

Декоративное Искусство СССР

1986

348

11





15 НОВЫХ ИМЕН

Традиционная для нашего журнала рубрика — «Панорама молодых» — построена так, чтобы о молодых художниках высказались молодые искусствоведы. Широкая география нашей панорамы — Красноярск, Магадан, Ашхабад, Киев, Мичуринск, Москва, Кишинев, Рига; непохожие материалы, в которых работают молодые, — фарфор, керамика, кость, шерсть; разнообразные виды искусства, их привлекающие, — гобелен, батик, скульптура, декоративные композиции, мелкая пластика, посудные формы — все это даст возможность представить живую картину творчества молодых.

Мы надеемся, что публикация даст молодым пищу для размышлений о себе, о том, как дальше строить свою работу, что следовало бы изменить в организационной системе, какие темы и актуальные задачи остаются вне интересов молодых художников и как можно стимулировать их внимание к этим вопросам.

На 2-й стр. обложки

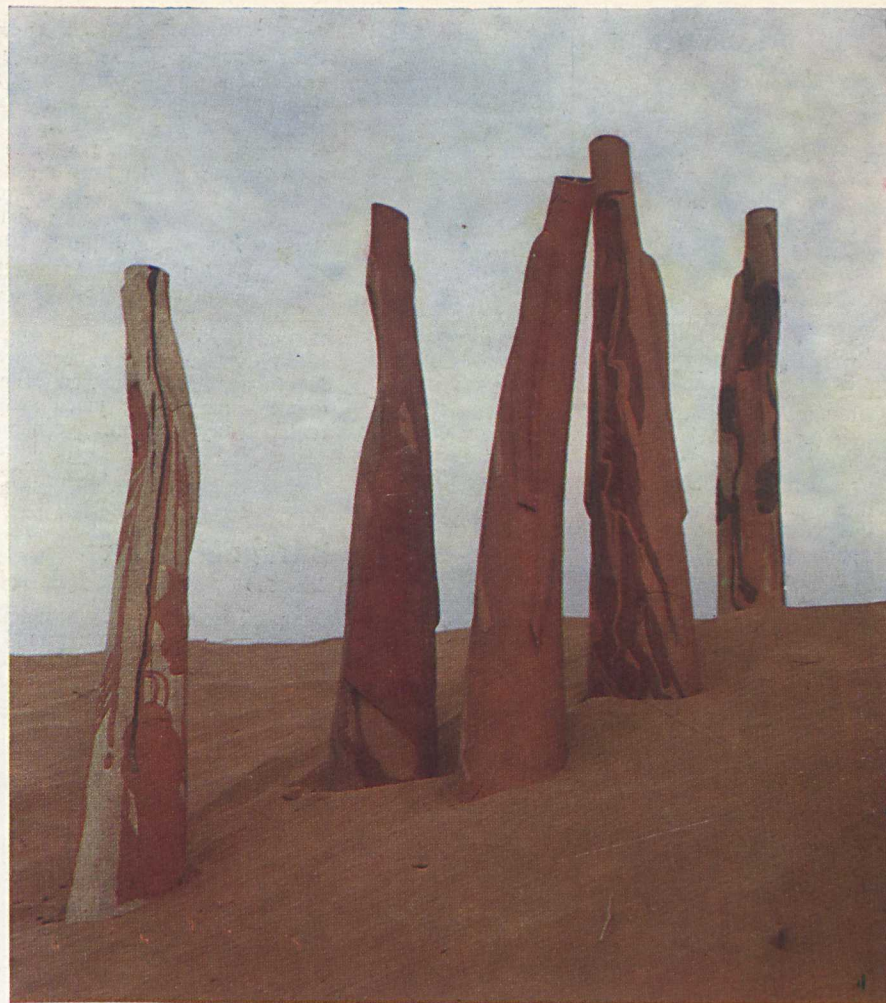
Ю. Коварская.
Кишинев

В. Чарьев
Ашхабад
Композиция «Мираж»
Керамика, ангобы

В. Чарьев
Композиция «Время».
Керамика, ангобы

Ю. Коварская
Декоративные вазы «Зимние
узоры». Прорезная
керамика, глазурь

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА



Юлия Коварская

Кишинев

Юлия Коварская выросла в семье известных в Молдавии художников, и естественно, мир искусства был с детства открыт для нее во всем своем бесконечном разнообразии и обаянии. Училась она в Ленинграде, где сложилась самобытная керамическая школа, педагоги которой умели преподавать воспитанникам не только азы мастерства, но и привить вкус к эксперименту, стремление к обновлению древнего искусства керамики, к неограниченному расширению образных возможностей. Художница еще очень молода, собственный художественный почерк ее только начинает становиться, но в ее работах радует свободный артистизм и явная любовь к делу, которым она занимается. Коварская знает и любит искусство — и народное молдавское, такое красочное и яркое, и ленинградских керамистов с их безудержностью творческих поисков, любит Врубеля, Руссо, Васнецова. Это пристрастие к миру сочных красок дает ей импульсы к работе и, что особенно важно, глубокую преданность искусству.

Мы привычно призываем молодых художников к смелым дерзаниям, требовательно ждем от них новаторства и как-то мало ценим верность традициям и учителям, желание упрочить, осмыслить найденное предшественниками. Самоутверждение для Юлии не самоцель, она не стремится вести поиск в неизведанных областях, а естественно включается в сложные процессы, проходящие сегодня в декоративном искусстве. Сразу после окончания «Мухинки», четыре года назад, Коварская начала работать в Художественном фонде. Сначала занималась стеклом, ее не смущало, что стекольных традиций в Молдавии нет. Спокойно и профессионально уверенно, с чувством стиля и ансамбля она развивала уже существующие современные формы. Когда возможности работать со стеклом не стало, Коварская без трагизма подчинилась обстоятельствам и начала заниматься керамикой. Работая преимущественно с шамотом и красной глиной, художница широко применяет цветные эмали и роспись по ним. В большинстве ее вещей цветные моменты доминируют над пластическими. При этом все, что тяготеет к керамической скульптуре (композиции «Алле!» и «Информатика») с традиционными уже карнавальными и игровыми мотивами, немного грешит избыточностью декоративности, композиции перегружаются деталями (часто очень удачными) и теряют образную целостность. В пластических решениях Коварской как бы недостает рассудочности, сдержанности, эмоции и фантазия захлестывают ее. Зато в росписи достижения значительны. В работах, подобных композиции «Летние сны», причудливая форма становится как бы опорой для росписи сочной и красивой по цвету, нехитрые цветочные композиции обретают здесь естественную прелесть и особую декоративную красочность. Очень удачна композиция «Времена года»: крупные цилиндрические формы ваз связываются в ансамбль характером росписи и вариациями лепнины. Здесь хорошо передано настроение каждой вещи и композиции в целом, точны не только «портретные характеристики» каждого времени года, но и ощущение величественного ритма жизни природы. Последнее увлечение Коварской — техника прорезания по керамике. Она достигла виртуозности в прорезании керамического кружева. Прием, развитый как чисто декоративный в серии сосудов, неожиданно приобрел определенный функциональный смысл, когда стал применяться для изготовления светильников. Формы светильников разнообразны — цилиндрические, сферические и такие причудливые, что неизвестно, как их определить. Варианты их множатся, работа оттачивается и идет по пути создания гармонического единства формы, росписи и декора. Видимо, на этом пути будет немало удачных решений, острых, интересных и красивых работ. Юлия работает много и одинаково серь-

езно, с неподдельным интересом выполняет заказные и выставочные работы, эталоны и малые серии в фонде. В чем-то Коварская похожа на многих молодых художников-прикладников. Они обладают безусловной художественной эрудицией, пониманием задач искусства, профессиональной грамотностью, открытым восприятием и неутомимостью в работе. И если предыдущие поколения упорно утверждали высокий художественный статус декоративного искусства, то нынешняя молодежь спокойно осваивает открытия предшественников, естественно привнося в искусство неповторимость своего видения мира, собственную, еще только складывающуюся творческую и человеческую индивидуальность.

О. Орешина

Виталий Чарьев

Ашхабад

Виталий Чарьев — туркменский керамист и архитектор; архитектурное и пластическое мышление художника убедительно синтезируется в таких его работах, как «Время», «Мираж», «Преобразование», «Чор-Гала».

В композиции «Время» чувство сопротивления, единоборства творений человеческих рук с неизбежной разрушительной силой времени помогает художнику передать его любимый материал — шамот и особый технический прием его обработки.

Многочастная композиция «Мираж» передает плавные очертания восточного города, реального и вымышленного одновременно.

«Преобразование» — это поэма о созидательной энергии человека, трансформирующей формы естественной природной среды в искусство архитектуры.

Каждая из четырех частей другой композиции — «Чор-Гала» передает обобщенные силуэты женщин туркменских племен, и в совокупности они приобретают сходство с башнями крепостного сооружения. Женщины Туркмении — основа силы, стойкости народа. Эта мысль варьируется и в более «скульптурной» по решению группе «Источники». Женская сидящая фигура олицетворяет, по мысли художника, «Созидание».

В декоративных сосудах «Наслаждение» (по мотивам поэзии Омара Хайяма) очертаниями женской фигуры Чарьев наделяет формы восточных кувшинов и кальянов. Художник интересно экспериментирует с технологией. Так, особого эффекта он достигает, используя метод инкрустации, набивки глины разных естественных цветов в массу шамота без применения химических материалов в окраске.

Скучная растительность пустыни, в постоянной борьбе с солнцем отстаивающая свое право на жизнь, становится щедрым источником для декоративных поисков керамиста.

Таковы основные темы творчества художника, реализованные им в керамике. Работал он и в других материалах и жанрах. К празднованию столетия Ашхабада Чарьев подготовил несколько вариантов памятных медалей.

Накоплен и некоторый опыт монументально-декоративной работы. Чарьевым оформлен фирменный магазин «Мода» в Ашхабаде. Керамические панно «Под солнцем Туркмении», «Дары Туркмении» живут в городских общественных интерьерах. Художественный эффект первого объекта достигнут выразительностью мягких плавных линий, очерчивающих компактно сгруппированные удлиненные фигуры юношей и девушек в национальных костюмах. Щедрый натюрморт из плодов фланкирует композицию красочными розетками-акцентами. И если в этой работе превалирует повествовательный момент, то во втором панно художник избрал иной путь: художественный образ здесь строится на использовании синкопирующего музыкального ритма в расположении угловатых, предельно обобщенных фигур, навеянных народным фольклором.

Графическим дебютом Виталия стал

трехчастный «Автопортрет» (1982), в котором художник стремился приоткрыть не только мир личных интересов, но и определить свою гражданскую позицию. Художник вводит в «Автопортрет» трагически звучащую часть — «Оплакивание» и оптимистическую — «Сопротивление». Разносторонние творческие интересы Виталия Чарьева, работоспособность, увлеченность любимым делом, природная художественная фантазия в сочетании с тонкой интеллектуальностью дают основания надеяться на его весомый личный вклад в развитие самой молодой отрасли туркменского искусства — изобразительной керамики.

А. Анурова



Екатерина Осташкова, Сергей Симонов

Гжель

Промысел Гжели — давным-давно сложившийся организм. Только гармоничное слияние творческой индивидуальности с устоявшейся традицией, только мягкое, доброе и почтительное отношение могут дать положительный результат. Именно такое отношение и характеризует творчество молодых художников производственного объединения «Гжель» Екатерины Осташковой и Сергея Симонова. Оба они родились и выросли далеко от Гжели. Придя на «Гжель» годом раньше, чем Сергей, Катя с головой окунулась в новое для себя дело (ведь в Абрамцевском училище она училась на отделении надглазурной росписи). Всего за год она смогла найти среди всего того, что есть в арсенале промысла, свою тему. А когда через год в объединение пришел Сергей Симонов, для Катиной росписи появились и специальные формы, и особый ассортимент вещей.

Окончив отделение художественной обработки камня в том же Абрамцеве, Сережа обладает и природным, и профессиональным чувством формы. Зацветая под Катиной рукой, его формы приобретают именно те равновесие и гармонию, которые свойственны народной традиции.

Интерес и уважение к промыслу (к слову сказать, художники собрали едва ли не все, что издавалось о Гжели) дали возможность художникам раскрыть свое дарование. Глубокое знание предмета дает молодым художникам смелость, ту особую легкость и непринужденность, с которыми они экспериментируют. Они возрождают старые приемы, сообщая им живость современного выражения. Так, Сережа возвращает вещам, казалось

бы, традиционные хватки в виде птиц и рыб, но тем не менее, если сравнить их с историческими образцами, станет ясно, что это не реставрация старого приема, а его творческое переосмысление.

О Катином рисунке надо сказать особо: его характеризует прежде всего богатство орнаментальных мотивов, традиционную для Гжели сетку художница варьирует с удивительной находчивостью. Изделия буквально увиты причудливыми узорами: не повторившись ни разу, они сплетаются, переходят один в другой, «розовом расцветают» или, подобравшись к сказочному домику и забравшись по его стене прямо на островерхую крышу и ловко прицепившись к флюгеру, развеваются на ветру. Архитектурные пейзажи — это также особое пристрастие Кати, на производственном объединении пишет их только она.

Может быть, некоторые изделия молодых художников несколько перегружены изображением. Но в этой перегруженности видны страстное желание выплеснуть разом все, что скопилось, невероятная увлеченность и любовь к делу.

В их союзе нет ведомого и ведущего. Каждый знает свое дело и помогает полное раскрыться другому. Наверное, благодаря такому пониманию, близости интересов и вкусов, одинаковости подхода к производству художников так гармоничны. Недаром уже первая их совместная работа на конкурсе квасников и кумганов заняла первое место.

Но особенно художники любят делать серии вещей. От вещи к вещи, что-то меняя, что-то переосмысливая, молодые художники оттачивают свое мастерство. И в этом плане все их творчество можно рассматривать как непрерывную серию, внутренний смысл которой — совершенствование.

Е. Слипченко



Николай Андросов

Мичуринск

Николай живет в городе Мичуринске (быв. Козлове) Тамбовской области. Это его родина, и сюда он вернулся, окончив в 1976 году Московское художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина. В течение нескольких лет он занимался гобеленами и коллажами. Участвовал более чем в десяти выставках. Преполагает в городской художественной студии. Всерьез заниматься игрушкой начал примерно два года назад. Поводом к этому послужили некоторые события из истории Козлова.

Еще до революции, в расположенном недалеко от города селе Лаврово, у купца Суховеркова был кирпичный завод, выпускавший достаточно высококачественный кирпич, который местные жители называли «гжельский». Наверное, это и было своеобразной характеристикой качества, потому что кирпич Суховеркова шел не только на местное строительство, но и продавался в Германию и во Францию. Проблемы с сырьем не было — в Тамбовской губернии глина, как говорится, под ногами. То ли на заводе

Суховеркова существовал цех глиняной игрушки, то ли мастера-кирпичники делали ее сами, но во всяком случае, даже после того как завод прекратил свое существование и производство кирпича угасло, до 1930-х годов на базарах и особенно на праздничных ярмарках в Мичуринске продавали глиняную игрушку из сел Лаврово и Тарбеево. Народные традиции и вековая память поколений оказались достаточно сильными, несмотря на то что никто не проявлял к этому промыслу внимательного и бережного отношения и не вливал туда новых живительных соков. В селе Тарбеево гончарный промысел окончательно угас лишь в конце 1960-х годов, а в Лаврово в последние годы работали трое мастеров. Но делали они горшки для зеленхоза и кринки для продажи, а игрушек очень мало и как бы вне плана, между делом.

Игрушки делали из обожженной глины в двух вариантах — покрытые глазурью или же с росписью, как в Дымкове. Сюжеты тоже напоминали дымковскую — барыня, барыня с сумкой, конь, всадник на коне, корова, птичка-удод, ковшник. Николай начал делать свои игрушки, ориентируясь на местные традиции, излюбленные мотивы и сюжеты. Но под его руками эти мотивы и сюжеты зазвучали совсем по-новому, события давних дней словно приблизились к нам почти вплотную. Дело тут, наверное, в ином подходе к игрушке вообще и к развитию местных мотивов в частности. Вот, например, игрушка «Авиатор». В Козлове в начале века произошло любопытное событие. Авиатор Васильев на аэроплане системы «Блерио» совершил показательный полет над городом. Его приветствовала восторженная толпа — дамы в пышных платьях с зонтиками, кавалеры, полные собственного достоинства, дети, собаки... Общий восторг, ощущение только что пережитого чуда захватило всех. Наверное, художник стремился передать не только этот давний сюжет, но и никогда не умирающую в человеке потребность верить в чудо. Это привлекает и завораживает в некоторых его работах.

Кроме того, важно, что Андросов создает не только одиночные игрушки, а объединяет их в определенные мизансцены, сюжетно соединяет друг с другом. Сам он говорит о том, что стремится быть ближе к местным традициям, чтобы не было у него сходства с дымковской игрушкой. Действительно, дымковская игрушка кажется изящнее, тоньше, цветастее. Игрушки Андросова более приземисты, в них меньше чисто декоративных моментов, они лаконичнее по цвету. «Мое коренастое черноземье» — называет их сам художник.

Но главное отличие — в тематике. В последующих за «Авиатором» работах появились современные мотивы: «Базар», «Очередь за квасом», «Цыгане», «Пионерский отряд», «Лыжная прогулка». В них уже начинает чувствоваться индивидуальная рука мастера, одному ему присущий стиль. Этот стиль характеризуется прежде всего современной тематикой и ее подачей с юмором, задором, иногда даже с озорством, не оставляющим зрителя равнодушным. Процесс поиска и самосовершенствования у художника продолжается. Опираясь на опыт еще одного бывшего керамического центра Тамбовщины, где тоже делали игрушку, он работает сейчас над росписью в два цвета по обожженному черепку, стремясь еще дальше уйти от ассоциации с «дымкой». Может быть, стоит автору отказаться от подчеркнутых фронтальных композиций и строить работы более разнопланово, объемно, чтобы игрушка воспринималась со всех сторон и в ней было больше элементов мелкой пластики. А пока что хочется пожелать художнику дальнейших успехов. Надеемся, что руководство местной промышленности заинтересуется работой Николая Андросова. Его несомненно разносторонние способности, знание местных условий, поиски нового и весомый творческий потенциал могли бы обогатить тамбовские народные промыслы, влить в них новую живую струю.

А. Воронова



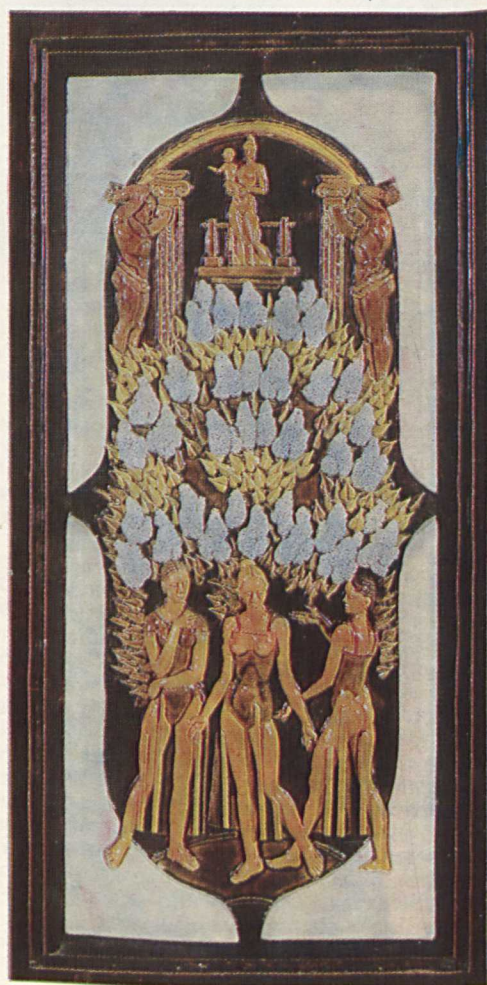
Антонина Воронова-Свиотковская

Москва

На Московской молодежной выставке 1977 года Антонина Воронова-Свиотковская заявила о себе ярким запоминающимся гобеленом «Осенняя сказка». Эта работа — как бы ключ к пониманию особенностей индивидуального стиля художницы. Ясность композиции, четкость рисунка, простота замысла и его лирическое, с оттенком юмора, воплощение, а также основополагающее значение колорита — вот свойства, объединяющие все гобелены молодой художницы. При этом колорит ее работ несколько необычен для гобелена, в котором мы привыкли видеть сочетание полутонов, богатую гамму оттенков близких цветов. У Антонины колорит иной — она любит чистый, открытый цвет, сопоставляет яркие локальные плоскости, но при этом добивается единства, целостности и общей гармонии произведения. А этого подчас значительно труднее достичь, чем при работе, основанной на разложении нескольких дополнительных цветов на оттенки и полутона. Но почерк Вороновой, придавая дополнительную «плоскостность» гобелену, выявляет его «архитектурные» качества — недаром художница работает в Комбинате не прикладного, а монументально-декоративного искусства. Любовь к родной Москве и бережно-восторженное отношение горожанки к природе определяют тематику произведений молодой художницы. Она готова бесконечно варьировать тему Москвы («Москва праздничная», 1979; «Сокольники», 1980; «Замоскворечье», 1982), причем фантазия автора скорее воскрешает Москву прошлого, чем ритмы современного города. Гобелен «Замоскворечье» — поэтический образ этой части Москвы со всеми ее приметами: садами, куполами, голубями, медленным течением вод Москвы-реки. Емкость содержания и мажорное звучание темы характерны для «московских» гобеленов Вороновой. Элементы природы в ее работах не условное обозначение земли, воды, небес — она стремится средствами своего ремесла передать фактуру изображаемого, донести до зрителя красоту увиденного, не исказив ее. Композиции художницы отличаются конкретностью и определенностью, они, по сути, очень «земные», и это роднит их с традицией «наивного» искусства.

В теме водной стихии ее занимает разнообразие состояний и динамики воды. Гобелены «Каскад» (1978), «Фонтан» (1979), «Море» (1981), «Отражение» (1982) — попытки запечатлеть эти различия, предлагая в каждой работе новую трактовку темы.

Мини-гобелены можно сравнить с воплощенной мыслью, с емким символом понятия. В отличие от развернутого рассказа большого гобелена, мини-гобелен — это точно найденное слово. И Антонину Воронову привлекает возможность такого краткого монолога, она любит и часто делает мини-гобелены. Особенно хороши ее «Натюрморт», «Зима», «Ирисы». Последняя работа художницы, демонстрировавшаяся на Московской зональной выставке 1985 года, продолжает тему отражений. Композиционная «соль» работы —



Е. Осташкова,
С. Симонов
Кумган, ларец,
коробочка. Гжель.
Фарфор, роспись

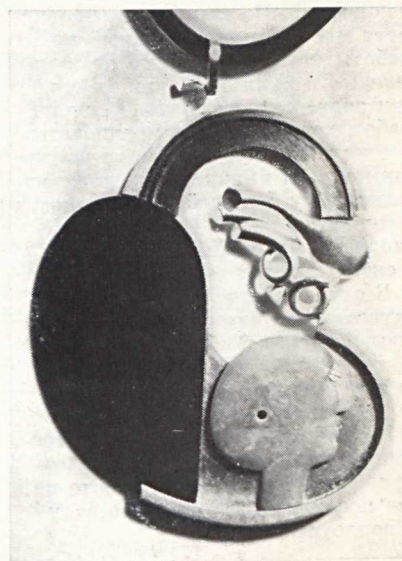
Н. Кухаренко
Декоративный пласт
«Партизанская песня».
Керамика, эмали

А. Гурвичюс
Кулон «4 С». Серебро,
резина, мамонтовая
кость

О. Зинченко
Блюдо «Природа».
Керамика, глазурь

Е. Маргаритова
Весенняя песня.
Керамика

Кулон «Черная дыра».
Серебро, резина,
кварц, кремний



в перевернутом повторении изображенного. Плывущие и чуть искаженные формы дают впечатление застывшей водной глади, в которой отражается задумчивый и тихий пейзаж. Художница вновь работает локальными пятнами, но количество оттенков синего, красного, зеленого значительно возрастает. Чистый белый цвет березовых стволов и стен древних зданий дает единый настрой всему аккорду красок. Характерный для Вороновой прием несмещения цветов внутри пятна-фрагмента лишает пейзаж глубины, подчеркивает его плоскость, декоративность и ту сказочную нереальность, которая свойственна дорогим для нас детским воспоминаниям: этот небольшой по размеру гобелен назывался «Родная сторона».

Красота и цельность окружающего мира — основная идея творчества молодой художницы.

В прошлом же, 1985 году Антонина Никитична Воронова-Свионтовская закончила искусствоведческий факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР. Предметом ее исследований и дипломной работы был демократизм в живописи XX века. Пожелаем художнице успехов в ее основной работе и на новом для нее искусствоведческом поприще.

В. Черноусова



Олег Зинченко

Нефтеюганск

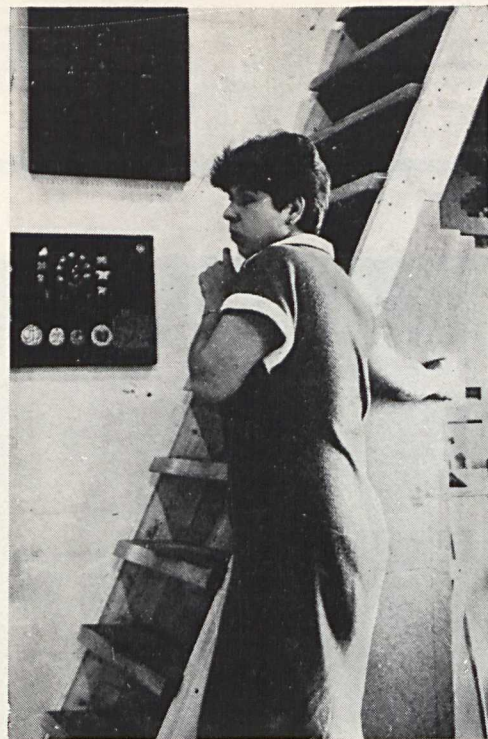
Олег Зинченко называет себя «художником выходного дня», хотя имеет профессиональное художественное образование. Так сложилось, что по диплому и должности он оформитель, а керамист — по душевному предпочтению. В жестких рамках «секционности» организации нашей профессиональной художественной жизни художнику с однажды определенной специальностью порой труднее заниматься той же керамикой, чем народному мастеру или участнику самодеятельности. Трудно и с материалом, и с производственной базой, и с участием в выставках. У Зинченко таких трудностей в избытке, но жизнь благоволит упорным и настойчивым. Потребность заниматься керамикой, желание проявить себя именно в этом жанре заставили его совершить смелые жизненные шаги — так москвич по рождению оказался в Нефтеюганске, решив сменить спокойную, почти чиновничью службу художника-оформителя в одном из министерств, где человеку, чей эмоциональный мир требует самовыражения в пластике, тесно и скучно, на

Тюмень, надеясь там обрести новые масштабы, новые ритмы, широкие сферы приложения творческих сил, свежие впечатления для ума и глаза. Сразу оговорим, что все сделанное Зинченко в керамике сегодня — проявление лишь малой части его потенциальных возможностей, во многом скованных чисто организационными трудностями. В его работах видны тяга к монументальности — обобщенности форм, стремление масштабно решать пространство, отсутствие «декоративности» как набора подробностей, обязательное присутствие «воздуха» даже в небольших работах. Тем не менее размеры его работ обычно невелики — взяв за основу классическую форму тарелки, художник как скульптор вырезает и лепит в ее глубине свои картины-композиции. Как часто бывает, вынужденная ограниченность возможностей рождает строгую дисциплину в работе, умение обрести собственный стиль и почерк.

Зинченко как будто чужд многому, что привлекает в сегодняшней керамике, — любви к народным традициям, избыточности декора, многообразию форм. И именно лаконизм, графичность рисунка, пристрастие к простым композициям, эмоциональная неусложненность делают его работы легкими в восприятии и подкупающе ясными. Основной облюбованный им сюжет — это соединение индустриальных форм с обязательными приметами «живого» — птицы, дерева, человека, зверушки. Это образ пейзажа, увиденный глазами жителя большого города, жадно выискивающего в окружающей его техницизированной архитектуре упрощенных линий и объемов вечные признаки природы, радующегося одинокому дереву среди леса домов, воробью на подоконнике, травинке, пробивающейся сквозь асфальт. Простодушная радость подобных находок трогает зрителя, вызывает сочувствие. Керамические тарелки Зинченко — это вереница бесконечных переживаний о природе, человеке, городе, обретающих все новые и новые варианты пластического выражения в однажды найденных образах и решениях. Они сродни суровому немногословию искусства 60-х годов, когда достаточно сложные, а порой и трагические раздумья принято было передавать краткими репликами и скудными пластическими штрихами. Это своеобразная «мужская лирика», скупая на слово, глубоко затаенная. Дизайнерское образование Зинченко чувствуется в подходе к работе. Он неустанно ищет новые конструктивные решения и однажды найденное упорно использует в различных вариантах. Так, в серии декоративных пластов «Музыканты» (кстати, это довольно крупная интерьерная работа) рельефные фигуры центра обрамлены рамкой, составленной из малых керамических плиток с условным изображением скрипичной деки. Пласты расположены на разной глубине и в целом создают ощущение вибрации, становясь своеобразным керамическим модулем.

Цвет Зинченко использует в основном для выявления объема или создания иллюзии глубины, скупко пользуясь солями и поливами. Но как бы ни относился к цвету мастер, эмоциональный настрой работы не может от него не зависеть. Зеленые и охристые оттенки его керамики подчеркивают суровую лиричность работ, хотя бывают и мрачноваты. Вообще цвету, кажется, Зинченко уделяет мало внимания, и именно здесь хотелось бы пожелать ему большей раскованности и артистичности. Часто молодые художники профессионально складываются раньше, чем лично. В случае Зинченко — иначе. В нем чувствуется человек, пристрастия и взгляды которого в общем-то установились, что же касается поиска своего места в сегодняшнем декоративном искусстве, то тут судьба художника не балует. Но упорство, с которым он стремится воплотить свои замыслы, серьезность и самоотверженность в работе не могут не послужить залогом, что задуманное воплотится.

О. Игорева



Елена Кудревич

Красноярск

Выпускница Красноярского института искусств Елена Кудревич сразу же заявила о себе целой серией основательных работ, сделанных за относительно короткий срок — два с небольшим года. За это время определилась привязанность художницы к фарфору — хрупкому, капризному материалу. Она пробует возродить старый, прочно забытый ассортмент изделий из фарфора — трюмбл, тет-а-тет, солитер... Однако при этом формы ее вещей предельно освобождены от деталей, объем вещей играет как бы подчиненную роль, выступает как фон для росписи. Елена Кудревич работает в одной из наиболее трудно управляемых по результату технике росписи — солями. Импровизируя с пятнами, акварельными растеками, плывущими по форме, художница умело подхватывает, собирает цветное пятно, оформляя его в заданный образ — томную незнакомку или кавалера в таинственном плаще. И особый ассортимент вещей Елены Кудревич, и сюжеты ее росписей воспроизводят особый мир, населенный нежными дамами и прекрасными незнакомцами, мир, где излучно грусят и томно страдают. И хотя такая «театрализация» фарфора звучит сегодня немного запоздало и пристрастие художницы к куртуазным мотивам и сюжетам несколько наивно, тем не менее есть милое обаяние в той несуетной поэтической интонации, которую приобретает ретростиль в творчестве художницы. Так, в вазе «Карнавал» взгляд перебирает бусины ускользающих ассоциаций, художница словно вспоминает что-то забытое, ушедшее, культивируя отчасти утраченную в нас способность погружаться в некое «дознание», когда информативность уступает место эмоциональному потоку наших представлений об утонченной, изысканной красоте. Однако нотка иронии сквозит в любовании художницы «старомодными утехами» и как бы распростирается на ее собственное увлечение этим театром. Одно из очевидных творческих качеств художницы — умение «переложить» на изобразительный язык, на технологические возможности росписи, на специфику конкретного материала этот особый придуманный и увиденный ею мир, найти для воссоздания его точные выразительные средства. Комплект ваз «Карнавал», один из первых опытов художницы, продемонстрировал и чувство стиля, присущее ей, и высокую графическую культуру. На одной из зональных выставок Елена Кудревич показала композицию, которая сфокусировала в себе результаты перво-

го, весьма продуктивного этапа ее творчества. Декоративный комплект «Театр дель арте» включает кофейный сервиз тет-а-тет, шахматный набор, светильник, вазу для цветов, поднос. Здесь наиболее четко прослеживается стремление художницы к созданию уникального многофункционального комплекта, предназначенного для пользования в быту. Обращение к теме средневекового итальянского театра дало возможность художнице создать свой театр вещей, придумать свои метаморфозы предметов: обыденные вещи в ее интерпретации обрели облик уникальных изделий. Елена Кудревич моделирует ситуативность поведения, задавая стиль взаимодействия (а не только созерцания) предметов со зрителем. Изображение театральных костюмов, россыпей мерцающих брызг, карнавальных гирлянд — все это царственное величие заключено в тончайшие золотые рамки, поддерживающие и окаймляющие элегантно предметы. Каждая вещь — шахматная фигурка или миниатюрная чашечка с ювелирной росписью — рассчитана на бережное неторопливое рассматривание, любовное обращение, это как бы материализованные частицы духовного мира.

В творчестве Елены Кудревич есть еще одна тема, несколько особняком стоящая в творчестве молодой керамистки. Это тема природы. Мироощущение художницы во многом определяется единством с природными ритмами и настроениями. Впечатления детства, прошедшего среди сибирской тайги на берегу Енисея, естественно трансформируются в графические мотивы. В одном из лучших декоративных комплектов «Травы» «зашифровано» образное ощущение родной природы: травы, струящиеся по фарфору, как по глади воды, серебряные листья, распластанные по граненым формам, вызывают представление о нетронутых уголках природы.

Объединяющим моментом разных, казалось бы, тем творчества художницы воспринимается особая способность ее вчувствоваться в предмет, будь то природные формы или художественные произведения. Это проявление особого настроения ума и души — они и отличают личность художницы, и проявляются в ее творчестве. Творческий потенциал сибирской керамистки, ее вкус к материалу обещают нам интересное самостоятельное творчество художника.

Т. Ткачева



Елена Рылеева

Москва

Характерными чертами творчества молодой московской художницы Елены Рылеевой можно назвать поиски и пробу

нового. Ее дилеммная работа «Белый сервиз», по окончании МВХПУ (б. Строгановское), обошла многие экспозиции, побывав в важнейших выставочных залах Москвы. Строгие линии, стройность формы и композиции отличали этот ансамбль из фарфора. Белый цвет заставил автора долго и вдумчиво прорабатывать силуэт, обуславливать утилитарность каждой линии через ее эстетическое осмысление, полностью отказываясь от украшения. И лишь для себя, параллельно, художницей была допущена в таком же комплекте легкая, почти прозрачная роспись. Через несколько лет рядом с сервизом, большой серией тарелок с подглазурной росписью на тему цветов, наряду с изысканными фарфоровыми украшениями появляется на персональной выставке художницы в зале Московского молодежного объединения большая интерьерная композиция — напольные вазы для гостиницы в городе Йошкар-Ола. Художник обращается к керамике, оставляя ее естественный колорит. Отличительно то, что автор отказывается от традиций классического построения декоративной формы. Вазы Е. Рылеевой — это некие ассоциативные формы, которые несомненно восходят к природе, к миру растений, но вот Земли или других планет — это остается загадкой. Художник избирает крупный масштаб (большая из них имеет высоту 1,7 м) и строгий обтекаемый силуэт, достигнутый гончарным способом выполнения. Используя вариации одного пластического мотива, внимательно прорабатывая абрис каждого предмета, автор лаконично дополняет их элементами мелкого масштаба, которые придают силуэту загадочный, «неземной» вид. Елена Рылеева с такой искренностью любит природу, что видит ее красоту во всем. В многочисленных подглазурных росписях фаянсовой и фарфоровой посуды, в ювелирных украшениях, созданных художницей, преобладают растительные мотивы. Но в творчестве Рылеевой наступил момент, когда появилась потребность не просто изображать природу, цветы, растения, птиц, а захотелось обратиться к постановке и решению каких-либо философских, психологических проблем связи природы и человека. Давняя склонность Елены Рылеевой к скульптуре привела автора к созданию большой серии декоративных форм под общим названием «Времена года». Пластическим мотивом здесь становится изображение человеческих лиц, созданных из фаянсового пласта. Они не персонализированы, лишь в некоторых можно обнаружить автопортретность. Стремясь выразить взаимодействие состояния природы и движения души человека, художник трансформирует естественную форму с целью усиления эмоционального накала произведения. В образах и пластике серии проступают традиции отечественного декоративного искусства конца XIX века, периода русского модерна. Вся серия «Времена года» представляет собой опыт создания круглой скульптуры средствами декоративной проработки и лепки из фаянсового пласта, что само по себе для нашей практики является новаторством. Художница внимательно и тонко относится к колористической гамме каждого произведения — так, «Осень» терракотовым тоном вызывает ассоциации с цветом осенней листвы; темно-серые «Сумерки» напоминают тусклое, закатное небо, покрытое стальными тучами; белая, с серебристыми блестками «Зима» напоминает скульптуру из льда. В этой серии Рылеева ярко обнаруживает творческий интерес к теме эмоционального восприятия природы, философского осмысления состояния души человека. Елена Рылеева находится у истоков своего творческого пути, сделано уже немало, есть удачи и просчеты, и предстоит еще многое искать, находить, ошибаться и опять искать. Сейчас художник работает над композицией из напольных ваз и обдумывает продолжение серии «Времена года». Пожелаем ей в этом успеха!

О. Воейкова



Нина Кухаренко

Минск

Нина Кухаренко родилась в небольшом городке Поставы Витебской области, училась сначала в Абрамцевском училище, затем на отделении керамики Белорусского государственного театрально-художественного института.

Первое, что привлекает внимание в работах Кухаренко, — это филигранность проработки формы. Мы привыкли к иной керамике, где господствует обобщенность, соотношение больших плоскостей и объемов, условный, а то и символический декор. Такую керамику можно сравнить со скульптурой «сурового стиля». Керамика Нины Кухаренко иная, она напоминает книжную миниатюру. Пространственно-цветовая условность — и вместе с тем в деталях проработка до иллюзорности. На выставках ее работы заметны издали, к ним хочется подойти и рассмотреть внимательно вблизи. Именно такие работы представила художница на республиканской выставке, посвященной 40-летию Победы. Три декоративных пласта (размером 70×35 см) — «Партизанская песня» («Снегири»), «Беление холста», «Три грации» («Сирень»). Работа над каждой композицией непосредственно в материале, не считая эскиза и картона, заняла около трех месяцев.

«Партизанская песня» — тема войны, «Беление холста» — опозитированный народный быт, «Три грации» — это своего рода идиллия в «классическом» стиле. Как ни странно, столь разные по тематике композиции воспринимаются единой серией и в определенной степени проигрывают, если рассматривать их по отдельности. Их объединяет формально-стилистическое начало. Можно привести сравнение с народной песней: не всегда запомнишь слова, содержание, но всегда настроение. Именно образно-эмоциональное, а не повествовательное начало характерно для композиций Н. Кухаренко.

Хотя направленность творческих поисков Нины Кухаренко легко укладывается в русло тенденций молодого искусства Белоруссии, было бы неверно искать в ее работах «национальную форму» в чистом виде, как это можно видеть у художников, ориентирующихся на этнографию. Возможно, определяющими в этом смысле стали некоторые моменты биографии художницы. Хотя ее родина — Белоруссия, но первые зрелые впечатления связаны с Россией. Отец Нины военнослужащий, семье довелось на больший или меньший срок останавливаться в разных городах — в Кирове, Владимире, Новгороде. Хорошо знаком Нине русский Север. Но отец, сам белорус, всегда мечтал вернуться на родину, а если не сложится, так пусть хотя бы дочь. Поэтому для Нины не было вопроса, где продолжить учебу, — в Минске, в Белорусском театрально-художественном. Когда Нина трансформирует в своих

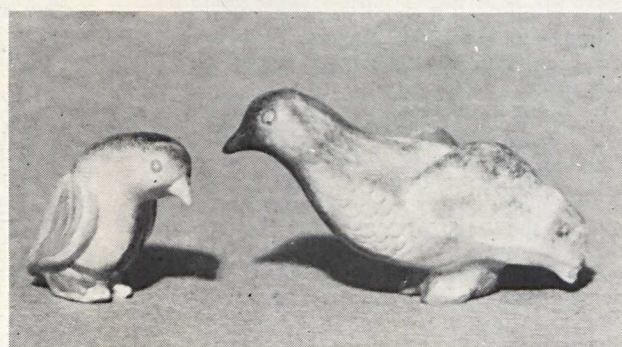
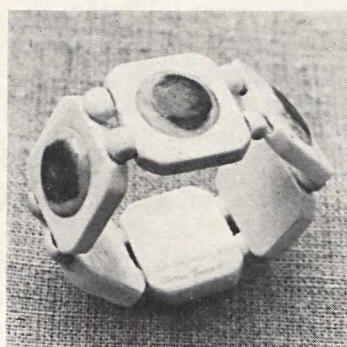
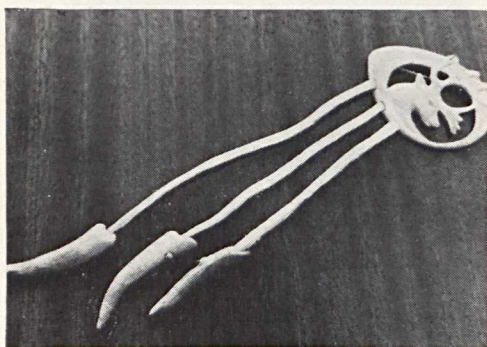
Н. Андросов
Композиция
«В жаркий день».
Керамика, ангобы

В. Помазков
Брошь «Олень».
Рог лося, резьба

Браслет «Тундра».
Рог оленя, клык моржа

Серые куропатки.
Рог оленя, резьба

А. Воронова
Гобелен «Отражение».
Шерсть, ткачество



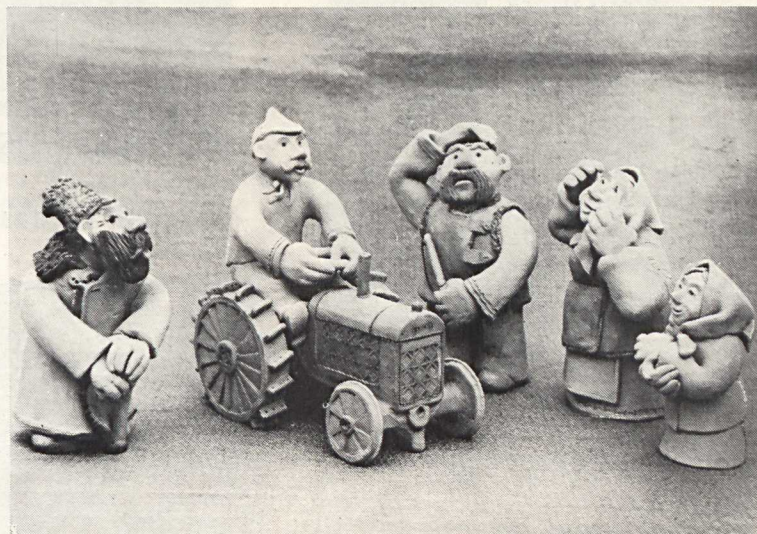
Е. Рылеева
Керамическая пластика
«Времена года»

Л. Левинская
Рыбак. Фарфор,
ропись

О. Зинченко
Блюдо «В июле».
Шамот

В. Борзинец
Первый трактор.
Терракота, соли

Е. Кудревич
Комплект «Игра
в шахматы». Фарфор



работах белорусские национальные мотивы, у нее словно подсознательно присутствует взгляд со стороны. К слову, такой взгляд подчас бывает более зорким, чем сугубо этнографический. Это ощущается в серии керамических пластов в интерьере кафе гостиницы «Октябрьская». Там умеренная этнография соседствует с образами, которые можно трактовать как «адаптированную» греческую мифологию. Так, к примеру, женщина с солнцем в руках, сидящая на зубре, — это образ Белоруссии, но она же вызывает ассоциации с мифом о похищении Европы.

Пожалуй, самая характерная черта произведений Нины Кухаренко — это ненавязчивость при внешней броскости. Художница лишь предлагает зрителю свою трактовку хорошо знакомых образов. Но именно эта ненавязчивость и делает ее работы убедительными, заставляет верить автору.

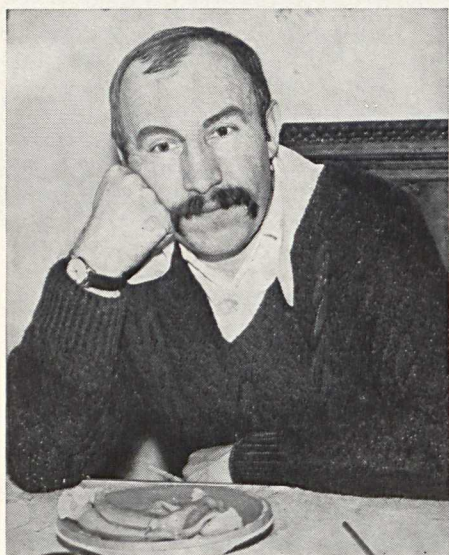
П. Василевский

походит на старых гончаров: такие же сноровистые руки в круговерти глины, но, одновременно, есть у молодого мастера и что-то отличное: желание делать не только то, что делали гончары испокон веку, но приспособить старое ремесло к новым задачам. Сейчас мастер готовится к персональной выставке. На ней будут представлены произведения, созданные за последнее десятилетие. Хочется верить, что на выставке мы увидим новые грани природного дарования мастера.

Н. Полищук

других мастеров имеет возможность почувствовать своеобразие резной кости. Он видит ее как бы не только изнутри, но и извне. Возможно, ощущение оригинальности, экзотичности материала и его обработки натолкнуло его на идею резных костяных ювелирных украшений. Идея еще не получила законченного решения, эти работы Валеры не обрели еще той органичности, которая присуща его малой скульптуре. Но сам поиск, потребность в творческом движении — естественное состояние этого художника. Человек он молодой, возможно, будут в его судьбе и другие художественные ориентиры, и сегодняшнее пристрастие к чукотским традициям резьбы — это только этап творчества, но, как бы там ни было, Валера уже проявил себя как наследник российской исторической традиции — открытости инородным культурам, распахнутости на все подлинно талантливое.

А. С.



Владимир Борозенек

Киев

Увлечение ремеслом пришло в детстве, мальчик наблюдал, как в умелых руках сельских гончаров возникают миски, глечики, макитры. Тогда и попробовал лепить сам. И как он радовался, когда у него выходили любимые герои сказок, легенд, народных песен. Проходили годы, и любовь к гончарному кругу, скульптурной пластике стала призванием. Мастер тесно связан с украинским селом, он лепит седых и мудрых стариков, добрых и словоохотливых сельских женщин. Источник творчества Владимира Борозенца — в бесконечном разнообразии, неповторимости каждого человека. Сюжеты рождаются у художника из его жизненных наблюдений, из рассказов старожил, из книг, в которых повествуется о героическом прошлом, из народных песен и легенд. Композиция «Первый трактор» навеивает воспоминание о времени, когда сельская беднота получила от Советской власти землю, когда организовались колхозы, когда первые трактора перепахивали вековые межи. В центре композиции — фигура человека, который завел первый трактор. Чуть подальше — группа крестьян, которые пришли посмотреть, что происходит. Зная крестьянскую психологию, автор создал характерные образы людей села. Задача заключалась в том, чтобы многофигурная композиция читалась единым целым. Пожалуй, наиболее удачна в этом смысле композиция «Ночь перед рождеством», созданная по мотивам повести Н. В. Гоголя. Скульптор вылепил девять персонажей, наделив каждого своим характером; переставляя их, каждый раз получаешь все новые и новые миниатюрные картинки на сюжеты Гоголя. Это своеобразная пластическая динамика иллюстрация к повести. За своим гончарным кругом Владимир

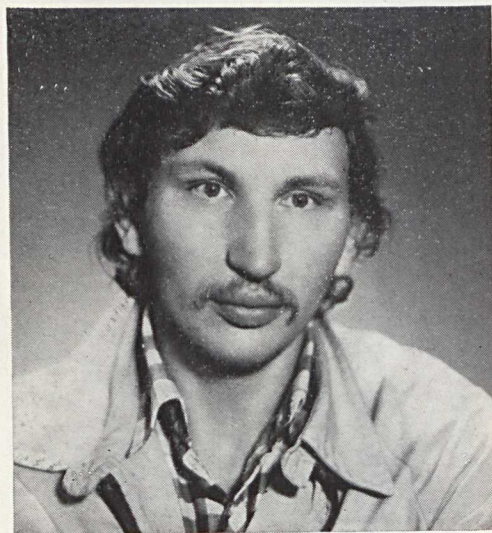


Валерий Помазков

Магадан

Валерий Помазков — человек русский, но художник — чукотский. И не только потому, что живет он в Магадане и занимается традиционным чукотским художественным ремеслом — резьбой по кости, а потому, как он это делает. Он как будто с детства знает повадки зверей и видит не только ту позу, в которой запечатлевает его, но и всю бесконечную череду поворотов, поз, движений, возможных для данного животного. Поза передает не только сиюминутное состояние, но и повадки, характер природной пластики зверя. Нельзя сказать, что работы Валеры ничем не отличаются от работ других местных косторезов. Пожалуй, в работах Помазкова меньше повествовательности, фигурки животных и людей более компактны, объем их как бы менее расчленен. В них явственно влияние профессиональной скульптуры. Однако, быть может, именно это и составляет привлекательность манеры Помазкова, наиболее ценную сторону его творчества как в глазах искусствоведов, так и местных чукотских мастеров, которые приняли его творчество.

Как художник, сознательно пришедший в народный художественный промысел, Помазков пытается следовать традиции особенно скрупулезно — он понимает, как важна тут всякая малость, будь то художественная или технологическая подробность. Взять хотя бы структуру и цвет кости. В прошлом чукотские мастера обрабатывали мамонтовую кость — то есть окаменевший, выдержанный в вечной мерзлоте материал. Сегодня мастера располагают костью иного качества — более мягкой. Как грамотный художник Помазков понимает, что значит в искусстве смена материала: именно этим, возможно, и объясняются многие современные изменения в характере пластики, применение большей детализации, подробности в резьбе. И Валера экспериментирует — он закладывает опытную партию материалов в ледник, выдерживает, вымораживает ее и... получает окаменевшую кость, обретшую к тому же особый глубокий оттенок. Валерий Помазков много ездит, часто бывает в Москве и, очевидно, острее



Арвидас Гурявичюс

Вильнюс

Молодой литовский ювелир Арвидас Гурявичюс закончил Таллинский государственный художественный институт в 1978 году. С благодарностью он вспоминает учебу у известных эстонских мастеров Л. Линнакс и Л. Кулжепп. Уже занимаясь дипломной работой, он построил собственную концепцию украшения. Из ряда преобладающих в современном ювелирном деле стилистических направлений он выбрал не геометрическое конструирование украшения при помощи циркуля и линейки и не поиски вдохновения в растительных формах, а изобразительную концепцию, связанную с поисками станкового искусства. Украшения этого художника производят впечатление необычных, новаторских, но при этом они вызывают у нас и определенные традиционные ассоциации. Новаторские они по своим мотивам, формам, сочетанию материалов, а традиционны — по сложности выбранных технологий, тщательности и совершенству работы. Творчество Гурявичюса можно условно подразделить на две линии. К первой относятся работы, в которых проявляется бытовая через край барочная жизнерадостность и пышность, богатство мотивов, форм, красок. Это украшения, композиции из металла в экстерьерах и интерьерах, рисунки. Впечатление изобилия в украшениях усиливается разнообразием сочетаний материалов и техник. В одной небольшой броши соединяются чеканное, гравированное и литое серебро, алюминий, разноцветные резные камни и кость, пластмасса, ровные, полированные и фактурные, матовые поверхности. Другая линия в творчестве Гурявичюса — сочетание сюжетных мотивов с конструктивной логикой и целостностью предмета. Тут он отказывается от аморфных форм, вычурных структур, игры случайного. Избранные сложные мотивы, он сохраняет формальную четкость композиций.

С этой целью ювелир последовательно развивает характерный для его почерка принцип: органическому, эмоционально выраженному мотиву противопоставлена строгость форм квадрата, треугольника или окружности броши, кулона. Акцентируются точность контурной линии, мягкие, медленные переходы рельефа, выбираются сдержанные цветовые эффекты, подчеркивается графический характер композиции. Излюбленное сочетание материалов — белая кость или черное дерево с серебром и латуной. Новые работы, например броши «Квадрат», «Треугольник», «Женский торс», «Звезда», кулон «Черная голова», — самые выразительные и самобытные в творчестве А. Гурвичюса.

В композициях из металла (медная чеканка, бронзовое литье) для экстерьеров вильнюсских кафе-ресторанов «Рудиникай» и «Бочю» художник остается верен своим мотивам и пластическому почерку, однако, осознав возможности крупного масштаба, он смело реализует свойственное ему тяготение к скульптурно-изобразительному мышлению.

Диапазон творческой работы художника недавно расширился благодаря освоению новой сферы. Два года назад он с успехом выступил на седьмой Международной биеннале эмалей в Лиможе. Им была представлена декоративная композиция в виде строгой архитектурной формы, покрытой живописной эмалью со сложным графическим рисунком.

Арвидас Гурвичюс — художник с темпераментной игрой воображения, ювелир, любящий сложные, рискованные задачи и в то же время добросовестный, скрупулезный ремесленник в лучшем смысле этого слова.

Р. Юренайте



Елена Маргаритова, Марина Левинская

Москва

Небольшая выставка скульптурных работ Е. Маргаритовой и М. Левинской в редакции «ДИ СССР» представляет художников достаточно различных по своим творческим установкам, тематике, образному строю, отношению к материалу. Обе группы работ выполнены в основном в шамоте. Единство материала и общность в романтически-жизнерадостном видении мира яснее выявляют индивидуальные особенности творческих натур: темпераментной, порывистой, резковатой Е. Маргаритовой и спокойно-созерцательной, сдержанно-самоуглубленной М. Левинской. Если для первой, по ее словам, «скульптура есть динамика форм, сдерживаемая и ограничиваемая рисунком», то вторая ищет гармонии в сочетании ясных, почти монументальных в своей предельной обобщенности форм. При этой разности точное ощущение меры обобщения, условности чисто декоративных моментов (пластических у Маргаритовой, цветовых у Левинской), те образные

задачи, которые ставят перед собой скульпторы, позволяют расматривать их работы и как произведения станковой скульптуры, и как произведения декоративно-прикладного характера. Склонность к импровизации, идеальным материалом для которой является глина, есть и привлекательнейшая черта творчества Е. Маргаритовой, и неотъемлемое свойство ее натуры. В ее работах чувствуется редкое умение «вслушаться» в материал, не навязывая ему жестко своих решений, подчиниться естественному развитию формы, приветствуя неожиданное рождение фантастического образа. Композиции, портреты, небольшие характерные этюды из шамота построены на выявлении сущностных свойств материала через игру с ним. Тематика в основном фантазийных работ Е. Маргаритовой позволяет говорить о собственном мире образов, об активном внутреннем преобразовании импульсов внешнего мира. Грустный «Клоун» в широчайших штанах стоит растерянный после карнавала, сжимая ненужные уже жонглерские кольца. Серия карнавальных персонажей открылась в свое время «Влюбленным Пьеро», последняя из них — «Весенняя песня». «Музыка — моя вторая жизнь», — говорит скульптор. Глубокое понимание музыки, прекрасное владение инструментом (фортепиано, блок-флейта) дают колоссальный импульс работе в скульптуре. Для Елены очевидны аналогии в построении музыкальной формы и пространственной организации скульптурного материала. Нахождение и закрепление в пространстве сугубо временного существования музыкальной формы — одна из задач многих произведений Е. Маргаритовой. Музыка как тема и как принцип подхода к пространственным воплощениям неизменно присутствует в ее работах. Так, форма старинной виола да гамба определяет осо-



бенности пластического решения композиции «Старинная соната», вызывая ассоциации со звучанием музыки Палестрины, Гвиччардини, других композиторов XVI века. Человек и инструмент, играющий человек — тема, постоянно занимающая скульптора. В одной из последних ее разработок — «На конкурсе им. П. И. Чайковского» — нашла свое воплощение интеллектуальная экспрессия музыки Шостаковича. Портреты отражают иное направление творческих интересов Е. Маргаритовой. Солнечная жизнерадостность «Фальстафа» воплощена в портрете-типе лаконично и убедительно, с уверенностью человека, знающего толк в радостях бытия. Тяготение к гротеску, к острой характерности отличает и портрет матроса — «Братишка»: вольный ветер развеивает ленты бескозырки, из-под которой выбиваются лихие кудри задиры и бунтаря. Импульсом к созданию «Братишки» и «Фальстафа» явилась потребность «вочеловечить» настроение художника, одну из сторон его мироощущения, переполняющую его энергию и радость жизни.

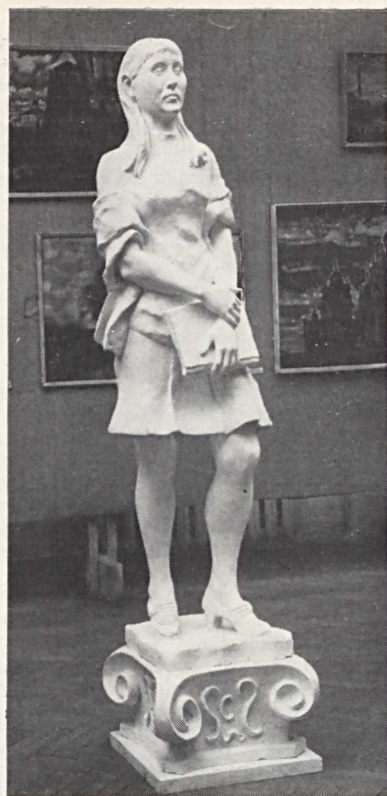
Марина Левинская, как и Елена Марга-

ритова, начинала свой творческий путь в Народной студии под руководством О. Яновского; несколько лет состояла в Молодежном объединении, три года назад вступила в Союз художников СССР. На ее счету участие более чем в двадцати выставках. Особенно интересным для себя скульптор считает участие в выставках-отчетах после творческих командировок в различные уголки нашей страны. Средняя Азия, Кольский полуостров, Приморский край дали богатейшую пищу ее острой наблюдательности, умению выхватить из потока жизненных впечатлений наиболее яркие, характерные и воплотить их в лаконичной, обобщенной, на первый взгляд, предельно простой форме. М. Левинская не придумывает своих героев, но законом ее видения, «акценту» ее восприятия подчиняются, принимая его особенную окраску, самые, казалось бы, прозаические сюжеты, «мелочи» повседневной жизни. Очень простой мотив — «Вечерний чай» — поэтическая зарисовка о минуте отдыха усталого человека. Плавные очертания фигуры; текущие объемы будто тают в сумерках, еще немного — и сидящая в кресле фигура растворится в надвигающейся тьме; спокойного, глубокого оттенка зеленая глазурь усиливает впечатление вечернего созерцательного настроения. «Портрет отца» — второе название работы.

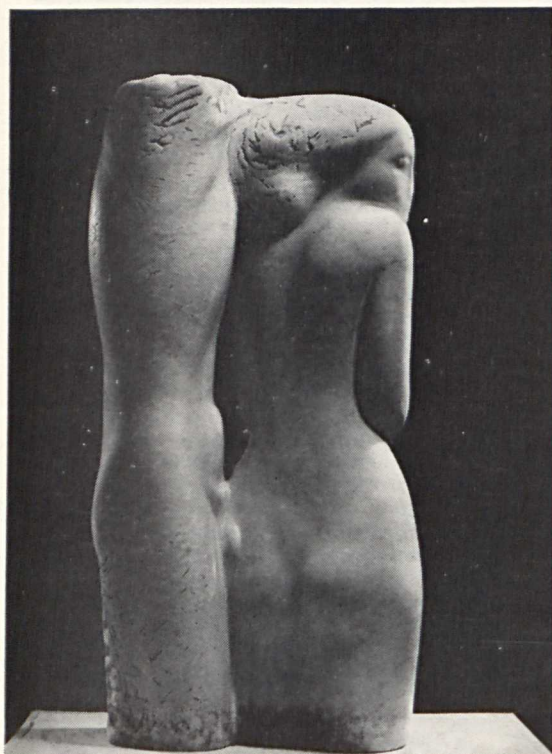
Если у Е. Маргаритовой затейливая деталь — вихреобразно закрученная труба, кудрявый хвост петуха или оборка фантастического наряда — подчеркивает своим прихотливым движением цельность основного объема, то у М. Левинской эту функцию несет цвет. Обтекая спокойные объемы, зеленая, коричневая, синяя полива обостряет ощущение поверхности, акцентирует ее плавные ритмы. Если говорить о внутреннем темпе этой художницы, то его можно обозначить как легато. Замедленные, размеренные движения ее «Музыкантов», «Малыров», «Приморского рыбака» говорят о человеке уравновешенном, спокойном, стремящемся не к внешней экспрессивности и эмоциональности, а к передаче внутренних коллизий. Авторское отношение к изображаемому окрашено улыбчивым добрым юмором. Таков «Приморский рыбак», довольно большая фарфоровая фигура, глазурованная, расписанная кобальтом, — результат творческой поездки в один из рыбацких поселков Приморского края. Возможность отлить там же на Владивостокском фарфоровом заводе эту работу позволила сохранить и передать свежесть непосредственного недавнего впечатления, а новый материал подчеркнул оригинальную трактовку детали композиции — сети, вылепленной цельным текучим объемом и расписанной перекрестными штрихами и рыбками.

Стремление художницы к передаче цельности форм нашло своеобразное воплощение в композиции «Дождь», где толпа прохожих под зонтиками трактована как единый, нерасчлененный живой объем. Роспись разноцветными солями, сверканье и блеск глазури на шероховатой серебристой поверхности передают и туманную атмосферу дождя, и робкие лучи сквозь влажный воздух. Интерес к взаимодействию объема и цвета приводит М. Левинскую к открытию новых возможностей станковой скульптуры. Художник отражает в своих работах то, что волнует ее в данный момент, актуально для нее сейчас. В ее мастерской есть несколько работ на темы любви, материнства — рождение дочери, связанные с этим событием радости и заботы дали новую тему творчества. Работам М. Левинской присуща особенность, которую сегодня можно рассматривать как наметившуюся тенденцию в творчестве молодых художников, — попытки соединить декоративную пластику и станковые формы, тенденцию, которая еще нуждается в наблюдении и осмыслении.

Т. Бембель

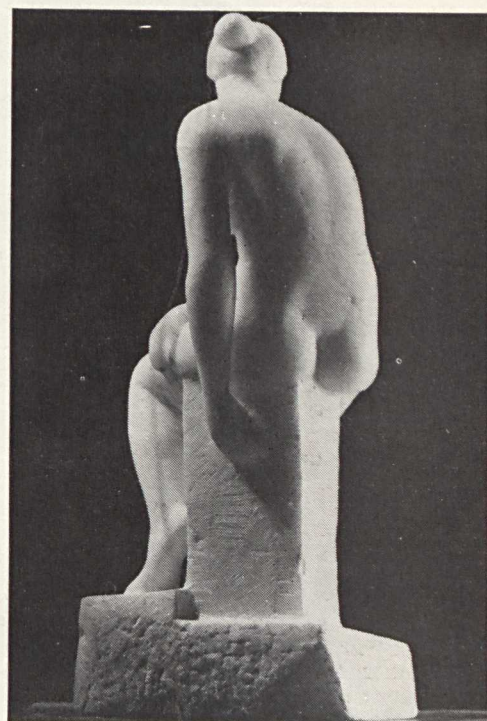


- ## Скульптура 80-х
- Муки свободного выбора
 - О «новой образности» и о том, куда идут наши скульпторы
 - О «нескульптурной скульптуре» и единстве искусств





Сегодня мы вновь обращаемся к скульптуре, ориентированной на поиски новых средств выразительности, выводящих ее за пределы привычных форм и жанров. Обновление языка — процесс постоянный в жизни искусства. Как видно из представленной экспозиции, даже в границах одного мотива — женской фигуры — этот язык отличается таким разнообразием оттенков, такой множественностью пластических интерпретаций, которые позволяют каждый раз обнаружить новые смыслы и новые значения в одной и той же теме, и в каждой из них проступают черты не только личности художника, но и его времени. В какой степени сегодня эти новации сопрягаются с современностью, с умонастроениями нашего времени? Где границы, за которыми новации начинают наносить, обнаруживая отрыв от художественной правды и меры искусства? Вот те вопросы, которые возникают в отношении к названной тенденции. Поиски ответа на них не просты, как не просты и сами процессы творчества. Сегодня мы публикуем три статьи трех авторов, полагая, что обмен мнениями — лучший путь к постижению истины.



На стр. 12
(по горизонтали)

1-й ряд
И. Урбанис
Доярка. Дерево

А. Старкофф
Ева. Гранит

И. Совронская
Портрет Нелли
Климовой. Гипс

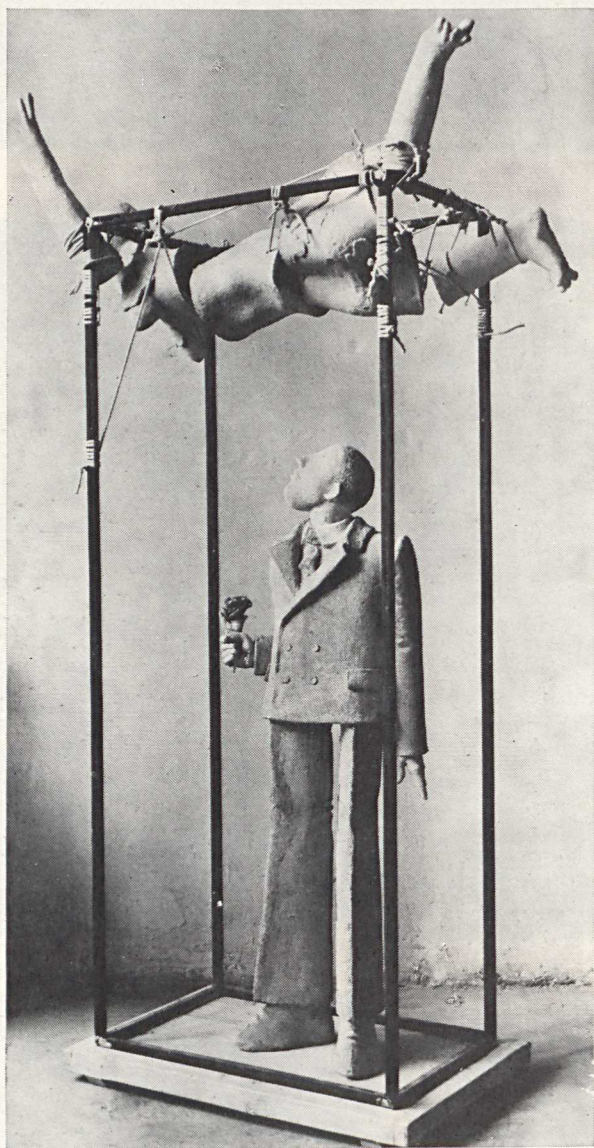
2-й ряд
Л. Токомарджян
Портрет Карине. Туф

Л. Берлин
Робинзон Крузо.
Пластелин

3-й ряд
С. Казанцев
Анкаре. Мрамор

Я. Мазурайте-Клямкене
Семья. Терракота

М. Смирнов
Обнаженная. Дерево



На стр. 13

1-й ряд
В. Клыков
Обнаженная. Дерево

А. Пологова
Ужин в семье
колхозника
К. Буланова. Шамот

2-й ряд
Баал-Бал
Баба каменная.
VI—VII вв.

А. Матвеев
Обнаженная. Мрамор

3-й ряд
М. Смирнов
По воду. Дерево

Д. Шаховской
Хлеб. Дерево

Н. Никогосян
Труженица араратской
долины. Гранит

Размышления о скульптурном и любом другом «эсперанто» имеют, на мой взгляд, смысл лишь тогда, когда они приложимы к конкретной временной ситуации, складывающейся в искусстве или творчестве отдельного мастера. Тогда по крайней мере можно понять, на что употреблена пластическая свобода, вызванная отменой видовых и жанровых границ. Во всяком же ином случае академические отстранения и высоконануточные приятия всего и вся как равноценного материала для изучения ставят фигуру изучающего «над схваткой». Более того — безжизненно стерильным становится и само искусство, а каждая художническая индивидуальность предстает интересной лишь настолько, насколько интересно она сумела «сбалансировать на грани» и задеть зрителя.

70-е годы и начало 80-х отчетливо выявили искусство не только игровое, но и заигрывающее. Поэтому, обращаясь в очередной раз к проблеме взаимодействия искусств, жанровой широте и свободе пластического поиска в целом, мы не должны забывать, во имя чего все это делается в каждом отдельном случае. Тут ведь не исключены и трагические варианты, ставшие как бы итогом пластической вседозволенности.

Для того чтобы по возможности предметно разобраться во всех этих волнующих коллизиях современного художественного процесса, я сознательно ограничиваю ракурсы взгляда творчеством одного художника — московского скульптора Марианны Романовской. Кроме всего прочего это обращение для меня оправдано еще и тем, что ее произведения долго вызывали откровенный испуг стойких пуристов, склонных к доброму-старому-традиционному толкованию того, что можно и что нельзя делать в искусстве. В этом плане о Романовской следует очень определенно сказать, что она буквально *приучила* окружающих к себе и своей манере выражения, истратив на этот, увы, не всегда творческий процесс по крайней мере четверть века. И какого века (!) — добавим тут же — того самого, когда творения Бранкузи, Джакометти, Цадкина, Мура и других крупнейших мастеров давно

Муки свободного выбора

Вильям Мейланд



стали общепризнанной музейной классикой.

Романовская с первых лет самостоятельного творчества (примерно с 1957 года) не захотела искусственно ограничивать диапазон своих исканий общепринятой стилистикой. К сожалению, подобное пластическое своеволие нередко обрекает художника на трудную выставочную жизнь. Вокруг его головы может даже возникнуть не слишком полезный для творческого развития ореол непризнания и закрепиться прочное ампула элитарности. Именно поэтому мы попробуем забыть все эти приводящие обстоятельства и по возможности спокойно вступить в небольшую мастерскую Романовской, разместившуюся в одном из давно обжитых московскими художниками домов на Верхней Масловке.

На полках, в углах, а чаще просто на полу сгрудились разно-масштабные произведения из дерева, гипса, металла, камня и шмота. Что-то вроде скульптурных джунглей, в которых глаз не сразу начинает различать отдельные фигуры и композиции. Большинство из них, существуя вполне автономно, в то же время входит в тот или иной серийный ряд, условно называющийся «Инструменты», «Люди-маски», «Слепые люди» и так далее, объединенный в свою очередь в сверхсерию «Между войной и миром».

Все эти названия, а еще больше сами работы свидетельствуют о том, что мы имеем дело с особым рода скульптурным версификаторством. Романовская создает разной степени сложности *составные* метафоры, которые, как это и полагается метафорам, прочтываются достаточно многозначно. Сам по себе конструктивный метод составления композиций из отдельных частей и элементов вечен как мир и считать его почему-либо нескульптурным нет никаких оснований. Другое дело, как и что составляет Романовская. Кстати сказать, подобный метод работы не является для нее чем-то изначальным и постоянным. В твор-

честве скульптора были периоды преобладания подчеркнуто природных биологических форм, отличавшихся порой намеренно тягучей аморфностью. Были и периоды, так сказать, хороших и групповых увлечений «суровой» монументальностью (в 60-е годы) и пульсирующей бурной пластикой в духе произведений Н. Жилинской (в 70-е годы). Но, судя по работам последнего времени, особенно по тем, что выполнены из шамота, разъятия и всяческие дифференциации предметного мира явно возобладали. Например, много ли мы знаем картин, скульптур и графических листов, где младенец изображался бы отдельно от матери. Романовская же дает его не только отдельно, но в виде какого-то сиротливо лежащего отформованного из глины рулончика. Пафос расчленения отчетливо ощутим и в ее «Голубой розе...» (1981), где выполненные из шамота части тела парящей в пределах металлической конструкции фигуры хотя и скреплены прочными белыми веревками, тем не менее кажутся подчеркнуто хрупкими и словно бы изначально несоединимыми. В композиции «Таня и Глеб» (1983) двое сидящих напротив друг друга молодых людей явно обречены на несовпадение встречных движений и даже на невидение друг друга. В отдельной серии работ ступни ног с крыльями и без крыльев даны вместе с колесами как символы неустойчивости. Ступни балансируют на колесах или разбегаются в разные стороны, как в композиции «От судьбы не уйдешь» (1981). Даже очеловеченные «Влюбленные шкафы» (1986) и те, несмотря на свою внешнюю смысловую, конструктивную и материальную однозначность, предстают как условные знаки несовпадающих субстанций этого мира.

В то же время вещи заведомо неодушевленные: домкраты, шпингалеты, скобы и т. д., — то есть все то, что составляет серию «Инструменты», оказывается на редкость прочно свинченным или шарнирно скрепленным. В этих эпатирующих своей кажущейся нескulptурностью механизмах все логично и весомо, несмотря на явную внешнюю нелогичность и отстраненность, вызванную размерами и самим материалом (все тот же шамот), в котором

проблем. Ее реакция остра и непосредственна. Ее последние серии — это своеобразный метафорический «дневник» текущей жизни, осуществляемый в московской мастерской или в Дзинтари, куда она приезжает не с готовыми эскизами, а с общим намерением по возможности адекватно овеществить те эмоциональные накопления, которые образовались в течение нескольких предшествующих лет. Причем делается это, разумеется, во взаимодействии с окружающей действительностью — природой, людьми и их поступками. Шамот как материал побуждает Романовскую, по ее же словам, к «одноразовому прикосновению, к мгновенной реализации задуманного». Дерево же, наоборот, располагает к длительной работе с паузами для отстранения и размышления. Таковы, в частности, две самые последние крупные работы — «Художник» и «Трое в одной лодке», — которые еще не выходили за пределы мастерской. В них сконцентрированы многолетние наблюдения над близкими или хорошо знакомыми людьми и дана как бы квинтэссенция жизни творческой личности, безраздельно преданной творчеству и одновременно (это относится ко второй многофигурной композиции) находящейся в сложном силовом поле внутрисемейных отношений.



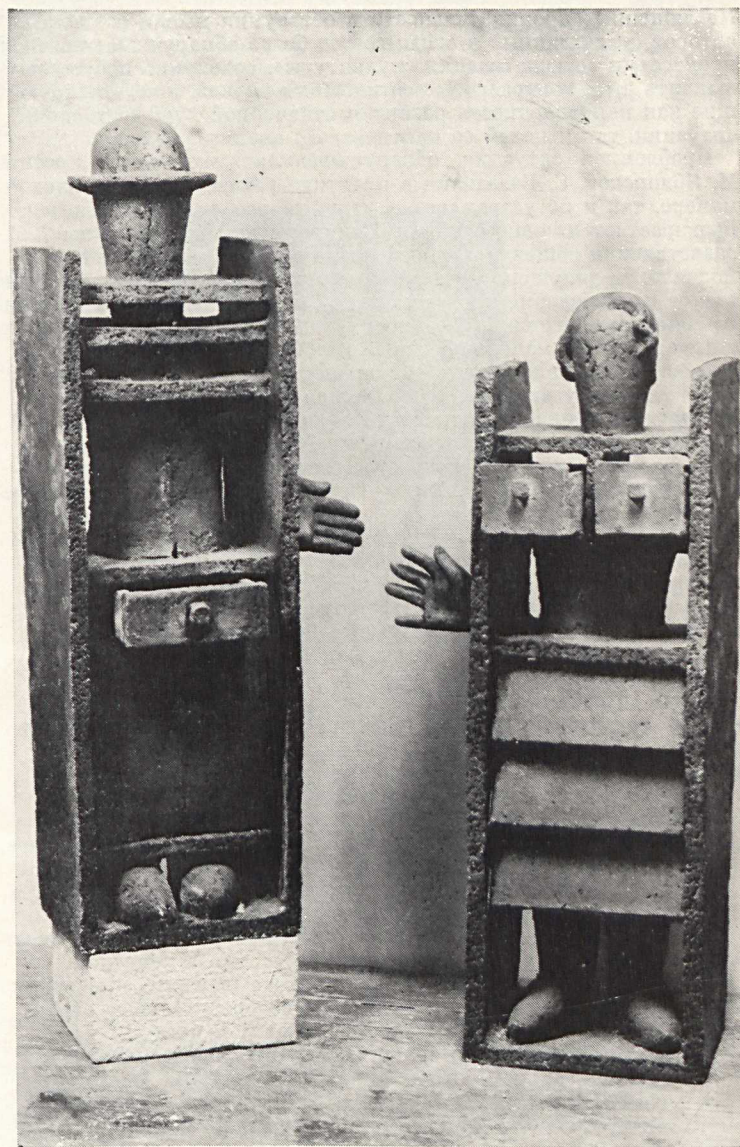
М. Романовская
Голубая роза, или
опыт с театром.
Шамот

М. Романовская
Несовпадения. Шамот

М. Романовская
Влюбленные шкафы.
Шамот

они очень жизнеподобно осуществлены. Это вроде бы не «страшные вещи века», о которых писал поэт, но глядя на них отчетливо понимаешь, что в их присутствии «на душу наложено вето», что это тоже вполне реальные суверенные существа, вобравшие в себя пугающую механистичность наших чувств и мыслей.

Другими словами, гуманистический пафос большой серии Романовской «Между войной и миром» и всех ее малых подсерий, казалось бы, очевиден. Перед нами художественно овеществленная декларация боли за человека, попавшего в странные обстоятельства или, точнее, в пространство, обрекающее на дисгармонию. Но не будем торопиться с этим решительным выводом, так как тут же возникает закономерный общий вопрос эстетического и этического свойства сразу: можно ли гуманистический пафос выразить с помощью рационально или внешне иррационально сконструированных холодных форм, то есть опираясь на нечто мертвое и агрессивно-негуманное? Характерно, что и «собаки» или «птицы» Романовской, находясь как бы между человеческими ипостасями, не воспринимаются как произведения привычной анималистики. В них живет какая-то враждебная человеческому началу злая сила: бессмысленно орет, выпучив глаза, напоминающая химеру «Чайка» (1986); нечто драконоподобное и одновременно жалкое сконцентрировано в топырящей перья тяжелого «Курице» (1985), в недоумении застывшей над яйцом; пугает своим звериным оскалом и каким-то беспардонным физиологизмом животных форм «Собака» (1986)... То есть совершенно очевидно, что мы имеем дело с жесткой и жестокой пластикой или, если угодно, с разновидностью «предупреждающего искусства», объективно и субъективно свидетельствующего о набравшем в XX веке ход процессе дегуманизации окружающего нас мира. Романовская как художник не уклоняется от возникающих в связи с этим процессом мучительных



Однако сколько бы мы ни всматривались в отдельные произведения Романовской, выполненные в разных техниках и материалах, сколько бы ни перебирали виды и жанры ее многообразного творчества (она успешно работает как медальер, а также автор мемориальных досок и монументально-декоративных композиций), мы не сможем уйти от поставленного выше главного «большого вопроса» времени и конкретного творчества Марианны Романовской — о правомочности показа гуманного начала и борьбы за гуманизм с помощью агрессивных выразительных средств современной пластики. Причем не нужно думать, что это хоть в какой-то степени частная проблема, возникшая лишь по отношению к отечественному искусству. Этот вопрос в равной мере относится ко всему, что делают сегодня художники разных стран и континентов. Оставляя этот вопрос открытым, отметим лишь одно — любая свободная фантазия и любые средства не должны отменять надежды на то, что рано или поздно «красота спасет мир» и все мы — художники и зрители — сумеем когда-нибудь договориться, что считать красотой.

О «новой образности» и о том, куда идут наши скульпторы

Виктор Мартынов

Нередко так случается, что безотносительно намерений участников обсуждения наиболее актуальных проблем художественного творчества довольно явственно вырисовывается некая общая перспектива, в которой мнение каждого из них обретает статус не только фрагмента целостной картины, но проекции или ракурса взыскующих единой точки схода. Такими, тяготеющими к внеконкретной, умозрительно-перспективистской упорядоченности, предстают на страницах «ДИ СССР» разноречивые предположения о причинах и следствиях межвидовой и междужанровой диффузии, характерной для нынешней скульптуры*. Не лишённые пронизательности и остроумия мысли различных авторов, высказанные в связи со все более обнаруживающимися процессами «осюжетивания скульптуры», совокупно побуждают выявить в их контрастном соотношении начала, консолидирующие как направленность развития означенной художественной ситуации, так и цели ее критического анализа.

Проблемная ситуация, обнаруживаемая статьями О. Костиной, М. Яблонской, С. Баззянца в практике разных как по стилиевой манере, так и по устремлениям скульпторов, как мне кажется, произрастает из одного корня. Конкретные художественные разветвления общекультурного процесса здесь маскируют то молчаливое допущение, что каждое такое межджанровое, отдельно взятое произведение предстает самодостаточным, как бы изъятым из социально-духовной обстановки, инициирующей не только его смысл, но и формально-образный строй. Вместе с тем общая смысловая направленность обсуждения предполагает помимо констатации пугающего «развоплощения привычных жанров» достижение вполне практической цели — понять и вскрыть причины этого процесса, идей определить пути дальнейшего развития пластического искусства в сфере станковых жанров.

Из высказываний участников обсуждения явствует, что жанровые формы потеряли теперь свою автономность как раз в силу их несоответствия изменившимся стандартам восприятия художественно-значимого, а главное, масштабу выразительной организации эстетического материала. Собственно, в данном случае скульптура, освободившись от «статуарности» как видового признака, определяющего жанровые проявления пластики (то есть от того, что она должна сказать именно как искусство ваяния), получила возможность для передачи сверхизобразительных содержаний. Более того, в контексте размышлений и самих скульпторов, и искусствоведов, стоящих у истоков «полюмики о жанрах», совершенно отчетливо вырисовывается тот вывод, что импульсы, побуждающие художников сегодня к внежанровому творчеству — многосоставные в своей основе. Они результируют целый спектр требований разноречивой реальности, требований, зачастую лежащих совсем в иной сфере, нежели только художественная.

Простое сличение обнародованных в ходе дискуссии точек зрения названных авторов на саму постановку новых вопросов (вызванных неожиданными переменами в современной художественной практике) убедительно показывает, что в конечном счете именно панорамные, то есть всеохватывающие, изменения действительности, спроецированные на изобразительные структуры, и вызывают к «раскрепощению жанровой природы искусства». Поэтому, обращаясь к локальным наблюдениям, невозможно, как это видно по опубликованным статьям, удовлетворительно объяснить подлинную суть происходящего, скажем, в области современной станковой скульптуры. Но косвенное разрешение возникающих дилемм возможно, если из зоны конкретных наблюдений выйти на более широкое поле потенциального содержания исследуемых явлений.

*

Известно, что смысл и сама структура изобразительного образа рождаются в тесной связи с историческим временем. Именно поэтому есть основания рассматривать жанровые трансформации, свершающиеся на наших глазах в пластических искусствах, в контексте становления новых содержаний и качеств современности.

Выходя за пределы нормативной специфики для произведения того или иного вида изобразительного искусства, его автор менее всего озабочен задачей разрушить жанровые каноны (что, кстати, засвидетельствовано и высказываниями самих художников — участников обсуждения). Органичность совмещения требований выразить и пояснить свой взгляд на мир — исходное условие такого творчества. Контаминация жанра и содержания здесь отвечает изменившемуся мироощущению автора, исторически призванного ныне не столько показать, сколько разъяснить окружающее, найти соответствующие этой задаче способы устранения жанрово-морфологических ограничений через взаимоналожение разных структур внутри единого образа. И здесь художник талантом поставлен вне зависимости от отживших и не актуальных для времени норм и форм пласти-

ческого творчества, хотя объективно и вынужден преодолевать их инерцию при реализации нетрадиционных замыслов. Как бы превозмогая жанр образом, он хочет выразить то, что сам лишь смутно чувствует, чего еще не существует для остальных, даже осознающих социальный механизм генерирования таких предсказаний, то есть художественных критиков.

И в этом смысле разноречивость суждений, изложенных по ходу дискуссии, весьма показательна. Часть из них обращена в поисках разрешения проблемной ситуации к анализу правомочности устоявшихся критериев морфологии изобразительного искусства. И естественно, от прослеживания изменений в пластическом языке они приходят к фиксации новых способов бытования межджанровых произведений, поскольку сводить последние, как и сам процесс «жанровой диффузии», к причинам безличностного плана было бы неверным. Трактованные как явления одного происхождения, они наглядно манифестируют эстетические ценности нового порядка, а именно — перевод в художественный образ неформальных содержаний массового сознания. Благодаря успехам кинематографа в сфере визуальной культуры уже утвердилась мысль, что межджанровые образования сегодня в большей степени, чем что-либо иное, способны уловить отношения во внешнем мире, выразить их и означить, тем самым превращая последние в смысл произведения, а также искусства в целом.

Инициаторы дискуссии более склонны к тому, чтобы уяснить характер изменений в способах создания и способах восприятия произведений «новой образности», то есть такой, когда возникновение наджанровых художественных структур рассматривается как одно из ведущих слагаемых тотального процесса повышения эстетического объема изображения вообще, превращая его в повествование с присущими последнему драматургическими эффектами и возможностями. Однако «новая образность» — информативно наполненная, не скованная условностями жанра, тяготеющая к интенсификации значений подразумевае-



С. Горяев
Двое. Гипс, роспись

мых, а не самоочевидных — знаменует собой экспансию совсем в иные сферы, в искусство законов масс-медиа, попросту говоря, «разговорной стихии», где вполне естественно соседствуют и совмещаются жизненно важное и безделицы, глубокие идеи и развлекательность — практически все, что интересно собеседнику, то есть — зрителям.

Процесс этот не профанация заветов «изобразительной классики», преподанных системой жанров, как можно подумать, глядя на их вольное смешение и на стирание граней между возвышенным и так называемым «низовым искусством» для повседневных нужд, с его дубочной занимательностью. Скорее, это выработка свежей точки зрения на задачи творчества, стремление охватить наиболее полно еще только вызревающие отношения художественного и внехудожественного в современной визуальной культуре и информатике.

*

Сегодня содержательность пластического образа перекрывает жанровые ограничения, поскольку имеет своими истоками, помимо традиционных, жизнеподражательных (миметических) мотивов, в большей степени неизобразительные представления. И хотя бесспорно допущение, что содержательные аспекты самих жанровых форм (портрет-характеристика человека, пейзаж-запись настроений и душевных переживаний, картина-сюжет-рассказ о событии и т. п.) в процессе взаимодействия также претерпевают существенную трансформацию, порождая вторичные образования (композиционный портрет-повествование о жизни персонажа, тематический пейзаж-информация о преобразованиях природы и пр.), в свою очередь слияние формальных признаков изобразительных жанров ведет к расширению смысловой, а следовательно, и экспрессивной роли композиционных элементов. Отсюда меняется сама суть творческих замыслов,

а не только способ их реализации.

Действительно, существующая унификация изобразительного языка, за которой стоит разделение на жанры, сегодня все острее сталкивается со встречным движением к его универсализации, то есть распространению возможностей пластического выражения на обширный комплекс общекультурных содержаний. Происходит не просто переложение умозрительных конструкций в изобразительные структуры, но художник ищет средства образного претворения неоформленного жизненного содержания в рамках других искусств, идей и представлений, не разнесенных по графам и соответствующим секторам внутри культурного контекста. Информационная наполненность изобразительного образа начинает явно преобладать над чувственно-созерцательной его природой, и традиционные жанры оказываются просто не в состоянии вместить все те смыслы, которые хотел бы передать художник.

Более того, «сообщаемое» им в произведении становится «амодальным» по отношению к видовым и жанровым формам. Оно безразлично к зримым формам своего проявления, то есть если некогда ваятель выражал специфически скульптурный взгляд на мир и представлял в своих творениях именно пластически-выразительную версию культурно-художественной реальности, то фундаментом образности в наши дни утверждает себя универсалистски трактованная визуальная информация, нейтральная к укоренившимся членениям искусства. Упрощая, можно сказать, что процесс «жанровой диффузии» в пластических искусствах прежде всего свидетельствует о нарастании коммуникативной нагрузки образа в русле традиционной изобразительности.

Образ в современной скульптуре (а равно и в живописи, и в графике) утрачивает жанровую специфику прежде всего потому, что обретает свои содержательные предпосылки еще на стадии замысла художественного произведения. Тому, что изобразительное искусство вынуждено динамизировать свои средства именно

формальную ткань изобразительного произведения, делают ее подвижной и податливой к внедрению универсальных установок в трактовке образа.

Собственно, тяга нынешних художников к «изотопии» — совмещению разножанровых структур в пределах одного произведения — естественное следствие тенденции именно к такой интенсификации его образной насыщенности. Содержание пластического произведения в этом случае как бы призвано совпадать с тем, что дают языковые возможности других видов искусства.

*

Существует известная координация в характеристиках анализируемого материала (здесь явлений «жанровой диффузии») и самих исследовательских подходов. Мозаичность конкретных наблюдений за изучаемым процессом, единичность, если не сказать атомарность, избранных участниками обсуждения для иллюстрации размышлений примеров, наконец, разный уровень в постановке проблем и предлагаемых выводов как нельзя более соответствуют множественной сути происходящего и в его причинном, и, по-видимому, качественном статутах. Спорная, но не лишенная глубины сентенция: «Искусство начинается там, где появляется то, что не может быть сказано ясно» — тут может прямо адресоваться и художественной ситуации, и критикам, ее обозначившим. Острая напряженность встречи с новыми, идущими от внежанровости, свойствами образной ткани нынешних произведений скульптуры (а также живописи и графики) как бы отчетливо задана неопределенностью их оценки и понимания.

А между тем ключ к всестороннему освоению данной ситуации может быть найден как раз в интегральной перспективе. Ответ на вопрос, почему происходит активное «смещение жанров» именно в настоящий период, — на наш взгляд, нужно искать не столько в сфере художественно-творческой деятельности, сколько в изменениях контекста и способов бытования искусства в современном мире.



А. Матвеев
Нимфея. Мрамор



А. Рукавишников
Лето в городе.
Гипс, роспись

за счет отказа от жесткой регламентации видов и жанров, в которых творит художник, конечно же, немало способствуют кино-, теле- и фототехника с их центробежными импульсами. Нельзя забывать и то обстоятельство, что «видеосреда» меняет сами принципы бытования художественного произведения в культурном потоке, а следовательно — цели и задачи его создания.

Сам автор редко отдает себе отчет в том, чем он руководствуется, используя в своем произведении разножанровые начала. Ему важнее запечатлеть тот доизобразительный смысл вдохновившего его переживания, который как бы разлит в продуцирующей художнический замысел информационно-культурной ситуации. Отсюда, по-видимому, и проистекает субъективный пафос утверждения внежанровой природы собственного творчества у многих современных мастеров кисти и резца, хотя процесс этот, по сути, носит объективно-культурный характер и значим для многих сфер общественного сознания.

Здесь необходимо отметить, что культура, и в частности визуальная, сегодня перенасыщена такими нарративными (то есть повествовательно постигаемыми) представлениями, которые уже не могут вполне кристаллизироваться в структурно обособленных образах и произведениях определенного жанра. Скажем, сама развитость пластических композиций, где разрозненные ее фрагменты (Д. Митлянский. Триптих «Ах война, что ты сделала, подлая...») или даже части человеческой фигуры (М. Романовская «Голубая роза») обозначают свою сопринадлежность друг другу лишь при условии их взаимного перемещения, возможность которого зримо задана свободной компоновкой этих фрагментов, знаменует по вполне прозрачной аналогии принудительное сгущение до осознаваемого смысла неоднозначных ассоциаций, идущих из разных глубин реальности и от разных уровней ее, так сказать, «опредмечивания» в жанрах скульптуры. Подобные, протяженно выявляемые значения наглядно пластифицируют художественно-

Упомянутые в статьях художники и их произведения, возвестившие рождение своего рода «интержанризма», на самом деле предвосхищают известные сдвиги в типе эстетического восприятия нашим современником представлений, ранее не входивших в сферу образно фиксируемого, то есть безличной информации общей культуры. Межанровые изобразительные структуры стали вмещалищем панорамных проекций нового «умозрения в красках».

В заключение хотелось бы добавить: чтобы понять смысл обращения к внежанровым формам конкретно у названных мастеров, как кажется, сказанного достаточно. Но для определения места и роли указанных явлений в общей эволюции даже только современной отечественной пластики необходим переход на более широкий диапазон рассмотрения тех проблем, что так активно заявлены дискуссией.

* Скульптура 80-х (А. Костина, М. Яблонская, С. Базазьянц). — ДИ СССР, № 6. 1986; Скульптура 80-х. Говорят скульпторы (А. Бурганов, Д. Митлянский, В. Думанян, П. Шимес, Ю. Александров). — ДИ СССР, № 9. 1986.

О «нескульптурной скульптуре» и единстве искусств

Александр Якимович

К самым серьезным, сущностным вопросам искусства (изобразительного и декоративного, монументального и станкового) сегодня принадлежит вопрос о «выходе за свои пределы». Имеются в виду пределы жанров и видов, а наиболее остро и взволнованно говорят о таких процессах в связи со скульптурой.

Мы читаем и слышим о том, что современная скульптура — монументальная, выставочная станковая, «малоформатная» и сугубо декоративная — строптиво выходит за некие положенные ей границы и начинает решать «нескульптурные» задачи — живописные и театрально-зрелищные, литературно-повествовательные и разные иные. Одни считают этот процесс расширением сферы действия целого вида искусства, то есть определенным шагом вперед в его развитии, другие — утратой специфики

пластически-скульптурного мышления, то есть явлением кризисного порядка по преимуществу. Та и другая точки зрения имеют свои аргументы и свой пафос. Пожалуй, и своя правда есть у той и другой стороны. Только та и другая правда довольно ограничена. Их можно противопоставлять друг другу — будет коллизия двух ограниченных правд. Можно помирить — будет компромисс двух ограниченных правд. Право же, это неинтересно и необязательно.

В основе этой проблемы «нескульптурной скульптуры» и более широкой проблемы «выхода за пределы» лежат закономерности более глубокого порядка, касающиеся самих основ развития современного художественного мышления. В сущности, о них-то и идет речь всякий раз, когда специалист по архитектуре сегодня рассуждает о видовых трансформациях своего вида искусства, специалист по живописи — о видоизменениях своего, а специалист по скульптуре — своего. Но понимают ли эти трое, да и прочие их коллеги, что говорят-то они об одном? Не пора ли им объединить территории своих поисков и рассуждений?

Можно попытаться сделать так: отталкиваясь от проблем скульптуры (той самой, «нескульптурной») и возвращаясь по ходу дела к этому основательному, ключевому виду, учитывать другие виды искусства, со всеми теми жанровыми градациями, в которых также происходят свои собственные движения — те самые покушения на стабильность систем, которые и являются камнем преткновения.

*

Прежде всего: откуда происходит сама идея видовых и жанровых границ в нашем искусстве, что она означает и какую роль играет? Чем обусловлено общераспространенное представление о том, что до некоторых пор эти границы соблюдались, а с некоторых пор их стали нарушать — да и кто же, в конце концов, и каким образом положил художникам эти пресловутые границы? Мы умеем отвечать на такие вопросы, что «это сложилось исторически». Но тогда надо ставить все точки над «и» — то есть признавать большую степень условности в нашей классификации видов и жанров искусства. Когда система понятий установилась «исторически», то она начинает восприниматься теми, кто находится внутри ее, как образование вовсе не историческое, а самое что ни на есть вечное, единственное, безусловное. Но история делает следующий шаг — и что тогда? Оказывается, единственное не единственно, и безусловное не безусловно.

Это, казалось бы, чисто теоретический, академический вопрос приобретает остроту и актуальность в этой ситуации следующего шага. Исторически сложившаяся система жанров и видов в конечном итоге по необходимости бывает вынуждена подчиниться дальнейшим действиям и шагам истории. Вероятно, проявления этого общего закона мы сегодня и наблюдаем.

Монументальная пластика стала весьма свободно пользоваться приемами камерного характера — станковой детализацией, жанровым повествованием, лирическим подтекстом и прочими средствами чисто индивидуального (а не массового) воздействия. Пластика бесцеремонно выходит в область декоративных приемов, приемов архитектурных или сценических (пользуется «декорациями» или даже уподобляется лепному кукольному театру). Скульптура без колебаний обращается к таким темам и проблемам, которые прежде находились решительно вне пределов возможностей и задач этого вида искусства. Тому способствует не только видовая «экспансия», но и жанровые нововведения — например, развитие скульптурного натюрморта, пейзажа, интерьера, что для нашего искусства было доселе не характерно.

Скульптура пытается более свободно оперировать достижениями исторических стилей и эпох, заглядывать в такие кладовые истории искусства, куда до сих пор совсем или почти не заглядывала, обнаруживая например, интерес к великому наследию первобытности и архаики, возрожденный к активной жизни в XX столетии. Интенсивное освоение новых стилистик (архаических, фольклорно-примитивных, иератически-знаковых) связано с теми видовыми и жанровыми переменами, которые у всех на глазах, это все — симптомы одного кардинального процесса «расширения» того, что мы привыкли именовать скульптурой. Необязательно называть имена художников и их произведения — это было бы громоздко, к тому же речь идет о таких очевидных и весомых процессах, которые уже не требуют иллюстрирования.

Обуздаем хотя бы на время торопливую привычку оценивать



М. Романовская
От судьбы не уйдешь.
Шамот

явления, не проследив более внимательно его очертания, масштабы, связи. За пределами скульптуры тоже трещат по швам видовые рамки. Структура видов, жанров, тематических разделов приобретает какой-то особый, «сплавленный» вид, и это очевидно в большом и малом.

Станковая живопись вполне непринужденно принимает обличье не только монументальной формы (это уже давно знакомо), но и чисто декоративного панно, и графики, и гобелена, и фотографии. Книжная иллюстрация одно время решительно «раскнижилась» и приблизилась к станковости, а сегодня принимает разнообразнейшие обличья, уподобляясь то станковой картине, то кукольному мультфильму, то примитиву или впадая в стилизованную узорчатость.

Система видов и жанров потеряла строгость и жесткость, она стала колебаться и расплываться; внутренние перемешивания сочетаются с движениями «через край». Взять, например, историческую картину — почетный жанр советского искусства. Ее преобразования кардинальны. Она обильно насыщается то бытовыми моментами, бытовизмом, то пейзажностью или натюрмортностью или другими «добавками». Расширяются, умножаются стилистические возможности такой картины — то за счет лубочно-карнавальной «наивности», то за счет повышенной экспрессии.

Перемешивание, слияние, взаимная подмена жанров в живописи — факт очевидный, о каком бы разделе ни шла речь. У нас множество бытовых картин самого напряженного социально-философского звучания — сама поэтика быта, состояние среды, «обитание» человека в этой среде как будто и не интересуют создателей современных бытовых жанров. Или, например, натюрморт. Концепция натюрмортности не один раз менялась в искусстве со времени возникновения этого жанра. Но наш натюрморт стал выходить из повиновения лет двадцать назад, а сейчас вовсе бунтует. Он бывает и театрализованным, и символически-иносказательным, что, впрочем, само по себе уж не ново. Удивительно то, что изображение и исследование предметного мира как такового как бы перестает интересоваться мастеров натюрморта. Они добиваются ассоциативности, психологичности, социологичности, философичности, однако предмет и предметность, в их собственной данности, словно уже не особенно интересны — в лучшем случае можно взять их как повод для осуществления далеко идущих намерений.

Таким образом, напрашивается вывод: разговоры о «нескульптурной скульптуре» (и подобные рассуждения о живописи или

иных видах искусства) приобретают истинный смысл в своей совокупности. Мы ведь говорим и спорим в таких случаях о той или иной *части* большого и неудержимо меняющегося целого — и нечего думать, будто эта часть меняется и своевольно себя сама по себе, независимо. А следовательно — задача принципиальной оценки такого масштабного процесса приобретает особую ответственность и сложность. Экстремизм оценок, подчас допустимый (изредка полезный) в частностях, совершенно нетерпим в целом.

В складывающейся ситуации есть основания и для живого энтузиазма, и для сарказма. Признаки обновления системы искусств самым причудливым образом переплетаются сегодня с признаками застоя, лимфатической сухости и бессилия — притом бессилия агрессивного, и потому, как это ни парадоксально, чрезвычайно опасного и кусачего. Система искусств переживает трансформацию, и очень серьезную — а ведь глубокие трансформации имеют в себе нечто болезненное и часто сопровождаются болезненными симптомами. Неудивительно, что они сегодня так ощутимы — и в утрате каких-то ценных качеств того или иного вида искусства, находящегося в состоянии брожения и перестройки, и в бурном фонтанировании всякой «пены», то есть малохудожественных явлений.

*

Раз уж приходится таким образом расширять поле зрения, следует ввести в дело еще одно измерение — уже специальное, искусствоведческое. Представления о сущности процессов в современном искусстве неотделимы от той или иной хронологической концепции. Что такое хронология исторического процесса? Нередко считают, что лучшая хронология — это хронология точная, то есть определяющая конец одного этапа (ступени, стадии) развития и начало следующего этапа с максимальной точностью. С другой стороны, давным-давно замечено, что такая хронология невозможна или обманчива именно в области слож-

довых. Акценты меняются, и очень знаменательно меняются. Чаще и чаще протягиваются нити от «шестидесятников» к художникам 80-х годов; сегодняшние искания связывают и с давнишними традициями «московской школы», и с творчеством своеобразных старших художников, всегда стоявших несколько наособицу при всех сменявших друг друга увлечениях, направлениях и повертиях.

Похуже на то, что деление на этапы так же мало устраивает критиков, как художников — деление на виды и жанры. Пришло время искать целостные линии развития, протягивающиеся через десятилетия — кстати сказать, линии связи зримо соединили не только самое ценное в нашем искусстве, поскольку выяснилась, например, непрерывная семейственная связь между официально-салонными тенденциями прошлого и настоящего.

Не хотелось бы ошибиться или выдать желаемое за действительное, поэтому воспользуемся осторожными формулировками, — несомненно, у критики появилось сейчас больше реальных *возможностей* исходить из того, что история искусства (и современность, как ее часть) в принципе богаче и многообразнее любых, сколь угодно хитроумных построенных исследовательского ума. Любая прерывистая, ступенчатая, разграфленно-клеточная классификация материала более или менее чужда организму искусств, понятию как организм. А не было ли в наших традиционных представлениях о системе видов, стилей и периодов какого-то перевеса механистических представлений и некоторого недопонимания органичности и единства этой живой целостности искусств?

*

Если исходить из принципа целостности, тогда уже нет оснований считать, будто каждый стиль, вид, жанр, школа, или еще какая-нибудь условная категория всегда равны себе. Это не означает, впрочем, признания безусловной правоты за сторонниками происходящих изменений. Тут требуется разговор в иной плоскости.

Пока что формирующаяся на наших глазах новая система искусств (озадачивающая нас «нескульптурной скульптурой» и прочими странностями, о которых шла речь) представляет собой целостность сравнительно низшего порядка, то есть не вполне еще развитое первообразование. Некоторая аморфность при этом неизбежна. Вероятно, постепенно будет возрастать упорядоченность и видовые границы обозначатся яснее — но вряд ли они будут соответствовать прежним. Пока что идет смешивание видовых, жанровых и иных характеристик, брожение и какие-то неконтролируемые выбросы в неожиданных направлениях. Состояние преходящее и необходимое, а значит и столкновение мнений о нем тоже естественно — в известный момент.

Однако видеть происходящее в розовых тонах или стараться урезонить начавшуюся неразбериху — одинаково наивно. Уговаривать скульптуру, что ей надо думать о сохранении пластичности, тактильности, подлинной монументальности и прочих драгоценных качествах искусства пластики — само по себе достойно уважения в ситуации, когда целый вид искусства пустился в дерзкие авантюры. Но вряд ли реально, например, уговаривать человека сохранять детские черты характера в зрелом возрасте или силы расцвета — в пору старости. Каждый возраст имеет свои особенности и права, свои утраты и приобретения.

Переделки и перестройки в области искусства, если они достаточно глубоки, обычно сопровождаются на некоторое время некоторой «варваризацией», утратой достигнутых прежде итогов. Если дальше действительно предстоит развитие и новая жизнь — тогда первоначальная «неуклюжесть» превращается довольно скоро (по историческим масштабам) в нечто более развитое и совершенное. Но процесс переплавки в другое есть процесс горячий, и прежде достигнутая, кажущаяся единственной и обязательной система стилей, жанров и видов должна при этом растечься и перемешаться. Так и действует история искусства. Новая специфика видов и жанров выкристаллизуется из этой новой первоматерии, этой аморфной массы, когда придет для этого время.

Завоевание новых возможностей и соответствующая (и неотвратимая, к сожалению) утрата уже освоенных и накопленных происходят сейчас в нашем искусстве. Положение в скульптуре является одним из наиболее убедительных подтверждений этого факта. Трудно различить итоги преобразования в ходе самого этого преобразования. Что-то радует, многого жаль; есть и смешное, и серьезное, и всякое. Пожалуй, наиболее верна в таком случае не позиция безоговорочного энтузиазма, не укоры и сожаления; всемогущая История не услышит ни поощрений, ни претензий.

А вот слышать и понимать ее голос, ее послание исследователю совершенно необходимо. Только понять правильно, куда она направила свои шаги, — и можно будет меньше усилий тратить на споры о том, плохо ли она поступает, хорошо ли. А может быть, станет возможным и направлять, корректировать эти шаги.

Не все любят получать рекомендации, хотя все любят их давать. Однако нельзя уклониться от принципиального вопроса — как же быть с «нескульптурной скульптурой», какими глазами на нее смотреть, какие подходы к ней выбирать?

Несомненно одно — в том, случае, если ставится задача сколько-нибудь общего осмысления происходящего, то подход должен быть прежде всего *широким и комплексным*. Все прочее потом: и красота, которая, быть может, спасет мир, и теория информации, и диалектика. Прежде всего надо научиться видеть и понимать процессы (в скульптуре, живописи, графике) в их взаимосвязи и как часть более широкого фронта проблем, далекой перспективы художественной культуры. Ведь слияние и взаимодействие жанров, размывание границ и прочее — это все происходит и в литературе, и в театре, и в кино. Пока что нам мешает недостаточность широты взгляда. Во многом зависит от этого и глубина.



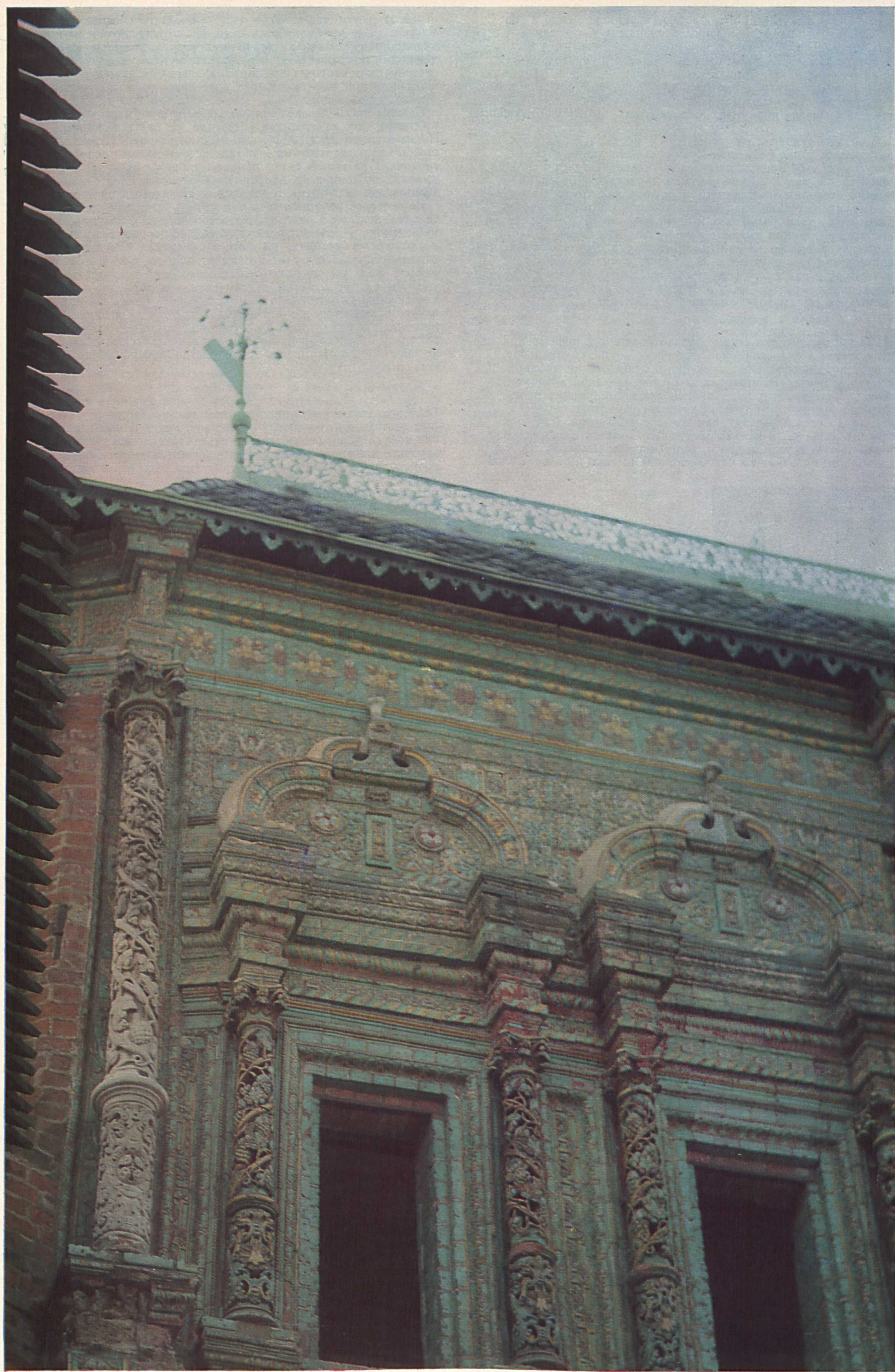
ных, общих, широких процессов, которые, в отличие от частных фактов или событий, не имеют строгих календарных дат начала или конца.

Ушли в прошлое такие золотые времена, когда можно было считать ясным и несомненным, что такое скульптура как таковая или живопись вообще, в их вечных, имманентных качествах, когда не было сомнений в правомочности твердых дат для больших и малых периодов развития искусства. А может быть, это теперь только кажется, что такие времена были и они были хорошими. Сейчас исследователи искусства, пожалуй, больше готовы ощущать и осмыслять не поэтапность (ступенчатость) процессов, а их внутреннюю цельность и слитность. В области науки об искусстве это вызывает некоторое смятение и нечто вроде скандала в благородном семействе — стираются границы между средневековьем и Возрождением, между эпохами новоевропейского искусства, и получается, что художественная революция начала XX века началась порядком раньше этого начала века, а предыдущее столетие — XIX век — в известном смысле продолжается в следующем столетии.

Что же касается критики, она и подавно выходит за свои пределы — имеется в виду именно хронологическая основа критических суждений и определение принципов периодизации. И только ли периодизация?

Раньше критика верила в то, что необходимо и возможно однозначно «сортировать» художественную продукцию по стилям, видам и периодам. Поэтому суровая героиня искусства 60-х годов отделялась от «метафорического и интеллектуального» искусства 70-х годов. Правда, найти точную календарную дату размежевания не удавалось, зато в статьях и книгах говорилось о том, какие они разные и непохожие друг на друга, эти два этапа развития. Сейчас еще отчасти разговоры на эту тему продолжаются, и делаются попытки начать разговор о том, какую новую ступень означает искусство 80-х годов, как оно отличается от всего предыдущего. Правда, разговор не очень идет, он становится вялым, он как будто держится на инерции.

Нельзя сказать, что это было не нужно, что неверны все эти противопоставления этапов, их старательное размежевание. Они были верны и нужны в свое время — а когда положение изменилось, их верность и нужность оказались уже не столь абсолютны. Ведь факт, что в критике сейчас набирает силу тенденция, которая вовсе не озабочена прежней классификацией и типологизацией материала — хронологической, стилистической и ви-



Материал — керамика

Народная гончарная традиция продолжается сегодня и в творчестве отдельных мастеров и целых промыслов, в авторских изделиях художников и тиражных промышленных вещах, обращаются к ней самодеятельные художники и детские студии. Сохранение и развитие традиций в каждой сфере имеет свои задачи и особенности. Однако живое наследование традиции, естественно живущее в народе художественное мастерство — залог органического продолжения исторической традиции. Материалом о Крутицком теремке нам хотелось напомнить читателям о традиции архитектурного керамического декора, традиции, быть может, забытой незаслуженно.

Теремок из керамики

Никита Махов

В древнерусской архитектуре в качестве декорировки внешних стен изразцы впервые появляются в XI—XII веках. Примером могут служить изразцы дошедшей до нашего времени небольшой церкви Бориса и Глеба, построенной восемь с половиной веков назад, в Коложе — близ древнего Гродно. В кладку из кирпича-плинфы в строго продуманном порядке вмонтирована цветная керамика. Разнофасонные желтые, зеленые, коричневые плитки уложены геометрическими фигурами в виде крестов.

Следующий этап развития изразцового декора — церковь Георгия на Взвозе в Пскове, возведенная в 1494 году. На барабане белого цвета, почти под самым куполом, мерцает в рассеянном северном освещении уже целый пояс из четырнадцати «муравленых» (зеленых) керамических прямоугольных плиток.

Декор еще больше усложняется многоугольными «созвездиями» большего размера цветных изразцов и керамических шаров в великолепном украшении шатра главного столпа собора Покрова на рву в Москве (1555—1560 гг.), широко известного как храм Василия Блаженного.

В мастерских Воскресенского монастыря в Новом Иерусалиме, по указанию патриарха Никона и под руководством белорусских мастеров, ценное производство получает поистине небывалый размах. Многоцветные изразцы теперь составляют многометровые фризы, появляется новый декоративный рисунок, так называемое «павлинье око», вобравший в себя цветное богатство итальянских тканей XVI века. Стремление полностью использовать практически неисчерпаемые художественно-декоративные возможности изразца заставляет мастеров перейти к изготовлению керамических трехмерных архитектурных деталей — карнизов, наличников, капителей, баз колонн, самих колонн, кронштейнов. Феерической цветовой роскоши достигает богатейшее изразцовое убранство в крупных купеческих городах Поволжья во второй половине XVII века. Наличник окна центральной апсиды церкви Иоанна Златоуста в Коровниках, изразцовый декор храмов Николая «Мокрого» и Петра и Павла в Ярославле заставляют поверить в огромный талант русских мастеров-декораторов. Характер выкладки изразцов этих памятников древнерусского зодчества повторяет ковровые принципы декорирования, декоративная композиция организуется фактически всю плоскость стены. Несмотря на более раннее возникновение, нежели храмы Ярославля и Коровников,

Ново-Иерусалимского монастыря, здесь следует особо упомянуть трехъярусные иконостасы пяти приделов Воскресенского собора. Эти иконостасы, полностью изготовленные в изразцовой технике, послужили непосредственным прообразом для создателей сплошного изразцового «футляра» Крутицкого теремка.

Такой путь развития принципов ценного убранства — от локальных вставок керамических плиток в стенах церкви Бориса и Глеба в Коложе до ковровой системы размещения изразцов волжских церквей — подготовил создание уникального декора Крутицкого теремка.

На высоком крутом холме (отсюда и название «Крутицы») ¹, на берегу Москвы-реки, неподалеку от стен Новоспасского монастыря древнерусские зодчие воздвигли Крутицкое подворье — загородную резиденцию митрополитов Сарских и Подонских ².

Из судебного дела, возбужденного по челобитной Подонского митрополита, известно, что мастерами по изготовлению изразцов, украсивших внутренний фасад терема, были Осип Дмитриевич Старцев и его сын Иван Осипович, а строительство терема велось с весны 1693 года по сентябрь этого же года. Из документа известны и строители теремка-горницы — каменных дел подмастерья Осип Старцев и Ларион Ковалев. Все декоративные элементы терема и перехода, как керамические, так и вырезанные из белого камня, были изготовлены в мастерской Старцевых. Истец признает, что «обрасцы брал у него одного...» ³. То есть Старцевы изготовили не только плоские изразцы, но и объемные архитектурные детали из обливной терракоты — четыре изразцовых окна, карнизы, капители и фусты колонн.

Характерные для древнерусской архитектуры последнего десятилетия XVII века формы наличников, использование колонн и колонок в оформлении фасадов палат митрополитов и теремка позволяют отнести эти две постройки ансамбля к кругу памятников нового направления, которое обычно называют «нарышкинским стилем», или «московским барокко». Особый интерес представляет попытка подчинить плоскую полихромную изразцовую, украшающую фасад постройки, ордерной структуре, синтезировать плоскостное узорочье ценных плиток со скульптурными трехмерными формами «нарышкинского ордера». С одной стороны, в декоративном убранстве фасада плоская поливная керамика «перевосплащается» в цельные крупные трехмерные архитектурные детали, а с другой — локальные пятна изразцового декора, растекаясь, затиивают сплошной разноцветной поливой всю плоскость стены. Данный художественный прием — результат многовекового развития форм экстерьерного изразца и принципов сложения ценного декора.

Эстетика развития архитектурных форм в древнерусском зодчестве складывалась так, что со времен Владимиро-Суздальской Руси ⁴ вплоть до XVI века и практически на всем его протяжении интерес к скульптурной форме, трехмерному осмыслению архитектурного декора да и самого архитектурного объема в каменном зодчестве постепенно угасает ⁵. (За рамками такого развития остаются, пожалуй, лишь два памятника XVI века — собор Покрова, «что на рву», и церковь Усекновения головы Иоанна Предтечи в селе Дьяково под Москвой, 1547 г.) Зато творческой мыслью зодчих постепенно овладевают плоскостно-геометрический орнамент (например поребрик), словно врезанный в толщу стены при помощи особого приема кирпичной кладки, как в декоре собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1490 г.), а также все более развивающееся цветное плоскостное узорочье изразцов. В декоративном же убранстве Крутицкого теремка мастера впервые в экстерьере накладывают плоскостное разноцветье изразцов на сочные «скульптурные» формы архитектурных деталей (в отличие от цветной обливной скульптуры). Зодчие конца XVII века обращаются и одновременно заново переосмысливают древнейшую традицию — задумывать элементы декора объемно, традицию явственную в бесконечном разнообразии форм деревянного зодчества Руси. В архитектуре Крутицкого теремка

соединились две центральные традиции национального искусства — любовь к праздничному декоративному узорочью и пристрастие к самодостаточной скульптурной форме. Осознано или по внутреннему наитию, но мастера теремка добились слияния двух генеральных направлений традиции, создав тем самым нечто абсолютно новое. Синтез формы и цвета с блеском осуществлен в декоре Крутицкого теремка.

Членение фасада Крутицкого теремка на отдельные компартименты, ограниченные по сторонам белокаменными колоннами и богато профилированными карнизами, напоминает ярусное строение иконостасов, «иконостасные образы» заменены проемами окон; фасад сплошь составлен из изразцовых плиток и деталей и как бы воспроизводит позолоту иконостасов. Только тончайший слой сусального золота в случае экстерьерного декора заменен стойкой по отношению к атмосферным изменениям и, конечно, несравненно более дешевой цветной стекловидной массой. Этот вывод может быть фактически подтвержден изготовлением в шестидесятые годы XVII века белорусским мастером Петром Ивановым Заборским керамических иконостасов для приделов Воскресенского собора ⁶. За основу композиции в таких случаях брали приемы, сложившиеся при изготовлении деревянных иконостасов. Декор Крутицкого теремка указывает на первый опыт переложения принципов интерьерной декорационной системы, идущей от традиции резного иконостаса белорусских мастеров, в область экстерьера.

Поразительный художественный вкус и интуиция, которые помогали русским зодчим безошибочно сориентировать в пространстве изразцовый декор и верно определить место теремка. Экстерьерное пространство перед внутренним фасадом теремка уподобляется интерьерному. Теремок расположен в вершине угла, образованного галереями, одно крыло которой завершается церковью, другое — палатами митрополитов. Темные провалы между массивными столбами открытой галереи еще больше усиливают впечатление некоторой интимности пространства теремка. Таким образом ценный декор теремка удачно ориентирован на камерное пространство.

Благодаря такому расположению теремка в ансамбле, мастера решили и проблему колорита: теремок оказывается все время светового дня в рассеянном освещении и это еще более подчеркивает благородный монохромный колорит изразцов.

Выдающиеся русские зодчие и белорусские декораторы XVII века в совместной созидательной деятельности сумели гениально использовать художественные возможности керамического декора в архитектурном ансамбле. Это умение вдохнуть жизнь в давние традиции, ощутить возможность этих традиций в новой художественной ситуации — один из важнейших творческих уроков, преподанных создателями уникального памятника русского искусства.

¹ Ю. М. Овсянников. Русские изразцы. Л., Художник РСФСР, 1968.

² Н. Сошина. Крутицкий теремок. — В изд.: Архитектурное наследство. Т. 6. М., 1956, с. 153—154.

³ Н. Сошина. Ук. соч., с. 153.

⁴ Скульптурные композиции Дмитровского собора во Владимире (1194—1197), церкви Покрова на Нерли (1165), Георгиевского собора в Юрьеве Польском (1230). Архитектурные силуэты всех этих зданий, образованные глубокими перспективными порталами, аркатуры-колончатными поясами, многоступенчатыми лопатками, с наложенными на них выпуклыми полуколоннами, и, наконец, стройными, но одновременно мощными апсидами в еще большей степени заставляют почувствовать любовь древних зодчих к скульптурному объему.

⁵ Достаточно внимательно присмотреться к архитектуре таких выдающихся памятников Древней Руси, как Успенский собор на Горке в Звенигороде (конец XIV века), где ярко выражена квадратная кладка и орнаментальный фриз специально выявляют плоскость стены, Успенский собор Московского Кремля (1475—1479) с гладко оштукатуренными стенами или Успенский собор Троице-Сергиевой лавры в Зароске (1559—1585).

⁶ М. Ильин. Изразцы. Гл. «Декоративное убранство XVII века», т. 4, с. 286. — В изд.: История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря. М., 1965.

Проблемы ивенецкой фляндровки

Евгений Сахута



В цехе росписи

М. Зверько
Декоративный сосуд
«Зубр»Гляк, кувшин
и миска — изделия
промысла в 20-е годыНа стр. 20
Крутицкий теремок.
1693
Мастера каменных дел
О. Старцев, Л. Ковалев
Мастера изразцового
декора
О. и И. Старцевы

Ни одна более или менее значительная выставка народного искусства — белорусская республиканская или всесоюзная — не обходится без выразительных по силуэту, емких по формам гляков, кувшинов, мисок, слоиков, спарышей, опоясанных по плечикам гладкими и волнистыми полосами зеленого, коричневого, белого цвета. Этот несложный, но весьма выразительный декор позволяет легко отличать изделия известного керамического центра — Ивенца.

Однако путь ивенецкой керамики к такому широкому признанию был весьма непрост, озабоченность вызывает и сегодняшнее ее состояние. Многие проблемы ее развития характерны в целом для современных народных художественных промыслов.

Современное керамическое производство в Ивенце (Воложинский район Минской области) сложилось в 60-е годы, организовано оно на богатых традициях старинного гончарного центра. Основной ассортимент изделий составляла, естественно, посуда бытового назначения: кувшины, гляки, слоики, миски, кружки, макитры и другие изделия для приготовления и хранения пищи и пищевых продуктов. Выточенная на ножном гончарном круге посуда отличается мягкими округлыми формами, подчеркнутыми несложным декором в виде хвойных веточек, прямых и волнистых поясков коричневого и белого цвета, нанесенных ангобом под прозрачную поливу. Изготавливали здесь также различные изделия утилитарно-декоративного характера — фигурные сосуды в виде медведей, баранов, львов, букетники наподобие ствола дерева, пепельницы со львами, а также игрушки-свистульки. Несколько «гончарок» специализировались в выделке изразцов, но характер их рельефного рисунка выполнялся под явным влиянием западноевропейского модерна.

Первые годы деятельности цеха были отмечены поисками направления работы. Одни гончары (В. Лавринович, В. Куликовский) продолжали традиции ивенецкой посуды 20—30-х годов. Тарелки и миски украшались концентрическими поясками, гладкими и волнистыми, на дне — стилизованный цветок-розетка. Иногда по краю располагался текст с пожеланиями или поздравлениями. Устойчивые, широкогорлые жбаны украшены не только прямыми, но и волнистыми, расчесанными гребешком поясками. Другие гончары предпочитали тиражировать собственные изделия.

В 1960 году на базе цеха была организована фабрика художественной керамики и вышивки. На фабрике была проведена модернизация производства, в результате чего значительная часть продукции стала производиться путем отливки в гипсовых формах; возросли плановые задания. Это породило новые проблемы — некоторые традиционные технологические приемы и многие интересные замыслы гончаров, требующие ручного исполнения, оказались нерентабельными.

Тем не менее по-прежнему значительное место в продукции фабрики занимала традиционная фляндованная керамика. Выполняли ее главным образом гончары старшего поколения во главе с Ф. Телишевским и В. Куликовским. На основе форм традиционной бытовой посуды они

создавали керамические наборы для воды, кваса, молока, вина, состоящие обычно из кувшина или сосуда с S-образным носиком и нескольких чашек. М. Зверько продолжал изготовление фигурных лепных сосудов традиционных форм — медведей, баранов, львов.

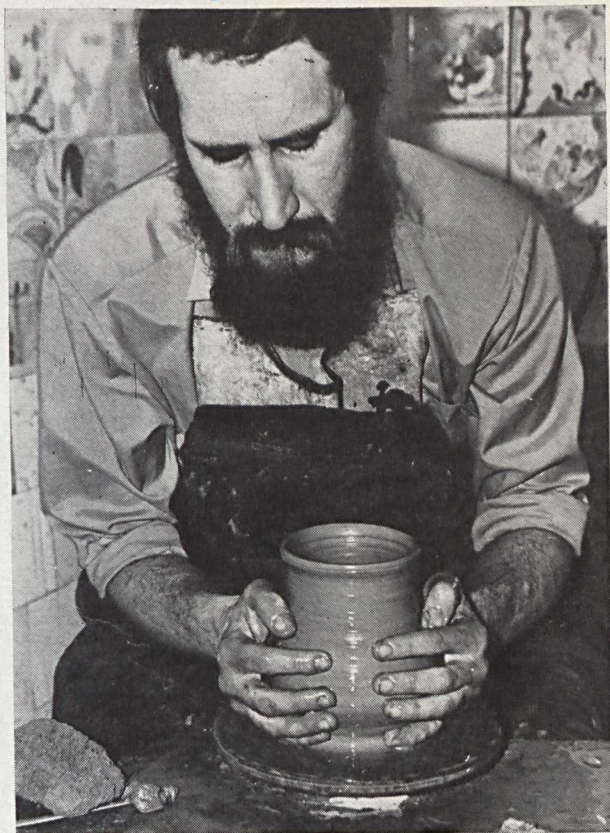
Ассортимент изделий фабрики значительно расширился после ее реконструкции в 1966 году. Двойной обжиг улучшил качество продукции, широкое применение эмалей и цветной глазури повысило декоративность изделий. Значительное влияние на характер продукции стало оказывать творчество профессиональных художников П. Скрипко, В. Корунова, М. Шостака, Н. Шевцовой и др., отдававших предпочтение произведениям декоративного характера. Большинство продукции создавалось путем отливки в гипсовые формы — это давало возможность усложнить формы изделий, украсить их более богатым рельефом и при этом массово тиражировать их. Многие из этих вещей, удачные по формам и декору, были неплохим украшением интерьера, но почти не имели общих черт с традиционными местными изделиями. Процент посуды бытового назначения, изготовленной на гончарном круге, стал снижаться, но изготовление традиционной фляндрованной керамики, выточенной на круге, продолжалось.

Уменьшение производства фляндрованной керамики до минимума произошло после очередной модернизации фабрики в 1976 году: вновь значительно выросли плановые задания и фабрика почти полностью переходит на производство изделий методом отливки и штамповки. По сравнению с механизированным производством ручное точение традиционных изделий оказалось нерентабельным, низкие расценки совсем не стимулировали гончаров к творчеству. К тому же из-за нехватки местного сырья фабрика вынуждена была перейти на поставку глины из урочища Гайдуковка (близ Радошкович соседнего Молодечненского района). Эта глина оказалась менее пластичной, точеные сосуды часто лопались при обжиге. Гончарам, привыкшим к местному материалу, пришлось заново изучать свойства гайдуковского сырья.

В том, что традиционная фляндрованная керамика продолжала появляться на выставках и в магазинах, несомненно, положительную роль сыграла организация творческой группы, ядро которой составили старейшие гончары М. Зверько, А. Прокопович, С. Адамович (В. Куликовский и Ф. Телишевский к этому времени ушли на пенсию). Создали мастера и ряд образцов для массового тиражирования (чем, кстати, в большинстве случаев сами же и занимались), они же «выручали» фабрику и при необходимости изготовления уникальных изделий для выставок, которые уже невозможно было представить без широко известной ивенецкой фляндровки, а также оригинальных фигурных сосудов в виде животных работы М. Зверько — одного из лучших ивенецких мастеров. К сожалению, почти все оригинальные произведения мастера можно видеть лишь на выставках и в музеях. Одно время малыми сериями выпускались его сосуды и подсвечники в виде медведей, но и они вскоре были сняты с производства. Как оказалось, основная причина в том, что все эти изделия дешевы, значит нерентабельны в производстве.

Эта же участь постигает и фляндрованную керамику. Изредка, в основном для выставок, ее делают А. Прокопович и М. Молчанович. Кроме традиционных форм иногда эти мастера создают оригинальные современные комплекты, наборы, сувениры, однако в серийном производстве эти изделия почти не бывают.

Такое отношение в традиционной фляндровке объясняется якобы падением спроса на нее. Однако это не совсем верно. Возможно, процент этих изделий может и не занимать такого значительного места в продукции фабрики, как, например, в 60-е годы — время керамического бума. Однако производство традиционной утилитарной фляндрованной посуды, которая принесла Ивенцу широкую известность, не должно прерываться.



Владимир Шаповалов

На стр. 24, 25
Чайники и пиалы
В. Шаповалова

Чайная церемония художника Шаповалова

Юрий Кононенко

Владимир Шаповалов закончил Новосибирский университет с отличием, учился в аспирантуре, писал работу по математике и вдруг оставил все это и ушел в детскую художественную школу заниматься с детьми керамикой, осваивать гончарное ремесло.

Теперь Владимир Шаповалов живет в поселке Комаровка под Харьковом рядом с Будянским заводом. Его дом стоит на склоне, внизу озеро, за ним поля, дали и заходящее солнце. В саду беседка, сделанная из жердей, дощечек, болтов, проволоки, кусков фанеры, — беседка для чайной церемонии и стихов. В легкой беседке — стол, прочный, из дуба, громадный. На нем листы белой бумаги, чашечки для разведения красок, туши, подставки для карандашей, держалки для кистей и еще ящички для хранения чая, чайники для заварки, пиалы, чашки — все из керамики. Плоские керамические маски-крышки защищают чашки с чаем от пыли, падающих листьев. Самовар дымит, и за столом — друзья. Дует ветер с озера. Но на столе все прочно, устойчиво, а за столом — покой. Чайники, чайницы, пиалы, маски-крышки — все эти вещи сделаны Шаповаловым. Они невелики — умещаются в ладонях, отдыхают в них, согреваются теплом рук. Есть направленность в работе Шаповалова — сделать личную вещь для человека так, чтобы она была не только красивой и удобной, но стала бы необходимой для чувства внутреннего покоя, атрибутом тихого часа размышлений и догадок, неторопливой беседы, созерцания.

Вещи Владимира Шаповалова — тихие вещи, они не бросаются в глаза, не навязываются, а как бы тихо присутствуют рядом с вами и ждут, когда понадобятся.

В. Шаповалов делает керамику для друзей и знакомых, для своего дома. Пьет чай и керамика в его ладонях: она его греет, он ее — одушевляет. Владимир опускает свою керамическую птицу — придерживает на ветру лист бумаги и пишет ей и себе слова:

«Живым цветам ведь должно засыхать...»

«Я забрал себе все грехи — как весною вода топит листья и мхи прошлых зим, прошлых лет, прошлых весен».

«Не знаю, где искать мне тебя, птичья стая?..»

И керамику он создает так же, как пишет стихи — разговаривает с шамотом вслух, уговаривает его, мнет, гладит, трет, втирает сухую глазурь, пигменты, красители в шамот.

Сажу за дубовым столом в беседке. Керамические чайники на столе, на ближнем высохшем дереве расселись керамические птицы-прессы. Дует ветер, летят влажные листья. И, как живое существо, хочется первым долгом увести в дом, укрыть, уберечь, сохранить керамику, спрятать ее от дождя, ветра, стужи.

Поставьте у себя дома в самый уютный уголок какую-нибудь вещь Владимира Шаповалова. Она будет ждать вашего возвращения домой, дождется и согреет ваши руки. Вещь, как теплый ветер, овеет ваше жилье. Любящая человека вещь станет любимой вещью.





Народное искусство По мотивам булгарской керамики



Б. Шубин
Чайный набор
Кувшин
Чайник



На стр. 27
Л. Интазарян
Самодельный
художник из Москвы.
Игрушки. Глина

Борис Андреевич Шубин — организатор первого в Татарской республике экспериментального цеха художественной керамики при Комбинате строительных материалов.

Начал свою творческую деятельность Борис Андреевич в 60-е годы с создания современных форм бытовой керамики.

Среди созданных им изделий — посуда, отвечающая особенностям татарской национальной кухни: наборы для напитков (катыка, шербета, айрана), для перемячей, блюда для коштеле и др. Свои лепные эскизы изделий он сам превращает в формы для промышленного литья, выполняет отдельные уникальные работы на гончарном круге. Во второй половине 60-х годов художник ставит перед собой проблему создания современной национальной художественной декоративной керамики. Он обращается к татарскому фольклору, народным обычаям, бытовому укладу, изучает древние традиции казанско-татарской керамики, которые он находит в археологических материалах булгарской культуры X—XV веков, изучает истоки национальных традиций керамики, связанные с «салтовской» основой культуры казанских татар. Шубин ищет свои решения в формах булгаро-аланской глиняной посуды, в своеобразии ее декорировки — лощении, резном орнаменте, покрытии ангобами, поливой. На этой основе и сформировался творческий почерк художника, его индивидуальность. Одновременно он внес много нового в местные художественные традиции, сумел включить старую традицию в образную систему профессионального искусства.

Ряд его изделий создан в русле булгарских форм с характерной линейной резной орнаментацией. Он активно использует гладкую матовую фактуру красочерепковой обожженной глины, на фоне которой контрастно выделяются глазурованные изображения косо заштрихованного треугольника — излюбленного приема декорировки булгарской посуды. Однако Шубин творчески интерпретирует его, используя двухцветную глазурь в заполнении прорисованных линий орнамента, дает новую фактурную разработку и композиционное построение.

Мягкая игра бархатистой по фактуре поверхности матовых участков в контрасте с участками из блестящих лощеных полосок создает очень выразительный декоративный эффект.

Его излюбленные приемы декора — покрытие всей поверхности изделия растительным орнаментом, изобразительными сюжетами, а также оформление фона штрихами, точками белой эмали, вкраплениями линейно-геометрических мотивов. В принципе колористического построения — аппликативном решении рисунка проявляется влияние традиций татарского народного искусства, в частности, произведений кожаной мозаики.

Шубин использует различные составы глазурей и эмалей, комбинируя методы их нанесения, технологию обжига, — тугоплавкую глазурь, вспученную эмаль с глазурью и т. д. Так, несколько слоев глазури использует Шубин в наборе для шербета. Вспученная эмаль используется им в декорировке изделий в наборе для пива, в настенных тарелках («Космос» и др.). Со временем формы и декорировка его изделий усложняются, образ становится многослойным, пластически более гибким, усложняется декор сосудов, на изделиях появляются лепные фигурки животных и птиц. Это встречающиеся в булгаро-аланской керамике образы тура, барана, медведя, лошади, петуха. Тиражируются эти изделия методом литья.

В новых формообразующих исканиях Шубин старается найти ту меру художественного абстрагирования, которая даст ему возможность создать традиционные по функциям и образному строю, но в то же время по пластическому решению и по технологическому исполнению — современные вещи.

Гузель Сулейманова



В 1979 году, когда в редакции впервые собрались на «круглый стол» художники театра, сценография переживала пору расцвета. «Большой стиль», или «суровый стиль», вошел в силу, другое направление — назовем его живописно-декоративным — утвердилось рядом. Их достаточно мирное сосуществование, по традиции, сохраняется и по сей день. Сценография вступала в ту фазу, когда искусство познает себя, сценография расширяла свои полномочия, а точнее — принимала на себя новые обязательства по отношению к спектаклю, к драматургии, наконец — к современной культуре. На том «круглом столе» шли жаростные дебаты, процесс самосознания сценографии нашел отражение в заголовке — «Кто мы?»

За границами споров тогда остался бесспорный вопрос: положение художника в театре не обсуждалось. Между тем отношения с режиссурой, с производством, с театральной администрацией были крайне расплывчаты. Очевидно, в ту пору неустойчивость правового и финансового положения театрального художника вписывалась в рубрику «Временные трудности». Прошли годы, доказавшие еще раз, что на свете нет ничего более постоянного, нежели эта злополучная рубрика.

Сегодня на сцене выступают художники следующего призыва — ученики, принявшие от учителей тот же пластический язык сценографии, те же высокие обязанности, но и те же ущемленные права. По-прежнему сценограф принимает на себя дополнительную ответственность за концепцию спектакля и за ее воплощение от момента встречи с режиссером до последнего гвоздя, и театр уже привык ждать от сценографа полной отдачи на каждом этапе создания спектакля. Но по-прежнему у театральной администрации нет юридических оснований считать художника лицом необходимым и полезным.

Совершенно очевидно — дальше так продолжаться не может. В этих условиях художник театра теряет творческую энергию, театр — сценографию, а вместе с ней художественную культуру.

За этим «круглым столом» оказались главным образом художники, чей средний возраст — от тридцати до сорока, а практический опыт работы в столичных и нестоличных театрах велик. Их эскизы, их макеты — на выставках страны, за рубежом, в коллекциях почтенных музеев. Пригласить их на постановку — хороший тон. Короче, театр сегодня нуждается в них. Но театр их и выталкивает. Противоречия между творчеством и производственно-административной позицией растут, если не выросли, до предела.

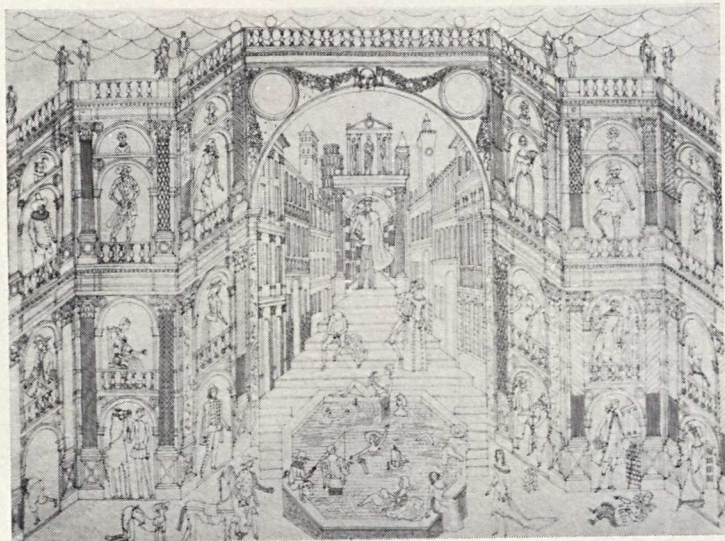
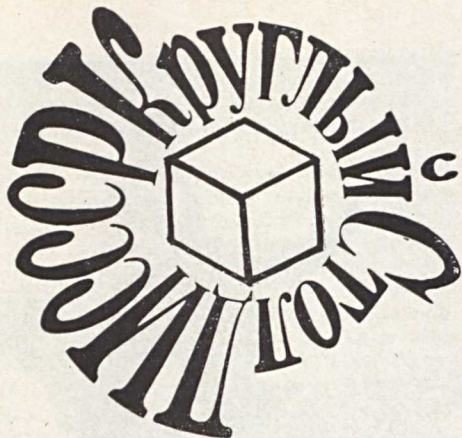
Осталось представить собравшихся.

ОЛЕГ ШЕЙНЦИС, главный художник театра имени Ленинского комсомола, ставил спектакли в театре им. Евгения Вахтангова, в театре Сатиры, в театре Маяковского. За спектакль «Сашка» (с режиссером Г. Черняховским, малая сцена театра им. Моссовета) получил премию Ленинского комсомола. **ПЕТР САПЕГИН** — более всего работал в театре пластической драмы Г. Мацквичуса. Спектакли в Московском областном театре, в «Современнике» — «Кабала святош» М. Булгакова (режиссер И. Кваша), вместе со своим учителем Борисом Биргером; спектакли во многих театрах страны. **ДМИТРИЙ КРЫМОВ** — художник-постановщик Театра на Таганке. Работал в театре на Бронной, спектакли: во МХАТе, в театре им. Станиславского, в театре им. Гоголя; в Ленинграде, в Риге, Горьком и других городах, в Болгарии и в Японии. **ВАЛЕНТИНА КОМОЛОВА** — художник по костюмам ко многим спектаклям Шейнциса, Крымова, Сапегина; спектакли во МХАТе, в театре им. Евгения Вахтангова, в театре им. Ленинского комсомола. **ЕЛЕНА СТЕПАНОВА** — окончила училище им. Серова, работала художником-постановщиком во многих городах. Как художник по костюмам работает в Театре на Таганке, театре им. Ермоловой и других московских театрах.

МАРИНА ПЕРЧИХИНА — окончила училище им. 1905 года, ученица Т. Сельвинской. Работала главным художником Челябинского ТЮЗа, спектакли: в театрах г. Кирова, Ульяновска, Хабаровска, Ижевска и Тюмени. В последние годы отошла от театральной практики и занялась теорией сценографии. **ТАТЬЯНА СЕЛЬВИНСКАЯ** и **СЕРГЕЙ БАРХИН** — художники другого поколения. Их творчество резко различно, однако есть много точек совпадения. Оба они всегда были «свободными художниками», почти всегда вне штата, но с крепкими личными контактами — с театрами, с режиссерами театров. Оба создали особую эстетику, отличную от лидирующих направлений. Оба не только сценографы: Сельвинская — это еще и живопись, Бархин — это еще и книжная графика. Наконец, и Сельвинская, и Бархин — подлинные рыцари театра.

Таков состав художников, собравшихся в редакции. Кроме них присутствовали: **ТАТЬЯНА ОСКОЛКОВА**, ответственный секретарь советского центра ОИСТАТ (Международная организация сценографов, архитекторов и театральных техников), **МАРИНА ТИМОФЕЕВА**, консультант ВТО, **ЕКАТЕРИНА СЛИПЧЕНКО**, театровед, **ИННА КРЫМОВА**, социолог, научный сотрудник ВНИИ искусствознания, она и вела беседу.

Ирина Уварова



Татьяна Осколкова
Сергей Бархин
Марина Перчихина
Олег Шейнцис

О правах и бесправии художников театра



На стр. 28

С. Бархин
«Укрощение строптивой» В. Шекспира.
Эскиз. Театр оперы и балета. Саратов

М. Перчихина
«Горе от ума» А. Грибоедова.
Макет с керамическими фигурами.
ТЮЗ. Челябинск

О. Шейнцис
«Встречи на Сретенье»
В. Кондратьева. Эскиз.
Театр им. Ленинского комсомола.
Москва.

И. Крымова Тема нашего обсуждения — положение художника-сценографа в сегодняшнем театре, возможности творческой реализации этой профессии. Разговор непростой, быть может, конфликтный. Действительно, с одной стороны — признание художника традиционно соотносится с мерой его таланта, работоспособности и, наверное, везения. С другой — бурные дискуссии о неблагополучии всего организационного уклада театра выплеснулись из закулисья уже на страницы центральных газет. Актеры, режиссеры, директора театров пытаются разобраться: почему сегодняшний театр утратил радость со-творчества, со-дружества свободно объединяющихся людей? Почему он превратился в неповоротливое и усредненное театральное зрелищное предприятие? Какие связи тут нарушены, что предстоит освоить заново? Что наладить?

Художники театра молчат. Чем это объясняется? Тем ли, что столько между собой пересговорено, что кажется: всем все ясно?.. Или естественная деликатность человека творческого, нацеленного именно на творчество, делает эту проблему мелкой в глазах художника, заставляет рассуждать примерно так: «Мое дело придумать и «довести» спектакль, без меня разберутся...» Но, видимо, это не так. Не случайно в статьях о неблагополучии в современном театральном деле, а их число подходит ко второй сотне, сценографы даже не упоминаются.

Сегодня именно организационные принципы, шлагбаумы устаревших ограничений, параграфов, установлений оказываются непреодолимой помехой для нормальной работы. И даже идеи театрального эксперимента, который начинался в 1987 году, обходят стороной положение театрального художника.

Сценографы как бы выпали из театрального процесса. Может быть, их голос не слышен, потому что в силу специфики своей профессии они разобщены. Сегодняшнее обсуждение, — возможно, первая попытка разговора об организационных проблемах профессии. Это возможность определить свое законное место в театре собственными силами.

С. Бархин К кому мы должны обращаться? Этот журнал читают не случайные люди и даже не работники управления театров. Читают прежде всего наши коллеги, рассказывать им, как нам плохо — стыдно. Поэтому для начала я скажу о плюсах. Плюсом является уважение других секций. Самые хорошие живописцы относятся к нам весьма уважительно. Может быть, только секция книжной графики у художников на таком высоком счету. Это даже не совсем наше достижение: было сто лет блистательного существования театральных художников. Что-то сохранилось, мы как будто немножечко Коровин, немного Дмитриев. Поэтому такие замечательные живописцы, как Т. Назаренко, например, относятся к нам с почтением. У них есть даже желание поработать в театре.

Секция МОСХа объединяет нас с художниками кино, но по сравнению с ними у нас тоже есть плюс: о нас много пишут. Может, надо бы и лучше, но о художниках кино и того не пишут.

Плюсом является существование театральной мастерской при Московском комбинате декоративно-оформительского искусства Худфонда РСФСР. Любой член секции может там если не свою прямую работу выполнять, то хотя бы подработать.

Типовой авторский договор, если он будет, даст массу формальных плюсов. Так, например, там оговариваются сроки принятия работы, и театр не сможет сорвать их без нарушения договора. То есть нельзя будет на десять лет растянуть ответ: приняты декорации или не приняты.

У нас огромное количество выставок. В этом смысле мы существуем лучше, чем другие.

Я имею в виду выставки именно театральных художников. Плюс (не всегда нами осознаваемый) — Дома творчества. Мы там общаемся, знакомимся, спокойно работаем.

Я бы сказал, что плюсом является и ВТО. Я когда-то первым стал говорить, что нужно бороться, отстаивать в театре наши права, но в журнале, читаемом в основном художниками, бить себя в грудь неэлегантно. Поэтому призываю поговорить и о плюсах. Нам не только плохо, нам и хорошо тоже.

Д. Крымов Если у нас одни только плюсы, то нам надо просто за этим круглым столом попить чаю и разойтись. «Все хорошо, потому что бывает еще хуже». Но для чего мы, собственно, сюда пришли? Что хорошо, мы пони-

маем, иначе бы не работали в театре. А вот что плохо, что мешает — хотелось бы разобраться. **О. Шейнцис** А мне сейчас ужасно жалко Бархина. Я вижу человека, который в совсем тяжелой ситуации ищет какие-то сомнительные плюсы. Я каждое утро с такой мыслью просыпаюсь. Я оптимистичен с утра. Иду к этим плюсам, а возвращаюсь... Мы отыскиваем положительные эмоции, потому что мы в безвыходной ситуации пытаемся выжить.

М. Перчихина Бархин говорил о высоком престиже сценографии. Среди художников — возможно. Но на мой взгляд, в театре идет как раз полное падение престижа этой профессии. Особенно на периферии. Когда сценография набирала силу, театры, понимая или не понимая, но хотели иметь у себя эту новую, сильную сценографию. Могу привести в пример хотя бы один город — Челябинск. Там работали серьезные художники — Валентин Александров, Александр Патраков, много спектаклей было сделано Татьяной Ильиничной Сельвинской. А сейчас я вижу, как театры этого города теряют художественную культуру. И художнику-постановщику все чаще отводится роль обслуживающего персонала: сделать все быстро и без особых затрат, не говоря уже о каких-либо сложных технических и эстетических проблемах.

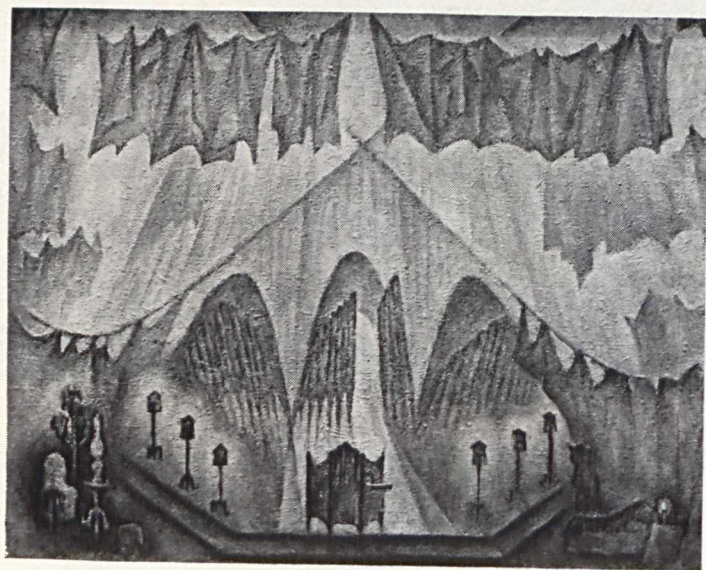
Т. Осколкова Говоря о плюсах и минусах, хотелось бы напомнить о большом внимании к советской сценографии за рубежом. Деятельность советского центра ОИСТАТ связана с организацией международных выставок, конференций, симпозиумов. И в процессе работы я все время убеждаюсь, какой интерес вызывает работа наших художников. Все время появляются новые доказательства признания и уважения к советской школе сценографии. Приводить тому примеры в подобной аудитории, наверное, не нужно. Ведь все присутствующие здесь художники — участники международных выставок в Чехословакии, Франции, Японии.

Д. Крымов И все-таки... есть праздники, а есть будни. Есть выставочные работы, и есть возможность (или невозможность) их реализации в театре. И вот, если говорить о буднях, то о каком престиже может идти речь? «Нас уважают живописцы», — «Нас уважают графики». — А я с ними не знаком. Я знаком с директорами театров, с завпостами, с актерами, с режиссерами. И у них несколько другое отношение к нашей профессии. Вот о чем, по-моему, имеет смысл говорить: мы ли плохи для них или они для нас? Может быть, что-то в этом театре не так и мешает нам отдать ему все, что мы можем? Хотя существует мнение, что все это не так важно, лишь бы режиссер понимал роль художника в театре.

Т. Сельвинская. В том-то и дело, что очень мало режиссеров вообще понимают, что такое художник. Более того, самые выдающиеся наши режиссеры меньше всего интересуются сценографией всерьез, и это нам всем хорошо известно. Большинство режиссеров не только не понимают, что такое художник, но и не хотят понять. Мне самой не приходится обижаться, режиссеры, с которыми я работаю, — мои друзья, и они как-то меня понимают. Но на это я положила жизнь. Кстати, несложившиеся отношения с режиссером — одна из главных причин, по которой к нам в театре плохо относятся. Но еще хуже дело обстоит с актером. Режиссера в ГИТИСе хоть немножко обучают работе с художником, они хотя бы отрывок совместно готовят, у актеров же и этого нет. Кто из вас не слышал, как актер оценивает эскиз костюма: «Мне это не пойдет!» Ясно, что о понимании ансамбля тут и речи быть не может.

С. Бархин Мы для того сюда и пришли, чтобы обдумать, как должно измениться наше положение в театре. Конечно, без участия «инстанций» ничего не произойдет, но наше обсуждение тоже важно. Не для того, чтобы поставить ультиматум театрам, но чтобы точно сформулировать, чего мы хотим добиться.

Действительно, с кем общается обычно нормальный театральный художник? В первую очередь с режиссером. Но мы для него часто, слишком часто инструмент для достижения личного успеха. Вроде фирмы «Заря» — приглашают, когда нужно убрать квартиру перед банкетом. Режиссер Покровский в большой книге всего шесть страниц написал о прекрасных художниках, с которыми когда-то работал, — о Дмитриеве, Вильямсе, Волкове. А про Левенталья, с которым сделал немало спектаклей, — не написал вообще — просто забыл.



Е. Степанова
«Быть или не быть?» У. Гибсона.
Эскиз костюма. Театр имени
Станиславского. Москва

П. Сапегин
«Обручение» М. Метерлинка. Эскиз.
Театр им. Пушкина. Москва

Т. Сельвинская
«Бедные люди» Ф. Достоевского.
Эскиз. Театр им. Горького.
Владивосток

Мои отношения с директорами (когда я был молод) были не отношениями, а сплошным издевательством и обманом — с их стороны, разумеется. Теперь, когда директора почти все моложе меня, они стали как-то слушаться, но не в Москве, конечно.

Дальше: общение с постановочной частью. Как только в театре нет главного художника, именно постановочная часть играет роль судьи, принимающего у художника его «ахинею»: «Ну, посмотрим, что он там наворотил». Цеха просто некультурны по отношению к художнику, уверены, что художник — баракло, а им придется все вывозить на себе. В то время как должно быть так. Режиссер или главный художник театра говорит работникам цехов: «Сейчас к нам придет художник Серебровский. Работали с Кочергиным — а этот совсем другой, он — живописнее, но это тоже замечательно!» Если бы я был главным художником театра, с удовольствием позвал бы Н. Нестерова или Ю. Ващенко делать спектакль, но прежде рассказал бы о них мастерам.

Что касается управления театров, то они просто забыли о художниках, работающих только по договору, когда прибавляли зарплату работникам театра. И никого это не волнует, ни директоров, ни главных режиссеров. Здесь я сделаю маленькое отступление: например, в Болгарии почти такие же зарплаты, как и у нас, но в штате театра обязательно работают пять художников: один плакатист, два художника-постановщика и художники по костюмам. В норму, т. е. в плановую работу художника входят декорации или костюмы. Но если костюмов, например, больше 30, за них платят отдельно. За театром остается еще и право приглашать художника. Только что окончивший институт может попасть в штат и иметь работу. Те, кто чего-то достиг, могут работать не в штате, а по договорам, что и выгоднее, и почетнее.

Д. Крымов То, о чем говорят Татьяна Ильинична и Сергей Бархин, — основа наших бед: бескультурье в театре. Бескультурье не в смысле отсутствия вкуса, а в самой системе производственных отношений, например, отсутствие в театре такого понятия, как авторское право художника. Если бы на подписанном и сданном в архив эскизе стояла буква «С» в кружочке (авторский знак), то актер не смог бы без моего согласия просить сапожника сделать для себя другую обувь. Он этим нарушил бы авторское право. Когда по ходу репетиций в тексте пьесы меняется хоть слово, зачит тут же звонит автору и спрашивает у него разрешения. Потому что у драматургов есть авторское право, эта самая буква «С» в кружочке.

В. Комолова А ведь у драматургов целая организация — ВААП защищает их права, и у композиторов произведение охраняется авторским правом. Но кто заступится за художника — Союз? ВТО? Они никакого отношения к нашим правам не имеют, да и в ВТО художник вообще не может вступить, если он не в штате.

О. Шейнцис Нашу жизнь, а вернее, нашу профессию в театре должен охранять закон. Чтобы были условия сделать спектакль. Нас приглашают в театр не для того, чтобы на нас полагаться, нам заказывают конкретную работу. Мы с театром вступаем в производственные отношения, закрепленные контрактом, и он должен охранять художника от недоразумений.

Т. Осколкова Сразу вспоминается контракт у Булгакова: «Автор обязан...»

М. Перчихина Но почему вы все время говорите — автор, автор? Точно такое же Трудовое соглашение, которое подписываем мы, подписывают и слесарь, приглашенный театром для выполнения ремонтных работ, и столяр, и швея. Нас приглашают не «создать произведение...», как драматурга или композитора, а «выполнить следующие работы...», так что считать себя авторами мы не вправе, это выглядит как большая наглость с нашей стороны.

О. Шейнцис Да, когда этот самый контракт подписываешь — впечатление такое, что его как раз с «Театрального романа» списали. Юридически закреплена ситуация полного беспредела. Боюсь затрагивать болезненное место, но все-таки рискну. А финансовая сторона дела? Раньше, когда меня звали на постановку и речь шла о гонораре, я все смотрел, богатый театр или бедный — не хотелось «обирать». Но когда шел навстречу, тон директора резко менялся. Вступала в силу взаимосвязь: мало взял — плохой

художник. Соответственно менялось отношение к спектаклю. Потом понял: идя на подобные компромиссы, я провоцирую хамство по отношению к художнику, к моему спектаклю, в результате страдает работа. И все дело в том, что художник-постановщик в театре вынужден существовать бесправно — у него нет рычагов воздействия на процесс работы над спектаклем. Это при том, что мне лучше, чем другим. В такой ситуации я должен постоянно идти на ругань, на стрессы. Чтобы довести спектакль до премьеры, впуская затрачивается колоссальное количество нервной энергии, и работать так всю жизнь — это значит просто стать плохим человеком, скандалистом, хамом. Да о каком культурном театре тогда может идти речь? Поэтому многое необходимо поставить на свои места.

В. Комолова Радио, телевидение, газеты — все говорят о замечательных актерах, режиссерах, они создали спектакль. А о художнике? Например, художнике по костюмам...

И. Крымова Это профессия, которая в новом виде формируется на наших глазах. В чем же новое качество этой профессии?

В. Комолова Было время, когда художник приносил эскизы костюмов и уходил. А теперь сдача эскизов для меня — начало. Художник по костюмам в театре работает как скульптор — не в эскизе, а в материале. Если я уйду, то не получится главного — ансамбля. И каждый раз я доказываю, что это должен быть ансамбль. И актеру я должна это каждый раз доказывать. Его все берегут, и я его берегу, хоть он мне нервы портит. И буду это делать, раз выбрала такую профессию, но все-таки надо, чтобы и художник не умер!

О. Шейнцис Как не умер? Его и не было никогда. Ты же в театре контрабанда! Я занимался этой проблемой и выяснил, что художник по костюмам — человек вне закона. В штатном расписании театров такой должности нет. Театр бы и рад взять художника по костюмам, но не имеет права. И вот Комолова, при том, что она человек крайне одаренный, — лицо в театре незаконное. Я убежден, что это сложная профессия и заниматься ею должны специально подготовленные люди. Тут нужен особый вид мышления, особый вид навыков, особый вид приемов. Почему сегодня никто этого не хочет понять? Комолова делает 120 костюмов к «Гамлету» в театре Ленинского комсомола. Интереснейшая и сложнейшая работа. Но при этом у нее нет договора, нет никаких прав, с ней могут не считаться в театре. В результате она мечется между пошивочными мастерскими, все время кого-то о чем-то умоляет, кому-то что-то доказывает — и получит за два года работы всего 200 рублей (заплатить больше театр не имеет права). Если мы говорим о сложностях профессии сценографа, то положение художника по костюмам просто оскорбительно.

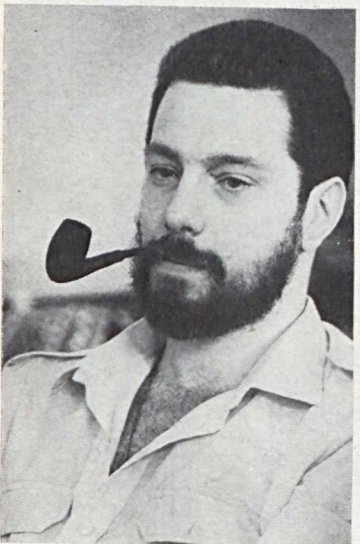
В. Комолова Материально меня родители поддерживают, а иначе я бы не могла существовать. Сегодня, если человек занимается театральным костюмом, он как бы свою прихоть осуществляет.

Е. Степанова Когда в театре произносишь «художник по костюмам», это вызывает раздражение. Я чувствую, что ни морально, ни материально я этим заниматься не могу, особенно в Москве, где работа над спектаклем длится не меньше 4–5 месяцев. Сегодня у меня нет никакой тарификации *, и я не знаю, где ее взять. Театр не может заплатить мне: в лучшем случае, идя на жертвы, он может купить несколько эскизов по 15 рублей за каждый.

Т. Сельвинская В оплате нашей работы не существует никакой логики. Теперь, когда я стала важная, у меня появилась тарификация. Но одни театры с ней считаются, другие — нет.

Кстати, тоже очень интересный факт. Раньше я одна делала и сценографию, и костюмы в спектакле. Теперь у меня есть ученики, с которыми хочется поработать вместе. И вот в одном и том же театре к одному спектаклю я сделала всю работу сама, к другому — пригласила художника по костюмам, свою ученицу. В обоих случаях мне заплатили одинаково.

Д. Крымов Все мы на практике приобретаем глупый, неправильный опыт: в театре часто лучше как раз то, что проще. Театр навязывает нам свою систему ценностей, и мы уступаем. Существующая система оплаты напрямую подталкивает нас к работе примитивной.



С. Бархин Проблема даже не в том, что оплата низкая, а в том, что театр не может пригласить художника и заплатить ему, если художник не получил тарификации.

И. Крымова Хочу дополнить. По данным социологов, театральные художники получают в среднем в 4—5 раз меньше, чем представители любой другой секции Союза художников, работающие через Худфонд.

Т. Сельвинская Если человек в штате театра, он получает и зарплату в своем театре, и большую сумму, когда работает по договору. Но если художник в штате не работает, у него и зарплаты нет, и за договорный спектакль он получает гораздо меньше. Тоже логики нет.

Д. Крымов Каждая декорация индивидуальна — это прежде всего сценическая идея. Это, если хотите, каждый раз новый аттракцион, фокус. А эта важнейшая, творческая сторона никак не влияет на оплату. Кроме того, совершенно не учитывается качество, общий объем работы над конкретным спектаклем: сколько актов, сколько костюмов. Не учитывается и участие художника в инженерных решениях, в постановке света и т. д.

А главными оказываются тарификация, норма, ставка, должность и прочие регалии, не имеющие отношения к сделанному спектаклю.

У меня предложение: у полиграфистов существует книжечка — сборник расценок, там один рисунок оценивается так, другой иначе, независимо от прошлых заслуг художника. Я добросовестно делаю свою работу, но значит должна быть и у нас книжечка, где мой труд добросовестно оценивается.

О. Шейнцис Со стороны может показаться, что мы слишком много говорим об оплате. Но сейчас появляется масса статей о неправильной оплате труда вообще, и это, наверное, не случайно. И во всех статьях, во всех обсуждениях ни разу не вспоминали о художнике театра. Забытая фигура! Извините, но сейчас я деятельность художника-постановщика назвать профессией не могу. Так, занятие людей, которым это интересно. В такой ситуации мы должны платить театрам. Ведь получаем удовольствие от работы мы, а не они...

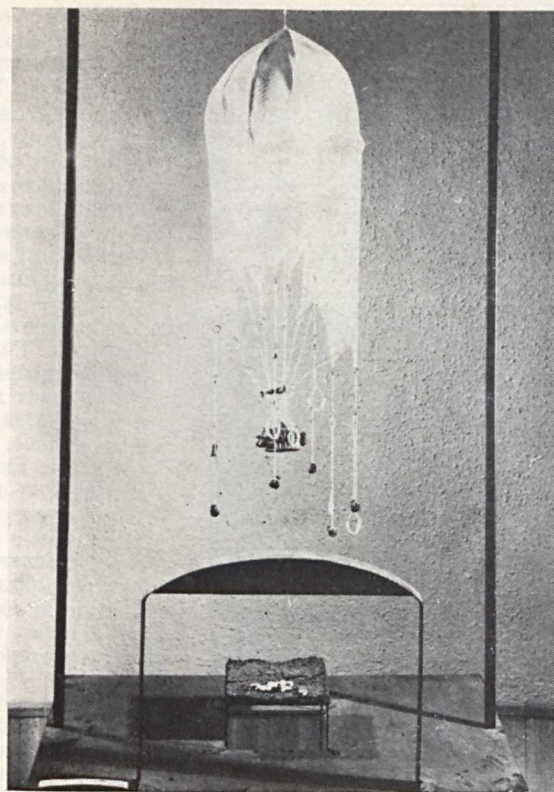
И. Крымова Прекрасная мысль! Ее успех можно гарантировать.

С. Бархин Художник театра двойствен по своей природе: с одной стороны, он художник театра и подлежит тарификации как работник театра, с другой — он Художник с большой буквы и относится к Худфонду, к его системе расценок. Как художники театра, мы должны добиваться от театров, а точнее, от Министерства культуры повышения постоянных ставок и расценок. Но не стоит забывать и о возможности работы через театральную мастерскую при Московском комбинате декоративно-оформительского искусства Худфонда РСФСР, где расценки выше театральных. Эта мастерская — большое достижение. Если работа оплачивается через комбинат, то ваши отношения с администрацией театра становятся менее зависимыми. Но сегодня там один существенный минус. Самое интересное для нас, самое серьезное — идея спектакля — расценивается низко. Хорошо оплачивается только исполнительская работа. Кроме того, у нас есть единственное завоевание — эскиз, принадлежащий художнику, но из-за комбината мы можем и этого лишиться. И все-таки не пренебрегайте комбинатом. И не думайте, что попасть в штат хорошего театра, — это все. Художник существует более свободно, если он член МОСХа.

И. Крымова У меня вопрос. Вот здесь говорилось об авторском договоре. Проект такого договора в МОСХе сейчас готовится. А оказалось, что только Сергей Бархин волей случая об этом знал. Мой вопрос — почему вы, художники, реально работающие в театре, так далеки от МОСХа, от организации, которая вас объединяет? Ведь это единственное ваше производственное и творческое объединение.

С. Бархин Что касается взаимоотношений с МОСХом, то я могу сказать: он должен стать нашим домом, но для этого надо что-то менять, на чем-то настаивать.

Сейчас в бюро больше художников кино. Естественно, что нашими проблемами они заниматься не станут; их вообще больше, и это другой тип человека, более пробивной. Тут не наш и не их недостаток, а просто другой тип. Я слышу, как говорят — «Не надо Боровского в бюро, он на заседания не ходил и ходить не



Д. Крымов
«Попытка полета» И. Радичкова.
Макет. МХАТ. Москва

В. Комолова
«Три девушки в голубом»
Л. Петрушевской

Эскизы костюмов. Театр
им. Ленинского комсомола. Москва

Дмитрий Крымов
Валентина Комолова
Марина Тимофеева
Екатерина Слипченко
Инна Крымова



* Участники обсуждения под выражением «тарификация» подразумевают присвоенную работающему в штате театра художнику категорию. Месячный оклад обычно соответствует размеру тарификационной ставки. От тарификации зависит и размер гонорара художника, приглашенного на постановку (оформление спектакля). Сумма гонорара определяется как частное от деления суммы годового оклада по месту основной работы на годовую норму постановок в театре.

Понятно, что у главного художника театра, у которого оклад больше, а норма постановок меньше, сумма гонорара значительно выше, чем у очередного художника-постановщика или художника, работающего по приглашению в разных театрах.

Для художника, не числящегося в штате какого-то определенного театра и работающего только по приглашению разных театров, возможность получения тарификационной категории весьма проблематична. Поэтому его работа оплачивается чаще всего по минимальной ставке тарифицированного художника.

Таким образом, вознаграждение сценографа за разовую постановку колеблется от трехсот до четырехсот двадцати рублей, только для главных художников эта сумма увеличивается приблизительно до семисот рублей. Работа же над спектаклем длится от трех месяцев до трех лет.



будет». А то, что два прихода Боровского дадут больше, чем десять приходов кого-нибудь другого, оказывается неважным.

Т. Сельвинская К сожалению, большинство театральных художников, входящих в бюро, практически мало работают в театре.

С. Бархин Это так. Я не хочу разжигать вражды внутри корпорации, но наши представители в бюро должны больше заботиться о тех, кто реально работает в театре. Пока этим будут заниматься посторонние люди, ничего не получится. Вот была выставка на Кузнецком, на мой взгляд, возмутительная по отношению к театральным художникам. Там была единая «конструкция, униженная театральными макетами», в центре же внимания — эскизы, живопись. Но ведь живопись — страсть, а не способ выражения театральной идеи; а эта выставка выдается за величайшее достижение секции.

И в руководстве МОСХа есть живописцы, которые говорят: «Нужно рисовать», макеты они и смотреть не хотят. И пока мы не сумеем объяснить и отстоять специфику своей работы, ничего хорошего не будет.

И. Крымова Может быть, выход в том, чтобы выделить театральных художников в отдельную секцию?

С. Бархин Да, вплоть до отдельной секции.

О. Шейнцис Дайте мне сказать: в идеале нас должен объединить Союз, но тогда и театр, приглашая нас на работу, должен оформлять заказ через Союз.

С. Бархин Представляете, что тогда будет? Возможность работать будут иметь только члены Союза. Не думайте, что если все дела передать МОСХу, все получится благородно. Когда себя начнут распределять сами художники, вы, может быть, получите работу где-нибудь в Урюпинске, и то, если вас пожелают. Союз художников — творческая организация. Если он будет заниматься театрально-договорными делами, он в них погразнет.

О. Шейнцис Я все-таки хочу услышать конкретный ответ: почему МОСХ — дом? Поскольку место моего творческого приложения — театр, то меня интересует, из какой норы я туда выныриваю и куда возвращаюсь. Любый живой организм возвращается домой по какому-то инстинктивному устремлению, что-то им движет. Что нас толкает в театр — понятно. Но что нас заставит вернуться в МОСХ?

Т. Сельвинская Я скажу, каким МОСХ был раньше: никто из вас этого, естественно, не помнит. В бюро были Тышлер, Рындин, Шестаков. Они ничего не брали себе — это было обязательным условием. Молодые ежегодно получали творческую помощь и должны были отчитываться. Отчет не был простой формальностью. Это был серьезнейший разбор работ и настоящая школа. Поэтому если вы хотите, чтобы МОСХ стал вашим домом, будьте активны.

С. Бархин Вот мои конкретные предложения: сотрудничество с комбинатом, работа над типовым авторским договором сценариев, разумные переговоры бюро секции с Управлением театров МК СССР о тарификациях и системе оплаты. Это программа максимум. А МОСХ должен стать нашим домом, потому что нельзя считать своей единственной задачей профессионально исполненный спектакль. Мы должны обеспечить общую гармонию жизни, а не только кричать, что нам мало платят.

О. Шейнцис Чтобы человек мог жить, он должен три раза в день поесть, а вы говорите о посещении филармонии да еще с детьми. Я понимаю, что отчасти наше призвание — гармонический земной шар, но сегодня мы говорим о другом.

П. Сапегин У меня такое впечатление, что театральный художник существует не благодаря чему-то, а вопреки всему. Это касается и системы образования, то есть профессиональной подготовки. Во всяком случае мы осуществились именно так — вопреки. Это очень жесткий путь, но он полностью соответствует нашей дальнейшей работе, такой странно незаконной жизни. Не знаю, изменится ли что-нибудь; если изменится, можно будет говорить и о новых критериях подготовки театрального художника. Сегодня есть определенная логика в том, что мы формируем «вопреки» и отсев идет огромный.

М. Перчихина И у меня возникает вопрос: почему мы, работающие в театре лет по десять, все еще считаемся молодыми? Почему сегодня в театры не приходят те, кто на десять лет моложе нас?

О. Шейнцис Наверное, в этом и мы виноваты. Когда приходили мы, то перед нами были ориентиры, за которыми мы шли. Кроме того, сейчас существует какой-то выжидательный момент, и не только в сценографии.

Д. Крымов Мне кажется, что получилось примерно так: режиссер шел вперед, за ним, естественно, художник. Потом художники приобрели какое-то самосознание, стали самостоятельно работать и по инерции пошли вперед.

М. Перчихина В результате у сценографии возник потенциал явно больший, чем нужен театру. Он мог бы вылиться в такую форму, как Театр Художника. Были такие театры в Польше, например. Думаю, что это единственный способ реализации «избыточных идей». Потребность театра в сценографии постепенно исчезает.

О. Шейнцис Это ошибка.

П. Сапегин По-моему, театр художника это какая-то надуманная порочная форма. У меня был опыт, когда режиссер слишком слушался меня, — по существу, разрабатывал мою концепцию пьесы. Получалось плохо, потому что театр не приемлет единственного автора: художника. Театр живет в соприкосновении, в контакте.

Т. Сельвинская По опыту моего преподавания в ГИТИСе могу сказать: не только режиссера не учат разговаривать с художником, но и художник не обучен разговору с режиссером.

В. Комолова Важнейший вопрос! Он больше, чем просто нормальные отношения друг с другом, культура отношений. Я уверена — тут решение многих профессиональных проблем.

Д. Крымов Именно из двух взглядов рождается нечто третье, что и есть замысел будущего спектакля, пока он не изуродован всей дальнейшей производственной работой. На этом этапе всегда есть наивная вера, что вы делаете что-то действительно новое и важное, и это помогает каждый раз начинать все сначала.

Т. Сельвинская И эта наивная вера часто помогает преодолевать невозможное, потому что осуществить свой замысел в театре действительно невозможно. И то, что спектакль все-таки выходит — это каждый раз чудо.

О. Шейнцис Театр и художник будут долго мучить друг друга, но в конце концов театр уже не может существовать без художника-постановщика, так же как и художник без театра.

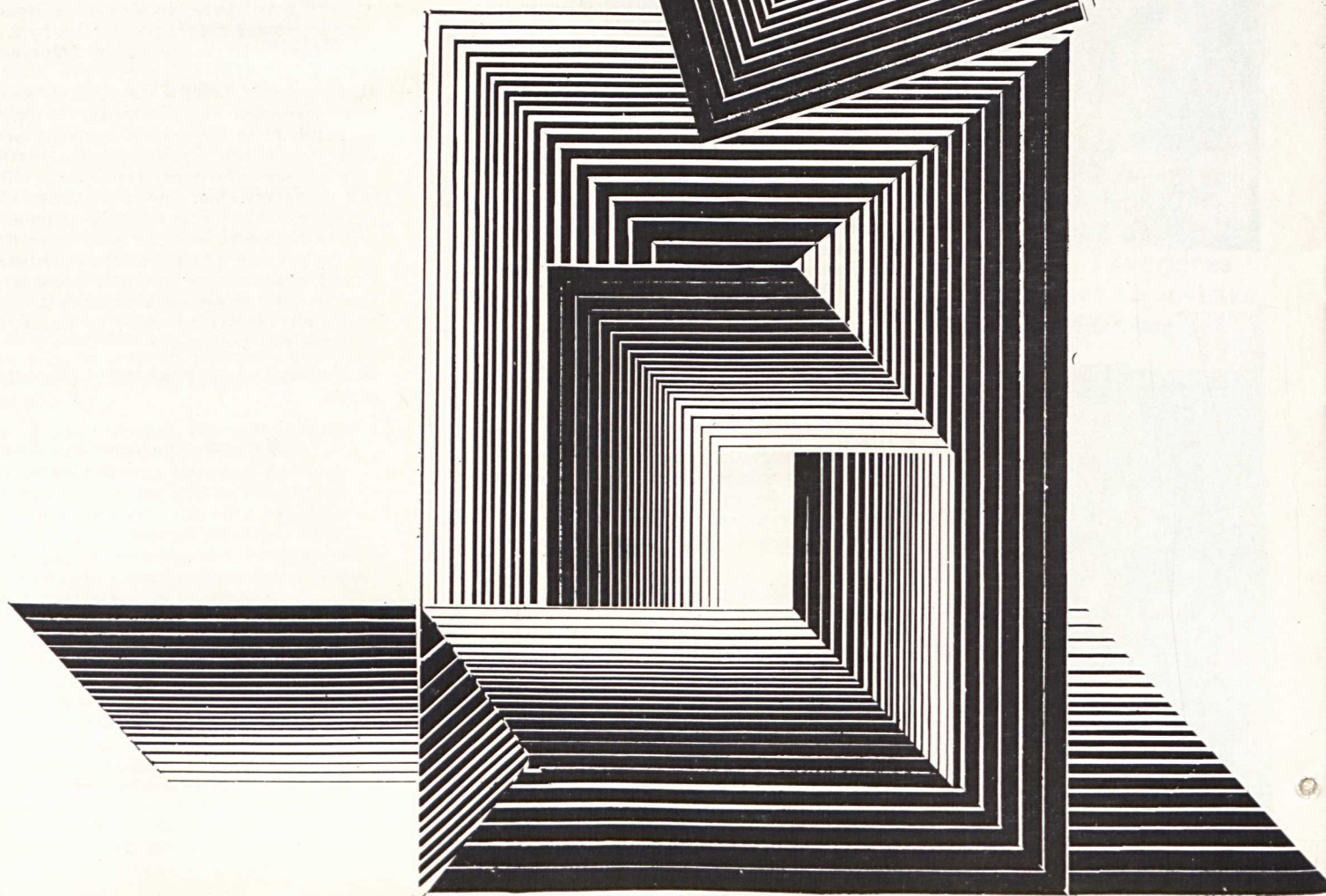
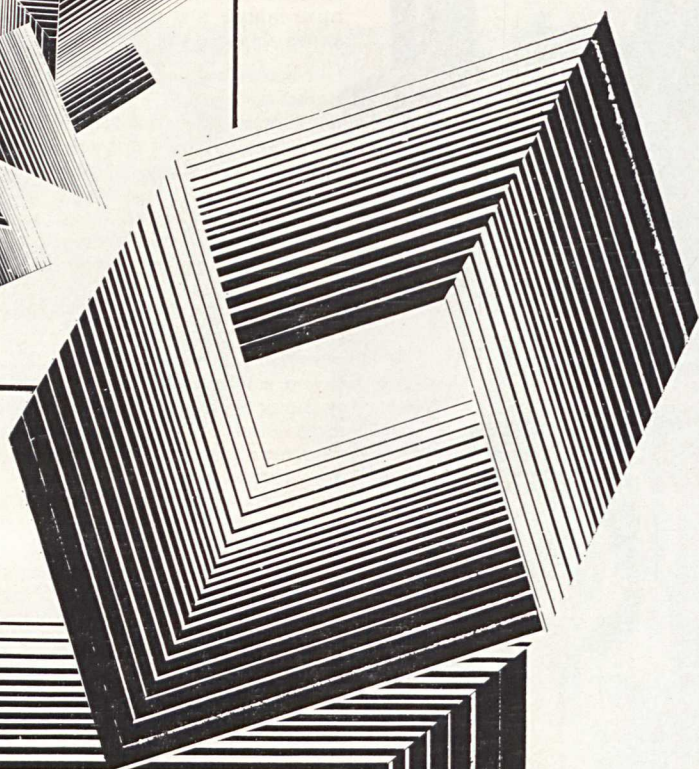
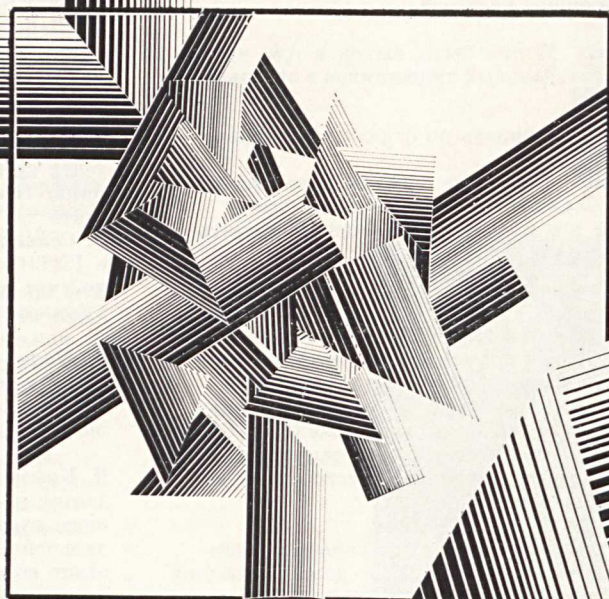
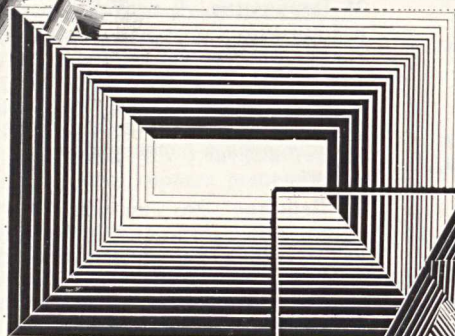
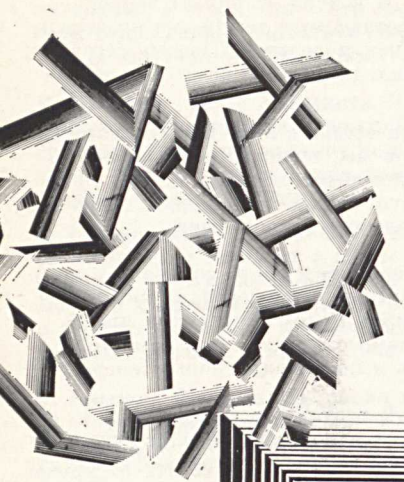
И. Крымова Давайте на этой оптимистической ноте закончим нашу встречу. Сегодня мы если не решили, то поставили вопросы, заставляющие задуматься о том, что надо резко изменить, что сделать для того, чтобы еще через десять лет в сценографии могли реализоваться новые поколения талантливых художников.

К сожалению, сегодня не смогли прийти те представители официальных организаций и Союза художников, которых мы приглашали. Они не смогли принять участия в обсуждении, но, будем надеяться, прочтут материал, опубликованный в журнале.

И. Уварова А журнал готов предоставить им слово.

*Материал подготовили Инна Крымова,
Екатерина Слипченко*





Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия. Поиски новой профессиональной этики

Наталья Кислова

В последние полтора десятилетия в выступлениях западноевропейских искусствоведов нарастают тревожные интонации. Все шире используется понятие «кризис идентичности»: многих представителей науки тревожит, что искусствознание как бы утратило почву под ногами, четкое представление о своем предмете, задачах и методах их решения. Ученые по-разному выражают свое беспокойство, неодинаково оценивают степень серьезности и опасности ситуации. Однако большинство согласно с тем, что в самой постановке вопроса о «кризисе» отразились насущные, «витальные» потребности искусствоведения и это побуждает к пересмотру его научного, культурного и этического статуса.

В самом общем виде можно сказать, что большинство авторов связывает возникновение «кризиса идентичности» с понижением

женным пистолетом в руках». В этих обстоятельствах, по мнению некоторых представителей западной культуры, именно искусство, как «важное средство регулирования социальных и моральных кодов», могло бы способствовать развитию тенденций, «стимулирующих рост гуманности»². «Если бы произошло обновление сознания в отношении наследия и ресурсов творчества, если бы народные массы могли почувствовать, что ценности... признанные достойными сохранения, обращены к ним, — то искусство, растворенное в среде... осуществляло бы стабильную и глубокую социальную функцию: его воспитывающая сила призвала бы нас лучше использовать огромный запас техники»⁶.

Небезынтересно, что речь идет в первую очередь именно о пластических искусствах, так как они, по мнению французских исследователей, сыграли особую роль в пробуждении интереса масс к ценностям культуры. «Вот уже по крайней мере полвека в большинстве стран старой культуры наблюдается постепенный, а в последние 20 лет резко ускорившийся упадок того, что называют классическим гуманитарным образованием, но вместе с тем, как бы в противовес этому, внимание все более обращается к изобразительному искусству и его истории. Кажется, область конкретных визуальных форм и объектов, считавшаяся — по справедливости или нет — более легкой для понимания, привлекла публику тем больше, чем больше ей недоставало традиционных ориентиров в литературе и истории». Этот растущий интерес людей к архитектуре и изобразительному искусству возлагает «новую ответственность» на историю искусства, обязывая ее выявить «многообразие и сложность, поверхностные и глубинные движущие силы человеческого развития, запечатлевшиеся в художественных образах»⁸. А это значит, что профессиональная проблема «кризиса идентичности» предстает в ином освещении. Речь идет уже не только о том, что искусствознание нуждается в «защите» и обосновании своего права на существование, но и о том, что оно призвано соответствовать новым общественным потребностям. Сегодня «к каждому из нас предъявлено настоятельное требование — представить современнику (посредством интерпретации художественных произведений) гуманитарное мировоззрение. Никакой кризис идентичности не может освободить нас от этого обязательства», — заявляет представитель молодого поколения искусствоведов ФРГ Г. Похат⁹.

Естественно, что критически настроенные искусствоведы усматривают серьезные препятствия к полноценному осуществле-

1. Argan G. K. Storia dell'arte come storia della città.— Roma: Editori Riuniti, 1983.
2. Art, science and human progress.— London: The Richard Bradford Trust and The Royal Institution, John Murray Ltd, 1983.
3. Bialostocki J. Historia sztuki wśród nauk humanistycznych.— Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1980.
4. Bialostocki J. Wstęp // Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce.— Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
5. Gombrich E. H. Tributes: Interpreters of our cultural tradition.— Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
6. L'histoire de l'art: accès au patrimoine? Actes du colloque international, Nancy, oct. 1980.— Paris: Ministère de la culture et de la communication, 1981.
7. L'histoire de l'art. Fins et moyens: Revue de l'art / Présentation d'André Chastel.— Paris: Flammarion, 1980.
8. Pour un Institut national d'histoire de l'art // Revue de l'art.— 1984.— N 63.
9. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte.— Bologna: CISA, CLUEB, 1982.
10. Sauerländer W. Kunst ohne Geschichte? // Kritische Berichte.— 1985.— Jg. 13, N 4.

общественного авторитета гуманитарной науки, что, с точки зрения ученых, обусловлено в конечном счете развитием научно-технической революции, приведшим к важнейшим структурно-функциональным изменениям в системе западной культуры. Последствия этого переструктурирования проявляются прежде всего в разрушении культурного наследия прошлого, падении уровня гуманитарного образования (в частности специального образования искусствоведов) и художественного воспитания. «Мы ущербны... в духовном развитии, — сетуют французские ученые, — ибо всякий эмоциональный элемент исключен из нашего образования», имеющего сугубо прагматическую ориентацию⁶. Гуманитарное знание «находится почти повсюду под угрозой вытеснения из системы высшего образования, — развивает ту же мысль крупнейший английский искусствовед Э. Х. Гомбрих, — скудные фонды, имеющиеся в распоряжении университетов для этих занятий, все чаще переадресуются для специализированных курсов по точным наукам и технике»⁵. Люди, обладающие правом распределения материальных средств для развития тех или иных отраслей экономики и науки, руководствуются интересами сиюминутной практической «пользы», полностью пренебрегая духовными потребностями. В наше «время эффективности», — отмечает французский искусствовед А. Шатле, — история искусства, анализирующая объекты, «хотя и эстетически ценные, но бесполезные сами по себе», «лишь бедная родственница, которой уступают, скрепя сердце, последнее место с краю»⁶. Во многих странах университеты превратились в своего рода «ремесленные школы», утратив «способность служить сохранению и развитию культурной традиции. Эта лакуна быстро сказывается на качестве жизни, порождая скуку и гедонизм, подтачивающие здание подлинной цивилизации» (Э. Х. Гомбрих)⁵.

Всеми названными учеными снижение в современной западной культуре «удельного веса» искусства и наук гуманитарного цикла рассматривается как один из симптомов «болезни» дегуманизации, связанной с разрушением духовных ценностей. Такой диагноз сопровождается критикой последствий научно-технической революции, в результате которой «западная цивилизация зашла в тупик». Трезвая оценка вклада науки в развитие мира заставляет признать, что «материальная сторона этого вклада получила преувеличенное значение... Научная мысль обогнала моральное и социальное развитие и дала человечеству столь непомерные силы, что оно напоминает сорванца с заря-

нию новых функций внутри самой науки. Одна из причин ее неблагоприятного состояния видится в непропорциональном разрастании атрибуционно-хронологических, архивных, фактографических изысканий — «филологии изобразительного искусства» (или «искусствоведения»), по определению советских исследователей*) на фоне отсутствия сколько-нибудь значительных общих концепций художественного процесса. Разросшаяся фактография, с точки зрения итальянского ученого Р. Сальвини, несмотря на ее безусловную важность, все же «в значительной мере маргинальна... по отношению к собственно истории искусства» и, составляя лишь ее необходимую предпосылку, в целом остается за ее пределами⁹.

Характеризуя искусствознание как «консервативную, инертную науку», его критики еще в 60-е годы выдвинули ряд «обвинительных» тезисов: 1) искусствознание лишено того, что обеспечивает эффективность научной дисциплины, — общей теории, понятийного аппарата, обладающего необходимой точностью; 2) оно отказалось от критических оценок искусства; 3) оно поддерживает отрыв искусства от жизни^{8, 10}. Резкой критике подверглось и представление об автономности искусства, имевшее в свое время огромное значение для формирования истории искусства как самостоятельной науки и определявшее ряд «классических» концепций художественного процесса. Часть радикально настроенных ученых молодого поколения (во Франции, Нидерландах, ФРГ, США) была склонна трактовать в духе вульгарного социализма саму автономную дисциплину истории искусства, как в конечном итоге порождение буржуазной идеологии, находя в ней лишь тенденциозное стремление изолировать искусство (художественную форму) от истории. Однако, ниспровергая традиционное искусствознание, эти молодые ученые выдвигали «мало новых предложений» (главным образом за счет использования методов других наук — структурализма, семиотики, психоанализа, социологии).

Скорее можно сказать, что расширение и углубление дискуссии позволило уяснить определенную односторонность их выпадов против искусствознания «как такового», выявить то ценное, что содержится в богатейшей искусствоведческой традиции, и подойти к более объемному видению сущности и задач дисципли-

* Невлер Л., Якимович А. Искусствознание и «искусствоведение». — ДИ СССР, 1985, № 8.

ны. Именно это ощущается в методологических спорах 80-х годов. Одной из стержневых по-прежнему остается проблема, которую можно обозначить формулой известного польского искусствоведа Я. Бялостоцкого «автономия плюс интеграция»⁴. Имеется в виду отношение искусствознания не только к другим областям современной науки, но и к другим сферам общественной жизни. Искусствознание должно стать «открытой» гуманитарной дисциплиной, способной взять на себя ответственность за судьбы культуры в современном мире. Именно поэтому на первый план выходит вопрос об охране художественного наследия. Он ставится в современном искусствознании не только как проблема изучения искусства прошлого: внимание искусствоведов все больше обращается к условиям самого физического бытия памятников искусства в современном мире. Речь идет об обеспечении реального взаимодействия между различными сферами культурной деятельности — научным познанием искусства, с одной стороны, и охраной художественного наследия — с другой. Эти вопросы в последние годы находятся в центре внимания, обсуждаются на международных встречах искусствоведов. Именно с ними связываются такие ученые, как Дж. К. Арган (Италия), А. Шастель (Франция), Т. Гэтгенс (ФРГ) и другие, надежды на «новое направление» дисциплины и формирование «новой профессиональной этики» искусствоведа^{1, 6}.

*

Обращение представителей искусствознания к анализу теоретических основ и перспектив физического сохранения художественного «материала», образующего «базу» их научной деятельности, обусловлено обострившейся тревогой по поводу грозящей в ближайшем будущем «ни с чем не сравнимой культурной катастрофы» — утраты «историко-художественного наследия, которое невозможно немедленно музеефицировать». Предчувствие этой «катастрофы» вызвано трезвой оценкой изменений окружающей среды, необратимых утрат художественного фонда, которые произошли в странах Западной Европы в результате «индустриальной экспансии последних 20—25 лет». Трансформация городов и природного ландшафта, ускоряющаяся вследствие бурного развития строительства, заставляет задуматься, «с какими предосторожностями, с каким пониманием конкретных особенностей каждой местности, каждого города» ведется это строительство. По мнению А. Шастеля, искусствоведы «обязаны поставить этот волнующий, даже тревожный вопрос. И констатировать, увы, что в этой области больше не достижений, а ошибок, причем ошибок серьезных, иногда катастрофических».

«Постоянная своего рода конфронтация» между экономическими, транспортными, социально-бытовыми потребностями, с одной стороны, и заботой об историческом наследии и его популяризации — с другой, усугубляется в западноевропейских странах специфическими проблемами капиталистического развития, затрудняющими противостояние деятельности «разрушителей, манипуляторов всякого рода, пренебрегающих культурным аспектом вещей и ценностью наследия». Стремление к «рентабельной эксплуатации исторического памятника» привело к распространению порочного, с точки зрения многих ученых, принципа реставрации зданий, когда, например, сохраняется или восстанавливается лишь фасад, интерьер же подвергается полному разрушению и переделке. Именно таким образом «были изуродованы» многие города Европы. «Если перед лицом подобных вопросов искусствоведы будут продолжать заниматься компиляциями и отвлеченными размышлениями, в один прекрасный день только пыль останется у них в руках»⁶.

Определенные духовные предпосылки этого положения усматриваются в общей деградации «визуальной культуры», утрате способности к эстетической, эмоциональной открытости, чуткости к художественным впечатлениям, к «чувству среды», в не творческом, а пассивно-потребительском отношении к миру. «Религия современного человека — анимизм, — пишет известный итальянский искусствовед Дж. К. Арган, — хотя реальность, с которой он себя сегодня отождествляет, — не природа, а мир вещей, лихорадочно производимых с тем, чтобы лихорадочно их потреблять». Однонаправленное воздействие средств массовой коммуникации «препятствует общению индивидов между собой и со средой», вызывает ослабление мыслительной и эмоциональной активности восприятия, парализует способности воображения, что негативно сказывается на всех сферах социальной и культурной жизни¹.

Обильный поток визуальной информации, обрушивающийся на человека в современных условиях, угрожает подавить его, «отнять у него способность ориентироваться и ощущение почвы под ногами». «Эффект-медиа», по выражению А. Шастеля, заключается в «распылении» шедевров искусства, превращающихся в «рваные плакаты, вырезанные репродукции, рекламные этикетки и афиши»; в нейтрализации собственно художественного воздействия произведений искусства, уничтожении представления о качественной иерархии, внутренне присущей миру искусства; в разрушении естественного контекста произведений. «Воображаемый музей», создаваемый средствами массовой коммуникации, выполняет своего рода «дереализующую», подрывную по отношению к искусству, функцию. Преобладание пассивного поглощения информации над активным опытом личного общения с искусством приводит к тому, что «великолепные средства, предоставляемые современной цивилизацией, смогут в будущем лишь сформировать поколения полумечтателей, смешивающих художественные образы и реальность»^{6, 7}. Все это актуализирует нормативно-охранительные функции искусствознания. Неотложная задача искусствоведа сегодня, — пишет Г. Похат, — «выявить из обилия изображений и впечатлений художественное в его своеобразии»; произведение искусства «пристает к зрителю с требованием внимания к нему — как к выражению чувств людей и их опыта, как к звену в цепи и самостоятельному творению, как к эстетическому объекту». Выявляя в процессе интерпретации специфические качества

искусства, ученый формирует у современников «гуманитарное мировоззрение», внося тем самым свой вклад в «духовное хозяйство»⁹.

Однако именно на этом пути мы и встречаемся с главными трудностями. Критерии художественности, имплицитно принятые в традиционной истории искусства и позволявшие ей без затруднений вычленять свой объект исследований, ныне поставлены под сомнение. Как показывает опыт, критерии эти, согласно которым понятие «художественной ценности» сводилось к понятию «шедевр искусства», никак не могут в наши дни служить основой для эффективного противодействия уничтожению архитектурно-художественного достояния. Ведь только расширение сферы объектов, признаваемых историей искусства «ценными и достойными исследования», может иметь благотворные последствия для практики охраны памятников. А это вызывает инфляцию внутри науки.

Дискуссия о критериях художественной ценности оказывается сегодня в центре искусствознания. По мнению Т. Гэтгенса, история искусства как научная дисциплина уже к началу XX века показала себя наиболее плодотворной в сфере классификации, объяснения и атрибуции произведений, а также описания развития истории искусства, «разрабатывая все более сложные, изощренные методы анализа художественного объекта»⁶. Несмотря на значительные достижения в его познании, она не стремилась «феноменологически определить объект своих занятий», предоставляя все это эстетике; она стала «дисциплиной, стремящейся к прояснению истории своего объекта, не определяя его сам по себе». Отсутствие интереса к этой проблеме объяснялось тем, что в течение двух веков у истории искусства едва доставало времени на изучение того материала, отнесение которого к категории «искусства», по всеобщему соглашению, не вызывало сомнений, — это было прежде всего творчество крупнейших мастеров западноевропейской традиции. Однако последовательное движение по такому пути вело историю искусства к замыканию «в башню из слоновой кости». Сегодня понимание истории искусства как исторической дисциплины предполагает осознание того факта, что отбор, классификация, интерпретация художественного материала также «должны быть изучаемы в качестве исторических процессов». Историческая смена концепций искусства обуславливает то обстоятельство, что некоторые объекты могут получить статус произведений искусства, «хотя они не были признаны таковыми прежде». Мы уже не можем рассматривать историю искусства как «форум, где несколько знатоков размышляют о почитаемых объектах, которые, по их суждению, достойны интереса», — пишет Т. Гэтгенс, — не можем потому, что такое суждение препятствует включению в сферу анализа «исторических объектов, которые, в силу действующих эстетических критериев, пока не признаны «произведениями искусства».

Когда-то А. Риглем была введена дифференциация между «художественной» и «исторической» ценностью. Она до сих пор не утратила своего значения для охраны культурного наследия. Хотя в истории искусства она пока не получила весомой теоретической разработки, искусствовед, если он «принимает свою задачу всерьез», должен «дистанцироваться» от критериев, принятых в сфере потребления искусства, «признавая за объектом историческую ценность, которая в любой момент может стать эстетической ценностью».

Ведь сегодня практически находятся в опасности, под угрозой исчезновения не «выдающиеся произведения», но памятники, которым отказано в уникальных художественных достоинствах и которые, тем не менее, обладают высокой воспитательной ценностью как «свидетельства психологии, образа жизни, эстетического чувства предков». «Мы несем ответственность за их сохранение перед будущими поколениями», — считают Т. Гэтгенс, Ж.-С. Бонфон (Франция) и другие ученые. Однако в том случае, когда «невозможно апеллировать к эстетическим критериям», весьма трудно доказать, что памятник достоин защиты. Опора, следовательно, может быть найдена лишь в «расширении перспектив» историко-искусствоведческого исследования, базирующегося на понимании «истории как системы событий», а художественного произведения — как «части культурного целого», а не изолированного объекта, существующего вне историко-художественного контекста.

Только такой подход позволил бы показать «актуальность и историческое присутствие памятника», рассмотреть его значение не в момент его создания, как это делается обычно, но и в настоящем, «вплоть до сегодняшнего дня», и тем самым «прямо подойти к политико-культурным вопросам современности» (Т. Гэтгенс). Так понятая история искусства будет «повествовать о памятниках не как о немых свидетелях», но как о ценностях, «непосредственно значимых для нас», способствовать «сохранению памятников живыми или их возвращению к жизни».

Проблема эта, однако, не так проста. Противники подобного расширения сферы искусствоведческих исследований на основе «исторических критериев» выражают опасение, что история искусства, отойдя от «критериев прекрасного», рискует «превратиться в этнографа».

За этими возражениями скрыта действительная методологическая проблема: как сохранить ощущение масштаба и иерархии явления искусства? Как провести различие между ценностью местного и универсального значения? По мнению Т. Буддензига (ФРГ), только универсальный масштаб истории искусства может обеспечить «шкалу отсчета» при оценке местных художественно-исторических достопримечательностей: «только при воспитании универсального типа мы получим необходимую базу для обоснованного суждения о памятниках, которые следует сохранять по той причине, что они имеют местную значимость»⁶. Необходимость для истории искусства удерживать представление об иерархии ценностей защищает Э. Х. Гомбрих. Гуманитарные науки, — пишет он, — традиционно уделяли слишком много вни-

мания выдающимся личностям, забывая об общечеловеческих проблемах, поэтому, конечно, «следует приветствовать» попытки направить исследования в новое русло. Однако «гении... никогда не уйдут из сферы гуманитарной мысли и гуманитарного образования... Только они способны устанавливать стандарты, представляя собой постоянное напоминание о чудесных возможностях человека»⁵.

Особую важность в новых условиях приобретает сравнительно недавно привлеченное внимание искусствоведов «некое третье качество» (по выражению Т. Буддензига), свойственное произведению искусства помимо собственно художественной ценности и исторического значения. Речь идет о «значении здания, объекта в его локальном контексте», качестве, позволяющем рядовому произведению искусства выступать «незаменимым элементом идентичности города», определять неповторимое «лицо» местности, т. е. о том, что может быть названо «средовой ценностью» памятника⁶. Сегодня «суждения о художественности... применяются к области, значительно более широкой, чем раньше», — пишет Дж. К. Арган. Теоретически узаконенным стало понимание «экспрессивной ценности» рядовой застройки, «ткани» исторического города, а не только отдельных памятников, несущих «репрезентативную» функцию.

Попытка своеобразного синтеза художественных, исторических и средовых критериев, определения ценности искусства как реальности, погруженной во внехудожественный контекст социального бытия и составляющей с ним неразрывное единство, прочитывается в необычно сформулированном Арганом тезисе об определенной «тождественности искусства и города»¹. Развиваемая в работах итальянского ученого концепция «истории искусства как истории города» непосредственно соотносится с наиболее острыми проблемами охраны архитектурно-художественных ценностей. Поэтому задержимся на ней подробнее.

Город, — говорит исследователь, — может быть осмыслен как «целостное произведение искусства». В его развитии имплицитно присутствует некое качество художественности — не случайно ведь во все времена люди создавали модели «идеального города», обладавшие свойствами уникального художественного произведения и восходящие к сакральному представлению о «метафизическом граде небесном». Реальный город, конечно, никогда не совпадал ни с одной подобной моделью, не следовал в своем становлении «линейному ритму схемы»; городская реальность всегда отражала скорее беспорядок событий и фактов, чем абстрактную «логику истории». И все же «идеальный город существовал внутри и как бы под реальным, отличаясь от него, как мир мыслимый от фактического», представляя некую точку отсчета для оценки действительного бытия. Реальный город, отражая противоречия мира, тем не менее «может, без сомнения, мыслиться как произведение искусства, в процессе существования претерпевающее модификации, искажения, дополнения, изъятия, деформации, иногда подлинно разрушительные кризисы», но сохраняющее свою идентичность и художественно-историческую сущность. Только она, согласно Аргану, воплощается в динамике становления, а не в статике застывшей формы. «План идеального города подразумевает, что в реальном воплощается определенная качественная ценность, остающаяся практически неизменной», поэтому в историческом преобразовании города прежде всегда господствовал закон не противопоставления нового старому, но взаимного приспособления (по такому закону ренессансный город соединяется со средневековым). Он сформировался «как реальность, развивающаяся в соответствии с процессами оценки и отбора», как «абсолютно единая историческая сущность», как «органическая система» экономических, социальных, культурных, этических отношений. Поэтому сегодняшний кризис капиталистического города, по мнению Аргана, имеет глобальный характер. Современный город превратился «в организм экономически пассивный, политически неуправляемый, опасный для физического и психологического здоровья его жителей»; сегодня это также «место максимального загрязнения среды», отчего проблема города из урбанистической вырастает в экологическую. Кризис города проявляется «не только в снижении его культурного уровня, но и в утрате изначально присущего ему характера культурного организма», то есть сообщества, деятельность которого «направлена на достижение общей цели».

Раньше развитие художественной культуры определяло не только образ города, его внешний облик, но составляло «глубинный смысл его существования». «Неопровержимая историческая реальность» системы искусства, объединявшей различные его виды, «осуществлялась фактически в том же культурном организме, каким являлся город» (Арган не отрицает иных типов искусства, сложившихся вне города, таких, например, как фольклор, но они были связаны с другими «видами социального»). Поэтому кризис города и кризис искусства — это симптомы одной болезни. Кризис этот переживается сейчас всей западной культурой вследствие нарушения фундаментальных для нее ценностных представлений, в частности, «отказа от телеологической концепции бытия», определявшей целеполагание человеческой деятельности, от исторического принципа строительства культуры, в основе которого мыслилась «история как схема проектируемой жизни». Отсюда — и разрыв «преемственности между историческим и современным» (доиндустриальным и постиндустриальным) городом. Современный город противопоставляет себя старому, как отказавшийся от «харизматического обоснования», меняющийся без какого-либо providentialного плана, так что все, что остается в современном городе от старого, воспринимается как завершенная данность, принадлежащая к уже закончившемуся историческому циклу.

Именно такое представление отразилось, в частности, в понятии «исторического центра», возникновение которого связано со стремлением сохранить то, что еще не разрушено, от старого города. С теоретической точки зрения, это понятие «абсурдно». Не только потому, что сохранение исторических центров сегодня весьма проблематично. Решение технических проблем реставрации еще не гарантирует его. Нормальная жизнь исторических

центров невозможна вследствие полного нарушения прежнего режима их функционирования, обрекающего их на «музейное существование». «Старые ткани» города «не могут сохраниться, если утратят всякую функцию и будут полностью отрезаны от городской динамики». Вытеснение из исторических центров их прежнего населения представляет культурно-исторический ущерб для полноценной жизни города, так как вместе с этим населением уходят предметы старого быта, общежития, культуры жилища, трудовые традиции, распадается подлинность «лица» города, в котором остаются лишь мертвые отреставрированные фасады. Спекуляция жилым фондом, транспортные проблемы и прочее — все это важные препятствия на пути к спасению центра.

Но главное не в этом, а в том, что концепция «исторического центра» допускает «искусственную концентрацию сущности историчности города в одном старинном ядре». «Если мы хотим сохранить город как институт, нельзя соглашаться, чтобы он состоял из исторической части, имеющей качественную ценность, и неисторической части, имеющей чисто количественный характер... Историческую сущность имеет и должен иметь сам город как целое... и ставить под сомнение его глобальную историчность означает ставить под сомнение закономерность истории современного общества». «Историк на это согласиться не может».

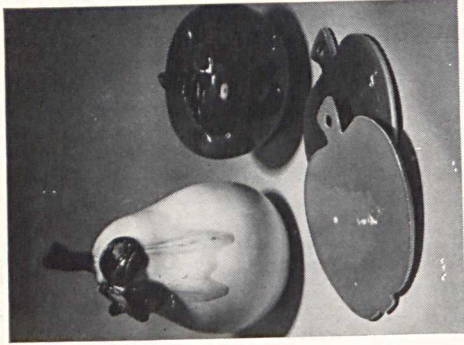
Разумеется, город «как институт и структура» связан именно с центрической моделью социального и культурного объединения вокруг ядра, влияние которого распространяется на более или менее обширную территорию. Вместе с этим перед нами стоит задача «освободить периферию от состояния неполноценности». Охрана городского культурного наследия не может быть решена вне целостной урбанистической политики, комплексного решения всех социальных, культурных проблем города. Целью нашей деятельности должно быть «не замораживание или фиксация старого города, что может лишь несколько продлить его существование, но такое развитие города в согласии с его исторической реальностью, чтобы функциональная слаженность обеспечивала динамизм городской ткани в целом». Современная культура «должна быть способной включать в свою историческую структуру ценность памяти, присутствие собственного прошлого, как прогноз и проект собственного будущего».

Подход к истории и охране города как живого памятника и целостного организма побуждает Дж. К. Аргана поставить проблему истории искусства как дисциплины, «включенной в современный культурный контекст». Искусствоведы должны занять свое место в группе специалистов, исследующих жизненные процессы города, — архитекторов, экономистов, урбанистов, политиков, в задачи которых входит принятие решений относительно его судеб. Правда, этому мешает, констатирует итальянский ученый, то обстоятельство, что подготовка специалистов по истории искусства в высших учебных заведениях не предусматривает их ориентации на выполнение подобных задач. «Город как сложная реальность, объединяющим фактором которой является искусство», не стал еще объектом изучения в университетах; историки искусства не способны к конструктивному участию в разработке урбанистических программ. И тем не менее это наша обязанность.

Такую же разобщенность между академическим искусствоведением и практической охраной культурного наследия отмечают ученые и других западных стран. В ФРГ, например, где около 20 университетов имеют специальные кафедры, искусствоведение не оказывает никакого влияния на охрану историко-художественных памятников. «Тогда чему же служит эта прекрасная университетская дисциплина в ФРГ?» — вопрошает Т. Буддензиг. Отсутствие взаимосвязи между системами университетской науки и охраны памятников сложилось и во Франции, указывает А. Мюсса⁶. На международном конгрессе историков искусства в Бولонье противостоит «и «антинаучное» размежевание между теорией, концентрирующейся в университетах и научно-исследовательских институтах, и практикой служб охраны памятников, на которые возложены основные задачи по художественному воспитанию, квалифицировалось как «скрытый симптом шизофрении дисциплины», тормозящей ее становление как автономной отрасли науки и разработку ее методологических основ⁹.

Дж. К. Арган и его единомышленники в других странах призывают к преодолению односторонне-теоретического характера преподавания искусствоведческих дисциплин в высших учебных заведениях, к переориентации, в основу которой должен быть положен тезис, что «забота о вещах... является первой деонтологической и методологической задачей искусствознания». Историки искусства должны рассматривать «заботу о художественном достоянии как оперативную методологию, неотделимую от научных исследований, вмешательство в формирование города — как фундаментальный принцип профессиональной этики»¹. Речь идет не о поверхностном понимании такой переориентации и возвеличении «прикладного эмпиризма над научными исследованиями». Но, по мнению А. Шастеля, Ж.-С. Бонфона, Ф. Эрве и других, «ученые, избравшие специальностью историю искусства, должны непременно выйти из рабочих кабинетов, явиться на места событий, заняться прессой, средствами информации, всем, что может затронуть публику, содействовать установлению взаимопонимания и постоянных каналов связи между «всеми заинтересованными кругами», координировать движение, которое «обрисовалось уже в течение нескольких лет и наблюдается сегодня почти повсеместно»⁶. Наличие такого общественного запроса, который для многих историков искусства оказался «неожиданным чудом», не только подтверждает высказываемые представителями дисциплины притязания на «место истории искусства в обществе», но и ставит их лицом к лицу с новыми проблемами не узко специального, а более широкого социально-культурного плана, побуждая вновь пересматривать этические и методологические принципы своей науки.

Лирическая керамика Нины Колесовой



Н. Колесова

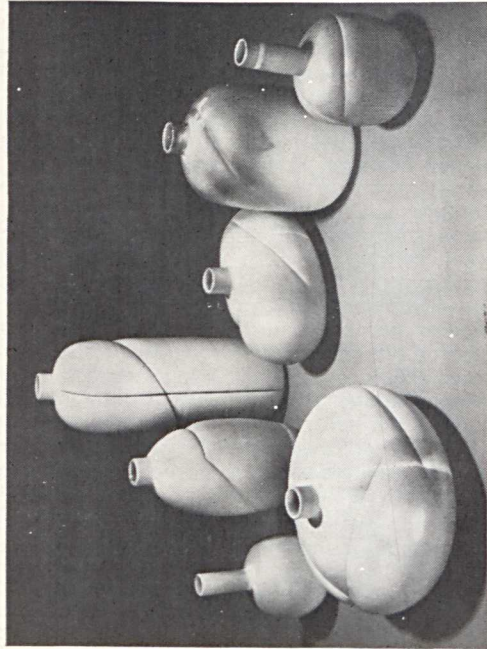
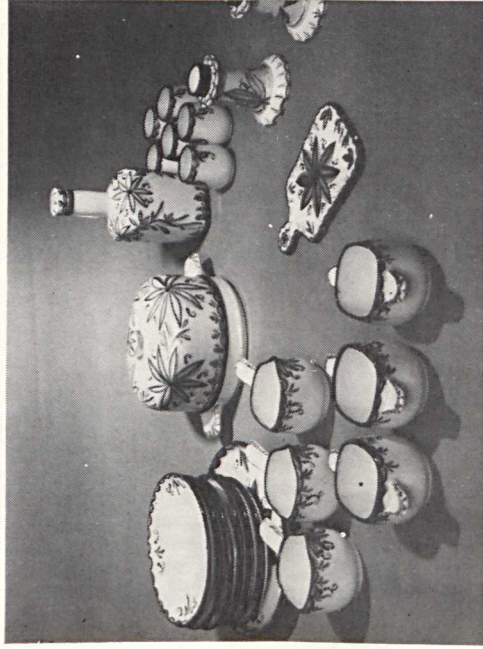
Композиция
«Овощи — фрукты».
Фаянс, поливы

Композиция
«Формы — сосуды».
Фаянс, соли

Ваза «Флора».
Фаянс,
соли, пигменты

Композиция
«Проталины».
Фаянс, соли

Композиция «Сад».
Шамот, соли



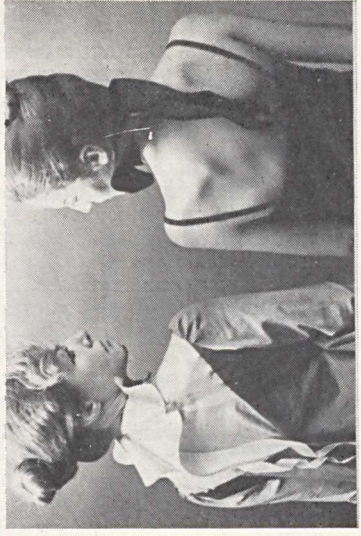
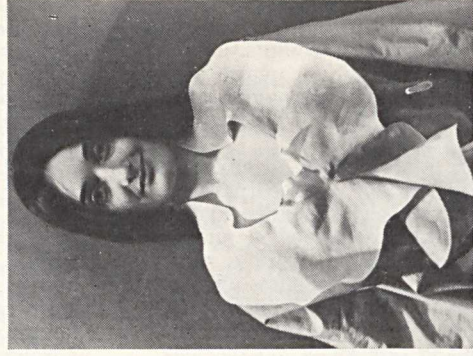
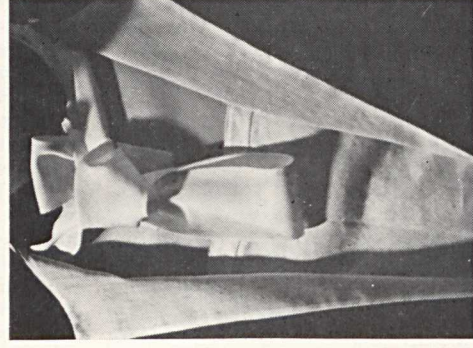
Люди бывают разные — темпераментные и застенчивые, артистичные и скромные, ниспровергатели основ и хранители традиций. Можно предпочитать одних и не замечать других, но устойчивое течение жизни, конечно, невозможно без полноты разнообразия лиц и характеров. То же и с художниками, с их работами. Наблюдая сегодняшнюю художественную жизнь с многообразием творческих поисков художников декоративно-прикладного искусства, нельзя обойти вниманием таких мастеров, как Нина Колесова.

Уступая многим в смелости решений, в остроте стилистических поисков, ее работы хранят в себе типические свойства современной школы московской керамики. Это и стремление к чистоте и образности формы, многократно варьирующейся, но остающейся функциональной, это и деликатность росписи, чистой по цвету и органично с этой формой сливающейся, но никогда не самоценной. Для Колесовой характерно создать вещь, предмет, что является истинным качеством прикладника, делать ставку на мастерство, умение работать с материалом, сохраняя при этом артистизм, способность передать мягкую лирическую интонацию в точности пропорций, в гармонии красок.

Во всем, что делает художница, будь то штофы, сосуды, вазы, керамические рамы или пространственные композиции — привлекает соразмерность человеку, его повседневной жизни, быту.

В вещах Колесовой современные тенденции и направления как бы «отстаиваются», обретают устойчивость. Обычно, находя форму сосуда, она интерпретирует ее пластические качества, создает композиции из нескольких вариантов. Однообразие тактично меняется и рописью, выявляющая единство и разнообразие темы (композиции «Флора», «Проталины», «Формы — сосуды»). В этих плавных переходах, «переливах» формы острота силуэта

РАКУРС РАКУРС

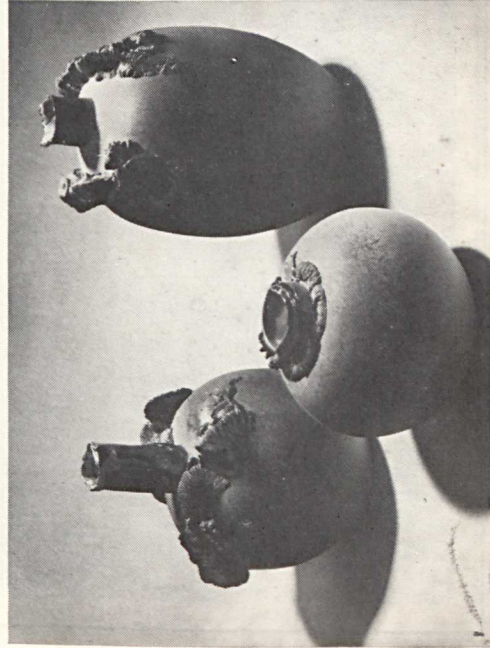
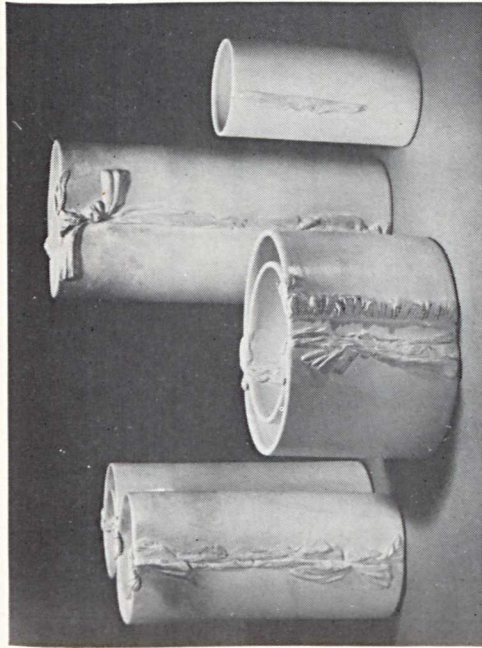


Искусство деталей Нинель Рындиш

В редакции состоялась выставка графических работ и демонстрация моделей одежды Нинель Рындиш. Мы представляем читателям только одну тему творчества художницы, занимающую как бы срединное положение между графикой и одеждой — это тема воротника. В этих изделиях есть многодельность, ювелирность, присущая костюмам художницы, но наряду с этим есть и стремление к повышенной образности, свойственное ее графике. Иногда одно направление творчества художника позволяет увидеть личность объемно, быть может, даже в большей степени, чем исчерпывающая выставка его работ.

Нам показалось, что серия воротников характеризует не только сегодняшний этап творчества Н. Рындиш, но передает направление ее поисков, содержит как бы общую характеристику творческого почерка художника.

А. С.



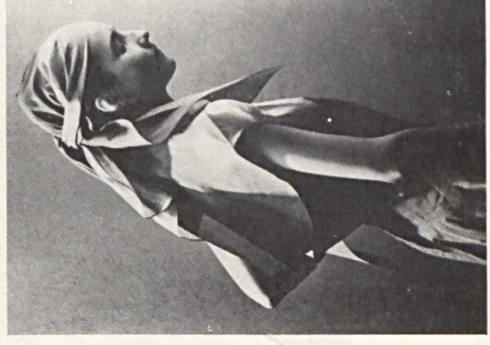
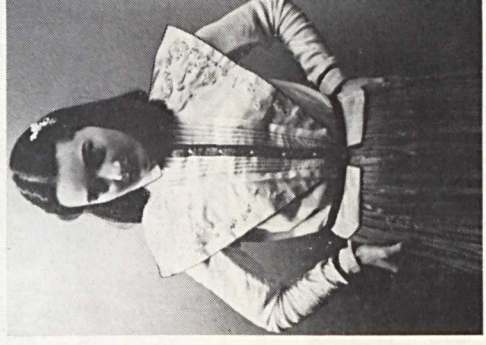
смягчается, обретает пространственную органичность. Природные формы — бутона, ракушки, боба, — углубляющиеся в сосудах, в постепенной трансформации стилизуются, остается лишь намек на их происхождение. Даже в наборе «Овощи», где основной акцент делается на воспроизведение огурца, лукавицы и помидора, натурализм формы «погашен» крупными размерами, многократно превосходящими естественные, сочность же окраски радует глаз напоминанием о природном цвете.

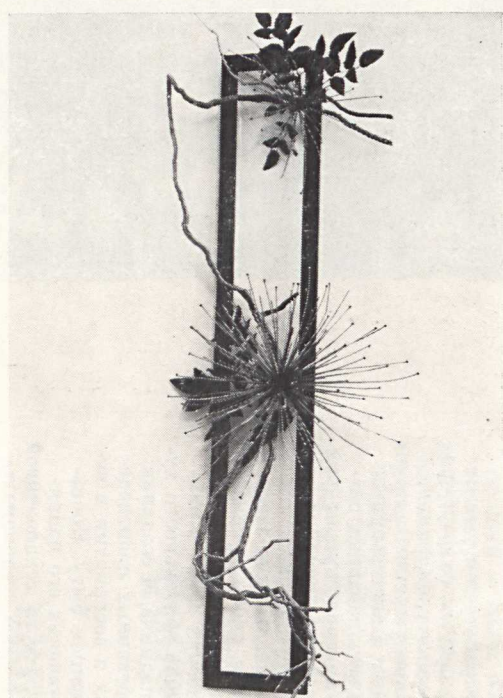
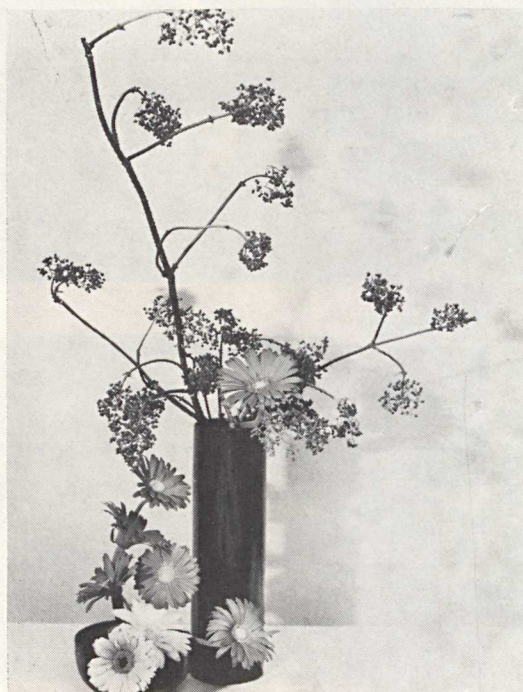
Роспись работ обычно чисто декоративна; в основном пользуются для окраски солями, художница умеет добиваться неожиданных и чистых цветовых эффектов. Тактично пользуется она и лепниной, лишь акцентируя форму, подчеркивающей пластику сосуда, но не скрывающей ее. Лаконозм в использовании выразительных средств позволяет сохранить точность образа, передать настроение, тонкость лирической интонации.

Стоит отметить, что неброская красота изделий Колосовой особо раскрывается в длительном общении: ее сосуды и вазы приятно рассматривать, трогать, они удобны в домашнем обиходе, их образы ненавязчивы, интимны. Это достигается прежде всего хорошим качеством отделки, добротностью исполнения, умением выявить традиционную фактуру материала — ее фаянс всегда гладок, а шероховатый шпатель черхатист. Эта направленность вещи к человеку чрезвычайно притягательна.

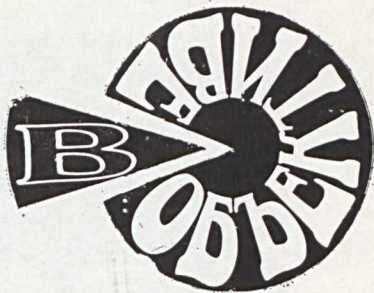
Нина Колосова работает в разных жанрах, она делает много фарфоровых мелочей — шкатулок, рамок, подсвечников, пробует силы в крупных интерьерных и актерских работах, у нее есть забавные острые анималистические скульптурки из шпатель. Но мы не случайно остановились на ее функциональной, бытовой керамике. Именно здесь особенно заметно, сколь разнообразны и привлекательны могут быть решения творческих задач в рамках традиционной деятельности художника-прикладника, в создании новых художественных произведений, доступных в восприятии и необходимых в нашем быту. Произведений, смягчающих его напряженность и суровость пенавизивной красотой, нежностью, эмоциональной устойчивостью, яркостью красок и чистотой форм.

Ольга Кабанова





Искусство икэбаны



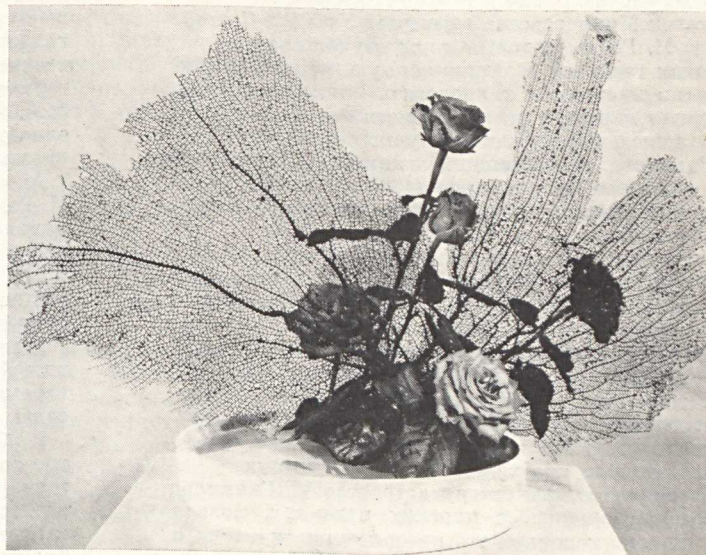
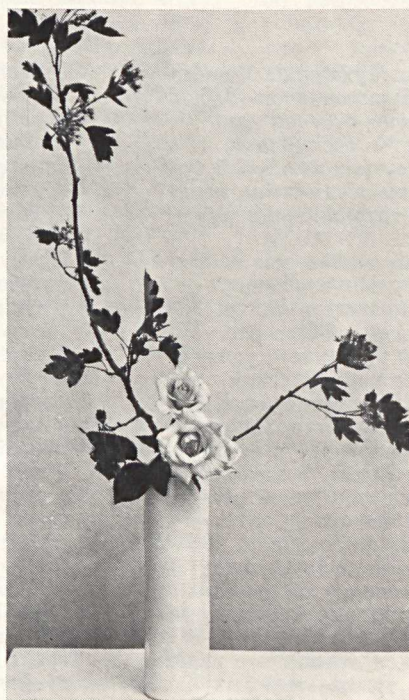
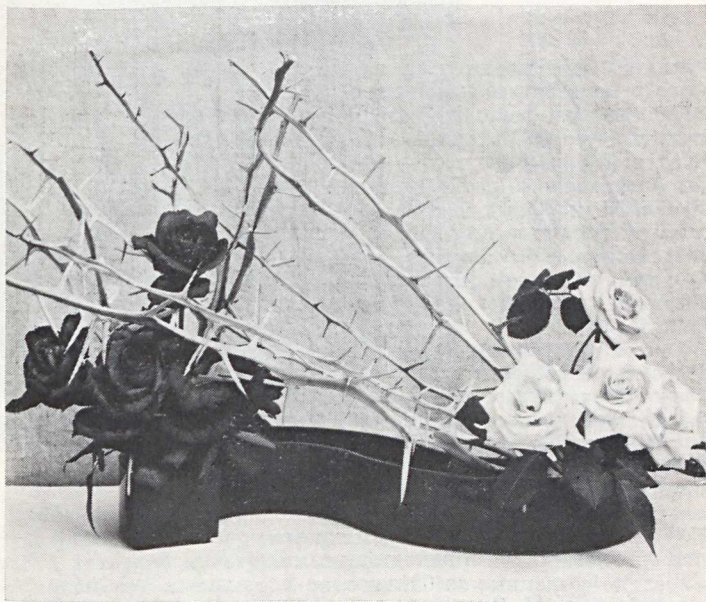
В залах Государственного музея искусства народов Востока состоялась выставка «Искусство икэбаны: прошлое и настоящее», организована она была Государственным музеем искусства народов Востока, клубом «Икэбана» при Обществе дружбы «СССР—Япония» и Главным ботаническим садом Академии наук СССР. Задача выставки была показать искусство икэбаны как часть эстетико-философской системы восприятия природы, как один из видов декоративного искусства Японии. Выставка давала возможность увидеть искусство икэбаны в его историческом развитии.

Впервые советский зритель будет иметь возможность увидеть такие старые стили икэбаны, как Рикка, Сёка, Нагаира, Тябана (композиция для чайной церемонии) и ряд других. Показ этих исторических стилей сопровождается произведениями живописи, каллиграфии, графики. Здесь же представлены некоторые образцы ваз, наиболее характерные для стилей, даны примеры взаимодополнения произведений икэбаны и живописи, представляющих средневековую традицию.

Экспонаты выставки были сгруппированы по принципу четырех времен года, имеющему чрезвычайно важное значение в японской культуре.

Для более глубокого понимания роли цветов в жизни людей в экспозицию включены поэтические иллюстрации.

ФОТО Э. БАСИЛИЯ



Аксакал узбекской керамики

Памяти
Мухитдина
Рахимова

Акбар Хакимов



Закончился жизненный путь Мухитдина Керимовича Рахимова. В 1985 году общественность Узбекистана отпраздновала его 80-летие, отдавая дань большому вкладу его в искусство республики. М. Рахимов был народным мастером советской формации, прекрасным художником-керамистом, исследователем и интерпретатором традиционной узбекской керамики.

М. Рахимов — потомственный мастер, и в то же время его профессиональная судьба необычна. С раннего возраста он стал постигать тайны гончарного искусства в мастерской деда в Ташкенте.

В 1918 году М. Рахимов стал учеником художественно-кустарной школы, где на керамическом отделении преподавали лучшие ташкентские мастера-кулолы. А затем самостоятельная работа, а впоследствии учеба в Москве и Ленинграде в высших художественных учебных заведениях. В начале 30-х годов М. Рахимов возвращается домой первым инженером-керамистом и художником и сразу же активно подключается к работе по созданию керамических артелей и возрождению керамических промыслов в Узбекистане. Увлеченно занимается он и творческой работой. В 30-е годы его произведения из керамики можно было видеть на выставках в Ташкенте, Москве, Ленинграде, а лучшие его изделия были представлены в разделе художественных ремесел СССР на Парижской выставке 1937 года.

В творческой биографии М. Рахимова есть еще одна интересная страница. Речь идет о его опытах по возрождению цветных изразцовых облицовок и использованию их при реставрации памятников архитектуры и в современных постройках. В 30—40-е годы он участвовал в реставрации известных памятников архитектуры Самарканда — Тилля-кори и Шер-дор, впервые в республике внедрил изразцовую облицовку в здании тогдашнего Музея народного хозяйства (ныне Дирекция художественных выставок Министерства культуры УзССР). С этой целью М. Рахимов долгие годы изучал составы местных глазурей и традиционную, используемую старыми мастерами, технологию. Впоследствии этот материал наряду с исследованиями по бытовой керамике вошел в содержание научных изысканий М. Рахимова, завершившихся книгой «Художественная керамика Узбекистана» (1961 г.), за которую ему присуждена ученая степень кандидата искусствоведения.

Мухитдин Рахимов — керамист универсальный. Вся работа — от формовки глины до штамповки или росписи, глазурования и обжига — выполняется им самим. И в этом смысле он выступает не только как искусный мастер-керамист, но и как скульптор — высокие вазы, фигурные кувшины, чаши и другие изделия требуют пластического мастерства; как график — орнамент требует отточенности рук рисовальщика; как живописец-колорист — в многоцветье росписи необходимо ввести гармонию.

Живописно-графическое мастерство М. Рахимова больше проявилось в плоских изделиях, позволяющих широко использовать цветоколористические и орнаментальные возможности кистевой росписи в блюдах, тарелках, чайных и столовых сервизах.

Росписи М. Рахимова основываются на традиционных орнаментальных мотивах узбекской народной керамики, где ведущую роль выполняют геометрические и растительные узоры. Сохраняя эти особенности национальной керамики, мастер смело вводит в роспись фигуративные изображения — будь то аранжировка зооморфных мотивов, встречающихся в поливной керамике Афрасиаба, Мерва, Кувы, Ташкента домонгольского периода, или синеглазобой керамики тимуридского времени. А иногда и современные сюжеты, которые он органично вплетает в национальный орнамент.

Своеобразна палитра глазурованной керамики М. Рахимова. Долголетнее общение и дружба с народными мастерами различных керамических школ и центров в Узбекистане, таких как Риштан, Гиждуван, Каттакурган, Шахриябз, Хорезм, Денау, вызвали в нем необходимость отразить этот богатейший пласт в своих произведениях. По существу, это была своего рода пропаганда традиций, и в то же время произведения М. Рахимова по мотивам керамики этих центров являются оригинальными и неповторимыми.

Если собрать воедино созданные за 60 лет творческой жизни произведения М. Рахимова, то взору предстанет энциклопедия форм и узоров всей среднеазиатской керамики — археологической, этнографической и современной. И в то же время керамика М. Рахимова не копирование известных образцов. К какому бы периоду керамического искусства народов региона ни обращался мастер, какие бы приемы и орнаментальные мотивы прошлого ни использовал в своих произведениях, они всегда обладают собственной поэтикой, основу которой составляет творческое прочтение исторического и художественного опыта. Взять хотя бы его своеобразные вариации на темы античной лощеной керамики («Кушанский сервиз»), в изобилии обнаруженной археологами на юге Узбекистана и отразившей синтез местных, среднеазиатских и пришлых традиций. М. Рахимов создал своего рода «керамические сюиты», в которых тема красоты силуэтов и гармоничных форм, пропорций развивается в свободной, раскованно-импровизационной трактовке и одновременно несет в себе концепцию нового взгляда, вдумчивого и образно-емкого осмысления.

Автору этих строк приходилось наблюдать работу М. Рахимова над реконструкцией (если это так можно назвать) небольшого фрагмента глазурованной керамики Ташкента XV—XVI веков, на котором с трудом угадывалось изображение птичьего тулова. Фрагмент был настолько мал, что точную реконструкцию произвести было невозможно, и М. Рахимов создал импровизацию на тему этой керамики: в живой, динамичной композиции тонко передан «аромат эпохи» и в то же время в ней ошутима связь с современной художественной традицией.

В общении М. Рахимова отличали мягкость, мудрое спокойствие, доброжелательность. За чархом — гончарным станком — лицо мастера внутренне преображалось, становилось сосредоточенно-напряженным, ладони словно повторяли очертания и формы будущих сосудов... Так рождалась неповторимая керамика нашего аксакала.

столетию первого выступления великого самоучки в Салоне Независимых наряду с Сезанном, Ван Гогом, Тулуз-Лотреком, другими мастерами. (Впрочем, Энциклопедия получилась несколько шире, чем была задумана: например, целый ряд американских, немецких, чешских и других художников XVIII—XIX веков не вменяется в указанные хронологические рамки, а в типологических нелегко совместить произведения, слишком близкие к профессиональной живописи или современному кичу с творчеством народов, пребывающих на первобытных стадиях.)

745 страниц текста, без малого 700 репродукций, и почти все они в цвете, около 800 статей о художниках из 48 стран Европы, Азии, Африки, Австралии, Северной, Центральной и Южной Америки. Помимо персоналий — большая вступительная статья «100 лет наивного искусства», обстоятельные обзоры по странам, индекс имен художников, в том числе и тех, которые не вошли в алфавитную часть, библиография — общая и по странам, перечень музеев и выставок, справки об авторах-составителях. Таковы структура и количественные характеристики уникального издания. Его инициаторы и главные редакторы — широко известный югославский искусствовед и теоретик Ото Вихали-Мерин, издатель и критик Небойша-Бато Томашевич. К составлению Энциклопедии были привлечены 34 автора — критики, искусствоведы, музейные работники из Венгрии, Чехословакии, ГДР, Польши, Румынии, Франции, Англии, Италии, ФРГ, Канады, США, Мексики, Аргентины, Бразилии, Китая, Японии, Австралии, других стран. Среди них директор Института непрофессионального творчества в Варшаве А. Яцковский, редактор итальянского журнала «Наивное искусство» Д. Меноцци, директор издательства «Der Kunst» Г. Клаусшнитцер из ГДР, министр культуры Никарагуа Э. Карденаль, директор Национального музея Греции Д. Папастамос, чехословацкий ученый Ш. Ткач и другие.

Особый интерес и для нас, и для зарубежного читателя имеет советский раздел, представленный в Энциклопедии 70 художниками из Российской Федерации, Украины, Литвы, Эстонии, Белоруссии, Грузии, Армении, Узбекистана. Среди них и «звезды первой величины», пользующиеся мировым признанием, — Нико Пирсомани и Мария Приймаченко, и такие выдающиеся мастера, как И. Мазин, К. Панков, И. Никифоров, и живописцы, получившие известность по выставкам и публикациям последних десятилетий. — М. Бичюне, Е. Волкова, Е. Миронова, И. Селиванов, Г. Амирян, А. Бдеян, П. Леонов и другие. Еще 37 имен вошли в индекс. К отбору материалов, составлению персоналий, общего обзора и библиографии издательство пригласило искусствоведов Н. Шкаровскую. Выбор этот, конечно, не случаен: еще четверть века назад Н. Шкаровская одна из первых начала искать, изучать и активно пропагандировать современное «наивное искусство» в нашей стране. В составе выставочных всесоюзных и международных выставок, в качестве одного из сотрудников «ДИ СССР», автора ряда статей, каталогов, альбомов ей удалось многое сделать в этой области; участие в подготовке и издании «Всемирной Энциклопедии наивного искусства» явилось продолжением и в известной мере итогом этой многолетней плодотворной работы.

Что же так привлекает в творчестве самоучек — ремесленников и крестьян, сапожников и рабочих, пенсионеров и домохозяек, цирковых борцов и железнодорожников, медицинских сестер и даже физиков, этих, как их иногда называют, «художников святого сердца», в их скульптуре и живописи, портретах, пейзажах и натюрмортах, батальных, бытовых и мифологических композициях, декоративных панно и даже монументальных росписях? Еще Томас Манн сетовал, что «царство искусства на земле расширяется, а царство здоровья и простодушия становится все меньше»; ему вторит и О. Вихали-Мерин: «художников много, а настоящих талантов мало». Думается, что «наивное искусство» в своих высших проявлениях — а Энциклопедия дает тому множество подтверждений — соответствует тем же кри-

териям, что и любое другое, и возникает в той же ситуации: природная одаренность, яркая и неповторимая индивидуальность, непосредственность творческой реакции, сила и интенсивность художественного переживания и высказывания, по-детски чистосердечное и простодушное восприятие, свежесть и неординарность выразительных средств, поразительно острая наблюдательность и превосходное знание предмета, стихийное постижение его сущности, свобода как от школярских правил, так и от канонов традиционализма, наконец, перасторжимая связь с народным эстетическим сознанием, народными представлениями о добре и красоте. В век НТР и невиданных скоростей, всеобщей информированности и массового тиражирования материальной, духовной и художественной культуры курс этих изначальных ценностей парадоксальным образом не девальвируется, но идет на повышение. Что же касается неисчерпаемого многообразия их проявлений в наивном искусстве, то оно менее всего поддается сколь-нибудь жесткой интеграции: слишком многое зависит от исторических, социальных, национально-этнических, культурных и иных традиций и особенностей, непредсказуемости индивидуальностей, сознательных и подсознательных ориентаций на другие виды и формы творчества.

Концепция «наивного искусства», предложенная О. Вихали-Мерин, интересна, но далеко не бесспорна. Самодеяльность он рассматривает как результат распада общинных связей и постепенного отмирания крестьянского изобразительного фольклора; современные его проявления называет «декоративным отзвуком уходящих традиций». «Наивное», по его мнению, это не «изм», а сплав остатков коллективного, общинного сознания с извечной устремленностью человека к формотворчеству на уровне «игры». Городской фольклор, творчество народных масс города нового и новейшего времени он практически не рассматривает и таким понятием не оперирует. Уязвимостью такой теории становится особенно очевидной в разделе «О народном пролетарском искусстве», посвященном как раз нашей стране. При этом О. Вихали-Мерин имеет в виду не искусство рабочего класса и даже не народное по социальному статусу творчество, а вообще все самодеятельное искусство, возникшее, по его мнению, после Пирсомани. В перечне имен просматривается стремление противопоставить индивидуальное творчество студийному. Позиции, принятые в советском искусствознании, достаточно убедительно изложены Н. Шкаровской в ее обзорной статье; выступают они и в принципе отбора представляемых в Энциклопедии художников. «Наивно»-фольклорная, «примитивная» линия, выходящая как из крестьянского, так и городского народного искусства, рассматривается ею в русле всей изомодеятельности, как студийной, так и особенно индивидуальной, являющейся распространенной формой творчества народных масс, не только приобщающихся к культуре, но и создающих самостоятельные художественные ценности.

Такова ли «Всемирная энциклопедия наивного искусства», какой хотелось бы ее видеть? Есть свои просчеты и в теоретических положениях, и в отборе имен, в числе которых нет некоторых крупных и своеобразных мастеров, и в библиографии. Идеальных изданий, видимо, не существует совсем, а Энциклопедия оставляет в целом чувство признательности ее авторам, составителям и редакторам, взявшим на себя громадный и кропотливый труд (ответственный редактор Э. Павкович). Не просто биографический словарь, хотя и в этом качестве он принесет неоценимую пользу, но сводное интернациональное исследование одного из крупных и значительных явлений мировой культуры. Книга, подытоживающая исследования зарубежного и советского искусствознания в этой области и одновременно открывающая их дальнейшие пути и перспективы. Высокий художественно-полиграфический уровень издания еще более увеличивает его неоспоримую ценность.

Григорий Островский



Проблема нетрадиционных и непрофессиональных форм творчества, их места и роли в духовной культуре и художественных процессах прошлого и современности возникла не вчера и не сегодня. Споры вокруг нее ведутся давно — и у нас, и в зарубежной науке, а множественность концепций, эмоциональная шкала которых растянулась от безоглядно восторженной апологетики до столь же решительного отрицания, лишь подтверждает несущую актуальность дискуссий. До сих пор нет единодушия ни в терминологии (искусство этого рода называют наивным искусством, «святого сердца», «воскресного дня», примитивным, фольклорным, самодеятельным и т. д.), ни в понятийном аппарате, ни в тех критериях, которые отличают его от профессионального искусства, с одной стороны, и традиционно-канонического крестьянского творчества — с другой. Между тем это искусство существует и развивается на всех континентах и едва ли не во всех странах мира и при этом не только не отмирает, но набирает силы, размах и все растущий удельный вес в «культурном балансе», активно взаимодействует с другими формами художественного творчества, привлекая к себе заинтересованное внимание зрителей, критиков, художников, музейных работников, коллекционеров, социологов, теоретиков и историков искусства и культуры. Одним из значительных и всеских проявлений этого интереса стало издание в Югославии на сербо-хорватском и отдельно на английском и французском языке фундаментальной «Всемирной энциклопедии наивного искусства»*.

На суперобложке — «Автопортрет» Аври Руссо: выпуск Энциклопедии приурочен к

* Oto Bihalji-Merin, Nebojsa-Bato Tomasevic. Word Encyclopedia of naive Art. Scalco-Philip Wilson 1984.

Редакция «ДИ СССР» получает много писем с вопросами о том, как научиться ткать ковры, расписывать изделия из дерева, вязать макраме, где купить этот материал, заказать инструмент, получить совет... Этим авторам мы рекомендуем обращаться в местные Дома народного и самодеятельного творчества. Есть письма, авторы которых имеют некоторый навык художественного творчества, но хотели бы глубже выникнуть в его специфику. Это гончары, которые стремятся узнать приемы поливной керамики, это молодые мастера традиционных промыслов, которые спрашивают о забытых рецептах росписи по металлу, это ткачи, которые просят рассказать о натуральных красителях в традиционном ковроведении... Третья группа — это те письма, в которых речь идет о секретах технологии того или иного художника или конкретного произведения. Этой публикацией мы открываем новую рубрику «Секреты мастеров», в которой предполагаем ответить на вопросы, поставленные в письмах.

На стр. 45
Шпалера «Встреча Исава и Иакова».
Нидерланды. Брюссель.
Конец XVI века. Фрагмент.
ГМИИ им. А. С. Пушкина

На чем строился цветовой эффект старинных шпалер

Ольга Негневичкая,
Елена Кантор

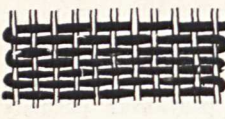


Схема 1. Репсовое или полотняное переплетение

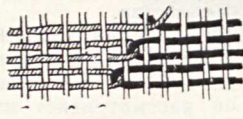


Схема 2. Соединение утков разного цвета на «простой узел»



Схема 3. Соединение утков на общую нить основы

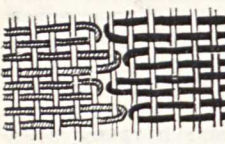


Схема 4. Соединение утков на разных нитях основы. (Компенсирующее соединение)

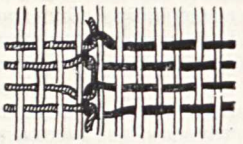


Схема 5. Способ соединения утков «двойной узел»

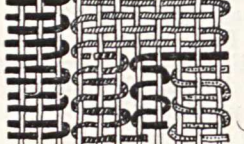


Схема 6. Реле

Прошлым летом в Лозанне состоялась XII Международная биеннале гобелена. Ее тема — «Качество как скульптура» — выразила всю остроту и парадоксальность современного художественного поиска: трехмерные пространственные композиции, смешанная техника, соединение различных материалов — мягкий текстиль наряду с папье-маше, гипс, волокна, нити, жесткая ткань... Как дальше будет развиваться искусство гобелена? Тема будущей биеннале — «Возвращение на стену»... Итак, математик отклонился в другую сторону. От попытки обогатить себя приемами и материалами других искусств, от стремления выйти за пределы своего вида, освободить гобелен от «прикладной» сущности, сделать станковым и самоценным — вновь обращаются к традиционному пониманию гобелена как украшения стены, а значит — извечной выразительности линии и цвета. И потому, в преддверии этой новой тенденции, так важно выникнуть в подлинные приемы владения этой выразительностью старых мастеров. Приемы эти очень просты. Ведь сам способ ткачества, лежащий в основе традиционного гобелена, соотносится с самыми элементарными и безусловно старейшими навыками текстильной выделки, и все вариации также элементарно и мудро вытекают из него самого. Сложно другое — осознание роли и декоративных свойств того или иного приема, что требует эстетического вживания в сущность этого искусства; умения правильно ощущать дистанцию, присущую восприятию монументального произведения, не преувеличивая внимания к деталям, но и не теряя ее в организации целого.

Вспомним, что первый классический расцвет декоративной шпалеры приходится на XIV век, когда во Франции создается монументальный «Анжерский Апокалипсис» — сложные композиции его построены на декоративных синих и красных фонах. Художественное решение этого гобелена во многом определено техникой исполнения. Плотность «Апокалипсиса» — 4—5 нитей

основы на 1 см. Плотность гобеленов различна в разные века. Обычно в средневековом гобелене плотность ткачества составляет 5—6 нитей на 1 см. В данном случае фактура еще менее плотная, так как этот огромный цикл шпалер нужно было соткать в короткий срок.

Что отличало эти ранние шедевры от того, что делалось в последующие века? Структуру ковра образуют вертикальные нити — основа и горизонтальные — уток. Искусство ткача состояло в том, чтобы путем простого переплетения уточных нитей с основными (способ переплетения показан на схеме 1) воспроизвести в ткани цветные многофигурные композиции. Известно, что за живописную основу подчас брались миниатюры самых роскошных рукописей из королевских собраний. Но материал, с которым работает художник гобелена, — шерсть — существенно отличается от палитры живописца. Фактурная поверхность гобелена иначе отражает свет, чем книжная страница или картина, а окрашенная шерстяная пряжа существенно отличается по насыщенности цвета от красок палитры. Притом искусство средневекового ткача во многом определялось изначальным ограничением — ему был доступен небольшой набор натуральных красителей (других тогда не знали). Он применял их как данность, в их чистом звонком виде, и, глядя на рисунок картона, при помощи различных соединений участков не многочисленных чистых цветов, создавал контуры, объемы, форму, цветовые переходы.

Достоинство средневековых ткачей не только в их превосходной технике исполнения, но и в том, что они никогда не были слепыми копиями живописного оригинала.

Шпалерное ткачество стремительно распространяется во многих центрах Франции и Нидерландов в XV—XVI веках.

В XVI веке главным центром шпалерного ткачества становится Брюссель. На цветной иллюстрации мы видим фрагмент

шпалеры нидерландской работы конца XVI века «Встреча Исава и Иакова», хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. На этом характерном образце ренессансного ткачества хорошо видны различные типы соединений цветных уточных нитей. В старинной шпалере цветные плоскости могли ограничить не сливаясь (например, на нашей иллюстрации: синий с зеленым, голубой с желтым), тогда эти пространства ткались соответствующими по цвету нитями утка в пределах контура данной расцветки. Вертикальные границы разноцветных плоскостей ткачи соединяли сцеплением соседних утков (см. схемы 2—5). Интересно, что сцепление на «двойной узел» почти забыто, а ведь именно оно дает четкую границу двух цветов по вертикали. Именно в нем во многом заключен чистый декоративный эффект старинной шпалеры. Сравним схему 5 со схемами 2, 3, 4: при этих способах соединения утков получаем более размытый контур. Очень часто для соединения плоскостей разных цветов применялась паласная техника. Она дает сочный глубокий контур цветного пятна и даже способна создать рисунок без вариации оттенков цвета (моделировка лиц, контуры и линии тела на иллюстрации).

Отличительной чертой в паласной технике являются сквозные отверстия (щели, реле) в ткани на вертикальных границах рисунка (схема 6). В процессе работы ткач не соединяет две нити утка разного цвета на том месте, где пролегает грань цветов, а поворачивает каждую из них в обратную сторону, благодаря чему по краю каждой цветной плоскости возникают кромки, а между кромками — сквозные щели или отверстия, не нарушающие прочности ковра. Между участками одинакового цвета такие щели могут просто образовывать нужную линию рисунка. В этой же паласной технике могли выполняться и диагональные линии-контуры, которые делались очень мелкими или более крупными ступенями в нужном направлении. Мелкоступенчатый способ паласа особенно часто применялся ткачами в рисунке мужских и женских причесок, в передаче оперения птиц, цветов, листьев; крупнеступенчатый — в обработке монументальных форм и фона. Все это хорошо видно на иллюстрации.

Со временем большее значение стало придаваться не контуру, а мягкому переходу, равному с моделировкой в живописи. Для того, чтобы цветные плоскости рисунка мягко сливались друг с другом, применялся способ штриховки тонкими зубцами, заходящими друг за друга (см. схему 7). Здесь безошибочно использовался закон оптического смешения: зрительно сливаясь, эти зубцы давали в ткани переходную зону третьего цвета. Например, на цветной иллюстрации: там, где синяя плоскость соединяется тонкими зубцами с кремовой, возникает дополнительный голубой оттенок. Аналогичный способ применен на гранях рисунка диагонального направления в передаче светотени (ноги, складки одежды). Штриховка — основной прием ткача эпохи Возрождения, и характерно, что на этом этапе стилистической эволюции он приобретает особое значение. Сам по себе он очень древен, как и большинство приемов ткачества, и встречается уже в египетских тканях IX—X веков. На схемах 8—11 показаны еще несколько интересных приемов, почти забытых современными художниками гобелена или используемых очень редко. С помощью этих приемов возможно «проведение» тонких вертикалей при ткачестве.

Дальнейшее художественное развитие существовавшим образом изменило структуру шпалеры и привело к ее расцвету уже на другой основе. Захвативший конец XVI и XVII век борьба за выделение «свободных» искусств: живописи, скульптуры, архитектуры — из ремесла, за самоопределение художника и его выход из-под диктата гильдии или цеха завершилась созданием Академии; ткачи же остались ремесленниками. Пренебрежительное отношение к ткачеству равноправное сотворчество картона и ткача нарушилось. Отныне живописец стал безусловно главенствующей фигурой; на долю ковровщика осталось копирование искусства живописи, почти лишенное творческого начала. Большую роль в сложении нового типа этих взаимоотношений сыграла знаменитая

корольская Мануфактура гобеленов в Париже, основанная в 1667 году при Людовике XIV. Руководителем мануфактуры был поставлен глава Академии живописи Шарль Лебрен. И в этом одном выразилось новое соотношение сил. Лебрен создал эскизы для многочисленных серий шпалер. Затем по этим эскизам художники-картонеры делали картоны, по которым ткачи создавали шпалеры. Надельный замечательным даром декоратора, Лебрен так же хорошо чувствовал особенности техники и материала. Наблюдая за исполнением шпалер, он предоставлял ткачам определенную свободу: он строго требовал правильности сохранения рисунка, но при этом разрешал ткачам заменять те или иные цвета.

В 1733 году, когда гобеленовой мануфактурой стал руководить Ж. Б. Удри, было выдвинуто требование, чтобы критериями искусства гобеленов стали критерии живописи. Тем самым были полностью нарушены все традиции средневекового ковра как самостоятельного вида искусства. В XVIII веке в палатре ткача стало 14400 оттенков. Было установлено в обязательном порядке, что в каждом гобелене должно быть не менее 800 оттенков. В средневековом же гобелене использовалось не более 40 оттенков. Эту систему соблюдал также и Лебрен.

Имитация живописи, ее техники, ее приемов стала для ткачей первоочередной задачей. Теперь постепенные цветовые переходы ткачи предпочитают передавать не штриховкой, а при помощи мозаичных пятен, как в живописи. Кроме того, красильщики увеличивают количество цветов, в то время как Лебрен ограничивал число применяемых оттенков. Причем эти изменения не всегда были эффективны, так как, например, тончайшие переходы оттенков телесного цвета после незначительного периода времени, выцветая, сливались в ткани в один цвет. Для создания более гладкой фактуры гобелена, имитирующего живопись, тканье становится плотнее. Если в XVI—XVII веках плотность ткачества составляла 6—7 нитей основы на 1 см, то в XVIII веке она была уже 8—10 нитей основы на 1 см. В таком тонком и плотном тканье хотя и остаются традиционные приемы соединений, но они уже не играют своей прежней декоративной роли. К середине XVIII века гобелены утрачивают декоративный принцип построения композиции, воздействуют в основном свежими сочетаниями ярких жизнерадостных цветов, изощренным мастерством имитации живописи. И даже бордюр превращается в имитацию золоченой рамы.

Нам не хотелось бы утверждать, что ориентация на живописную форму в принципе ведет к деградации качества гобелена. Гобелен и современная ему живопись — неоднозначное, сложное соотношение, они находятся в непрерывном и по сути порулящемся диалоге. Их отношения чреваты как приобретениями, так и потерями.

XX столетие дало новый поворот во взаимоотношениях живописи и гобелена. Именно живописцы, погубившие в свое время гобелен как самостоятельный вид искусства, в наше время помогли его возрождению. Уже стал почти хрестоматийным пример Жан Люрса, который ушел от живописи к гобелену и достиг своих замечательных результатов именно путем углубленного изучения секретов старых мастеров. В середине XX века Ж. Люрса и художники его круга добиваются большой декоративности, используя, по примеру старых мастеров, чистые цвета, почти исключая полутона, предельно сокращая количество цветов. Блестящие достижения художников гобелена этого времени привели к бурному развитию этого, почти исчезнувшего, вида декоративного искусства. Но затем гобелен, следуя общему развитию искусства XX века, меняет свои традиции. Начинается поиск новых техник и приемов, даже в традиционном прямоугольном гобелене гладкого ткачества. Это видно, в частности, в том, как популярны сейчас приемы меланжа (ткачество нитями, скрученными из пряжи разных цветов). Этот прием дает возможность растворять форму, создавать перетекание, размытость. Такого рода методы несут в себе многое от современного ощущения, но мы вправе спросить: показана ли этого рода живописность собственной поэтике гобелена.

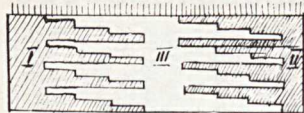


Схема 7. Штриховка.
III — зона образующего-
щегося дополнительного
цвета

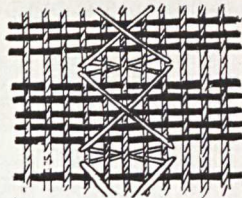


Схема 8. Перекрещенные
нити

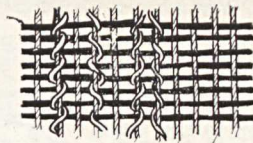


Схема 9. «Выпуклые
поднимающиеся цепочки»



Схема 10. «Летящая нить»

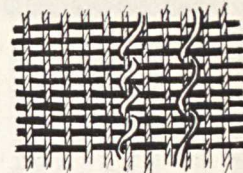
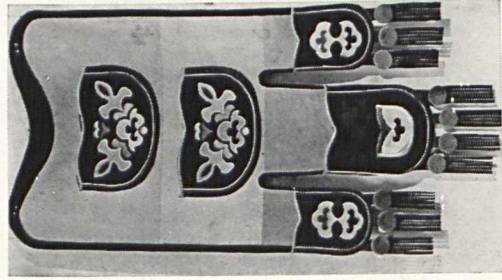


Схема 11. «Выпуклая
вертикаль»





Редакция «ДИ СССР»

объявляет конкурс на лучшую статью по народному искусству за 1987 год.

На этот раз приз «ДИ СССР» — настенное панно из ровдуги (художник Л. Митрюкова) редакции предоставила Магаданская фабрика художественных промыслов и сувениров.

ВЫСТАВКИ

Новые работы реставраторов

В выставочном зале Академии художеств СССР состоялась IX выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря. Экспозиция позволила познакомиться с работами всех отделов Центра.

В разделе масляной живописи были представлены произведения европейских мастеров XV—XVIII веков и советских художников. Наибольший интерес вызывают картины немецкого мастера XV века Б. Нотке «Пяиска смерти» и неизвестного художника XVI века «Вознесение Марии», значительная часть которой была утрачена и огрублена позднейшими записями; произведение не известного итальянского мастера XV века «Мадонна», икона работы русского художника XVI века И. Салтанова «Поклонение кресту»; а также произведения А. Мильмана и Р. Фалька.

Экспозиция раздела исследования и экспертизы художественных произведений строилась по схеме: «оригинал — вариант — реплика — копия», что позволяло выявить позднейшие вмешательства и вариации оригинала. Внимание исследователей привлекли две работы А. Моравова «Возвращение с пашни» (одна из которых первоначально приписывалась В. Серову); П. Ротари «Портрет В. Г. Шереметева»; В. Тропинина «Портрет С. М. Голыцина».

Старейший отдел реставрационного научного центра — древнерусской темперной живописи — создан в 1918 году. В его экспозиции были показаны иконы — «Богоматерь Одигитрия» XIII в. из Рязанского историко-культурного музея-заповедника, «Денсус» XV в., «Снятие с креста» XV в., «Евангелисты Марк и Матфей» XV в.

вводят этот материал в интерьер, создавая настенные панно, кресла, ковры. О разнообразии этих поисков говорят работы У. Аррак, К. Ките-Карм, М. Патуне, С. Крийзы. Создавая серию мягких кресел, У. Аррак использует современную дизайнерскую форму, прекрасно вписывающуюся в интерьер, причем эти кресла и сидения могут восприниматься и как оригинальные панно. Над настенными панно работают К. Ките-Карм и М. Патуне. К. Ките-Карм привержена строгому геометрическому стилю, красота ее произведений выстроена на тональном контрасте разных оттенков кожи. Панно М. Патуне — мягкое, лиричнее, в них обнаруживаются мотивы живой природы.

Эстонские художники много и плодотворно работают над совершенствованием технических приемов обработки кожи, применяя технику плетения, аппликации, интарсии, мраморирования.

Н. Уварова

Новая традиция

В апреле, в Риге, в выставочном зале керамической творческой экспериментальной мастерской «Кипсала» всех ожидал приятный сюрприз — тематическая выставка под названием «Кувшин». Традиционная бытовая утварь, столь популярная в латышской национальной керамике, стала отправной точкой для разнообразных художественных идей мастеров-профессионалов.

Идея создавать небольшие тематические выставки декоративно-прикладного искусства зародилась в Латвии немного раньше: в 1985 году состоялась выставка работ мастеров по художественной обработке дерева «Студия»; а в недалеком будущем ожидается выставка «Костюм». Возможности творческих поисков как бы ограничиваются определенностью темы, но это заставляет художника развивать свою фантазию в пределах конкретного, что часто приносит неожиданные откровения и творческий успех.

Выставка «Кувшин», оказав-

шая интересной и полезной как для самих художников, так и для зрителей. Она показала самые разнообразные варианты творческой интерпретации одной темы. Изящны, просты и лаконичны по форме «Черный» и «Серебристый» И. Кролле, величествен кувшин З. Эдтермане «Родовая начальница», интересны в своем архитектурном решении кружки П. Мартинсонса. Аристичность, легкость импровизации характеризует работу М. Линкайте «Завтрак в одиночестве». С. Шмидке в своей композиции «Радуга» подчеркивает вечную связь керамики с природой, с землей.

Произведения молодого поколения часто носят более путевый характер, в них присутствуют азарт игры или обыгрывание каких-то принятых условий. Часто кувшин словно превращается в живое, одушевленное существо: «Кувшин-кошка» Г. Сприздана, «Мартовский кит» И. Аболитни, «Приветствие» А. Метры и др. Примечательно, что молодые любят использовать технику надглазурной росписи.

В композициях «Вместе с ветром» М. Лайвини, «В тени пальм» В. Веде и др. краски яркие, контрастные, а орнаментальный рисунок напоминает разные стили декоративного и изобразительного искусства (модерн, экспрессионизм и т. д.). Традиционное и новаторское, в большей или меньшей степени утилитарное и исключительное декоративное по замыслу — все нашло себе место на этой выставке, которая показала как сильные, так и слабые стороны современной латышской керамики. Текстиль и керамика — издавна ведущие отрасли декоративно-прикладного искусства Латвии. Здесь немало высоких достижений. Но существует и проблема — не останавливаться на уже достигнутом, а непрерывно двигаться по пути творческих поисков. Выставка «Кувшин» безусловно предложила новую возможность расширения художественного самовыражения.

Инесе Барановска

Интересный эффект производит чередование иллюстративного материала с документальной фотографией, показывающей скульптора за работой, обдумывающего творческое задание, поставленное им самим. Труд мастера и результат его труда составлены в альбоме.

Мы рекомендуем альбом тем, кто профессионально интересуется советская скульптура 1960—1980-х годов. Кроме того, издание представляет интерес и для социологов, литераторов, преподавателей — всех, кто занимается проблемами существования культуры как целого, кто осмысливает пути ее становления и формирования. Издательство предлагает альбом и самым широким читательским кругам. Альбом, выпущенный «Советским художником», является хорошим подарком.

Цена альбома 12 р. 60 к.
С заказом *Вы можете обратиться по адресу:*
101861, Москва, ул. Кирова, 6, магазин 120.

НОВЫЕ РАБОТЫ Штрихи к портрету

Древнее искусство ковра в Азербайджане имеет молодую поросль — жанр гобелена. В творчестве многовековой традиции классического ворсового ткачества этот жанр рос медленно и болезненно. Энтузиастам гобелена приходилось долго и трудно доказывать свое право на место в национальной культуре. Сегодня пришло время отдать должное их энергии и стойкости. Павел Арсеньевич Кузьменко — один из тех, кому выпала судьба быть одним из первых.

Работает Кузьменко преимущественно в технике гладко-го ткачества с текстурными и фактурными акцентами, но при этом избегает чрезмерности в применении фактурных приемов, разрушающих плоскость ткани.

Художественные образы этого мастера обладают национальным своеобразием, в колорите используется богатство азербайджанской традиции.

ефа и круглой скульптуры на обелиске.

Среди других предложений отмечался проект под девизом «Купол». Его основная часть — пилон сложной геометрической формы. В срезе он представляет собой звезду. Вершину украшает развешенная в виде крыльев скульптурное изображение чашей парашюта и венеч. Макет свидетельствует о владении авторами языком архитектурных символов.

В. Феоктистов

ПАМЯТИ ИГОРЯ ЕФРЕМОВИЧА ОМИНИНА

Внезапно оборвалась жизнь Игоря Ефремовича Оминина. Неожиданность потери всегда мещает до конца осознавать случившееся. Тем более, когда уходит из жизни человек деятельный, энергичный, всецело отдавший себя работе и творчеству.

Совсем недавно в «ДИ СССР» были опубликованы его фронтальные воспоминания. В те годы блокады и боев под Ленинградом отдала свои жизни многие сверстники Оминина, только что закончившие школу. На тех, кто остался в живых, лежала большая ответственность создания мирной жизни. Оминин эту ответственность принял!

Окончив в 1951 году ЛВХПУ, он пришел в Ленинградский Союз художников уже сложившимся человеком, прошедшим испытания суровых военных лет, в 1944 году на фронте вступившим в ряды КПСС.

Сложившееся в годы войны мировоззрение выразилось в стремлении служить средствами искусства прогрессивным идеям своего времени, идеям мира. Вот почему свой талант живописца и рисовальщика он отдал созданию проектов общественных интерьеров, представляющих мирное строительство нашей Родины на отечественных и зарубежных выставках. Это позволяло ему

Отдел реставрации деревянной и каменной скульптуры ставит своей целью не только восстановление повреждений. В этом разделе и сохранение их от дальнейшего разрушения. В этом разделе привлекают внимание «Парские врата со столбиками» XVII в., «Никола Можайский» XVI—XVII вв., «Богоматерь с младенцем» XVII — начала XVIII в., образцы египетской скульптуры VII—VI вв. до н. э.

В разделе графики представлены портреты П. Соколова, К. Барду, О. Кипренского, пейзажи Ф. Алексеева, А. Сахарова, К. Богасового, рисунки В. Боровикова, В. Тропинина, М. Врубеля, рисунки итальянских, французских, нидерландских мастеров XVI—XVII веков, традиционные китайские народные картины.

В разделе прикладного искусства демонстрировались уникальные образцы ткани, оружие, часы, предметы домашнего обихода.

М. Машин

Художественные промыслы Урала XVIII—XX веков

Этим летом Музей народного искусства НИИХП организовал небольшую выставку «Художественные промыслы Урала XVIII—XX веков» (экспозиция эта была составлена в основном из фондов музея), где были показаны очень интересные старые вещи: чеканная медная посуда середины XVIII века, гравированный меч знаменитого мастера И. Бушуева 1897 года, гравированные ножи и топоры артели «Металлист» 20-х годов нашего века; каглинское литье: статуэтка В. Горокина 1895 года, отливки в формах XIX века, сделанные в 40-е годы, прекрасные туеса из

Художественная обработка кожи в Эстонии

Эстонские мастера художественной обработки кожи показывали свои работы в Москве на выставке, состоявшейся в Центральном Доме художника летом этого года. Давние традиции этого вида декоративного искусства в Эстонии, глубокое понимание природы материала, основательная профессиональная подготовка в Государственном художественном институте ЭССР способствуют тому, что эстонские художники стали ведущими мастерами Европы, определяющими направление развития и стилистику произведений из кожи. В экспозиции были представлены работы трех разных поколений художников, начиная с начала 1950-х годов. Это позволило проследить эволюцию данного вида

ПОЗДРАВЛЯЕМ

В пятый раз Министерство культуры СССР проводит конкурс на наиболее значительное произведение изобразительного искусства, воплощающее героико-патристическую тему, присуждая ее авторам медали имени Е. В. Вучетича.

В этот раз золотой медаль был удостоен интернациональный авторский коллектив в составе — скульпторы Ц. А. Мгалана и А. Бурганова и архитекторы Л. Мисошника и Д. Чойжилжава за создание монумента в честь победы советских и монгольских войск на Халхин-Голе, воздвигнутого к 45-летию этой битвы.

Обелиск увенчан пятиконечной звездой. У его основания выполнена скульптурная группа во советского и монгольского народов.

Серебряной медалью удостоен ленинградский живописец Б. Малуев за серию из 28 картин, посвященных Великой Отечественной войне. Над этой серией художник трудился более четверти века.

НОВЫЕ КНИГИ

Уважаемые читатели!

Издательство «Советский художник» выпустило в 1986 году альбом «Скульптор Дмитрий Рябичев» (автор Н. В. Воронцов). Альбом отпечатан в типографии Фридрих Эрфурт (ГДР). Сегодня мы рекомендуем его вам.

Это издание, выполненное на самом высоком полиграфическом уровне, богато иллюстрировано. Настоящую оформительскую находчивость в работе над ним проявил художник С. Лифатов.

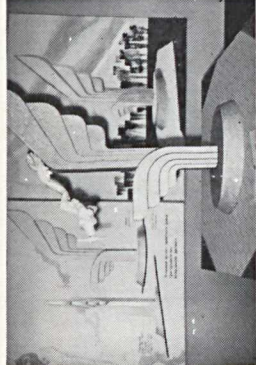
Уже нестандартно решенная обложка образно формирует основную тему альбома: скульптура и окружающая среда. Весь зрительный ряд иллюстрирует разнообразные возможности решения этой проблемы. Рассматривая произведения скульптора в цвет-

Особенность его манеры — стремление к максимальному использованию традиций одного тона, нюансов цвета.

Более двадцати лет преподает П. А. Кузьменко в Азербайджанском государственном институте искусств им. М. А. Алиева текстиль и промышленную графику.

М. Литвин

Конкурс в Одессе



В Одессе завершился конкурс на лучший проект памятника героям-десантникам в поселке Южный недалеко от Одессы. Большинство представленных проектов в основном отражали требования, указанные в программе и условиях конкурса. Авторы учитывали и исторические местные, и современные данные о ходе боев в этом районе. Наиболее интересным оказался проект под девизом «Соколы». При обобщенной и даже экспрессивной идее, воспроизводящей стилизованные птичий крылья, композицию дополнило реалистическое изображение парашюта в воздухе парашютиста. Без подобного добавления монумент казался бы несколько схематичным.

Другой проект, отмеченный на конкурсе, — под девизом «Холм славы». Основной частью сооружения должен был стать обелиск, видимый с большого расстояния. Он имет форму пишки. Композиция дополняется пятиконечной звездой, как бы стремительно вырывающейся из земли. На ней должна расположиться надпись, повествующая о подвиге героев-десантников. Для большей выразительности монумент дополнен группой в горельефе с элементами релье-

обращаться к самому широкому, многомиллионному зрителю.

За проект экспозиции раздела «Оптика» на Всемирной выставке в Брюсселе (1958 г.) молодой художник был удостоен высшей награды, премии Гран-При. В конце 1950-х—1960-х годах Омининым созданы проекты оформления советских павильонов в Нью-Йорке, Праге, Париже, Лондоне и других зарубежных городах, проекты различного строительства в нашей стране.

Наряду с этим Оминин работает на ВДНХ и в 1970-х годах создает ряд музейных экспозиций в Ленинграде и области. О гражданском и военном мужестве своего народа, обо всем, что вечно живо в памяти — рассказал Оминин в экспозициях Центрального Военно-Морского музея и музея «Дорога жизни». Понимание задач искусства соединилось в этих музеях со званием новой эмоциональной подачи материала.

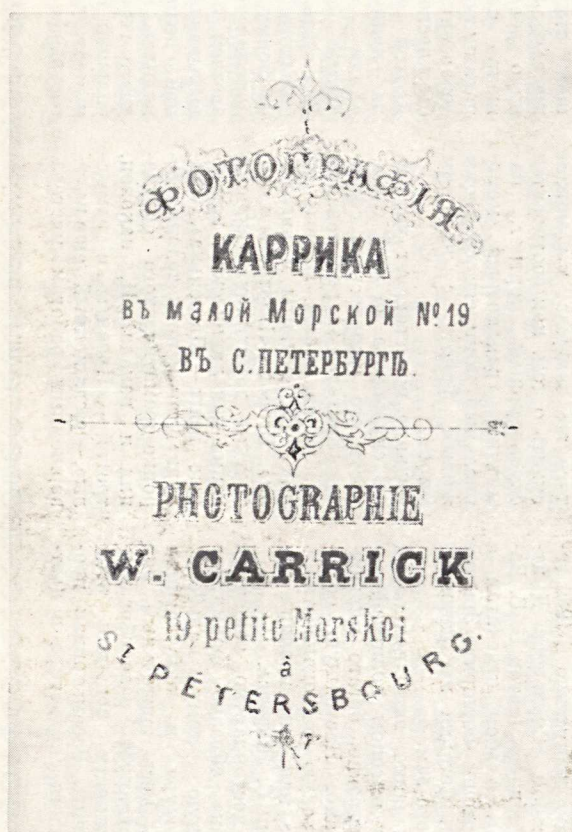
Желание создать достойную современников предметную среду привело Оминина к проектированию плакатов, творческой уюта и других произведений промышленной графики, среди которых были произведения, безкоризненные по вкусу и мастерству.

Вся деятельность Оминина как художника была пронизана большим гражданским пафосом. И это проявилось не только в творчестве, но и в общественной работе.

В течение восемнадцати лет (с 1968 года) он был бессменным председателем секции ДПИ ЛОСХ, являлся членом правления СХ РСФСР. Многократно избирал его, художники отдавали дань его замечательным организаторским способностям, принципиальности, уму и человеческим качествам.

Путь, пройденный Омининим, всегда отличал целеустремленность, последовательность в решении поставленных задач и большая творческая активность. *Группа товарищей*

«Русские типы» Уильяма Каррика



«History of photography» — международный ежеквартальный журнал в США в № 3 за 1978 год опубликовал статью лондонского преподавателя рисунка и прикладного искусства, многолетнего корреспондента «ДИ СССР» Фелисити Эшби об известном петербургском фотографe Уильяме (Вильяме) Каррике. У. Каррик — ее родственник, родившийся в 1827 году в Эдинбурге, всю жизнь прожил в Петербурге. Его отец занимался в Кронштадте лесоторговлей. Сам Уильям окончил Петербургскую Академию художеств по классу архитектуры у проф. Брюллова, брата К. Брюллова*.

Изучая семейные архивы, Ф. Эшби увидела на фотографиях адрес: С.-Петербург, Малая Морская, 19. Розыски привели ее в Ленинград, в том числе и в Гос. Русский музей, где хранятся собранные в альбомы работы Каррика. Так возникла у нее мысль написать об одном из родоначальников русского фотоискусства — фотографe-художнике У. Каррике, отмеченном и Большой Советской Энциклопедией, и в статьях в журналах: советском — «Советское фото» и американском «History of photography» (История фотографии).

Когда Каррик, критически оценив свой талант художника, решил заняться фотографией, он взял себе в помощники шотландского техника Макгрегори и нескольких русских молодых людей. Новое дело становилось трудно: были ограничены средства, снимали на примитивных аппаратах и проявляли только в солнечные дни, которых так мало в Петербурге; надо было обучать помощников и думать о конкурентах на Невском. Помимо съемок в ателье на Малой Морской Каррик начал делать репродукции живописи в Академии и продавать их, тем самым распространяя образцы хорошего вкуса. Так, например, он сделал много отличных репродукций с картин художника Н. Ге. Но заслуга Каррика не только в репродукционной съемке. Самая ценная его работа как фотографа-художника, первого в Петербурге, наряду с такими мастерами, как Н. Петров, А. Денер, В. Улитин и др., — это уникальная коллекция снимков «русских типов», своеобразная портретная и документальная летопись эпохи. И главное место здесь заняли «бедные люди», ремесленники и жители городских окраин, бывшие крестьяне, хлынувшие в города после реформы 1861 года.

На этих снимках, которые сегодня представляют историческую ценность и для искусствоведов, и для художников, для писателей, кинематографистов, этнографов и работников музеев, перед нами словно оживают типы людей, достаточно ярко описанных в русской литературе. На дагерротипах Каррика мы видим корабейников-офеней, ходивших по петербургским (да и не только петербургским) дворам, продавцов перчаток, сапог, лаптей, веников, ложек, резных изделий, мальчиков-разносчиков лубочных картинок, продавцов пряников, горячих пирожков, творага, масла, воды, лимонада, молочниц,

трубочистов, почтальонов, кухарок, лакеев, купцов-гостинодворцев, солдат, офицеров и высших чинов в форме различных русских полков того времени, князей, графов и графинь, горничных, священников, монахинь, балалаечников, извозчиков, «старцев» и т. п. Эти давно исчезнувшие типы дореволюционной России Каррик дополнил съемкой сцен городской жизни: чаепития в трактирах, перевозки имущества, привоза дров или доставки льда для хранения продуктов.

И этой работы У. Каррика было бы достаточно, чтобы о нем упомянула БСЭ и он нашел свое место в маленьком музее истории фотографии в Москве, созданном энтузиастами на общественных началах (столице давно уже нужен музей истории фотографии). Но серией городских типов не исчерпывается работа фотографа-художника. Он оставил нам и фотолетопись русского села — портреты крестьян, пейзажи, изображения сельской архитектуры, трудовых процессов: пахоты, сева, жатвы, рубки леса. На его снимках запечатлены ярмарочные гулянья, базары, сельские сходки.

Снимки Каррика не были просто утилитарным воспроизведением окружающего мира. Их отличает продуманность композиционного решения, выбор характерных типажей, высокое качество исполнения. Для съемки нескольких сотен «сельских» кадров Каррик вместе со своими помощниками — Макгрегори (ум. в 1872 г.) и русским Ганей три раза ездил в Симбирскую губернию. Его фото «русских типов» участвовали на Международной выставке фотографии в Лондоне (в 70-х годах прошлого века, по ошибке они были анонимны).

В 1878 году Уильям Каррик умер от простуды. Так рано оборвалась жизнь замечательного мастера русской фотографии, внесшего достойный вклад в русскую культуру. Коллекция его фотографий хранится в Государственном Русском музее.

Артур Шкаровский-Раффе

* Сын В. Каррика — Вильям Вильямович (Валерий Васильевич) Каррик родился в 1869 г. В начале XX века был известным художником-карикатуристом; в революцию 1905 г. сотрудничал в сатирических журналах «Жупел» и «Леший». Был знаком с М. Горьким, И. Репиным, Л. Андреевым и др. деятелями литературы и искусства своего времени. О Каррике-сыне см.: Литературное наследство, т. 72. Горький и Леонид Андреев (неизданная переписка). Наука, 1965, с. 261 (комментарий-справка В. Н. Чувакова). Как пишет Ф. Эшби в своей статье о семье Каррик «With Love from St. Petersburg» (журн. Blackwood's Magazine «Maga», March 1971 Eginburg — London), В. Каррик в 1920 г. выехал в Норвегию, где умер в годы второй мировой войны.



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

На 1-й стр. обложки:
Мухитдин Рахимов среди
своих произведений

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

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

Сдано в набор 8.09.86
Подписано в печать 9.10.86
А13819
Формат 70×90¹/₂
Бумага мелованная
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,61
Тираж 33 000. Заказ 3712
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.

Вильям Мейланд
Виктор Мартынов
Александр Якимович
Никита Махов
Евгений Сахута
Юрий Кононенко
Гузель Сулейманова

Наталья Кислова

Ольга Кабанова

Акбар Хакимов

Ольга Негневицкая,
Елена Кантор

Артур Шкаровский-Раффе

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 11 (348). 1986
Основан в 1957 году

В номере:

1 Панорама молодых

15 новых имен

12 Мнения, суждения, споры

Скульптура 80-х

Муки свободного выбора

О «новой образности» и о том, куда идут наши
скульпторы

О «нескульптурной скульптуре» и единстве
искусств

21 Народное искусство

Материал — керамика

Теремок из керамики

Проблемы ивенецкой фляндровки

Чайная церемония художника Шаповалова

По мотивам болгарской керамики

28 Круглый стол «ДИ СССР»

О правах и бесправии художников театра

35 Художник в буржуазном мире

Зарубежное искусствознание и охрана культур-
ного наследия. Поиски новой профессиональной
этики

38 Ракурс

Лирическая керамика Нины Колесовой
Искусство деталей Нинель Рындич

41 В объективе

Искусство икэбаны

42 Мастер и время

Аксакал узбекской керамики

43 Рецензии

44 Секреты мастеров

На чем строился цветовой эффект старинных
шпалер

46—47 Газета «ДИ»

48 Страница коллекционера

«Русские типы» Уильяма Каррика