

2³⁵¹

1987

Декоративное Искусство СССР

ISSN 0130-8031



Метаморфозы: материал, пластика, цвет

Сегодня мы представляем экспозицию из скульптур, выполненных в дереве. В руках мастера дерево обнаруживает такое разнообразие свойств и пластических качеств, которые даже трудно предугадать в одном и том же материале. В этих превращениях — момент творчества. Какие качества дерева привлекают сегодня скульпторов? Каким образным задачам они служат? Какую роль в этих метаморфозах играет цвет? Предлагаем нашим читателям самим подумать над этими вопросами.



А. Пологова
«Материнство»,
Автопортрет». Дерево, роспись

На стр. 8

А. Матвеев
«Каменщик». Дерево

С. Шараповас
«Портрет Люды». Дерево

На стр. 10

С. Кузма
«Хирург». Дерево, тонированное эмалью

Д. Шаховской
«Крылья». Дерево

Н. Жилинская
«Поэзия Ахматовой». Дерево

И. Савранская
Портрет академика Н. Кочеткова. Дерево

Т. Коленкова
Мастер А. П. Югин. Дерево

А. Комелин
«Пастух». Дерево

На стр. 11

А. Пологова
«Мальчики». Дерево

М. Романовская
«Художник». Дерево

О. Эльдаров
«Четыре цвета времени». Дерево

Д. Митлянский
«Автопортрет». Дерево

А. Григорьев
«Блудный сын». Дерево

П. Чусовитин
«Ручей». Дерево



Н. Жилинская
«Вражда человеческая — грех человеческий». Дерево, роспись

Д. Митлянский
«Неистовая художница»,
Кованая медь, дерево

А. Комелин
«Беседа»,
Дерево, роспись

Б. Касперавичене
«Мать и дитя»,
Дерево, роспись

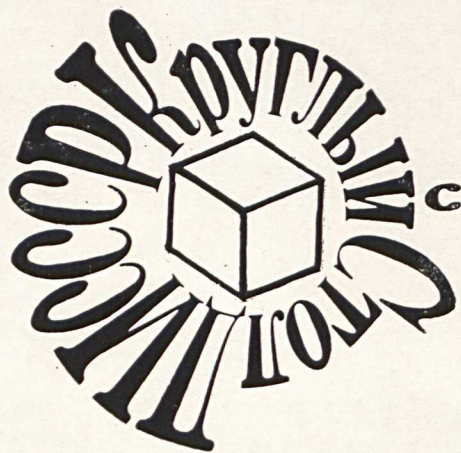


И. Блюмель
«Семейный альбом»
Москвитины.
Дерево, роспись

С. Кузма
«Литовка».
Дерево, роспись



Текстильная промышленность и технический прогресс



На стр. 4, 5

Образцы хлопчатобумажных тканей, выпускаемых Ленинградской фабрикой им. В. Слуцкой

Ткани «Современница» и «Зенит»
Авторы:
В. Ф. Яковлева,
Н. Н. Дацковская,
Т. Б. Крюкова,
Е. М. Григорьева,
В. А. Косарева,
Н. Н. Менкович
(ЦНИХБИ и фабрика им. В. Слуцкой)

Модели из ткани «Зенит», предложенные художниками Ленинградского Дома мод и Общесоюзного Дома моделей одежды Москвы. Авторы: художники Т. Парфенова, Г. Обухова и Н. Орская

Нина Караульная

главный инженер Ленхлоппрома

Нина Менкович

начальник художественной мастерской
ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой

Художники ситценабивной фабрики
им. В. Слуцкой:

Валентина Громова

Нина Абрамянц

Лариса Купихина

Ирина Алова

Ирина Иконникова

Лев Ходорковский

заведующий художественной мастерской
ткацкой фабрики им. Желябова. Ленинград

Кира Мицкевич

руководитель группы женского легкого платья
для промышленности Ленинградского
Дома моделей одежды

Нина Дацковская

старший научный сотрудник Центрального
научно-исследовательского института
хлопчатобумажной промышленности
(ЦНИХБИ) Москва

Дина Волкова

главный художник МПШО «Космос». Москва

Нина Соловьева

главный художник МПШО «Москва»

Программа ускорения социально-экономического развития страны предусматривает перестройку народного хозяйства при широком использовании достижений научно-технического прогресса. Каковы пути ускорения научно-технического прогресса в художественной промышленности? Именно об этом говорили художники, искусствоведы и другие специалисты различных отраслей легкой промышленности за «круглым столом» редакции, материалы которого были опубликованы в журнале под названием «Художественная промышленность и технический прогресс» («ДИ СССР», № 1—86).

Спустя год редакция вновь решила вернуться к этой проблеме, чтобы проанализировать, что сделано за истекшее время, как решаются задачи перестройки, какие новые проблемы встают перед предприятиями художественной промышленности. С этой целью был проведен «круглый стол» с аналогичной тематикой в Ленинграде на ситценабивной фабрике им. Веры Слуцкой.

История Ленинградской ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени ситценабивной фабрики им. В. Слуцкой охватывает полтора столетия — от «третьеразрядного красильного и белильного заведения», основанного в 1823 году на берегу Финского залива, до крупного современного предприятия, продукция которого широко известна в нашей стране.

Искусство отделки и художественного оформления ткани — едва ли не самое массовое из всех видов декоративно-прикладных искусств, в том или ином виде вошедшее в каждый дом. Каким же образом удовлетворить потребности людей, воспитывая и развивая при этом их вкус? Как поднять эстетический уровень выпускаемых тканей? Что делать, если технические возможности предприятия ниже возможностей самих художников? И какой же в конце концов должна быть роль художника на производстве? Именно об этом говорили в своих выступлениях участники «круглого стола».

«ДИ СССР»

Расскажите, пожалуйста, как идет сейчас работа художественной мастерской фабрики им. Веры Слуцкой? Есть ли здесь у художников реальная возможность влиять на качество выпускаемой продукции?

Нина Менкович

Коллектив художников у нас по-настоящему талантливый, все инициативно, творчески подходит к своему делу. В течение года мы разрабатываем около 150 рисунков, что позволяет обновлять ассортимент ткани на 60—70, а по некоторым видам на 100 процентов.

Мы работаем в тесном контакте с Ленинградским Домом моделей одежды, Домом мод, швейными объединениями «Весна», «Первомайская заря», «Салют», «Рассвет», «Волна», фирменным магазином «Чайка». Между нами существует общий договор о творческом содружестве, представители перечисленных организаций являются членами художественного совета фабрики.

Казалось бы, все прекрасно: мы хорошо работаем, фабрика выпускает замечательную ткань, из которой шьются модные, элегантные вещи, приносящие радость людям. На деле все выглядит совсем не так радужно. Начать хотя бы с того, что сроки внедрения ткани в производство крайне велики. Целый год готовим коллекцию рисунков, затем рисунки утверждаются художественно-техническим советом и потом, уже закупленные на ярмарке, поставляются швейным объединениям. В результате швейники получают ткань, зачастую морально устаревшую: ведь от создания рисунка до его воплощения в изделие проходит полтора-два года.

Большие сложности у нас и внутри производства. Трудно оформить хорошую ткань из некачественного сырья, при отсутствии современных красителей. Да и само оборудование фабрики: гравировальное, красильное — не отвечает требованиям сегодняшнего дня. В свою очередь художник не может реализовать свои творческие замыслы, внедрить созданные им рисунки в производство, не идя на уступки этому же производству.

Нина Караульная

Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой — старейшее предприятие с полутрадиционной историей. И наблюдая за этой фабрикой на протяжении многих лет, могу сказать одно: возможности художников здесь несоизмеримо выше технологических возможностей фабрики. И граверная, и красильная ее производства по техническому состоянию не отвечают современным требованиям. Все это привело к тому, что сильный коллектив художников фабрики несколько растратил творческий потенциал и идет, как говорят, по наезженной колее.

Какой я себе представляю роль художника на производстве? Думаю, что глубоко заблуждаются те администраторы, которые ее недооценивают: от широты взглядов, кругозора художника зависит все производство. Но только ли от него? Разве не было случаев, когда художник сдает в работу хороший крок, а выпущенная ткань неинтересна? Это я хочу подчеркнуть для того, чтобы показать, что как театру необходим режиссер, так фабрике нужен особый специалист-аранжировщик. Только ему дано соединить, слить воедино усилия художника, гравера и колориста и получить нужный конечный результат: яркую, радующую глаз, модную ткань.

«ДИ СССР»

Если художник не может влиять на общее качество выпускаемой фабрикой продукции, то, наверное, рисунок ткани зависит только от художника?

Валентина Громова

Представьте себе, что вы глубоко заблуждаетесь: от художника вовсе не зависит, какой выйдет ткань. Парадокс? И тем не менее это так! Вот я держу в руках эталонный образец. Красиво, не правда ли? Многие месяцы я создавала этот рисунок, наконец, представила на

художественный совет, который принял его на «отлично», рисунок попал в коллекцию. Далее он поступает в граверную, затем в печатный цех... Этапов прохождения очень много, и совсем не гарантировано, что все сделают как надо: то сырье неважное, то нужных красителей нет. Но допустим, ткань все-таки появилась. Более того, ее взяли на ярмарку, и там она понравилась. Только покупатель ее все равно не увидит, потому что фабрика ее выпускать не будет: невыгодно, рисунок трудоемкий. А знаете, кого в конечном счете накажут, лишат премии? Меня, художника: ведь ткань в продажу не поступила, а премия выплачивается по конечному результату — поступлению в продажу.

Нередко случается, даже диплом дадут за разработку. Только не надо особенно радоваться: в магазине увидишь эту ткань и не узнаешь — настолько она далеко от представленного эталона. Почему? Оказывается, это колорист из всех рисунков выбрал для тиражирования то, что он считал нужным, учитывая возможности фабрики и наличие красителей.

Лариса Кушихина

В жизни художника фабрика художественный совет — это целое событие. Однако раз от раза убеждаешься, насколько некомпетентны многие из членов совета. На заседаниях преобладает субъективизм, вкусовщина. Нередко люди, расхваливающие кроки, затем с чистой совестью отклоняют этот же рисунок в ткани.

Новую ткань нужно уметь «подать» в магазине. А продавец? Часто ли он делает это? Да и умеет ли?

Нина Караульная

Мне не очень нравится позиция художника, говорящего «это не так и то не так!» А ваши-то предложения каковы? На последней оптовой ярмарке наблюдаю: действительно, ткань порой отбирают случайные люди, явно некомпетентные. Здесь нужна реклама, современная, убедительная, и нужен художник, умеющий представить достоинство ткани, наглядно, убедительно показать ее в моделях одежды. К сожалению, этого-то и не было.

«ДИ СССР»

Как же все-таки получается, что ткани залеживаются на прилавках? И это не каприз покупателя: набивные ткани действительно нередко неинтересны и по структуре, и по набивке.

Лев Ходорковский

Ответить на вопрос, почему стали хуже набивные или наши «пестроткани», очень просто. Это результат курса на упрощенчество ради количества, взятый лет 15 тому назад вышестоящими ведомствами. Пример тому — и наша фабрика им. Желязова. В свое время здесь были станки с жаккардовыми машинами и каретками. Теперь ничего этого нет, есть только эксцентрики — набор деталей, с помощью которых делают элементарные рисунки, причем техникой их установки и замены современные помощники мастеров на производстве владеют очень слабо. Если еще учесть, что качество пряжи оставляет желать лучшего, а гамма даже плохих красителей ограничена, то станет ясно, что все хорошее позади. Все это привело к тому, что роль художника на фабрике принижена: у него попросту нет возможности создавать интересные ткани, да и не на чем. О каком же творчестве может идти речь, когда малейшее усложнение структуры или цвета попадает в понятие «не технологично» и отклоняется.

Сейчас в художественных мастерских на фабрике идет смена поколений, приходит молодежь, полная творческих сил и горения. А что мы можем предложить молодым, как учить их? Сложилась странная ситуация: от художников ждут интересных работ, а технических возможностей промышленности ему не предоставляется.

«ДИ СССР»

Что же все-таки, со своей стороны, может сделать художник, чтобы улучшить

ассортимент тканей? Ведете ли вы какой-то поиск в этом плане, проводите ли эксперименты?

Нина Абрамянц

Как известно, любое творчество — это риск. Мы же, работники текстильного предприятия, совершенно лишены права на эксперимент. Мы должны все и всегда решать наверняка, хотя это «наверняка» — зачастую субъективизм ВИАлегрпрома. Сколько было случаев: сделаешь красивые рисунки, а они не идут, потому что «не соответствуют заданной ВИАлегрпрому теме». Мне кажется, просто необходимо, чтобы на предприятии был создан специальный участок, где бы выпускались, пусть в небольшом метраже, пробные экспериментальные ткани. Позднее их можно было бы выставить в магазинах на специальных стендах и понаблюдать, как ткань раскупается. Ведь вполне вероятно, что ткань будет очень и очень ходовой, из нее можно было бы шить остро модные вещи, а главное — удовлетворить любые вкусы покупателей.

И вообще, мне кажется, давно уже пора прекратить тиражирование одного и того же рисунка в таких огромных количествах. Уверена, что ни одной женщине не доставляет удовольствия идти по улице и на каждом шагу встречать соотечественниц, одетых в одинаковые платья, пошитые местными швейницами. И вот тут-то опять нужна наша помощь, помощь художников: наша экспериментальная продукция поможет воспитывать у людей хороший вкус, стремление одеться модно, но нестандартно.

При хорошей постановке дела выигрыш будет налицо: художник реализует себя как творческая личность и покупатель останется доволен.

Нина Караульная

Мне вполне понятно желание художника экспериментировать. Однако вы совсем не учитываете особенностей современного производства, а именно: высокого коэффициента сменности работы оборудования. Ведь предприятию дается план из расчета работы всего имеющегося оборудования в течение 23 часов. Для того чтобы производить пробы, выпускать новые образцы, нужна не одна машина, а целый технологический поток, который нужно было бы вывести из производственного процесса. Возможно это? Конечно, нет, потому что это будет явно мешать выполнению плана предприятием.

Мне представляется, что нужно думать не о создании участка, а о создании экспериментальной фабрики, где бы апробировалось все новое.

«ДИ СССР»

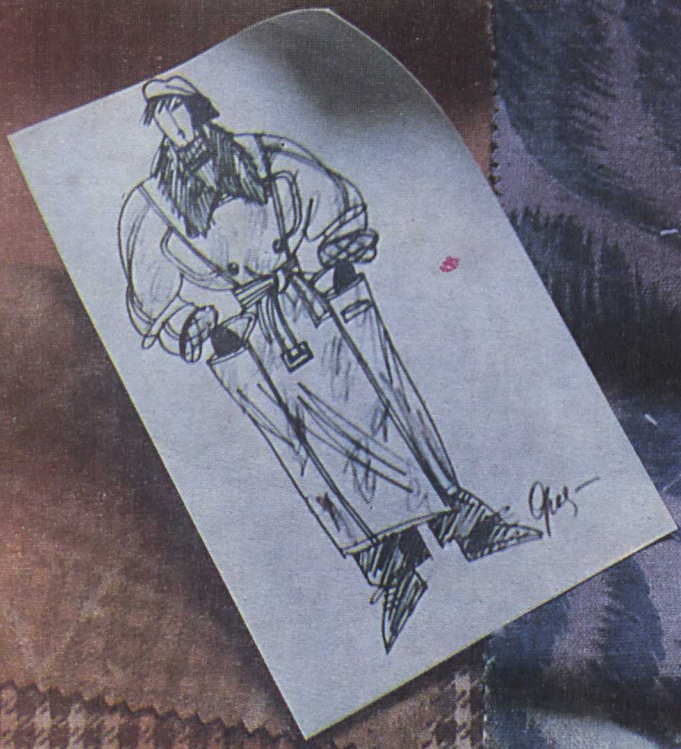
Здесь сегодня присутствуют совсем молодые художники. По-видимому, у них уже появилась своя точка зрения на сложившуюся ситуацию, есть какие-то предложения по улучшению работы?

Прина Алова

Мы проработали на фабрике им. В. Слуцкой всего год, закончив Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой. И сразу же в работе нам пришлось столкнуться с большими трудностями. Одна из них — это проблема воплощения наших творческих планов и замыслов в условиях производства. В чем же дело?

Наши творческие поиски отвергаются еще на рабочих советах. Вот и приходится изворачиваться, упрощать рисунки, переделывать их до неузнаваемости первоначального замысла. Хотя многие из отклоненных предложений могли увидеть свет, если бы те, кто отвечает за внедрение, искали бы пути к их воплощению, стремились к действительно обновлению ассортимента.

Пора кончать работать по старинке, оглядываясь на вчерашний день. Что нам мешает работать? Прежде всего, слабое техническое оснащение. У нас нет никаких технических средств и элементарного оборудования для мастерской (световых столов, множительных машин, фотооборудования). Да и оснащение художественными материалами оставляет





желать лучшего. Художникам приходится пользоваться кустарными методами, затрачивая на исполнение крока в два раза больше времени, чем полагается по современным меркам.

Ирина Иконникова

Мы — за новые поиски, эксперименты, но получить эту возможность на производстве очень трудно. Сейчас много говорят об интеграции искусств, но, к сожалению, мы далеки от этого. Хотелось бы верить в создание экспериментального творческого объединения молодых художников фабрики с экспериментальной группой молодых художников Дома моделей. Работая в тесном контакте, мы могли бы не просто создавать абстрактно модную ткань, а ткань для определенной модели. Такое сотрудничество могло бы дать новые интересные решения и помогло в реализации ткани. Можно только мечтать о специализированном магазине фабрики им. В. Слуцкой, где продавались бы новые ткани, модели, изучался бы спрос на них. И тогда оценка труда художника была бы более объективной. А то ведь как бывает: ткань на художественном совете никак не отмечается, а в магазине за ней очередь. В чем же дело? Дело в том, что художнику не доверяют, хотя кто, как не художник, чувствует направление моды и красоты!

Хочется затронуть еще один небольшой вопрос. Труд художника специфичен. Творческий процесс нельзя зажать в определенные временные рамки, рамки восьмичасового рабочего дня. Художник никогда не отдыхает от своей работы. Когда же, наконец, будет поставлен вопрос о свободном расписании производственного художника? Надеемся, что в отношении работы художника производства наступят когда-нибудь коренные изменения.

«ДИ СССР»

Хотелось бы услышать, а что думают о продукции фабрики те, кто воплощает ткань в модели одежды?

Кира Мицкевич

Я возглавляю группу женского легкого платья для промышленности Ленинградского Дома моделей одежды. Мы работаем непосредственно для швейного объединения «Первомайская заря», создаем модели из ткани фабрики. Вот смотрю я сейчас на представленные здесь образцы ткани и глазами своим отказываюсь верить: нам-то фабрика не поставляет ничего подобного. Неудовлетворительные расцветки, неважное качество...

Из модной ткани «Зенит» мы разработали отличные модели, очень нужные для прохладного лета Ленинграда, швейные объединения готовы были пустить их в массовый пошив. Однако мы получили «Зенит» в такой цветовой гамме, что и говорить не хочется.

Я прекрасно понимаю, что в этом меньше всего виноваты художники, что здесь все дело в технических возможностях фабрики, однако покупателю от этого не легче.

Дина Волкова

То, что сказала сейчас коллега из Ленинграда, для меня несколько удивительно, потому что мы очень довольны теми тканями, которые намставляет фабрика. Правда, сотрудничаем с ними мы недавно, всего лишь второй год, но пока повода для обид не было. Вспоминаются наши первые встречи с художниками фабрики: рисунки, которые они нам представили, совершенно не понравились, о чем им и было заявлено со всей прямотой. И что же? Художники тут же перестроились, выполнили все наши пожелания, пошли, как говорится, в ногу с модой. Так что, я думаю, если наши ленинградские коллеги-швейники будут строже и требовательнее к своему поставщику ткани, может быть, и повода для претензий не будет?

Нина Соловьева

Наше объединение «Москва» занимается исключительно выпуском мужских сорочек. С фабрикой им. В. Слуцкой мы связаны самым тесным образом, так как это один из наших основных поставщиков

ткани, причем ткани интересной, хорошей структуры. Основная наша к ним претензия — это не удовлетворяющее нас колористическое и набивное решение тканей. Покупатели требуют сорочки не только модных структур, но и чистых, насыщенных цветов. Мы же им предлагаем только блеклые расцветки. Со стороны покупателей нередко слышатся жалобы на то, что рубашки из смесовой ткани «Протон» после утюжки меняют свой цвет. Одним словом, для того чтобы и покупатели, и мы, швейники, были довольны, колористам фабрики необходимо учесть эти все наши пожелания.

Нина Дацковская

На страницах журнала «ДИ СССР» не раз поднимались вопросы об улучшении работы художественной промышленности. Однако можно добавить множество фактов к тому, о чем уже было сказано: все они мешают общему делу. Проблемы на всех предприятиях, выпускающих художественные изделия, будь то текстильная или стекольная промышленность, по-видимому, одни и те же. Поэтому необходимо подумать о коренной перестройке организационной структуры как в целом, так и в частности.

Сейчас в свете новых решений, выживших и в постановлениях ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об улучшении планирования, экономического стимулирования и совершенствовании управления производством товаров народного потребления в легкой промышленности» и «О мерах по коренному повышению качества продукции», самому художнику нужно перестроиться: его позиция должна стать куда более активной. Художник должен защищать свои идеи и замыслы, причем защищать на всех этапах, начиная от малого худсовета на предприятии, где разбираются его кроки, и кончая советом всесоюзного значения, принимающим окончательное решение. А пока художник привык склонять голову и покорно слушать то, что вещают люди, наделенные определенным статусом, но зачастую не обладающие достаточной компетенцией.

Убеждена в том, что для успешной деятельности наших текстильных предприятий и научно-исследовательских институтов, кроме достаточного материально-технического обеспечения, нужна скоординированность творческих усилий специалистов различного профиля, объединенных единой идеей, целью, задачей. В результате такого единения, как показывает опыт, художник, вооруженный комплексом даже незначительных технологических и художественных средств, может внести ощутимые изменения в качество ткани. Так, к примеру, ведется разработка нового ассортимента в нашем НИИ.

В порядке эксперимента, направленного на улучшение развития ассортимента тканей и материалов, в ряде отраслевых НИИ, в том числе и в нашем Центральном научно-исследовательском институте хлопчатобумажной промышленности (ЦНИХБИ), в 1976 году был создан ассортиментный отдел, в котором рука об руку работают художник-стилист, определяющий общую стилистическую направленность перспективных разработок, дизайнеры, разрабатывающие конструкцию ткани, технологи по отделке ткани, колористы и художники по оформлению тканей.

К сожалению, эта более прогрессивная форма работы, по сравнению с бытующими на предприятиях, долгое время не получала дальнейшего развития. Однако в последнее время, когда убедились в целесообразности такого рода взаимодействия, число специалистов, участвующих в совместных исследованиях и разработках, возросло. Сейчас у нас решаются совместные художественно-технологические задачи с другими подразделениями института — с прядильщиками, химиками и даже физиками. Но для более эффективной работы необходимы новые формы совершенствования организации научной деятельности, и здесь уже потребуются специалисты не только наших подразделений, но и других НИИ.

Для ускорения внедрения новых образ-

цов работы над новым ассортиментом проводятся не только в экспериментальном производственном институте (там проверяются и отрабатываются отдельные наиболее сложные «узлы»), а непосредственно на промышленном предприятии, в условиях которого предстоит их выпускать. Таким образом, специалисты промышленного предприятия с первых шагов рождения ткани становятся соавторами и нашими единомышленниками.

В частности, именно так коллективами ассортиментного отдела нашего института и ленинградских фабрик — прядильно-ткацкой им. Ногина и ситценабивной им. В. Слуцкой была создана хлопчатобумажная ткань «Зенит».

Заблуждаются те, кто думает, что один художник на заключительном этапе способен «забить» погрешности производства ткани. Забить-то он может, но вот качество будет «проглатывать» и снижать достоинство рисунка. Однако когда художник работает совместно с другими специалистами, которых объединяет один творческий замысел, можно превратить и дефект в эффект.

Мода да и качество ткани начинается с пряжи. В нашем, не слишком широком, ассортименте имелась пряжа роторного и пневмомеханического способов прядения. Тот и другой способы объединяет то, что они значительно повышают производительность труда, но никак не улучшают качество пряжи. Однако специфические структурные особенности каждого из видов пряжи противоположны. А поэтому, соединенные в одной ткани, они придают ей новое качество. Различные толщины и волокнистость пряжи подсказали новый подход к конструкции ткани, отделке и ее оформлению. Это стало возможным благодаря тому, что была изменена последовательность создания ткани. Сначала была определена общая художественно-стилевая задача, а затем решалась конструкторско-технологическая. Необходимо было придать новой, универсальной ткани особый образ. Мы его попытались найти в новой аранжировке, соединив несколько деталей разных рисунков, создав своего рода коллаж.

Модельеры Ленинграда и Общесоюзного Дома моделей одежды, Московской швейной фабрики «Космос» разработали самый широкий ассортимент молодежной одежды — курток, жакетов, брюк, включая даже пальто на утеплителях. И все же не это оказалось убедительным для торговли и самих производителей, чтобы побудить их к скорейшему внедрению ткани, а лишь пробная продажа небольшой партии «Зенита» в «Гостином дворе» Ленинграда. Покупатель разобрался мгновенно: ткань была тут же раскуплена. Если бы не этот факт и не поддержка со стороны швейников и Ленхлоппрома, не щеголяли бы прошедшим летом модницы Ленинграда в обновках.

Это один из примеров, когда создание и внедрение нового было поддержано прогрессивно мыслящими руководителями. А сколько бывает загубленных интересных идей только потому, что на их пути встречаются лишь «вал» или устаревшие формы организационной структуры и системы оценок.

У нас за последние двадцать лет укоренилась такая сложная, длинная и категоричная система утверждений новых разработок, которая, с одной стороны, тормозит скорейшее внедрение нового, с другой — приводит к скучному однообразию продукции, рассчитанной на один якобы хороший вкус, и тем самым лишает потребителя широкого выбора. Мне думается, устарела форма оценок, не дающая художнику права на риск и ответственность, на которые они должны иметь право. А рассчитывать на рост авторитета художника-прикладника можно будет тогда, когда при планировании выпуска изделий основным показателем будет художественное качество.

Хочется также надеяться, что мы в скором будущем сможем создавать принципиально новые ткани, располагая современными художественно-технологическими средствами, опираясь на существующий научно-технический задел.

Материал подготовила И. Мадий

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

В XII пятилетке, когда первостепенное внимание уделяется увеличению производства и повышению качества товаров народного потребления, на текстильную промышленность ложится особая ответственность. Ее продукция, самым непосредственным образом связанная с человеком, должна удовлетворять как практическим, так и возросшим эстетическим требованиям людей, многообразию вкусов самых разных слоев населения.

Однако реорганизация хозяйственного механизма, без которой невозможно вывести предприятия, выпускающие ткани, на уровень современных требований, еще мало затронули текстильную промышленность.

В этом можно было убедиться, знакомясь с работой фабрики им. В. Слуцкой, с ее художественной мастерской, беседуя с художниками и другими специалистами.

На фабрике, в частности, обнаруживается типичное для нашей художественной промышленности отставание технологической базы, что не позволяет существенно поднять качество продукции. Слабое техническое оснащение, некачественное сырье, недостаток хороших красителей мешают реализации интересных художественных замыслов. До сих пор погоня за количественными показателями в ущерб качеству и разнообразию ассортимента тормозит перестройку.

Борьба за улучшение качества продукции, необходимость повышения потребительской ценности, модности товаров широкого потребления стоит сейчас в центре государственной политики в легкой промышленности. До сих пор недооценивается роль художника на производстве, не учитывается, что в оформлении потребительских товаров эстетическая сторона является необходимой составляющей их качества и зачастую определяет покупательский спрос.

В связи с этим необходимо усилить действенную роль художника в текстильной промышленности, создать все условия для реализации лучших художественных проектов в массовом производстве, укрепить реальный правовой статус художника на текстильном предприятии. Это — с одной стороны.

Но с другой — объективные трудности и внешние препятствия не могут служить оправданием пассивности и профессиональных недоработок самих художников. Их творческую деятельность по оформлению хлопчатобумажных тканей при нынешних требованиях нельзя считать удовлетворительной. Текстильные структуры тканей однообразны, рисунки лишены интересных орнаментальных решений, монотонны, в них нет остроты и свежести. Авторы проявляют мало инициативы в обновлении методов своей работы.

Требования к современному текстилю очень повысились. Изобилие товаров, конкуренция с зарубежными образцами, многообразие вкусов потребителей, наконец мода — все это призывает художников к более активной профессиональной работе, к повышению культуры и информированности, к овладению новыми методами проектирования текстиля.

Видимо, только мелкие улучшения тут не помогут, нужны решительная перестройка работы художественных мастерских фабрик, поиски новых путей более решительного внедрения в производственный процесс.

Один из путей предложила представитель ЦНИИХБИ Н. Дацковская — соединение усилий специалистов разного профиля для комплексного создания нового типа ткани. Результаты этого опыта обнадеживают.

Другой путь предлагает в своей статье преподаватель Текстильного института Н. Бесчастнов. Это новая методика создания эталона ткани, использующая метод дизайнерского проектирования.

Редакция рекомендует обсудить предлагаемую методику на текстильных комбинатах и в НИИ легкой промышленности.



Ткани Московского комбината «Красная Роза»

Художник и промышленность

Совершенствовать процессы художественного проектирования текстиля

Николай Бесчастнов

Курс на значительное улучшение художественного оформления тканей в текущей пятилетке требует скорейшего решения целого ряда проблем, стоящих перед создателями текстильных рисунков. Эти проблемы возникли не сегодня, и пресса, в том числе и журнал «Декоративное искусство СССР», уделяла им немало страниц. Были проведены конференции, совещания, «круглые столы», охватывающие как непосредственную творческую деятельность, так и сферу взаимоотношений художника со всем сложным комплексом технико-производственных задач и экономической программой работы предприятий. Наиболее весомым явилось совещание в Академии художеств СССР в феврале 1973 года, посвященное вопросам современного состояния и тенденциям развития художественного массового текстиля.

В аргументированных выступлениях и статьях много говорилось о трудностях положения художника на предприятии, о несбалансированности ассортимента и тематики рисунков, о сложностях выявления художественного лица фабрик и индивидуального почерка мастеров. Достаточно активно затрагивались особенности текстильного орнамента в связи с социальным заказом, технологией, историей текстиля, но сам творческий процесс не стал предметом широкого и всестороннего обсуждения. Считалось, что формы ведения творческой работы в целом правильные и главное — не мешать художнику трудиться.

Однако с каждым годом все яснее становится то, что просчеты в орнаментации тканей связаны и с устаревшими на сегодня методами художественной обра-

ботки текстиля. Возникает потребность разобраться в существующей ситуации, проанализировать взаимодействие формирующих художественный текстиль факторов, определить положительные и отрицательные моменты. Недочеты работы текстильщиков особенно заметны на фоне бурного развития теории и практики промышленного дизайна. Уже сам термин «художественное оформление», пришедший из довоенного времени и говорящий только об «оформлении» готового продукта орнаментом, не отвечает сейчас существу дела. Интересы орнаменталистов давно охватывают и характер волокон, и переплетения, и применение ткани в изделии. В отдельных случаях это прямо выходит к методам дизайнерского проектирования. Расширение сферы действий художников текстиля давно требует современного научно-методического обоснования и нормативного закрепления.

Как работают сегодня художники тканей? Эффективно ли в работе с тканью одновременное использование традиционных методов и методов, выявленных промышленным дизайном? Их возможные пропорции?

Рассматривая методы проектирования текстиля, видишь массу аналогов проектной деятельности дизайнера. Так, по терминологии дизайнера, художники-текстильщики пользуются методом наглядного образца с нормативным закреплением отдельных операций. Сделанные ранее рисунки и приработанные к ним переплетения, используемые в фиксированном ассортименте одежды, мебели или стандартных интерьерах, и рассказ или описание их создания служат источником опыта для других. У мастеров набивного

«Возвращение к дереву» — черты нового

Виктор Войнов

рисунка нормативное закрепление операций-стадий невелико, у ткачей достаточно объемно и технологизировано. Так сложилось задолго до дизайнерских времен, подтвердилось в 1939 году на первом Всесоюзном съезде художников-текстильщиков и практикуется и поныне. Но опыт отдельной личности или даже группы людей имеет местный характер и без обобщающих разработок быстро умирает. В лучшем случае остаются книги образцов с кратким описанием основных переплетений и очередность некоторых операций скорее технического свойства. Методического идеала деятельности, «когда ставится задача установления порядка действий, гарантирующего средний уровень качества (результатов)», ниже которого нельзя опускаться¹, не возникает. Этапы работы над кроком в рисовальных мастерских не выражены в форме нормативной схемы всего процесса деятельности, и вследствие этого «содержание проектных работ на каждом этапе, требования, критерии и способы оценки качества выполняемых работ»² в текстиле имеют расплывчатые очертания. Это служит серьезным препятствием для быстрого творческого роста молодых специалистов в художественных мастерских с сильным коллективом, сдерживает развитие слабых периферийных групп, мешает совершенствовать отдельные средства проектного мышления. Поднимаемая проблема взаимодействия в процессе создания художественной ткани технологов, экономистов и художников разных отраслей, необходимо иметь программу творческих контактов от получения задания (заказа) до конечного результата. Начав с разработки ведомственных руководящих материалов по художественному проектированию, можно постепенно расширять сферу действий.

Разработка системы художественного проектирования тканей — назревший этап и является логичным завершением сложившихся ранее традиций создания текстильного орнамента.

Иногда приходится слышать — «зачем все это нужно?» Ведь делали же и раньше качественные ткани. Что изменилось? А изменилось многое. Еще в начале века было развитой швейной, мебельной и строительной индустрии. Текстильные фабрики и комбинаты были ориентированы на ткани для индивидуального или в лучшем случае малосерийного использования. Вследствие этого промышленные методы, возникшие при создании текстильных орнаментов, замыкались только на внутренних проблемах орнамента. Дореволюционный текстиль, имея высокие технологические качества и хорошее формально-эстетическое решение рисунка на плоскости, часто исполнялся без учета фактуры ткани и в изделиях целиком полагался на вкус потребителя. Население России, бывшее в основном сельским, не охватывалось таким процессом, как нынешняя быстроменяющаяся мода. Сейчас ситуация принципиально иная. Подавляющая часть населения пользуется готовой продукцией из художественного текстиля. Качество ткани с рисунком оценивается уже вместе с изделием, включая в оценку изменения моды. Это, конечно, требует налаживания системных связей производства художественного текстиля с промышленностью, его использующей, и активного влияния этих связей на сам процесс проектирования текстильного рисунка. Использование сходных систем в новых, нетрадиционных видах промышленности (радиоэлектроника, автомобилестроение и др.) уже дает возможность иметь гарантированный уровень качества спроектированных изделий. Неплохой результат.

Систем и методов художественного проектирования текстиля может быть несколько. Наиболее приближенные к художнику строятся по ассортименту. Возьмем, к примеру, хлопчатобумажные рубашечные ткани. В этом случае заказчиком должны выступать швейные предприятия. Чтобы качественно исполнить текстильный рисунок, художник в своей работе пройдет ряд стадий:

1. Проектное задание.

Как можно более полное и включающее возможные варианты моделей изделий,

прогноз на их развитие, данные по возрастностной группе, характер волокон и переплетений в ткани и т. д.

2. Подготовительный этап.

Получение общей и специальной информации сверх проектного задания, требующейся для процесса работы. Информация получается путем просмотра литературы, посещения выставок и музеев, повторным общением с заказчиком и рядом других мероприятий. Полученная информация анализируется.

3. Определение и разработка мотива.

Графическая и живописная фиксация возникших в результате полученной информации идей. Отбор наиболее удачного решения и точная обрисовка его элементов. Полученное изображение должно давать полное представление об орнаментальном мотиве.

4. Композиционное построение базовых орнаментов.

Расположение элементов мотива по основным, применяющимся в художественном текстиле, схемам. Отбор схем идет с учетом формы предполагаемого изделия.

5. Разработка серий орнаментов на основе базовых композиций.

Проводится путем модификации элементов в рамках выбранных раппортных схем. При создании серий орнаментов возможно эффективное применение правил комбинаторики.

6. Колорирование рисунков.

Поиски цветовых вариаций с учетом технологических возможностей предприятия.

Вот примерный перечень больших блоков-стадий, которые необходимо обосновать и фиксировать документально. Сами по себе эти стадии в различных вариантах известны художникам, но при ближайшем рассмотрении оказываются, что большинство слабо представляют себе их возможности и требования. Это отрицательно сказывается на проектировании. Принципиальным моментом в приведенном выше примере является конкретный заказ текстильщикам. Только в этом случае система станет негромоздкой и эффективной. В противном варианте, то есть так, как сейчас, для успеха художникам ткани придется самим добывать всю информацию, создав для этого спецгруппы с высококвалифицированным составом. Общие рекомендации типа «в какую сторону идти» уже не подходят. Конкретный заказ уменьшит количество ступеней обсуждения рисунков на советах, морально изматывающих художника.

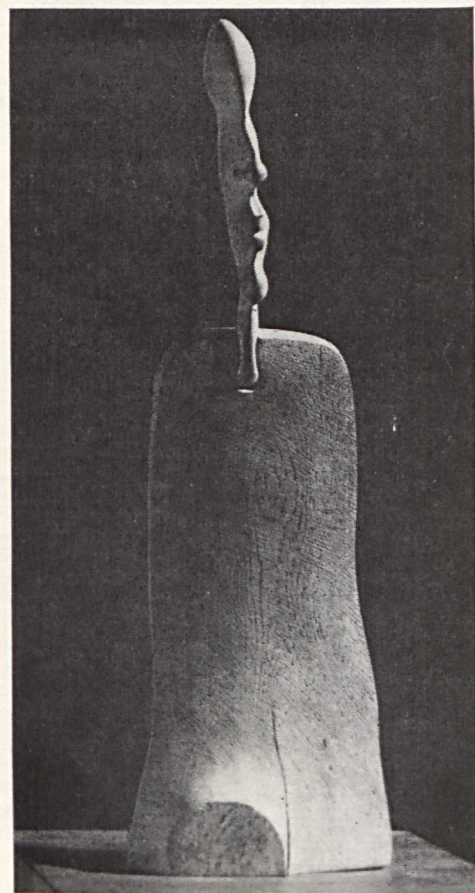
К цели быстро придешь тогда, когда знаешь, где она точно находится, и имеешь хорошую карту дорог, ведущих к ней. С художника очень много спрашивают, держа часто на положении станочника. Крупный заказ подразумевает создание нескольких рисунков, над которыми работает уже не один художник, а группа с соответствующей внутренней иерархией и распределением работ. (Кстати, серии рисунков на основе базовых широко практиковались еще в XIX веке, и это вполне трактуется как традиции художественного проектирования тканей.) Художественная мастерская станет более гибко и расчетливо распределять свои силы, четче проявится и коллективное лицо художников. А пока схема заказа — нормированный процесс проектирования — продукт имеет в художественном текстиле массу туманностей.

В короткой статье, только очерчивающей проблему, думается, нет необходимости строить большие разветвленные системы с увязкой технико-экономических установок и влияния моды. Пока они могут выдвигаться только в виде идеи и требуют обсуждения.

Но нужно активно разрабатывать данные вопросы, так как экономический эксперимент, начинающийся в текстильной промышленности, при отсутствии развитой системы проектирования может не только не помочь, но и ухудшить положение дел с художественным оформлением тканей.



Когда задаешь скульптору-современнику вопрос, почему он всем природным материалам так часто предпочитает дерево, то заранее можно предположить в ответе, что кроме любых высоких материй, вдохновляющих ту или иную творческую личность, есть одна достаточно прозаическая причина — это самый доступный и сравнительно дешевый материал. Данное обстоятельство (отметим это с самого начала) имеет не только положительные, но и отрицательные стороны. Не вдаваясь пока что в анализ противоположных или сходных ремесленных подходов к этому в высшей степени пластичному материалу, особо подчеркнем принципиальную открытость дерева, включающую в себя и беззащитность перед волевым напором вооруженных современной техникой «де-



¹ Методика художественного конструирования. М., 1978, с. 7.

² Там же.

ревяничков», которые рубят, пилят, строгают, долбят, расщепляют, вырезают, сколачивают, полируют, красят и производят над ним любые доступные воображению формообразующие действия. Глядя иной раз на разливанное море самодельных мелких поделок, а равным образом на всевозможные крымские, брянские, московские и любые иные «поляны сказок», на «утепленные» деревянными фигурками уголки пенсионеров во дворах, на детские площадки с неизменным Мишей-олимпийцем и другими добрыми зверятами, на регулярные изделия худфондовских мастерских для парков и зон отдыха, невольно начинаешь с досадой думать, что дерево, похоже, та же бумага, которая «все стерпит».

Надо, разумеется, помнить о том, что «бесвкусица масс коренится глубже в действительности, чем вкус интеллигентов» (Б. Брехт). И все же в связи с практически неуправляемой разбухавшейся стихией самодельного ваяния и зодчества вновь и вновь появляется потребность обратиться к искусству профессиональных мастеров как к некоей отрезвляющей и корректирующей основе, способной дать образцы по-настоящему высокого стиля и глубинного понимания органических возможностей дерева.

«Декоративное искусство СССР» уже писало о массовом «возвращении к дереву» скульпторов различных художественных центров и республик нашей страны на материале Первой всесоюзной выставки скульптуры, проходившей в Москве в 1983 году*. Отмечая интерес советской пластики к дереву в исторической перспективе, автор статьи констатирует, что «после многих работ в дереве в 20-е годы наступил период почти полного его забвения», и сообщает далее о возрождении интереса к нему в 50-е годы в связи с выставками С. Д. Эрзи и С. Т. Коненкова. Между тем очень важной для понимания существа процесса была сравнительно небольшая «Выставка скульптуры в дереве» группы московских художников (1935). В перспективе эта выставка видится мне как прообраз большой всесоюзной выставки деревянной пластики, способной охватить все многообразие национальных и городских школ, отдельных направлений и индивидуальных открытий советских мастеров разных поколений.

Проанализировав творчество В. А. Вагана и И. С. Ефимова, С. М. Чуракова и Ю. А. Кун, Б. Ю. Сандомирской и Д. С. Якерсона, А. В. Бакушинский заканчивает статью к каталогу их выставки призывом: «широкую дорогу дереву как материалу в скульптуре». Но этот призыв, к сожалению, как бы повис в воздухе в последние два десятилетия и был услышан только во второй половине 50-х — начале 60-х годов в связи с общей демократизацией нашей общественной и культурной жизни. Искусство времен культа личности жаждало вечных материалов — бронзы, гранита, мрамора, стали. Дерево для него было слишком бедным материалом, подверженным к тому же воздействию всех стихий. В последние годы (особенно в 70-е и 80-е) интерес к дереву стал настолько всеобщим, что сегодня уже трудно четко выделить какие-то города и целые регионы с традиционно преобладающей деревянной пластикой. Сегодня, например, не только мастера РСФСР или Литвы, но и те, кто, казалось бы, живет в относительно безлесной местности — в Казахстане, Туркмени, Осетии и некоторых республиках Закавказья, с энтузиазмом обратились к одному из самых древних, пластически гибких и богатых скульптурных материалов. Есть, разумеется, в этом, как и во всяком широком процессе, свои издержки, о которых будет сказано в дальнейшем, но в основе данного демократического обращения к дереву видны здоровые продуктивные начала, позволяющие надеяться на дальнейший рост пластической культуры в целом.

Продолжая начатый в статье «Возвращение к дереву» разговор, подчеркнем, что и традиционный *проникающий* (убавляющий), и делающий художника

более свободным в объемно-пространственном решении формы *конструкторский* (добавляющий) методы работы не являются гарантией успеха и панацеей от любых пластических бед. Нарушение органичного подхода к дереву возможно как в одном, так и в другом случае. Настораживает и самый древний *механический* способ равнодушного соединения различных деревянных частей в одну заготовку, которая в дальнейшем обрабатывается так, как будто скульптор имеет дело с монолитной массой. «Дерево, — пишет Д. Шаховской, — это организм, растущий вверх, имеющий строение вертикальное. И если не насиловать материал, это должно каким-то образом отражаться в скульптуре». В этих словах известного мастера нет окончательного и единого для всех рецепта-предписания. В них лишь разумная констатация естественного и очень общего закона, игнорирование которого (при всех не менее естественных индивидуальных отклонениях) лишает скульптуру органики и присущей природному материалу внутренней силы. Как ни занятелен, например, Д. Митлянский в своих многочисленных веселых эскападах (острохарактерные портреты, «капустники» и особенно некоторые экзотические произведения самого последнего индийского цикла), его произвольные приклеивания-добавления и отважные соединения дерева с металлом и шамотом далеко не всегда художественно убедительны. Даже в наиболее удачной «индийской» работе «Слон» скульптор рассматривает дерево только как строительный материал, пригодный для бурного и потому не теряющего промедления процесса веселого экспериментирования.

Сама по себе обнаженность творчества при работе с деревом обостряет и одновременно усложняет взаимоотношения зрительской аудитории со скульптурным произведением. Так, например, несмотря на всю свою конструктивную открытость, всегда трудны для восприятия экспрессивные работы Н. Жилинской или «неслыханно простые» работы А. Красулина. Хотя для внутреннего профессионального самоосознания их произведения можно считать своего рода «дорожными знаками», помогающими сориентироваться в современных исканиях скульпторов разных поколений. «Дерево требует минимального прикосновения, — считает Красулин, — какой-то случайный чурбак — уже скульптура, а иное бревно вообще трогать нельзя — оно сама красота... Щепки очень люблю, вижу, что из них что-то должно родиться, состояться. И образ выходит свободный, летящий». Жилинская ведет свой «конструкторский» отсчет от доски, к которой она относится «как к творчески созданному...» «Я в доске почувствовала необыкновенную обнаженность стихии дерева». Молодой скульптор А. Комелин словесных формул не произносит, но его отсчет от цельной формы бревна, полена или небольшой и, казалось бы, бросовой чурки также очевиден. Его композицию «Встреча» (1984) кто-то может посчитать грубой и примитивной, но обладающий внутренним зрением профессионал сразу же поймет, насколько свободно и одновременно деликатно работает этот художник с деревом. Как тут не вспомнить еще раз Бакушинского, писавшего, что в обобщенной обработке дерева заключены «великая художественная мудрость и любовь».

Применяя в большинстве обратный конструкторскому проникающий метод, интересно и продуктивно работают литовские, эстонские и латышские мастера. Чеканные, до блеска отполированные формы их произведений на фоне экспрессивной деревянной рубки россиян иногда кажутся холодными и надуманными. Но вспоминая, например, композиции С. Кузмы, их мощную и одновременно отточенную ритмику, понимаешь, что ни малейшего ослабления выразительности дерева настоящий мастер не допустит. «Чем ближе к истине, тем холоднее», — утверждает современный прозаик. Чем строже читается контур и каждая проработанная деталь, чем больше вообще всякая формальная завершенность, лишающая наш глаз возможности вести произвольный и

рассредоточенный обзор произведения, тем оно кажется нам рационалистичнее. Но в данном случае возможен и удививший в нашем сознании стереотип: раз мастер из Прибалтики, значит — «холодная пластика». Вспомним, однако, перетекающие, как песчаные каракушки барханы, деревянные композиции туркменского скульптора С. Худайбердыева, которые также отличаются тщательностью отделки и выявлением причудливой текстуры материала. Глядя на них, вряд ли кто-нибудь заведет речь о холодности и рационализме. Наоборот, здесь в пору вести разговор о чувственном и чуть ли не подсознательном постижении художником природы и человека. Между тем и в том (прибалтийском), и в этом (туркменском) случае материал у художников один — дерево. Но как же различно их национальное видение, а заодно и наше зрительское восприятие.

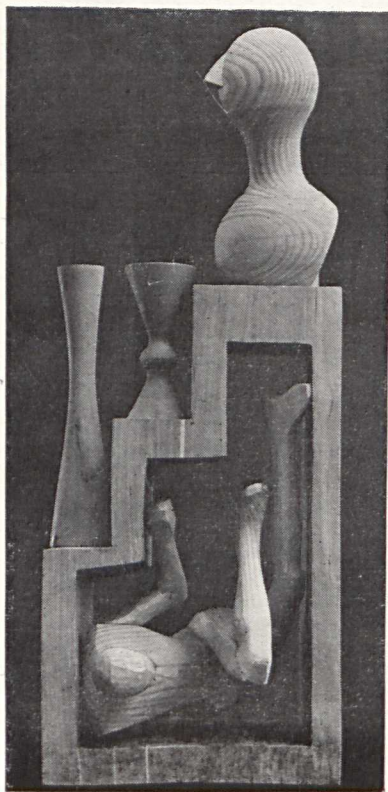
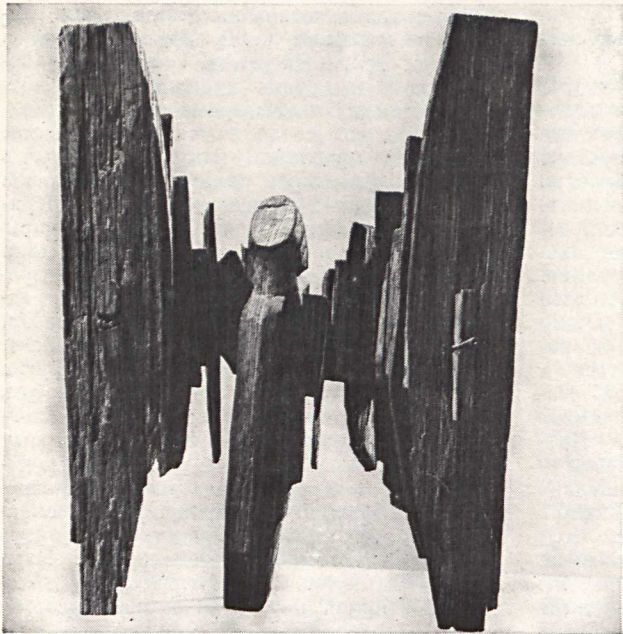
В поклонении дереву и следовании за ним могут быть и свои крайности. Хорошо известно, например, повальное увлечение горожан (и художников в том числе) собирательством «выразительных» коряг, «оживление» сучков и веток, из которых составляются целые экспозиции под широковедающим названием «природа и фантазия». Заполированные до слаженного блеска, покрытые лаком или натертыми воском, эти «чудеса природы» прямого отношения к искусству не имеют. Но сам пафос выявления природных форм присущ, разумеется, и большим мастерам. Достаточно вспомнить «лесной народ» и «кресла» С. Т. Коненкова, вырезанные из экзотических пород, символические портреты С. Д. Эрзи, головы и фигуры Д. А. Якерсона. В лучших работах этих и других художников загадки случайности и выверенность пластических находок соединяются в одно целое.

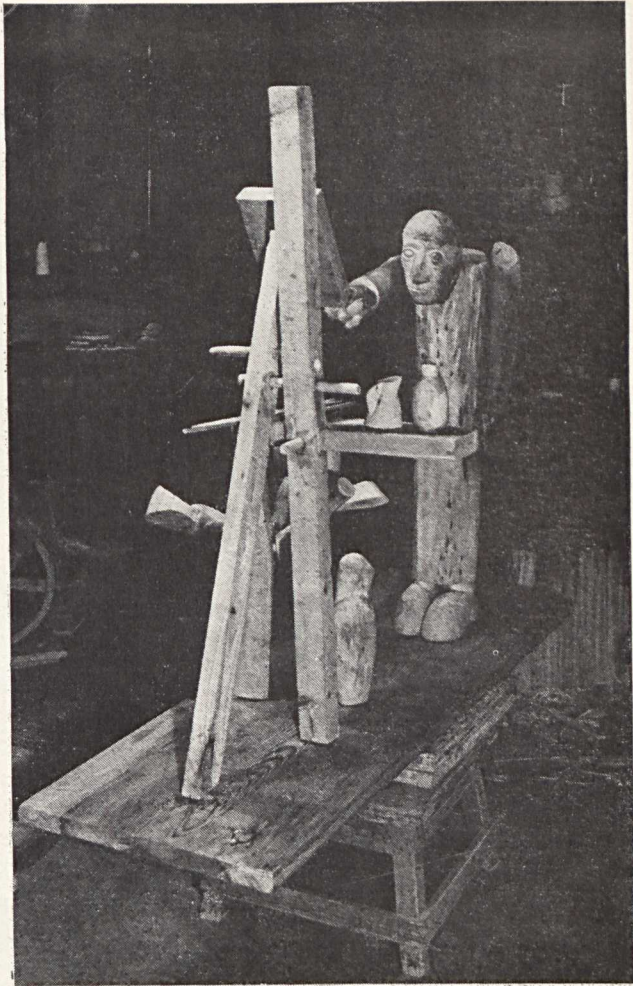
Давней проблемой для работающих в дереве скульпторов является его окраска. И здесь подход каждого мастера подчеркнута индивидуален. А. Пологова, например, откровенно заявляет: «Дерево меня привлекает ради левкаса, цвета. В дереве он точнее, чем в керамике... Я представляю себе скульптуру только цветной». Н. Жилинская, Н. Штамм, Т. Каленкова, А. Комелин, П. Шимес и многие другие мастера не перекрывают дерево цветом, поступая с ним, как классические акварелисты с бумагой, которая просвечивает сквозь тонкий слой краски. Полное перекрытие текстуры чаще всего обесмысливает обращение к дереву. Весьма спорной, в этом смысле, представляется, например, известная композиция В. Клыкова «Экологический мотив» (1981), блестящая яркой позолотой и оставляющая полное впечатление, что все в ней выполнено из холодного полированного металла. Любопытен и обратный пример изображения дерева в бронзе у Т. Каленковой («Имба», 1968—1969). При всей пространственной организованности композиции подобная «наоборотность» материала кажется по меньшей мере странной. Впрочем, если учесть, что у той же Каленковой есть «Натюрморт с лилией» (1980), где точеные формы вазы и рюмки, а также нежные лепестки цветка и все прочие детали выполнены из дерева, то можно предположить, что скульптор умышленно ставит перед собой задачу подмены одного материала другим.

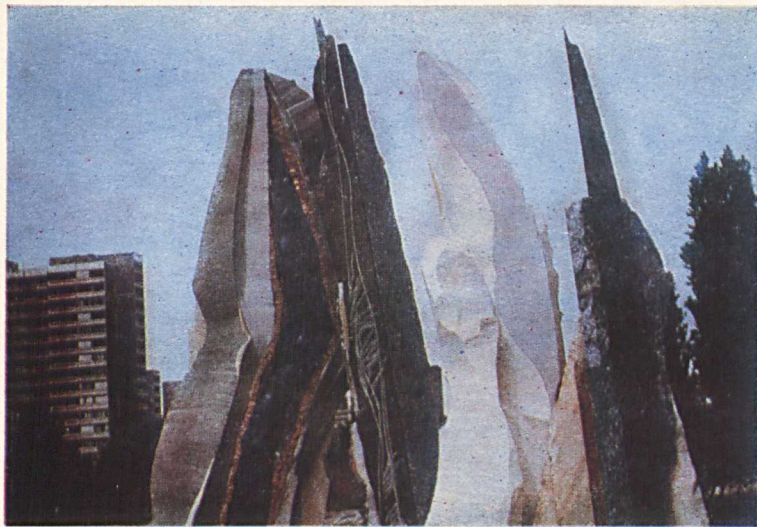
Многое, видимо, можно объяснить экспериментальными целями того или иного художника. Дерево в этом плане — материал исключительно благодарный. И все же нет оснований для пересмотра одного из основополагающих выводов, сделанных Бакушинским: «История скульптуры показывает, что только в эпохи упадка искусства появлялось характерное безразличие к материалу, пренебрежение им».

В том, как и что создает сегодня из дерева советские скульпторы, явственно проступают автопортретные черты каждого из них. Дерево, как и любой другой материал, нельзя обмануть. Художник должен быть с ним предельно честным, и тогда, несмотря на его податливость и относительно недолговечность, постепенно сложится усилиями многих впечатляющий портрет всего нашего противоречивого времени.

* Бубнова Я. Возвращение к дереву. — ДИ СССР, № 1, 1984.







В. Марц (Сан-Марино)
Полихромные объемы.
Проект памятника.
1986

Д. Картер (США)
«Полет фантазии».
1986

Д. Картер (США)
«Второй генезис».
1984

К. Раир (Бельгия)
Мозаичная композиция
в парке Мира и
Дружбы в Равенне.
Фрагмент. 1984—1986



Конференции, симпозиумы, встречи II Международный конгресс по современной мозаике

1—5 июля 1986 года в Католическом университете города Лувен-ла-Нев (Бельгия) состоялся второй международный конгресс по современной мозаике, организованный АИМС (Международной организацией современных мозаичистов). АИМС объединяет художников и ученых из 26 стран, ее деятельность направлена на развитие контактов между художниками разных стран, проведение исследований и обмен информации о развитии современной мозаики, о новых материалах и техниках. Ассоциация имеет свой Центр исследования и документации, где хранятся материалы о творчестве современных мозаичистов. Раз в два года, по ее инициативе, проводятся конгрессы, посвящаемые разным аспектам и проблемам развития искусства мозаики.

Для обсуждения на II Конгрессе в Лувен-ла-Нев были предложены несколько тем: 1) мозаики на стенах и сводах (художественные и технические решения); 2) современная мозаика в старинных зданиях; 3) преподавание мозаики в учебных заведениях. Свыше 30 участников — художники и преподаватели высших и средних заведений, где изучается искусство мозаики, — прибывших из 15 стран (Австрии, Бельгии, Бразилии, Великобритании, Дании, Испании, Италии, Новой Зеландии, Норвегии, Сан-Марко, СССР, США, Франции, Японии, ФРГ), выступили с сообщениями о своем творчестве, о методах и техниках работы с мозаикой и постановке образования в школах и вузах. От советской делегации с докладом выступил член-корреспондент Академии художеств СССР, профессор МВИАХУ (бывш. Строгановское) Владимир Замков.

Знакомство с творчеством художников из разных стран было и интересным, и поучительным. Как выяснилось, это искусство сегодня по-прежнему привлекает многих художников на всех континентах. Подавляющее большинство мозаичистов за рубежом, как правило, работают вне связи с архитектурой. В основном это станковые по размерам (до 1 кв. м) декоративные панно, используемые для украшения интерьеров. Наряду с авторскими работами были представлены также копии с известных картин, выполненные в смальте и демонстрирующие высочайший уровень технического исполнения мастеров-мозаичистов.

При общей, или во всяком случае преобладающей, декоративной направленности искусства мозаики за рубежом существует множество разных подходов в отношении к материалу и технологическим приемам работы. Такое целенаправленное внимание к формальным задачам, при известной ограниченности результатов, позволило художникам в ряде случаев добиться интересных решений по выявлению выразительных и эстетических свойств материала. Заслуживает внимания также опыт работы зарубежных художников по расширению палитры материалов и технологий искусства мозаики.

Диапазон поисков в этом плане необычайно широк даже в творчестве отдельных художников. Так, например, один из победителей международного конкурса мозаичистов для парка Мира и Дружбы в Равенне Джерри Картер (США) наряду с традиционной мозаикой из смальты показал работы, выполненные в смещенной технике с использованием металлического рельефа.

Большой интерес участников Конгресса вызвали работы Клода Раира, художника из Бельгии. Клод Раир — известный мастер монументальной живописи, им созданы многочисленные произведения в разных странах: в Боливии, Египте, Англии, в здании ЮНЕСКО в Париже, в женском монастыре в Японии и т. д. В последние годы К. Раир увлекся техникой мозаики. Одна из последних его работ — композиция в парке Мира и Дружбы в Равенне — выполнена из различных пород камней, разных по форме, цвету, размерам. Мозаика располагается полукругом вокруг фонтана в виде блока из каррарского мрамора, как бы «висящего» над пластиной «отраженного неба». Кристаллы из кварца, черные сланцевые плитки (типичные для Бельгии), кубы цемента и порфира здесь органично соседствуют с гранитными валунами и галькой. Искусно подобранные между собой, работающие по контрасту друг к другу или подобно, завязанные в общую композицию, они органично вписались в окружающую природную среду парка, отдаленно напоминая старинные японские сады камней в Киото. Для усиления световых и цветовых эффектов художник выкладывает кусочки камня под разными углами. Особенно интенсивно проявляются естественные цвета горных пород в пасмурные дни, в еще влажном после дождя воздухе.

В отличие от Клода Раира, предпочитающего работать с простыми природными материалами (часто это галька), художница Эвелина Катон из Бразилии использует в своих работах полудрагоценные и драгоценные камни, покрывая их для выявления цвета лаком.

Многие художники, как, например, Катрин Мандрон из Франции, вводят в композиции своих произведений различные породы мрамора, хотя в чистом виде техника флорентийской мозаики применяется крайне редко.

Заслуживают внимания эксперименты супругов Розенберг из США по расширению области применения искусства мозаики. В своих работах, предназначенных для детей и выполняемых ими на полу, они используют не только смальту или камень, но и бетон, дерево, металл, чтобы дети младшего возраста могли, ползая по этим мозаичным коврам, ощутить разницу материалов и фактур на уровне тактильного соприкосновения с ними. Интересны работы Розенбергов, созданные в Бостоне (США), где су-

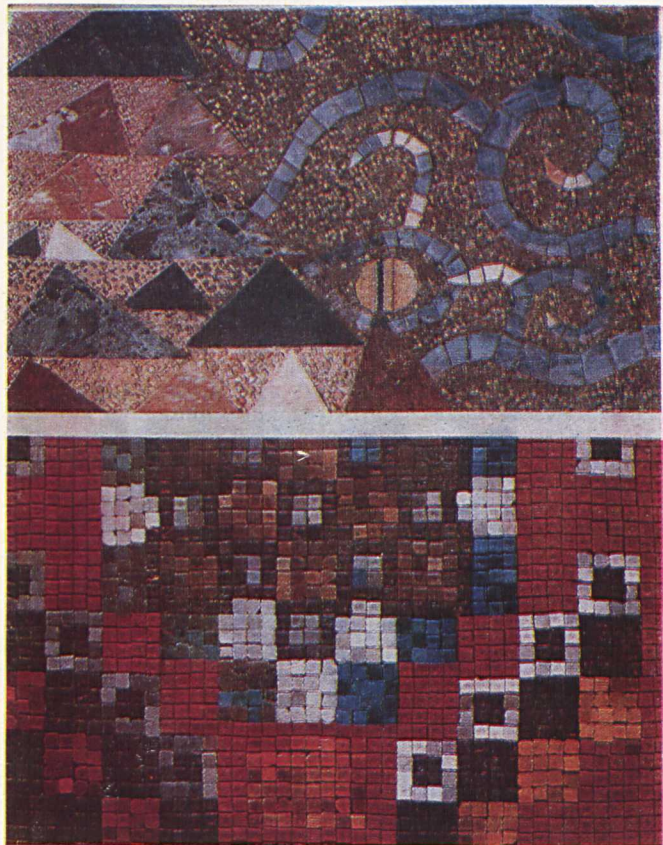
ществует организация, которая выделяет художникам деньги для выполнения работ в городской среде. Одна из них — мозаика в память Мартина Лютера Кинга — установлена в городском парке города Бостона.

Многие декоративно-монументальные произведения Розенбергов в Бостоне выполнены при участии жителей одного из кварталов города, а также детей. Часто они вводят в свои композиции работы детей или, как в мозаике для детской больницы, включают туда монетки, осколки зеркал и другие предметы. Вообще принцип введения в мозаики предметных форм нередко в их творчестве, например, в композиции «История подземки» они включили в изображение многие старинные предметы: корабельный штурвал, молотки, долото, детали локомотива и даже части скелета, найденного при проходке тоннеля метро в Бостоне, где впоследствии и была создана эта мозаика. Кроме предметных форм они используют также тексты, знакомящие зрителей с историей подземки и города.

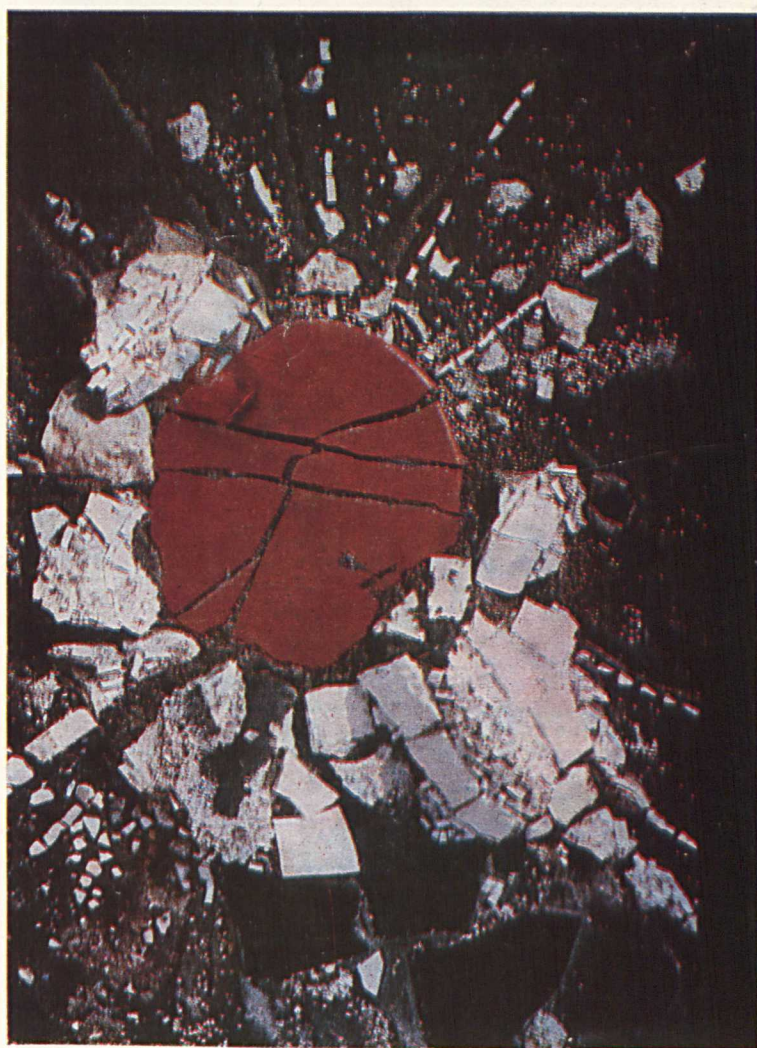
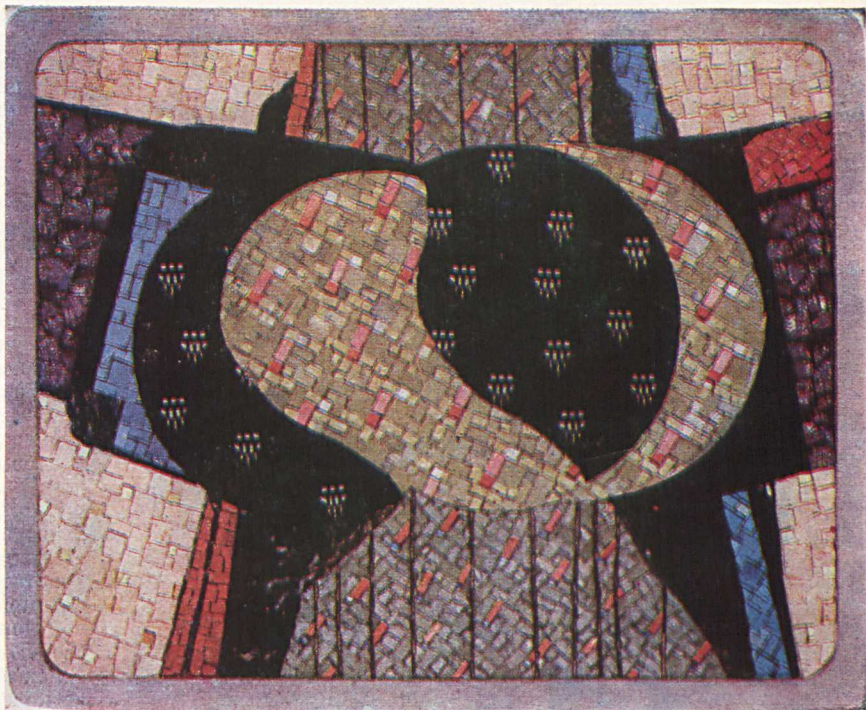
Особую группу работ составляют мозаики для памятников архитектуры. Примеры их были представлены творчеством художницы из Трира (ФРГ) Бригитты Кайзер, которая при оформлении фасадов старых зданий, в основном начала XX века, создает интересные решения соединения старого и нового.

Второй международный конгресс по современной мозаике в Лувен-ла-Нев закончил свою работу. Художники разъехались по своим городам и странам, чтобы с новыми силами и новым знанием продолжить работу в любимой области — мозаике. Четыре дня общения не только помогли им больше узнать о формах работы художников из других стран, но и лучше понять друг друга, укрепив настроения дружбы и доверия, выразившиеся в желании продолжить и в будущем такие встречи, одну из которых намечено провести в Советском Союзе.

Владимир Замков



Государственный художественный институт во Флоренции. Лаборатория мозаики профессора М. Г. Брунетти. Напольная мозаика. Фрагмент Облицовочная смальтовая мозаика



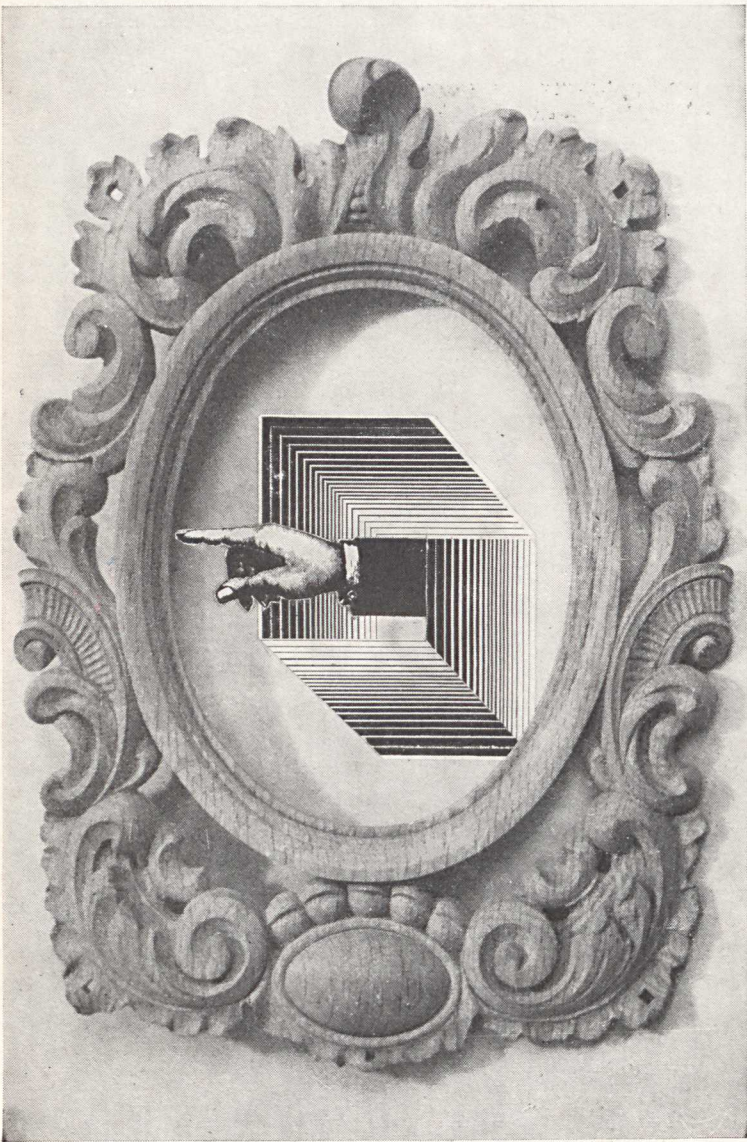
Л. Розенберг (США)
Настенная мозаика
для станции метро
в Бостоне.
Фрагмент. 1986

Д. Картер (США)
«Соответствие». 1986
Фрагмент

Ф. Толлемето
(Италия)
Декоративная
композиция. 1985

Как быть с дизайном

Карл Кантор



То, что без дизайна, дважды уже «проигранного», невозможно получить промышленную продукцию высокого качества, устранить дискомфортность предметной среды, теперь осознано, кажется, яснее, чем прежде. И все-таки еще не совсем ясно, ибо представления о дизайне носят скорее магический, чем научный или хотя бы просто здравосмысленный характер.

Кое-кто полагает, что дизайн воспримет и проявит свою чудодейственную силу, как только будут созданы новые формы управления дизайнерской деятельностью и образован Союз дизайнеров СССР. Отчасти это, может быть, и так, но лишь отчасти.

Есть еще много других условий, обстоятельств, факторов, от которых зависит судьба дизайна и о которых следовало бы подумать и хотя бы контурно обозначить, как они могут быть приведены «в соответствие», чтобы нас не постигло очередное разочарование.

Дизайн — не готовый продукт, который можно просто перевозить с места на место, экспортировать, импортировать, включать, выключать, как транзисторный приемник. Это — сложное социальное явление, связанное со многими, если не со всеми, сторонами жизни общества. Он не может возникнуть по мажорному волшебной палочки или внедрен приказом. Существование дизайна, его эффективность обеспечиваются не столько рычагами централизованного управления, сколько социокультурными приоритетами в промышленности, наличием относительно

самостоятельной сферы промышленного проектирования, действием в экономике закона стоимости и в громадной степени — о чем я и собираюсь говорить — состоянием изобразительного искусства.

Нельзя делать вид, будто о дизайне мы услышали впервые только теперь, и начинать как бы с нуля. Нельзя также вести летоисчисление дизайна с 1970 года (такой вывод можно сделать из недавней статьи в «ДИ» В. Глазычева)¹, подчеркивая тем самым предшествующие почти 15 лет, половина которых приходится на период «бури и натиска» с его наивно-проphetическим пафосом утверждения дизайна как нового вида художественного творчества.

Вторая (после двадцатых годов) волна дизайнерского движения, поднявшаяся 30 лет тому назад (а позже почти вся введенная в институциональные рамки), была подхвачена, а отчасти даже инициирована журналом «Декоративное искусство СССР» еще в 1958 году. На это, кстати, обратил внимание американский ежемесячник уже в мае 1960 года, напечатавший краткий обзор «ДИ» за 1958—59 годы². В «ДИ» впервые был использован и самый термин «дизайн», вошедший теперь в язык газет, в обиходную речь (даже в художественную литературу и кино) как привычное, «всем понятное» слово. В «ДИ» родилась и при его активном участии была воплощена в жизнь идея Студии художественного проектирования, отметившей недавно свое 20-летие.

Кому же, как не «ДИ», в этот переломный момент истории нашего общества выступать в двойной роли «истца» и «ответчика» на критическом слушании «дела о дизайне»?..

В каком состоянии находится дизайн

Если ответить кратко — в плачевном.

Не успели возникнуть дизайнерские организации, как дизайн оказался в состоянии перманентного кризиса. Есть многотонные бумажно-макетные достижения и не столь весомые реальные успехи (в основном — в эксподизайне). Достойные внимания дизайнерские разработки промышленных изделий малочисленны и либо не внедрены в производство, либо искажены при внедрении. Большинство же дизайнерских проектов несамостоятельны, часто являются эпигонским заимствованием вчерашних, а то и позавчерашних образцов зарубежного дизайна.

Нужны ли здесь «вещественные доказательства»? Авторитетная констатация XXVII съездом КПСС низкого качества промышленной продукции является, собственно говоря, и косвенной оценкой дизайна, от которого это качество зависит не в последнюю очередь.

Беда эта стряслась не потому только, что производство фактически отгородилось от дизайна... Если бы все наличные дизайнерские проекты промышленных изделий (без каких-либо искажений, заметьте!) были исполнены производством — качество массовой продукции так бы и не достигло мировых стандартов. Иными словами, кризис дизайна не только в том, что он не вошел в производство, но и в том, что это — плохой дизайн.

Провал дизайнерских программ, намеченных в начале 60-х годов, очевиден. Экстенсивная экономика была ненадежной основой для дизайна. Но в банкротстве его повинен и сам институциональный дизайн, который ориентировал проектировщиков не на самобытное, отвечающее типу культуры и социальной организации творчество, а на подражание, на соответствие — задним числом — зарубежным эталонам. Все это уже достаточно хорошо известно. «Не известно», не осознано другое — а именно, что немалую долю вины должны признать за собой творческие организации художников — СХ СССР, Академия художеств СССР (особенно), причем не столько потому, что они не поощряли дизайн (СХ СССР, напротив, заботливо опекал Сенежскую студию), сколько потому, что изобразительное искусство утратило ферментативные свойства, необходимые для здоровья дизайна.

Не так было прежде.

Находясь на Международной выставке в Париже в 1925 году, Маяковский мог с гордостью заявить, что советские художники являются носителями передовых идей в производственном искусстве (так в те годы у нас назывался дизайн). Эти идеи тогда же были переняты Западной Европой, у нее — США, у США — в послевоенные годы Японией. Там дизайн, ассимилированный на свой лад, оплодотворил промышленность, стал неперенным ингредиентом и массовой и элитарной культур. У нас же он тлел, как головешка в потухшем костре. В 60-е годы мы получили шанс устранить возникший разрыв и вернуть свой приоритет. Мы этот шанс упустили.

Нельзя допустить, чтобы теперь, в период Большой Перестройки, эта печальная история повторилась.

Теперь о главном

Дизайнерам следует прежде всего сделать то, что зависит от них самих, — «навести порядок в собственном доме». А это менее всего касается статусной упорядоченности, создания самостоятельного Союза и т. п.

Главной внутренней причиной неблагополучия в дизайне является то, что в его институциональных организациях он рассматривается как *художественное конструирование*, а не *художественное проектирование*, а за этим малочувствительным различием в одном только слове стоит в первом случае преимущественная ориентация на технику, а во втором — на искусство. В институциональных организациях никак не хотят признать, что художественный фактор в дизайне не «один из», а первостепенный.

Дизайн, действительно, не искусство. Даже при современном расширении форм искусства, создании особых предметно-словесных структур в сфере декоративного искусства, использовании в них (по имени лишь использованию) произведений дизайна тонкая и подвижная граница, отделяющая дизайн от ис-

куства, сохраняется; в конечном счете она определяется внеутилитарностью последнего.

И все-таки эстетическая выразительность утилитарной предметности дизайна — его душа. И все-таки только художник или человек, наделенный художественными способностями, может быть дизайнером-творцом, а не эпигоном. Теоретическое обоснование этого важнейшего положения содержится в ряде программно-теоретических работ, опубликованных на протяжении 20—80-х годов у нас и за рубежом.

Нельзя сказать, что в организациях дизайна полностью игнорировали изобразительное искусство. Но на деле получалось так, что художественные средства в дизайнерском проектировании не использовались грамотно или художественные установки отклонялись техническими и экономическими соображениями, лишь по нашей инерции в делах промышленной и экономической модернизации казавшимися обоснованными. До минимума была сведена творческая инициатива дизайнера. Творческая индивидуальность не поощрялась — как нечто допустимое якобы «лишь в искусстве». Изобразительное искусство не стало основой профессионального дизайнерского образования.

Впрочем, могло ли это быть иначе, если и среди художников — живописцев, скульпторов — установилось пренебрежительное отношение к дизайну; и не потому, что он плох, а просто потому, что он дизайн, просто потому, что он якобы незаконно «набивается» в родственники изобразительному. А он между тем действительно родственник.

Тут мы касаемся весьма «тонкой материи» соотношения изобразительного искусства и предметной деятельности человека. Они вырастают из единого корня культурного освоения мира человеком и невозможны друг без друга. Великие живописцы нередко были универсальными мастерами во всех видах пространственно-предметной деятельности. Леонардо был гениальным живописцем и гениальным изобретателем-проектировщиком. В XX веке одним из родоначальников дизайна был самобытный художник Владимир Татлин. Действительно, талантливый живописец может никогда не заниматься дизайном, но если он подлинный художник, то всегда сумеет сделать оригинальный дизайнерский проект или, «на худой конец», выступить квалифицированным критиком дизайна.

Это положение подтверждается и состоянием эксподизайна (дизайна выставочных экспозиций) и средового дизайна, не переступившего пока, по не зависящим от него обстоятельствам, «порога» проектных идей и размышлений. Здесь получены результаты международного класса. Причина этого в том, что в эксподизайне и зародившемся в его лоне средовом дизайне применяются методы художественного проектирования, грамматика и синтаксис современного дизайнерского языка, разработанные в советском изобразительном искусстве 20-х годов и обогащенные последующей практикой мирового дизайна, находящегося в живом взаимодействии с новейшими течениями изобразительного искусства и теми новыми видами творчества, которые возникли в результате непредвиденных, многотипных и провоцирующих фантазию и мышление контаминаций изображения, знака и слова. Но эксподизайн и станковый средовой дизайн — всего лишь маленький оазис.

Что же касается дизайна, сосредоточенного в специальных дизайнерских организациях, то он отвернулся от изобразительного искусства, подобно тому как определяющие «погоду» в Союзе художников станковисты отвернулись от дизайна.

О зависимости дизайна от состояния изобразительного искусства

До сих пор не объяснен, не понят, не прочувствован невероятный исторический парадокс, заключающийся в том, что без изобразительного искусства дизайн существовать не может, а только с таким, какое сейчас у нас преобладает (как бы оно ни было интересно и общественно ценно само по себе), дизайну также делать нечего. И не только дизайну, но и всей материально-практической деятельности, если она хочет быть динамичной и интенсивной.

Поясню свою мысль.

Живопись всегда, помимо всех других своих многократно описанных культурных значений, выступала в качестве неявных проектов предметной среды. В ней как бы заранее моделировалось культурное пространство, которое еще только предстояло развернуть в архитектуре и других видах деятельности, создающих предметную среду. Я бы сказал, что живописные картины — это своеобразные «коды» культурного пространства. Они тем отличаются от градостроительных, архитектурных, дизайнерских проектов, что не были до поры до времени отражены в материальных, сознательно сотворенных и нацеленных на предметное разворачивание в реальном пространстве. Но не будь первых, не было бы и вторых.

Произошло это вполне в начале XX столетия. Десятилетие «кануна» и первое послеоктябрьское сделали Россию «точкой роста» многих новых направлений мирового изобразительного искусства. Новые течения живописи осознанно вышли на дорогу жизнестроения. Мы третируем К. Малевича как формалиста, но от его архитекторов прямой путь вел к современной архитектуре, как от контррельефов В. Татлина — к дизайну промышленных изделий (что Владимир Евгеньевич доказал собственной деятельностью).

Социальный переворот был столь радикален, что в экономически отсталой стране, где промышленность была еще не восстановлена после двух разрушительных войн, где еще долго после ее восстановления преобладал ручной труд, в живописи сложились новые пространственные «коды», обеспечивающие переход от ремесленного дизайна к дизайну индустриальному, к современной архитектуре и градостроительству.

Задумывался ли кто-нибудь над тем, что, борясь с этими, возникшими в ходе сложных преобразований всеевропейской живописи, новыми художественными направлениями, обрекают на длительную прозябание архитектуру и дизайн? Ведь и другие живописные течения и другие творческие индивидуальности, от которых становление дизайна не зависело непосредственно и которые также были причислены к «формализму» и замурованы в запасники («с глаз долой, из сердца вон»), опосредованно могли бы оказать на дизайн и вообще на формирование проектного склада ума громадное стимулирующее воздействие. Приведу пример. Казалось бы, какое отношение к дизайну может иметь творчество Павла Филонова? Убежден: может, уникальный «код» культурного пространства живописи П. Филонова, воплощенный в реальной предметной среде через архитектуру и дизайн, мог бы сообщить ей такое духовное измерение, которого ей так сегодня недостает.

Что необходимо сделать, чтобы изменить положение в изобразительном искусстве

Если даже в промышленности и сельском хозяйстве осуществляется ныне переход к самостоятельному планированию и управлению «на местах», к хозрасчету, к сочетанию централизации и децентрализации, то тем более это необходимо в искусстве и, может быть, прежде всего в живописи.

История и до- и при- и послесессионская показала, что в изобразительном искусстве допустимо все то, что допустимо и в художественной литературе, то есть не только изображение благопристойного, благообразного, благополучного, приятного, но и неблагополучного, безобразного, уродливого (всего этого еще слишком много в жизни!). В живописи допустимы не только идиллии и ода, но и сатира. «Где нет желчи и смеха, там нет надежды на обновление. Где нет сарказма, там нет и настоящей любви к человечеству». Это было сказано Д. И. Писаревым в прошлом, названном «железным», но, по сравнению с нашим, «идиллическим» веком.

Век двадцатый — время небывалых социальных катаклизмов и возрождения варварства среди цивилизации, поднявшейся на новую ступень, век духовной деградации одних, героического и стойкого противостояния злу — других, время сокрушений, разочарований и надежд, время трагедий целых народов и трагедий человеческой личности, от жизненной несправедливости, от ее порыва к свободе в конечном счете будет зависеть судьба мира. Но что говорит обо всем этом наше изобразительное искусство — «глаза культуры»? Оно как будто ничего этого не видит. На этих «глазах» розовые очки, или оно страдает нравственным лальтонизмом. Кажется порой, что наша живопись подобна Панглосу, который, впадая во все большее ничтожество, продолжает утверждать: «Все к лучшему в этом лучшем из миров».

Утратив начисто критическое отношение к действительности, не стала ли наша живопись одной из виновниц стагнации, бюрократизации, самоудовлетворенности? Не создавала ли она видимость процветания тогда, когда надо было бить тревогу? Не порывала ли она фактически с реализмом, сохраняя верность некоторым формальным признакам и приемам реализма передвижников, но изменяя его духу? Не стала ли она в своих наиболее одиозных апологетических образах правдоподобным изображением правдоподобного, то есть не существующего в реальности?

Мы требуем разнообразия в одежде, склоняемся даже к моде, а миримся с однообразием, монотонностью, серостью, эпигономством в живописи. Логично ли? Как можно получить новые формы в дизайне, если на художественных советах, на выставках так часто идет отбор живописи и скульптуры на «среднее», на «похожее»?

Лев Толстой говорил, что в произведениях искусства его интересуют более всего не тема, не сюжет, не воплощенные в нем общепринятые идеологемы, а то, что представляет собой автор художественного произведения: что он за человек? Чем отличается от других? Что нового сумел поведать людям о жизни, чего до него никто не знал, не чувствовал, не пережил? Неповторимая личность творца — вот что сообщает произведению искусства цельность и ценность, а не заученные приемы, не ремесленный навык, не настроенные «на выставку» интуиция и расчет. Этот критерий — безупречен, но, увы, у нас не в чести. Маяковский однажды обратился к Булгакову: «Поговорим как держава с державой».

Много ли у нас живописцев, которые могли бы так разговаривать друг с другом?

Наша художественная культура по-прежнему остается литературоцентристской. Со времен Пушкина известно, что «проза требует мыслей и мыслей». Считается почему-то, что изобразительное искусство их не требует. А напрасно. О древней русской живописи было однажды сказано: «умозрение в красках».

Если бы советское изобразительное искусство сумело стать «повым умозрением в красках», то живопись бы выиграла, а градостроительство, архитектура и дизайн только тогда бы и смогли «расправить крылья». Грешно этого не понимать.

Некоторые выводы

Необходимо признать не на словах, а на деле нормальное существование различных художественных направлений и не препятствовать возникновению новых. Единственное требование — правдивое отображение жизни с позиций гуманизма нового планетарного мышления и профессионализма. Союз художников — общественная, а не государственная организация и потому не должен строиться по модели государственных учреждений

с пачальниками и подчиненными. В искусстве Ваше Величество — это гений, Ваше Высочество — талант. Каждый художник или группа художников имеет право без бюрократической волокиты непосредственно обращаться к общественности.

Речь идет отнюдь не о том, чтобы вернуться к практике двадцатых годов с ее нетерпимыми по отношению друг к другу художественными группировками. Единый Союз художников СССР тем и хорош, что ни одному из направлений живописи, скульптуры, графики и т. д. он не даст преобладания над каким-либо другим, охраняя независимость и достоинство каждого направления и каждого художника и охраняя их материальные и юридические интересы.

Многообразие живописных направлений, многообразие индивидуальностей в каждом таком направлении, может быть, нигде так не надобны, как в живописи, поскольку это важно не только для нее самой, но и для дальнейшей демократизации общества, для формирования инициативных деятелей во всех областях производственной, научной, педагогической деятельности и, само собой разумеется, в дизайне. Должен какой-то вид визуальной коммуникации предназначаться для персонализации индивидов, не менее важной для динамически развивающегося общества, чем их социализация. И разве живопись по самой своей природе не является как раз тем видом визуальной коммуникации, который для этой цели наиболее приспособлен? Кино, литература, музыка — искусства, получившие широчайшее распространение через кинопрокат, телевидение, видеоприставки, печать, радио, магнитоаппараты. А репродукция — даже самая хорошая — не может быть заменой живописного оригинала. Наиндивидуальнейшее в живописи — это, как отмечал еще Гегель, магия или волшебство колорита. Он тогда не мог знать, что эти магия и волшебство обязаны еще и той индивидуальной биопсихической энергии живописца, которую несет красочный слой, каждый мазок настоящей картины. Зритель, сам того, может быть, не подозревая, становится реципиентом этой живительной энергии. Живопись полноценно воспринимается лишь в музеях, на выставках, в мастерских.

Количество выставок изобразительного искусства в любом городе, особенно таком, как Москва, должно многократно превосходить количество кинотеатров. Пусть выставки будут небольшие, но пусть их будет много, пусть, как первые клетки, они пронизают организм города. Они могут экспонироваться в специальных и не специальных помещениях: в магазинах, клубах, институтах, кафе, редакциях художественных журналов, в библиотеках; они могут экспонироваться и на открытом воздухе, если позволяют погодные условия. «Не продается вдохновение, но можно рукопись продать». Это справедливо и по отношению к картине. Счастье советского искусства, что у него есть такой могущественный покровитель и «меценат», как Советское государство. Но для искусства и для социума необходимо, чтобы картины могли непосредственно приобретать и общественные организации, и отдельные лица. Экономическая и этическая сторона этих отношений вполне поддается гибкой законодательной регуляции. Должно существовать нечто подобное кинопрокату — живописно-картинный «прокат», обеспечивающий перемещение экспозиций картин из одного выставочного помещения в другое — в другие районы города, в другие города; из выставочного помещения менее престижного в более престижное (если зритель проявил к экспозиции, благодаря ее качеству, повышенный интерес). Живописно-картинному «проекту» надлежит позаботиться о выпуске сводных информационных афиш, о плакатной, газетной, журнальной рекламе, о еженедельной, двухнедельной или ежемесячной смене экспозиций. Мы добились того, что почти в каждой семье есть телевизор, радио, магнитофон, проигрыватель, домашняя библиотека. Неужели недостижимо, чтобы в каждой семье были оригинальные произведения живописи?!

Мы проявляем теперь повышенную заботу о театрах, осознав, что ни кино, ни телевидение не способны заменить общение зрителя с живым актером, с творимым тут же, прямо на глазах «тайнодействием» спектакля. Если бы нам такую же заботу проявить и о живописи! Ведь группы живописцев определенного направления — это тоже как бы «театральные труппы», а экспозиции их картин — живописные «политеатральные» спектакли.

Только тогда, когда получившие относительную самостоятельность предприятия, общественные объединения, а также отдельные лица смогут выбирать из множества предлагаемых картин, скульптур, художественных объектов, дизайнерских проектов, как и спектаклей, как и романов, повестей и стихов, — только тогда будет достигнут эффект соревновательности, достигнуто многообразие в искусстве, в дизайне, в жизни.

За 70 лет у нас не создан государственный музей советского изобразительного искусства, где были бы представлены без изъятия все этапы, все направления советской живописи, скульптуры, графики! Как можно воспитывать новые поколения советских живописцев, если они лишены возможности видеть историю собственной живописи? А можно ли рассчитывать на новации не местного, а исторического значения, если художники и зрители (среди которых наверняка есть будущие живописцы, скульпторы и т. д.) не имеют даже в Москве музея современного мирового искусства? За 70 лет Министерство культуры не сумело в этом отношении сделать того, что за несколько лет сделали русские купцы Щукин и Морозов. Трудно себе представить, что было бы сегодня с нашей живописью, если бы не их коллекции, разделенные некогда между Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве и Эрмитажем в Ленинграде! Насколько бы наша, именно наша художественная культура была бы сегодня беднее без приобретенных ими с безупречным художественным вкусом полотен Клода Моне, Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Гогена, Пикассо, Матисса!

Советский читатель получил возможность запово прочесть великих русских писателей 20—30-х годов — Платонова, Булгакова, Зощенко, стали печатать Гумилева, собираются издать Набокова. А вот лично познакомиться с произведениями художников

того же времени, получивших мировое признание, практически невозможно — они труднодоступны, в единичных экземплярах представлены в двух-трех музеях, а большей частью томятся в «застенках» запасников.

Не пора ли срочно организовать для начала хотя бы во временных, но добротных просторных помещениях музей супрематического искусства, музей Лисицкого, Кандинского, Родченко, музей Филонова? Разумеется, столь же необходимо создать музей крупных художников других направлений — Петрова-Водкина, Дейнеки, Нестерова, Корины, Фаворского, Аркадия Пластова и многих других. Если я говорил в первую очередь о Татлине и Малевиче, то лишь потому, что они до сих пор находятся в «загоне», тогда как знание их творчества, как хлеб, необходимо дизайнеру. Оговорюсь специально для настоящих: речь идет отнюдь не о возрождении супрематизма или, тем более, о превращении его в «знамя» советского изобразительного искусства. Это не нужно, вредно и просто невозможно. Время необратимо, хотя выдвинутая в начале XX века новая парадигма изобразительного искусства не исчерпала себя полностью, как не исчерпала себя и великая возрожденческая парадигма. Они сосуществуют, не исключая, а лишь дополняя друг друга, как и различные парадигмы науки. С помощью каждой из них открываются особые и лишь им доступные пласты неисчерпаемой реальности. А будущее создается не только из элементов настоящего, но и прошлого.

Есть ностальгия дальняя и ностальгия ближняя. Хорошо, что мы стали проявлять заботу о воскрешении памяти, возвращении к жизни, реставрации произведений живописи и архитектуры наших далеких предшественников, прародителей. Не пора ли подумать и о некоторых забытых пионерах советского искусства? Тут дело не только в неотменимом сыновнем долге. Это — условие дальнейшего развития изобразительного искусства, воспитания многомерности художественных вкусов; это чрезвычайно важно для развития советского дизайна; это, наконец, вопрос международного престижа Советского государства.

Разве это не постыдный факт, что аналитические монографии о К. Малевиче и В. Татлине, написанные советскими искусствоведами, изданные одна в ГДР на немецком языке, а другая в Венгрии на венгерском, не изданы на родном русском в Советском Союзе?

Выработка нового мышления, качественно новый подход ко всем сторонам материальной и духовной жизни, критика любых недостатков невзирая на лица — все это напоминает масштабность ленинской политики, сочетающей предельно трезвую оценку реальной ситуации с мечтой и конструктивностью планов, с творческим порывом в будущее. Все это в полном объеме должно быть применено и к деятельности в области дизайна и изобразительного искусства, как и вообще ко всей сфере духовного производства, которое миллионами «питей» связано с производством материальным и является в определенном отношении как бы его «слепком», а вместе с тем необходимо последнему как фактор стимулирующий, создающий такую общую духовную атмосферу, выдвигающий такие идеи и формирующий такие образы, кои могли бы стать образцами человеческого мышления, поведения и в высшей степени позитивно повлияли бы через духовный мир человека на материальное производство.

Но для этого в духовном производстве должна произойти перестройка, по направленности и целям совпадающая с той, что идет в материальном, а по формам и методам еще более многоплановая и бескомпромиссная и опережающая перестройку технико-производственную.

Я убежден, что если в изобразительном искусстве все останется по-прежнему, это отрицательно скажется на всех видах искусства, на всем духовном производстве, это существенно затормозит перестройку материально-техническую. А если предположить, что все технические, технологические, экономические, производственные, научные, управленческие предпосылки, необходимые для дизайна, будут созданы, но не будет предпосылок художественных, то дизайн все равно так и «не состоится». Но без дизайна тщетно рассчитывать на достижение высокого качества продукции и т. д. и т. п.

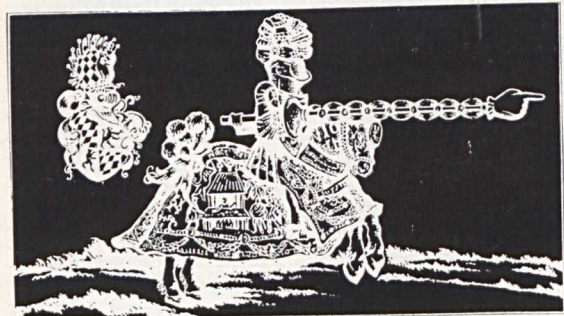
Таким образом, вопрос «как быть с дизайном» в результате проведенного «дознания» обернулся вопросом «как быть с изобразительным искусством». Убежден, что перестройка изобразительного искусства должна стать одним из узловых моментов общей Перестройки. Тогда у нас появится и дизайн, и многое, многое другое.

¹ Глазьев В. «Дизайн без иллюзий». — ДИ СССР, № 12, 1986. (Под этим же названием в «ДИ СССР» № 10 за 1981 г. была опубликована статья К. Кантора.)

² "Soviet magazine offers rare glimpses of Russian design as Russian see it". "Industrial Design" N. J. 1960, N 5.

Стоит ли поддерживать безвкусицу?

Владимир Петров



Очень отрадная, но и ко многому обязывающая особенность многих материалов, публикуемых в печати в последнее время, — пафос правдивого и трезвого анализа непростой ситуации, сложившейся в нашей культурной жизни, обнажения накопившихся острых проблем.

Статья Кирилла Разлогова «Выставка и художественный процесс» (№ 6, 1986) предлагает, казалось бы, именно такой взгляд на вещи. Речь идет о взаимоотношениях искусства и публики. Исходя из модных сегодня категорий «спрос — предложение», автор дает такую концепцию искусства, которая может, пожалуй, подействовать на иного специалиста как холодный душ. Художественный процесс рассматривается им как «утилитарный в самом прямом смысле слова», то есть как «обслуживание текущих потребностей... причем, не исключительно художественных». Ставя «профессионала» (художника, критика) перед лицом реальных предпочтений и вкуса многих зрителей, представителей самых разных слоев и групп населения, он приходит к выводу, что в наше время стремление подтянуть уровень искусства и его аудитории до искомого «идеала» (слова «идеал», «развитие личности» и «идейно-художественное качество» не отрицаются, но берутся в отчужденные кавычки) «не только не реализуемо, но и непродуктивно ни для духовного, ни для социального развития». Относясь с явным небрежением к «Олимпу специалистов» с их критериями качества, автор отдает предпочтение тем произведениям, успех которых является наиболее массовым и которые так или иначе удовлетворяют как художественные, так и «внехудожественные» потребности людей. Среди этих произведений выделяются как важнейшие — «прагматически направленные на преодоление недостатков, на порой лишь наспех художественно обработанное обогащение знаний о тех явлениях жизни, которые остаются за пределами средств массовой информации»¹. Особое же значение придается «рекреативной», развлекательной функции искусства, разрастание которой в последние годы преподносится автором как признак некоего «масштабного перелома» художественного развития — якобы неизбежного и закономерного, хотя и «воспринимающегося сегодня в господствующей творческой среде как извращение подлинных целей искусства».

Вот такая концепция. Не так уж важно, что она подкрепляется ссылками на «бытовые трудности», НТР и растущую интеллектуализацию (сложность современных производственных процессов, необходимость эмоциональной разрядки и т. д.) или на Ж.-Ж. Руссо, толкуемого в противоположном источнику духе. Все это детали. Важен вывод: художник должен «низвести свой «гений»... до создания посредственных произведений». Или иначе: «ориентация на удовлетворение текущих запросов широкой зрительской аудитории имеет право не только на существование, но и на сознательную поддержку». О «качестве» самих запросов при этом нет речи. Скажу сразу: у этой точки зрения есть свои сильные стороны. Главная из них — само желание увидеть так или иначе «реальную картину художественных вкусов общества, его слоев, групп и на этом основании судить о тенденциях ее изменения». Справедлив и упрек «профессионалам» в некотором замыкании в собственном «профессионализме» (другое дело — насколько в последнем виноваты сами профессионалы, а насколько — объективные обстоятельства). В нашем искусствоведении, действительно, нередко имеет место определенное преобладание стилистических и формальных критериев оценки произведений при недостаточной глубине и широте анализа их жизненной, социально-мировоззренческой наполненности и обусловленности, реальности их взаимоотношений с подлинными интересами зрителей, трезвой оценки социальной перспективы самой категории вкуса. Об этом нельзя не сожалеть. И все же более ясное

представление о реальной диалектике существования «настоящего» искусства рядом с «безвкусным» показало бы, как представляется, иную картину. Возникновение досадных несообразностей в «системе поддержек» нашего времени должно бы заставить исследователя более осторожно применять систему «спрос — предложение» как основу для «руководства развитием художественного процесса».

Ведь концепция К. Разлогова существует вовсе не изолированно от некоторых явлений в нашем искусстве. В последние десятилетия на выставках все чаще стали появляться и завоевывать все большую популярность у широкого зрителя образцы, например, портретного творчества салонного типа. Важнейшие их черты — момент эффектной «подачи» и выгодной репрезентации портретируемых, подчеркивание их уверенного, «комфортного» существования, а главное — особой «душевности», что определяет и физиономику, и особые изобразительные средства (нередко — как бы реминисценции старых мастеров), и характер самих моделей, среди которых наряду со всем известными лицами — актерами, учеными, ударниками производства — часто встречаются «просто» красивые женщины с красивыми именами («Виолетта», «Нонна», «Эльвира» и прочими), прелестные дети, симпатичные старушки с умиленными выражениями на изборожденных морщинами лицах. Для таких работ характерны и особая, «дошенная» тщательность исполнения, подробная детализация, пристальная, хотя и поверхностная передача фактуры предметов, среди которых заметное место занимают дорогие меха и одежды, антикварная мебель, ювелирные украшения. «Спрос» на подобные портреты поистине поразителен. Судя по отзывам, в том числе в печати, они соответствуют представлениям людей о подлинно «высокой живописи» (я, например, стал кивался со случаем, когда люди из отдаленного уголка страны брали среди зимы внеочередной отпуск, чтобы съездить в Москву на выставку таких работ). Авторы статей и книг о художниках, работающих в этом направлении, не разделяют теорий Разлогова. Они не пишут, что это безвкусица, соответствующая спросу. Наоборот: они не скупятся на самые лестные утверждения, что именно в подобном искусстве в наше время якобы живут подлинные заветы Венецианова и Брюллова, Тропинина и Кипренского, Перова, Крамского, Репина и т. д. Именно здесь, читаем мы с удивлением, развиваются великие национальные традиции, достижения психологического портрета; здесь воплощается характерная для отечественной культуры жажда «доступа до сердец людей», вера в красоту, которая «спасет мир», и так далее.

Но что же делать профессионалу, если история искусства, вечно стоящая у него перед глазами, ясно говорит ему, что эти явления связаны в гораздо большей степени с совсем другими традициями? Если он знает, кроме того, что даже самый громкий и массовый успех еще не гарантирует от презрения в будущем? Можем ли мы строить свою систему поддержек, сознательно идя на предательство этих знаний и, по сути дела, искусство?

Когда человек не знает художественной истории и, поддерживая безвкусицу, так сказать, не ведает, что творит, — это одно дело. Но в данном случае под вопрос ставится позиция профессионала, а вместе с ней вековая критическая, научная традиция — и тут ситуация становится для нас поистине сложной: если признать правоту социолога, то как нам, «профессионалам», выполнять свой долг?

Авторы хвалебных статей (мы к ним еще вернемся), допустим, не знают, что к истории русской реалистической живописи современные «идолы толпы» имеют весьма своеобразное отношение — но мы-то знаем. «Истоки» подобного портретирования, действительно, прослеживаются в искусстве времен Брюллова, Крамского и Репина, но только не в «лагере» реалистов, а в том по существу противостоявшем им (и в собственно художественном, и в социально-нравственном отношении) искусстве салонно-академического толка, которое в свое время было глубоко и бескомпромиссно охарактеризовано в гоголевской повести «Портрет». Разного рода «беспечальности» художники — Н. Тютрюмов, В. Бобров, М. Сухоровский, Н. Бодаревский, А. Харламов — целый легион портретистов, более или менее одаренных, «штамповали» в течение XIX века сотни и сотни портретов, соединявших сладкую идеализацию, дешевую импозантность, эффектные аксессуары и — мелочную натуралистическую иллюзорность.

Подобное «направление» проявило себя в различных жанрах, имело своих теоретиков (очень похожих на нынешних) и, «портфеля» вкусам и потребностям в эстетическом самоутверждении значительной части публики — вырождающейся аристократии и нарождающейся буржуазии, «толпы без образования, но и без невежества» (Герцен) — было весьма популярно. В. Г. Перов писал: «К великому... сожалению, публика, любители, а нередко даже и сами художники падали на эти приманки. Зачастую и эти последние восторгаются и восхищаются какой-нибудь до того натурально написанной шляпой, что от восторга в нее хочется только плюнуть, восхищаются... старинной серебряной кружкой, персидским ковром и всякой всячиной, не имеющей ровно никакого смысла, кроме виртуозного исполнения...»

Сколько бы мы ни говорили (и совершенно справедливо), что именно реалистическое, подлинно профессиональное искусство второй половины XIX века было истинно народным, гуманным, демократическим и так далее — при взгляде на художественный процесс того времени очевидно, что наибольшим (количественно) зрительским спросом пользовалось не оно, а именно «беспечальная» живопись. Среди посетителей художественных выставок часто имела гораздо более высокий кредит не воля к совершенству, правде и торжеству истинной художественности, а «клубничка». Показательна, например, судьба выставок Московского Общества любителей художеств. Оно было организовано в 1860 году с целью утверждения в московском «образованном обществе» «святого дела просвещения» (из Устава). На выставках МОИХА, где экспонировались многие работы Саврасова, Перова, Пукирева, Прянишникова и др., впоследствии ставшие хрестоматийными,

почти не бывало посетителей. Отчеты Общества полны сетований на «убийственное равнодушие» публики, обрекающее художников на полуголодное существование. Когда, например, в 1873 году МОЛХом была устроена практически первая в истории ретроспектива произведений русской школы живописи, залы посещало в день «три, четыре, много десять посетителей» — в то время как «рестораны политехнической выставки постоянно были переполнены народом» (из Отчета). Московская публика интересовалась выставками Общества — но как? «Возбудила в высшей степени интерес публики, — читаем мы в Отчете за 1873 год, — картина В. Якоби «Домашний быт императрицы Анны Иоанновны»... еще задолго до выставки приобретая громадную популярность благодаря многочисленным отзывам о ней в русской журналистике. Сам сюжет картины до такой степени затрагивал любопытство, возбуждал толки, что с первых же дней,

как она появилась, продажа билетов на выставку с 2—3 возросла до 100 ежедневно». Добавим, что картина эта, ныне известная под названием «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» (1872), представляла собой типичный «боевик», образец анекдотического подхода к истории, привлекая внимание «выписанностью» деталей заманчивого сюжета. Резкий приток зрителей вызывало и появление на выставках МОЛХа и других «зрелищных» картин — например, картины Г. И. Семирадского «Грешница» на сюжет из одноименной поэмы А. К. Толстого (подразумеваются строки: «И пала ниц она, рыдая, перед святынею Христа»). Этот весьма одаренный, но фатально поверхностный художник создавал преимущественно огромные эффектные полотна на темы античной или древнерусской истории, внешним «шиком» своей кисти вводя порой в заблуждение даже серьезных и глубоких русских писателей. И. Н. Крамской, вообще очень точно

Верхний ряд

К. Маковский
В мастерской художника. 1881
Вел. кн. Елизавета Федоровна.
Святой Дмитрий, митрополит
Ростовский. 1900-е г.
Вел. кн. Ольга Александровна.
Святой мученик Нестор. 1900-е г.

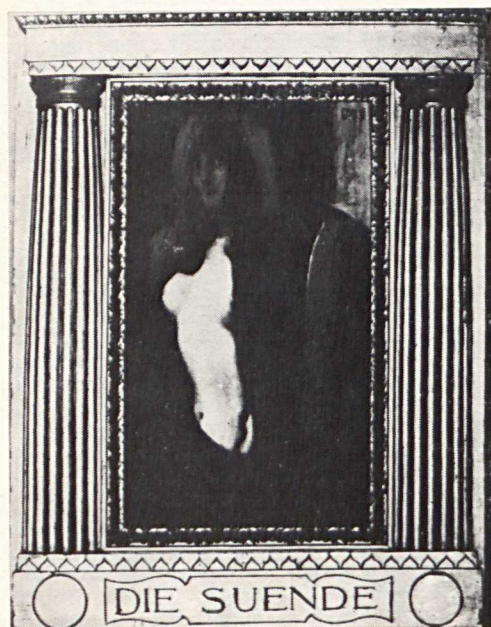
Средний ряд

К. Маковский.
Боярские дети, играющие в жмурки.
1880-е г.
В. Котарбинский
Поцелуй Медузы. 1908
Г. Чориков
Олег и Игорь. Из иллюстраций к книге
«Живописный Карамзин». 1836

Нижний ряд

Ф. Штук
Грех. 1891
Из иллюстраций
к «Истории России в портретах
по столетиям». 1904
К. Маковский
«Задорная». 1890-е г.

На стр. 19
Г. Семирадский
Грешница. 1873



анализировавший природу успеха подобных «любимцев публики», писал о картине «Грешница», что это «блестящая и шумная игрушка», что Христос здесь — «такая пылкая личность, что для него ни одна грешница не раскисает, да и сама грешница не из тех, которые бросают развеселую жизнь. А между тем от картины сходят с ума». «Подобное подлое искусство, — считал Крамской, — замаскирует щели, убаюкивает стадо, отвращает внимание и притупляет зоркость, присущую человеку». Но заметим, что именно Семирадский пользовался в 1870—1880-е годы баснословной популярностью среди различных слоев публики, именно его выставки в Москве и Петербурге собирали рекордное количество посетителей. Кроме того, он был всячески обласкан при императорском дворе, награжден Гран-При, Орденом Почетного Легиона, был профессором, членом Петербургской, Берлинской, Стокгольмской, Римской, Туринской, Флорентийской академий, а «Правительственный вестник» (издававшийся Министерством внутренних дел) превозносил его как «блестящее доказательство» того, что беспокойное, неблагонадежное «ложно реальное направление (имеются в виду передвижники. — В. П.) неодолимо устояло в борьбе с провозвестниками вечных начал и вскоре сделается достоянием истории».

Другой характернейший представитель искусства этой «линии» — К. Маковский — начинал свой творческий путь как протестант-шестидесятник, участник знаменитого «бунта 14-ти», член-учредитель Товарищества передвижников, но в конце концов решил, по его словам, «не зарывать своего, Богом данного таланта в землю». И он действительно снискал широчайшую популярность, прежде всего в «высшем свете». Умея польстить оригиналу «с особой утонченностью», он создал множество «шикозных» портретов высокопоставленных, известных лиц и эффектных дам, которых особенно любил писать в боярских костюмах, отвечая «истинно русскому» вкусу, особенно широко распространившемуся при дворе во времена Александра III, который настолько любил Маковского, что так и говорил: «Это — мой художник». Чрезвычайно плодовитый, и этот любимец публики наряду с портретами и «головками» написал длинный ряд произведений, посвященных «красивым сценам» из древнерусской жизни — боярским пирам, свадьбам, работал над аллегорическими и литературными сюжетами, оформлял русские посольства за рубежом, выполнял заказы из Америки. «С особым упоением воспроизводя переливы драгоценных камней, сияние золота, игру алмазов и влажный блеск жемчугов... живя в сказочной для нашего времени обстановке... роскошных мебели, ковров, утвари, драгоценных коллекций, наполнявших его мастерские в Петрограде и Париже», он был в то же время отнюдь не чужд и «демократизму», изображая порой с сентиментальным умилением «Детей, бегущих от грозы», «Старушку в чепчике» или довольного обеспеченной старостью простого человека — улыбающегося и румяного «Алексенча», уютно хлопочущего за самоваром. Работы К. Маковского пользовались поистине фантастическим спросом, так что и поныне в Третьяковскую галерею то и дело приносят на экспертизу «подлинности» олеографии с его полотен, некогда расходившиеся огромными тиражами. К. Маковский был действительно талантливым художником, и все-таки его творчество, носившее чувственно-комфортабельный, паслаженный характер (что выражалось и в «бутафорской», поверхностной форме его работ), вызывало заслуженное презрение у настоящих, искренних художников различных эпох из-за своей «фальши» (В. Серов).

Мы как-то незаметно перешли с портретного жанра на исторический, по предвещается, что для понимания многих явлений такого рода очень характерным и существенным является само соединение — как в творчестве Тютрюмова, Якоби, Маковского и многих других живописцев этого «круга» — салонных портретов и «исторической беллетристики». Нам, современным зрителям, представляющим живопись и вообще культуру второй половины XIX века преимущественно по наиболее добротным и честным произведениям, трудно и представить себе сейчас, сколько как литературного, так и живописного «чтива» предлагалось публике всех слоев и сословий, какое изобилие картин, панно, иллюстраций, лубочных картинок, то отмеченных высокой мастерской, то примитивных, но «приманчивых», выдавало художественное производство того времени, сколько панегирических материалов было опубликовано в печати о художниках, ныне отвергнутых историей и ее «вкусом» из-за своей пустопорожности. Обращаясь к источникам, можно растеряться от обилия изображений Святославов и Мстиславов, Рюриковичей и Романовых, окольничьих и сокольничьих, обрядов и битв — с половцами и печенегами, татарами и шведами, поляками и французами, чеченцами и кабардинцами. Буквально каждый шаг Ивана Грозного, Алексея Михайловича и других царей (особенно «пикапные» или «страшные» моменты их жизни), множество других сюжетов, почерпнутых из общеизвестных Историй Иловайского, Н. Устрялова и С. Соловьева, «легковесных» романов и «исторической клубнички» В. Авенарнуса, Вс. Соловьева и пр. — такова основа «действия» в этих картинах и картинах, составляющих в совокупности поистине впечатляющее, но и малозначительное зрелище.

Представляя собой в стилистическом отношении весьма пестрый конгломерат (на общей основе эклектического или натуралистического перетолкования классицистических схем и принципов), такое искусство, по существу, было достаточно целостным образованием, по-своему соответствовавшим общей проблематике русской культуры того времени. В ситуации перманентной реакции, неясности дальнейших путей «переворотившейся» России, напряженного противостояния различных тенденций, распространения позитивистских концепций при остром дефиците общих, синтезирующих идей — «оживление» истории в живописи, дававшей различные варианты художественного «решения» проблем исторического самосознания, отвечало интересам и представлениям тех или иных социальных групп и сословий. Но для лучших деятелей русской культуры и, в частности, живописцев,

выражавших «сердцевинные», коренные ее интересы, было характерно размышление над отечественной историей в поисках лучшего, более гуманного, справедливого, свободного будущего, во имя раскрепощения универсальных возможностей человека, утверждения достоинства личности. Их взгляд на прошлое своего народа, при всей любви к нему, был правдив и неллицеприятен. Официозные же и салонные живописцы исповедовали «принципы» отношения к истории, служившие не столько «введению» в нее, сколько «уводу», утверждению с ее помощью «краеугольных камней» мифа самодержавия — с одной стороны, и с другой — сублимации на ее материале собственных «идеалов», то есть жажды «красивой жизни», роскоши, улады — того же, что и в салонном портрете. Соответственно, история здесь часто превращалась из «памяти» в сладкое забытие, а фактический фонд ее — в «гвоздь, на который я вешаю свою шляпу» (Дюма).

По-своему естественно, что особо важное место и мощную поддержку получало в общем балансе живописи именно творчество, соответствующее этим «потребностям» культуры, направленное на утверждение основ официального историзма, воспевание «вековых основ русской государственности» с их «византийским» духом, предполагавшим отчуждение от «Европы», индивидуализацию нации и т. д. Этот «дух» утверждался на разных уровнях и разными способами, начиная с особого покровительства патентованным его посетителям-академистам и кончая множеством лубочных книжечек и картинок, внедрявших тот квасной патриотизм,



которого и так было, по выражению Салтыкова-Щедрина, «в Охотном ряду 100 лет не чищено». При всей разнице этих «уровней», методика, лежащая в их основе, была одной и той же, сформулированной еще в николаевскую эпоху в печально известном учебнике Устрялова: «Пусть учитель в выразительных чертах расскажет о призвании Рюрика... о походах, войнах, генеалогии царей... При этой методе в умах останется ясная и положительная идея о главном, основном явлении русской истории», то есть «неиспорченности, неразвращенности народа примерами неповиновения единоверховной и единодержавной власти». По этой «методе» создавались и многочисленные иллюстрированные издания вроде «Живописного Карамзина», где многие князья и цари изображены с лицом Николая I (1836, 1844, 1872), или «Истории России в портретах по столетиям» (1904), и громадные живописные полотна, и «народные» книжки типа «Милость божия над царем» или «Колокол святого духа» с их установкой на утверждение неприязни к «инородцам».

Не будем упрощать процесс: для какой-то части наследников романтических традиций «бегство в историю» означало уход в мир благородных и возвышенных страстей и персонифицированных идеалов, «уход из удушливого состояния общества» (Огарев); порой в подобное «чистое искусство бежали лучшие люди безвременья, и это не должно ставиться им в вину» (Г. Плеханов). Но гораздо более распространенным в живописи и, например, в иллюстрациях к массовым журналам типа «Нивы» был вполне облегченный «сластолюбивый» подход, ставящий во главу угла своего рода игру в историю, при которой «все одно: Мстислав ли Ростислава побил или Ростислав Мстислава... потому что... что историей заниматься, что бирюльки таскать — все единственно» (Салтыков-Щедрин). Произведения такого рода, пожалуй, были наиболее характерны для многочисленных «добровольцев оподления» (Лесков), работы которых по большей части представляли собой более или менее мастеровитые и культурные инсценировки элементарных сведений об исторических фактах, дающих возможность соединить мелодраматизм, эффектность сюжета и тщательную выписанность (создающую иллюзию достоверности) многочисленных аксессуаров — кичек, епанчей, позументов, яств, вообще дорогого антиквариата. Работа в этом роде тем более привлекала беспринципных художников, что среди публики любителей «исторических грез» было много, пресса к ним благоволила, а специфика жанра позволяла добиться легкого успеха.

Ведь, как выражался один из острых критиков «иллюзий поэтического творчества» (Н. Соколов), «любое лицо в чешуйчатой рубахе и с чубом сойдет за Святослава. Характерность костюма значительно облегчает работу художников, которые изучают бутофорские принадлежности и рисуют... картины с бойким рисунком и удивительной способностью выписывать аксессуары. Чего же испугается такой живописец? Суда ли исторической критики или обвинения в том, что сюжеты, полные мысли, он освободил от всякой мысли?»

Это не значит, будто адепты псевдоисторизма стояли на месте: порой его носители выступали и «застерельщиками» новых тенденций, очень чутко отзываясь на конъюнктуру художественного рынка. Так, например, живописцы конца XIX века — Котарбинский, Сведомские и пр. — очень быстро освоили «достижения» североевропейского натуралистического модерна с его «ужасами» отрезанных голов, озерами крови, дивами, воплощающими

«паутину греха», дешевой мистической символикой и другими сильнодействующими средствами воздействия на зрителя — модерна, который в Германии стал основой искусства «крови и почвы» с его бездушными героями, слащавыми «сельскими венерами» и ложной патристичностью.

Приведенных примеров, думаю, достаточно, чтобы напомнить, какие художественные и «внехудожественные» реалии и предпочтения стоят за традициями салонного портрета и близких явлений в других жанрах. Не надо быть социологом, чтобы понять, почему еще П. М. Третьяков, безошибочно «филтравший» современное ему искусство и говоривший о себе: «Я хоть и купец, но обладаю, слава богу, некоторыми антикупеческими достоинствами», почти не покупал подобных произведений, называя их создателей «мазуриками».

Но это — дело прошлого, и пока речь идет о прошлом, все ясно. История здесь уже сказала свое слово, поместив одних в музейные залы, других — в запасник, третьих — вообще «забыв». По отношению к явлениям прошлого и социальный анализ никому не покажется неуместным. Но ведь нельзя не задуматься о том, что и в наши дни спрос на во многом аналогичные явления современного искусства может свидетельствовать не столько о росте культурных потребностей населения, сколько о проявлении «вещистских», комфортно-потребительских тенденций, тем более не радующих, что при этом происходит подмена и девальвация фундаментальных категорий и ценностей отечественной культуры.

Конечно, никоим образом нельзя говорить, что все, кто в наше время предпочитает «поделки», — злостные «буржуа», мещане. Часто в подобных симпатиях, наверное, сказываются и отсутствие элементарных представлений о специфике изобразительного искусства (основной меркой тогда становится «выписанность»), и даже серьезная потребность в реалистическом, сосредоточенном на анализе и оценке конкретики нашей действительности искусстве (нечасто встречающемся на выставках). Появляется здесь, возможно, и естественная в сегодняшнем противоречивом и грозном мире тяга к утверждению прочных ценностей, стабильности и целостности существования. Но можем ли мы считать, что такое «восполнение дефицитов» заслуживает признания и поддержки, что перед нами не «развитие традиций» безвкусицы прошлого, а факт культурного перелома, и то, что вчера служило реакцией, сегодня служит прогрессу?

Вопрос этот отнюдь не праздный. Ведь выступая против того, что является очевидной, на наш взгляд, подменой подлинно высоких традиций безвкусной салонностью, мы вынуждены не только спорить с социологами, но и обороняться от тех, кто, вовсе не разделяя «трезвой» позиции К. Разлогова, воюет против «профессионалов», так сказать, плечом к плечу с ним.

Множество статей, заметок, буклетов, открыток, комплектов диапозитивов, к сожалению, с необыкновенной легкостью прилагая к сомнительным для профессионалов явлениям самые высокие мерки, практикуют различные способы их популяризации, вплоть до создания нового жанра журнальных «житий», где описываются прозрения, муки и чудеса пруспевающих художников, сподобившихся, согласно авторам панегириков, подняться на своих «крыльях» на уровень Рафаэля и Сурикова, Репина и Серова. При этом уже выработался и особый стиль таких писаний, нередко соединяющий сусальную красоту и претенциозность суждений, причем последняя неизбежна здесь уже потому, что ширококательные оценки и характеристики, в которых волей-неволей приходится применять профессиональный категориальный аппарат, не обеспечены серьезным знанием специфики предмета.

Авторы подобных текстов, среди которых абсолютное большинство составляют не «профессионалы» в области изобразительного искусства (а журналисты, литературоведы, авторы детективных повестей и т. д.), часто не прочь «срезать» искусствоведов и художников за их «высокомерие», претензии к «плохому рисунку» или «безграмотности и беспомощности цветовой решений». Так, помнится, журналист Б. Иванов печатно отозвался об искусствоведах, не приемлющих дорогого его сердцу художника, как о «бестии коварной, но отзывчивой», а литературовед С. Боровиков сравнил Г. Недопишину за его нелюбовь к мещанству в искусстве и уважение к крупнейшим западноевропейским мастерам XX века с... Петром Верховенским.

Среди текстов такого рода, увы, встречаются и принадлежащие перу талантливых, широко известных писателей, суждения которых в «смежной» области, хотя бы они и носили более чем проблематичный характер, оказывают определенное (и немалое) влияние на «установку» восприятия тех или иных явлений искусства многими зрителями.

Так, странные историко-художественные склонности высказывает порой В. Солоухин, наслаждающийся, например, картинами К. Васильева, в которых, по его справедливому словам, «есть что-то от германского искусства с его Нибелунгами, Зигфридами, с его эпической выпуклостью и аллегоричностью, а одна картина изображает (в подтверждение этого ощущения) валькирию над убитым воином».

Можно было бы назвать и еще немало примеров, когда писательская поддержка тех или иных художников имеет характер не столько уважительного и глубокого проникновения в сущность изобразительного искусства, сколько ориентации на образцы современного творчества, отбрасывающие чуть ли не на уровень стародавних опусов, вроде высмеивающихся еще Пушкиным сочинений типа «Рассвет полночи или Созерцание славы, торжества и мудрости порфиросных, браненосных и миролюбивых гениев России, с последованием дидактических, эротических и других разного рода опытов Семена Боброва», некогда выпущенных в издательстве И. Глазунова.

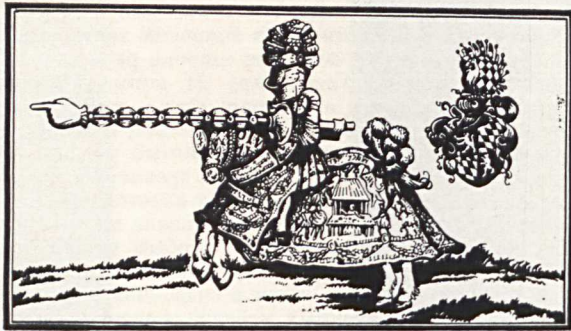
Если добавить ко всему вышесказанному, что в последнее время чрезвычайно широкое распространение получила «подача» материалов, связанных с историей искусства, в приключенческом, детективном и вообще развлекательно-завлекательном плане и что во множестве публикаций, фильмов и пр. вниманию широкой

аудитории предлагается дешевый «оживляя» событий прошлого, таинственные истории с произведениями искусства, смакование историй богатых коллекций или фальсификации картин, где ценность искусства предстает прежде всего в материальном, потребительском аспекте, — то ясно, в каком весьма страдальческом, нелегком положении находится ныне профессиональное, серьезное отношение к искусству.

Я не могу согласиться с К. Разлоговым. Очень возможно, что люди, восхищающиеся, например, повоявленным салонным искусством, хорошие, даже прекрасные люди. Но нельзя не видеть, что в способности восхищаться «поделками» таится опасность тяготения к упрощенчеству, «социальной мифологии», что потребительство, «вещизм» активно заявляют о себе не только в художественной, но прежде всего в социальной, нравственной сферах. И возможно, не без известного основания один из персонажей Г. Башкировой говорит, что у нас сейчас «две национальные игры — хоккей и Пушкин»². А в логике игры под видом «у-свое-ния» культурного наследия подчас происходит и вполне банальное «при-своение», переводящее самую трудную на свете духовно-творческую работу, по сути дела, в мещанский, а нередко и коммерческий план.

¹ В изложении точки зрения К. Разлогова я пользуюсь также его статьей «Художественный процесс и потребности человека в искусстве». — Вопросы философии, 1986, № 8.

² Башкирова Г. Вчера и сегодня. М., 1982, с. 130.



Мнения, суждения, споры

А если это кич?

Анна Яковлева

Известно, что талантливый художник всегда делает больше, нежели сам может об этом сказать, произведение его богаче, чем авторская интерпретация. Нередко поэтому разочаровывают разговоры с художником или искусствоведом, который, пытаясь перевести творение на обыденный язык, быстро скатывается к банальности, объясняя, что это, мол, дерево — как бы мужчина, а это — как бы женщина, они тянутся друг к другу, не могут дотянуться. Прелестный пейзаж моментально съезживается до размеров пошлого бродячего сюжета. Однако беда эта случается только с художественными произведениями. Есть авторы — по всем внешним признакам как бы тоже художники, — работы которых не знают такого несоответствия. В основе их — всегда внехудожественная идея или обыденное чувство, а не образ. Информация, несомая таким произведением, абсолютно адекватна расхожей мысли, и если приходится публике что-то разгадывать, «переводить» — то по всем известным правилам, а это игра приятная, как в детективе, имитирующая некоторое самостоятельное движение размышления и чувства с заранее предпрешенным успехом.

По законам искусства работы такого рода признаются «нехудожественными» и отвергаются. Но именно они пополняют мощный пласт «культуры», называемой то «массовой», то «популярной», то «салонной», то «кичем». Дело сейчас не в словах и не в разнице теоретических построений, стоящих за каждым из этих понятий. Главное — что все они обозначают явление, находящееся в особом положении по отношению к искусству: оно построено по совершенно другим законам. Здесь используется довольно определенный набор тем, способов построения сюжета и композиции, методов создания героев, антуража, описаний природы. Как целостное образование, хотя и развивающееся во времени, этот пласт околхудожественной культуры характеризуется некоторыми более или менее постоянными содержательными и формальными признаками, имеет свои функции, отличные от функций искусства, своего специфического производителя и своего потребителя.

Если на салонных портретах, например, мы видим огромные загнутые ресницы (какие рисуют девочки-подростки), преувеличенные по размерам глаза с кокетливо-философским выражением или пергаментную гладкость кожи, то надо понять, что полная дезиндивидуализация образа — здесь принцип, а не результат неумелости. Не случайно все женские образы салонного художника обычно поразительно схожи, хотя созданы с профессиональным умением.

Если в рыночном киче мы встречаем громадное количество полуобнаженных красавиц и одетых девочек, морей и парусов, прудов и беседок, лент и завитушек, птичек и бабочек, котят и щенят, как и великое множество объятий и поцелуев (мужчины целуются с женщинами, женщины с женщинами, женщины с детьми, дети друг с другом, дети с котятами и щенятами, котят

та друг с другом) — то все это кажется хаосом лишь до тех пор, пока не поймешь, что перед нами не просто «дурной», а еще и «другой» вкус, о котором не спорят потому просто, что никто к этому спору не готов. Искусствоведы судят — вернее, осуждают — кич по законам искусства, так, будто плохое художественное и настоящее кичевое произведение это одно и то же. Между тем в глазах потребителя одно никак не может сойти за другое.

Кич строится по своим принципам, и потребитель предъявляет ему особые требования, на которые кичмен отвечает, а слабый художник — нет. Втягивая в себя идеи и настроения времени, погружаясь в бытовые пласты культуры, кич, на взгляд его потребителя, отличается большей человечностью, чем искусство. И как бы мы ни утверждали, что «человечность» эта условная, потому что и человека кич сводит к набору образов-клише, нельзя не признать, что кич осуществляет по отношению к неразвитому вкусу особые важные функции, прежде всего — функцию общепонятности и общепринятости. И что, может быть, самое главное — специфика его выявляется не поэлементно, а как системное качество этого культурного образования, качество, во многом общее для изо и литературы, кино и песни.

Для кичевой живописи, например, характерно изобилие цветочных образов — но с цветами или с деревьями сравниваются героини (или части их тела: глаза-васильки, губы-розы, ступня пальма, руки-лилии) и в литературной традиции кича. Вкусовые предпочтения, отдаваемые образам цветов, наглядно прослеживаются и в популярности открыток, на которых цветы изображены, и даже в философических рассуждениях эстрадной певицы о том, что, исполняя песню, она чувствует, будто на одной ветке расцвели акация, горная лаванда, розы и еще что-то, а «ветка — это я» (телефильм «Монолог о любви»).

На салонных портретах мы встречаем драгоценные камни — но и кичевой текст перенасыщен образами дорогих камней и металлов, используемых для сравнения и как действующие лица сюжета: «Золотые иглы солнечных лучей пронзали серебряные листья... Ветер рывил изумрудную зелень... Синее-синее, как испанский сапфир... сияет небо... Солнце горит на нем лучащимся алмазом. Золотая паутина его лучей ослепляет...» (Л. А. Чарская). Перстнями, браслетами, колье увешаны салонные и рыночные красавицы как местного, так и экзотического происхождения.

Излюбленные темы кича — семейно-детская, любовно-эротическая, экзотическая, историко-политическая. Детская тема представлена детишками с ямочками на щеках, цветочками, котятками, щенятами и куклами в изобразительном киче, а в кино и литературе — бедным дитятей, сиротой, подкидышем, разлученными близнецами.

Героини любовных историй обычно тяготеют к двум полюсам мира альковности: это или неземной идеал, томная бледность, или предельная доступность — красавицы, подмигивающие каждому желающему, хотя их кокетливость парадоксальным образом соединяется с высшей добродетельностью.

Третья популярная тема кича, экзотическая — дальние страны, часто неопределенные «некоторые царства-государства», горы, стихийные бедствия, древние времена и далекое будущее — иногда сочетается с любовно-эротической темой, иногда выступает самостоятельно. Главная цель выбора темы — воздействовать на бытовые чувства.

Но все это меркнет перед политической историей. Я не буду касаться этой темы, потому что В. Петров прекрасно ее описал. Скажу только об одной особенности кича, выявляющейся при сравнении картин «исторического» салона с завоевавшими широкую популярность романами В. Пикуля. Работая на фоне дефицита исторической информации, этот писатель превращает персонажи прошлого в «живых людей». У него мы не встретим парадного портрета исторического деятеля — тут вид и сбоку, и сзади, и, извините, с-под низу. Это оживление истории — безусловно потребность времени, и попадание Пикуля «в яблочко» общественного интереса несомненно. Однако что же создает автор? Он творит некую реальность, про которую всякий может сказать: и тогда было, как у нас, и они, как мы. Такой квази-историзм непосредственно отвечает той потребности обычного сознания, о которой писал А. С. Пушкин, когда объяснял, что публика любит читать мемуары, чтобы сказать: «Смотрите, он мал, как мы, он мерзок, как мы». («Врете, подлень! — возмущался поэт. — он и мал, и мерзок не так, как вы, иначе!»)

Но изобразительный кич на темы истории выполняет сегодня другую функцию — не снижения, а программной идеализации образов прошлого. — и это распределение функций между разными видами искусства еще раз доказывает, что перед нами единый космос. Для того чтобы понять закономерности жизни персонажей и образов в этом космосе, присмотримся, как меняется, например, образ искусства, попадая в кич. Не мое открытие, что «Неизвестная» Крамского из куртизанки превращается в символ женской гордости и небесный идеал (см. исследования Н. М. Зоркой*). Печатается на коробочках духов в серии «Знакомый образ». Но вот интересно: фабрика «Новая заря» предлагает вниманию публики фрагмент «Неизвестной» с изображением только головы и плеч героини; здесь (как и на многих репродукциях) уже отсутствует коляска, героиня парит над миром, помещенная в круглую рамочку. Но, быть может, самое интересное заключается не в неожиданной пикантности такого подарка — если иметь в виду исконный смысл картины, — а в том, что само изображение оказалось перевернутым: героиня Крамского композиционно ориентирована справа налево, а из-

бражение на коробке духов ориентировано слева направо — по диагонали, идущей из верхнего левого угла (окружность с головкой зрительно вписана в прямоугольник коробки) в нижний правый. В такой композиции, сложившейся, казалось бы, по технической оплошности фотографа, есть свой смысл.

По замечанию Вельфлина, диагональ, которая может быть проведена из левого нижнего угла картины, воспринимается как восходящая, а из левого верхнего угла — как нисходящая; в известном исследовании Арихейма есть наблюдение, что предмет, расположенный в правой части композиции, кажется более весомым, чем предмет, изображенный в левой. На картине Крамского изображение ориентировано по диагонали из левого нижнего угла наверх, что может быть семантически интерпретировано как «возгонка» низкого (если иметь в виду образ жизни героини) до облика высокого (по социальным претензиям).

Но поскольку коляска движется справа налево, создается ощущение постоянного съезжания, скатывания, при постоянно возобновляющихся попытках вознесения вверх (семантически: карабкаясь в высший культурный слой, в противовес обратному предметному движению). Таким образом, и композиционно вполне оправдана оценка Стасовым «кокетки в коляске» как разоблачительного портрета общественной нравственности.

В совершенно противоположном значении выступает образ на коробке духов. Ориентация по спускающейся диагонали дает ощущение явления идеала, существа настолько неземного, что



оно едва утомляет зрителя взглядом. Взгляд этот, высокомерный и презрительный на картине, обретает в фотографии на коробке качество таинственной прелести и абсолютной недостижимости. Перевернутая копия изображает идеал, а не земную женщину; движение по диагонали создает впечатление явления божественного создания. Казалось бы, наличие коляски, которая в этом случае поехала бы слева направо, только подкрепило бы нужное ощущение. Но коляска исчезла не случайно. Наложение семантического и предметного движений настолько усилило бы «схождение» с горных высей, что героиня помчалась бы нам навстречу (что не подобает небесному созданию), рискуя если не «врезаться» в грешную землю, то уж во всяком случае остаться на ней, что противоречило бы идее такого образа. Теперь же изображение соответствует массовому стереотипу восприятия Неизвестной как Прекрасной Дамы.

Этот частный, но, на наш взгляд, небезынтересный пример хорошо иллюстрирует один из механизмов превращения искусства в кич.

Образы здесь клишированы, герои не имеют оттенков. Это или черные злодеи и злодейки, или голубые с розовым ходячие добродетели. Для сюжета характерна формульность, высокая степень предсказуемости развития: «Красивая молодая Елизавета с ненавистью и страхом служила одною прислугой у старого развратного ростовщика Георгия Кандуполо» (начало рассказа из старого популярного журнала). Однозначность трактовки образов и тем такова, что практически невозможно ошибиться в намерениях и оценках автора. Человек для кичевого сознания — как бы набор образов-ролей, а жизнь — нечто такое, что укладывается в нехитрую формулу.

Символы, которые перешли сюда (голубки как трансформация символа святого духа, амур), теряют свои богатства и из всех значений сохраняют, как правило, только одно. Так, амур в киче — знак любви (без внутренней дифференциации значений); в художественной культуре он ассоциировался, как известно, со слепотой, тьмой, грехом (при изображении с завязанными глазами), с могущественной силой природы и выступал как прелестный младенец и как крылатая юность, воплощал и брэнность земных удовольствий (амур с поднятым вверх и погашенным факелом), и всеобщность любви, и эротизм.

В киче ничего этого нет. Здесь важен сам предмет, и его изображение считается тем лучше («художественнее»), чем больше оно похоже на оригинал. «Совсем как в жизни» — или «даже лучше, чем в жизни», — обычные критерии похвалы у этой публики. Эти критерии, последовательно осуществленные, ведут даже к замене изображения натуральным предметом, например, приклеенными к холсту драгоценными камнями, картами и пр. Имманентная логичность этого хода становится особенно понятной в свете того обстоятельства, что в культуре кича статус подлинности, «настоящего» приписывается, как правило, вещи или

* «Разве это не одно из исчадий больших городов, которые выпускают на улицы женщин презренных под их нарядами, купленными ценою женского целомудрия...» — писал художественный критик П. М. Ковалевский. — Портрет действительно обличительного свойства, и за такое обличение художнику спасибо» (см.: Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. М., 1981, с. 14).

человеку, а не их образу; образ же может приобрести некоторую вторичную подлинность, если кажется возможным отождествление его с прототипом. Именно поэтому так не случайна историческая тематика в киче: раз изображается Дмитрий Донской или Федор Михайлович Достоевский, или любой человек, про которого известно, что он и в самом деле существовал, — значит, это «настоящее искусство», «художественная правда». Поэтому же стиль не случаен в киче и портрет: есть живой прототип — значит, его изображение «с подлинным верно». Эстетическая дистанция (между изображением и изображаемым), являющаяся атрибутивным признаком искусства, в культуре кича сокращается и в пределе стремится к нулю. Происходит отождествление: изображение настоящего (реально существовавшего или существующего человека или вещи) — это настоящее изображение. Поэтому нередки случаи разочарования и переоценки прототипа и образа (когда, например, Александр Невский, представленный в произведении богатырем, оказывается, как выяснили ученые, человеком невысокого роста). Эта оптологизация образа — один из распространенных приемов кича, точно рассчитанный на идеальную модель произведения искусства.

Все это позволяет понять пределы перехода искусства в кич. В статье К. Разлогова есть любопытная идея: выдающимися он предлагает называть произведения, имеющие «интегральный успех», то есть способные существовать по законам искусства и популярной культуры. Однако все ли произведения искусства способны стать кичем? Вероятно, нет — и это связано не с особенностями или качеством искусства, а с особенностями кичевого восприятия, его претензиями на общезначимость, справедливость и истинность для всех эпох, людей, ситуаций без исключения.

Кич принципиально анонимен и, впитывая в себя образы искусства, быстро их гомогенизирует, дезиндивидуализирует — даже в том случае, когда кичевым фактом становится сам художник, его имя, его образ, легенда о его судьбе. Тогда мы получаем то, что имеем сегодня на ряде примеров, конкретный разбор которых потребовал бы слишком большого анализа.

Можно еще много писать о киче: кто однажды увлекся этой проблемой, тому, естественно, она кажется неисчерпаемой. Но гораздо разумней спросить: где эти люди, которые увлекаются кичем? Что это — инопланетяне, аборигены, к которым надо ехать на остров в океане? Нет, это наши соседи, родные, сослуживцы, мы сами — посетители музеев, кинотеатров, читатели (и писатели) книг. Только послушать их лучше не в Третьяковской галерее, где они больше молчат, а в московском Битцевском парке, где каждое воскресенье разворачивается самодеятельная торговля картинами.

Товар тут достаточно определенный, хотя встречается всякое: от остатков ярмарочного кича до почти профессиональных работ. Есть, правда, нечто общее, что объединяет то и другое: изобилие красок, склонность к световым эффектам, однотипность персонажей. Господствует пейзаж — спокойный, милый сердцу или экзотический (бушующее море). Есть и патюрморт. Есть прямые копии с известных картин, раскрашенные в топе, немислимом для оригинала. Это хорошее поле для изучения кичевого вкуса — ведь сюда привозят, как правило, то, что подходит к нему, как ключ к замку.

Почти каждый художник, если он хорошо знает публику, как-то рекламирует свой товар. Основные аргументы: «Такого больше повторять не буду, так что надо брать» (аргументировано уникальностью, престижностью единственного владельца);

«Это у меня как в салоне, сами смотрите, а стоит гораздо дешевле» (аргументировано рентабельностью);

— А почему у этой рябины такой цвет?

— А это сорт такой, я его нашел, поставил в вазу... (аргументировано «жизнью»).

Почти про всякий пейзаж здесь спрашивают, где это писано, и удовлетворение вызывает только конкретный адрес (хотя с действительностью пейзаж может иметь, мягко выражаясь, натянутые отношения): «В Калининской области», «В Кичах».

Понятно, убеждает. Не то, что объяснение через потребности серьезного идейно-художественного решения: такое звучало бы тут не по-человечески.

Сможет потребитель кича перепрыгнуть когда-нибудь от «сорта рябины» к художественному качеству картин? Можно ли, изучив подобные вкусы, использовать это социологическое знание при построении методики и практики эстетического воспитания?

Вопрос трудный, и ответ на него нуждается не в теориях, а в конкретных исследованиях процессов эстетического воспитания. Сейчас мне хотелось бы лишь обратить внимание на своеобразную несводимость позиций искусствоведа и социолога: одного интересует искусство, другого — нерасчлененный, анонимный зритель, одного — художественные законы, другого — столь же нерасчлененная изпродукция вплоть до кича. Пока мы будем переносить принципы построения и восприятия из одной сферы в другую, мы ничего не поймем в тех проблемах, с которыми сталкиваемся сегодня, когда массовый потребитель активизировал свои требования. Здесь истину принесут, вероятно, не споры искусствоведов и социологов, а остронуждаемое сегодня объединение усилий.

Без серьезного социологического изучения закономерностей построения и функционирования образов «популярной культуры» (и сопутствующего ей кичевого восприятия шедевров искусства) мы рискуем оказаться в изоляции от реальных культурных процессов, могущих иметь самые непредсказуемые последствия. Но без профессионально-искусствоведческой оценки этих явлений столь же легко скатиться до их апологии, забыть о высоком призвании художественного творчества. Нужна «третья» точка зрения. Спокойная и внимательная, открытая в обе стороны, ищущая пути дифференциации и сопряжения потребностей самой широкой аудитории и задач подлинного искусства.

Чудо воскрешения романа произошло на наших глазах.

Он соткался из московского воздуха, из знойного марева, плывущего над бульварами, из закатных бликов в окнах многоэтажных громад. Он вобрал в себя напряженную тишину когда-тошних арбатских переулков, запах нефти от ночной поверхности Москвы-реки, грохот трамваев у Никитских ворот. Все пропес через тридцатилетнее небытие и воскресил на улицах и площадях сегодняшней столицы этот роман — фокусник, чародей и чернокопийник, сам себя заклявший формулой «рукописи не горят».

«Мир не знал более странной архитектуры». Эти слова пятого прокуратора Иудеи можно отнести и к архитекторике самого романа. Снова и снова, открывая страницы последнего произведения М. Булгакова, мы вступаем в заколдованное, магическое пространство, с одной стороны которого сверкают разноцветные башенки Новодевичьего монастыря, а с другой — вздымается чешуйчатая глыба древнего храма. С точки зрения топографии, «Мастер и Маргарита» — прежде всего «повесть о двух городах».

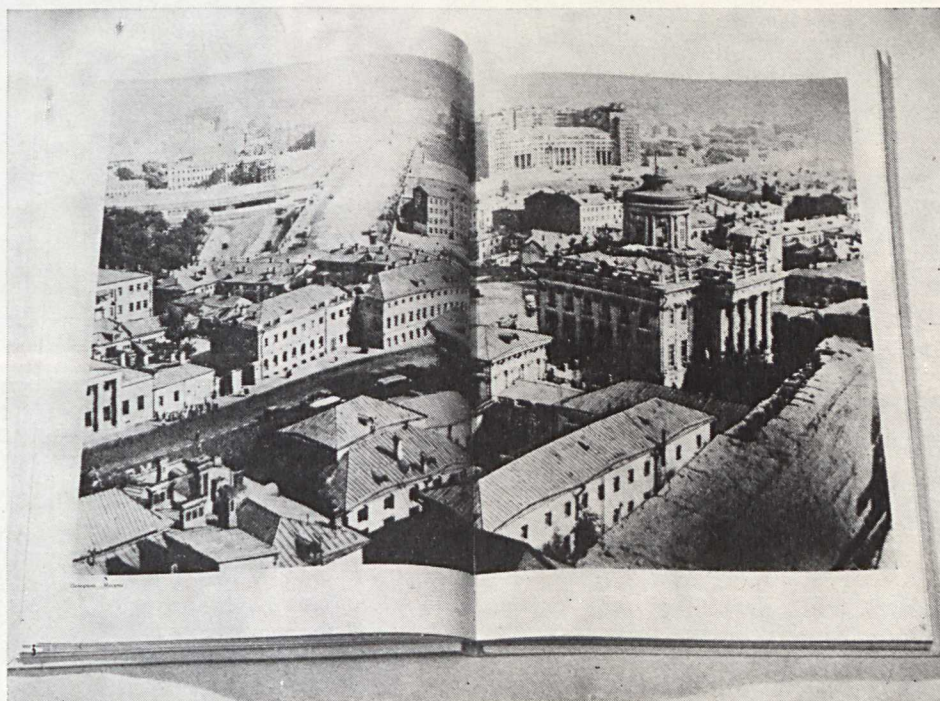
Булгаков выделил повесть о Пилате в три отдельных фрагмента, создал «роман в романе», как бы изолировав тем самым древний Ершалаим от современной Москвы. Однако на самом деле это лишь лукавая шутка автора, ловушка для простаков. Оба города существуют в «Мастере и Маргарите» одновременно, точнее — в едином смысловом пространстве-времени. В этом сопоставлении с наибольшей четкостью проявляется основной художественный прием Булгакова — парадигма: синтаксический или сюжетный повтор, неполная реминисценция, явная или скрытая автоцитата. Этим способом автор снимает «отдельность» изображаемого объекта, ставит его в связь с другими «отдельностями», сливая разрозненные предметы и ситуации в смысловые единицы более высокого уровня. В конечном итоге роман превращается в единое слово о мире и человеке, не сводимое к сумме частностей, сильное именно своей целокупностью и космическим охватом.

«Мастер и Маргарита» — книга отражений. Рамки темы не позволяют нам перечислить хотя бы малую толику образов, символов, сюжетов и персонажей, отражающихся и дробящихся друг в друге, создавая воистину воландовскую магию слова. Нас сейчас интересуют лишь два самых больших зеркала, установленных одно перед другим на противоположных полюсах действия, загорающихся и гаснущих по маюновению руки Воланда. В одном из них «над черной бездной времени» вспыхивает изображение города «с царствующими над ним сверкающими идолами»; в другом — разбивается вдребезги закат в стеклах, обращенных на запад, к пряничным башням монастыря.

Одно и то же солнце сжигает своими лучами колоннады древнего дворца и каменную террасу «одного из самых красивых зданий в Москве» (крышу Пашкова дома, по общему мнению исследователей). Одна и та же луна разваливается на куски в предсмертном видении Берлиоза и разворачивает бесконечный сияющий путь перед сидящим в кресле прокуратором. Одна и та же небывалая, космическая гроза одновременно рокошет и над Воробьевыми горами, и над Лысой горой. «Десять часов утра» в древнем городе рифмуется с десятью часами вечера на Бронной. Иван Бездомный, преследующий Воланда по московским закоулкам, повторяет бег Левия Матвея по улочкам Нижнего города: оба «ученика» воплощают в своем беге запоздалое, бесполезное действие, оба совершают по дороге кражу, тоже запоздалую и бесполезную. Неудивительно: этот «добрый человек» — Иванушка — также «ничему не учился» и «все путает».

Каким же образом в ткань «Мастера и Маргариты» вплетены собственно городские реалии, на каких инструментах исполняется мелодия «великого города»? М. А. Булгаков умел чувствовать городскую среду, ее ритм, ее структуру, ее связи с мирозданием так, как может быть, ни один из писателей XX века. Многое в городе для Булгакова темен и печален — «это туманы над болотами», «тьма египетская», «земной мрак». Чувство же Москвы в булгаковской прозе обострено до предела, ритмы его в «Мастере и Маргарите» реализуются прежде всего в передвижениях героев. Точнее сказать, в пробежках, потому что мало кто из персонажей романа чинно прогуливается по улицам. Иван Бездомный, преследуя профессора, «мигом про-какивает» по переулку (Б. Патриарший, ныне — ул. Адама Мицкевича) и, «не успевая опомниться», выскакивает по Спиридоновке к Никитским воротам. «И двадцати секунд не прошло», как его ослепляют огни Арбатской площади. «Еще несколько секунд» — и, успев разбить в темном переулке колесо, Иван Николаевич пересекает «освещенную магистраль» — улицу Кропоткина.

Точно так же мелькают сияющие магистрали и затемненные переулки перед глазами Маргариты Николаевны (этом, конечно, способствует и вид транспорта). Так же воспринимает Рюхин свою поездку на грузовике — сначала «лес отвалился», река «ушла в сторону», навстречу «сыпется разная разность».



Сергей Алимов
«Появление»
Иллюстрация к роману
М. Булгакова
«Мастер и Маргарита»

Вид на Пашков дом
(Из альбома «Москва
за годом год»,
издательство
«Московский рабочий»,
1984 г.)

Подъезд дома
Михаила Булгакова



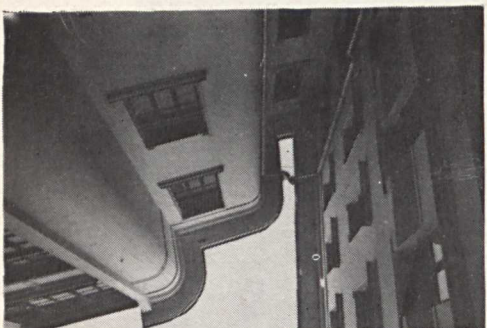
На стр. 26, 27

Кирилл Прашков (НРБ)
Иллюстрация к роману
«Мастер и Маргарита»

Здесь на Садовой жил и живет
Михаил Булгаков. Булгаковский
фольклор или фольклорная супер-
графика в подъезде, где жил
М. Булгаков; стены, окна, потолки
являют небывалую настенную книгу
отзывов и пожеланий в честь великого
романа

Почитатели романа утверждают, что
именно из этих окон вылетала свита
Воланда

у финишной гави ирбейка
много церквей



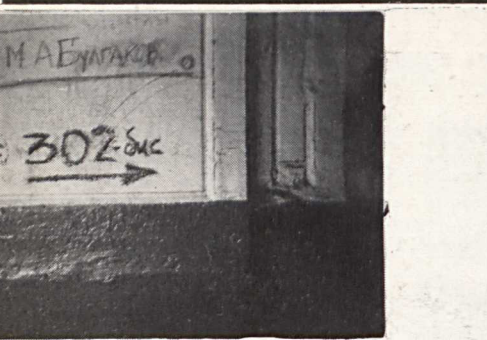
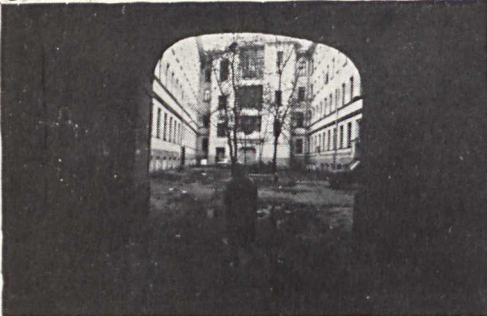
Дом Бугакова на Садовом,
вошедший в роман и в город-
ской фольклор. Арка дома,
где кто-то пишет на стене
указатель, как идти к зна-
менитой квартире. Ниже
городские пейзажи по мар-
шруту пробега Авана беззвон-
но то.



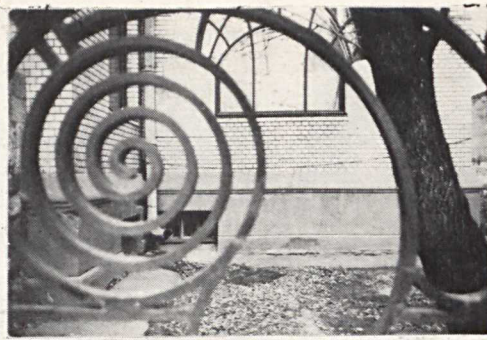
стена Бугаковского поезда
да: Каргаритта на
летне работы неизвест-
ного читателя
романа.
Дом Горького. В пространстве
романа попал дом писа-
теля.



the don
дерево
около
моста
дом
Бугакова
ва



Дом Бугакова, в Москве. На
ах ветер, затихающий
не слышно.

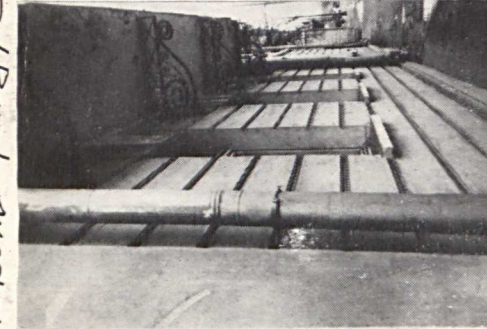


Трафариты при
где впервые появились
Магистер Герман Магист

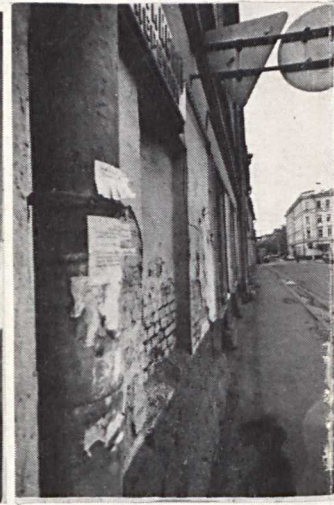
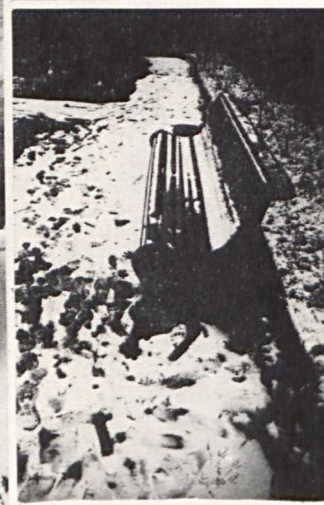
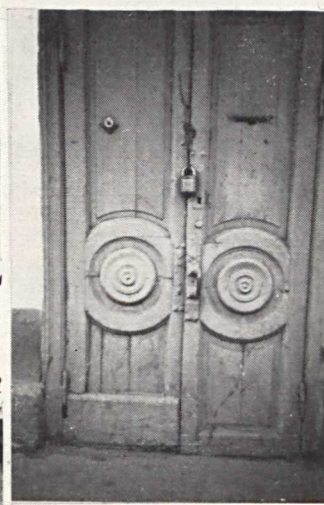
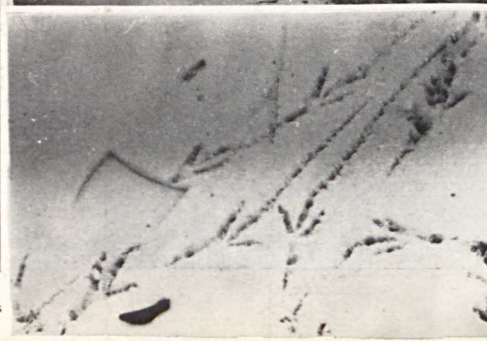
Гусева поезда,
выдавшие
Ивановичу



Бульвар Тарасов; тут Пушкин
прошел танцкласс, некто
Эдм. Массон; тут медицин-
ский и виден барельеф Герцена



Здесь Иван повернул на
улицу, прощаясь с друзьями



скамейка
в сквере

скульптура этого ав-
торства

Мир был холоден, свет был
этот мир был как до света
с Маргаритой



Линке, рязань
с изобретением
волны из квадратов
вы можете увидеть
погоду того года,
когда встал Ленин
и святил
Знаменную
шоссе.



Так
попылись Волны
и ее святила

Сергей Алексеев
горячо изобразил
летящую Мар-
гариту. Все
гипнотизации
на развороте-
его.

Линке, рязань
с изобретением
волны из квадратов
вы можете увидеть
погоду того года,
когда встал Ленин
и святил
Знаменную
шоссе.



Зом по маршруту ивана
его в романе нет, но он
вполне булгаковский!
Испытывая с собакой
идет по переулку, по которому
Мастер спускал дощечки



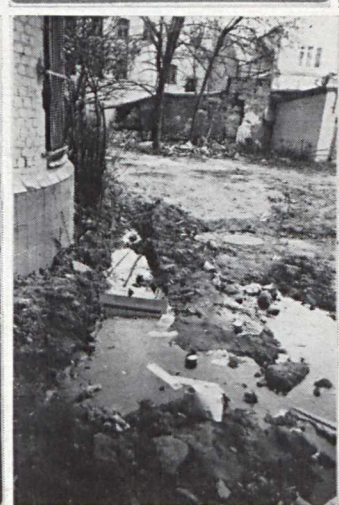
Иван проходит
мимо тех домов,
где на Крестовнической
Московский звал
в дом Марш



Андрея
из той
комы
булгаков
отнесем
к Марш



В милом
доме, похотел
видеть дом, похотел
на тот, что не фотограф-
дом спреда-дом
по маршруту
на Марш
слава Булгаков
вздох которой
генерал Иван



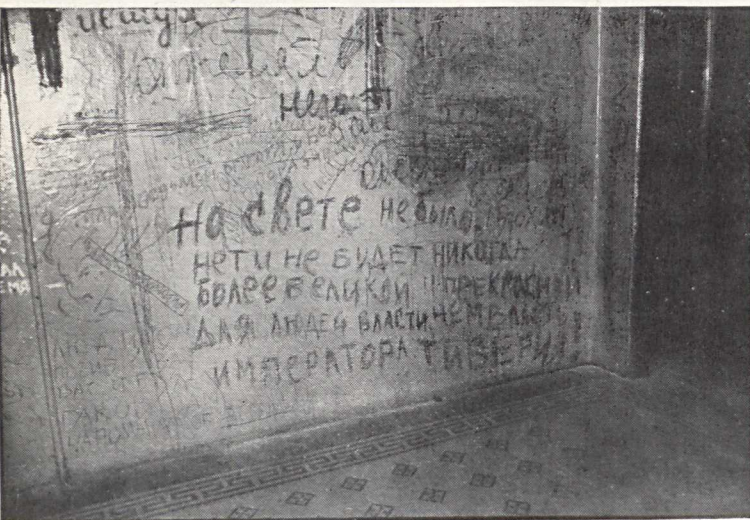
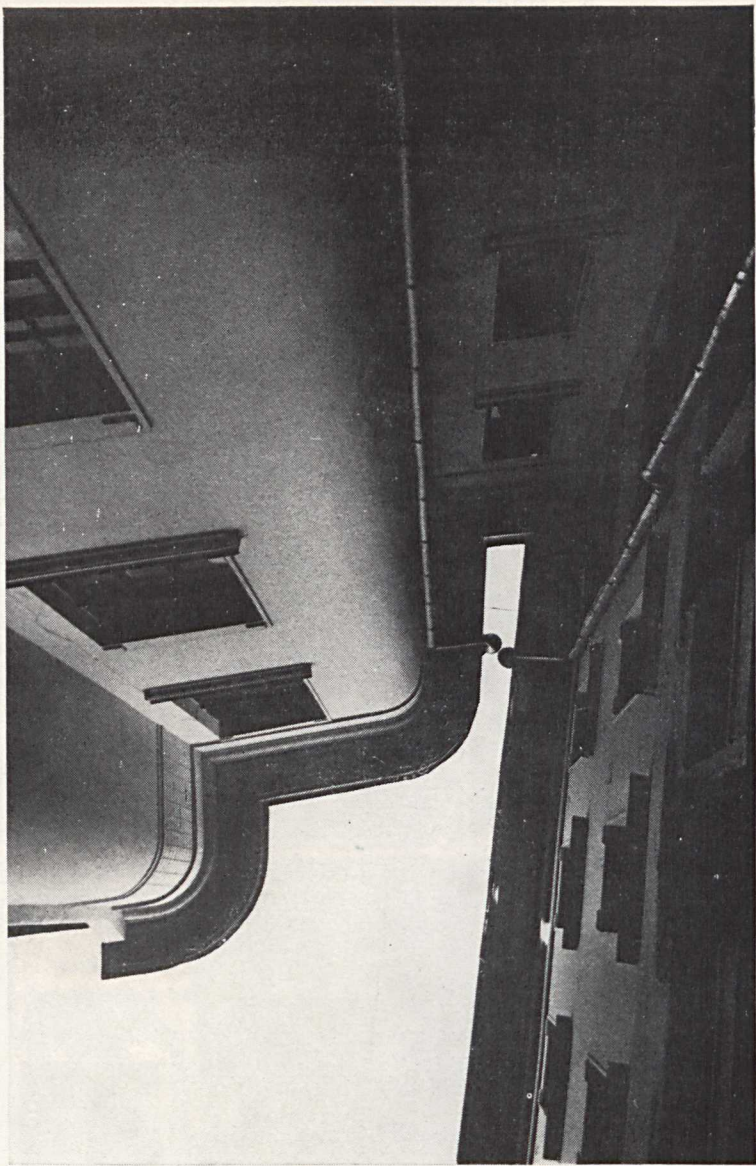
Мастер
перезабил
здесь не
Мастер

Марш был храм Христа Спасителя
в те времена, когда Иван Бессон
за Воландом

Дом 2020-м

Линке, рязань
с изобретением
волны из квадратов

По маршруту



Вот-вот Москва из-за поворота «павалится и охватит». А в следующий момент «он давно уже в Москве» и грузовик стоит у Страстной площади. Неразлучная парочка — Коровьев с Бегемотом — то возникает, тот пропадает в разных точках города: на Садовой, в Торгсине на Смоленской, у Грибоедова... Таково движение по городу у Булгакова — рваное, стремительное, человек исчезает в одном месте и тут же появляется в другом. В соответствии с этим чередуются вспышки света (магистрали) и тоннели тьмы (переулки). (Как в метро, которого в романе почему-то и в помине нет; даже Воланд, перечисляя изменения, произошедшие в столице, — «трамвай, автомобили, автобусы, телефоны... и прочая аппаратура», изымает, по какой-то загадочной причине, гордость столицы 30-х годов — московское метро.)

Обратимся к «роману в романе». Бежит, задыхаясь, по яфьской дороге Левий Матвей. «Человек в капюшоне» — Афраний — появляется и исчезает то в казармах дворца, то в крепости Антония, то вдруг «след его обнаруживается в Нижнем городе», на Греческой улице. В этом же ритме «танцующей походкой» проходит по улицам города обольстительница Низа, тайный агент «человека в капюшоне». Ее «танцу» вторит горбоносый красавец Иуда, спешащий мимо праздничных огней, мимо факелов римского патруля — в полумрак Гефсиманского сада, где его ждет смерть. Эти трое исполняют на улицах города какой-то сложный балетный помер, причем Афраний — автор и постановщик этого балета. Точно так же на улицах Москвы правит бал месье Воланд, а остальные — Маргарита, Бездомный, Берлиоз — с разной

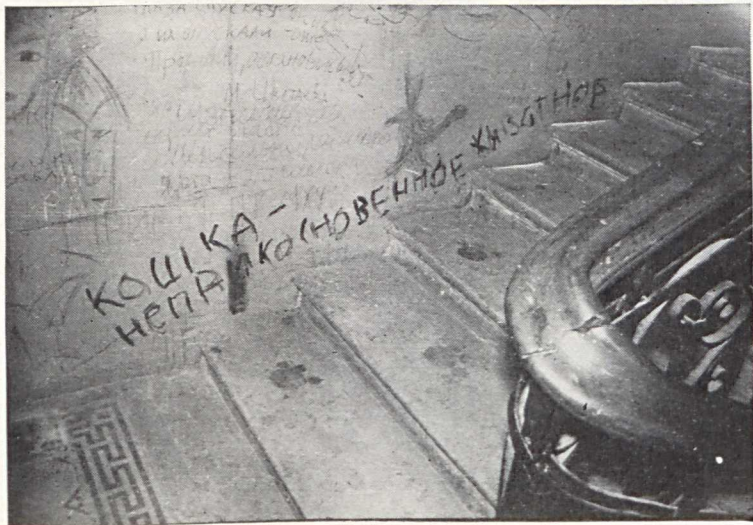
степенью неосознанности выполняют «па» сатанинского танца. Движение у Булгакова и создает целостный образ городского пространства-времени. Этот образ, по замыслу автора, видимо, должен быть единым в Москве и в Ерусалаиме. Не потому ли Булгаков — возможно, бессознательно — уравнил сценические площадки обоих действ?

Как так? — возразят мне. — Разве не сам автор заявляет, что «окаянные петли этого сложного дела» раскинулись «по всей Москве»? Разве не сказано в романе, что события происходили «в разных местах Москвы»? О каком же уравнивании площадок может идти речь? Ведь исторический Иерусалим первого века нашей эры, описанный в романе с археологической точностью, занимал площадь во много раз меньшую, чем современная Булгакову Москва?

Дело, однако, в том, что авторские ремарки о «всей Москве» — это типичный «случай так называемого вранья» с его стороны. Ни о какой «всей Москве» в романе и речи нет.

Топография «Мастера и Маргариты» хорошо изучена специалистами-булгакововедами. Специально атрибутике московских адресов романа посвящены статьи В. Левшина в журнале «Театр» (№ 11, 1973) и Б. Мягкова в «Севере» (№ 8, 1983). Выясняется следующая любопытная картина.

Садовая, 302-бис. Издательский адрес убедительно расшифрован В. Левшиным — это дом № 10 по Большой Садовой улице, известный москвичам 20—30-х годов как «дом Пигит» (до революции дом принадлежал крупному табачному фабриканту





См. стр. 24, 25

ском пер. (ул. Маркса-Энгельса, совсем рядом с Пашковым домом, с крыши которого Сатана любит панорамой города). Сама Зрелищная комиссия располагается, видимо, где-то неподалеку, раз осторожный бухгалтер Василий Степанович, имея при себе набитый деньгами портфель, рискнул идти оттуда на Ваганьковский пешком. Но, в общем, и так все ясно. За тремя исключениями — о них ниже, — все события «Мастера и Маргариты», в том числе и те, для которых не усматривается необходимости в топографической связности, разворачиваются в сравнительно небольшом секторе старого города, ограниченном дугой Садового кольца и двумя радиусами: Тверской ул. и Пречистенской набережной. Следует также учесть, что собственно Кремль с Красной площадью в романе не фигурирует. По рассказу мастера, они с Маргаритой в первый день знакомства гуляли у Кремлевской стены на набережной; позже, в главе 19, Маргарита сидит на скамейке в Александровском саду, «поместившись так, чтобы был виден манеж», то есть к Кремлю — спиной. Вот и все. С учетом этого замечания зона активного действия в «Мастере и Маргарите» занимает не более 20—25% от площади старого города в границах Садового кольца. Если же взять Москву в пределах Камер-коллежского вала (что для

30-х годов является избыточным и даже слегка снобистским ограничением), то пространство романа составит 5—7% от всего пространства столицы.

У Булгакова, правда, эпизодически возникают топонимы, выводящие нас за пределы указанного сектора. Степа Лиходеев выбывает для своей супруги квартиру на Божедомке (с глаз долой!); Маргарита заканчивает свой полет в районе Дорогомилова (прибытие!); Римский бежит из Москвы с Ленинградского вокзала (отъезд!). До выигрыша ста тысяч мастер живет на Мясницкой («У-у, проклятая дыра!»); в «Мастере и Маргарите» это место не действия, а преддествия; похоже, впрочем, что имеется в виду квартира Максудова из «Театрального романа». Вне очерченной зоны разворачивается жизнь государственного человека Аркадия Аполлоновича Семплеярова: собственная квартира в доме у Каменного моста (ну, еще бы!); место службы — на Чистых прудах; любовница — на Елоховской...

Но все эти названия промелькнули в тексте раз, два и не повторяются более. Как правило, они — лишь упоминания, действия в них не происходит. Первое исключение из этого правила — клиника Стравинского, находящаяся за городом. Тем самым она вынесена за пределы «московского» плана повествования. Это — приют и место успокоения для «всех встревоженных, скорбных главою», прообраз последнего приюта мастера и его подруги, их «вечного дома», их Элизиума.

Исключение второе: вне «активной зоны» лежит не названная Булгаковым площадь, на которую выходит окнами «одно из московских учреждений». Но это и понятно — вести следствие по делу Сатаны и его сообщников можно, лишь находясь за пределами действия его чар.

Третье и наиболее значительное исключение — это, конечно, глава 31, очень важная глава, называемая «На Воробьевых горах». Но в 30-е годы Воробьевы горы еще не были Москвой. Это внеположенный Москве пункт, традиционный для русской культуры XIX века символ поворота судьбы. На Воробьевых горах мастер прощается со своим городом, со своим прошлым, со своим временем, а в определенном плане — и со своей жизнью. Это, опять-таки, «взгляд извне».

Итак, основные события «Мастера и Маргариты» проходят на сравнительно небольшом пятнышке: Малая Бронная, Спиридоновка, обе Никитские, Поварская, Арбат с Воздвиженкой, Пречистенка и Остоженка. Эти магистрали прорезают сеть переулков, которая и представляет в романе основную ткань города.

Замкнутость автора «Мастера и Маргариты» на магическом секторе «Малая Бронная — Остоженка» настолько велика, что он не поленился восьмизатяжную громаду всем известного писателя дома на Лаврушинском перетасать из Замоскворечья на Арбат в Б. Николопесковский пер. (ул. Вахтангова), перекрестив его по дороге в дом Драмлита.

Думается, одной из причин такой концентрации пространства была все-таки общая концепция со- и противоположения в романе двух миров, современного и древнего. Ведь чтобы отразиться друг в друге, зеркала должны иметь по крайней мере одинаковые размеры?

Не случайно деление на «современность» и «историю» спланируется окончательно в финальной сцене прощания, когда спадают последние завесы и оба города приобретают вид апокалиптического «небесного града». Сопоставление понадобилось Булгакову не только для того, чтобы в современности высветились вечные смыслы. Ведь и современность активна: она в свою очередь вливается в мистерию Иешуа и Пилата, трансформирует ее и завершает судьбы ее участников — теперь и навсегда.

Как же именно вневременной план «Мастера и Маргариты» соотносится с эмпирикой московского быта? Отвечая на этот вопрос, мы не будем углубляться в изучение природы реального и фантастического у Булгакова, в исследование космических категорий его прозы («свет и тьма», «добро и зло», «огонь», «покой», «свобода»). Ограничимся лишь несколькими соображениями, касающимися трех героев романа — Воланда, Мастера и Ивана, ибо интуитивно ощущаемая читателями связь между ними проясняет многое в булгаковской концепции города.

Прежде всего: Воланд отнюдь не фигурирует в романе в традиционном качестве Духа зла и Отца лжи. Абсолютное зло исходит не от него, а от другой группы персонажей, один из которых не случайно носит значимое имя Ариман (Ангра-Манью, или Ариман, — персонификация мирового зла в древнеиранской мифологии). Центр этого зла, его девятый круг — это, несомненно, дом Грибоедова, точнее, грибоедовский ресторан.

«Грохот золотых тарелок в джазе... грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад».

«И было в полночь видение в аду...»

«...плавится мед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно...»

Категория же, представляемая Воландом, — не Зло, а Тьма, находящаяся в вечном диалоге со Светом. Как уже отмечалось в литературе о романе, это представление сродни некоторым учениям гностического толка, а также манихейству. В этой системе взглядов Сатана прежде всего — всевластный Князь мира сего. В «Мастере и Маргарите» основное качество Воланда — это также его всемогущество в материальном мире.

Всесилие... Это свойство не пассивного и безучастного «демиурга», а творца, активно вмешивающегося в жизнь, дарующего свободу своим творениям. Свойство Мастера-автора (слово «писатель» ненавистно Булгакову). Это свойство роднит Воланда с маргаритиным возлюбленным.

Мастер так же властен в своем творении, как Воланд в своем уделе. Горний свет может лишь просить об участии героев; распоряжаться ею дано только Мастерам — истинным князьям мира сего. В гордой уверенности творца Булгаков причисляет к ним и себя, создателя мастеров.

Что означает заглавное «М», вышитое на шапочке мастера?

«М» — «мастер» — удваивается в названии романа; в третий раз повторяется в имени автора. И отражается в перевернутом виде на визитной карточке Воланда двойным латинским W.

Всесильный Воланд дарует мастеру «покой» в своей вотчине, в Лимбе дантовского ада. Но не сам ли мастер выбирает свою судьбу? Не он ли только что таким же образом отпустил на свободу своего героя? Королева Маргарита прощает припавшую к ее ногам Фриду... Но ведь это же она сама, Маргарита, гетевская Гретхен, молит о прощении за детоубийство. Иван Бездомный-Понырев, принявший в начале романа, подобно Маргарите перед балом, черное крещение в ночной реке, — подмастерье, ученик — совместно с Воландом и Мастером возводит на наших глазах здание «романа в романе» (напомним: первый фрагмент повести об Иешуа Га-Ноцри и Понтийском Пилате рассказан Воландом на Патриарших, второй — снится Иванушке в сумасшедшем доме, третий является отрывком из сочинения мастера).

По существу, роман этот со всей силой художественного убеждения заявляет о себе как о новой концепции творчества, современном универсальном мифе, не только объясняющем, но и реализующем в себе самом свою собственную модель; он хочет быть одновременно откровением и таинством. Такого рода концепция, будучи по природе своей глобальной и синкретической, не может ограничиться рамками литературного текста — энергия магического действия, заложенная в ней, рвется наружу, стремясь преобразить внешнюю действительность. Не отсюда ли поразительная особенность массового восприятия романа — восприятия, отвергающего условность литературного произведения и желающего воспринимать повесть о Пилате и Иешуа как рассказ о том, «как это было на самом деле» (см. аналогичный сюжет в послесловии Т. Манна к «Иосифу и его братьям»)? И не в этом ли подоплека интереса многих читателей (в том числе и автора этих строк) к «реалиям» булгаковской Москвы?

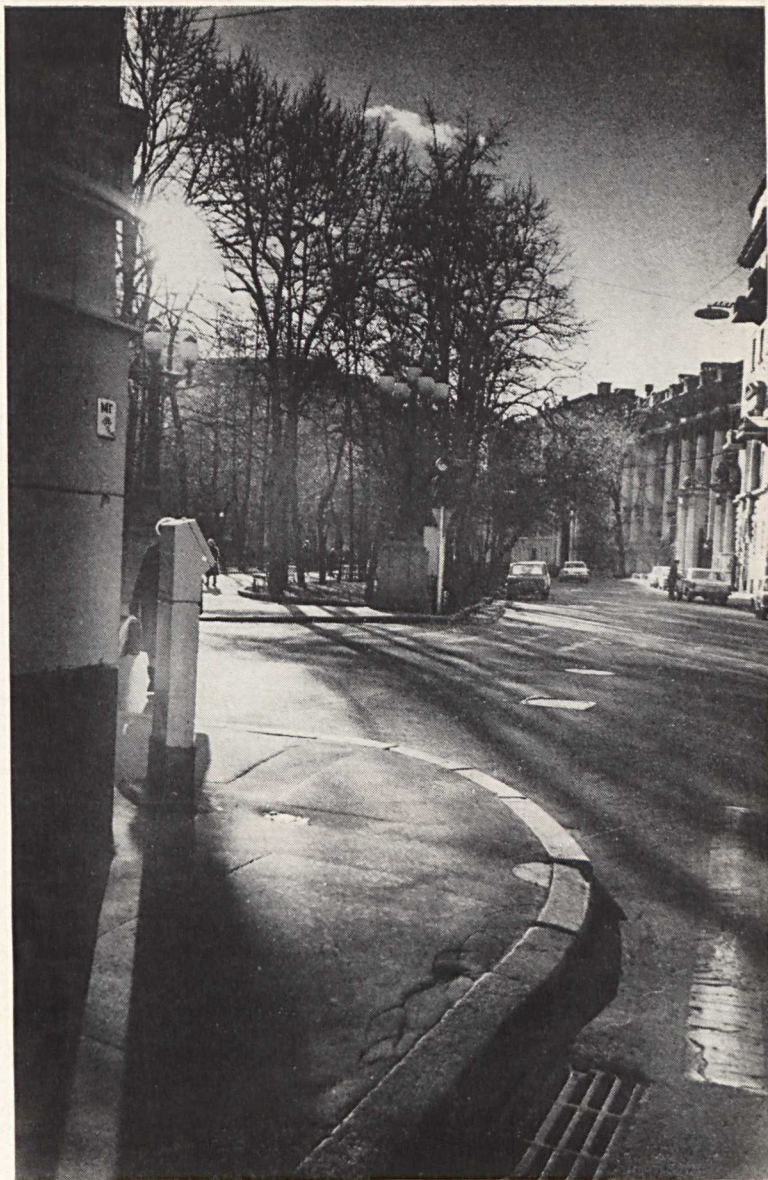
Тень Воланда легла на арбатские и пречистенские переулки не только в романе, но — с момента его воскрешения — и в жизни. Герои «Мастера и Маргариты» оставили на улицах Москвы невидимый, но вполне реальный след. Впрочем, иногда он становится видим. Так случилось, например, с домом № 10 по Большой Садовой.

Теперь уже и адрес этот хорошо известен в городе, и многочисленные посетители-паломники заранее знают, что им предстоит увидеть. Но когда автор этих заметок в начале 1983 года впервые вошел во двор дома Пигит, отыскал парадное и начал подниматься на верхний этаж, он был буквально ошеломлен. Сеть разноцветных надписей на стенах лестничной клетки началась где-то между вторым и третьим этажами. (Теперь количество надписей увеличилось, они спустились на второй, на первый этажи, выплеснулись во двор.) По мере восхождения сеть становилась гуще, надписи переплетались между собой, и на заветной площадке, над дверью, которую некогда, в почт «бала ста королей», Азazelло распахнул перед замирающей от страха Маргаритой, они образовали нечто вроде нерегулярного орнамента. Паузы этого словесного узора были заполнены рисунками разной степени непрофессионализма, исполненными, как и надписи, маслом, тушью, цветными и обыкновенными мелками, наконец, просто карандашом. Среди сюжетов этих набросков-иллюстраций, как жанрового, так и портретного характера, первое место занимает, безусловно Бегемот («Не шалю, никого не трогаю, починяю примус и считаю долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное»), затем Маргарита на щетке («Невидима и свободна!»), Коровьев («Сегодня я неофициальное лицо, а завтра, глядишь, официальное»), Понтий Пилат, Гелла, реже — Воланд, Азazelло, Иешуа. Естественно, воспроизвести в журнальной статье все надписи и пересказать все рисунки невозможно. Однако и тогда, и сейчас поражает их абсолютная уместность в качестве цитат, представляющих лицо романа в массовом читательском сознании. Лишь одна периодически повторяющаяся надпись не является цитатой из «Мастера и Маргариты»:

«Да здравствует Булгаков!»

Быть может, этот лозунг покажется кому-то недостаточно глубоким в качестве символа читательской рефлексии. На мой взгляд, он достаточно глубок, чтобы стать символом читательского потрясения от каждой новой встречи с «Мастером и Маргаритой». Каждый раз — заново: в 86-м и в 83-м, в 73-м и в 67-м. Что же касается уровня осмысления, то сеть надписей, сочетающаяся с «картинной галереей», создает совершенно особое — не литературное и не графическое — произведение искусства, некий рефлекс, отражение, брошенное на стены подъезда таким романом. Стихийное, коллективное творение в честь Михаила Булгакова и его романа, которое зажило своей собственной жизнью. В газетах писали уже о том, что необходимо создать в квартире № 50 музей Булгакова (там сейчас располагается какое-то учреждение). Оно, конечно, и так, надо бы создать... Побелят в подъезде потолок, выкрасят заново стены. Художники и дизайнеры создадут хорошо продуманный, глубоко созвучный творчеству Булгакова ансамбль — целостный и стройный изобразительный ряд, состоящий из талантливых фресок, красочных панно, ярких иллюстраций, быть может, художественно выполненных отрывков текста... Наверное, всему этому не миновать быть. Но до чего же не хочется!

Один из уроков дома Пигит состоит в том, что роман Булгакова стал воистину народным чтением. Это — тоже чудо, вряд ли предвиденное самим Михаилом Афанасьевичем. Впервые во времена Достоевского русская литература напрямую заговорила о «вечных» вопросах — о добре и зле, свете и тьме, жизни и смерти — на последней, максимальной ступени обобщения, поднимая все проблемы до уровня космических универсалий. Пожалуй, впервые в русской литературе в рамки одного произведения втиснуто столько философских, исторических, религиозных концепций, столько литературных и внелитературных аллюзий,



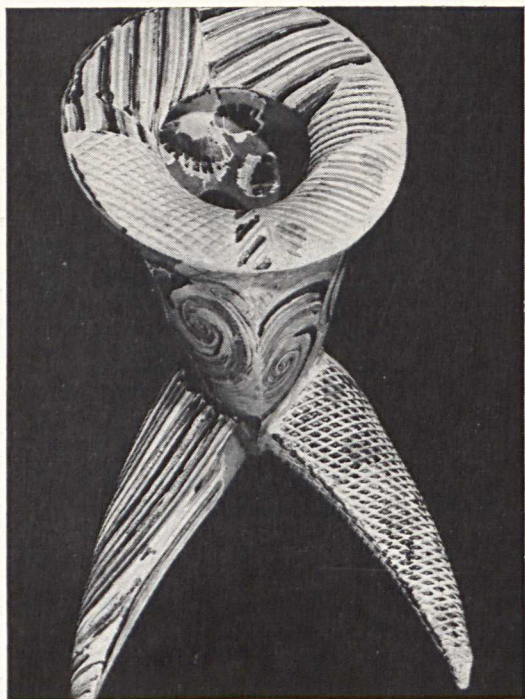
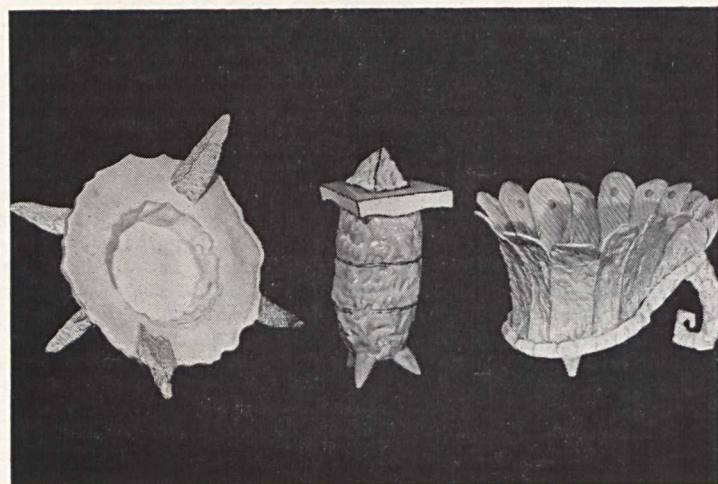
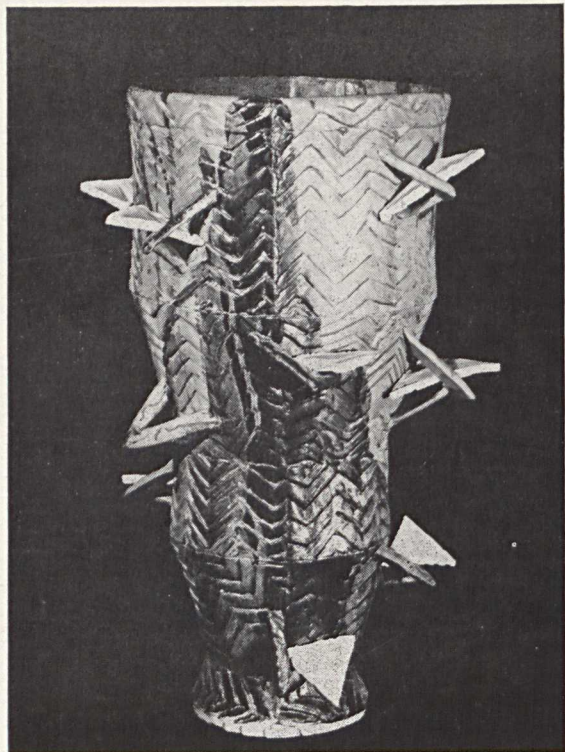
Патриаршьи пруды.
По преданию, Аннушка
тут пролила
подсолнечное масло.
Установлено, что здесь
проходил тот самый
трамвай

лежащих на поверхности и глухо зашифрованных, вступающих друг с другом в сложные диалогические отношения. И ни один неискушенный читатель не сумеет не заметить булгаковской таинности; и ни один, самый образованный и проницательный, не сможет прочесть ее до конца. Но помимо этого, и перед этим, и вне этого:

— «Да здравствует Булгаков!»

Этот мудрый и наивный лозунг позволил нам касаться любых аспектов булгаковской прозы, не углубляясь в булгаковизм. Это верно и для нашей темы — Москва в романе «Мастер и Маргарита». Перед нами — текст романа, вокруг нас — текст города. Эти два текста переплелись в единую ткань.

Что означает узор цитат на стенах дома № 10 на Большой Садовой? Что это — самодеятельный музей Булгакова? Мастера? Воланда? Романа? Нет — прежде всего это вещественное доказательство значимости пересечения реальности и творчества. Доказательство важное, но, надо думать, не единственное. Теперь для нас Большая Садовая, Патриаршьи пруды, Спиридоновка, Пречистенка, остатки арбатских переулков обрели новые, небывалые ранее значения, напрямую связанные со смыслом человеческого бытия. Это роман Булгакова «Мастер и Маргарита» навсегда положил свой отпечаток на стены и улицы Москвы.



На стр. 30

Генри Пим
Сосуд

Колин Пирсон
Чаша с крыльями

Жаклин Понселе
Форма

Ричард Сли
Тарелка, кувшин и ваза

Кэрл Макниколл
Кувшин

На стр. 31

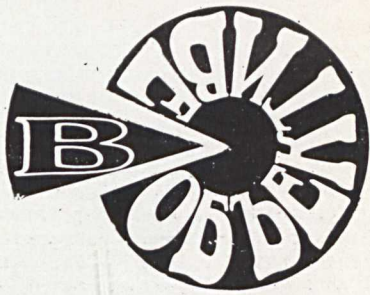
Жаклин Понселе
Чаша

Ян Годфри
Сосуд с крышкой

Ганс Копер
Сосуды

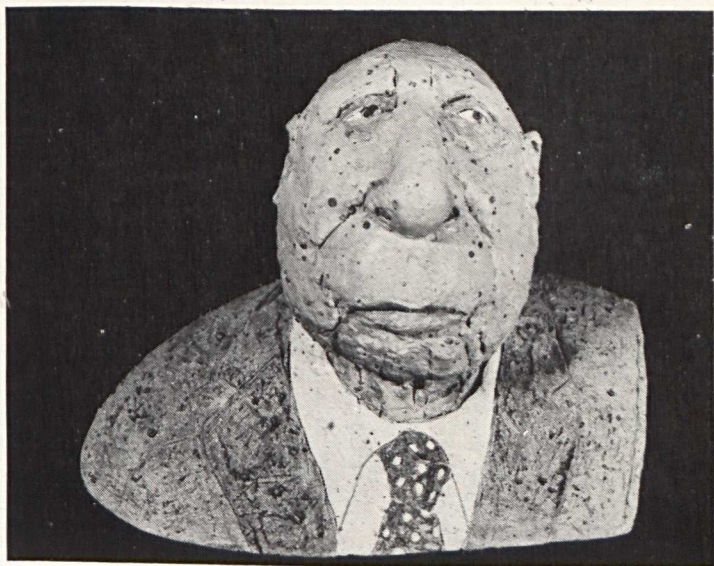
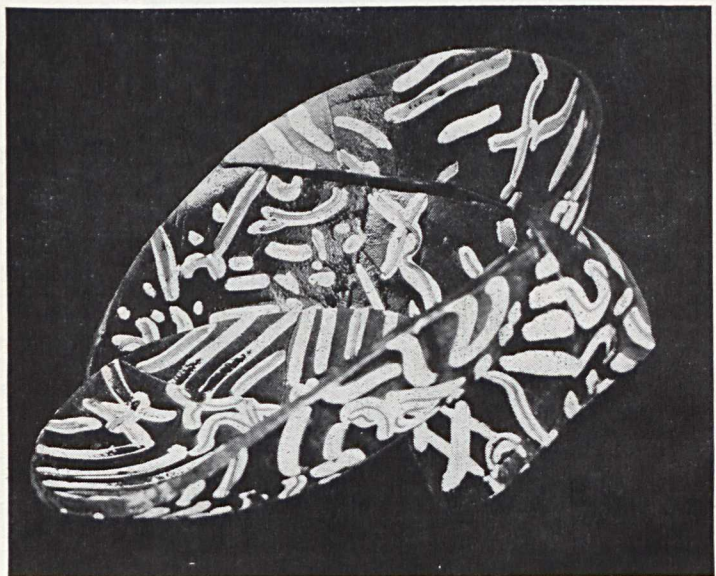
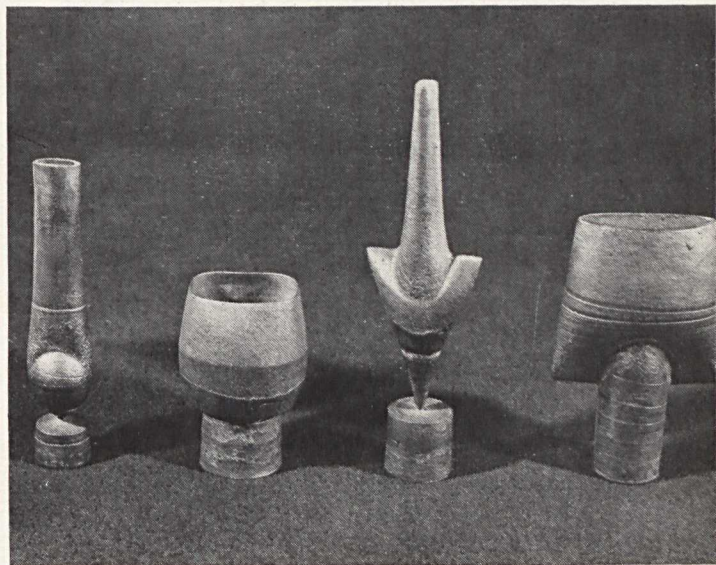
Бернар Лич
Кувшин

Джилл Краули
Бюст



Английская керамика

На нашем развороте — экспонаты выставки «Английская керамика», организованной Советом ремесел и Британским советом прикладного искусства в Москве в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Выставка включала произведения английских художников, созданные за почти пятидесятилетний период с начала 30-х до 80-х годов. Она отражала идеи «Движения за возрождение искусства и ремесел» в век растущей индустриализации, которое возникло в Великобритании в конце прошлого века. Родоначальником современной английской керамики считается Бернард Лич, который в 20-е годы возродил ручную работу с глиной, основываясь как на национальных традициях средневекового гончарства, так и под влиянием японского искусства. В дальнейшем керамика, эксперименты с технологией и материалом, вариации функциональной и декоративной формы, разная стилистика получили широкое развитие у художников более молодого поколения. Общая концепция выставки и отбор экспонатов из основных музейных и частных коллекций Великобритании составлены известным английским искусствоведам Джоном Хьюстоном.



Народное искусство и экология

Что общего между иглу эскимоса, саклей дагестанца и навесом аборигена?

Сергей Лемешев,
Владимир Кравец

Традиционный сельский дом всегда несет следы жизни многих и многих поколений. Это составляет поэзию традиции. Но есть в ней и рациональное зерно: в народном жилище издревле хорошо приживалось лишь полезное и прекрасное. Красота и польза здесь становились условиями культурного и биологического развития, выступая как факторы экологии человека. Рассматривая сегодня антропоцентричность традиционного дома, мы как бы перечитываем партитуру экологических ролей, написанную временем для всех элементов дома, будь то конструктивный узел или сюжетная роспись.

Обычно мы говорим о народном жилище, имея в виду какой-либо один из компонентов системы. Чаще всего — о художественной ценности



традиций народной архитектуры и дизайна, о мировоззренческих, философских смыслах. Этот уже утвердившийся метод исследования все же не покрывает всего богатства внутренних связей экосистемы жилища. Вне рассмотрения оказываются биосоциальные ценности традиции, некоторые конкретные функции жизнеобеспечения, небезразличные для эстетического качества народной архитектуры. Однако отдельные фрагменты этой системы мы ощущаем как часть некоторой целостности. Так, опоясывающую внешнюю сторону глинобитной постройки завалинку (прызба) уже принято объяснять не только как неизменный сценический атрибут вечерних посиделок, но и как объемно-пластическое средство выражения тектоники постройки, но завалинка — это еще и точно выверенный ограничитель, предохраняющий от попадания на побеленную стену косого дождя, или вынос крыши — он служил всепогодным зонтом, оберегающим от ненастья и домашний очаг, и просушиваемые под ним дары флоры и фауны, но при этом был еще и регулятором уровней инсоляции помещений, «управлял» освещением, а значит, и звучностью красок декоративного убранства интерьера¹. Эти способы экологической организации жилого пространства были характерны для лесостепной и степной полосы России и Украины, а в Полесье и на Кавказе иные задачи обуславливали другие приемы. Существующий материал дает возможность в конкретных экологических решениях народного жилища видеть не только частные явления, существующие изолированно в каждом отдельном случае, но позволяют вывести некоторую общую закономерность, присущую всем типам построек традиционной народной архитектуры.

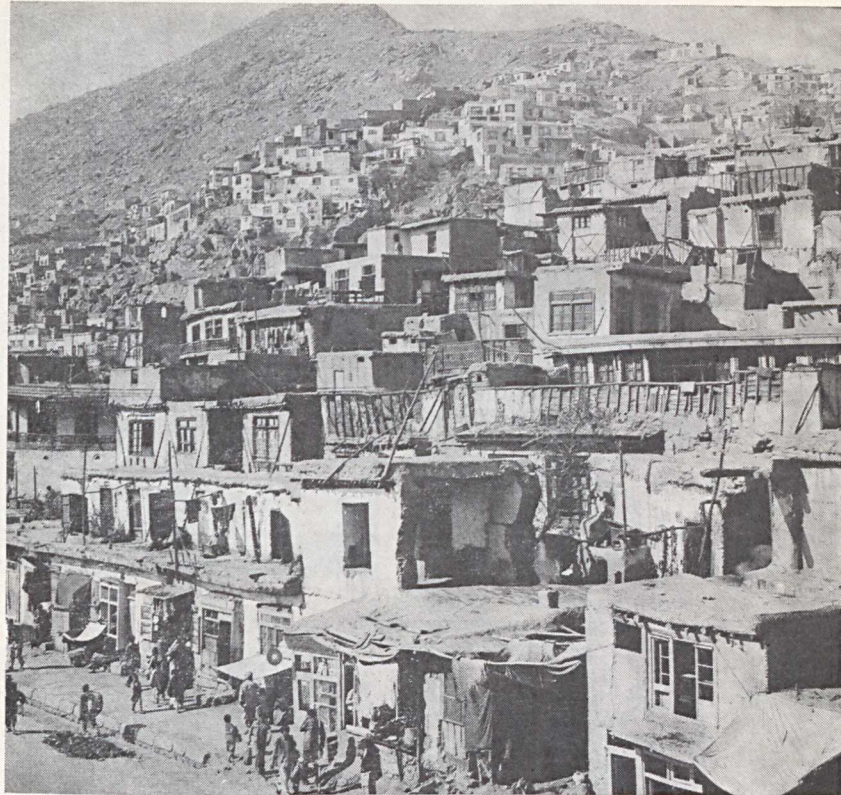
Она продиктована потребностью человека в эмоциональном и физическом равновесии². Эта потребность реализуется через рукотворное

и естественное предметное окружение, через те его стороны, которые принято обозначать как «красоту» и «пользу». И если мы говорим о колористической гармонии, например, в замысловатом ритме национального орнамента, отмечаем в нем равновесие цветовых сил³, достигаемое с помощью дополнительных или альтернативных цветностей, то этот же эффект равновесия обнаруживается отраженным в нашем психофизиологическом состоянии как паритет возбуждения и торможения, то есть как явление гомеостаза. Классическими иллюстрациями такой взаимообусловленности психофизиологического состояния и представлений о художественной гармонии могут служить гипнотические феномены «чудотворных» изображений в Лурде, Лхассе, католических и православных икон, некоторых культовых действий⁴, на лабораторном уровне — современные медицинские методы эвототерапии и пластической экспрессии⁵, направленные против стрессов и психопатологии. То же происходит и в народном жилище — традиционная колористическая организация среды оказывает не только осознаваемое эстетическое, но и биологическое воздействие. В каса маре — праздничном святилище традиционного молдавского дома, где все краски дышат радостью и умиротворением, человек отдыхает в прямом смысле и душой и телом.

Итак, мы предположили, что искомая универсалия — цветовая гармония — неперемenna для архитектурно-художественной традиции. Колористическое равновесие жизненной среды — это баланс рукотворных, искусственных цветностей, создаваемых зодчими и ткачами, гончарами и резчиками, а также и естественных цветностей региона, ландшафта, места, создаваемых природой. Каждый народ «пользуется» этими данностями по-своему: различия в образе жизни бедуинов Сахары и лапландцев Скандинавии объясняют то, что первые редко бывают дома, вторые редко бывают вне его. Следовательно, и гармония достигается внешне непохожими взаимосвязями естественных и искусственных гамм, различного соотношения цветового пространства интерьера и экстерьера. Однако наша задача — зафиксировать не столько региональные особенности формирования такой гармонии, этот аспект продуктивно разрабатывается искусствоведами, сколько нас интересуют возможные общности, протекающие из биосоциальной природы человека.

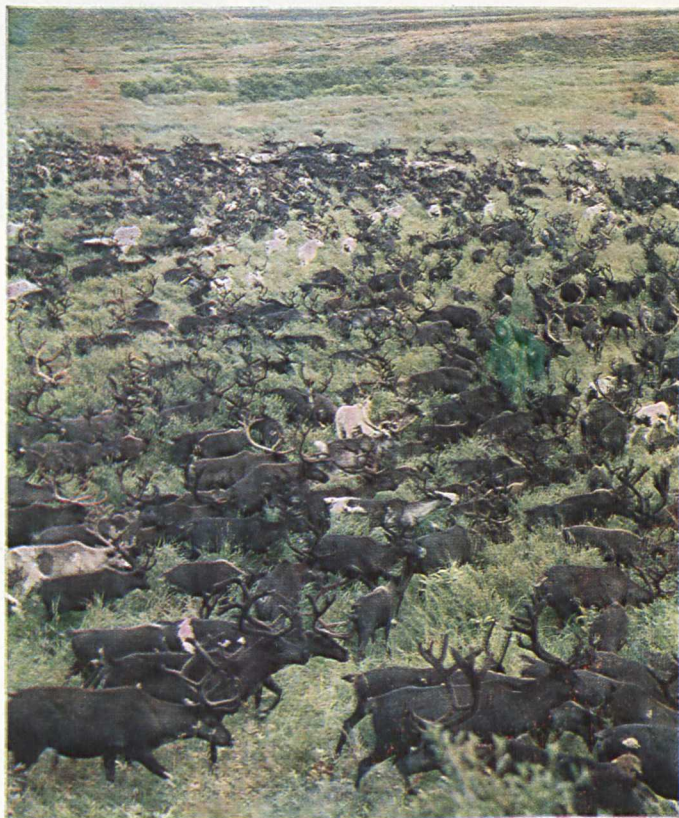
Рассмотрим для этого традиционные жилища с точки зрения экологии⁶, нас интересуют приспособительные реакции этнических культур на предлагаемые природой условия. В достаточно масштабной иерархии типов жилищ мы остановимся на тех их планировках, которые содержат принципиально непохожие способы соотношения внутреннего и внешнего пространства, а следовательно, создают и различные условия образования пространственно-временного цветового равновесия.

В экстремальных природно-климатических условиях тундры и лесотундры жилище представляет изолированное от внешнего мира пространство. Кочевые чумы северных групп американских алгонкинов и атапасков, самодийских и ненецких этносов; пыртру, вежи и куваксы — жилища лопарей (саамов) Кольского полуострова; валкараны — дома чукчей, иглу — ледяные хаты эскимосов, яранги — меховые шалаши оленьих коряков и берестяные балаганы якутов-кочевников — дают пример замкнутой планировки, она и создает эффект автономного обитания. Многослойное покрытие каркаса постройки из вываренных рогов, деревянных плах или челюстей кита полотнищами дубленых шкур, корой или блоками дерна, отсутствие окон и запахи валяющаяся, как полы тулупа, дверь позволяют поддерживать заданный температурный микроклимат. Эта же пропорциональность воплощается и в колористическом решении декора интерьера северных построек. Естественные цветности природного окружения, будучи не только однообразны (преобладание серо-голубой гаммы), но и скрыты от взгляда обитателя жилища, компенсируются искусственными цветностями интерьера, преувеличенное разнообразие которых по-своему уравнивает, гармонизирует внутреннее и внешнее пространство, создавая как бы обособленную цветовую экологическую нишу. В наиболее активных желто-красных элементах внутреннего пространства прочитывается не только гармоническая соотношенность с пространством внешним, но и функция «согревания» дома теплыми цветами. Квинтэссенция полихромного звучания здесь обычно воплощается в колористической доминанте интерьера — например, в берестяной ширме хаппахи, завершающей цен-



тричную композицию урасы — летнего дома якутов⁷, или в расписных панелях в родовом вигваме североамериканских квакиутлей⁸. Несмотря на то что костюм, посуда, украшения создавались из относительно ограниченного ассортимента материалов (шерсть, кость, перья, слюда, бисер), народный мастер виртуозно сочетал технику отделки фактуры поверхности и объемно-пластическую проработку, получая в результате как нюансные, так и более популярные контрастные цветовые сочетания. Намеченный уход от насыщенности и светлоты тонов объясняется особенностями интерьера: мерцающее освещение очага или масляного фитиля как бы играет цветами, создавая впечатление спектральных россыпей — некоего мистического подражания обожествляемому северному сиянию. В то же время мерное подражание оттенкам всех цветов, не прекращающееся ни днем, ни ночью, утверждает психологическую тему стабильности и равновесия, содержание которой почти полностью сосредоточил в себе интерьер.

Умеренный климат зоны лиственных и хвойных лесов обуславливает иной тип планировки — дом с малыми окнами. Такой способ организации жилого пространства «разрешен» большей комфортностью природного. Это нижесаксонская архитектура (распространенная



также в Англии, Франции, Скандинавии, Австралии, до Балкан), китайско-маньчжурский дом и нанайская землянка с каном, японская землянка татеана, корейский дом с ондоном, деревянные дома на воде рыбаков канадской провинции Ньюфаундленд. Например, на Украине этот тип планировки мы находим в глинобитных мазанках Слобожанщины и Поднепровья, срубных домах Полесья и Волыни. Относительно более богатая естественная гамма, представленная в этих условиях преимущественно зелено-голубой и в меньшей степени желто-зеленой частями спектра, дополняется уже менее разнообразной палитрой искусственной гаммы. Вид из окна или открытой двери становится композиционной принадлежностью интерьера, с которой соотносилось художественное видение гармонии народного мастера. Так, в орнаментике «лижняка» или «рушняка», декоративной росписи «мысняка» или «скрыни» предпочтение отдавалось желто-красно-синей цветовой гамме, уравнивающей колористику природы за окном. В украинской «причильной хати» средоточие полихромной выразительности, как и в светлице русской избы, — красный угол: строгие образа, украшенные домоткаными полотенцами с яркими жизнерадостными узорами, а рядом нарядные одежды хозяев. Это сообщало интерьеру особую театральность: на фоне пейзажа за окном, с вербами и нивой, будто на фоне декорации, разыгрывался колористический спектакль крестьянского быта. Относительно более развитый в этой зоне сезонный цветовой ритм природы предопределял и гибкость убранства интерьера. В этом смысле можно говорить о динамической колористике внутреннего пространства, соответствующей всем временам года. Наиболее полно гармонию отражало оформление праздника или обряда. Оно всегда уравнивало колористический строй пейзажа. Достаточно вспомнить теплую гамму праздников зимнего периода (Рождество, Святки, Васильев день, Крещение, Сретенье) и холодную — летнего (Троица, дни Ивана Купала, Петра, Ильи, Казанской богородицы, Спас).

Любопытные наблюдения дает Япония. Небольшая территория страны восходящего солнца вмещает различные природно-климатические зоны: тайгу, влажный муссонный лес, горы; средовой контекст как бы концентрирует все земные стихии. Поэтому национальный японский дом, подобно морской раковине, всегда сообразен обстоятельствам. Планировка его мобильных каркасных конструкций дает возможность управления взаимопроникновением внешнего и внутреннего пространств. В зной или в стужу дом словно замыкается в себе, а в хорошую погоду приглашает в интерьер — фрагмент традиционного сада. Вода и камни — главные герои колористической фабулы сада — миниатюры на темы типичного природного окружения. Глубокая синева неба дополняется бледной восковостью ограды, а изумрудность карликовых растений — нежной розовостью гранитных глыб. Созерцание этого рукотворного произведения с различных точек внутреннего пространства жилища создает ощущение самодостаточной цветовой гармонии. Совершенство уравниловности естественных и искусственных гамм, обнаруживающееся в организации японского сада, мы находим и в постоянно присутствующих в доме «ностальгиях» о природе. Икзбана, одновременно натуральный и символический слепок характерного пейзажа, овеещающий экологические постулаты дзен-буддизма, или полотняные свитки мандал — магических диаграмм, демонстрирующих цветовое осмысление вселенной, занимают в комнатах национального дома наиболее почетное место. Эти элементы экстерьера в интерьере подчеркиваются исконно присущим помещениям серо-сизым полумраком, воплощающим национально-психологическую концепцию ваби — культа сдержанности как наивысшего проявления красоты⁹. Такой способ построения равновесия пространств превращается, по существу, в направленное чередование гармонии комнатной и гармонии дворовой, каждая из которых представляет неповторимую композицию естественных и искусственных цветностей, созданную традиционными методами колористической аранжировки.

Для природно-климатической зоны жестколистных лесов и чапарала характерен атриумный тип планировки — дом с внутренним двориком (патио), как правило, включающим сад. В областях с резко континентальным климатом — Марокко, Пакистане, Западной Индии, Северной Мексике — дворик представляет компактную модель экологического «рая», олицетворяющую победу человека над слепыми стихиями песчаной бури и засухи. Дом-крепость, открытый

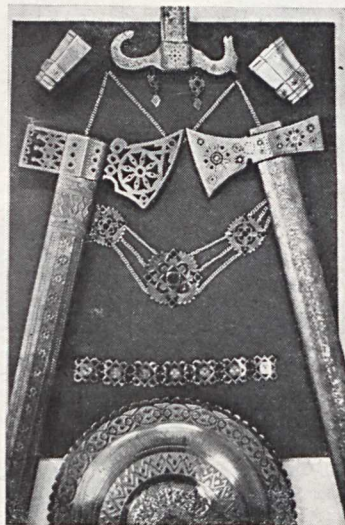
только во двор, как бы погружен в самосозерцание. Сад в этой версии — постоянная экспозиция естественной гаммы, связываемой с искусственной палитрой фантастических пиктограмм, покрывающих несущие конструкции внутренней галереи, или колористическим микрокосмом геральдики ковра. Внешнее пространство здесь навсегда поселилось во внутреннем: этот тип организации жилища как бы остановил мгновенные пространственно-временные цветовой гармонии.

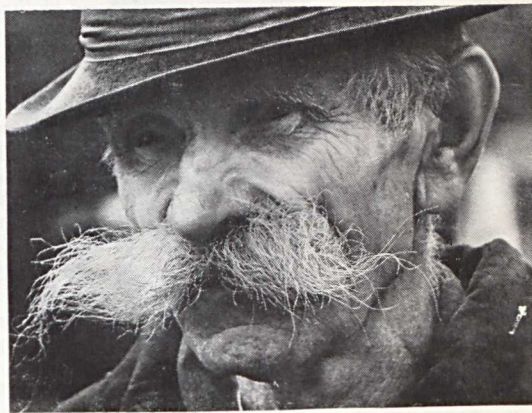
Такая же замкнутая планировка встречается в левантийском типе дома Южной Италии, гармоническая традиция которой восходит к Древнему Риму, развиваясь затем от эпохи Медичи ко времени Людовика XVI¹⁰. Эту же идею соединения внутреннего и внешнего пространства воплощает архитектура гупульской гряды в Восточных Карпатах. Однако дворик здесь приобретает большей частью хозяйственно-бытовую функцию, гармония достигается за счет организации помещений дома. В интерьерах гряды обнаруживается практически весь цветовой спектр. Изысканные сочетания образуют декоративные мотивы керамических «кахлей» печи и выставки «пысанок» на полках, мужского костюма «сердак» и женских украшений «герданов». Вещь появляется в быту, как мазок на картине. Извечная работа над таким «полотном» превращалась в традиционную культуру обращения с цветом: ничего лишнего или неурядица. В аспекте нашего разговора этот декор жилища можно рассматривать как интерпретацию в художественных формах идеи природы, в результате чего и возникает необходимое человеку комфортное равновесие цвета.

Более южным высокогорным районам соответствует тип жилища с довольно большой внешней открытой галереей. Благоприятный климат этих экологических альпидорадо позволяет человеку проводить на галерее большую часть своей жизни. В саклях высокогорных аулов Кавказа, срубных домах кафиров Афганистана и пакистанцев Диамирской долины, постройках народностей яо и мяо китайской провинции Гуандун дневная жизнь полностью «выходит на улицу». Террасное расположение жилищ на крутых склонах дает возможность постоянного обозрения величественной и колористически богатой панорамы горного ландшафта с каждой галереи. Поэтому цветная палитра народного дизайна горцев, вписываемая в такой пейзаж, уже более избирательна и основывается преимущественно на редком для этих мест теплом колорите. Эта тональность, представленная в малых архитектурных формах экстерьера, одежде хозяина и сбруе коня, ручном инструменте и оружии, посуде и даже полихромном исполнении блюд национальной кухни, органично сочетается с открывающимися далями. Искусственная гамма здесь более лаконична, отчетливые предметы домашнего обихода становятся цельными по цвету — под стать крупным монохромным формам скал и небес.

Дом с открытой внешней галереей распространен также в субтропических и тропических лесах Меланезии, Северо-Восточной и Центральной Индии, приатлантических районах Западной Африки, бассейне Амазонки и южном берегу Каспия. В жилищах стигенов Юго-Восточной Азии, батаков Суматры, тараджей Сулавеси, в мон-индонезийском и тайско-малайском платформенном доме галереи перекрываются внушительным навесом из тростника, бамбука или листьев пальмы, оставляющим горизонтальный прямоугольник просвета — своего рода раму, в которую помещается пейзаж. Наблюдение этой «живой» картины сидящими на галерее, по-видимому, вполне удовлетворяет их потребность в цветовом равновесии. И коль скоро внешнее пространство столь полихромно и всегда доступно взору, то внутреннее убранство жилища становится более графичным, нежели живописным: эмблематика тотемических знаков и татуировок — из наиболее распространенных видов декора, несет в себе преимущественно информационно-коммуникативное или дидактическое содержание. Именно таким образом ахроматика интерьера здесь дополняет, уравнивает колористическое наводнение природы.

Подвижный тип жилища также подчиняется общим закономерностям народной архитектуры. Цыганские кибитки или дома на лодках селунов, банджаров, даньдзя в Юго-Восточной Азии, баджао на филиппинском архипелаге Сулу, мекенов на архипелаге Мергу — всегда в пути. Их планировка (полуоткрытый навес или палатка, иногда трехстенная хижина) позволяет жителю наблюдать вечно изменяющийся пейзаж. Продолжающийся в течение всего светового времени дня цветовой калейдоскоп заставляет за-





быть об украшении интерьера. Тяжелая темно-лиловая тень в таком доме становится как бы единственным местом, где «глазу можно отдохнуть».

Для зоны экваториальных и тропических лесов характерен тип жилища без стен — ветровые заслоны и навесы над домами-лежанками народов кубу на Суматре, пуанов Калимантана, тосадай-манубе Филиппин, бороро Бразилии, онге из Дагонг-Крик на Андаманских островах. Дом здесь — это все, что вокруг него. В общепринятом смысле, человек здесь живет на открытом воздухе, и всякий декор в этих условиях является уже как бы украшением природы. А так как палитра этой зоны необычайно многоцветна, то в качестве выразительных и изобразительных средств этническим творчеством избираются дефицитные или даже сигнальные цвета. Это предопределяет, в частности, широкую популярность красно-бело-черной триады в традиционных культурах Экваториальной и тропической Африки, Америки, Австралии¹¹. Зимбабвийские народности ндембу, чероки (Америка) и аборигены (Австралия) предпринимали далекие и опасные походы за необходимым пигментом или разрабатывали сложнейшую технологию приготовления красителя из местного сырья. И только затем цвета, недостающие в сверкающем пейзаже, вплетались в его колористическую ткань как последняя нить в незаконченную вышивку. Центр тяжести цветового равновесия, в отличие от полярного дома, здесь полностью смещен во внешнее пространство.

При анализе различных способов построения традиционного народного дома становится очевидной зависимость колористики декора от типа планировки и цветового качества природно-климатической зоны. Можно сказать, что спектральное разнообразие естественных и искусственных гамм обратно пропорционально и, следовательно, образует равновесие исконно ландшафтных и художественно приобретенных палитр. Планировка дома фокусирует в себе внешнее и внутреннее пространство, создавая необходимый для психофизического комфорта человека баланс.

Однако невозможно не заметить и существующей внутри этой общей закономерности своего рода аномалии, как некоего, объединяющего все виды гармоний, признака. Речь идет о поистине планетарной приверженности «теплой» гамме, проявляющейся в предметно-художественном творчестве практически всех этнических культур. Действительно, в первом приближении вызывает удивление то, что для колористического многообразия природно-климатических зон характерна одна иерархия цветовых предпочтений (по убывающей): ...красный — желто-зеленый — ...голубой...¹².

Какова же диалектическая причина этого феномена?

Вероятно, она в особенностях условий формирования генетической конституции человека — своеобразной программы его потребностей и привязанностей. По мнению выдающихся советских и зарубежных ученых (Н. И. Вавилов, А. П. Окладников, Л. Н. Гумилев, В. П. Алексеев, Ф. Кликс, Р. Дюбо, К. Леви-Строс), те фундаментальные характеристики «хомо сапиенса», которые сложились в эпоху голоцена в экваториальном и тропическом слоях биосферных процессов, остаются неизменными и в настоящее время. Образно говоря, сегодня мы видим мир первобытными глазами, а именно — при помощи сине-, красно- и зелено-ощущающих рецепторов, родившихся в доисторических джунглях. Синий цвет неба и воды — самых значительных и постоянных фрагментов древнего пейзажа — действует на нас успокаивающе, вызывая реакцию торможения: красный цвет — цвет солнца, огня, и крови, он возбуждает дефицит красного в природе, и, наконец, цвет вечнозеленого тропического леса, как границы неба и воды, имеет промежуточное, амбивалентное действие¹³. В архаических типах планировки — жилище без стен и жилище-навесе, распространённых и в наши дни в экваториальном и тропическом поясах, мы обнаруживаем «ископаемые» приемы достижения цветового равновесия, когда красный становился своеобразным инструментом построения гармонии. По мере удаления от экологической «колыбели нашего вида» в народном творчестве усиливается стремление повторить тропический стиль цветовой гармонизации. Вспомним, все основные типы связей планировки жилищ и колористики декора возвращают все недостающие равновесию тональности. Так, например, самый северный этнос — эскимосы (прародители которых — уроженцы Микронезии) сохраняют вековые традиции в биохимической аналогии тропическим



продуктам питания, воспроизведении южной температуры в утепленных жилищах и одежде, понимании пластики формы в народном дизайне¹⁴. Неизменным остается и потребность в цветовом равновесии «по-тропически», и тогда интерьер жилища становится красочной схемой первобытного пейзажа — своего рода антитедой¹⁵ по отношению к белому безмолвию ледовой пустыни.

Таким образом, аномалии в закономерности колористической гармонии, по существу, оказываются диалектическим подтверждением общих закономерностей биосоциальной экологии.

Естественно, что выявление биосоциальных закономерностей, так же как и культурные интерпретации народного жилища, — это только разные методы познания целостного, многоструктурного явления — традиции.



¹ Самойлович В. П. Народна Творчість в архітектурі сільського житла. — Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР — Київ, 1961 р., с. 342, стор. 52.

² Энгельс Ф. Диалектика природы. — М., Политиздат, 1975, с. 213.

³ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек, цвет, пространство. — М., Стройиздат, 1973, с. 29.

⁴ Рубакин Н. А. Среди тайн и чудес. — М., Политиздат, 1960, с. 175.

⁵ Лисицын Ю. П., Жилиева Е. П. Союз медицины и искусства. — М., Медицина, 1985, с. 76.

⁶ Чебоксаров Н. Н., Чебоксарова И. А. Экология и типы традиционного сельского жилища. — В кн.: Типология основных элементов традиционной культуры. — М., Наука, 1984, с. 34—64.

⁷ Тишина Т. Ураса — летний дом якута. — ДИ СССР, 1982, № 8, с. 28.

⁸ Феест К. Искусство коренных народов Северной Америки. — М., Радуга, 1985, с. 212.

⁹ Пронников В. А., Ладанов И. Д. Японцы. — М., Наука, 1983, с. 169.

¹⁰ Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов. — В кн.: Арабская средневековая культура и литература. М., Наука, 1978, с. 53.

¹¹ Тэрнер В. Символ и ритуал. — М., Наука, 1983, с. 103.

¹² Триандис Г., Малпасс Р., Дэвидсон Э. Психология и культура. — В кн.: История зарубежной психологии. 30—60-е гг. XX века. Тексты. М., изд. МГУ, 1986, с. 304.

¹³ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., Наука, 1983, с. 86—89.

¹⁴ Михайлов А. А., Лемешев С. К. О некоторых закономерностях синестезического эффекта. — В кн.: Тезисы докладов V Международной конференции по эргономике ученых и специалистов стран — членов СЭВ. Прага, 1984 г. М., ВНИИТЭ, 1984, с. 117.

¹⁵ Лемешев С. К. Цветовой климат как фактор поддержания здоровья и повышения работоспособности человека. — В кн.: Проблемы оценки функциональных возможностей человека и прогнозирование здоровья. М., ИБФ МЗ СССР, 1985, с. 255.

О роли мнемонической памяти в традиционном народном искусстве

Ц. Б. Бадмажапов



Так сложилось, что и критика, и широкая общественность интересуется процессом творчества художника в основном в тех случаях, когда речь идет об исполнительских искусствах, то есть когда творческий процесс является одновременно и результатом творчества — произведением искусства.

Однако практика показывает, что в последнее время специалисты народного искусства все чаще применяют в качестве критерия оценки произведений мастеров не только объективные данные вещи, но также характеристики творческого процесса. Для оценки произведения оказывается необходима личность мастера. При этом подразумевается, что творческий процесс традиционного мастера исполнен особыми смыслами, иными, чем творческие усилия и профессионального и самодеятельного художника. Примечательно, что реальная практика последнего десятилетия показывает, что этот критерий становится все более значительным, определяющим при оценке произведений народного искусства.

Сложилась парадоксальная ситуация — все как бы понимают, о чем при этом идет речь, но строго понятийного и словесного выражения этого критерия у нас пока нет.

Это и вынуждает внимательнее присмотреться к трудовому процессу народного мастера. И тогда возникают естественные вопросы: неужели долгий и однообразный процесс вязания узлов восточного ковра — это только громоздкая технология феодального производства? Неужели кропотливый труд русского лицевого шитья можно объяснить только даровым крепостным трудом, и очевидно — все гораздо сложнее, но в чем эти сложности, каков высокий духовный смысл этого протяженного во времени человеческого действия? Чтобы ответить на этот вопрос, понадобятся и новые факты, и новые методы их исследования. В качестве материала для размышлений на эту тему редакция предлагает следующую статью.



В канонизированном художественном творчестве «символические» (ментальные) и «пластические» (тактильные) ценности образуют целостность со сложной структурой. Само разделение это в достаточной степени условно.

Работа над формой в рамках канона является для мастера знаком принадлежности к корпорации. Отношение к форме должно быть выведено не только из мастерства, даже не из чистоты стиля, понимаемого как образец гармонии, но из такого, казалось бы, внеположенного искусству феномена, как философские представления. Понятно, что такое усложненное отношение к процессу создания традиционного народного искусства сакрального образа наиболее характерно для старой, ориентированной на конкретный текст, традиции. Важнейшим атрибутом такой традиции считается право истолкования канона, признание авторитета этого истолкования, что в буддийской экзегетике принимает форму комментариев к канону. Более того, поздняя форма сама может стать традицией, по своей значимости равной древнему канону. Для бурятской религиозной и изобразительной традиции, как более молодой, с ее пие-тетом неопита к далеким святыням и стремлением к трудно достигаемому совершенству, XVIII — начало XX века являются в целом эпохой нарастающего художественного мастерства в решении новых иконографических задач. В прикладных формах культивируется «ремесленнический стиль», орнаментально и пластически отшлифованный. При этом доминирует тип отношения к форме и материалу, характерный для фольклора: ценится мастерски сделанная вещь в соответствии с сакральными ценностями. Такое понимание работы над формой выработало также и тщательно ритуализированный процесс создания сакральной вещи.

Непосредственно исполнению образа божества в бурятской традиционной живописи предшествуют ритуальные действия, которые вкратце можно определить как «созерцание, медитация и ...жесты» (П. Флоренский). Молитвенное углубление, рецитация, созерцание «предваряют» движение руки художника. При этом следует учесть, что на первом этапе работы над традиционной живописью на свитках мастера пользуются графическими прорисями и трафаретами. Крупные монастырские центры печатают ксилографическим способом образцы прорисей, специальные «сборники изображений». Ксилографуры используются художника-

ми в целях идентификации иконографического материала.

Иконографические тексты с многосложной семантикой составляют класс нормативных текстов для монахов, и в том числе художников-монахов. К текстам подобного рода примыкают буддийские канонические сочинения, в которых описываются райские миры, мистические сферы, иконические признаки будд и бодхисаттв, даются сведения по иконометрии персонажей пантеона. В религиозно-художественном плане функция этих текстов — создать «настроенность на духовный лад», погрузить художника в особый строй буддийской символической мифологии.

Идентификация мифологических сюжетов и образов, умение оперировать данными иконографии предполагают богословскую эрудицию. Однако не все бурятские художники, даже монашеского звания, отличаются искусностью в буддийской символике и иконографии. Поэтому особо возрастает роль художест-

вен бурятским художником Т. Будаевым (род. 1897) по памяти, без непосредственного обращения к идентичному образцу. Божество выписано кистью тщательно и, по свидетельству очевидцев, «почти одинаково с оригиналом, но Тогтох Будаев не снимал копию, а писал при нас самостоятельно по памяти»³. Иконографические признаки и атрибуты практически точно повторяют канонические изображения. Этот эксперимент, в котором участвовал пожилой художник, давно не практиковавшийся в традиционной живописи, позволяет строить некоторые догадки о характере творческого процесса в каноническом искусстве.

Сакральная плоскость свитка, уподобляемая в традиционной терминологии зеркалу, отражающему «пустотность дхарм», представляет тантрийскую персонификацию высшего знания. Поверхность свитка, с ритмически-изящным чередованием золота и белого, фиолетового, серо-голубого, зеленого и черного цветов, сама по себе является содержательной композицией.



венного опыта мастера. В памяти художника визуальный ряд образов, стереотипности поз, жестов и атрибутов, сюжетов как бы кристаллизуется и превращается в «схему для припоминания». К тому же устное обучение грамоте в монастырях способствует культивированию памяти. Примечательно в этом смысле суждение современников о скульпторе Ц. Чимитове (род. 1880): «он очень даровитый человек, обладает колоссальной памятью — может в день выучить наизусть полсотни страниц священной книги».

Постоянная тренировка на практике изобразительных возможностей религиозного чувства одновременно и «прозрачна», и «непрозрачна» для внешнего наблюдения и описания. Культивированное умение медитации («блаженство созерцания мира чистых форм») не всегда совпадает с искусством передачи его в линейно-пластических формах. На практике для основной массы художников воплощение иконографической темы означает строго регламентированную последовательность исполнения запечатленных в памяти линий, нюансов цветности, вариаций орнамента. Это предположение удалось проверить на практике.

Публикуемый живописный свиток — изображение божества Кунриг — испол-

Образ божества, написанный по правилам подробно разработанной поэтики, вносит в эту композицию как бы добавочный смысл. Лоб, обрамленный диадемой, — знак совершенства созерцания; изогнутая линия рта — знак райских созвучий; разноцветные облака, цветы — видение мистического рая...

Приведенное описание можно продолжить, но все эти детали не только символы, из которых складывается знак божества. В особо ориентированном зрении традиционного бурятского художника они несут свою особую функцию. Религиозный импульс лежит не только в его миропонимании, но и в основе его обучения искусству, и в самом процессе творчества. Художник ведет линию, подчиняя движение руки тактильной памяти. При этом тактильная память выступает и как форма художественного зрения, и как метаморфоза религиозного опыта. То есть процесс репродукции канонических образцов по тактильной памяти это и есть одна из форм религиозного состояния.

Способность репродуцировать канонический образец по тактильной памяти выявляет высоко ценимую в художнике причастность особому духовному состоянию и свидетельствует об утонченном мастерстве бурятского мастера.

Народные традиции

Народный карнавал: из прошлого — в будущее

Итта Рюмина

Уже второе десятилетие, привлекая все большее количество участников отмечается в Жемайтийском районе Литвы, празднование Масленицы. Именно в Жемайтии традиция этого праздника оказалась наиболее устойчивой. Здесь местными крестьянами бережно сохранялись старинные деревянные маски — непреложный атрибут многих народных праздников Литвы. Каждая такая маска — это не только традиционный персонаж, но и настоящее произведение искусства, демонстрирующее достоинства литовской народной резьбы, достоинства, выработавшиеся веками. В празднике участвуют маски, сделанные 100—150 лет назад, и маски, выполненные современными резчиками, в полном соответствии с народной традицией.

тракторист и местная девушка, окончившая восьмилетку. Молодежь особенно активно участвует в празднике. Она охотно исполняет традиционные роли, она же вводит в хоровод новых персонажей — «красавиц», ковбоев, лентяев, индейцев, кота в сапогах.

Фантазия, гротеск, забава становятся доминирующими в этом некогда магическом представлении. Оно дает полную свободу в интерпретации образов. В карнавальном шествии можно увидеть «врача» в белом халате и с огромным шприцем в руках. В старину жители откупались от болезней, принося в жертву «козла отпущения», теперь же достаточно угостить «доктора» традиционными блинами, чтобы болезни не заглядывали в дом. Традиционная фигура в литовском обряде — аист. Но на этот раз аист необычный — эту роль взяла на себя многодетная мать, пришедшая на праздник вместе со старшими детьми, и в ее исполнении старый символ обрел форму реальности.

Масленичный карнавал не знает возрастных границ — в нем принимает участие и стар и млад, поровну деля смех и веселье, серьез и забаву. Ширятся границы и самого праздника. Проводы зимы отмечают ученики художественной школы города Клайпеды. Коллектив учителей-энтузиастов, среди которых есть и известные художники, включил подготовку к народному обряду в программу художественного обучения ребят. Здесь все поставлено по-деловому. Дети ходят в музей, делают зарисовки традиционных масок, костюмов, тканей, знакомятся с народным ис-



Что бы ни играл оркестр — услышав его, вы сразу поймете: это музыка праздника.



Маски литовского карнавала, возрождающиеся ежегодно в день праздника, исчезающие вновь до следующего своего часа; в этом «мерцающем ритме» они существуют с древних времен.

К празднику готовятся задолго до зимы — режутся маски, шьются костюмы, обдумывается сценарий. Многие местные жители, разъехавшиеся на учебу или работу в другие края, специально приезжают в Жемайтию, чтобы участвовать в празднике. Так, уроженец деревни Дербеняй, долгие годы живущий в Мурманске, уже несколько лет подряд возвращается на исходе зимы в родные края, чтобы посвятить свой отпуск традиционному карнавалу. Он участвует в нем постоянным персонажем «спившегося пана», показывая всей смехотворностью своего костюма нелепую фантоватость. Приезжает его брат из Каунаса, чтобы бить в барабан и звонкие медные тарелки в веселом маленьком оркестре, сопровождающем шествие. А шествие получается огромным, красочным, бурлящим музыкой, плясками, песнями, И кого здесь только нет — традиционная ведьма с желтой, развевающейся паклей волос, и верткий пронырливый черт. Они первыми преграждают дорогу встречному транспорту — будь то машина, трактор или автобус, — «запугивая» водителя, требуя «выкупа». Они первыми стучат в окна и двери домов, залезают на крышу, «проверяя» дымоходы. И это не просто дань традиции, когда ряженые черт и ведьма обязаны, по ритуалу, «безобразничать» в эти озорные масленичные дни, это настоящая актерская игра, где жест, маска, костюм, характер поведения отточены до артистизма, вызывая азартный восторг зрителей и участников празднества. Но то были не актеры, а местный

кусством в целом. На основе полученных знаний делаются эскизы собственных персонажей, костюмов, выполняемых потом в натуре. Завершается эта работа веселым праздником на школьном дворе, в котором карнавальные маски исполняют народные песни, танцы, сценки. Это уже не просто игра. Это осмысленное освоение художественных традиций народа, которые впоследствии могут реализоваться в современных, но глубоко народных произведениях искусства. Для будущего художника это важный процесс постижения сценографии, костюмирования, народного ремесла. И можно не сомневаться, что, выйдя из стен школы, бывшие ее ученики будут достойными продолжателями этой замечательной народной традиции — обрядового искусства, как

Жемайтя
собирает гостей. Едут из Паланги,
Клайпеды, Дзукии. Едут из России.
Едут отовсюду

Литовский карнавал



И обязательное шествие масок. Движение гуськом в поисках солнца, — кажется, самое древнее шествие на земле, и то, что вы видите здесь, — это нынешний слепок с него.

Пара воркующих влюбленных в зеркале карнавала выглядит именно так.



стали последователями народной традиции выпускники вильнюсской художественной школы, принявшие участие в создании знаменитой «Дороги Чюрлёниса».

Изучение, сохранение народного искусства — одна из важнейших задач современного человека. К этой проблеме вплотную прилагает и проблема народной обрядовости, поскольку теперь обряд в еще большей мере наполняется собственно эстетическим содержанием. Синтезируя в себе красоту ритуала, одежды, народной жизни, он позволяет выявить во взаимодействии этих форм цельную систему образного языка, свойственного народному искусству. Обряд сохранил (иногда в первозданном виде) древнейшие народные традиции. Именно здесь надо искать корни

живая свежий номер газеты с сообщением об очередном запуске космического корабля. В постижении их миропонимания, в причастности к их мировоззрению есть та преемственность, которая дает нам уверенность в прочности наших корней.

А горожанин? Пока еще всем этим занимаются специалисты, горожанин в подобные сложности не вникает. Но именно городской житель особенно остро чувствует свою обделенность этой оторванностью от живых корней народного искусства. Не случайно любой бытовой предмет, сработанный руками народного мастера, — будь то простая, даже нерасписанная миска или незатейливая деревянная ложка, хранящая следы ручной обработки, — находит самое почетное место в доме горожанина. С этой жаждой общения с народным искусством он восторженно принял «этнографическую» моду, обрядившись в льняные платья и рубахи, сарафаны и косоворотки. С этой же жаждой он раскупает пластинки с записями народных исполнителей старинных песен, сделанными этнографическими экспедициями.

Постепенно, от собирания народных песен, костюмов, предметов горожанин перешел и к «собираанию» обрядов. Энтузиасты ездили в дальние области, где старушки, облачившись в старинные одежды, могли «сыграть» свадьбу, Масленицу и другие обряды. Привозимый как «сувенир» народный обряд стал постепенно обживать в городе. Он показывался как живой экспонат в научных обществах, в студенческих клубах, разыгрывался фрагментами в домах ревнителей и почитателей народного



— «Белый Аист, Белый Аист, загляни в мое окно...»

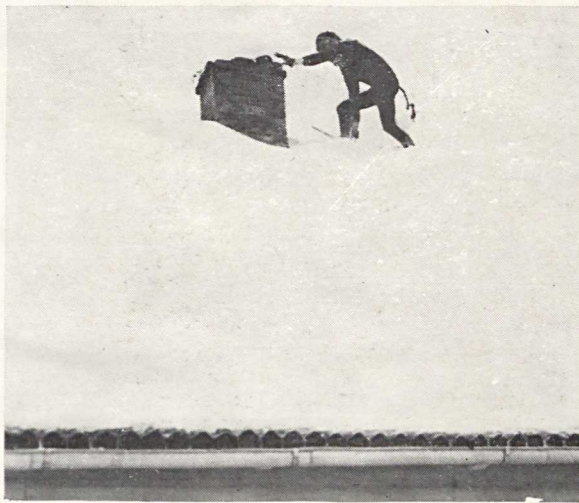
Черт на крыше

Тот самый человек, который переехал в город, но возвращается на родину каждый год, чтобы в свой час блеснуть в коронной и единственной роли Подгулявшего Пана.



Валентина Саакова
ЖУРАВЛИКИ

Печены из темного теста
И два уголька вместо глаз —
Журавлики нашего детства,
Как свято я помню о вас!
Ко времени птичьих прилетов,
Земле своей чая тепла,
Как будто весне приворотом
Их бабушка наша пекла.
И веря старинным приметам,
Вставала она до рассвета,
Стряпню управляла в дому
И клала под крылья монету
Журавлику одному.
Как будто весне колдовала
И птиц издалека звала
И щедро детей оделяла
Волнующей силой крыла.
И пел нам журавлик безгласный,
Как будто крылами плеща,
И медную денежку счастья
Кому-то из нас обещал.
И в странном предчувствии взлета
Мы чуяли крылья у плеч...
Как жалко,
Что нынешним детям
Журавликов
Некому печь!



народного творчества, того огромного, цельного ствола, из коего выросли некогда могучие ветви, называемые теперь отдельными видами народного искусства и этими названиями разделенные, оторванные друг от друга. Теперь мы пытаемся восстановить родословную этого дерева, проследить его развитие от самых корней, чтобы обеспечить рост и жизнестойкость молодым побегам.

И если предметы народного быта, образцы народного фольклора мы можем рассматривать как отдельные страницы летописи народной жизни, страницы памяти народной, то обряды — это нетленная книга, в которой все страницы собраны воедино. Перелистывая эти страницы, можно убедиться, что декоративное искусство органично вплетается в ткань обрядового действия, где предмет, песня, танец связаны единством сюжета, изображения, символа. Каждый из видов народного искусства представлял собой одну из его граней, но обряд, синтезируя в себе все эти формы, становится многомерным, развернутым в пространстве и во времени произведением.

В наши дни магическое содержание обрядов стало предметом исследований специалистов, которые по крупицам восстанавливают и расшифровывают древние символы. Эта работа очень важна для нас, сегодняшних людей. Ибо благодаря ей мы узнаем, что наши далекие предки не были такими уж «темными» людьми, как мы подчас снисходительно думаем о них, развора-

искусства. Постепенно же пришло и осознание обряда как особой формы искусства, вобравшей в себя все другие проявления народных талантов.

Народный обряд оказался нужен городскому жителю и в плане восстановления психологического равновесия. В наш век быстро прогрессирующего техницизма, когда ритм жизни диктуется программным шагом компьютера, когда нагромождения дел и забот заставляют высчитывать до минут бег дня, именно обряд, с его праздничной патетикой и особым режимом эмоций дает нам возможность выхода из состояния делового напряжения и включения в игровую среду театрализованного праздника. Выезд за город, общение с природой, вхождение в роль, диктуемую

костюмом, исполнение обрядовых песен и хороводов — все это рождает новые чувства, эмоции, способствует самораскрытию каждого участника, обнаружению в себе новых сил и возможностей.

Но самое удивительное, что в исполнении этих действий, некогда магических, — катание по кругу — «по солнцу» или с гор (чем дальше прокатиться, тем длиннее уродится лен), поедание блинов, круглых, как солнце, вождение хороводов, одевание масок и т. п. — современный человек испытывает чувство причастности своим корням. Это чувство вызвано к жизни исполнением народного обряда, в котором явственно ощущается дыхание древности. Убедительность обрядовых действий заключа-

развитию культурной традиции, ни закреплению социальной значимости современного обряда. Утвержденные в ряде республик, областей, городов «Рекомендации» по проведению современных обрядов, а также всевозможные «знаки отличия», не отвечающие высоким художественным критериям, говорят о том, что литовский опыт во многом достоин подражания и что участие художников и творческой интеллигенции на всех стадиях формирования современного обряда должно быть заинтересованным и действенным. Советская обрядовость — это наследие маскового народного обрядования, и все лучшее, до мельчайших деталей, мы должны сохранить и передать потомкам.

Проводы зимы, встреча весны, летние праздники созревания трав, свадьбы и масленицы — в каждой республике эти праздники имеют свои национальные названия, национальные особенности, но все они издревле прославляли жизнь и цветение, прославляли тех, кто трудится и печется о благе Родины.

В середине 70-х годов, рассматривая развитие художественного процесса, мы размышляли о том, «какими будут карнавалы завтрашнего дня» *. Сегодня, спустя десятилетие, на этот вопрос можно ответить достаточно определенно. Карнавальная традиция, регенерирующая и продолжающая традицию народного обрядования, органично входит в жизнь современного человека, реализуя его потребность в праздничном преображении жизни, быта, среды. Это и есть праздник среди будней, который окрашивает в мажорные тона и деловое время, который помогает нам



Разбойник и ведьма лезут в дверь. И если они своего добьются — в доме после них остается такой кавардак, как если бы здесь побывали настоящая ведьма и действительный пират.

Не каждая хозяйка пустит в дом ряженых: их шутки круты, их издевки опасны; чтобы принять таких гостей, нужно приобщиться к празднику и играть в праздничные игры.



Карнавальная ведьма

ется в их эстетической значимости. Мелодическая графика песен щедро расцвечивалась выразительными жестами, выявлявшими содержательность и эмоциональность песен. Жест логично соединял песню и танец, который был не менее «изобразителен». Предмет, слово, мелодия, цвет, жест, движение — все было наполнено глубоким смыслом, все подчинялось единому замыслу, единой композиционной схеме. Красота обряда выражала красоту и совершенство окружающего мира.

Творческий импульс, заложенный в народных обрядах, побуждает современных художников, актеров, музыкантов, режиссеров обращаться к этой народной традиции.

Не везде есть возможность преемственности живых традиций. Поэтому в Литве создан Республиканский совет народных традиций (с 1968 г.), членами которого являются и представители творческих союзов, ученые, деятели искусства. Перед Советом была поставлена задача опираться в новом обрядотворчестве на народные обычаи. Можно привести немало примеров удачного использования народных традиций в формировании современных литовских обрядов, в том числе и средствами архитектуры *.

Но всегда ли вопрос соотношения традиций и новаций в современных обрядах решается успешно? Всегда ли современные обряды «полны красоты»? Пренебрежение народными традициями, поверхностное их прочтение ведут не к новаторским, а к стилизаторским решениям, которые не могут способствовать ни

высвободиться из путаницы бытовых проблем, побуждая к активному творческому действию не только в веселье, но и в деле.

* Рюмина Итта. За кулисами театрализованного интерьера. — ДИ СССР, 1975.

Стекло и дерево в витраже



Существует несколько технологий витража: витражи на свинцовопаечной латунной или алюминиевой арматуре, на бетонной связке, витражи на гальванопластической перегородке, витражи на клею. Технология витража детально описана Ю. П. Сергеевым в книге «Выполнение художественных изделий из стекла» (М., 1984).

В тбилисской Государственной Академии художеств на факультете декоративно-прикладного искусства был разработан новый метод исполнения витража — витраж на деревянной основе. Дерево применялось в витраже и раньше, но только при геометрическом решении композиции. Витражи, изготовленные по новой технологии, обращают на себя внимание первым делом развитой графической стороной композиции, непривычной для витража певучестью линий: дерево обладает большими пластическими возможностями, чем металлы или бетон. Графический рисунок витража обретает особую прихотливость движения. Пожалуй, ни одна другая технология исполнения витража не предполагает столь активного участия обрамления в общей композиции произведения. Это необходимо учесть при работе над рисунком витража. Бархатно-черные фактурные поверхности крашеного дерева очень эффектно работают в цветном стекле.

Для выполнения витража применяются 8- или 10-миллиметровое прессованное дерево — высококачественный дикт. Технология витража требует особой тщательности при переводе эскиза в натуральный размер на шаблон. После всех необходимых уточнений шаблон разрезают в соответствии с железными секциями витража. Секции могут быть одного или разных размеров, главное — они не должны своей прямолинейной геометрией перегружать рисунок витража. Обычно для секций используют 30-миллиметровые железные угольники. На диктовые листы наносят контур железной рамы с припуском на 25 мм на металлическую арматуру. Во время сборки этот деревянный борт войдет в железную раму.

Деревянное обрамление режут из двойного дикта. Секции нумеруют в соответствии с номерами шаблона. Затем оба слоя дикта и вырезанный из шаблона рисунок крепятся гвоздями так, чтобы во время выпиливания гвозди не мешали. Оба слоя дикта просверливаются дрелью, отступая от линии резки (используется 9—10-миллиметровое сверло).

В отверстие вставляется электропила. Вырезанные детали обрабатывают шкуркой, раскладывают на бу-

маге и малярным валиком наносят клей ПВА, а поверх через сито просеивают сухой морской песок. Через 24 часа проводят проклеивание и фактурную обработку песком оборотную сторону секции. После высыхания лишний песок стряхивают и обе поверхности секции покрывают асфальтовым лаком.

Далее следует удалить вспомогательные гвозди и зачистить внутреннюю сторону секции.

Цветное стекло нарезают роликовым резцом по конфигурации шаблонов и клеем ПВА закрепляют на внутренней части секции. Поверх накладывается лицевая часть секции и закрепляется прессом. Через 24 часа пресс и лицевую часть секции снимают и швы между наклеенными стеклами заполняют и шпаклюют смесью мела и клея ПВА. Поверх приклеивается лицевая часть, и секция сохнет под прессом 24 часа. Каждую секцию дополнительно скрепляют 4—6 шурупами.

Для экстерьерных поверхностей витража в качестве защиты от атмосферных воздействий снаружи дополнительно крепят толстое бесцветное гладкое или фактурное стекло.

Часто спрашивают, в связи с чем возникли поиски новой технологии витража. К поиску нас побуждали две причины.

Во-первых, сама реальность современной жизни витража. Витраж в современной архитектуре редко используется в оконных проемах, а чаще — как чисто декоративный элемент интерьера, рассчитанный на подробное рассматривание с близкого расстояния. Это и вынуждало искать такое обрамление для стекла, когда технологическая сторона не видна, как в клепанной протяжке. При этом поверхность хотелось получить более выделанную, чем при бетонной связке. Поиски новой технологии сосредоточились на дереве, поскольку этот материал органично вписывается в интерьер и существует множество разнообразных возможностей обработки его поверхности.

Есть и вторая причина поисков новой технологии. Дело в том, что грузинское искусство не имеет развитой традиции витража. И тем не менее сейчас, в пору растущего интереса художников к витражу, хотелось этот вид искусства каким-то образом включить в круг местных художественных традиций. Певучие линии старых грузинских храмовых фресок как бы подсказывали возможное решение, но имеющиеся технологии не давали реализовать эту идею.

Шота Цицишвили

доизученные произведения, выявить своеобразие таких центров, как Киев, Чернигов, Владимир, Рязань, Новгород, показать общие и отличительные черты художественного ремесла в каждом из них, а также охарактеризовать влияние культурного общения древнерусских городов с крупными центрами Византии и Западной Европы» (с. 11). Это слишком широкая программа, и для ее осуществления следовало бы располагать не только исчерпывающими публикациями материала, но и предварительно проведенным его изучением во всех возможных аспектах. Между тем, как выясняется из обзора литературы и особенно из библиографического перечня, Г. Н. Бочарову нередко приходится преодолевать пробелы как в комплектовании фонда изделий, так и в их осмыслении. Уже вследствие этого автор книги оказался вынужден прерывать освещение общего процесса развития металлопластики на Руси обсуждением чисто атрибуционных проблем. Отмеченное обстоятельство, по-видимому, обусловило форму книги как серии очерков, посвященных производству ювелиров ряда художественных центров.

В истории русского прикладного искусства X—XIII веков, давно, еще со времени Н. П. Кондакова, установилась определенная схема, значительно усовершенствованная и улучшенная Б. А. Рыбаковым. Г. Н. Бочаров в целом не нарушает ее, однако заметно стремится раздвинуть ее границы, представив творчество древнерусских мастеров-ремесленников в широких рамках искусства средневековой Европы. Именно это качество в первую очередь придает книге характер новизны. Речь идет, разумеется, не о механических заимствованиях чужих достижений, а о творческом процессе осмысления высоких проявлений культуры эпохи, нашедших свое яркое выражение в деятельности мастеров различных европейских стран. Только лишь при таком условии Древняя Русь за предельно короткий срок могла прийти к тем результатам, к которым Западную Европу вели художественные искания на протяжении первого тысячелетия. Нелишне заметить, что культурной изоляции в эпоху средневековья не знала ни одна из европейских стран, в том числе и Византия — наследница эллинистических традиций.

Что можно сказать по поводу освещения местных художественных центров или хотя бы наиболее крупных из них? Зависимость от материала, от наличия самих произведений автор книги особо подчеркивает во введении, тем самым показывая очевидное ограничение круга рассматриваемых изделий. В музейно-знаточеской практике выработался взгляд на «своеземное» происхождение почти любых произведений — своеобразная реакция на господствовавшее ранее представление о невероятно большом объеме иноземного художественного импорта. Если со столь противоположных позиций решался даже вопрос о национальной принадлежности, то следует ли удивляться тому, что образцы киевской торевтики приписываются мастерам Новгорода или Старой Рязани и последние до сих пор исследователи расточают восторженные похвалы за чужой труд? Г. Н. Бочаров соблюдает разумную осторожность в вопросах локализации, деликатно обходя спорные моменты. Продукция киевских ювелиров в книге представлена преимущественно светскими изделиями из благородных металлов, украшенными перегородчатой эмалью или гравировкой. Много внимания уделено орнаментике. Конечно, двух серебряных чаш (из которых одна является копией вильгортской) недостаточно для характеристики искусства черниговских мастеров, даже если последним приписать бронзовые «вщижские» арки. При таком положении вещей, думаю, следовало бы уделить внимание содержанию кладов, найденных в Чернигове (в частности, в 1923 году в юго-восточной пристройке к Спасскому собору), хотя бы для того, чтобы убедиться в отсутствии местных изделий. Кстати, ведь и черниговское происхождение чеканной чаши остается не бесспорным.

Следует безусловно согласиться с автором книги, что немногочисленные об-

разцы художественного металла — лишь жалкие остатки восхищавшего летописца богатства владимирских князей. Г. Н. Бочаров очень подробно рассмотрел потир Юрия Долгорукого и убедительно, вопреки утверждениям покойного В. Н. Лазарева, показал связь художественных форм этого изделия с западноевропейской традицией. Она созвучна тем окцидентальным тенденциям, которые проявились в характере романизирующей фасадной пластики Владимира XII века. Как образцы владимирской металлопластики представлены топорики Андрея Боголюбского и шлем Ярослава Всеволодовича, а также браслеты-паруши. Многочисленные находки в Старой Рязани, разумеется, содержат изделия не только местных, но и киевских ювелиров, и до проведения разгруппировки материала вряд ли имеет смысл дискутировать вопросы характеристики Рязани как центра ювелирного искусства. В разделе рассматриваемой книги, посвященном Владимиру и Рязани, много тонких наблюдений, особенно касающихся типологии и стилистического своеобразия произведений, и метко определены местные особенности.

Если в Киеве и Чернигове, во Владимире и Старой Рязани основным резервом материала служат археологические находки ювелирных изделий, то совершенно иначе обстоит дело в Новгороде, где отчасти сохранились сокровища соборной ризницы. К изучению принадлежавших Софии Новгородской иерусалимов (сионов) и кратиров на протяжении столетия обращались различные исследователи, и в частности, автор книги уже ранее этим памятникам торевтики уделял достаточно много внимания. Свои наблюдения Г. Н. Бочаров существенно расширил, а выводы более конкретизировал, с учетом новых данных, появившихся в специальной литературе. Большой иерусалим по-прежнему датируется серединой XII века, а его возможным заказчиком считается новгородский архиепископ Нифонт. По нашему мнению, не исключено, однако, что инициатором изготовления этого предмета соборной утвари был не кто иной, как Владимир Мономах, на что, в частности, указывает медальон с образом его патронального святого — Василия Великого. Иным может оказаться и происхождение кратиров. Г. Н. Бочаров вносит много нового в анализ Корсунских врат и убедительно выявляет их позднейшие дополнения. Очень существенно, что автор не ограничивается хрестоматийным перечнем древних памятников, сохранившихся в Новгороде, но дополняет его малоизученными вещами, не столь высокого художественного уровня и более зрелого стиля. Естественно, что основное внимание уделено наиболее выдающимся произведениям, поскольку именно в них представлены достижения искусства эпохи.

Художественный металл домонгольской Руси, по заключению Г. Н. Бочарова, выглядит достаточно однородным, хотя в нем все же отчетливо проступают локальные черты, объяснимые давними традициями. Как утверждает автор книги, широкое хронологически нерасчлененное рассмотрение прикладного искусства не позволяло увидеть сложную эволюцию художественных ремесел, что позволяют сделать членение материала по периодам и намеченные эволюционные ряды. Действительно, это необходимый этап в работе над изучением материала, и надо быть благодарным Г. Н. Бочарову за его очень скрупулезный и целенаправленный труд. Невозможно отрицать, что появление книги об искусстве торевтики домонгольской Руси представляет шаг вперед в осмыслении национального культурного наследия. К сожалению, его исследованию уделялось гораздо меньше внимания, чем того заслуживает материал, очень сложный и не всегда поддающийся убедительной интерпретации. Но то, что вчера еще казалось совершенно невероятным и еще сегодня представляется сомнительным, — завтра может быть исчерпывающе аргументировано, как, впрочем, уже неоднократно случалось в нашей исторической науке.

В. Пуцко

Г. Н. БОЧАРОВ

Художественный металл Древней Руси

X-начало XIII вв.



Ответственный редактор
М. В. СЕДОВА

Москва
Издательство «НАУКА»
1984

Книга Г. Н. Бочарова* о художественном металле домонгольской Руси относится к числу работ, которые требуют отклика. Ее целью, по словам автора, является «проследить особенности развития древнерусского художественного металла, рассмотреть почти не изученные или ма-

* Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси. X — начало XIII в. М., Наука, 1984.

Письма читателей

Редакция «ДИ СССР» получила отклики на письмо С. Шевченко «Организовать показ русского стекла». Нам кажется, что авторы их, справедливо ратуя за сохранность своих замечательных коллекций, слишком легко мирятся с тем, что коллекции эти в силу объективных причин надолго исчезают из «оборота». Возможно, стоит поставить вопрос о создании какой-то временной экспозиции на «нейтральной» территории, тем более, что об искусственности; художники, исследователи, учащиеся — чрезвычайно нуждаются в постоянном общении с сохранившимися нашими национальными коллекциями.

На наш взгляд, «распыленные» коллекции, их деление и частичная передача во вновь создаваемые музеи только на том основании, что последние не обладают своими фондами, недопустимо противоречит основам музейного дела и, кроме того, не решает главный вопрос — судьбу Государственного музея керамики, основанного по Декрету В. И. Ленина. Тем более, что в музее давно существует практика организации выставок (стационарных и передвижных) из своих фондов в другие музеи. Так, во Всероссийском музее народного и декоративно-прикладного искусства экспонировалась большая ретроспективная выставка «Советская художественная керамика и стекло». Часть экспонатов была безвозмездно передана в этот музей. Передавая выставку «Русское прикладное искусство в чаепитии» экспонировалась в Ростове и Подольске (Московская обл.). Выставка («Советская художественная керамика и фарфор» была показана в ФРГ.

Что касается вновь созданных музеев, то их развитие, как нам кажется, должно быть направлено в первую очередь на комплектование и экспонирование современного

...Государственный музей керамики «Усадьба Кусково XVIII века», действительно, обладает уникальными коллекциями зарубежного, русского и советского фарфора, фаянса, керамики и стекла, насчитывающими более 23 тысяч единиц хранения. Фонды музея складывались десятилетиями. В их основу легло собрание русского фарфора из розового, национализированное в 1918 году на основании Декрета, подписанного В. И. Лениным, и преобразованное уже в 1920 году в музей. Ценность собрания состоит не только в разнообразии и многочисленности его коллекций, но в первую очередь в научной продуманности подбора этих коллекций, позволяющей проследить и раскрыть во всей полноте историю развития этих видов декоративно-прикладного искусства на примере первоклассных художественных произведений. Именно цельность коллекций составляет их основную художественную, историческую и музейную ценность. Действительно, в настоящее время сложилось положение, при котором значительная часть коллекций хранится упакованной в ящики, так как в

В Челябинске идет осуществление проекта комплексного благоустройства сквера на набережной реки Миасс, где рядом с Дворцом спорта «Юность» будет организован геологический музей под открытым небом. Авторский коллектив — скульпторы А. Кудрявцев, художник-монументалист С. Черкашин, архитекторы Б. Маевский, Т. Маевская.

В оформлении сквера широко использовано знаменитое уральское классическое литье. Им украшен декоративный мостик в саду каменной скульптуры А. Кудрявцева.

С. А.

На ВДНХ СССР

Нынешней осенью на ВДНХ открылся новый павильон «Товары народного потребления и услуги»

кает срок аренды на флигель, занятый сейчас проектной организацией, где предполагается разместить научные фонды музея и библиотеку по истории освоения тельного движения в России XIX века. Музей открылся выставкой «Пушкин и декабристы», приуроченной к 150-летию со дня гибели поэта. Летом в связи с годовщиной Бородинского сражения ее сменил экспозиция на тему «Декабристы — участники войны 1812 года», а затем выставка «Декабристы в Москве». В процессе работы над этими экспозициями научный коллектив музея и его художник Л. Озерников обрабатывают план постоянной экспозиции. Перед экспозиционерами стоит очень сложная задача: сохранить прекрасную эстетическую архитектуру и интерьеры и в то же время не позволить им поглотить и растворить в себе замечательную и трагическую судьбу недолгих хозяев особняка и их друзей, сумев раскрывать героический и благородный строй молодежи и чувств поколения, которое выиграло войну 1812 года и вышло на Сенатскую площадь в декабре 1825-го. «В переулке Московском старинном, где луна заливает дворы старинным, / Я люблю этот дом со столами простыми!...» Может быть перед тем, как стоять на Сенатской, / Залетал сюда сокол! / В гвардейском мундире! / Из полночной стоишь! / Да! Быть может впервые, / Залетал сюда бескорыстный и вольный и Россиянин...» — бывший разведчик и старшина Д. Самойлов написал эти строки 30 лет назад.

Е. Егорьева

Каждый год осенью театральные художники Москвы — мэтры сцены и ее дебютанты — приносят в выставочный зал ВТО работы, осуществленные в нынешнем сезоне, на традиционную выставку «Итоги сезона». Необычайно широка география представленных работ — московские художники работают в разных городах, и потому их выставка помогает воссоздать реальную картину театральной жизни страны. На данной выставке одним из примечательных работ были актеры С. Бархина и опере В. Шебакина «Угрошение строптивой» и «Делу» А. Сухово-Кобылина, выполненные в остром рисунке, эстетичные и остроумные в деталях. Выразителен макет А. Боровского к «Роковой ошибке» М. Рошина — художник прекрасно чувствует пространство, способен в решении цветовой палитры спектакля, строг в обходе деталей. Интересен макет А. Овчинина к «Егору Бульчезу» М. Горького, в котором художник обнаруживает глубокое проникновение в среду героев. Новое прочтение пьесы средствами сцениграфии дает О. Шейнис в макете к «Гамлету». В последние годы заметно возросло требование к театру через костюм — часто именно через костюм художниками решаются сцены спектакля. Среди наиболее интересных работ — асканы Н. Вахваровой, В. Комоловой, Т. Глебовой, Е. Степановой.

Н. Уварова

В 1986—1987 годах исполняется сто лет со дня рождения целой группы советских мастеров лаковой живописи. В связи с этой датой музей устроил выставку их произведений. Феодосийцы И. Леонев, И. Платонов, Н. Пыбин внесли в работу своей художественной артели ту традицию, на основе которой развивается ее искусство сегодня. Бывшие иконописцы И. Голиков и А. Котухин, основатели и ведущие мастеров артели палехской миниатюры, «светскую» свою биографию начинали непосредственно в стенах музея. Именно сюда в поисках секретов лаковой росписи по папье-маше пришел в 1923 году И. Голиков и получил для образцов материал на пробу — донны от фотографической ванночки. Ныне бывшее донышко — декоративная пластина «Адам и Ева» (1923) — украшает коллекцию музеев, где собрано множество работ И. Голикова и А. Котухина, опередивших стиль Палеха в 20—30-е годы. Среди них знаменитая вывеска, написанная для Всемирной парижской выставки 1937 года.

Н. Карпенко

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

В 1986—1987 годах исполняется сто лет со дня рождения целой группы советских мастеров лаковой живописи. В связи с этой датой музей устроил выставку их произведений. Феодосийцы И. Леонев, И. Платонов, Н. Пыбин внесли в работу своей художественной артели ту традицию, на основе которой развивается ее искусство сегодня. Бывшие иконописцы И. Голиков и А. Котухин, основатели и ведущие мастеров артели палехской миниатюры, «светскую» свою биографию начинали непосредственно в стенах музея. Именно сюда в поисках секретов лаковой росписи по папье-маше пришел в 1923 году И. Голиков и получил для образцов материал на пробу — донны от фотографической ванночки. Ныне бывшее донышко — декоративная пластина «Адам и Ева» (1923) — украшает коллекцию музеев, где собрано множество работ И. Голикова и А. Котухина, опередивших стиль Палеха в 20—30-е годы. Среди них знаменитая вывеска, написанная для Всемирной парижской выставки 1937 года.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

В 1986—1987 годах исполняется сто лет со дня рождения целой группы советских мастеров лаковой живописи. В связи с этой датой музей устроил выставку их произведений. Феодосийцы И. Леонев, И. Платонов, Н. Пыбин внесли в работу своей художественной артели ту традицию, на основе которой развивается ее искусство сегодня. Бывшие иконописцы И. Голиков и А. Котухин, основатели и ведущие мастеров артели палехской миниатюры, «светскую» свою биографию начинали непосредственно в стенах музея. Именно сюда в поисках секретов лаковой росписи по папье-маше пришел в 1923 году И. Голиков и получил для образцов материал на пробу — донны от фотографической ванночки. Ныне бывшее донышко — декоративная пластина «Адам и Ева» (1923) — украшает коллекцию музеев, где собрано множество работ И. Голикова и А. Котухина, опередивших стиль Палеха в 20—30-е годы. Среди них знаменитая вывеска, написанная для Всемирной парижской выставки 1937 года.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Вашей тут вышивки — золотое шитье, белая строчка, цветной и белый тамбур, белая гладь, горьковский гитар. Образцы керамики 1930—1980 годов. Рядом с произведениями старого крестьянского искусства — изделия современных художников, разрабатанные в НИИХ, нещи городской керамики, обделочной и строчечивальной фабрики. Экспозиция собрана из коллекций музея, НИИХ и частных коллекций. Такие выставки помимо широкой публики всегда привлекают внимание специалистов и художников.

Выставка Г. Гольца

12 ноября в ЦДА состоялась вечер, посвященный академику архитектуры Г. А. Гольцу (1897—1946), к вечеру была приурочена выставка его произведений — архитектуры, графики, театральных работ. Среди наиболее известных работ — здания шлюзов на Яузе, незадолго до войны архитектором советской архитектуры 30-х годов, изофабрика, ряд жилых домов. В архитектурных проектах Г. Гольца, рисунках, театральных эскизах — ясное построение целого, четкость контуров, прозрачность форм, изысканность цвета и совершенство исполнения. Он знал, любил и понимал античную и классическую архитектуру и постоянно обращался к их опыту в своей работе.

Е. Елагина

На книжной полке

Дерево в архитектуре славян

В этой книге очерки дают возможность сопоставить особенности каждого региона, культуры, издавая, выпущен-

В Музее

народного искусства

Выставка «Искусство Города» составлена из образов традиционных районов изданий XIX — начала XX века. Роспись по дереву: фрагменты дощевой резьбы, прялки, лопца, вальки, мочесники; образцы быто-

Новый музей

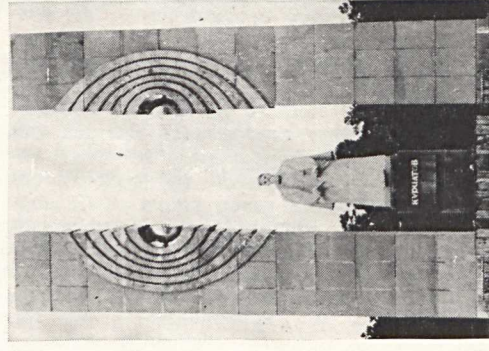
В Челябинске идет осуществление проекта комплексного благоустройства сквера на набережной реки Миасс, где рядом с Дворцом спорта «Юность» будет организован геологический музей под открытым небом. Авторский коллектив — скульпторы А. Кудрявцев, художник-монументалист С. Черкашин, архитекторы Б. Маевский, Т. Маевская.

В оформлении сквера широко использовано знаменитое уральское классическое литье. Им украшен декоративный мостик в саду каменной скульптуры А. Кудрявцева.

С. А.

На ВДНХ СССР

Нынешней осенью на ВДНХ открылся новый павильон «Товары народного потребления и услуги»



Памятник Курчатову

усадьбе «Кусково» проводятся комплексные реставрационные работы, в ходе которых архитектурным памятникам, включая интерьеры, возвращается их первоначальный

раздела декоративно-прикладного искусства во всей его полноте.

Е. Ерицын
директор музея «Усадьба Кусково XVIII века»

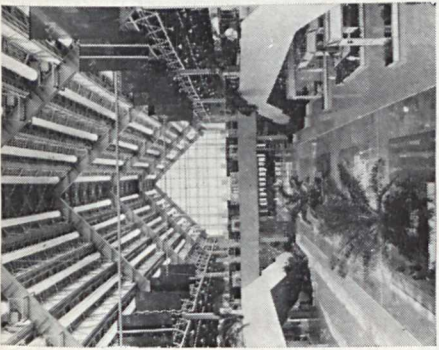
...Коллекция стекла Исторического музея не пропадает втуне, а сотрудники «не взирая» с тоской на стоящие в складах вещи. Коллекция стекла ГИМ широко доступна для художников, искусствоведов, студентов, музейных работников, коллекционеров, просто любителей, а также зарубежных специалистов. Она достаточно хорошо изучена и постоянно публикуется. За последние годы музей организовал несколько больших выставок русского и советского стекла, в том числе и во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, где она экспонировалась почти два года. Кстати, этому же музею ГИМ передал в момент его организации две тысячи экспонатов, в том числе и русское стекло XVIII—XIX вв.

...Получается, что существуют музеи, у которых есть экспозиционные помещения и немалый штат сотрудников, которым, однако, нечего показывать, и в то же время есть музеи, обладающие прекрасными коллекциями и квали-

Музей декабристов

24 февраля 1886 года было принято постановление о том, что в нашем городе, наконец, создан Музей декабристов — филиал ГИМа. Уже через год открылась первая его выставка — результат неустанных трудов коллектива нового музея и его добровольцев и бескорыстных помощников. Так, огромную работу по систематизации частных коллекций и выявлению находящихся в частных руках реликвий проведает Комиссия по изучению декабристского движения. Их помощь директор музея Д. Ефенци-Зале называет бесценной. Новый музей размещается в особняке начала XIX

населению». Его авторы И. Виноградский, А. Бокров, Е. Будин, И. Гнедовская, В. Климов, В. Никитин, А. Фейст, конструкторы А. А. Беляев, М. Берклайд, В. Хан-жиганов участвовали в создании генерального плана расширения и реконструкции ВДНХ, разработанного в МНИИП объектов культуры, зрелищ, спорта. Эта работа и стала первым реализованным объектом генерального плана. Новый павильон становится важным фрагментом зоны входа. Ему предназначается восстановленный «престиж» старого входа — арка, построенной в 30-е годы И. Поляковым, через который пришли на выставку первые ее посетители. В плане павильон расценен по диагонали остекленным пассажем — крытой торговой улочкой, в которой справа и слева примыкают многочисленные просмотры, кафе, выставочные залы, кафе,



Выставки

Резные узоры

Южноуральский край известен прежде всего искусством промышленного характера: каслинским и кусинским художественным литьем, заготовкой стальной проволоки по стали. Сегодня же выделяется иной пласт народной культуры края — искусство резьбы по дереву.

К 250-летию Челябинска в областной картинной галерее организована выставка деревянной архитектуры — резьбы, на которой представлены образцы середины XIX — начала XX века из коллекций галерей. Основу ее составили дар поступивший в 1973 году от Г. Преображенской (сейчас она работает реставратором по дереву в Русском музее). Коллекция эта уникальна, так как в ней имеются образцы глухой резьбы, которая сейчас уже в городе не встречается. Челябинская резьба не отличается сюжетным разнообразием, она является своеобразной. В основе древних ее образов лежит геометрический орнамент: ромб с расходящимися лучами, подбукруг, круг — знани, символизировавшие солнце, которые в древности носили охранительную функцию.

К концу XIX века, в связи с возросшим интересом архитекторов к барокко, в деревянной резьбе Урала и Сибири усиливаются барочные мотивы. В это время резчики усиленно используют в своих работах сложные накладные детали: крошечные, лукочки, подобранный занавес с кистями. Все это хорошо показано на выставке. Кроме деревянной резьбы, экспозиционеры выставили и другие жанры местного народного творчества: вышивки, кружева, чтобы показать это искусство в едином пласте. Юбилейная выставка подвела итоги большому периоду собирательской работы музея и остро поставила пробле-

му сохранения памятников деревянного зодчества в быстро развивающемся миллионном городе. Н. Шабалина

Московские художники

Как обычно, в трех выставочных залах Москвы проходила в минувшем году традиционная осенняя выставка. В Доме художника на Кузнецком мосту свои произведения показали графики и художники декоративно-прикладного искусства. Прекрасной рекламой выставкам стали работы модельеров, которые были вывешены на фоне застекленной стены зала. Выставка вышла в город: мимо необычной витрины трудно было пройти, не замедлив шага.

«Героем» этой экспозиции стал текстиль. Среди небольших камерных работ выделялись программы И. Трофимовой «Вирма. На базар», панно Н. Мурадовой «Нуты стынный угол», объемный gobelен А. Ефимовой «Рондо». Интересен А. Федориной «Рельеф». Интересно было позаниматься с произведениями художников промывленности — образами шелковых и жаккардовых тканей. Удачным получилось соседство этих работ с моделями олежды и текстильных панно — зрители могли увидеть, как тесно переплетаются в текстиле утилитарное начало с художественным, проследить, как преобразуется один и тот же мотив при фабричном изготовлении ткани и в уникальной авторской росписи.

Текстиль преобладал на выставке не только количественно — он опережал стиль всей экспозиции. Работы керамистов, художников стекла и ювелиров как бы «общались» с текстилем, продолжали и дополняли заданные им темы. Хорошо смотрелись рядом с минигобеленами эмали, а стеклянные сосуды перекинулись с ю-

ного под эгидой ЮНЕСКО. Сборник этот уникальный в своем роде. Впервые на русском языке выйдет труд, посвященный столь интересной и своеобразной теме, нашей с вами ведущими в этой области исследователями из славянских стран. Сборник состоит из ряда очерков, освещающих отдельно деревянную архитектуру и скульптуру России, Белоруссии, Украины, Болгарии, Польши, Чехословакии и Югославии. Конечно, в каждой из вышеназванных стран изучаются и изучается этот самобытный материал. Однако собранные

выявляя сходные тенденции и различия, показывают пути развития деревянного зодчества и скульптуры, анализируют взаимодействие профессионального и народного искусства. Эта работа, несомненно, представляет большой научный интерес. Но кроме того, это и живое, увлекательное чтение, соприкосновение с неиссякающим источником народного художественного генезиса, складывающегося из творчества многих, часто безымянных мастеров. Книга выйдет в 1987 году. К. Мискарин

Семинары, симпозиумы, встречи

Симпозиум по майолике

С 15 сентября по 5 октября 1985 года в г. Кинеша (СФРЮ) проходил III международный симпозиум по майолике на тему: «Оп-ределение цветковых и пластических возможностей современной майолики (красная глина, матовые натуральные глазури, невыжженные до 1000° обжиг) и выявление новых тенденций ее развития». Состав участников был очень представительным. В Кинешу приехали известные керамисты из разных стран: Э. Бенчик, Д. Богданович, К. Паселка (СФРЮ), Д. Дерроу (США), В. Мадолетков (СССР), Н. Шибата (Япония). В программу симпозиума входило создание декоративных композиций и одной функциональной вещи для тиражирования на комбинате строительной керамики, который служил художникам производственной базой. В день освобождения Кинеша — 5 октября — была организована выставка работ участников симпозиума. Часть из них затем отобрали для показа на предстоящей национальной выставке керамики в Люблине и на международной выставке малых форм (до 15 см) в Бетраде в 1987 году. Такие симпозиумы для страны-организатора — замечательный способ обогащать своих художников опытом новых идей и свежих впечатлений.



Архитектурные обозрения

В конце прошлого года состоялся сотый выпуск «Архитектурного обозрения» при Центральном Доме архитектора. Этот ежемесячный цикл встреч открылся 15 лет назад по инициативе А. М. Хри-стиани, известного как автор многих трудов по зарубежной архитектуре. В уютном зале библиотеки ЦДА. Здесь в свободной неформальной атмосфере проходили беседы о наиболее актуальных проблемах современной архитектуры и градостроительства. Высокий профессионализм постоянных обозревателей — архитекторов Е. Асса (руководитель цикла) и А. Родионова — обеспечивал архитектурным обозрением высокую яркость, выходящую далеко за рамки Дома архитектора. С неизменным интересом их встречают как профессионалы во многих городах страны, так и все, кто просто интересуется современной архитектурой. «Обозрение» за эти годы принимали в МГУ и Академии наук, на семинарах ВТО и в Библиотеке иностранной литературы, в ЦДХ и на Сенске. Благодаря участию ведущих теоретиков и практиков советской архитектуры А. Иконникова, В. Хайта, В. Глазачева, А. Раппапорта, А. Бокора, А. Го-зака, А. Ларина и других деятельность «Обозрения» приобрела в последнее время большую остроту и дискуссионность. Юбилейный выпуск «Архитектурного обозрения» в живом обсуждении темы «Архитектура 1972—1986 гг.» как бы подвел итоги первого 15-летия существования цикла. В планах на будущее у «Обозрения» — дальнейшее расширение сферы информации, включение в тематику встреч более общих проблем современной культуры и искусства, поиски новых форм деятельности, устройство выставок и многое другое. А. Владимирова

Чайники из Исины и Нисина

Однажды пожилой продавец китаец посмотрел на меня как на истинного ценителя и знаатока, хитро улыбнулся и тонким заговорщиком объяснил, что покупка сделана безусловно правильно, поскольку чайник имеет изысканную форму и сделан из знаменитой пурпурной глины. Далее он пояснил, что после многократного заваривания чая в чайник уже не нужно будет засыпать чай, достаточно будет только наливать кипяток, которому глина будет отдавать аромат прежних заварок. Одобрение профессионала — великое дело для начинающего собирателя.

Итак, можно считать, что мне очень повезло и я купила некий вариант «волшебного горшка» из известной сказки братьев Гримм с той лишь разницей, что этот «волшебный чайник» может навсегда обеспечить великолепным ароматным чаем.

Чаепитие необычайно распространено в Китае. Чай пьют повсюду: на улице летом, на низких импровизированных столиках стоят стаканы с чаем, прикрытые стеклышками; в магазинах, на работе и дома. Почти у каждого китаец всегда при себе маленький термос или просто стеклянная банка, обернутая плетенкой, чтобы горячий чай не обжигал пальцы, или неприглядная для европейца большая металлическая, керамическая или фарфоровая кружка с крышечкой, в которой также можно заварить чай. Термосы с кипятком для заварки чая являются обязательной принадлежностью номера гостиницы, жилой комнаты, магазина и мастерской — куда бы вы ни пришли, везде вам предложат чашечку ароматного чаю, а потом поведут беседу и перейдут непосредственно к цели вашего визита.

Многочисленные полки чайных магазинов заставлены яркими металлическими банками, горящими причудливыми надписями и рисунками; приглушенно-мерцающими фарфоровыми чайницами с лаковым декором. Золотисто-желтыми тонами выделяются чайницы из бамбука, дерева, соломки; разноцветными пятнами пестреют бумажные упаковки с чаем. Чай взвешивают и виртуозно улаковывают в маленькие сверточки, умело связанные между собой бечевкой, поэтому несколько сверточков чая составляют причудливую и замысловатую цепочку в руках покупателя. Цены на чай весьма разнообразны: стоимость одного цзи-

ня чая (0,5 кг) может быть и весьма умеренной, а иногда превышает средний месячный заработок — нетрудно определить социальное положение и достаток человека, если обратить внимание на чай, какой он покупает.

Но не менее важным компонентом чаепития для истинного ценителя является и чайник, в котором заваривается чай. Наибольшей известностью пользуются чайники из г. Исины провинции Цзянсу. Именно исинский чайник был первым в моей коллекции. По свидетельству источников, история производства керамических изделий в г. Исин насчитывает пять тысяч лет. Исин находится в районе залегания высококачественных глин, которые и способствовали развитию здесь керамического производства. Немаловажное значение для него имели и благоприятные географические условия: близость рек и озер, которые служили удобными путями для перевозки и распространения исинской керамики. В Исине залегают глины разных сортов, но самой знаменитой считается пурпурная глина, изделия из нее имеют красноватый оттенок, вызванный высоким процентом содержания окиси железа. По мере пользования изделиями из пурпурной глины этот характерный оттенок становится более насыщенным. Другие сорта исинской глины придают исинской керамике зеленовато-синие оттенки, что делает исинские изделия весьма разнообразными по колориту. Большинство источников утверждает, что первым в Исине в XVI веке начал изготавливать чайники из пурпурных глин мастер Гун Чун*. Чайники этого мастера оценивались «дороже, чем золото и нефрит». Среди прославленных мастеров Минской династии выделяется имя Ши Дабиня, который сделал много для совершенствования технологии изготовления чайников: вносил всевозможные добавки в пурпурную глину, экспериментировал с температурными режимами обжига. Он также знаменит и тем, что изготавливал миниатюрные чайники изысканных форм по заказам ученых, поэтов и литераторов. В этом факте можно усмотреть возникновение интереса его современников к собирательству и коллекционированию уникальных исинских чайников. В минскую эпоху искусство изготовления чайников в Исине переживало бурный расцвет, новые мастера стремились превзойти предшественников и современников: мастер Дун Хань впервые начал изготавливать чайники ромбовидной формы; Ли Мэйсинь и Хао Маолин освоили производство миниатюрных круглых чайников «минвань», они же при украшении внешней поверхности чайников активно использовали иероглифические надписи и печати; чайники мастера Сюй Юцюаня знамениты тем, что своими формами они имитировали различные бытовые предметы. В период Цинской династии (1644—1911 гг.) происходит

нарастание декоративного начала; широко используются вырезание иероглифических надписей и рисунков, роспись глазурью; с большой фантазией разрабатываются новые формы чайников. Наиболее известным керамистом этого периода являлся Чэнь Минъюань, который изготавливал чайники и керамические изделия, имитировавшие фрукты и овощи.

В XVII веке исинские чайники становятся известными и в Европе. Вместе с чаем их завозят сюда голландские и португальские купцы. Исинская пурпурная керамика была названа европейцами «красным фарфором».

Исинская пурпурная глина обладает значительной пластичностью, что и позволяет мастерам создавать самые разнообразные формы чайников. Многие исинские чайники из пурпурной глины украшают виртуозно выполненные иероглифические надписи или рисунки. Мастера при помощи резцов разной формы вырезают на поверхности чайников строчки стихов, изречения, артистично используя нажим, направление движения и форму резца.

Надписи на чайниках могут указывать на форму чайника: «Цветы и плоды распространяют свой аромат», в таком случае форма чайника воспроизводит форму цветка или плода. Иногда встречаются надписи, иллюстрирующие характер и атмосферу чайной церемонии: «Чай, аромат — чистый пир»; «За чаем свободная и простая речь еще чище» и т. д.

Среди работ современных мастеров привлекают внимание чайники из пурпурной глины, воспроизводящие растительные формы. Так, чайник, воспроизводящий по форме ствол дерева, имеет большую усложненность и рассчитан на обзор с разных сторон. Другой чайник имитирует любимый в Китае цветок лотоса. Крышка чайника выполнена так, что в прорезях ее верхней поверхности видны подвижные большие семена лотоса. При пользовании чайником слышен перезвон «семян» лотоса. Распределение декора и сама форма некоторых исинских чайников рассчитаны на последовательное рассматривание, смену точек зрения, изменение впечатлений. Например, в чайнике в виде цветка лотоса доньшко также напоминает цветок. Чайник традиционной формы «небесный дракон» имеет тулово, доньшко и крышку с рельефом в виде взвихренных облаков, из которых видны головы драконов, тонкие насечки на ручке воспроизводят чешую дракона. Крышка завершается стилизованным изображением облака и при наливании чая из крышки чайника появляется голова дракона с открытой пастью и выпадающим длинным языком. В таких чайниках подвижные детали и звуковые эффекты придают вещи игровые возможности. Изделия исинских мастеров удивляют разнообразием и богатством форм. Многие современные мастера в своих изделиях прежде всего стремятся вывить безупречную красоту строгой лаконичной формы и ровной поверхности, красноречиво говорящей о

высоком качестве глины и прекрасной их обработке.

У многих исинских чайников основной декор связан с оформлением крышки чайника; в коллекции — это чайники, ручки крышек которых выполнены в виде лежащего вола, льва, играющей мыши или ветки.

Среди исинских чайников из пурпурной глины есть и чайники простой округлой формы с бамбуковой ручкой, но интересной особенностью этих чайников можно считать специальные внутренние резервуары для чая с многочисленными дырочками. Разнообразны и размеры исинских чайников от достаточно больших до совсем крошечных, что связано с сортом и качеством чая, некоторые чайники предназначены для дегустации дорогих сортов чая.

Интересен также вопрос об авторстве исинских чайников; среди современных мастеров наиболее известны Чжу Кэсинь, Гу Цзинчжоу, Цзян Жун. Многие чайники кроме традиционного клейма Исины имеют еще и печать автора, которая чаще всего может быть на внутренней стороне крышки или под ручкой чайника.

Итак, почти случайная покупка первого исинского чайника из пурпурной глины заставила внимательно искать все новые и новые образцы, что оказалось делом достаточно трудным. Время от времени в Пекине организуются камерные выставки-продажи исинских изделий. На одной из них я увидела исинские селадонные чайники, выполненные из фарфора и покрытые зеленовато-голубыми глазурями. Селадоны издавна сравнивались с драгоценным нефритом по своему благородному колориту. Интересным примером может служить чайник в виде тыквы-горлянки, невысокий рельеф на тулове которого воспроизводит висящие тыквы. После нанесения рельефа и резьбы подобные изделия покрываются глазурью, и отсюда удивительный эффект селадонов: на бледно-зеленом ровном фоне просвечивает рельеф.

Иногда чайники напоминают небольшую скульптуру, примером этого является селадонный чайник в виде Шоусина, бога долголетия. Подобные фигуративные чайники предназначаются не для чая, а для вина.

Обычай в Китае пить вино подогретым повлиял и на форму чайников, которые, как это видно на примере чайника из г. Нисина, иногда представляют собой небольшие шестигранные сосуды. Внутри вставляется миниатюрный чайник с тонким носиком и двумя металлическими дужками-ручками.

Если об исинской керамике знают абсолютно все, то каково же было мое удивление, когда, затронув в разговоре с китайскими собеседниками тему нисинских чайников, я получала в ответ вежливые реплики относительно моего «заблуждения». Многие утверждали, что я неправильно произнесла, и поправляли: «Исин, а не Нисин». Нисинские чайники стали интересным дополнением моей коллекции.

Ирина Захарова

* «Исинская пурпурная керамика». На китайском языке.



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. Мийско 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. отделом редакции Главный художник	
Ответственный секретарь	
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. П. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотохудожник Фотографы	Маркарова И. П. Игращенкова Г. П. Шахов В. С. Онанов С. И. Поздняков С. Ю. Калмыков А. В. Козаринов Г. И. Курбатов Ю. К. Овчинников А. В. Пяковский Ю. И. Шахвердиев Т. Р.

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

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

Сдано в набор 8.12.86 г.
Подписано в печать 8.01.87 г.
Л06927
Формат 70×90 1/8
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,549
Заказ 3841
Тираж 36 000
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. 2(351). 1987
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Метаморфозы*

Материал, пластика, цвет

2 *Художник и промышленность*

Круглый стол «ДИ СССР» на Ленинградской
ситценабивной фабрике. Текстильная промыш-
ленность и технический прогресс

7

Совершенствовать процессы художественного
проектирования текстиля

8 *Художник и среда*

«Возвращение к дереву» — черты нового

12 *Конференции, симпозиумы, встречи*

II Международный конгресс по современной
мозаике

14 *Проблемы перестройки*

Как быть с дизайном

17 *Мнения, суждения, споры*

Стоит ли поддерживать безвкусицу?

21

А если это кич?

22

Москва в романе М. Булгакова

30—31 *В объективе*

Английская керамика

32 *Народное искусство*

Народное искусство и экология. Что общего
между иглу эскимоса, саклей дагестанца
и навесом аборигена?

37

О роли мнемонической памяти в традиционном
народном искусстве

39 *Народные традиции*

Народный карнавал: из прошлого — в будущее

44 *Секреты мастеров*

Стекло и дерево в витраже

45 *Рецензии*

46—47 *«Газета ДИ»*

48 *Страница коллекционера*

Чайники из Исины и Нисина

Николай Бесчастнов

Виктор Войнов

Владимир Замков

Карл Кантор

Владимир Петров

Анна Яковлева

Александр Тан

Сергей Лемешев,
Владимир Кравец

Ц.-Б. Бадмажапов

Итта Рюмина

Шота Цицишвили

Ирина Захарова