художественности». История знает как высочайшие достижения на пути «станковизации» скульптуры, так и обратные им примеры. Причем именно эти последние наиболее свежи еще в памяти наших поколений. Но даже боязнь повторения ошибок не остановила этого движения. Тревогу сегодня в основном высказывают критики, а не скульпторы, которые все смелее и настойчивее продолжают свой путь в том же направлении.

Трудно согласиться с теми, кто видит в нынешней ситуации лишь повторение чего-то уже бывшего и однажды себя дискредитировавшего. На самом деле современный «станковизм» станковой скульптуры явление по-своему уникальное, характерное для данной ситуации со всем стечением ее обстоятельств.

На это указывает, например, сильное проникновение в скульптуру сценических качеств. Термин «сценичность» в отношении к произведениям изобразительного искусства был сформулирован давно. В. А. Фаворский, к примеру, говорил, что каждая истинно художественная вещь должна быть завершена как вещь сцены. Однако только теперь сценичность в скульптуре стала программно осознаваемой и последовательно реализуемой.

Она проступает в особой организации и в тесном сцеплении всей совокупности элементов художественного произведения — пространства, формы, ритма, цвета... В определенном смысле «сценичность» в скульптуре можно соотносить с понятием «декоративизм». Во всяком случае они тесно связаны между

собой. И оба одинаково важны для характеристики современной станковой скульптуры, о которой мы говорим. Почти конкретные ее вещи в почти реальном ее пространстве нуждаются в особых мерах для устранения рецидивов натуроподобия. Присутствие этих качеств дает необходимую степень образной отвлеченности и необходимую дистанцию между реальной предметностью и образной реальностью произведения. Эти качества, как наиболее сущностные, наполняют особым содержанием образы, создаваемые Д. Митлянским, Т. Соколовой, Л. Берлиным, А. Горяиновым, А. Соскиевым, А. Рукавишниковым, А. Пологовой.

Именно они являются определяющими для характеристики художественности современной станковой скульптуры. Посредством их достигается выход на новый уровень образной интерпретации действительности, без которого немислимо поступательное развитие искусства и которое, в конечном счете, определяет его плодотворный смысл.

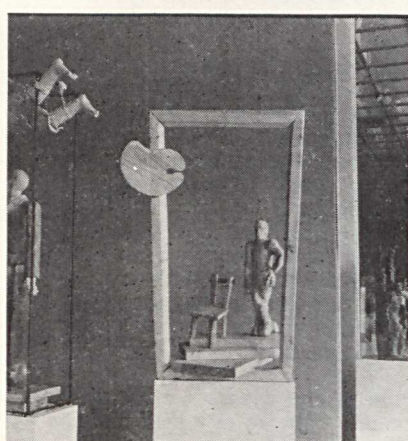
Собственно, всякое изменение эстетических принципов внутренне обусловлено этой потребностью. В формах искусства время выражает себя и через них себя осмысляет.

Скульптура в этом процессе всегда занимала особое место, сохраняя по отношению к действительности дистанцию, достаточную, чтобы, не порывая с ней связей, быть одновременно и как бы над ней; чтобы видеть не только то, что происходит здесь и сейчас, но и всю панораму событий; не рассказывать, а представлять ее в адекватных своему представлению о ней формах и образах.

Сегодня это соотношение существенно изменилось. Станковая скульптура решительно нарушает установленную традицией дистанцию, беря на себя функции, ранее ей не свойственные: рассказывая, переживая, иронизируя... Она стала разговорчивее, что нашло выражение не в многословности, но в многосмысленности разговора со зрителем.

Сосредоточивая внимание на внешнем, на видимостях, ее часто рассматривают как иллюстрацию к тексту, а не самый текст. Вот почему одних — не затрудняющих себя отысканием закодированных в пластической форме смыслов — новая скульптура привлекает как эффектное и занимательное зрелище. Других — меряющих ее мерками традиционной пластики — эти же качества отталкивают. Но и в том, и в другом случае налицо непонимание того сущностного, что составляет действительное содержание и подлинную ценность новаций станковой скульптуры.

Настойчивость, с которой скульптура пробивается к зрителю, усилия, которые тратятся ею, чтобы быть услышанной, свидетельствуют о том, как это важно для нее. А профессиональная зрелость и профессиональное мастерство ее авторов служат гарантией того, что сказанное в этих работах заслуживает быть и услышанным, и понятым. Чтобы это произошло, нужны усилия с обеих сторон. Нужна настроенность на понимание. Нужна чуткость к особенностям пластической речи и образного строя современной станковой скульптуры.



М. Житкова  
«Европа». Шамот

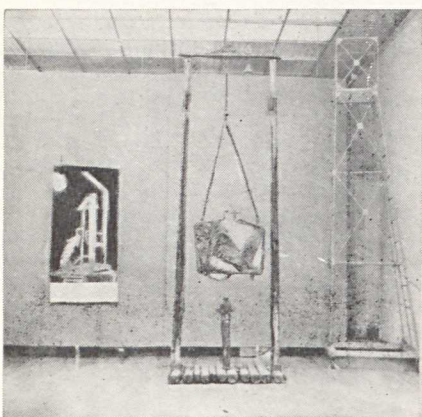
Л. Берлин  
«Мемориал».  
Металл, дерево

Ю. Орехов  
«Петр I». Камень

М. Воскресенская  
«Воспоминания о Гурзуфе».

М. Романовская  
«Портрет в интерьере».  
Дерево

К. Коценко  
«Художник».  
Дерево



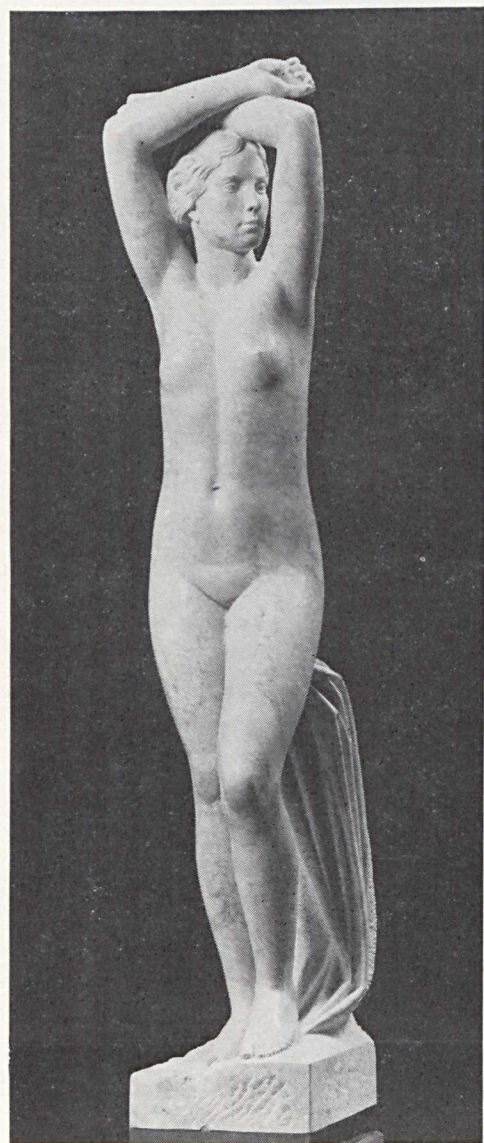


# Балансируя на грани

Стелла Базазьянц

М. Переяславец  
«Обнаженная».  
Мрамор

М. Переяславец  
«Пловец Владимир Сальников».  
Бронза



Скульптура меняет свое лицо. Персональные выставки прошедшего сезона более наглядно, чем сборные экспозиции, подтверждают это наблюдение. Более того, они дают пищу для осмысления происходящих в скульптуре изменений и движений. Остановимся на нескольких выставках: Александра Рукавишникова, Даниэля Митлянского, Михаила Переяславца, Павла Шимеса. Оговоримся сразу: работы, о которых пойдет речь ниже, выбраны с определенным умыслом, как образцы, в которых ломка традиционных представлений происходит с особой остротой.

Когда смотришь на работы этих художников, создается впечатление, что скульптура перестала довольствоваться своими исконными достоинствами и устремилась на поиски нового отношения к себе: устав от самодостаточности и замкнутости, скульптура «выходит из собственных берегов», стремясь сказать нечто большее, чем это можно сделать в традиционных границах. Она смело прибегает к острым и неожиданным приемам, заимствует выразительные средства из других искусств: литературы, кинематографа, театра; вольно комбинирует стилистические манеры и приемы; нетрадиционно использует традиционные представления и нормы. Удивительны, подчас раздражающе свобода в выборе выразительных средств (некоторые называют ее вседозволенностью), настойчивое стремление идти на обострение образной структуры. Эти вольности и движения, это брожение профессиональных устремлений хочется назвать «балансированием на грани».

Что имеется в виду под этим определением? Скульптура прибегает к сильным средствам, не боится ни крайностей, ни контрастов, ее не страшит, что следование античной классике может обернуться очевидной стилизацией или академизмом, предельная достоверность и жизнеподобие угрожает муляжностью, увлечение сюжетостроением — приводит к чуждой пластике литератур-

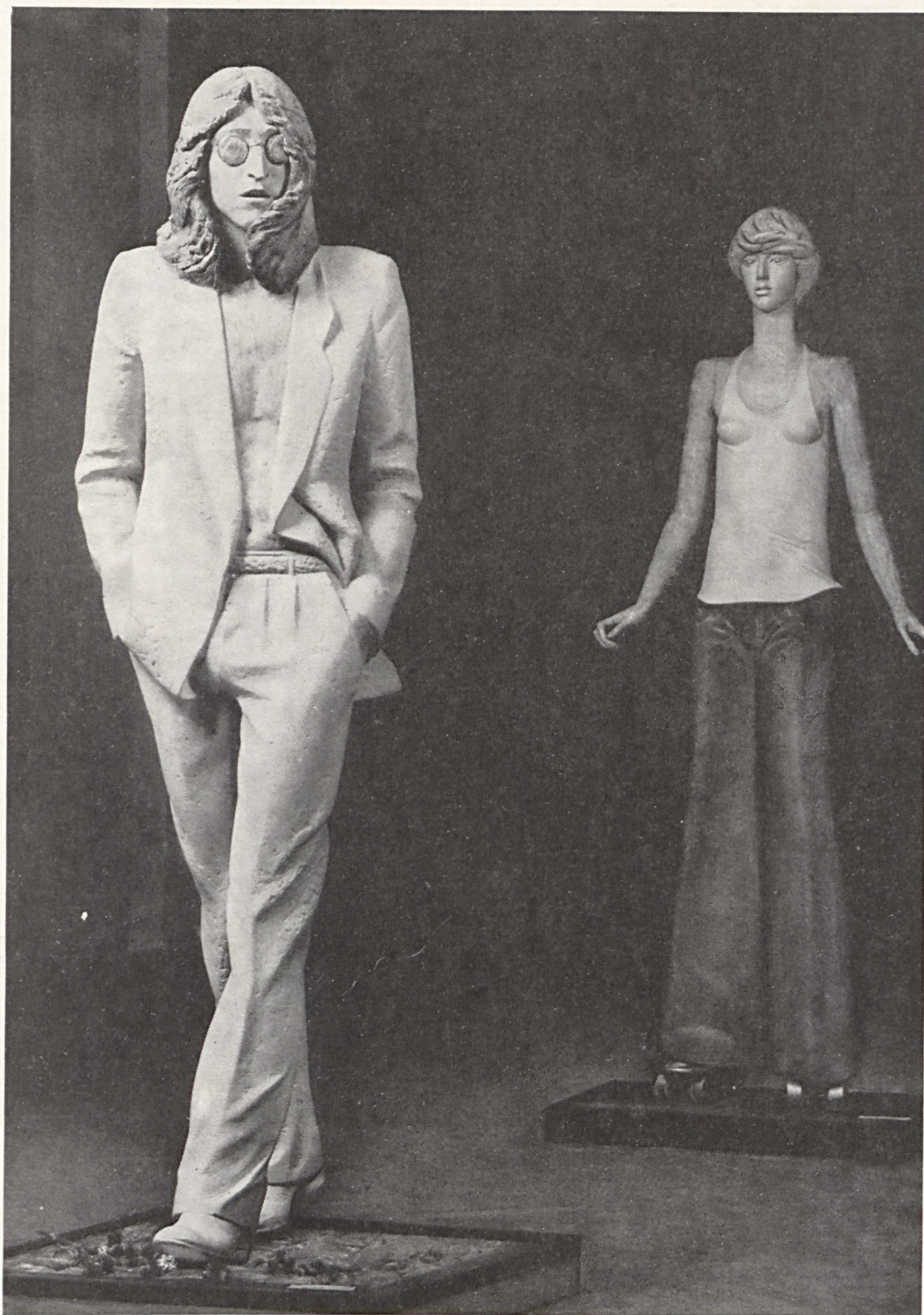
ности, а эксперименты со сценографией делают скульптуру похожей на макет. Более того, скульптура смело и вольно комбинирует выразительные средства, взятые из разных стилей, не заботясь о том, что этот способ эклектичен в своей основе. Амплитуда возможностей становится более широкой, диапазон контрастов и риск перехода из одного вида в другой — более вероятным. Критика уже поговаривает о дерзости скульптуры, посягающей на размывание профессиональных границ, берущей на себя проблемы смежных жанров, говорящей как бы не своим языком. Так, подтачивая устои «вечной скульптурности», современная пластика осуществляет экспансию в неизведанное.

Все это рождает ситуацию, когда определить суть происходящего с помощью однозначных постулатов становится все сложнее. Возникает потребность в особых методах, которые позволяют анализировать явления искусства, «балансирующие на грани» в особых категориях, учитывающих специфику переходного момента, когда взрываются устоявшиеся нормы и вырабатываются новые ценности. При этом следует понимать, что процессу такого рода свойственны крайности, стремление утвердить ту или иную идею в парадоксальной форме. Иными словами, мы имеем дело с явлениями, которым свойственны полемические издержки.

Поговорим об этом предметно: так, М. Переяславец напрямую обращается к наследию классического искусства, находя в нем опору своей образной системе. Тема гармонически развитого спортсмена, тема красоты обнаженного тела — вот те высокие точки преемственности, которые дают отчет его гуманистическим образам.

Естественно, что повторить или буквально воспроизвести античную пластику невозможно, но возможно с помощью ее идеалов, тем и персонажей вернуть современной скульптуре мысли о гармонии, утвердить идею красоты спорта в его высоких, а не искаженных сверхтренировками, образах. Статуи





А. Рукавишников  
Из серии «Лето в городе»  
(«Джон Леннон»,  
«На коньках»).  
Гипс

Переяславца живут жизнью слаженного, динамичного организма, но их лепка не похожа на греческую — она современна и в том, что скульптор умеет делать, и в том, что не умеет: его моделировка фигур нервна, немного измельчена и поверхностна: игра планов и фактур строится на рисовально-изобразительной, а не объемно-пространственной системе, выдающей руку современно-го художника. В отличие от греческих статуй, всегда погруженных в свою жизнь, скульптуры Переяславца открыты для обзора, они разыгрывают перед зрителем известные ему по книгам и музеям мизансцены.

То, что делает с античной темой Переяславец, может показаться близким к академической скульптуре, наследовавшей антику как «сумму правил», по которым следует создавать скульптуру. Однако ничего подобного в искусстве Переяславца мы не найдем — те или иные несовершенства его скульптур, их эмоциональная активность тому подтверждение. В данном случае мы имеем дело не только с «правилами», но и с живым творчеством современного художника, который понимает, что правила не поддаются саморазвитию, а новое содержание возникает только лишь из живого и непосредственного соприкосновения искусства с жизнью.

По моему глубокому убеждению, обращение к античности для Переяславца есть способ «очистки» авторского профессионального сознания от ложной монументальности и бесчеловечной сверхмасштабности, от мелкотемья и бытовщины. Это попытка возвращения к собственно скульптуре. Хотя в статуях спортсменов, в его обнаженных фигурах почти ничего не осталось от отвлеченной «образцовости» античной скульптуры, но дух этих произведений управляет классическим художественным идеалом.

Итак, современная скульптура не боится идти на риск, она освобождается от строгости нормативных кордонов, предпочитая им свободу отбора творческих ориентиров. Переяславец выбрал

античную классику.

Обратимся к другому явлению, также проявившему себя на персональных выставках минувшего сезона, — к «балансированию на грани» предельно достоверного, натурального воспроизведения жизни. На острие этой грани часто работает скульптор А. Рукавишников. Он так и говорит: «Мне хотелось остаться на грани». Его серия «Лето в городе», куда входят и статуя популярного в 70-е годы английского певца «Джона Леннона», и «Девушка на роликовых коньках», и «Девушка на траве», остропублицистична — это своеобразный гротеск натуральности, исполненный в скульптуре. Тут есть все, что требуется от публицистики: информативная содержательность, буквальность воспроизведения, точность деталей, подчеркнутая характерность образа.

Рукавишников придает особое значение информативной природе искусства, подчеркивая и обыгрывая характер деталей, указывающих на время. Но речь здесь идет не о том времени, которое измеряется веками или десятилетиями, а о времени сиюминутном, быстротекущем и изменчивом. Вот почему скульптору важно рассказать и о том, как выглядят подростки начала 70-х годов, и об их одежде (расклешенные брюки «Девушки на роликовых коньках»), и об экстравагантной моде носить пиджак на голое тело («Леннон»), и о манере держаться — озорной и независимой («Девушка на траве»). Для таких статуй имеют значение и характерные особенности среды, в которой они существуют: асфальт под роликовыми коньками, трава парка под кроссовками, земля дороги под ботинками Леннона. Информативность и описательность нужны Рукавишникову для того, чтобы «разомкнуть» скульптуру, освободить ее от самоуглубленности, замкнутости и направить ее центробежные силы на зрителя.

Характерно, что материал серии — гипс. И это не случайно. Гипс как материал буквально создан для того, чтобы наилучшим образом передавать информацию — точно, незаинтересованно и





Д. Митлянский  
«Уходит взвод в туман,  
туман, туман...».  
Гипс

без промедления (вспомним посмертные маски, которые всегда делаются в гипсе). Информативные свойства гипса усиливает цвет, который способствует натуральности и доводит ее до гротеска. Здесь Рукавишников не только не стремится размыть натуральность, но, наоборот, делает все, чтобы подчеркнуть, предельно усилить, даже утрировать эффект жизнеподобия. «Балансирование на грани» достигает тем самым критического уровня. Идти по острию, оставаясь в пространстве искусства, возможно, лишь соблюдая меру жизнеподобия и условности, — таков закон реалистического искусства. Если же выразительные средства черпаются за пределами искусства (муляж, кич), то прием требует ценностной окраски: авторской иронии, насмешки или чего-то еще. Зритель должен знать, каким-то образом ему должно быть сообщено, что речь идет не о скульптуре с большой буквы, а о своеобразном приеме изображения скульптуры в гипсе.

Рукавишникову дорога любая тема — история, спорт, культура. Его отношение к действительности множественно в самом прямом смысле этого слова. Такова в его понимании «техника овладения жизнью». В любви к многообразию лиц, событий, явлений заключаются условия той легкости, с которой скульптор осуществляет переходы от одной темы к другой. Он любит жизнь во всей ее многоликой неповторимости, включая те ее черты, которые популярны именно сегодня. Войдя в искусство в 70-е годы, он рассказывает о своем поколении не только героическое или отвлеченно-назидательное, но и то, что лежит на поверхности, что временно, преходяще, даже всего-навсего модно. И не стесняется этого, потому что работает не как селекционер, а как художник, остро воспринимающий всякое мгновение жизни: «Я хочу все море информации пропустить через себя», — говорит Рукавишников. Однако не абсолютизирует свою задачу, прекрасно понимая, что есть художники одной темы: «Мне нравится итальянский скульптор Марино Марини, он строит все свое

искусство на сочетании лошади и человека. И это не скучно»\*.

Однако дань моде в искусстве всегда выглядит чем-то чужеродным, мода не язык искусства, а лишь способ его возбуждения. Но обращение к этому способу как к крайней мере дает возможность бросить вызов приятной незаметности, никого не волнующей невыразительности. Обращение к моде для Рукавишникова — рывок в выразительность, которая уже с первых шагов скульптора стала не только его мечтой, но лозунгом и программой. Такая позиция неизбежно таит в себе взрыв, мятеж, а подчас и бегство от искусства. Рукавишников оказался нетерпеливым скульптором, он не желает ждать долго, оттачивать приемы медленно. Молодость непокорна: он пробует сам, сам отбрасывает то, что еще вчера его увлекало и казалось убедительным. Он уже многое умеет, однако чувству меры и хорошему вкусу еще предстоит учиться.

Теперь обратимся к такому явлению, которое выше мы определили как сюжетостроение. Уже говорилось, что скульптура явно тяготеет своей традиционной замкнутостью и погруженностью в себя, в свою собственную жизнь, она ищет пути и способы для того, чтобы «зацепить», по меткому определению О. Костиной, внимание зрителя, поделить с ним содержанием своих осязаемых образов. Верный способ добиться этого — обратиться к жанру рассказа, когда композиция превращается не только в пластическое высказывание, но и в стройное сюжетное повествование со своим началом и концом, своими ассоциативными связями, сложными взаимоотношениями персонажей, активным включением деталей окружающего мира и т. д. Используя

\* Все цитаты взяты из бесед скульпторов с автором статьи.  
Москва. Февраль—апрель. 1986.



Д. Митлянский  
Триптих «Ах война,  
что ты сделала,  
подлая...»  
(«Явиться с вещами»,  
«Ваш сын пал  
смертью храбрых»,  
«Зачислен навечно»)

Общий вид  
и фрагмент

Д. Митлянский  
«Наш класс 9 мая  
1983 года».  
Шамот



прием рассказа, скульптура активнее входит в жизнь и легче встраивается в контекст жизненных интересов зрителей. Здесь все, как в литературном произведении, работы такого порядка близки по своей функции к иллюстрации, но они иллюстрируют сюжеты, следует назвать композиции Д. Митлянского: триптих «Ах война, что ты сделала, подлая...», «Уходит взвод в туман, туман, туман...», «Наш класс 9 мая 1983». Сюжет здесь начинается с названия, оно само есть афористичный рассказ о том, что изображает скульптура. Но этого мало, название здесь является возбудителем ассоциативных связей, берущих начало в стихах Б. Окуджавы. Строки стихов, «оглавляющие» скульптурные композиции, являются их составными частями, усиливающими, обогащающими содержательную сторону скульптуры. Так с помощью текста совершается настойчивая апелляция к зрителю, к его восприятию, памяти, интеллекту.

Слова «Явиться с вещами», «Ваш сын пал смертью храбрых», «Зачислен навечно» сами по себе несут информативный заряд огромной выразительной силы, они же открывают ассоциативные каналы восприятия. Эти слова — часть образной ткани произведения. Пожалуй, так открыто, так прямо слово еще никогда не включалось в скульптурную композицию. Традицию такого подхода, видимо, следует искать в мемориальной скульптуре, которая близка работам Митлянского и по своей содержательной сути.

Слово, к которому прибегает Митлянский, не единственный, хотя и самый прямой, образец литературности, фабульна и вся композиция, заставившая автора прибегнуть к специальным, вовсе не скульптурным атрибутам — лестнице, кровати, шпатель. Более того, драматургия сюжета потребовала особого сценического пространства, на территории которого разыгрывается действие. Территория, таким образом, также включается в контекст «сценария», по которому скульптура разыгрывает опре-

деленную мизансцену.

В этой точке «балансирование на грани» достигает своего крайнего предела: еще немного и мизансцена разлетится вдребезги, обозначится чудовищная несоединимость частей, бросится в глаза пластическая пустота и неуклюжесть скульптурных персонажей, обратит на себя внимание поспешная «выделка» предметов, перевес вещной стороны над собственно скульптурой.

Все это так. И все же триптих «Ах война, что ты сделала, подлая...», равно как «Уходит взвод в туман, туман, туман...» и «Наш класс 9 мая 1983 г.», при всей их спорности, остались в памяти зрителей как яркое явление прошедшего скульптурного сезона.

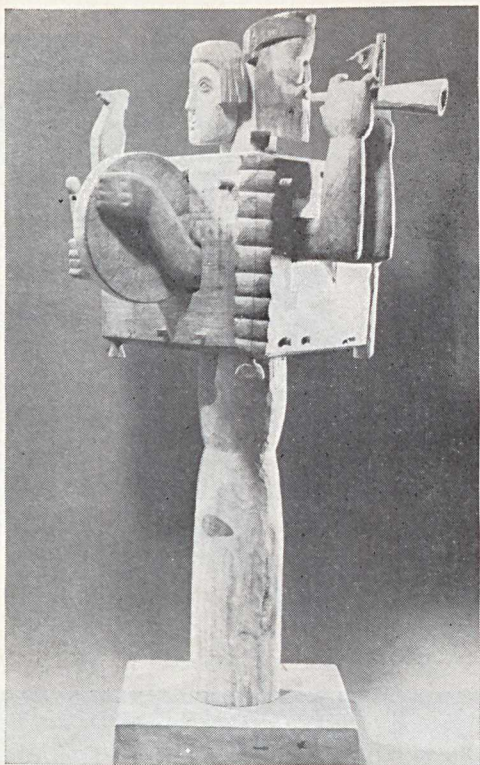
Не скрывая своей внутренней установки на зрелищность, Митлянский в беседе с автором этих строк говорил: «Я стремился сделать так, чтобы людям было интересно... Есть скульптура, которая украшает парки, есть скульптура, которую хочется созерцать. Я не занимаюсь ни той, ни другой... Я использую разные средства, чтобы помочь себе. Ведь и театр, и литература — это тоже искусство». И далее: «Мои работы не отвечают академическим канонам, но они не нарушают каноны эстетические».

Так ли однозначен вывод? Однако, прежде чем взвесить баланс находок и потерь, отметим то, что скульптура обрела благодаря поиску новых выразительных возможностей. Прежде всего она обрела активную связь с действительностью, способность осваивать новые содержательные уровни, укрепила доверие художника к жизни и зрителя к скульптуре. Таковы успехи. О потерях мы скажем позже.

Есть еще одна тенденция, которая в том или ином виде проявляется на персональных выставках, но наиболее яркое выражение получила в творчестве П. Шимеса. Тенденция эта тоже имеет отношение к «балансированию на грани».

Перед нами своеобразное выражение чистой скульптурности,





П. Шимес  
«Птичий рынок».  
Дерево

П. Шимес  
«Пегас».  
Дерево

П. Шимес  
«Хищная птица».  
Дерево



которая проявляется и в строгой конструктивности композиции, и в самопогруженности персонажей, и в декоративной завершенности формы. Надо сказать, что скульптурная целостность Шимеса — такое же коммуникативное средство, как мизансценист Митлянского или муляжность Рукавишников. Только последние прибегают к литературному рассказу, а Шимес, не допуская литературности, «замыкает» свою скульптуру на собственно скульптурной жизни своих образов. Однако, не доверяя полностью пластической коммуникативности, как бы для усиления контактов со зрителем, Шимес прибегает к спасительной театральности. Вот тут-то и обнаруживается противоречие: скульптура Шимеса с ее театральными эффектами, конструктивной построенностью и материальной убедительностью, казалось бы, специально предназначена для архитектуры, но, попадая в архитектурную ситуацию, обнаруживает свою замкнутую природу, плохо приспособленную к контактам с окружающей средой. Там же, где скульптура предполагает свое чисто станковое существование, она проявляет «кукольный» декоративизм, не способный рассказывать, увлекать, «зацеплять» зрителя. Создается впечатление, что художника увлекают беседы с самим собой, а этого еще недостаточно для участия в архитектурном синтезе. Подчеркнем, что в данном случае мы имеем дело с художником, которому дороги собственно скульптурные качества пластики, он никогда не посягает на их суверенитет, как позволяют себе другие авторы, однако и это не спасает дела. Многие работы художника оказываются в плену отвлеченной созерцательности и самодостаточности: еще немного и «вечная скульптурность» может обернуться молчаливой пустотой.

Теперь приступим к самому трудному: как относиться ко всему этому? Если рассматривать эти явления с позиции «вечной скульптурности» и воспринимать как конечный и устойчивый результат, то их следует осудить, продемонстрировав тем самым

чистоту подхода и высоту критической принципиальности. Если же отнестись к происходящему как к процессу еще незавершенному, то целесообразнее использовать метод отбора. Первая позиция не связана с риском, вторая — более уязвима. Но на этом пути маячат и серьезные обретения. Ведь не следует забывать, что внутренний пафос поисков «на грани» вдохновляется идеей стать ближе к жизни, сделать содержание скульптуры внедряющимся в дела и чаяния людей, охватить большее количество тем и сюжетов. Такая скульптура учит зрителя умению видеть и требует этого от своих мастеров.

И все же, как бы ни был убедителен пафос обновления, к его предметным результатам следует присмотреться самокритично. Ведь в борьбе за свою жизнеспособность скульптура не только находит, но и теряет. Об этом мы обещали рассказать: скульптура жертвует собственной пластичностью, прибегая к приемам сценографии, подменяет метафору литературностью и описательностью, не просто заинтересовывает, но и заигрывает со зрителем и т. п. Все это, к сожалению, реальные потери.

Однако, оценивая те или иные тенденции современной пластики, а тем более ее крайние проявления, надо учитывать, что многое из того, что сегодня вызывает у нас недоверие, отомрет само собой, что-то трансформируется, а что-то адаптируется. Перед нами процесс, а не демонстрация «суммы правил», по которым создается «вечная скульптурность».

Конечно, у каждого художника свое место, свой вклад и свои заслуги. Кто-то роняет престиж скульптуры, кто-то умеет его сберечь, а кто-то способен поднять его на новую высоту. Во всем этом окончательно разберется историк искусства, отодвинутый от событий временем. Что же касается соображений, изложенных выше, то их написал не историк, а критик, захваченный драматизмом поиска, стремящийся сохранить его баланс и, по возможности, обезопасить от очевидных ошибок.



## Материал —

## металл

## О кузнечном деле

Александр Навроцкий

В России кузнечное дело достигает наибольшего расцвета в XVIII—XIX веках, в период небывалых по размаху градостроительных и усадебных работ. Так, в это время тульскими кузнецами-оружейниками была откована и собрана ограда Летнего сада в Петербурге — шедевр архитектурно-декоративного искусства и кузнечного мастерства. Кузнечное дело развивается не только в таких крупных городах, как Петербург, Москва, Киев, Львов, Одесса, Ярославль, но и в городах Прибалтики, Урала, Сибири, Кавказа и других районах.

После большого перерыва, уже в послевоенном строительстве 50—60-х годов кузнечные работы вновь появляются в архитектуре. Кузнечное дело этих лет получает новое направление, оно развивается на промышленной основе, то есть с использованием сортового проката (круга, квадрата, труб и уголков).

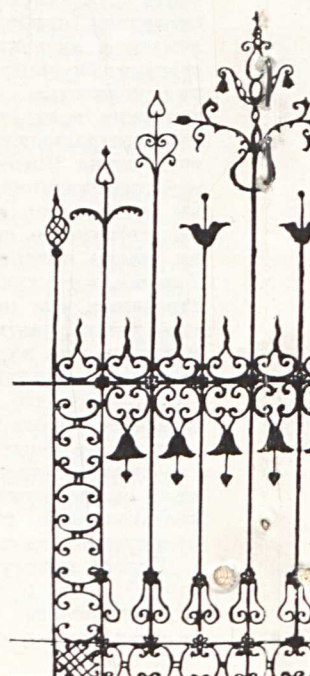
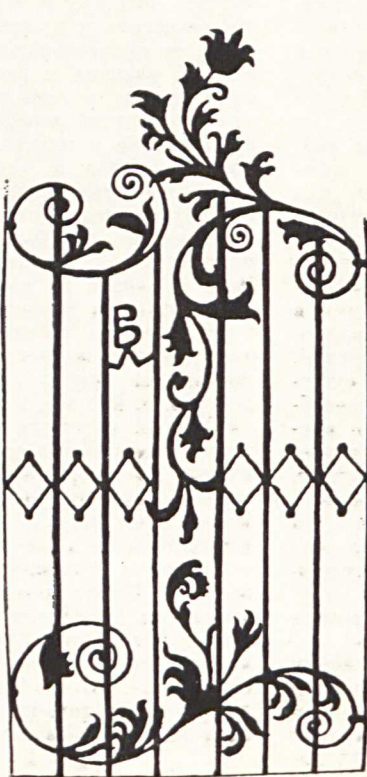
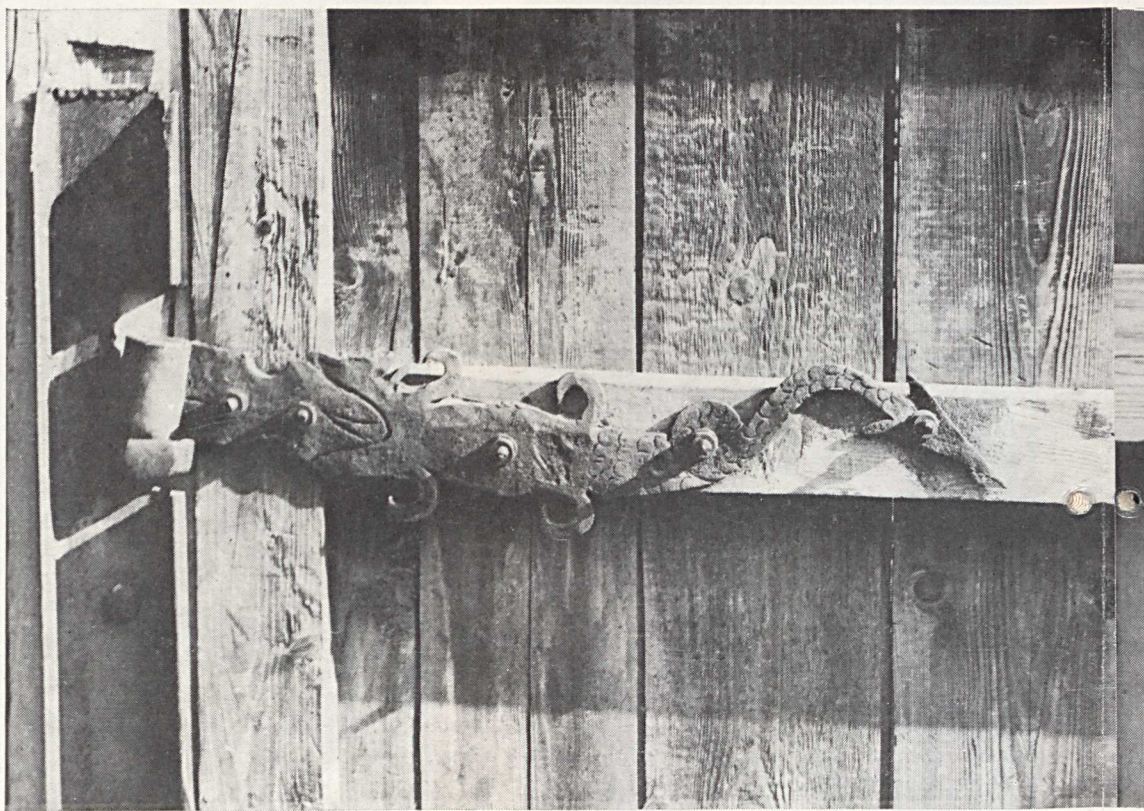
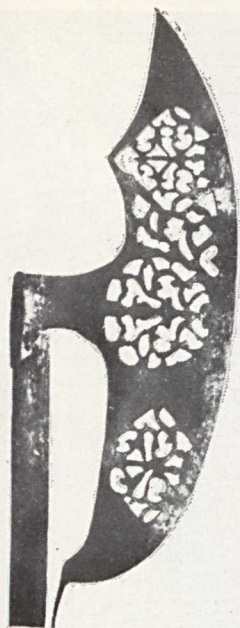
Семидесятые годы текущего столетия можно характеризовать годами возрождения традиционной ручной художественнойковки. Этому во многом способствовали курсы лекции в МВХПУ (б. Строгановском училище) по художественной обработке металлов замечательного специалиста А. В. Флерова; двухгодичные практические курсы кузнецов художественнойковки, организованные там же; научные разработки НИИХП; выставка «Металл и кружево», организованная Художественным фондом РСФСР; музей кузнечной науки и техники и, наконец, организованное в 80-х годах художественное училище в г. Суздале для подготовки кузнецов-реставраторов и школа народных ремесел в Абрамцево.

В настоящее время заметно растет интерес к художественной ручнойковке: практически ни одна выставка декоративно-прикладного искусства не проходит без кузнецов. Кузнечные центры возникли в Москве, Ленинграде, Киеве, Пскове, Архангельске, Пензе, а также в городах Урала, Прибалтики, Кавказа. Создаются кузнечные музеи, и расширяются экспозиции кованого металла в исторических, краеведческих и декоративно-прикладных музеях. Большой интерес представляют сельские кузницы в этнографических музеях под открытым небом под Киевом, Ригой, Новгородом. Создается интересная экспозиция «Городская кузница XVII века» в г. Смоленске, и расширяется выставка «Художественные изделия из металла» в г. Александрове.

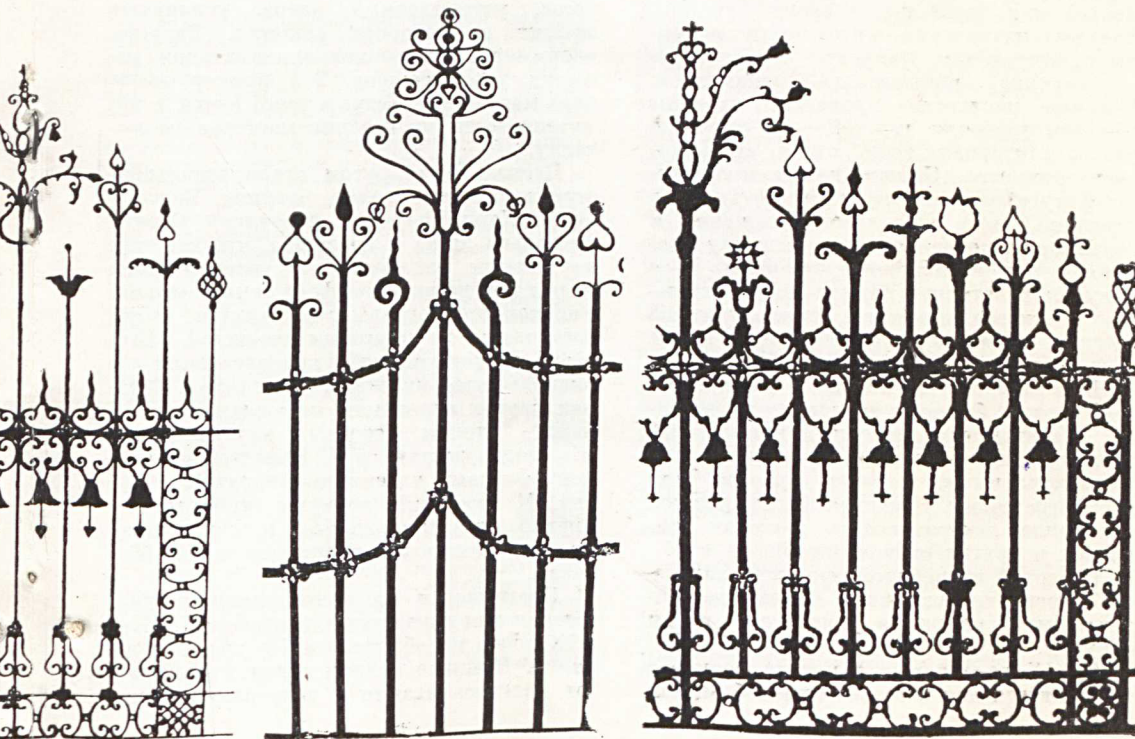
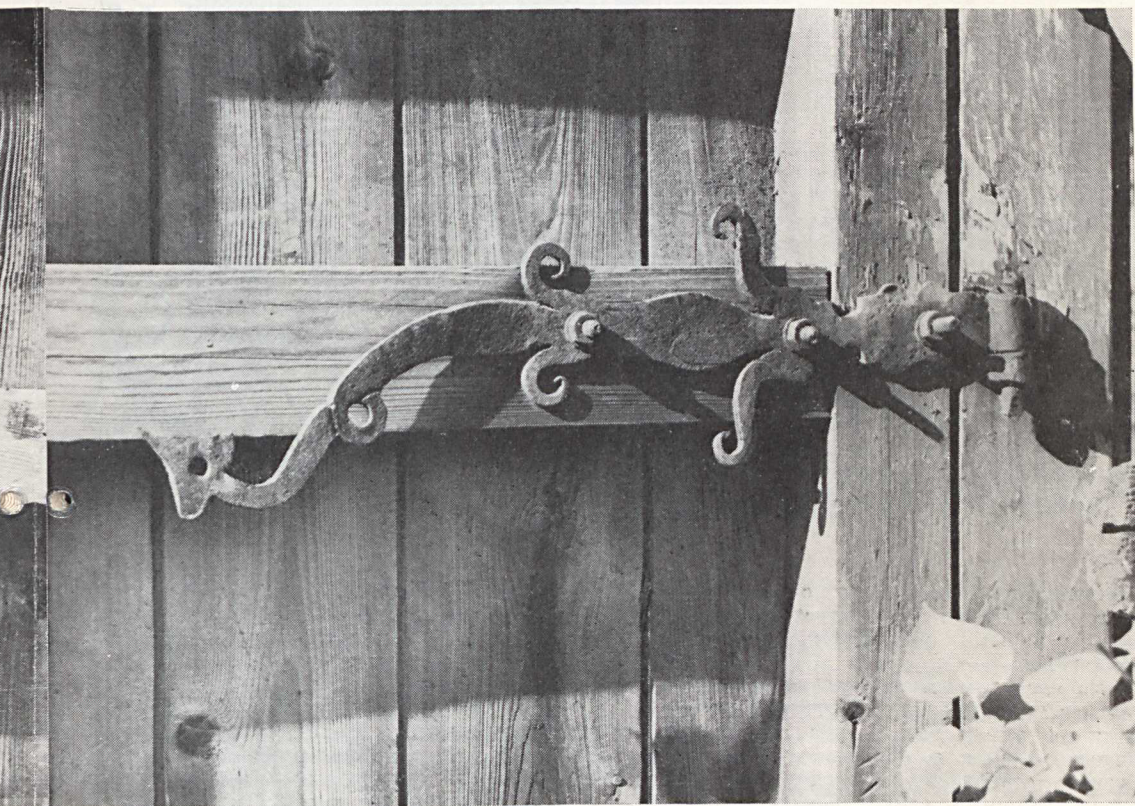
Такой интерес к кузнечному делу обещает большее разнообразие архитектурного декора, а возможно даже, и предметного мира. Во всяком случае уже сегодня можно говорить о некоторых новых фактурных и пластических возможностях, которые несет в жилую среду мастерство современных кузнецов. Но именно теперь, когда интерес к старому «ковальству» только набирает силу, хотелось вспомнить отечественные традиции ремесла, которые, как показывает практика, во многом забыты.

Нужно сказать, что хотя русские кованые изделия XVI—XIX веков есть во многих музеях страны, сегодня довольно трудно дать какую-либо характеристику отечественных традиций. Дело в том, что материал по кованому металлу еще предстоит изучить и систематизировать. И хотя такая работа уже ведется — и практическая и исследовательская, о конкретных результатах говорить еще рано. Можно только в самых общих чертах наметить некоторые принципы отечественной кузнечной традиции. Один из главных — это уважительное отношение к материалу.

В прежние времена в деревнях с металлом было довольно плохо; ценился каждый кусочек металла, и даже ржавые обломки не выбрасывались, а перековывались. Так, первые светцы делались из ста-







рых подков: оттягивались, то есть заострялись концы ветвей подковы и светец готов. Забивали его в деревянную стену, в скобу вставлялась лучина, и изба озарялась мерцающим светом. Более красивыми были светцы, выкованные в виде небольших веточек с завитками и закрученными вдоль оси стержнями, которые также вбивались в стену или в специальную подставку-стойку. В некоторых музеях страны можно видеть деревянные подставки светцов, сделанные за одно целое с корытцем, в которое наливалась вода для тушения огарков.

Цельнокованные металлические светцы начинают широко входить в быт с конца XVIII века, в период интенсивного развития железоделательной промышленности в России. Эти светцы были значительно изящней своих предшественников, выглядели более легкими и нарядными. Основное внимание уделяли кузнецы «навершню», или «голове», светца, то есть верхней части, в которую вставлялись лучины. Сами расщепы выполнялись в виде завитков, лучей с шишечками или с сержками, которые при легком сотрясении качались, звеня и поблескивая в отраженном свете пламени лучины. Легко представить себе, как в полумраке избы светец с горящими лучинами походил на сказочный цветок из волшебной сказки.

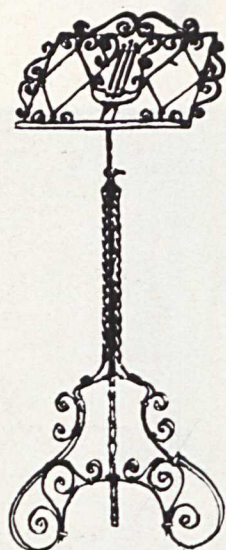
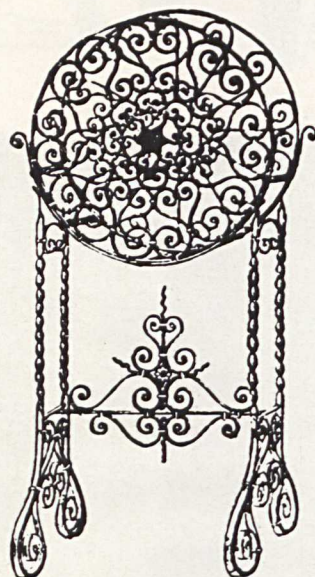
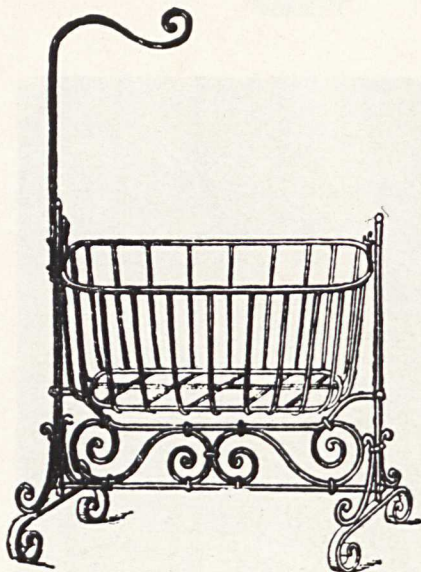
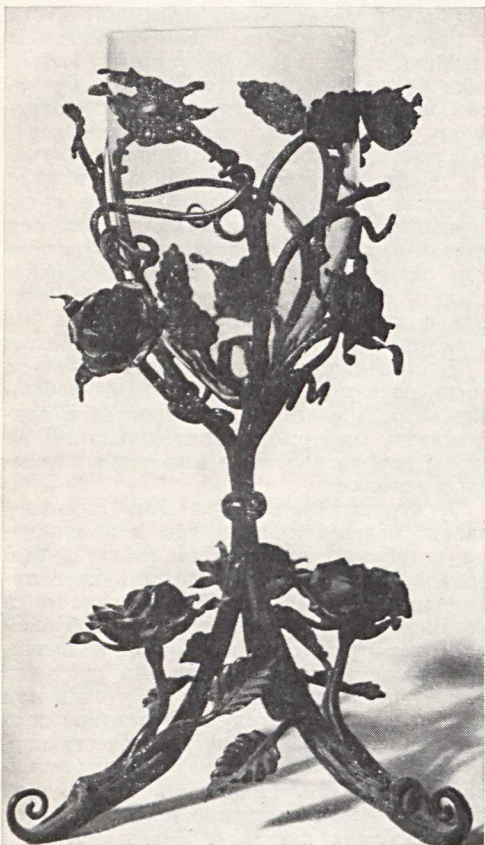
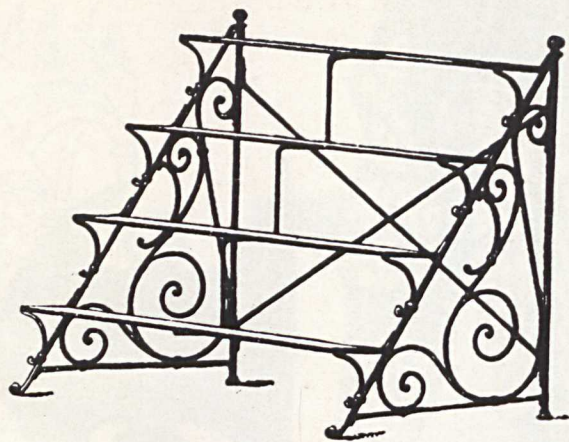
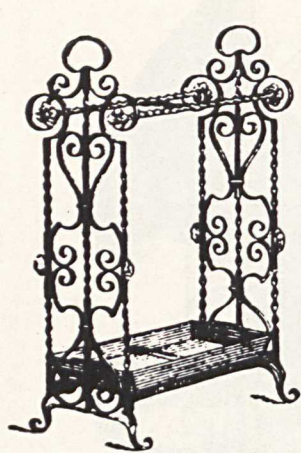
Постепенно свечи вытесняют лучину и расщепы заменяются «чашечками с блюдечками», а светцы превращаются в подсвечники, которые устанавливаются на столы или на пол, подвешиваются на стены и потолки.

В кронштейнах, на которых подвешивались подсвечники, люстры и паникадила, преобладает в основном растительный орнамент: спиралеобразные веточки с листочками и цветами. Довольно часто в кованом рисунке встречаются изображения, характерные для орнамента вышивок, росписей по керамике или рисунков резьбы по дереву: это коньки, утки или «птица клюющая ягоду...» Кузнечное дело развивалось в общем русле отечественного прикладного искусства, было органичной частью его. Склонность к нарядной декоративности явственно прослеживается и в изделиях кузнецов. Украшался каждый элемент изделия. Так, например, даже цепи для подвески люстр несли на себе элемент декоративности: завершающее звено цепи — фигурные «S»-образные элементы поддерживают птицу, как бы парящую над плодами с листьями. Традиционные изображения, выполненные в металле, приобретали особую выразительность. При свете многочисленных свечей кованая грань на листьях и птице играла и переливалась, создавая дополнительный световой эффект.

Как и всякое изделие народного искусства, кузнечные работы отличались особой содержательностью. Как в каменных, так и в деревянных постройках особое внимание уделялось входным воротам или наружным дверям. Вместо обычных петель, ручек и замков зачастую навешивались кузнечной работы жиковины, ручки-стукалы с накладками из просечного металла, массивные секирные замки. Жиковины имели разнообразную форму и рисунок в зависимости от фантазии и квалификации кузнеца и помимо реальной функции имели еще и охранительную магию.

Наибольшую декоративность и нарядность придавали зданию наружные металлические предметы: кованые ворота, двери, оконные решетки, различные навешивания. Основу кованых дверей составляли толстые склепанные полосы, закрытые «досками» — листовым материалом. Перекрытие полос для красоты закрывалось стилизованными цветами или розетками. В некоторых случаях все накладные элементы на дверях гравировались или украшались орнаментом. Детали между собой





склепывались заклепками с гранеными шляпками. Стыки и перекрестия закрывались коваными цветами и различными завитками.

На массивные металлические или дубовые двери укреплялись «стукалы». Рукоятки их имели вид кольца из гладкого витого металла с «бусиной» внизу. Под бусину ставилась круглая пластина — «постукальник», а под верхнюю петлю часто подкладывали пластинку из просечного железа. Эти массивные красивые рукоятки использовали для стучания в дверь, и поэтому их в старину называли «стукалами». Замочная скважина под рукояткой обычно закрывалась «личинкой» из просечного или орнаментированного листового металла.

Внутренние или накладные замки для дверей или ворот кроме своих функциональных назначений также несли элементы орнаментации. Накладки, в том числе и личинка, покрывались орнаментом. Большое мастерство проявляли кузнецы при изготовлении ключей — не случайно эта утилитарная вещь стала символом гостеприимства. Язычок ключа прорезался фигурными пазами и отверстиями, а стержень имел различные утолщения и гравировку, но наибольшую выдумку проявляли при выполнении «головки», в ее рисунок влетали различные растительные и животные мотивы, фантастические фигуры, геометрические образы, а также звезды, короны и другие атрибуты.

Декоративностью обладали даже кованые гвозди, болты и заклепки: их шляпки, в зависимости от общей композиции, делались сферическими, конусными или пирамидальными, четырех-, шести- или восьмигранными. Красивая форма шляпок дополняла декоративность жерновов, накладок и других оковок дверей.

Красотой кузнечного искусства наделены многие традиционные орудия домашнего быта, например сечки для рубки капусты.

С XIX века кованый металл начинает применяться для изготовления мебели как

для городских квартир, так и для садово-парковых ансамблей. Всевозможные кровати, столики, этажерки, подставки для цветов, книг; вешалки для одежды, зонтов и каминных приборов.

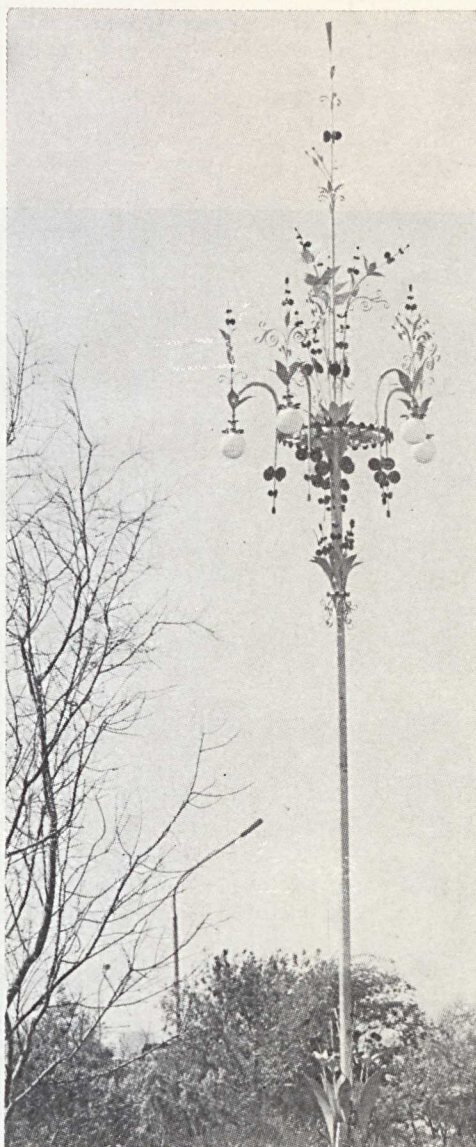
Но во всей красе кованый металл представлял в кованых оградах, пожалуй, особенно в оградах Москвы второй половины XVIII века, — оригинальных по рисунку и неповторимых по технике кузнечного искусства. Образец одной из таких оград сохранился у церкви Петра и Павла на Басманной улице. Контраст мощных каменных столбов с легким и игривым железным узором придает особую остроту решению всего архитектурного объекта. Рисунок кованого металла декоративен и наряден, растительные мотивы в виде крупных спиралей и фантастических побегов, устремленных вверх, усиливают эффект воздушности решетки. Рисунок несимметричен, но вся орнаментация решетки уравновешена. Это пример высокого мастерства, безупречного вкуса и неистощимости московских мастеров по металлу.

Несколько в другом стиле выполнена ограда бывших палат боярина Волкова (в Б. Харитоньевском переулке). Ограда настолько легка и воздушна, что кажется кружевным занавесом на зеленом фоне травы или на красном фоне самого здания. Рисунок этой ограды симметричен, узоры составлены из круговых стержней, которые разветвляются, переплетаются и оканчиваются плоскими листочками. В узлах прутья перекрываются небольшими розетками. Столбы ограды металлические и поддерживаются волютообразными контрфорсами из витого квадратного бруска. К этому же времени относились и другие ограды, которые, к сожалению, из-за ветхости были снесены в 50–60-х годах.

Практически ни одна каменная, кирпичная или деревянная постройка XVIII–XIX веков не обходилась без кованых деталей. Мощные стяжки-связи пронизывают насквозь здание и закрепляют стены







Многие самодельные кузнецы в своих работах используют так называемую «смешанную технику» — трубы, лист, сортовой прокат круглого, квадратного или прямоугольного сечения комбинируют с различными коваными элементами (завитками, волутами, розетками) и для их сборки широко применяют газ или электросварку. В этой технике кузнец из г. Шевченко Ю. Пархоменко создает свои деревья-фонари, торшеры-цветы, композиции для фонтанов.

### МУЗЕЙ КУЗНЕЧНОГО ДЕЛА

Музей кузнечной науки и техники при Центральном правлении НПОмашпрома стал центром общения кузнецов. Сюда в подмосковный поселок Николо-Архангельское приезжают кузнецы из разных городов страны, привозят свои изделия или их фотографии, знакомятся друг с другом, делятся кузнечными секретами, помогают музею строить действующую кузницу и совершенствовать экспозицию музея. Часто в музее бывают и музейные работники, художники и искусствоведы — изучают пластику ковального металла, книги, гравюры и фотографии сельских кузниц; студенты и преподаватели технических вузов знакомятся в музее с новыми технологическими процессами и оборудованием, изучают литературу — русские и иностранные издания по кузнечной тематике.

В августе 1985 года музей отмечал свое десятилетие. Юбилей музея стал поводом для профессионального общения — кузнец К. Шацкий организовал выставку своих последних работ; В. Тумов из г. Асбеста Свердловской области привез ряд оригинальных работ из ковальной меди; московские кузнецы В. Долотов и В. Ефремов показали своеобразный ковальный фонарь, а С. Черенков — каминный прибор, дровницу и старинный светел; кузнец из музея «Поленово» Н. Фирстов — фотографии своих работ. Вечером кузнецы музея В. Политковский и К. Службин организовали «показательные выступления», в которых участвовали все желающие. Закончились торжества общим чаепитием из экспозиционного ведерного самовара и оживленным обсуждением планов на будущее.

В настоящее время музей готовится к всесоюзному конкурсу кузнецов художественнойковки, который должен состояться в конце августа 1986 года.

Одна из основных задач Музея — показать национальную самобытность и красоту кузнечного дела, пропагандировать национальные особенности в кованом металле — русском, украинском, грузинском.

### КУЗНЕЦ

Кузнец внешне обычно выглядит неприглядно: небольшого роста, худощавый, с грубыми жилистыми руками, в поношенной одежде. Кузница под стать своему хозяину — тусклый свет, закопченные стены, развешенный и разложенный инструмент, запыленная наковальня... Рабочий день кузнеца тоже начинается прозаически: надо убрать спекшийся шлак и расчистить фурму. Кузнечным зубилом (топоров в кузнице нет) кузнец готовит лучинки, укладывает их «шалашиком» на фурму, подсыпает обрывки бумаги, паклю и чиркает спичкой. Любят часто вспоминать кузнецы старый секрет — как раньше разжигали горн без спичек: брали небольшой гвоздь и частыми ударами разогревали его докрасна и им поджигали паклю.

По мере разгорания костерка кузнец открывает воздушную заслонку и увеличивает дутье, понемногу добавляет мелкого уголька. Кузница наполняется дымом и гарью. Подсыпается еще уголь, дается полное дутье, и через некоторое время кузница озаряется ярким светом. Горн гудит — огонь набрал неукротимую силу. Начинаешь верить, что кузнецы недаром слыли колдунами и что они действительно общаются с нечистым духом и могут управлять даже человеческими судьбами. Кузнецам приписывали магическую силу — способность ковать счастье, заговаривать и исцелять больных. Не случайно кузнецы взяли себе в покровители святых медиков — Косьму и Дамиана и строили в их честь церкви или пределы в районах кузнечных слобод и заводов.

Но вот уголь в горне разгорелся, сера выгорела, и заготовки закладывают в горн. Кузнец одевает рукавицы, подбирает клещи под размер заготовки, раскладывает на стеллаже инструмент, который будет необходим при работе. Заготовки уже накалились и светятся ярким красным цветом — можно начинать ковать.

Удары следуют один за другим, и постепенно кусок железа начинает обретать форму будущего изделия. Цвет заготовки тускнеет, и работа останавливается: «куй железо, пока горячо».

Большой опыт требуется кузнецу, чтобы по цвету каления металла точно знать интервалковки: не уследил — и закрился металл яркими звездочками — «сгорел». Такой металл уже не годен дляковки — рассыпется под ударами молота. Недогретый металл уже после нескольких ударов теряет свою пластичность, кладит снова в горн, а частый нагрев снижает качество металла, да и расход угля и воздуха увеличивается. Этим и объясняется полумрак в кузнице — так удобнее следить за цветом каления металла.

По гуду вентилятора кузнец определяет работу горна, а по звуку удара молота по заготовке — пластичность металла.

При выполнении сложных работ с большими массами металла кузнец работает с помощниками — молотобойцем, а иногда и с «боквым». В этом случае кузнец выполняет роль не только мастера, но и «дирижера». Сам кузнец находится между горном и наковальней и управляет процессом нагрева заготовок. Когда заготовка «созрела», кузнец надевает рукавицы, берет клещи и кивком головы дает команду приготовиться. Мгновение — и заготовка лежит на наковальне, несколькими легкими ударами сбивается с заготовки окалина, и начинается работа. Звонкие удары кузнеца чередуются с тяжелыми и глухими ударами молотобойцев.

Но вот молоток кузнеца лег плашмя на наковальню — это значит конец работы, и тяжелые молоты сразу повисли в воздухе.

Кузнец располагает небольшим набором инструмента. В основном он пользуется ручником (молот кузнеца), гладилками, обжимками, зубилами, пробойниками, а также некоторыми инструментами чеканщика и слесаря. Орнамент на кузнечные изделия может наноситься как в горячем состоянии, так и в холодном. В первом случае орнамент получается объемным, глубоким, во втором — плоскостным, поверхностным.

При помощи молота или ручника кузнец на подготовленной поверхности наносит специальные грани, и изделие получается как бы граненым. Эти грани при освещении дают игру света и повышают общую декоративность изделия. Штриховой орнамент или рисунок «насека» наносится на изделие при помощи кузнечного зубила, при этом для насечки, состоящей из прямых линий, пользуются зубилом с прямым лезвием, а для криволинейных или радиусных линий — с криволинейным лезвием. Сочетая работу зубилами, имеющими различную кривизну лезвия, можно создавать довольно сложные и красивые орнаменты типа цветов, розеток, кружков, волот и т. п. Насечка наносится на элементы изделия в процессековки: оковывается листочек, затем на его поверхность накладываются с помощью зубила различные прожилки и только после этого придают листу натуральную изогнутую форму. Если режущая кромка зубильца несколько притуплена, то линии от насечки будут иметь более мягкое начертание.

Различные точки, углубления (круглые, квадратные, пирамидальные) наносятся на откованную поверхность пробойником со специально заточенной рабочей частью. Кроме этих инструментов кузнецы при орнаментации применяют различные чеканы, пуансоны и другие мелкие инструменты в зависимости от наносимого рисунка.

### РЕДКИЙ ВИД ЖИКОВИН ИЗ КОСТРОМЫ

В старинной Богословской слободе, находящейся около Ипатьевского монастыря в Костроме, были обнаружены петли-жиковины. Эти жиковины имеют голову волка — пасть оскалена, язык высунут — и туловище змеи. На голове торчат острые уши, а змеевидное туловище с четырьмя согнутыми лапами переходит в закрученный петлей, упругий хвост, оканчивающийся стреловидным острым жалом. Извивающийся хвост дракона раскован молотом и обработан пуансоном в виде глубоких насечек-лунок, напоминающих чешую. Ударом пробойника были сделаны на петлях круглые отверстия для гвоздей-глаз, это оживило зверей, придав им «правдоподобный» вид.

Датировать «богословские» жиковины из Костромы следует осторожно. Можно предположить, что жиковины изготовлены одновременно с большим комплексом кузнечных работ, выполненных в 1765—1766 годах в связи с постройкой кирпичной ограды вокруг слободской церкви Иоанна Богослова (1681—1687). Железная ковкая решетка в ограде этой церкви датируется 1765—1766 годами, а изба, в ворота которой обнаружены жиковины, стоит напротив церкви. То есть жиковины могли быть изготовлены также в 1766 году.

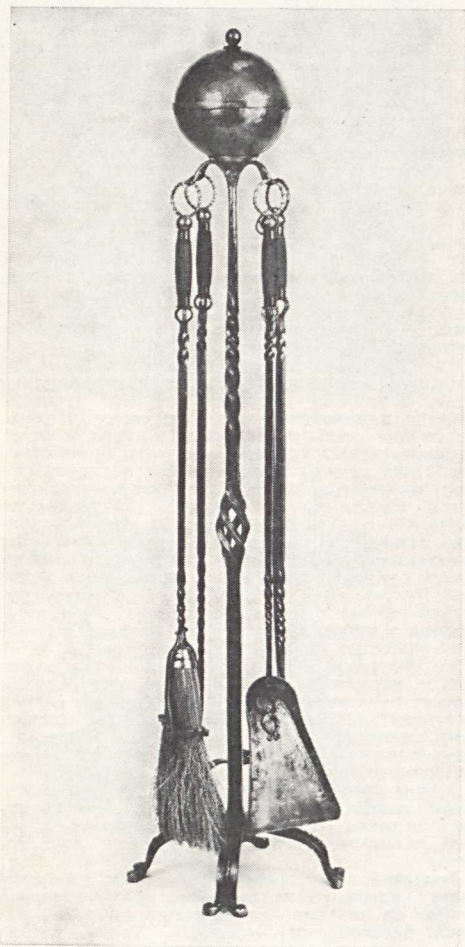
Укажем и на то, что Богословская слобода за рекой Костромой была в XVIII веке довольно крупным центром кузнечного ремесла. Кузнецы этой слободы работали главным образом на привозном сырье-укладе. Они ковали ножи, ключи, светцы, врезные замки, крюки и петли, наваривали топоры. Иными словами, местное происхождение исследуемых жиковин сомнений не вызывает. Жиковины дают возможность говорить о высоком уровне местного кузнечного искусства.

Е. Кудряшов



# Люстры и флюгеры Леонида Быкова

Светлана Леонтьева



Леонид Быков — кузнец-художник с большим стажем. Начиная с азов ремесла. Все пришлось постигать самому, так как не было тогда никаких пособий. Он вспоминает: «Когда были изданы первые книги по ковке, то я уже сам знал многие приемы». Однако интерес к железу, к его художественным «способностям» побудил Быкова пойти дальше — к созданию творческих работ. Он поступает в педагогический институт им. Герцена; дипломной его работой была кованая решетка. Затем годы преподавания в реставрационном ПТУ. Однажды на заседании молодежной секции Ленинградского отделения Союза художников выступил представитель Обкома ВЛКСМ с предложением отозваться на запросы БАМа. Так Леонид оказался в Сибири. Здесь, на трассе БАМа и началась его творческая работа — с указателей для первопроходцев в Северобайкальске, Нижне-Ангарске, Даване. Художественное оформление временных поселков, праздничных манифестаций, «знаков первопроходцев» помогло молодому кузнецу почувствовать возможности кузнечного дела, которое фактически давно было забыто и тогда только-только начинало возрождаться благодаря энтузиазму некоторых одиночек. Художественнаяковка многим казалась анахронизмом на фоне тех достижений, которые дали миру литой и штампованный металл. Но есть в ковном железе нечто, что заставляет сегодня относиться к нему иначе, — рукотворное начало с его бесконечными возможностями вариаций. Декоративная скудость архитектуры 60—70-х годов вынуждала решать художественные проблемы среды средствами прикладного искусства. Эта ситуация определила и творческую судьбу Леонида Быкова. Знаменитый Кировский завод — патриарх тракторной промышленности — создал при своем Объединении художественную бригаду для оформления заводских спортивно-оздоровительных сооружений. Возглавил ее Быков. Были оформлены заводские яхт-клуб и пансионат «Красные зори». Но

Леониду хотелось не столько руководить, сколько работать самому и непосредственно с металлом, своими руками создавать из раскаленного железа предметы, формы которых рождала его фантазия. Вскоре удалось отыскать небольшое помещение для кузницы, и работа началась. В крошечной кузнице создавались и кованные решетки, и люстры, и флюгера, и указатели, и каминные приборы, и фонари... Все эти работы неоднократно представлялись на выставках, зритель их воспринимал как возрождение давно забытого русского ремесла, которым «любил побаловаться и Петр I». Именно за возрождение методов и приемов русского кузнечества Л. Быков был удостоен премии Ленинского комсомола, с 1984 года он член Союза художников.

Рассказ о творчестве Быкова — это рассказ о поиске не только своего почерка, но и о судьбе профессии кузнеца-художника, которая постепенно завоевывает свои прежние «огневые позиции» в современной художественной практике.

Возможно, устарели прежние истины: «тверд, как железо», «железный характер» и т. д. Однако железо уступает только искусному мастеру. В руках Быкова оно не просто гнется, а «поет». Любовь к «трудному» материалу побуждает Леонида Быкова выковывать из него, казалось бы, самые привычные предметы — поднос, подстаканник, совок, щипцы, кочергу...

Методыковки Быкова традиционны. Он и творец, и исполнитель. Поэтому материалом для него служат лишь наброски, отработывает их он уже на «натуре» в создаваемый образ — закруты, чеканка, насечка, просечка, воронение и т. д. Палитра его приемов становится все шире, так как усложняются задачи. Для соединения элементов используются заклепки, прошивка, сварка. Эти связи Быков обязательно «облагораживает», придает им форму цветка, лепестка, волюты.

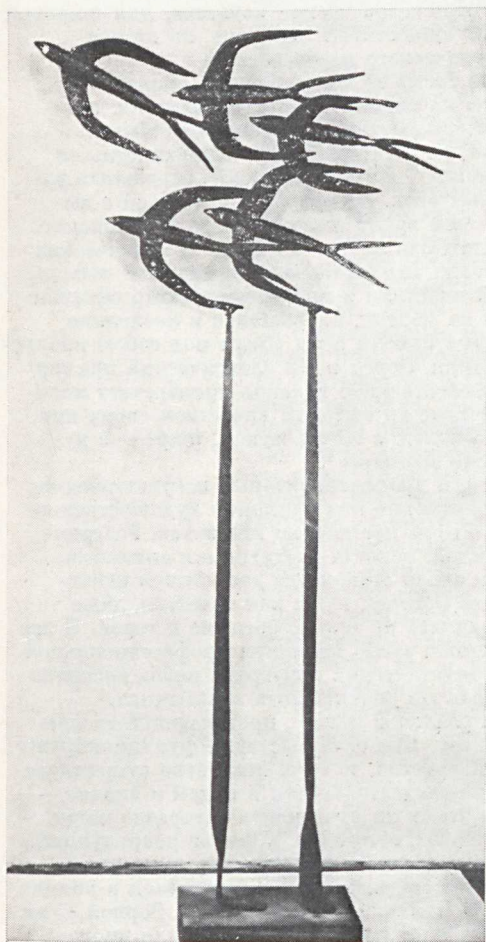
Инструментов в арсенале Быкова более пятидесяти, и большинство — самодельные. Они и помогают ему создавать и поч-





# Кованый металл Олега Боньковского

Евстасия Шимчук



По собственному признанию Олега Боньковского, интерес к кузнечному делу появился у него уже в процессе работы с металлом. Начинал он с изучения техник и создания эскизов для кованых изделий. Кузнец Бойко Василий Матвеевич помог ему прочувствовать настоящую красоту металла, увидеть его возможности, полюбить процессковки, работу возле горна, привыкнуть к странным на первый взгляд, но таким мужественным натюрмортам кузницы, композициям из молотов, щипцов, труб, угля...

Так со временем мастерская живописца наполнилась работами в металле: это и наборы для каминов, решетки, подсвечники. В композициях, исполненных для санатория «Пролисок» в г. Моршине, автор стремится в металле передать свое отношение к природе: «небо» — это солнце и птицы, «море» — парусники и чайки, «лес» — ветки, листья, гнезда и птицы.

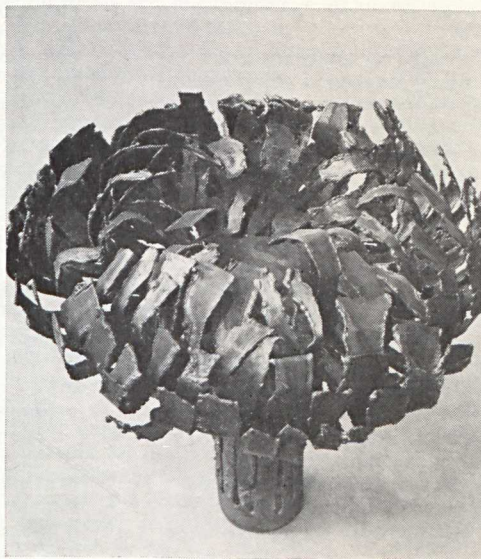
Во Львове металл привыкли воспринимать как давнюю местную традицию. Кованые решетки, фонари, двери, ручки, флюгера, лавочки в скверах и парках — привычны глазу в старых районах Львова. Другое дело — новые работы. То, что делал художник, не всегда удовлетворяло. И Боньковский искал. Какое-то время казалось, что решение — в сочетании металла и стекла; привлекала задача соединить столь противоположные и столь близкие материалы: черный металл обогатить цветным стеклом, сочетать цвет с пластикой. Многократно повторяя свои эксперименты в работе над светильниками, художник подошел к интересным находкам. Он хорошо чувствует металл, его соразмерность с гутным или литым стеклом.

Но поиск продолжался и приносил новые находки.

Среди удач — гостиница «Россия» во Львове, Львовский музей атеизма и Острожский краеведческий музей (Ровенская область). В этих комплексных решениях интерьеров Олег Боньковский почувствовал новые возможности чистого кованого металла. Поиск привел художника к современной технологии обработки металла: резаному металлу, автогенной работе, электросварке. Сочетание ручной классической и промышленнойковки подчеркивает в изделиях Олега Боньковского их современное происхождение. Однако художник умеет использовать это сочетание и для получения особого художественного эффекта. Давние фольклорные образы, выполненные в такой смешанной технике, приобретают совершенно новый смысл, ассоциируются с поэзией обновления, индустриализации страны.

Увлеченность Олега Боньковского металлом привлекла к нему внимание многих молодых художников. Это естественно, тем более, что во Львовском художественном училище им. Труша есть отделение художественной обработки металла. Однако возрождающийся интерес к ковке не подкреплен базой. Дипломированные специалисты вынуждены уходить в ювелирное производство, другие работают с металлом эпизодически. Практика Львова показывает, что нужна экспериментальная база. Кузница с современным прессом и другими приспособлениями помогла бы решить и другую проблему — стали бы возможны реставрация и реконструкция памятников кузнечной работы, которыми изобилует Львов.

Для О. Боньковского это мечта, он увлечен идеей создания такой мастерской.



ти ювелирной сложности подсвечники, розы, и гигантские решетки.

В творчестве художника намечается увлечение графичностью, стремление к «единственной» линии, в этом, казалось бы, проявляется даже некоторый аскетизм, однако примечательно, что именно в таких работах наиболее явственно проявляется материал.

Так, в наборе «С легким паром» нарочито подчеркнута массивность кованого изделия: шероховатая, бархатистая поверхность металла привлекает своим мягким блеском. Металл здесь — главное выразительное средство. Игра с материалом увлекает художника.

Совсем недавно Леонид закончил крупную работу по оформлению Дома отдыха «Москва». Для коттеджей он исполнил лестничные и балконные решетки, используя классические мотивы. Эта работа — пример удачного использования металла в современной архитектуре.

Кованый металл набирает силу. Настало время использовать пластические возможности железа в оформлении не только интерьеров, но и фасадов современных построек. Облик старого Петербурга дает много пищи для размышлений. Конечно, сегодняшние решения не могут повторять старых. Но именно поэтому кузнец-художник должен включаться в работу над объектом не на заключительном этапе строительства, как сейчас обычно бывает, а на стадии проектирования.

Сейчас кузнецов немного, но внимание и интерес к кузнечному делу растет. Видимо, пришло время устроить выставку кузнецов: современные кузнецы, в том числе и Леонид Быков, нуждаются в общении, в обмене опытом, кузнечное дело вышло за рамки энтузиазма одиночек, перестало быть проблемой личного творчества. Можно надеяться, что возрождениековки — это не только возвращение в практику старого отечественного ремесла, но целого пласта отечественной художественной традиции.





Теоретические споры не меньше характеризуют время, чем факты искусства. В последние годы на страницах искусствоведческих сборников все чаще попадаете словосочетание «художественный процесс». Вводя его и споря о нем, теоретики стремятся прояснить важное различие — между реальным функционированием искусства в обществе, с одной стороны, и профессионально отфильтрованным его образом — с другой.

Казалось бы, чисто академическая проблема. Но стоило «ДИ СССР» поднять разговор о характере и направленности наших художественных выставок, как сразу же обнаружилась вся ее актуальность.

В самом деле: что демонстрирует нам статья критика В. Юматова<sup>1</sup>, как не попытку перенести на художественный процесс систему оценок, сложившихся в искусствоведении, предполагающем примат художественного качества в его внеисторическом бытовании? В статье высказываются требования, которым не могут соответствовать ни современная продукция, состоящая, разумеется, не сплошь из одних шедевров, ни действительные потребности и вкусы людей, естественно, весьма резко расходящиеся с профессиональными суждениями творческой среды.

Возникающее в результате стремление «подтянуть» уровень искусства и его аудитории до искомого «идеала» на деле не только нереализуемо, но и непродуктивно ни для духовного, ни для социального развития, ибо — и в этом суть проблемы — художественный процесс определяется не только субъективными устремлениями профессионалов, но и объективными потребностями общества. Недооценка этого обстоятельства сказывается в стремлении творческой среды формировать выставки исходя исключительно из критериев «идейно-художественного качества», которое, якобы, не может не вызвать немедленного массового интереса публики — иначе последней грозит обвинение в «плохом», «неразвитом» и т. д. вкусе. Между тем эта теоретически неуязвимая позиция противоречит реальным потребностям художественной жизни общества.

Когда-то Марсель Пруст писал: «Проклинайте плохую музыку, но не презирайте ее! Чем больше играют или поют плохую музыку (и более страстно, чем хорошую), тем больше наполняется она мечтами и слезами людей. Она занимает низкое место в истории искусства, но высокое в истории человеческих чувств. Уважение к дурной музыке (я не говорю любви) — это не только форма любви к ближнему, в значительной степени это понимание социальной роли музыки. У народов всегда, и в тяжелых бедах, и в светлой радости, были одни и те же вестники, это были музыканты. Ужасный рефрен, который при первом же слушании отклонит от себя хорошо устроенное и хорошо воспитанное ухо, сохраняет тайну бесчисленных жизней, которым он приготовил утешение»<sup>2</sup>.

Эстетизм? Возможно. Но вот мнение художника иного направления: «...Вкус публики не улучшится, если фильмы очистят от безвкусицы, зато фильмы станут хуже. Ибо, кто знает, что отбрасывается вместе с безвкусицей? Безвкусица масс коренится глубже в действительности, чем вкус интеллектуалов». Бертольт Брехт<sup>3</sup>.

Мне кажется, что некоторым художественным критикам следовало бы прислушаться к этим мнениям, понять, что цементирующим началом при восприятии искусства для большинства людей оказываются не только художественные ассоциации, но жизнь в более широком контексте, включающем эстетические моменты лишь как свою составную часть — важную, конечно, для восприятия произведения, но все же не главную, а подчиненную тем устойчивым социально-психологическим процессам, которые определяют эмоциональную реакцию. Под их воздействием меняются и эстетические предпочтения публики. Правда, внутри художественного процесса работают механизмы, стремящиеся сгладить, снивелировать эстетические пристрастия публики, справиться с реальной весомостью, которую творчество того или иного художника может приобрести в контексте времени. Общество, к примеру, может оказаться особо чутким к культурологическим прозециям Шехтеля или Хлебникова, а их юбилей будут мало чем отличаться от годовщин их современников. чье творчество воспринимается сегодня исключительно как музейное достояние.

Одна из причин такой ситуации заключается в том, что профессиональная критика не может позволить себе усомниться в величии признанного авторитета. Табели о рангах предполагают потоки похвал. Но в реальности дело обстоит сложнее. Место конструктивной критики здесь занимает забвение. Романы и стихи перестают читать, залы в музеях проходят не останавливаясь, музыку не слушают, фильмы исчезают из проката. Произведения становятся достоянием исключительно специалистов. Каковы бы ни были их общечеловеческие качества, для широкой аудитории они существуют как факт, но не как источник эстетического переживания.

И в это же время художественный процесс нередко выносит на первый план произведения, которые профессионалами были признаны слабыми, эклектичными, малоинтересными, поверхностными, причем это может касаться не только отдельных работ, но и целых эпох. Нельзя не согласиться с высказанным в свое время мнением Г. А. Недошвина: «Каково бы ни было качество зданий и мозаических панно, бронзовых канделябров и деревянной мебели, декоративной пластики и полиграфического оформления... «мода» на модерн, начавшаяся в последние два десятилетия нашего века, имеет под собою вполне веские основания. Перед нами классический пример того, как художественное явление приобретает историческое значение не высоким качеством своих произведений, но ролью в эстетическом, шире — в духовном обиходе времени»<sup>4</sup>.

Разумеется, и профессиональные искусствоведческие оценки — именно под влиянием художественного процесса — тоже постепенно меняются. Разгромленные критикой, некогда считавшиеся «низкими» произведения порой становятся достоянием искусствоведческого Олимпа, куда, как известно, даже у греков допускались не только боги, но и герои. И все же на следующем этапе механизм профессиональной консервации эстетических критериев вновь воспроизводится в столь же директивных интонациях.

Не то — в реальной жизни, протекающей за пределами выставок. Ибо если выставки функционируют в контексте искусства, то само искусство существует в контексте жизнедеятельности в целом и значит — как бы мы к этому ни относились — гораздо чаще и обширнее живет, например, в форме репродукций, заведомо искажающих первоисточник (здесь можно сослаться на интересный анализ бытования в копиях «Неизвестной» Крамского в книге Н. М. Зоркой «Уникальное и тиражированное». М., 1981), или произведений, которые не были бы одобрены ни одним выставкомом, но продаются и покупаются в Битцевском парке в Москве (про другие города, к сожалению, просто не знаю).

Да и когда было иначе? Заурядная квартира любого времени может быть заполнена работами, художественное качество которых весьма сомнительно, зато бесспорно их эмоциональное значение для обитателей. Они отражают не только и не столько уровень развития искусства того или иного периода, сколько формы его распространения в обществе. Собственное качество произведения здесь — момент сугубо второстепенный. Первостепенны же его эмоциональная наполненность, значение, которое оно имеет в жизни поколения. Подобный эффект может быть и преходящим, но он бесспорно значим как фактор художественного процесса, свидетельствующий о его движении, об изменении образа жизни и соответствующих вкусовых мутациях.

Попытки ограничения всех потребностей человека в искусстве исключительно специфически художественной потребностью и определения соответствующей иерархии на основе системы ценностей профессиональной среды (отнюдь не совпадающей с реальными закономерностями художественного процесса) чреваты весьма существенными негативными последствиями, которые сегодня можно, к сожалению, зафиксировать. В то время как литературоведы сетуют на то, что массовая аудитория отдает предпочтение современной советской литературе, мало читает не только отечественную классику, но и произведения зарубежных писателей — в живописи все наоборот. Почему, собственно? Установить причины этого явления не так просто. Для того чтобы заявлять об «оптимальности» высокохудожественного подхода к искусству и значении искусствоведческой оценки в формировании «хорошего вкуса», не надо проводить трудоемких социологических исследований. Достаточно назвать исходную посылку. Для того же, чтобы говорить о реальном функционировании искусства в обществе, нужны не просто хитрые методики и скрупулезная работа по их применению — требуется нечто большее: изменение системы представлений, не позволяющих открыто посмотреть в лицо реальности.

Начнем издалека.

Масштабы аудитории всегда относительно и существенно варьируются в зависимости от того, транспортируем ли произведение, допускает ли оно тиражирование, в каких пределах и т. д.; число зрителей определяется видовой принадлежностью работы, формами ее распространения и функционирования.



Для каждого из видов искусства существуют свои рубежи минимума и максимума.

В апогее «театрального бума», например, на тысячу жителей приходилось 460 посещений театра. Максимум кинопосещаемости у нас — более 20 посещений на душу населения, то есть в 40 раз больше. Ежегодная аудитория художественных музеев и выставок ориентировочно приближалась к 50 млн. человек, то есть к числу зрителей одного популярного фильма кинорепертуара начала 80-х годов. Но рекордные в кино 80 миллионов в свою очередь — средняя ежедневная аудитория вечерней программы телевидения.

Таким образом, говоря об относительном повышении или падении интереса к искусству, мы должны иметь в виду относительность этих показателей и, соответственно, совершенно разные по составу (полу, возрасту, национальности, социальной принадлежности и т. д.) контингенты потребителей. К примеру, на художественные выставки, помимо специалистов, ходят, как правило, старшеклассники и пенсионеры; в России большинство кинозрителей — женщины, а в республиках Закавказья и Средней Азии более 70 процентов — мужчины и т. п. Эти порой весьма существенные нюансы обычно фиксируются в конкретных социологических исследованиях, но почти не учитываются художниками и искусствоведами, мыслящими по давней эстетической традиции глобальными категориями «вечности» и абстрактного «развития личности». Критика, которая, казалось бы, не имеет права не принимать во внимание конкретику художественного процесса, порой начинает поучать «зрителя вообще», забывая о естественных и не подлежащих нивелировке различиях в потребностях и интересах различных групп населения. Разумеется, все это влияет на популярность того или иного произведения, которая может быть как кратковременной, связанной с конъюнктурными обстоятельствами, так и долгосрочной, то есть расширяющей аудиторию на последующие годы и даже века.

И все-таки что такое популярность отдельного произведения? Провальный для кино миллион зрителей фильма — высочайший рубеж для произведения современной художественной литературы, причем далеко не среднего. А в экспозиции произведений изобразительного искусства? В пределах совокупной аудитории музеев и выставок ежегодные 4 тысячи выставок современного советского искусства, на которых экспонируется до 500000 работ, собирают около восьми миллионов посетителей. Если попытаться на основании этих данных хотя бы приблизительно наметить масштабы аудитории отдельного художественного произведения, то, исходя из времени осмотра (около полутора часов на «большую» зональную или республиканскую экспозицию) и учитывая разброс внимания зрителей, мы получим — по максимуму — всего около 1000 зрителей каждой «выдающейся» (в рамках своей экспозиции) скульптуры или картины, на рассмотрение которой тратится приблизительно одна минута<sup>5</sup>. Эти параметры, которые диктуются самой выставочной практикой, накладываются на привычку аудитории к беглому обзору «телевизионного образца» и в корне изменяют традиционные принципы восприятия изобразительного искусства. Затем, если только оно не включено в постоянную экспозицию музея или не передано в дар какой-либо организации — а это случай для современных произведений чрезвычайно редкий, — произведение исчезает из обихода<sup>6</sup>. Какой же отсюда следует вывод?

Только один: в современных условиях именно тиражирование (полиграфическое или экранное), которое умножает аудиторию станкового искусства в тысячи раз, по сути определяет механизм действительно массового общественного функционирования живописи и скульптуры. Специфические для копий ограничения, времени, колориту, качеству изображения, времени, отпущенному на его восприятие, и т. д.) трансформируют саму природу контакта с произведением, накладывая свой отпечаток и на судьбу оригиналов. Не «тихая» экспозиция, а телевизионный фильм, посвященный художнику, способен обеспечить его произведению «интегральный успех», не только охватывающий всю потенциальную аудиторию данного вида искусства, но и расширяющий ее за счет ранее «не приобщенных» зрителей.

Конечно, «в идеале» актуальность тематики, массовый успех и высокое качество должны были бы сочетаться. В эстетической теории это умозрительно конструируемое сочетание нередко объявляется если не уже достигнутым в нашем обществе, то во всяком случае должным, достижимым, как правило. На самом же деле, это, разумеется, редкостный случай — один из миллионов, — а художественный процесс составляет именно миллионы работ.

В этих условиях дисконтант современного станкового искусства и публики вызван, на наш взгляд, именно тем, что общение с непримклыми формами изобразительного творчества (как и с «серьезной» камерной симфонической музыкой) в большей мере определяется собственно художественными критериями. Если театр, кино, телевидение в значительной

мере реагируют на аудиторию, если искусство экрана и эстрада соответствуют рекреативным ее установкам (отсюда несоизмеримо большая популярность откровенно развлекательных произведений по сравнению со всеми прочими видами художественной продукции), то станковое искусство в его престижных выставочных формах все еще оторвано (я говорю свое мнение) и от внехудожественных общественных потребностей, и даже от нужд художественного оформления окружающей человека среды.

Бесполезно упрекать в этом только устроителей выставок: здесь дело во внутренней ориентации самого искусства. Но и выставка может отчасти спасти положение, если будет корректироваться — и в этом суть проблемы — сверхзадачей конкретной экспозиции. Типология выставок в известном смысле должна следовать типологии художественного процесса. В реальности же предпочтение обычно отдается обзорно-тематическим смотрам, которые, как правильно отмечалось в ходе дискуссии, почти исчерпали свои возможности. Принцип индивидуального авторства в станковом искусстве приводит к тому, что собственно художественная направленность характеризует в первую очередь персональные выставки; непропорционально меньшее развитие получили экспериментальные экспозиции, и уж совсем не в ходу «шоу», за которые ратует Д. Дондурей. Они, конечно же, не могут заменить все прочие формы, но их место в структуре художественного процесса в целом не менее, а подчас и более важно, нежели сфера тематических и собственно художественных выставок, ибо они могут привлечь публику вообще, подавляющая часть которой не может и не должна воспринимать искусство по канонам изощренного эстетизма профессионального искусствоведа и художника.

Итак, подведем итоги.

Благодаря действию средств массовой информации произведения стали достоянием миллионов, вкусы, пристрастия, устремления которых теперь не только опосредованно, через внутренний мир художника (как человека своего времени), но и непосредственно, как мнение «коллективного заказчика» — определяют направленность художественного процесса не в меньшей, а подчас и в большей мере, нежели мнения творческой микросреды. Скажем шире: если раньше художник в своем творчестве исходил преимущественно из заданных норм своего искусства, то теперь само бытование произведений обязывает его в большей степени ориентироваться непосредственно на художественный процесс, частью которого становится любое новое творение.

Такое увеличение роли художественного процесса внутри творческой лаборатории выдвигает перед нами задачу его исследования.

Следя за ним, мы переходим от относительно спокойного занятия — изучения художественных произведений, как правило, материально зафиксированных и стабильных, — к описанию движения, непрерывных изменений условий создания, социального бытования и функционирования этих самых произведений, от взвешенной оценки их художественной ценности (представляющейся иному автору абсолютной, поскольку подавляющее большинство их уже прошло проверку временем) на зыбкую почву относительных оценок качества произведений различными общественными слоями и группами; от нередко высокомерного поучения «эстетически неразвитой» аудитории — к внимательному и уважительному изучению ее художественных пристрастий, где нам самим — профессиональным искусствоведам и художественным критикам — принадлежит пусть важная, но далеко не определяющая роль лишь одного из элементов художественного процесса. Для его изучения, с одной стороны, надо признать, что, уже одеваясь и приводя себя в порядок, люди выступают его участниками, их вкусы в той или иной мере (разумеется, далеко не прямо, а опосредованно) диктуют эволюцию художественного развития.

С другой стороны, необходимо учитывать, что даже обыкновенные сооружения, окружающие нас в родном городе, предстают с весьма различной стороны случайным прохожим и людям, специально приехавшим для их осмотра и изучения. Проходя по улице, человек оказывается в контексте градостроительства; в парке — садово-паркового искусства; памятники истории и культуры, относящиеся к более или менее давним временам, окружают его почти повсеместно; но он не занимает по отношению к ним той же позиции, что критик или историк архитектуры.

С третьей — общение человека с собственно искусством носит многоуровневый и многоплановый характер. Оно далеко не всегда целенаправленно. Более того, как показывают многочисленные опросы общественного мнения, при посещениях музеев и выставок люди руководствуются порой весьма различными мотивами (при этом мотивы, высказываемые ими, нередко расходятся с принципами реального отбора, о которых свидетельствует более бесстрастная статистика).

Короче: художественные события — выставки, фестивали и т. д. — являются лишь элементами художественного процесса, в которых хотя и выявляется



взаимодействие искусства и сиюминутных факторов его общественного функционирования, но вовсе не всегда получает объяснение. Как правило, мы не знаем, почему «проверка» художественных ценностей симпатиями и пристрастиями нашего времени оказывается неабсолютной. Мы знаем другое: в состав художественного процесса входят не любые и даже не наиболее значительные в том или ином аспекте произведения (на основании этих критериев производится их отбор, скажем, в работах по истории и теории искусства), а актуализированные, — причем особое значение имеет не художественный уровень сам по себе, а качества, вызывающие повышенный интерес публики, который по сути своей достаточно редок, даже уникален, и требует нередко исключительных пропагандистских, рекламных и прочих усилий, но строится на трудноуловимом основании — созвучии интересам максимальной аудитории.

Выставки Дрезденской галереи, с одной стороны, и А. Шилова — с другой (само это сопоставление свидетельствует о неоднозначности механизмов массового интереса к изобразительному искусству), вызвали постоянный приток посетителей при остром дефиците времени и экспозиционной площади. В результате далеко не все желающие смогли попасть на эти выставки, в то время как большинство выставочных залов и постоянных экспозиций музеев столицы в этот же период по-прежнему пустовали — посещаемость тут находилась на среднестатистическом уровне. Но можем ли мы сказать, что обе эти выставки имели «интегральный успех»? Нет: «интегральный успех» измеряется не столько количественно, сколько качественно — масштабами резонанса того или иного художественного явления во всех группах зрителей. Фантастический эффект, вызванный эстрадной миниатюрой В. Полунина «Нельзя!», показанной по Центральному телевидению в новогоднюю ночь 1985 года и охватившей максимально возможную аудиторию (по существу, почти все население страны) — не итог, а лишь исходный пункт анализа «интегрального успеха». Свою роль здесь сыграли и отточенность самой миниатюры, ее очевидный монотематизм, мастерство исполнителей. И все же главная причина «цепной реакции» — уникальное попадание «в десятку» с точки зрения социальной психологии. Ведь механизм запрета, как и протест против него, характеризует множество бытовых и прочих ситуаций повседневной жизни каждого человека. Поведение в таких случаях отныне оказывалось как бы запрограммированным (хотя и не во веки веков) всем известным художественным произведением, наиболее запоминающийся звуковой компонент которого («Ни-и-и-и-з! Ай-ай-ай!...» «Льзя! Зя! Зя!...») легко поддавался имитации и, соответственно, массовому воспроизведению.

Конечно, конкретные причины и социокультурные последствия «интегрального успеха» выставки, популярной кинокартины или эстрадного номера весьма различны и должны подвергаться специальному исследованию в каждом отдельном случае. Нас же здесь интересует то, что их объединяет, — исключительность ситуации, максимизация аудитории (в рамках, заданных материальным воплощением данного художественного события) и совокупного эффекта.

Разумеется, обсуждая проблемы общественного резонанса художественного творчества, нужно избегать абсолютизации сиюминутных социально-психологических показателей, коль скоро масштабы и структура аудитории за ограниченный промежуток времени не обозначают социокультурной действительности в перспективе. Некоторые произведения, которые сразу собирают максимальное количество читателей, слушателей, зрителей, как правило, столь же мгновенно и забываются, становясь как бы признаком вполне определенного периода жизни человека и общества. Другие работы, хотя их непосредственное воздействие значительно более ограничено (к примеру, первое время они остаются достоянием лишь узкого круга специалистов и любителей искусства), постепенно из года в год расширяют свою аудиторию и в конечном итоге через 100—200 лет охватывают значительно большее число читателей, слушателей, зрителей, нежели сверхсенсация момента.

И все же нам кажется, что ориентация на удовлетворение текущих запросов широкой аудитории имеет право не только на существование, но и на сознательную поддержку, в том числе и в выставочной практике, по определению сиюминутной. Вспомним, что еще Жан-Жак Руссо восхвалял того, кто «низведет» свой гений до уровня века и создания посредственных произведений, которыми будут восхищаться при его жизни, предпочтет созданию шедевров, которыми будут восторгаться лишь через много лет после его смерти<sup>7</sup>. А уж к выставкам это относится в первую очередь.

Выставка — и в этом ее специфика — непосредственный, а в контексте изобразительного искусства и привилегированный участник художественного процесса. Поэтому ее функции и могут и должны определяться закономерностями процесса в целом. От правильного понимания и точного учета этих законо-

мерностей зависит, насколько выставочная деятельность будет эффективно воздействовать и на творчество, и на аудиторию.

<sup>1</sup> Юматов В. Выставка в контексте искусства. — ДИ СССР, 1985, № 12.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Эйслер Г. Избранные статьи. Беседы о музыке. М., 1973, с. 210—211.

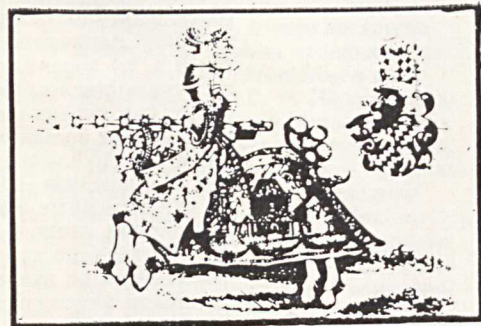
<sup>3</sup> Брехт Бертольд. Трехгрошовый процесс. (Социологический эксперимент). — В сб.: Кино и время, вып. 2, М., Искусство, 1979, с. 228.

<sup>4</sup> Недошивин Г. А. Социальные и эстетические факторы эволюции функционирования искусства в современном обществе — Социальные функции искусства и его видов. М., 1980, с. 64.

<sup>5</sup> Дондурей Д. Б. Для кого выставка? — ДИ СССР, 1984, № 11.

<sup>6</sup> Дондурей Д. Б. Жизнь после выставки. — ДИ СССР, 1985, № 10.

<sup>7</sup> Руссо Ж.-Ж. Избранные соч. Т. I. М., 1961, с. 56.



## Шедевры и поделки внутри «художественного процесса»

Нонна Степанян

Есть хорошая черта у многих статей, публикуемых под рубрикой «Мнения, суждения, споры»: они в настоящем смысле диалогичны. Под полемикой, создавая ее жар, движется подлинная художественная жизнь, осмысляются ее направления; реальность советского искусства (и шире — культуры) рассматривается тут с разных сторон, обнаруживая то одну, то другую наиболее острую проблему и располагая к анализу. На острой «спинке» противоположных мнений выявляется связь каждого конкретного вопроса практики (творческой, организационной, какой угодно) с гораздо более широкими проблемами; нередко мнения, которые кажутся полярными, для вдумчивого читателя объединяются, толкая к развитию каждого из рассуждений и создавая подлинный объем темы.

На мой взгляд, именно так происходит со статьями В. Юматова («Выставка в контексте искусства» в № 12, 1985) и К. Разлогова. Внешне полярные точки зрения тают в равной мере справедливые наблюдения — отличаются только линзы, через которые смотрят на состояние выставочного дела коллеги-авторы. Перед их глазами раскрываются разные срезы одной и той же структуры. Позиции без труда конвергируются при ином взгляде на предмет.

Предложим свой ход рассуждений.

Разлогов утверждает, что в руках специалистов художественный процесс подвергается вписке, беднеет. А уверен ли он, что художественный процесс движется спонтанно, что в него не встраиваются опасные для самого словосочетания «художественный» и «процесс» явления? Термин «специалист» в статье Разлогова окрашен пронией; между тем хочется взять в кавычки его «художественный процесс»... Сейчас, как никогда, важно призвать к ответственности специалистов и обсудить, каковы реальные возможности и инструменты продвижения в жизнь их мнений. Если бы мы, участники и свидетели современной жизни искусства, могли быть активнее, многие выдающиеся мастера были бы переданы публике из рук в руки при их жизни, а не спустя годы после похорон. Как раз слабость критики в общем балансе решений ставит специалистов в положение вопиющих в пустыне. Да, подлинное искусство пробьется, рукописи, как известно, не горят, но почему звезда (если признание можно считать звездой) должна восходить с опозданием на поколения? Тот, кто думает, что такова логика кристаллизации ценностей в искусстве, ошибается. Механику этих запозданий прояснить нетрудно. При рассуждении, что только время — судья, что «нам не дано предугадать», — ответственность с действующих лиц художественного процесса снимается. Возможно ли это, если понимать под специалистом человека, который твердо знает, что цель искусства — служить самосознанию общества и обогащению личности? Человека, извлечшего уроки из всей истории искусств? Он для того и получил свою специализацию, чтобы говорить вслух, продвигать к людям стоящее и мужественно стоять на своем.

Специалист — если он специалист — ответственность с себя за свое дело снять не может. Широкое знание панорамы развития искусства служит ему



ключом к оценке как отдельного произведения, так и перипетий художественного процесса. Ответственность за духовную пищу, которая предлагается людям, лежит на нас.

И тут возникает вопрос: все ли, что сегодня выстывает в обличье искусства и со всеми его приметами (начиная с диплома автора об окончании профессионального вуза), является искусством? Я имею в виду не проявления дурного вкуса и даже не слабые произведения — они неизбежны и бог с ними! — а иное: фальсификат, фантом, Франкенштейна, лису-оборотня из китайского фольклора. Назовем их — «поделки» и признаем честно: они есть в «процессе», их много, более того — меньше их с годами не становится. Поделка способна на все — она без труда хватает и важную современную тему, присваивает и новую изобразительную форму, без нее нет юбилейной даты, она может изобразить и искренность, и слезу, и лирический порыв, и суровость трудовых будней. А уж какая она патриотка и как связана с народным искусством!..

Проводя у картины по статистике две минуты, зритель не всегда в состоянии отличить суррогат от питательного продукта, он вдыхает азот вместо кислорода, фиксирует в своем сознании квазипослание и бежит дальше. Конечно, время рассудит. Но живой зритель, тот самый, ради очеловечивания которого тысячелетия назад затевался сыр-бор с искусством, рассудить не успеет: в лучшем случае ему ничего не дали, в худшем (зависит от мастерства Франкенштейна) обокрали, и он может в дальнейшем потерять способность к душевному отклику на призыв искусства, оглохнуть, дезориентироваться среди мнимых ценностей. Не специалисты угрожают художественному процессу — ему угрожает расширение фронта поделок, которые прикидываются искусством и по ряду не всегда ясных причин пропагандируются, вводятся в живой поток шедевров и произведений средней руки, завладевая вниманием, а иногда и пользуясь успехом. В отношении к этому должно быть единодушие.

Виновата ли в производстве поделок существующая у нас система организации выставок? Ответим тонко: да, виновата, хотя ясно, что не вся вина на ней.

Выставочное дело у нас — отлаженный механизм — с годами приобрело характер годового отчета. Сложность этого отчета в том, что отчитывается искусство (в идеале!) перед своими современниками, перед зрителем. Беда же в том, что зритель учитывается меньше всего.

Характер комплектования выставок не отражает коренных перемен, которые произошли в духовном развитии за прошедшие десятилетия; при создании выставки не учитывается та дифференциация, которая произошла в обществе, определив (и тоже — не навсегда!) интересы разных групп людей. Выставка пренебрегает очевидным обострением индивидуальных оценок, не учитывает интеллектуального роста людей, изменений в их кругозоре. Быт изобразительного и всех видов декоративного искусства сконцентрирован вокруг больших, часто — необъятно больших выставок, организуемых чаще всего как тематические. И страшно сказать: именно это любимое детище выставочной политики, тематическая выставка — наше открытие, наше достижение! — оказалось одним из корней, питающих неискусство, поделку...

Каждый год выдвигается свежая тема. Юбилейная дата исторического события, дата основания города, лозунг, достаточно широкий, чтобы художник мог свободно двигаться в его границах. Земля и люди, Голубые просторы, Молодость страны. Что можно возразить? Разве это не волнующие искусство темы? Притом если тема не соответствует сегодняшним устремлениям творческой натуры — можно выставку и пропустить. Художник еще подумает (хотя с выставкой связана возможность получить договор, может быть, закупка), но мастер поделок не пропустит ни одной! Он их все собой забьет и все средства, выделенные государством, высосет. Темп организации тематических выставок создает для поделочника благоприятную почву. В спешке, создавая ощущение давки, он в экспозиционный зал, как говорится, не входит, а влетает. Заваленное поделками жюри сопротивляется до известного предела, но его дергают со всех сторон, да и не последняя задача — покрыть километры стен и грандиозные пространства, зафрахтованные под выставку. Ведь большая тематическая выставка года — отчет творческого Союза, показатель активности мастеров искусства, включенности в жизнь и проч. Специалисту — увы, снова ему! — ясно, что идет профанирование художественного процесса, что происходит девальвация чрезвычайно важных идей, а одновременно и выразительных форм, возникает баццлла недоверия к ним... Но колесо закручено и замедлить его ход — значит идти на пересмотр налаженной организации дела. Боязно. Но ведь надо! Не только ради искусства (выживет!), но ради зрителя. Ведь выставка обращена к нему, ведь на зрителе отлагается ее качество...

Перспектива изменений в выставочном деле пугает

потому, что с текущей тематической выставкой связано немаловажное обстоятельство — материальное обеспечение художников. Как изменить форму этого обеспечения, снять спешку в работе, придать работе вес, создать возможность серьезно обдумать тему и откликнуться на нее с максимальной отдачей сил? По-видимому, тематическая выставка должна подтапливаться не год, быть объявлена загодя. И надо, видимо, ввести систему долгосрочных договоров, чтобы художник мог спокойно трудиться, обдумать замысел, выразить его, закончить. А для этого, мне кажется, есть один путь: каждая тематическая выставка должна иметь свой выставочный, каждый раз разный, который в состоянии разработать концепцию будущей выставки, увидеть ее героев, разработать с художниками, формируя свою идею. Так организовывались в прошлом прославившие советское искусство выставки — «Индустрия социализма» и другие. К этой практике следует вернуться.

Кроме тематической выставки, идущей под девизом, следует активизировать все прочие формы выставочного дела. Оно действительно должно быть таким же многомерным, как сам «художественный процесс». Пора вернуться к организации выставок, «тема» которых — жанр или вид искусства, непостижительно давно их не было. Тематическая выставка обретает притягательность и смысл только в непрерывном сопровождении выставок пейзажа, портрета, натюрморта, показа отдельных видов искусства или в комбинации. Темой выставки может быть и чисто художественная проблема. Доказательство успеха подобных показов: «Скульптура и гобелен» в январе этого года в ЦДХ, выставки московских ювелиров в конце 1985 года в Музее русского декоративно-прикладного и народного искусства, Малой ювелирной пластики (уже V по счету!) в Голубой гостиной ЛОСХа, «Форма и пространство» в Таллине — все не перечислишь. Организованные болеющими за дело специалистами, продуманные, основанные на строгом отборе, эти выставки вызвали у зрителя огромный интерес, потому что соответствовали современному уровню его требований. Выставки должны формировать те, кто готов вступать в открытый диалог со всеми и каждым о наиболее волнующих вопросах современности — только тогда выставочное дело в своей совокупности будет адекватно художественному процессу.

У всех, кто пишет о художественном процессе, особенно у социологов, есть потребность противопоставлять искусствоведа — зрителю. Между тем, с точки зрения искусствоведа, на зрителя нашего жаловаться не приходится. Это, действительно, самый благодарный в мире зритель. И альбом на треть зарплат купит, и в мороз два часа у входа на выставку простоят. Он хочет встречи с искусством, он ищет ее, он верит... Представьте, он верит специалистам! Другое дело — что надо и нам взглянуть ему в глаза, действовать в его интересах, помнить, что самый массовый зритель составлен все равно из отдельных людей, из тех самых глаз, обращенность которых к зеркалу искусства носит глубоко личный характер: человек стремится стать Человеком.

Он давно привык, что историю человечества можно разложить на множество историй (что начиная с XIX века и делается): историю политическую, экономическую, социальную, историю науки, религий, войн, дипломатии, семьи, быта и проч. — все анализируется сегодня по отдельности и в связях. Но есть одна история, практически тождественная Всеобщей человеческой: это История искусств. Вся в целом, с симфониями и частушками, детским рисунком и иконостасом, северной избой и Зимним, Рихтером и эстрадной дивой, вся-вся — но только действительно — вся! — она составляет аналог развитию общества. Она — зеркало жизни (самая частая метафора!). Что же ищет зритель, вглядываясь в это зеркало и постоянно, часто независимо от своей воли, запоминая отражения? И почему каждое следующее не стирает предыдущего — ведь в науке же вот открытия чередуются? По-видимому, ответ таков: он вглядывается в себя, преодолевает краткость своего опыта. Всасывая через зеркала искусства жизнь прошедших поколений, мы становимся людьми, радуемся и плачем, наблюдая чужую жизнь, а ведь, казалось бы — «что нам Гекуба?..» В этом и только в этом смысле каждое проявление искусства ценно, оно состоялось, если нашло отклик в душе. В этом смысле следует понимать и известные слова о важности «в каждом пробудить художника» — иначе человеком ему не стать. На этом уровне таятся критерии оценки произведения искусства.

И именно поэтому выставка не может комплектоваться безответственно. Она не должна разрушать уважения к труду Художника, разрушать тот образ Деятеля Культуры, который у людей сложился на высочайших образцах. Только при самых решительных переменах — а потребность в них, увы, неотложная — можно будет отодвинуть в сторону поделки, а из естественной массы, включающей всякое, выделить — и желательно при нашей жизни — то вечное, что в ней уже бесспорно есть. И показать людям так, чтобы они увидели.





Пушкин есть пророчество и указание.  
Достоевский.

Пушкин — это наше все.  
Аполлон Григорьев.

Предлагаемый вниманию читателей очередной, второй выпуск «Пушкинского альманаха» продолжает начатую в первом номере программу: выявлять предметно-зримое в пушкинском мире — будь то мотивы изобразительного искусства в его творениях или отображение пушкинской темы в искусстве современном, предметно-пространственное окружение эпохи или его реставрации в современных экспозициях.

## Образ поэта в интерьере эпохи

Елена Высочина

«Что в имени тебе моем?» Всем памятно это пушкинское стихотворение. Известен и адресат — Каролина Собаньская... По неизведанным пока законам художественного восприятия пушкинские строки, адресованные его современникам, порой прочитываются так, будто обращены к нам, сегодняшним читателям. Что в имени тебе моем? Какой отзвук рождает оно в душе, какой образ возникает перед внутренним взором?

Как часто мы слышали, что у каждого есть или должен быть «свой Пушкин», непохожий на представления других людей. Но при естественном обилии субъективных трактовок личности и творчества поэта в социальной памяти каждого поколения бытовал и обобщенный его образ. Облик, в наибольшей мере отвечавший запросам времени. Разве не в произведениях искусства отражался он наиболее выпукло? Не в портретах ли, памятниках, стихах, пьесах, кино- и телефильмах закреплялось зримое, многогранное видение и понимание Пушкина? В них, конечно, но не только...

Образ Пушкина в общественной памяти всегда богаче, объемнее отдельных его воплощений. Он — феномен культуры, всей духовной жизни. Мы осознаем это теперь яснее, как и то, что современная культура включает не одни лишь нынешние «прочтения» поэта, но всю историю былых толкований его образа. Неудолжно желание восстановить зыбкие контуры

уплывающих воспоминаний об этапах пути, который А. А. Сидоров в одной из первых статей по иконографии Пушкина метко определил как «социальное образотворчество». Остановиться, оглянуться... Не ради праздного любопытства, а чтобы разгадать, отчего так изменчивы и непохожи суждения о поэте прежних поколений в сравнении с нынешними. Что определяло восприятие его облика и творчества, каковы невидимые «пружины» эволюции представлений о Пушкине? Живописцы, скульпторы, несомненно, задумываются над этим, когда приступают к пушкинской теме. Публика с ее обостренным интересом к поэту — тоже ждет ответа. Ведь вне истории толкований образа Пушкина как оценить смысл и перспективы сегодняшних поисков?

Где же заветный ключ к прошлому? Есть одна возможность, поистине уникальная, — совершить экскурсию по пушкинским выставкам.

Парадоксально, но о пушкинских выставках пока знают мало, редко упоминаются они даже пушкинистами. Одной статьей, естественно, не заполнить пробел. Такая задача и не ставится. Наши заметки — лишь штриховые наброски к некоторым ракурсам темы, объемной и заслуживающей внимания.

Истоки необычных, посвященных Пушкину экспозиций уходят во вторую половину прошлого века. Точнее, начало положено в 1880 году. Первая выставка была приурочена к открытию памятника Пушкину в Москве в 1880 году, вторая, организованная в 1899 — к столетию со дня рождения поэта. Наиболее значительными в советскую эпоху были: Всесоюзная пушкинская выставка 1937 года, а также в юбилейном 1949-м, когда отмечалось 150-летие поэта. Организованная в Александровском дворце, последняя составила основу фондов Всесоюзного музея А. С. Пушкина. Наконец, в 1984 году, в дни празднования 185-летия поэта, работала выставка «Пушкин и его время в изобразительном искусстве XIX—XX вв.».

Какими они были? Разными по замыслам, по характеру экспозиционных материалов, по тому, что теперь называем выставочной режиссурой. В прошлом веке о таких тонкостях не задумывались вовсе. Собирали, что удавалось, развешивали, раскладывали, расставляли не мудрствуя лукаво. Но даже в этой кажущейся бесхитростности была своя логика. В отборе вещей, произведений искусства проявлялись знаменательные черты отношения к личности и наследию поэта.

Выставки были данью памяти поэта, потому центральное место занимали издания его произведений, личные вещи, реликвии, с его именем связанные, пушкинские портретные изображения. Первое посмертное издание сочинений Пушкина, как известно, было выпущено в 1838 году. Однако вплоть до революции 1917 года его наследие печаталось неполным, со многими текстологическими неточностями, цензурными купюрами, пропусками, редакторскими «правками», с целью ослабить волнолюбивое его звучание. Замалчивались факты биографии мятежного поэта. В условиях, когда образ Пушкина целенаправленно «искажался», огромное значение приобретали произведения искусства, ему посвященные. Представляли поэта публике прежде всего портреты. Экспонировались работы Кипренского, Тропинина, Соколова, Райта, гравюры Уткина, Гейтмана... Рос интерес к истории жизни Пушкина: в последней четверти XIX века появились картины на темы его биографии. Сюжеты крымского периода в ряде картин были воссозданы И. К. Айвазовским. В них, как и на совместном полотне Айвазовского и Репина «Пушкин на берегу Черного моря», соединялись биографические мотивы с историей творческой жизни поэта. Эти картины, как и другие: А. Волкова, К. Чичагова, В. Федорова, А. Наумова, — написанные на темы дуэли, хотя и внесли свой вклад в популяризацию биографии поэта, мало дополняли представления о внешнем и внутреннем облике Пушкина. Образ поэта не получал психологической разработки. Хотя живописцы (в частности Волков) консультировались у непосредственных участников дуэльных событий, многие реальные детали искажены, введены дополнительные действующие лица. И все же главное — картины возбуждали интерес и к самым событиям дуэли, и к ее причинам. Если помните, именно с картины Наумова трехлетняя Марина Цветаева узнала о Пушкине: «...Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили... С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили... я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала — поэта...», — писала она позже.

История первых экспозиций напоминает об этапах «открытия» Пушкина публикой. Слишком долго мало или вовсе недоступными оказывались многие произведения, подробности биографии, представления о поэте как о личности. Так, сенсацией явилась демонстрация на первых выставках автографов и рукописей Пушкина. Лицеист VI курса Я. К. Грот в выступлении на торжествах в честь открытия выставки 1880 года и памятника поэту заметил, что в противовес закрепившимся легендам о Пушкине — баловне муз, чуждом упорного труда, рукописи служат красноречивыми документами его необыкновенного трудолюбия...

Тогда же экспонировались некоторые из рисунков поэта, в том числе — автопортреты. Их называли «карикатурами поэта на самого себя», воспринимали как «шалость», безделицу. Автопортреты оценят позже. Пушкинист Б. В. Томашевский по праву назовет их «почти непрерывной сюитой», отразившей облик Пушкина на протяжении всей его жизни. «Только в них (автопортретах. — Е. В.) мы обретаем, — по словам ученого, — черты такого Пушкина, какого не подглядели или не видели вовсе изображавшие его художники».

На первых выставках царил торжественный юбилейный дух. Оттого сглаживалось разногласие трактовок пушкинского образа. Ведь именно тогда, в конце XIX века личность и наследие поэта оказались объектом яростных общественно-политических споров. Разные социальные группы пытались утвердить свое понимание пушкинского облика, использовать в своих интересах его наследие, доказывали единственную правильность выдвинутого ими толкования его жизни и творчества.



На торжествах юбилея 1899 года этот факт был отмечен особо: «Не только в области критики, но и в общественных группах настоящее место Пушкина еще не определено, — утверждал С. А. Андреевский. — Славянофилы и патриоты называют его своим, ссылаясь на «Клеветникам России» и «Бородино»;



Портреты  
Е. Воронцова,  
Н. Муравьева  
К. Рылева,  
С. Трубецкого —

экспонаты выставки  
«Пушкин и его время  
в изобразительном  
искусстве XIX—XX  
веков».

Западники же приводят слова: «черт догадал меня родиться в России!» Либералы благоговейно перед «Одою свободе», «Книжало», «Сеятелем»; консерваторы указывают на то, что Пушкин был аристократом и в конце жизни приблизился ко двору.

Утилитаристы и педагоги привязываются к его стихам «чувства добрые я лирой пробуждал», между тем как исповедующие «искусство для искусства» декламируют обращение Пушкина к толпе: «Подите прочь — какое дело // Поэту мирному до вас!»

После Октября начался новый этап жизни Пушкина в сознании народа, его многомиллионных читателей. С первых же лет Советской власти велась громадная работа по проверке текстов, избавлению пушкинского наследия от сокращений и искажений. Разоблачались долго бытовавшие в реакционном литературоведении и критике ложные представления о биографии поэта, вымыслы и легенды, которые кочевали по популярным изданиям и школьным учебникам.

К 1937-му, году памяти поэта, уже была проведена большая работа по приобщению читательских масс к пушкинскому творчеству. Событием необычайной важности явилось открытие в здании Государственного Исторического музея Всесоюзной пушкинской выставки. Ее организовали по специальному постановлению Совета народных комиссаров СССР. Главную задачу устроители экспозиции видели в том, чтобы показать реальную жизнь поэта, его борьбу с самодержавием и гибель в этой борьбе. Важно было не только проследить судьбу литературно-художественного наследия Пушкина в царской России, но, как говорилось в каталоге к выставке, «вскрыть политику царского правительства, фальсифицировавшего политический и литературный облик Пушкина, державшего его сочинения под опекой невежественной цензуры и зажимавшего их распространение». Общественный интерес к выставке был огромен.

Посетителей поражали масштабы выставки, «новый» Пушкин, который воочию предстал перед ними. Залы Исторического музея раскрыли страницы биографии и творчества поэта. Были разделы, посвященные детству и юности, ссылке Пушкина в Михайловское, творческой лаборатории в знаменитую «болдинскую осень». Результаты большой исследовательской работы позволили ознакомить посетителей с разделами «Пушкин под надзором в 1826—1829 гг.», «Гибель Пушкина», «Враги Пушкина», «Пушкин и петербургское общество» и многими другими.

Тщательно отбирались материалы, с помощью которых удалось полнее и ярче раскрыть темы биографии и творчества поэта. Были среди них портреты поэта, его современников, изображения мест, связанных с его именем, тексты стихов, отрывки из писем и прозаических произведений. Экспонировались многочисленные документы пушкинской эпохи. Рассказ о тайном надзоре за поэтом в конце 20-х годов прошлого века открывался, к примеру, работами В. Тропинина. Причем выставлялись и портрет маслом 1827 года, и этюд на деревянной доске, а также этюд карандашом. (Внимательный посетитель видел процесс работы художника над полотном, задумывался, что побуждало Тропинина старательно «сглаживать» облик поэта в окончательном варианте портрета...) Рядом с портретами были представлены «резолуции» Николая I о привозе Пушкина в Москву 28 августа 1826 года. Показана карта пути следования поэта, изображение фельдъегеря — раскрашенная литография А. О. Орловского. Две акварели П. Ф. Соколова с изображениями Николая I и Бенкендорфа. Экспонаты «скреплялись» текстовыми пояснениями: на отдельных листах приводились цитаты из мемуаров современников о разговоре Николая I и Пушкина во время аудиенции. Можно было ознакомиться с выдержками из свидетельств С. А. Соболевского, друга поэта, о не дошедшем до нас противоправительственном стихотворении «Пророк».

Раскрывалась широкая, подробнейшая панорама жизни и творчества поэта. Полнее всего освещались те моменты творческой биографии Пушкина, которые прежде оставались недоступными широкому читателю и зрителю. Впервые в большом объеме было представлено рукописное наследие Пушкина. Выставлялись автографы записей поэта разных типов: тетради, альбомы, листки, письма. Открывалась картина титанического труда, в котором — вдохновение питала редкостная сосредоточенность, умение «удерживать внимание долгих дум». Диссонансом врывались иные «мотивы»: цензурные исправления в рукописях, пометки царя, переделки Пушкиным своих произведений, листы, вырванные из тетрадей с текстами, не подлежащими цензуре. Рядом — зашифрованные тексты. Буквально каждый экспонат вносит значимые штрихи в представления публики о Пушкине. В целом выставка носила народно-просветительный характер. Она открывала Пушкина широчайшей читательской аудитории.

Так закладывались традиции нового тематического музейного и выставочного экспонирования. Они получили своеобразное развитие при создании выставки «Пушкин и его время в изобразительном искусстве XIX—XX вв.», посвященной 185-летию со дня рождения поэта, которая экспонировалась в Ленинграде.

Целью экспозиции было воссоздание личности Пушкина «в интерьере его эпохи» не простым суммированием портретных изображений, а особым «повествованием» средствами зрительных образов. Предполагалось также проследить эволюцию представлений о поэте на протяжении двух веков. Прежде обычно решалась лишь одна задача: отразить образ поэта, рассказать о нем. Здесь же воссоздание образа поэта предполагалось дополнить историей восприятия его человеческого и творческого облика. Новые задачи требовали апробирования особых экспозиционных приемов.

Организаторы выставки учитывали: широкой публике теперь немало известно о поэте, знакома канва его биографии, ведь наша культура пропитана духом пушкинской эпохи. Потому-то акцентировалось зрительское внимание на тех моментах, которые могли дополнить и углубить уже сложившиеся представления.

Всем, к примеру, со школьных лет памяты проникновенные пушкинские строки о Лицее. «Воспоминание, рисуй передо мной



Волшебные места, где я живу душою...» И они возникали перед взором посетителей выставки — на двенадцати раскрашенных литографиях с видами Царского Села. Пейзажи, дворцы, аллеи, парки запечатлены выпускником Второго курса Лицея художником и переводчиком В. Лангером. Далее лицейский сюжет получал необычное развитие. Благодаря изысканиям историков, литературоведов, биографов раскрыты многие подробности о лицейских его годах. Но здесь представления обогатились неизмеримо. Стоило подойти к экспозиции рисунков лицеистов, чтобы в который раз убедиться, сколь безгранична эта тема. Нельзя не подивиться разносторонней одаренности воспитанников и самой системе развития их художественных задатков. Подлинными рисунки М. Корфа, С. Ломоносова, И. Малиновского, Н. Корсакова — блестящи по мастерству! Не рядом ли подсказывалась разгадка этого чуда? В работах лицейского учителя рисования и гувернера С. Г. Чирикова. Это он, кстати, составляя характеристики воспитанников первого курса, писал об усердии, добродушии Пушкина и о его «особенной страсти к поэзии».

Экспозиция строилась не только с учетом взрослых знаний о поэте, но и со значительной нагрузкой на аналитические способности. Предлагалось без особых пояснительных подсказок прочитывать порой довольно сложный замысел организаторов выставки. Попытки настроиться на какую-либо одну волну, на конкретный ритм и прием экспозиционного повествования оказывались тщетными. Внезапно сюжетные линии выстраивались по принципу контраста. Гравюры, полотна с изображениями торжествующей Европы, освобожденной от Наполеона, соседствовали с листами альбома «Пытки и наказания в России» — вот что ожидало доблестную русскую армию по возвращении из похода. Портреты Николая I и Дантеса, соседствуя, перекликались, образуя смысловые параллели линии «недруги поэта».

Панорама жизни, судьбы Пушкина воссоздавалась так, чтобы расширить и сделать более конкретными представления о людях, окружавших его. Об ассоциативности восприятия зрителей помнили организаторы выставки, когда группировали портреты друзей поэта, членов декабристских обществ, собеседников.

Не менее любопытна своеобразная галерея пушкинских красавиц, женщин, которых любил и которыми увлекался поэт — Е. П. Бакуниной, Е. К. Воронцовой, Н. К. Загряжской, А. О. Смирновой. Автор знаменитых работ, как и портретной галереи приятелей, друзей Пушкина — Д. В. Веневитинова, П. А. Вяземского, Н. М. Муравьева, Н. Н. Раевского-старшего, — П. Ф. Соколов. Портреты его работы составили подобие небольшой персональной выставки, органично включенной в общий изобразительный рассказ о поэте.

Заметим, портреты самого Пушкина специально не акцентировались, они включались в общий ряд. А притягивали магнетически! Привлекали внимание и уже прочно запечатленные в памяти, как портреты работы Е. Гейтмана, О. Кипренского и другие, менее популярные. Это необычный, неизвестным мастером написанный портрет акварелью с пометкой «13 июня 1831», на котором Пушкин — в шляпе с большими полями. Портрет работы И. Линева — один из наиболее реалистических изображений прижизненной иконографии Пушкина. Как непохож поэт на другие свои портреты и как напоминает последние автопортреты самого Пушкина!

Просмотрев эту часть экспозиции, невольно задумывался над тем, как расширилось и углубилось само понимание «мира Пушкина». В нем связались, слились, пересеклись два смысловых пласта — «мир», реально окружавший поэта, та атмосфера, среда, культура, в которой он жил. Все реалии истории, политический климат, быт — светский, салонный, усадебный, домашний, литературный, — привычки, этикет, приметы времени и людей: одним словом, все буквально. Но «мир Пушкина» — это и он сам, уникальный человек, художник, поэт, мыслитель, сотворивший грандиозную художественную картину мира. Без одного не понять другого. Кому-нибудь покажется это слишком очевидным и даже банальным. Но обратим внимание и на то, что претерпели известные изменения способы восприятия всех реалий той далекой эпохи начала прошлого века. Преодолевается абстрактность одного лишь информационно-понятийного осмысления исторических условий пушкинского времени. Контекст событийный и «бытийный» расширяется: центр внимания переносится на план социально-психологический, на взаимоотношения между людьми. Это оказывается важным условием проникновения в строй души поэта, в его натуру, многогранную, сложную, непосредственную и противоречивую.

Экспозиция, на которой было представлено около двух тысяч работ, показывала эволюцию восприятия образа Пушкина и в наше время, в художественном сознании, в культуре ряда поколений. Вместе с портретами Пушкина работы К. Рудакова, Н. Ильина, В. Фаворского, П. Павлинова, В. Серова, Н. Кузьмина, Н. Рубевого, многих других — здесь представлены были иллюстрации и рисунки к пушкинским произведениям, произведения декоративного искусства, эскизы театральных декораций и костюмов к постановкам по творениям поэта.

Обращало внимание, что в XX веке живописцы обращаются к передаче в портретах многообразия душевных и творческих состояний Пушкина. Они стремятся к созданию психологически обоснованного и биографически конкретного образа. Для этого одной художественной интуиции мало — нужны знания, понимание сути и закономерностей творчества, умение оценивать достижения научного пушкиноведения. Не случайно в зале, посвященном современному трактовкам образа Пушкина, в стеклянных витринах были выставлены собрания сочинений поэта и труды выдающихся советских ученых-пушкинистов.

Выставка «Пушкин и его время в изобразительном искусстве XIX—XX веков» — несомненно, событие значительное для нашей культуры. Она побуждает к размышлениям и о направленности в динамике восприятия личности и творчества поэта, и о том, как следует в наши дни экспонировать изобразительную пушкиниану.

## В те дни, когда в садах лицея...

Дмитрий Швидковский

Когда говорят о Царском Селе пушкинского времени, часто представляют себе только уединенный и идиллический пейзаж парков, раскрывающийся «среди вод, блиставших в тишине», представляют насыщенную монументальной архитектурой и памятниками побед картину молчаливей природы. Однако границы пушкинского лицея не замыкаются этими образами. Царское Село уже по своему архитектурному характеру — полупоместье, полугород. В тему созерцания и уединения врывается «шум городской». Для поэта Лицей — это далеко не только известное здание, однажды им нарисованное, но и город вокруг него. Это обыденное, вне дворца и Лицея, Царское Село — город с «хромым почтальоном», со сценами, подобными той, что наблюдали Пушкин и Пушкин из окна лицейской библиотеки, когда, «от всеобщей вечер, идя домой, Антипьевна с Марфушкой бранились», — менее известно.

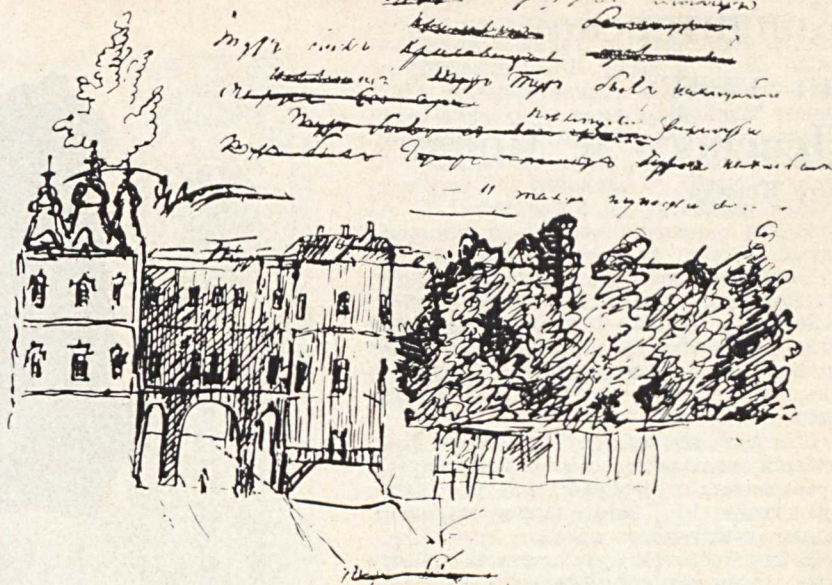
А между тем на пути хромого почтальона (упомянутого Пушкиным в лицейском письме к П. А. Вяземскому), от почтового двора до Лицея, находились здания, которые были более чем памятны Пушкину и его близким. Они и сейчас, перестроенные, отчасти забытые, стоят на тех же местах.

Почтальон шел по Садовой улице, которая начиналась у станции, где меняли лошадей, огибала парк от Гатчинских ворот до Лицея. Одна ее сторона — граница сада. Воспитанник Благородного лицейского пансиона 1820-х годов вспоминал: «...по другую сторону дороги простиралось здания города Софии... от Гатчинских ворот до новой дороги в Павловск, начинаясь у первых военными магазинами и почтовой станцией, за которыми следовала оригинальная площадь с домиками в восточном вкусе, расположенными в виде театральной сцены, и дом полкового командира лейб-гвардии гусарского полка, с гауптвахтой, и ряд деревянных и одноэтажных казарм этого полка с дворами между и позади них, здания Софии заканчивались у новой Павловской дороги, против Адмиралтейства (павильон, построенный в 1770-х годах. — Д. Ш.), двумя большими домами пансиона...»<sup>1</sup>.

О почтовом дворе, где останавливался Радищев и который был возведен по проекту архитектора Чарльза Камерона, а потом перестраивался, о здании, служившем несколько дней в «Капитанской дочке» пристанищем Маши Мироновой, уже говорилось в первом выпуске Пушкинского альманаха «ДИ СССР»<sup>2</sup>. Обратимся к находившимся рядом постройкам «Софийской площади». «Домики в восточном вкусе», о которых говорил мемуарист, — это здания присутственных мест города Софии. Они состояли из трех корпусов, построенных в 1767 году В. Нееловым для «вотчинного правления» Царского Села и придворного скотного двора и переделанных для новых надобностей «под смотрением» Ч. Камерона. В центре был поставлен небольшой дом с высокими, богато украшенными окнами и порталом, он когда-то завершался балюстрадой. Дом был развернут фасадом к парку, а два длинных флигеля выходили в него торцами, украшенными рустованными декоративными башенками. Когда в 1808 году город София был упразднен, дома переменили хозяев: центральный был предоставлен гусарскому командиру, а флигеля переделаны в казармы, рядом с ними были возведены еще несколько деревянных домов, также отданных полку. В лицейское время они



Царскосельский лицей.  
Рисунок А. С. Пушкина



были заняты «...некоторыми отчаянными гусарами, жившими в то время в Царском Селе (как-то: Каверин, Милостов, Соломирский, Сабуров и др.). Вместе с ними последними Пушкин любил подчас, тайно от своего начальства, приносить некоторые жертвы Бахусу и Венере», — вспоминал лицеист С. Д. Комовский. В одном из этих домов, по преданию, поэт познакомился с Чаадаевым. Возникает контрастный образ: будто бы сказочные домики оказываются чем-то скучным и казенным — казармами, а последние вновь превращаются, становятся средоточием веселья — благодаря своим хозяевам.

За казармами расстилалась «снежная равнина, а совсем на краю Софии, среди поля, возвышался Софийский собор, построенный в малом виде по образцу царьградской Софии», — вспоминает тот же воспитанник лицейского пансиона. Приходится удивляться, почему путеводители XIX века упорно говорят о сходстве этого квадратного в плане здания с дорическими портиками со всех четырех сторон и пятью куполами — со знаменитым константинопольским сооружением. Загадка разрешается, если войти внутрь. На четыре мощных пилона, к которым приставлены колонны ионического ордера, такого же как в Камероновой галерее, опирается купол, изображающий перекрытие Айя-София (причем со значительным сходством). В конце XVIII — начале XIX века вокруг собора располагалась ярмарка: «Здесь 21 апреля бывал великий съезд, ярмарка и гулянье». Торговля «состояла... в платках бумажных и набойчатых, холсте, набойках, шелку сученом и несученом, в платках, шляпах пуховых и шерстяных...», говядине, баранине, телятине, мукке, крупах разных... в прочем, принадлежащем до харчевоего припаса»<sup>3</sup>. От площади было «...далеко видно: окружающие селения и во оных изрядно обработанные сады огороды, сеющийся хлеб и около лежащие рощи». Так было незадолго до пушкинского времени, и воспоминания об этом сохранились у горожан Царского Села. Но воображение вновь должно было пережить контрастную смену образов. Место, где совсем недавно ключом была жизнь, для современников поэта — «оснеженная равнина», хранящая память прошлого в монументальном здании собора.

И вновь смена внутренних впечатлений: от «отчаянных» гусарских казарм приближались к двум большим трехэтажным домам — вместилищу Благородного пансиона. Эти здания упоминаются в документах конца XVIII столетия: «каменные дома 1) где жили прошлого лета фрейлины, 2) подле оного назначенный к разыгрыванию в лотерею»<sup>4</sup>. Упоминание о последней для нас важно, потому что еще одно архивное свидетельство подтверждает, что в лотерею предлагали разыграть дома, построенные по образцовой модели<sup>5</sup>, которая еще в 1780 году была выполнена Ч. Камероном<sup>6</sup>. Таким образом, здания весьма интересны и с историко-архитектурной точки зрения. Это пример образцового

строительства XVIII века, причем единственный жилой дом (не дворец), который был возведен знаменитым мастером, создателем Павловска и Камероновой галереи. Сравнение того здания, которое находится сейчас на этом месте, и обнаруженного проекта позволяет сказать, что хотя дом перестроен, включен в большее по протяженности сооружение, все же он сохранил в значительной степени черты, которыми обладал в начале XIX века.

Дома были куплены для Лицея в 1813 году. 27 января 1814 года был основан и размещен здесь Благородный пансион Царскосельского лицея. «Во второй части города Царского села (что прежде был город София), на углу улицы, идущей вдоль сада... стояли два каменные трехэтажные дома, о восемнадцати окнах в фасаде каждый... соединены деревянной галерей, за которой и позади домов находились обширное пустошное место и остатки сада... здесь почти пятнадцать с половиной лет помещался... пансион».

Благородный пансион был основан как «особое подготовительное учреждение к Лицею», однако полная программа включала в себя те же предметы, которые преподавали в последнем, и даже некоторые дополнительные, например «гражданскую архитектуру». Воспитанники делились на три возраста: младший, средний и старший. Атмосфера, особенно когда пансион подчинялся Энгельгардту, была близка к лицейскому («вольнлюбия»). Однако 27 февраля 1822 года его превратили в военное учебное заведение. В пансионе была введена военная дисциплина и во главе его поставлены офицеры. Это не застало уже ни ученики Лицея первого набора, ни брат А. С. Пушкина Лев Сергеевич, который состоял в Благородном пансионе с мая 1814 по август 1817 года.

Для нас интересны внутренние обстановка и жизнь пансиона — ведь Пушкину, вероятно, приходилось слышать о ней от брата да и видеть самому. В доме, который стоял на углу Садовой улицы и дороги на Павловск, помещались квартиры директора и служителей, в среднем этаже — больница, внизу — кухня и столовая. Во втором здании на первом этаже — общие спальни воспитанников младшего и среднего возраста, на втором — 6 учебных классов и 4 рекреационных зала, в верхнем этаже — dortуары для старших учеников, так же, как в Лицее, разделенные перегородками. Мебель скромная: кровать, стол, шкаф. Запомнились воспитанникам умызальники «в виде огромных самоваров из красной меди». Примечательным местом была деревянная галерея с полукруглыми окнами, соединявшая два здания: ее длина (около 60 метров) позволяла бегать наперегонки, вечером галерея освещалась двумя лампами, закрепленными на торцах, с большими зеркальными рефлекторами, дававшими дрожащий свет. Внутренний двор занимали службы и остатки сада.

Перед нами предстала та часть Садовой улицы (название конца XVIII в.), которая в середине XIX столетия стала именоваться Волконской. За поворотом открывалась ее вторая половина, которая сохранила свое прежнее имя. Недалеко от пруда — Нижние конюшни, построенные С. Чевакинским в 1751 году. Отсюда и зимой были слышны звуки ка скады: «все аллеи, кусты (стояли. — Д. Ш.) густо напудренные снегом, а между тем водопады, по крайней мере, некоторые более значительные, не прекращали своей работы и своего неумолкающего говора...» Рядом с конюшнями находился возведенный И. Нееловым в 1786 году манеж, в котором ездил сначала один гусар, а с 1816 года и лицеисты.

И еще одна царскосельская тема, возникающая, когда почти подходишь к Лицею. Недалеко дома тех, у кого на семейных вечерах бывал Пушкин. В одном из этих небольших домиков XVIII века жила семья директора Энгельгардта, в другом останавливался Карамзин, когда проводил лето в Царском Селе. Между этими зданиями и манежем стояла оранжерея, построенная еще при Б. Растрелли, а потом переделанная В. Стасовым в 1820—1823 годах. В конце XVIII века в одном из флигелей, приставленных к ней с боков, жил человек, сыгравший важную роль в формировании облика Царского Села, — создатель парков, садовник Д. Буш и его четыре дочери. Когда в Россию приехал архитектор Ч. Камерон, человек одинокий и довольно мрачный, его было повелено поселить здесь же в симметрично расположенном флигеле. Через несколько лет зодчий женился на одной из дочерей садовника Екатерине Буш. Когда Пушкин поступил в Лицей, Камерон, чьи постройки поэт упоминал в своих стихах, еще находился в России. Однако его флигель пустовал (архитектор поселился тогда в Петербурге), но в нем сохранялись замечательные интерьеры, отделанные зодчим для самого себя. Для людей пушкинского времени это уже относилось к прошедшему («осмнадцатому веку»). Путь, по которому мы прошли и которым так часто ходили лицеисты, это не только сменяющиеся картины архитектуры и быта, одушевлявшие здания на протяжении конца XVIII — начала XIX века, когда в различные десятилетия более активно жила то одна, то другая часть Царского Села. Существенно увидеть характер этой среды вплоть до мелких деталей — ведь они, эти черты быденной жизни и привычных ассоциаций, составляли как бы «грунт на холсте» пушкинских лицейских образов.

<sup>1</sup> Благородный пансион императорского царскосельского Лицея. 1814—1829. СПб., 1869, с. 259. Далее приводятся отрывки из воспоминаний А. Н. Голицына, помещенных в этом издании.

<sup>2</sup> См. ст.: Город София. — Декоративное искусство СССР, 1985, № 6, с. 30—31.

<sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 250, ч. 1, л. 85.

<sup>4</sup> ЦГАДА, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 250, ч. 1, л. 71.

<sup>5</sup> Там же, л. 3.

<sup>6</sup> Там же, л. 7.



# Кондитерская на углу Невского и Мойки

Роза Коваль

27 января 1837 года, около четырех часов пополудни, из кондитерской Вольфа и Беранже Пушкин отправился к месту дуэли на Черную речку. Ожидая К. К. Данзаса, секунданта, лицейского товарища, поэт пробыл «у Вольфа» недолго...

Кондитерская на углу Невского и Мойки была в то время своеобразным клубом образованных петербуржцев: туда часто заходили те, кого нынче называем людьми пушкинского круга.

Каким образом увековечить память поэта в этом случае? Повесить мемориальную доску? Что здесь должно находиться — музей, библиотека? Сам характер бывшего заведения стал подсказкой — было решено устроить в этих помещениях своеобразное литературно-художественное кафе. Кафе-клуб, кафе-памятник. С выступлениями современных поэтов, с чтением пушкинских стихов. С выставками, опять-таки «пушкинскими».

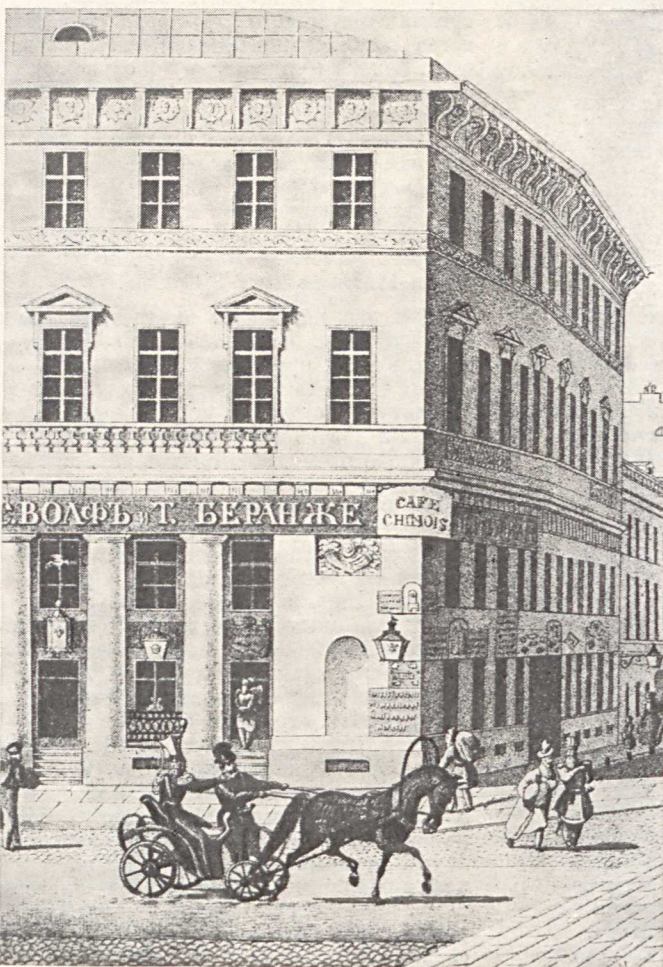
Автор архитектурного проекта кафе З. Б. Томашевская сразу же столкнулась с проблемой: пытаться ли воссоздавать старые или же проектировать новые интерьеры? Изображений кондитерской Вольфа не сохранилось. Известно, что оно располагалось на первом этаже и было отделано в китайском стиле. Если бы архитектор решил идти по «реставрационному» пути, следовало бы создать некую фантазию в стиле шаназри. Нельзя не заметить, что «китайщина» с ее вычурностью, тяготением к густому заполнению поверхности воспринимается в наше время как крайняя степень художественной устарелости.

Томашевская приходит к замыслу выразить в архитектуре кафе взамен конкретно случайного убранства кондитерской Вольфа нечто общее — дух времени, как она говорит, «представление современного человека о пушкинской поре, об особой атмосфере той эпохи».

«Литературное кафе» невелико, но в нем чувствуешь себя легко — архитектура соразмерна с человеком. Она камерна, интимна. Объемы пульсируют, то сжимаясь, то раздвигаясь... Прежде всего оказываешься в крохотном пространстве «сеней», они-то и задают сразу тон. Затем попадаешь в относительно просторный вестибюль; поблескивает золоченая бронза, на стенах — зеркала, отдаленно напоминающие раскрытую книгу. В следующий момент оказываешься в небольшом, но высоком, во всю высоту двухэтажного кафе, «взлетающем» холле (может быть, правильнее сказать — прихожей). Мраморная лестница с классическим канделябром (новодел, безупречно повторивший музейный образец), с бронзовыми позолоченными, стройными, изящными по рисунку балясинами ведет в зал второго этажа. Обращаешь невольное внимание на цвет стен — густой благородный излюбленный зеленый русского классицизма.

Следующее помещение маленькой анфилады — преддверие Главного зала первого этажа. Здесь висят один напротив другого гобелены, посвященные войне 1812 года (автор А. Г. Томашевская) и восстанию декабристов (автор С. В. Лебедева), двум важнейшим историческим событиям, во многом предопределившим творческую судьбу Пушкина.

Зал первого этажа открыт для посетителей в дневное время. Его архитектурное решение характеризует насыщенная образность. Толстые опорные столбы, несущие своды, низкий потолок, беленые стены; здесь все незатейливо, просто, добротно. Возникает образ придорожного трактира где-нибудь на Псковщине, в каких случаях останавливался поэт в его странствиях. Он ведет нас к воспоминаниям о народном быте, народной почве, питавшей поэта.



Н. В. Ильин  
Пушкин и Вяземский  
1948

З. Томашевская  
(автор интерьера)  
А. Томашевская  
(автор гобелена)  
Интерьер  
«Литературного кафе»

Кафе Вольфа и  
Беранже  
Фрагмент литографии  
В. С. Садовникова.  
1830-е гг.

На открытии  
«Литературного кафе»

Вход в  
«Литературное кафе»  
на Невском

Мост через Мойку  
(б. Полицейский).  
Гравюра Д. Кларка и  
М. Дюбурга.  
Нач. XIX в.

Интерьер первого  
этажа  
Авторы светильников  
А. Дема и  
Н. Малевская





По замыслу архитектора, лаконичные формы зала должны были оживить светильники в виде стилизованных деревьев (художники А. Г. Дема и Н. П. Малевская; металл, стекло). К сожалению, рыхлые «кроны» и композиционная необязательность вредят общему впечатлению. А гравюры на стенах («Пушкинский Петербург», собрание Музея-квартиры А. С. Пушкина) с их дробными мелкими формами не столько украшают зал, сколько сообщают интерьеру оттенок «музейности» и навязывают посетителям «музейное» поведение. Может быть, здесь были бы уместнее работы современных графиков, сделанные специально для этого кафе, как специально для кафе исполнялись гобелены.

Зал второго этажа — «вечерний». Это и есть главный, Пушкинский зал «Литературного кафе». Его стены затянуты матовой шелковой тканью изысканного лилово-коричневого цвета. Посередине, деля зал, стоят лампы с зелеными матерчатыми абажурами. Круглые столы покрыты льняными скатертями, тоже зелеными, но не интенсивными, а приглушенными по цвету — отметим красоту и этого оттенка, точно попадающего в общую гамму.

Пушкинский зал задуман как образ места встреч людей из окружения поэта. Он напоминает и гостиную в дворянском доме и кабинет-библиотеку образованного человека той эпохи. Все здесь Строй и Порядок, Ясность и Красота. Зал своей драматической сумеречностью и элегичностью рождает сложные настроения, в которые вплетается и память о событиях января 1837 года.

«Зеленые лампы» ведут нас к важнейшему пространственному образу всего «Литературного кафе» — к гобелену, занимающему торцовую стену Пушкинского зала. Его сюжет взят из заметок В. А. Жуковского о гибели Пушкина: «Прощайте, друзья!» — сказал Пушкин, и в это время глаза его обратились на его библиотеку. С кем он прощался в эту минуту, с живыми ли друзьями или с мертвыми, не знаю».

Из кондитерской Вольфа Пушкин уезжал на Черную речку. Среди книг своей библиотеки — умирал. Композиция решается в виде символического натюрморта. Тонкая рассчитанность цвета делает поверхность гобелена пластически активной, одухотворенной. От затененных краев цвет движется к светлому пятну в центре, от темного дымчато-коричневого — к желтому.

Смысловой центр гобелена — лира с развевающейся лентой, с лавровым венком и венком из роз. Это и есть образ пушкинской поэзии, «Пушкин без Пушкина» — так формулировалась «программа» гобелена.

Изобразительные мотивы, бесчисленное число раз повторявшиеся в виньетках и предметах прикладного искусства пушкинской поры, осмыслены художником как образный голос эпохи. Более четырех месяцев рисовала А. Г. Томашевская эти несколько предметов, ища отточенности форм, согласованности линий и масс. Золотая лира гобелена стройна и строга, ее прообраз — лира на часах на даче Китаева в Царском Селе. Деликатен приглушенно-оливковый цвет лаврового венка. Вдохновленные С. Чехониным, крупные розы приобретают дымчатый серебристый оттенок.

Благодаря затемнению вокруг лиры достигается эффект «парения». Гобелен кажется двухслойным, лира, «отделяясь» от основной плоскости, как будто бы всплывает в пространство зала.

Весь стиль нового кафе, его интерьеры и убранство, его литературно-музыкальные программы предлагают пришедшим сюда людям новые формы общения. Здесь интимность и теплота отношений, диктуемые и самими размерами помещений, сочетаются с торжественностью, высоким умонастроением. Ведь это место связано с Пушкиным. Ведь люди, составлявшие круг друзей поэта, их формы общения, культ дружбы и интенсивной духовной работы воспринимаются нами как эталон благородства. Приходя сюда, мы приходим к Пушкину, на собрание «Зеленой лампы», мы примериваемся к великому прошлому — оно же видится будущим.



Пушкинский альманах «ДИ»  
В гостях у Пушкина

Ирина Чижова

«...так как я ничего не делала, то и заходила в дом Китаева. Наталья Николаевна сидела обыкновенно за книгой внизу. Пушкина кабинет был наверху, и он тотчас нас зазывал к себе. Кабинет поэта был в порядке. На большом круглом столе, перед диваном, находились бумаги и тетради, часто несшитые, простая чернильница и перья, на столике графин с водой, лед и банка с кружовниковым вареньем, его любимым... Волоса его обыкновенно еще были мокры после утренней ванны и висли на висках, была невыносимая жара, но он это любил, сидел в сюртуке, без галстука. Тут он писал, ходил по комнате, пил воду, болтал с нами, выходил на балкон...»

Из воспоминаний  
А. О. Смирновой-Россет

Как часто те, кто едет в город Пушкин (бывшее Царское Село), чтобы посетить музей «Дачу Китаева», говорят — «мы идем в гости к Александру Сергеевичу Пушкину». Так думают, так пишут в книге отзывов многие посетители.

Эту дачу снял для Пушкина в мае 1831 года его друг П. А. Плетнев на углу Колпинской улицы (ныне Пушкинская улица, дом 2) у вдовы придворного камердинера Анны Кузьминичны Китаевой. Дом небольшой, деревянный, в один этаж на высоких подвалах, с мезонином. Его украшала просторная открытая веранда с колоннами, а в мезонине ей соответствовал открытый балкон. В пяти минутах ходьбы — здание Царскосельского лицея и отрадная тишина огромного дворцового парка. Сколько воспоминаний, сколько живых ощущений для поэтического воображения!

Недолгие месяцы полного, безоблачного счастья и покоя... Приведем несколько свидетельств друзей и родных. Сестра Пушкина О. С. Павлицева писала мужу из Петербурга: «Мой брат со своей женой (Пушкин женился на Наталье Николаевне Гончаровой 18 февраля 1831 года, и первые месяцы совместной жизни провел в Москве) приехал и устроился здесь, а пока проводит лето в Царском Селе... Они очень довольны друг другом, моя невестка совершенно очаровательна, мила, красива, умна и вместе с тем очень добродушна...»

«А женка Пушкина очень милое творение... И он с нею мне весьма правится. Я более и более за него радуюсь тому, что он женат. И душа, и жизнь, и поэзия в выигрыше», — писал В. А. Жуковский князю П. А. Вяземскому и А. И. Тургеневу.

«Я уверен, что ты несмотря на все ужасные перевороты, которые тебя окружают, еще никогда не был так счастлив и покоен, как теперь — и для меня это не ничего; без всякой сентиментальности скажу тебе, что мысль о твоём положении мне много доставляет удовольствия... Наталье Николаевне не знаю что желать — все имеет в себе и в муже», — так пишет 15 июля 1831 года из Москвы лучший друг Пушкина П. В. Нащокин.

Эти и многие другие документы жизни поэта изучала художница Т. Н. Воронихина, которой предстояло создать новую музейную экспозицию в этом чудом уцелевшем в огне войны деревянном домике. Первый музей здесь был



Рисунок Н. М. Кузьмина

Портрет  
А. О. Смирновой-  
Россет. Акв. 1832—33

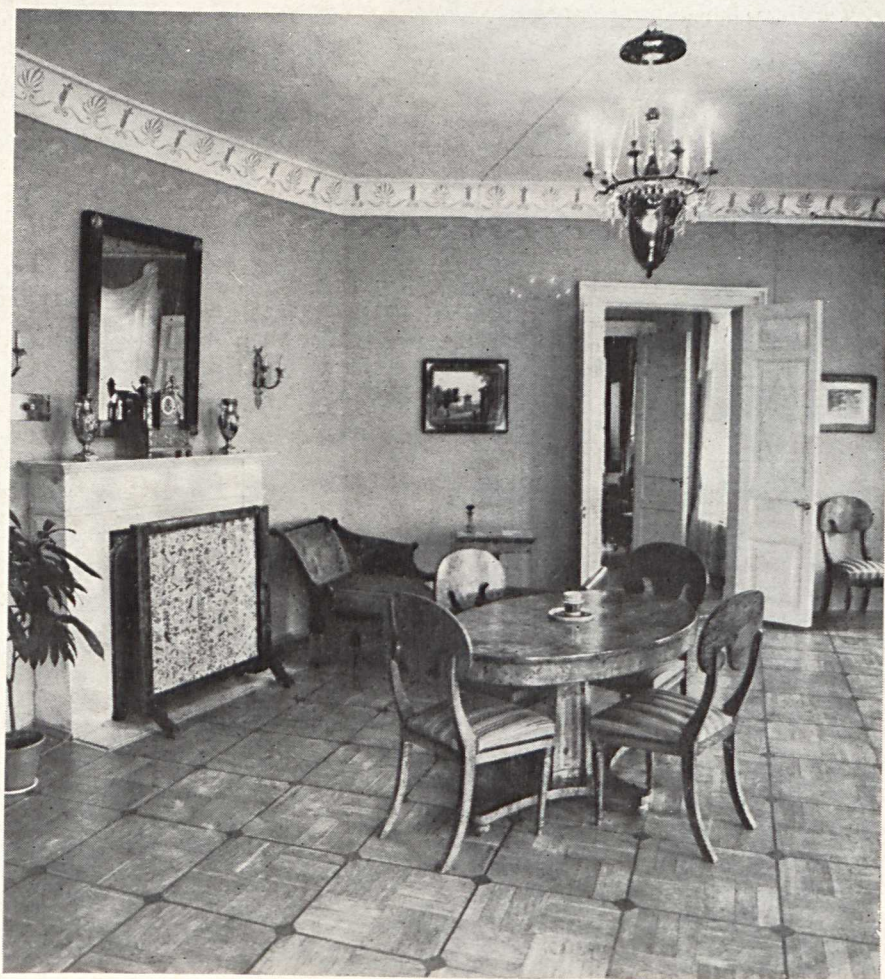
Музей А. С. Пушкина  
(Дача Китаева)  
Гостиная

Внешний вид дома

Зал Карамзина

Кабинет поэта

Автор экспозиции  
Т. Воронихина







открыт в 1958 году, но в нем размещались в основном литературные и иконографические материалы. Теперь задача стала иной — создать экспозицию, возвращающую нам не только обстановку, но и самый дух дома, где жили молодые Пушкины и куда так любили приходить их многочисленные друзья.

В 1981 году музей «Дача Китаева» (филиал Всесоюзного музея А. С. Пушкина) вновь открыл свои двери. Решение экспозиции, созданное Воронихиной при содействии всего коллектива музея, преследовало две цели: первая — в подлинном интерьере начала 30-х годов XIX века создать то поэтическое настроение радости и творческого подъема, которое неотделимо от этого краткого, но важного для биографии поэта отрезка времени; второе — так подобрать и расположить экспонаты, чтобы дать возможность экскурсоводам рассказать о том поэтическом вдохновении, которое сопровождало поэта эти пять месяцев, с мая по октябрь 1831 года. Эти две цели гармонично сливаются в поиске эффекта подлинности, необходимого для данного музея. Чтобы «всяк сюда входящий» почувствовал себя в атмосфере, о которой так много писали современники.

В передней, которая является единственной полностью экспозиционной площадью, предвещающей мемориальную часть, происходит знакомство с местом и временем. Виды Царского Села В. Лангера, старинная акварель с видом улицы, на углу которой виден дом Китаева, — все это сразу заставляет почувствовать эпоху, вводит в круг интересов и воспоминаний поэта.

Противоположное впечатление производит следующее помещение — буфетная. Там все дышит житейской подлинностью — самовар на столе, разнообразная посуда, рукописная книга рецептов приготовления пищи, изданный в 1819 году «Искусный эконо́м». Даже запах ванили, корицы и других вкусных приправ учтен для достоверности ощущения. Отсюда видна анфилада комнат, для которых Воронихина выбрала нежные приглушенные колера окраски стен, что соответствует не только моде в оформлении интерьеров того времени, но и помогает созданию светлого и радостного настроения. От буфетной начинают «свое шествие» бордюры, придуманные художницей как знаки определенной символики: в столовой — виноградная лоза, в гостиной — аканф, в кабинете — розетки и листья лавра. Бордюры, занавеси в трех экспозиционных комнатах — передней и двух маленьких музейных помещениях при доме, посвященных Н. М. Карамзину и В. А. Жуковскому, с лирами и лавровыми венками и цветы в вазах — знаки настроения.

Большую роль в создании бытовой обстановки играют не только мебель, но и многие подлинные детали — люстры, часы, канделябры, статуэтки, декоративные вазы, а также портреты друзей и родных поэта, виды Царского Села. Рассмотрим внимательнее только одно помещение — кабинет поэта.

Своему рабочему месту Пушкин всегда уделял особое внимание. Известно, что на вопрос Плетнева — «во сколько комнат нужна квартира», Пушкин ответил: «Был бы особый кабинет, — а прочее мне все равно». Ему нужны были большой стол для работы и полки для книг.

При реконструкции кабинета было учтено описание Александры Осиповны Смирновой-Россет. Стол буквально завален книгами и рукописями, книги на полу, на диване... Жаль только, что полок нет, а есть два аккуратеньких книжных шкафа из красного дерева. Репродукции — гравюра «Мадонны» Рафаэля, той, с которой Пушкин сравнивал свою жену, — висит над диваном. Но бюст Дельвига, портреты акварелью Жуковского, Гоголя и Смирновой-Россет, с нашей точки зрения, лучше было бы перенести в нижний этаж. Ничто не должно отвлекать в кабинете Пушкина от основного — показа его напряженной творческой жизни. И надо помнить, что здесь его главные друзья — книги. Их можно было бы разместить в кабинете даже в большем количестве и беспорядке, чем это сделано теперь.

Подчеркнем, что музей еще продолжает свой поиск. Скоро должны сменить обивку мебели в гостиной. Желательны некоторые доведения деталей мебели. Не хватает шали, шляп, тростей и других предметов, о которых упоминали современники. В доме нет газет, а их ждали и читали тогда с интересом. Поиск этих вещей и их появление в музее, думается, усилит впечатление достоверности.

В интерьере дома Пушкина не может быть ничего второстепенного, все важно, все раскрывает жизнь гения, наполненную для нас великого смысла бытия.



# Лубок Двенадцатого года в пушкинских строках

Наталья Михайлова

Война 1812 года — тема, к которой Пушкин не раз обращался в своем творчестве. Она присутствует во многих его стихотворениях, в романе «Евгений Онегин». Ей посвящено и прозаическое произведение «Рославлев». В этом произведении есть одна подробность, на первый взгляд, незначительная, которую обычно не комментируют исследователи, но именно ею очень удобно представить предмет нашего разговора. Патристически настроенная героиня «Рославлева» Полина, говоря о пожаре Москвы, утверждает: «...никогда Европа не осмелится уже бороться с народом, который рубит сам себе руки и жжет свою столицу». У Пушкина, как мы знаем, нет ничего случайного. Не случайны и слова о «народе, который рубит сам себе руки». Но что они означают? Какой исторический и художественный смысл заключен в них? К каким событиям Отечественной войны 1812 года восходит пушкинский образ?

В журнале «Сын Отечества» за 1812 год находим нашумевшую в то время заметку: «В армии Наполеона (как у нас на копских заводах) клеймят солдат, волею или неволею вступающих в его службу. Следуя сему обыкновению, французы наложили клеймо на руку одного крестьянина, попавшегося им в руки. С удивлением спросил он: для чего его оклеймили? Ему отвечали: это знак вступления в службу Наполеона. — Крестьянин схватил из-за пояса топор, и отсек клейменную руку. — Нужно ли скандалить, что сей новый Сцевола был Русской? Одна мысль служить орудием Наполеону или принадлежать к числу преступных исполнителей воли тирана, подвигала его к сему героическому поступку».

Безвестный русский крестьянин назван именем знаменитого римского героя Муция Сцеволы Гая, который на глазах схвативших его врагов в знак презрения к ним, к ожидавшей его смерти положил руку на пылающий жертвенник. Образ Русского Сцеволы воспринимался современниками как символ подвига всего русского народа. Он сразу же был широко подхвачен русским искусством.

Непосредственным откликом на заметку «Сына Отечества» явилась раскрашенная гравюра И. Теребенева «Русский Сцевола» — сатирический лист, вышедший в конце 1812 года; художник изобразил русского крестьянина, решительно занесшего топор над своей рукой, на него с ужасом смотрят два француза. Лист И. Теребенева, получивший широкую известность в России, был скопирован в Германии. Во время войны 1812 года сюжет «Русского Сцеволы» разрабатывался и другими русскими граверами: И. Ивановым, И. Туполевым. Этот сюжет нашел отражение в английской гравюре, выполненной в 1816 году Кларком и Дюбургом по рисунку И. Аткинсона.

В 1813 году скульптор В. Демут-Малиновский создает статую «Русский Сцевола», что подтверждает значимость темы и для «высокого» искусства.

Итак, за словами пушкинской героини о «народе, который рубит сам себе руки», стоит не только жизненный факт, но и отображение его в массовом демократическом искусстве, рассчитанном на широкие слои населения. Это значит, что пушкинский образ может быть соотнесен с образом графическим. Сознательно или невольно использовал Пушкин зрительный образ, хорошо известный современному читателю. — этого мы не знаем. Но так или иначе приведенные слова из «Рославлева» узнаваемы прежде всего «зрительно»: они проецируются на широко известные, разошедшиеся по всей России картинки, изображавшие «Русского Сцеволу».

«Русский Сцевола» был не единственным сюжетом, который нашел свое воплощение в сатирической графике 1812 года. Отечественная война 1812 года вызвала к жизни в России более 200 графических листов — в них прославлялся подвиг русского народа, борющегося за освобождение отечества, высмеивались Наполеон и его армия. Сатирические листы во многом ориентировались на народные лубочные картинки. С народным лубком их сближали образный язык, композиционное, цветовое решение, само осмысление изображаемых событий. Как и лубочные картинки, листы предназначались не только для разглядывания, но и для чтения: они, как правило, сопровождались подписями, в которых часто использовались народные послловицы и поговорки. Сатирические листы создавались профессиональными художниками. Среди них были такие известные мастера, как И. Теребнев, И. Иванов, В. Венецианов.

Листы 1812 года пользовались большой популярностью. Они расклеивались на стенах домов, выставлялись в витринах магазинов, уже тогда становились предметом коллекционирования. Свидетельство их известности — предпринятое в 1814 году издание русской азбуки «Подарок детям в память 1812 года» — азбука состояла из 34 картинок, которые воспроизводили сюжеты сатирических листов. Известно, что листы с момента их появления копировались и распространялись даже в Англии и Германии. В 1820—30-х годах они обрели новую жизнь в декоративно-прикладном искусстве. Чайная посуда, стаканы, бокалы, на которые были перенесены сатирические картинки — изделия, выполненные из фарфора, стекла, хрусталя не только русскими, но и английскими фабриками — вошли в быт России и Европы пушкинского времени.

Обратимся снова к теме Отечественной войны 1812 года у Пушкина, сопоставляя его произведения с сатирическими листами. Попытаемся увидеть, как пушкинские образы обретают для нас новый, изобразительный смысл.

В десятой сожженной главе «Евгения Онегина» в еще большей мере, чем в «Рославлеве», угадываются художественный мир



Сатирические листы  
Отечественной войны  
1812 года.  
Раскрашенные гравюры  
из собрания Государ-  
ственного литератур-  
ного музея

Русский Сцевола  
И. Теребнев. 1812

Наполеон пускает змея  
И. Теребнев. 1813

Наполеон и его  
сообщники убаюкивают  
и забавляют разными  
побасенками  
Францию...  
И. Теребнев. 1813

Проезд высокого  
путешественника от  
Варшавы до Парижа  
И. Теребнев. 1813

Весы Правосудия  
1813

картинок 1812 года, его мотивы и образы, своеобразная стилистика.

*Властитель слабый и лукавый,  
Плешивый щеголь, враг труда,  
Нечаянно пригретый славой,  
Над нами царствовал тогда.*

Этот портрет прежде всего похож на изображения Наполеона в сатирических листах; он был представлен в них именно как властитель слабый и лукавый. Так, на гравюре И. Теребенева «Наполеонова Слава» русский солдат срывает с фигуры, изображающей «наполеонову славу», личину — под ней оказывается сатана. Со строкой «Нечаянно пригретый славой» перекликается один из мотивов листа «Время показывающее Наполеону все его злодеяния в Мире»: ангел славы разрывает над головой Наполеона лавровый венок. На листе «Наполеон размышляющий после сражения при Красном» изображена Слава, улетающая от Наполеона со словами: «Я оставляю тебя Наполеон».

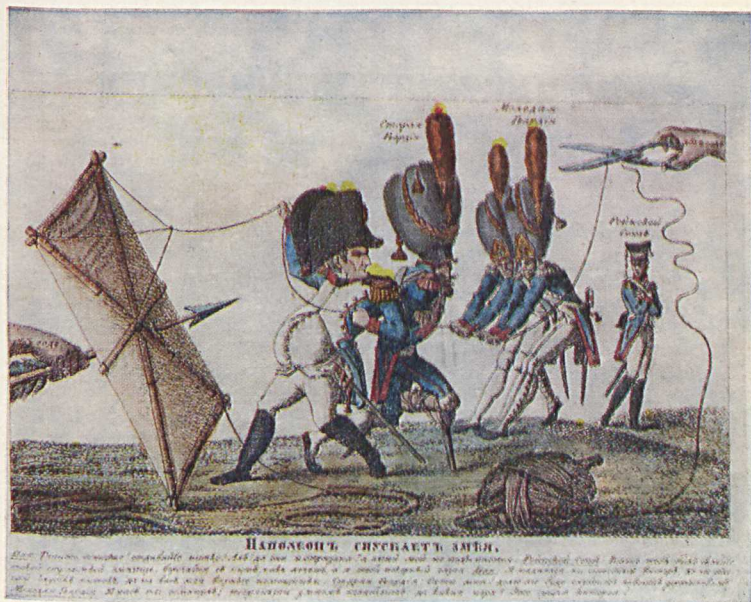
Между тем хорошо известно, что у Пушкина изображен не Наполеон, а Александр I; карикатурная маска Наполеона из листов 1812 года как бы надета на Александра I, так Пушкин обличает в нем труса в период военных неудач:

*Его мы очень смирным знали,  
Когда не наши повара  
Орла двуглавого щипали  
У Бонапартова шатра.*

Образ оципанного орла часто встречается в сатирических листах. Один из возможных примеров — гравюра И. Теребенева «Проезд высокого Путешественника от Варшавы до Парижа под именем своего Шталмейстера, с оципаным орлом и ознобленным Мамелюком». Но если у И. Теребенева изображен орел Франции, то у Пушкина — двуглавый орел России. Пушкинская «картинка» напоминает и популярный лист «Ворона», гравированный С. Галлактионовым по рисунку И. Иванова под наблюдением А. Оленина. Эта иллюстрация к одноименной басне Крылова была впервые опубликована в «Сыне Отечества» в 1812 году. На ней французы у костра — один из них кладет оципанную ворону в котел, другой оципывает ворону. В наибольшей же степени приведенный пушкинский текст соотносится с листом «Кухня главной квартиры в последнее время пребывания в Москве», на котором маршал, рассматривающий в лорнет меню, готовящийся на вертеле обед из кошки и лягушек, и три повара — один из них оципывает ворону.

На листе «Весы правосудия» на правой чаше весов — русский казак, на левой — французские союзники. Над правой чашей надпись: «Не ужель тяжел народ столь Руской, Чтоб мог один Козак тянуть Союз французской; Такой в нем тяжести хоть пет, но грудь тверда во брани. Защита им есть Бог, влагая меч во длани». С этим листом могут быть соотнесены дальнейшие пушкинские строки: «И чем жирнее, тем тяжелее» и т. д.





Слова, которые произносит у Пушкина Александр I — «Я всех уйму с моим народом» — в стиле тех речей, тексты которых помещались на сатирических листах в «облачке», выходящем из рта того или иного персонажа, под или над изображением. Сравним: «Я все возьму!» (надпись над фигурой Наполеона, обхватившего руками глобус на гравюре «Вот тебе село да вотчина, чтоб тебя вело да Корчило»). Но дело здесь, разумеется, не в прямых параллелях и аналогиях, а в наглядности и общем сходстве самой стилистики, сближающих «картинку», нарисованную Пушкиным, с картинками 1812 года.

А теперь прочтем заново известные пушкинские эпиграммы на Александра I, сопоставляя их с листами 1812 года. Оказывается, что и в эпиграммах против Александра I обращено сатирическое оружие, направленное русскими графиками на Наполеона. Так, например, на гравюре И. Теребенева «Карнавал» или «Парижское игрище на масленице» Наполеон представлен выступающим перед ярмарочным балаганом арлекином. Этот же образ — в эпиграмме «К бюсту завоевателя», которую принято рассматривать как поэтический отклик Пушкина на скульптурный портрет Александра I работы Торвальдсена:

Недаром лик сей двуязычен.  
Таков и был сей властелин:  
К противочувствиям привычен,  
В лице и в жизни арлекин.

Особенно интересно, на наш взгляд, сопоставление с сатирическими листами 1812 года пушкинского поэты «Сказки».

Поэма — жанр французской народной поэзии, рождественская песенка с традиционными персонажами младенца Христа и его матери Марии.

Пушкин, обращаясь к французскому поэтическому жанру, создает стихотворение в духе русской сатирической картинки 1812 года:

Ура! в Россию скачет  
Кочующий деспот.  
Спаситель громко плачет,  
За ним и весь народ.

Если на листах 1812 года кочующий деспот — Наполеон, бесславно возвращающийся из России во Францию, то у Пушкина это Александр I. По образцу листов 1812 года царь «вещает»:

«Узнай, народ российский,  
Что знает целый мир:  
И прусский и австрийский  
Я сшил себе мундир».

В этих строках — сатира на конкретную историческую ситуацию, сложившуюся после победы России над наполеоновской Францией, когда Александр I создал с Пруссией и Австрией «Священный союз» для борьбы с революционным движением Европы. Но пушкинские строки могли восприниматься современниками поэта еще и на фоне гравюры «Разговор Наполеона с портным в Варшаве» — Наполеон, у ног которого лежат разорванные планы,

говорит портному: «Они теперь мне не нужны; Русские сделали их негодными. Я еду в Париж; последний мундир мой отняли у меня Казаки в Омьянах, и я скакал сюда в одной этой фуфайке; Возьми же эти планы и к утру шей мне из оных порядочную пару».

Наполеон часто представляется авторами сатирических листов как лгун — недаром на одной из гравюр он сравнивается с Мюнхаузеном. Лжет в стихотворении Пушкина и Александр I, обещающий российскому народу проведение либеральных реформ, но не собирающийся их осуществлять. Его обещания — сказки, слушая их, дитя — младенец Христос — должен скорее заснуть.

Сюжет пушкинского поэты перекликается с сюжетом гравюры И. Теребенева «Наполеон и его сообщники убаюкивают и забавляют разными игрушками и побасенками Францию, стараясь закрыть от нее настоящее ее положение. Между тем как она держа в руке граненое разноцветное стекло, видит в оном красоту свою стократно помноженную, Наполеон прилежно занимается укачиванием люльки, заставляя Бертю держать ширму; чтоб от несносных лучей восходящей в виде солнца истины, не заболели глазочки у дитяти и чтоб она никакими неприятными видами не тревожилась». Этот лист был включен в число картин российской азбуки с надписью:

Уж как устала ты любезная от нас;  
Ну баюшки баю поспи еще хоть час!

Сравним у Пушкина:

А мать ему: «Бай-бай! закрой свои ты глазки:  
Пора уснуть уж наконец,  
Послушавши, как царь-отец  
Рассказывает сказки!»

Известно, что в творчестве Пушкина нашли отражение произведения живописи, графики, скульптуры. Поэт вспоминал о «быстром карандаше» А. Орловского в поэме «Руслан и Людмила», отзывался на свой портрет работы О. Кипренского в послании к художнику, описал стихами картину К. Брюллова «Последний день Помпеи», портретную галерею героев Отечественной войны 1812 года Доу, посвятил поэтические строки статуям работы скульпторов А. Логановского и Н. Пименова. В этом ряду, который, конечно, можно было бы продолжить, сатирические листы 1812 года занимают свое особое место. Они присутствуют в творчестве Пушкина подспудно и не в виде конкретных произведений, а как мотивы изобразительного жанра, обогащая его поэзию многообразным смысловым оттенком. Читатели пушкинского времени, для которых графика Отечественной войны была частью привычного быта, следовательно, была отчетливым представлением в зрительной памяти, воспринимали сатирические стихи Пушкина на фоне образов этого жанра. Сегодня же лишь исследование может приблизить нас к пониманию поэтической дерзости пушкинского текста, переосмыслившего художественный мир сатирических листов.

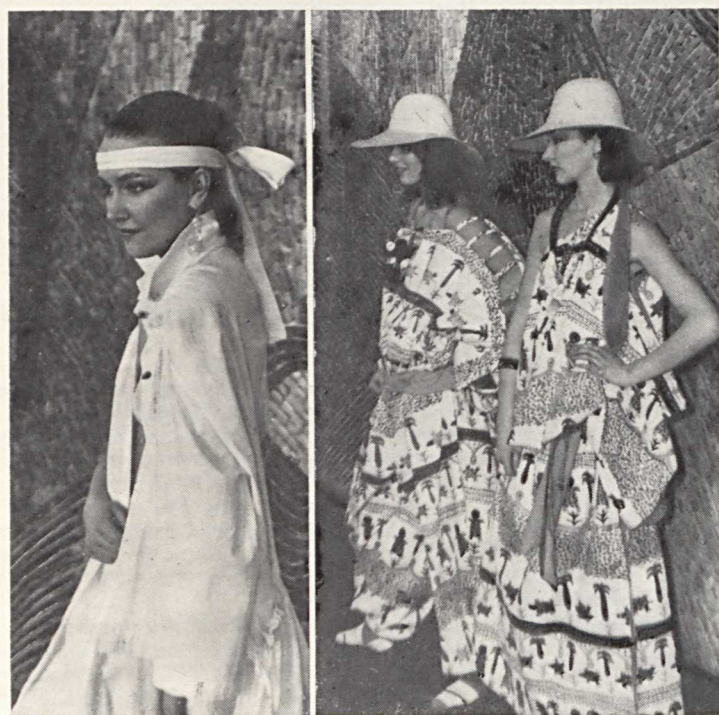




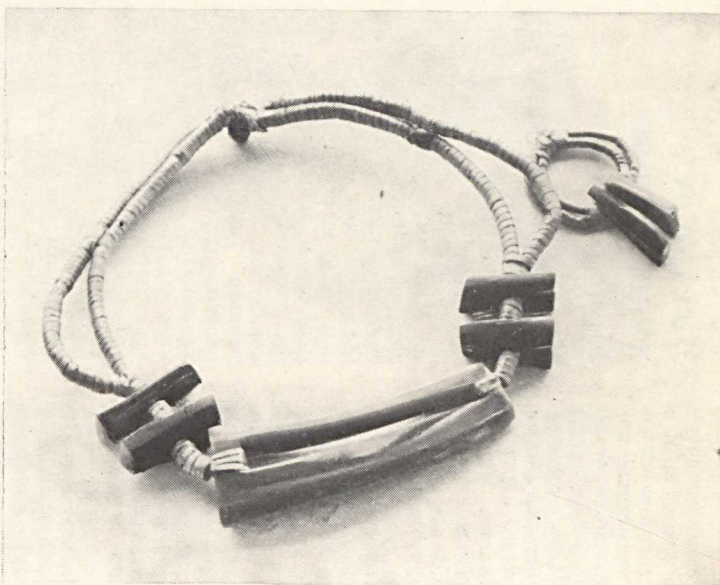
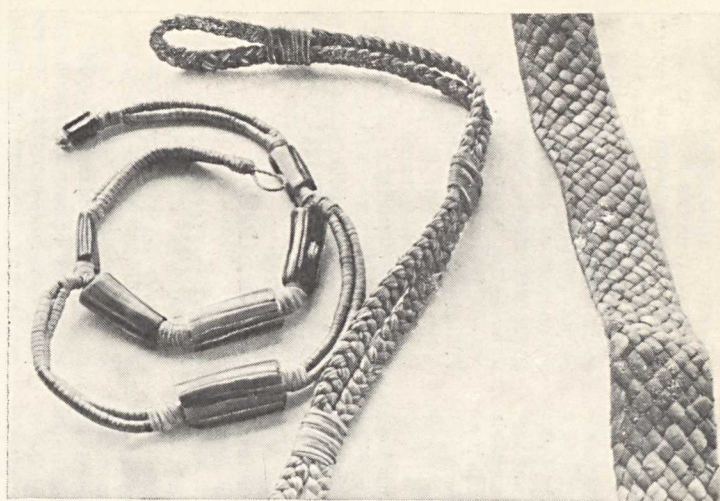
## Экзотические украшения

«Море, небо и солнце» — под таким девизом в Москве состоялась демонстрация коллекции модной одежды Кубинского Дома моды и торговой фирмы «Contex» Министерства легкой промышленности республики. В этой коллекции редакцию заинтересовали в основном украшения. Особенность модных кубинских украшений в том, что все они созданы из натуральных материалов, из элементов тропической природы и даров Карибского моря. Ожерелья, браслеты, пояса из сухих плодов, зерен, сизаля, раковин, причудливых по своим формам и окраске, являются излюбленными украшениями кубинских женщин, они бытуют повсеместно и являются предметом самостоятельного творчества. В своем генезисе они восходят к ритуальным обычаям африканских племен, сохраняя и поныне смысл магического оберега. Теперь ожерелья, кулоны из натуральных продуктов природы приобрели характер национального украшения. Кубинские художники-модельеры, используя фольклорные элементы, создали своеобразную модную коллекцию украшений, удачно дополняющих современный костюм.

Фото С. Опанова









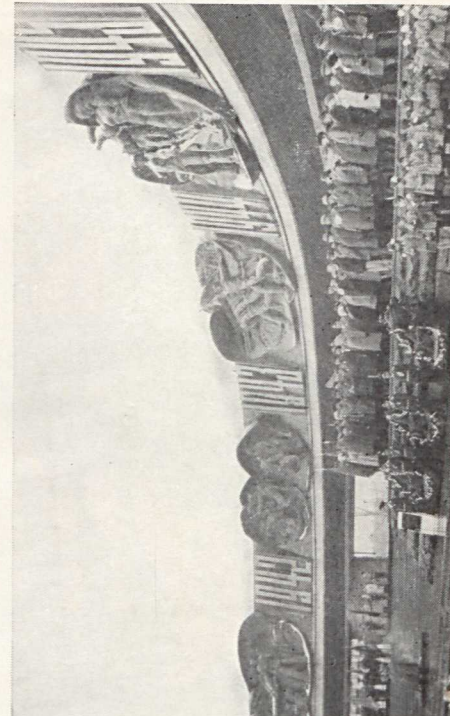
## Мемориал погибших воинов

### В Новокузнецке

Священной героической теме подвига советского народа в годы войны посвящен открывшийся в прошлом году в Новокузнецке мемориал металлургов Кузнецкого комбината, павших в Великой Отечественной войне. Создатели мемориала — архитектор Н. Н. Мило-видов, скульптор Д. И. Народ-ник, конструктор Б. С. Ка-дик точно и мастерски опреде-лили сценарную основу ан-самбля: он расположен около проходной, откуда уходили на фронт бойцы. Авторы через язык пластики, организацию пространства, характер обра-зов сумели передать атмосфе-ру того героического времени. Но памятник говорит и о взаи-мосвязи истории с сегодняш-ним днем.

Центральной архитектурно-пластической темой мемориала стала большая (90-метровая) эллиптическая дуга. Зрительно дают определенную напряжен-ность композиции. В центре этой площади — веч-ный огонь. Из металлической, дельтаобразной решетки, ском-понованной из цифр 1418 — дней и ночей войны — пробивается огонь. Языки пламени раскаляют металл, он стано-вится багрово-красным — «кровь и пепел».

Сама дуга ритмично расчлене-на на пять частей — строг и трагичен ряд выгравирован-ных цифр. Они тематически и композиционно объединены горельефами, выполненными из меди в технике выколотки. Графический рисунок горелье-фов отличает внутренняя на-пряженность и динамизм. Об-разы легко узнаваемы и про-читываемы — в них, как в ле-тописи, отражены основные события войны: тяжелые бои первых дней, переход совет-ских войск в наступление, освободительная миссия совет-ского народа, последние бои за рейхстаг и, наконец, парад Победы на Красной площади. Зрительный ряд горельефов выстроен — как в трагедии — возрастающей эмоциональной силой. Композиционно и пла-



на уровне сегодняшнего художника-профессионала. И в этом один из секретов экспозиции, не сразу заметный по-счителю: значительная часть окружающих его произведений высокого искусства сделана любителями: это и елагинская копия тропининского портрета Пушкина, и многие, многие другие. Точно так же профес-сионалы и любители сосед-ствуют друг с другом в разде-ле, посвященном театру и му-зыкальному искусству пуш-кинской эпохи. Так открывает-ся особая форма «любительст-ва», имевшая в своей основе высокий уровень личностной культуры и придававшая эпо-хе ту легкость и аристокра-тизм, которые привлекают нас в творчестве Пушкина.

У каждого музея своя судьба. История музея на Арабте толь-ко начинается, но уже сегодня без него так же трудно пред-ставить себе Москву, как Ле-нинград без квартиры на Мой-ке. Кажется, что музей на Арабте был всегда, что он та-кая же принадлежность Моск-вы, как и опекунский па-мятник Пушкину.

З. Контева

## ВЫСТАВКИ

### Архитектура

#### Советской Эстонии

называлась выставка, прошед-шая в феврале 1986 года в Центральном Доме архитекто-ра. И раньше, по журнальным фотографиям, мы могли дога-дываться, что эстонская архи-тектура хороша, и что делают ее люди с отменным вкусом. Теперь, когда мы увидели не десять, а сто работ, сложилась новая картина. И эта картина впечатляет.

Красоты недавно показанных в Москве ино-архитектур: французской, финской, амери-канской — по понятным при-чинам трогали меньше. В ар-

## Выставка художников Подмосковья

На выставке произведений художников Подмосковья раз-делу декоративно-прикладного искусства было отведено не-значительное — по площади и расположению — пространство. В целом неудачно реше-ная экспозиция более всего сказала именно на этом раз-деле — он был отнесен в ко-нец зала и сгруппирован на небольшом пространстве. Это не позволило в полной мере показать и своеобразие декора-тивного искусства. Подмо-сковья в целом, и особенности творческого почерка различ-ных мастеров, и полнее пред-ставить сегодняшний этап раз-вития известных подмосков-ных народных промыслов.

На выставке практически от-сутствовал раздел гобелена и текстиля — он был представ-лен двумя-тремя работами. Ин-тересными декоративными по-исками отличаются работы Н. Дубинской. Лаконично и выразительно панно А. Макри-диной «Январь», выстроенное на контрасте черного и белого цвета с использованием метал-лической нити, что придает композиции определенную жесткость.

Для художников, работающих в области стекла, привлека-тельной оказалась сама при-родная форма, ее метаморфо-зы. В живом дыхании стекла, в его тягучести и плавности, в пластической покатливости художники обнаруживают бли-зость к природным процессам. В работах Н. Матушевской «Плоды», А. Михалева и А. Во-ронцовой «Нива» обнаружива-ется идея развития природы. Большую роль в этих работах берет на себя цвет, углубляю-щий пространственно-живо-писный строй композиции. Фи-лософское начало открывается в работе Ю. Леонова «Космос». Интересно и его жанровая композиция «Стадо».

В разделе фарфора и фаянса были представлены работы художников, работающих на подмосковных заводах — в

Оформленные художником книги и каталоги говорят об умении перевести на язык со-временной графики сложный строй образов и эстетических представлений прошедших эпох. Наиболее интересная в этом разделе работа — уни-кальное экспериментальное из-дание романа Гете «Страдания юного Вертера», подготовлен-ное к Ленинскому конкурсу на «Новую книжную форму и эксперимент».

Интересна в композиционном и цветовом отношении графи-ческая серия «Дзинтари». В листах этой серии проступа-ет созвучность природным ритмам — в расположении объ-емов и предметов чувствуются внутренняя гармония и целе-сообразность.

Александр Кузькин был твор-ческим человеком во всем — и это прекрасно дали почувство-вать организаторы экспозиции. Поэтому одинаково важны на выставке и оформленные художником издания, и выре-занный из сложенного по по-лолам листка бумаги стул или подарочные новгодние от-крытки друзьям. В них отпеча-ток яркой личности художни-ка.

М. Машин

## ЮБИЛЕИ

### Юбилей завода

Прошедший 1985 год был для новгородского фарфорового за-вода «Пролетарий» юбилей-ным. Он отмечал свое 100-ле-тие. Это одно из старейших предприятий страны было ос-новано в 1885 году И. Е. Куз-нецовым и входило в число семи крупных фарфоровых предприятий России.

Юбилею завода была посвяще-на большая ретроспективная художественная выставка, ра-ботавшая в залах Новгородско-го государственного историко-архитектурного музея-заповед-ника. В экспозицию вошли 167 работ 25 авторов. Большая часть произведений была из фондов музея.

Завершит празднование юби-лея предприятия персональная выставка произведений одного из старейших художников «Пролетарий» З. В. Алексее-вой, всю жизнь отдавшей тру-ду на родном заводе, которая открылась в Новгородском го-сударственном музее-заповед-нике летом этого года.

Т. Зозулина, В. Володина

## ЗА РУБЕЖОМ

### Молодые

#### художники-прикладники

С 1980 года в Мюнхене (ФРГ), в рамках Международной яр-марки художественных реме-сел, в ряду многих специали-зированных экспозиций прово-дится выставка «Творчество молодых». К участию в ней привлекаются авторы не стар-ше тридцати лет, работающие в керамике, текстиле, стекле, металле, дереве и ювелирном искусстве. Основным для дан-ной экспозиции стал вопрос «о подготовке новых кадров для художественных ремесел».

Одним из главных критериев при отборе экспонатов являет-ся стремление авторов к овла-дению самостоятельной худо-жественной манерой. В числе по-стоянных участников этой вы-ставки — ФРГ (страна-органи-затор), Австрия, Бельгия, Ве-ликобритания, Голландия, Че-хословакия. Обычно показы-ваются 80—90 художников из 12—14 европейских стран. В марте 1985 года проводилась VI выставка «Творчество мо-лодых». Высшую оценку меж-дународной ярмарки — Бавар-скую государственную премию получила на этот раз художни-ца по стеклу Ивана Гусерова (ЧССР). Интересно, что еще шестерых чехословацких ма-стеров по стеклу международ-ное жюри отметило почетными дипломами.



продолжаемая, она как бы замыкает, охватывает и защищает это трагичное и священное место. Круг — магическая фигура древнего ритуала. Его черта неприкосновенна и связана. Дуга поднята на высокие и массивные четырехугольные опоры, ребром выходящие на центральную площадь. Эти острохарактерные линии при-

## Музей-квартира А. С. Пушкина на Арбате

18 февраля этого года, в день, когда исполнилось 155 лет со времени венчания А. С. Пушкина и Н. Н. Гончаровой, состоялось открытие музея-квартиры поэта на Арбате. Открытию музея предшествовала многолетняя совместная работа коллектива художников (Е. Розенблюм — художественный руководитель, В. Егоров, А. Брусон, В. Галицкий, А. Жудров) и научных сотрудников (С. Овчинникова, Н. Волочев, Г. Курочкина, Е. Гарбер, Ф. Рысина). Создатели музея искали свое понимание мемориальности, не сводимое к привычному воспроизведению интерьера и обстановки дома-музея. Основываясь на мысли Ю. Лотмана о том, что был в его реальности и был в литературном произведении не адекватны друг другу, авторы экспозиции ставили перед собой задачу показать бытовую культуру пушкинской эпохи не в ее обыденных, а в конечных значениях, показав русских ампир как эстетический идеал времени, другими словами, создать не типологическую экспозицию. Очевидно, по-другому и нельзя было поступить. Ничего от обстановки этой квартиры не сохранилось, и более того, нет никаких ее описаний, кроме характеристичной «щегольской» квартира Пушкина на Арбате» и упоминания о бархате в обивке стен. Воссоздать же типологическую квартиру, создать обстановку, которая могла бы быть у Пушкина, авторы считали неак-

стически с горельефами связанными отлитые в металле мемориальные доски с именами 2200 жителей города, погибших в годы войны. Мемориал погибших воинов стал значительным событием в культурной жизни Новокузнецка.

И. Уварова

тичным. Поэтому второй этаж особняка, т. е. собственно поместье, которое снимал Пушкин, решили оставить «пустым». Так родилась задача показать зрителю «образ страны» пушкинской квартиры. И средствами ее решения стали восстановление архитектуры интерьера, характера его освещения, драпировки в сочетании с отдельными вещами-символами: подлинной конторкой А. С. Пушкина, рабочим столиком Натали и несколькими прижизненными их портретами. В результате стиль эпохи приобретает личностные, пушкинские характеристики, что и составляет суть мемориальности в понимании создателей экспозиции.

На первом этаже, в контрасте с «поэтической пустотой» второго этажа, зритель попадает в насыщенную живописью, графикой, книгами, документальными предметами прикладного искусства историко-литературную экспозицию, рассказывающую о жизни и творчестве Пушкина в Москве. Даже иконографическая коллекция пушкинской Москвы, представляющая собой полную полноту и уникальность как бы подчеркивает, что для нас понятие «пушкинское» означает «не имеющее себе равных». Музей стремится раскрыть перед посетителем культуру, создавшую Пушкина и одновременно красоту. Совершенство же гармония рождалась благодаря высокому владению культурой. В одной из комнат музея на специальном столе для занятий живописью (таких столов теперь не существует) положен альбом уездной барышни с рисунками почти

Вербиллах, Дулеве, Дмитровском заводе. Для лучших работников — А. Правдинов, Н. Роговой, В. Моисеев, В. Васильева — характерны органичное чувство материала, выверенность пропорций изделий, многообразие оттенков кистевой росписи, насыщенность и разнообразие сюжетов росписи.

На выставке были представлены произведения лучших мастеров подмосковных центров народного искусства — Гжели, Жостова, Федоскина, Павлово-Посада, Богородского.

В ювелирном разделе художники продемонстрировали многообразие ювелирных техник, мастерство работы с нетрадиционными материалами. Для большинства работ характерны цельность пластического решения, общая элегантность стилистики.

О. Булаев

## Выставка Александра Кузькина

Персональная посмертная выставка Александра Кузькина (1950—1983), прошедшая в Центральном Доме литераторов, познакомила с разными сторонами дарования этого художника. Он работал в разных жанрах прикладной и печатной графики: оформлял плакаты, афиши, каталоги, был автором серий графических листов, занимался живописью и фотографией.

В плакате и афише Кузькин избегал зашифрованности, сложной символики образа — его решения легко читаемы, очевидны. Но эта кажущаяся простота была результатом серьезной и длительной работы художника над образом. Два яростных глаза на черном фоне — афиша к «Отелло», устремленные друг на друга, стрелки-указатели к «Гамлету», два алых сердца на черной бархатистой поверхности листа с подписями «Ромео» и «Джульетта».

Творчество старшего художника предприятия И. П. Колосова свидетельствует о последовательной разработке лучших традиций мастеров фарфора и в то же время о глубоком индивидуальном понимании связи искусства с жизнью. Ясность замыслов, отсутствие нарочитой условненности, повышенная эмоциональность, — характерные черты его произведений (кофейные сервизы «Майский», «Рассвет», «Весенний»).

Работы А. И. Гориной отличаются смелостью в выборе цветных сочетаний. Лилые, пурпурные, синие, зеленые, коричневые тона составляют ее колористическую гамму (сервизы «Цветы» и «Яблонь», чайный сервиз «Дивный», набор «Русский чай»).

К импрессионизму тяготеет еще один старший художник предприятия — З. В. Алексеева. Она работает с солями, и кафельном, и золотом. Интересны ее росписи на чайных сервизах, в которых отдельные сосуды имеют большие поверхности, дающие возможность создать сложную ковровую композицию. Цветы в ее сервизах «Пурпуровый», «Букет цветов», «Шиповник» имеют свои прообразы в природе, но сильно изменены, подчинены фантазии художницы.

С приходом на завод «Пролетарий» Ф. Н. Крохина в начале 1960-х годов обновился и усложнился ассортимент выпускаемых изделий. В отличие от традиционных для Новгорода форм, Ф. Н. Крохина начал применять слабо профилированные, близкие скорее к фарфору, и керамике. В росписях она отказалась от золотых обводок и графических оливок. Простота тяготеющих к русской народной традиции форм и росписей, задушевная теплота и рукотворность делали ее произведения особенно привлекательными (кувшины и салатники «Щедрость», декоративное блюдо «Цветы и ягоды», набор для фруктов «Колхозница» и «Дачный»).

Интересно творчество молодых художников завода — Г. Сосновских, О. Колокольников, И. Бардинкова и Е. Федорука.

## Гобелен 80-х

В июне—сентябре 1985 года в Лозанне (Швейцария) прошла XII Международная биеннале гобелена. Уже сама тема — «Искусство ткачества как скульптура» — предупреждала зрителя о том, что этот гобелен совсем не традиционный, а в полном смысле слова трехмерное пространственное искусство, ближе всего стоящее, если не идентичное скульптуре.

Нужно отметить, что выставка не отчет об эстетической деятельности горстки энтузиастов. 716 произведений было представлено на конкурсе художников. 50 работ отобрано жюри. Они выполнены в основном в смешанной технике, из комбинационных материалов.

Наибольшее внимание критики привлекли две вазы Капу-хиро Фадзимы (рифленый картон, 240 см высотой каждая), похожие на огромные перевернутые ульи. Японские художники вообще запознали тон на выставке. Они широко сочетали в гобеленах папье-маше с жесткой тканью, войлоками, нитями и т. д. (вспомним, что бумага всегда играла ведущую роль в искусстве дизайна этой страны).

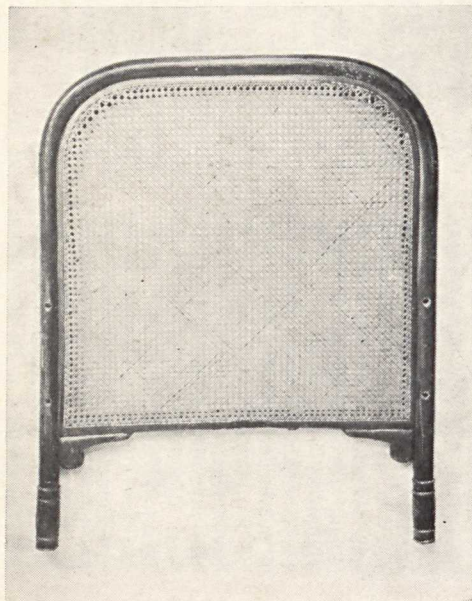
Была отмечена также композиция Ирены Уоллер (Англия) «Об архитектуре»: мотивы, выполненные из мягких текстильных материалов и гипса, располагались на разных расстояниях друг от друга, одни спускались с потолка, другие занимали стену. Оригинальной показалась многим зрителям работа Кэс Холм «Софонисба Абгиссоль», посвященная памяти выдающейся итальянки XVI века, придворного художника Филиппа II Испанского, — десять огромных вееров из папье-маше, поставленных в ряд.

В то же время тема биеннале 1987 года звучит так: «Возвращение на стену». Не является ли оно концом так называемой «текстильной скульптуры» и возобновлением эпохи традиционного ткачества?

Д. К.



# Гнутая мебель Тонета



В литературе утвердилось мнение, что техника гнутья древесины под паром — основной прием создания венской мебели — была изобретена венским мебельщиком немецкого происхождения Михаилом Тонетом. Эта точка зрения берет начало в рекламных изданиях самого Тонета. Однако гнутье древесины под действием пара известно с давних времен. Оно использовалось и в мебельном производстве, в частности, при изготовлении так называемого «виндзорского стула» — крестьянского кресла, бытовавшего в Англии в XVIII веке. На наш взгляд, оно в большей степени явилось прообразом тонетовской мебели, что подтверждается сходством внешнего облика виндзорского стула и некоторых изделий Тонета. Гениальность венского мебельщика заключалась не в изобретении техники гнутья, а в самой мысли приспособить ее к фабричному производству, что имело весьма значительные последствия для мебельной промышленности.

Предложенная мастером техника заключалась в следующем: сначала нарезанная брусками буковая древесина подвергалась кратковременной обработке горячим паром для достижения гибкости, затем распаренные планки растягивались на металлических формах и в таком виде просушивались. Посредством механической обработки брускам придавали различный профиль — чаще всего круглый, а также прямоугольный, Х-образный и т. д. Заключительной операцией была сборка готовых вещей.

Простота и конструктивность внешнего облика, высокая прочность, обусловленная технологией изготовления, дешевый способ производства — как нельзя лучше отвечали насущным требованиям быстро растущих городов, резко увеличивших потребность в мебели. Стулья, кресла, качалки М. Тонета получали все большее распространение во многих странах Европы, а затем и в Америке. Фирма «Братья Тонет», основанная в 1853 году М. Тонетом с сыновьями, постоянно расширяла производство, были открыты фабрики и на территории Российской империи — в городах Ново-Радомске и Ревеле, окрестности которых были богаты букowymi лесами. Продажу мебели в России фирма осуществляла через собственные магазины и склады, имевшиеся в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе и на Нижегородской ярмарке. Кроме того, венскую мебель можно было выписать по прейскурантам, регулярно выпускавшимся фирмой. Благодаря этому она постепенно проникала в самые отдаленные уголки России.

Фирма «Братья Тонет», получившая в 1856 году привилегию на производство

гнутой мебели, не имела конкуренции ни в одной стране. Однако «фабрики конкуренции» открываются немедленно после окончания этой привилегии в 1869 году. К началу XX века гнутую мебель выпускали уже 60 предприятий, принадлежавших 52 фирмам, из них 16 предприятий находились в России<sup>1</sup>. Наибольшую конкуренцию на русском рынке составляли польская фирма «Войцехов» и венская фирма «Кон». Последняя имела в России несколько фабрик, выпускавших мебель различных стилевых направлений, — и в их числе московскую фабрику венской мебели «Яков и Иосиф Кон».

Помимо фабричных предприятий гнутая мебель в России производилась кустарями. Важно отметить, что они значительно расширили круг материалов, использовавшихся для изготовления гнутой мебели, введя в употребление черемуху, рябину, дуб, клен, ясень и другие местные породы древесины, оказав в этом отношении влияние и на ее фабричное производство, возникшее, в частности, на станции Умары (Саранск) и в городе Пензе.

Появление мебельного кустарного промысла относится к 1873 году, когда братья Феррапонт и Никифор Арискины из села Кабаева Алатырского уезда Симбирской губернии сделали по заказу лесничего Тимофеева свой первый гнутый стул<sup>2</sup>. При полном незнании технологии изготовления венской мебели, имея перед глазами лишь заводской образец, они самостоятельно разработали все тонкости этого производства, проявив при этом недюжинные технические способности. Начинали они с использования стволов и ветвей, естественным образом искривленных в соответствии с формами венской мебели, но затем пришли к выводу о необходимости распаривания древесины. В результате гнутые части стульев были сделаны ими из дуба и ясеня после предварительной пропарки в русской печи, болты и винты исполнил для них местный кузнец, а сиденья мастера сплели из лыка. Постоянно совершенствуя свои изделия, к концу 1873 года Арискины изготовили 308 подобных стульев<sup>3</sup>. Вскоре в производстве гнутой мебели включились другие крестьяне. Постепенно оно распространилось и в других губерниях — Нижегородской, Казанской, Уфимской, Пермской.

Этот кустарный промысел очень интересен как свидетельство незаурядных способностей русских крестьян, самостоятельно разработавших технику производства гнутой мебели, остроумно приспособив ее к условиям деревенского производства. Их производительность, однако, была невелика — за месяц одна семья способна была изготовить дюжину стульев. Тем не менее в начале века из одного только Козьмодемьянского уезда ежегодно вывозилось более 1100 дюжин стульев.

Нараставшая конкуренция была стимулом к постоянному совершенствованию форм мебели, выпускавшейся фирмой «Братья Тонет». Значительно расширился ее ассортимент. К началу XX века количество предлагавшихся образцов уже превышало 20 тысяч. Помимо этого, каждый тип имел большую вариантность в деталях и отделке. Так, например, фанерное сиденье, для украшения которого предлагалось несколько десятков рисунков тиснения, можно было заменить на плетение из камыша или кожаное. Цвет тонетовской мебели варьировался от сохраненного натурального цвета буковой древесины до тонирования под орех, палисандр, черное дерево и т. д.

Однако запросы рынка требовали производства мебели, соответствовавшей разным стилевым направлениям. В собрании Государственного Исторического музея есть стулья, украшенные росписью и перламутром по черному фону, задние ножки которых выполнены из гнутого бука. В двух из них проявляются барочные и классицизирующие черты одновременно, а расписной и перламутровый декор выполнен с использованием китайских мотивов, характерных для XVIII века. Резная спинка и передние ножки, а также декор другого стула воспроизводят рокайльные мотивы. Перламутровый

декор здесь выполнен не в технике инкрустации, а более простым способом, лишь имитирующим эту технику, — тонкие перламутровые пластины вдавлены в толстый слой черного лака, покрывающего поверхность стульев и служащего фоном для росписи. Эта мебель отражает стремление к возможно большей вариативности предметов убранства интерьера на основе унифицированных фабричных деталей. Слияние в таких предметах массового и уникального иллюстрирует одну из попыток сохранить художественное в интерьере в эпоху бурного роста фабричного производства.

На первых порах широкому распространению венской мебели способствовали в основном две причины. Во-первых, растущая потребность в новых формах, новом стиле. Во-вторых, простота и дешевизна изготовления, открывшая путь к созданию мебели массового промышленного производства. Так, лишь один из видов венского стула был выпущен к 1903 году в количестве 45 млн. экземпляров<sup>4</sup>. Указанные качества венской мебели в сочетании с чрезвычайной прочностью сделали ее обязательной принадлежностью не только частных, но и самых различных по назначению общественных интерьеров.

И все же несмотря на такой бурный успех, нужно отметить, что открытие Тонета намного опередило свое время.

Лишь к концу XIX века во всей полноте были оценены не только практические достоинства, но и форма этой мебели, целиком и полностью порожденная способом изготовления. Этот формообразующий принцип по своей сути принадлежит уже новейшему времени и ассоциируется с аналогичным явлением в архитектуре рубежа XIX—XX веков, «когда конструкция перестает быть сугубо функциональным средством, которое надлежит украшать: оставаясь утилитарной, она одновременно становится и носителем красоты»<sup>5</sup>.

Поэтому вполне логичным было появление венской мебели на выставке «Нового стиля» в Москве в 1903 году, в каталоге которой значится обстановка спальни, выполненной на уже упоминавшейся московской фабрике «Яков и Иосиф Кон» по рисункам Феликса Кона. В коллекции ГИМ имеется венский платяной шкаф с клеймом этой фабрики, являющийся частью спального гарнитура.

Многочисленные практические достоинства этого гарнитура — простота изготовления, дешевизна материала и производства, большая прочность и удобство в использовании — явились причиной того, что он стал одним из немногих экспонатов выставки, получивших в начале века самое широкое распространение в быту городской интеллигенции. Некоторые его экземпляры живут до сих пор, обнаруживая завидную сохранность.

Несмотря на смену стилей, венская гнутая мебель всегда обнаруживала художественное качество, позволявшее вписаться практически в любой интерьер.

Ее распространение было безграничным — от царского дворца до рабочего жилища. Позже гнутая мебель привлечет внимание Ле Корбюзье при оформлении интерьера созданного им французского павильона на Парижской выставке 1925 года; идеями венского мебельщика будут вдохновляться Алваро Аалто и Мис ван дер Роэ. Гнутые элементы встретятся и в функциональной мебели советских архитекторов 1920-х годов.

Думается, что коллекция гнутой мебели М. Тонета из собрания ГИМа может и сегодня заинтересовать специалистов, напомнив продуктивный опыт отечественной промышленности.

Ольга Стругова

<sup>1</sup> Международная художественно-промышленная выставка мебели декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки. СПб., 1908, с. 14.

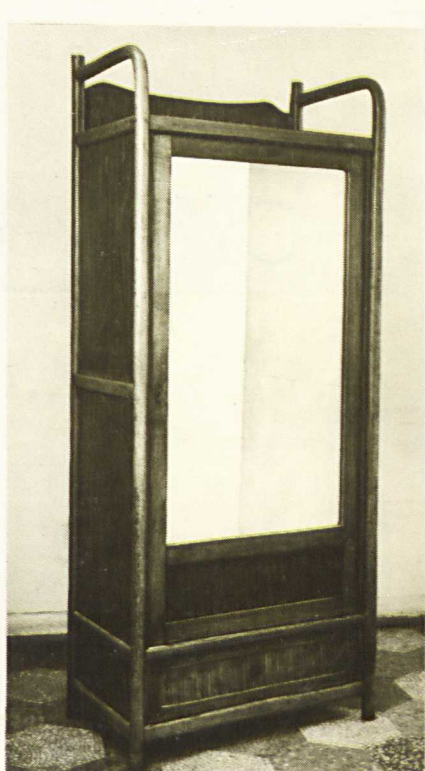
<sup>2</sup> Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке дерева. Составил Н. А. Филиппов. СПб., 1913, с.

<sup>3</sup> Кустарные промыслы Симбирской губернии. Книга I. Промыслы: мебельный, веревочноканатный, рогожный и сапожный. Симбирск, 1904, с. 12.

<sup>4</sup> Братья Тонет из Вены. Прейскурант, с. 6.

<sup>5</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978, с. 218.







|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Главный редактор                                                                    | Буткевич О. В.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Редакционная коллегия                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Зам. главного редактора                                                             | Базазьянц С. Б.<br>Вейверите С. М.<br>Василенко В. М.<br>Глазычев В. Л.<br>Горяинов В. В.<br>Гращенков В. Н.<br>Иконников А. В.<br>Ермолаев Б. М.<br>Кантор К. М.<br>Королев Ю. К.<br>Кочергин Э. С.<br>Крамаренко Л. Г.<br>Курбатов Ю. К.<br>Мисько Е. П.<br>Мадий И. А.<br>Рожественский К. И.<br>Розенблюм Е. А.<br>Садыкова Т. С.<br>Славина Н. П.<br>Стернин Г. Ю.<br>Толстой В. П.<br>Филатов В. А.<br>Церетели З. К. |
| Зав. отд. редакции<br>Главный художник                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Ответственный секретарь                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Зав. отд. редакции                                                                  | Давыдова Н. И.<br>Невлер Л. И.<br>Сафарова А. Д.<br>Смирнов Л. М.<br>Уварова И. П.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Художник номера<br>Худ.-техн. редактор<br>Фотохудожник<br>Фотомонтажи<br>Фотографы: | Малис И. З.<br>Перчихина М. К.<br>Шахов В. С.<br>Холин В. Н.<br>Онанов С. И.<br>Соловьев Н.<br>Тартаковская В. Г.<br>Евстигнеев В.                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

Издательство  
«Советский художник»  
125319 ул. Черняховского, 4а  
Адрес редакции  
журнала: 103009  
Москва, К-9, ул. Горького, 9  
тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 7.04.86  
Подписано в печать 8.05.86  
А06521  
Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Высокая печать  
Условно-печатных 7,02  
Учетно-издательских  
листов 10,675  
Тираж 34 000  
Заказ 3385  
Цена 1 р. 30 к.  
Индекс 70240  
Московская  
типография № 5  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете  
СССР  
по делам издательств,  
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. 6(343) 1986  
Основан в 1957 году

В номере:

1

Художники — XXVII съезду КПСС  
Москва. Весна. Выставки

2

Панорама молодых  
14 новых имен

15 Мнения, суждения, споры

Скульптура 80-х:  
Жанровость и проблемы вида  
Новому времени — новая образность  
Балансируя на грани

24 Народное искусство

Материал — металл  
О кузнечном деле  
Люстры и флюгеры Леонида Быкова  
Кованный металл Олега Боньковского

30 Мнения, суждения, споры

Выставка и художественный процесс  
Шедевры и поделки внутри «художественного  
процесса»

34

Пушкинский альманах «ДИ»-86  
Образ поэта в интерьере эпохи  
В те дни, когда в садах лицей...  
Кондитерская на углу Невского и Мойки  
В гостях у Пушкина  
Лубок Двенадцатого года в пушкинских стро-  
ках

44 В объективе: Куба

Экзотические украшения

46—47 Газета ДИ

48 Страница коллекционера

Гнутая мебель Тонета

Ольга Костина  
Мюда Яблонская  
Стелла Базазьянц

Александр Навроцкий  
Светлана Леонтьева  
Евстахия Шимчук

Кирилл Разлогов  
Нонна Степанян

Елена Высочина  
Дмитрий Швидковский  
Роза Коваль  
Ирина Чижова  
Наталья Михайлова

Ольга Стругова