

ISSN 0130-3031

Декоративное Искусство

1986

347

10



...всесторонне и скрупулезно
взвесив все «за» и «против»,
руководствуясь ответственностью
за судьбы мира,
Политбюро Центрального
Комитета КПСС и
правительство Советского Союза
приняли решение
продлить односторонний
мораторий на ядерные
взрывы
до 1 января 1987 года.
Предпринимая этот шаг,
мы верим, что люди во всех
странах света,
политические круги,
международная общественность
правильно оценят
длительную тишину
на советских ядерных
полигонах.



...Более половины 1986 года,
объявленного Организацией
Объединенных Наций Годом мира,
позади. Продлевая свой
односторонний мораторий,
Советский Союз вносит еще
один весомый вклад в общее
стремление добиться того,
чтобы этот год остался
в истории достойным своего
названия.

Таков смысл новой
политической инициативы
Советского Союза.

Из Заявления
Генерального секретаря ЦК КПСС
М. С. Горбачева
по советскому телевидению
18 августа 1986 года



Украинская ССР

Троещина-I — архитектурная суперграфика

Нина Велигоцкая

Вряд ли найдется в архитектурно-художественной практике Украины последних лет объект, вызвавший столь жаркие споры, как новый киевский жилой массив «Троещина-1». Проектируемый на песчаном намывном грунте, без сколь-нибудь значительных природно-ландшафтных ориентиров, он обещал стать еще одним «каменным мешком», «голым городом» или еще чем-нибудь в этом же роде — людская фантазия неисчерпаема в придумывании образных характеристик своего окружения... «Цветным массивом» нарекли «Троещину-1» в народе. Здесь благодаря цвету создана среда — непривычная для новых районов Киева, на первый взгляд — ошеломляюще дерзкая, при более внимательном ознакомлении — логично обоснованная, целостная, гармоничная.

Современное типовое домостроение — архитектура «без всякой архитектуры» — бесспорно объект малопривлекательный для художников. Малопривлекательный, если подходить с целью — украсить. А если поставить задачу — заново организовать среду? Такая задача и ставится сегодня самой жизнью. Опыт «Троещины» имеет для Украины принципиальный



В. Пасивенко, В. Прядка
Колористическая разработка
нового жилого массива
«Троещина-1» Киев



характер. Здесь можно говорить о подлинном содружестве архитекторов и художников. Можно говорить и о смелости художников, которые отказались от укоренившихся стереотипов в отделке современных типовых зданий.

В руках художников — В. Пасивенко и В. Прядки, — когда они начали сотрудничать с архитекторами, было мощнейшее, временем проверенное средство — цвет. Архитекторы же владели типовыми проектами, которые, по существу, представляют собою стандарты, рожденные эпохой научно-технической революции. Так не отнестись ли к ним — честно и откровенно, не прикрываясь высокими словами о «тектонической правде архитектуры», — именно как к стандартам и не попытаться ли — в интересах гармонизации среды — приложить к ним «принцип вариантных стандартов», то есть умение из стандартных частей создавать новое архитектурно-художественное целое.

Авторы «Троещины» решились на смелый эксперимент: опровергнуть укоренившееся мнение, что индустриальное домостроение противостоит эстетике, попытаться получить красоту индустриальными же методами. Предложенные художниками рисунки архитекторы переводили в счетные карточки, которые затем закладывались на конвейер домостроительного комбината. В сотворчество с ними вступили рабочие-строители, которые охотно выполняли усложнившееся задание, считая, что их труд стал творчеством.

Район «Троещины» новый, далеко «отстоящий» от исторического центра города. Авторам хотелось, чтобы и в новом районе ассоциативно ощущалась связь с Киевом, с его неповторимым рельефом, с его улицами, «текущими» к Днепру или как бы уходящими прямо в небо. Память о холмистом Киеве, с его неповторимым, уникальным силуэтом, по замыслу художников, запечатлелась в «холмистом» же характере рисунка на стенах домов нового района, построенного, как уже отмечалось, на гряды, на намывном песке. Микрорайон задуман как зрелище, где с каждой позиции перед человеком раскрываются новые и новые неожиданные перспективы и виды.

Принцип неожиданности, принцип свободной формы цветового пятна является совершенно сознательным творческим приемом в организации жилой среды. И еще одна ассоциация, рождающаяся на «Троещине»: в этих домах живет народ, эти дома — продукт научно-технического прогресса, но жилище — народное, поэтому авторы шли от истоков, от корней народного искусства. При этом они интерпретировали народные мотивы, исходя из современной строительной технологии в связи с конкретной архитектурной ситуацией.

В соответствии с функциональными пространственными характеристиками, а также особенностями человеческого восприятия колористика «Троещины» решена следующим образом. На магистральных направлениях, связанных с движением транспорта, на больших расстояниях по периметру микрорайона принята диагональная динамическая разработка цветовых объемов, с помощью которой авторы стремятся достичь целостности восприятия всей среды. Внутреннее пространство района решается с ощущением статичности, спокойствия, уравновешенности. На торцы домов здесь вынесены простейшие элементы украинского орнамента — по замыслу авторов, это своеобразные «памятники орнаменту».

В выборе цветовой гаммы художники шли от природы, от традиций Киевщины — за основу взята теплая керамическая гамма, сочетание темно-терракотовых, охристых, белых тонов.

Индустриальное осуществление цветового решения жилых домов явилось первым этапом. Во второй вошло индустриальное же исполнение элементов благоустройства, которые обогащают зоны отдыха. Технические постройки, утилитарные формы — элементы промежуточного масштаба между человеком и большой архитектурой — цветом также превращаются в выразительные доминанты локальных пространств.

Итак, цель поисков художников — создание эстетически полноценной жилой среды, обладающей ярким художественным образом и определенным духовным наполнением; пути поисков — ее гармонизация с помощью цвета, достигаемая индустриальным методом; трудности поисков... О них мы скажем несколько подробнее. Во-первых, как уже отмечалось, далеко не все архитекторы да и не все в городе приняли динамичную, острую, атектоничную цветовую концепцию художников. Во-вторых, усложнился труд строителей — домостроительные комбинаты, прорабы участков вначале неохотно шли на эксперимент. При этом не учитывалось, насколько он экономичен: вместо дорогостоящих монументальных произведений эстетика решалась индустриальным путем.

Новшество для Украины, смелый эксперимент? Безусловно. Своеобразный «психологический шок» от его восприятия постепенно проходит. Думается, что в градостроительстве Украины «Троещина» займет подобающее ей место как пример тесного сотрудничества архитекторов и художников, как экспериментальный полигон в решении эстетически-выразительной среды экономичным индустриальным методом.

Об авторах Троещины

АРХИТЕКТОРЫ: В. Ежов, доктор архитектуры, известный в городе как один из авторов Дома торговли, Дворца культуры авиазавода, школ, станций метрополитена; В. Гопкало, В. Коломиец, В. Гречина — зодчие Киевского филиала музея В. И. Ленина, целого ряда других значительных общественных сооружений; Г. Гуренков — опытный «жилищник».

ХУДОЖНИКИ: В. Пасивенко, в творческом активе которого — сложные многофигурные символические композиции в новом здании библиотеки Киевского политехнического института, росписи в ресторане гостиницы «Украина» в Москве и другие оригинальные монументально-декоративные работы; В. Прядка, вместе с И. Литовченко внедривший в архитектурно-художественную практику Украины новую форму монументального искусства — рельеф, покрытый мозаикой, один из авторов рельефов нового здания Киевского государственного университета, признанный мастер сюжетно-тематических gobelenов.

Объединившись в коллектив, эти мастера показали, как нужен городу архитектор, обладающий художественным мышлением, и художник, обладающий проектным сознанием. В «Троещине» они проявили свой внутренний универсализм, необходимый при организации современного города. Чтобы лучше понять авторский замысел, послушаем их самих.

В. Ежов

«Троещина» — ансамбль нового типа, в котором единая и целостная градостроительная идея воплощается в планировке, в композиционной увязке природной среды с жилыми группами в едином пластическом и колористическом решении. Благодаря применению модульной системы в покраске и облицовке зданий от бетонной панели до керамической плитки мы стремились достичь высокой степени технологичности метода, что не противоречит технологии индустриального домостроения. Это открывает большие возможности в создании индивидуального облика и своеобразия каждого здания, каждого района в градостроительных масштабах.

В. Пасивенко

Всего два-три года назад мы еще «мыслили торцами», мучились над тем, как на торцах разместить монументально-декоративную композицию. Но уже тогда Валентин Иванович Ежов, главный архитектор города, ориентировал нас на индустриальное решение вопросов городской эстетики. В сопротивлении устоявшимся методам оформления жилых домов и рождалась наша «Троещина»...

Сегодня изменилось само архитектурно-художественное мышление: если раньше выделялся цветом, скажем, балкон или окно, то сейчас встала задача показать дом как единый цветовой объем — неотъемлемое слагаемое всей среды. При помощи активного применения цвета мы пытались создать совершенно новое архитектурно-художественное эстетическое качество типовой архитектуры. Во всем мире появились попытки индивидуализировать жилую среду, отойти от «интерстиля». И мощнейшим средством в этом стал цвет, пластика цвета, его ритм.

В. Прядка

Мы хорошо понимаем, что наша работа — рядовая среди других, спонтанно возникнувших в разных городах. Но она для нас принципиальна: мы ею проверяли свою, художников, необходимость городу, умение оперативно откликнуться на задачи сегодняшнего дня. Ключ к решению «Троещины» был нами найден сразу — цвет, который дополняет и зрительно видоизменяет архитектурные объемы, сообщая им эмоционально-образный строй, оживляет типовую застройку, своей декоративностью создает оригинальный, запоминающийся образ. И действительно, дома эти «заиграли» на большое расстояние.

Размышления на выставке

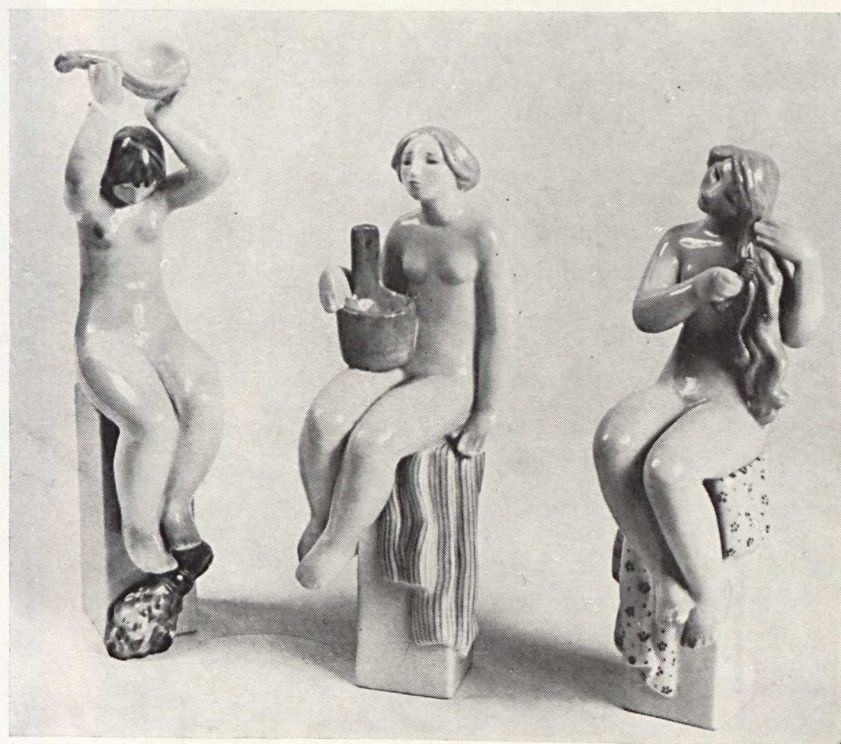
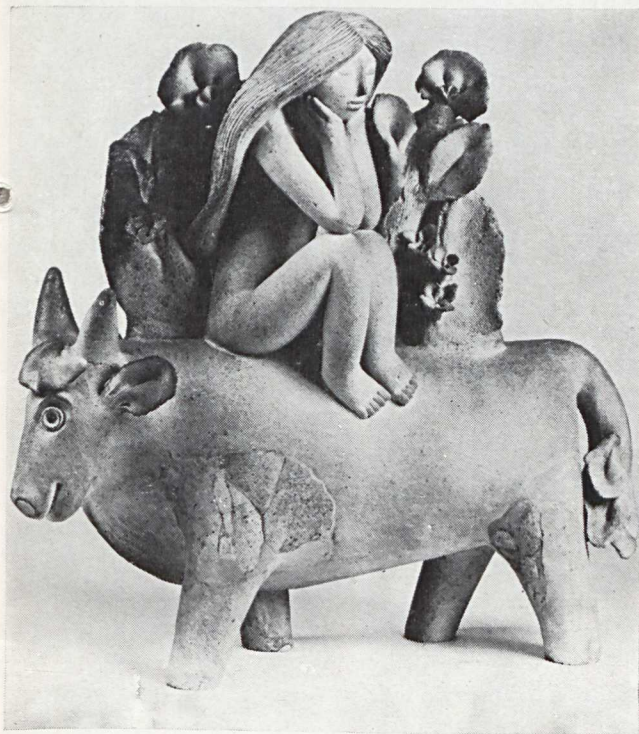
Владимир Целтнер

На выставке — как в жизни. Декоративное и прикладное — напоследок, в самом конце экспозиции. Неписанная, но вполне традиционная иерархия видов искусства прочно закрепляется в экспозиционных порядках. Объясняется это так же традиционно — стремлением в конце выставки дать разрядку чувствам и чистую радость глазу, устроить своего рода праздник на празднике.

Именно этого всегда ожидаешь на больших выставках украинского искусства. Их «прикладные» разделы, не выдерживая сравнения со «станковыми» по тематической насыщенности, да и не имея в этом смысле особых притязаний, зато осознавая свою специфику, часто оказываются радостными, самобытными, блестящими веселой выдумкой.

А. Олейник
Похищение Европы.
Керамика. Киев

В. Щербина
Бурлески. Фарфор
Киев



И на выставке 1985 года многие работы прикладников не обманули связывавшихся с ними надежд.

Все новые произведения мастеров художественного стекла (Л. Митяева, И. Аполлонов, А. Балабин, Т. Московка, А. Зельдич, О. Гушин, М. Павловский, С. Смеян и др.) и гобелена (И. и М. Литовченко, Л. Жоголь, Л. Товсуха, В. Василенко и др.), художников фарфора (скульптуры В. Щербины, посуда И. Вицько, Н. Трегубова, А. Хитько) и т. д. — действительно новы и для самих художников, и в системе украинского искусства. Они радуют фантазией, едва умеряющейся ощущением пределов, положенных велениями материала, функцией, предназначенной вещам. В них много мастерства, прокладывающего художникам кратчайшую и самую надежную дорогу к осуществлению задуманного.

В особенности это относится к виртуозным, исполненным в истинно фарфоровой стилистике «Бурлескам» В. Щербины, к монументальным гобеленам И. и М. Литовченко, В. Василенко, к композициям «Ой Дніпро» И. Аполлонова, вазам «Земля моя» и «Воспоминание о товарищах» Т. Московки, да и ко многому другому.

Конечно, не только опыт и несомненная одарен-

ность принесли удачу художникам. В ряде случаев пригодились точные и заранее определившиеся «адреса» работ. Так, многие гобелены были исполнены для реально существующих общественных интерьеров, и уже жили в них, и оттуда были взяты на выставку.

Некая противоположность в этом отношении — работы художников стекла. Гравированные вручную, словно тронутые легкой изморозью сосуды Т. Московки. Скульптуры А. Балабина, веселые импровизации у жерла печи, в которых свет зажигает летучие огни, раскрывая природу хрусталя и все обаяние совершенной гутной техники. Композиции А. Зельдич, составленные из хрустальных цветов и птиц, чуть преувеличенные по размеру — словно материализованные гиперболы в монологе во славу природы.

Все это, как и работы большинства мастеров керамической и фарфоровой скульптуры, вышивки, костюма (да, и костюма также), батика и т. п. — работы, точно и категорически рассчитанные не на «бытование», а лишь на выставочно-музейную ситуацию и в любой другой не уживающиеся. Можно ли, имея в виду это обстоятельство, сформулировать некие ценностные характеристики или какую-либо систему «лучше — хуже»?

Очевидно, произведения, адресованные в архитектуру и попавшие в нее, в какой-то мере приближают осуществление мечты о победе над скукой псевдофункциональных современных интерьеров: как-никак, в этих работах декоративное искусство выполняет свое важнейшее предназначение.

Отсюда еще куда как далеко, конечно, до синтеза, требующего, как давно известно, сотрудничества архитектора и художника на стадии замысла, с тем чтобы исключить самую возможность любого диктата, всяческого давления с обеих сторон. В частности, «заказы», которые, уступая архитектурным «предлагаемым обстоятельствам», выполняет художник.

Наверное, в ситуации «заказа» талантливый монументалист В. Прядка, смолodu известный своими самобытными работами, вместе с В. Владимировой

исполняет гобелен, многословием и разобщенностью элементов напоминающий фотомонтаж. В подобных обстоятельствах своеобразному и вполне сложившемуся содружеству С. Джуса и Л. Джус приходится решать в гобелене несложную иллюстраторскую задачу, вкладывая в это труд огромный, высококвалифицированный, но, в сущности, малопродуктивный. Архитектуру, требующую подобных вещей, трудно представить себе эмоционально-насыщенной, возносящей человека над повседневностью, утверждающей высокие идеалы будущего.

С другой стороны, громоздкие угрожающе-торжественные торшеры, неожиданно явившиеся на выставке 1985 года, предполагают существование ныне или в обозримом будущем интерьеров, выдержанных в стилистике конца 40-х годов, в чем, конечно, еще больше огорчительно.

Как видно, и декоративное искусство в свою очередь должно, строго и нелицеприятно взвесив возможности, решить, что же оно в состоянии предложить архитектуре, современному жилищу и общественным сооружениям, шире говоря, всей современной жизни. Между тем, как показала выставка 1985 года, еще далеко не решено, должны ли слиться его



произведения с миром утилитарных бытовых вещей или противостоять ему по принципу контраста.

Первое как будто отпадает. Не случайно художественное конструирование все более отдаляется от прикладного искусства. На украинской выставке искусство же прикладное сохраняет определенный нейтралитет, не стремясь ни к особой функциональности, ни к повышенной декоративной насыщенности. Так, словно роль, ему предназначенная, выяснена еще далеко не вполне. Это обстоятельство, думается, очень повлияло на облик представленной на выставке посуды — фарфора и особенно фаянса: поскольку не особенно ясно, что станут делать вещи в жизни, для которой они предназначены, художнику нелегко решить, как с ними поступать, чего от них добиваться.

Возвращаясь к произведениям, изначально рассчитанным на выставку и музей, на неприсутствие и неучастие в повседневной жизни, то есть неприкладным, как бы изменившим своему исконному предназначению, нельзя не увидеть в них немало привилегий.

Их создателей не связывают ни архитектурно-бы-

товая среда, ни реально существующие или предполагаемые соседи. Художник здесь сам по себе и потому располагает ничем не ограниченной свободой выбора решений. Не случайно именно в подобных работах декоративно-прикладное искусство делает свои самые решительные шаги вперед. Здесь достигнуты уже упоминавшиеся успехи мастеров украинского стекла и фарфора.

По самой своей природе они экспериментальны. Каждый художник, каждый вид искусства исследует здесь свои возможности, стремясь достигнуть пределов.

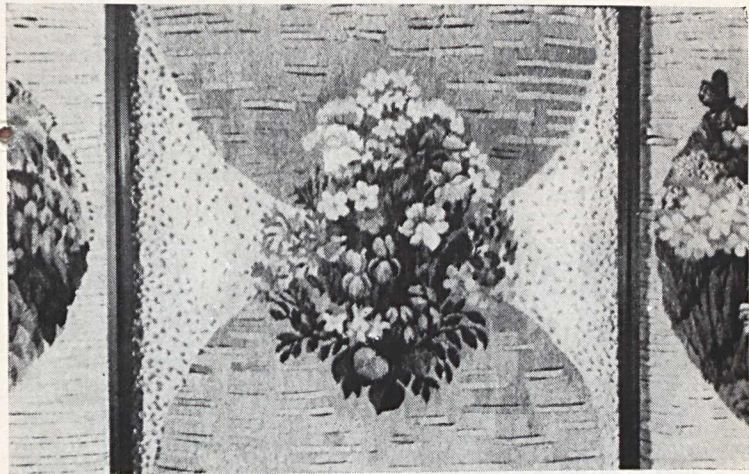
Но эксперимент такого рода имеет полный смысл, лишь если результат его как-то отпечатлевается во всей жизни декоративного искусства, пусть исподволь, понемногу, но неудержимо преобразуя их характер, их стилистику. Между тем, как свидетельствовала выставка, подобное нечасто происходит на Украине в массовом производстве стекла, фарфора, фаянса, адресуемых в жизнь, в быт, повседневность. Даже в керамике, относительно малотиражной и потому более подвижной, более чуткой к веяниям времени. Едва ли ощутимо и воздействие великодушных, изобретательно, с фантазией и вкусом сконструированных костюмов

М. Шнайдер-Сенник
Гобелен «Будто писанка село».
Шерсть, ручное ткачество. Херсон

Л. Митяева
Декоративная композиция
«Партизанам посвящается».
Стекло, гутная техника. Киев

Л. Бровди
Гобелен «Встреча освободителей».
Фрагмент.
Шерсть, ручное ткачество. Ужгород

И. и М. Литовченко
Гобелен «Дружба народов».
Фрагмент.
Шерсть, ручное ткачество. Киев



Л. Жоголь
Триптих «Пусть
будет май».
Фрагмент, шерсть,
ручное ткачество.
Киев

И. Вицко
Сервис «Полтавский».
Фаянс. Харьков

А. Балабин
Композиция «На
Хортице».
Гутная скульптура.
Киев



И. Аполлонов
Декоративная ваза.
Стекло, гутная техника.
Киев

работы Г. Забашты, Г. Митрохиной, Т. Потеряло и др. на движение моды.

Таким образом, путь произведения прерывается, только что начавшись. Все работы, подобные выше-названным, с выставки уходят в музей, как на почетную вечную стоянку, так и не совершив предназначенного им «большого плавания».

На выставке, как в жизни: рядом искусство народное и декоративно-прикладное.

Эта встреча, не только на выставке, но и в жизни, необходима и зрителю, и художникам-профессионалам. Художникам, разумеется, не ради последующего создания всякого рода имитаций — это уже было и принесло в свое время немало вреда. Впоследствии стало очевидным, как важен ни на мгновение не прекращающийся внутренний диалог искусств — постижение основополагающих законов народного творчества и приложение их в практике профессионалов.

О том, что может принести такой диалог, надежно свидетельствуют многие произведения в экспозиции выставки 1985 года. Прежде всего — работы А. Саенко (1899—1985), его небольшой гобелен «Козы и птицы» (1979). Поэтически-одушевленное проникновение в мир народного искусства, которое совершала национальная художественная школа в годы становления мастера, было для него предусловием всей собственной работы. Потому-то его произведения так удивительно сочетают милое простодушие и точный расчет, экономию выразительных средств и пластическую изощренность.

Подобную роль народное искусство сыграло в творческой судьбе Д. Головки (1905—1978) и продолжает играть для О. Рапай, Л. Жоголь, Л. Митяевой, Н. Грибань и для художников последующих поколений — В. Верес, С. Смеян, А. Олейника, Л. Гринюка и многих других.

Вышеказанное относится, конечно, и к всевозможным ремеслам, промыслам, все более индустриализирующимся, порой уже малоотличимым от художественной промышленности.

Здесь обнаруживается некоторое снижение самооценности и автономии художника-творца, особенно очевидное в керамике — косовской и опошнянской. Долгие годы все, что производил Косов, одухотворял светлый дар П. Цвилик и Г. Рошибюк. Липо Опошню во многом определялось тем, что делали И. Билык, Г. Пошивайло, А. Селюченко. Художник господствовал в промысле, придавая ему смысл, оправдывая его существование.

В большей части всего, что представили промыслы на выставку 1985 года, художник почти неощутим. Однажды найденные формы, мотивы, приемы росписи воспроизводятся, тиражируются, с годами теряя от этого свое художественное достоинство.

Ярким выражением национального в декоративном искусстве, всеми узнаваемым обозначением «украинского» издавна остаются росписи по фарфору бывших петриковских мастерских В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко. Недаром и на выставке прошлого года вазы, расписанные петриковскими цветами, вместе с рушниками, вышитыми С. Нечипоренко, снова, как многие годы назад, возникают в самом сердце экспозиции. Но нет почти никого, кто в достаточной мере воспринял не только технологию петриковчан, работающих в фарфоре, но и стилистику, и дух их искусства и сможет его сохранить.

Некогда забота о воспитании художника из народа, художника-ремесленника вдохновляла многие затеи, с успехом осуществлявшиеся на Украине. Было в довоенные годы сотрудничество народных мастеров с художниками-профессионалами, неопценное и для тех, и для других в Экспериментальных мастерских при Киевском музее украинского искусства. После войны нечто подобное устроила Н. Федорова в керамических мастерских б. Академии архитектуры Украинской ССР, вдохновившая совместный труд «ученых» живописцев (Т. Яблонская, С. Отрошенко), скульпторов (И. Коломиец, Н. Гаркуша), прикладников (О. Грудзинская и др.) и народных мастеров, среди которых были и Ф. Алексеенко, и С. Кацмон, и несравненный Е. Железняк.

Ныне диалог народное — промышленное, народное — профессиональное на Украине звучат все реже. Потому, быть может, декоративно-прикладное искусство, лишаясь своей первоосновы, отгораживаясь от истоков, как бы мелеет, обращаясь к малопродуктивному самопроизводству?

Наконец, почти ничего на выставке не свидетельствовало о том взаимообмене с художниками многонациональной школы советского декоративного искусства, который так очевиден и так важен для украинского станкового искусства. Потому, наверное, многие явления, отчетливо отразившиеся в судьбах современной советской керамики, гобелена, стекла, фарфора, в украинском декоративно-прикладном искусстве не отразились почти совершенно, и не задуматься об этом сегодня никак невозможно.

На выставке, как в жизни, скажем еще раз, напоследок. Удачи, радости и проблемы, поиски завершённые и только намечившиеся. Экспозиция все это открыла, представила в истинном свете, сделала явственным. В этом ее значение и урок.

Будянский фаянс

Людмила Жоголь

В небольшом городке Буды на Харьковщине есть фаянсовый завод «Серп и молот». Сейчас это большое предприятие с современным оснащением. Но сохранился еще маленький корпус с прошлого века. На второй этаж этого корпуса ведет старинная, литая из чугуна лестница. Когда мне впервые пришлось подняться по ступеням этой лестницы, я невольно как бы листала страницы истории завода, страницы истории декоративного искусства.

Завод был основан в 1887 году, так что сейчас отмечается его 100-летие, и явился продолжением «кузнецовского дела» на Украине. К 1913 году это было сравнительно крупное предприятие фарфоро-фаянсовой промышленности, выпускавшее около 11 млн. штук бытовой посуды. В издании 1895 года «Описание фарфоро-фаянсовой фабрики товарищества Матвея Сидоровича Кузнецова, находящейся в селе Будах, Харьковской губернии и уезда» автор Г. В. Дорошенко в радужных тонах описывал состояние предприятия, особо подчеркивая широкий ассортимент выпускаемой продукции.

Завод на Украине был поставлен с учетом опыта Гжели, и потому в оформлении будянского фаянса было много общего с гжельским. К тому же главным, кто диктовал художественное направление и в Гжели, и в Будах, был «сам» Кузнецов. «Пусть не безупречного художественного вкуса продукция, пусть даже вкуса лишена вовсе — Матвею Сидоровичу выгодно и... никакого своеволия. Индивидуальное творчество художника? Только если самому понравится, «сам» одобрить соблаговолит»*. При основании завода в Будах туда были вывезены гжельские мастера с семьями, что способствовало закреплению и развитию гжельских традиций в фаянсе. Со временем на Будянском заводе сложились свои потомственные кадры, которые продолжали работать по уже привычным образцам.

Для исторических изделий фаянса Буд характерна та же работоспособность в работе с материалом, единство функционального с декоративным. Добротной, логически простой форме соответствовал крупный насыщенный выразительный декор.

Живописное решение основывалось, как и в Гжели, на свободной кистевой росписи. При условной трактовке растительных, главным образом цветочных, мотивов значительная роль отводилась цветку, благодаря которому достигалась особая выразительность изображения. С приходом местных мастеров появилось некоторое своеобразие, нашла отражение буйная яркая красота украинского пейзажа. Это и дало ростки нового в развитии будянского фаянса.

В начале XX века Будянский фаянсовый завод был одним из наиболее оснащенных предприятий на Украине, который выпускал продукцию, вывозимую не только в города Украины и России, но и за пределы страны. В заводском музее бережно хранятся образцы продукции тех лет — различные изделия посуды и мелкая пластика.

В настоящее время Будянский завод «Серп и молот» одно из ведущих предприятий фарфоро-фаянсовой промышленности страны. Каталог свидетельствует, что выпуск 1975 года составил 78,2 млн. штук, а в 1987 — планом предусмотрено выпустить почти вдвое больше изделий. И все они должны быть красивыми и отличного качества.

Как живет Будянский завод сегодня? Что создают художники и что предлагается потребителю? На многочисленных республиканских и всесоюзных выставках будянский фаянс блистательно экспонируется. Но на выставках — единичные наборы, сервизы, изделия, к тому же в авторском исполнении. Но способны ли художники и производство поднять массовую продукцию до выставочных образцов?

Наиболее полно и интересно будянский фаянс был представлен на выставке декоративного искусства Украины, которая состоялась в 1982 году в Москве. Художники продемонстрировали здесь общность творческого направления и в то же время индивидуальность каждого почерка. Сейчас на заводе работают три поколения художников. Но в творчестве всех поколений преобладает характерная особенность письма по фаянсу — это монохромность росписи, изысканная тональность одного цвета. Художник как бы прокладывает цвет акварелью несколько раз, отчего в одних деталях рисунка цвет смотрится легким, а в других — плотным, насыщенным. Чаше художники оперируют только цветом синим или зеленым, создавая колорит легкими растяжками, иногда включают два-три цвета.

Основоположником советского будянского фаянса является Елизавета Иосифовна Кондратенко — из первого выпуска заводской школы ФЗУ. Эту школу, которая была основана при заводе 1 ноября 1922 года, называли Школой искусства будянского фаянса. В те же двадцатые годы работали художники Губичев, Базлов, Хмелевский, в 30-е — Н. И. Федорова, П. А. Мусяненко, П. М. Иванченко. Эти специалисты оставили заметный след в развитии будянского фаянса. Они много работали над тем, чтобы фаянс массовый стал фаянсом художественным, чтобы будянские изделия приобрели свою характерность, отражающую самобытность украинского искусства.

Особого расцвета достиг будянский фаянс в послевоенные годы. В этот период здесь собрался молодой талантливый коллектив

художников, сейчас это уже старшее поколение. Р. Вакула, Н. Николаев, Г. Кломбицкая, А. Рыбина-Конарева, И. Сень, Г. Чернова стали основателями яркого, своеобразного искусства изготовления, единый арсенал технических средств могут привести к «одинаковости» изделий. Но как узнаваемы своеобразные работы Г. Черновой и Г. Кломбицкой, Р. Вакулы и Н. Николаева. Творчество каждого из них — это значительное явление современного украинского декоративного искусства.

Г. Чернова — художник со сложившимся четким отношением к искусству, со своим видением явлений. Она принадлежит к тем художникам, которые, увлеченно, кропотливо работая в определенном жанре, от произведения к произведению совершенствуют свое мастерство, находят новые еще не раскрытые грани красоты этого искусства. Для произведений Черновой характерна слитность формы и росписи. Мотивы цветов, букетов она не размещает на плоскости блюда, вазы или чашки, а как бы «вплетает» в фаянс. Цветы словно входят в объем, и их благоухание исходит из пространства самой вазы или блюда-клумбы.

К каждой работе Чернова относится одинаково ответственно, она говорит: «Не приемлю деление работ на «производственные» и «выставочные». Меня иногда упрекают, что я игнорирую освоенную технологию. А время показало, что те работы, которые причисляли к «выставочным», получили «массовость». Всегда надо на будущее ориентироваться, против ремесленничества в себе и товарищах своих бороться».

Пожалуй, в целом о будянских художниках можно сказать, что они создали свои традиции, свои стилистические особенности, хотя применяемые техники (роспись, печать, деколь) сочетания глазури с солями в различных комбинациях не открытие, все это уже было. Но в том и секрет успеха художников завода «Серп и молот», что, используя уже найденные приемы, они достигают интересных художественных эффектов. Казалось бы, какие новшества в творчестве Г. Кломбицкой? Но именно ее работы свидетельствуют о том, что мастер владеет всеми секретами технологии и глубоко «чувствует» возможности материала. Творчество Г. Кломбицкой — не прямая взлетов. Есть подъемы, но есть и спады. И это, видимо, характерно для ищущих художников. Она постоянно что-то пробует, ищет и находит.

Ее наборы и просты, и сложны. Одни отличаются упрощенностью формы и строгой функциональностью, другие — усложненностью силуэта с применением лепнины или рельефа, с интересными живописными эффектами. В них видно стремление автора порадовать новыми способами декорирования. Иногда эти стремления осуществляются, тогда результат — изделие или набор высокого профессионального искусства. Но иногда в работах ощущается явный перебор. Использование многих техник и приемов декорирования приводит к тому, что произведение получается вычурным. Это особенно относится к отдельным скульптурным изделиям.

Совсем иного характера произведения Р. Вакулы. Все творчество этой художницы как бы передает лирику украинской поэзии, песенности полтавского края, где она выросла, откуда и сейчас черпает свои темы. В работе Р. Вакулы обнаруживаются две



И. Сень, Б. Пянида
Набор столовой
посуды. Фаянс, ангоб

Г. Кломбицкая
Декоративное блюдо
«Птица». Фаянс



На стр. 6

Г. Чернова
Декоративная ваза.
Фаянс

В. Родионова
Набор для фруктов
«Ягода». Фаянс

Р. Вакула
Сервиз «Полдень».
Фаянс



И. Сень, Б. Пянида
Столовый сервиз. Фаянс

В. Родионова
Блюдо
«Комсомольский
субботник». Фаянс



линии. Если роспись решается в одном цвете, то особенно тонко, графично отрабатывается каждая деталь рисунка. Если же декор живописный, то роспись сочная, сильная, с включением контрастных цветов, например, зеленый с розовым, синий с умбристо-золотистым. Живописные решения идут от народной цветочно-растительной орнаментики.

Особым национальным своеобразием отличаются произведения Б. Пяниды. Его формы четко определены функциональностью, идущей чаще всего от национальной украинской кухни, — это наборы для галушек, вареников, ухи. Изделия, мягкие по очертанию, с гармоничной росписью, хранят в своем образе очарование рукотворного искусства.

Творчество И. Сень и Н. Николаева можно рассматривать и взаимосвязанно, и раздельно. Каждый из них художник со своим почерком, но в то же время они и дополняют друг друга, часто создавая произведения вместе. Они стремятся наиболее полно выявить красоту самого материала. Часто только форма «проявляет» сущность произведения, а лаконичная обводка ангобами или золотом подчеркивает скупую выразительность образа.

Не так давно на заводе работают молодые художники В. Сидак и В. Родионова. Они как бы открывают новую страницу истории искусства украинского фаянса. Их «письмо» отлично от других в технике исполнения и построения композиции. В их работах сказываются новые направления в декоративном искусстве. Главная особенность творческой манеры этих художников — это «повествование» в росписи, сюжетность, исполненные теплоты и юмора. Источником такой росписи является народная керамика, иногда лубок. У Сидак рисунок тонкий изящный, цветовая композиция сложная. Но в некоторых работах ощутима перегруженность композиции, некоторая нарочитость.

Итак, коллектив художников бесспорно талантлив. Но так ли уж все гладко в их работе? И почему будянского фаянса мало на прилавках наших магазинов? Почему эталонные образцы так разительно отличаются от массовой продукции?

* Обратимся за разрешением этих вопросов к специалистам, пройдем по нескольким звеньям цепи: торговля — производство — управление.

Многим известен в Киеве на Крещатике фирменный магазин «Фарфор, фаянс». На первом этаже — магазин, на втором — выставка изделий фарфора и фаянса, выпускаемых заводами Украины. Фаянс представлен широко, ассортимент разнообразный. Некоторые наборы выполняются малыми сериями, можно заказать. Желających много. Но на первом этаже, в магазине — фаянс редкость. Разве он не интересует покупателей?

Продавец Л. Ковалевская возражает: «Никто не проходит мимо нашего магазина. Любят будянский фаянс киевляне, туристы, гости нашего города. Многие улыбаются, глядя на красивую посуду. Фаянс продавать интересно. Задают немало вопросов, интересуются работой художников». Это значит, что искусство наших мастеров фаянса популярно.

Однако, как сообщили директор магазина Г. Фоменко и зав. секцией Н. Ярошенко: «Ассортимент, поступающий в магазин, очень мал. Фактически идут тарелки. Очень мало наборов, есть только детский набор «Муму», кофейный сервиз «Рутыл», набор пиал — и все. Эти наборы продаются моментально. Нужны наборы для кухни, для дачи. Их нет. Недавно мы продали большой столовый сервиз, состоящий из 83 единиц. Стоит он 342 рубля. Это все же громоздкий набор, да и дорог».

Итак, нужны небольшие по составу и недорогие наборы бытовой посуды, нужен разнообразный ассортимент отдельных изделий, просто необходима детская посуда. Их ждет покупатель. Эти очевидные требования осознают все работники, связанные с фарфоро-фаянсовой промышленностью.

Разговор с главным художником объединения «Укрпромфарфора» Ю. Лобановым подтверждает это: «...Многое изменилось в последние годы в создании художественного фаянса и в производстве массовых изделий. Еще несколько лет назад мы думали больше о пользе, нежели о красоте, больше о том, как скорее насытить рынок, нежели о том, чем его насытить. Перед нами стояла проблема тиража и, стало быть, штампа. Но ведь лучший фаянс начинается с литья, то есть с техники, которая позволяет художнику реализовать любую форму, любой замысел. Сейчас мы работаем над тем, чтобы удовлетворить высокие эстетические запросы покупателя. Он вправе требовать красивые изящные изделия». Да, вправе, и требует...

Главный художник завода И. Сень тоже ссылается на технологию: «В первую очередь нужна линия для литья. Это даст возможность создавать изделия, наборы, сервизы пластически богатые по форме, с более изящной рельефной лепниной. Многотиражная формованная посуда — тарелки — также должна быть красива и по форме, и по росписи. Почему в общепите должны быть грубые, толстые, тяжелые, некрасивые тарелки? Необходимо улучшить технологию их изготовления».

И еще один существенный вопрос — это ценообразование. Ведь всем известно, что стоимость сырья для фаянса невысокая. А цены на фаянсовые наборы и сервизы искусственно завышены, что удобно для плана, но не для потребителей.

Очень важно, чтобы наши творческие предложения — а их немало — реализовались быстрее и шире, нам так хочется, чтобы будянский фаянс приносил радость не только на выставках, но и в домах людей».

Подробный анализ ситуации на Будянском фаянсовом заводе дал на последнем республиканском художественно-техническом совете начальник объединения «Укрпромфарфор» И. Сидоренко. Он отметил: «Уровень технологии отстает от предложений художников. Если в 60-е годы стоял вопрос насытить рынок отдельными изделиями, то Будянский завод, став «тарелочным», выполнил задачу. Тарелок много, но сейчас нужны изделия высокого эстетического качества. Нужны поиски. Художники подготовили интересные наборы для национальной украинской кухни — наборы для вареников, галушек, молока, наборы для дачи. Ассорти-

мент огромный. Но завод не готов к выпуску этих изделий. Сократился живописный цех. Должна быть сменяемость рисунков, но это не осуществляется, так как не хватает мастеров-живописцев, нет новых молодых кадров. Да и технические производственные вопросы не решаются. Внедрена машинка «будяночка» для печати, но нарушается процесс печати. Рисунок теряет четкость из-за мелочи — плохо очищается изделие от пыли, в результате краска не ложится ровно на изделие, образуются лысины.

И еще один существенный недостаток — однообразие форм изделий. За каждым художником должен быть закреплен мастер по моделям. Тогда будут новые наборы. Очень ограничена палитра для подглазурной росписи. На Украине есть НИИ фарфора, но вопрос конкретной связи науки и производства не решается. В общем технология отстает от производства».

Итак, основные причины отсутствия в продаже красивых недорогих изделий из фаянса вскрыты. Пора приступить к решительному преодолению технического отставания и организационных неурядиц на заводе «Серп и молот», чтобы он мог достойно ответить на требование времени — улучшение качества товаров народного потребления и дать людям радость общения с самобытным будянским фаянсом.

Г. Чернова
Ваза. Фаянс

И. Сень
Декоративное блюдо.
Фаянс

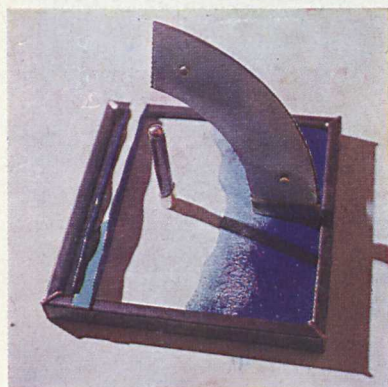


Латвийский металл. Вторая выставка

Олгерте Остенберге

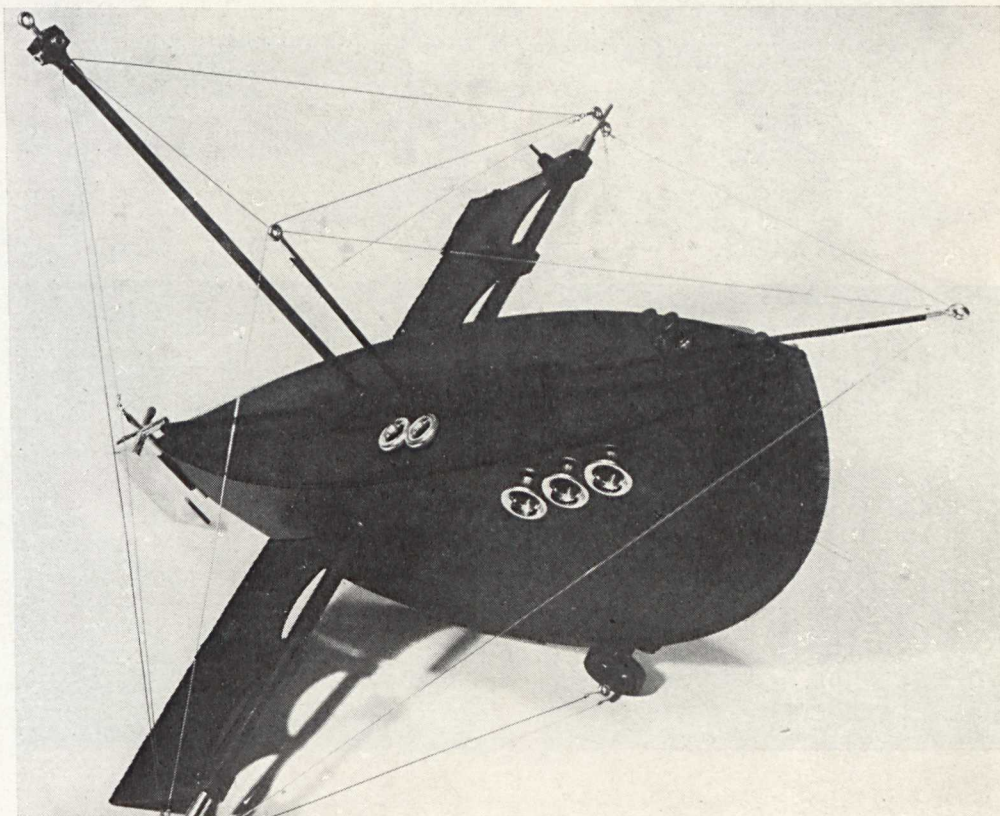


Дубина Дина
Композиция «Крылья».
Эмаль, металл



Урбанс Индулис
Композиция «Море».
Эмаль, металл

Гагайнис Юрис
Композиция «Полет в лодке».
Металл



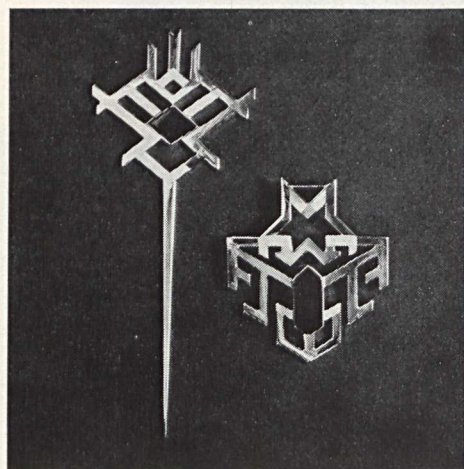
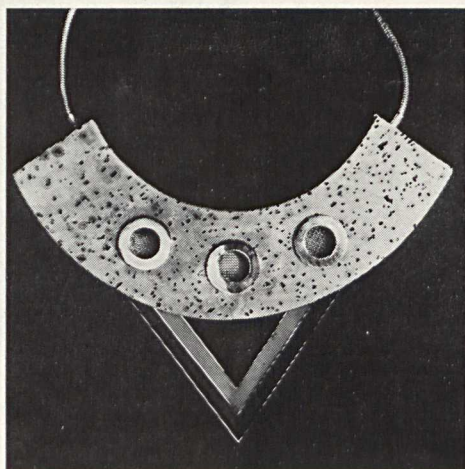
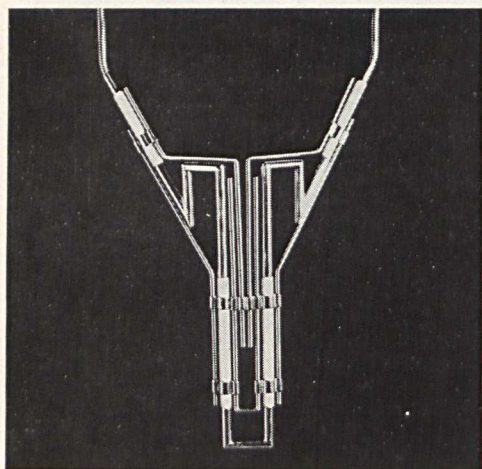
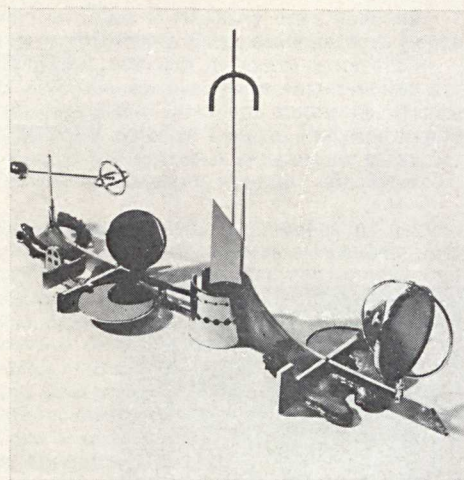
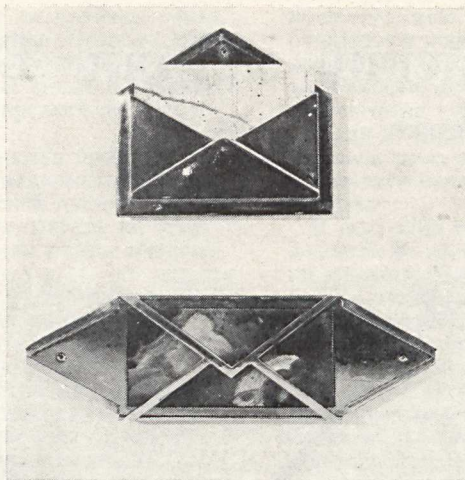
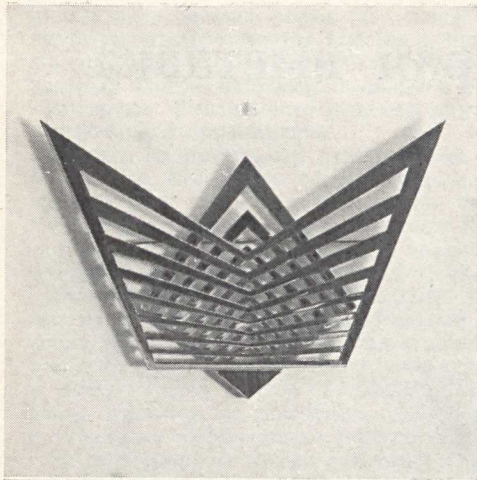
В Риге состоялась выставка под девизом «Металл в искусстве». 200 работ 48 авторов. Выставки подобного рода со специализацией на определенный материал, в одном случае металл, в другом — дерево или даже какой-то предмет (например, была выставка на тему «стул»), практикуются в Риге и дают иногда неожиданный эффект. Это была вторая выставка художников по металлу за последние семь лет, и главным ее новшеством было появление художественной эмали, притом сразу в значительном количестве. В остальном отличия от предыдущей выставки носили скорее «поступательный» характер: изощрились технологические нюансы, возросло число чисто декоративных форм и наконец уверенно заявило о себе молодое поколение. Положительно сказывается и факт появления большего числа художников с высшим специальным образованием, получивших навыки обработки металла в Таллине, а теперь уже и в Риге, на отделении промышленного искусства в Государственной Академии художеств ЛССР имени Т. Залькална.

Металл или, вернее, металлы сыграли решающую роль в истории человечества — кем бы мы были и были бы вообще без бронзы, железа и других металлических элементов и их сплавов? Особое место занимает золото, его роль полна трагизма: средство власти, причина бедствий и источник красоты, оно столетиями влияло на судьбы людей, народов и целых цивилизаций. Все эти мысли приходили на ум при взгляде на эффектный, красиво сфактуренный и полированный кусок латуни с монументальной надписью «Металл в искусстве», задуманный по образцу золотых слитков, хранимых в банковских хранилищах. Ему была поручена роль вводного акцента экспозиции и символа представленных там художественных ценностей. Этот же символ фигурировал в со вкусом выполненном техникой шелкографии плакате и значке выставки. В нем прочитывался и некоторый оттенок иронии, мол, «не все золото, что блестит». В буквальном смысле, это относилось ко всей экспозиции, где даже среди украшений, которые составляли наибольшую по численности группу, было только немного серебряного литья и классической филигранны. В украшениях отсутствовали и модные теперь в других странах металлы, детища современных технологий: титан, тантал, ниобий и др., открывающие возможность передачи тонко нюансированных цветовых сочетаний и инкрустаций. Вспоминается, как еще в период расцвета дви-

жения хиппи, в Гамбурге, в районе Санпаули (интересно описанном также у Ю. Бондарева), «длинноволосые», сидя на тротуаре, изготавливали плоскогубцами электрика украшения из всего, что попадалось под руку. Это были однодневки, хотя иногда с искрой творчества. Что-то от этого периода мелькало и в подвале Рижского замка, под сводами которого была устроена выставка. Но наряду с этим «воспоминанием» убедительно подтверждалось, что в работе над украшениями необходимы виртуозность и элегантность. Недостаточно, если в форме серьги использован только модный теперь треугольник. Его пропорции, линии, выгибы, цвет и фактура должны обрести подлинную художественность, иначе ассоциации с виденным полтора десятилетия назад в Гамбурге неизбежны.

Молодое поколение в области украшений представилось наиболее многочисленно и интересно. Следуя стилистике современности и модным течениям, оно ищет свои пути. Именно молодые, причем не только в украшениях, акцентируют активность и даже агрессивность формы. И это не относится к разряду случайного, а перерастает в определенную тенденцию. Таково, например, острое конусообразное кольцо-наперсток А. Силса (кстати, размеры его таковы, что он может служить и декоративным элементом интерьера). Пользующаяся уже широкой известностью М. Краста и на этот раз сумела дать нечто новое, может быть, не столько в геометрии формы (хотя и тут не обошлось без агрессивных уловок), сколько в материале (пробка и джинсовая ткань). Последнюю, правда, надо рассматривать уже как некролог уходящей эре.

Несколько необычно то, что в экспозиции почти отсутствовали камни в соединении с металлом, а выставленное не отличалось особым качеством. «Камея» (Я. Нейланде) заметно отстает от классических образцов, а «украшения с гранатами» (Е. Ауинь), да простит меня автор, больше всего напоминали плоскогубцы. В классических формах и композициях, конечно, труднее проявить свою индивидуальность, требуется высокая степень мастерства. Но самоцельное стремление угнаться за модой, стремление к упрощенной геометризации и дешевым материалам чревато опасностью распада формы. Конечно, можно возразить, что современные украшения кажутся доступней и тем самым демократичней. Но демократичность при сохранении истинной художественности,



Чакстиньш Янис
Приколка. Мельхиор,
малахит

Брантс Янис
Приколка «Письма с Урала».
Эмаль, металл

Пекелис Гундарс
Композиция «Объект I».
Металл

Лейтанс Юрис
Украшения. Металл, эмаль,
пластмасса

Краста Марта
Украшения. Металл, эмаль,
пробка

Сакне Юрис
Украшение. Металл

дает и работа в эмали — гораздо более долговечном материале.

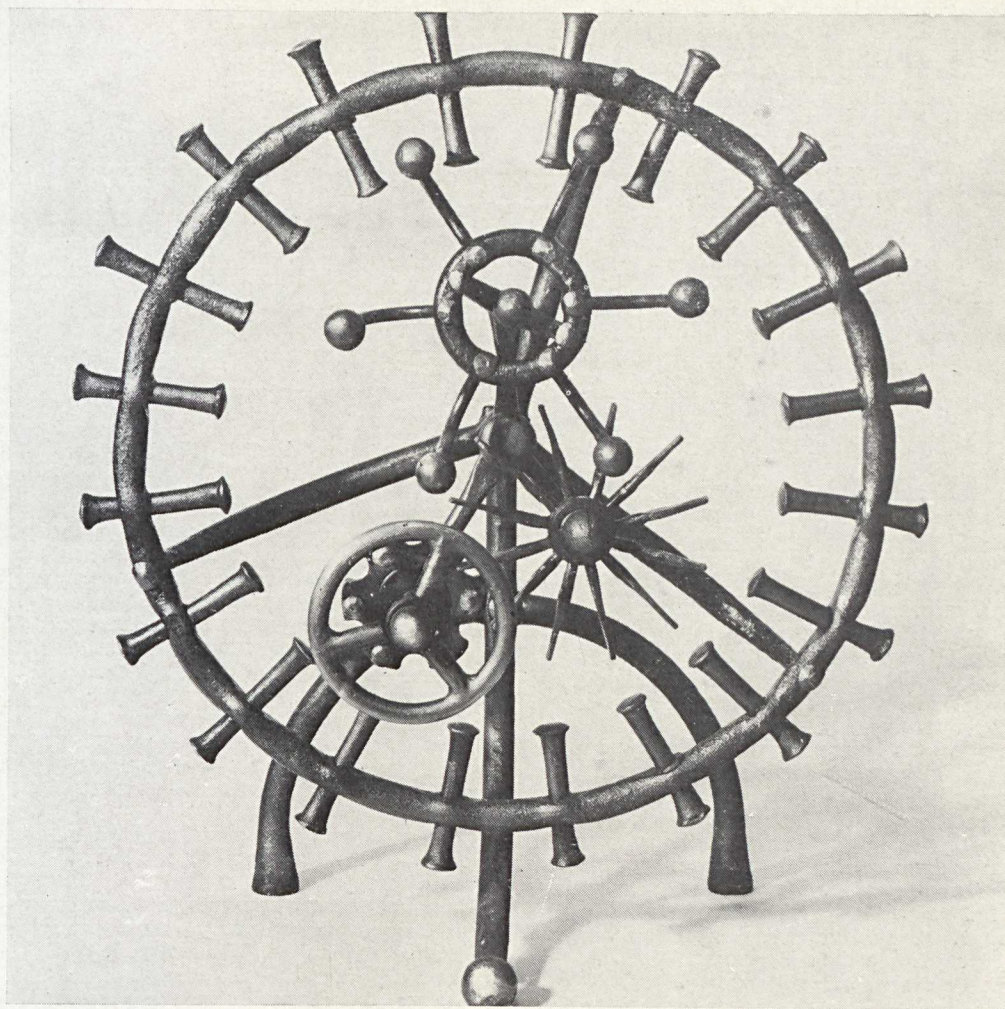
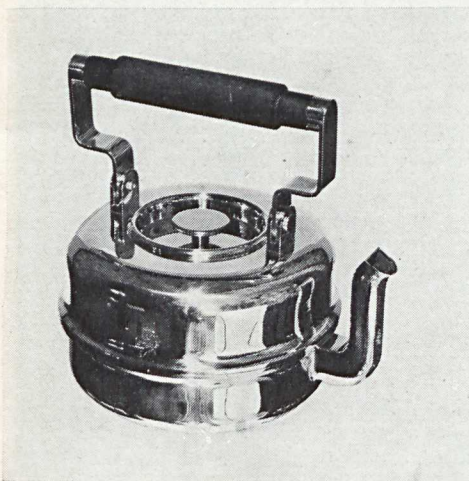
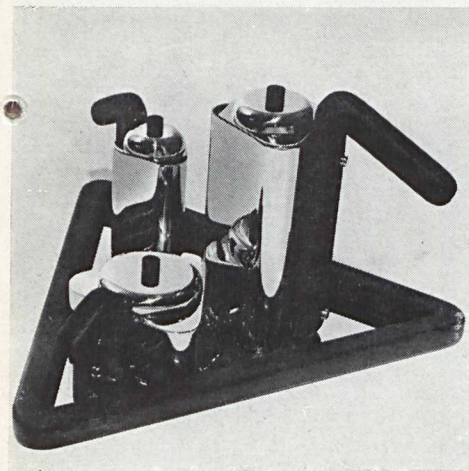
Выставка показала, что неясны отношения художников и с ювелирами, ведь последние также изготавливают украшения, столовые приборы, предметы роскоши и отнюдь не обязательно, чтобы все это делалось из драгоценных материалов. Как известно, англичане ювелиром называют человека, использующего в украшениях даже алюминий. Тем не менее слово «ювелир» на выставке не фигурировало. В Риге действует ювелирная фабрика, в распоряжении которой есть и золото, и драгоценные камни, и многое другое. В городе имеются ювелирные магазины, в которых, однако, представленное на выставке не увидишь, все это продается в художественных салонах или, на худой конец, в сувенирных лавках. На фабрике работают несколько, тут, за неимением другого определения, необходимо употребить слово «ювелиров», чьи изделия лишь после утверждения в далеких инстанциях на художественных «Совювелирпрома» становятся промышленными образцами — для подлинного творчества, таким образом, возможности мало. Конечно, это вопросы, которые нуждаются в особом рассмотрении, но можно утверждать, что художественная жизнь республики с ее традициями и достижениями остается в стороне от местной ювелирной промышленности. Наверное, какая-то форма интеграции здесь послужила бы для обоюдной выгоды, и украшения в Латвии получили бы большую отточенность и завершенность. Тогда на аналогичной выставке мы увидели бы предметы из золота, серебра и камней, декоративные свойства которых трудно превзойти, а высокая себестоимость дисциплинировала бы художественное мышление их авторов.

Функциональные предметы, представленные несколькими кофейными и чайными комплектами, трудно оценивать только визуально, необходима практическая проверка. Чисто внешне они казались порождениями классического дизайна: точные, стерильные, выдержанные в стиле, но без особых признаков индивидуальности. Однако кофейник А. Спаранса, если туда налить горячий кофе, в руки без рукавиц не возьмешь. Некоторой «проблемой» теперешней посуды, причем независимо от материала и происхождения, стало горлышко. Вылить, ничего не облив, удастся далеко не всегда. Тут есть какая-то закономерность скрытых, которой прежние мастера владели. Теперь эту «проблему», наверное, идеально мог бы решить компьютер с дисплеем в мастерской

художника. В этом смысле самым надежным казался «Чайник» В. Зидерса.

Все же основой выставки, ее хребтом были чисто декоративные предметы. Здесь искусство по металлу уже граничит со скульптурой. И тем не менее такой крупноформатной формы, которая придала бы всему размах, на выставке не хватало. Сегодняшние представители декоративно-прикладного искусства — это не вчерашние умельцы-ремесленники, которые находились в тени «чистых» искусств. Они ищут и, будем надеяться, найдут свой язык большого стиля. Это предстоит нашим мастерам-металлистам, подобно тому как это уже сделали мастера художественного текстиля. Возможно, тут нужны определенные шаги уже на уровне обучения. Существует мнение (и оно достаточно распространено) о необходимости соблюдать издавна определенные границы функции и украшения в прикладном изделии, нарушение гармонии структуры образа — тупик развития. Ставится под сомнение сама правомочность создания подлинно гуманистического образа средствами декоративно-прикладного искусства. Невольно вспоминаются слова Ж. Брака о том, что обычно спор идет не о самом искусстве, а о его границах. Мне представляется, что все жанры способны воплотить человеческие идеи и чувства и разговор может идти лишь о преимуществах. Но эти идеи нужно уметь воплотить и уметь прочесть. В этом смысле декоративные, а особенно прикладные предметы — наиболее зашифрованная часть искусства. Даже, казалось бы, такое устоявшееся явление, как архитектура, в этом веке претерпела и претерпевает теперь немыслимые интерпретации. Между видами искусств скорее существуют пустоты, и для нашего времени характерны попытки их заполнения. Такие попытки предпринимаются с разных сторон и с разным успехом. Например, молодые скульпторы Латвии сегодня стремятся расширить границы традиционной скульптуры, усиливая декоративность формы, архитектуру. Такой процесс интеграции неизбежно связан с парадоксами, которые наблюдаются во всех сферах интеллектуальной деятельности (например, уже упомянутая агрессивность форм). Если сегодня слово «парадокс» в науке звучит уже как комплимент, почему в искусстве должно быть иначе? На гранях наук рождаются новые интегрирующие науки, симбиоз техники и искусства породил дизайн, который по своей природе является также интегрирующим.

Сами организаторы выставки свои декора-



Эгле Дайнис
Композиция
«Кофейная посуда».
Металл, дерево

Зидерс Витаутс
Зайчик. Латунь, дерево

Густинис Юрис
Композиция
«Колесо времени».
Кованая сталь

тивные работы подразделяют на «исторические свидетельства времени», «структурно-тектонические ритмы», «игру светотени». Такая трактовка в целом соответствует увиденному, но хотелось бы ее еще дополнить ассоциациями и метафорами. Например, «Комары» О. Калниньша, которые смотрелись как интересная группа форм, может быть, недостаточно нюансированы между собой. Следуя чисто субъективной инерции, наибольшее удовлетворение доставили три работы Ю. Гагайниса и «Объект I» Г. Пекелиса. Ю. Гагайнис превосходно знает технические и эстетические возможности металла. Ему присуще то, что принято называть профессиональной этикой — все, глазу зрителя не видимое, неизвестное и потому как будто неважное, сработано основательно и до конца. Именно он в 1981 году со своими «паровыми котлами» начал освоение красоты технических изделий раннего периода промышленной революции. Он ввел в наше искусство металла черные бархатистые поверхности, подчеркнутые блеском латунных деталей. Теперь у него уже есть последователи (А. Силапетерс «Посвящение деду», «Комары» и др.). В собственных работах, например в «Водяной мельнице», ощущается некоторое дыхание монументальности и старины. Ее поворотный механизм прочитывается метафорически, как суточный цикл, превращая изделие в «мельницу времени» из народных преданий. Что касается «Полета в лодке», то очарование форм «ad absurdum» трудно объяснить, они, наверное, просто нужны современному человеку (быть может, теперь надо говорить «постсовременному») в этом рациональном мире. В сочетании атрибутов лодки, яхты и первых аэропланов сквозит и легкий гротеск, который, кстати, можно обнаружить и в прежних работах автора. Хочется заметить, что нечто подобное в живописи Латвии демонстрирует Ю. Димитерс, мастер парадоксов и в плакате. Третья работа «Нида» представляет собой две кадрированные по вертикали серии с воспоминаниями о Куршской косе в Литве, выполненные в той же «бархатистой» технологии. Черный фон здесь перерастает в плоский рельеф, акцентированный латунными и эмалированными деталями. Рисунок очень скуп, кадры пейзажей даны предельно условно, чувство материала тут диктует всю компоновку, и именно всем этим работа опережает остальные «картинные» пейзажи. Интригующим является «Объект I» Г. Пекелиса. Также задуманный, может быть, как украшение стола, он не поддается какой-то определенной дефиниции. В про-

тивовес «Черноте» Ю. Гагайниса здесь все блестит и переливается бликами, есть даже зеркало. Исходную морфологию этой работы, наверное, можно найти в формах отходов металлообрабатывающих заводов, хотя на самом деле все элементы объекта — результат творческой работы самого автора. Как некоторое противоречие можно отметить то, что композиция как бы предвещает движение и возможность игры со своими составными, но при прикосновении разочаровывает: все неподвижно. В выставках, подобных этой, где техника и технология «герои дня» и носители художественного образа, возможность зрителя иметь активное общение с экспонатами повышает общую выразительность экспозиции.

Как и подобает искусству металла, были выставлены и кузнечные работы, профессионально хорошо сработанные вещи, некоторые в традиционном для нас тяжеловесном стиле сельского кузнеца. Например, «Колесо времени» Ю. Густона, которое зритель мог даже привести в движение. Кузнечное дело в Латвии насчитывает тысячелетнюю историю, и поэтому на выставке хотелось увидеть что-то более впечатляющее. «Двери» Р. Ринкевича показывают один из возможных путей к возрождению былого размаха кованых изделий — это связь с архитектурой. Ведь кованые изделия всегда были ее украшением.

Мы уже упомянули о «буме» эмали на этой выставке. Этому, очевидно, способствовала и подготовка к VII международной биеннале художественной эмали в Лиможе (Франция). В 1985 году в ней впервые приняли участие и представители Советского Союза, среди них и трое художников из Риги: Ю. Гагайнис, Г. Пекелис и И. Урбанс. Все трое были отмечены дипломами жюри.

Экспозиционное решение можно спокойно обойти вниманием. Оно было традиционно корректно, таких экспозиций мы видели уже множество. А здесь как раз был бы уместен какой-то «скандал», который пробил бы брешь в стене проверенных рецептов. Грубые неотесанные каменные стены и своды подвала, многое выдавшие за столетия своего существования, могли бы подсказать и необычное решение.

Анкета «ДИ СССР»:

- Леонид Полищук
- Иван Николаев
- Вадим Кулаков
- Марина Дедова-Дзедушинская
- Андрей Васнецов

Каким быть монументальному искусству?

(Продолжение. Начало см.
«ДИ СССР», № 7, 1986 г.)

Как Вы оцениваете нынешний этап в развитии монументального искусства?

Леонид Полищук

Значение наше определится будущим, но смысл нашей жизни должен быть найден сегодня.

Будущий историограф монументального искусства с уважением отнесется к тому, что сделано в этой области нынешним поколением художников.

Если за точку отсчета взять прежние годы и представить сегодняшнее разветвленное древо, где есть и Библиотека, решившая целый комплекс проблем, и работы таких прекрасных мастеров, как Милюков и Васнецов, работы других талантливых художников, — такое древо не стыдно оставить в наследство.

А вечная неудовлетворенность — спутница нашей души. Она всегда в художнике. Особенно теперь, когда наступают новые времена. Прорезалась мощная потребность в глубоко человеческом искусстве. Так всегда происходит на очень важных для людей рубежах.

Нужны художники — синтезаторы гармонии и человечности. Нужны новые идеи и люди, которые могли бы их реализовать. Нужна всесоюзная конференция монументалистов. И не для дежурной говорильни, а для подлинного кровотока идей, для осмысления пройденного пути, для концентрации усилий на генеральных направлениях.

Нельзя сводить творческую жизнь в творческом союзе только к прагматическим вопросам.

Никогда уровень монументального искусства не зависел от количества работ или расценок.

Главное, чтобы мы осознали, как общество сегодня нуждается в нашем духовном начале.

Все в творческом союзе должно быть подчинено этой задаче. Все остальное — для производственного совещания и комиссий.

Человек — вот кто всегда стоял и стоит в центре монументального искусства. Потому что монументальное искусство — средоточие нравственных начал народа. И все в нем: и человеческая драма, и любовь, и надежда, и искупление.

И важно, чтобы оно не уклонялось со своего истинного пути и не ограничилось бы развлечением, украшением и иллюстрацией всем известным положений.

Иван Николаев

В течение двух-трех последних десятилетий проходил процесс, который привел к сегодняшнему состоянию монументального искусства. За этот отрезок времени активно разрабатывались такие проблемы, как пространство и плоскость, условность и архитектурность — то есть осваивался тот багаж, который был накоплен всей русской и мировой историей искусства. Именно в эти годы возникла возможность для реализации творческих способностей поколения художников, начинавших работать еще в предвоенное время. Одновременно с этим появлялись интересные работы и молодых по тому времени авторов.

Оглядываясь на эти события, можно определить сегодняшнее состояние монументального искусства как состояние больших потенциальных возможностей.

Вадим Кулаков

Сила воздействия любого жанра изобразительного искусства зависит от наличия двух качеств: духовной зрелости и профессионального мастерства. Синтез этих качеств — обязательное условие факта искусства. В творчестве художников-монументалистов этот закон действует с роковой неотвратимостью. В настоящее время серьезных результатов в работе с архитектурой способны добиваться только мастера, обладающие высокой культурой, универсальными профессиональными навыками и ясной гражданской позицией.

Общая картина монументального искусства сегодня многолика и противоречива.

Одни художники упорно совершенствуют сложную взаимосвязь архитектуры и пластики, настойчиво стремятся к образности, ясности и совершенству своего художественного языка, жертвуя на этом пути соблазнами стилевой и литературной экстравагантности и псевдодовизны.

Другие — с ловкостью имитируют высокое искусство и, страдая недостатком внутренней культуры, с лихвой заменяют ее широким ассортиментом приемов «на все случаи жизни», стилевой сумятицей и пластической вседозволенностью. Настоящим бедствием стало увлечение доморощенным абстракционизмом самого провинциального толка.

Идет мутный поток унылой и неясной символики с неизбежным стереотипом построения композиций, в которых смешиваются в неравном браке беспредметное с тематическим, декоративное с натуральным.

Вычурность и претенциозность — враги опасные. Неискушенному заказчику кажется, что это «красиво», и поэтому судьба таких работ и их авторов часто бывает счастливее, а их путь в архитектуре короче, чем у произведений глубоких и самобытных. Но это особый разговор...

Марина Дедова-Дзедушинская

Монументальное искусство сегодня, на мой взгляд, не переживает ни взлета, ни падения; оно живет естественной жизнью, подчиняясь общим законам развития во времени. Как в любой области человеческой деятельности, монументальное искусство переживало и будет переживать момент открытия (чаще всего встречающий непонимание и отпор), затем — обобщения новых пластических идей, их стандартизации и дискредитации — как последний и одновременно первый этап зарождения новых тенденций. Поэтому, казалось бы, самая безнадёжная фаза развития монументального искусства одновременно таит в себе новые ростки, еще неприметные, но обязательные. Сегодняшнее положение монументального искусства не менее трагично или оптимистично, чем, скажем, на границе 50—60-х годов.

Андрей Васнецов

Узкий специалист подобен флюсу, полнота его одностроння.

Козьма Прутков

Если мы вернемся в не столь дальние времена советского искусства, то увидим, что такой профессии, как «монументалист», вообще не было. Монументальным искусством занимались просто художники-живописцы — Дейнека, Корин, Лансе-

ре, Чернышев, графики — Фаворский, Бруни, Гончаров и т. д. То есть монументальное искусство делалось во все времена, в том числе и не столь далеко от нас отстоящие, художниками, причём лучшими, об этом не следует забывать.

С моей точки зрения, монументальным искусством должен заниматься художник, который в силу особенностей своего таланта может работать как живописец (или скульптор) в архитектуре. Именно такими художниками, а не узкими специалистами, создавалось искусство, которое мы теперь называем монументальным.

Какие проблемы Вы считаете наиболее актуальными сегодня?

Леонид Полищук

Пришла пора очищения, и нравственные вопросы встали перед всеми.

Нет людей просто нравственных и безнравственных.

Гениально точно пушкинское: «Пока не требует поэта...»

Чтобы творить, чтобы подняться до высоты, нужно сжечь в себе все мелкое, все худшее.

Художник становится нравственным.

И только тогда получает моральное право говорить. Да, мы знаем примеры, когда бессердечный изверг после массового расстрела мог слушать Бетховена. Но бессердечного художника не бывает. Потому что художник пишет не краской, а кровью своего сердца. И когда на художественном совете я слышу выкрик в сторону изображенной женщины с ребенком: «А это что за мать-одиночка», — тогда я понимаю, что такое подлинная безнравственность. Одно меня утешает: как же все-таки чертовски мудро устроена Природа. Человеку, творящему зло, она закрывает доступ к добру. А ведь творчество — это лучшее, что в нас есть. Злоносители сами себя оскоряют. Они как бы теряют нравственную силу, право коснуться самых сокровенных сторон жизни. Неотвратимое и справедливое возмездие!

Я наблюдал с огорчением, как на экране «прокручивали» за 15—20 секунд работы художников, которым они отдали месяцы или годы своей жизни. Быстрее, быстрее... Не удостоиться человеческого слова, когда в зале сидят художники... Было горько за коллег.

Что же с нами произошло? Раньше такого не было. Может быть, старая гвардия заплатила большую цену за право заниматься монументальным искусством?

Сикейрос вспоминал: «Мы стены делили как хлеб...» Сколько тайной нежности в этих словах... И это несмотря на страстные споры, доходившие до высоких нот. Страсти — это жизнь, равнодушие — смерть.

Иван Николаев

В искусстве проблемы сегодняшнего дня неотделимы от будущего, проблемы, встающие перед монументалистами (кроме узкоспецифических), едины с волнением и болью художников других жанров искусства. Основной и насущной проблемой монументального произведения является возможность отражения жизни и возможность вступления в нее в качестве определенного духовного явления. Главным для художника всегда остается стремление к такому слиянию содержания



и формы, к такому взаимоотношению искусства с реальностью окружающего мира, которые бы позволили зрителю, оглянувшись вокруг, увидеть эту реальность во всей свежести его восприятия, пробудиться от шаблонных представлений. Открыть для человека в сегодняшней действительности возможность прекрасного и творческого общения с ней, получения простых и великих категорий: жизнь и мир, красота и любовь.

Одна из задач, стоящих перед современным художником-монументалистом, — отношение к пространству и объему монументального произведения и архитектуры, являющихся средствами создания единого образного решения среды, как к ценностям человеческого творчества, неким интерпретациям или соответствиям свойств и качеств мира. В качестве конкретных аспектов воплощения этих задач выступают качество архитектуры и строительства (как процесс, позволяющий достигнуть намеченных результатов), материал архитектурной основы (не только как средство осуществления замысла, но и как средство эмоциональной выразительности), материалы существующего в архитектурной среде монументального произведения — современные (почти начисто отсутствующие в современной художественной практике) и традиционные — как материальные взаимоотношения произведения и среды.

Вадим Кулаков

Главная проблема сегодня — это проблема общего уровня нашей культуры. Конечно, тема эта — глобальная и состоит из многих проблем, решение которых требует времени, мужества и готовности к коренной переоценке многих из наших позиций. Мы должны сегодня признать факт тревожного противоречия во многих областях духовной жизни нашего общества. У нас, например, пафос созидания нового и нужного уживается с варварским уничтожением памятников истории и культуры, пишущие умные книги, снимаются талантливые фильмы и создаются чудовищные проекты «новых» и «старых» Арбатов и поворота северных рек. Одна рука украшает землю, другая — ее калечит.

Одним словом, добро живет рядом со злом, а не находится с ним в непримиримой борьбе. Мы должны от самого строгого и принципиального анализа положения вещей переходить к делу. В нашей культуре необходимо раз и навсегда определить нравственные контрпункты, которые должны стать незыблемыми маяками в нашей жизни и в нашей художественной политике.

Из этой главной проблемы вытекает множество других, таких как воспитание личности художника или создание необходимых условий для творческого труда архитектора.

Есть и локальные проблемы. Одна из них — это несовершенство расценок на монументальное искусство, а вернее — полное отсутствие таковых на творчество. Расцениваются квадратные метры, а не искусство, и эта двумечная практика непоколебима, несмотря на отчаянные попытки художников изменить положение. Художественному совету трудно проводить в жизнь политику борьбы за качество, против серости и халтуры, потому что единственным оружием в этой борьбе могут быть только творческие расценки, составленные профессионально и с учетом специфики труда художника-монументалиста.

Марина Дедова-Дзедушинская

Главная проблема монументального искусства — создать образ конкретного пространства, в котором рождается монументальное произведение. Каждое пространство требует для себя единственного художественного решения. Часто монументалист, получая торец, стену или потолок, встает лицом лишь к торцу, стене, потолку, игнорируя единое, включающее в себя все эти элементы, пространство, и, решая локальную проблему, не решает главной. Я считаю это самым сложным и творческим вопросом монументального произведения, который целиком и полностью находится в руках художника.

Конечно же, существует целая вереница проблем, возникающих в процессе создания произведения. Это — недостатки и несовершенство производственных баз, материалов, низкий уровень строительно-отделочных работ, бюрократические вмешательства некомпетентных в искусстве лиц и т. д., что, несомненно, мешает художнику выразить себя в полную меру.

Могучее влияние на характер всех монументальных произведений оказывает архитектура. Типовая архитектура, как правило, взывает к монументальным средствам уже в готовом состоянии. Однако именно типовая среда требует от художника подчас и большего напряжения творческих сил, так как пространство ее безлико и тем важнее найти средства для его одухотворения. С другой стороны — уже готовая сложившаяся архитектурная среда типовых построек тормозит мысль художника своей заданностью и вторичностью. В последние годы все больше возникает сооружений индивидуального характера. Работа архитектора и художника получает возможность более «идеального» творческого содружества. Монументалист становится активным создателем пространства (конечно, если совместная работа идет с первых шагов), а само сотрудничество архитектора и художника становится более грамотным.

Андрей Васнецов

Вопрос о связи живописи и архитектуры неоднократно разбирался устно и печатно. Но если о проблеме синтеза сказано более чем достаточно, то о взаимодействии живописи станковой с живописью монументальной, что тоже является одним из аспектов синтеза, почти ничего не говорится, если не считать сносистских утверждений, что «монументалист» — это просто плохой живописец.

Живопись, как и архитектура и скульптура относятся к категории пространственных искусств. Мне, в данном случае, хотелось бы сказать о пространстве живописи, очень важном вопросе для всякого художника, работающего в архитектуре. Я оставляю столь важную проблему, как связь пространства изображаемого с пространством архитектурным, это особый вопрос, требующий особого разговора. Хочу сказать несколько слов о первом, то есть о пространстве изображения, пространстве живописи. Если мы посмотрим на нашу станковую живопись в современном ее состоянии, то увидим, что довольно часто пространственные задачи просто выкинуты из тех усилий и забот, которые волнуют современного художника. Я уж не говорю о той сложной пространственной структуре, о пространственных слоях, о рельефе и контррельефе, так блестяще решаемых великими мастерами прошлого. Часто отсутствует даже простое «академическое» умение расставить фигуры в пространстве прямой перспективы, чтобы они занимали отведенное им место, не лезли друг на друга, чтобы голова одного не сидела на плечах другого. Удивляешься иногда, когда видишь даже у талантливых художников изображение только видимой половины объема при полном отсутствии невидимой. Таким образом, вместо шара мы видим только его переднюю половину и т. д. Причем этот, как я его называю, «пространственный дальтонизм» приобретает все более широкое распространение. Всякий разговор о пространстве, масштабе и т. д. воспринимается как устаревшее консервативное заблуждение, мешающее развитию настоящего творчества. Совершенно естественно, такая позиция, проистекающая, по-моему, из глубокого невежества, прямо противостоит задачам, которые волнуют и являются необходимыми живописцу, работающему в архитектуре. Сложнокомпозиционное пространственное мышление, цельность воплощения, все эти исторически сложившиеся категории вдруг объявляются устаревшими. Легче что-либо объявить устаревшим, чем тратить силы и время на постижение. И, что самое печальное, подобные настроения проникают в среду художников, занимающихся монументальным искусством.

Я вспоминаю Дейнеку — какое виртуозное владение пространством! Какие нео-

жиданно острые и пространственно-выразительные композиционные решения!

Хочется верить, что пространственное искусство не должно умереть. И так думаю не только я, но и многие мои коллеги, которые в своих монументальных и, что еще важнее, станковых работах пытаются по мере сил разрабатывать пространственную структуру и композиционные проблемы.

Только овладев пониманием масштаба пространства и пространственных взаимодействий, поняв реально существующие драматические коллизии предметов и пространства, мы будем иметь моральное право работать в архитектуре (которая в свою очередь должна предъявлять к себе такие же требования). На ином пути трудно, по-моему, ожидать больших успехов, и никакие фотосовершенства последнего времени нам ничего дать не могут.

Какими Вам видятся ближайшие перспективы монументального творчества?

Леонид Полищук

Перспектива — значит о будущем. Будущее будет таким, каким будет талант в этом будущем. А талант — явление непредсказуемое.

Являясь в Сикстинскую капеллу Гирландайо, и она приобретает одни пропорции. Начинает работать Буонарроти — и она становится совершенно другой, грандиозной. Что меняет одну и ту же архитектурную коробку (да еще уродливую, как считали современники)?

Талант.

Он и небожитель всемогущий, и самый несчастный из людей, когда мучается бес-

На стр. 15

Здесь представлены произведения разных авторов из разных городов: Томска, Кемерово, Брежнева, Новосибирска и др. Однако эти различия никак не отражены в структуре самих работ, словно списанных с одного образца. Творчество «по шпаргалке», получившее распространение в практике монументалистов — тревожный симптом неблагополучия в монументальном цехе. Безусловно, художественное качество произведения монументалиста не исключает знания уроков своих предшественников, при условии творческого, а не ремесленного их претворения.

силям, и сам себе судья, потому что все низменное умирает на этих вершинах. Кто может в это вмешиваться, кто смеет подсказывать, как надо? Как помочь человеку рожать? Как помочь, а не как убить в прокрустовом ложе — вот в чем вопрос.

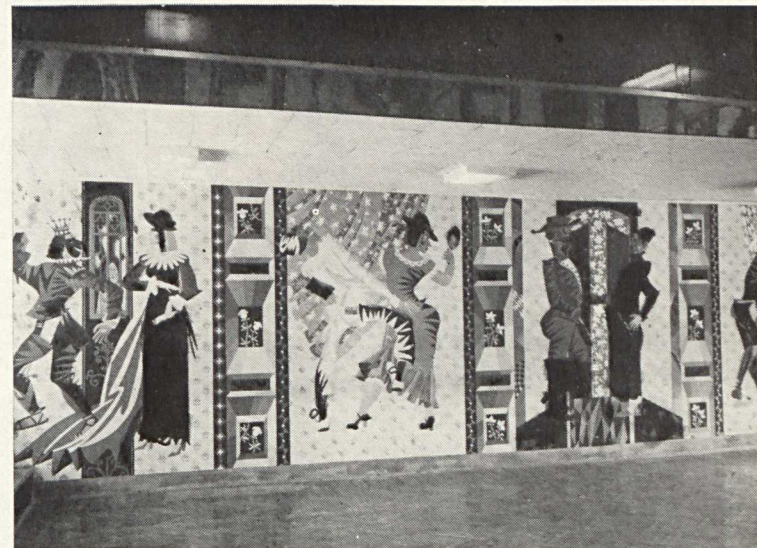
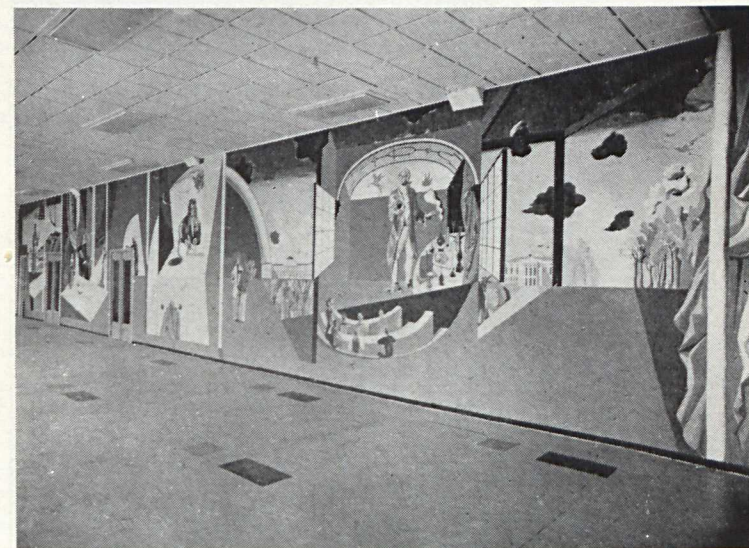
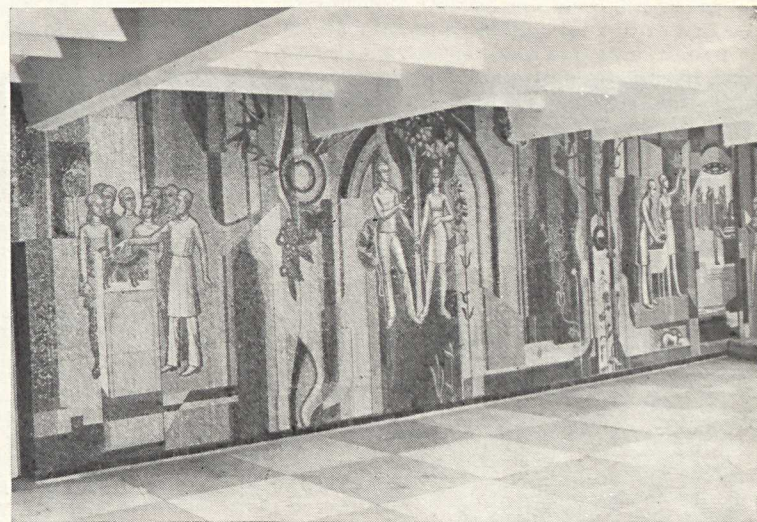
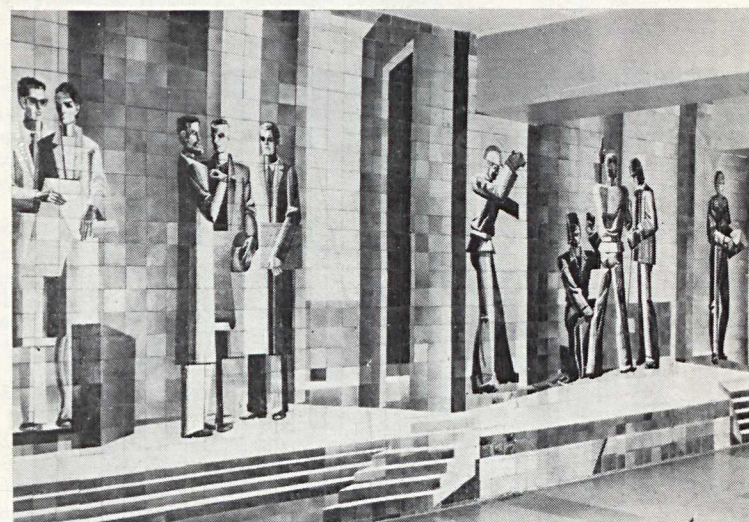
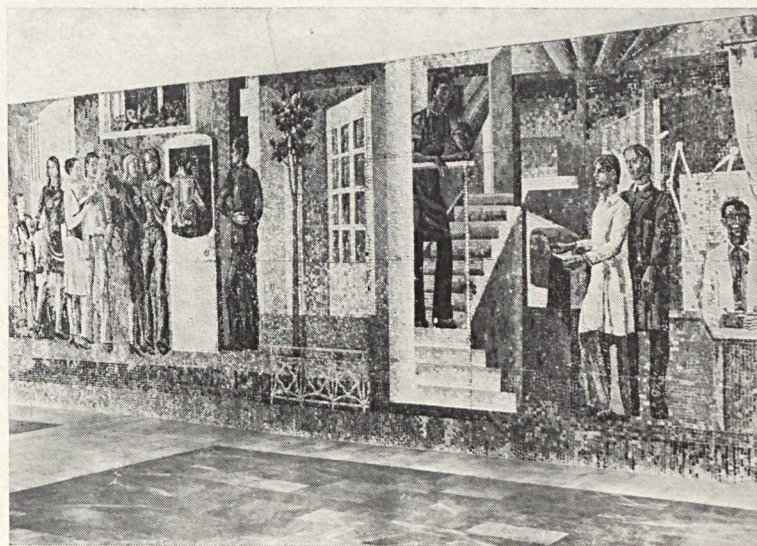
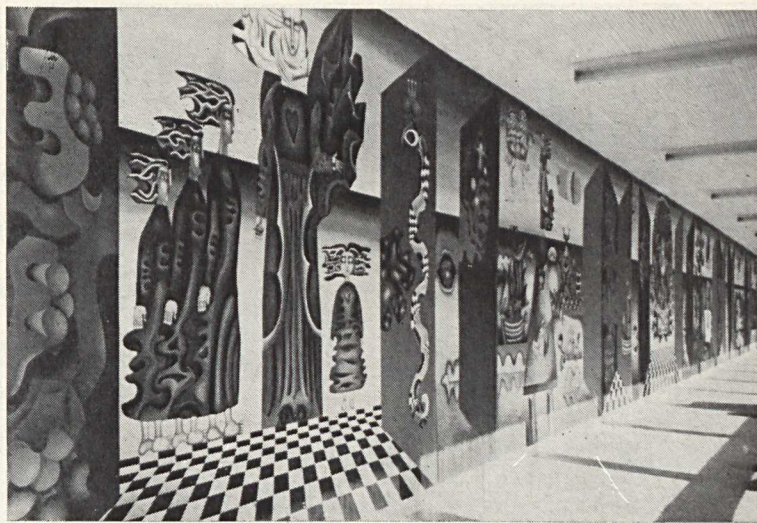
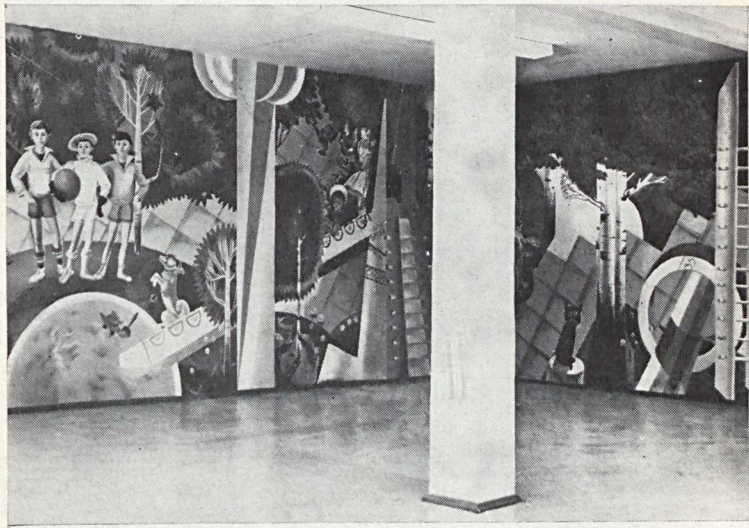
Во всех сферах жизни общества его лицо определяет талант. Талант — благо общества, его коллективная собственность. В будущем общество найдет наконец способ использовать способности людей с большей пользой для себя, найдет возможность оградить талант от воинствующей посредственности. Но и тогда нелегко будет работать в монументальном искусстве. Потому что оно всегда будет говорить о надежде и боли, о жизни и смерти и требует, как и сегодня, подлинного художника.

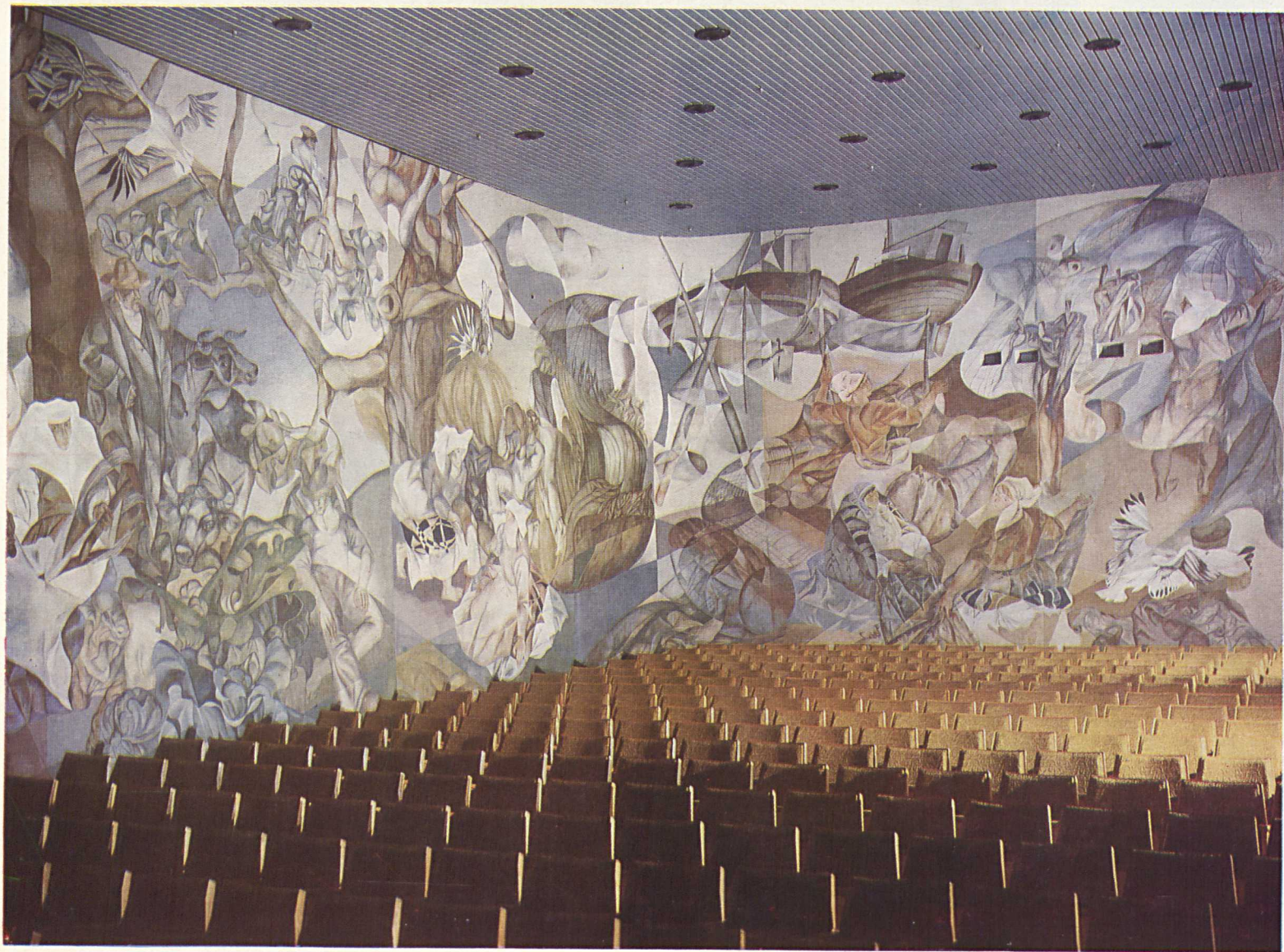
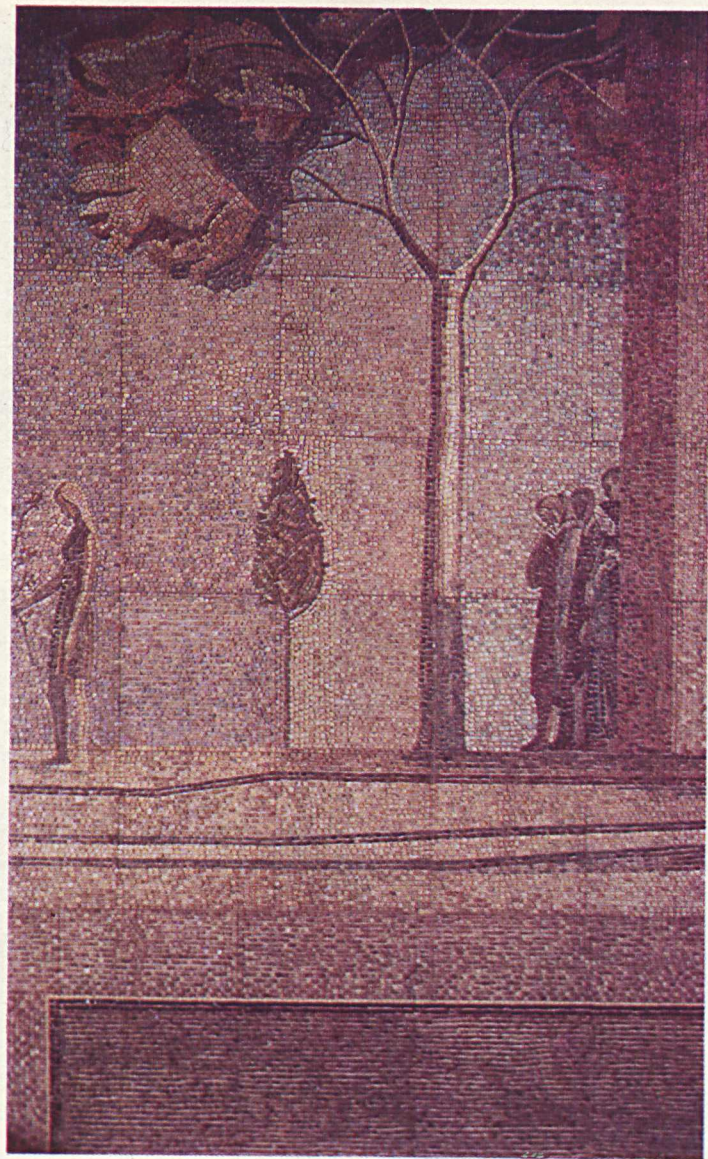
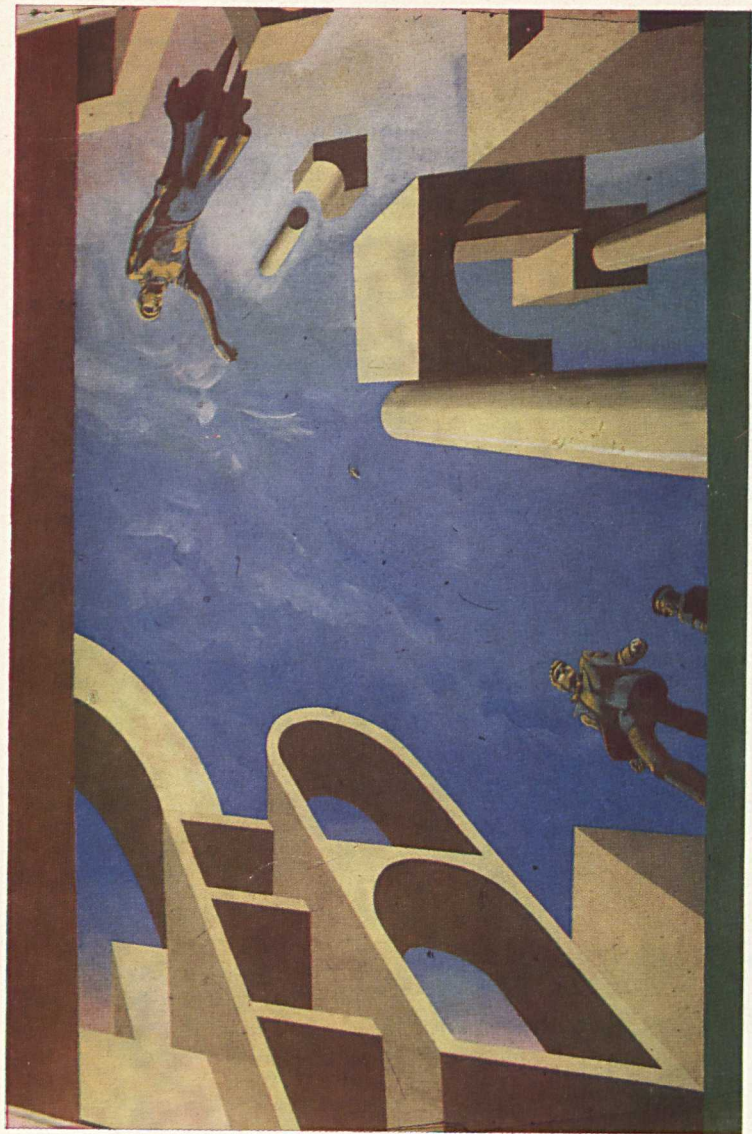
Земля наша так щедро полита кровью, а помыслы наши так человечны и дерзновенны, что немудрено, чтобы из всего этого не родилось бы нечто великое.

Я верю в новое Возрождение. Может быть, мы стоим у его истоков.

Иван Николаев

При громадном объеме строительства, ведущегося в нашей стране, возникает огромная потребность в художественном решении окружающей человека простран-





ственной среды, что создает прочную почву для дальнейшего развития монументального искусства.

Усложнение художественного языка произведения, обретение индивидуальности (как насыщенной необходимостью творческого качества, присущего художнику), постепенное исчезновение декларативности и общих мест — так можно было бы обозначить происходящий сегодня в монументальном искусстве процесс. Он выражается и во взаимовлиянии и даже взаимопроникновении отдельных видов изобразительного искусства, проявляющихся в многосторонней, почти универсальной деятельности некоторых художников.

Вадим Кулаков

Будущее рождается из настоящего и прошлого. Я глубоко убежден в простой истине, что новое качество в искусстве возникает из глубины понимания традиции и от непосредственного и непредвзятого изучения действительности. Ничто не может заменить художнику коллективного опыта предшествующих поколений, так же как ничто не заменит ему его личного человеческого опыта.

Традиция — это неисчерпаемый источник мудрости и красоты, но поверхностное и потребительское к ней отношение равносильно ее забвению.

Я думаю, что будущее за теми мастерами, которые найдут гармоничный сплав индивидуального восприятия мира и творческого, глубокого осмысления всего лучшего, что создано предшественниками.

Будущее монументального искусства во многом будет зависеть от уровня и характера архитектуры, которой предстоит вернуться в покинутую ею семью муз и занять там подобающее ей место матери всех искусств.

Марина Дедова-Дзедушинская

За последние 20 лет масштаб монументальных работ возрос неимоверно. Теперь должен совершенствоваться язык пластического общения художника и зрителя. Монументальное произведение должно вступать не только в массовое общение со всеми людьми, но и в интимное общение с каждым человеком. В этом вопросе очень важно угадать соотношение масштабов своих задач и правильной интонации самого произведения. В каждом случае художественные средства должны точно совпадать с пространственной и смысловой задачами художника.

Одна из перспектив монументального искусства заключается, на мой взгляд, в работе с материалами. Интерес к материалам заметно возрастает и усложняется. Уже появляются примеры нетрадиционного смешения техник, дающего неплохие результаты.

Андрей Васнецов

Пора вновь задуматься о «самоценности» (вопрос, поднятый в свое время на страницах «ДИ»), имея в виду самоценность художественной личности, одинаково важной для любого вида искусства.

Мне кажется, что замыкаться в любые цеховые рамки, в том числе и в рамки «чистого монументализма», неправильно, все это не может не привести и приводит к замкнутости, к выработке особых цеховых критериев, мешающих созданию и действительной оценке создаваемых художником произведений.

На стр. 16
И. Николаев
Роспись плафона
в общежитии
института
гражданской
авиации. Москва

В. Кулаков
Мозаика
в ритуальном зале
крематория. Харьков

С. Вейверите,
руководитель
Н. Баните, Н. Дашкова
Роспись в
конференц-зале
НИИ
сельскохозяйственной
экономики. Вильнюс

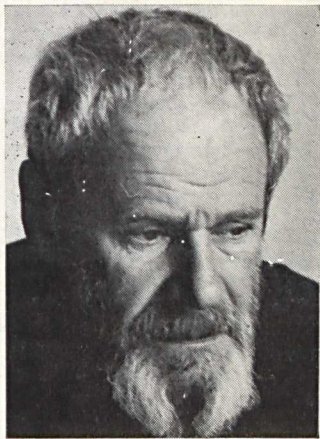
На стр. 13
Б. Тальберг
Мозаика в
Международном
торговом центре.
Москва

Беседа искусствоведа

Н. Давыдовой

с председателем секции
монументальной
живописи МОСХа

Н. Андроновым



Николай Иванович, Вы многие годы возглавляете секцию московских монументалистов и Вам лучше, чем кому-либо, знакомы все особенности и все сложности происходящих в монументальном искусстве процессов. Вот почему сегодня, когда пришла пора задуматься над итогами пройденного пути, поразмышлять о перспективах дальнейшего развития, я прошу Вас включиться в наш разговор о том, каким мы хотели бы видеть монументальное искусство, что тормозит, что мешает его движению?

Размышлять никогда не вредно. И лучше это делать регулярно, а не вдруг, когда придет «пора». Или Вы знаете, когда можно обойтись без размышлений?

Развитие искусства — процесс непрерывный, но не равномерный. Есть в нем периоды затишья и ускорения, есть свои «пики» и повороты с переходом движения в новое качество... В подобных ситуациях мы вплотную оказываемся перед вопросом: какого именно качества? В такие моменты мысленно начинаем перебирать в памяти все стадии процесса — не было ли там ошибки, все ли идет так, как хотелось бы?

Прогнозирование в искусстве — абсурд. Процессы творчества происходят не в стерильных пробирках, а жизнь всегда сложнее самой сложной химической реакции. Здесь ничего нельзя предсказать наперед. Можно ли было в 50-е годы предвидеть, куда повернется развитие искусства в следующее десятилетие. А в 60-е годы мы не задумывались над тем, как пойдет потом его движение.

Не только думали, но и выступали, и писали о том, каким должно быть современное монументальное искусство. И отстаивали свои взгляды. И воевали за них. Мне ли напоминать Вам, как непросто проходило очищение монументального искусства от напыщенной риторики, помпезной парадности, праздничной эйфории... Как трудно пробивали себе дорогу новые формы... Я знаю об этом по публикациям, Вы же участвовали в том движении, направляли его, формировали качество...

В монументальном искусстве этот процесс был задан архитектурой. Вместе с ней мы начинали освоение новых ценностей, искали новые принципы работы в архитектуре. Не за «направление» мы боролись, а за овладение профессиональной грамотой монументального творчества. Ну, а качество работ, оно было, как и сегодня, разным.

Возможно, искусство менее всего поддается оценкам. И все-таки мы никогда не сможем избавиться от искушения

сравнивать и оценивать. И отдельные работы. И различные периоды, например последнее десятилетие.

Я лично против этого. Мы имеем дело не с суммой работ, а с развивающимся, к тому же весьма противоречиво, процессом. Как можно оценить десять или двадцать лет работы 250 художников, входящих в нашу секцию? С одной стороны, мы имеем все признаки явного развития. И очень интересного развития. С другой — есть тут и свои сложности, связанные как с болезнями роста, так и



с нездоровыми тенденциями в архитектуре, от которой мы во многом зависим. Всякая попытка однозначно оценить ситуацию, на мой взгляд, просто невозможна.

Однозначно и не надо. Дело ведь не в оценке как таковой. Важно понять плюсы и минусы развития, увидеть за ними причины... Почему мы так боимся самонализа? Почему избегаем говорить о трудностях и болезнях роста? Не потому ли, что цеховые амбиции и интересы дороже истины?

Критика и самокритика возможны в условиях, когда они являются нормой отношений. Общей для всех. Когда же мы заостряем внимание на чем-то одном, происходит искажение картины. Например, рост дилетантизма, который мы отмечаем в нашей монументальной практике, происходит в той же степени и в станковых формах искусства, но почему-то об этом ведь речь не идет.

Я думаю, что сегодня эти доводы не могут служить оправданием. Прошло время, когда монументалисты только «вставали на ноги» и не было за ними ничего, кроме энтузиазма и желания работать. Сегодня их достижения известны. Лучшие их произведения вошли в фонд культуры. В своих начинаниях они нередко оказывались в роли «генераторов» новых тенденций, как это было, скажем, в 60-е годы, когда категория монументальности стала определяющей для многих искусств, дав результаты, положительно оцененные критикой. То же самое можно сказать о поисках «новой пространственности» в искусстве 70-х годов. Или о стремлении монументалистов к синтетичности художественного мышления... Словом, много доброго можно сказать о деятельности монументалистов в последние годы.

Вот и скажите! А то вместо того, чтобы объективно проанализировать сделанное, стало хорошим тоном ругать все подряд. Хотя поводов для этого у нас не больше, чем в других искусствах. Правда, там неудачи быстро «оседают» по мастерским или подвалам запасников, и мало кто знает и помнит о них. В монументальном же искусстве ничего не спрячешь — ни чужой брак, ни свою неудачу... Поэтому оно более «уязвимо» для критики.

Когда критика ведется не ради критики — она не во вред. Куда опаснее закрывать глаза на те тревожные тенденции, о многих из которых, кстати, говорят и сами художники. Реальность монументальной практики не располагает к успокоенности. Творческий потенциал здесь значительно снизился по сравнению с предыдущими годами. Зато наметилось

явное нарастание инерционности развития процесса в целом. Это особенно заметно по работам наших лучших монументалистов, таких, например, как братья В. и Б. Неклюдовы, О. Филатчев, И. Пчельников и И. Лаврова, которые, на мой взгляд, сегодня демонстрируют заведомую привязанность к тем же приемам, с которых они начинали когда-то. Их работы смотришь, словно кадры кино повторного фильма — иногда с удивительным, но без прежнего энтузиазма. Вообще «открытия» стали большой редкостью в монументальном искусстве. Куда больше усердия проявляют монументалисты в повторении пройденного и тиражировании не ими найденного. В результате « типовые » решения художников, помноженные на типовые архитектурные ситуации, дают стандарт в квадрате. То есть художники не исправляют, а усугубляют недостатки, закладываемые на уровне архитектуры.

Я далек от мысли оправдывать все, что делается в монументальной практике. Как и всюду, у нас много проблем. Так и давайте говорить о них, а не раздавать оценки, которые к тому же, как правило, настолько произвольны, что потеряли действительную свою «цену».

Оценка предполагает наличие ясных критериев качества. А именно в этом вопросе сегодня больше всего неясностей. Что, например, считать единицей измерения труда монументалиста: картинную плоскость с изображенной на ней композицией (в технике ли росписи, мозаики или витража) или идею художественного оформления в целом ансамбля (интерьера или фрагмента городской среды)?

Перенесение критериев станковой живописи на монументальное искусство — великое заблуждение критиков. Монументальное произведение нельзя рассматривать отдельно от архитектуры. Без нее самая замечательная живопись теряет смысл.

Это заблуждение свойственно не только критикам, но и художникам. «Изобразительность» стала расхожим приемом в работах монументалистов, превращая их в своеобразные «пособия для неграмотных». Мне, признаться, трудно найти убедительное объяснение появлению такого числа банальнейших по замыслу и исполнению сюжетных композиций в холлах гостиниц, вестибюлях общежитий, коридорах институтов, школьных рекреациях, залах ресторанов и т. д.

Видите ли, не всегда в том повинны художники. Среди заказчиков существует устойчивое представление о том, что искусство есть лишь там, где присутствует литературный сюжет. И не всегда художникам удается противостоять мнению заказчика. Особенно — молодым.

По-моему, не только молодые заражены сегодня болезненной склонностью к «самовыражению» на стенах архитектуры, игнорируя и объективную реальность, и просто здравый смысл.

В принципе «изобразительность» не противопоказана монументальному искусству. Точно так же, как никто никогда не снимет с него просветительской функции. В том убеждают не только примеры прошлого, но и современный опыт. Я очень высоко ценю росписи Ивана Лубенникова на Трехгорке, например. Или мозаики Вадима Кулакова в ритуальном зале в Харькове. А еще раньше Андреем Васнецовым была создана замечательная работа — мозаика в музее Циолковского в Калуге. Дело не в изобразительности как таковой, а в неверном или неумелом пользовании ею. Получив диплом «художника», вчерашний студент естественно стремится создавать в «вечных» материалах «вечные» духовные ценности. Намерение в своей основе доброе. Вполне, казалось бы, совпадающее с основной задачей монументального искусства — очеловечивать и одухотворять гипертрофированно-индустриальные формы нашего окружения.

А вы полагаете, что можно решить эту задачу, изображая людей в размер торца многоэтажного дома, как это, например,

пытался делать (не худшим образом) А. Кищенко в Минске? Или ее решают те многочисленные картинке «с фигурами» в фас и профиль, которые мы показываем сегодня на наших границах?

Когда на выставке мы видим плохую тематическую картину, мы говорим: художник такой-то написал плохую картину. Но никто на этом основании не станет утверждать, что тематические картины не нужны. Наоборот, нужны, но хорошие, талантливые, художественные ее решения.

В силах выставкома или худсовета на стадии отбора работ для выставки (для исполнения) не пропустить плохие вещи в экспозицию (в архитектуру). Отбор есть форма утверждений, установлений или допущения некоей «нормы» качества. Может, достаточно чуть приподнять «планку» нашей требовательности, чтобы наконец избавиться от балласта?

Таланты, они ведь тоже раскрываются не вдруг. Они шлифуются, формируются и развиваются в работе. «Отбор» — это скорее по части критики, а написанная картина должна иметь зрителя. И первым зрителем должен быть критик. Но, как правило, именно плохие работы критика и обходит вниманием.

Что ж, критика у нас не «на высоте», согласна. Нам тоже пора подумать о чувстве собственного достоинства, а не идти на поводу у художников, создавая, говоря словами Блока, «завитки вокруг пустоты». Однако мы имеем дело с готовым результатом да еще в «вечных» (значительно превосходящих сроки жизни панельной архитектуры) материалах, где уже ничего исправить нельзя. Но нельзя и продолжать калечить эстетическое чувство общества, засоряя окружающую среду псевдохудожественными подделками. Можно сколько угодно проинизировать над тем, что типовая архитектура заслуживает таковой же живописи, но согласитесь, что подобная позиция подрывает доверие к художнику.

Исключить появление слабых работ, так же как планировать шедевры — невозможно. Во все времена были единицы прекрасных вещей, которые мы знаем поименно, и десятки вещей средних, авторов которых знают лишь дотошные специалисты-историки.

Сегодня счет идет даже не на сотни. Наше благодушие к «искусству без искусства», разлившемуся серым потоком по городам и селам, — прямое следствие утери профессиональной этики художниками (как, впрочем, и критиками тоже). И если мы не вправе прогнозировать развитие монументального творчества, если не можем планировать создание «шедевров» и не в наших силах остановить продвижение плохих работ в архитектуру, то не следует ли нам здесь поискать решение проблемы качества произведений монументального искусства?

Я не знаю художника, который бы не хотел сделать каждую свою работу лучше предыдущей. Это заложено в его природе, иначе он не был бы художником. Проблема, на мой взгляд, заключается в другом. В повсеместной утрате профессионализма.

А как это могло случиться, если преобладающее большинство работающих сегодня в архитектуре художников — выпускники монументальных отделений высших художественных вузов?

Проблема школы — вопрос очень сложный. Замечу только, что процесс депрофессионализации наметился во всех видах и жанрах искусства, а не только в монументальном, и даже, может быть, в монументальном в наименьшей степени.

Что вы имеете в виду, говоря о снижении профессионализма среди монументалистов?

Разгул вседозволенности. Забвение профессиональной дисциплины — не академической дисциплины, а всего комплекса слагаемых нашей профессии, в том числе ремесленной дисциплины, архитектурной, функциональной...

Монументальное искусство — «искусство

обусловленное». Искусство ограничений, искусство сложных взаимодействий — с архитектурой, с пространством, с природой, человеком. Профессионализм монументалиста в том и заключается, чтобы ответить на как можно большее число условий задания.

Поиски синтеза монументального искусства с архитектурой после ее перестройки на индустриальную основу были нелегкими, но кое-что здесь уже сделано. Есть удачные и интересные примеры взаимодействия между ними. Для меня таковыми являются, например, музей Матросова в Великих Луках Андрея Васнецова или библиотека II медпсихиатрии в Москве с мозаиками Леонида Полищука и Светланы Щербининой. Есть и другие. Можно сказать, что если и не все здесь получается, то в целом монументалисты, где бы они ни работали, и в своих действиях, и в сознании настроены на решение этой задачи.

К сожалению, не могу с Вами согласиться. По-моему, наметилось как раз обратное — уход от архитектуры.

Вы говорите о стремлении художников оторваться от плоскости стены здания и выйти в пространство городской среды? Я считаю эту тенденцию перспективной и своевременной. Правда, если она не проявляется в таких нелепостях, как облепленные со всех сторон мозаикой и рельефом отдельно стоящие бетонные стены — своеобразные «монументы чело-веческой глупости». И, если хотите, «вечный» укор совести монументалистов.

Нет, я не о том. В данном случае Вы невольно повторяете распространенное представление о том, что «архитектура» есть лишь некий материальный объект. Архитектура — не скульптура, а пространство. В старину, к примеру, ставя церковь, строили не храм, а весь ландшафт. Поэтому, когда я говорю о том, что вещь немонументальна, если она не принадлежит архитектуре, я имею в виду и названные вами образцы непрофессионального отношения к монументальному творчеству. Произведение может быть с архитектурой в противоречивом диалоге. Оно может входить в архитектуру со своей темой, творить свой «образ» пространства и все-таки принадлежать ей. Вот это умение сегодня теряется.

Синтез с архитектурой, безусловно, не устаревающая проблема. Но не кажется ли Вам, что в заботах о связи живописи с архитектурой мы упускаем из виду все иные проблемы, например, разрушение связей монументального творчества с реальной действительностью? Сколько нерешенных сегодня объектов, любовно разукрашенные художниками, стоящие как памятники чьих-то амбиций. Иногда чиновничьих. А бывает и художнических. Среди них особенно много дворцов и домов культуры, куда удачливые и ухватистые архитекторы-проектанты из Худфонда ухитряются разместить столько «монументалки», что глазу негде перестать от «искусства».

Использование монументального искусства для «престижа» или для «украшения» грех не художников. Их к этому побуждают, с одной стороны — несовершенство нашей архитектурно-строительной практики, а с другой — естественная и здоровая, на мой взгляд, потребность людей в красоте.

Да, художники хорошо научились работать по принципу «чего изволите». Позволяя себе жить облегченно и создавать «облегченное» искусство. Не затрудняя себя соображениями профессиональной этики.

Это неверно! В каждом случае художник ищет наиболее оптимальное решение своей задачи. Таких у нас во всяком случае большинство. Другое дело, что задачи эти сегодня не могут быть разрешены силами только художников. Они выходят за сферы «эстетического», в области общекультурные, социальные и т. д. И в них упираются.

Например, тенденции «украшательства», часто возводимые в вину художникам, исходят ведь не от них. Они навязаны

совокупностью условий, в системе которых работает художник-монументалист. Это прежде всего: эстетический вакуум, созданный архитектурой и как следствие обострение эстетического голода. Спрос на искусство превышает возможности художников. Затем: укоренившееся в народе представление о «красивом» как «богато изукрашенном». Недаром в сознании общества эстетическим идеалом ансамбля является тип «дворцового» ансамбля. Дворцы культуры, дворцы бракосочетания, дворцы труда и науки... — это наша реальность, на которую и отзываются художники. Так что упрек Ваш в том, что монументалисты якобы «отвернулись» от жизни, несправедлив. Их действия отвечают той реальности, в которой мы работаем и живем.

И все-таки Вы не совсем правы. Есть ценности подлинные, а есть фиктивные. Есть тенденции здоровые или несущие в себе признаки нездоровья. И ответственность за распространение и утверждение мнимых ценностей и фиктивных реальностей с художников не снимается ссылками на «объективные трудности». Как не снимается она и с критиков, вина которых, на мой взгляд, заключается, в частности, и в том, что, отвлекаясь от «внешэстетической» реальности, они сами оказались в плену ложных иллюзий о самодостаточности эстетической деятельности.

Вот тут, Наталья Ивановна, простите, я хочу вступить за критику. Потому что если не критики будут «болеть» за чистоту эстетических критериев в искусстве, то кто же? А без них, без критериев, искусство и вовсе окажется беззащитно перед напором того, что мы и так уже имеем в избытке, то есть «псевдоискусства». Именно это сегодня становится наипервейшей угрозой, а значит, и наиглавнейшая задача критики — борьба с этим нашествием.

Л. Толстой, перефразируя известные слова Вольтера, писал в одной из своих статей об искусстве: «Все жанры хороши, кроме непонятого и не производящего действия». Если взять за критерий последнее, то эффект многих, даже грамотных сделанных монументальных работ будет равен нулю. Вот почему мне, при всей привязанности и преданности моей эстетическим качествам художественного творчества, сегодня кажется недостаточным разговор об эстетических свойствах монументальных работ. И, наоборот, крайне важным представляется вопрос о нравственных ценностях, исповедуемых художником. Чтобы противостоять фиктивной реальности «монументов», сегодня, думается, как никогда, важна роль личности творца, которая становится, по мнению одного из литературных критиков, мною тоже разделяемому, подчас выше самого безупречного профессионального мастерства».

Я не вижу здесь противоречия. «Высокий профессионализм» не только не исключает личностное начало, но предполагает его как непременное условие. Это неразделимо. Утрата одного немедленно отражается и на другом.

Именно потому-то проблему профессионализма и нельзя решить вне вопросов о профессиональной этике. И одним из условий решения этой проблемы является очищение общей атмосферы творчества и исключение любых форм компромисса как в подходе к созданию произведений монументального искусства, так и к их оценке.

Одним, но не заменяющим всех прочих, о которых тоже надо говорить и которые надо учитывать. В частности, например, мне представляется своевременным разговор о роли монументального искусства в современной культуре и обществе, который стоило бы начать вашему журналу, пригласив для участия в нем не только художников и искусствоведов, но и тех, кто «заказывает музыку», чтобы вместе уяснить содержание того, что Вы называли «подлинными» и «мнимыми» ценностями. Я думаю, что такой разговор был бы полезен всем.

Будем считать, что Ваше предложение принято.

Комментарий «ДИ СССР»

Итак, девять московских монументалистов ответили на вопросы нашей анкеты. Девять мнений художников (включая Н. Андронову) разных поколений, разных творческих ориентаций отразили достаточно обширный спектр взглядов на ситуацию в монументальной практике и монументальном творчестве.

«Общая картина монументального искусства сегодня многолика и противоречива» (В. Кулаков), но его «сегодняшнее положение не менее трагично или оптимистично, чем оно было, скажем, на границе 50—60-х годов» (М. Дедова-Дзедушинская), а «если взять за точку отсчета прежние годы, то сегодняшнее разветвленное дерево... не стыдно оставить в наследство» (Л. Полищук) и более того, можно будет оценить современное его состояние «как состояние больших потенциальных возможностей» (И. Николаев). Но одновременно же происходит постепенная «утеря профессионализма, размывание критериев профессиональной этики» (В. Замков), «монументальное искусство начинает сбиваться на стезю оформительства и украшательства» (Б. Миллюков), из него уходит «большая гражданская идея, нравственная высота, психологизм, накал человеческого духа» (О. Филатчев), растет число «некачественных поделок и даже прямой халтуры под видом монументального искусства» (В. Замков).

Как соотносит между собой эти оценки развития художественного процесса! То, что «во все времена были единицы прекрасных вещей... и десятки вещей средних» (Н. Андронов), суждение столь же бесспорное, сколь и удобное, поскольку никто еще не задавался целью выяснения действительного соотношения между ними. Конечно, количественные показатели сами по себе в искусстве ничего не значат. «Ориентирами художественного процесса всегда были лучшие произведения», — справедливо замечает Е. Аблин. При этом же и мы эту точку зрения и попробуем вспомнить, так ли уж часто в последние годы появлялись произведения, которые оставили неизгладимый след в нашей памяти, которые стали «событием» в нашей художественной жизни, каким, например, было когда-то создание Дворца пионеров на Ленинских горах в Москве! Много ли новых имен пополнило список художников, принесших в монументальное искусство свой неповторимый (и никого не повторяющий) мир образов и пластических открытий!

С какой бы точки зрения мы ни посмотрели на монументальную практику последних лет — удовлетворения это не принесет. Сделано немало, но недостаточно, чтобы констатировать здесь полное благополучие. Увеличение числа серых и невыразительных произведений, засилье штампов, отсутствие целесообразности в действиях многих художников, снижение профессиональной грамотности в работе с архитектурой — серьезный повод для беспокойства за состояние и развитие монументального искусства.

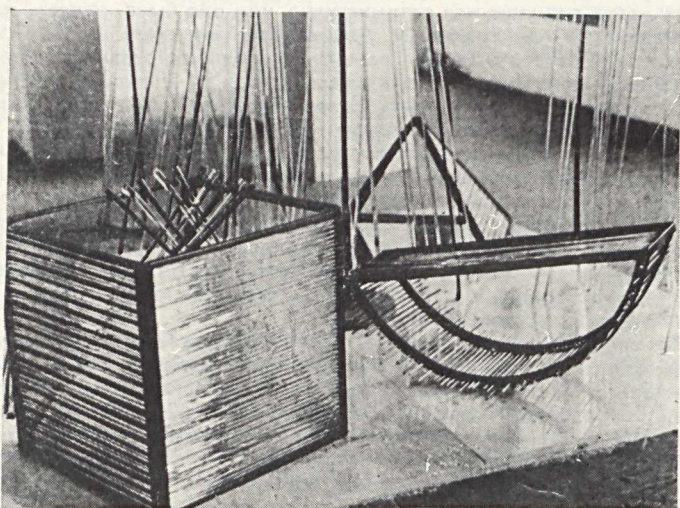
Можно назвать множество причин, объясняющих появление нежелательных тенденций, но важнее подумать о перспективах развития монументального творчества, о тех проблемах, которые тормозят это развитие. Здесь одинаково значимы как организационно-производственные, так и творческие проблемы. Особенно остро сегодня стоят вопросы изменения системы расценок и оплаты труда художников, совершенствования методов комплексного проектирования, укрепления и расширения производственной базы комбинатов, которые требуют самого серьезного внимания со стороны Союза художников и Художественного фонда.

Несомненно, от их своевременного решения во многом зависит качество будущих монументальных работ. И все же определяющим фактором в оздоровлении процессов монументального творчества остаются собственно творческие проблемы. Но именно о них почему-то было сказано художниками меньше всего. Это по-своему симптоматично, потому что с некоторых пор заметно угас интерес к их обсуждению. И даже творческие семинары монументалистов давно превратились в школу «дотягивания» практических заданий до некоего среднего уровня качества. Работа на перспективу в монументальных секциях не ведется, текучка поглощает все силы и все внимание художников. В свою очередь плохо налаженная информация о работе художественных комбинатов по сути почти исключила из системы контроля критиков и искусствоведов, затруднив возможность следить за процессами монументального творчества, своевременно реагировать на те или иные его проявления. В сложившейся атмосфере всеобщего благодушия (и как следствие — всеобщего попустительства) все открывшееся стало заявлять о себе факты нарушения профессиональной этики со стороны художников, пренебрежения профессиональной грамотностью, терпимости, к снижению критериев качества.

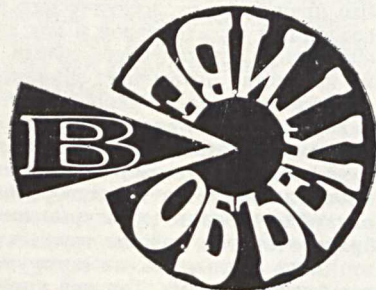
Недопустимость дальнейшего сохранения подобного положения в ситуации, когда участие всех заинтересованных художественных сил в эстетической организации наших городов и сел становится первоочередной задачей, на которую нас нацеливают решения XXVII съезда партии, очевидна. Исправление его главным образом зависит от самих художников и их собственного отношения к атмосфере, сложившейся в профессиональной среде.

Каким станет наше монументальное искусство завтра; каким культурным и общественно-политическим опытом оно будет наполнено; какие жизненные ориентации им будут утверждаться, — какие культурные факторы городской жизни поддерживаться, — какие символы времени складываться в градостроительные структуры — вот те вопросы, над которыми необходимо задуматься сегодня и ответы на которые может дать только художник.

Как никогда, сегодня в искусстве повышается роль и значение личности художника, его умение решать задачи монументального искусства в сопряжении с реальностью жизненного функционирования, его мужество в отстаивании своих художественных позиций. Начинать перестройку нужно с самого себя — другого пути нет.

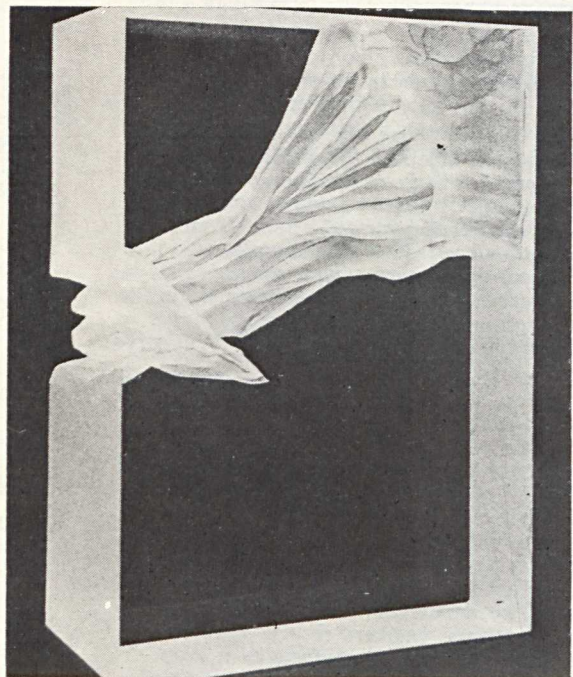
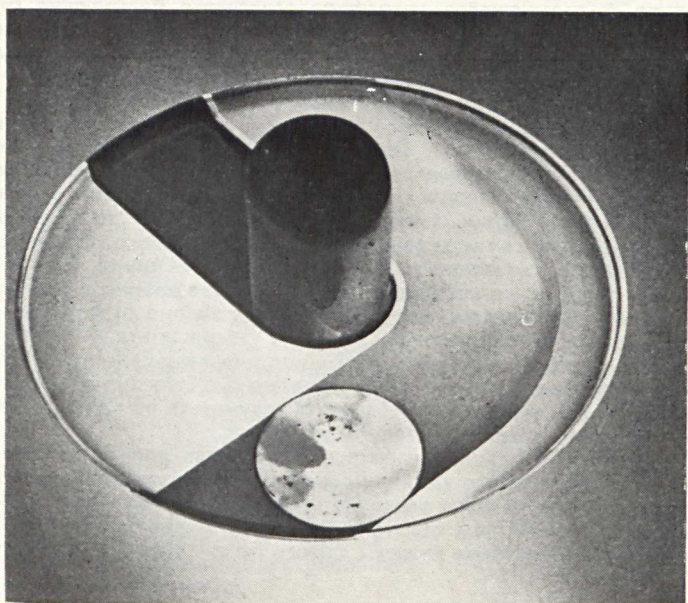


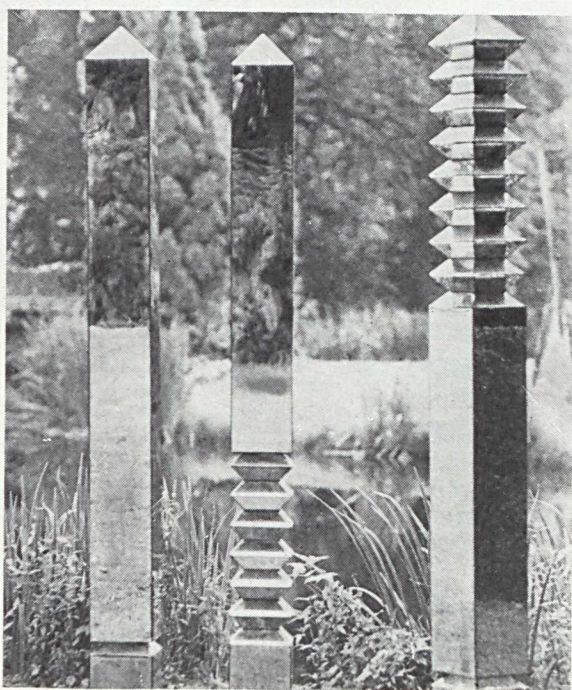
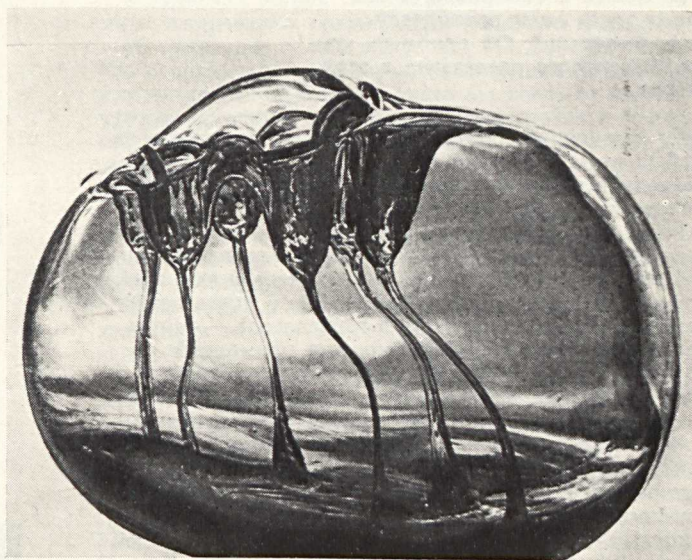
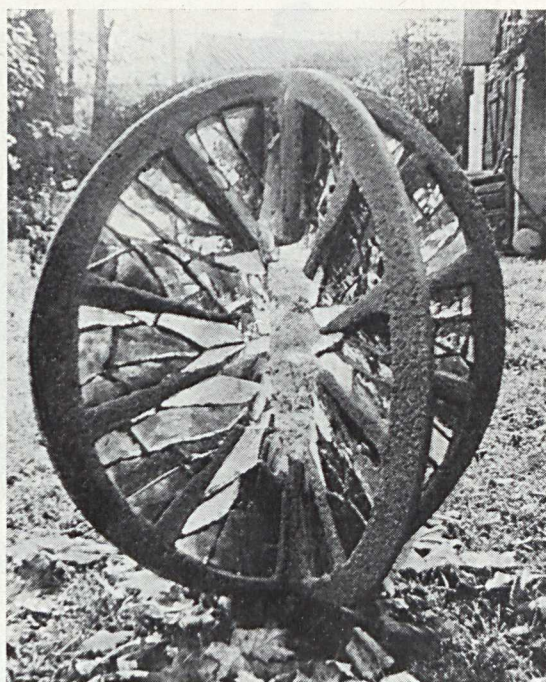
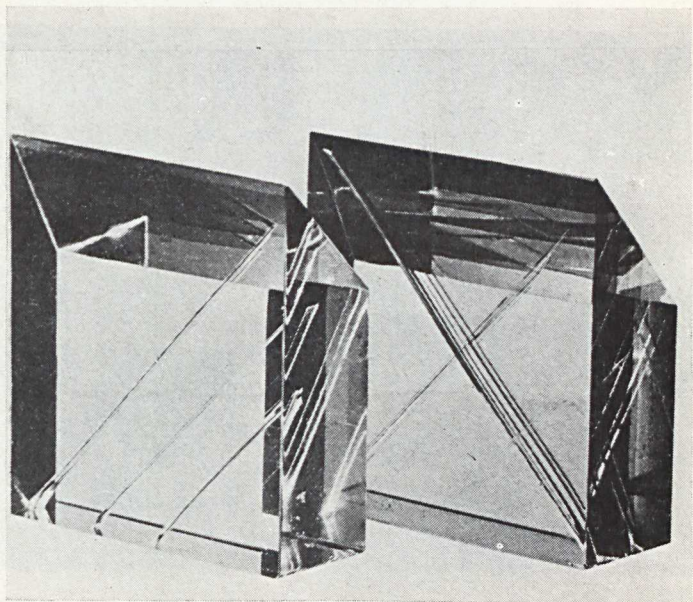
Международная выставка стекла в Руане



Летом 1985 года в Музее изящных искусств в Руане, одном из традиционных центров французской стекольной промышленности, состоялась большая международная выставка декоративного стекла, в которой приняли участие более двухсот художников, дизайнеров, скульпторов и производителей из двадцати стран.

Цель ее — дать новый творческий импульс и стимулировать работу французских художников. Выставка организована по инициативе ассоциации «Возрождение стекла в Верхней Нормандии», которая провела с этой целью специальный симпозиум в сентябре 1984 года. Стекло сейчас пользуется очень большой популярностью во всем мире, свидетельство тому обилие больших международных выставок — «Новое стекло», 1979, Нью-Йорк, затем показанная в Париже в 1982; выставка в Кобурге 1977—1985; «Современное стекло», 1981, Токио и Киото. Выставка в Руане — последняя в этой серии.





На стр. 20
Марсель Билан
Светильник
«Космическое тело».
Стекло, металлическая
арматура (высота
куба 60 см).
Швейцария

Томас Патти
Ваза. Стекло, проволока.
США

Милан Хандл.
Декоративная
композиция.
Чехословакия

Мари-Клод Лалик
Ваза. Стекло. Франция

Франсуа Вигори
Декоративная
скульптура. Хрусталь,
обработанный
пескоструйкой.
Франция

На стр. 21
Кароль Дрекслер
Дуэт. Оптическое
стекло, полировка.
Чехословакия

Анри Гюран
Сердце света.
Стекло, бетонная
арматура из бетона.
Франция

Мишель Мартен
Дон Кихот.
Цветное стекло.
Бельгия

Рене Даниель
Ваза. Стекло,
гравировка, травление.
Франция

Драган Дробняк.
Декоративная ваза.
Стекло. Югославия

Фото из журнала
«Métiers des Arts»

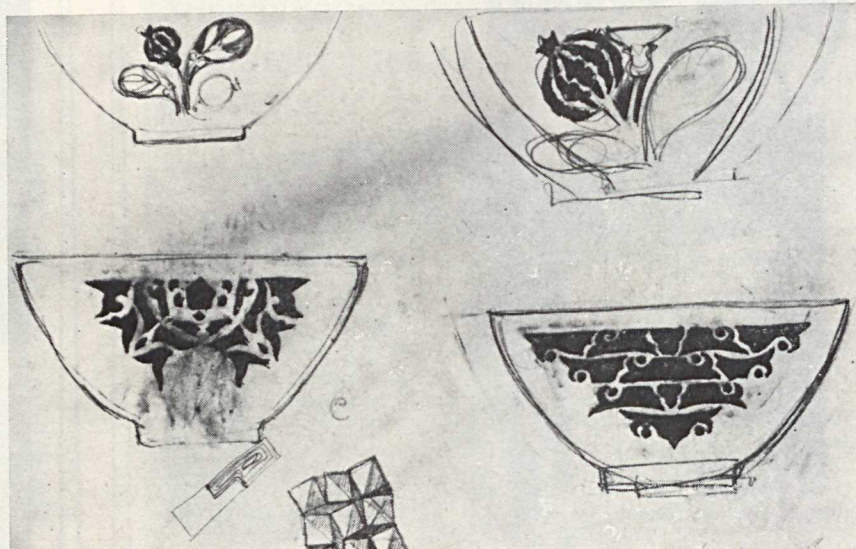
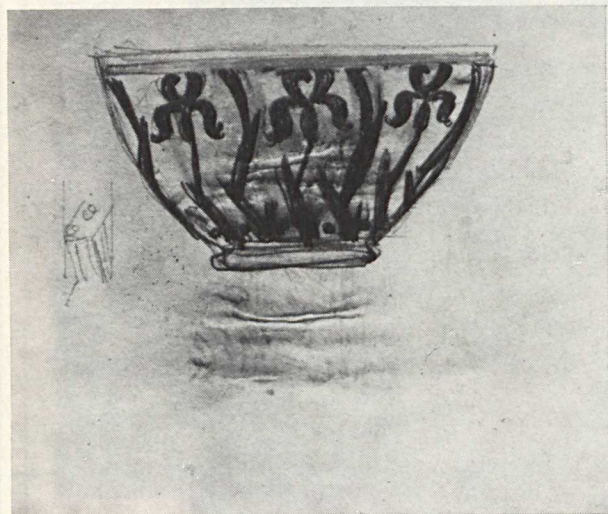
Как Фаворский учил компоновать блюдо

Записки художника

Моисей Рабинович

На стр. 22, 23
В. Фаворский
Эскизы оформления
фарфоровых пиал

Декоративные блюда.
Керамика



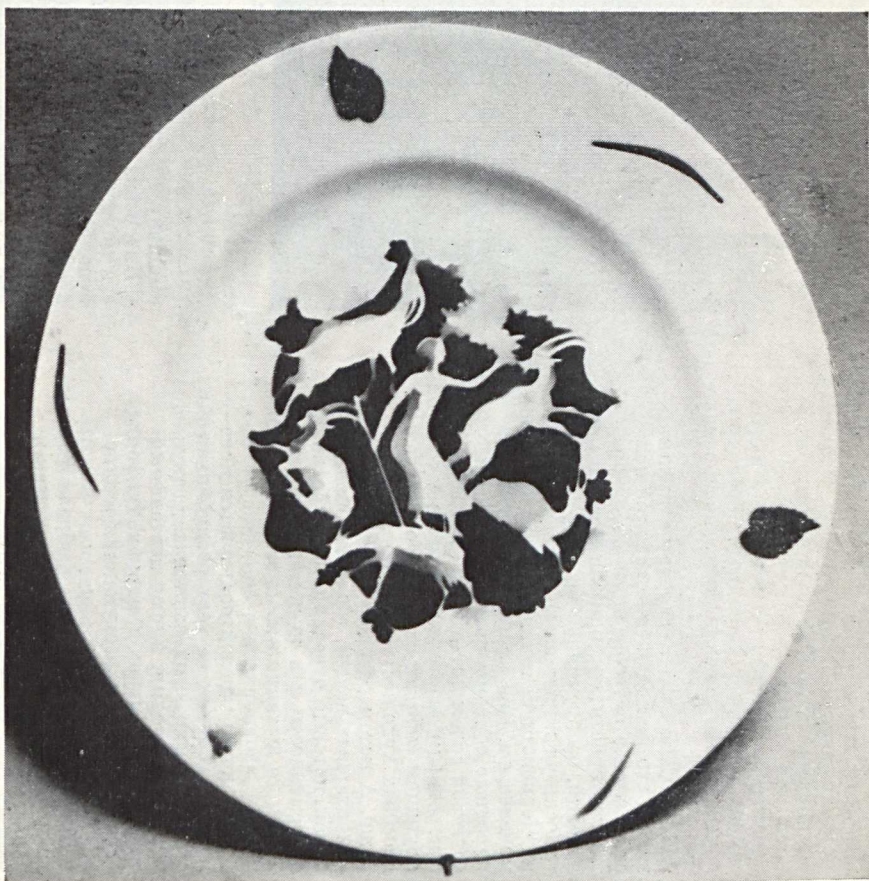
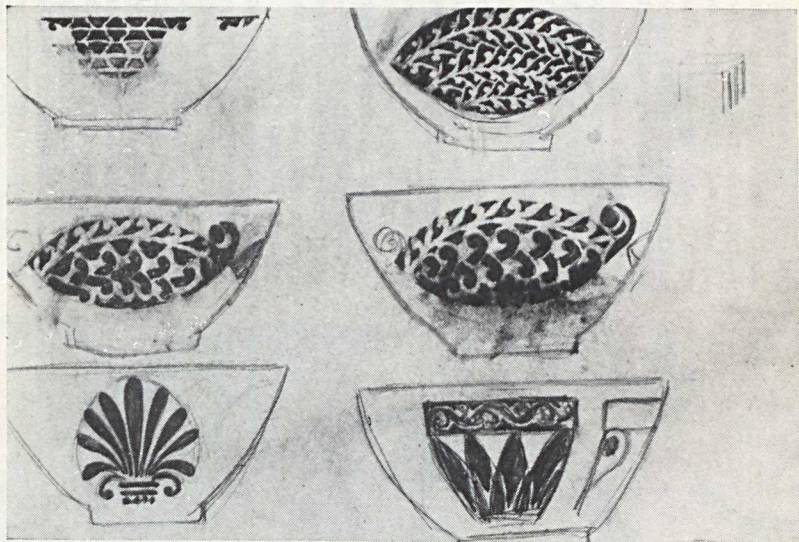
Автор этих записок, художник-керамист, был в 1942 году студентом 4-го курса керамического факультета Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), эвакуированного в годы войны в Самарканд. В это время здесь начал преподавать В. А. Фаворский. Об одном из уроков Фаворского рассказано в этом очерке.

По композиции Владимир Андреевич задал нам на любую тему блюдо в керамике. Я компоновал что-то, увиденное в чайхане. Разбирая мою работу, Владимир Андреевич сказал, что ему нравится смелость изображать на тарелке лично наблюдаемое в жизни. Он согласен с решением круга по-«древнегречески», но добавил, что вертикаль могла бы качаться заметнее, поскольку формат круглый и вообще в круге вертикаль может быть радиусом, а горизонталь — окружностью. В доказательство приводил примеры из античных киликов, рисуя по памяти их композиционные схемы. Конечно, говорил он, силуэт должен быть выразительным, но лишенный ракурса силуэт превращается в пустую (очень распространенную) так называемую декоративность. Это было ново и интересно. Что же, заключил, в общем середина есть, осталось решить край и будет тарелка. Я его не понимаю — что значит край? «Хотя бы узор по краю». Зачем? Чтобы не было пустого места? Или мысль моя не ясна? Узор к ней ничего не добавит. И вообще узороплетением заниматься категорически не согласен, поскольку в этом рукоделии творчеством и не пахнет! Владимир Андреевич глядит на меня удивленно — «что это вы?» Я продолжаю: какое же это творчество — обложиться увражами, журналами, книгами, драть через кальку, да хотя бы и без кальки, прилаживать и компилировать чужие узоры?! Мне просто стыдно примазываться к чужим ощущениям и мыслям...

Владимир Андреевич спокойно меня прерывает: «Так работать, конечно, скучно. Представьте себе картину Айвазовского: море, волны, небо, облака. Вы разглядываете, двигаетесь взглядом по картине, дойдя до края заворачиваете за угол, а там гвозди! — Куда забиты гвозди — в облака, в воду?» ...Какие, говорю, гвозди — у картины рама. «Да, рама, и не только для маскировки гвоздей. Рама — это переход из нашего пространства, где мы с вами, в другое, изобразительное, с другими законами, масштабом... рама говорит о том, что это не только море, небо... но и вещь, соотносящаяся со стулом, шкафом, столом и т. п. Вашей тарелке нужен край, хоть с минимальной функцией рамы. На фаянсовом или фарфоровом заводе ежели бывали, то видели там «белье». Чем плоха белая тарелка? Очень хороша, обожжена, глазурована. Утилитарно — ей ничего не нужно, однако считается неполноценной, сырой. А нанесут кобальтом обводку, а то и золотом, и получается вещь! А что произошло? Обозначилась, утвердилось граница другого пространства. Тарелка стала архитектурой со своим характером пространства.

Искать орнамент неизвестно зачем и, следовательно, неизвестно какой — просто так — действительно нелепое занятие. Мне кажется, вам есть смысл сделать





орнамент громким, развитым, чтобы увидеть его раньше середины. Орнамент, лишенный движения, бессмыслица. В блюде движение возможно по окружности, к середине и к краю. У вас главное — середина, и движение, по-видимому, должно быть к ней. Тема вашего блюда здешняя. Традиции тут орнаментальные очень богатые, а самый распространенный и характерный — орнамент геометрический.

Движение в орнаменте может быть бурным, быстрым, медленным. Иногда неравномерным. Шаг более широким и менее. Орнамент может служить не только нейтральной, безучастной к середине рамой. В идеале — он должен стать аккомпанементом, поддерживающим и усиливающим общее настроение. И в любом случае цветным, даже если один кобальт. Но самое главное — орнамент должен быть пространственным».

Если эти рассуждения в основном были мне понятны, то «пространственный орнамент» воспринял как «заумь». Переспрашиваю.

«Вспомните вазы древних греков. Пишут черным по красному, а красный-то на черном. Даже замечательные архаические чернофигурные — впечатление такое, что писали красным фон, а получились черные фигуры. Хоть писали черным по красному».

Это качество древнегреческих vaz и киликов я хорошо знал, но не приходило в голову и никогда не слышал о пространственности этого явления.

Как не заняться было орнаментом? Если у задачи понятны условия, должна быть и надежда ее решить. Надежда!

Через какое-то время жалуюсь Владимиру Андреевичу, что край тарелки постарался, соблюдая, кажется, все условия, решить, но понять, получилось ли — не могу.

«Сочувствую, ответил Владимир Андреевич, узоры трудно даются, крутишь, крутишь иногда долго-долго, пока сердце не ёкнет — ага, получилось! А что получилось — объяснить не могу».

У Лермонтова, помните? «Есть речи Значенье темно или ничтожно, Но им без волненья внимать невозможно...»

В записках Марии Владимировны, супруги Владимира Андреевича, сохранились такие его мысли:

«В сущности, всякое искусство основано на памяти. Его восприятие основано на памяти: или фактической, или подсознательной. Ты будто бы когда-то видел, чувствовал какие-то формы, которые легли в основу создания мира; до того, как ты был. То, что ты таким образом воспринимаешь и чувствуешь — это гораздо больше тебя, гораздо вечнее тебя, что было до тебя и будет для тебя после смерти. Это относится ко всему искусству, а орнамент — особенно древний. Когда я смотрю отвлеченные формы орнаментальные — я чувствую самое начало начал».

Из желания подогреть, как мне кажется, возрождающийся интерес к орнаменту я напомнил высказывания Владимира Андреевича Фаворского. Не знаю, кто из художников нашего столетия так широко знал, чувствовал так глубоко и, главное, так блистательно и вдохновенно творил, двигал вперед загадочное искусство орнамента. Поражает его интуитивное, в национальных и временных проявлениях, видение «начала начал» (оно ведь одно!). Эта способность уберечь его от падения в стилизацию. Убедиться в том можно, разглядев линогравюру В. А. Фаворского «С базара» (самаркандская серия). Ее орнаментальность красноречива; она — в общем абрисе полукруга всей картины: богатом и красивом членении, выразительных силуэтах фигур и промежутков между ними, мягком относительно всего абриса ритме движения, повторяющем полукруг всей композиции.

Однако стоит только увидеть внизу, в собственном смысле, строгий орнамент, как вся плоскостная орнаментальность превращается в объемные, залитые солнцем фигуры людей и осликов, охарактеризованных сурово, без прихорашивания, любовно и уважительно, нарисованных в сложных и прозрачно-ясных, ракурсных отношениях. Автор буквально поет об их пространстве и его единстве. И еще: черная краска орнамента в картине превращается в великолепный черный цвет разной пространственной глубины.

В цветопространственные отношения вступает и белизна бумаги, и все в картине погружается в воздушную среду. Движение орнамента по плоскости делается контрастным и необычайно зримым.

Глядя на орнамент, зритель видит его черным по белому. Но если рассматривать группы едущих всадников, зритель увидит орнамент белым по черному. И белый цвет в орнаменте метрически и контрастно вторит черным копытцам осликов. Кажется, слышен их перестук. При этом орнамент, конечно, и рама.

Счастливым обладателем авторского оттиска, я 30 лет его разглядываю и наслаждаюсь богатством отношений, сотворенных в нем художником. Создание это поэтическое: видением, замыслом и формой. В нем отразился удивительный феномен Фаворского — при всей рациональности и мудрости устройства возникает в результате нечто непредсказуемое, до конца непонятное — как все живое, с тем преимуществом, что оно вечно как великое искусство.

Художественные изделия из кожи

На Украине искусство художественной обработки кожи было известно издавна, особенно в западных ее областях. В частности, на Буковине изготовлялось множество разных изделий — кептары (кожаные безрукавки), чересы (широкие пояса), ташки, тобиквы (различные сумки), обувь, кошельки. Декорировались они разнообразно: узорным тиснением, ажурным вырезыванием, аппликацией, металлическими бляшками и др. Однако со временем художественная обработка кожи как вид народного творчества постепенно замирает — некоторые изделия заменяются промышленными образцами, другие теряют свое утилитарное назначение.

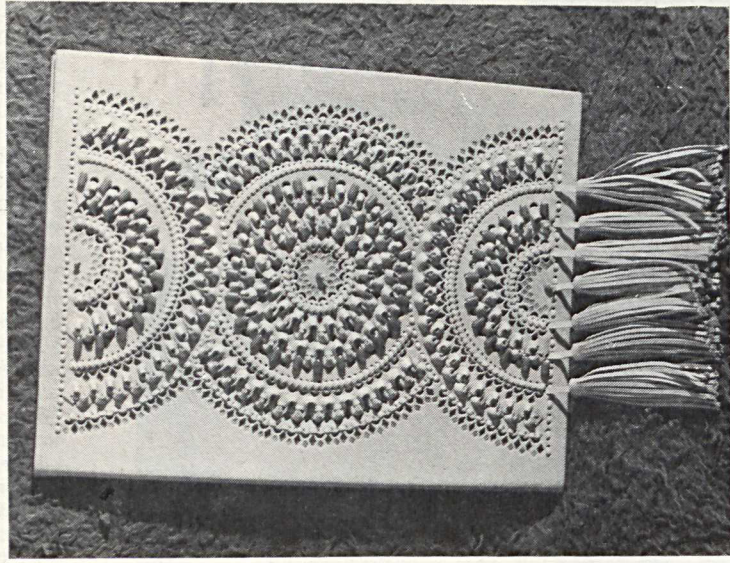
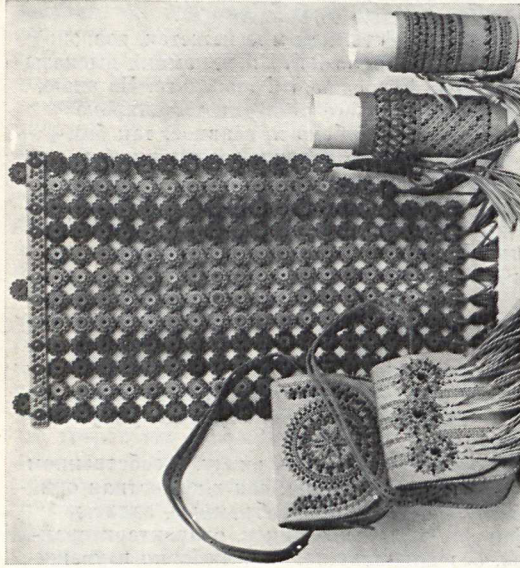
Нина Сергеевна Косарева вернула к жизни это незаслуженно забытое искусство, внесла своеобразие в его декоративные приемы, расширила ассортимент изделий, оновила его.

Косарева живет на Буковине, работает на Черновицкой галантерейной фабрике модельером. Она настойчиво изучает народные образцы изделий из кожи, ездит на сельские ярмарки, встречается с народными мастерами, учится у них, по крупницам собирая сведения о методах и способах художественной обработки кожи. А потом разрабатывает модели утилитарных вещей, главным образом сумок, которые отвечали бы требованиям современности и в то же время несли людям то дыхание народного творчества, которое вдохновляло и ее.

Изделия Косаревой пользуются немалым успехом на всех республиканских и всесоюзных выставках, закуплены многими музеями, имеют постоянный спрос на выставках-ярмарках Худфонда Украины, охотно раскупаются в художественных салонах.

Как основу художница выбрала формы традиционных буковинских тобиков и ташек. Впоследствии множество раз варьировала их, однако конструктивная основа сохранена и в сегодняшних изделиях.

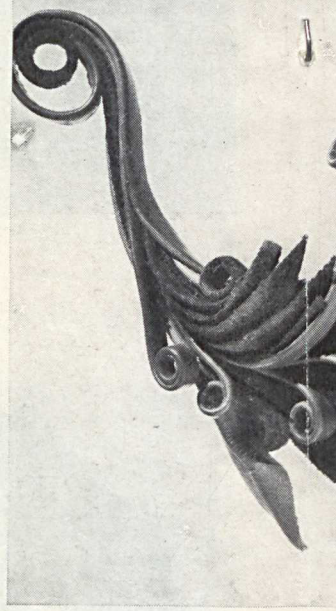
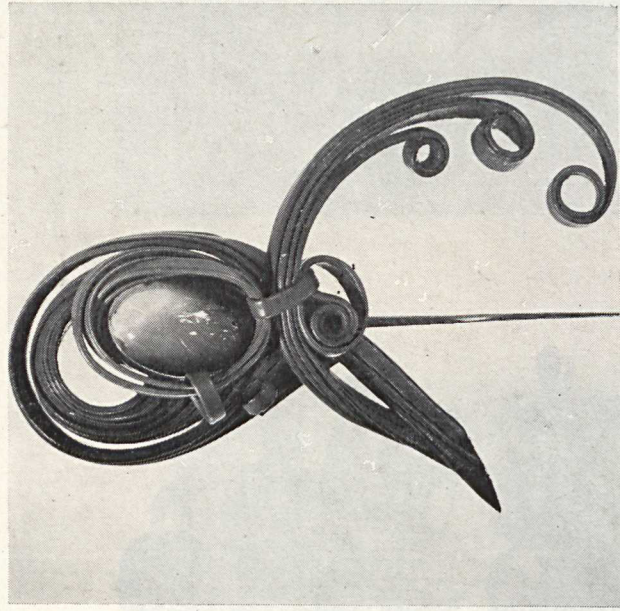
Большинство из них имеет оригиналь-



вышивку кораллами, шерстью.

Интересна работа Косаревой и в области моделирования и художественного исполнения комплектов и отдельных предметов одежды, выполненных из замши. Традиционные кептары превратились в изящные современные безрукавки.

В творчестве Косаревой поражает неисчерпаемая изобретательность. Так, выполненная для буковинского ансамбля «Черемош», она использовала



Кожаная пластика Милены Гохман

Мила Гохман работает с кожей. Ассортирует: сумочки, жилеты, пояса, браслеты, подвески, перстни, целые гарнитуры цветной кожи, иногда инкрустированной камнями.

Коллекция разрабатывает о: 1 — матерстве, оно безукоризненно; 2 — о цвете, насыщенном и плотном, а порою прозрачном; 3 — о преданности одному-единственному материалу, только коже; 4 — о явном влечении к ювелирному делу. Еще о маленьких кожаных этюдах, причудливых инсталляциях пейзажах, где материал и цвет ведут между собой утонченную игру в бисер.

Но сквозь весь набор вещей полезных или интеллектуальных и отвлеченных пробивается одна сильная тема: она принадежит обличье подвески, или броши, или неведомого цветка. Они, пожалуй, не ощущают себя явлениями прикладного искусства, напротив — они скорее ждут, что туалет придет к ним на поклон и станет прикладным по отношению к ним (если только их волнует такая малость, как платье).

Их облик отмечен странностью, они экстравагантны и капризны. Но они естественны на пределе натянутой струны, готовой к дивному томительному звуку. Это есть формы высшей напряженности, она и выживает их из ряда прикладных предметов, повелевая ощутить их самобытность, их принадлежность к иному роду и племени.

Попробуйте поверить — в том стебле, под атласной кожей цвета чайной розы течет вонстину голубая кровь. Как обесилена склонилась она под весом зрелого опала — маленькой луны и какая нервная сила в нем таится!

И когда на ладонь ложится этот томный и сложный цветок, а нервная артерия лепестков уже проникла в ваши вены, вы поверите в конце концов, что перед вами слепок с неведомой жизненной формы, что где-то в экзотических краях, где флора дозволено любое бесчинство, под знойным небом щедрого и любопытного эдема произрастает прототип, а в коже, у Милены Гохман, воссоздан его двойник.

..Создав и колос, и ромашку, природу вала в деканас, пресытившись равно-великостью частиц и кратностью пропорций растительного мира; его размеренной и метрической красотой на ве-

основа сохранена и в сегодняшних изделиях.

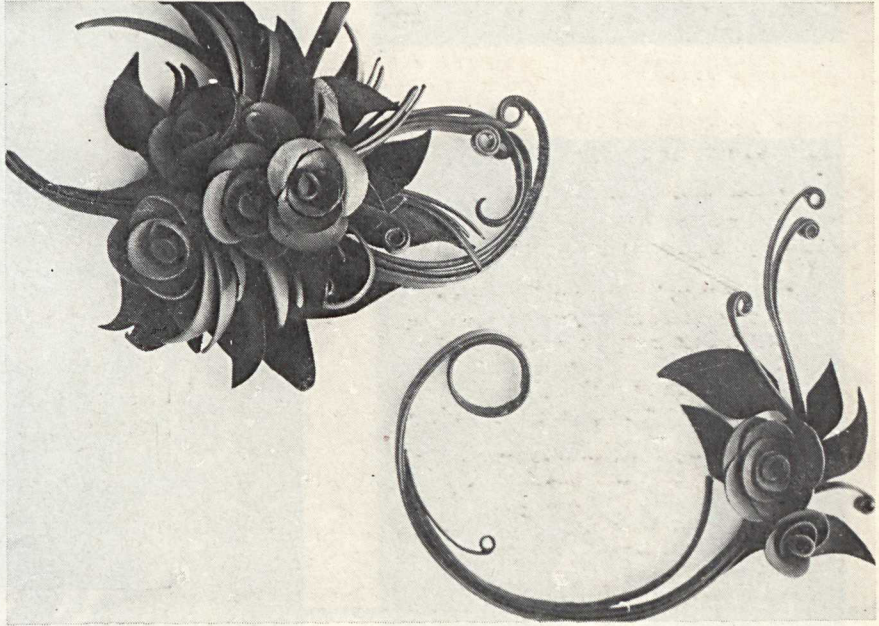
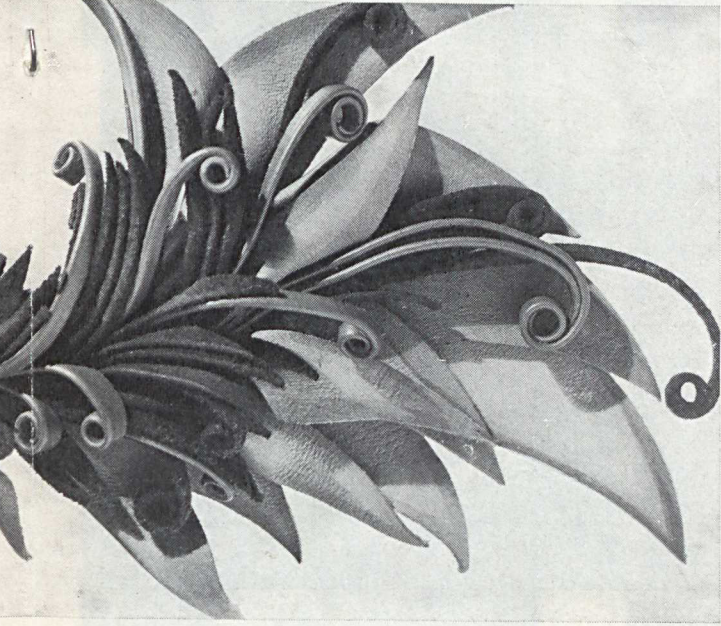
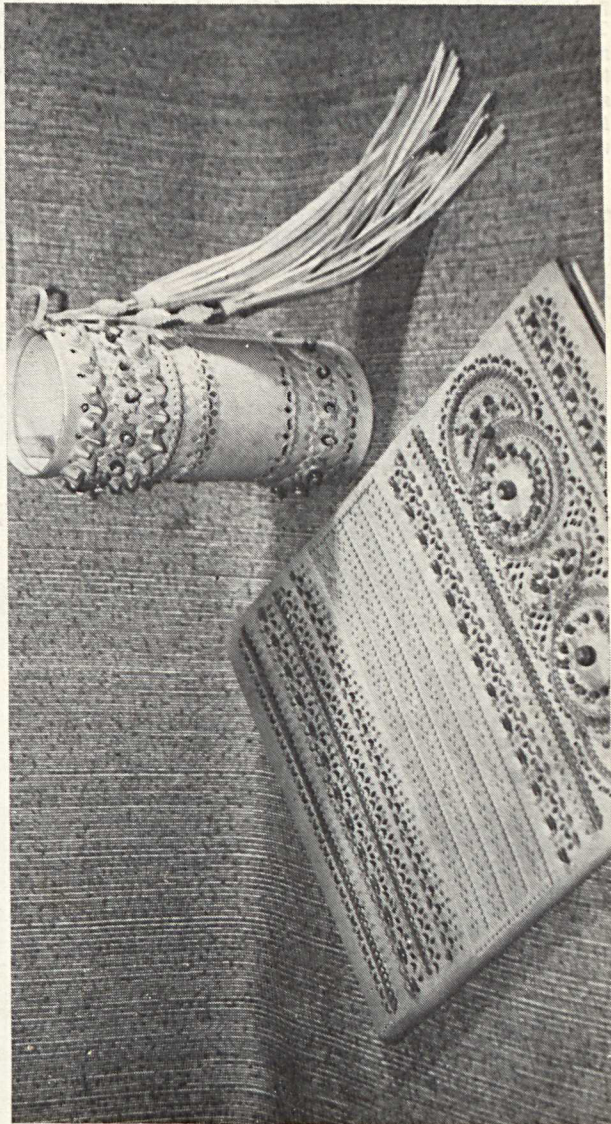
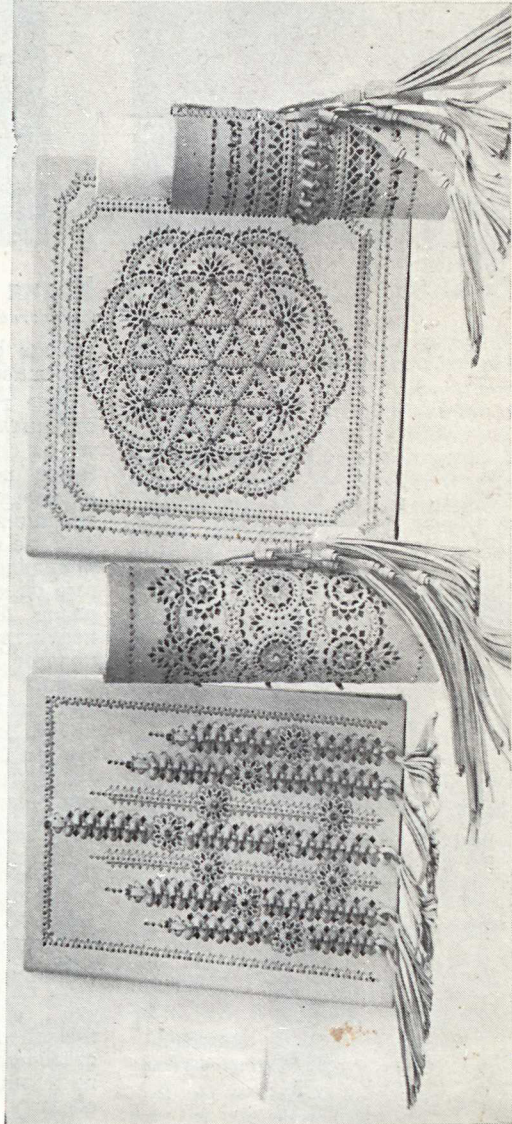
Большинство из них имеет оригинальный цвет — нежный розовато-бежевый. Для них Косарева использует специальный сорт кожи — опоек, который при надобности тонирует анилиновыми красителями, лаком, а в последнее время иногда задымливает, подвергая легкому обжигу. Основную роль в оформлении изделий играет декор. И приходится только удивляться огромному разнообразию художественных решений, множеству вариаций способов декорирования, тактичному и умелому их сочетанию.

В сумках Косарева использует традиционные способы — вырезывание, аппликацию, прорезку, вышивку кожаным шнуром, оплетку, отделку металлом («бобртки», «блочки», «бляшки» и др.), а также применяет ею изобретенные —

неисчерпаемая изобретательность. Так, выполняя костюмы для буковинского ансамбля «Черемош», она использовала не только традиционные элементы одежды, но и интересные детали: на кожаных лентах кожаные медаллоны со вставленными посередине зеркальцами (в национальном костюме буковинцев зеркальца используются в венках невест, среди бус, на мужских шляпах). Художница постоянно разнообразит и ассортимент изделий. Оригинальны ее поздравительные свитки, футляры для пластинок. Недавно она выполнила декоративные настенные коврики.

Каждая вещь, созданная Косаревой, по-настоящему уникальна и рукотворна. Все они сделаны неумолимыми и ловкими ее руками, упорным и терпеливым ее трудом.

Т. Придатко



великостью частиц и кратностью пропорций растительного мира; его размеренной и мерной обреченностью на вечное воспроизводство все тех же форм, все тех же форм. Должно быть, на исходе творения явились тревожные цветы, ниспровергая смысл вегетативного диалекта; то были гениальные неправильно-сти, заряженные непокоем.

И в кожаном гербарии у Гохман собралась лишь она, утонченная, истомленные, не ведающие угрозы манерности, не знающие западни хороших вещей. Ибо они прекрасны в высшем смысле, а их подчас болезненный излом на самом деле исполнен абсолютной живучести искусства.

Поэтика кризиса таинственна, ее вполнохи в природном мире отражаются печальными огнями в искусстве. Стиль модерн открыл лиловый ирис, как открывают планету. В упругих и змеящихся стеблях он угадал созвучие с чертой, оставленной кометой в черной бездне. То же угадано и Милой Гохман. Возьмитесь прочертить траектории ее спиралей, дуг, изгибов — они одарят вас картой нереального мира, где точки совпадают сложным путем в пространстве кожаной вселенной.

Модерн творил под диктовку небес, прислушиваясь к голосу великой пустоты. Его изводили мучительные сны, художники зовут их жадной совершенства, они способны зарядить энергией движения любую точку, обрекая ее нести в пространстве. И вот она мчится со скоростью падающего ангела, поникшая, как дух изгнания, и крепкая, как астероид.

Цветы, творимые из тонкой, из нежнейшей кожи, свободны от старения, от подражания, от анахронизма. Не время послало их в наш мир: дух искания и смутения. Он истончает форму до прозрачности, натягивает линию до отказа и закручивает спираль в опасно сжатую змею, готовую стремительно развернуться и унести в неведомую даль. Но сжавшись, она и сжимает пространство, и прячет его в себе. Так ракозвезда уносит в розовую свою глубину целое море.

А кроме того, эти предметы обладают своей общей отличительной чертой: породой. Они породисты, как борзые и колли (не знаю оценки выше), в них столько грации, благородства, утонченности, силы — и профиля. Профильный вырез особенно четок, линия силуэта, чутко выгнув спину, обещает сложную форму.

Есть люди, чувствующие кожей настольно остро и тонко, что через одно лишь прикосновение к предмету они могут прозреть его цвет, его оттенки, не уловив глаза, прикосновением читают письма.

Мила Гохман чувствует кожей. А сверх того ее создания — ее автопортрет. Непостижимо, но изумительно они вбирают в себя ее облик и ее духовный мир.

И. Уварова

Ювелирное искусство.

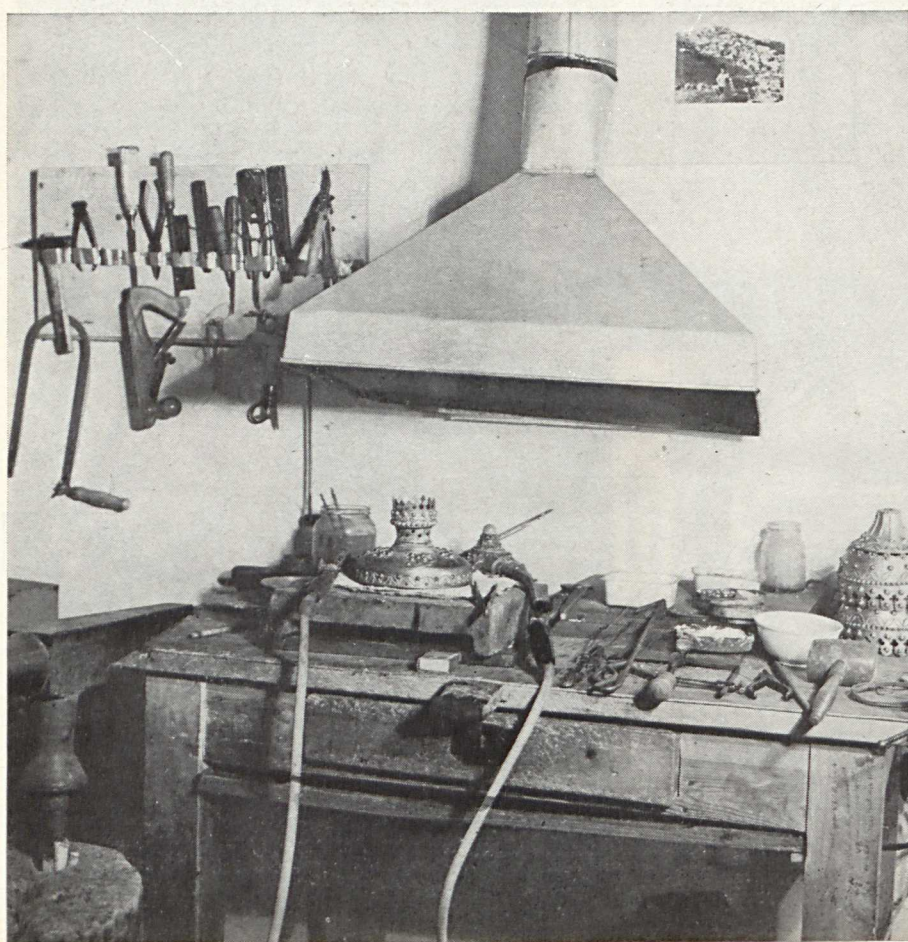
Девять ответов на один вопрос

Народное ювелирное искусство — за этим понятием стоит очень много: это судьба мастеров, это судьба их инструмента и секретов их технологии. Это — целая наука о металлах и камнях, об их эстетических, физических и даже мистических свойствах. Это — особый ассортимент вещей, их художественная и материальная ценность. Это искусство формы и цвета. Это — магия формы, цвета. Это — таинственные смыслы числа и времени. Это загадочные законы моды... И, наконец, это суровая реальность, которая ставит вопрос: а нужно ли все это сегодня! Мы попросили художников и искусствоведов ответить на этот вопрос.



На стр. 27
М. Асламзян
Лавиния в зеленом
В. Боборыкин
Ктосби Сантова
М. Асламзян
Шушан-бабо

Традиционные
изделия казахских
мастеров



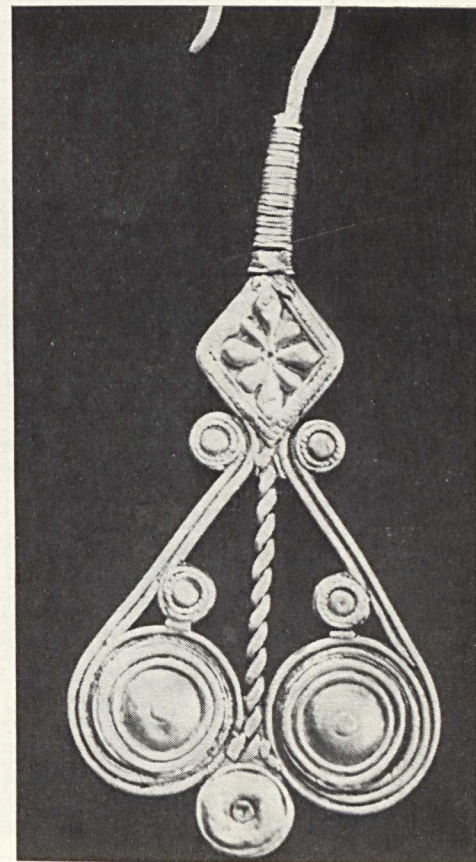
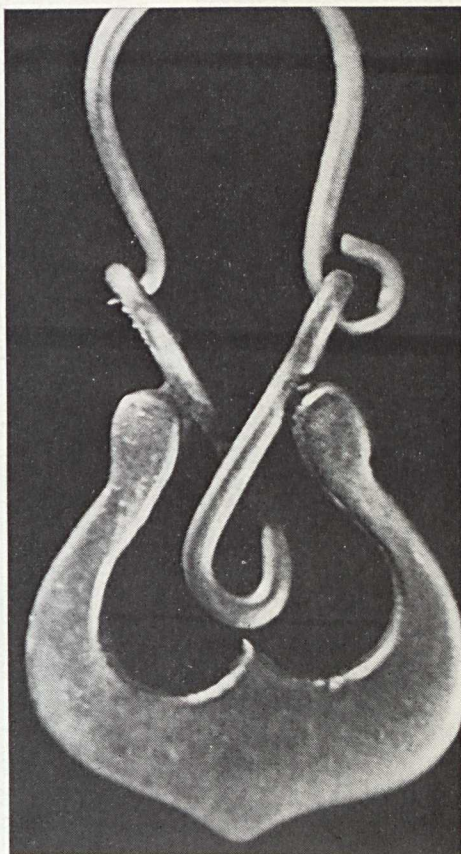
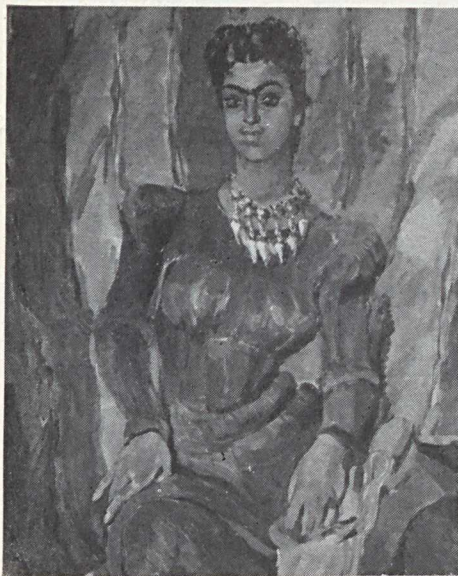
Юлия Козлова

искусствовед, Москва

Надо сохранять традиционную технологию в полном объеме.

Уже три столетия наша страна — единственная в Европе, где создаются предметы из серебра с черневыми узорами. Черневое искусство — это существующая и развивающаяся в настоящее время живая традиция древнерусской культуры, она связана с национальным укладом жизни и принадлежит к числу тех явлений, которые определяют неповторимость и своеобразие русского декоративно-прикладного искусства. Сохранение, по возможности, в полном объеме традиционных технологических приемов, ремесленных навыков, художественных принципов русского черневого серебра XVII и XVIII столетий — это проблема не только эстетическая, но, если угодно, и этическая, нравственная, имеющая отношение к патриотическому воспитанию, самосознанию нашего народа.

Мои беседы с некоторыми известными московскими художниками-ювелирами, в частности, с Р. Куликовым, В. Тихомировым, О. Карандашовой, И. Бешенцевой, Н. Гаттенбергер, Ф. Кузнецовым, Д. Поповым, Н. Елфимовым и др., позволяют сделать не очень утешительный вывод о том, что современные художники-ювелиры практически не создают уникальных выставочных украшений с чернью, не имеют желания этим заниматься и не могут, поскольку не владеют в совершенстве этой технологией. Особенность черневого дела



как уникального вида ремесла — в передаче навыков, приемов работы, профессиональных секретов «из рук в руки», то есть непосредственно от одного мастера к другому. Так, например, невозможно сварить чернь, руководствуясь лишь рецептами, опубликованными в книгах по технологии обработки драгоценных металлов, так как в них никогда не фиксируются «мелочи», нюансы, без знания которых нельзя получить хороший сплав. Ситуация поэтому складывается таким образом, что судьбы уникального русского черневого искусства связаны с промышленным предприятием, с заводом «Северная чернь». Но положение на заводе обстоит, на мой взгляд, не лучшим образом. С 1983 года лежат нереализованные кольца и серьги, но Министерство приборостроения, в ведении которого находится «Северная чернь», постоянно увеличивает заводу плановые задания. Большой процент в продукции завода занимают ювелирные украшения: кулоны, кольца, серьги, броши, браслеты, среди них преобладают небольшие по размеру серьги, кольца молодежных моделей. На них нельзя разместить сложный черневой рисунок; орнаментация, декор постоянно упрощаются, геометризуются и утрачивают интересный ритмический строй, графическую утонченность, свойственные данному виду ювелирного дела. На кулонах часто изображены, причем достаточно схематично, знаки зодиака или инициалы, чернь ис-

пользуется нередко для заполнения фона, на котором упрощенный серебряный узор выделяется не очень эффектно и выразительно, а для традиционного черневого орнамента с красивыми линиями, штрихами, сложной гравировкой, резьбой, позолотой нет места. Упрощение технологии привело к тому, что из большинства изделий ушла позолота, кстати, почти не влияющая на их стоимость, но придающая изделиям нарядность и декоративность.

В результате сложившейся практики многие традиционные технологические приемы чернения на заводе не используются и есть опасность, что окажутся безвозвратно потерянными; знаменитая русская чернь может стать чем-то вроде «верескового меда». Еще в прошлом столетии проявилось неблагоприятное воздействие промышленного способа производства на уникальные ремесла, и сейчас необходимо поставить вопрос о таких формах организации труда, производственного процесса и способах сочетания механизации и ручного труда, без которых в черневом серебре не обойтись.

Алена Романова

художник, Москва

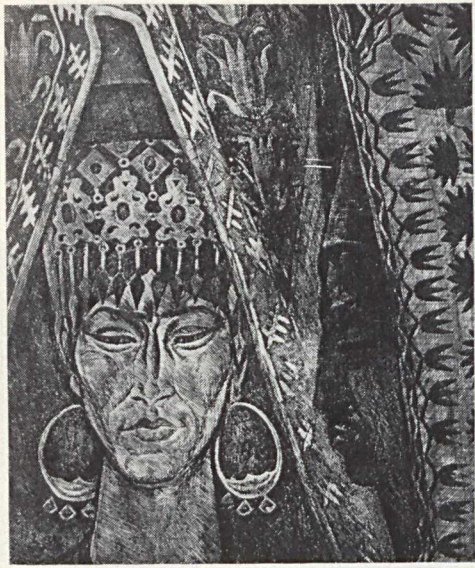
Создание уникальных вещей имеет свою особую традицию.

Я работаю в технике, которая является как бы прерогативой фабрики «Ростовская

финифть». Долгое время мне было интересно варьировать цветочную роспись, пейзаж, портрет — присущие росписям этой же фабрики. И хотя мои работы отличаются по росписи от изделий, тем не менее есть и общее — в ассортименте изделий, в изображении цветов и портретов, и мне хотелось изменить характер росписи. Работой, которая названа «Музей», я как бы для себя подвела итог и перешла к новой теме росписи. Новые работы практически только техникой напоминают современные работы «Ростовской финифти».

Но тем не менее я думаю, что и эти работы остаются в мировой исторической традиции и в русской традиции в частности. В технике финифти всегда делались уникальные высокохудожественные вещи, делались авторские повторы и массовка. И в этом смысле мои творческие работы внутренне связаны с традицией уникальной финифтяной вещи: в них больше свободы в выборе ассортимента, тем, сюжета, сложнее техническое исполнение: в композиции росписи включается металлическая основа вещи...

Мне кажется, что не художники должны ориентироваться на направление работы художественной промышленности, не этим определяется их традиционность. Напротив, художественное производство должно быть заинтересовано в опыте художников, изучающих и развивающих традицию.



Р. Ахмедов
Женщина из
Сурхадарьи
Л. Бежбеук-Меликян
Портрет Зулейки
в красном
Ч. Амангельдыев
Туркменка

Изделия армянских
мастеров (личная
коллекция
мастера-ювелира
А. Берберяна)
Р. Смирнова,
А. Голиков
Кулон и браслет
«Сказка»

На стр. 29
Ч. Амангельдыев
Туркменка

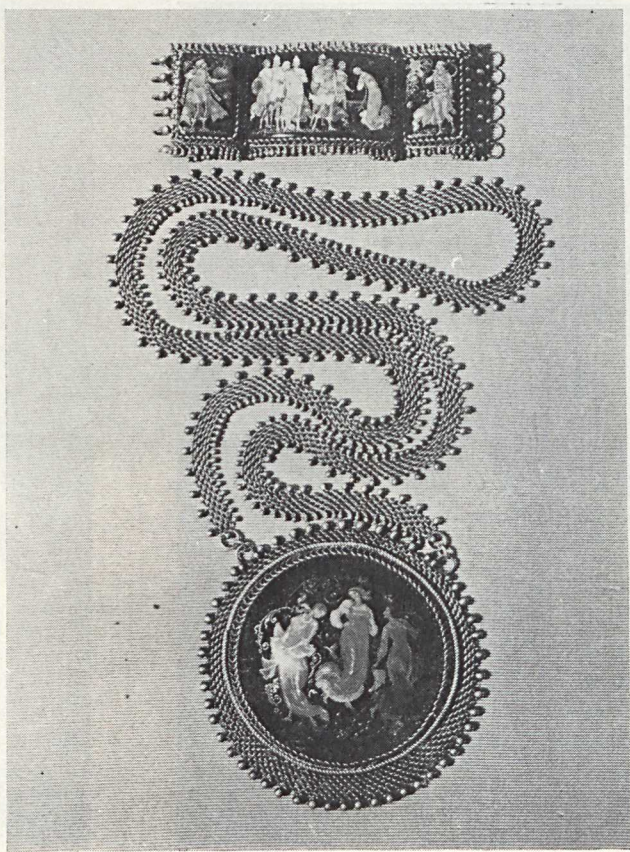
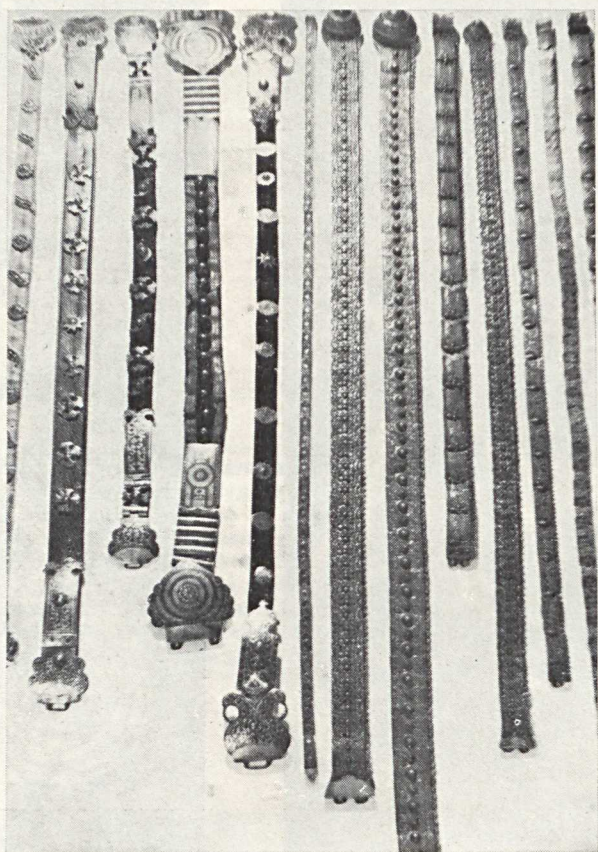
А. Жмуйзинвичус
Портрет поэтессы
Саломеи Нерис

Р. Ахмедов
Девушка из
Сурхадарьи

Неизвестный мастер
Браслет
Казахстан

А. Хаунов
Лоток. Ростовская
финифть

Б. Михайленко
Кулон-ароматница.
Ростовская финифть



Виталий Иванов

художник, Таджикская ССР

Возрождение мифов, связанных с ювелирными изделиями,—серьезная и нужная работа.

Работа по возрождению традиционного ювелирного искусства таджиков, которая уже в течение десятилетия ведется в республике, имела несколько направлений. Первое сводилось к уточнению ассортимента изделий, его особенностей, связанных с географическим регионом, с возрастной принадлежностью, социальным статусом. Второе направление работы — изыскательская деятельность по возрождению ремесленных секретов. По фрагментам вещей, по сбивчивым воспоминаниям старых мастеров, их родных необходимо было реконструировать процесс работы при той или иной технологии. Орудия и приспособления для работы старых мастеров, которые удается найти, иногда также дают возможность разгадать многие технические приемы. Даже воспоминания о позах, в которой работал мастер, могут многое подсказать для расшивки технологии.

Третье направление связано с выявлением характера и логики форм, цвета, их соотношений. Надо было пересмотреть имеющиеся в музеях, частных коллекциях старые вещи, чтобы почувствовать границы и возможности импровизации в пределах канона. Помимо чисто художествен-

ного эффекта важно было выявить семантику традиционных изделий, отдельных форм, многочисленных орнаментов. Без знания их содержательных значений всякое отклонение от оригинала, каждая авторская импровизация могла привести к искажению смысла благопожелания, а следовательно, и к нарушению декоративной логики изделия. Мне не раз приходится наблюдать, как художники, не знающие старых смыслов, которыми наделялись в ювелирном искусстве и материал и форма изделия, число элементов в одной вещи, их композиционное построение, цветовое решение — представляли на художественные советы, выставки такие изделия, художественная неорганичность которых была очевидна, но объяснить ее было непросто. Все недостатки становились понятны только тогда, когда вещь прочитывалась с точки зрения семантики.

Я убежден, что художественная сторона и семантика изделий в традиционном ювелирном искусстве настолько взаимосвязаны, что возродить традицию можно, только сохраняя это единство. Историческая традиция возрождается первым делом для представителей конкретного народа, для которого в той или иной мере это единство исполнено смыслов исторических, культурных, эстетических.

Возрождение мифов, связанных с ювелирными изделиями,—деятельность столь же серьезная и важная, как и ремеслен-

ная сторона возрождения традиции, ибо мифы эти и есть культурный смысл традиции.

Шайзада Тохтабаева

искусствовед, Казахстан

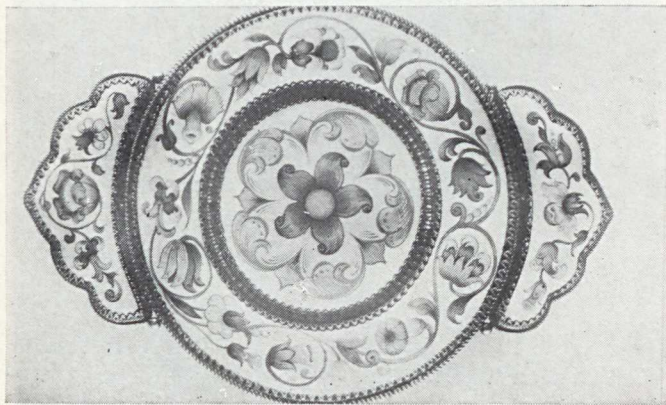
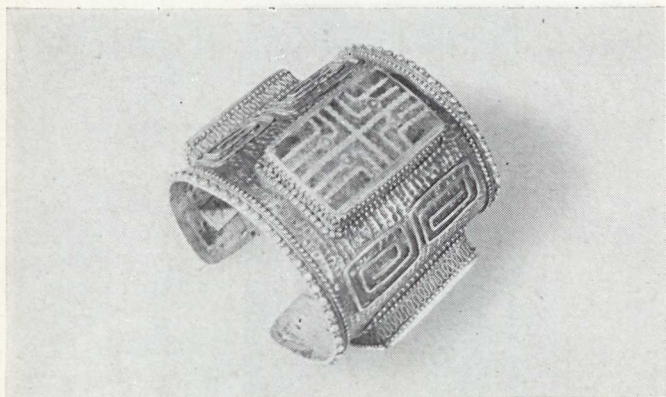
Сохранение исторических поэтических образов — органичная для традиционного ювелирного искусства задача.

Семантика народных символов в данное время привлекает особое внимание исследователей. Для реставрации забытых смыслов привлекаются этнографические, археологические и фольклорные данные.

Казахское ювелирное изделие, его форма — целиком и в деталях, материал и орнамент — буквально насыщены смыслами. Их роль так значительна, что снятие всех без исключения украшений при жизни означало символическую смерть.

Сложносоставной функцией обладал материал: камни, серебро и натуралки. Вставки из камней, именуемые «коз» (глаз), осмысливались как всевидящее стерегущее око. Сердолик, бирюза, коралл, жемчуг, перламутр и другие камни издавна в представлении народов Востока обладали всевозможными магическими и лечебными свойствами.

Прямую охранную функцию, помимо эстетической, выполняют серебряные амулеты типа «тумарша», «колыкша», «бой тумар», внутрь которых помещались



написанное на бумаге благопожелание и натуральной — перья филина, пучки овечьей и верблюжьей шерсти, финиковые косточки и т. д. Древнейшим оберегом являются серьги, носят их с самого раннего возраста и до смерти. Общеизвестна вера в магическую и очистительную силу колец, перстней. Охранную функцию несли также застёжки для камзола в форме фантастического грифона, мотив которого восходит к сакскому периоду. К разряду магических изделий было принято относить и девичью назатыльную брошь, символично охраняющую девственную чистоту. Обязательным украшением-оберегом являлись также накосники: волосы одушевлялись, считалось, что в них обитает часть души. С возрастом накосники все более и более упрощаются по форме и в конце концов заменяются просто ключами или камнями. Вплоть до современного времени в быту у казахов прослеживается культ умерших близких, особенно деда, отца. Чаще всего памятниками культовых вещей являются мужской пояс, оружие, украшения, которые берегут и верят в его благотворную и охранную силу.

Магия с различными добропожеланиями связывалась не только с вещами, но также и с декором изделий. Так, например, распространенным узором в гравированных, черневых изделиях являются изображения рогов барана, с ними связывается понятие богатства, приумножения скота.

Магико-религиозное значение украшений, проявляемое через форму, материал и орнамент, сводилось к трем функциям: охранной, множительной, благопожелательной.

Магико-религиозное содержание ювелирных украшений обрело со временем характер поэтических образов, культурных знаков, и для ювелирного искусства сохранение и поддержание их — благодатная и органичная для данного вида искусства задача.

Альмира Янбухтина

искусствовед, Башкирия

Есть потребность в традиционных украшениях, но нет мастеров, способных продолжить традиционное производство.

В связи с сегодняшним разговором я вспоминаю выставку «Башкирский костюм. Традиции и современность», прошедшую в конце прошлого года в г. Уфе. В экспозиции был представлен национальный костюм во всем его многообразии: от исторического, этнографического, своеобразно сложившегося в различных регионах, до современного практического и бытового, сценического и эстрадного, выставочного и уникального, созданного по народным мотивам художниками-модельерами в 1980-е годы.

От самой макушки шапочки до краев

пол длинного халата (жилян) старый костюм был убран предметами ювелирного искусства.

Теперь искусство ювелиров в прошлом. Нет ни специализированных предприятий, ни мастерских, ни отдельных мастеров, изготавливающих традиционные украшения.

Однако если ремесло и искусство ювелирного дела исчезли, то упорно живет в памяти народа представление о нем. И, как свидетельствуют современный раздел выставки, а также наблюдения в самой жизни, представление уже большей частью приблизительное, а то даже искаженное, поскольку традиционная культура в этой области прервана, разорвана. Об этом говорят и стихийные, неубедительные попытки создания бутафорских украшений в сценическом костюме, случайные вещи «нечто под восток» — в эстрадных нарядах. Практически в разделе современного костюма ювелирного искусства нет. Тревожно воспринимается утрата не только самого ремесла, но вместе с ним и утрата художественного, духовного опыта в этой традиционной области национальной культуры. В свою очередь это неизбежно грозит безвкусицей и увлечением псевдонациональными экспериментами.

Но наряду с этим есть и противоположная тенденция: по мере того как ремесло уходит, в сознании народа все сильнее возрастает как эстетическая, так и материальная ценность традиционных ук-

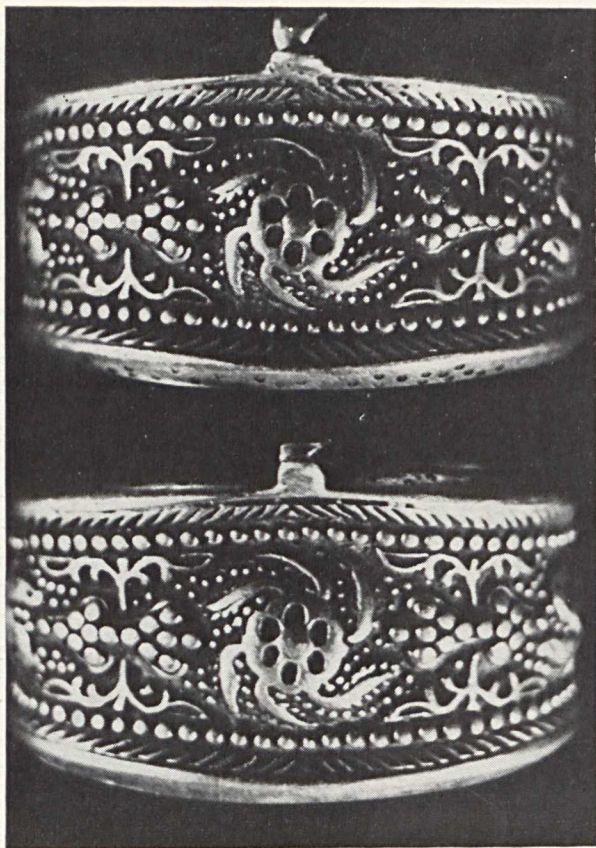


Д. Байрамов
Сабоир Эдже

А. Коцка
Гуцулка

А. Хаджиев
Бахар

Браслеты.
Неизвестный
мастер.
Кубачи
Косники.
Неизвестный мастер.
Башкирия



На стр. 31
М. Асламазян
Я и Еран в заркале

С. Агаджаман
Портрет матери
Ф. Богородский
Марийка

Ш. Дайирбеков
Перстни. Киргизия

Нагрудное украшение.
Неизвестный мастер.
Казахстан

рашений. Например, артисты предпочитают иметь для выступлений и концертов свои старинные национальные украшения. Или другой пример. Если раньше, лет 15—20 назад во время экспедиционных полевых работ можно было убедить хозяйку продать то или иное украшение для музея, то теперь это исключение. Их берегут как семейную реликвию, сами бережно реставрируют, восстанавливают утраченные детали. Особенно знают цену этим вещам участники сельских самодеятельных коллективов, фольклорных ансамблей. То есть потребность в этих вещах есть и имеет тенденцию к расширению. Становятся необходимы эти украшения среди сельского населения, особенно с тех пор как стали активно возрождаться традиционные национальные праздники «Сабантуй», свадебные обряды и др.

Если побывать в отдаленных башкирских деревнях и селах, например в Предуралье, то нельзя не запомнить руки пожилых женщин — темные, натруженные, заглубившие, с широкими серебряными браслетами на обоих запястьях. Этот мотив замечательно живет в холстах художника Ахмата Лутфуллина. Браслеты, видимо, снимают редко, и, может быть, потому они стали как бы естественной органической частью облика. Иногда это старинные браслеты, уже с полустертым узором. Но есть и современной работы с традиционным гравированным узором, не-

сколько, правда, упрощенным. Они сделаны из переплавленных монет. В композицию узора введен год исполнения, иногда имя хозяйки, которой предназначен браслет. Их кто-то мастерит. Как правило, не назовут его имени, не укажут, где он живет. По-своему оберегают его, единственного.

А в городе? Можно заметить, что среди городской молодежи, особенно причастной к художественным, гуманитарным профессиям, явно отдают предпочтение национальным украшениям. На всех социальных уровнях современного населения республики существуют свое отношение и своя потребность к традиционным украшениям. Удовлетворить же эти потребности некому. И об этом стоит серьезно подумать.

Манабда Магомедова

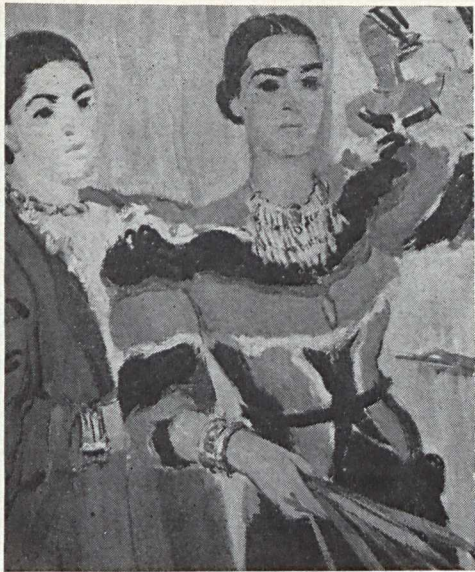
художник, Дагестан

Ювелирное изделие должно быть уникальным — об этом говорит опыт мастеров всех школ и всех народов.

Я помню, как на одном обсуждении подверглась критике народная традиция в современном ювелирном искусстве. Думаю, что такие взгляды имеют свои корни. В 30—40-е годы ювелирное искусство было непопулярно. В 60-е годы началась мода на традиционные ювелирные изделия, которая быстро прошла и оставила

мастеров в недоумении — что же дальше? Желание актуализировать этот вид искусства вынуждает ювелиров искать решения в смежных видах прикладного и даже изобразительного искусства. И думается, что в этой ситуации особенно важно было бы вернуться к историческим традициям народных ювелиров, надо учиться у старых мастеров. Приведу только один аргумент: каждое произведение старых мастеров было уникальным. Изделия современных ювелиров отнюдь не всегда обладают этим качеством. К сожалению, даже в таком традиционном промысле, как Кубачи, работа ювелиров строится по тиражному принципу, авторские вещи невыгодны мастерам. Что касается меня, то мои технические поиски и находки всегда опираются на традиции народных мастеров. Я никогда не воспроизвожу канонические изделия, но все, что я делаю, имеет в основе опыт старых мастеров.

Что касается функции оберега, старой семантики ювелирных форм — я об этом не думаю. Сегодня интерес к таким вещам ощущается, но меня это не коснулось. Мне важнее собственно художественный эффект вещи. Что касается материала, то в народных школах круг его очень ограничен. Мне нравится широта использования материалов в европейской традиции. И, думается, сегодня было бы бессмысленно ставить себе искусственные ограничения в угоду узко понятой традиции.



Алиса Олейник

искусствовед, Киев

Особый способ включения народных ювелирных изделий в костюм — тоже традиция.

Принято говорить об органической взаимосвязи народного костюма и традиционных ювелирных украшений. Все исследователи констатируют наличие этой связи и усматривают ее, как правило, в гармонии цвета, фактур, в цельности семантических смыслов, эстетических представлений и, наконец, единства конечной цели — формировании идеального образа. Все эти связи между народным костюмом и традиционными ювелирными украшениями безусловно присутствуют. Но моя цель как раз прямо противоположная — обратить внимание на самостоятельность ювелирных изделий. Традиционные ювелирные изделия всех народов подчиняются общему для народного костюма принципу — многослойности. И в этом смысле металл и камни составляют самостоятельный верхний слой одежды, он, так же как другие слои, может заменяться, тогда как следующие слои сохраняются, и, наоборот, он сохраняется при смене других компонентов костюма. Эта самостоятельность ювелирного слоя традиционного народного костюма и является основой его жизнеспособности. Совсем недавно мы были свидетелями того, как буквально слой ста-

рых традиционных ювелирных изделий покрывал модные платья. Потом народные ювелирные изделия как бы остались вне моды, но мода сохранила этот принцип ношения декоративных украшений. Стали популярны целые наборы разноплетенных цепочек и подвесок, но прошло еще время, и теперь особый слой костюма создается с помощью бижутерии, поясов, шарфов и галстуков, а впереди, судя по всему — вновь мода на слой металла и камней. Традиционные ювелирные изделия вновь ушли в ларцы и шкатулки, но принцип их ношения ощущается в современном костюме, и хотя это не самая яркая, но безусловно одна из реальных форм жизни традиции.

Асмик Сосоян

искусствовед, Армения

Проблемы сиюминутной жизни традиции каждый раз встают заново — их нельзя решить раз и навсегда.

Армянское ювелирное искусство сохранило в течение многих веков свой единый национальный стиль, свои древние традиции.

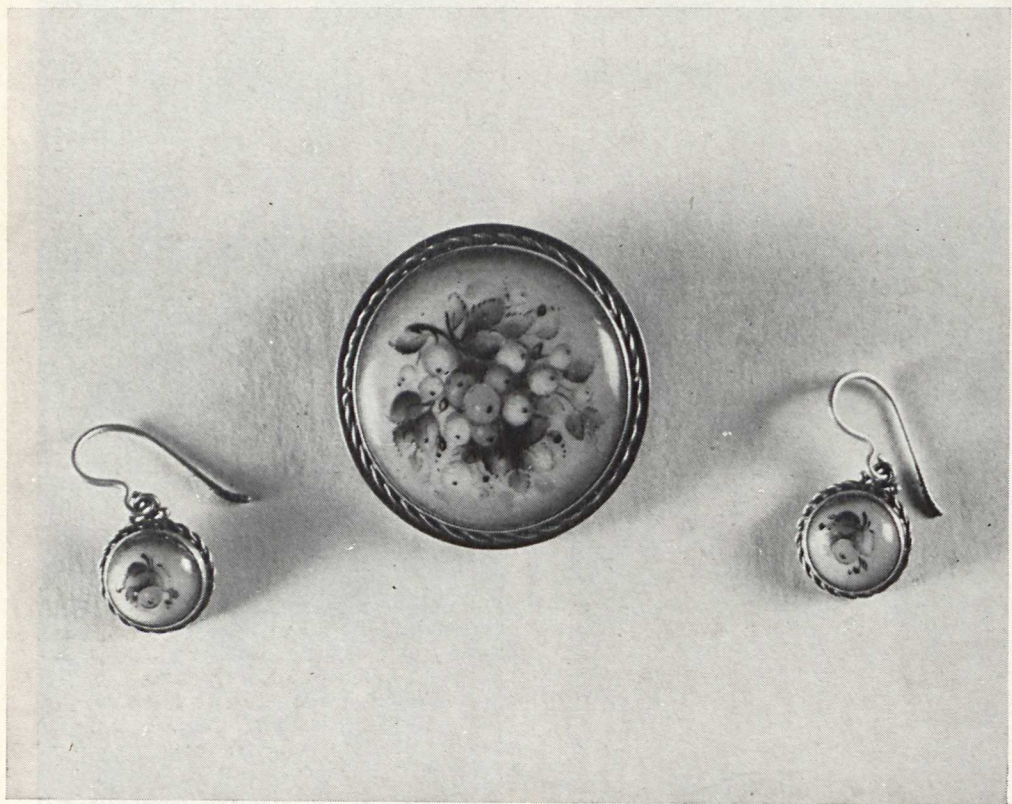
В начале XX столетия лучшие ванские ювелиры перебрались в Восточную Армению, принеся с собой высокую культуру художественной обработки металлов. Обосновавшись в Ереване, они создали здесь новый центр ремесла. Так возникла юве-

лирная артель «Ван», объединившая вокруг себя многих опытных серебряников, основной костяк которой составили представители известной ванской школы ювелирного искусства. В артели изготовлялись ручным способом и в национальных традициях женские украшения и различные предметы бытового назначения — шкатулки, сахарницы, табакерки, коньячные и винные наборы. Изделия украшались мелкой зернью, тонкой гравировкой, искусной чернью и позолотой.

Работы ювелиров В. Ацагорцяна, В. и Г. Дионесянов, А. Акопяна, Н. Куюмджяна отличаются высоким мастерством исполнения, творческим усвоением традиции, глубоким пониманием законов национального армянского орнамента.

Опыт мастеров этого поколения сыграл важную роль в деле воспитания и подготовки новых кадров, в деле сохранения преемственности, в передаче навыков мастерства целой плеяде ювелиров советского периода, успешно развивающих традиции различных ювелирных школ и направлений. Это Ж. Чулоян, А. Берберян, Г. Ацагорцян, А. Пилипосян, Г. Торосян, К. Норашхариан.

Современное ювелирное искусство живет и развивается в необычайно широком многообразии видов и направлений. Ювелирное искусство претерпело значительные изменения, пережив сложный процесс восстановления, самоутверждения. С каж-



дым годом растет число мастеров, занимающихся ювелирным делом.

В современном армянском ювелирном искусстве наметились две основные тенденции. Первая — характерное стремление ювелиров к выявлению своей творческой индивидуальности. В таком ключе работают молодые, но уже имеющие опыт работы Р. Телумян, А. Степанян, Р. Мелкумян, Р. Есаян. Большое значение придают художники этого направления материалу, его качеству, техническому экспериментаторству.

Вторая тенденция связана со стремлением к сохранению традиционных форм, мотивов и композиций, возвращением к истокам армянского ювелирного искусства. Это проявляется и в создании определенного типа вещей — серебряных поясов, национальных женских украшений, а также в старой технологии изготовления изделий, возрождении забытых приемов обработки серебра, таких как эмаль, чернение, гравировка. Э. Исканян, Р. Сарвазян, М. Мандалян, Д. Джрбашян — вот имена ювелиров, чьи работы, выполненные в технике филигрании, литья, эмали, привлекают нас прежде всего виртуозностью исполнения, умелым привлечением в композицию элементов национального, конечно же, при определенном творческом к ним подходе.

Особо следует отметить вклад мастеров-серебряников, приехавших из-за рубежа.

Они сумели изменить стилевую направленность, создали новый уровень работы с металлом, удачно ввели в серебро камень.

Некоторые же художники решили возродить античные источники, что в немалой степени способствует созданию предметов мелкой пластики.

Несмотря на все сказанное, ситуация сегодня складывается непросто: объединить художественную традицию и реальную практику — эту задачу нельзя решить раз навсегда, она встает каждый раз заново.

В состоянии ли мы сохранить дошедшее до нас из глубины веков культурное наследие и достойно передать его будущим поколениям, зависит от тех, кто сегодня принимает эстафету развития одного из прекрасных видов армянского прикладного искусства.

Татьяна Разина

искусствовед, Москва

Конкретная социальная адресованность изделия — плодотворная историческая традиция.

Мне кажется, бесполезно задуматься о социальном аспекте жизни традиции.

Из всех видов декоративного искусства ювелирное дело сильнее всего выражает свою социальную принадлежность. Это

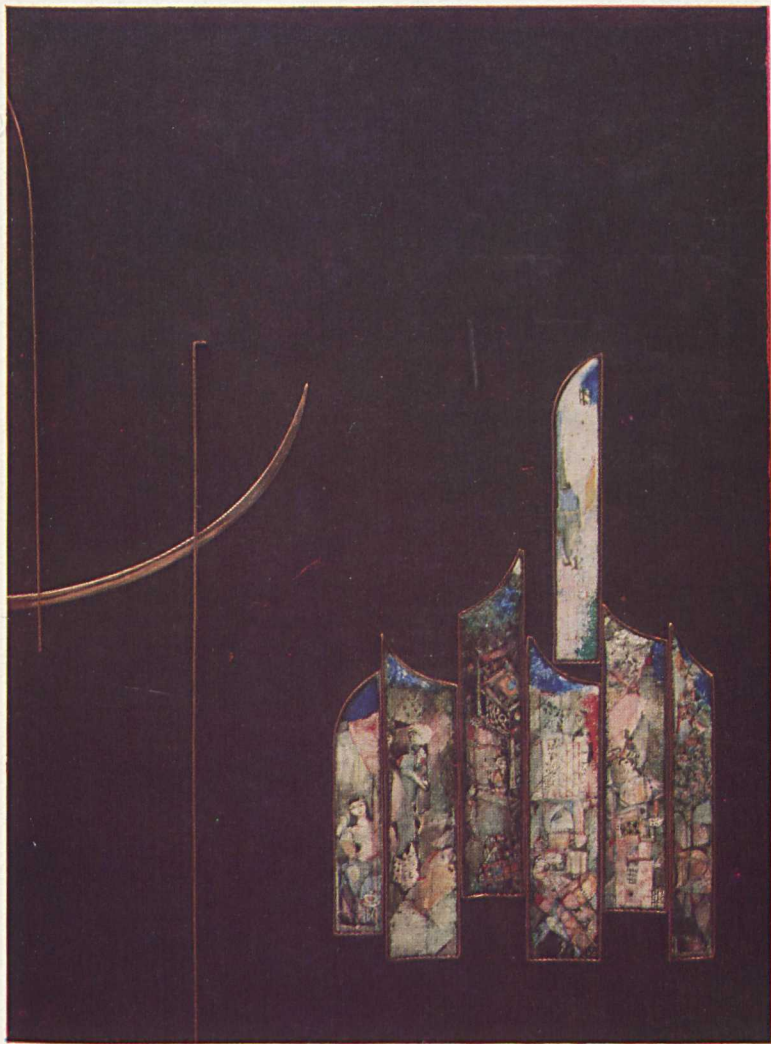
проявляется и в реальной стоимости изделий, и в том, что стиль самих изделий и характер их бытования связаны с жизнью и бытом тех или иных социальных групп, будь то придворная среда, купечество или село, с их правами и устоями, типом одежды, отношением к моде, вкусам. И здесь мы наблюдаем, что традиция по-разному живет в разном социальном контексте. В XVIII веке в столице работают иностранные ювелиры, привозные драгоценности из Европы украшают модный костюм. При этом множество прекрасных работ ювелиров предшествующих десятилетий исчезло в результате переделки в соответствии с модой.

В городской и купеческой среде умели ценить реальную стоимость вещей, и здесь была устойчивей передача ювелирных украшений новым поколениям. Провинциальный портрет XIX века прекрасно демонстрирует нам «вхождение» наследственных ювелирных украшений в модный костюм вместе с традиционными головными уборами, шальями на плечах.

В работах городских ювелиров формируются свои традиции мастерства, культивируются не столько драгоценные материалы, сколько декоративные приемы. Не случайно именно в этой среде получают распространение тульские алмазы граненой стали, тонкое литье из чугуна, медные серьги, оплетенные мелким жемчугом, множество дешевых украшений из серебра с цветным стеклом. В демократической городской среде мода функционирует с оглядкой на традицию, отражая вкусы широкой массы людей. Потребности этих социальных групп вызывают к жизни такие промыслы, как Красносельский на Волге. Сам факт существования и широкого развития этого народного промысла, где производились дешевые серьги, брошки, перстни, десятками пудов расходившиеся по всей России, свидетельствует о вполне определенной социальной принадлежности искусства. Такие изделия носили не только в селах, но и в городах. Промысел учитывал вкусы и вырабатывал «групповой ассортимент»: цыганские серьги-калачи, азиатские изделия, купеческие брошки, девичьи сережки и т. п. Вся масса этих украшений обладала своеобразным характером, даже своей образностью они — результат творчества мастеров, работающих не индивидуально, а в промысле. Создатель изделий был сродни их потребителю, вкус которого он и удовлетворял.

Очевидно, что и сегодня традиция не может развиваться вне конкретного социально-общественного контекста. Это относится к любому виду искусства, и об этом следует чаще задумываться, особенно ювелирам. Думается, что современные трудности развития народных традиций ювелирного искусства во многом кроются в недооценке этого фактора. Примером того, как важно точно адресовать свои изделия, может стать успех завода «Красная Пресня» Ивановской области, что у Плеса на Волге. Это современное производство выросло из небольшой артели. Шесть его художников создают образцы недорогих украшений из недорогих металлов с цветным стеклом. Явление это, по сути своей замечательное, возникло не само по себе и не сразу, расценивать его можно как результат сформировавшейся художественной традиции. Сыграли свою роль самые разные факторы — и традиции близлежащего Красносельского ювелирного промысла, и то, что цветное стекло изготавливается здесь, у себя. Эстетическое освоение этого материала играет большую роль в художественной выразительности по-своему нарядных, праздничных украшений «Красной Пресни». Постепенно накапливался опыт коллектива молодых художников, и сегодня изделия «Красной Пресни» узнаются, у них прочный потребительский спрос. Работы художников находят признание у специалистов и обращают на себя внимание зарубежных фирм, занятых производством аналогичных изделий. Можно сказать, что искусство «Красной Пресни» демонстрирует нам пример живой, продуктивно развивающейся традиции социальной адресованности ювелирной продукции.

Материал подготовили
А. Сафарова и Е. Слипченко



На стр. 32
А. Васильев
Очень дорогая
гадалка

Ч. Амангельдыев
К свету

Образец
массовой продукции.
Ростовская финифть



А. Романова
Композиции «Город»,
«Мой музей»,
«Броши».
Роспись на эмали



Панорама как зрелище мира

Михаил Ямпольский

Человечество традиционно видит в живописи субстрат высокой духовности. Представления о художественной ценности полотна обычно связываются с его авторством. Особый культ авторского начала сложился в новое время, неожиданным образом породившее в широких масштабах явление совершенно противоположного свойства. Рядом с престижными полотнами индивидуальных мастеров получает широкую популярность особая зрелищная живопись с подчеркнуто стертým авторством. В этих живописных зрелищах зрителю является как бы сам мир, минуя преломляющую призму сознания художника. Роль последнего сводится лишь к иллюзионному воспроизведению реальности. Художник уподобляется камере-обскуре или зеркалу, его работа носит почти репродукционный, технический характер.

Становление этих живописных зрелищ тесно связано с открытием самоценности природы, расширением культурной ойкумены. XVIII век создал энциклопедию — плод уверенности в возможности представить универсум в книге. Почти одновременно возникают музей и кунсткамера (XVII век) — представительство мира в образцах и изображениях. В конце XVIII века возникает панорама — еще одна метонимическая модель мира, живопись «без авторства», еще одна форма, стирающая грани между художественным произведением, природой и театрализованным зрелищем. Ее возникновение отражает размывание этих граней в культурном сознании породившей ее эпохи.

В 1764 году британским посланником в Неаполе был назначен сэр Уильям Гамильтон (сегодня, увы, более известный как муж возлюбленной Нельсона Эммы Харт). Гамильтон был ценителем искусств, специалистом по античным вазам, богатым меценатом, чей дом очень быстро стал культурным центром международной колонии, жившей в Неаполе. У Гамильтона была одна причуда — необыкновенная страсть к вулканам. Он с риском для жизни провел на склонах Везувия и Этны множество дней. Отчеты о его вулканических наблюдениях печатались в публикациях Королевского научного общества. А в 1776 году он издал роскошную книгу о вулканах «Campti phlegraei» («Выжженные поля»), оформленную изысканными гуашами талантливого художника Пьетро Фабриса.

Гамильтон выстроил на склоне Везувия виллу «Анжелика», куда устремлялся, как только вулкан проявлял признаки активности. Везувий между тем баловал английского эксцентрика. Мощные извержения следовали одно за другим в 1767, 1779, 1794 годах (последнее — одно из самых сильных в истории). Интерес Гамильтона к вулканам носил не столько научный, сколько эстетический характер. Он испытывал чувство особого подъема от созерцания извержения как зрелища и стремился передать это чувство на страницах своих отчетов, заразить им художников, посещавших Неаполь. По его заказам Везувий изображали не только Пьетро Фабрис, но и Райт из Дерби, Янг Скот, Ричард Купер¹.

Книга Гамильтона насыщена описаниями извержений, поданными в эстетических категориях «прекрасного» и «возвышенного». Везувий и Этна систематически сравниваются с фейерверками и спектаклями, а несчастных жертв извержений, с поразительной безтактностью называемых «зрителями», английский лорд жалеет за то, что «они проявляли нечувствительность к красоте сцен, заботясь более о собственной безопасности»². Гамильтоновское отношение к природе как к зрелищу не было новинкой для конца

XVIII века. Новым был объект внимания — световые эффекты, контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности. Особое значение Гамильтон, а вслед за ним неаполитанская культурная элита придавали изменениям освещенности, постоянной трансформации пейзажа под воздействием вулканического огня.

Проповедь Гамильтона имела широкий резонанс. В 1771 году король и королева Неаполя с огромным кортежем предприняли восхождение на Везувий, чтобы любоваться зрелищем извержения. На листе Фабриса рядом с монархами виден вездесущий Гамильтон. С 70-х годов XVIII века восхождение на Везувий и любование извержениями входят в туристический ритуал.

6 марта 1787 года Гете поднялся на вулкан вместе с художником Вильгельмом Тишбейном. Не приобщенный к новому эстетическому культу, Гете так передает свои ощущения: «Тишбейн сегодня отправился вместе со мной на Везувий. Художнику, постоянно имеющему дело с прекрасными формами человека или животного, более того, благодаря своему разуму и вкусу умеющему очеловечить бесформенное, как, например, скалы или пейзаж, такое страшное нагромождение бесформенности, каковая вечно сама себя пожирает и воюет со всяким чувством прекрасного, должно показаться омерзительным»³. Гете ошибался. Тишбейн, долгое время живший в Италии, хорошо знавший Гамильтона (а позднее работавший над изданием его коллекции античных vaz), оставил восторженное описание извержения как «спектакля», с детальной и упоенной фиксацией игры световых эффектов⁴. К концу XVIII века сравнение Везувия с театром и фейерверком становится общим местом.

Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы. Любой пейзаж может быть представлен в виде живописи, с некоторой натяжкой тут можно абстрагировать-

ся от временного фактора и смены освещения. Иное дело вулкан, чья «эстетика» связана с изменениями в освещении и облике, не передаваемыми в статичной картинке. Временной фактор поэтому непременно вводится в его описание, а живописные коды восприятия заменяются театральными (с подразумеваемым членением на различные фазы «действия»).

Характерно в этом контексте замечание Жермены де Сталь: «...днем пламя Везувия закрыто дымным облаком, и лава, пылающая ночью, при свете солнца кажется темной. Эта метаморфоза просто восхитительна: каждый вечер вновь испытываешь чувство изумления, но оно, конечно, притупилось бы, если бы картина оставалась неизменной»⁵. Александр фон Гумбольдт, особенно чуткий к диалектике изменчивого и неизменного в природе (изучавшейся им с точки зрения так называемой «физиогномики» ландшафта), видит в Везувии модель природных метаморфоз: «Очень важно время от времени фиксировать состояние Везувия: неизменность в нем проступает сквозь изменчивые проявления природы»⁶. Вулкан становится метафорой всяческих изменений. Показательно, что когда Джон Кутсу было нужно описать трансформацию Ламии, он изображает метаморфозу своей героини через метафору извержения вулкана:

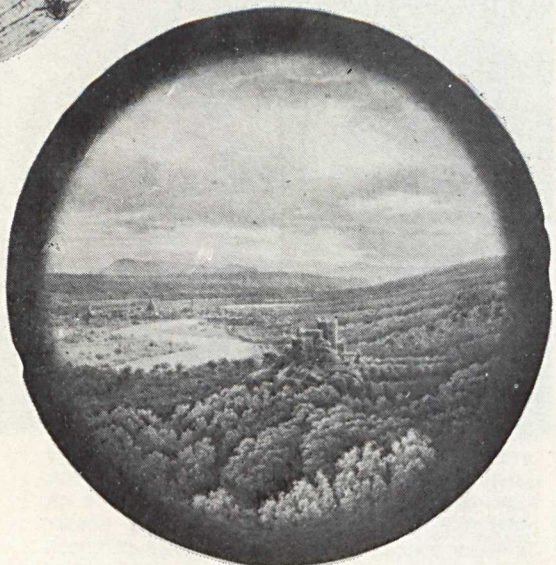
*Изогнутое тело запылало
Окраской огненной, зловеще-алой;
Орнамент приотливый скрылся*

вдруг —

*Так лава затопляет пестрый луг;
Исчез узор серебряно-лагунный,
Померкли звезды и затмили луны;
Погас наряд диковинно-цветной
И пепельной застлался пеленой⁷.*

(Перевод С. Сухарева)

В итоге весь Неаполь становится своего рода световым зрелищем, фокусирующим в себе магический эффект трансформаций. Одна из путешественниц госпожа Виге-Лебрен выражает это представление с четкостью формулы: «С моей точки зрения, — пишет она, — Неаполь следует рассматри-



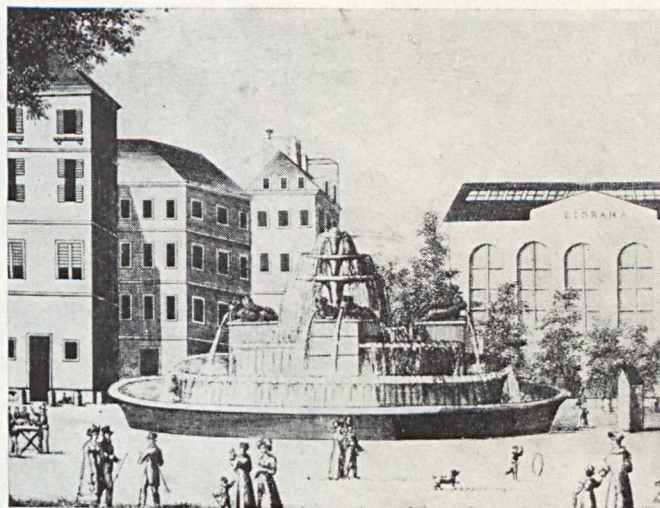
На стр. 35
Домашний эйдофизикон — сочетание диорамы и панорамы. Конец XVIII — начало XIX в.

Первая панорама Дагерра. На улице Сансон в Париже. 1822. На заднем плане — купол панорамы полковника Ланглю



На стр. 34
Карл Фридрих Шинкель. Панорама Палермо. 1808. Пояснительная гравюра на меди к панораме Шинкеля-Гропюса

Карл Фридрих Шинкель
Дрезден издалека. 1803. Круговая форма имитирует вид в подзорной трубе и символизирует целостность мироздания



вать как чарующий волшебный фонарь»⁸. Эдвард Бульвер-Литтон, вулгаризировавший в своем романе «Последние дни Помпеи» (1834) неаполитанский культурный миф, переносит это суждение на Помпеи, погребенные на склоне Везувия: «Помпеи были миниатюрой цивилизации той эпохи <...>, моделью всей империи. Это была игрушка, забава, театральная ящик (show-box), которым развлекались боги, устраивая здесь представления величайшей монархии мира...»⁹.

Бульвер-литтоновский «театральный ящик» был действительно построен в Неаполе, он находился в доме того же Уильяма Гамильтона. На своей вилле Гамильтон устроил круговой балкон, открывавший широчайший вид на Неаполь. Все стены этого балкона были покрыты зеркалами, так что посетителям казалось, будто природа охватывает их со всех сторон. Рассматривание природы в зеркало, как бы превращавшее естественный вид в художественный текст, было ритуализировано в сороковые годы XVIII века модой на так называемые «зеркала Клода». Путешественники возили с собой эти овальные зеркала с затемненной амальгамой, чтобы любоваться обрамленной природой, как живописным пейзажем. В зеркалах на вилле Гамильтона главным зерном зрелища был свет Везувия. К тому же рамы тут не было вовсе. Весь кругозор был сплошным живописным театром. По просьбе друзей, Гамильтон решил перевести вид с зеркала на бумагу, как бы увековечив бесконечно трансформирующийся спектакль своего зеркального театра. Изготовление «слепка» с зеркала было заказано пейзажисту Тито Луфieri. Так в доме Уильяма Гамильтона возникла первая панорама¹⁰ — зрелище, которому предстояла короткая, но бурная жизнь.

Панорама Луфieri имитировала бесконечную развертку природного пейзажа, так как не имела рамы. Ее необыкновенно вытянутый формат снимал традиционную границу холста и аннулировал единую точку схода перспективы. Ее изображение не было предназначено для единовременного созерцания, но программиро-

вало последовательное, растянутое во времени «сканирование» взглядом, вводящее в зрелище временной фактор. Но она была лишена существеннейшего элемента породившего ее зрелища — световой трансформации.

Одновременно ряд художников упорно работал над воспроизведением световых эффектов на холсте, ставя перед собой принципиально невыполнимую задачу передачи смены этих эффектов. Джозеф Райт из Дерби, приобщенный Гамильтоном к культу вулканов, саму работу над картиной «Везувий» строил на последовательном ряде изменений первоначального изображения, изменений, аналогичных природным световым трансформациям. Вот его отчет об этой работе: «Затем я осветил почву, по которой вот-вот пойдет лава, осветил очень сильно, поджег растительность и поднял свежий дым, в тех или иных местах проходящий над лавой <...> Я также увеличил количество и интенсивность сияния того дыма, что восходит от верхнего слоя лавы, так, что центр картины стал более освещенным и общий эффект возрос. Я добавил также раздвоенное освещение, всегда сопровождающее темный дым...»¹¹ и т. д.

Райт из Дерби старательно имитирует световые эффекты с помощью широкого арсенала живописных средств. Но уже в конце XVIII века англичанину Роберту Баркеру приходит в голову подвергнуть живописное полотно непосредственному воздействию светового луча. 19 июня 1787 года он берет патент на панораму, а в 1792 году на Лестер Сквер в Лондоне открывается новое зрелище Баркера. В специально оборудованной ротонде был выставлен круговой холст диаметром 17 и высотой 7 метров: «Английский флот на рейде между Портсмутом и островом Уайт». Сверху и снизу края холста были скрыты серой тканью, так что «остраняющее» действие рамы было здесь элиминировано, как и в пейзаже Луфieri. Но самым существенным изобретением Баркера было введение верхнего освещения, организованного таким образом, что «живопись окрашивалась в различные оттен-

ки, в зависимости от часа и погоды»¹². Панорама Баркера снимала традиционное для живописи равенство холста самому себе. Изменение облика холста под воздействием меняющегося освещения в панораме не рассматривалось как дефект, от которого следовало абстрагироваться, но как фундаментальный элемент художественной системы. В панораму был введен мотив пожара (горел флагманский корабль).

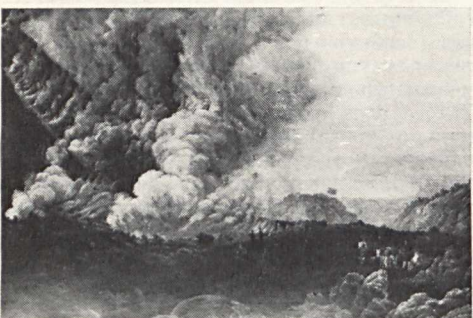
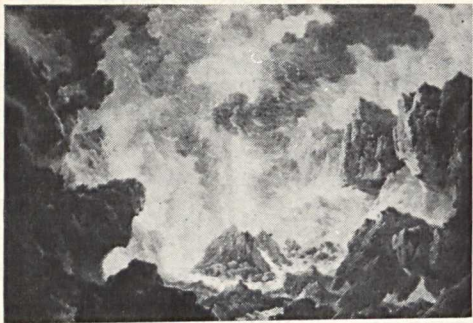
Более того, определенные виды были рассчитаны на восприятие в определенное время дня. Так, например, панораму Рио де Жанейро, написанную Мерелем и Лангероком, рекомендовалось осматривать вечером в часы заката, так чтобы свет в картине соответствовал естественному освещению и черпал из него свои эффекты.

Панораме оказались наиболее привержены художники, работавшие над световыми проблемами в живописи, — Тернер в Англии работал над первыми панорамами Баркера. В Магдебурге панораму открыл художник садовых декораций Брайзиг, который занимался вопросами экспозиции картин в парковых аллеях, а потому вынужден был учитывать игру естественных света и тени на холсте¹³. Во Францию панораму завез ученик Бенджамена Уэста, а в будущем изобретатель парохода Роберт Фултон.

Главные сюжеты панорам — виды городов (особенно в момент восхода или заката), а также морские сражения с непременным пожаром, отражающимся в воде. Такого рода сюжеты обеспечивали максимально ясный круговой обзор. Морские пейзажи к тому же в значительной мере упрощали перспективные построения на холсте и были удобны для решения одной из главных живописных проблем — передачи на сферическом холсте прямых линий.

Вскоре круговые изображения панорам широко вошли в моду и стали распространяться в небольших «анаморфических» копиях, где в круге предстал весь обзор горизонта. Такие панорамические круги метафорически выражали идею «крута земного» — orbis terrarum, а их осмотр почти приравнивался к кругосветному путешествию. Панорама стала заявлять о себе как о зрелище мира. Один из ведущих английских мастеров панорам Джон Барфорд так рекламировал новое зрелище: «Все здесь сокращено; горы и море, классическая долина, античный город переносятся к нам на крыльях ветра. Менее чем в 100 метрах от остановки экипажей мы можем восхищаться извержением Везувия. Или же Константинополь с его увенчанными турбанами бородачками как будто волшебной рукой перенесен прямо к торговой улице христианского города. Швейцарию с ее ландшафтами, окрашенными заходящим солнцем, ее ледяными и грозными вершинами <...> можно посетить в одном из уголков Лондона. Помпеи хранят свой двухтысячелетний сон в уличной сумятице Стренда»¹⁴. Характерно, что эта туристическая конденсация эпох и культур берется Барфордом в «неаполитанскую» рамку — между Везувием и Помпеями.

Мысль о том, что панорама может представлять собой за весь мир, воплотилась в целой серии панорам-глобусов, так называемых «георам». В 1823 году Деланглар сетовал в одной из парижских газет на невозможность одновременно охватить взглядом весь глобус (идея сверхкругозора, взгляда с птичьего полета неожиданно выдвигается в 20-е годы в разряд первостепенных проблем) и предложил перенести географическую карту с внешней на внутреннюю поверхность шара¹⁵. Такого рода глобус-георама диаметром 30 метров был построен в Париже в 1826 году, второй был открыт там же в 1844 году, а в 1851—1862 в Лондоне на Лестер Сквер картограф Джеймс Уайлд открыл свой «Большой глобус». Перенос карты земли с внешней поверхности внутрь шара символичен для «позиции» панорам — он выражает общий для них принцип превращения внешнего во внутреннее, имитации бескрайности в ограниченном интерьере. Мир в панорамах, подобно глобусам-георам, незаметно выворачивался наизнанку.



Но было бы ошибочным считать, что это «выворачивание» способствовало эффективному решению «проблемы Делангара». Круговое расположение холста во всех случаях, имитируя целостность окружающего мира, разрушало целостность восприятия. Характерно в этом смысле рассуждение Эдгара По, воображавшего панораму мира с вершины Этны (не случайно, конечно, выбраны вулкан и гора как символический «центр» мира): «Тот, кто с вершины Этны смотрит вокруг себя, тот оказывается глубоко пораженным протяженностью и разнообразием картины. Лишь совершая быстрый пируэт на каблучке, он сможет воспринять панораму во всем ее возвышенном единстве. Но поскольку никому не приходило в голову делать пируэты на каблучках на вершине Этны, никому не удалось воспринять совершенное единство этой перспективы, а следовательно, все соображения, вытекающие из этого единства, не имеют позитивного существования для человечества»¹⁶.

Фрагментированная аморфность восприятия, зависимость от естественного света и вытекающая отсюда крайняя замедленность световых трансформаций чрезмерно приближали режим протекания панорамических эффектов к режиму манифестации явлений природы. Новое зрелище как бы теряло напряженность драматургии и страдало, если можно так выразиться, от недостаточной метонимичности. К концу 20-х годов наметился упадок интереса к панорамам.

В 1822 году парижские художники, специалисты по театральным обманкам, Л.-Ж. Дагерр и Ш.-М. Бугон создали новое зрелище — диораму, иллюзионный спектакль, концентрировавший эффекты панорам в рамках строгой драматургии.

Здание диорамы было построено на улице Сансон в Париже, в центре театрального района, и было сконструировано по театральному образцу. Зрителям предлагался спектакль из двух традиционно плоских полотен размером 22×24 метра, расположенных в глубине театральной коробки, снабженной кулисами. Зрительный зал поворачивался таким образом, что после

сеанса созерцания одного холста (примерно 15 минут) публика могла рассматривать вторую картину. Сама театризация зрелищного пространства, отказ от кругового обзора, кулисная рамка, ограниченность сеанса свидетельствовали о стремлении авторов диорамы к резкой драматизации представления. Драматургия диорамы целиком строилась на смене световых эффектов. Сложная система закрывающихся и открывающихся окон, светофильтров, зеркал, фонарей позволяла менять освещение на коротком временном промежутке, имитируя смену времен дня, погоды, природных явлений на небольшом отрезке концентрированного восприятия.

Бугон так описывал свою диораму «Монастырь Сен Вендриль»: «Облака движутся, листья на кустах, выросших на руинах, трепещут на ветру и бросают тени на ближние колонны, солнце то появляется, то исчезает, дверь в холсте то открывается, то закрывается»¹⁷. При этом впечатление активного движения создавалось исключительно за счет световых эффектов. Несмотря на театрально-рамочную конструкцию, иллюзия реальности в диорамах резко возросла по отношению к панорамам. Фундаментальную роль в возрастании иллюзии играли эффекты движения и световых трансформаций. Но лишь в концентрированно-метонимическом виде эти эффекты могли реализоваться с опущенной для зрителя интенсивностью. Таким образом, нарушение «естественного режима» восприятия выступало залогом повышения иллюзии естественности.

В 1834 году Дагерр внес в диораму существенное усовершенствование, он создал первое полотно с так называемым «двойным эффектом». Батистовое полотно для такой диорамы рисовалось с двух сторон прозрачными и непрозрачными красками. Если такой холст освещался спереди, он ничем не отличался от обычной картины. Но если источник света переносился за холст и освещал его на просвет, то изображения, нарисованные на передней части прозрачными красками, исчезали, зато проявлялись невидимые до того черты, нанесенные непрозрачными

красками на задник. С помощью двойного эффекта и только на основе изменения освещения можно было осуществлять сложные метаморфозы.

В такой технике был представлен горный обвал, уничтоживший в Швейцарии (1806) деревню Голдау. Первоначально зрителю предлагался дневной вид Голдау, окруженной зелеными лугами. Затем поднималась буря, сверкали молнии, гремел гром (диорамы сопровождалась натуралистическими звуковыми эффектами), жители деревни «выходили» из своих домов и возносили к небу молитвы. Появлялась луна, высветивавшая трансформированный пейзаж и деревню, раздавленную огромными глыбами камня. Позже картина разрушения деревни была воспроизведена и в других диорамах, например в «Деревне Алагне в Пьемонте». Новая техника позволяла воспроизводить в квазитheaterальном зрелище популярные сюжеты катастроф, потопа, извержений.

Ассимиляция этих мотивов отражала зрелищную концентрацию природных метаморфоз. Утопический театральный проект Гамильтона, наконец, находил свое воплощение. Попытки динамических представлений извержения неоднократно делались в парижских театрах начиная с 1827 года.

Театральный художник Ге устроил в театре Гете извержение Везувия для пьесы Жильбера де Пиксерикюра «Голова мертвеца или руины Помпеи» (1827). Но самым известным театральным извержением был аттракцион, поставленный театральным художником Чичери в опере для спектакля «Ла Мюэтт де Портичи» (1828) Скриба, Делавина и Обе. Здесь полотно с изображением спокойного Везувия незаметно подменялось холстом с изображением извержения, а с колосников на сцену бросались обломки камней¹⁸. Диорама с «двойным эффектом» позволяла осуществить метаморфозу без использования театральных машин, только игрой света на одном холсте. Протагонист гамилетовских спектаклей — свет становился подлинным героем и двигателем драмы. В 1840 году ученик Дагерра Диосс вызвал

На стр. 36
«Везувий» кисти Джозефа Райта из Дерби. Извержение
октября. 1774

Пьетро Фабрис
Извержение Везувия. 15 июня 1794 г.

Иоганн Кристиан Клаузен Даль
Извержение Везувия. 1823

Пьетро Фабрис
Кратер Везувия перед извержением. 1867 г. Станным
образом напоминает круговую архитектуру панорамы

Пьетро Фабрис
Извержение Везувия 11 мая 1771 г. Видны король
и королева Неаполя со свитой — извержение
превращено в придворный спектакль



Извержение Везувия в 1872 году.
Картина В. Кранца

сенсацию своей «трехактной» диорамой «Гора Этна». Сначала демонстрировалась спокойная Этна ночью, затем днем под чистым лазурным небом. Наконец, «из кратера вырывались клубы дыма и пламя, выплеснувшаяся раскаленно-красная лава освещала густые облака дыма и пара, в то время как потоки жидкого огня сбежали вниз по склону горы, открывая в сиянии собственного света размер разрушений и даже затопляя собой прекрасную бухту на среднем плане пейзажа»¹⁹. То, что Райт из Дерби мучительно старался воплотить в своих вулканических ландшафтах, Диосс с блеском реализовал в диораме Везувий и Этна стали «гвоздями» открытой в Бреслау диорамы Августа Зигерта, где неперенный вид Неаполя включал и представление извержения²⁰. Джон Барфорд демонстрировал вид Неаполя, а в музее «Гейети» в Лондоне функционировала «движущаяся панорама» Помпей.

Не следует, конечно, считать, что вулканические мотивы безраздельно доминировали в диорамах. Но они выражали новую концепцию иллюзионного зрелища, когда созерцание панорамических бескрайних просторов уступило место драматическому театрализованному «фрагменту». Вулкан для Гамильтона и его круга воплощает модель природных процессов, понятую через театральные коды. Процессы сотворения и конца мира, весь космогонический миф тут свернуты в сжатое пространство одного светового аттракциона с завязкой, кульминацией и развязкой. Перед нами бульвер-литоновская «мини-атюра, модель». Именно поэтому мотив Везувия оказывается в центре перехода от аморфности панорамы к концентрату диорамы с его стягиванием круга в сцену, децентрированного зрелища в точку сверкающего кратера.

«Частное» зрелище замещает собой неуловимую целостность нерасчлененного вида. Эдгар По фантазировал о панораме с вершины Этны. Сама Этна заместила собой распластаный вокруг нее универсум. Это метонимическое пространственное сжатие, «частность» и одновременно

временная драматическая растяжка, позволяющая световому лучу развернуть всю свою повествовательную феноменологию, уже заключающую в себе структурные принципы непосредственного потомка диорам — кинематографа.

В процессе развития зрелищных искусств локальные культурные мифы играют роль генераторов. Так, неаполитанский культурно-мифологический «котел», выступая как метонимическая модель универсума, в какой-то момент начинает интерпретироваться как зрелище. Культурный миф превращается в аттракцион, способный принимать разные формы. Это может быть шикарная диорама или ярмарочный балаган, примитивный стереоскоп или ящик райка. Зрителю предлагается проникнуть внутрь (войти или припасть к стеклу окуляра) и увидеть мир как зрелище. Станным образом в этом аттракционе нет ничего особенно привлекательного — пейзаж, руина, иногда фейерверк вулкана или отблеск пожара. Что же столь неизменно притягивало человека к диораме или райку? — Превращение мира в театр, сведение универсума к драматизированному фрагменту, иными словами, включение мира в систему культурных текстов. Природа здесь вводится в привычные рамки представления, неуловимое включается в знакомую структуру спектакля. Речь идет о приручении мира человеком. Вернемся к тому, с чего начали. В рассмотренных зрелищах универсум предстает глазам зрителя как будто независимо от воли художника, играющего чисто репродукционную роль. Но это самоявление мира — иллюзия, внушающая зрителю, что мир таков, каким он дается ему в зрелище, — ясный, прирученный, простой. Постоянные мотивы этих зрелищ — извержения, катастрофы — благодаря этой иллюзии входят в сознание человека как безобидный атрибут окультуренного и подвластного человеку.

¹ Warner O. Sir William Hamilton and Fabris of Naples. "Apollo", v. 65, No 385, march 1957, p. 104.

² Hamilton W. Campi phlegraei. Observations on the volcanos of the two Siciles. As they have been communicated to the Royal Society of London. Naples, 1776, p. 13.

³ Gere И. В. Собр. сочинений в 10-ти тт. М., 1980, т. 9, с. 94—95.

⁴ Tischbein W. Aus meinem Leben. Berlin, 1922, S. 262—265.

⁵ Сталь Ж. де. Коринна или Италия. М., 1969, с. 197.

⁶ Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius. Gesammelt und Herausgegeben von E. Haufe. Leipzig, 1965, S. 242.

⁷ Китс Д. Стихотворения. М., Наука, 1986, с. 64.

⁸ Cit. in: Fortherrigill B. Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary. L., 1969, p. 85.

⁹ Bulwer-Lytton E. The Last Days of Pompeii. N. Y.—Boston, n. d., p. 8.

¹⁰ Историю изготовления гамильтоновской панорамы см.: Tischbein W. Op. cit. S. 243—244.

¹¹ Cit. in: Smith S. C. K., Bemrose H. C. Wright of Derby. L., 1922, p. 90.

¹² Bapst G. Essais sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Extrait des rapports du jury international de l'exposition universelle de 1889. P., 1891, p. 12.

¹³ Bapst G. Op. cit., p. 16.

¹⁴ Cit. in: Ostremann S. Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M., 1980, S. 88.

¹⁵ Ibid., S. 73.

¹⁶ Poe E. Eureka. P., s. d., p. 5.

¹⁷ Gernsheim H. and A. L. J. M. Daguerre (1787—1851). The World's First Photographer. Cleveland—N. Y., 1956, p. 24.

¹⁸ См. Allevy M.-A. La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle. P., 1938, p. 59—60.

¹⁹ Gernsheim H. and A. Op. cit., p. 40.

²⁰ Подробное описание см.: Stenger E. Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie. Berlin, 1925, S. 63. Отметим тот факт, что Зигерт, необычайно увлеченный живописью вулканов, начинал с круговых панорам, а затем перешел к «сценическим» диорамам.

Будущая Молодежная — экспозиционный эксперимент

Мария Розовская

«Нужны новые формы, — говорил герой чеховской «Чайки». — Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Слова эти, сказанные об искусстве, когда-то вызвали трепетный отклик у зрителя, потом стали чем-то банальным, само собой разумеющимся, а сегодня, кажется, и вовсе потеряли свою актуальность. Все реже художники вдохновляются идеей формальной новизны, все чаще заявляют о верности заветам и традициям. Но тем интереснее, что именно в это время критики и социологи на страницах «ДИ» затеяли дискуссию о поисках «новых форм», теперь уже — выставочной деятельности.

Дискутировать — значит «сотрясать». Воздух или устои — это в словаре не поясняется. И действительно: так много обсуждено, высказано и доказано. Есть сомнения, но есть и конкретные предложения. Расставлены акценты, определены основные позиции, намечены пути конкретных действий. И снова, как это часто бывает, все тот же вздох: да! Новые формы нужны. Однако все высказанные идеи мирно покоятся на бумаге. А на деле?

Именно сегодня мы можем проверить на практике некоторые новые формы выставочного дела. В ближайшее время ждет нашей оценки придуманная и продуманная критиками, социологами и художниками экспериментальная экспозиция.

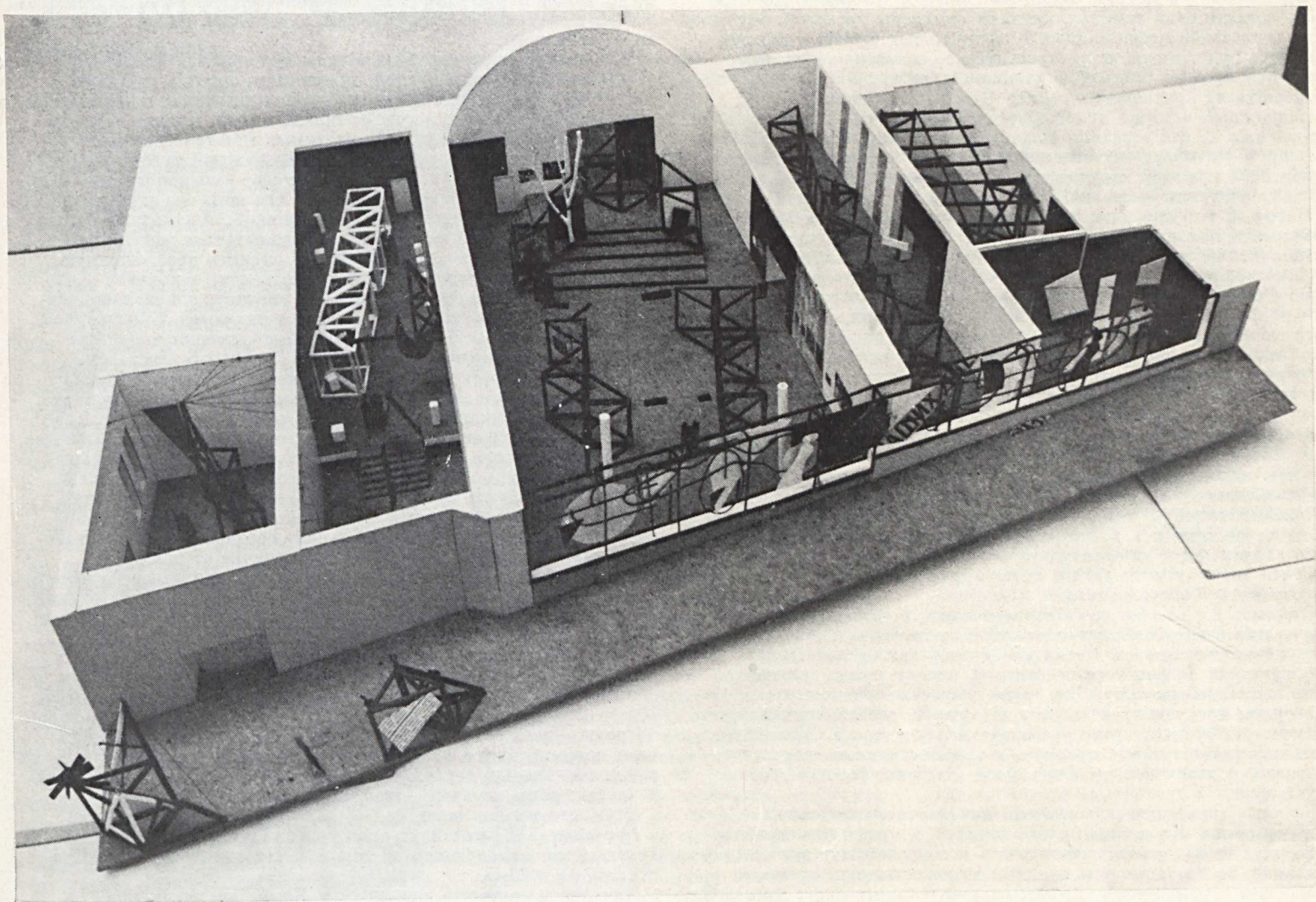
«Экспериментальная» — это значит, что очередная московская молодежная выставка подключена к социологическому эксперименту, вернее, исследованию, проводимому сейчас по заказу Союза художников. Называется оно как-то длинно: «повышение эффективности» чего-то такого «и художественных выставок», а фактически представляет собой увлекательнейшее дело с анкетами и опросами, теоретическими спорами и т. п. Так вот, выставка — часть исследования. Все происходящее на ней будет тщательно фиксироваться, анализироваться и потом подтверждать или опровергать предложенные теоретические концепции. Она не самоцель, а лишь объект эксперимента. Для ее устройте-

лей — критиков, социологов, художников и дизайнеров — целью является активизация самого выставочного дела, дела их жизни. Или художественной жизни как дела, которым должен же наконец кто-то заниматься.

Именно поэтому выбрана «срединная» по представительству экспозиция — не всесоюзная или зональная, но и не персональная или групповая. Тема выставки тоже не найдена специально, а взята из темплана: «Мир — искусство — человек». Традиционный выставочный отбор произведений, как это делается ежегодно. Не пересматривается и видовой принцип показа (раздельное представительство живописи, скульптуры и графики). Короче: эксперимент подключается к стабильной системе организационных принципов, не ломая ее, а лишь вживляясь и перестраивая некоторые второстепенные элементы. Ведь объект эксперимента, повторим, — не уникальная экспозиция, а все выставочное дело, нуждающееся в перестройке (четыре тысячи разнокалиберных выставок в год), и надо искать в первую очередь такие способы его активизации, которые могли бы в случае удачи фигурировать в качестве образца.

Начнем со сценария. Авторы полностью отказываются от принципа «декоративной» развески «по пятну» или пластическим массам, а намерены предварительно концептуализировать материал выставки: найти стилистические сопряжения, вычленив основные линии художественного развития, осмыслить проблемы и противоречия современного московского молодежного искусства и рассказать о них зрителю. Разумеется, конкретное размещение произведений по этому принципу станет возможным только после прохождения всех этапов выставочного дела, но уже сейчас определяются некоторые смысловые узлы: показать преемственность (или отсутствие таковой) «московской школы» живописи, структурно распределить экспонаты на одиночные, групповые, «хоровые» деления, каждое из которых будет иметь «свое»





место, а если речь идет о скульптуре — то свой, особый цвет подиумов.

Интересно? Посмотрим. Будет ли понятно? Не знаем. Но, стремясь донести свой замысел, критики намерены насытить выставку дополнительной информацией. В специальных блоках у каждой витрины будет некое искусствоведческое сопровождение: фотография и краткая биография художника, авторский комментарий, выдержки из критических статей. Будет и специальный зал, посвященный истории молодежного искусства, его драмам, этапам, проблемам. А для создания общей картины разработан единый маршрут. Метафора «путеводной нити» воплощается авторами буквально: красный канат указывает направление движения на всем протяжении выставки.

Впрочем, это уже идея дизайнеров. Пытаясь найти образный эквивалент замыслу критиков, авторы экспозиции (см. макет) отказались от привычных выгородок и придумали легкие картонные конструкции. Полотнища белой и черной бумаги или просто обоев резко членят пространство залов, плоскости стен. Это не милый уют, а напряженный, будоражащий, содержательный фон. Судя по макету, он начинается еще на улице, потому что выставка — художник — зритель — город связаны тут в единую цепь. Каждый прохожий должен быть заинтересован и заинтригован, а потому макет предусматривает многосложные композиции в уличных витринах (экспонаты главных составляющих выставку видов и жанров изобразительного искусства), информирующие тексты, фотографии, отражающие и рабочую и праздничную жизнь выставки. А уж если прохожий согласится стать посетителем, его встретят у входа, дадут рекламный буклет, рассказывающий об истории молодежного объединения, о прошлом Дома художника и т. д. Затем ему будет задан ритм постепенного вхождения и нарастающего ожидания: от густоты и гула очереди через тесноту узкого входа — к огромному открытому пространству большого зала.

Оторвать его от обыденности, переселить в особый, «другой» мир — мир искусства, художественной выставки — вот цель авторов сценария и макета. По их концепции, каждая выставка, рассчитанная на рядового посетителя, одновременно должна быть выставкой на тему «Что такое искусство?» Поэтому, скажем, сценарием предусмотрен зал или выгородка, где на примере натюрморта будет показан развернутый процесс освоения живого (выставленного тут же) предмета в художественном творчестве — не только в живописи, графике, но и в поэзии, фотографии, скульптуре.

Главные «режиссеры», создатели выставочной концепции — искусствоведы. Их работа будет активной, и предполагается, что они будут не только консультировать и сопровождать зрителя по выставке, но и участвовать в самом художественном процессе, общаясь с художниками, и с представителями средств массовой информации. В постоянный контакт со зрителем, прессой и критиками вовлекается и художник, потому что авторы пытаются оказать влияние на само его отношение к выставке, побудить его осознать экспозиционное пространство не как простое средство

для демонстрации собственных произведений, но как социальное и культурное действие — серьезное и ответственное. Символом этого осознания должно стать создание коллективной картины на тему выставки — если, конечно, художники примут эту идею и увлекутся ею.

В сценарии предусмотрена и зона общения, где главными фигурами становятся критик, художник и зритель, свободно беседующие на «ступенях» своеобразной лестницы, причем место для общения выбрано в центре главного зала, именно там, где обычно помещаются наиболее значимые тематические работы. Но наша выставка задумана так, чтобы каждый чувствовал, что она обращена именно к нему, что зритель — полноправный участник художественной жизни, что без него она попросту немислима. А если посетитель не проникнется культурно-историческим контекстом экспозиции, не попытается разобраться во всех критических интерпретациях, оценить предложенную ему версию современного «среза» молодежного искусства — что ж, пусть выберет заинтересовавшую его картину, понравившегося художника — здесь он сможет узнать о них нечто большее, чем обычно сообщает этикетка. А может быть, сможет и купить: продажа произведений тоже входит в программу выставки.

Любая активность будет только приветствоваться, поскольку это — активность в сфере искусства. Ее достижению посвящены культурная программа выставки, ежедневные мероприятия, связанные с ее тематикой. Конкретно — это проведение специальных вечеров с участием артистов и писателей, выпуск специальных пресс-бюллетеней, подготовка и проведение передач по телевидению, конкурса на лучшую публикацию, выездные встречи художников со зрителями и т. д. Изобразительное искусство рассматривается тут в «фестивальном» соотношении с литературой, театром, музыкой. Это значит: в отличие от принятого режима работы, выставочный зал не будет запирается по вечерам. Авторами предусмотрена так называемая «программа после семи», когда в среде живописных произведений читаются стихи, звучит музыка, выступают театральные группы.

Мы не рассказали еще о многих «задумках», которые есть в сценарии, да и не знаем, как они трансформируются в процессе воплощения. Авторы не пытаются предсказать результаты, меру «срабатывания» той или иной идеи. Они не боятся возможной неудачи — ведь речь, повторяем, идет об эксперименте, результаты которого будут фиксироваться и подвергаться анализу. А при таком соединении, вернее, синтезе усилий критиков, художников и ученых даже неудача — шаг к новому.

Итак, что же нас ждет?

Нас ждет XVII выставка произведений молодых московских художников в следующем месяце в выставочных залах на Кузнецком, 11 и 20.

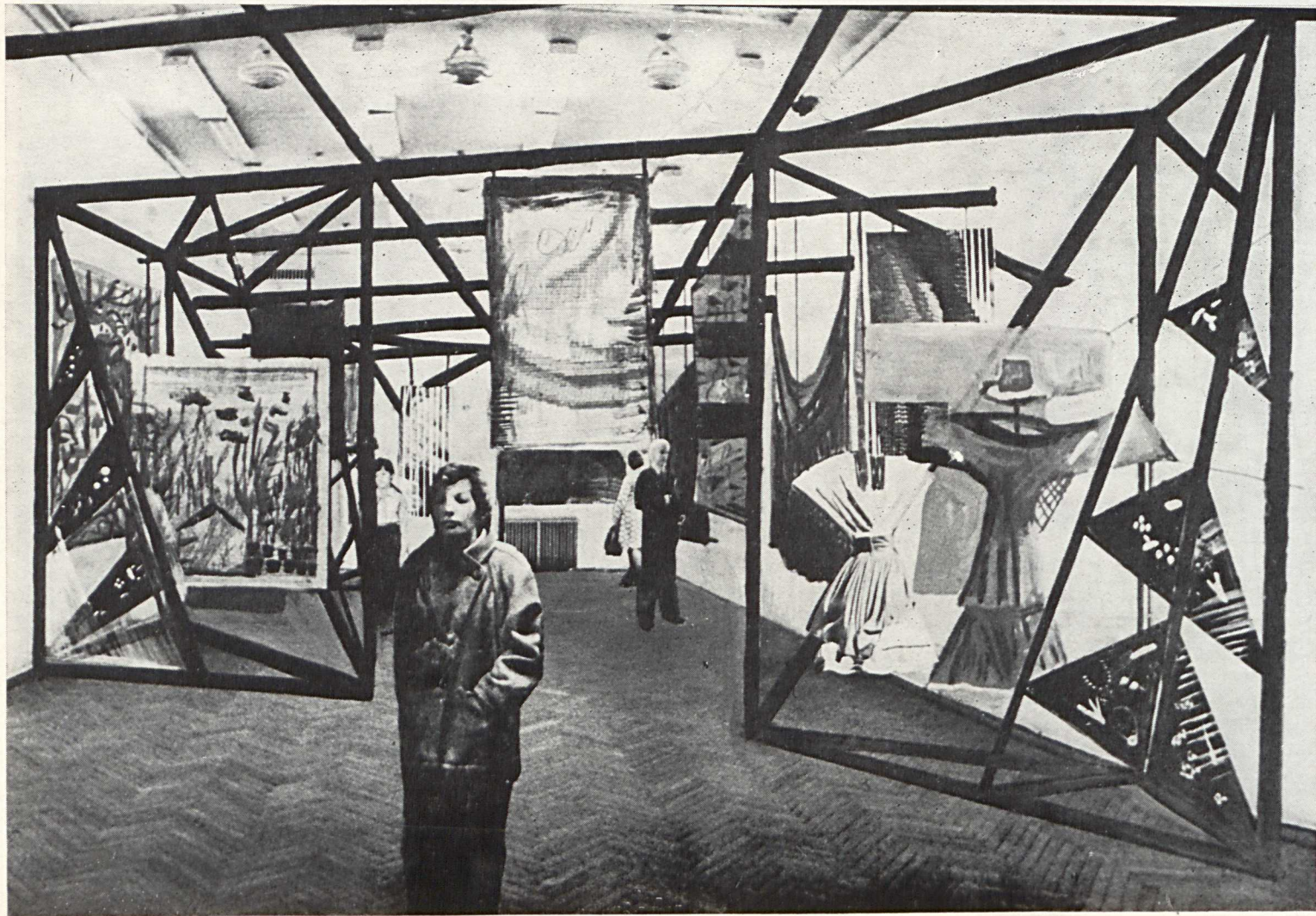
Приходите, смотрите, критикуйте. Кого? Вот их имена:

Председатель выставкома Илья Правдин

Руководитель социологического исследования Даниил Дондурей

Сценарий Вильяма Мейланда и Юрия Никича

Макет и оформление Ивана Лубенникова и Александра Скокана



«Реалогия» и смысл вещи

Любовь Анненкова

Итак, во множестве окружающих нас вещей обнаружено до сих пор неизвестное, таинственное свойство — «лирическая сущность», которое может быть, как нас уверяют, положено в основу принципиально новой науки — реалогии, или науки о вещах¹. Причем обнаружено это свойство при весьма загадочных обстоятельствах. Автор не проводил никаких специальных разработок на эту тему, ничего не исследовал, он предложил свою идею, что называется, со стороны. И вот уже следующий теоретик детально обсуждает практическую сторону вопроса, предлагает свою версию возможных исследований². Читатель, вероятно, может усомниться — а был ли в истории науки хоть один подобный прецедент? Разве новые направления начинались не теми исследователями, кто, работая в определенной области, так углублялся в свой вопрос, что значение последнего перерастало ее границы? Да, до сих пор было именно так. Но времена меняются, современная наука творит чудеса, и кто знает: может быть, и здесь, как говорится, «возможны варианты»... Однако приостановим на время методологический разговор и попытаемся разобраться, что же это за свойство, достойное, по мнению автора, свидетельств, исследований, описаний и проч.?

«Предмет вещеведения, — пишет М. Эпштейн, — это такая сущность вещи, которая несводима к ее техническим, экономическим, эстетическим, утилитарным свойствам, хотя и проявляется через них». Это, говоря точнее, «способность сживаться, сродняться с человеком, раскрываться все полнее по мере того, как другие свойства отходят на задний план, обесцениваются, устаревают». И зависит она, эта способность, лишь от того, насколько освоена вещь «в духовном опыте владельца». То есть до встречи со своим будущим хозяином такого свойства не было (была лишь возможность его обрести), а теперь есть. «С каждой вещью у человека связаны определенные воспоминания, переживания, привычки, утраты или приобретения», — развивает свою мысль автор, и это, собственно, все, что он может сказать по существу вопроса.

Но если в самой вещи никаких собственных качеств не прибавляется — как же их изучать? Ведь исследовать — если речь идет о науке — можно лишь то, что существует объективно. Мы знаем, что порой самые обычные вещи становятся предметом научного интереса, их тщательно изучают, пишут «родословные», помещают в музеи. Однако это происходит не с любой вещью, а лишь с той, которая получила вполне объективное значение исторического памятника или реликвии — когда она найдена, например, при раскопках древнего поселения или принадлежала выдающемуся человеку. Тогда говорят, что вещь «помогает восстановить облик» эпохи или человека, чья жизнь достойна тщательного изучения. Но надо же понимать метафоричность такого высказывания и не воспринимать его буквально, вплоть до наделяния вещи некоей сверхъестественной сущностью. И если объективно существует привязанность людей к вещам, то не правильнее ли было бы отнести это не к области вещеведения, а к области человеческой духовной жизни? У художественно одаренной природы способность наделять окружающий предметный мир метафорическими значениями может достигать необыкновенной силы. Малоизначный предмет может стать поводом — по именно поводом — для глубокого раздумия о жизни. «К моей чернильнице» Пушкина, «Скрипка и немножко нервно» Маяковского, вещи на картинах Бубновалетцев — разве это разговор не о человеческой жизни, а о вещах как таковых?

Кстати сказать, автор совершенно не случайно объединяет под одним понятием «вещь» как предметы, созданные челове-

ческими руками (от простых ширпотребовских, вроде рюкзака или лопаты, до произведений декоративного искусства), так и природные объекты, вроде «камешка, привезенного когда-то с моря». Дело в том, что сживаться с человеком может все, что его категорически не отрицает — от пуговицы на пиджаке до морского прибоя и Кавказских гор и, стало быть, по логике автора, мы рискуем все богатство и многообразие окружающего мира свести все к той же «лирической сущности».

Но даже если говорить собственно о вещах, то и тут нельзя согласиться с тем, что все они без исключения обладают способностью сживаться с человеком в равной мере. «Я могу на практике относиться к вещи по-человечески только тогда, когда вещь по-человечески относится к человеку»³. Эти слова принадлежат отнюдь не современному обывателю, погрязшему в болоте накопительства, а великому мыслителю, который сумел в вычлененной им из хаоса явлений элементарной частице увидеть структуру материального существования общества. О чем говорят эти слова? О том, что созданная человеком вещь есть овеществленная человеческая сущность. И эта сущность проявляется в объективных свойствах вещи. Современные исследователи с полным правом говорят не только об утилитарных, эстетических, но и об этических, экологических и прочих ее аспектах, поскольку вещь причастна ко всей сфере человеческого бытия. Но среди всего многообразия ее аспектов сегодня явственно выделяются два основополагающих свойства. Мы имеем в виду утилитарность и художественность. Именно их взаимодействие и порождает все многообразие современного мира вещей, его градацию от высокохудожественного произведения искусства до сугубо утилитарной ширпотребовской вещи. Все остальные свойства выступают как производные.

*

Взаимодействие художественного и утилитарного начал вещи давно уже стало объектом теоретического исследования, обозначив круг извечных проблем, которые каждым поколением решаются и открываются как бы заново. Это взаимодействие является одним из главнейших вопросов для современных отраслей науки, которые сегодня «профессионально» занимаются вещеведением, — теории декоративно-прикладного искусства и технической эстетики.

Эта же проблема — диалектики утилитарного и художественного — красной нитью прошла сквозь всю историю «ДИ СССР». Можно с полным основанием сказать, что журнал внес чрезвычайно ценный вклад в ее осмысление на всех уровнях. Это касается не только дискуссий по поводу «красоты и пользы», но и целого ряда статей, посвященных проблеме вещи, которые постоянно публикуются на его страницах. Вероятно, проблема эта настолько сложна и многопланова, настолько связана с изменчивостью реальной практики, что ее по праву можно отнести к категории «извечных».

Функционализм начала 60-х годов пытался решать ее по-своему: главным образом в пользу утилитарности; другая, столь же важная составляющая сущности вещи, ее художественное начало, оказалась тогда освоенной в дизайне — главном дитяте функционализма — лишь во внешнем, поверхностном слое, на уровне эстетической выразительности. Но вспомним, как быстро декоративное искусство ускользнуло из-под бравурного лозунга «искусство — в быт!», унеся с собой не понятую, не уловленную и не освоенную функционализмом художественную составляющую вещной сущности. Вместо того чтобы синтезироваться в единый предмет, как того хотелось теоретикам и практикам

функционализма, «утилитарность» и «художественность» заняли еще более крайние позиции по отношению друг к другу, еще раз доказывая, что для того, чтобы выразить свою сущность, вещь должна обладать особым качеством, выделяющим ее из ряда всех прочих предметов: она должна нести в себе художественный образ, вовсе не сводимый к эстетической выразительности вещи.

«Живописец, пишущий натюрморт с натуры, — говорил А. В. Салтыков, — изображает, конечно, не первый попавшийся под руку кувшин; он выбирает натуру, которая кажется ему наиболее выразительной; но художник... может воплотить найденные им специфические черты натуры не в красках на полотне, а посредством создания самой вещи в соответствующем материале... Вместо изображения, несущего в себе художественный образ вещи, перед нами будет новая вещь, сама являющаяся носителем своего художественного образа»⁴.

В этом и заключается суть произведения декоративного искусства как такового. Поэтому никак нельзя абсолютизировать вслед за В. Ароновым популярную некогда идею, что «еще совсем недавно (по историческим, разумеется, масштабам) мало кому могло прийти в голову, что вещь или произведение ремесленников можно рассматривать в одном ряду с произведением искусства».

«Еще совсем недавно» — может быть. Но вот что касается более ранней истории, то на сегодня мы располагаем достаточно убедительными сведениями, что было время, когда искусство вещи занимало (а в народном творчестве и до сих пор занимает) не менее важное место в духовном космосе человека, чем все прочие виды искусства. О. М. Фрейденберг в своей книге, выдержки из которой несколько лет назад публиковались в «ДИ СССР», писала, что самая первая, самая грубая форма, созданная руками человека, явилась не чем иным, как овеществленным, материализованным его представлением об устройстве мира⁵. В самом деле: ведь и представление о голой утилитарности как таковой сформировалось лишь в XIX веке — как же мог бы руководствоваться им в своей деятельности человек первобытной поры? Но фактически именно такие представления приписывают ему нередко современные исследователи, пытаясь понять тот смысл, которым наделил первую вещь ее создатель. Наша литература изобилует рассуждениями о том, что сначала человек создал вещь, чтобы удовлетворить свои «чисто утилитарные потребности», а уж затем, удовлетворив их, начал украшать художественными элементами. Можно ли, рассуждая на эту тему, не учитывать, как осознавалась древняя вещь в мировоззрении самих людей той эпохи, которым современные теоретики склонны приписывать чуть ли не марксистское понимание истории?

Конечно, расшифровать древние представления не так просто. Вот как говорит, например, О. М. Фрейденберг об одной из самых примитивнейших форм — форме стола, казалось бы, не несущей никакой другой идеи, кроме голой утилитарности: «Стол — метафоризирует высоту-небо. Он не создан для удобства еды, но за столом едят, потому что съедаемый и разрываемый тотем (жертвенная пища. — Л. А.) представляется «небом»; стол-небо дублируется возлежащей на нем едой-небом». Приводя этот пример чисто семантического анализа, мы хотели бы обратить внимание не на концепцию автора, а на суть дела: если первая вещь была в сознании ее создателя вещью-Космосом, вещью-мифом об устройстве мира, то ту же функцию, по сути, несли в себе и те элементы, которые впоследствии трансформировались в «декор». Поскольку форма вещи,

объективно связанная с утилитарной функцией, оказывается слишком консервативной, чтобы поспевать за развитием представлений о мире, «декор» как бы берет на себя дальнейшую мифотворческую, мировоззренческую функцию. И не случайно академик А. Б. Рыбаков (так же выступавший на страницах «ДИ СССР» по поводу семантики вещи) на множестве примеров — таких как трипольские керамические сосуды, русские прялки, народная вышивка и др. — показал эволюцию мировоззрения древних земледельцев, постепенное усложнение их представлений о мире, вычленение в них новых элементов⁶. Для этого пришлось провести обширное исследование по мифологии различных народов и культур. Но в результате тот самый «декор», в котором одни теоретики склонны были видеть простое украшение, другие — «абстрагированное выражение сущностных человеческих сил», предстал как образное, собирающее, но вполне конкретное изображение «ярусов мира», в точности соответствующее мировоззрению древних славян. К аналогичному выводу приходит и И. Е. Данилова в своем исследовании (выдержка из которого так же публиковалась на страницах журнала), рассматривая форму вазы и ее орнамент как своеобразный аналог мироустройства⁷.

Причем вещь в древней культуре вовсе не была неким абстрагированным от утилитарной функции художественным выражением космологических представлений. Само понятие о ее назначении органично вливалось в образ, который она выражала, и систему мира человек рассматривал как бы сквозь призму той функции, для которой была предназначена вещь. Поэтому, скажем, на погребальной вазе появляется изображение похоронной процессии, связанное с назначением вещи; на позднейших трипольских сосудах, очевидно, предназначенных для воды, — изображение девушек-додол, участниц ритуала моления о дожде.

Собственно же декоративное качество возникает в тот момент, когда смысловой рисунок, так же как и сама форма, диалектически «снимается», закрепляясь с помощью ритма. В этой связи нуждается в очень существенном уточнении мнение о том, что основой декоративности является ритмико-метрическое начало. Сам по себе ритм — биологическое явление, он есть ощущение человеком своего организма. Для того чтобы возник художественный ритм, необходимо его обогащение каким-то человеческим содержанием. Таким «содержанием» и является смысловое значение формы и декора. Взаимодействие его с ритмом рождает новое, теперь уже художественное качество, каковым является, в частности, орнаментальный ритм.

То есть в самой основе того, что мы сегодня называем «художественным образом» вещи, лежат конкретные, семантически значимые понятия о ее сущности, смысле в человеческой жизни, которые постепенно трансформировались в художественное качество. Эти понятия усложнялись, включали в себя новые элементы, в то время как более древние «снимались», увечиваясь в орнаменте и форме. Именно в этом и проявляется познавательный смысл декоративной образности. И даже позднее, в Новое время, когда искусство вещи переходит в разряд «украшающих», оно не теряет своей семантической «памяти», посетителем которой выступает сама система художественной образности. Даже работающий вне традиционного канона мастер интуитивно, своим художническим чутьем улавливает закономерности художественной системы, определяющей устойчивость декоративного творчества.

Таким образом, декоративность родилась как образное отображение целостного существования вещи, когда она, пусть еще в примитивной форме, несла в себе все содержание человеческого бытия. И в этом смысле декоративное искусство выступает как своеобразный идеал и стимул, дающий направление современной материальной культуре.

Поэтому заслуживает особого внимания тенденция декоративного искусства двух последних десятилетий, когда оно, чрезвычайно актуализировав свои познава-

тельные возможности, настойчиво пыталось доискаться до семантики, смысла вещи, понять ее место в человеческом бытии. За это художников часто обвиняли в том, что они отказываются удовлетворять утилитарные потребности человека ради чисто художественных поисков. Но такое обвинение — результат отождествления двух родственных, но далеко не идентичных понятий: вещи вообще и произведения декоративного искусства как вещи особого рода. Искусство вещи отделилось в самостоятельную область творческой деятельности вовсе не по произволу художников, но отвечая духовным потребностям общества, и произошло это, между прочим, вовсе не сегодня, а в очень отдаленные от нас времена: подобную роль декоративный предмет играл уже в позднем средневековье, хранясь в церковной ризнице или украшая собой апартаменты роскошного дворца. Отличие современного декоративного искусства состоит лишь в том, что оно как бы пытается раскрыться навстречу духовному миру человека, художественно, идеально отразить актуальные сегодня проблемы материальной культуры, касающиеся смысла вещи. И еще в том, конечно, что поиск этот слишком нередко направляется по ложному руслу, порождая массу умоизрядных, лишенных живой художественной мысли «опытов» и «композиций».

Что только не делают сегодня художники с вещью, чтобы доискаться до ее «сокровенного» смысла! Деформируют до неузнаваемости, разрезают на части, выворачивают наизнанку, начинают всевозможным содержимым, превращают в абстрактное «нечто», наконец, уплощают до уродливого гиперреалистического копирования, в котором исчезает всякий намек на какую-либо образность...

Многие теоретики, убоявшись опасного состояния, в котором оказался «экспериментаторский» жанр современного декоративного искусства, ищут выхода... опять-таки в немедленном практическом сближении художественного творчества с утилитарной сферой. Но произойди это — и снова все вернется на круги своя: неизбежно дадут о себе знать те объективные причины, по которым вещь уже давно существует в своем «раздвоенном» состоянии.

И потому вполне естественно, что художники отчаянно сопротивляются подобным идеям, не желая сдавать завоеванных позиций. Выход, действительно, следует искать в другом. Ибо состояние «экспериментального» жанра современного декоративного искусства — это лишь один из симптомов общей «беды» нашей материально-художественной культуры. В теории она, как мы уже говорили, проявляется в элементарном игнорировании подлинно научных знаний о семантике вещи, а в творческой практике — в виде сугубой интеллектуализации декоративного творчества, в отрыве от живой традиции народного искусства, являющейся для художника естественной питательной средой, основой здорового мироощущения.

Сегодня, нам кажется, необходимо не судорожное хватание за хлипкую соломинку старых идей об одноплановой связи формы и функции, но более вдумчивое и глубокое понимание самой природы декоративного искусства (как особой формы художественного познания мира), имеющего свои истоки и естественное развитие в культуре, нарушение которых оборачивается его деградацией. Только тогда оно сможет реализовать свою предназначенность, которая заключается в том, чтобы нести идеал эпохи, ее мечту о будущем вещи, о гармоничном развитии материального мира.

Так возможно ли, отказавшись от этого идеала, «дегеронизировав», если можно так выразиться, нашу материальную культуру, надеяться на то, что нам удастся, как полагает М. Эпштейн, обогатить вещный мир за счет личных духовных ресурсов? Даже сам автор сознает, что подобное «лирическое дерзание» возможно лишь на страх и риск. Скажем свое мнение: оно заранее обречено на псевдачу по той же причине, по которой до сих пор не удалось построить перпетуум-мобиле: духовные богатства нуждаются в постоянном обогащении, а главным и единственным

источником, питающим эти богатства (именно духовные, а не интеллектуальные, что далеко не одно и то же), является искусство, которое есть особый способ познания мира в образно-художественной форме. Искусство вещи, помимо большого значения для современной культуры, является поистине бесценным арсеналом потенциальных возможностей, которые только начинают сегодня по-настоящему осваиваться.

В свое время К. М. Кантор написал всем известную книгу «Красота и польза», за что вполне мог бы быть назван «первым отечественным реологом». Эта книга, несмотря на очевидную функционалистскую ориентацию, тем не менее, будучи написана серьезным, знающим свое дело исследователем, и сегодня сохраняет свою ценность, проливая свет на многие аспекты истории вещи, ее смысла в человеческой культуре.

Современное искусствознание, живая практика развития предметного мира накопили обширный материал, касающийся проблемы смысла вещи. Этот материал нуждается в упорядочении, творческом осмыслении на современном уровне. Сегодня имеет смысл говорить не о наполнении содержанием искусственно сконструированной абстрактно-логической схемы, подведенной под броское название, а о конкретном исследовании, основанном



на опыте. Подобная работа действительно могла бы принести существенную пользу, обогатить наши знания о смысле вещи, ее значении в человеческой жизни, реально способствовать приближению того времени, когда вещь, наконец, обретет утраченную целостность и, совпав со своей сущностью, снова сможет выразить в себе все богатство человеческого бытия.

¹ Здесь и далее без сноски — ссылка на статью М. Эпштейна «Реалогия — наука о вещах». — ДИ СССР, № 6, 1985.

² Аронов В. Реалогия в аспекте искусствознания. — ДИ СССР, № 11, 1985.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч., т. 42, с. 121.

⁴ Салтыков А. Б. Проблема образа в прикладном искусстве. Избранные литературные труды. М., 1962.

⁵ Фрейденберг О. Семантика первой вещи. — ДИ СССР, № 12, 1976. См. также: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

⁶ Рыбаков А. Б. Язычество древних славян. 1981. См. также: Микрокосм в макрокосме народного искусства. — ДИ СССР, № 1, 3, 1975.

⁷ Данилова И. Е. Образ природы в древнереческой вазописии. — ДИ СССР, № 12, 1979.

На пороге «вещеведения»

Никита Воронов

Был удобный бытовой предмет — фарфоровая кружка примерно трехсотграммовой емкости. Она хорошо «шла» в магазинах. Торговля заказывала, производство росло, механизировалось, на ряде заводов появились специальные поточные линии. И вот постепенно спрос, как и следовало ожидать, был на какое-то время удовлетворен — не каждый ведь день мы бьем эти кружки и покупаем новые. Торговля перестала заказывать. Заводам планы изменили, линии размонтировали. Сегодня фарфоровой кружки в магазинах не найдешь. В лучшем случае — дорогой бокал с блюдцем, богато вручную расписанный и стоящий не копейки, а рубли.

Было сносное положение с постельным бельем. Потом оно исчезло. Стали выдавать лишь молодоженам по талонам загса — по две простынки. Сейчас — оно вновь в любом магазине. Торговля уже начинает отказываться особенно от белья фабрик местпрома, «украшенного» малюсенькой вставочкой машинных кружев и

необходимости выполнить план любой ценой. Заводы себе знакомых, могущих что-либо достать. Стремись и сам в какой-либо сфере стать для них «нужняком» и строй свои взаимоотношения с людьми по веками опробованному методу натурального обмена...

Таковы некоторые заповеди «психологии дефицита», той самой, которую XXVII съезд призывает начисто отринуть, в корне перестроив и наше мышление, и основу такой психологии — безответственность производства перед потребителем. Пора заклинаний прошла. Нужно действовать. Но как?

Если бы речь шла только о количестве планируемого, вопрос был бы не так сложен. В конце концов, для того чтобы избежать элементарных ошибок, с которых мы начали статью, достаточно здравого смысла и ответственности. Принимаемые сейчас меры наверняка помогут навести порядок в планировании. Все становится гораздо сложнее, когда дефицит уже не может выступать средством исправления других ошибок — недоучета потребности, производства того, от чего покупатель отказывается в ситуации изобилия и возможности выбора. Мы к такой ситуации, скажем честно, не привыкли.

Мы не можем — при всемерном поощрении инициативы и самостоятельности предприятий — делать основным хозяйственным регулятором принцип рыночной стихии. Наша производственная структура должна быть целенаправленной и стабильной, рабочие места гарантированы, зарплата обеспечена. Именно так мы понимаем социалистический принцип плановой экономики. Но мы не можем и строить экономику на волонтеристских манипуляциях с заданиями и ценами. Нам необходимо стабильное производство, поддерживаемое стабильным спросом.

В основе нашего принципа хозяйствования лежит научное знание, обоснованный и выверенный расчет. «В работе по перестройке экономики и хозяйственного механизма как никогда важна опора на науку, — было сказано на XXVII съезде КПСС. — Время ставит вопрос о широком выходе общественных наук на конкретные нужды практики, требует, чтобы ученые-обществоведы чутко реагировали на происходящие перемены в жизни, держали в поле зрения новые явления, делали выводы, способные верно ориентировать практику».

Поэтому именно сегодня, когда цикл общественных наук актуализируется, обращается к практике, достойное место в нем должна занять и наука о вещи, самым тесным образом связанная с удовлетворением материальных и духовных потребностей человека. Это не прихоть и не досужий вымысел, а острейшая экономическая и социальная необходимость. Только научное изучение вещи, этой основной субстанции второй природы, ее первичной клеточки, даст возможность разумно и целенаправленно развивать производство, совершенствовать планирование, регулировать потребление, избегать и затоваривания, и дефицита, и всех других явлений, порождающих «потребительскую» психологию.

Но не странно ли: мы исследуем самую маленькую букашку, до которой никому нет никакого дела; ученые спорят, пишут диссертации, патентуют открытия, касающиеся неизвестной тысяча первой рептилии, — а науки, изучающей именно то, что нас окружает, с чем мы ежедневно, на каждом шагу имеем дело, — науки о вещи нет. Я говорю это с полной ответственностью, потому что, хотя дизайнерские организации (ВНИИТЭ например) имеют теоретические отделы, вещь в целом, вещь в комплексе связей не стала еще предметом научного знания. И мне кажется (точнее, я уверен), что главная причина не в отсутствии потребности — она велика, — а

в отсутствии способности современной гуманитарной науки, несмотря на все успехи и достижения, подойти к этому предмету.

Ведь если посмотреть с позиций методологии, вещеведение должно быть сложной, комплексной дисциплиной, подразумевающей не только многоотраслевую подготовку специалиста, но и интегративную, синтетическую методику исследования. Сегодня ученые много пишут о том, что сейчас, после длительного периода дробления и все более узкой специализации, перед наукой встает задача интеграции добытых знаний, построения целостной картины мира. Точные науки пока еще далеки от этого интегративного подхода — на сегодня здесь приоритет принадлежит гуманитарным или смешанным, способным рассматривать свой объект одновременно с различных точек зрения и на разных уровнях. Именно таким должно быть вещеведение. Оно должно быть способно к прогнозированию и иметь практические выходы; одной из важнейших его задач является изучение процессов проектирования и производства вещей и выработка общих принципов их оптимизации — причем не с позиций производства или технологии материала, а с позиций потребностей человека, которые определяют и функции вещей, и их форму, и качество. Для человека ведь в конечном счете важны не технология производства изделия, не материал, из которого оно сделано, а прежде всего органолептические качества: чтобы рубашку было удобно носить, чтобы легко дышалось телу, чтобы она не «садилась», не выцветала, не мялась, шла «к лицу», короче — чтобы ее «хотелось носить», то есть чтобы она соответствовала реальному человеческому самоощущению и представлению о себе и о мире. Вещеведение должно уметь в конечном счете давать рекомендации для выпуска изделий не по отраслям производства, а по «человеческому» и художественному образу. Это — принципиально иной и чисто гуманитарный подход к проблеме.

По сути, цель и конечный объект вещеведения — не вещь, а человек. Свой предмет — вещь — эта наука рассматривает только с позиций человека и пользуется его критериями. Ее практический выход — это, в последнем итоге, новый, разносторонний и гармонично развитый, освобожденный от бесполезных трат времени и сил свободный и счастливый человек.

Именно поэтому сведение исследовательской методологии к какому-то одному основанию — неважно, какому — делает наши теории лишь продолжением предистории вещеведения. Как бы не было интересно изучать метаморфозы взаимодействия «утилитарного» и «эстетического» — оставаясь на этом уровне, мы в принципе не сдвинемся с той точки, на которой стояло вещеведение еще в 1910-х годах, когда делались первые отважные попытки теоретического осмысления этой проблемы (прежде всего в музейной практике*).

Нет: если мы действительно хотим ответить на потребности современности и возродить нашу науку не только как историческую, но и как актуальную, способную к прогнозированию, следует, вероятно, признать, что обе представляющиеся главными функциями — «утилитарная» и «эстетическая» — не только не исчерпывают предмета, но часто и не имеют первостепенного значения для ответа на встающие перед нами вопросы.

*

Возьмем один из них — знаковую роль вещей.

В пьесе Брехта «Галилей» есть знаменательная сцена: римского папу облачают в священные одежды, перед тем как он выйдет для совершения службы. И в это же время ему докладывают о «преступлении» Галилея. И пока папа находится в одном, извините, исподнем, он склонен не придавать большого значения и простить «заблуждения» ученого или же ограничиться легким наказанием. Но постепенно на него надевают один за другим предметы облачения и одновременно суждения о Галилее становятся все суровее и жестче. И наконец, когда голову увенчивает тиара, решение папы созревает окончательно.



стоящего чуть не в полтора раза дороже. Базы и склады забыты. Не надо быть прогнозистом, чтобы предсказать... Вы уже поняли? Да, года через два белье, видимо, вновь попадет в дефицит.

Вот так и живем — от затоваривания к дефициту, от дефицита — к затовариванию. И заметьте: мы коснулись лишь самых простых потребительских товаров. Что же касается более сложных...

Есть много причин так называемой «пульсирующей экономики». О них писали и пишут в газетах, говорят на совещаниях, обсуждают в научной печати, а результат, с точки зрения покупателя, все тот же: «Зашла в магазин, всего полно, а купить нечего». Люди уже стали даже как-то привыкать к этой системе, считать ее чуть ли не нормальной. Выработались и соответствующие психологические стереотипы, своего рода «кодекс потребителя»: если появилась нужная тебе вещь, не ищи и не бегай по магазинам в начале месяца, все равно не найдешь. Дождись последних чисел, лучше конца квартала. Тогда ее, может быть, «выкинут» «для плана». Не покупай какой-либо вещи, особенно технической — часов, утюга, телевизора, — если на товарном ярлыке обозначена дата выпуска — конец месяца, а тем паче — квартала. Наверняка будет брак, следствие штурмовщины и

но — судить! А если откажется отречься — казнить!

Сцена эта сделана с большим, как говорят, «подтекстом». Пока перед нами почти голый человек — он и к другим относится по-человечески, склонен понять, простить. Но когда он превращается в лицо с особой социальной ролью, он уже говорит не от своего человеческого имени, а от лица «корпорации», группы. Для Брехта, конечно, был важен философский и социально-правовый аспект этого превращения. Но он не случайно был раскрыт с помощью вещей.

Мы мало знаем об этой могучей власти некоторых простых вещей преобразовать поведение человека. В теоретических работах проводится мысль, что в процессе исторического развития «знаковая» функция вещи снижается. Мысль эта подтверждается фактами: действительно, чем дальше в глубь веков, тем чаще, скажем, встречаются примеры распространения «униформы» не только среди военных и духовных, но и среди гражданских лиц. Различные социальные группы носили раньше более отличающуюся друг от друга одежду, и, например, во Франции специальным указом одного из Людовиков простолюдям не разрешалось носить кружев и надевать платье из бархата, атласа, тонкого сукна и т. д. Одной из побед третьего сословия во время Великой Французской революции была отмена привилегий на одежду. Рядом с этими историческими фактами кажется, что в наши дни знаковая функция снижена. Но так ли это?

Вспомним, как по пустячным вещам — стоптанному туфлям, засаленному котелку, трости — мог восстановить возраст, походку, образ жизни человека Шерлок Холмс. Не обладая его способностями, мы и сегодня можем многое сказать о первом встречном: обычный костюм уже показывает уровень вкуса, обеспеченности, воспитанности, «социализованности» в самом широком смысле. Владение целым рядом вещей стало, к сожалению, вопросом не столько действительно надобности, сколько престижа. Нередко, характеризуя человека, говорят не о его уме, способностях или скромности, а сообщают: «Имеет машину», считая, что этим все сказано.

Капиталистический торговый бизнес уже давно уловил эту черту вещей и широко пользуется ею, считая именно ее основной. В мебельных магазинах Нью-Йорка, например, можно увидеть наборы обстановки и оборудования для кабинета бизнесмена с годовым доходом в 50 тысяч долларов, в 100 тысяч и т. д. Погоня за престижными вещами и у нас иногда приобретает совершенно уродливые формы. Вещи становятся своего рода визитной карточкой и более того — характеристикой человека, которую он сам для себя составил и утвердил. Это уже вовсе не «утилитарная» или «эстетическая» их функция. Но ее надо хорошо знать и всесторонне изучать с помощью специальных исследований, если мы не хотим, чтобы потребность ее удовлетворения порождала такие нежелательные явления, как ввоз и перепродажа иностранных потребительских товаров не всегда высокого вкуса, влияющих тем не менее на поведение человека. Еще Макаренко говорил, что воспитывают не только люди и события, но и вещи.

Возникает вопрос: кто и как должен это изучать? Правильно ли, что сегодня о влиянии вещи на поведение человека гораздо больше знают специалисты по подростковой преступности, чем дизайнеры и промышленники? Не правильнее ли было бы приобщить эти знания к комплексной науке о вещи, связанной и с производством, и с проектированием? Разве не делали бы мы тогда меньше ошибок, не действовали бы с полным знанием последствий, не повысили бы свою способность управлять процессами жизни (в чем, собственно, и состоит задача науки)?

Теперь подойдем к проблеме с другой стороны. Изучение общих тенденций развития вещного мира обнаруживает постоянный рост и разнообразие количества вещей, их все большую дифференциацию по специальным функциям (пример: ножницы — садовые, портновские, маникюр-

ные, редакторские...). Но вместе с тем в более общем и в историческом плане, по-видимому, глобальной тенденцией является освобождение человека от «власти» вещей и замена их процессами. Для того чтобы в жилище было тепло, человек придумал, например, камин. Вместе с ним постепенно сложился комплекс вещей: щипцы, кочерга, совок, экран, метелка... Центральное отопление сделало весь этот набор ненужным. Сходные процессы идут и в других сферах. Одной из задач вещеведения является глубокое изучение функций вещного мира и концептуальный поиск путей, с помощью которых эти функции могли бы реализоваться не набором вещей, а каким-либо принципиально иным способом.

Однако прогнозирование таких процессов, которые вели бы к «развеществлению» нашего быта, не должно настраивать нас на исключительно оптимистический лад. Именно в эпоху НТР обнаруживается все больше предметов, как бы специально созданных для того, чтобы заменить человека, отобрав у него ряд привычных функций. Куда это ведет? Все помнят, как в отсутствие своего начальника Серна Михайловна отважно ставила на «входящих» бумагах штамп: «Не морочьте мне голову. Полыхаев», «Бросить на периферию. Полыхаев», «И кроватей не дам и умывальников. Полыхаев» — и резиновый глава «Геркулеса» вполне заменял живого, подробности биографии которого выяснял в это время Остап Бендер. Пример, конечно, шуточный — но человечество уже давно работает над созданием портативных вещей, выполняющих за человека те или иные действия, и эта их роль вовсе не так безобидна. Ученые только гадают пока о последствиях распространения карманных компьютеров, которые избавят вскоре наших детей от обязанности зубрить таблицу умножения, а в обозримом будущем — от необходимости знать правила правописания, иностранные языки и даже (как предсказывают психологи) испытывать потребность в общении с людьми. Следить за этим процессом, контролировать его — одна из задач вещеведения.

*

В романе «Сага о Форсайтах» есть такая сцена. В начале 1920-х годов происходит аукцион, распродажа имущества последнего из старых Форсайтов — и присутствовавшему там Сомсу «больно было видеть, как стулья, на которых сидели его тетки, рояли, на котором они почти никогда не играли, книги, корешки которых они разглядывали, фарфор, с которого они стирали пыль... — переходили в руки мелких торговцев и хозяев из Фулхэма. Однако что можно было сделать? Скупить все вещи самому и свалить в чулан? Нет, они должны пережить судьбу всякой плоти и всякой мебели — служить, пока не придут в разрушение. Но когда выставили кушетку тети Энн и уже готовились пустить ее с молотка за тридцать пиллингов, Сомс вдруг крикнул: «Пять фунтов!» Произшла большая сенсация и кушетка досталась ему».

Заметим: писатель тонко подчеркивает, что для Сомса была ясна лишь мнимая одухотворенность большинства этих вещей, их «обстановочность», а не действительная связь с людьми. И все же...

Все же чем стремительнее меняется жизнь, тем большее распространение получает этот «комплекс Сомса». Вероятно, Олвин Тоффлер, писавший о «шоке от столкновения с будущим», в какой-то мере прав; и охват все большего числа людей «комплексом Сомса» является, по всей видимости, своеобразной психологической защитой от нестабильности жизни и ее постоянных перемен. Причем эта психологическая защита принимает в наши дни массовый характер, относится не к индивидуальным особенностям того или иного человека, а скорее к категории массовых «контрпсихозов», в данном случае, вероятно, вполне безобидных, но очень важных и для понимания, и для практики.

В наше время исключительного роста мимолетных внешних контактов и столь же резко возрастающей индивидуальной отчужденности и замкнутости отдельной

личности не только «комплекс Сомса», но и вообще стремление к «одушевлению» вещи наблюдается все чаще: вещь становится своего рода связующим звеном между человеком и миром. Она нередко хранит в себе какие-то следы и признаки других людей, часто уже ушедших, определенного времени, уклада жизни, прошедших событий и когда-то существовавших отношений. Она становится дорогой для нас не по своим утилитарным, стоимостным или каким-либо другим качествам, а как немой свидетель и современник. Как ребенок, играя с куклой, «одушевляет» ее, разговаривает с ней, укладывает «спать», «лечит» от «простуды» и т. д., так и нынешним взрослым простые вещи порой заменяют недостающее общение. Что же говорить о технических, позволяющих нам слышать голоса друзей, видеть мир на экране, наслаждаться любимой музыкой, играть с самим собой в шахматы, смотреть фильмы, просыпаться утром под приятный и ласковый голос, созерцать предметы, находящиеся за тридевять земель, рассматривать произведения великих мастеров, хранящиеся в зарубежных музеях? Человек одновременно все больше «одушевляет» простые, не технические предметы и создает на основе достижений науки целую серию предметов технических, в которых «одушевление» уже заложено как программа определенных действий, направленных на создание для нас психологического комфорта.

Отражается ли это на характере самих вещей? Безусловно. Еще К. Маркс и Ф. Энгельс обратили внимание, что ручная мельница дает нам общество с феодалом во главе, а сложение таких, например, поэм, как «Илиада» и «Одиссея», невозможно в эпоху печатного станка. Никто, конечно, не конструирует печатный станок специально для того, чтобы потомки знали, что сейчас не время «Илиады», однако вся история промышленности потому и есть, по Марксу, «раскрытая книга человеческих сущностных сил», что является историей главным образом производства вещей, служащих для наших потребностей.

Сегодня мы практически изучаем их лишь в аспекте, определяющем физическое естество — из какого материала вещь сделана, на какой фабрике или в какой стране, каковы ее функции, срок службы, степень надежности и т. п. и т. д. Вот единственные позиции, которые в какой-то мере специально исследуются особой наукой, товароведением. Но наука эта, к сожалению, совсем не интересуется историческим и культурным бытием вещей, она совершенно оторвана от познания и оценки всех иных свойств вещи, определяющих потребительскую стоимость и социальную значимость, а главное, нравственно-воспитательную роль, помогающую или мешающую формированию личности.

Мы ничего не сказали об этих аспектах вещи, в частности об эстетической стороне дела, но общий вывод, вероятно, ясен: наряду с циклами наук о человеке и природе необходима и комплексная наука о «второй природе», о том, что человек создает своим умом и своими руками — о вещах. Неясно другое: где сегодня могла бы формироваться такая наука. К сожалению, нынешнее, явно отставшее от жизни распределение функций между научными учреждениями исключает возможность серьезной постановки подобного вопроса.

В статье Л. Анненковой содержится любопытная мысль: до сих пор именно «ДИ СССР» восполнял дефицит в этой области, был тем местом, где встречались самые разные теоретические исследования, создавая на страницах журнала ту комплексность, методологический аналог которой так нужен нашей науке.

Это парадоксальная ситуация: все журналы по точным наукам знакомят и информируют читателя о том, что уже достигнуто, нащупано в научных учреждениях, — истисноведческие же практически вынуждены идти впереди науки. Они поднимают проблемы, решают вопросы, на которые наши институты не только еще не ответили, но актуальность которых часто даже не ощутили. Получается, что при наличии нескольких мощных иссле-

довательских центров науку движет профессиональная пресса. Не будем сейчас обсуждать, почему сложилась такая ситуация. Но очень важно, чтобы «ДИ СССР» продолжал эту неоценимую и не оцененную пока работу.

* Позже, примерно с начала 1930-х годов, музейное дело было переориентировано на показ в основном социальных процессов и вещи стали рассматриваться не в их самоценности, а как иллюстрации исторических действий. А для показа темы «Разложение абсолютизма» безразлично, выставить ли в витрине мейсенский чайник или серебряный французский сливочник. Старые вещеведы постепенно ушли на покой, без них захирела и наука, еще не успевшая оформить в каком-либо тексте основные принципы и методы. Умерла на уровне знаточества. Правда, это совпало и с другим процессом.

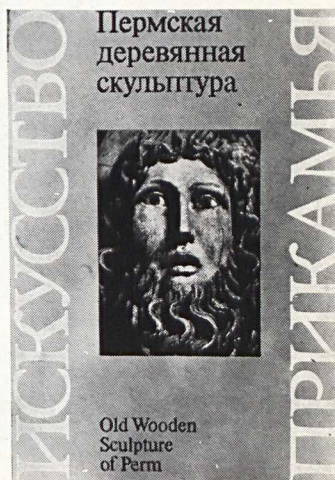
В бытовом, непрофессиональном разговоре мы очень часто называем небольшую статуэтку, сонату, стихотворение «вещью» и даже «вещицей». В советской литературе первых послереволюционных лет было особое направление, программно именовавшее произведения искусства «вещами». Илья Эренбург и Эль Лисицкий издавали специальный литературно-художественный журнал «Вещь». Маяковский озаглавил свою программную статью «Как делать стихи» — не писать, не творить, не создавать, а именно делать, потому что вещи делают.

Направление это посчитали не совсем реалистическим и с той давней поры до сего дня редакторы, как правило, вычеркивают в рукописях искусствоведческих трудов термин «вещь» по отношению к картинам и скульптурам, предлагая писать «произведение». Но они соглашались с автором, если он именует «вещью» ковер, вазу или резное кресло. Следовательно, различие устанавливается не по красоте или, скажем, качеству, а по функции. Если произведение имеет две функции — утилитарную и эстетическую, то оно считается вещью. Если же только эстетическую, то это «произведение» и тем самым оно попадает в класс «не вещей». Причем вполне приемлемо назвать произведением также ковер или вазу, но именовать «вещью» картину считается неэтичным.

Настоящей публикацией мы завершаем цикл материалов, начатый статьей М. Эпштейна «Реалогия — наука о вещах». Тема эта, однако, ждет дальнейшей разработки, т. к. отражает верно отмеченную в статье Н. Воронова актуальность всестороннего исследования мира вещей, их проектирования, производства и потребления в условиях научно-технического прогресса, в свете все растущих требований повышения качества товаров народного потребления.

В то же время, обращаясь к существу вопроса о создании единой интегральной научной дисциплины — вещеведения, исчерпывающим образом раскрывающей все без исключения стороны созданной и создаваемой человечеством «второй природы» — социальную, потребительскую, историческую, культурную, производственную, проектную, функциональную, философскую, знаковую, эстетическую и другие — нельзя не выразить сомнения в возможности решения такой задачи. Ведь подобная всеобъемлющая наука потребовала бы в каждом конкретном случае своей, особой методологии, ее предмет распался бы на множество отдельных предметов, требующих каждый своего подхода — социологического, товароведческого, философского, искусствоведческого и других, выдвигающих всякий раз новые специфические проблемы. Сложность философско-эстетического аспекта постановки лишь одной из таких проблем убедительно раскрыла Л. Анненкова в критической части опубликованной выше статьи.

Очевидно, чтобы не профанировать идею серьезного научного исследования созданного человеком вещного мира, следует иметь в виду «вещеведение» не как единую, безбрежную, всеохватывающую дисциплину, но как комплекс вполне конкретных специальных наук, исследующих «вторую природу», по аналогии с «природоведением», изучающим природу первозданную и включающим в себя целый ряд наук, каждая из которых имеет свой предмет и свою методологию. В противном случае дальше прекраснотушных мечтаний дело вряд ли продвинется, ибо, как сказал Козьма Прутков, — нельзя объять необъятное.



Пермскую деревянную скульптуру нельзя считать обойденной вниманием искусствоведов. Ей была посвящена первая в нашей науке специальная книга о русской народной скульптуре, написанная в конце двадцатых годов одним из ее первооткрывателей Н. Н. Серебрянниковым. Почти сорок лет спустя он же опубликовал в пермском издательстве свою вторую книгу-альбом, посвященную этому яркому явлению в русском искусстве. О пермской скульптуре писали А. В. Луначарский, И. Э. Грабарь, Н. Н. Соколов, Н. Н. Померанцев, Г. К. Вагнер, А. И. Леонов и многие другие, но это были, в основном, либо фрагменты более общих работ, либо сугубо популяризаторские статьи. Да и сама публикация памятников пермской скульптуры была далеко не полной, редко опиралась на солидный научный аппарат и современные полиграфические возможности. Таким образом, альбом «Пермская деревянная скульптура», выпущенный в свет в 1985 году Пермским книжным издательством*, естественно вызвал ши-

рокий интерес специалистов и читателей-любителей, интересующихся историей отечественной художественной культуры.

Альбом содержит свыше ста иллюстраций, достаточно полно характеризующих уникальное собрание деревянной скульптуры Прикамья из коллекции Пермской государственной картинной галереи, и две статьи — монографический очерк А. С. Канцедикаса и краткую историю сложения коллекции скульптуры, написанную сотрудником музея О. М. Власовой. Она же является составителем альбома и автором тщательно составленных аннотаций и комментариев, имеющих самостоятельную научную ценность.

Отнюдь не случайно обращение к этой теме А. С. Канцедикаса, хорошо известного своими работами о литовской народной скульптуре, имеющей немало общего с памятниками пермских резчиков. Именно эта попытка рассмотреть пермскую скульптуру как неотъемлемую составную часть общеевропейской художественной культуры XVIII—XIX веков составляет существенную сторону написанной им статьи. Действительно, очевидные аналогии пермской деревянной скульптуре мы обнаруживаем не только в народном искусстве Украины, в первую очередь ее западных областей, Белоруссии, Литвы, Молдавии, но и Польши, Чехословакии, Венгрии, Италии, Франции, Бельгии и др. Немало подобных памятников обнаружено и в северной и центральной части России, на ее западных окраинах, в частности, в деревянной резьбе Смоленщины.

В своем очерке А. С. Канцедикас менее всего склонен к рискованным предположениям, он добросовестно представляет сложившиеся в науке концепции пермской скульптуры, с должным уважением высказывает наиболее существенные взгляды на предмет своих предшественников. Благодаря этому явление предстает исследованным многогранно и достаточно полно, выявлены его своеобразие, генетические основы, сложное сочетание традиций, лежащих в его основе. Рассматривая пермскую скульптуру как часть древнерусской художественной культуры, автор справедливо подчеркивает ее связь с другими проявлениями традиционного народного творчества, определяет ее социальные и художественные основы. Обращает на себя внимание несколько необычный для столь небольшой статьи обширный комментарий-примечания, подчеркивающий ее научную весомость и представляющий несомненный интерес для вдумчивого читателя. В наши дни, когда о народном искусстве написано немало, такой подход совершенно необходим, является поучительным и для других авторов, работающих в нашей области науки.

Статья О. М. Власовой не только рассказывает историю собрания пермской скульптуры, но и раскрывает настойчивый и благородный труд ее хранителей и реставраторов. В отечественной художественной культуре немало ярких местных проявлений, собранных и ныне собираемых в периферийных музеях. Далеко не каждый из них обладает столь квалифицированными научными кадрами, как Пермская картинная галерея, но в целом уровень собирательской и исследовательской деятельности существенно возрос, и опыт пермских специалистов здесь показателен и поучителен. Так может и должен работать каждый местный художественный и краеведческий музей, причем важной частью его работы является публикационная деятельность. Желая этому альбому счастливой читательской судьбы, остается лишь посоветовать, что в силу небольшого тиража и странной книготорговой политики он остается недоступным для любителей народного искусства за пределами Пермской области. Такие альбомы хотелось бы видеть на прилавках книжных магазинов всей страны — лишь тогда они в полной мере выполнят свое предназначение, оправдают труд немалого числа специалистов-этнографов, участвующих в их создании.

* Искусство Прикамья. Пермская деревянная скульптура. Составитель О. М. Власова, вступительная статья А. С. Канцедикаса. Пермское книжное издательство, 1985.

«Игра в бисер»

В крохотном зале музея переливаются всеми цветами радуги изделия мастериц XIX века. Кошечки, дамские сумочки, небольшие настенные панно, табакерки, шкатулки покрыты изысканным бисерным узором. Причудливые картины, стелющиеся растения вышиты бисером, но живописны настолько, что кажутся миниатюрой. Мастерицы передали в тончайшие перекиды света и цвета создают затейливую игру, от созерцания которой трудно оторваться. Сразу вспоминается детская сказка о бисерном городе, в котором царил гармония и счастье.

Каждый экспонат смотрителем маленьким драгоценным камнем, играющим в руках опытного ювелира. И опавшие организаторы выставки подобрали соответствующую: изделия из бисера среди современной им инкрустированной мебели, фарфора, вееров, вышитых платочков и других предметов, внутри которых

Во Всероссийском музее Декоративно-прикладного и народного искусства

Открытый всего пять лет тому назад Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства сразу привлек к себе внимание и простых зрителей, и специалистов. И прежде всего тем, что объединил под одной крышей множество народных промыслов и видов декоративно-прикладного искусства из разных уголков России.

Сурова и строга резьба Севера, прекрасно представленная в экспозиции. Здесь и оконные наличники, и прялки, набойные доски и пряничные формы. В музейных витринах — берестяные туссы, покрытые изысканной резьбой и росписью, происходящие, как и другие экспонаты, из Архангельской и Ярославской областей.

А в соседнем зале — солнечные филимоновские, дымковские и городецкие игрушки. Яркие и нарядные, они неизменно радуют глаз.

Конечно, есть здесь красочные изделия Палеха и Холуя. Жаль, что в экспозиции представлены вещи только советского периода.

В экспозиции все время появляются новые разделы. Так, недавно посетители получили возможность ознакомиться с росписью по металлу и папье-маше XIX и XX веков.

В основном с XIX веком зрителей знакомят изделия фабриканта А. и П. Лужкутиных. Здесь и жанровые картины, и маленькие иконы, и расписные шкатулки, по манере они тяготеют к линовым вариантам иконописи и лубку. Даже скорее к лубочному воспроизведению «высокого искусства».

Современная роспись по металлу представлена подносами Жостова, выполненными как известными, так и начинающими мастерами.

Прямая продолжением народной традиции выступают работы профессиональных художников. В частности, производственное объединение «Гжель» представляют такие замечательные художники, как Акулова, Дунашова, Азарова, Роганов. В их произведениях просматривается желание придать старому промыслу новое, современное звучание.

Вообще отдел стекла и керамики в музее — самый больший и интересный.

Коллекция советского фарфора (она занимает наибольшую

существовала бисерная выставка.

Благодаря умело организованной экспозиции зритель отчетливо представляет себе, как создавались эти произведения. Но можно ли считать это только дамским рукоделием, «игрой в бисер»?

Поражают безупречность вкуса, изысканность цвета и мастерство, с которыми выполнены узоры невероятной сложности. Вышивку бисером смело можно причислить к профессиональному искусству. Причем профессионализм здесь — высочайшего класса. И каким бы наивным ни был сюжет (например, невероятно популярное в это время пасторальное картинки), исполнение никак не называешь наивным, ни примитивным. Вещи кажутся поистине нерукотворными.

Первое и наиболее сильное впечатление от выставки «Русский бисер» — редкое изящество вещей, которыми можно восхищаться неустанно.

Швея, исправно несет службу Регулировщик...

Очень хороши скворечники, которым мастер придает вид бытовых предметов. Широко открытыми ртами. Чем-то они напоминают и гофматовского Щелкунчика, и, конечно, образы народного лубка.

Есть у Зазнобина и много фигурные сюжеты: «Венчание», «На войну», «Дед Мороз» и другие. И хотя каждая из этих фигурок действительно «топорной» работы, вместе с тем они очень выразительны. Так бывают выразительны подлинно народные произведения, содержащие в лабальной форме яркий образ.

Основной материал мастера традиционен, как и его техника. Это мягкие породы дерева — липа, осина. Но Владимир Николаевич применяет в своих поделках и новые материалы. Абсолютно все служит его замыслу: кусочки паразона, пластмассы, обрезки кожи, консервные банки, бумага.

Все фигурки ярко раскрашены. Зазнобин пользуется

художника. Справочник снабжен также указателем географических названий, упоминаемых в тексте.

Издание будет уникальным по количеству собранной впервые информации, по полноте представления об одной из интереснейших сторон истории художественной жизни страны. Оно будет полезно и для специалистов, занимающихся историей советского искусства и культуры, и для библиотек художественных школ и институты, для редакторов издательств, журналов и газет, а также и для читателей.

ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Возрождаем красоту сел

Город Чайковский славится среди городов Российской Федерации многими интересными начинаниями. А в настоящее время Чайковский район исполком проводит большую работу по благоустройству сел и деревень под девизом «Укрась себя, село». Райсполком стремится оживить в области исконно русские ремесла: плетение из различных природных материалов, изготовление дымников, свесов и других изделий из просечного железа, художественную ковку, которой издавна славились уральские города и села и, наконец, начать вырывать в селах лошадей, испытанных помощников в нелегком сельском труде.

Решить такие задачи — дело сложное, так как на селе практически не осталось мастеров — кузнецов, резчиков по дереву, специалистов по плетению. Ушли из жизни портняжники, которые ладили конскую сбрую, плотники, которые рубили телеги и точили колеса, били телеги и ковали. Но если поддерживать инициативу масс, закрывать начинание, благодарное дело всегда восторжествует!

Так было и на этот раз: в райисполком пришли моло-

интересующихся изобразительным искусством и справочными изданиями. Художники — участники выставок смогут получить нужные точные сведения для подготовки материалов на получение знаний, для публикаций о своем творчестве.

Справочник выйдет в конце 1987 года и будет стоить около четырех рублей. Чтобы обеспечить необходимый для читателей тираж, издательство просит — оформлять заказы на это издание через книжные магазины до 1 ноября 1986 года.

Две кузницы из мастерской РАПО С. Козлов и М. Тимашев и предложили развернуть в районе работу по художественной ковке. Идею поддержали, молодым кузнецам организовали командировку в Москву в Музей кузнечной науки и техники для изучения основ художественной ковки и обобщения опыта. Затем был организован конкурс кузнецов, который собрал 12 умельцев и большое количество зрителей. Победителем стал Сергей Козлов, который показал лучшее качество ковки изделий и затратил на работу наименьшее время. А после конкурса была устроена выставка его участников, организована конференция, где каждый кузнец делился секретами своего мастерства и задумками на будущее.

Кстати, именно на месте нынешнего Чайковского работал в конце XIX — начале XX века самый крупный в мире «парь-молот», здесь же рядом (в Воткинске) ковались самые крупные на Руси якоря для военных кораблей...

Этот конкурс кузнецов не только выявил возможности ремесла и разжег в мастерах творческую искру, но и положило начало творческому сотрудничеству между райисполкомом г. Чайковского и Музеем кузнечной науки и техники, которое мы считаем весьма интересным и перспективным.

А. Г. Навроцкий
директор Музея
кузнечной науки и техники

шую часть, дореволюционный фарфор представлен мало) включает в себя произведения таких выдающихся мастеров, как Данило, Чухонин, Воробьевский.

Среди современных художников особо выделяются работы художника Дмитровского фарфорового завода Б. Калиты, которые отличаются огромным вкусом, изысканным колоритом, оригинальной формой, их яркий художественный облик раз находится в тесной связи с функциональностью. Удобные и красивые вещи — истинное украшение музейной коллекции.

Разнообразно представлено и стекло, хотя, в отличие от керамики, этот отдел менее ярок.

Конечно, в экспозиции есть свои просчеты. Так, например, экспонируются не все этнографические регионы. Многие промыслы представлены только современными вещами. Но музейная коллекция все время пополняется. За последнее время были приобретены такие бесценные вещи, как гжельский майоликовый квасник 1786 года, его полноразмерная роспись поражает своим совершенством. Есть первый комплект детской посуды А. Г. Сотникова, выполненный на Дулевском заводе в 1930/31 году. Музей располагает авторской реконструкцией 1979 года. Вообще коллекция советского фарфора 20—30-х годов на редкость богата.

Будем надеяться, что очень скоро эти великолепные произведения смогут увидеть посетители; даже при существующих проблемах в коллекции музей может и должен стать практической базой для изучения декоративно-прикладного и народного искусства.

Музей в гостях и дома

Возраст музея невелик — всего пять лет. Естественно, что, как любое новое дело, его работу сопровождает множество проблем. Например, малая посещаемость. Возможно, не все знают о музее, не знают о предмете его интересов. Казалось бы, положение безвыходное, но музейники расширяют свою аудиторию за счет того, что музей выезжает в гости непосредственно к зрителю.

На ЗИЛе в марте—апреле сотрудники представляли работам художников народных промыслов. Богородские и жостовские мастера демонстрировали златоразное искусство, рассказывали об истории промысла, его традициях, современном состоянии, перспективах развития. Осенью завод посетили федоскинцы.

На другом предпринятии, на «Динамо» музей развернул общую выставку «Русские народные промыслы». С сентября выставки стали тематическими.

А у себя дома музей работает со школьниками, стара-

лением игрушек только в последние десять лет.

Среди экспонатов выстав- ки — затейливые ветряки, ко-

торые мастер делает и прос- тыми, прикрепляя к игрушке лопасти, и сложной конструк- ции. Забавно размахивает ру- ками при порывах ветра Всадник, крутит колесо ма-

Молодые художники Жостова

Цветы Жостова всегда привле- кали внимание ценителей, од- нако особый интерес к неболь- шой по размеру выставке в музее «на Делегатской» объ- яснился экспериментальным характером представленных здесь вещей, поскольку вы- ставка была составлена из работ молодых художников. Причем работы они выполня- ли специально по заказу му- зея, и в его залах художники демонстрировали сам процесс росписи подносов. Такой по- каз творчества стал в музее уже традицией.

Все 60 подносов молодых ав- торов отличаются подкупаю- щей свободой поиска, иск-

насыщенными локальными цветами, подчеркивая ясность и простоту формы, геометрич- ность силуэта.

Игрушки продолжают нести людям доброму мастера, его житейскую мудрость, и это не может не трогать каждого.

Е. Силиченко

ренным желанием показать новые возможности промысла.

Подвляющее большинство ра- бот выполнено на цветных фонах. Вариации форм и раз- меров, какие сейчас редко можно увидеть даже на вы- ставках, сопровождалась раз- нообразием сюжетов и техни- ческих приемов письма; за- служивают также внимания попытки возродить роспись по поталам — металлургическим под- кладкам (работы В. Корабле- ва). Мастерством композиций и цветового решения выделя- лись овалы поднос. А Ма- жаева «Калина», поднос «Кор- зина цветов» Н. Соломатиной, «Розы на темно-вишневом фо- не» Н. Лашина.

В целом выставка показывает перспективу развития про- мысла со 160-летней историей.

Д. Курсанов

СПРАВОЧНИК О ПЕРСОНАЛЬНЫХ ВЫСТАВКАХ

В 1987 году издательство «Со- ветский художник» выпустило справочник «Персональные выставки советских художни- ков». Это первый опыт по- добного издания. Подготов- ленный к печати первый том охватывает период с 1917 по 1947 год. В дальнейшем тома будут включены выставки по- следующих лет вплоть до на- стоящего времени.

Коллектив составителей по- пытался вывить все персо- нальные выставки на терри- тории СССР и за рубежом не только на основании сохра- нившихся каталогов (как из- вестно, каталоги выходили далеко не всегда), но и по материалам периодической печати, центральных, респуб-

ликаских и местных архи- вов. В книге приводятся сведения о составе выставок, времени и месте их функциониро- вания; в рубрике «Библиогра- фия» названы публикации и критические отклики на вы- ставки. В качестве приложения пуб- ликуются аналогичные дан- ные о выставках, в которых приняло участие несколько художников. Издание иллюстрировано ав- торами экспонатов, воспроизводятся пригласи- тельные билеты и афиши вы- ставок, фотографии экспози- ционных залов. В именном указателе содер- жатся основные сведения о

ПАМЯТИ ДРУГА



Шарамбян Оганес Мигранович (1926—1986)

Смерть Ваника Шарамбяна показала, сколько проники или наивности содержится во фразе «незаменимых нет»: он был и долго еще останется незаменимым.

Семья была родом из Вана — в память о родителях он из- менил свое имя Оганес на Ваник. Так и звали мы его, он отзывался на это теплое уменьшительное имя...

Это был живописец — искрен- ний, простой, как его охри- стые холсты со всплесками кадмия и белил, написанные энергичными, но легкими маз- ками. Его любимой темой были кувшины и цветы-бес- смертники, в которых он ви- дел стремление всего живого преодолеть необратимость времени. Писал он быстро, как и жил, словно торопясь перенести на холст то, что любил, поскорей передать лю- дям.

Это был деятель культуры — активный, с настойчивостью и тактом успевавший всюду, где нужна была его помощь.

Будучи человеком глубоким, он всем своим существом чувствовал народное искусст- во, понимал его проблемы. В народном искусстве он ви- дел исток всякой культуры и, может быть, особенно — сов- ременной. Являясь истинным

знатоком, он жил для того, чтобы спасти умирающие ре- месла и многие возродить к жизни.

В Армении трудно найти ма- стершу или умельца, которых не знал бы Ваник: обладая даром внушать людям дове- рие, побуждать к делу, он оставил много учеников и последователей.

Задолго до основания и от- крытия в 1978 году Музея народного искусства Арме- нии, директором которого Ва- ник стал, он — инициатор развития ремесел в республи- ке. Ваник был вдохновителем и консультантом при рекон- струкции старого Дилижана — города, с которым была свя- зана вся его жизнь. Не зани- мая никакого административ- ного поста, он был охвачен «эпосом города» — так по до- стоинству молва оценила его преданность делу сохранения родной культуры. Свою квар- тиру в старом дилижанском доме и богатейшую коллек- цию произведений народного прикладного искусства ху- дожник подарил любимому городу: этот дом стал филиа- лом ГМНИА. Его усилиями были основаны первая в Ди- лижане художественная шко- ла, краеведческий музей и картинная галерея, для ком- плектования фондов которой он сделал так много. При его активном участии восстанов- ливались резные двери и ко- ваные решетки многих исто- рических памятников Арме- нии. Трудно перечислить все, что сделал этот человек.

Когда в 1983 году по иници- ативе Ваника Шарамбяна в Ереване на базе ГМНИА бы- ла созвана Межреспубликан- ская конференция по пробле- мам народного и самодель- ного искусства, участники из разных городов нашей страны были покорены не только экспозицией музея, масштабам проводимых работ, но и личностью дирек- тора, Ваника Шарамбяна — молодого, внимательного ко всем, горящего желанием по- делиться опытом, узнать и со- общить, показать как можно больше, обеспечить долгую жизнь начатому делу.

Генрих Солмахи

Образ женственности в фарфоре

Гладкая, глянцевитая поверхность фарфоровой статуэтки мерцает в руке, увлекая воображение ароматом эпохи, образом особой жизни, малой частью которой она была. Любовь к старинной вещи, проникновение в ее молчаливую жизнь, в ее долгую память неизбежно рождает причудливое сплетение ассоциаций, связей, ощущений, расплывчато определяемых как «дух времени», «настроение эпохи» и т. п. Благородное величие строгого классического стиля воплощено в стройных удлинённых формах великолепной статуэтки «Водоноска в шляпе» Императорского фарфорового завода (начало XIX века, автор неизвестен). Сплетение антикизирующего классического начала и романтических тенденций, явственное в статуэтке, отражает идеал женщины — нимфы полей, и поселанки счастливой Аркадии, и «чистейшей прелести чистейший образец». Совсем иной, несколько ностальгический образ кокетливой красавицы XVIII века создал В. Сомов. Очаровательная статуэтка «Дама с маской» — это представление человека XX века о женщине века блестящего и жестокого, двуличного и героического, авантюрного и рационального. Идеальные женские образы разных времен и народов чередой проходят перед посетителем удивительной выставки. Хрупкие маленькие фигурки, может быть, наиболее обобщенно и в то же время предельно конкретно отражают пестрой своей совокупностью поэтический образ женственности.



ний свой вопрос рассказ о том, как ушла в 41-м году добровольцем на фронт и все пять лет войны провела на передовой линии фронта медработником. Не огрубела, не ожесточилась, не посуровела ее душа, лишь сильнее и неогладнее обратилась к спасающей мир красоте.

Логичен и неизбежен переход от размышлений над изящными вещами, любовно собранными этой удивительной женщиной, к раздумьям о ней самой, о ее жизни, образ и стиль которой сами по себе являются редкостным и прекрасным существованием вечной женственности.

Быть душой, центром общества, и это после дня кропотлившей работы, связанной с коллекцией, с формированием картотек, с проработкой литературы — ведь нужно не отстать от жизни, знать все, что происходит в культурной жизни мира, страны, города, быть на острие проблем сложнейших вопросов современности — это непросто, тем более, когда речь идет о немолодом уже человеке. Общение с Екатериной Михайловной — напряженная внутренняя работа. Бескомпромиссная, прямая, темпераментная, неутомимая спорщица, она необычайно требовательна и к себе, и к другим.

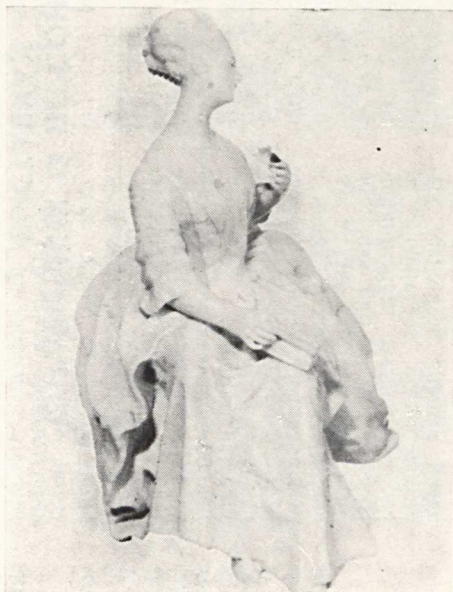
Коллекционирование, всегда предполагающее контакты с обширным кругом людей, позволяет Е. М. Шпектор общаться с людьми самых различных профессий, склонностей, увлечений. В ее доме в Харькове давно уже собираются люди, объединенные общностью интересов. Литературные вечера, обсуждения выставок и театральные премьеры создают атмосферу насыщенной духовной жизни.

Кажется, что эта уже пожилая женщина совершенно не знает усталости, скуки. Она находится в постоянном движении, поиске, стремлении познакомиться со всеми последними культурными событиями и, естественно, пополнить свое собрание фарфора.

О коллекционерах обычно говорят лишь как о собирателях художественных ценностей, но люди, подобные Е. М. Шпектор, являющие собой примеры энтузиазма, увлеченности, высокой культуры, сами становятся для нас «ценностью» в широком смысле этого слова.

Благодаря многолетней деятельности Екатерины Михайловны постоянная экспозиция Харьковского художественного музея обогатилась прекрасным собранием, давшим возможность посетителям музея ознакомиться со всеми этапами развития русской и советской фарфоровой пластики.

Татьяна Бембель,
Наталья Пронова



Выставка частной коллекции фарфоровой пластики Екатерины Михайловны Шпектор экспонируется в Харьковском художественном музее уже восьмой год. Около 900 произведений представляют разные школы, направления, индивидуальные особенности мастеров. Объединяющим моментом значительной части коллекции является тема женственности. Необыкновенные пластические и декоративные свойства фарфора позволяют передать тончайшие оттенки многоликих воплощений вечного образа Женщины.

Внутренний строй коллекции вызывает в какой-то момент отчетливое представление о вкусах, привычках, эмоциональном складе человека, чья объединяющая творческая воля создала эту галерею. — Шпектор Екатерины Михайловны. Ловя живой блеск глаз подвижной, изящной, элегантной женщины, смеясь ее шуткам, удивляясь неожиданному повороту мысли, забывая о времени в беседах обо всем на свете, спрашиваешь себя: под каким защитным колпаком сохранилось это молодое цветение души, уберечь от житейских бурь и невзгод, во множестве пронесшихся за 89 лет жизни. Благородная страсть к коллекционированию произведений искусства, жизнь среди них и во многом для них, обширные картотеки, посвященные театру и искусству кино, литературные вечера — не башня ли из слоновой кости была защитой от мира грубого и жестокого, где прекрасное так часто не отделено от безобразного. С изумлением слушаешь в ответ на внутрен-



Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10 (347). 1986
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 70 — летию Великого Октября

Украинская ССР
Троещина-1 — архитектурная суперграфика

Размышления на выставке

Будянский фаянс

9 Дизайн

Латвийский металл. Вторая выставка

12 Художник и среда

Анкета «ДИ СССР»:
Каким быть монументальному искусству?

20 В объективе

Международная выставка стекла в Руане

22 Творческий опыт

Как Фаворский учил компоновать блюдо

24 Ракурс

Художественные изделия из кожи

Кожаная пластика Милы Гохман

26 Народное искусство

Ювелирное искусство
Девять ответов на один вопрос

34 Художник и театр

Панорама как зрелище мира

38 Выставки

Будущая Молодежная — экспозиционный
эксперимент

41 Теория

«Реалогия» и смысл вещи

На пороге «вещеведения»

45 Рецензии

46—47 «Газета ДИ»

48 Страница коллекционера

Образ женственности в фарфоре

Нина Великозкая

Владимир Цельтнер

Людмила Жоголь

Олгертс Остенбергс

Моисей Рабинович

Тамара Придатко

Ирина Уварова

Михаил Ямпольский

Мария Розовская

Любовь Анненкова

Никита Воронов

Татьяна Бембель,
Наталья Иродова

На 1-й стр. обложки:
А. Бокотей
Декоративные блюда.
Стекло, гутная техника. Львов

2-я стр.
Праздник народного творчества
на Андреевском спуске.
Неделя изобразительного
искусства в Киеве.
Апрель 1986 г.

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,

ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции журнала
103009 Москва, К-9,
ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.08.86 г.
Подписано в печать 10.09.86 г.
А 13709
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Бумага мелованная
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 11, 131
Тираж 33 000. Заказ 3634
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская
типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете
СССР по делам
издательства,
полиграфии и книжной
торговли.
129243, Москва,
Мало-Московская, 21