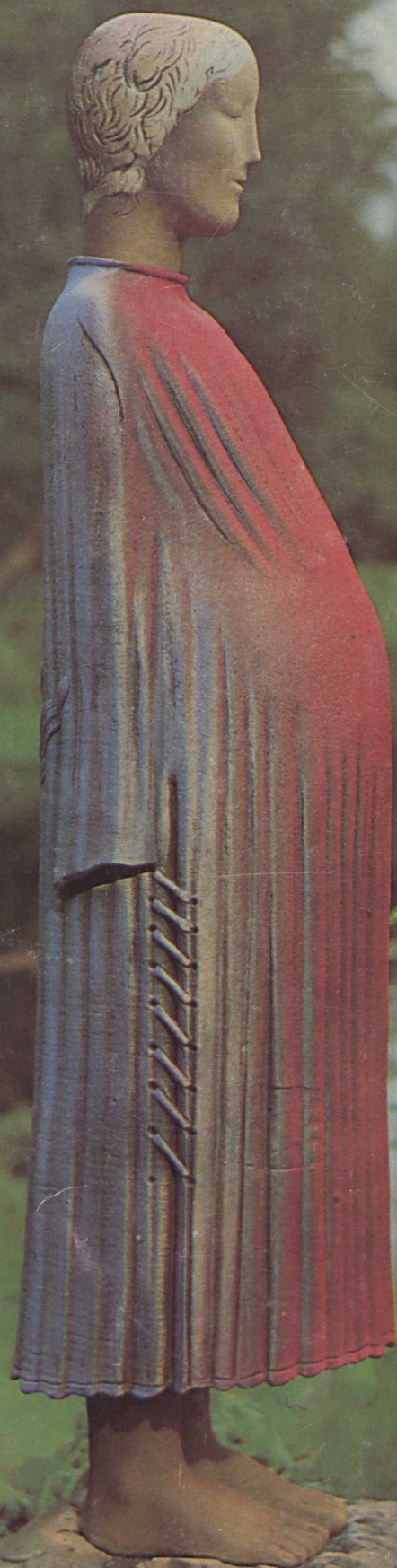


12³⁴⁹

1986

Декоративное Искусство СССР





ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Актуальная публицистика

Судьба мира — судьба искусства

Вадим Полевой

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

Каково значение искусства в современном мире, каковы судьбы художественного творчества как вида духовной деятельности, созданной человечеством ради его блага и призванной служить людям? К этим вопросам в конечном счете приводят размышления об искусстве наших дней. Судить о них непросто. Искусство в целом или, скажем иначе — мировое искусство, мировая художественная культура — явление неоднородное и остропротиворечивое. Современное искусство стран и народов мира не знает всеобщих, универсальных стилей. Оно развивается многорусловым порядком. Мировое искусство как явление образуется путем взаимодействия художественных культур, различных по своей социально-исторической типологии, существующих каждая на своей социальной и национальной основе. Такова диалектика нынешнего этапа всемирной истории искусства, в силу которой происходят сближения и столкновения идейно-художественных движений.

Означает ли все это, что не существует всеобщих проблем современного мирового искусства, в разрешении которых участвуют все художественные силы наших дней? Думается, что такие проблемы существуют и за решение их несут историко-художественную ответственность все движения современного искусства. Только эти проблемы, как бы — наглядно или скрыто — они ни выражались в соревновании и противоборстве художественных тенденций, возникают на более глубоком уровне, чем уровень движения стилей. Борьба художественных идей, развернувшаяся на мировой арене, существенна и важна не только сама по себе. За этой борьбой стоят социально-исторические позиции и интересы, в зависимости от которых искусство дает разные ответы на коренные вопросы о природе и границах художественного творчества, его общественном значении и гуманистической ценности, о соотношении искусства и научно-технического прогресса. В соответствии со своими социально-политическими, идеологическими позициями искусство обращается к общечеловеческим проблемам, возникающим во всей своей тревожной многозначительности в эпоху, когда встает вопрос — будет или нет вообще существовать человечество на планете Земля.

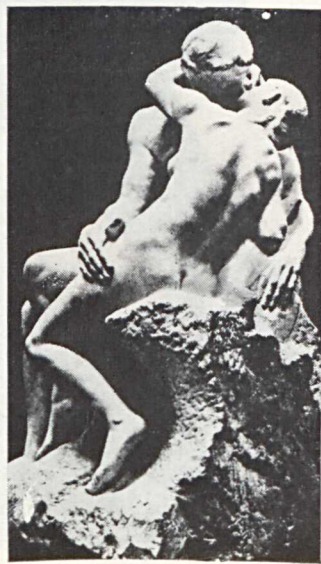
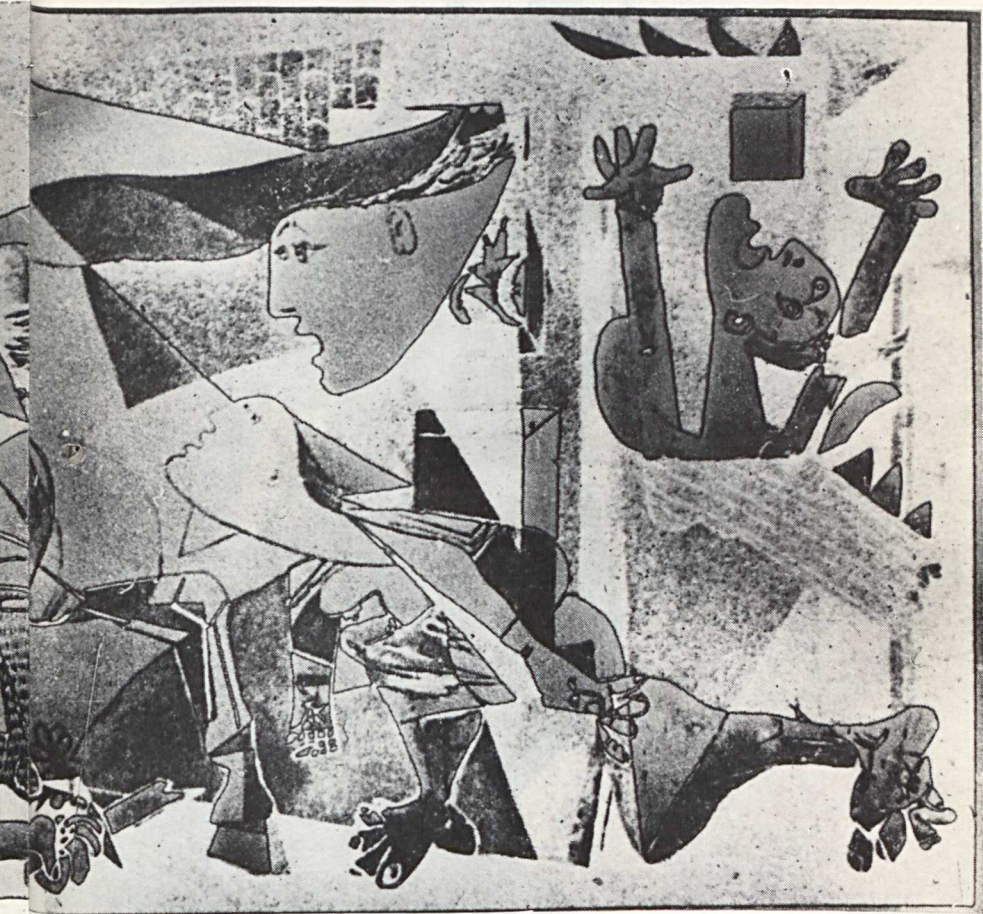
Взглянем на это с точки зрения актуальных социально-политических положений, гласящих: «В сочетании соревнования, исторического противоборства двух систем и нарастающей тенденции к взаимозависимости государств мирового сообщества — реальная диалектика современного мирового развития. Через борьбу противоположностей складывается противоречивый, но взаимозависимый, во многом целостный мир» *. В свете этих положений перед нами вырисовывается реальная диалектика взаимозависимости и противоборства художественных культур двух социально-политических систем, через которые складывается противоречивое, но во многом целостное явление — мировое искусство. В своем целом оно стоит перед проблемой своей судьбы как вида человеческой деятельности, и в решении этой проблемы художест-

венная культура социализма заявляет свои права на определение исторических судеб мирового искусства.

Наблюдения над мировым искусством послевоенных лет раскрывают поразительную картину конфликтов, переживаемых им внутри себя и во взаимоотношениях с внешним миром. В самой сердцевине этих конфликтов вырисовывается тревожный вопрос о существовании искусства вообще, о тех принципах и средствах, которые способны сохранить и упрочить искусство как форму сознания и гуманистической деятельности, сообщить ему новые силы, развить его прогрессивное движение на благо человечества. Эта картина, драматизм которой трудно преуменьшить, может быть рассмотрена в нескольких планах. Остановимся на некоторых.

На первом плане в этом случае окажется вопрос о природе и границах искусства, то есть об искусстве и неискусстве. Художественное творчество — или деятельность художников (назовем ее так, поскольку было бы опрометчивым считать всю эту деятельность художественным творчеством) широко и решительно вторгается в духовную и материальную сферы жизни, в искусственно созданную человеком среду обитания и в мир природы. Она охватывает и все то, что по родовой своей принадлежности является произведением искусства, и обширнейший круг предметов и изделий, которые изначально не были таковыми, но приобретают эстетическое качество благодаря приложению к ним труда художника. Эта экспансия вносит эстетическое начало в общественную жизнь, в сферы бытия, расположенные за пределами мира искусства, облагораживает и одухотворяет их. Но она сопровождается также и дикими разрастаниями деятельности, вообще выходящей за границы эстетического, стирающей рубеж между искусством и неискусством, творчеством и разрушительным антиискусством. За художественные явления начинает признаваться любая «интервенция», предпринятая художником, любой след руки художника, либо просто поза, принятая им в выставочном зале или на улице, либо иные акции, в том числе разрушительные. Право же, подчас только факт экспонирования некоего изделия на художественной выставке (будь то такие авторитетные международные выставки, как «Документа» в Касселе, биеннале в Венеции или Сан-Паулу, или более мелкие выставки в Западной Европе и Америке) может служить свидетельством того, что это изделие надлежит числить по разделу искусства. Словом, проблема искусства и неискусства доходит до крайних точек, возбуждая вопрос о выживаемости художественного творчества. К этой грани привела искусство сумасшедшая гонка модернизма, предпринятая по внехудожественным правилам самодовлеющего обновления, свойственного скорее изменениям моды. Она распылила, дезинтегрировала само вещество искусства. Не будем выдавать пожелания за предвидения — будущее может преподнести нам немало сюрпризов, но отметим всю серьезность и значительность реакции на движение искусства к самораспаду. Это явление





зарегистрировано западной критикой как «кризис авангардизма», а крупные международные художественные выставки рубежа 70-х — 80-х годов наглядно засвидетельствовали его симптомы. В опустошенном было пространстве художественной жизни Запада вновь стали проступать контуры искусства, желающего, так сказать, вернуться к самому себе и в связи с этим испытывающего потребность обратиться к реальности, к изобразительной традиции. В этой ситуации со всей своей весомостью утверждается коренной тип художественного развития, следующего за жизнью, исходящего из основополагающих реалистических истоков творчества, обогащающего и двигающего вперед исторический опыт художественной культуры. В таком русле идет в XX веке развитие социалистического искусства. Ему свойствен свой темп историко-художественного движения, опирающегося на устойчивые, подтвержденные традицией принципы художественного творчества. По сравнению с бешеной динамикой формального самообновления это движение может выглядеть относительно замедленным, но именно оно дает несомненную базу для дальнейшего прогресса художественной культуры и выходит вперед, когда встает вопрос о том, что искусство должно быть прежде всего самим собой. То есть искусством по своей сути и смыслу, по форме и предназначению.

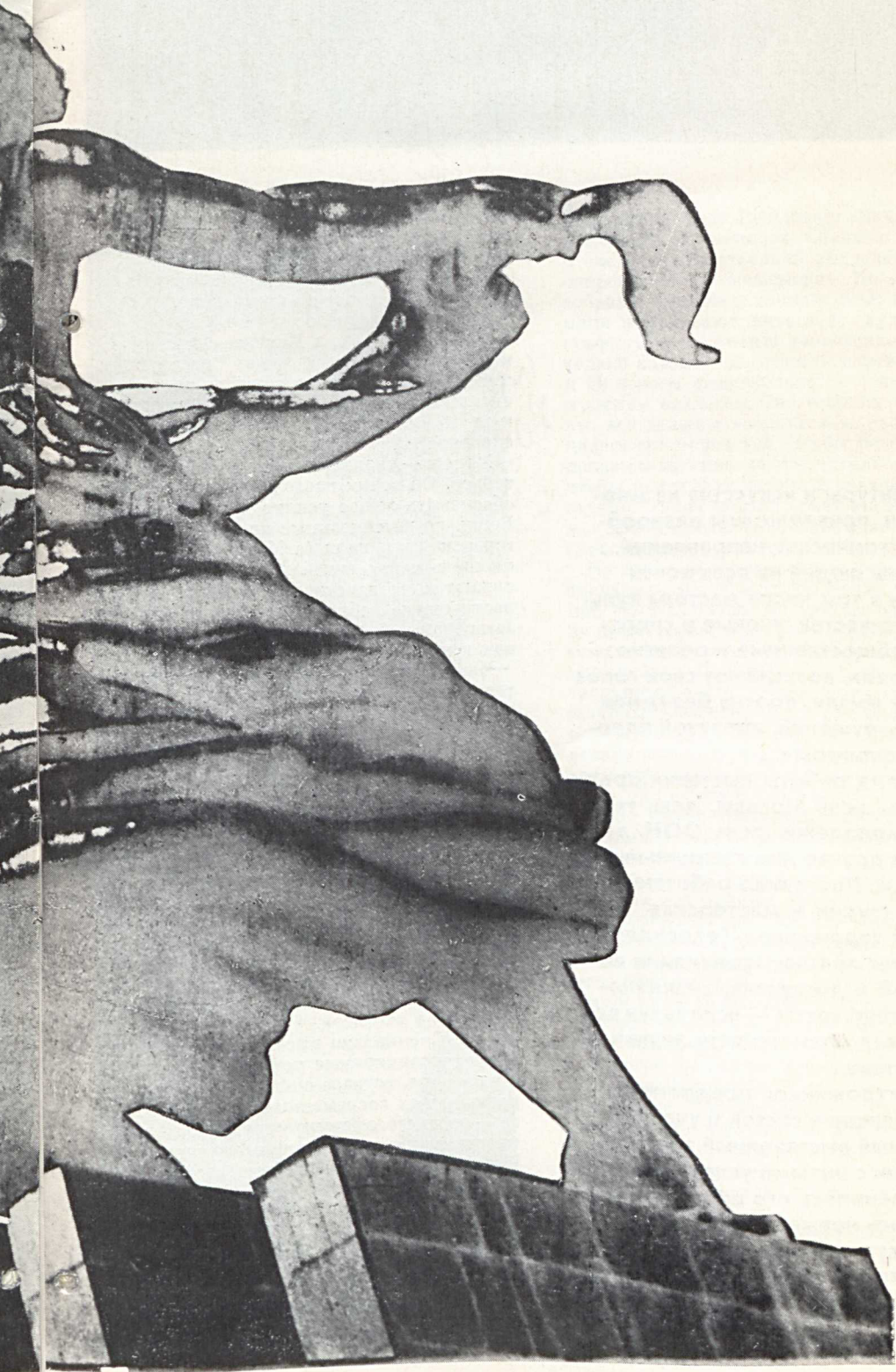
Еще один план раскрывает встреча искусства с научно-техническим прогрессом второй половины XX века. Собственно говоря, встреча — это слишком слабое слово. Научно-техническая деятельность в своем неотвратимом движении выступает как грандиозная созидательная и преобразующая сила, способная перенять у художественного творчества инициативу в развитии идей, фантазии, формотворчества, в возбуждении эмоциональных впечатлений и таящая в себе угрозу поглощения художественного творчества, вытеснения его из сферы человеческого существования. Хорошо известно, насколько в капиталистическом мире прогресс науки и техники опережает социальный и нравственный прогресс. Как бы ни было подготовлено к тому искусство XX века, подобная встреча вызвала в нем глубокий стресс. С одной стороны, этот стресс породил капитуляцию искусства перед индустриально-техническими твердынями. Оно теряет понимание собственного смысла, ощущение отличия произведения искусства и архитектуры от технической продукции и легко приходит к выводу о непригодности художественного творчества для познания мира, о своей беспомощности и ненужности вообще или же встает на консервативные позиции, противопоставляя научно-техническому прогрессу стихию темных чувств, ретроспективные мечтания. В лучшем случае, искусству отводится здесь роль компенсатора, смягчающего бесчеловечность технизированного мира. С другой же стороны, развивается самоосознание искусства как гуманистической деятельности, связанной с научно-техническим прогрессом, но утверждающей в диалоге с ним свое человеческое, общественное предназначение. На этих

путях художественное творчество в целом, включая сюда изобразительное, декоративное искусство, архитектуру и дизайн, определяет свою ответственность за духовный мир общества, осознает и воплощает ответственность человечества перед лицом природы. В идеях искусства и в его практической деятельности преломляются радость безграничных творческих возможностей современного человечества, счастье свершений во благо людей и раздумья о том, что они совершают вокруг себя, преобразуя посредством научно-технического прогресса на пользу или во вред всю экологическую среду. И наконец, тревожные мысли о том, что человек может натворить на нашей планете, ввергнув ее в атомную катастрофу.

Речь, стало быть, идет не просто и не вообще о научно-техническом прогрессе, а прежде всего о его главном событии — об открытии атомной энергии и о том, при каких обстоятельствах она способна принести людям благо или всеобщую гибель. Здесь сталкиваются друг с другом исторический оптимизм и мысли о фатальной обреченности человеческого рода, утверждаются права и возможности противоборствующих социально-политических систем решать общечеловеческие проблемы; здесь заявляет о себе осознание всеобщей ответственности за мир на Земле, за сохранение жизни на нашей планете. И если мы задумаемся о состоянии и судьбах мировой художественной культуры в целом, то судить о них нам неминуемо предстоит на основе и в контексте всех этих главных проблем существования человечества. В них в конечном счете уходят истоки коллизий, переживаемых сейчас мировым искусством, тех столкновений утверждающих и разрушительных сил художественной культуры, в которых решается вопрос об искусстве и не искусстве, о том — быть или не быть искусству на свете. Здесь раскрывается перед нами еще один, самый глубинный план проблем искусства наших дней.

История искусства XX века показывает — как глубоко отразило художественное творчество потрясения этой эпохи. Дело здесь не исчерпывается только изображением событий, произошедших в жизни. Суть дела заключается в отражении жизни, которое дает искусство в целом не только в сумме своих произведений, но своим общим состоянием, в том числе прогрессом и кризисом художественного творчества. Искусство отражает жизнь также своим самосознанием и общественным поведением, характером и составом идей, форм, методологических принципов, художественных движений и их борьбой и т. д. Позволительно считать, что в этом объеме искусство отражает жизнь полнее и точнее, чем это может показаться. Далее, художественная действительность, создаваемая в произведениях искусства, обладает относительной самостоятельностью существования. В жизни художественных образов, преломляющих мысли и чувства людей, их надежды и тревоги, может быть пережито то, что еще не состоялось или вообще не состоится в действительности, угаданы и воплощены в их пластической наглядности





возможные результаты процессов, еще только развивающихся в реальности.

Как же оценить в этом случае невиданные катаклизмы, которые разразились в мировом искусстве нашего времени? Как осмыслить тот выбор между жизнью и смертью художественного творчества, перед которым встало искусство в эти годы?

Вероятно, мы наиболее приблизимся к сути дела, если представим себе проблему существования, выживания искусства как своего рода эстетическую модель проблемы существования, выживания человечества. То есть как эстетическую модель, в созидательных и разрушительных формах которой переживаются и предстают перед нашими глазами возможности процветания человечества и гибельного конца его истории. И если мы принимаем эту версию моделирующего отражения, то не вправе ли мы истолковать утверждение ценности и значения искусства как эстетическую форму оптимистического жизненного утверждения, гуманистической защиты человека, природы и вообще жизни на планете Земля?

И, наконец, не следует ли видеть в этих явлениях не только вольное или невольное отражение искусством конфликтов действительности, но также и своего рода духовно-эстетический способ соучастия в них, который накладывает на искусство нравственную ответственность за те людские убеждения и взгляды, настроения и намерения, которые определяют практическое разрешение этих конфликтов в жизни? Конечно, само по себе искусство не в состоянии изменить ход истории. Но в сложные, драматические ее моменты художественное творчество, проникнутое социальным гуманизмом, старается служить человеку, помогать ему, деля с ним страдания и надежды, укрепляя его силы, придавая стойкость, вдохновляя на борьбу. Искусство же, растерявшее эти этические принципы, сеет страх и безнадежность или же вовсе отворачивается от людей. Словом, как бы осматриваясь мы ни оценивали сложную и неоднозначную специфику того или иного явления искусства, в конечном счете перед нами встает вопрос: служит ли это искусство целям жизни, мира и гуманности или мракобесию и гибели, знаменует ли оно прогресс культуры или свидетельствует о ее кризисе?

В таком виде автор позволил себе представить некоторые кардинальные вопросы искусства второй половины XX века. Именно вопросы. Время покажет, насколько эти суждения справедливы по существу или убедительны как метафора. Но уже сейчас нельзя не замечать тех глубоких жизненных проблем, которые просвечивают через конфликт искусства и неискусства, не видеть, что за борьбой идейно-художественных движений, предъявляющих каждое свои права на будущее, вырисовывается нечто гораздо более крупное — судьба искусства в целом. Его судьба как ценности, которая создана человечеством и может погибнуть вместе с ним, и как силы, способной и призванной гуманизировать жизнь и облагораживать весь человеческий род.

«Мастера культуры за мир»

Художественная выставка с международным участием
Москва, Центральный выставочный зал
26 сентября — 10 ноября 1986 года



ДИ СССР предлагает репортаж о новой и не совсем обычной художественной выставке, подготовленной в рамках мероприятий Международного года мира, объявленного ООН. Ее организаторы — Министерство культуры СССР, Академия художеств СССР, Союз художников СССР при участии Союза писателей СССР, Союза композиторов СССР, Союза журналистов СССР, Союза архитекторов СССР, Союза кинематографистов СССР, Всероссийского театрального общества и Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ).

Решение о проведении выставки было принято на Объединенном пленуме творческих союзов по инициативе Союза художников. Это не просто выставка-показ, но выставка-действие, выставка-акция в защиту мира, на которой выступят многие прогрессивные мастера искусств планеты.

В день открытия выставки на Октябрьской площади встречали факел «Эстафеты мира», зажженный у здания ООН в Нью-Йорке. Обращаясь к участникам торжественной церемонии, М. С. Горбачев писал: «Участниками выставки стали дея-

тели культуры и искусства из многих стран, приверженцы разнообразных творческих направлений... Миллионы людей на всех континентах, и в том числе мастера культуры и искусства, ученые и спортсмены, общественные и религиозные деятели, возвышают свой голос в защиту жизни, против безумной гонки вооружений, чреватой ядерным конфликтом».

На время работы выставки предусмотрены день Москвы, день творческой молодежи, день ООН, день музеев и другие дни специальных программ. Постоянно работают детские студии и мастерская молодых художников. Телевидение организует прямые трансляции выступлений и дискуссий, международные телемосты — используя все имеющиеся возможности активизации действия.

Союз художников предоставил в распоряжение гостей и участников главный выставочный зал. В соответствии с новыми условиями работы изменилось его оформление, проявились новые приемы демонстрации художественных произведений. Этому посвящен наш сегодняшний рассказ.

Начнем с извинения: статья эта готовилась почти так же спешно, как монтировалась выставка. Быстро устанавливались опоры сюжета, избирались центральные темы рассказа — оформление, прикладное искусство, архитектура, дизайн — белилами замазывались щели между фразами. Три месяца проходит до выхода из печати, и мы торопились, чтобы успеть в последнем номере 1986-го рассказать о главном художественном действии года.

Так было и в Манеже. За день до открытия выставка еще всю строилась. Маляры перетаскивали подмости, по залу ездили автопогрузчики, из пейзажных соломенных скирд выкапывали

стеклянные листы. В запахе краски и всепроникающих цветных брызгах, в суете многих людей, среди которых нелегко было найти измотанных авторов, рождалось удивительное зрелище. И спешка была радостной.

Видели ли вы зал Манежа с мостиков и переходов второго этажа? Сплетения металлических тросов, упругие растяжки, висят светильники, путаница проводов и на 160 метров — уходящая вдаль перспектива огромной галереи.

Манеж — скорее местность, чем интерьер. Он велик настолько, что способен обесценить любое усилие художника. Вещи, не рассчитанные на масштаб городской площади (а Манеж и есть площадь под крышей), бесследно пропадают в его просторах. Во вновь построенные лабиринты плоскостей и загоронок зрители заходят с опаской, как в незнакомый лес.

Мы неоднократно были тому свидетелями. Девизы становились все возвышенней, выставки все необъятней. И уже закрадывалось подозрение: да можно ли здесь вообще сделать пространственно интересную экспозицию? Как легенды воспринимались рассказы о давних удачах — выставке сценографов 1967 года или «Ткани» 1961-го.

Когда говорят: «выставка-событие», — подразумевают оценку готовой работы. Эту выставку заранее планировали как событие. И она действительно стала событием, тщательно подготовленным, но от этого не менее неожиданным. Поневоле приходилось на каждом шагу сравнивать «прежний» и «новый» Манеж. Невиданный набор «хозяев» — все творческие союзы. Специально выстроенные крупные экспозиционные установки, два киноэкрана, эстрада-сцена. Многочисленность самых современных средств показа — от чисто оформительских до видео-программ и электронной режиссуры. И конечно же, то, ради чего все это делалось, — тема.

На многих тематических выставках название уже определяет набор имен. Заранее привлекает одних художников и оставляет равнодушными других. В этот раз была изначально задана универсальная тема. Едва ли не любая искренняя художественная работа в наши

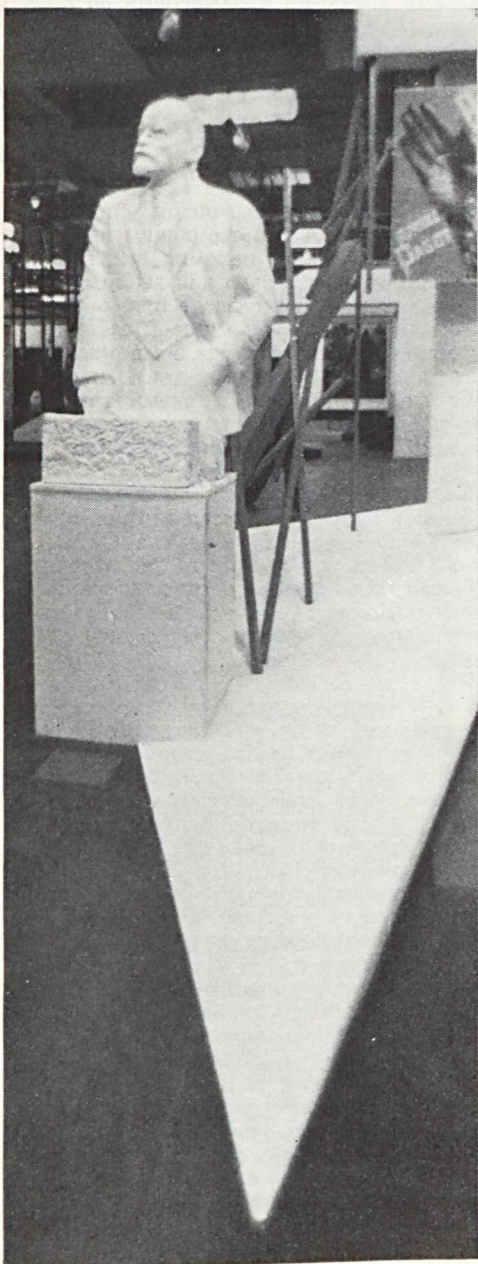
дни проникнута желанием мира — ведь с этим связана наша жизнь, судьба цивилизации, судьба культуры.

Сегодня в Манеже — работы художников из 18 стран. Различные сюжеты, концепции, выставлены произведения мастеров разных поколений, различных традиций и культур. Их перечисление могло бы многое прояснить в нашем впечатлении от экспозиции. Труднее другое: объяснить, почему же при всех реально существующих различиях профессиональных уровней и подходов выставка кажется такой цельной. В множестве приемов, техник и манер не растворяется основная идея.

Послушаем автора проекта, эстонского

скульптора. Многие тут зависят от отбора картин. Сейчас очень интересно и динамично развивается искусство. Художники разных поколений работают в очень разных манерах, которые иногда непросто согласовать. Приходится превращать это в прием. Вот в первом зале скульптура Андреева, а за ней современная композиция на мотивы двадцатых годов. В свободном соседстве «классики» и «авангарда» — формула выставки.

Обязательно надо упомянуть архитекторов Евгения Асса и Андрея Яралова. Они приехали в Таллин еще в августе с предложениями, которые повлияли на общее решение выставки, а на раздел архитектуры особенно. По моему, этот



художника Андо Хесккюла: «Замысел несколько раз менялся. Сначала думали о чисто художественной выставке в сопровождении фотографий. Но когда собрали материал, поняли: если художники показывают живопись, скульптуру, графику, а остальные творческие союзы — только снимки, получается неравномерно и не совсем уважительно по отношению к нашим коллегам. Так пришли к идее, что все должны использовать свои специфические средства. Чтобы режиссеры показывали кино, поэты читали стихи, чтобы выступали певцы и театральные студии. Такой подход сразу же потребовал новой схемы выставки, новой режиссуры пространства и действия.

Начали с экспозиционных установок, «центральных объектов». Белая колоннада при входе. Справа она как бы разрушена до арматурных остовов — это тема войны, тема памяти: там выставлены проекты мемориалов. Колонны переходят в архитектурный раздел. Появляется красный, ажурный дом-структура, как символ восстановления. И наконец, «зона действий» с киноэкраном и большой сценой, где будут проходить дискуссии и праздники, где каждый творческий союз сможет продемонстрировать свое искусство.

Но идея действенного показа дорого нам обошлась. Пока говорили про обычную выставку, хотя бы и на шести тысячах квадратных метров, все казалось относительно простым. Когда же изменилась общая концепция, союзы бросились переделывать свои предложения. Придумали массу интересного, но время наше буквально растаяло. На монтаж осталось едва две недели. От этого выставка в чем-то проиграла.

Многое бы сейчас изменил, если бы мог. Пропорции высот вводного зала, например. Или освещение — жаль, что в Манеже нет автоматики, нет центрального управления светом. Интереснее должна была получиться «зона действий»: там мы не были скованы экспонатами — делай, что хочешь.

Не так было в основных разделах. Иногда художники не принимали активного оформления. Я сам пишу картины и могу их понять. Оформление и в самом деле способно «приглушить» какие-то работы. Но оно же способно и возвы-

раздел на выставке — самый лучший.

На время экспозиции хотелось прежде всего установить прочные и дружеские связи между искусствами, между коллегами по ремеслу. Меня всегда раздражает ограниченность определений «живописец», «оформитель», «дизайнер»... Не лучше ли просто — художник?»

Для Андо Хесккюла это первая работа в Манеже. Однако у него старые счета с манежными выставками. Выпускник дизайнерского факультета Государственного художественного института Эстонии, он известен и как живописец. После выставки «Молодость страны» он говорил — на правах ее участника: «Искусство прошло длинный путь развития, в то время, как формы выставок почти не изменились. Мы как-то забыли, что выставка — не просто показ произведений, но и форма самосознания искусства, обеспечивающая качественную обратную связь художника и зрителя. Пора подумать о программах больших выставок, где ясно и четко были бы представлены разные явления искусства». Теперь он получил возможность на деле показать свое понимание новой формы художественной экспозиции. Созданный им образ большой выставки непривычен.

Вместо останавливающей нас при входе парадной стены-экрана — легкие, приглашающие пропилеи. Если по стенам художник выстроил обычные маленькие залы, то в центре появился свободный проход, пересеченный кружевными перегородками «центральных объектов». Ничем не замкнутой, уходящей вдаль перспектива от входа до выхода открыла нам сложные конструкции, яркие «дизайнерские» цвета: белый, красный, черный, фиолетовый. Манеж уже не казался бесконечным. Нельзя было заблудиться, четкое деление на пять зон превратило его в серию небольших взаимосвязанных (и в то же время самостоятельных) экспозиций, вполне обозримых и легко воспринимаемых.

Вот выставка живописи и графики. После красивой входной колоннады с установленными на низких подиумах телеэкранами ее пространство, пожалуй, разочаровывает. Тут многое похоже на бывшие манежные выставки — разве что чуть свободнее, чем обычно, размещены



картины. На первый взгляд могло показаться, что живописцы просто пожелали быть государством в государстве и манежем в Манеже. Но это оправдано — ведь перед нами живопись, требующая тем более сосредоточенного внимания, что умение смотреть картину сейчас присуще далеко не всем.

Дело и в том, что сама пространственная концепция выставки предельно родственна изобразительному искусству — ее не назовешь ни чисто архитектурной, ни чисто дизайнерской. Нельзя прибегать к действительному показу, не предполагая определенной зоны, контрастной действию, зоны покоя и сосредоточения. Каждое искусство на выставке должно было пользоваться своими средствами, и живопись тоже имела на это право.

Речь с самого начала шла о необычной выставке, в которой не стоило участвовать только ради желания показать свои работы. Ограниченность площади предопределила более строгий отбор. Старались показать лучшее, и тут стало очевидно, что хорошая живопись и в самой активной экспозиции не теряет своих достоинств. И «небольшой манеж», хоть и маленький, но свой, развернутый рядом с архитектурным городом или дизайнерским магазином, остался одним из главных объектов выставки.

Очень удачно показаны скульптуры. В общей картине выставки они играют свою природную роль: поддерживают пространственное решение, отчасти функциональны, расставлены в самых необходимых точках и оттого не могут остаться незамеченными. Их сдержанный масштаб и некоторая пластическая строгость выгодно подчеркивают главное достоинство выставки — человечность. Достоинство вообще решающее для художественной экспозиции, а для этой — тем более.

Впервые появились на выставке места отдыха. Кафе, театрально размещенные внутри разделов, и комнаты при входе с мягкими диванами и гобеленами по стенам. При том, что Манеж всегда словно выполняет план по валу, эти «пустующие» площади производят впечатление невиданной роскоши. Наконец-то подумали о зрителях. Решились бы художники еще вчера оставить ради этого за бортом Манежа полсотни лишних работ? На стенах выставочных гостиных — два или три драгоценных произведения. Что связывает с общим пространством и заодно напоминает: картины создаются не только для выставок.

Точно так же и в разделе прикладного искусства: чувство живой работы художников. Вот гобелены, их немного, но они гармонично подобраны по масштабу и цвету. У нас нет привычного ощущения, что мы непременно обязаны их осматривать. Они — часть интерьера. Поэтому и будут нами восприняты куда более эмоционально. Там, где висят гобелены, вдруг раскрывается вся высота Манежа (замечали мы ее когда-нибудь?) — они уводят наш взгляд вверх, к белым пилястрам, лепнине: шлемам, копьям, факелам — воинским атрибутам, неожиданно связанным с темой выставки.

Под сенью гобеленов — стекло и керамика. В интерьере вещи получают свой естественный масштаб. Такая экспозиция явно выигрывает по сравнению с обычными стекольными прилавками в центре Манежа, когда едва успеваешь бросить взгляд на вазу покрупнее, перебегая от правой стены к левой.

Каждому искусству было в этот раз дано право выступить по-своему. И много выиграли те, кто подчинился единому замыслу. Непривычно зрелищно была показана архитектура. Искусство, почти не поддающееся экспозиции, смогло продемонстрировать главное — образ творчества. Раздел занял место в центре, как «мышеловка» на крокетном поле. Его не миновать, а сам он незримо связан: направо с дизайном, налево с прикладным искусством, обращен к театру и той маленькой площадке, где будет работать архитектурная студия, а сейчас — выставка детского рисунка, большие черные листы на полу и коробки с пастелью для маленьких гостей выставки.

Красный каркас условного «дома» — как символ архитектурного завтра, фотографии на модульных прямоугольниках (белые на белом и красные на белом) — как окна из архитектурной мечты в архитектурную реальность. Их много, честолюбивый автор сможет отыскать свое творение, но фотографии небольшие, не призывающие и не требующие к себе особого внимания. Их все равно посмотрят: модель города с портиком и настоящим уличным кафе (задерживающим потенциального зрителя) напоминает об экстерьерности Манежа и как-то оптимистично говорит об архитектуре новых подходов, новых поколений, новых ценностей и вкусов.

Несомненно украсили архитектурную выставку работы старых мастеров. В «руинах», построенных экспозиционными рамами, висели не подсвеченные слайды современных мемориалов, а delicate акварели тех времен, когда в проектировании памятников не была еще утрачена искренность.

В разделе дизайна лицом к лицу встретились две школы: Сенежская студия и ВНИИТЭ. Бумажный город — и множество полезных в хозяйстве вещей, виданных раньше только в зарубежных каталогах. Устроители выставки, казалось бы, правы. Вот город. А в нем такой вот холодильник, такой вот телефон или крючки для ванной. Но если присмотреться, город и вещи созданы художниками, говорящими на разных языках.

Проект Студии романтичен — дизайнерам не до романтики. Сказочный город берется решать проблемы, «забыв, что он бумажный». Раздел индустриального дизайна подобран с простотой оптовой ярмарки. Сенежская студия со всей ей доступной серьезностью рассуждает об охране природы. Витрина ВНИИТЭ — сама как заповедник, сохраняющий проектный дух начала 60-х годов, которому институт так трогательно верен. Вещи, планшеты, модели...

Архитектура, сегодняшнее положение которой куда как сложно, все же постаралась пообещать нам перспективу, показать талантливые проекты, сделанные как бы и вопреки всем сложностям, уверить в потенциальных возможностях многих архитекторов. Обидно, что на выставке почти не видно творческой стороны дизайна. Неужели работы его художников могут быть показаны только в виде готовых вещей (как бы ни были они важны и полезны, какой бы фурор ни произвели бы скажем, на прилавках ГУМа) — неужели до сих пор мы не можем выразить иного взгляда на них, кроме потребительского?

В «зоне действий» на большом и малых экранах идут фильмы, наполняющие Манеж звуком и движением. Не слишком удачны зеркальные буквы КИНО или обрамление видеоэкранов, но кинопрограммы выполняют свою задачу, собирая зрителей в зоне митингов и дискуссий. Здесь же притаился печальный ярмарочный павильон для голографии. Изобретен новый способ показа, но никто не знает зачем. Что показывать? Потому что вид гжельского чайника, даже и объемный, — не самое интересное на этой выставке.

А что самое интересное? Она сама. Ощущение творчества, незавершенности, сделанности не «до гвоздя». Этой выставке пойдут перемены. Можно даже представить себе постоянную перевеску живописи и графики, смену кадров, как в кино. При самой малой площади это позволило бы показать множество работ. Постоянное движение — вот что нужно этой выставке. Много будет зависеть от того, как ее обживут, насколько удачно будут подготовлены творческие дни, встречи, музыка, киносеансы и прочие события октября.

Но даже в канун открытия, когда можно было ощутить себя лишь посторонним, заглянувшим из праздного любопытства на запах клея, краски, древесной стружки, было главное — ощущение праздника.





Выставка в ЦДХ «Космос на службе мира»

Татьяна Бембель



На стр. 10
Л. Панченко,
И. Симонова
Свершилось. Гобелен.
Московская обл.

На стр. 11
В. Сухорский
Коперник, мечта
о мирной жизни.
Скульптурная композиция. Дерево. Львов
Р. Сайфулин
Декоративная композиция.
«Бортжурнал». Шамот.
Ленинградская обл.

Общий вид одного из залов выставки

На стр. 12
И. Балашов
Композиция
«Невесомость». Металл, сложная техника.
Таллин

К. Партс
Композиция «Полет». Латунь, шлифовка.
Таллин

Н. Урядова
Декоративная композиция «Бездна звезд полна». Москва

У. Кюттнер
Декоративные формы «Дороги в космос». Таллин

В апреле этого года в помещении Центрального выставочного зала в Москве состоялась Всесоюзная художественная выставка «Космос на службе мира», посвященная 25-летию полета Ю. А. Гагарина. Выставка была организована совместно Министерством культуры СССР, Союзом художников СССР и Федерацией космонавтики СССР.

Зародившись в советском искусстве, космическая тематика быстро проникла в живопись, графику, скульптуру, прикладное, сценическое искусство социалистических стран и в настоящее время прочно утвердилась в мировой культуре. Существование самостоятельных школ космического искусства во многих странах, проведение крупных международных выставок обязывает страну, проложившую человечеству дорогу в космос, отметить знаменательнейшую дату показом достижений отечественного искусства в этой области.

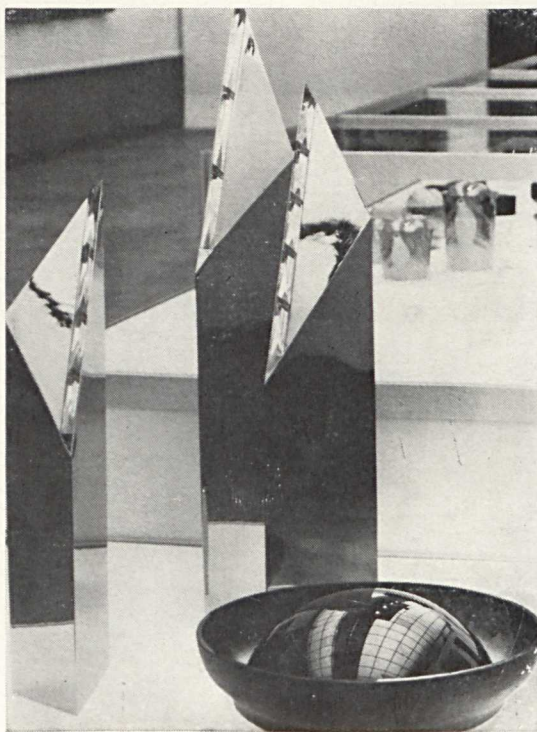
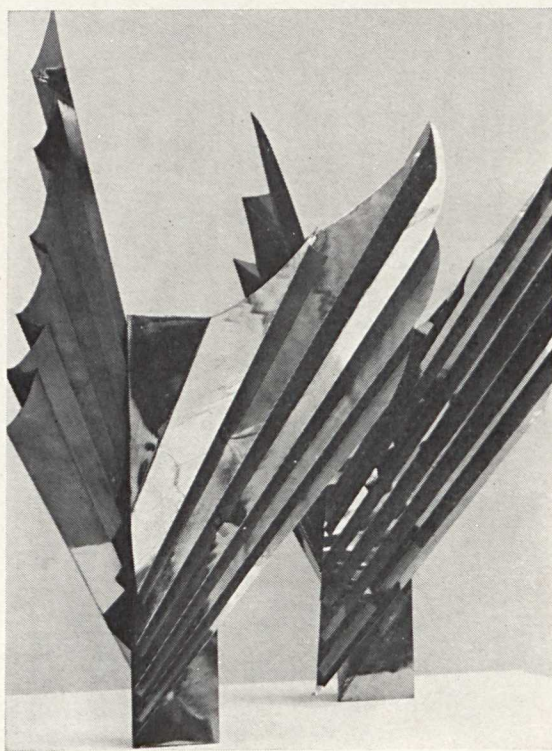
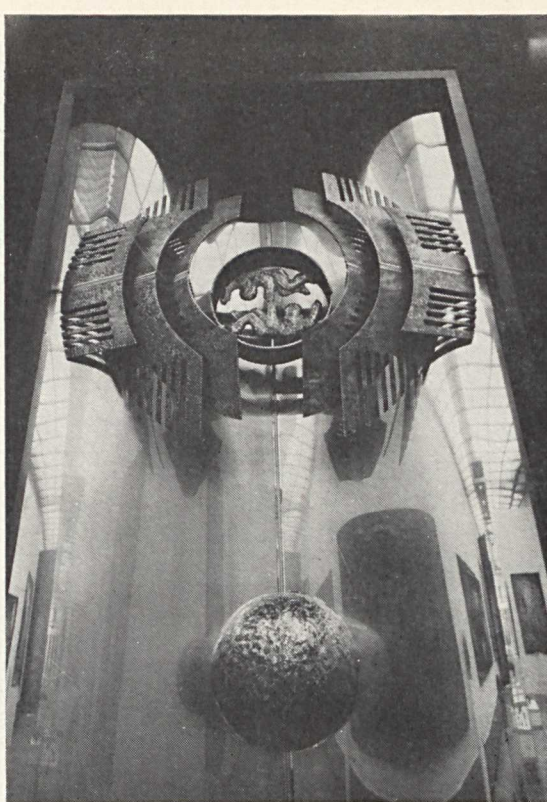
Около 900 произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства составили огромную экспозицию. В самом названии — «Космос на службе мира» — отразилась общая гуманистическая устремленность нашего государства и общества, отношения к проблеме использования космического пространства. Достижения нашей страны в исследовании космоса, влияние этой деятельности на научно-технический прогресс, экономическую, социальную, духовную жизнь страны показаны в самых разнообразных аспектах.

Исторически сложилось так, что научная фантастика более тесно, чем какой-либо иной вид искусства, оказалась связана с развитием космических идей в науке, часто опережая ее, предвосхищая открытия, соблазняя безумными по смелости и размаху проек-



тами и задачами. Начало нового периода в истории советской фантастики совпало с важнейшим событием космической эры — запуском в СССР в 1957 году первого искусственного спутника. В том же году появилась «Туманность Андромеды» — социально-философский роман И. Ефремова о претворении в жизнь коммунистических идеалов человечеством объединенной Земли. От великолепной панорамы счастливого будущего в романах И. Ефремова до решения жгучих проблем современности через космическую метафору (Ч. Айтматов) — таков диапазон освоения космической темы в литературе. По существу, литература приняла на себя сейчас ту роль, которая периодически, в разные моменты истории принадлежала изобразительному искусству: быть острием и нервом духовной жизни общества. Тем интереснее было увидеть развернутую панораму решения космической темы в современной советской живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Как ни парадоксально, но за рубежом еще очень мало известно «космическое искусство» страны, с чьих просторов человек впервые поднялся над планетой. Президент Международной Академии астронавтики Чарльз Драйпер, ознакомившись с творчеством советских художников, так выразил свое впечатление: «Я потрясен увиденным. Я совершенно не был подготовлен к тому, что в Советском Союзе художники работают в этой области». Выставка «Космос на службе мира» была построена по традиционному принципу разделения на виды и жанры изобразительного и декоративно-прикладного искусства, но их совокупность внесла нечто качественно новое в понимание космической темы в искусстве и осмысление космо-

са как художественной проблемы. Дифференцируя все же экспозиционный материал, несомненно обращаясь к декоративно-прикладному искусству и графике как к находящимся в наибольшей степени соответствия с современным уровнем проникновения в специфику космической тематики. Декоративно-прикладное искусство и дизайн находятся в более выгодном в этом смысле положении, чем другие виды. Связь с народным искусством, космогоничным по сути, оперирование формами, внутренне несущими космогоническую информацию, позволили декоративно-прикладному искусству органично и без внутренних противоречий посвятить себя разработке космической темы. Своеобразной визитной карточкой выставки, ее композиционным ядром явилось центральное панно, выполненное в соавторстве О. Савостюком, В. Рожневым, В. Владыкиным: «Космос на службе народного хозяйства». Создание панно явилось продолжением совместной работы художников: год назад ими была создана работа «Космос для мира. Мир — Земле!», также представленная в экспозиции. Крупный размер работ, высочайшее техническое мастерство не подменяют, как это часто бывает, внутреннюю значимость образов, а дополняют их. Монументализация образов — одна из общих тенденций развития космического искусства в настоящее время. Новый героизм, героизм познания наполняет содержанием эти образы: не ужасы войны, не борьба за блага земные толкают человека на героический поступок, а чистый огонь жажды освобождения из вечного плена Земли. Пафос преодоления и пафос освобождения — черты новых идеалов. Судя по выставке, космическое искусство сосредоточилось сейчас на разработке идеально-прекрасных образов покорителей космоса, как реально существующих, так и символических, воображаемых. Есть и теплая сторона этой тенденции: в ряде работ наблюдается известная схематизация образного мышления. Сформировались штампы псевдозначительных образов. Комплиментарность, сведение роли художника исключительно к воспеванию есть легкий путь в искусстве и ведет к его опустошению, схематизации. Это касается образной стороны. Что же до формальной, то давно уже научная фантастика, этот поток непрроверженных гипотез, теоретически экспериментирует с трансформациями пространства и времени, а ведь это тоже формообразующие элементы изобразительного искусства. Казалось бы, именно художники должны обостренно реагировать на открытие, в буквальном смысле, новых пространственных и временных миров, первыми проникать туда, может быть, даже и жертвуя привычным, удобным, уютным земным мироощущением или даже той отнесенностью, которую мы называем рассудком. Первопроходец должен быть художник, отважным и не менее героическим, чем космонавт или ученый-атомщик, а



оп в лучшем случае идет в ногу с наукой и литературной фантазией, а чаще плетется в тыловом обозе проверенных, обкатанных образов, бесконечное повторение которых снижает в восприятии зрителя величие и значимость великой темы космоса. Стоит вспомнить дух экспериментаторства и действительно великий, неподдельный пафос познания, поистине планетарный масштаб мышления художников послереволюционных лет, когда давно назревавшее стремление разрушить самозамкнутость «мира искусств» бурно прорвалось в художественные искания художественных группировок 20-х годов, в прозрения поэзии Хлебникова, в общее движение культуры к новому, «космическому», как мыслилось тогда, ее бытию. Настоящая же выставка показала, что изобразительное искусство, особенно живопись, в настоящее время замкнулось в ограниченном круге разрабатываемых тем и дело тут не в сюжетах. На выставке много прекрасных произведений искусства, но как мало таких, где космически ориентированная мысль художника преодолела гравитацию околоземного мышления. Пейзажи Луны, виды Земли из космоса, космические корабли и орбитальные станции на фоне звезд — все это увидено «старыми», земными глазами, взирающими на воплощенную Вечность так же, как на 20-метровый интерьер своей мастерской или на двор из окна, со стоящими там машинами, разве что чуть побольше. Ведь творчество есть вечное обновление, и честность художника состоит в том, чтобы не уклоняться от требований времени, как бы сложны они ни были. Новое — всегда отрицание недавнего прошлого и почти всегда возрождение на новом уровне давно забытого. Вечность и Бесконечность, прозреваемые мудрецами древности, духовными провидцами средневековья, философами Востока, стали очевидностью. Неизбежна переоценка человеком своего места в мире, и она обязательно должна быть тупо-жизнерадостной. Постоянное бодрчество пошло и плоско, а им часто страдает образная сторона произведений на космическую тему. Трагизм — категория космическая. Через страстную скорбь титанические образы Страшного Суда Микеланджело приближаются к человеку; иначе они подавляли бы нас сверхчеловеческой мощью. Искусство, несомненно, должно быть светлым и жизнеутверждающим, но именно в силу победы Добра над Злом, Света над Тьмой, в силу неразрывного двуединства равноправных категорий мироздания. Свет без Тени просто бесцветное пятно, и изображение его подобным образом есть нарушение истины и основных законов диалектики. Посему странный, на первый взгляд, призыв хочется бросить художникам — больше страстной скорби, печали и муки в вашем искусстве, таком светлым и радостным, особенно в подходе к темам Космоса, Вселенной, Мироздания.

Мирные будни столицы

Праздник на нашей улице

Римма Шульгина

В толковом словаре Даля дано четкое толкование слова «праздник», «празднество», «празднице» — это пиршество или торжество, празднование чего-либо обрядами, пирами, почет событию или воспоминание о нем

Праздник как общественное и социальное явление входит в нашу жизнь буквально с первых ее шагов. Нарядные мальчики и девочки с надувными шарами и красными флажками звонко распевают на утренниках в детском саду традиционные праздничные песенки. На головах у девочек яркие большие банты, а если нерадивая мамаша забыла этот непрменный



На стр. 14—15

Проект-сценарий Новогоднего праздника на Арбате включает сценарий театрализованного действия и проект архитектурно-художественного его оформления. Праздник задумывался как ряд сказочных сюжетов, в которых принимают участие все гости Арбата. В этот день Старый Арбат вместе с прилегающими переулками становится на время своеобразной сценической площадкой, где каждый может «сыграть» в какой-то роли — сфотографироваться в фотоателье «Старое фото»; сняться в любительском фильме в «Видеосалоне», предварительно загримировавшись в парикмахерской напротив; поучаствовать во взятии снежной крепости; или получить в магазине «Подарки» сувенир из рук «дяди»-продавца, стоящего на ходулях за прилавком, до которого самый солидный взрослый способен дотянуться, лишь стоя на носках.

В это время электронный экран на Калининском проспекте передает через сеть мониторов изображение событий, происходящих на Старом Арбате, для тех, кто в этот момент находится на Калининском проспекте, раздвигая таким образом границы праздника, соединяя пространство между двумя улицами в единый образ театрального пространства.

Главным действующим элементом праздника становится образ зеркала: «зеркало» экрана на Калининском проспекте, маленькие зеркала в руках участников праздника, проходящего в стране «Зазеркалья», что на Арбате, «зеркала» из металлизированной лавсановой пленки, натянутой на планшеты разной конфигурации, рассыпающие блески света в лучах прожекторов...

11 сценических площадок, смонтированных за одну ночь из металлических строительных лесов, обтянутых той же «зеркальной» пленкой, заполняют пустоты между домами, зрительно обогащая «пейзаж» улицы без существенной ее модернизации, чтобы незаметно исчезнуть по окончании праздника. Под стать им — не монументальными и не роскошно-парчовыми — были и остальные элементы оформления — забавные куклы из старья, полумаски, оригинальные детали костюма, рисунок гримом на лице — все настраивало на веселое времяпрепровождение.

атрибут праздника, о нем вспомнит воспитательница: какое же детское торжество без него, а у мальчугов — без миниатюрных, но уже солидных галстучков. Потом будет школа. К бантам и галстучкам добавятся белые фартучки и рубашки, а шары, флажки и песни останутся теми же. Праздников будет много — и личных, и общественных. К зрелым годам у нас уже вырабатывается устойчивый стереотип и домашнего (узкого) и общественного (большого) торжества. Хорошо это или плохо?

Однозначно не ответить. Всегда со временем хочется сломать устоявшиеся стереотипы, но, с другой стороны — как приятно наряжать каждый год елку в своем доме. Становится уютно и как-то по-зимнему тепло. Почти 300 лет существует на Руси эта традиция, и никому не приходило в голову заменить елку, скажем, фикусом или столетником даже для разнообразия.



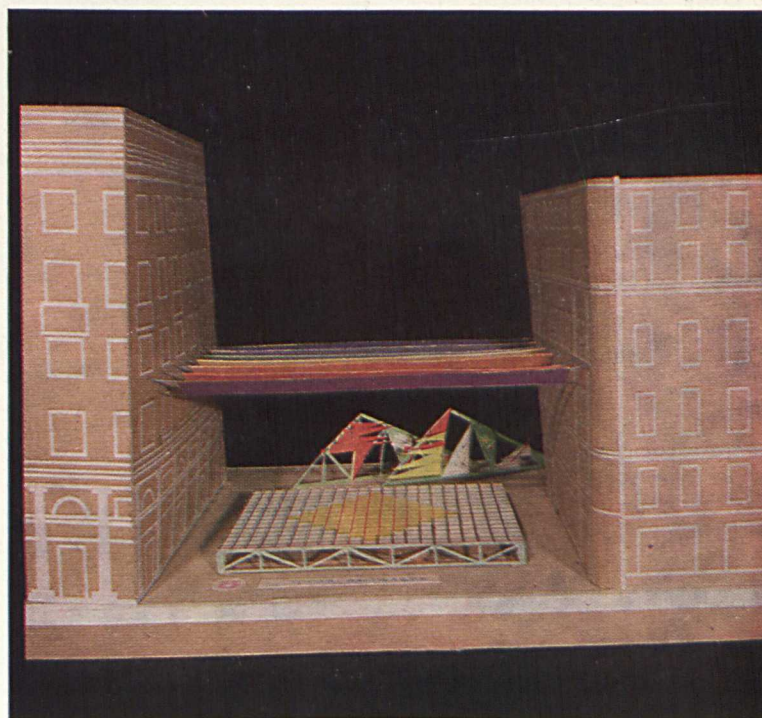
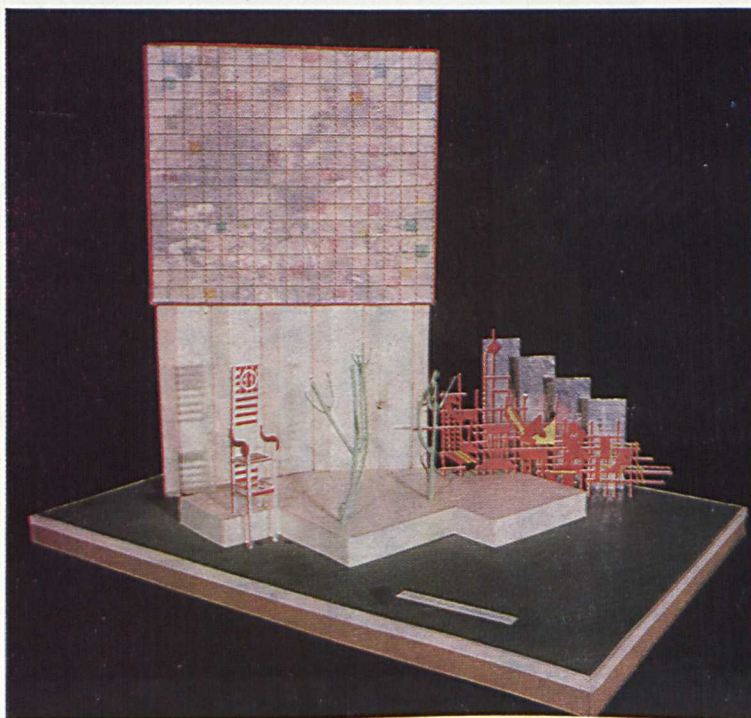
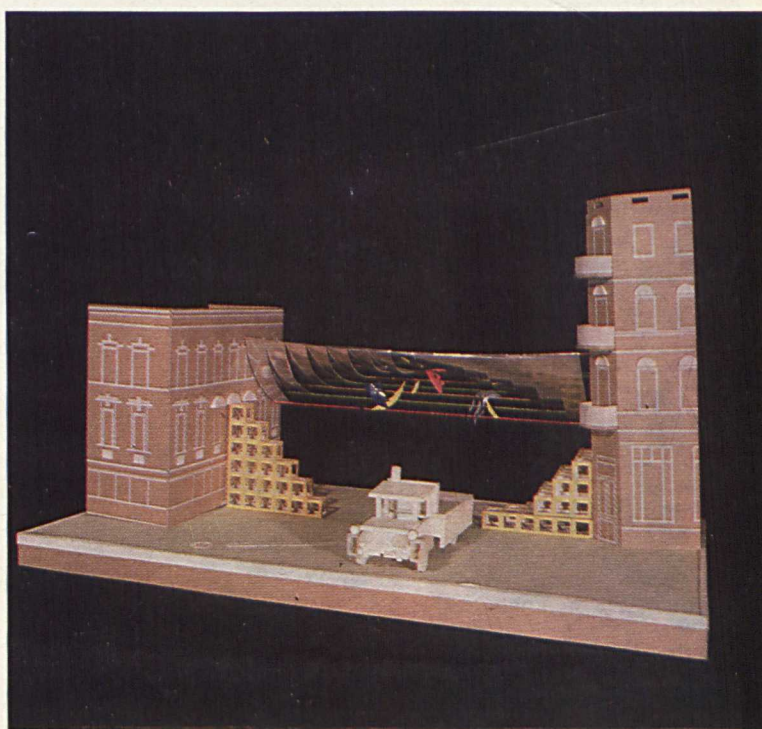
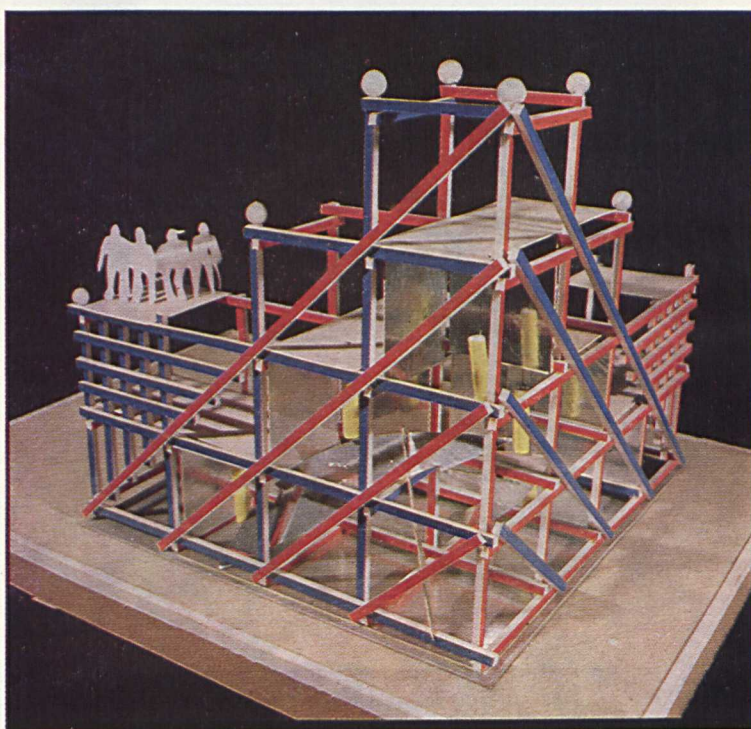
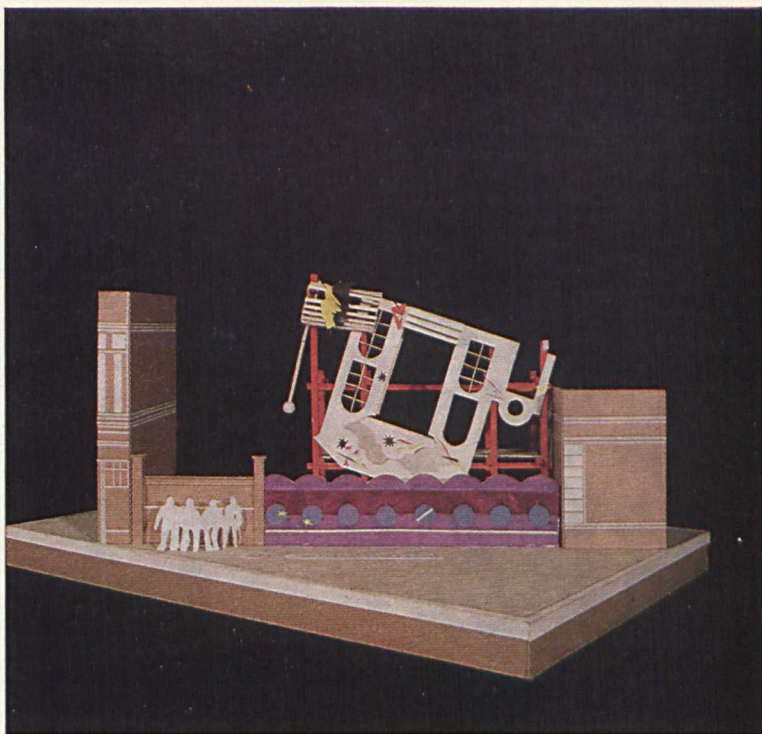
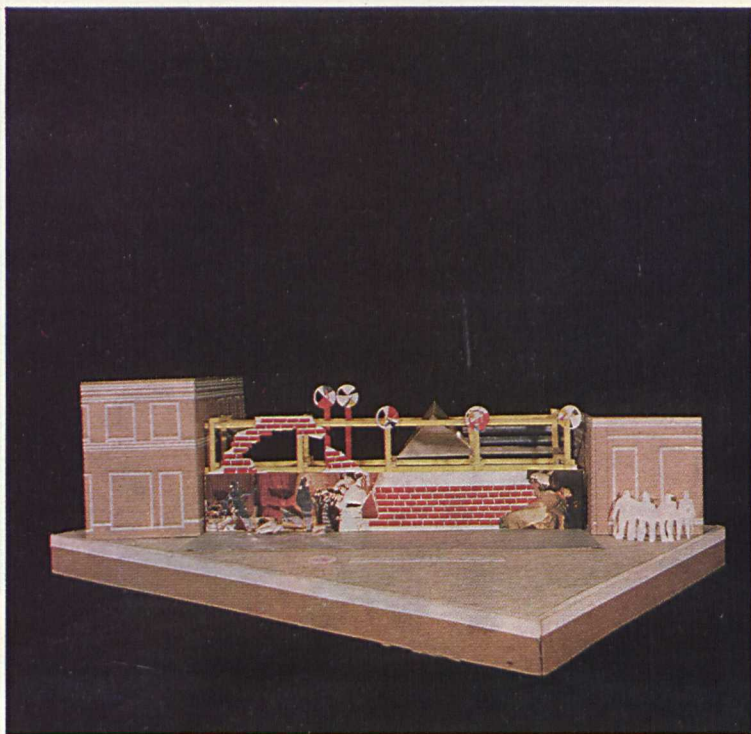
Проект-сценарий Новогоднего праздника на Арбате
 Авторский коллектив:
 И. Гольдин (руководитель), архитекторы — С. Карташев, В. Фишкин, К. Кувырдин, Т. Блинова;
 художник-постановщик А. Исаенко

Традиции — в них не только мудрость и опыт поколений, в них будущее наших детей, само существование национальных общностей. Некоторые из них складывались тысячелетиями, и стойкую приверженность к ним не стоит объяснять только укоренившимися пережитками прошлого. Блины на масленицу, веточки вербы весной — в них нет культовости, зато с ними в дом все-таки приходит ощущение праздника. Сейчас мы привыкли к новым обозначениям торжественных дней — парад, красные флаги, демонстрации трудящихся, салют. Удивительно — во всех домах есть телевизоры, и мы можем посмотреть парад и демонстрацию, спокойно расположившись за праздничным столом. Почему же тогда, во всех городах и даже городишках есть свои мини-парады, мини-демонстрации, мини-салюты. И ведь каждый год проходят эти праздники по уже сложившемуся канону, а мы все равно к ним готовимся и ждем их.

А так ли уж много в нашей жизни праздников. Раз в месяц к друзьям, раз в три месяца они к тебе, несколько раз в году все вместе, всей страной. Есть, конечно, локальные праздники: всем известные фольклорные встречи в Прибалтике, грузинские праздники урожая, отмечают, конечно, городские и профессиональные юбилеи. И все-таки сейчас повсеместно проходят и ярмарки, и катание на санях, и сжигание зимы с песнями и хороводами. И это опять возвращение к вековым традициям, пусть слегка забытым, но традициям.

И вот сейчас хочется поговорить об одном очень древнем, отмечаемом почти всеми, но не обозначенном ни в одном календаре, празднике. Возник он, как считают историки, в средневековой Европе, во время веселых пасхальных мистерий. С тех пор каждый год день Первого апреля известен как день чудачеств и смеха, день безобидного розыгрыша и веселых обманов. На Руси о Первом апреле узнали все в те же петровские времена, когда утвердился новый календарь. Этот день оказался по духу близок русскому традиционному народному веселью, с его розыгрышами и шутками, поэтому очень быстро полюбился буквально всем. И вот сейчас, по-моему, первоапрельский праздник переживает свой расцвет, если можно так сказать о празднике. Сначала в Одессе, а в этом году в Москве, впервые, на Арбате проводился первоапрельский карнавал-мистерия «Веселый Арбат».

Оговоримся сразу — эти заметки не критическое замечание, а воспоминание ощущений от праздника, поэтому они весьма субъективны. И еще оговоримся — всего, что происходило на Арбате вечером 1 апреля, не видел никто, так много пришло туда и зрителей, и актеров, и журналистов, и фоторепортеров. Да никто и не ставил задачей увидеть все: одни оставались у какой-то одной площадки — эстрадной или цирковой, фольклорной или детской; другие просто про-



Площадка для группы «Мосфильма» (строительные леса, коллаж из афиш)

Площадка театра кукол (строительные леса)

Музыкальная эстрада (строительные леса)

Входная зона, площадка для духового оркестра

Музыкальная площадка у «Большого экрана»

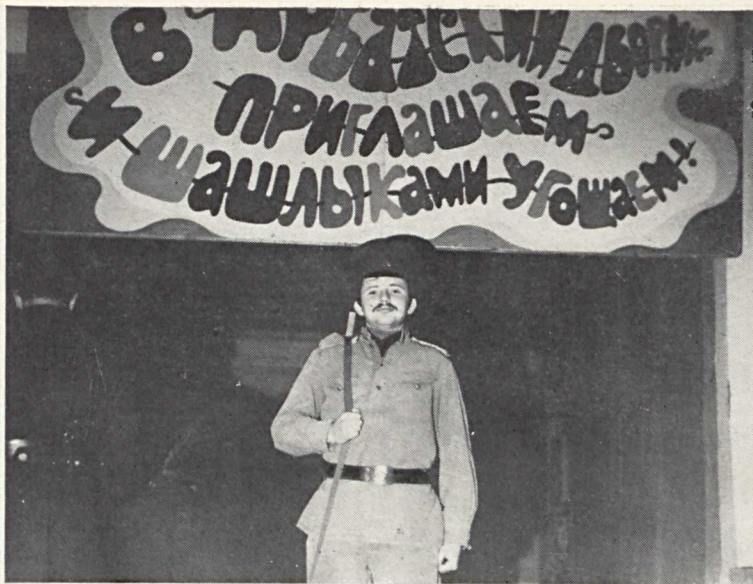
Площадка для цирковых и фольклорных коллективов

гуливались по веселой нарядной улице. Старый Арбат был неузнаваем и узнаваем, одновременно. Мне кажется, что никогда он еще не выглядел так декоративно, как в этот день.

Много огня, 12 театральных подмостков, повсюду яркая бумажная мишура и надувные шары, свисающие прямо из окон домов яркие плакаты, смешные куклы высоко над головой, нарядные сувенирные лотки с не менее нарядными продавцами — это все первоапрельский Арбат. Дополняла все это веселая, в основном молодая публика. Необычные маски и костюмы, а иногда просто нарисованный на щеке или лбу цветок как раз и придавали такое необходимое ощущение чего-то общевеселого и общепраздничного. Наверное, все-таки стоит сказать, что не все задуманное художником-постановщиком Анатолием Исаенко реализовалось. А предполагалось на всех домах и подмостках декоративные зеркала — эмблема праздника. Не состоялась и задуманная раздача всякому прибывающему маленького карманного зеркала. А представляете, как бы жил Старый Арбат от игры веселых солнечных зайчиков. Но этого не произошло, потому что до последнего момента не верили, что такой праздник возможен, что, грубо говоря, все придет в одно место и ни с того, ни с сего будут веселиться. А люди не только пришли и веселились, они не расходились до глубокой ночи. Было приятно видеть вокруг себя молодых и красивых людей, которые вдруг на один вечер забыли свои повседневные заботы и с увлечением и полным счастьем едят бублики, кидают друг в друга серпантин, поют смешные песни под гитару или просто беспричинно смеются.

Он был и традиционен, этот праздник, и нетрадиционен. Традиционен народной веселостью русского человека и нетрадиционен формой проведения, местом, оформлением. И, конечно, об этом надо глубоко и серьезно разговаривать и думать, но ясно одно — такая первоапрельская шутка нужна нашей улице в любом городе, в любой деревне. И пусть не будет на них известной певицы Аллы Пугачевой, известных актеров театра и кино А. Папанова и А. Гомиашивили, известного поэта Е. Евтушенко и известного сатирика А. Арканова. Не в этом дело. Дело в том, что вот именно на таких веселых улицах происходит то самое человеческое общение, о котором так много говорят и пишут социологи. Именно там молодые и талантливые архитекторы и художники, такие как С. Карташев, В. Фишкин, К. Кувырдин, Т. Блинова, С. Матросов, могут нетривиально и талантливо проявить себя.

Одним словом — праздник в общем удался и, несомненно, его надо повторять. «Веселый Арбат» открывает эту замечательную (хочется верить, что это так) традицию. Тем более, что Апрель происходит от латинского *aperire*, а это значит — открывать.





Людмила Буркина
педагог-организатор ДЭЗ-14
на Старом Арбате

Юрий Гнедовский
архитектор,
секретарь правления
Союза архитекторов СССР

Владимир Горяинов
секретарь правления
Союза художников СССР

Сергей Карташов
архитектор



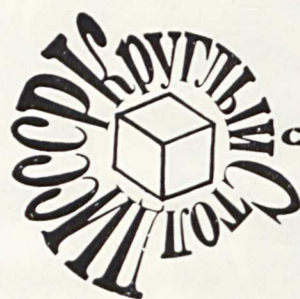
Георгий Кнабе
доктор исторических наук

Александр Крейн
директор музея А. С. Пушкина

Юрий Нагибин
писатель

Борис Палуи
архитектор,
руководитель реконструкции
на Старом Арбате

Евгений Розенблюм
художник-проектировщик



Новая программа для Старого Арбата

Уже более года прошло после завершения реконструкции Старого Арбата. С исторической точки зрения, срок, может, и невелик, но вполне достаточен, чтобы присмотреться к произошедшим здесь переменам, опреледелиться в оценке сделанного, извлечь уроки на будущее. Это будущее, кстати, совсем рядом — уже ведутся разработки проекта второй очереди реконструкции на Арбате, а в планах развития Москвы намечено создание целой сети пешеходных улиц в исторической части города. Словом, если до сих пор говорить об уроках Арбата было рано, то завтра, возможно, станет поздно. Пошел второй год жизни нового Старого Арбата. Жизни, насыщенной событиями, по-новому представившими его нам, жизни, наполненной призыванием, узнаванием, наконец, накоплением знаний. Прошло время «разбрасывать камни», пришло время — собирать по крупицам то знание, которое могло бы стать опорой для дальнейшей работы над пешеходными улицами. Об этом и пойдет разговор за «круглым столом», проведенный редакцией в доме-музее А. С. Пушкина на новом Старом Арбате.

ЮРИЙ ГНЕДОВСКИЙ Ни о какой другой улице в Москве не было столько разговоров, как об Арбате. Только в вашем журнале, если я не ошибаюсь, уже несколько раз обращались к теме Арбата. И вот опять мы говорим о нем... Не слишком ли много этих разговоров?

ГЕОРГИЙ КНАБЕ Для потомков всякий образ минувшего, и арбатский в частности, живет как пульсирующая звезда, периодически расцветая и угасая. Он выступает на первый план и становится важным слагаемым культуры в периоды, которым он в какой-то мере резонирует в унисон — как образ республиканского Рима для французской революции и декабристов, как образ средних веков для немецких романтиков. Попадая в то или иное социокультурное поле, он при этом, с одной стороны, видоизменяется, ориентируясь по его силовым линиям, а с другой — раскрывает в эпоху, его усваивающей, особые родственные себе стороны. Именно так и объясняется популярность Арбата, возникшая в 1960-е годы и захватившая отчасти и 70-е: атмосфере этих лет он оказался определенными своими сторонами, своим образом очень созвучен.

ВЛАДИМИР ГОРЯИНОВ У этого интереса к Арбату есть и более прозаические причины, связанные с приходом сюда архитекторов и строителей. И тогда, когда его разрушали, и теперь — в связи с его реконструкцией. На наших глазах идет эксперимент, от которого зависит, сохраним мы Арбат или потеряем, и уже окончательно.

ЮРИЙ ГНЕДОВСКИЙ Еще недавно мы все мечтали видеть Арбат без машин, с прибранными мостовыми, красивыми витринами и скамейками для отдыха... Наконец, мы его получили, а получив, не узнали. Что изменилось — наши ли представления или мы сами?

ВЛАДИМИР ГОРЯИНОВ Не то плохо, что Арбат стал не похож на себя прежнего, а то, что с лица его исчезли черты «необщего выраженья».

БОРИС ПАЛУЙ Если лицо улицы определяется архитектурой, то она здесь сохранена. Мы ничего не ломали и не встраивали. Согласно распоряжению Моссовета от 30 июня 1983 года «О первоочередных мероприятиях по организации пешеходной улицы Арбат», мы разработали техническую документацию на замену асфальтового покрытия улицы на мощение, установку декоративных светильников и малых форм (уличной мебели, оборудования, цветочниц, урн и т. д.), ремонт и окраску фасадов зданий, выходящих на улицу. И все.

ЮРИЙ НАГИБИН В свои 66 лет я могу считать себя старым москвичом. Многое видел — как рушили старую Москву и застраивали ее заново, потом опять рушили и снова строили... Я даже не знаю, что бывало губительнее. Что, например, больше обезобразило Арбат — снесение старых домов или появление здесь новых? Строить архитекторы разучились или думать, но за что бы они ни брались, хорошего не жди.

БОРИС ПАЛУЙ Чтобы вы знали, в каких условиях работают архитекторы, позвольте немного рассказать, как это бывает на самом деле. В распоряжении Моссовета, например, сказано — заменить асфальтовое покрытие Арбата на мощение «из естественного камня и бетонной плиты». Идея прекрасная, но где взять булыжник или брусчатку, если их у нас не производят? На гранит денег нет. А была в нашем распоряжении только бетонная плитка 6 см толщиной, которая уже через год вся потрескалась бы и выкрошилась. Плитку мы создавали сами, сами искали предприятие для ее изготовления, сами рисовали разные ее варианты, из которых нам сделали только три. Для укладки плитки нужны специалисты. В Москве их нет, потому что нет брусчатых покрытий. Учились на ходу. А тут встал вопрос об освещении улицы. Где взять фонари для первой в Москве пешеходной улицы? Обычные фонари сюда не годились. Других взять неоткуда. Опять сами рисовали, сами искали добрых людей, чтобы выполнить их в материале. О недоделках сожалеть было некогда, назревала новая проблема — покраска фасадов. Красить мы

задумали не в один, а в несколько цветов, как это и бывало прежде. Такая работа у нас сметами не предусмотрена даже для Арбата — все делалось на энтузиазме людей. И поверьте, все, что в наших силах — было сделано.

«Чтобы придать нужный голубой оттенок стенам пушкинского дома, его красили семь раз, что говорит о капитальности затрат, серьезности намерения... Но красили-то сплошь и рядом ветхие, пустые, необитаемые дома, накладывали косметику, румяна на неживое».

(Лев Колодный. «Взгляд на Арбат». — «Московская правда», 23 марта, 1986 г.)

ЮРИЙ НАГИБИН Каждый раз у архитекторов находятся аргументы для оправдания своих действий. Да что говорить, я и сам нередко их пытался находить. Еще когда строился Калининский проспект, как незаживающая рана, врезавшийся в тело Москвы, я старался убедить себя в необходимости этой акции. Действительно, город задыхается без транспортных развязок, правда и то, что молодым новая архитектура, наверно, интереснее, чем старая. Точно так же перед началом реконструкции Старого Арбата надеялся, что это поможет спасти его от разрушения. Мы ведь безграничны на выдумки по уничтожению старых зданий, кварталов, районов. Арбат, например, просто не ремонтировали многие годы...

Думая об этом, я оправдывал приход сюда архитекторов. Хотелось простить им и безвкусные фонари, и конфетность, так не идущие серьезной и мягкой грусти арбатского характера. Я приветствовал их, счастливый уже тем, что они ничего не сносили. Забыв об их изобретательности по уничтожению всего, к чему бы они ни прикасались. И вот прошло какое-то время, и мне снова грустно и больно. Вообще это даже удивительно, как из всего мы добываем только невыгоду. Меняем ли движение рек или перестраиваем московские улицы, везде одно и то же.

ЮРИЙ ГНЕДОВСКИЙ Иногда мне кажется, что ругать архитекторов стало болезненной потребностью души, не удовлетворенной чем-то другим, находящимся за пределами архитектуры. И только по незнанию (или неумению) распознать ее действительные причины) принято ругать архитекторов.

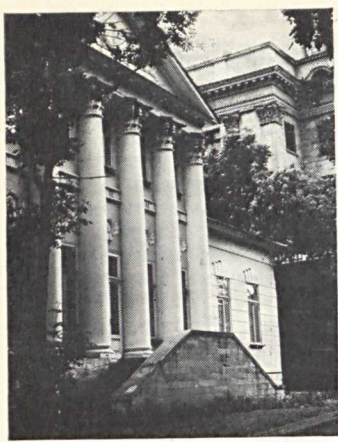
А за что, собственно? За то, что замостили улицу плиткой? А что, в сером асфальте она была лучше? За фонари? Возможно, они могли бы быть прорисованы изящней, зато в Москве, я думаю, это единственный пример художественно решенных светильников отечественного, кстати, производства. Не нравится кому-то покраска домов? Пожалуй, она могла бы нагляднее выявить стилистическую разнородность застройки на Арбате, сейчас между ними исчезла временная дистанция. Это, конечно, потеря, но она восполнима и не стоит тех обидных слов, которые по этому поводу высказываются в адрес архитекторов.

«В этих тихих улицах, лежащих в стороне от шума и суеты торговой Москвы, все дома были очень похожи друг на друга. Большею частью они были деревянные, с ярко-зелеными железными крышами; у всех фасады с колоннами, все выкрашены по штукатурке в веселые цвета».

(П. А. Кропоткин. «Записки революционера». 1897 г.)

Зато они выявили другое — красоту арбатских домов, которая впервые открылась москвичам. Красота эта непривычна и после серого «арбатского» колорита кажется кричаще-безвкусной. Возможно, так же когда-то пугала наших соотечественников и «варварская» пестрота красок русских икон, открытая реставраторами из-под поздних наслоений.

Нет, я не утверждаю, что все сделанное на Арбате прекрасно. Хочу лишь обратить ваше внимание на то, что попытка единовременной реконструкции любого фрагмента городской среды — проблема невероятной сложности. Не следует забывать и того, что перед нами первая и пока единственная реализация пешеход-



ной улицы в Москве. Хорошо ездить по накатанной дороге. Здесь ее приходилось пробывать наново. Потери в таком деле просто неизбежны, и в данном случае архитекторы обошлись минимальными. **ВЛАДИМИР ГОРЯИНОВ** Мне приходилось бывать во многих странах, и самое сильное впечатление производит там количество сохраняемых и тщательно оберегаемых старых сооружений — целые кварталы, улицы, районы. Думаю, что нашим архитекторам еще недостает бережности по отношению к трудам своих предшественников. Например, совершенно непонятно, зачем надо было сносить во время реконструкции дом № 5 на Арбате? Какие доводы способны оправдать этот снос в заповедной зоне?

«Наша улица — сама по себе исторический памятник. Хотелось бы, чтобы на втором этапе реконструкции архитекторы не обошли вниманием этот факт».

(Слово старожила. — «Литературная газета», 1 января 1986 г.)

Я понимаю, что трудно сразу отрешиться от привычки к переустройству тем, кто всю жизнь занимается новым строительством. А ведь на Арбат, как я понимаю, пришли не реставраторы, для которых каждый дом — памятник, а архитекторы-строители. Хотя почему именно они, если нового строительства здесь, по-видимому, не предполагается, если речь может идти лишь о ремонте зданий, а не замене их? **БОРИС ПАЛУЙ** Мы проектировщики прежде всего, да и реконструкция — это тоже строительство. Нам была поставлена задача создать пешеходную улицу на Арбате. А пешеходные улицы — это явление XX века, это проблема нового, урбанизированного города, задыхающегося от отсутствия рекреационных пространств для отдыха горожан. Насколько я помню, против создания пешеходной улицы на Арбате никто не возражал.

«Улица Арбат будет превращена в заповедник, городской транспорт с нее исчезнет, ресторанчики, кафе и магазины украсят ее и оживят, некоторые здания, являющиеся историческими памятниками, будут реставрированы, а некоторые, которых мы уже успели лишиться, будут даже восстановлены! Да, тревоги мои были напрасны».

(Булат Окуджава. — «ДИ СССР», № 6, 1981)

Но никто не предполагал, что она с неизбежностью принесет с собой, а именно, что новая функция продиктует и новый образ, и новый характер человеческих отношений здесь.

ЛЮДМИЛА БУРКИНА Теперь часто можно услышать такие слова: «проходил по Арбату», «забежал на Арбат»... Не улица, а какой-то проходной двор. А впрочем, даже не двор, а что-то вроде витрины модного магазина. Тут можно найти все для души определенного потребителя — туриста, а еще лучше, интуриста. Настоящая жизнь исчезает с Арбата и начинается спектакль в красивых декорациях. И вот уже заспешили сюда толпы нарядно одетой публики, чтобы приобщиться к «иной» жизни. Старожилкам же Арбата — хозяйкам с авоськами, детям, бабушкам с их скромным гардеробом — здесь уже нет места. Те, для кого он был всегда домом, стали в нем нежелательными гостями, а хозяевами — нарядная, праздная публика. А ведь когда-то все было наоборот.

«Жизнь текла тихо и спокойно в этом Сен-Жерменском предместье Москвы. В полдень появлялись дети, отправляющиеся под надзором гувернеров-французов или нянек-немок на прогулку... Вечером большинство домов было ярко освещено, а так как ставни не запирались, то прохожие могли любоваться играющими в карты или же танцующими... И все это было в Старокопюшенной».

(П. А. Кропоткин. «Записки революционера», 1897 г.)

Когда-то именно старики были главной и неперемнной принадлежностью Арбата. Они следили за малышами, могли одернуть подростка, словом, осуществляли какой-то негласный и ненавязчивый контроль над его жизнью, создавали здесь особую атмосферу, вносили уют. Хороша

или плоха была та жизнь, но она, как говорят дети, была «взаправду». И уже потому была нравственней.

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛУМ Я не думаю, что следует так категорично разъединять эти понятия — жилой район и пешеходная улица. Жизнь «в образах» не противопоставлена жизни города. Например, музеефикация старого Тбилиси только помогает людям возродить забытые формы городской жизни, провоцируя к специфической самостоятельности, способствуя одухотворению среды жизнедеятельности. В старом Тбилиси люди с удовольствием живут в музее, выстроенном для них архитекторами. Потому что образ, заложенный в нем, не противоречит традиционным типам общения, а выявляет их и сохраняет. Нет пустых пространств. Нет мест без истории, без традиций. Они могут оказаться забытыми, и задача архитектора в том и заключается, чтобы помочь им самопроявиться там, где они были, или внести туда их заново, заложить свой образ, создать условия для жизни в этом образе.

СЕРГЕЙ КАРТАШЕВ Жизнь все равно возьмет свое. Не спорить с ней надо, а понять, куда она движется. Вернуть Арбату функции «спального» района уже невозможно. Он уже изменился, и этот процесс будет продолжаться. Уже сегодня здесь работает клуб «Компьютер», и нам даже трудно представить, какие изменения внесет он в психологию ребят, которые придут сюда. А завтра, возможно, здесь появится Культурный центр для осуществления дружеских связей между людьми с помощью телемостов: уже ведутся переговоры о проведении телемостов «Арбат — Монмартр» «Москва — Аляска» и другие. Придет новая жизнь, которая принесет с собой и новые формы досуга, еще сегодня нам неизвестные.

«...Мы живем в удивительном мире: все свершаемое нами гораздо значительнее по последствиям, чем это нам представляется. Мы прокладывая новую улицу и сносим тысячи воспоминаний о прошлом, уничтожаем миллионы новых возможностей для будущей жизни. Любая наша работа создает миллионы новых и новых ситуаций, в которых незаметно для нас, но ощутимо для будущих поколений будет цвести или чахнуть будущее».

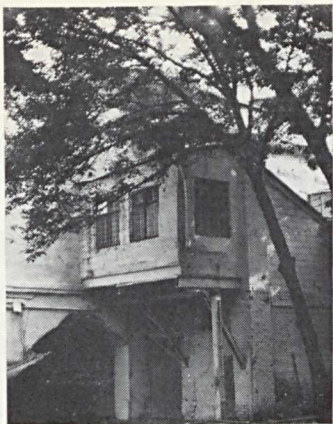
(Академик Д. Лихачев. «Беседы о далеком и близком». — «Известия», 23 августа 1986 г.)

ЛЮДМИЛА БУРКИНА Пока Арбат как жилой район еще жив. Здесь проживает 20 тысяч жителей и пять тысяч детей. Горит вечерами свет в окнах его домов. Пока, еще... как больно и обидно это говорить. Еще больше смотреть на то, как бездумно разрушается налаженный образ жизни. Дома выселяются, и в них оседают какие-то учреждения. Идет новое строительство, опять-таки под прикрытием реконструкции. Старые дома ломаются, а вместо них возводятся их подобию, но уже с пристройками не в два, как прежде, а в пять этажей, как, например, в доме № 42, отданном под непонятное заведение «Дары винограда Грузии».

«Москва внутри Садового кольца становится настоящим городом служащих. Днем сюда приезжает более двух миллионов человек, но живет здесь лишь три процента москвичей».

(В. Лошак. «Контора на бульваре». — «Известия», 10 сентября 1986 г.)

Жители продолжают жить в коммунальных квартирах, а рядом возводятся, вырастают, словно грибы после дождя, особняки, отделанные с завидной роскошью. Грузинский дом на Арбате, например, растет почти рядом с домом, отданным нам под клуб «Подросток». Старинный особняк, в котором жили поколения арбатских жителей, стоит словно там Мамай прошел. И вот туда вечерами собираются подростки, в комнате с ободранными обоями... Мы, конечно, приложим все усилия, чтобы привести его в порядок, но когда это нам удастся сделать — не знаю. А ведь этот бы дом не ремонтировать надо, а реставрировать.



«С точки зрения УКСа тоже куда приятней строить новый жилой дом, чем реконструировать старый: деньги тут небольшие, а хлопоты... И выходит, конторы на бульварах и улицах старой Москвы не болезнь, а лекарство?.. Только что очень не хочется это лекарство принимать».

(В. Лошак. «Контора на бульваре». — «Известия», 10 сентября 1986 г.)

Но мы не хозяева своей улицы. Кто-то отдает дома «богатым» организациям и ведомствам. Кто-то ухитряется даже наши собственные начинания обернуть нам же в ущерб. Клуб, который мы организовали для ребят нашей улицы — «Компьютер», — теперь хотят сделать общегородским. Думать о москвичах, конечно, надо. Ну, а жители Арбата разве не москвичи? Кто подумает о них? Почему надо заставлять их проводить свой досуг в других районах Москвы? Зачем надо собирать на Арбате толпы людей из других районов, городов, республик и даже стран? Только потому, что Интурист или Грузинское постпредство располагают большими средствами, чем мы?

ЮРИЙ НАГИБИН Как легко у нас находятся средства и силы на всякие масштабные затеи, вроде переброски северных рек или строительства памятника на Поклонной горе, которые потом приходится останавливать под напором народного протеста. А на очевидные, необходимые нужды, несущие не только материальные, но, что важнее, моральные и нравственные выгоды — их у нас не оказывается. Кто так бездумно распоряжается судьбой Арбата?

ЛЮДМИЛА БУРКИНА Если процесс «захвата» зданий на Арбате ведомствами будет продолжаться, он в скором времени обезлюдеет.

«А на столе у заведующего отделом нежилых помещений — все новые и новые заявки и поручения: дайте площадь, надо открыть контору! По самым первоочередным разрядам он уже задолжал 73 организациям 183,2 тысячи квадратных метров. Большинство, заметьте, требуют эти метры внутри Садового кольца».

(В. Лошак. «Контора на бульваре». — «Известия», 10 сентября 1986 г.)

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛУМ Исключить стихию в самоорганизации жизни на Арбате можно при наличии художественной концепции реконструкции Арбата. И у нас, и за рубежом уже давно существует практика формулирования предпроектного задания, вмещающего в себя социокультурные смыслы данного места, его исторические особенности, его географические характеристики, памятники культуры, образ жизни. Отсутствие на Арбате такой программы грозит новыми разрушениями, последствия каковых сегодня трудно предсказать. Воссоздание образа Арбата становится в настоящее время задачей наипервейшей важности, без чего невозможно дальнейшее ведение работ в этом районе. Нельзя сказать, что все здесь уже безнадежно испорчено. Сделаны декорации, в которых возможен любой спектакль. Каким будет Арбат, какие образы городской жизни, какие типы поведения и какие ценности городской культуры мы хотим передать своим потомкам, хотим видеть в нашей жизни — вот вопросы, которые сегодня волнуют каждого, кому не безразлична судьба Арбата.

АЛЕКСАНДР КРЕЙН В истории Арбата было много ярких страниц, но самая ценная связана с именем Пушкина. Когда-то Арбат стал местом счастливейших дней в его жизни, проведенных в доме № 53, где теперь открыт музей поэта. Но этот дом не единственное пушкинское место на Арбате. Теперь, например, известно, что еще в 1807 году семья Пушкиных снимала большой дом в Кривоарбатском переулке, сгоревший потом в пожаре 1812 года. А в доме № 37 на Арбате, в старом ампирам особняке проживала в 1836 году знаменитая русская актриса Екатерина Семенова, адресат стихов Пушкина: «Ужель умолк волшебный глас Семеновой, сей чудной музы...» Таковы исторические реалии только на самой улице Арбат, которые

позволяют выделить тему Пушкина как генеральную идею для будущей программы реконструкции на Арбате. Тогда можно было бы открыть новые экспозиции в домах № 55 и 37, которые мы давно просим Моссовет передать нашему музею. Можно было бы организовать экскурсионные маршруты по «Пушкинской тропе» через арбатские дворы и переулочки... Словом, все здесь могло бы быть одухотворено его присутствием, вернув Арбату утраченное им культурное содержание. «Арбат как пушкинский центр» мог бы стать самым лучшим памятником нашему национальному гению.

ГЕОРГИЙ КНАБЕ Никаких реальных оснований для отождествления историко-культурного феномена «Арбат» с Пушкиным нет. У Пушкина Арбат упоминается десять раз, но только в адресах. Он мог любить этот дом и то, что с ним его связывало, но представления об Арбате как ценности, как некотором районе, принципиально отличающемся от других районов города, у Пушкина не было. Среди адресов, связанных с его пребыванием в Москве, только 19% относятся к Арбату, а 81% — к другим районам.

АЛЕКСАНДР КРЕЙН Дом Пушкина — бесценная реликвия. Каждый, кто приезжает в Москву, спешит побывать здесь. К сожалению, мы в день можем принять только 220 человек — это очень мало по сравнению с числом желающих попасть сюда. Арбат и музей Пушкина на Старом Арбате взаимно нуждаются друг в друге.

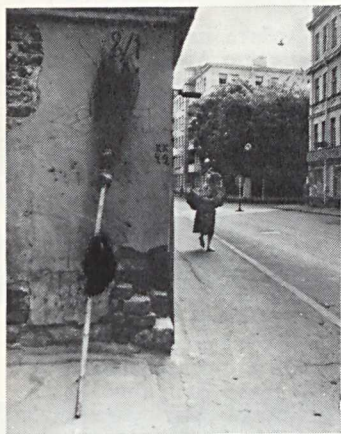
ГЕОРГИЙ КНАБЕ Чем бы сегодня ни занимался историк, он неизменно сталкивается с двумя проблемами: это, во-первых, проблема бытовой среды как исторического источника и исторической реальности и, во-вторых, проблема мифа как формы идейной преемственности исторических эпох. Обе эти проблемы присутствуют в культурологии Арбата. Прежде чем говорить о будущем Арбата — и как улицы, и как района, — необходимо конкретизировать само понятие «Старый Арбат» и то историческое и социально-культурное содержание, которое мы с ним связываем. Если речь идет о сохранении Арбата, то что именно хотят сохранить?

«Так случилось, что волею судеб или же по стечению обстоятельств этот старинный московский район стал постепенно олицетворять историю, стал памятником нашей культуры, и не одно поколение замечательных наших соотечественников испытало на себе силу его нравственного воздействия...»

(Булат Окуджава. — «ДИ СССР», 1981, № 6)

Арбат, с одной стороны, обладает сегодня в общественном сознании несомненной культурной ценностью, а с другой — действительное содержание этой ценности неясно или, во всяком случае, неоднозначно. Образы Арбата, насколько можно судить, в настоящий момент существуют не один, а два. В основе первого лежит вполне объективный общественный процесс — концентрация в этом районе научной и художественной интеллигенции. Он начинается не в глубинах XIX столетия, как часто думают, а примерно с рубежа нашего века. Отзывы об Арбате, например, Тургенева и Чехова еще носят равнодушно-отрицательный характер. Как особый, интеллигентский, духовно отмеченный район он осознается с тех лет, когда Эренбург писал в начале века: «Как много нежного и милого // в словах Арбат и Доргомилово», а Пастернак говорил о «мире Пречистенки и Арбата» (в одном из писем 1926 г.). Он во многом оставался таким, преимущественно интеллигентским районом вплоть до войны, и ценностное восприятие этого его облика существует там, где (и до тех пор пока) сохраняются как живая ценность сами традиции старой русской интеллигенции.

Главным его элементом были не имена, не великие и вообще не элитарный слой, а совсем иное — то, что нашло выражение в словах одного здешнего прозаика: «писатель я невеликий — писатель я арбатский», и здешнего поэта: «пешеходы твои — люди невеликие». Открытость всему новому, связь с демократическими и интеллигентскими традициями и нормами





поведения, с научной и вообще профессиональной добросовестностью, верностью своему долгу в течение ряда десятилетий характеризовали лучшие черты здешней жизни, может быть, в чуть большей степени, чем в других районах города. Не надо эту степень преувеличивать. Было здесь в ту пору и немало дурного — материальная стесненность, коммунальные распри, затхлость традиционализма, с одной стороны, и легкомысленная агрессивность — с другой.

Приблизительно с 50-х годов жилой фонд на Арбате, если не считать некоторых домов модерн, стал неудержимо приходить в ветхость. Социально активное его население начало бурно перемещаться в районы новостроек, в результате чего на Арбате резко возросло число некоренных семей. Процесс этот длился вплоть до семидесятых годов по нарастающей: население района все более обнаруживало свое несходство с прежним составом жителей и исподволь начавшим складываться элегически-идеализированным образом «той», прежней его жизни.

Для поколения людей, сформировавшихся в здешней атмосфере в 1910-е — 1930-е годы, Арбат стал запечатлеваться в памяти как средоточие духовности, в ней заключенной, как ее ценностное выражение. Мифологизация этого мира, как обычно бывает, оказалась связана с началом его конца. При чем маркированность эта связана уже с другим образом и другим содержанием, гораздо менее исторически конкретным, созданным новыми людьми, не столько вспоминающими пережитое, сколько исходящими из общих представлений о ценности старины, историзма, культурных традиций, классического наследия. В этом втором образе Арбата непосредственно соседствуют Пушкин и Цветаева, Герцен и Ватхангов, Скрябин и Луначарский. Все они действительно жили и работали на Арбате, и потому, с несравненно большей степенью обобщения, с большими или меньшими основаниями, слово Арбат становится на наших глазах синонимом старины и культуры вообще. И этот, второй, сегодняшний образ, по-своему живой и органичный, мало-помалу вытесняет наш, старый, «окуджавский» арбатский миф. Он обладает к тому же одним бесспорным преимуществом — его легко закрепить в мемориальных досках, в малой садовой или дворовой скульптуре, в памятных надписях, которые бесспорно окажут положительное воспитательное воздействие на подрастающее поколение. Тогда как неуловимую былую атмосферу квартир, дворов и школ ни в мраморе, ни в бронзе закрепить нельзя.

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛУМ Я не берусь оспаривать версию Георгия Степановича о происхождении арбатского мифа, хотя убежден, что истоки его находятся глубже, например, в социокультурных различиях питерских дворцов и московских городских усадеб. Меня другое волнует и огорчает, как легко он расстается с этим мифом. Одна из притч «1001 ночи» кончается приблизительно так: «халиф Харун-ар-Рашид приказал записать притчу и положить в казну».

Миф — сущность городской культуры, существенная, если не решающая часть структуры городской среды. Ведь не случайно мы сегодня так остро ощутили необходимость в восстановлении не только старых зданий, но и названий улиц и районов. В этих названиях — история города, культура города, мифы города. И расставаться с мифом — то же самое, что сносить памятники.

Совершенно очевидно, что основная ошибка реконструкции Старого Арбата состоит в том, что она никак с мифом этого района не связана. Привычка к функциональному проектированию отучила наших архитекторов смотреть на свои произведения как на выражение материальной культуры и культуры вообще. Они разучились транслировать через свое творчество нормы, ценности, идеалы, словом, все то, что выходит за рамки функции.

«Настоящее — последний день прошлого. Мы в обзоре свершившихся событий. Дурное прошлое никогда не может привести к хорошему настоящему, если... если мы

не осознаем свои ошибки. Устремляясь в будущее, мы сами становимся прошлым, то есть уроком для потомков. Как говорили в Древней Руси: «Греть не может мороз, выбелить — чернота, просветить — тьма». Ошибка, признанная вовремя, — не ошибка».

(Академик Д. Лихачев. Беседы о далеком и близком. — «Известия», 22 августа 1986 г.)

С этой точки зрения идея музеефикации Арбата может оказаться более плодотворной, методологически более верной применительно к созданию пешеходной улицы. И не только на Арбате. Слово «музей» мы привычно соединяем с чем-то отчужденным от жизни, пронизанным тишиной, сопровождаемым множеством запретов: руками не трогать, не курить, не бегать... Современный музей на этот образ непохож. Сегодня это один из элементов городской культуры и жизни города. Музей как среда общения — именно так, например, задумывался нами дом-музей Пушкина на Арбате. Среда, оформленная в образы, воспроизводящие некоторые типы арбатского или человеческого общения.

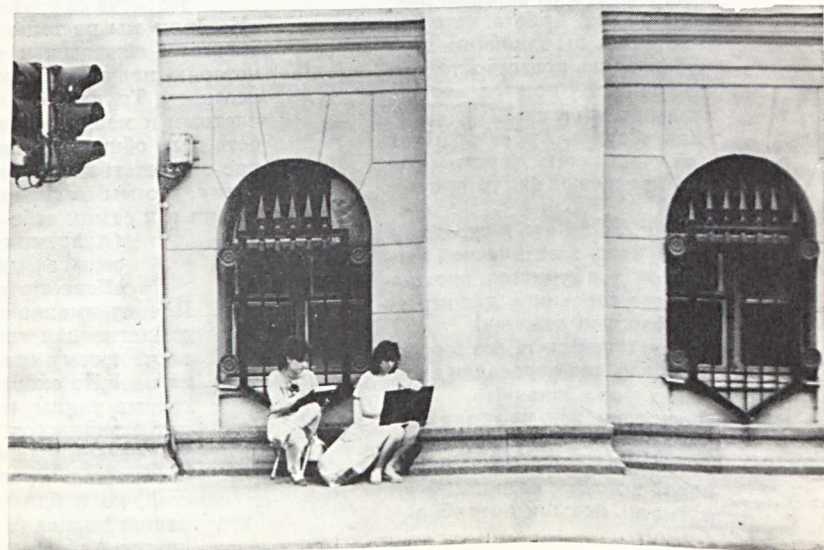
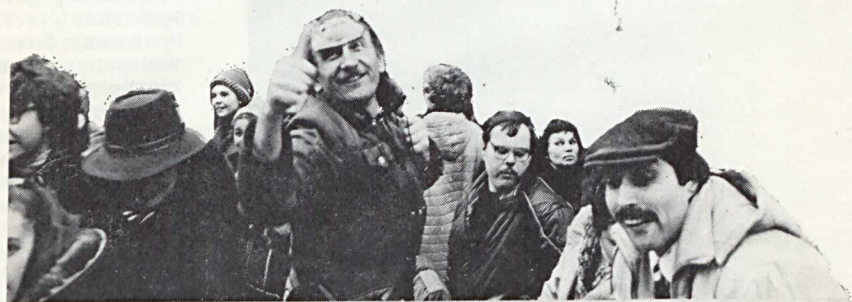
Конечно, образ Арбата не ограничивается Пушкиным, потому что Арбат не улица, это район, куда входят и переулки, и дворы. Это пространство городских усадеб. Это и арбатские проходные дворы предвоенного времени. Когда-то на Экспериментальной студии СХ СССР нами была выполнена художественная концепция для Арбата, которая строилась на использовании всех этих пространств. Была создана сеть своеобразных прогулочных пешеходных троп через внутриквартальные пространства дворов, усадеб, переулков, с выявлением их истории, материализованной в «образы», акцентирующие какие-то темы. Например, была у нас даже тема «окна», предлагающая вид на музейную экспозицию через окно. А ночью через такое окно интерьер начинает работать на уличное пространство и сильнее, чем любое монументальное произведение.

СЕРГЕЙ КАРТАШЕВ «Музеефикация» Арбата легко может превратиться в его «мумификацию». Лично мне Арбат видится не оторванным от сегодняшней жизни, а наполненным ею, не обращенным назад, а открытым в будущее. Еще до реконструкции Арбат стал местом паломничества туристов, которых сюда привлекало не его реальное настоящее, а тот образ, или, как тут было сказано, миф, известный по стихам Окуджавы. Я тоже бродил по его переулкам в поисках того образа. И не находил. Наоборот, нынешний новый Старый Арбат, став своеобразным театром, на сцене которого допустимы любые действия, в любом стиле и жанре, дает больше простора для фантазии, для закрепления памяти о прошлом, не вступая в противоречие с днем сегодняшним.

Новая, игровая его природа, собственно, и подсказала идею организовать здесь городской праздник. Сделав проект-концепт, включавший и сценарий действия, и его оформление, мы обратились в редакцию московских газет — «Московские новости» и «Собеседник». Нас поддержали, и в Новый год нам удалось его частично осуществить: были ряженые, скоморохи пели и плясали, на улице всю ночь торговали горячими бубликами, было продано 11 тысяч гвоздик... За Новым годом появился праздник 1 Апреля, какого прежде в наших праздничных календарях не значилось. Не все из задуманного удалось реализовать, но главное произошло — праздники понравились.

«Веселый Арбат». Театрализованное представление на одиннадцати площадках, в пяти дворах, с торжественным шествием, прологом, эпилогом и фейерверком — так официально называется сегодняшний праздник на Арбате...

В наше время под дружным натиском сатириков, карикатуристов, юмористов, вооруженных по последней моде, смех отступает и открывает все новые и новые тайны. До окончательного понимания его природы еще далеко, но уже понятно, что День смеха необходим, по-



сколько всякое существующее дело нуждается в организации».

(«Московский комсомолец», 1 апреля, 1986 г.)

ГЕОРГИЙ КНАБЕ Праздник, действительно, был хорош, веселый, молодой. И с этой точки зрения, показательно и важно, до какой степени обобщенно-образным, в неконкретной истории оказалось одно из центральных его мероприятий — костюмированное шествие. Сначала проехали гусары, за ними вплотную — буденновцы, промелькнули карета XVIII века и почти одновременно грузовичок довоенной модели... Для нового поколения и нового восприятия они все оказались уравнены отдаленностью во времени. В исторической перспективе все они — атрибуты великих теней.

Этот новый образ, я бы назвал его «диффузно-историческим», все решительнее наступает на прежний. Он — реальность настоящего времени, основанная на непосредственном современном восприятии этого района москвичами и приезжими. И будущее тоже за ним, как бы к этому ни относились. Нельзя класть ностальгию по своей юности — как бы ни была она понятна, человечна и остра — в основу проектов градостроительной реконструкции. Ценить и хранить прошлое — даже самые близкие и любимые его страницы — не значит пытаться его вернуть. Нельзя два раза вступить в одну и ту же реку, и арбатскому человеку Герцену принадлежат слова о смирении перед истиной.

СЕРГЕЙ КАРТАШЕВ Проблема городского праздника оказалась для нас интересной и с другой точки зрения, заставив задуматься о формах и средствах организации городской среды как «среды общения».

На Арбате эта проблема осложнена наличием двух Арбатов — Старого и Нового, которые до сих пор пребывают в отношениях враждебного противостояния. Нас же эта ситуация привлекла именно соседством двух, столь непохожих городских структур, каждая из которых по своему интересна. Поэтому, задумывая праздник, мы искали тот образ, который бы «сдружил» обе улицы, одновременно выявив их своеобразие. Образы из прошлого здесь не годились, они лишь подчеркнули бы различия, усилив антагонизм между ними. И появилась идея «зеркала», ставшая основой концепции праздника.

У этого образа был и реальный прототип — большой видеоскрин на Калининском проспекте. Во время праздника электронное зеркало отражало все события, происходившие в «стране Зазеркалья», то есть на Старом Арбате. С помощью новейшей технологии завязывались новые связи: партер и сцена, зритель на празднике и он же актер на экране. Эту диалоговую форму отношений мы стремились развить и в оформлении праздника, и в сценарии праздничного действия.

«Веселый Арбат» выманил своего зрителя из уютных квартир, отозвал от телевизора, сделал своим соучастником. В общем, все были довольны. В обиде остался только слон, которого не пустили, так как боялись, что он испортит арбатскую плитку».

(Г. Бацанова «Вчера на Арбате». — «Правда», 2 апреля 1986 г.)

ЮРИЙ НАГИБИН Ярмарка на Арбате — свидетельство неуважения к тому Арбату, который мы любим. Это неуважение и к нашей любви. Ведь любовь не вещь в себе. Она находится во взаимодействии с тем, что окружает человека. Сколько радости и воодушевления прибавилось у людей, например, от одного сообщения о возвращении старых наименований двум московским улицам! А сколько боли испытали мы при известии о повреждении дома Пашковых! От такой боли человеческие души немеют, делают равнодушными, а значит и безучастными и менее полезными обществу. Эту связь мы, кстати, уже смогли ощутить на деле, когда тысячи людей добровольно включились в работу по реставрации памятников архитектуры, в том

числе — пенсионеры, дети, работающие люди. Туда приходят целыми семьями — вот как это, оказывается, важно для людей!

Сегодня мы стоим перед задачей мобилизации всех человеческих ресурсов для борьбы с упущениями в нашем хозяйстве. А как извлечь их, если они неизвестны подчас и самому человеку. Для этого надо, чтобы дух его воспламенился, а что питает души — стихи Пастернака и Цветаевой, музыка Чайковского и Прокофьева, картины Сурикова и Врубеля, книги Толстого, Достоевского, Лескова, Чехова, словом, все то, что называется КУЛЬТУРОЙ. Вот почему сохранение культуры становится государственной необходимостью.

Символом этой культуры является и Арбат. Без ярмарок и фестивалей. Без косметики и украшений. В своем обычном виде и состоянии для этого Арбата немного требуется: отремонтировать дома, вернуть туда жителей и дать им возможность жить так, как они жили там всегда, обычной жизнью обычного района.

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛЮМ Первоапрельский карнавал ясно показал, что не все и не везде можно делать. Нельзя ставить памятник Энгельсу на фоне палат XVII века. Нельзя на Арбате устраивать балаган. Ничто в городе не может не учитывать природу места. Место диктует тему. Тема диктует форму произведения. Все взаимосвязано. Карнавалу на Арбате было неудобно не только с позиций пространства улицы, но и по причине несоответствия выбранного типа праздника тому мифу, о происхождении которого мы спорим, но наличие которого всеми ощущается. Он может быть сколь угодно многозначен, но он есть и является ценностью, памятником. И именно пешеходные улицы наиболее ярко выражают основную, вечную задачу архитектуры — материализовывать духовные ценности, ценности городской жизни, характеристики поведения, диктуемые местом, его историей, его мифами.

БОРИС ПАЛУЙ Нас тоже волнуют эти вопросы. Сегодня решается проблема второй очереди реконструкции на Арбате. Перед нами поставлена задача разработать проект транспортного дублера на Арбате, провести реконструкцию и переоборудование первых этажей в зданиях на улице Арбат для размещения в них предприятий торговли, общественного питания, бытового обслуживания (необходимые на любой улице) и учреждений культуры. Разрабатывая наши предложения, мы тоже учитывали культурную ценность этого района Москвы и старались максимально содействовать формированию здесь соответствующей атмосферы. При распределении торговых точек придерживались принципа специализированной ее направленности. То же и в остальных случаях. Вот приблизительный перечень наших предложений: магазины — «Букинист», «Московский художник», «Архитектор», «Поэзия», салон станковой графики, видеосалон; кафе: «Арбатский подвальчик», «Арба», «Буратино», «Театральное», «Литературное», «Старое фото» и другие. Из учреждений культуры назову такие, как: театр мимики и жеста, молодежный кино клуб, клуб «Литературная гостиная», концертный зал им. Скрябина, выставочный зал «Московский пейзаж», музей Мельникова. Пока это только предложения, которые мы передали на утверждение в Главторг, Главобщепит и Министерство культуры.

ЮРИЙ НАГИБИН Выходит, что именно эти организации — Главторг и Главобщепит — будут определять судьбу ваших предложений и решать «культурную программу» Арбата?

БОРИС ПАЛУЙ Это наши основные заказчики, и именно они, а не Министерство культуры, проявляют наибольшую заинтересованность в вопросах размещения здесь каких-то предприятий. Это, в известном смысле, ограничивает нас в наших планах. Хотели мы, например, сделать в доме № 48 Культурный центр Арбата с музеем истории и быта этого района, но заказчика на такую идею не нашлось. И теперь этот дом передан в аренду Азербайджанскому постпред-



Какой же можно подвести итог прошедшему обсуждению! Оно показало, что итогов-то еще пока и нет. А есть все те же вопросы, с которыми пять лет назад мы обращались к будущим авторам реконструкции Арбата, которыми и хотелось бы закончить эту публикацию, повторив то, что по-прежнему не утратило актуальности: «Как уберечь Арбат от печальной участи стать мертвым музеем восковых фигур прошлого!

Как не свести его к веселому делу стать экзотической приманкой для туристов, площадкой для хепенинга, для игры в арбатскую старину! Как не превратить его в опытное поле для пересадки в него чужих форм жизни! И, наконец, как, не теряя исторической обратной перспективы, вписать его в перспективу новой жизни, с ее новыми ритмами, новыми потребностями!»

ству под чайхану, кулинарские восточные сладости, печки лавашей...

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛЮМ Предложений нет главной концепции, а четкое распределение архитектурных задач. То есть мы имеем и при начале реконструкции карнавал с переодеваниями в костюмы. Отсюда неизбежная ситуация, о которой мы говорили, когда не проектировщик грамму реконструкции, а зывают все, кому это очисти. Идет разбазаривание помин дырок, приспособленчеством, а не серьезная прность.

БОРИС ПАЛУЙ Можно мажным проектирование ствием, но без выхода н да-то, году в 1974 была н ка такого единого проек текторов четыре года за ководство Алексея Гутт концепции, охватывающе проблемы реконструкции вращения его в пешеходн проделаны большие иссл изыскания по истории территории всего района, художественная и историчность, определена степен ского износа и т. д. Но п рый было потрачено око лей, не был принят, он у ваниях, потому что не у общепринятые строитель потому что требовал бол затрат на проведение реп полном объеме. Денег не нашу программу.

Мы вынуждены искать з собных осилить простой Знаете ли вы, что уже м без ремонта дом, передав дождников, из которого да лены жильцы? Долго ли таком положении? Вот и кто нужнее Арбату сего художников или, скажм высказавшая желание р свои салоны? Как архите на стороне второго прете что еще один дом будет рушения. В нынешней с нет.

«...требуется произвести работы на сумму в десятки миллионов рублей, чтобы начать. На нынешний же год и ГлавУкс не предоставили средств на проектирование, ни на строительство. Ни копейки».

(Лев Колодный. «В Арбат». — Московский вестник, 23 марта 1986)

ЮРИЙ НАГИБИН Страна. Особенно сегодня, когда сделано — Арбат объявлен зоной и взят под охрану, когда, наконец, удалось на его территории стараться на всех уровнях, казалась мысль об особой ценности района Москвы. И же эти бы на месте памятника культуры могли разместиться другие учреждения.

«Историю мы не только изучаем, творим — ежедневно и повсюду. Историю нашей страны, мы не осознаем. То, что нам кажется частным и мелким, в действительности есть дело общественное... Историю нас с ответственностью относим ко всему, что мы совершаем, ко всей жизни и к самим себе».

(Академик Д. Лихачев. «Седьмой десяток», «Известия», 23 августа 1986)

Почему именно на Арбате единственная пешеходная улица, и потому стало преступить на нее? Но скоро появятся новые улицы, и что тогда будут различаться? Не пора задуматься уже сейчас? И том не только сиюминутностей, но и близких и далеких нашей жизни. Чтобы не улететь с Арбата ненужным

у, кулинарию для прода-
даостей, пекарню для вы-

НБЛИОМ В этом перечне
главного — художест-
ва — функциональ-
е архитектурных пло-
ны имеем все то же, что
конструкции, продолжа-
переодеванием в любые
а неизбежность той си-
й мы здесь услышали,
ровник диктует про-
укции, а ему ее навя-
у это очень захочется.
ание помещений, лата-
пособление к обстоятель-
зная проектная деятель-

Можно заниматься и бу-
рованием — с удоволь-
ыхода на результат. Ког-
4 была начата разработ-
о проекта. Группа архи-
года занималась под ру-
сея Гутнова созданием
ывающей все срезы
струкции Арбата и пре-
пешеходную улицу. Были
ие исследовательские
тори каждого дома на
рациона, изучена их
и историческая цен-
а степень их физиче-
д. Но проект, на кото-
лено около 100 тысяч руб-
нят, он умер в согласо-
то не укладывался в
строительные нормативы,
овал больших денежных
ение реконструкции в
Денег нет пока и под

искать заказчиков, спо-
простой ремонт дома.
о уже много лет стоит
переданный Союзу ху-
горого давно уже отсе-
Долго ли он простоит в
и? Вот и судите сами,
ату сегодня — Союз
даем, фирма Кардена,
вание разместить здесь
к архитектор я целиком
ого претендента. Потому
м будет спасен от раз-
ешней ситуации выбора

и работ еще на де-
ей, чтобы завершить
же год Горплан
вили средств ни
на строительство.

дний. «Взгляд на
Московская прав-
та 1986 г.)

Н Странная позиция.
и, когда уже столько
объявлен заповедной
охрану государством,
удалось остановить сно-
ии старой застройки, ко-
нях, кажется, утверди-
собой ценности этого
И же это для того, что-
ятника национальной
разместиться представи-
республик и стран?
о изучаем, но и
повсюду... Но, творя
и, мы не всегда это
кажется сейчас
ействительности
е... История учит
о относиться ко
м, ко всей нашей

Д. Лихачев. Бе-
теком и близком. —
, 23 августа 1986 г.)
на Арбате? Сегодня это
пешеходная улица в Моск-
ло престижно попасть
о появятся другие пеше-
что тогда? Как они бу-
Не пора ли об этом
себя и работать с уче-
юминутных потребно-
ких и дальних перспектив
тобы не пришлось отсе-
енужные здесь ведом-



ства, чтобы не переделывать здания, те-
рая средства еще больше, чем те, кото-
рых не находится сегодня для планомер-
ной реконструкции Старого Арбата. От-
куда такая расточительность!

ЮРИЙ ГНЕДОВСКИЙ Опыт первой оче-
реди реконструкции на Арбате показал,
что эта работа сложнее, чем думалось
вначале. И все-таки многое сделано из
того, что еще недавно казалось почти не-
возможным. Архитекторы заложили не-
плохую основу. Теперь можно совершен-
ствовать проект реконструкции Арбата
в деталях, углубиться в переулки и дво-
ры, дом за домом, квартал за кварталом
приводить в порядок весь район.

БОРИС ПАЛУЙ Когда-то в Москве уже
был однажды проведен смелый и инте-
ресный эксперимент, когда для строи-
тельства Калининского проспекта была
создана при ГлавУКСе Генеральная ди-
рекция улицы, наделенная всей полнотой
власти. У нее был в подчинении Гене-
ральный проектировщик и Генеральный
подрядчик. Только благодаря такой ор-
ганизации удалось осуществить тогда
столь масштабный проект. Можно по-
разному относиться к архитектуре на Но-
вом Арбате, но организационный его опыт
не утратил своей ценности. Наверное,
стоило бы снова вернуться к нему?

ВЛАДИМИР ГОРЯИНОВ Не странно ли,
что мы вспоминаем об этом только те-
перь? Что только теперь, когда уже идет
техническое проектирование второй оче-
реди реконструкции Арбата, ставится
вопрос о необходимости долговременной
программы действий на Арбате? Только
теперь обсуждается вопрос о социо-
культурной подоснове проекта рекон-
струкции? Выясняется, наконец, что для
подобного рода работ нужен не ведом-
ственный, а государственный подход?

ЕВГЕНИЙ РОЗЕНБЛИОМ Мне странно
другое. Нет, не то, что у нас готовые
проекты так и остаются без востребова-
ния, а разговоры кончаются разговорами.
Что большое и важное дело начинается
с конца, а не с начала. Что экономим в
одном месте и тратим во много раз боль-
ше — в другом. Но то, что уже начал
разговор о перестройке в архитектурном
проектировании, а все идет по-прежнему.
Формулирование задания на проектиро-
вание — это суть профессии проектиров-
щика, это, если так можно выразиться,
«ключ без права передачи». Это особый
род творчества, где не все определяется
суммой денег или наличием всемогущего
заказчика. Почему-то в маленьком город-
ке Шауляе можно сделать пешеходную
улицу, а в Москве — нет. Может, по при-
чине отсутствия инициативности самих
архитекторов?

«Опыт Арбата ценен не только тем, что
наглядно продемонстрировал достоинства
пешеходных зон, но еще и тем, что вы-
явил сложности, с которыми связано их
создание... В Москве нет пока специализи-
рованной организации, которая могла
бы взять подряд на всю совокупность
работ: прокладку подземных коммуника-
ций, создание специального дорожного
покрытия, ремонт и реставрацию зданий,
благоустройство территории, новое строи-
тельство там, где оно необходимо. Труд-
но действовать в такой ситуации без
единого генерального заказчика на про-
ектирование и строительство».

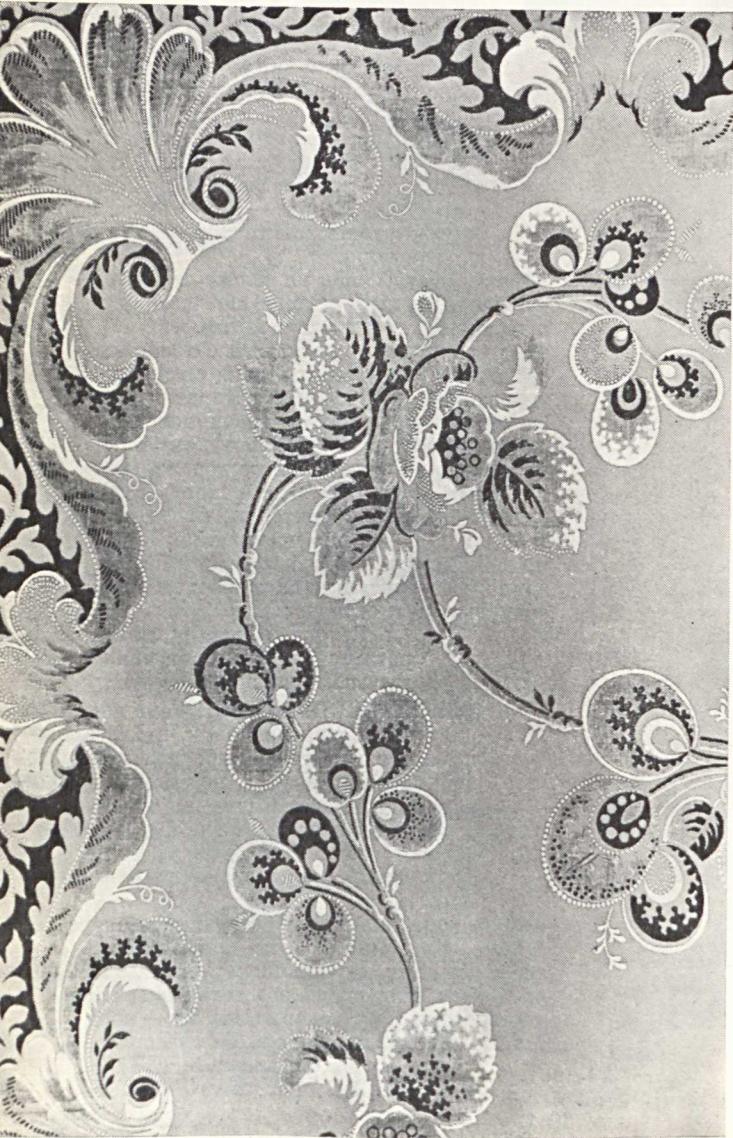
(А. Гутнов. «Слово проекти-
ровщика». — «Литературная
газета», 1 января 1986 г.)

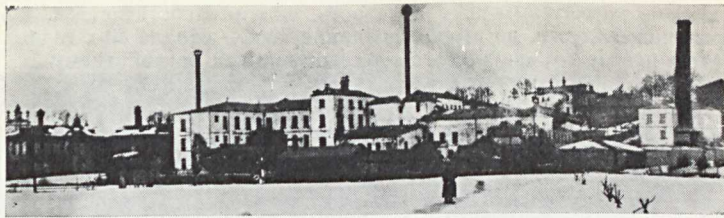
ВЛАДИМИР ГОРЯИНОВ Речь идет о ком-
плексном проектировании, где, возмож-
но, нужны не только архитектурные по-
знания. А почему бы не создать коорди-
национный совет в помощь архитекторам,
и тогда их работа смогла бы обрести ту
степень сложности, которой так не хват-
ает многим нашим проектным начина-
ниям.

«Арбат еще жив, хотя состояние его тре-
вожно. Мы слишком часто признаемся в
любви к нему, но слишком легкомыслен-
но любим. Или среди его детей оказались
посторонние? Мы вскормлены им — пора
бы и руку ему протянуть. Во спасение».

(Булат Окуджава. — «ДИ
СССР», № 6, 1981 г.)

Материал подготовлен Н. Давыдовой





На стр. 26

Ситцы
с традиционными
рисунками по
восточным мотивам
Комбинат
им. Ф. Н. Самойлова.
1985—1986 гг.

Ситцы
с традиционными
цветочными рисунками
Комбинат
им. Ф. Н. Самойлова.
1985—1986 гг.

Платки ситцевые
Мануфактура
Гарелиных.
1-я половина XIX в.

На стр. 27
Вид ивановских
фабрик. Начало XIX в.

Разносчица ситцев.
Начало XIX в.

Платок ситцевый
Мануфактура
Гарелиных.
Середина XIX в.

Художники комбината
им. Н. Ф. Самойлова



Художник и промышленность

Ивановские ситцы в прошлом и настоящем

Ирина Нестерова



Понятие традиции сегодня привычно и широко применяется в отношении к народному искусству, народным художественным промыслам. В действительности традиции плотнее окружают нас, наполняют и другие сферы прикладного искусства. Так, в художественной промышленности традиции оформления изделий имеют продолжительную историю формирования и развития, за время которой они накопили устойчивые национальные черты. В традиционных изделиях нет застылости, натянутости потому, что художественная промышленность не только искусство, сохраняющее стабильные черты, но и механизированное производство изделий широкого потребления, в котором отражаются технический прогресс и эволюция эстетических представлений общества. Поэтому традиционные художественные изделия легко, «плавно», органично входят в современный быт.

Примером естественной жизни традиций в художественной промышленности служит искусство ситцепечатания Ивановского края. Ситцевые ткани являются демократичным, широко используемым исходным материалом для современного модного костюма. В ситцепечатании процесс сохранения традиций проявляется в национальном способе орнаментального и цветового художест-



венного видения, близости народному искусству. Эти традиции постоянно развиваются в рисунках ивановских ситцев.

*

Ивановские ситцы — название, которое включает исторический материал набивных тканей XVIII—XIX веков Владимирской губернии, крупного центра ситцепечатания в России. Этим же названием характеризуются современные изделия ситценабивной промышленности г. Иванова, группа ситцев с рисунками, выполненными в орнаментальных традициях тканей Ивановского края. Направление традиционных ивановских ситцев, подобно классическим рисункам на тканях, представляет устойчивую часть в общей картине набивного текстиля, но отличается от последних тем, что несет в себе заряд национального орнаментального мышления, близость народному искусству.

Одним из предприятий, где живет традиция ивановских ситцев, является хлопчатобумажный комбинат имени Ф. Н. Самойлова. Здесь традиции орнаментации тканей особенно прочны, так как непосредственно связаны с историей фабрики, с развитием художественного оформления ситцев с середины XVIII века.

История предприятия, на месте которого создан современный хлопчатобумажный комбинат имени Ф. Н. Самойлова, насчитывает более 230 лет. Набивное дело в Иванове Владимирской губернии началось с ручной набойки по холсту масляными красками. Такое производство было основано в 1751 году И. М. Гарелиным, крепостным графа Шереметева. В 1780-х годах на предприятии Гарелина была освоена набивка ситцев по индийскому и бухарскому миткалю специальными печатными красками, а в начале XIX века — по хлопчатобумажным тканям собственной выработки.

Ситцевое заведение Гарелина было налажено по типу мануфактурного производства с наймом рабочих, разделением труда, тенденцией к механизации производства, но основная операция — набивка — до 1830-х годов выполнялась вручную деревянными досками — манерами. Ручная набивка сохранялась почти до конца XIX века в изготовлении платков. Уже на раннем этапе развития ситцепечатания на фабрике Гарелиных сложилась самобытная линия оформления тканей, которая во многом обязана местным особенностям ручной набойки. Участие в производстве деревенских и посадских мастеров — резчиков деревянных манер, красковаров, набойщиков, принесших на фабрику навыки своего ремесла, определило сохранение традиций народных орнаментов, цветовых сочетаний, эстетики оформления тканей.

Характер ситцевых изделий ивановских фабрик был обусловлен также особенностями сбыта ситцев. В отличие от московского и петербургского текстильных центров, фабрики Владимирской губернии в основном удовлетворяли потребности не высшего класса, а широких масс, выпускали большую долю тканей «крестьянского ассортимента». Фабрикам с. Иванова и Вознесенского посада «не было равных по красоте рисунков, добротности

и прочности товара и вообще по приспособлению к изысканному вкусу потребителей, начиная от жителей города и деревни до азиатца»¹. Традиционные торговые связи ивановцев, в том числе фабрикантов Гарелиных, с рынками Средней Азии и Восточных стран оказали большое влияние на оформление ивановских ситцев, обилие в их рисунках восточных орнаментальных мотивов.

С расширением ситцепечатания (в 1860-х годах Гарелиным принадлежало уже несколько фабрик), с механизацией многих процессов: бумагопрядения, ткацкого производства, набивки цилиндрическими печатными машинами, использования первого двигателя — гарелинского предприятие приобрело характер развитой капиталистической фабрики. На ситцах и платках ставилось фабричное клеймо, изделия фабрики завоевали дипломы и медали на мануфактурных отечественных и зарубежных выставках. В 1913 году на основной фабрике работали пять тысяч человек, набивка ситцев производилась на 31 печатной машине. За годы развития фабрики рисунки тканей менялись, но традиционные, ранее сложившиеся, излюбленные узоры продолжали жить. Сохранение традиционных элементов текстильной орнаментики в условиях высокомеханизированного промышленного производства представляет важную особенность ивановского ситцепечатания. Традиционная самобытная линия в оформлении ситцев получила творческое продолжение в советский период.

Работа с традиционными орнаментами проводится творческим коллективом комбината им. Ф. Н. Самойлова постоянно, в течение нескольких десятилетий. Эту задачу ставил возглавлявший художественную мастерскую в 1960—1970-е годы И. А. Мальков, продолжает ее на новом этапе нынешний зав. мастерской И. С. Сухова. Она целенаправленно выделяет среди всех новых рисунков группу, создаваемую с использованием традиций ивановских ситцев. Обособление группы традиционных рисунков необходимо потому, что традиционное и остромодное направления оформления тканей подчиняются различным закономерностям. Разница состоит в исходном материале для формирования орнамента, а также в продолжительности жизни направления.

Остромодное в набивном рисунке — особенно это касается молодежной одежды — питается новыми впечатлениями, отвечает новым явлениям нашего окружения. Модные направления отмечены цикличностью развития и быстрой сменяемостью форм, композиции, масштабов рисунка, графических приемов, колорита. Традиционные рисунки отличаются большим постоянством, материалом развития служит углубленное изучение исторических образцов.

Бесценную помощь в изучении исторического материала оказывает Ивановский областной краеведческий музей, обладающий огромным уникальным собранием художественных тканей. Небольшая часть коллекции недавно опубликована в альбоме «Ивановские ситцы»². На основе этой коллекции сейчас создается первый в РСФСР Музей тканей. Собранные здесь образцы ивановских ситцев конца XVIII — начала XX века, в том числе ткани, платки и кроки фабрики Гарелиных, дают возможность изучать художественную историю предприятия. Зарисовки и копии подлинников, выполненные художниками, поступают в архив фабричной мастерской, пополняя фонд материалов для работы над современными эскизами.

На ярмарке тканей, когда на стендах выставлен весь ассортимент предприятия, традиционные рисунки, несомненно, являются украшением. Они несут праздничный жизнеутверждающий настрой, обнаруживая внутреннее родство с народным орнаментальным искусством, с росписями по дереву, с узорами павловских платков.

Самым характерным и развитым типом орнамента для традиционных ситцев является узор с цветочными мотивами — букетами или ветками на цветном фоне. Круг цветочных мотивов небольшой: шиповник, розы, гвоздики полевые, обычно пяти- или семилепестковые цветы. Ограниченный набор мотивов объясняется образным строем традиционных рисунков. В них важен не конкретный цветок, а обобщенный образ, символ цветения, часто это образ цветущей поляны; закономерности построения традиционного цветочного орнамента, степень условности, плоскостность, колористические решения отшлифованы десятилетиями. Потому простые и ясные, на первый взгляд, узоры оказываются подвластны лишь тому художнику, который хорошо знаком с их историей и языком. Лучшие всех чувствуют и понимают традицию художники старшего поколения комбината Е. Я. Николаева, Т. А. Терентьева и И. А. Шелудякова.

В рамках устоявшихся выразительных средств, ограниченного круга мотивов, стабильных приемов компоновки, продиктованных традицией, художники комбината создают бесконечное разнообразие рисунков. Особенно хорошо удаются мелкоузорные ситцы с буквально крошечным раппортом. Этот жанр в текстильном рисунке требует большей изобретательности. Рисунок очень мелкого масштаба напоминает миниатюру, графические средства при близком рассмотрении должны выглядеть ювелирно отточенными, но так, чтобы при обычном взгляде издали они не сливались в единую серую массу.

Другой тип традиционного рисунка — с очень крупными мотивами. Прообразом для них служат многоцветные декоративные ситцы XIX века, в которых масштаб цветка иногда превышал его природные размеры. Сохранение грациозности, образности цветка или букета в таком масштабе возможно при совершенстве силуэтов и отточенности каждого элемента рисунка, разумном распределении цветовых пятен. Художники справляются с этими задачами, умело пользуются приемом «пико» для моделировки сложных крупных форм.

Цветочный узор среднего масштаба содержит самые широкие возможности для вариаций композиций и колорита. Конечно, это не механические вариации, повторы, ходьба по кругу. Непроизвольно в традиционные схемы композиций проникают современные ритмы, новые движения. Для первой половины

70-х годов характерны декоративность, укрупненность цветов, упрощение силуэта, во второй половине 70-х — начале 80-х годов мотивы цветов совмещались с геометрическими разработками фона, изображением кружева, различных фактур. Коренным образом менялись композиционные структуры: цветочные мотивы группировались в полосу, клетку, широкое распространение получили каймовое расположение узора, лоскутная компоновка. Однако такой принцип работы с традиционным орнаментом имеет пределы, за которыми следует разрушение традиционных устоев традиции. В последние годы художники вернулись к гладким фонам, к более спокойным композициям и ведут свои поиски в области образных, ассоциативных решений на основе всестороннего изучения исторического наследия. Методика работы художественной мастерской построена таким образом, что практически все без исключения художники принимают участие в работе как над остромодными, так и над традиционными рисунками. Среди художников среднего и младшего поколения хороших успехов добились М. Б. Тощева, Ю. П. Пучков, О. А. Струнникова, Б. Д. Кочетков.

Что касается остромодных рисунков, то сейчас на комбинате основное предпочтение отдано геометрическим узорам и геометризированным цветочным формам. В последние два года тема активно разрабатывалась всеми художниками. Новые ритмы, масштабы, динамика, цветовые сочетания особенно остро воспринимаются рядом с традиционными рисунками. Разница между группами орнаментов на комбинате подчеркнута и технологией печати: большая часть остромодных рисунков выполняется на новой печатной машине с сетчатыми цилиндрическими шаблонами.

Однако далеко не все возможности творческого коллектива и предприятия используются полностью. В оформлении декоративных тканей, портьер очень мало и робко привлекаются традиционные узоры, хотя так называемые «мебельные» ситцы занимали большое место в производстве XIX века — сохранились прекрасные образцы декоративных ивановских ситцев. Особенности тканей для интерьера представляют несомненный интерес и требуют осмысления и творческого использования в работе художников.

Недостаточно высока и техника исполнения тканей; когда речь идет о традиционных ивановских ситцах, то их рисунки требуют исключительно совершенной техники печати и качества красителей. Отсутствие экспериментального участка и выпуска небольших партий уникальных тканей ограничивает возможности полного использования традиций.

Группа традиционных рисунков была названа нами самостоятельным направлением, но ему, к сожалению, не соответствует направление в моделировании одежды. Даже ткани одного из ивановских предприятий — комбината имени Ф. Н. Самойлова заслуживают того, чтобы создавались не отдельные модели из случайно отобранных тканей, а велась бы постоянная работа по разработке коллекции одежды, направляющей характер и стилистику использования ситцев. Образный строй традиционных ивановских ситцев предоставляет широкое поле деятельности для создания модного костюма на основе национальных традиций оформления одежды.

Эту проблему можно было бы легче решить, если бы была налажена совместная работа модельеров и художников текстиля. На опасность разобщения усилий текстильщиков и художников костюма указал еще в первое десятилетие советского промышленного текстиля Федоров-Давыдов: «Для текстильного мастера употребление текстиля есть неизвестное, для портного текстиль есть внешняя, преодолеваемая данность, оба процесса производства находятся не только в разрыве, но и в противоречии друг к другу»³. Он же сформулировал важную задачу развития текстиля и костюма: «Проблема текстиля станет частью проблемы художественного оформления костюма как в отношении проектирования, так и в отношении массового производства»⁴.

Формы совместной работы необходимо искать. Может быть, включать в штат творческой лаборатории текстильного комбината художников-модельеров или заключать долгосрочные договоры ситценабивного предприятия с моделирующими и швейными организациями, так, чтобы все было равно заинтересовано в ходе работы и ставили бы перед собой единую цель.

Пока цель не едина даже на этапе оценки значимости традиционных ивановских ситцев. Например, индекс «Н», дающий предприятию экономическое преимущество в выпуске этого вида продукции, не присваивается традиционным рисункам ввиду «отсутствия в них новизны». Такое положение в корне неверно, поскольку, как мы видим, развитие традиционных орнаментов происходит по своим закономерностям, не измеряемым понятием «новинка».

Несмотря на высочайшие темпы работы по выпуску хлопчатобумажных, в общем дешевых тканей (ситценабивное предприятие выпускает фактически только «массовку», никаких уникальных образцов), комбинат имени Ф. Н. Самойлова сохраняет и продолжает художественные традиции русского ситцепечатания Ивановского края.

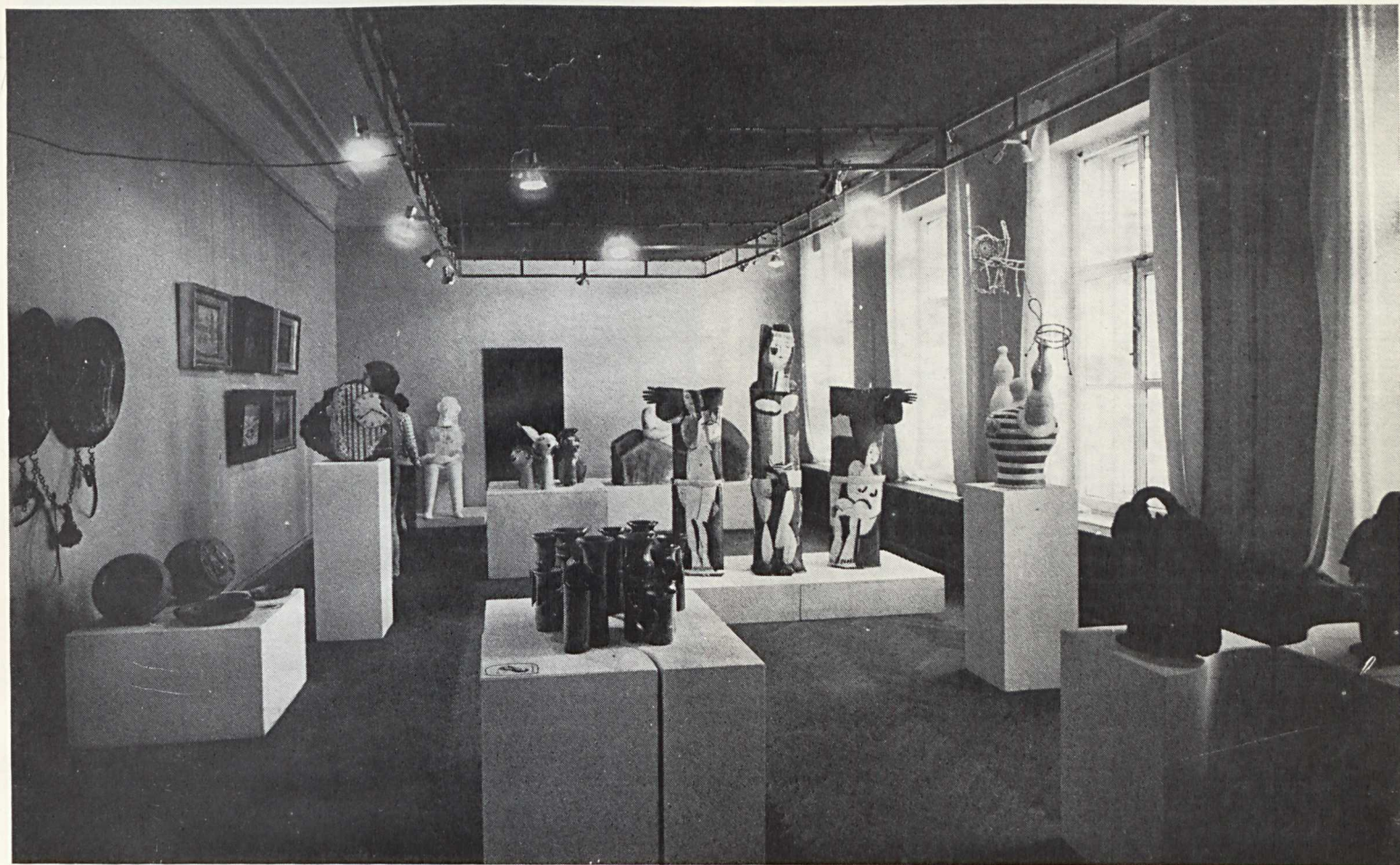
Хочется отметить, что за работу по выполнению пятилетнего плана и развитию отрасли на основе реконструкции производства совсем недавно, когда писалась эта статья, комбинат был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Эта заслуженная награда относится также к качеству рисунков и предъявляет более высокие требования в дальнейшем к художественно-творческой работе комбината.

¹ Труды Владимирского статистического комитета. Вып. III. Владимир, 1864, с. 69.

² Ивановские ситцы. Альбом. Автор-составитель Е. В. АРСЕНЬЕВА. Л., 1983.

³ ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ А. Искусство текстиля, 1931.—В кн.: Русское и советское искусство. М., 1975, с. 194.

⁴ ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ А. Указ. соч., с. 198.



Общий вид выставки керамики
«Одна композиция»
в Голубой гостиной ЛОСХа

Итоги «Одной композиции»

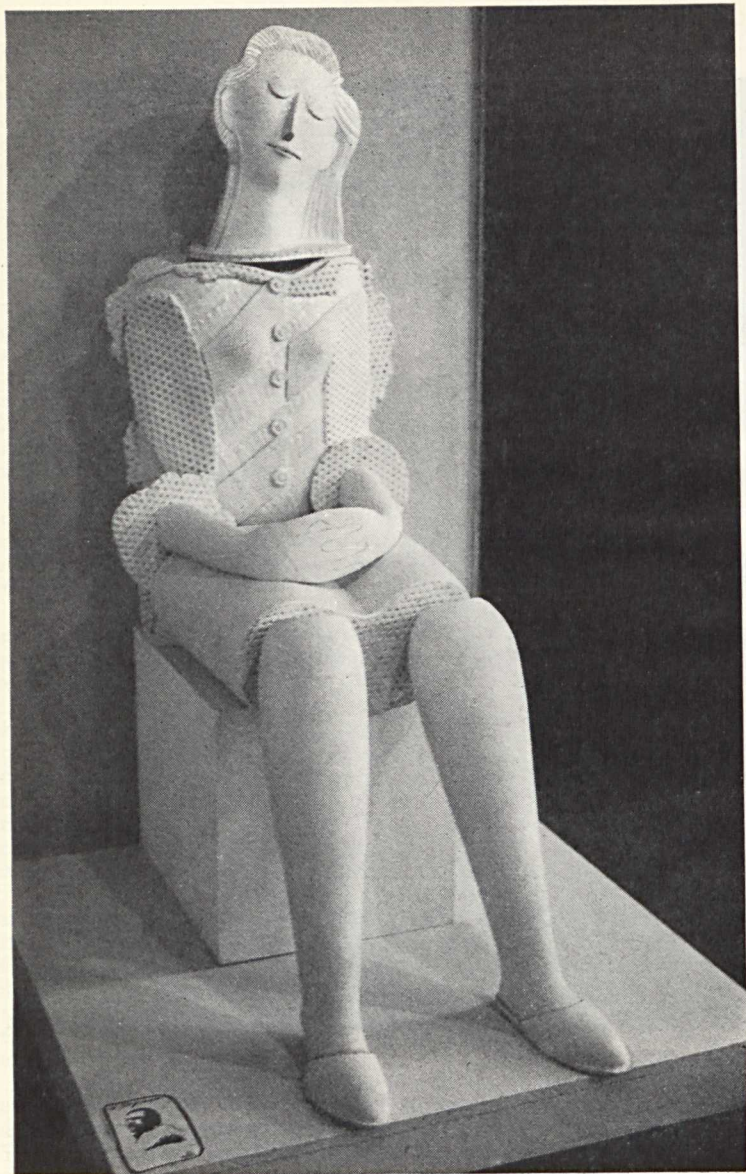
Маргарита Изотова

Большой популярностью у ленинградцев пользуется выставка керамики «Одна композиция», проводимая ежегодно весной в «Голубой гостиной» ЛОСХа. Выставка имеет особый статус — у нее стабильный состав участников: 16 авторов представляют по одной работе, одной композиции в керамике. Казалось бы, такая выставка представляет чисто профессиональный интерес, проходит «внутри» Союза художников, имеет локальную задачу просмотра работ для специалистов. Тем не менее она переросла «узководственные» рамки — зал выставки всегда полон народа, обсуждения проходят бурно, при большом скоплении публики, резонанс от выставки значителен.

Причина, видимо, в том, что «Одна композиция» демонстрирует эксперименты художников, является лабораторией керамических идей, застрельщиком поиска новой образной пластики.

[«ДИ СССР» не раз писал об этом художественном событии и затрагивал связанные с ним проблемы: № 11—80; № 12—83; № 5, 7—84].

В этом году состоялась 10-я выставка «Одна композиция», и стало заметно, что художественный пафос ленинградской керамики заметно спал, «Одна композиция» стала увядать. В чем причина этого? В чем заслуга и слабости ленинградского керамического эксперимента — об этом очерк Маргариты Изотовой. Его можно прочесть и как поэтическую оду, и как поэтическую эпитафию. Все будет зависеть от самих художников. Будущее покажет...



А. Задорин
Модель
Керамика

В. Гориславцев
Старое зеркало
Керамика



Закрылась 10-я выставка «Одна композиция».

Закончился целый этап нашего творческого движения.

Настало время собирать урожай — хорошо подумать, что было в нем, в этом движении, ценного, что можно взять на семена для будущих посевов.

Это движение началось в начале 60-х годов, когда было признано, что вещи, в том числе и посуда, должны быть у нас искусством. Тогда попытались на основе промышленности переделать весь быт — в искусство, но это не удалось. Потом художники бросили свои силы на создание единичных вещей, в которые пытались вложить свои чувства, свой ум, свой опыт работы с предметом, свое изобразительное умение. Родился особый творческий жанр: «декоративная композиция», в котором находили свое выражение внутренние переживания современного человека. В этом жанре продолжалась мечта об активно действующей среде.

16 пар рук, 16 голов и сердец работали в течение 10 лет, пытались раскрыть перед нами, зрителями, что интересного они заметили в жизни. Это было увлекательно и забавно, это будоражило нас и вдохновляло на необычность. Мы любовались творческими индивидуальностями, как любим каждый палец отдельно, когда разжата ладонь.

Но вот рука встрепенулась, собрала свои пальцы — она готова работать.

Что же нам показывали художники в течение десяти лет?

Васильковский исследовал и показал, как живет чудаковатое существо — человек, как он возится со своими желаниями, как он разрушает и строит, и разрушает вновь и как мало он весит на весах вселенной и звездная Астрея не в силах его осветить.

Задорин показал, как глиняный человек пытается стать могучим колоссом. Как Аполлон посылает ему коня и как смущает его кривляка-Бахус — всегда он хочет вернуть нас в комочек земли.

Цывин показал, как рождается в комке глины чья-то немая душа. Но не раскрылись еще у камня глаза и не прорезался голос.

Громов показал суету человечков в глиняных сотах домов. Красавицу Де Рибаса, незнакомую с алфавитом. Как выпрыгивают из баскетбольных корзинок корсета ее розовые мячи.

Гориславцев нам показал, как сладко стучит голубая кровь Петербурга в бетонных бицепсах Ленинграда и как томится между «вчера» и «сегодня» дух горожан.

Гущин нам показал существ, прорастающих сквозь пласты укатанной глины, где человек подобен цветку, проросшему из каменной почвы. Тело его и лицо покрыты узором — так камуфлируется бабочка, чтобы ей легче порхалось в пестроте непонятных вещей. О, добровольные пленники сирен красоты!

Копылов показал, как тяжело материи подыматься от вечного сна



Н. Гущина
Рассвет. Фрагмент
композиции
Керамика

В. Васильковский
Кузница Вулкана
Керамика



и творить бесконечные формы жизни. Но как побеждает в ней страстное желание — жить!

Ротанова показала сумрак женской души, полной шорохов птиц и шелеста растений.

Некрасова показала волю женщины конструировать мир и хрупкость ее конструкций.

Рудина показала, как милые декоративные человечки веселы в раю птиц, цветов и зверей.

Савинова показала материнскую нежность к природе и хрупкую грацию людей.

Гущина показала веселую мастеровитость в лепке живых существ. Богиня ее — Флора.

Солодков показал блаженство гармонии в светлой сказке искусства.

Цыганков пробуждал старого Клинкера поделуями синих роз.

Корнилов растил пустоголовье, глиноголовье, пытаясь выкачать пустоту из человеческих голов, — смехая «Одной композиции».

Кочнева из плоских граней домов извлекала лукавых наяд. Так в сердце строгой учительницы шутит игривая Ева.

16 художников за 10 лет показали нам великолепные способности керамики воплощать наши внутренние представления. Они нам показали оазисы красоты, юмора, человечности в своих прекрасных работах.

Сегодня время делает поворот. Новые сутки уже отсчитывают часы. Прошло время спрашивать — пора отвечать. Прошло время искать — пора показать находки.

Прошло время исследовать пашню — надо пахать. Надо выращивать положительную идею — хлеб души. Пора открыться — куда ведет красота, ведет ли она по дороге Истины и человеческого братства.

Сегодня художник обязан востребовать свое право утвердить в реальности, а не в мечтах, рай на земле, с помощью силы гармонии, к которой стремится, а частично уже обладает. Без художника планета есть гора мусора, хаос мертворожденных техникой монстров, носящих имя вещей. Без художника разрознен народ в своем духовном стремлении — он ищет единую Истину в одеждах красоты.

Какой станет завтра керамика, так много обещавшая нам?

Может быть, она останется реликтом ручного труда, а может — войдет в союз с индустрией, и лазерный луч будет работать по воле художника прямо в печи. Может, она вернется в дом селянина и внесет в него строгость и стройность городских жилищ. Возможно, в дома горожан она принесет сумасшедшую роскошь природы — в пределах и за пределами нашей Земли, причудливость фантазии ребенка, глубину размышлений философа и точность наблюдений ученого и будет будить в нас образ совершенного человека.

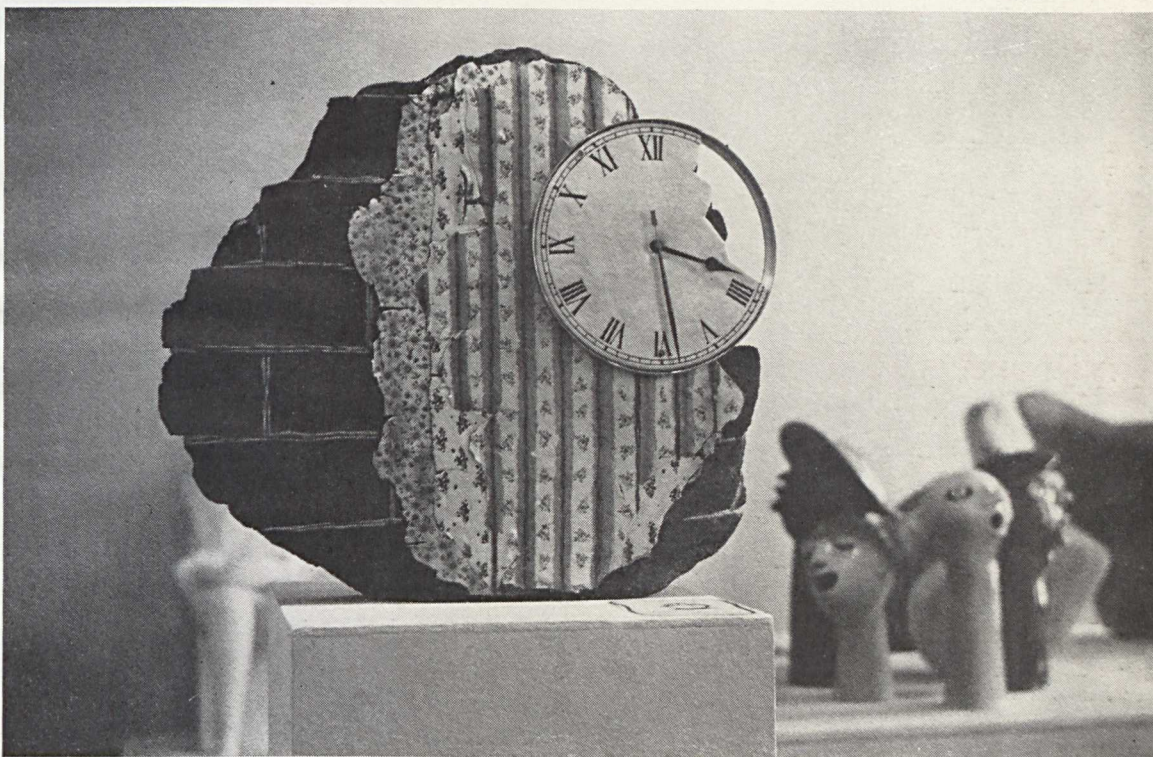
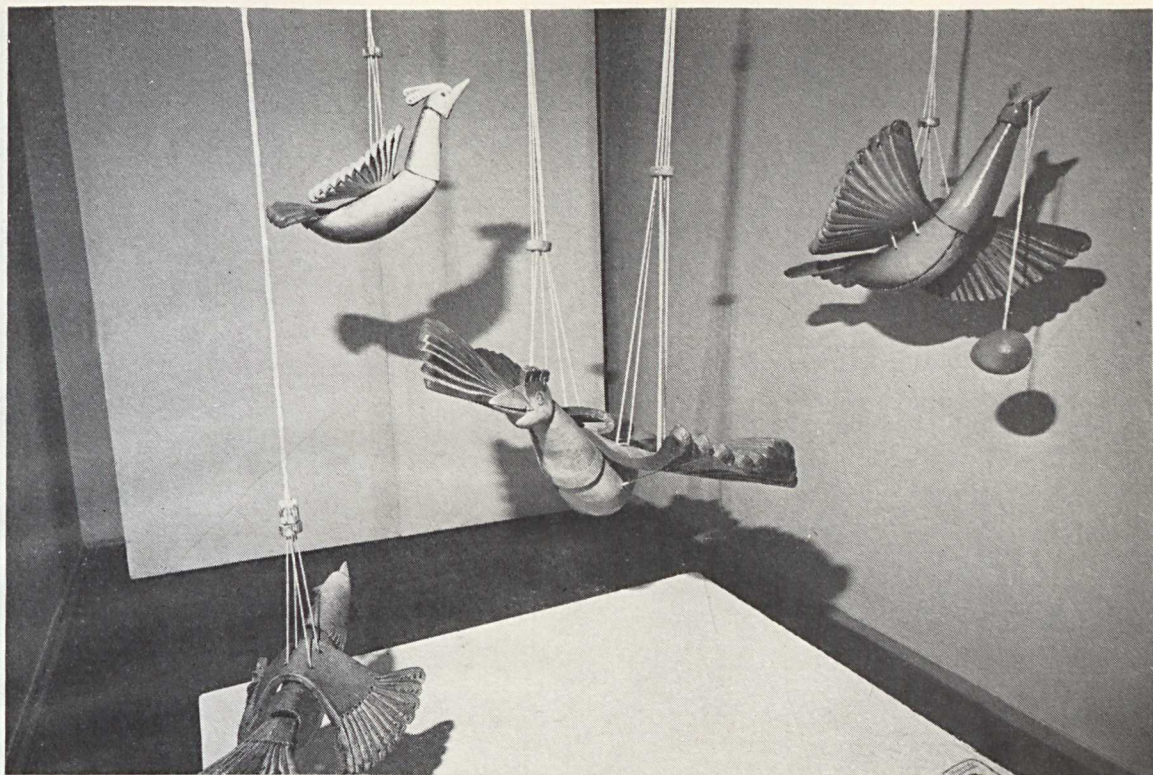
Крохотные оазисы отдельных человеческих поисков, современных и прошлых, сольются в единый океан и навсегда потопят на дне его ложь, войну, жадность, зависть.



Н. Ротанова
Пейзажи. Фрагмент
композиции
Керамика

Л. Солдков
Пейзаж
Керамика

В. Цыганков
Кувшины
Керамика



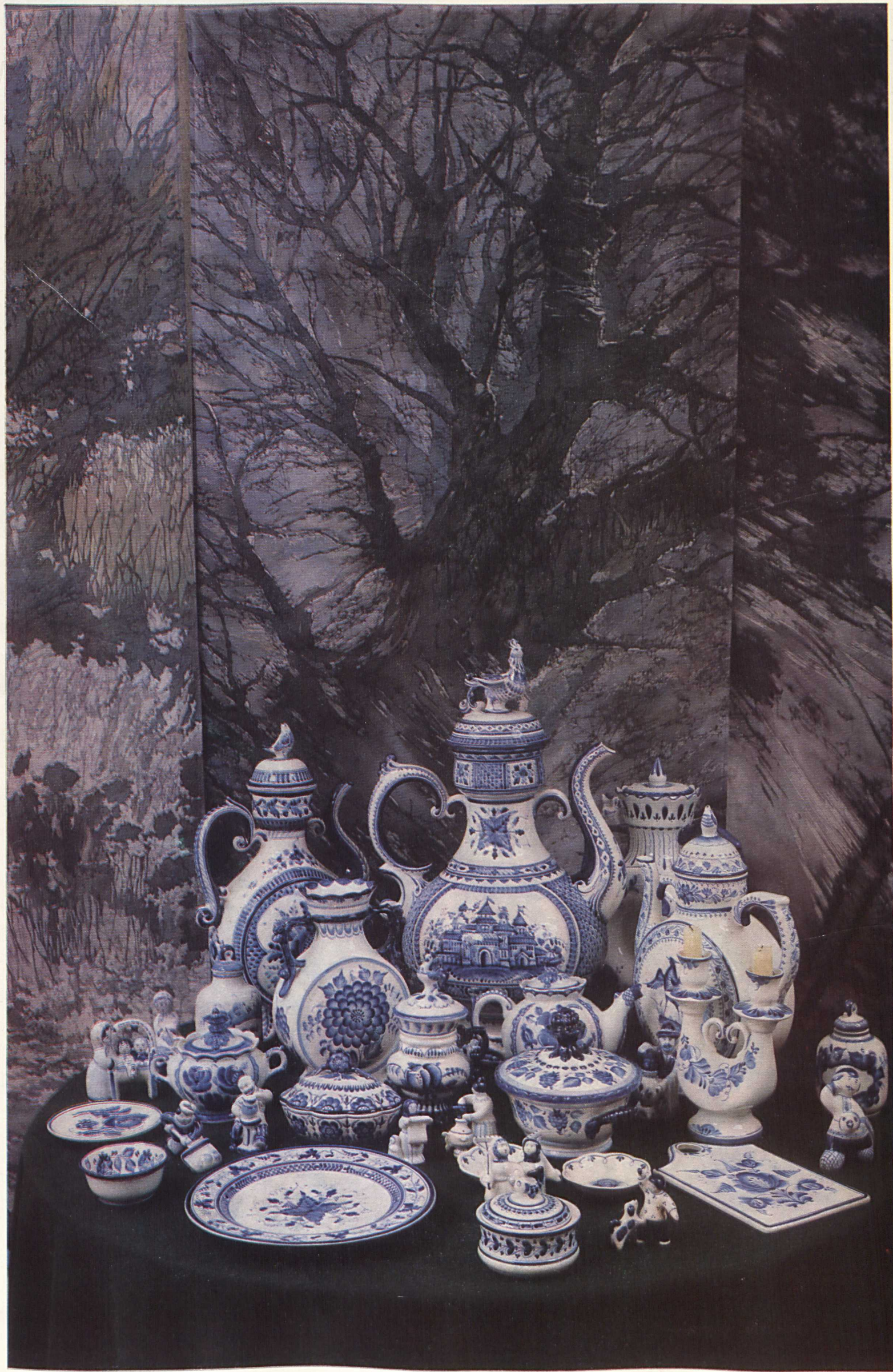
О. Некрасова-
Каратеева
Птицы
Керамика

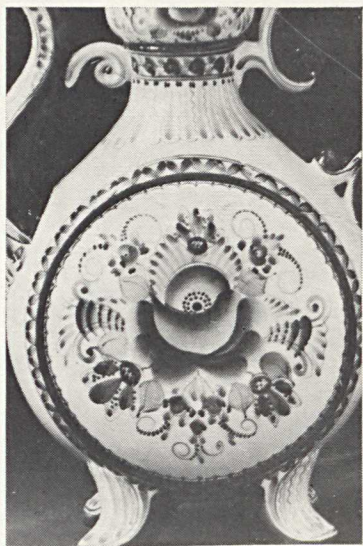
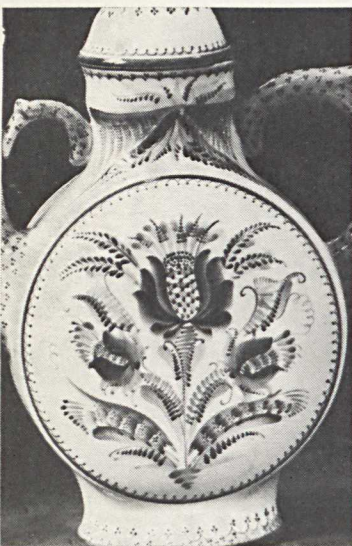
Н. Савинова
Часы
Керамика

Е. Рудина
Хор
Керамика



Н. Кочнева
Сафо
Керамика





На стр. 35
Изделия художников
Гжели

На стр. 36
«Кунган» — тема
одного из конкурсов,
состоявшихся среди
художников Гжели

Народное искусство

Гжель расширяет сферу влияния

Обычно главным художникам производств задают вопрос о том, что делается на производстве для повышения качества товаров. Однако реальная практика вынуждает сегодня ставить вопрос шире — что делают на художественном производстве для общей культуры региона? Такая постановка вопроса оправдана: на художественном производстве работает большой отряд художников, коллектив мастеров — людей художественно ориентированных. Присутствие этих людей должно сказаться на духовном климате, культурном уровне, общей благоустроенности местности.

У главного художника Гжели В. Неплюева на этот счет есть целая программа, вернее, такая программа есть на Гжели, и в разработке ее участвовал весь коллектив. Программа эта охватывает все сферы жизни промысла. В основе ее — улучшение условий труда на самом производстве: механизация всех этапов, предваряющих собственно гжельскую роспись изделий, строительство новых корпусов, улучшение условий труда на каждом рабочем месте. Производство объединяет шесть заводов и целый ряд деревень и поселков. Поэтому улучшение условий жизни зависит во многом от дорог и транспортного сообщения. Предполагается строительство кольцевой трассы, которая свяжет все пункты объединения. Уделяют внимание на Гжели благоустройству территории вокруг производств, заботятся о чистоте воздуха, водоемов, принимаются меры для облагораживания природы.

Руководство Объединения исходит в своих планах из того, что старая художественная традиция Гжели должна стать реальной основой для современного культурного развития края. Именно поэтому художники Гжели занимаются с детьми, обучая их гжельской традиции уже с детского сада, в общеобразовательной школе на уроках труда, в художественной школе, в Доме пионеров, в техникуме. Практически каждый имеющий способности житель района может включиться в художественное производство на одном из филиалов Объединения. По существу, все население округа так или иначе причастно к керамическому производству. Всеобщая заинтересованность в общем деле стала очевидна, когда на заводе начали создавать музей — каждый, чем мог, старался помочь: несли старые реликвии, вещи, сделанные руками дедов. На заводе мечтают создать не просто музей Гжели, а музей истории отечественной керамики. Для будущего музея уже присмотрели и помещения — старую церковь и дом бывшего заводчика Кузнецова. Очень хочется гжельцам, чтобы не только голубой кобальтовой росписью славился их край, но и давней историей. В память о мастерах, прославивших в веках и прославляющих сегодня Гжель, задумано поставить памятник. Сохранившийся с незапамятных времен старый заводской корпус тоже решено превратить в музей, но музей, действующий по законам производства: там сохраняют старое оборудование и технологию — они будут служить для экспериментов художникам Объединения. В Объединении понимают, что облик поселков и сел Гжели должен отражать мастерство их жителей, тут любят помечтать об облицованных майоликой домах, коттеджах. О фирменном магазине, где можно будет купить изделия местных мастеров.

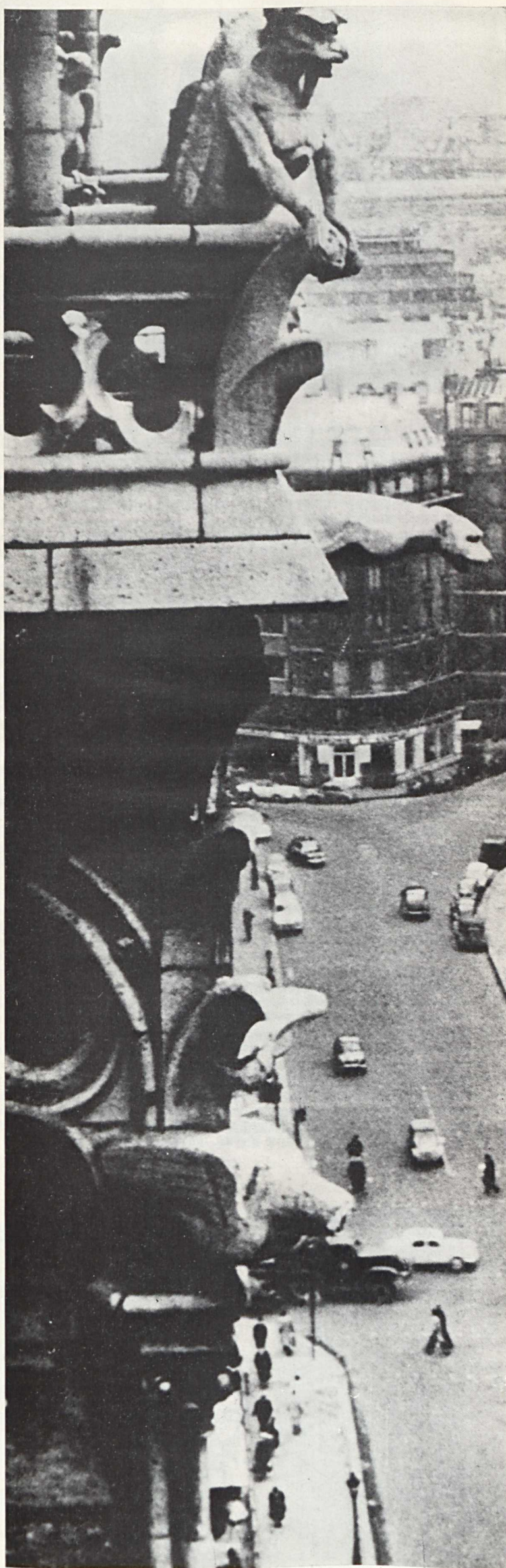
Тут вообще внимательно относятся к своей истории: на территории Объединения идут археологические изыскания — находки пополняют музей.

«Гжель не просто географический пункт — это явление отечественной культуры» — убеждены руководители производства, и это убеждение легло в основу конкретного плана развития производства. Однако реализовать этот план непросто: мешают ведомственные барьеры. Объединение располагается на территории четырех местных советов, в этом регионе есть еще несколько разномыслий производств. Очевидно, прошло время расширить права исторических художественных производств и предоставить им приоритетное право комплексно решать вопросы развития региона.

Парижский дневник

(из архива ученого, историка науки)

Борис Кузнецов



...В Париже считают, что лучшее место, откуда следует любоваться собором Нотр Дам, — сквер Вивьани, маленький садик на левом берегу Сены, открывающий взгляду боковую сторону собора. Это мнение мне кажется справедливым только для тех, кто уже много раз видел фасад, великолепную «галерею королей», статуи, барельефы и химеры, на которые достаточно взглянуть один раз, чтобы надолго, может быть на всю жизнь, заинтересоваться: о чем размышляют эти химеры? Когда этот вопрос и вообще все исходные впечатления и размышления стали прочным достоянием памяти, взгляд с левого берега реки открывает статику собора, не позволяя забывать о декоративной стороне дела, о том, что превращает решение статической задачи в произведение искусства, то есть в феномен человеческой культуры, в шаг необратимого развития познания и преобразования мира. Со стороны сквера Вивьани особенно отчетливо видна система контрфорсов, переносящих силу тяжести на грунт — статика сооружения. Все здесь подчинено статике. Все ли? И это «все» — полностью ли оно подчинено механике, воплощению Мысли, Логоса?

Достаточно задать себе эти вопросы, чтобы они вызвали бесконечную серию новых вопросов — философских, эстетических, историко-культурных, все более широких, охватывающих основные коллизии познания в их прошлом, начиная с древности, в их настоящем и, насколько его можно предвидеть, в будущем.

В этой серии вопросов, навешаемых зрелищем собора, находится сейчас и вопрос об эстетике научного познания мира. Я пришел в сквер Вивьани после трехчасовой беседы с Луи де Бройлем, творцом волновой механики, открывшим «волны материи», волновую природу движения частиц, одним из гениальных мыслителей нашего века, преобразовавшим физическую картину мира, представления о пространстве, времени, движении, энергии, веществе. Разговор с де Бройлем коснулся празднования столетней годовщины со дня рождения Эйнштейна, и мы стали обсуждать, почему его великое открытие — теория относительности — сейчас, после трех четвертей века, оказалось не только событием истории науки, но и событием истории культуры в целом. И второй, связанный с этим вопрос: что подготовило психологию и характер мышления широких кругов к беспрецедентному взрыву интересов и внимания к теории относительности, почему она стала началом не только нового развития физики — это было делом специалистов, — но и общего культурного, интеллектуального и эмоционального подъема?

Разговор касался и развития квантовой механики. В целом встреча с де Бройлем наталкивала на мысль о непреходящей ценности научных идей и об эстетической природе такой ценности. Со времени создания волновой механики прошло больше пятидесяти лет. И каких лет! Вероятно, в истории человеческого познания еще не было периода столь радикальной смены самых общих представлений о мире. И тем не менее, ценность гениальных открытий не уменьшилась, потому что это — ценность не только познавательная, гносеологическая (приближение к истине), но и эстетическая демонстрация мощи человеческого разума. Никто сейчас не будет преподавать физику по Декарту, современные физические идеи ближе к истине. В то же время произведения искусства не теряют своей ценности и не нуждаются в коррективах. Однако и наука обладает эстетической ценностью: разум в поисках истины создает произведения, которые так же не стареют, как античные скульптуры, картины Рафаэля, стихи Пушкина, симфонии Бетховена. В свою очередь познание красоты мира, его эстетическое познание является познанием истины. В 1949 году в своих «Автобиографических заметках» Эйнштейн ввел два критерия истины физической теории: «внешнее оправдание» (проверка наблюдением, экспериментом, вообще чувственная, эмпирическая проверка) и «внутреннее совершенство» (возможность логического выведения теории из максимально общего принципа). Какова роль эстетического познания мира для реализации этих критериев?

Средневековая схоластика вела к диктатуре «внутреннего совершенства», к выведению частных утверждений из единого принципа, причем догматизированного и абсолютизированного. Индивидуальный, живой человек был нивелирован в абстракции Человека как носителя грехопадения, ищущего спасения в лоне церкви. В философии аналогичная тенденция выражалась в средневековом реализме — утверждении реальности абстрактных понятий. Готическая архитектура стремилась вверх (верх казался тогда не только топографическим, но и моральным верхом) и подчинила свои конструкции подобной «антигравитационной» задаче.

Но эта официальная, признанная и господствующая тенденция встречала оппозицию. Прежде всего в самой схолистике в виде номинализма — утверждения о нереальности, «номинальности» абстрактных понятий. Далее — во всей «карнавальной культуре». Это понятие, введенное М. М. Бахтиным, охватывает различные жанры средневекового искусства. Не менее широким представляется понятие «декоративного искусства» как подготовки и последующего перехода к новому эстетическому познанию мира.

Здесь потребуются некоторые дополнительные пояснения. В очертаниях, скульптурах и витражах Нотр Дам можно увидеть одну фундаментальную, сквозную, проходящую через века тенденцию мировой культуры. Она характерна для всех жанров культуры, она объединяет их, как объединяет их эпоха и стра-



на. Она включает античную скульптуру и живопись импрессионистов, философию Аристотеля и теорию относительности. Одним из выражений этой необратимой общекультурной тенденции служит декоративное искусство.

Когда смотришь на Нотр Дам, мысль при всей широте историко-культурных и историко-философских обобщений не уходит от живых, зрительных впечатлений. Общая тенденция становится зримой, воплощенной в неповторимый художественный образ.

Этот образ в первую очередь дает представление о некоторой конкретной эпохе. Для средневековья основная коллизия познания — коллизия логического анализа и эмпирического наблюдения — приобрела достаточно острый характер. И представления о мире, и мораль, и эстетические идеалы этой эпохи исходили из некоторой априорной идеи нематериального сверхчувственного бытия и стремления вверх, к небу, где это бытие сосредоточено. Схоластика логически выводила отсюда и картину мира, и моральные императивы, и эстетические каноны.

Но все это в целом не могло быть реализовано. Наблюдения противоречили теологической догме, номинализм противостоял диктатуре претендовавших на реальность сверхчувственных понятий, карнавальное искусство выходило за рамки эстетических канонов. Какова роль декоративного искусства в этой оппозиционной деканонизации средневековых эстетических идеалов?

Поиски ответа на вопрос — выявление всемирно-исторического эффекта декоративного искусства — в той или иной форме сопровождают каждое посещение средневекового собора. Основная определяющая идея, связывающая его архитектурные формы с господствующими идеями, это преодоление гравитации, стремление вверх. Готический идеал бытия в этом смысле противопоставлен ньютоновскому. Но представьте себе контрфорсы и арки как нечто чисто функциональное. Собор исчезает. Он не мыслится без света, пронизывающего витражи, без гармонии архитектурных форм и декоративных элементов сооружения. Декоративное искусство так же необходимо собору, как живопись, музыка, карнавальная мистерия — канонизированному богослужению.

Декоративные элементы собора включают фантастические образы. Они гармонируют с орнаментами, барельефами и отнюдь не фантастическими фигурами святых. Но фантастичность химер не мешает им быть элементами того, что можно назвать эстетическим постижением реального мира.

Познание мира невозможно без преобразования исходных принципов картины мира. Художественное творчество, создающее декоративные элементы, включая самые фантастические, является познанием мира, потому что оно освобождает мысль от неподвижных исходных принципов.

Поиски научной истины неотделимы от поисков добра и кра-

соты. Наука обладает прикладной стороной — она не только объясняет, но и преобразует мир, и здесь источник того, что Эйнштейн назвал внешним оправданием научных концепций. Поиски красоты, эстетические критерии гармонии мироздания (кепелеровой «музыки сфер») ведут к новым исходным принципам, к новому внутреннему совершенству.

Мы перешли от Нотр Дам и средневековья к эстетической проблеме в целом и к познанию в целом. Декоративное искусство, создавшее скульптуры Нотр Дам, позволяет увидеть ту общую тенденцию эстетического познания мира, о которой говорилось выше, и ответить на вопрос: о чем думают химеры и этого собора, и других соборов Парижа? Глагол «думают» в этом вопросе имеет весьма общий смысл: речь идет о мышлении человечества, об эволюции мысли, отразившейся в декоративном искусстве. В нем отразилась последовательная и необратимая деканонизация картины мира. Здесь связь с современной наукой. Я уже упомянул о встрече с Луи де Бройлем, предшествовавшей размышлениям на скамье в сквере Вивьани. Разговор касался исторических предпосылок неклассической науки XX века и самой этой науки как феномена мировой культуры. В этом аспекте неклассическая наука представляется итогом всей эволюции общественного сознания, научного и художественного творчества, всей человеческой культуры с древности до наших дней. И вместе с тем та небывалая деканонизация мысли, какой оказалась наука XX века, становится ключом к пересмотру культурного прошлого, она служит отправной точкой переоценки смысла и роли всех жанров культуры, всех исторических памятников и духовных ценностей.

Здесь есть и обратная связь. Современная наука ставит перед собой такие проблемы, как структура и судьба Вселенной, причины разнообразия элементарных частиц, создание искусственного интеллекта, — проблемы, которые требуют для своего решения не только эксперимента и математического аппарата, но и радикальной деканонизации всего мышления. Она связана с выходом за пределы не только специальной дисциплины, но и за пределы науки в ее традиционных рамках — в еще более широкую область культуры в целом. Вырастает не только масштаб междисциплинарных исследований в науке, но и потенциал международных связей между естествознанием, общественной мыслью, моралью, искусством — объединение извечных поисков истины, добра и красоты. Этот потенциал, это объединение служит мерой культуры, мерой ее мощи, мерой темпа ее подъема. В то же время радикальный характер изменений картины мира требует выхода за пределы эпохи, в прошлое для деканонизации многовековых устоев науки. В этом отношении подлинной приметой времени является возрастающее значение критериев изящества и красоты в науке, эстетизация науки, которая сочетается с





песомненной сциентизацией искусства. Подобная же примета — появление в современной науке таких терминов, как «странность», или прямо заимствованного из художественной литературы названия «кварки» для гипотетических парадоксальных больших по массе частиц, из которых, быть может, состоят меньшие по массе частицы. Это слово «кварк» повторяет крик фантастических птиц в одном из романов Джойса. Здесь возможна некоторая аналогия с химерами средневековых соборов. Не по линии реальности тех и других: химеры стали нарицательным именем не-реального, а кварки, быть может, существуют и рано или поздно их, быть может, найдут. Здесь иная аналогия: гипотеза кварков (и последующие астрофизические гипотезы, укладывающие миры в рамки одной частицы) — свидетельство парадоксальности современной науки, а химеры — свидетельство исторической преемственности, «традиции антитрадиционализма» в мировой культуре.

Высказанные здесь соображения еще очень далеки от анализа позитивной связи между искусством и наукой, между созерцанием и анализом, между Сенеусом и Логосом. Они пока ограничены негативной стороной дела, разрушением абсолютизированных исходных принципов, парадоксализацией мышления, отказом от априорных конструкций. Но связь между искусством и наукой, как и все основные междужанровые инварианты культуры, включает позитивную сторону. Культура не только убирает априорные помехи в движении науки. Она вместе с тем определяет содержание новых научных идей. Конечно, эти идеи отображают структуру объективного мира, но глубина и точность подобного отображения зависит от собственно исторических причин, в том числе от эстетического познания мира.

Слова «познание» и «химера» кажутся противоположными по смыслу. Первое обозначает постижение истины, отображение реальности; второе — фиктивность, нереальность, отрицание реальности. Но вспомним об эйнштейновских критериях истины. Истина рождается из соединения внутреннего совершенства и внешнего оправдания. Такое соединение — процесс. Он включает конструирование мысленных понятий (а в искусстве — зримых, конкретных образов), не обладающих до поры до времени реальными эквивалентами; они ждут воплощения, ищут реальные эквиваленты и в конце концов обретают внешнее оправдание; к ним становится применимым понятие истины, они входят в познание объективного мира. В математике пользуются явно несуществующими мнимыми числами, корнями из минус единицы, то есть числами, которых нет, и приходят к результатам, допускающим сравнение с опытом. Но и вся математика химерична, пока она рассматривается в чистом виде, без физических эквивалентов. В чем же сходство между «химерами» или «призраками» (как их

называл Эйнштейн) математики, лишенной физических эквивалентов, и химерами средневековых соборов как части средневекового декоративного искусства и всей «опозиционной» карнавальной культуры? Есть ли тут помимо, может быть, случайного совпадения терминов (или чисто переносного смысла слова «химеры» в характеристике математики) некоторая историческая аналогия?

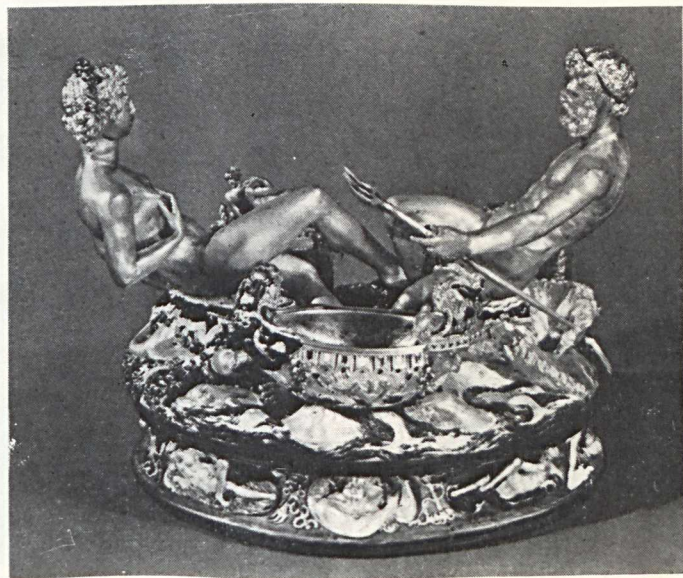
Математическое мышление как познание мира пользуется «химерами» при интуитивном ощущении их возможной физической интерпретации, реального воплощения. Интуиция — неотъемлемая часть научного мышления, она-то и соединяет его с искусством. В свою очередь и искусство сближается с познанием, является эстетическим познанием реальности в силу интуитивного ощущения возможной связи с реальностью даже самых фантастических созданий художественного творчества. Интуитивным является и эмоциональный эффект научного познания, как и эмоциональный эффект красоты — гносеологический и эстетический катарсис. И не только катарсис. Познание неотделимо от всего спектра эмоций, имеющего не только психологическое значение, но и гносеологическое: греки считали удивление исходным пунктом философии; Кьеркегор считал таким пунктом страдание.

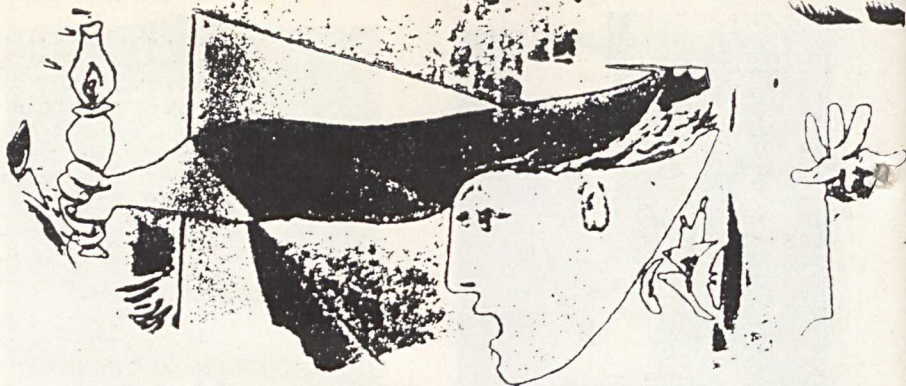
Для средних веков весь комплекс интуитивных представлений и эмоций был подготовкой Возрождения — времени, когда люди почувствовали не только катарсис знания, но и пафос человеческого познания, катарсис самопознания, красоту и мощь деятельности, трансформирующей эстетические и философские каноны; когда сам человек стал не только субъектом, но и объектом художественного творчества. В этом смысле капелла Медичи, скульптуры Микеланджело — искусство Возрождения в целом — показали, к чему стремились карнавальная культура и декоративное искусство средневековья.

В том, что можно было бы назвать «мышлением химер собора Нотр Дам», есть некое предвидение, которое выявляется при наблюдении художественных ценностей различных эпох.

*

Когда бываешь в Лувре и, пройдя через главный вход музея, поворачиваешь налево, почти сразу же в конце длинной галереи видишь Венеру Милосскую. И сразу же на расстоянии, только угадывая знакомый силуэт статуи, ощущаешь то внезапное просветление мыслей и чувств, о котором так хорошо рассказал Глеб Успенский в своем очерке «Выпрямила», посвященном античному шедевру. Слово «выпрямила» передает основное в сложном, трудно формулируемом эмоциональном и интеллектуальном подъеме, который сопровождает встречу с совершенной красотой. Это не только зрительное впечатление: в совершенной





красоте ощущаешь совершенный разум, приобретаешь к античной мысли, сложное впечатление включает признание того, что Эйнштейн назвал простотой и познаваемостью мира. Здесь предикат «классическая», применяемый к античной культуре, становится очень близким к определению «классическая законченность» — этими словами Нильс Бор характеризовал идеал неклассической науки. Слово законченность отнюдь не означает завершения и абсолютизации. Классицизм неклассической науки далек от абсолютизирующей тенденции, поэтому оправдано соединение, на первый взгляд, противоречивых эпитетов. Античная культура не считала абсолютной истиной уже высказанные идеи и абсолютным совершенством уже созданные художественные ценности, она их создавала, создавала впервые, и свежесть чувства и мысли — самая характерная ее черта. Античное искусство включало трагическое, а античная наука — апории, парадоксы и подчас мучительные противоречия. Лаокоон и аполлон Зенона сочетались со спокойной завершенностью зданий, скульптур, строк Илиады и натурфилософских концепций, исходивших из единства субстанции, — иначе говоря, из простоты мироздания. Идея простоты мироздания, включающая признание его бесконечной сложности, приводит к мысли о прямом движении познания, пробивающего себе дорогу через все сложные кривоупутья. Отсюда применимость термина Глеба Успенского — «выпрямил» — не только к эмоциям человека перед гениальной скульптурой, но и к его познающему мир интеллекту.

Спокойствие на лице Венеры Милосской не противоречит некоторой грусти. Это немного грустное, но примиренное размышление о быстротекущем времени, пронизывающее «Одиссею». Мы не знаем, было ли это облако грусти на лице Ники Самофракийской, но такое облако не закрывало бы порыва к движению, того ощущения движения, которое с такой силой выражено в этой скульптуре. Каждый раз, когда возвращаешься от Венеры Милосской к лестнице на второй этаж, на половине которой находится Ника Самофракийская, кажется, что эта скульптура — художественное воплощение идеи необратимости времени, стрелы времени, необратимой космической эволюции и столь же необратимой эволюции познания.

Культура Возрождения сохранила (отчасти воссоздала) эмоциональный и интеллектуальный подтекст античной культуры. В городе, который был центром рационалистической мысли, улыбка Джоконды кажется выражением интеллектуальных коллизий эпохи, коллизий разума. Возрождением интеллектуальных коллизий кажутся и скульптуры рабов, которые Микеланджело предназначил для гробницы Юлия II.

Улыбка Джоконды — очень ренессансная. Я думаю, она была свойственна оригиналу портрета и многим флорентийским гума-

нистам XV века. Леонардо отнюдь не копировал ее, он понимал эту улыбку глубже, чем позировавшие ему современники. Здесь уже нет античного спокойного понимания единства и познаваемости мира и еще нет постренессансной насмешки над прошлым. Оно уходит, это прошлое, и Возрождение прощается с ним, провожая его улыбкой, но грустной. Старые общие принципы больше не могут объединить мир, а новые принципы еще не созданы. Происходят поиски новых принципов, люди размышляют об основных проблемах мироздания и человеческой жизни, деятельный разум ищет их решения.

Леонардо был выдающимся наблюдателем природы и экспериментатором. Новая отказавшаяся от перипатетических догм наука обязана Леонардо большим приростом внешнего оправдания. Но в Джоконде мы встречаем другую сторону поисков истины — поиски внутреннего совершенства. Конечно, Джоконда не содержит принципов, из которых логически вытекают экспериментальные данные. Но она, как и искусство в целом, дает человеку облагораживающий импульс, который заставляет его искать динамическое, меняющееся единство мира.

Эстетическое познание бытия обнаруживает его последовательность во времени, его выход за пределы теперь. Но и познание в целом раскрывает в мире его четырехмерную сущность. Особенно явной эта тенденция стала в неклассической науке, рассматривающей мир как четырехмерное пространство-время. Художественное творчество раскрывает четырехмерность мира интуитивным ощущением, которое часто становится источником научной интуиции. Поэтому так важна для культуры интуиция во-временного, продолжающегося бытия. Именно она лежит в основе эстетического восприятия старины.

Как-то в своих воспоминаниях о юности Фредерик Жюлио Кюри вспоминал о старом подсвечнике, издавна существовавшем у его родных и переходившем от поколения к поколению. Глядя на этот подсвечник, Жюлио представлял себе давно умерших людей, когда-то спускавшихся со свечой в погреб за вином или сидевших вечерами вокруг стола, и он чувствовал близость ушедших поколений, будущих, чувствовал их близость к нашему поколению. Он ощущал при этом — именно ощущал, убеждался эмоционально (а не только размышлял) — в бессмертии жизни. Такие ощущения, по рассказу Жюлио, избавили его от страха смерти. Это очень частая онтогенетическая эволюция эмоций человека. В филогенетической эволюции, в социальной психологии эстетическое восприятие мира и художественное творчество сближают людей и сближают поколения. Это очень важная функция познания мира. Красота сенсуализирует эволюцию разума, переход к новым и новым картинам мира, к новым кругам познания, к новым этапам культурного прогресса.



Обсуждаем судьбу дизайна

(большое внимание вызвала предполагаемая организация Союза дизайнеров), так и фундаментальных, теоретических.

Темой заседания стало выявление позиции журнала как органа Союза художников СССР по отношению к месту и роли дизайна в деле повышения качества промышленной продукции, всей предметной пространственной среды. На ускорение этого процесса направлены значительные усилия общества, и очевидно, что без активного участия художников самых разных профилей: от архитекторов, градостроителей, монументалистов и до модельеров, стекольщиков, фарфористов, текстильщиков и оформителей — достичь здесь существенных успехов невозможно. Столь же очевидно и то, что Союз художников один не в состоянии контролировать все бесчисленные отрасли промышленности, например, огромную сферу индустриального дизайна. Поэтому давно назрела необходимость организации специального Союза дизайнеров, который вместе с Союзом художников будет работать в этой области. Однако здесь уже сегодня предвидится немало сложностей. Как разграничатся сферы деятельности, какими будут формы сотрудничества Союза дизайнеров с Союзом художников и Союзом архитекторов? Всеми этими вопросами журнал планирует заниматься на протяжении будущего года и ждет от членов редколлегии, от всех, кто работает в сферах художественной промышленности и дизайна, заинтересованного делового участия.

Уже с первых выступлений стало понятно, что практические, организационные вопросы нельзя решить в отрыве от более общих, касающихся методологии, теории, терминологии дизайна, его структуры, специфики его связей с художественной практикой.

В своем выступлении, секретарь правления СХ СССР А. Е. Ковалев сказал, что необходимо выяснить, каким должен быть дизайн сегодня, что не устраивает нас как художников, что не устраивает страну, остро нуждающуюся в предметах ценного эстетического качества. Надо прежде всего тщательно проанализировать ситуацию. Создание Союза дизайнеров — событие значительное, но в нем таится опасность, что дизайн формально будет оторван от живого дерева развития искусства. Так в свое время произошло и с архитектурой — горькие плоды ее стандартизации никого удовлетворить не могут. Если говорить широко, продолжал А. Ковалев, то перед нами поставлена задача интеграции материальной и духовной культуры, и именно искусство несет в себе заряд духовности. Все дизайнерские поиски должны базироваться на высокой художественной культуре, только тогда они могут оказаться плодотворными.

Мысль о невозможности развития дизайна в отрыве от живой практики большого искусства стала лейтмотивом едва ли не каждого выступления. Секретарь правления СХ СССР К. И. Рождественский напомнил о замечательных завоеваниях советского искусства 20-х годов, давших импульс развитию многих направлений современного мирового дизайна. Без глубокого освоения этого опыта, без пристального изучения традиций, без высокой художественной культуры нет и не может быть хорошего дизайна. Деятельность художника должна быть государственной, мы обязаны внедриться во все сферы промышленности. Обязаны ставить перед собой высокую цель — утверждать дизайн в современном понимании, учитывая весь накопленный опыт и всю мировую практику. Что же касается Союза дизайнеров, то пока неясно, какой будет его деятельность; предложенная в «Технической эстетике» схема его функционирования вызывает ряд опасений, главное из которых, что именно творческому, художественному развитию профессии будет уделено крайне мало внимания.

Необходимость объективно оценить работу Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), выяснить, что реально было сделано институтом за время существования, в чем причины крайне малой реализации его проектов, отмечали многие

участники обсуждения. В том числе директор Центральной экспериментальной студии СХ Н. И. Титова, художественные руководители студии Е. А. Розенблюм и М. А. Коник. Ими же было выражено недоумение, почему в состав оргкомитета Союза дизайнеров не были приглашены ведущие художники страны. Союз художников, подчеркнул Е. А. Розенблюм, организация с огромным опытом, в ней существует отряд блистательных мастеров различных видов декоративно-прикладного искусства, немало значимых коллективов, которые сложились и имеют индивидуальность. Надо приложить все усилия, чтобы вновь сформированная система организации дизайнеров была бы изначально направлена на сотрудничество с художниками, а не на противопоставление им. Дело в том, что природа дизайна двойственна: с одной стороны, он функционирует в системе промышленности, с другой — в системе культуры. Опыт социалистических стран показывает, что противопоставлять эти стороны бесперспективно. Только в тесной связи с развитием художественной культуры и прежде всего изобразительного искусства, в котором рождаются закономерности построения художественной формы, может существовать и развиваться дизайн. И если мы с самого начала реформы в дизайне будем ориентироваться на тесное сотрудничество художников с дизайнерами, то избежим множества ошибок.

В выступлениях прозвучала и тревога о творческой судьбе художников промышленности в условиях новой организационной системы. Кто именно войдет в союз дизайнеров, как будут готовиться кадры? Отмечалась и опасность, что в этой ситуации может возникнуть практика «назначения на должность» дизайнеров людей малоподготовленных, и таким образом узаконится, зафиксироваться нынешний, явно недостаточно высокий уровень профессии. В редакцию журнала, в Союз художников обращаются встревоженные художники стекольной, текстильной промышленности, керамисты. От их имени на заседании выступил член редколлегии, председатель секции СХ СССР В. А. Филатов. Все ведущие мастера художественной промышленности, — сказал он, — члены СХ. Союз много нам дал, со всеми своими бедами и проблемами мы всегда шли в Союз и всегда находили там поддержку. «ДИ СССР» многие годы обсуждал на своих страницах роль и положение художника в художественной промышленности. Мы много лет совместно работали, создавали коллективы, вырабатывали индивидуальный почерк. Но у нас любят начинать все сначала, и по предложенной ВНИИТЭ насквозь бюрократической схеме мы все вдруг окажемся дизайнерами, почему-то войдем в подчинение к Госкомитету по науке и технике. Может быть, не стоит ломать того, что уже сделано и существует?

В своих выступлениях некоторые члены редколлегии напомнили о большой работе, проделанной Союзом художников в деле организации городской среды, подчеркнули, что и Союзу, и журналу есть все основания усилить свою работу во всех видах художественной деятельности, включая художественное проектирование, совершенно независимо от создания другого профессионального или творческого союза. Активной вести политику, которую в последние годы проводили вяло и непоследовательно, поскольку сейчас речь идет не только о профессиональных, но о государственных, культурных задачах. Ситуация непростая, тревожная, и художники обязаны включиться в нее.

Редакция была полностью солидарна с выступавшими в том, что необходимо придать публикациям по дизайну большую глубину, от частных проблем вернуться к обобщающим аналитическим материалам, вновь продумать уже обсужденные проблемы. Советский дизайн должен резко активизироваться — это требование жизни, и только тесное сотрудничество всех сил, участвующих в его развитии, может принести реальные результаты. Таково было общее мнение всех участников заседания.

Материал подготовила О. Кабанова

Динамичные процессы перестройки, переживаемые страной, особо важны в тех областях, которые развивались и продолжают развиваться недостаточно интенсивно. Общество требует активной позиции, действий, но позиции и действий осмысленных, продуктивных, способных принести реальные результаты. Сегодня вопрос о качестве промышленной продукции, о товарах широкого потребления, о создании эстетически значимой сельской и городской среды стал поистине государственной проблемой. Огромная роль в их решении принадлежит художникам, дизайнерам.

Какова ситуация в нашем дизайне? Каково его реальное место в народном хозяйстве, в общественной жизни? Эти вопросы стали темой расширенного заседания редакционной коллегии журнала «ДИ СССР», прошедшей в августе этого года. Принять участие в обсуждении проблем дизайна редакция пригласила членов секретариата СХ СССР, руководителей Центральной экспериментальной студии при СХ, авторов, пишущих о дизайне, — словом, тех, кто так или иначе ответствен за решение этих вопросов, компетентен в проблемах дизайна. Разговор оказался насыщенным, принципиальным, затронул целый комплекс проблем как практических и организационных

Дизайн без иллюзий

Вячеслав Глазычев

«Дизайн в моде, о нем написано много и напишут еще больше. Вполне понятно: на глазах одного поколения возникла и утвердилась новая профессиональная деятельность, которую нужно как-то осмыслить». Этими словами я начал книгу, которая вышла в свет 16 лет назад*. Затем в 70-е годы интерес к дизайну стал постепенно снижаться, чтобы к середине 80-х сойти почти «на нет». Нынче позавчерашние разговоры обретают второе дыхание в связи с подготовкой учредительного съезда союза дизайнеров. В процессе и сопутствующих обстоятельствах этой подготовки уже обозначилась невнятица взаимоотношений между теми, кто не без основания считают себя дизайнерами-художниками, и теми, кто завтра может быть назначен дизайнером, а затем утвержден в звании «дизайнер» по причине вступления в новый союз.

Ничего не имею против будущего союза как такового, хотя и не намереваюсь в него вступать, так как членства в Союзе художников мне довольно. Прекрасно, пусть будет Союз дизайнеров!

Однако нужна ясность ответов на как минимум пять вопросов, сопряженных с судьбами отечественного дизайна в канун формирования новой, хочется надеяться, творческой организации. Ясность прежде всего — без претензии на истину в последней инстанции, но и без того, чтобы «ставить вопрос», предоставляя другим бороться с ответом. Поэтому — никаких стилистических усложнений.

1. Каковы причины повторного, через 25 лет, обсуждения дизайна?

Некоторые из этих причин очевидны. Первый разговор вокруг дизайна сложился в период надежд и расчетов на перестройку производства в конце 50-х годов и затих, когда расчеты эти не оправдались. За десятилетия объективные условия для развития дизайна так и не сформировались. Придание программе борьбы за качество продукции статуса государственной и даже политической проблемы (неконкурентоспособность отечественной продукции на мировом и внутреннем рынке) в партийно-правительственных документах двух последних лет создает, наконец, объективную предпосылку для развития дизайна. Но, как известно, объективные предпосылки не реализуют себя автоматически, они перерастают в действительный процесс через сознательную деятельность людей, значит — через их сознание в первую очередь. Тем более важно, что полноты постижения связи между решением проблемы качества продукции и развитием дизайна нет сегодня у людей, готовящих и принимающих значимые решения в системах производства, распределения, сбыта. Это естественно, ибо порочный круг еще не разомкнут: дизайна не было потому, что потребности в нем не осознавались, а теперь необходимость не осознается, потому что дизайна, доказавшего свою необходимость, еще не было...

Другие причины нетрудно упустить из виду, хотя они тоже очевидны: выросло новое поколение, для которого по сути своей повторная, воспроизводящая себя ситуация — новая. Отсутствие же опыта очарования и разочарования, давая некоторые преимущества творческому энтузиазму молодых, чревато не столько новыми ошибками, сколько повторением старых. Полностью предотвратить это невозможно, но хотелось бы уменьшить напрасные потери энергии.

Наконец, третий пакет причин — увы, не очевидных по сей день. Не вижу оснований для того, чтобы отказываться от того «внешнего» определения дизайна, которое я дал два десятилетия назад: это — деятельность по созданию дополнительной потребительской ценности продуктов массового потребления. В условиях товарной экономики дополнительная потреби-

тельская ценность непременно принимает вид добавочной товарной ценности. Спора по этому определению не было. Спор шел и идет вокруг ключевого вопроса, определяющего дизайн уже «изнутри»: какими средствами достигается эффект?

Странный это спор. С одной стороны, «мы» (К. Рождественский, К. Кантор, Е. Розенблюм, я и наши сторонники), с другой — «они» (в силу специфической текучести персонального воплощения позиции приходится обобщать: ВНИИТЭ, хотя внутри института эстетики были и есть разные взгляды). «Мы», при всех оттеночных расхождениях, едины в том, что годами в книгах, статьях, проектах доказывали: быть именно ценностью продукт дизайна может лишь в том случае, если эту деятельность осуществляет персонаж, конструктивно приобщенный к гуманитарной культуре и профессионально владеющий культурой художественной. «Они», так же при оттеночных расхождениях, едины в том, что годами настаивали: фундаментом дизайна должны быть внехудожественные средства деятельности (сначала это был просто научный подход, затем — системный подход, затем — системно-структурный), художественным же отводилась роль некоторого дополнительного «фактора».

Воистину странный спор, в котором одни осмысливают подвижную практику дизайна, определяя и уточняя свою позицию по отношению к этой практике, а другие осмысливают роль своей организации в контексте связей с другими организациями и в ходе этого осмысления определяют и корректируют отношение к практике дизайна. Огромный опыт мирового дизайна доказывает аргументированность нашей позиции. Достаточно напомнить, что только за счет развития деятельности дизайнеров-художников осуществился рывок таких крупных фирм, как «Оливетти», «Браун инк», «АйБиЭм», «АЛКОА», из череды конкурентов, во всем прочем не уступавших лидерам. Довольно припомнить, что упорные попытки «онаучить» и бюрократизировать дизайн привели американские автомобильные концерны на грань катастрофы 70-х годов. При желании можно вспомнить о роли, которую сыграл в мировом дизайне круг художников журнала «Домус», и пр. Наши оппоненты в полемику не вступали — за ненадобностью, будучи всегда «правы по поручению» вышестоящей инстанции — Госкомитета по науке и технике.

Поскольку застарелый спор грозит сейчас перейти в новое качество — организационное, — вернуться к разговору о дизайне необходимо затем, чтобы найти дорогу к конструктивному компромиссу.

2. Каковы перспективы развития дизайна в ближайшем будущем?

Если принимать во внимание одни только фундаментальные основания в их исторической объективности (именно этим все мы грешили в 60-е годы), то будущее дизайна может предстать как радужное.

В самом деле, начинается трудный процесс перестройки, в ходе которого сначала бригады и отдельные предприятия, а затем целые отрасли производства должны перейти к полному хозрасчету и самофинансированию. Значит из поставщиков они превратятся в продавцов, значит им придется состязаться за внимание покупателя, который обретает шанс удовлетворить старую мечту о разборчивости. Конечно же, следует учесть, что покупатель, утомленный дрянью, некоторое время будет счастлив, если качество материалов, узлов и соединений вырастет на порядок. Для этого дизайна не нужно. Лишь бы комбайн был комбайн, а не «рассыпуха» (словечко заимствовано из газетного очерка), лишь бы цветной телевизор был действительно цветным и вдобавок работал, а металл головки шурупа не смазывался бы под отверткой и пр. Аппетит, однако, приходит во время еды, и следующий шаг — внимание к удобству и красоте (вместо красивости «рюшечек», какими сейчас обильно украшены поверхности предметов). От состязания первичных, базовых качеств продукта до состязания в той самой прибавочной ценности, о которой говорилось выше, — один

Большой развернутый разговор о проблемах дизайна, который редакция планирует осуществить на страницах журнала в будущем году, мы решили открыть публикацией выступления на этом заседании одного из членов редколлегии журнала, теоретика в области дизайна В. Л. Глазычева. Его выступление в общих чертах обрисовывает тот круг проблем, который предстоит обсуждать журналу в будущем.

* ГЛАЗЫЧЕВ В. Л. О дизайне. М., Искусство. 1970. В книгу вошли связанные между собой очерки: дизайн в легендах, дизайн в теории, дизайн в действии, как он есть, дизайн и искусство.

шаг, но шаг этот полюбиле длинные. Самое, пожалуй, замечательное заключается в том, что в новых условиях хозяйствования невозможно будет заранее предсказать, где и когда произойдет скачок. Справедливо лишь весьма общее суждение: там, где общекультурный уровень технического руководителя, инженера и рабочего будет наиболее высок. Учтем, что даже первого шага потребуются все же никак не менее двух лет (переоборудование, переквалификация кадров — не момент, а процесс), если принимать во внимание лидеров. Это дает потенциальному еще дизайнеру некоторое время на подготовку, но это же будет непременно сдерживать понимание природы подготовки к будущей работе как именно будущей.

К сожалению, сдерживающий фактор имеет тоже объективный характер: повсеместного понимания жизненной необходимости производства в дизайнерах-художниках завтра еще не будет. Не будет, сколько ни издавать приказов по министерствам и объединениям «считать необходимым» — до тех пор, пока конкретные коллективы предприятий не столкнутся с угрозой срыва надежд в состязании с теми, кто сумеет занять лидирующее положение, отвечая на спрос предложением. Слишком долго конструктор, технолог, экономист воспитывались в трагическом отрыве от гуманитарной культуры, в которой создаются и воспроизводятся ценности; слишком долго производству отдавалось предпочтение перед потреблением производимого, чтобы можно было ожидать чудесной метаморфозы. Чуда не предвидится, и перед дизайнером, перед дизайнером — путь усеян более терниями, чем розами. Но это — путь!

Есть и ускоряющий фактор: активизация инициативы на местах, активизация местных советов непременно будет формировать спрос на дизайнера, способного создавать уникальный продукт массового пользования (любой фрагмент среды) в соответствии с высшими устремлениями живых, конкретных людей.

В целом — сдержанный оптимизм в оценке перспективы.

3. Какова ситуация в отечественном дизайне сейчас, «до союза»?

Во всяком случае ситуация неоднородна. По названным уже причинам талант тех художников, кто тяготеет к дизайну, оказался в значительной степени вытеснен в пограничные области декоративного искусства: стекло, керамика, образцы промышленных изделий, остающиеся уникальными предметами, оформление интерьеров, выставок, музеев, концептуальные проекты. Непосредственно на производстве дизайнеров высокого класса почти нет. Многие из тех, кто исполняет функции дизайнера «по должности», удовлетворяются стилизацией давних зарубежных образцов или прямым копированием, порождая модели, каждая из которых может быть удостоена международной премии за плагиат в дизайне (есть такая, как есть премия за худший фильм и худшую роль в кино). Это — факт.

В то же время, как показывают зональные и всесоюзные художественные выставки, на которых были разделы дизайна (вопреки большому или меньшему сопротивлению станковистов), в стране есть несколько сот тех, кто наступает им на пятки. Квалификация этих профессионалов высшего и первого классов, представленная в проектах, моделях и реализациях, такова, что при первой же возможности они способны создавать целые серии подлинных образцов. Это — тоже факт, поддающийся проверке.

По тем же объективным причинам деятельность дизайнеров, искавших применения способностей в системе ВНИИТЭ и его филиалов, не могла не приобрести специфического оттенка. По реальному выходу — это такое же «бумажное» проектирование, что у их коллег в системе СХ и ХФ (концептуальное проектирование), поскольку весомого вклада в практику за четверть века существования института не было, в чем его винить нельзя. «Бумажное» проектирование могло бы порождать продукты чистого творчества (образцы культуры) и с ними и через

них — мастеров, способных играть культуротворную роль. Могло бы, но не порождало, потому что установки на гуманитарную, художественную ценность если не изделий, то проектов в системе ВНИИТЭ не было и нет сейчас. Более того, периодически возникавшие попытки прорыва за рамки технической доктрины, были наказуемы как «ересь», так что художники, некоторое время проработав в системе ВНИИТЭ, из нее уходили — в комбинаты ХФ, если имели такую возможность. «Бумажное» проектирование, осуществляемое так же, как если бы оно было технико-технологическим конструированием, — феномен парадоксальный и болезненный. Это — тоже факт.

В то же время было бы непростительной глупостью игнорировать крупную работу в пограничной с дизайном области — эргономике, как было бы неразумно игнорировать опыт осмысления, заключенный в десятках выпусков трудов ВНИИТЭ «Техническая эстетика». Наконец, в течение примерно 15 лет журнал «ДИ» был ведущим изданием в сфере дизайна, пока не устал от этой роли как раз тогда, когда вписал дизайн в число предметов своего интереса на обложке. Центральная экспериментальная студия СХ в течение двух десятков лет по настоящее время является наиболее активной творческой лабораторией для той ветви дизайна, которую мы определили давно как художественное проектирование, стала школой для сотен профессионалов страны, завоевала международный престиж и некоторую известность в сфере «большой» науки. Это — тоже факты.

В совокупности, если нынешнюю ситуацию считать исходной для требуемого сегодня рывка вперед, ее можно охарактеризовать как удовлетворительную. «Заготовок» немало. Как творческая деятельность, ответственная за свою социальную функцию, дизайн потенциально существует, и в этом смысле он уже не миф.

4. Какой может быть ситуация дизайна завтра, «при союзе»?

Здесь мы вступаем в область догадок, но не потому, что будущее за семью печатями, а потому лишь, что оно будет во многом зависеть от мотивации учредителей союза дизайнеров. Соответственно, возможны варианты, и резонно отдать себе в этом отчет. Варианты не произвольны. Достаточно давно мы показали, что дизайн по природе своей неоднороден. Мировая практика отработала форму «включенного» или инкорпорированного дизайна (отделы управленческих служб производств) и, параллельно — форму «свободного» дизайна, представленного небольшими самостоятельными фирмами, предлагающими на рынке решение нетривиальных проектных задач. «Включенный» дизайн занят по преимуществу текущей продукцией, ее эргономическим и технологическим обеспечением, маркетингом и пр. «Свободный» дизайн (дизайнеры-консультанты) выступает на сцену во всех случаях, когда заказчику нужно качественно обновить стиль или «лицо» или разработать совершенно новый продукт. «Включенный» специализируется в соответствии с профилем производства, «свободный» универсален. В первом опирается повышение квалификации в узкой области, во втором — парадоксальность мышления, персонализм. Опыт давно показал, что наличие сильного «включенного» дизайна не только не исключает, но, напротив, предполагает периодическое обращение к «свободному» — для своего рода инъекции нового.

Учитывая это, мы можем столкнуться вскоре с одним из следующих вариантов. Первый: союз дизайнеров, видящий свою задачу в объединении и повышении квалификации «включенных» дизайнеров (их в масштабе страны потребуются тысячи), трактует дизайн, развиваемый в системе СХ как «свободный» и привлекает его возможности для решения своих проблем. Две ветви дизайна — в полной гармонии.

Второй: союз дизайнеров пытается монополизировать весь дизайн и потому в отношении «свободного» дизайна в системе СХ «играет на понижение» всеми доступными средствами, включая попытку

ки вбить клин между дизайнерами-художниками и прочими художниками. Если на минуту допустить, что союз дизайнеров в решении такой задачи преуспевает, то крах затеи в течение трех-пяти лет неотвратим, достичь повышения «добавочного» качества продукции не удастся и... разговор о дизайне придется начинать в третий раз где-то в 1990 году.

Третий: между союзом дизайнеров, претендующим на охват всего и вся, и Союзом художников, отстаивающим самостоятельную функцию «свободного» дизайна, устанавливаются отношения творческого состязания. По мере повышения самостоятельности предприятий перед ними возникнет задача выбора из предложенных, и, с их точки зрения, такое состязание было бы вполне нормальным. С точки зрения развития дизайна — отнюдь не лучший вариант сегодня и сейчас, потому что в обозримом будущем союз дизайнеров не мог бы выдержать действительно творческой конкуренции с Союзом художников — нет для этого ни практической школы, ни эффективного методического капитала.

Разумеется, хочется верить, что союз дизайнеров начнет свою деятельность по первому варианту. Тем более хочется, что до сих пор все указывает на второй: достижение монополии через конфронтацию. Уже тот факт, что создание общественной организации впервые в истории страны готовится сугубо ведомственным образом (ВНИИТЭ под патронатом ГКНТ), без привлечения опыта теоретиков и практиков «свободного» дизайна, достаточно выразителен. Организационная схема функционирования союза дизайнеров (пусть даже предварительная), опубликованная в журнале «Техническая эстетика», — бюрократическая схема, беспредметная по существу и безличная по форме. Перед нами — корпорация служащих, но не схема соорганизации работы творческих личностей. Это тоже выразительно. Наконец, не может не беспокоить атмосфера келейности и даже некоторой таинственности вокруг состава оргкомитетов (на момент написания статьи) — Союзы писателей, художников, композиторов, архитекторов создавались иначе и... не всякое нововведение во благо. И все же хочется верить, что именно первый вариант — разделение функций и сотрудничество — будет избран оргкомитетом и учредительным съездом союза дизайнеров.

5. Какова должна быть позиция СХ в отношении грядущих перемен?

Простой вопрос, и ответ без вариантов: Союз художников может и должен развертывать собственную работу в оправдавшем себя направлении. В сегодняшних наших условиях развитие «свободного» дизайна может осуществляться только в рамках СХ. Задача в том, что коллеги по этому творческому союзу должны в полной мере осознать свою профессиональную ответственность за будущее дизайна — органический элемент будущего художественной культуры, важной для будущего страны.

НОВЫЕ РАБОТЫ

Работы советских монументалистов за рубежом

В 1985—1986 годах советскими мастерами в ряде зарубежных стран Европы, Азии и Америки были созданы интересные архитектурно-художественные ансамбли, в которых произведения монументально-декоративного искусства оказываются ведущим идейным и образным стержнем этих сооружений, самых различных, как по своим функциональным, так и по общественно-политическим задачам.

ПОЛЬША

В Освенциме 8 мая 1985 года, в день празднования 40-летия Победы над гитлеровской Германией, состоялось открытие Советского раздела Государственного музея на месте бывшего лагеря смерти (авторы: художник И. Лубенников и архитектор А. Скокан). Экспозиция, отличающаяся оригинальностью пластического и технического решения, построена на ассоциативных композициях из металлических решеток с включением современных визуально-информационных средств.

В Варшаве в июне 1986 года к X съезду ПОРП вновь после реконструкции открыт Дом советской науки и культуры. Примечательно, что к оформлению столь ответственной работы администрацией Комбината монументально-декора-

украшает большую композиция из естественных камней на тему «Архитектурные доминанты Москвы». Сквозь остекление эта мозаика «прочитывается» с улицы, привлекая внимание горожан своим праздничным и торжественным видом. В свою очередь в Москве сооружена станция «Пражская».

МОНГОЛИЯ

В Улан-Баторе с 1986 года действует новый аэропорт «Буянт-Ухаа», законченный советскими специалистами к открытию XIX съезда монгольских коммунистов. Над его оформлением работал коллектив под руководством художников А. Ладуга, В. Неключова и дизайнера С. Смирнова. Их лаконичный декор (рельеф и светилники в просторане, витражи и пространственная композиция в зале прилета — отлета, эмблема авиакомпании «МИАТ» при въезде) имеет четкое функциональное назначение и органично входит в облик аэропорта. Художникам удалось привнести в современное сооружение запоминающийся местный мотив, дать пассажиру своего рода «точку отсчета», использовав в пространственной композиции перестроенные элементы орнаментов и колорита традиционной монгольской архитектуры.

М. Терехович

памятника Л. Толстому. В 1898 году Лев Николаевич принял горячее участие в судьбе духовоборов, которые уехали из царской России от церковных гонений. Потомки тех первых переселенцев не порывают связи с родиной и свято чтут память гениального заступника за своих дедов и прадедов.

Автор памятника — скульптор Ю. Чернов.

ФИНЛЯНДИЯ

Творчество А. С. Пушкина популярно в стране наших северных соседей. В этом году, по просьбе властей г. Коупио, побратима нашего Пскова, там был открыт памятник Пушкину. Он стоит в город-

ском парке на берегу пруда на фоне прекрасного скандинавского ландшафта. Автор — скульптор О. Комов. Это уже второй памятник великому поэту работы Комова за рубежом. Его первый Пушкин установлен в Мадриде в январе 1981 года.

ФРАНЦИЯ

В Париже в Пастеровском институте открыт памятник одному из самых известных соотечественников этого знаменитого научного учреждения, лауреату Нобелевской премии 1908 года русскому ученому И. И. Мечникову.

Авторы — скульптор В. Зноба, архитектор П. Рьмарь, ба, архитектор А. Владимир

Конкурсы, семинары, симпозиумы

ГДР

С 14 июня по 20 июля в Эрфурте проходила IV квадратинациональных ремесел социалистических стран, в которой приняли участие 500 художников из 11 стран.

Юри квадратинале, руководствуясь критериями: оригинальность, идейное содержание произведения, единство его замысла, материала и технологии и профессиональное совершенство исполнения, присудило целый ряд наград, учрежденных организацией выставки. Специальными наградами были отмечены четыре национальные экспозиции. ЧССР — премия министра культуры ГДР за убедительный вклад страны, отражающей высокие достижения художественного ремесла; СССР — премия председателя Союза художников ГДР за высокий художественный уровень экспозиции; ВНР — премия Центрального совета свободной молодёжи ГДР за вклад молодых художников в экспозицию страны; МНР (впервые участвует в эрфуртской квадратинале) — премия Национальной комиссии ЮНЕСКО ГДР за вклад в дело сохранения национального художественного ремесла. Кроме того, международное жюри наградило ряд отдельных художников, в их числе 19 — представителей СССР. Лауреатами различных премий IV квадратинале стали: художники-ювелиры Л. Иго, Р. Мете, Я. Пирн (Таллин), модельер В. Вишневская (Москва), художники-ювелиры В. Сырнев, В. Руппель, А. Бубликов, А. Величко (Фрунзе), фарфористка Н. Славица. Почетных дипломов удосто-

повторением традиционных, но сохранившие дух монгольской народной культуры.

В. Коренько

Архитектура и градостроительство

В августе — сентябре в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А. В. Щусева экспонировалась фотоэкспозиция «Архитектура и градостроительство в Колумбии XVI—XX веков», где были показаны археологические памятники, реконструкции древних жилищ индейцев — аборигенов страны; архитектура периода испанского господства XVI—XVIII веков; фотографии и гравюры работ Доминга де Петреска; образцы различных стилей начала века; европеизированные постройки 30—40-х годов, новая архитектура 50-х и современные здания.

А. В.

Искусство Непала

Изображение любимого ученика Будды, подвизавшего огненный меч бодхисатвы Манджусри, можно различить, только взглядевшись в центр золотистого бронзового лота. Он как будто соткан из филигранны и пышно усыпан кораллами, бирюзой, перламутром, цветными стеклышками вставками. Перед нами «мандала» — идеальная модель вселенной, карта мифологического космоса. С этим произведением традиционного искусства, как и с другими шедеврами, можно было познакомиться летом нынешнего года в Государственном музее искусства народов Востока на выставке «Искусство Непала».

Большинство экспонатов изготовлено в 1950—1970-х годах, однако поразительная устойчивость художественного стиля и технических приемов позволила получить представление об уровне непальского декоративно-прикладного искусства в целом. Мандалы, модели буддийских пагод, молитвенная мельница, шкапулки, ароматница в виде рыбы, скульптура мифического существа Киннары выполнены в

Л. Романова

ем творчестве в основном на народные традиции и увлеклись восточным (Япония, средневековой Китай) искусством. Двадцатилетие послевоенное, для которого характерен интерес к европейскому авангарду. И работы последних десяти лет, где ясно видна связь с иными изображениями искусствами: живописью, скульптурой, архитектурой. Выставка английской керамики была организована Британским советом в ответ на показанную в 1984—1985 годах в Лондоне и Оксфорде выставку «Советский фарфор и текстиль 1920—1930 гг.».

Е. Кошкин

Россия — Франция

18 ноября в Париже, в зале Гран-Пале открылась выставка «Россия — Франция. Век просвещения». Цель выставки — показать многочисленные контакты и связи русской и французской культуры и искусства XVIII века (от начала века до конца Великой Французской революции), параллельность их развития, их взаимное влияние.

«Век просвещения» представляют документы и книги, живопись и скульптура, прикладное искусство, театр, монеты, станки, инструменты. В организации экспозиции приняли участие архивы Москвы и Ленинграда, крупнейшие национальные библиотеки, главные музеи обеих стран (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Пушкинский музей, Лувр и др.).

Среди русских экспонатов — мозаичный портрет Петра I работы Ломоносова, фарфор Императорского завода и завода Гарднера, шпалеры, себро, уникальные изделия из стали и бронзы. Изделия французских мастеров, изготовленные специально для России (сверский сервиз с каменьями для Екатерины II, зеркала для Елизаветы Петровны). Франция показала серебро, бронзу, шпалеры, фарфоровую пластику (5 моделей Фальконе), альбом рисунков для сервиза с каменьями и мно-

тивно искусство и Объединенным художественным советом МГО ХФ РСФСР была привлечена группа молодых монументалистов: Ю. Мерперт, К. Мерперт, М. Глазков, Е. Милукова, О. Ераикова, В. Дмитриев, Ю. Менчик, В. Уткин. Выполненные ими произведения (флорентийская мозаика, роспись, витраж, люстры) вместе с работами уже известных художников: В. Гошко, Л. Соколовой, Д. Мерперта, Ю. Нероды — сформировали новый ансамбль интерьеров ДСНК.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Праге в августе 1985 года введена в эксплуатацию станция «Московская», спроектированная и построенная советскими метростроителями. В ее оформлении авторы: художники В. Бубнов, В. Недюков, П. Шорчев — использовали уже ставшие традиционными для нашего метро флорентийскую мозаику и рельефы из литой бронзы. Главный вестибуль станции

Произведения советских скульпторов за рубежом

Советское искусство традиционно вызывает интерес и пользуется большим уважением во всем мире. Свидетельство тому краткий перечень работ, выполненных нашими скульпторами по просьбе многочисленных культурных и общественных организаций в разных странах.

ГДР

В дни работы XI съезда СЕПГ в центре Берлина, в парке нового жилого комплекса, построенного по совместному советско-немецкому проекту, установлен памятник выдающемуся деятелю международного рабочего движения, вождем немецкого пролетариата Эрнсту Тельману. В этом году исполнилось столет со дня его рождения. Авторы памятника: скульпторы

ЙЕМЕН

В Адене летом 1986 года закончено здание ЦК Йеменской социалистической партии. Оно возведено при участии стран СЭВ. Советский Союз осуществил здесь архитектурно-строительные и художественные работы. В соответствии с проектом художниками Б. Валюковым и С. Михеевым были выполнены витражи и экстерьерные рельефы.

КАНАДА

В Ванкувере авторский коллектив в составе: А. Бурганов, Б. Белобородов, А. Смоленков, Р. Израйлов, А. Овчинников, О. Сечин — выполнил скульптурную «Первый человек в Космосе» — Ю. А. Гагарин» для мирной выставке «ЭКСПО-86». Сложная композиция из алюминия, своеобразно соединяясь с простой по форме архитектурной заданью, создала яркий, неповторимый облик павильона СССР на этом международном форуме.

Л. Кербель, архитектор Э. Гиске.

*

В Эрфурте на Гагарин-ринг открыт памятник первому в мире космонавту Ю. Гагарину. Бронзовый бюст космонавта — подарок Л. Кербеля городу.

ДАНИЯ

По просьбе профсоюза моряков Дании, на территории школы этого профсоюза в окрестностях Копенгагена установлен монумент В.И. Ленину. Авторы: скульптор А. Руквиников, архитектор Ю. Воскресенский.

КАНАДА

По просьбе канадцев русско-го происхождения — членов общества «Родина», в Канаду отправлено два экземпляра

ФРАНЦИЯ

С 1 по 7 июля в Лиможе, на родине знаменитых французских эмали, состоялась VIII биеннале «Искусство эмали» (президент и главный организатор Ж. Малабрю, организованная городскими властями Лиможа и Министерством культуры Франции. Цель ее — популяризовать современное искусство эмали. К участию в выставке допускаются лишь вещи, отобранные специальным жюри, которое требует от экспоната высокого класса мастерства, решительно отвергает вещи чисто традиционные, ремесленные, не несущие в себе ничего нового.

И. П.

ИТАЛИЯ

С 7 июня по 28 сентября в Фанции (Италия), в Палаццо дель Эспозициони проходил ежегодный самый крупный в мире 44-й международный конкурс художественной керамики.

На конкурс представили работы 454 художника (1041 произведение) из 39 стран. Авторитетное жюри — (президент доктор Эдвардо Дальмонте), руководст-

Н. Ерофеев

ВЫСТАВКИ

Типографика ЧССР

Выставка под таким названием состоялась в Москве в августе — сентябре сего года.

Термин «типографика», возникший в Европе в 20-е годы, означал первоначально работу со шрифтом, ныне он охватывает практически всю типографскую печатную продукцию. В ЧССР этот жанр изобразительного искусства стал особенно популярен в 70-е годы. Уже первая выставка типографики 1974 года привлекла к себе большое внимание. С тех пор интерес к выставкам подобного рода постоянно растет и число их участвовало все время увеличивается. На выставку в Москве устроители ее привезли около 100 работ. Их авторы — выпускники пражской средней графической школы, большинство окончили Высшее художественно-промышленное училище в Праге. Их плакаты, рекламные фильмы, конверты для пластинок, комплекты фирменных и издательских знаков, информационные системы, шрифты, иллюстрации, почтовые марки отличаются вы-

технике скани и инкрустации; современные бронзовые литые, образцы культовой скульптуры IX—XX веков, древняя резьба — эти произведения неизменно привлекают интерес посетителей музея.

В. К.

Английская керамика в Москве

В конце сентября во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства экспонировалась выставка «Английская художественная керамика 1915—1958 годов». В Англии 1915 год считается датой рождения художественной керамики в стране, ибо к этому времени группа одаренных профессиональных художников начала заниматься этим материалом, и керамика, которую до того всегда рассматривали как чистое ремесло, заняла свое место в ряду прочих прикладных искусств. Главную роль в обновлении английской керамики сыграл Бернард Лич. Он провел несколько лет в Японии и первым привнес в отечественную керамику, пересмыслив его, опыт японских мастеров. На выставке в Москве были показаны все основные этапы развития современной английской керамики. Двадцатилетие предвоенное, когда художники-керамисты ориентировались в сво-



В июле месяце редакцию «ДИ СССР» посетила группа американских художников-прикладников во главе с издателем известного журнала «The Craft Report» г-ном Майклом Скоттом. Во время

го, многое другое. Выставка «Россия — Франция» (по размерам она не уступает выставке «Москва — Париж») пройдет в Париже два месяца, после чего ее покажут в Ленинграде и в Москве.

Е. Егорьева

Сокровища Эрмитажа в Швейцарии

В апреле этого года в Лугано (Швейцария) состоялась выставка серебряных и золотых изделий из коллекции Ленинградского Эрмитажа. 150 первоклассных произведений декоративно-прикладного искусства русской и западноевропейской работы неизменно возбуждали восторг многочисленных посетителей выставки. Среди представленных в Лугано шедевров — итальянская каменная XVI века, серебряные вещи из Аутсбург XVII века, английский золотой флакон XVII века, металлическое зеркало с позолотой тульской работы XVIII века и многое, многое другое. Выставка была организована советской стороной по просьбе барона Тиссена, 150 картин из коллекции которого демонстрировались в прошлом году в нашей стране. Она прошла с очень большим успехом и привлекла к себе внимание специалистов из многих стран Европы.

Е. П.

двухчасовой беседы гости рассказали о том, как организована деятельность художников декоративно-прикладного искусства в США, обрисовали круг проблем, с которыми им приходится сталкиваться, познакомились с журналом и его редакторами. «Тот день мы провели с вами и вашими коллегами», — в редакцию «ДИ СССР» написал из Сиэтла М. Скотт, — одно из самых ярких впечатлений нашей поездки в СССР.

Я надеюсь, что это посещение было лишь первым из многих и что мы сможем в дальнейшем наладить культурный обмен группами художников-прикладников между США и СССР...

Зураб Церетели

Самое замечательное в зарубежных поездках — самому открывать для себя художников, не «затасканых» маршинами и средствами массовой информации, но подлинных мастеров и близких тебе людей. Когда попадаешь в дом Вайсы в Филадельфию, в его мастерскую в бывшей мельнице, понимаешь, что попал именно к «своему» человеку. В старой вилле, красивой и живописной, он создал музей, который посещают много зрителей. Там собраны произведения в основном его родственников — ведь в этой семье рисовали почти все на протяжении многих поколений. Мы часто недооцениваем значение таких семейных традиций. В работах Вайсы чувствуется эта вековая культура, причем больше всего она проявляется в его отношении к людям.

С его коллекцией, с его творчеством может познакомиться любой человек. Каждому, кто заинтересуется, Вайс и его жена-художница сами все показывают. Может быть, именно такое их отношение к людям сразу расположило меня к ним. И еще то, что с первой же встречи Вайс очень тепло говорил о Советском Союзе. Он изучает русское искусство, знает иконопись, любит Врубеля, Левитана, мечтает о выставке в нашей стране.

Просто удивительно и необыкновенно приятно встречать в человеке такое понимание и соответствие. Дело, конечно, не только в человеческих качествах. То, почему я говорю именно о Вайсе, шире. Дело в том, что Вайс — «фундаментальный» художник. Он настоящий реалист — не натуралист, а именно реалист. Он до мозга костей правдив. Вайс честен и как человек, и как художник. Никогда не следуют за модой, он очень широк в своих интересах: они охватывают все виды живописи, от монументальной до миниатюры.

Вайс и его очаровательная жена сделали мое пребывание в США почти что «домашним». Оно было окрашено общением с другом и единомышленником.

Это еще один яркий пример того, что везде есть люди, которые любят и знают нашу культуру, которые смотрят на многие вещи так же, как мы. Я уверен, что любые контакты между художниками разных стран не просто полезны, а остро необходимы. Ведь мировая культура — явление цельное, честные и искренние люди везде одинаковы, и чем больше они знают друг о друге, тем полнее и интереснее искусство, тем крепче мир.

Владимир Замков

Я увлекаюсь Латинской Америкой давно, еще будучи студентом. Изучал ее историю, искусство. Так что, попав в Венесуэлу, был более или менее подготовлен к встрече с художниками. Однако не будь этих встреч, искусства Латинской Америки я бы не знал.

Невозможно, скажем, до конца оценить страстность, динамичность работ Габриэля Брах-

В Год мира —

О зарубежных друзьях

ной отрешенности от своего «я».

Было поразительно видеть, какой уникальной памятью обладает такого рода художник: когда мы беседовали о проблемах искусства, он, чтобы пояснить свою мысль, оставил меня наедине с портретом, выполненным в соседней комнате за это время по памяти. Меня много рисовали, но этот портрет был уникален по точности. Мне трудно себе представить, что во все время нашей беседы он «работал». Только тогда я понял, что он имел в виду, говоря о «постижении натуры». Этот опыт, я думаю, мог бы быть очень поучительным для нас, когда мы сплослись рядом сталкиваемся с рабским, школярским к ней отношением.

Впрочем, дело тут, наверное, не только в «школе». Что особенно остро ощущаешь в общении с Шармой — это что цивилизация, к которой он принадлежит, существует как бы в другом временном измерении. Его быстрая постижения натурной формы зависят, я думаю, еще и от того, что мир для индийских художников почти не изменился за много веков. Общайся с Шармой, чувствуешь, как глубоко она нас влияет страстью к постоянной смене интересов. Мы хотим быть современными — индус считает, что задача художника решается на более глубинном уровне, что с чисто информативной стороны гораздо лучше справляются другие виды деятельности: кино, журналистика, фотография... Общайся с Шармой, ощущаешь тоску по такому образу мыслей.

Кончить я хочу тем, что традиция контактов с зарубежными художниками полезна не только знакомством с другими культурами, но и тем, что позволяет пересмотреть свои собственные позиции, многое переосмыслить. Все как бы проходит проверку другой культурой, оттачивая наши критерии. После таких впечатлений уже в своей мастерской во время работы ощущаешь себя несколько по-другому: и больше самим собой, и в связи с художниками, на которых совсем непохож.

Дмитрий Бисти

С замечательным немецким художником книги Вернером Клемке меня связывают давние дружеские отношения. Познакомились мы с ним лет двадцать назад на выставке в Берлине и при первой же беседе в его огромном двухэтажном доме, доверху набитом книгами, он поведал мне историю о том, как он решил стать художником (я люблю спрашивать об этом). Однажды юный Вернер в одиночестве бродил по залам, где висели Рубенс, Хальс, малые голландцы и прочие замечательные мастера, но

рился в моих делах, и оказалось, что проблем нет, что все это была лишь видимость.

Маноло Нуньеса сорок с небольшим, но по его проектам уже построено немало объектов, поразивших архитектурный мир. Мы связываем архитектурное проектирование с чем-то заурядным и чрезвычайно «серьезным» — Нуньес, кажется, превратил природный артистизм в творческий метод. Он легкий, привлекателен и замечательно красив. Красиво и все, что его окружает — жена, маленький сын, квартира в свободном квартале. Неожиданностью было, что он свободно говорит по-русски, с видимым удовольствием щеголяя жаргонными словечками. Оказалось, этот испанец родился в Самарканде в семье репатрианта. Жил в Одессе лет до семнадцати, пока семья не возвратилась в Барселону. Там Нуньесу не понравилось. Он решил вернуться в Советский Союз, тайно пешком перешел Пиреней, кое-как добрался до Парижа, поселился перед советским посольством. Однако вернуться ему не удалось (требовались какие-то документы, которых у него, конечно, не оказалось), и Маноло начал выстраивать свою незаурядную судьбу дальше. Изучал архитектуру (хотя профессионального диплома до сих пор не имеет), работал у Бюффа, у которого многому научился и с которым много ссорился. С одержимостью занимался театром. Одно время жил у Дали — великий мистификатор любил поговорить с ним об искусстве, дружил с Кирико. Свою связь с сюрреалистами и сейчас любит подчеркнуть, хотя в архитектуре прямого их влияния не найти. Зато в квартире — их книги, картины, скульптуры, даже коньячные бутылки, самозачехленные Дали.

Теоретики называют Нуньеса творцом новой архитектурной образности, находя истоки в графиках Пиранези, в руинах имперского Рима, в уникальных постройках итальянского барокко и европейского модерна, в фантастических родах комиков. Его проекты поражают воображение. Два огромных дома — ансамбль площади Пикассо в предместье Парижа — построены в форме дисков, внешне фантастичны, но это жилища многоквартирных домов из бетонных блоков.

Мы много говорили об архитектуре. Нуньеса интересовало, как я, художник, вижу город. Сам он любит наблюдать городскую жизнь как что-то в роде бесконечного спектакля, который ему никогда не надоедает. Критики считают, что Маноло перебарщивает с театральностью, но это — мне кажется — не просто попытка воплотить свое видение, а желание помочь людям жить в городе с удовольствием.

Покажу, самое удивительное сооружение Нуньеса, отличное от всего, что строится сегодня — Психопедагогический институт, где вос-

был результатом исследовательской работы.

Все сделанное фирмой выглядит сегодня свежо и жизненно — округлый шрифт аббревиатур с разделительными точками и декоративным хвостом, одинаково удачно смотрящийся на фасадах офисов и на бланках. И титл «Royal Mail» с короной и инициалами королевы, написанный убористыми буквами с разделительной линией (в которой Бенксу видится что-то армейское, а значит надежное). Символы привычно мелькают на автобусах и автомобилях, на коробках телефонов, касках служащих и инструментах по ремонту аппаратуры. Кстати, получив новую униформу, шоферы автобусов стали содержать свои машины в идеальной чистоте: визуально подчеркнутая принадлежность важному обществу институту рождает у его сотрудников особую добросовестность. Все это, конечно, известно, но я не встречал работ, где так четко проводились бы эти принципы.

Получилось, что я рассказал не о человеке, а о его работе, но общаясь, мы прежде всего говорили о деле, и именно то, что ничего интереснее в мире для нас в тот момент не было, произвело на меня огромное впечатление: вот что такое дизайнер «как таковой».

Людмила Крамаренко

Норвежская художница Берит Овергорд — друг нашей страны, друг советского искусства, друг «ДИ». Когда экспансивная, улыбающаяся во весь рот, с копной кудрявых волос, в развевающимся шарфе, Берит появляется в редакции, наступает всеобщее оживление. На домашнем русском языке, со смешными ошибками, но восторженно и добро рассказывает она, что видела на выставках в Москве, как ездила в Суздаль, как читала последний номер «ДИ»...

Всегда модно, эффектно одетая, она однажды появилась, небрежно неся на плече серый туристский рюкзак, купленный в «Детском мире», и уверяла, что нет более удобной, прекрасной и модной сумки на свете. Что она была с ним в Японии и во Франции и везде вызвала восторг и зависть местных модниц. (Это лишь малый штрих дружеского отношения к нам.)

Берит Овергорд — художник-гобелена. Ее импровизации в ткачестве — своеобразные этюды-третские, юмористические рисунки с веселыми поэтическими сентенциями, тщательно вытканые, тонко старинированные в цвете. Они в чем-то автопортретны, потому что несут в себе искру живого насмешливого ума, темперамент и изысканство автора. (Кто хочет узнать о гобеленах Берит Овергорд подробнее — смотрите «ДИ СССР» № 2-85.)

Дома, в Осло, Берит преподает в Художественном институте, ведет группу студентов из разных стран, изучающих норвежский ковер, обучает их искусству ткачества. На стажировку привозит своих воспитанников в СССР, знакомит с советской школой гобелена, проводит практику молодых ткачей в Мухомском училище.

В один из своих приездов в Москву Берит при-

чо, не зная, что искусство — это он сам, его судьба (кстати сказать, далеко не легкая), его тернистый путь в искусство, его мысли и чувства. За всю свою жизнь, хотя и объездил немало стран, был знаком не с одним художником, и не встречал человека, способного настолько органично мыслить чисто художественными категориями и воплощать себя целиком в монументальной живописи.

Что бы ни делал этот человек, он делает это до конца, преодолевая любые препятствия. Так, несмотря на огромные трудности, он, придя к монументальной живописи, фактически создал ее в местном варианте и остается первым венецуальским монументалистом. Первым не только по времени, но и по качеству.

Общаясь с Браччо, я как бы заново постигал для себя Латинскую Америку, ту, о которой могут рассказывать только ее жители. Даже не рассказывать, а как бы раскрыться перед тобой в этом качестве.

Кроме того, как художник, Браччо поражает высочайшим профессионализмом. Дело здесь не только в его великолепном владении кистью, но и в необычайной преданности тому, чем он занимается. Только истинный художник может так ярко, так темпераментно и уверенно нести свои мысли в мир.

Поэтому я счастлив, что могу называть среди своих друзей таких людей, как Габриэль Браччо.

Валерий Малолетков

Из всех встреч с зарубежными художниками наиболее памятной для меня оказалась встреча с индийским художником Шармой. Он живет в Удайпуре, небольшом белоснежном городке.

Это — представитель очень древней династии живописцев, а надо сказать, что традиция передачи мастерства из поколения в поколение до сих пор очень сильна в Индии. Мне было странно слышать, что династия художников может существовать на протяжении двух-трех веков. Обучение тут построено не так, как у нас: оно начинается практически с младенчества, причем организуется почти так, как было в древности, когда мастерство непосредственно передавалось от учителя к ученику. Ребенок растет в этой среде, впитывает традиции, которыми Индия вообще очень сильна. Шарма как раз воплощает своим творчеством эту традиционную линию в современном искусстве.

Он возрождает удайпурскую школу миниатюры. Возрождает не только стилистически, а и ремесленно. Так, например, он все делает сам: раскрашивает кисти, вяжет кисти, готовит шелк для росписи. В наше время это видеть поразительно. Как и древние мастера, он не нарушает традиции в выборе сюжетов. Каноны, выработанные веками, конечно, усложняют работу современного мастера, но, с другой стороны, благодаря ограниченному кругу сюжетов, он совершенствуется до уникальности, оттачивая каждую деталь и доводя процесс рисования до неведомого нам сегодня состояния пол-

они почему-то не особенно его трогали. «А нет ли у вас чего-нибудь еще?» — спросил Клемке у служительницы. И та вытащила из дальнего шкафа стопку тоненьких книжек. Отгорваться от них Вернер не мог. Именно тогда, как он говорит, он понял, чем должен заниматься всю оставшуюся жизнь. Это были советские книжки с иллюстрациями Владимира Лебедева.

Сегодня в искусство книжной иллюстрации Клемке — царь и бог. Его иллюстрации к сказкам братьев Гримм, к «Декамерону» стали классикой книжной графики. Он академик, почетный член нашей Академии художеств. Настоящий иллюстратор, обладающий огромной общей культурой, прекрасно чувствующий литературатуру. Клемке сегодня может работать над классикой, завтра сделать театральные плакаты, декорацию, обложку популярного журнала, даже спичечную этикетку — и все с присущим ему скрытым юмором и мастерством. Он чрезвычайно популярен в ГДР. Немцы вообще народ восторженный, к культуре и искусству относятся с большим пиететом. И Вернер с радостью откликается на этот общественный интерес — ведет программы по телевидению, участвует во всевозможных встречах, обсуждениях, любит встречаться с детьми, к которым нежно пристрастен. И главное — все делает легко, артистично, с юмором. Дело даже не в том, что с ним интересно обсуждать проблемы — может быть, еще интереснее просто смотреть, как он что-то оживленно рассказывает и тут же рисует. К тому же у него широкие интересы и завидная наблюдательность. Например, он хорошо знает наших художников; бывая на советских выставках, внимательно вглядывается в каждую работу и через несколько лет в разговоре вспомнит и имя автора, и детали картины. «Вы, русские, чрезвычайно добросовестно работаете, — говорит он, — у вас нет ничего второстепенного, все важно, поэтому и смотреть вас интересно».

Вообще о Вернере можно говорить много, он человек и обаятельный, и артистичный, и эрудированный, но вот хотелось бы сделать еще один штрих к наброску его портрета. Клемке замечательно удаются женские образы, какими-то легкими, беглыми приемами он умеет передать характер женского обаяния. А для меня это всегда трудно. И вот, очередной раз мучаясь по этому поводу, нет-нет и думаю: был бы рядом, что-нибудь и посоветовал бы.

Михаил Романин

Париж подарил мне замечательную встречу, дружбу, творческие впечатления от общения с человеком, глубоко меня поразившим.

Весной прошлого года там, в маленькой галерее Гари Басмаджана открывалась моя выставка. Развеска картин, издание каталога, реклама, отношения с галерейщиком — все требовало напряжения и внимательности, потому что на все там свои не ведомые мне порядки. И вот в такой ситуации вошел в мою жизнь удивительный человек, с легким артистизмом раство-

пываются дети с затруненным развитием. Для них он создал особое театризованное архитектурное пространство. Знание — город в миниатюре: зоны для уроков окружены красными зубчатыми башенками, и это делает их похожими на средневековые крепости, а проходы между зонами и сквер окружены ложными фасадами, как у старинных домов, и образуют улицы и площади города-декорации. Нуньес говорит, что это была не просто архитектурная метафора, но и попытка привить детям навыков понимания архитектуры. Сам факт существования подобного сооружения кажется мне фантастикой.

О себе как об архитекторе он говорит под черноту небрежно. Скорее всего, это просто манера, этакая поза архитектора-артиста. А может быть, он действительно работает так же легко, как двигается. Сейчас он ведет переговоры о том, чтобы что-то построить в Грузии. Очень хочется, чтобы построил.

Марк Коник

Я не раз бывал на международных семинарах дизайнеров. Встреч интересных там, как понимаю, масте, было немало, но хочется рассказать об одной. Сейчас скажу, почему.

Это был Колин Бенкс, англичанин, скромный, даже застенчивый человек, который рассказывал, как 12 лет занимается разработкой визуального образа английской почты. Какое же для этого, думал я, нужно профессиональное мужество и терпение — чтобы 12 лет вести работу, не скиснуть, не заскучать. За это время менялось правительство, субсидии то давались, то отменялись, но Бенкс и его фирма делали свое дело, не считаясь ни с чем. Для меня это — не просто добросовестность. Это образец профессиональной этики.

Бенкс говорил, что дизайн, в отличие от искусства — не средство самовыражения, а решение задач, поставленных самим развитием общества. Общественные службы имеют потребность в символах, способных выявить их социальную сущность, и если дизайнер будет заниматься этим, а не просто навязывать людям свои субъективные решения, работа никогда не зайдет в тупик.

Известно, что англичане чтут традиции. «Если вы попросите американца рассказать, что произошло, он начнет излагать планы на ближайшее будущее — англичанин в ответ расскажет о прошлом», — объяснял Бенкс. И хотя современная почтовая служба в Великобритании — это огромная национальная индустрия, ведающая не только почтовыми перевозками, но и телекоммуникациями, выплатами различных субсидий и еще много чем, в сознании англичанна почта — это почтальон. Поэтому, работая над фирменным стилем, Бенкс опирался на это представление, существующее в глубинах национальной культуры. Программа, разработанная им, — это классическая дизайн-программа, в ней нет ничего случайного, каждая мелочь тщательно продумывалась, конечный итог

вежда коллекцию слайдов норвежских гобеленов — старинные образы и новые произведения. 100 слайдов продемонстрировала она в редакции, раскрыв для нас незнакомую и чрезвычайно любопытную картину истории и современного состояния норвежского гобелена.

В натуре Берит отражаются черты артистического мира скандинавских стран — она общительна, раскованна, доброжелательна, она ценит наши успехи, сочувствует нашим трудностям, скажет, когда должно не удаётся побывать в России. И тогда она пишет нам письма, сообщая новости из своей жизни: «Мы купили кот... Я Вас скучаю. Привет Ди».

Дмитрий Жилинский

Питера Людвига я впервые увидел на нашей с женой выставке в Бонне. Огромного роста, похожий на медведя 60-летний мужчина, окруженный тремя секретарями, смотрел работы. «Почему я не видел этого раньше?» Кажется, это было его первое знакомство с советским искусством. Потом он много раз приезжал в нашу страну, был в Москве, Ереване, Прибалтике и через художественный салон по экспорту, который знакомил его с советскими художниками, купил немало произведений.

Я с уважением отношусь к этому человеку. Баснословно богатые, он и его жена вкладывают свои средства в произведения искусства. Но для нас живы. Собранная ими коллекция стала Музеем современного мирового искусства, который будет открыт в Кёльне в этом году.

Людовиг — страстный собиратель, в его коллекции немало шедевров старого искусства, но теперь он покупает только работы ныне живущих. Причем знаменитых мастеров. Вопрос, знаменит ли автор, всегда предшествует покупке произведения. Это вовсе не значит, что художественных критериев у него нет. Ведь Людовиг — доктор искусствоведения. Он приобретает только то, что имеет художественное значение, но всегда проверяет на себе.

«Если государства будут драться, я все равно буду дружить с художниками», — не раз говорил он. И действительно, к художникам этот человек, богатый и влиятельный относится с какой-то особой нежностью и любовью. Он может не удостоить взглядом галереишка или торговца (чему я был свидетелем), но с художниками — неизменно внимателен и уважителен. Приходя в мастерскую, всегда извинится, что мешает работе, а если ему действительно что-то понравится, — неизменно краснеет, волнуется, характерным жестом трет щеки. Когда он позировал мне для портрета, то приходил точно в 9 утра, побывав уже до этого на своей шокладной фабрике, а после сеанса улетал то в Нью-Йорк по делам, то в Австрию — получать орден за развитие культурных связей. И он же, однажды увидев, что я пишу пейзаж под дождем, вышел с зонтиком и целый час простоял, почтительно держа его над моим мольбертом.

Материал подготовили О. Кабанова и Е. Слипченко

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 Э. П.
Мадий И. А.
Рожественский 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
Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник
Фотомонтажи
Фотографы:
Курбатов Ю. К.
Играценок Г. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Казаринов Г. И.
Онанов С. И.
Смелов Б. И.
Евстигнеев В. М.
Александров А. А.
Ермильцев Ю. В.

На обложке:
Фотоэтид Л. Хейфеца с работой
М. Копылкова «Vita nova».
Ленинград

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

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

Сдано в набор 8.10.86 г.
Подписано в печать 10.11.86 г.
А13933
Формат 70×90¹/₈.
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,749
Заказ 3747
Тираж 33 000 экз.
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва,
Мало-Московская, 21.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(349). 1986
Основан в 1957 году

В номере:

1 Актуальная публицистика

Вадим Полевой

Судьба мира — судьба искусства

6

Алексей Тарханов

«Мастера культуры за мир»

11

Татьяна Бембель

Выставка в ЦДХ «Космос на службе мира»

13 Художник и среда

Римма Шульгина

Мирные будни столицы
Праздник на нашей улице

18 Круглый стол «ДИ СССР»

Новая программа для Старого Арбата

27 Художественная промышленность

Ирина Нестерова

Ивановские ситцы в прошлом и настоящем

29 Выставки

Маргарита Изотова

Итоги «Одной композиции»

36 Народное искусство

Гжель расширяет сферу влияния

37 Художник и культура

Борис Кузнецов

Парижский дневник

41 Дизайн

Вячеслав Глазычев

Обсуждаем судьбу дизайна
Дизайн без иллюзий

44—47 Газета «ДИ»

В Год мира — о зарубежных друзьях

ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР» В 1986 ГОДУ	
Актуальные проблемы	
Генисаретский О. Искусство и НТП — в контексте культуры	
Кликс Р. НТП как объект экспозиции	
Киссель О. Искусство и НТП. ЭВМ в художественном музее	
Полевой В. Судьба мира — судьба искусства	
Тарханов А. «Мастера искусства за мир»	
Навстречу XXVII съезду КПСС	
Аграновская М. Выставка «Гобелен и скульптура». Концепция, экспозиция, режиссура	
Буткевич О. Заметки редактора	
Королев Ю. Заметки делегата	
Мусина Р. Выставка «Советская Россия-VII». Народное и профессиональное. Единство эстетических позиций	
Плиев А. Художественная культура и научно-технический прогресс	
Рощупкин С. Плакаты — XXVII съезду КПСС	
Уварова Н. Оптимистическая настроенность выставки	
Тарханов А. Художники XXVII съезду КПСС. Москва. Весна. Выставки	
Стриженова Т. Гражданские мотивы и лирическая интонация (Выставка московских художников в ЦДХ)	
Угаров Б. За единство целей, творческих позиций	
К 70-летию Великого Октября	
Велигоцкая Н. Украинская ССР. Троещина-I — архитектурная суперграфика	
Вернисаж «ДИ» (Портреты художников)	
Цельтнер В. Размышления на выставке	
Художественная жизнь страны	
Василевская Н. Ленинградская зональная выставка-85	
Крупный план	
Зиновьева Т. Удостоено Государственной премии	
Крамаренко Л. Драматургия монумента	
Панорама молодых	
Круглый стол «ДИ СССР»	
Гобелен на выставке и в интерьере (Крамаренко Л., Кабанова О.)	
Действенность искусства — резервы эффективности (Невлер Л.)	
Совершенствовать среду социалистического образа жизни (Мадий И., Невлер Л.)	
Художественное производство и технический прогресс (Крамаренко Л., Мадий И.)	
О правах и бесправии художников театра (Крымова И., Слипченко Е.)	
Новая программа для Старого Арбата (Давыдова Н.)	
Обсуждаем судьбы дизайна (Кабанова О.)	
Теория	
Анненкова Л. «Реалогия» и смысл вещи	
Василевская Н. Кто будет это делать?	
Воронов Н. На пороге «вещеведения»	
Локтев В. О втором забытом призвании зодчества	
Разлогов К. Выставка и художественный процесс	
Степанян Н. Шедевры и поделки внутри «художественного процесса»	
Шестаков В. О критике модернизма и буржуазной «массовой культуры»	
Мнения, суждения, споры	
Базазьянц С. Балансируя на грани	
Гусейнов Г. Театр и социум	
Мартынов В. О новой образности и о том, куда идут наши скульпторы	
Мейланд В. Муки свободного выбора	
Давыдова Н. На пороге нового этапа	
Коник М. Выставка как искусство	
Костина О. Жанровость и проблемы вида	
Мейланд В. Эксперимент, самообман или игра?	
Скульптура 80-х. Говорят скульпторы	
Устинов Б. Театр и пространство	
Юрьев В. Свидетельство роста или признак кризиса?	
Яблонская М. Новому времени — новая образность	
Якимович А. О нескульптурной скульптуре и единстве искусств	
Народное искусство	
Абрамцевскому училищу — 100 лет	
Волкова М. Промыслы или промышленность	
Гудченко З. Чем привлекательны закарпатские села	
Диалог взрослых об искусстве детей (Хан-Магомедова В., Кирпичев В.)	
Дневник 11 фестиваля (Вольпина В.)	
Кирсанова Р. Уроки русского народного костюма	
Конечный А. Раёк — народная забава	
Леонтьева С. Люстры и флюгеры Леонида Быкова	
Ли К. Поэзия быта и проза мастерства (на материале экспозиции по Казахстану)	
Навроцкий А. О кузнечном деле	
Новацкий В., Уварова И. И плывет корабль...	
Полунина В. Росписи Уфюги	
Шимчук Е. Кованный металл Олега Боньковского	
Ювелирное искусство. 10 ответов на один вопрос. (Сафарова А., Слипченко Е.)	
Материал — керамика (Махов Н., Сахута Е., Кононенко Ю., Сулейманова Г.)	
Гжель расширяет сферу влияния	
Художник и среда	
Анкета «ДИ СССР»: Каким быть монументальному искусству	
Архитектура памяти. Говорят архитекторы	
Базазьянц С. Среда и монументальное искусство в координатах 80-х годов	
Боков А. «Средовой подход» десять лет спустя	
Воскресенский И. Язык современной улицы	

Гачев Г. Четыре стихии в городе	4
Глазычев В. Этика незаметной архитектуры	4
Гозак А. Традиции и стереотипы	4
Локтев В. Площадь как архитектурный ансамбль	4
Пяковский Ю. Город говорит с человеком	1
Раппапорт А. К истории «средового видения»	4
Сдвижков В. Фотокамера видит знак	1
Смирнов Л. Меркурий и «среда»	4
Шульгина М. Праздник на нашей улице	12
Художник и промышленность	
Казакова Л. Спрос и предложения — критерий оценки	2
Нестерова И. Ивановские ситцы в прошлом и настоящем	12
Жоголь Л. Будянский фаянс	10
Художник и театр	
Петрова М. Впервые в художественном музее (О выставке сценографии «Художники — народу»)	1
Ямпольский М. Панорама как зрелище мира	10
Отечество и памятники	
Волковицкая Е., Тарханов А. Дом «Россия» (опыт архитектурной биографии)	7
Горский А. Охрана культуры — долг художника	8
Павлова И. Пока есть память...	8
История	
Вулих Н. Античный сад	2, 3
Казакова И. «Всю прелесть ты видишь природы...» (Пейзаж в русском фарфоре)	7
Пушкинский альманах «ДИ-86» (Высочина Е., Швидковский Д., Чижова И., Коваль Р., Михайлова Н.)	6
SOS	
Гончарова Л. Ждут помощи гончары села «Сухой Карсун»	8
Дизайн	
Глазычев В. Дизайн без иллюзий	12
Кликс Р. ВДНХ: эффективнее служить делу ускорения	8
Леонов А., Соколов А. Космические выпелы Галины	3
Балашовой	3
Остенбергс О. Латвийский металл. Вторая выставка	10
Пузанов В. Автомобиль для всех	5
Тарханов А. Образы прошедшего сезона	1
Юбилей	
Греков А. Фаворские в Загорске	8
Загянская Г. Из теоретического наследия В. А. Фаворского	8
Рабинович М. Как Фаворский учил компоновать блюдо	10
Ямпольский М. Пространство живописи в пространстве кинематографа	5
Мастер и время	
Хакимов А. Аксакал узбекской керамики	11
За рубежом	
Из художественной жизни Венгрии. Художник и зритель: опыт друзей (Невлер Л., Сафарова А.)	5
Кислова Н. Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия. Поиски новой профессиональной этики	11
В объективе	
Чехословакия. Монументальное искусство в интерьере и городе	1
ГДР. Текстиль, керамика, украшения	2
КНР. Декоративно-прикладное искусство Китая	3
Венгрия. Скульптура малых форм	5
Куба. Экзотические украшения	6
Польша. Польский плакат к советским фильмам	7
ФРГ. Пластика земли	8
Современный зарубежный витраж	9
Международная выставка стекла в Руане	10
Искусство икэбаны	12
Ракурсы	
Голубец О. Мини-гобелены львовских художников	8
Горбачева Н. Уральские ювелиры	5
Дзюцова И. Старый Тбилиси в композициях И. Долидзе	8
Кавацс В. Работы выпускников — в производство	3
Кабанова О. Лирическая керамика Нины Колесовой	11
Лийвранд Х. III Триеннале прикладного искусства Прибалтики	7
Придатко Т. Художественные изделия из кожи	10
Уварова И. Кожаная пластика Милы Гохман	10
Шеренговая З. Керамические пейзажи О. Сымер	5
Искусство деталей Нинель Рындич	11
Выставки	
Розовская М. Будущая Молодежная — экспозиционный эксперимент	10
Изотова М. Итоги «Одной композиции»	12
Воронов Н. Публицистическая керамика	7
Георгиева Л. Вариации цвета и пластики	3
Бембель Т. Выставка в ЦДХ «Космос на службе мира»	12
Музеи	
Аграновская М. Новый образ палеонтологии. Содружество художников и ученых	9
Заметки художника	
Кузнецов Б. Парижский дневник	12
Малолетков В. Путешествие в Моделу	2
Секреты мастеров	
Негневичкая О., Кантор Е. На чем строился цветовой эффект старых шпалер	11
Страница коллекционера	
Бембель Т., Иродова Н. Образ женственности в фарфоре	10
Бесчастнов Н. Агиттекстиль	2
Зиновьева Т. Оловянный сад	3
Кривицкий В. Вещи из Урарту	8
Нестеров А. Фаянс Сацума	7
Перевезенцева Т. Игрушка 20-х годов	5
Ревакина Л. «Неискусно писанные образа...»	9
Серов С. Агиттабак	1
Стругова О. Гнутая мебель Тонета	6
Шкаровский-Раффе А. «Русские типы» Уильяма Каррика	11

