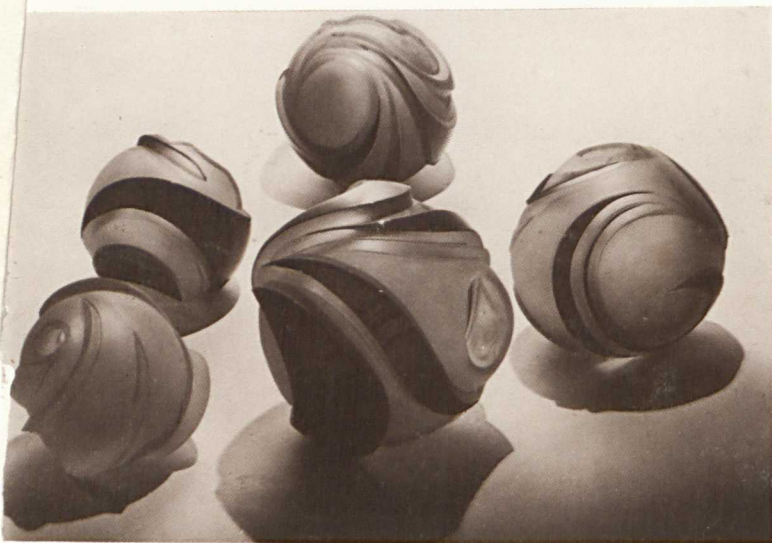
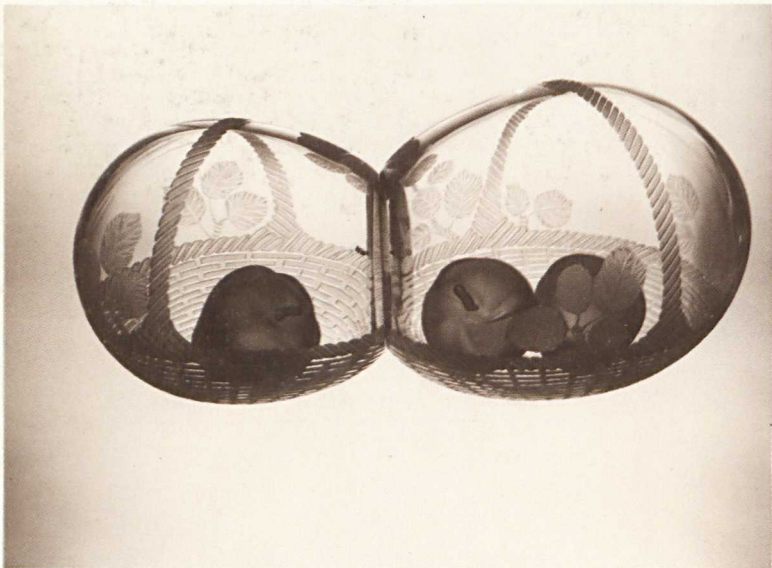


4³⁵³
1987

Декоративное Искусство СССР

ISSN 0130-3031





В. Котов
«Да здравствует жизнь!»
Л. Юрген
Дары осени
В. Касаткин
Солярис

А. Бокотей
Парабола

О. Победова
Апогей

На стр. 1

В. Воленс
Шляпы

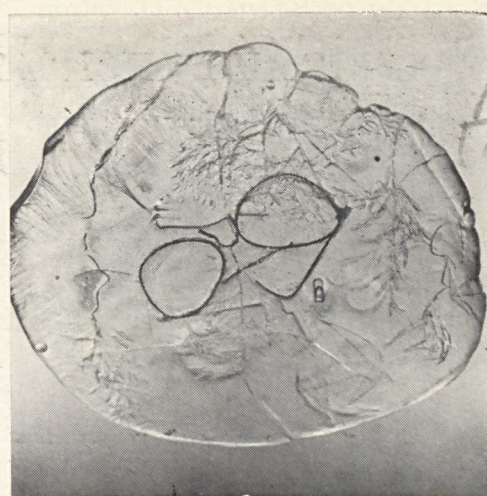
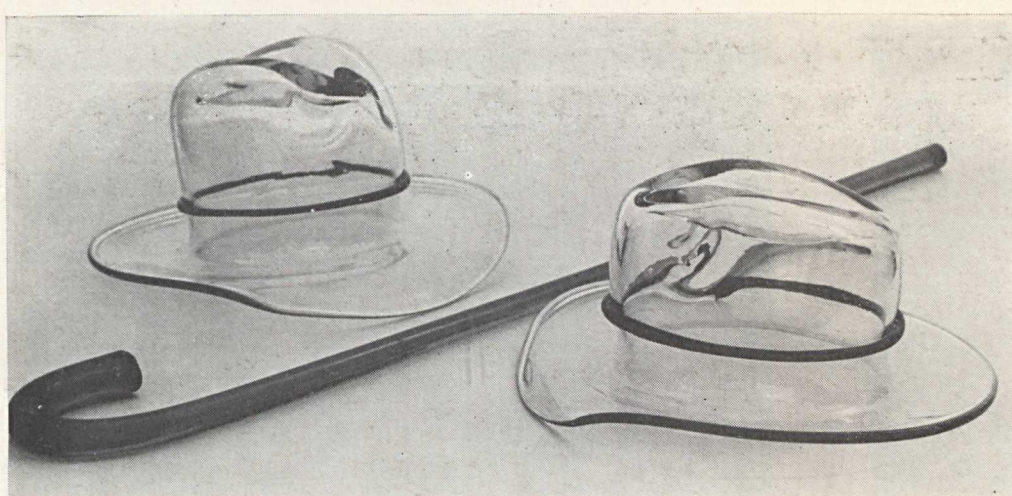
В. Дудин
Двое

О. Сазыкина
Натюрморт

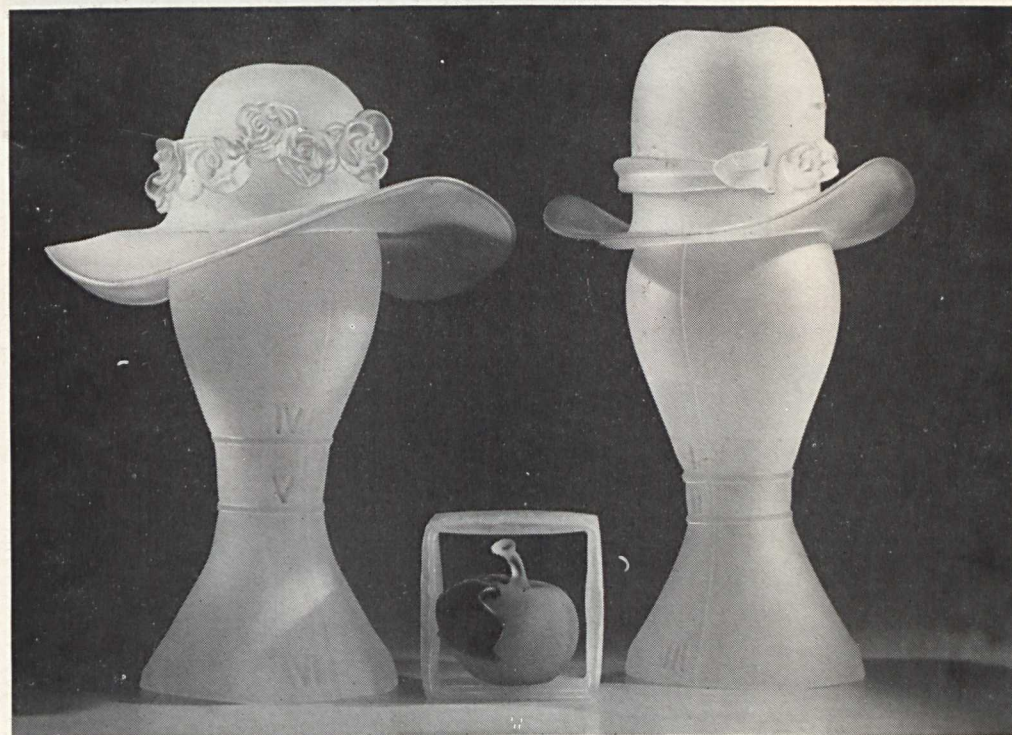
А. Остроумов
Молодые побеги.
Фрагмент

Н. Тихомирова
Голубые цветы

В. Корнеев
Памяти юных



ОТД ИСКУССТВА



Метаморфозы: пластика стекла

Среди всех декоративных материалов стекло способно к наибольшим пластическим вариациям. Чем более жестким ограничениям подвергается оно в промышленном производстве, чем строже огораживается функциональными рамками, тем настойчивее стремится к свободной пластике. Трансформации стекла в последнее время приобрели самые неожиданные формы — от отвлеченной декоративной пластики до изобразительных натюрмортов. Как оценить эти неожиданные метаморфозы стекла — об этом вместе с читателями размышляют художники на стр. 35—36.

Фото В. Андреева и
С. Онанова



Площадь Фонтанов в Баку

Работы, начатые как реконструкция старого городского сквера Баку, называемого в народе «Парапет», вылились в широкомасштабный градостроительный эксперимент по реорганизации значительного по размерам участка (около 3 га) городской среды.

В результате было создано единое пространство «площади общения», в которое включены окружающие улицы, здания и интерьеры их первых этажей; изменено смысловое значение старого городского района, которому придано современное звучание, обогащенное исторически сложившейся многопластовостью существующего окружения.

Улицы, окружающие сквер, были за-



Баку. Площадь Фонтанов
Летнее кафе

Баку. Площадь Фонтанов
Архитектор Р. Сейфулаев



Интерьер магазина
«Цветы»

Салон по продаже
минеральных вод

Интерьер кафе





Площадь Фонтанов

И. Мамедов, С. Мирза-заде
Роспись в Клубе интересных встреч



И. Мамедов,
С. Мирза-заде
Роспись в фотоателье
Фрагменты

крыты для транспортного движения — так было создано единое пространство площади, отданное пешеходу.

Автор проекта — главный художник города архитектор Р. М. Сейфуллаев предложил значительно расчистить сквер, убрав старые деревья и кустарники. Это способствовало обновлению древесного состава сквера, дало возможность выявить и подчеркнуть экзотические растения. Открылась целая рощица тонких и высоких пальм, раньше затерянных среди кустарника, стали виднее и другие интересные по форме и кронам деревья.

Украсили площадь фонтаны, они определили и ее новое название. Большой фонтан в центре сквера — главный в общей композиции, в дальнейшем он будет украшен скульптурами. Цепочка фонтанов вдоль бывшей Кривой улицы оформила и украсила в прошлом «ничейное» городское пространство, подчеркнув основное направление движения между улицами Джапаридзе и Низами.

Вода фонтанов дает микроклиматический эффект, снижает на 1—2° температуру, а это в тяжелых летних климатических условиях Баку — немаловажный фактор. В культуре народов Востока вода всегда ассоциируется с достатком, богатством. Вид падающей воды радует глаз, улаживает слух, создает ощущение комфорта.

К территории сквера подведена вода, широко используются также артезианские воды, проходящие как раз в этом районе. Регулярный полив способствовал тому, что в жарком Баку, наконец, зазеленел газон.

Особое внимание при реконструкции было уделено архитектуре земли. Значительный уклон территории на юг к морю и желание сохранить деревья подсказало «тему» этой архитектуры: отсюда большое количество террас поднимается или опускается, формируя общий спуск на участке. Вся территория площади покрыта специально изготовленными небольших размеров бетонными плитками красноватого оттенка. Края террас и ступени выполнены в белом камне. Это придает четкость и чистоту решению «партера» площади и в сочетании с живописным абрисом террас, зеленью газонов и цветников в значительной мере определяет ее своеобразие. Примененная в Баку впервые бетонная плитка, наряду с хорошими техническими качествами, удобна в эксплуатации.

К сожалению, некоторая увлеченность художественно эффектным приемом террасирования вызывает недовольство пешеходов, которым необходимо смотреть под ноги. Очевидно, тут еще предстоит найти необходимую меру и ритмически распределить и сгруппировать террасы удобно для пешехода.

Большую роль в организации пространства площади-сквера играют фонари. Особенно эффективны они ночью, неяркий свет фонарей придает среде торжественный, праздничный вид.

Обновление окружающих площадь зданий сопровождалось расчисткой и реставрацией фасадов, а также полной реконструкцией их первых, а во многих случаях и подвальных этажей.

Автор не побоялся активно использовать цвет для выявления своеобразной индивидуальности окружающих площадь зданий. В привычно монохромной цветовой гамме города неожиданно эффектно прозвучал насыщенный красновато-коричневый цвет стен старого двухэтажного жилого дома, в прошлом гостиницы «Гранд-отель», совершенно преобразовав ранее неприметное здание. Теперь трудно поверить, что генеральный план города предполагал его снос.

В восприятии среды «площади фонтанов» существенную роль стали играть раскрытые на площадь интерьеры первых этажей окружающих зданий. Расчищенные от всевозможных наслоений, — взору предстали просторные с интересными сводчатыми потолками помещения, которые авторы реконструкции сумели, выигрывая использовав конструктивную основу этих пространств, оформить под комфортабельные и уютные кафе, магазины, салоны для продажи минеральных вод, цветов и т. д. В решениях интерье-

ров нашли широкое применение мотивы азербайджанского народного зодчества и традиционного декора интерьеров. В кафе «Наргиз» выразительность интерьера обусловлена выявленными арками и сводчатым перекрытием залов.

В интерьерах фотосалона «Ретро» (авторы — архитекторы Р. Сейфуллаев, Н. Ершов, художники И. Мамедов, С. Мирзазаде) широко использована стенная роспись, стилизованная в духе азербайджанской миниатюры. В кафе «Бирюза» уместен оказался в качестве отделочного материала азербайджанский ковер.

В салоне для продажи минеральных вод хорошо смотрятся мозаика и цветное объемное стекло, украшающее потолок.

В теплое время года в огороженное ажурной решеткой с декоративными цветами пространство перед кафе выставляется летняя мебель. Атмосфера уюта и комфорта сделала эти кафе особенно любимыми горожанами.

Отдельно стоящие красочные телефоны-автоматы, бронзовые вывески у магазинов цветов, книг, рыбы, превращенные в оригинальную малую скульптуру, украшают и художественно насыщают пространство площади.

Работа по обновлению среды центра Баку продолжается; вовлекая все новые участки городской среды, она существенно влияет на формирование художественного облика города в целом.

Рена Эфендизаде

Приглашение на площадь

Марк Коник

«Пешеходная улица иногда встречается в наших городах, реже встречаем мы пешеходную площадь».

(Из выступления)

Работа, сделанная в центре Баку, связана с тем, что уже лет десять, с интонацией ожидания, называют «городская среда». То есть тем, что не есть дом и дорога, парк и памятник, фонтан и фонарь порознь, а есть содержательное пространство между ними: оно их включает, на них опирается, более того, без них не существует как пространство городское, но менее всего ими ограничивается.

Об этом много написано, есть немало интересных проектов, совсем мало реализовано в натуре, из реализованного далеко не все стало близким. Но вот интересно: в большинстве рассуждений на эту тему, в тени подчас очень интересных соображений о том, какой ей, городской среде, быть, ускользает, на мой взгляд, самое существенное — для кого ей быть.

Нет, это не значит, что в размышлениях на эту тему отсутствует человек, все в конечном счете пронизано заботой о нем.

Но кто он? Мне иногда видится, как через семантические и символические, социологические и культурологические описания живого многомерного пространства города отчетливо просвечивают лишь два портрета. Это или человек с большой буквы, носитель столь высокой степени духовной организации, что становится неясно, зачем ему вообще нужна реальность, город для него лишь предмет высокоинтеллектуальной рефлексии. Либо это фигура среднестатистического потребителя, разделившего сутки, а соответственно, и город на три равные части: работа — досуг — сон, этаким мистер СНИП.

И еще: несмотря на, казалось бы, видимое разнообразие подходов к идее города, оценивается он тем не менее как нечто общезначимое. Куда-то уходит тот простой факт, что городская среда всегда конкретна, реальна, так же реальна, как мы, а мы все разные.

Городская среда есть наше продолжение — «органопроекция», как писал уже

в свое время Павел Флоренский, она наше отражение, слепок с нашего образа мышления и жизни, амбиций, возможностей, желаний...

Меняется ли мы, изменяют ли нас — меняется и наше отношение к городу.

Не потому ли мы так ревниво разглядываем проекты с их пока еще предлагаемой интонацией, пользуемся возможностью помечтать, то в согласии с идеей автора, то противопоставляя ей личные соображения. Проект как бы повод для обмена мнениями.

Иное дело реализованный объект: его диктатура в нашем бытии вызывает иные реакции, тут наши оценки категоричны и беспощадны до прозвищ («вставная челюсть») — ведь все уже состоялось и без нашего участия.

Эти древние как мир отношения проектант—горожанин в последнее время весьма оживились. Мы стали более чуткими к появлению нового в городе, все более ощущаем потребность его «средового соответствия» нашим идеалам, желаниям и прозрениям.

Надо сказать, что в сознании пешехода, а нам все больше правится это слово, оживают хотя и уснувшие, но никогда не исчезавшие чувства.

Исторический опыт восприятия города, чувство города никогда не покидало нас вовсе, но ныне оно высказывает себя определеннее, повсеместно и громко.

Причина этого известна — долгое время в отношениях проектант—горожанин не было обратных связей: нам проектировали, строили, а мы... хотел сказать — «в этом жили», но это было бы неточно, скорее, по одному меткому определению, «нами жили». Теперь — мы обсуждаем судьбу Поклонной горы и результаты пешеходного Арбата и многое другое.

Нет, мы по-прежнему доверяем профессионалу, но желаем знать, что, зачем и как, желаем сотворчества на пока еще непонятных, но разумных началах.

Вот почему сейчас рассказы о каждой новой работе так необходимы, в них накапливается пока робкий, но жизненно, для нас с вами, важный опыт-залог, что городская среда станет продолжением нашего дома, только под открытым небом.

Бакинцы «Парапет» любили, то, что получилось, сегодня многие уже полюбили, некоторым это еще предстоит — основания к тому есть все. Ибо это одна из тех работ, про которую легко сказать: здесь все изменилось, притом что все осталось. Кроме транспорта, конечно.

Выбор между автомобилем и пешеходом здесь был решен бескомпромиссно и оправданно, кстати, без особых потерь для первого, но с большими приобретениями для второго.

Как же выглядит «парапет» сегодняшний? Его легко описать в профессиональной терминологии, но это мало что дает, потому что, как писал Поль Валери: «Есть произведения, которые создаются своей аудиторией. Другие — сами создают свою аудиторию». А в этой работе есть черты и того, и другого.

У новой площади красивый, легкий, ладно выстроенный план. Как хорошо темперированный клавир, «отыгран» малейший перепад рельефа: он в меру сложен, но общий пластический замысел вам предъявляют сразу — в нем легко ориентироваться, но эта легкость, по мере движения, обеспечивает такое количество пространственных ощущений, их последовательных смен, что получаешь особое удовольствие от самого процесса «чтения» пространства, от прогулки.

На площади много воды, воды подвижной и звучащей, можно сказать, что вода здесь не привычный компонент благоустроительных средств — она здесь и тема и герой, хотя и не главный.

Тщательно, с выдумкой проработана вся интерьерная группа периметра площади — нарядные «бусы» из магазинов, кафе, ресторанов, предъявляющих себя очень празднично и, что главное, сумевших стать основной фабулой досугового сюжета пешеходной зоны.

Но как вы думаете, что находится в центре площади?.. и не прикидывается ничем иным, как тем, чем является? Не поверите — городской туалет, хотел сказать, «простой туалет», но это не так —

он спроектирован и выполнен с вниманием к обыденным, а потому уважительным потребностям. Без позы и ханжеской стыдливости, легко и естественно, как это и бывает в жизни, сочетается здесь на площади то, что принято называть высоким и низким, обыденным и праздничным, сиюминутным и вечным. Здесь все делается для себя, а значит и для нас, а не наоборот. На этой площади вообще все легко сосуществует потому, что есть правильно выбранный стержень — это сам образ жизни горожанина, которому здесь ничто не навязано. Сюжеты площади, их пластическое решение лишь закрепляют те формы жизни и типы поведения, которые сложились в Баку еще до рождения автора этой работы.

Описывать эту работу в принятой профессиональной терминологии (план, периметр, интерьер, экстерьер и т. д.) занятие неплодотворное. Ибо ступени здесь неотделимы от шагающих, фланирующих, стоящих бакинцев, а шаг ступеней диктовало расположение старых деревьев, а все это вместе заставляет вести себя людей неспешно, определенным образом. И образ этого поведения не чужой, здесь не надо менять привычки, свойственный южному городу ритм жизни.

Она — эта площадь — не обманывает и ничем не притворяется, ее амбиции и возможности уравнены настолько, что, находясь в гуще гуляющих, еще раз спрашиваешь себя: что же это за тип пространства — площадь? Ну, конечно, ее задача собирать нас, горожан, всех вместе, но, что не менее важно, площадь, собирая нас вместе, предоставляет и ничем не заменимую, сугубо городскую возможность — различия. Да, все вместе, но и каждый сам по себе — перед другими. И в этом смысле то пространство, которое я видел в Баку, есть еще и пространство воспитательное, пространство, дающее уроки поведенческой культуры: ведь собирая людей разного возраста, площадь тем самым собирает большую городскую семью.

Именно здесь, на «Парапете» особенно отчетливо чувствуешь: площадь, будучи

все же пространством ограниченным, может быть большой по геометрии и при этом сохранять особый площадной уют, если соблюдено одно условие — есть выбор занятий, а площадь маленькая может быть транспортной пустыней, то есть не быть площадью вовсе. Сколько их в Москве, других городах, в том же Баку? Почему же здесь не возникает вопроса о ее размерах? Пожалуй, по той причине, что весь периметр площади — такая же сцена жизни, как и сама сцена новой площади. Это место с текучим пространством растворяется в восьми улицах и вбирает их течение медленно, как на Востоке и положено, и происходит это с нашей помощью, это мы, горожане, делаем пространство таким. Это как в театре, где только в процессе спектакля, в общении сцены и зала может возникнуть живая театральность, а в нашем случае — площадное действо.

Надо сказать, что новая работа большого коллектива под художественным руководством главного художника Баку Рагима Сейфуллаева существует в контексте, которому могут позавидовать многие города. Кто бывал в Баку, знает, что бакинцы гордятся своим городом и это не натужная гордость. Архитектурная книга Баку — книга древняя и многообразная. Это известно. И я говорю об этом лишь для того, чтобы оценить по достоинству роль новой площади в градостроительной драматургии центра Баку.

Ближайшие «соседи» новой работы — это Ичари-шахар, древнее ядро Баку, уникальный памятник архитектуры, и Приморский бульвар с горизонтом Каспия. При таком соседстве были легкие пути — впасть в стилизацию или продолжить по закону тождества. На мой взгляд, авторы поступили правильно и уважительно к названным соседям — создали «новое», внимательно слушая и любя «старое» не на словах, а на деле.

В результате Баку получил еще один тип пространства, а его жители возможность нового пространственного опыта. Это очень непросто сформировать новый объект взамен места, к которому все

привыкли. Можно, работая, казалось бы, деликатно, одной мелочью изменить весь облик, а можно изменить все, а неуловимый дух места останется. Последнее происходит, если понято, схвачено и выявлено что-то самое существенное.

В нашем случае это прежде всего общая интонация площади, приглашающая к содержательному и, что важно, действенному диалогу.

Новая площадь создается уже два года, но она еще не завершена, по своему характеру это организм открытый, тяготеющий к развитию — корешок, готовый прорасти во все улицы, его питающие. Хочется надеяться, что прорастант будут ветви и плоды разные, но от этого корня.

Мне часто приходится встречаться с главными художниками городов — фигурой в организационной структуре городской власти зачастую непроясненной. Причины я вижу не в отсутствии разработанного «Положения о главном художнике города», хотя и это важно. Думаю, что его положение и возможности впрямую зависят только от его профессиональных способностей и личных качеств. Это как раз тот случай, когда *что и сколько* на себя берешь — за то и отвечаешь. Можно отвечать только за праздничное оформление, так, кстати, чаще всего и бывает, но можно и по-другому. А именно: понимая специфику коллективного творчества, а город иначе не сотворится, убедить и других в том, что фигура главного художника есть прежде всего фигура проектирующая, стало быть, обязанная на большее, чем украшение города несколько раз в году. И понимая свой город, уметьстроить свой опыт художнического образного видения города в опыт других.

В Баку все сошлось: замысел главного художника города Рагима Сейфуллаева был поддержан прежде всего теми, без кого реализация невозможна. Это Горком партии и Исполком народных депутатов, отдел главного архитектора и многие другие.

Их объединило одно простое и достойное желание — сделать площадь для бакинцев и пригласить на нее всех нас.



ПАНОРАМА ФОТО

Ш. Абасов
Блюдо

А. Байрамов
Блюдо

Л. Кули-заде
«Шахматная композиция»
Керамика, соль

Л. Кули-заде
Декоративный пласт
«Шахматы»

М. Бабаев
Декоративная скульптура
«Гаджи возвращается
с базара»
Керамика

Ш. Абасов
Портрет
Шамот, роспись

М. Халибеков
Вазы «Настроение»
Хрусталь

Р. Рзаев
Декоративный пласт
«Баня»
Керамика, роспись

I выставка прикладников

На стр. 7

Л. Кули-заде
Композиция
«Моя земля».
Шамот

Р. Керимов
Анималистическая
скульптура

Н. Нариманбекова
Эскиз к мультипли-
кационному фильму

Э. Караев,
Г. Мустафабеков
Декоративный пласт
«Изобилие». Дерево,
резьба

А. Алиев
Гальванопластика
«Чайхана»

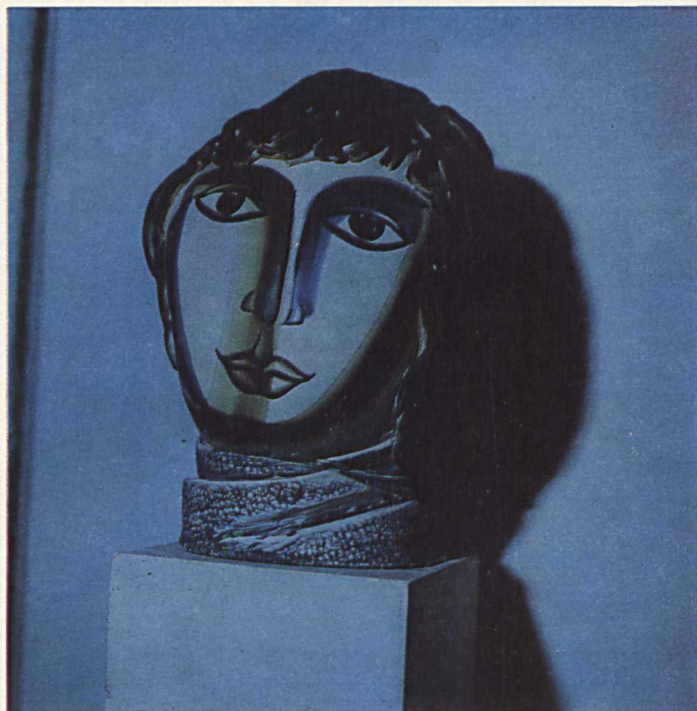
З. Гусейнов
«Ветер». Шамот, соль

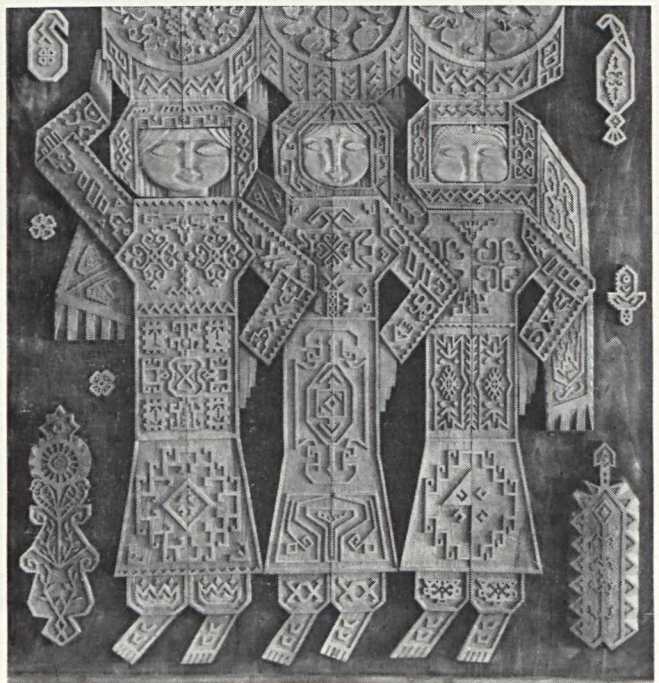
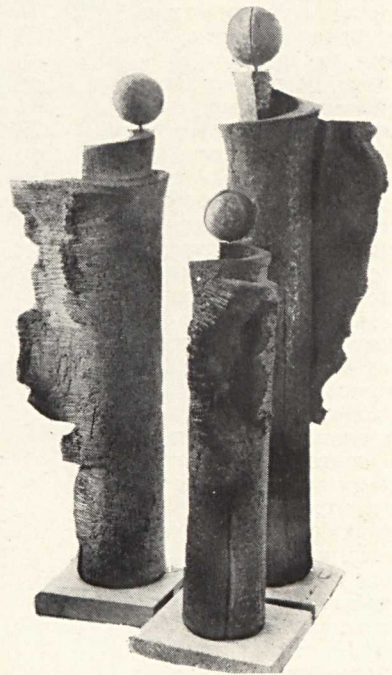
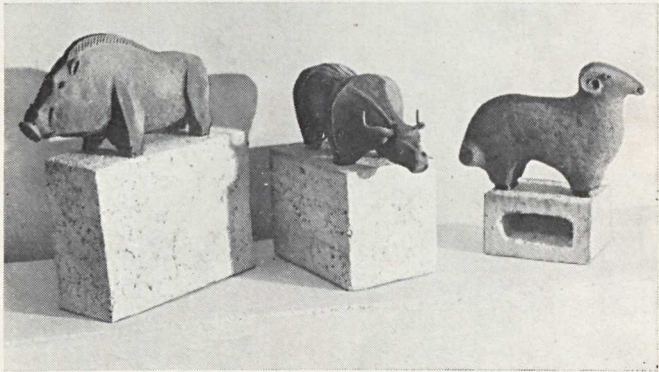
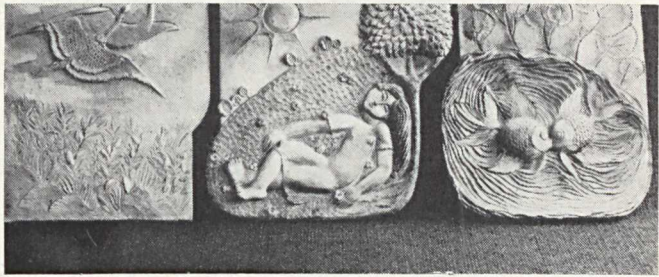
А. Мазахир-Авшар
Композиция «Экспе-
римент». Керамика

И. Гасанов
Мягкая игрушка

А. Байрамов
Декоративный пласт
«Семь красавиц»

Д. Ибрагимов
Вазы. Стекло





Металлические кружева старого Баку

«Прекрасное вокруг нас». Эти слова как нельзя лучше могут быть отнесены и к металлическим кружевам старого Баку. К сожалению, в спешке мы зачастую видим город крупным планом, отбрасывая его маломасштабное наполнение. Однако стоит только повнимательнее присмотреться к городу, как вдруг открываешь для себя множество неожиданных и приятных подробностей — чугунные ворота, украшенные растительными и геометрическими узорами, козырьки жилых домов с причудливым орнаментом, фигурные кронштейны, решетки балконов, водосточные трубы и многое другое. Взгляд невольно останавливается на «стукалке» отполированной до блеска бронзовой кисти руки на входных дверях дома. Эти замечательные образцы бронзовой пластики в начале века заменяли привычные сегодня электрические звонки.

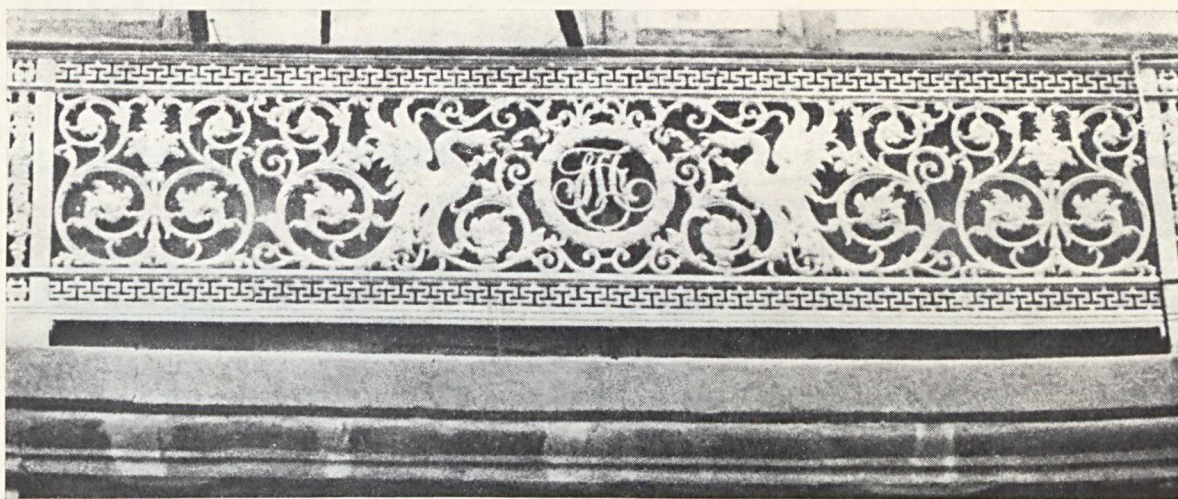
Художественный металл играет весьма существенную роль в архитектурном облике Баку. Зодчие прошлого уделяли большое внимание архитектурному металлу, чрезвычайно выразительно отразив в своих творениях стиль и художественные формы той или иной эпохи. Особый колорит придают архитектурным памятникам Баку декоративные решетки. Трудно найти здание, построенное в XIX — начале XX века, которое не было бы украшено ажурными воротами, огражденными балконами или козырьками над парадными подъездами. Бесконечное разнообразие их орнаментов придает домам легкость и нарядность. Решетки изготовляли из чугуна, бронзы или железа, и применялись при этом практически все известные способы обработки. Иногда даже в одном памятнике можно видеть сразу несколько технических приемов литья, ковку и даже чеканку. По имеющимся сведениям, в изготовлении металлического архитектурного декора наряду с литейщиками и кузнецами активное участие принимали архитекторы, скульпторы и художники. К сожалению, имена создателей этих памятников не сохранились. Но в каждом из них ярко прослеживается индивидуальный почерк автора. Так, например, небольшую улицу Мамедалиева образно можно было бы назвать персональной выставкой чугунных и железных архитектурных деталей неизвестного автора. По своему внешнему убранству эти металлические архитектурные детали напоминают художественную вышивку; по тому же принципу строятся композиция разработанного центрального поля со всевозможными розетками и растительными мотивами и динамичная кайма, играющая роль обрамления. Обращает на себя внимание художественное чутье мастеров, сумевших создать органическое единство металлического узора, изящной резьбы по дереву и каменной пластики зданий.

Особое своеобразие придают городу и балконные решетки. Пожалуй, нигде в Азербайджане мы не найдем столь разнообразных по стилю орнаментальных и изобразительных мотивов. Здесь наряду с более ранними геометрическими узорами встречаются в изобилии растительные мотивы, а также изображения животных, птиц и фантастических существ.

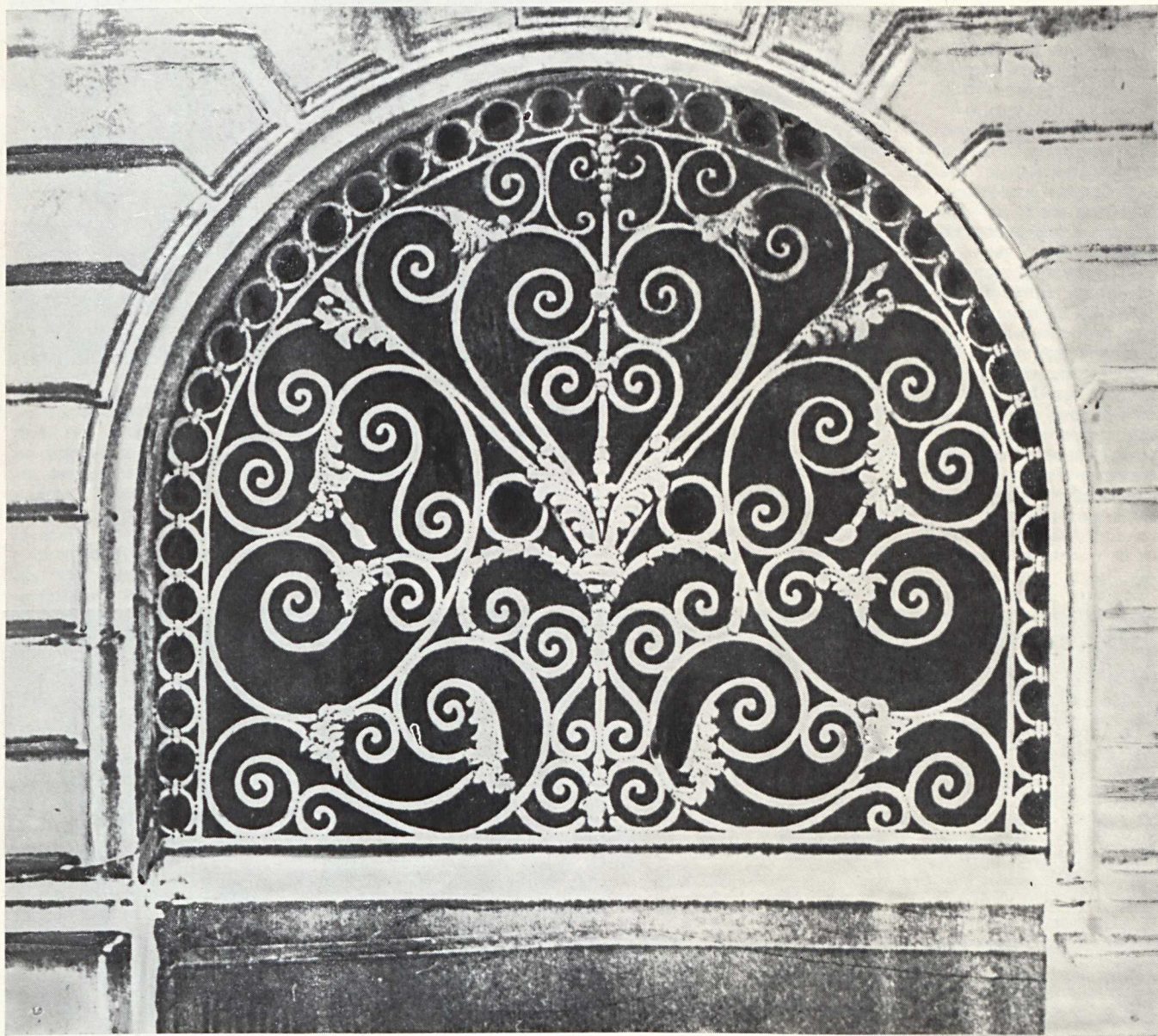
Среди балконных решеток с изобразительными мотивами наибольший интерес представляет композиция с фигурами парных грифонов и лебедей, симметрично расположенных на фоне пышно распустившихся бутонов и цветов. Эта композиция имеет аналогии в других видах искусства Азербайджана более ранних эпох.

Пользовались мастера и другими источниками. Например, балконные решетки по ул. Караева, 12, и Гаджибекова, 18, в городе Баку, с их геометрическими и растительными мотивами,





На стр. 8, 9, 10
Декоративный металл
Решетки, ворота,
балконы, навесы.
Ковка, литье, чеканка.



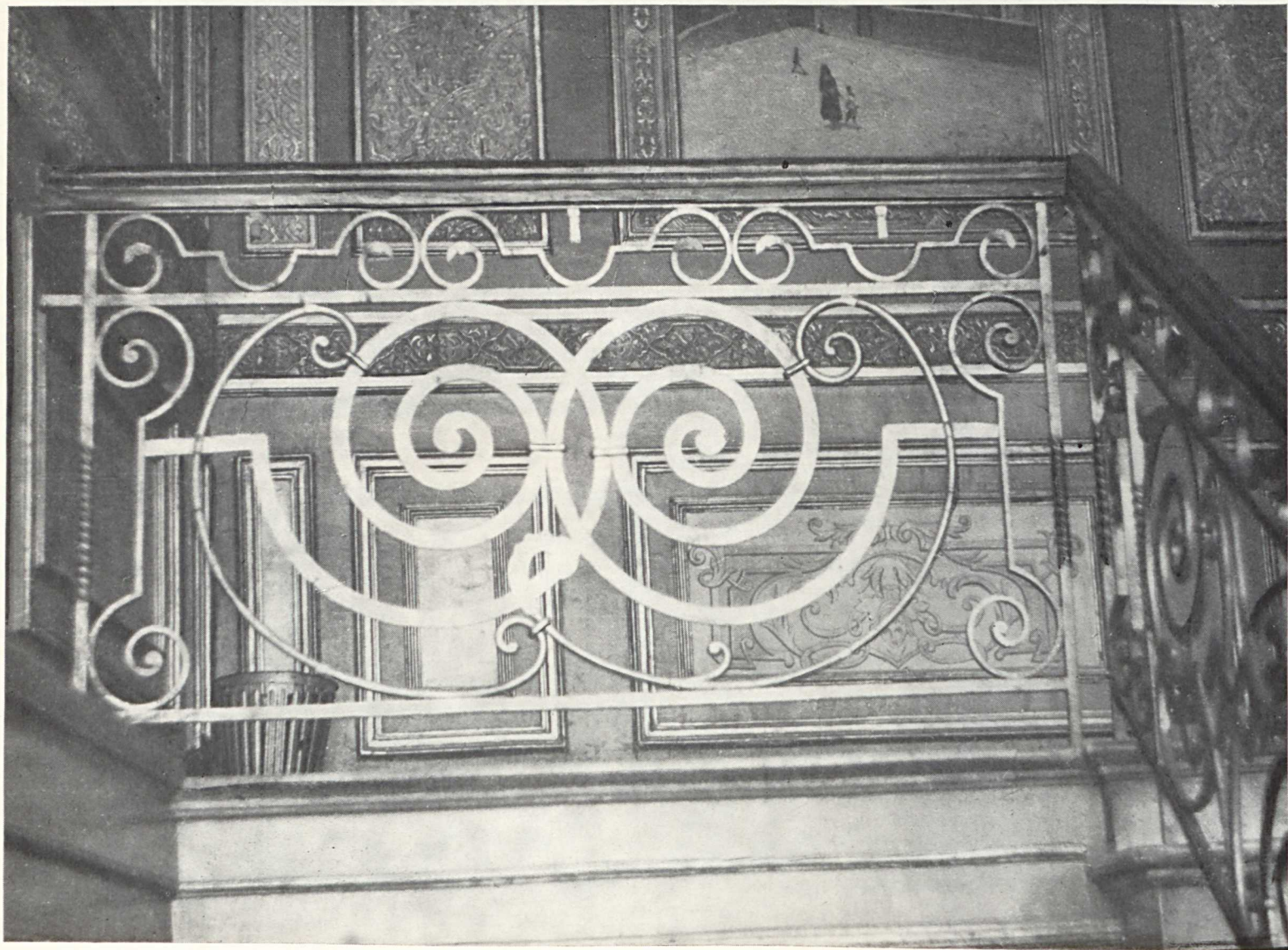
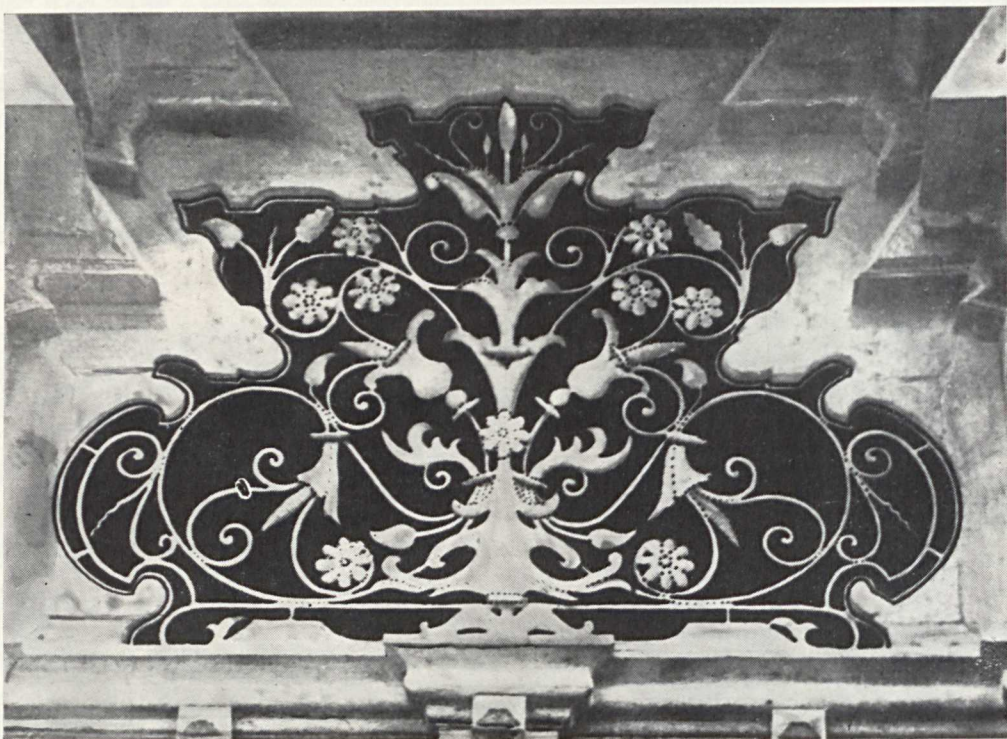
полностью повторяют балконные решетки Саратова по ул. Коммунарная (школа № 8). А фигурки морских нимф-не-реид на балконных ограждениях по ул. Гаджибекова, 15, в Баку идентичны литым чугунным фигурам на Аничковом мосту в Ленинграде. Близки по композиции и методу трактовки изображения грифонов на балконах Музея истории Азербайджана в Баку и жилого дома по Третьей Южной ул., 232, в Филадельфии. Такое сходство имеет объяснение. По свидетельству очевидцев, бакинские мастера располагали западноевропейскими каталогами металлических деталей, из которых они заимствовали некоторые формы, дополняя и обогащая их местными мотивами.

Металлические кружева города Баку имеют еще одну примечательность — почти все они раскрашены. Самыми популярными цветами были зеленый, голубой, серебристо-серый: они давали возможность металлическим узорам хорошо смотреться на фоне темно-серого ашшеронского камня-аглая.

Необходимо отметить, что цвет в декоративном искусстве Азербайджана играл исключительно важную роль. Значение цвета не ограничивалось чисто художественной стороной, а несло в себе и символический смысл. Например, зеленый цвет олицетворял возрождение, весну и считался священным. Символический характер в прошлом имел и голубой цвет, который ассоциировался с небом, воздушной средой. Отсюда раскраска куполов мечетей, ажурных ворот, металлических ограждений в голубой цвет.

Сейчас, когда в Баку решаются проблемы комплексной реставрации исторически сложившейся застройки, вопрос изучения и сохранения малых форм и архитектурных деталей нельзя обходить стороной. Любая архитектурная деталь или старинный фигурный фонарь, стоящий перед домом, должны быть включены в современную городскую среду на правах исторического памятника.

Наиля Джеванишир



Быть ли гобелену в стране ковра?

Марина Аграновская

Раздел гобелена на выставке «Искусство Азербайджана» был невелик, и это вполне естественно: гобелен — новый для республики вид искусства, и художников, всерьез занимающихся им, в Азербайджане действительно немного. К сожалению, художники текстиля были представлены на выставке не самыми характерными и сильными вещами. В бакинских интерьерах и мастерских художников, в запасниках Государственного музея азербайджанского ковра осталось много работ, которые могли бы заинтересовать московского зрителя. Кроме того, показывая гобелены вперемежку со старинными и современными коврами, экспозиционеры вряд ли задумывались о том, чтобы разместить работы выигрышно. Вынесенное с выставки впечатление, что гобелен в Азербайджане рождается с трудом, не обманчиво. Вопрос «быть ли гобелену в стране ковра?» серьезно и страстно обсуждается в Баку, и гобелен в этих спорах представляется порой чуть ли не посягательством на самобытность азербайджанской культуры.

Между тем художники мечтают о национальной азербайджанской школе гобелена. Профессиональный текстиль формируется в республике с высочайшими традициями ткачества, и авторы гобеленов не могут не ощущать себя продолжателями этих традиций. Однако, часто сталкиваясь с осторожностью и предубеждением, они не просто работают, а доказывают всему миру свою причастность к искусству Азербайджана. Неудивительно, что идея национального своеобразие оказывается на них какое-то почти гипнотическое воздействие. Использование в гобелене традиционных мотивов стало для многих художников текстиля чем-то вроде обязательного «программного задания», которое они сами себе задали. Выполнить это задание вроде бы нетрудно. Народная традиция азербайджанского ткачества, живая, непрерывная, близкая, кажется очень доступной. Художники не должны «возвращаться к истокам», не должны что-то открывать, осваивать, извлекать из тьмы забвения. Все они знакомы с ковроделием, искусством и ремеслом, поэтому, используя какие-то элементы коврового орнамента и технические приемы азербайджанского ткачества, они не цитируют, а употребляют знакомые и понятные слова. Но ведь кавычки, сопровождающие цитату, это не только знак отторжения «чужого» от «своего», но знак уважения, внимания и неприкосновенности того, что воспринимается «чужим». В этом отсутствии кавычек, в легкости, которая возникает, когда художник обращается к живой традиции, к тому, что всегда рядом, заключена серьезная опасность легковесности. И действительно, в работах азербайджанских художников текстиля искомая верность народной традиции часто выражается во внешних приемах, в легкоуловимых признаках. Это колоритная тематика, включение в гобелен элементов коврового узора, использование старинных техник ворсового и безворсового ткачества. Конечно, вполне естественно, что художников влекут природа и архитектура Азербайджана, картины сбора урожая, жанровые сцены, но, к сожалению, своеобразие материала часто лишь подчеркивает вполне привычный изобразительный язык. Разумеется, среди работ азербайджанских художников встречаются вещи очень разного уровня. Ф. Гусейнова, мастер зрелый и опытный, не без успеха строит свои гобелены, вдохновляясь азербайджанской миниатюрой («Восточная мелодия»), П. Кузьменко подает жанровые сценки легко, изящно, с юмо-

ром («Чаепитие», «Мотивы плодородия»), но такие работы, скорее, исключение из общего правила. Ни изображения Девичьей башни и Дворца Ширваншахов, ни знакомые по старинным коврам фигурки верблюдов не сделают азербайджанский гобелен национальным. Сильно желаемое не дается в руки именно из-за предельной сконцентрированности на проблеме, поэтому хочется обратить внимание на те немногие и не попавшие на выставку работы, авторы которых, не пытаясь кому-то что-то доказать, пропускают опыт народного искусства через сознание художника-профессионала XX века. Они не просто используют традиционные мотивы в современном гобелене, а переживают их современно. Глядя на эти работы, мы не увидим воображаемых стрелочек-указателей с надписью «Азербайджан», однако подспудная, но логичная связь с народной традицией прочнее, ощутимее, чем явная, но поверхностная.

Серия мини-гобеленов Ф. Ибрагимова «Ноты», казалось бы, мало напоминает об азербайджанском ткачестве. Семь абстрактных картинок внутри деревянных рам составлены из наложенных в несколько слоев тонких нитей. Художника привлекла к этой технике ее кропотливость, возможность сосредоточиться на чисто декоративной задаче подбора нитей. Он увлечен неторопливым деланием вещи: нить — инструмент ткача — становится для него предметом напряженного внимания, и в этом доверии к материалу, в скрупулезной работе с ним Ибрагимов видит для себя продолжение традиций народного искусства.

Близость монументальных, абстрактных гобеленов Х. Юсубова традициям азербайджанского ковроделия тоже становится ясна не сразу. При первом знакомстве с работами Юсубова их хочется назвать ультрасовременными: асимметрия, геометричность, острый рисунок ярких полос, контрасты насыщенных цветов. На самом деле работы Юсубова близки и духу и букве народного искусства. Все эти яркие полосы — увлеченные, словно под микроскопом, традиционные ковровые элементы, вариации на тему азербайджанского орнамента. Внимательно взглядевшись в гобелен «Аншерон», мы увидим, что его прототип — безворсовый палас, а косые рельефные полосы в гобелене «Триумф» повторяют мотивы ковров, выполненных в старинной технике «зиги».

Т. Мамедова выткала гобелен «Красный тут — древо жизни» в согласии с законами декоративности народного искусства. Создатели знаменитых азербайджанских ковров и вышивок мастерски умели подчинить реалистические мотивы — фигуры людей и животных, растения и облака — общему орнаментальному ритму произведения. Отвлеченность арабесок удивительно сочетается в этих вещах с жизненностью, достоверностью изображения. Мамедова в своем гобелене безошибочно поддерживает ту меру условности, когда мотив становится знаком, не утратив живого пульса, не превратившись в схему. Ее красное дерево решено очень обобщенно, но оно дышит.

Конечно, успехи азербайджанского гобелена пока скромны, но основа будущей самобытной школы, несомненно, уже существует. Станет ли этот росток мощным «деревом»? Приверженность к ткачеству буквально в крови у азербайджанцев, это поистине общенародный, из поколения в поколение передаваемый талант. Наверное, расцвет азербайджанского гобелена вполне возможен, если только художникам удастся выйти из заколдованного круга, который сообщают очертания и патриоты гобелена, и его недобожелатели. Ясно, что путь внешних заимствований, по которому идет большинство авторов, только обостряет разногласия. Чтобы окончательно понять корень этих разногласий, зададимся вопросом: где, собственно, пролегает сегодня граница между ковром и гобеленом? Этот вопрос кажется поначалу праздным, но в современном бытии народного искусства произошли такие изменения, которые делают его не лишним смыслом. Во-первых, ковер стал авторским. Мастер-ковродел и художник, занимающийся гобеленом, как правило, жители крупных городов, получившие

одинаковое образование. Во-вторых, равновесие функционального и декоративного, которое отличало прежде ковер, сейчас сильно пошатнулось в сторону декоративности (не забудем и о том, что в азербайджанском искусстве давно уже существует «зерно» гобелена — чисто декоративный сюжетный ковер). Уникальные ковры сейчас изначально ориентированы на музейную жизнь и сосуществуют с гобеленами в выставочных залах. Техника тем более перестала разграничивать ковер и гобелен: мы уже встречаем у азербайджанских художников ворсовые гобелены... Границы утратили четкость, и единственное, что действительно определяет сегодня противостояние ковра и гобелена — отношение авторов к канону народного искусства. Как бы далеко ни заходил ковродел в использовании нетрадиционных мотивов, он все подчиняет древнему канону. Для того чтобы это проиллюстрировать, стоит сравнить гобелены бакинских художников с ковром В. Керимовой «Аппассионата». В работе Керимовой узор создают нотные знаки и буквенный шрифт, но хотя художница находит новые источники для образования элементов орнамента, она сохраняет все традиционные принципы построения композиции. Новаторские поиски ковродела возможны лишь внутри принятой системы, а художник текстиля смотрит на эту систему извне. Для ковродела традиция — закон, для автора гобеленов — материал для свободной интерпретации. Естественно, что носители живой традиции и ее толкователи сосуществуют с трудом.

Для того чтобы разрешить этот очень серьезный и вполне естественный конфликт, нужно доказать право художника на вольную трактовку, то есть осознать автономность гобелена. Пока его место в национальной культуре не найдено, недоумений не избежать: ведь даже если гобелен и не отрицается полностью, он все равно излишне сближается с ковром, воспринимается как его менее совершенный дубль. Судьба «признанных» гобеленов поэтому тоже не очень завидна: они незаметно оседают в запасниках Государственного музея азербайджанского ковра.

Пожалуй, художникам стоит отвлечься от частных проблем и попытаться сообщить ответ на вопрос: почему же в ковровой республике появился гобелен? Что это — осознание, пока еще неясное, какой-то реальной потребности или всего лишь оглядка на Европу, стремление непременно иметь «дома» все виды современного прикладного искусства? Чего здесь больше — внутренней потребности или внешних импульсов? Понять это далеко не просто, но для начала предложим один, хотя, очевидно, не единственный ответ. Ковер — очень цельный и исключительно сложный организм. Именно поэтому он не может легко и просто войти в интерьер, не предназначенный для него, чуждый по архитектуре и по функции. Когда ковер механически привлекается к оформлению современных интерьеров, он рискует обесцениться, превратиться в своего рода экзотический штрих, не более. Это тот самый случай, когда слепая верность традиции, ортодоксальность, негибкость могут обернуться изменой, и истинному доброжелателю азербайджанского ковра не стоит закрывать на это глаза. Гобелен нужен коврам, а значит и Азербайджану, потому что он нужен современному интерьеру. Сегодня мы почти не увидим гобеленов в городах Азербайджана, хотя городская среда очень нуждается в работах, которые могли бы, гармонизируя с современной архитектурой, «расшифровать» ее, придать ей национальный колорит. И наверняка, создавая вещи для города, а не для музейного запаса и собственной мастерской, художники работали бы серьезнее. Думается, что обращение азербайджанских художников к гобелену — не прихоть, не погоня за Европой, а закономерность, и, возможно, признание гобелена, его развитие поможет, как это ни странно, решить сложные проблемы сегодняшней жизни азербайджанского ковра. Нужно только уловить общность за кажущимся противостоянием, попытаться увидеть ковер и гобелен как два взаимосвязанных явления.

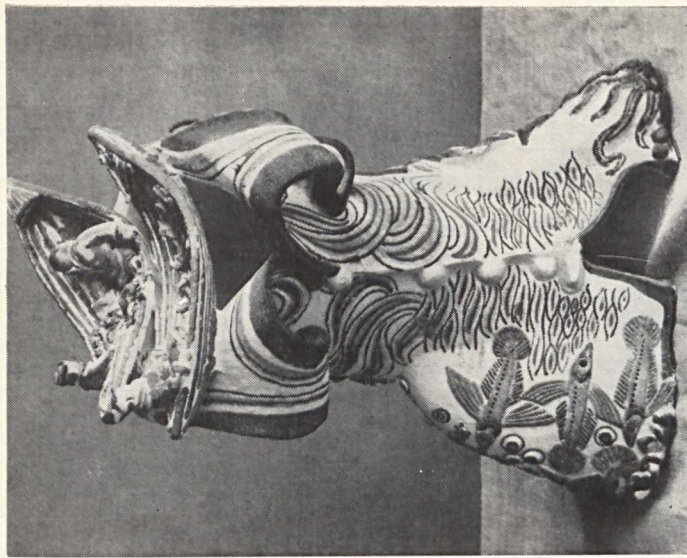
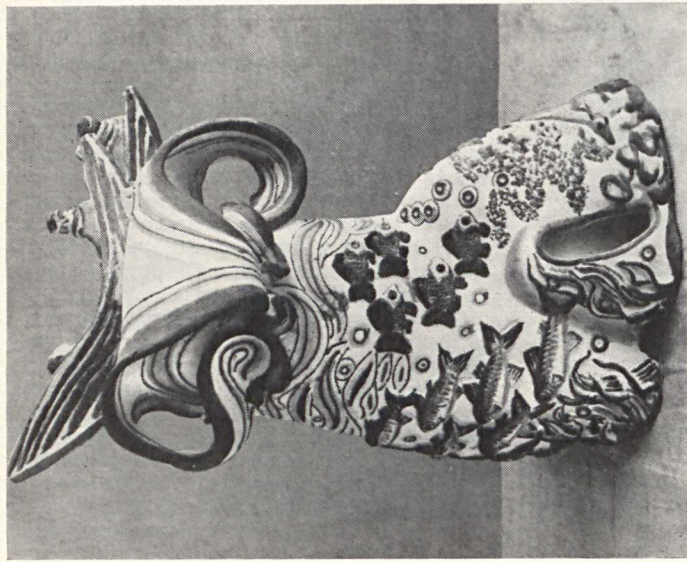
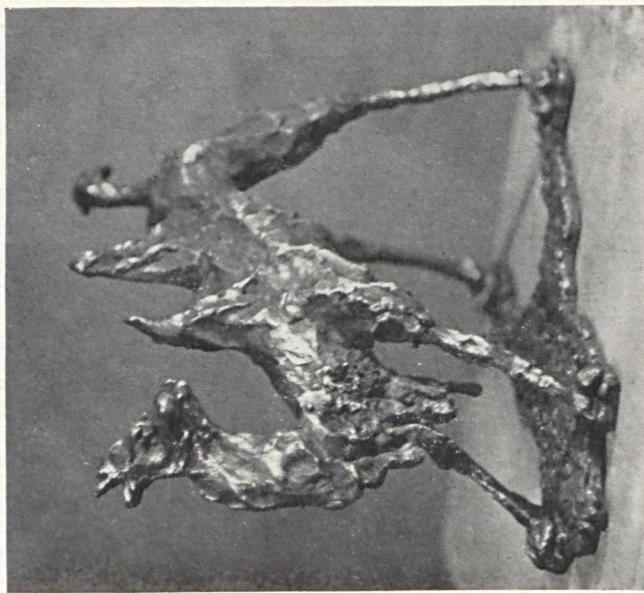
Зоосад Ядринцева

Бывают удивительные люди, которым всегда тесно в одних определенных рамках, они никогда не останавливаются на достигнутом, находясь в вечном сомнении, не живут в ладу с самими собой, им все нужно попробовать, пощупать своими руками, обжечься, ошибиться и снова, в который раз, начать сначала. Все это относится и к скульптору из Караганды (Казахстан) Леонарду Ядринцеву. Формирование его как скульптора пришлось на начало 70-х годов, когда в скульптуре приобретает главное значение экспрессия, напряженность композиционных решений, происходит утверждение скульптуры в пространстве, рождаются связи с градостроительством, после многолетнего перерыва скульптура из мастеровских выходов на площади и в парки.

Можно с полной уверенностью сказать, что Ядринцев одним из первых казахстанских скульпторов проник к этим новым веяниям, попытался решить проблему взаимодействия скульптуры с окружающей средой. Его первые парковые скульптуры «Львы», «Бараны», «Сайгаки» (1970), выполненные для парка г. Джезказгана, удачно вписались в парковую среду. В безводной степи, где не растет ни одно дерево, если его не посадят руки человека, где зелен, как оазис в пустыне, парк в городе — один из немногих зеленых массивов, и естественно желание художника украсить его, сделать более обжитым. В этих анималистических композициях, не прибегая к натуралистической точности, обобщая форму, Ядринцев старается пластическими средствами добиться выявления природной красоты животных, умело использует искусственный камень.

Продолжая поиски в декоративной скульптуре, Ядринцев осваивает новые материалы и техники, которые дают простор творческой фантазии. «Журавли» (для зоны отдыха птицефабрики пос. Петровка Карагандинской области) — композиция из сварного железа; художник умело «кroit» железный лист, прочекаивает его поверхность, выявляя красоту металла. В шмоте лепит скульптуру «Петух» (для пос. Сосновый Бор Кокчетавской области), соединяя в этой работе конструктивность с декоративной насыщенностью пластики. На примере этой работы можно проследить, как скульптор «обигрывает» различные материалы: он выполняет «Петуха» не

РАКУРС
РАКУРС



Керамист из Бурятии

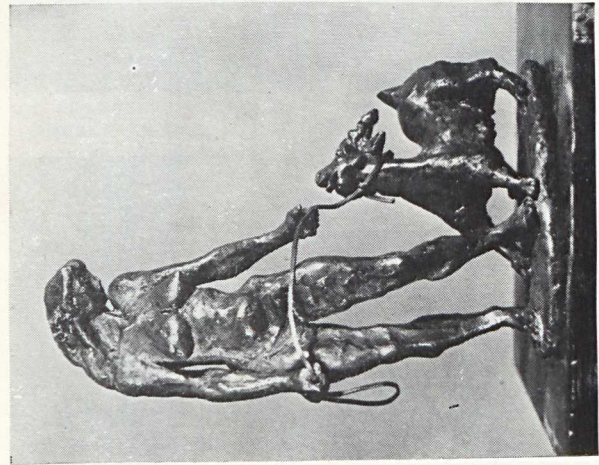
скульптор опирается на традиционную бурятскую анималистическую пластику. Конечно, здесь речь идет не о прямом переносе, а о влиянии самих принципов народной пластики: верности природе, обобщении и выразительности формы тела животных, характере трактовки их пропорций.

Для творческого метода керамиста характерна разработка одного мотива в разных композиционных структурах. По несколько раз обращается он к одной и той же теме, находя новые ассоциации, нюансы, настроения. Так случилось, например, с мотивом поющих людей.

Этот мотив впервые появляется в композиции «Чабан», которая представляет собой фигуру поющего пастуха, окруженного стадом овец. Этот сюжет очень характерен для искусства Бурятии. Обаяние этой работы заключается в соблюдении художником меры между условностью пластического языка и обобщенной легке фигуры пастуха и животных и реальностью подмеченных деталей.

Художник возвращается к мотиву поющих людей в многофигурных композициях «Семейный хор» и «Песня». В основе композиции «Семейный хор» лежит образно воспринятая художником ритмическая организация многоголосия. Она выражена в построении различных по росту и масштабам фигур певцов. Фигуры вылеплены по принципу народной игрушки. Конусообразные формы тела, шарообразные головы максимально выявляют керамическую природу материала, предельную





только в металле, но и в бетоне (1974), арзамите (1975), шамоте (1976), бронзе (1977). Умея в разных материалах найти специфические приемы обработки формы, Ядринцев с особым вкусом ищет выразительности в сопоставлении масс и фактур. Самое примечательное, что Леонард Ядринцев все делает своими руками, от начала и до конца, — занимается сваркой, обжигом, ковкой, литьем... Он убежден, что творческий процесс не ограничивается эскизом, моделью, но и при переводе в материал можно еще многое сделать. Поиски художественного аспекта использования пластики в окружающей среде заставляют Ядринцева учитывать национальную специфику местной художественной традиции.

Так, в серии анималистических скульптур, выполненных в бронзе, — художник назвал ее «Реплика в прошлое Казахстана» (Архар, Крылатый лев, Кентавр) — ясно прочитывается увлечение скифским искусством, видно влияние «звериного стиля», но переосмысленного: это взгляд из настоящего в прошлое. Из этой серии наиболее интересна работа «Архар», она полна экспрессии, внутренней силы, декоративна. Ядринцев обрабатывает всю поверхность скульптуры после отливки, любовно прочищает форму, выявляя детали. В произведениях, выполненных в бронзе, наиболее полно раскрываются такие способности скульптора, как умение совмещать обобщенное декоративное решение с тщательной обработкой деталей, умение выявить особенности металла, его красоту. В одних произведениях он полирует ее до зеркального блеска, в других покрывает патиной или оставляет технической поверхность отливки («Конь-огонь», «Верблюд»), иногда сочетает полировку с пескоструйной обработкой («Золоторог»).

Круг тем, которые интересуют художника, с каждым годом становится разнообразнее. Это и закономерно — пришла гражданская зрелость, мастерство. Работая в малой пластике позволяет Ядринцеву мобильно откликаться на события, происходящие в мире. Его как человека неравнодушного, с обостренной социальной ответственностью за судьбы мира, волнует все.

Он пробует свои силы в медальерном искусстве.

Ядринцев много работает и в монументальном искусстве.

Леонард Ядринцев считает, что можно чего-то добиться только методом проб и ошибок, отбрасывая ненужное, а самое главное, не успокаиваться на достигнутом, не быть равнодушным.

Зарождение и развитие национальной школы керамики в Бурятии в конце 60—70-х годах связано с именем и творчеством Андрея Поликарповича Хомякова.

Коренной сибиряк, потомок хлебопашев и охотников Восточной Сибири, из староверов, он и внешним обликом, степенным основательным характером напоминает народного ремесленника, мастера на все руки.

Художник работает как в традиционных, так и в станковых формах декоративной керамики, отдавая предпочтение шмоту. Наиболее полно выразились сильные стороны его дарования в скульптуре малых форм. Истоки стиля его пластики лежат в крестьянском искусстве русского населения Забайкалья, в особенности его уклада и быта. Именно отсюда идут такие черты его стиля, как народное понимание комического, фольклорная образность и язык примитива. Образный строй жанровых скульптур Хомякова проникнут праздничным настроением, поэтичным восприятием мира. Они возникли из реально наблюдаемых в жизни ситуаций. В них присутствуют такие элементы театрализованного действия, к своим костюмированным персонажам автор относится с добродушной иронией.

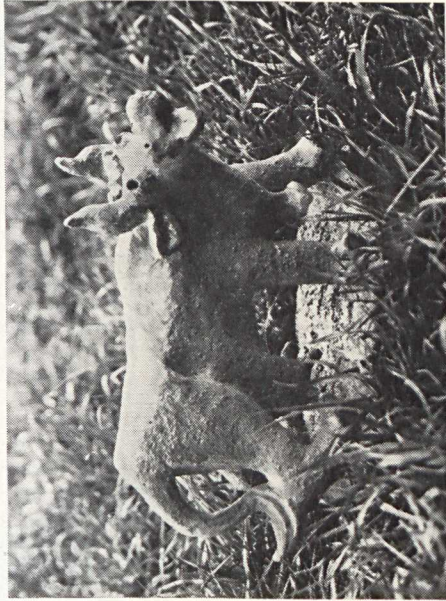
Кроме того, на сложение стиля малой пластики А. Хомякова несомненно повлияла народная бурятская скульптура, хорошо знакомая художнику. Так, в трактовке животных

обобщенность и лаконичность лепной формы. Декоративная разработка фактуры композиции лепными деталями одежды, чалмы, украшений, процарапанными орнаментами дополняет впечатление пестрого красочного самодельного фольклорного хора.

Наряду с малой скульптурой А. Хомяков занимается пластикой свободных форм из шмота и достиг на этом пути определенных успехов в выражении современной темы. Так появились его декоративные композиции «Бам. Тоннель», «Бам. Тоннель. Северомуйск», «Байкал», «Выход Леонова в космос», «Олимпиада» и другие, в которых пластичность глины то следует органическим формам природы, то подчиняется конструктивной логике материальных вещей. В них свободно сочетаются пласти шмота с фигуративной рельефной или объемной пластикой. Композиция «Байкал» по образному замыслу и пластическому воплощению — одна из лучших работ художника за последнее время.

А. П. Хомяков нашел свой круг тем, связанных с жизнью Бурятии, свой индивидуальный стиль, опираясь на национальную художественную почву. Его скульптура представляет яркое и значительное явление в современной керамике нашей многонациональной страны.

Ирина Балдино



Сегодня, когда после сравнительного «затишья» вновь нарастает волна монументально-оформительской активности художников на объектах метроостроя, самое время задуматься о культурных предпосылках синтеза искусств, о том, «зачем» приходит художник в архитектуру метро, какие социально-культурные ценности он здесь утверждает своим искусством. Вопросы эти далеко не новые — мы имеем уже давнюю традицию создания синтетических ансамблей, начатую строительством Московского метрополитена. И все же — каждое время снова и снова задается теми же вопросами. Возможно, потому, что нет ответов, данных раз и навсегда. Задумаемся же над ними и мы. И пусть две статьи в этом номере послужат поводом для дальнейшего обсуждения темы синтеза искусств в метро и шире — в зданиях общегородского назначения.

Метро и синтез искусств

Тамара Зиновьева

Утилитарная работа подземного организма максимально регламентирована. Метро монофункционально. Единственная цель пребывания в нем человека — движение в нужном направлении. Все действия пассажира четко запрограммированы, лишены вариативности. И все-таки наше метро — не только транспорт.

Как никакой другой утилитарный объект городской среды, станции нашего метро насыщены искусством.

Первоначальная модель сочетания функции и искусства при всех издержках ее конкретного воплощения на некоторых исторических этапах действует в нашем метро по сей день.

Воспроизводя на каждой новой станции исходные пространственные обстоятельства, метро предоставляет художникам чуть ли не лабораторные условия для многократных повторений творческого эксперимента, увековечивающих ту или иную художественную идею.

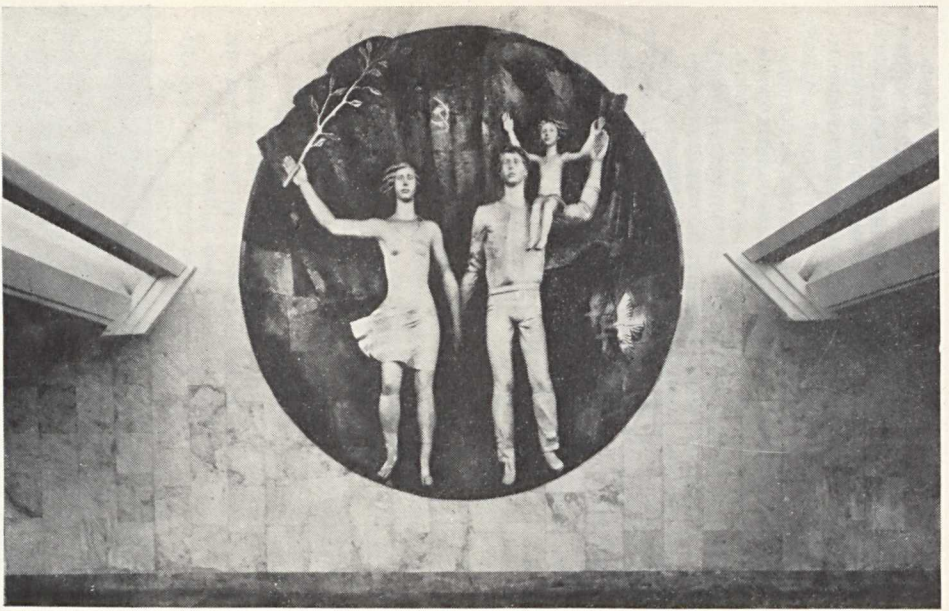
С этой точки зрения и стоит рассматривать три новые станции Московского метрополитена, открытые в начале 1986 года. Они фиксируют бытующие сегодня в творческой практике подходы к проблеме — синтез искусств и современное понимание культурной «сверхзадачи» метро.

*

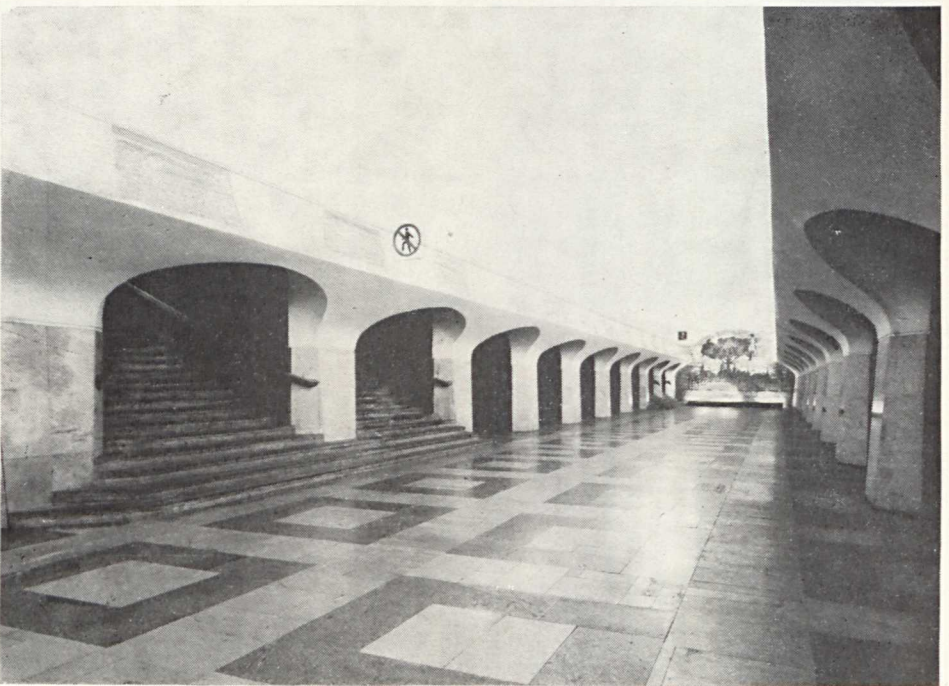
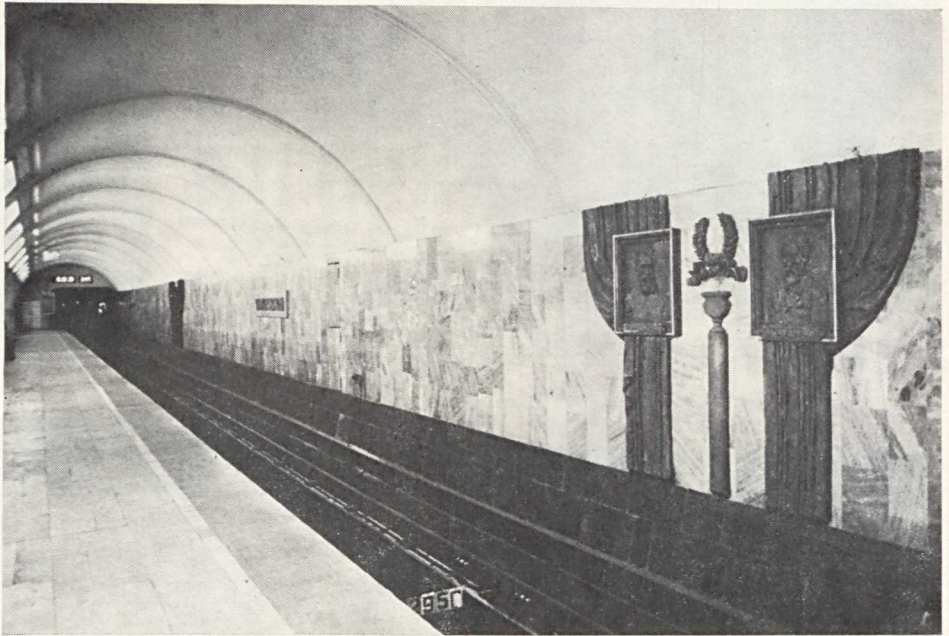
Архитектура станции «Полянка» трактована в строгой манере. Сплошная белизна и мягкое рассеянное освещение создают впечатление легкости и наполненности светом кое в чем вопреки материальной плотности архитектуры: столбы толстоваты, своды невысоки. Осветительная арматура ловко скрывает не только газовые трубы, но и собственный материал (металл окрашен масляной краской). В ней преобладают диагонально направленные линии, ритмически выражающие динамику полета. Все это напоминает 60-е годы с их стремлением выглядеть современно.

Архитектурный образ вполне самодостаточный. Станция обошлась бы и без изобразительного довеса, если бы в обоих концах зала имелись эскалаторные входы-выходы. Но он только один. Противоположный торец представляет собой глухую стенку. Сюда-то и помещена монументальная композиция. Они занимают места композиционно ударные, но архитектурно не обыгранные. В данном случае изобразительная вставка с архитектурой достаточно «увязана» — соотнесена.

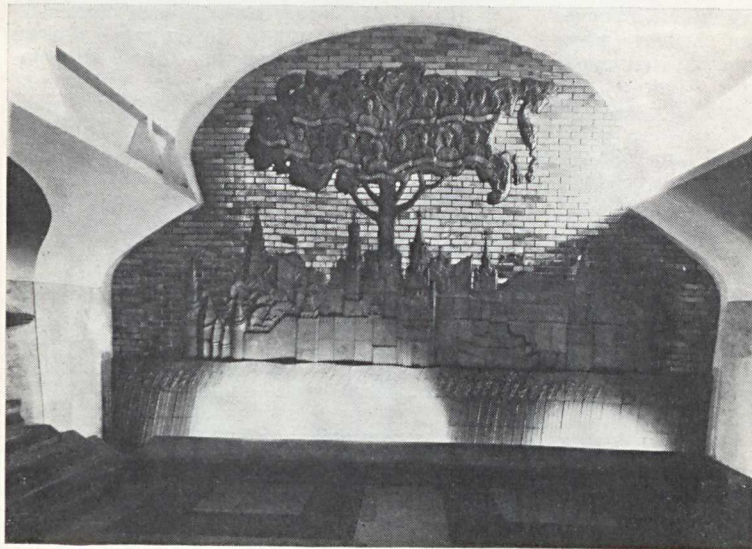
Полихромный керамический горельеф на станции «Полянка» изображает советскую семью (женщина и мужчина с маленьким ребенком на плече) на фоне красного знамени и синего неба. Скульптурная проработка фигур близка к нынешней станково-декоративной пластике. Оттуда же заимствована и полихромия, напоминающая популярную сейчас раскраску гипсовых статуй. Группа классически



С. Горьяинов
Горельеф на станции «Полянка». Москва
Интерьер станции «Третьяковская». Москва
Интерьер станции «Боровицкая». Москва



На стр. 15
Интерьер станции «Киевская». Харьков
И. Николаев, М. Дедова-Дзядушинская
Декоративное панно на станции «Боровицкая». Москва
Интерьер станции «Пушкинская». Харьков
Интерьер станции «Дзержинская». Харьков



вписана в круг, построена крепко, грамотно — и при этом остается «общим местом». На выставке такую работу не отметили бы особым вниманием.

Но не здесь. Здесь композиция смотрится свежо и приковывает взоры пассажиров, вообще-то не расположенных к созерцанию искусства. Подход к синтезу искусств, продемонстрированный авторами «Полянки», основан на средовых потенциях нашей станково-декоративной пластики, которые на выставках пропадают втуне.

Как получилось, что довольно-таки ходульные образы обрели в метро новое качество? Во-первых, срабатывает масштаб изображения. Фигуры крупные. Они изрядно превышают натуральную величину, хотя помещены в интерьер, чьи членения соразмерны человеку. Они не порвут проломить головами перекрытие, как некогда гигантская статуя Зевса Олимпийского в тесном храме — но все же размер впечатляет. Во-вторых — особая пространственность пластики: горельеф, переходящий в полнообъемную скульптуру. Фигуры местами образуют пластическое целое с фоном, фон и фигуры органично перетекают друг в друга. Местами они отстают от фона, образуя дыры, проемы, пустоты. Поверхность круга, в который вписана композиция, сферически вогнутая. Негативная кривизна активизирует пространство рельефа, пронизывает его силовыми импульсами, как бы выталкивающими объемы вперед. В-третьих — цвет...

Срабатывает и эффект экспонирования художественного произведения в пустой, голой архитектуре. Объект и окружение контрастируют по всем позициям: цветное — белое, пластическое — пространственное, конкретное — абстрактное.

Остается лишь проверить, насколько будет устойчиво первое впечатление, не померкнет ли оно от многократного повторения, не обратится ли плакатного толка композиция в декоративное пятно. Ведь остра в данном случае лишь форма

подачи образа. А острота формы, как известно, притупляется с течением времени.

Синтез искусств жив темой. Старые московские станции дают примеры развернутых тематических программ, повествующих о революционной борьбе, социалистическом строительстве, военных победах, труде и отдыхе советских людей, национальном своеобразии культуры братских республик. Оформление замыкалось на своем содержании и необязательно соотносилось с названием станции, с местом выхода в город. Конкретная привязка, как правило, намечалась поверхностно и решалась иллюстративно.

Теперь в связи с возросшим вниманием к уникальному облику и исторической топографии города станции метро все чаще превращаются в художественные комментарии к тому, что находится наверху. Идея оформления подсказывается местом, как, например, на станции «Третьяковская».

Создатели станции выбрали путь традиционный до консервативности. Они пытаются реабилитировать архитектурный декор — те самые «излишества», без которых мы лет тридцать обходились. Правда, попытка эта пока еще несмелая, а излишества скромные и малозаметные: поперек свода идут прорезанные сухим византинизующим узором валики, запирающиеся сверху бронзовыми умбонами; узкие готические решетки фланкируют светильники, забранные в прямоугольные рамы и закрытые молочным оргстеклом заподлицо с поверхностью свода. Об этих деталях и не стоило бы говорить в связи с проблемой синтеза искусств, если бы существовали они только «для красоты». Но дело в том, что декоративные детали здесь — компонент значимый.

Архитектурный декор станции преследует цель сообщить помещению колорит эпохи времени появления на Москве «Третьяковки». Цель сама по себе не плохая, но робкое решение не дает оснований считать ее достигнутой. Архитектурные

излишества «Третьяковской» являются стилизацией стилизации и демонстрируют не плюсы, а минусы этого художественного метода — неорганичность исторических накладок на чуждую им форму, невозможность преобразить ее при помощи таких накладок. Тему стилизации, кроме имитирующего древнерусский шрифта названия станции, не подхватывают ни обычные для метро трехнефное пространство, ни тривиально-полудиректального сечения своды, ни прямоугольные очертания межпилонных проемов, ни конструкция осветительной арматуры.

К счастью, станция украшена не одними только декоративными элементами. На облицованных красным гранитом путевых стенах помещены бронзовые рельефы — портреты художников. Путевая стена дольше всего находится в поле зрения пассажира, ожидающего поезд, что позволяет внимательно рассмотреть изображения и прочесть подписи. Портреты трактованы как картины в рамках. Их сопровождают торжественные драпировки, урны и лавры — атрибуты славы и вечности. Имена выбраны по их значимости в истории искусств и сгруппированы попарно.

В тимпанах арок над эскалаторами изображение Третьякова, повторяющее иконографию знаменитого репинского портрета и почему-то единственный из всех рельефов — без имени, тогда как даже фасад ГТГ в противоположном конце зала поименован полным титулом.

В рельефах «Третьяковской» обнаруживается родство с мемориальными досками. Как жанр скульптуры мемориальная доска находится вне проблематики синтеза искусств. Она лишь отмечает факт, что данное лицо имеет отношение к данному месту. Вот и станция метро напоминает дом, увешанный мемориальными досками. Их ряд можно было бы продолжить — хороших художников много.

Все «говорящие» элементы оформления «Третьяковской»: и невыразительный декор, и солидные изображения, наложенные на нейтральное архитектурное те-

ло, — так и не сливаются в целое. Тема ГТГ живет здесь автономно, и не только в архитектуре, но и в жизни, как и всякая однозначно заданная тема, заставляющая мыслить в одном-единственном направлении. Станция рекламирует Третьяковку, а пассажиры спешат по своим делам.

*

Оформление станции «Боровицкая» также подчинено определенной теме. Тема патриотическая. Ее подсказало место — самый центр Москвы и название — Боровицкие ворота Кремля. Для раскрытия темы привлечены цитаты и реминисценции, но на этом и кончается то общее, что есть у этой станции с «Третьяковской». Да и цитаты из кремлевской стены, что называется, раскавыченны. Архитектурное тело станции по-современному выразительно упругими линиями и сложной кривизны поверхностями арок и сводов.

Архитектура подражает древности не деталями, а самой своей материальной субстанцией. Для облицовки станции взяты настоящие красные кирпичи. Открытой кирпичной кладки в метро еще не было. Раньше, когда хотели сэкономить на отделке, вместо полированного камня использовали кафельную плитку. Но в данном случае дело не в дешевизне, а в эстетике. В прежние века противопоставление кирпича и мрамора, как бедности и богатства, убожества и роскоши, было непримиримым. Император Август «принял Рим кирпичным, а оставил мраморным». В нашем ощущении ценности этих материалов произошла метаморфоза. Теперь кирпич ассоциируется с добротным строительством, с теплом и уютом, а мрамор отдает холодом казенности. В отделке «Боровицкой» кирпич и мрамор уравнины в правах. Они стыкуются в облицовке пилонов перронного зала. Это острое по цветофактурному контрасту сочетание материалов содержит к тому же явную аллюзию: Москва, как известно, белокаменная.

Изобразительные элементы живут в кирпичной облицовке, развивают заложенные в ней пластические и смысловые линии. Авторы попытались преодолеть глухую гладкость поверхностей, характерную для нынешней архитектуры, превратить их в нечто органически неровное. Скульптурные вставки неотделимы от стены, так как слеплены из одного с ней «теста».

Художественное оформление станции не ограничивается перронным залом. Синтезом искусств охвачено пространство узла пересадки, добавленное к старой системе переходов. Декоративные вставки здесь ничего конкретно не изображают, но привносят в архитектуру фанфарность звучания. Кирпичный рельеф над эскалаторным выходом в перронном зале передает мотивы каменного убранства кремлевской башни.

По всему полю кирпичной облицовки станции без особой регулярности разбросаны рельефные плитки, цветом и фактурой тот же красный кирпич. Идея «штучного набора» архитектуры XVII века разработана творчески. Изразцы оттиснуты в формах, как печатные приники. Некоторые из них по-детски наивны, некоторые загадочны, как ребусы, некоторые глубокомысленны в своем лаконизме, как японские стихи. Россыпь отдельных картинок складывается в некую картину мира. Вот образы прошлого: Георгий со змием, церковка, пушка с горкой ядер, парусный корабль, кусочки древнерусских орнаментов. Вот знаки современности: самолет, пароход, ракета, космонавт, автомобильная шина, электрическая схема. Природа: птичка, рыбка, лошадка, елочка, древо жизни. Начала культуры: цифры (1—10), буквы азбуки. Символы: пятиконечная звезда, серп и молот. Парное изображение мужчины и женщины подводит черту под каталогом атрибутов и знаков.

Изразцы сделаны и размещены с учетом специфики зрительного восприятия в метро: картинки повторяются, на глаза то и дело попадает один и тот же сюжет, что позволяет пассажиру хорошо разглядеть изображение. Произвольное сочетание изразцов заставляет их вступать в непредвиденные смысловые свя-

зи друг с другом. Общее впечатление складывается из фрагментов и накапливается исподволь. Идеино-художественное содержание серии рельефов усваивается на полусознательном уровне. Инфантилизм картинок здесь не случаен. Апелляция к детскому началу в человеке, к пластам наибольшей восприимчивости в его душе — верный психологический ход. Благоприятную эмоциональную почву для произрастания посеянных семян искусства создает помещение изразцов в непосредственной близости к зрителю, возможность потрогать их руками. Добротность непритязательной отделки, любовная проработанность архитектурной поверхности придает новой станции иллюзию обжитости, освоенности пространства человеком.

Кроме мелких изразцов в оформлении станции есть и керамическое рельефное панно в торце зала, противоположном эскалатору. Замысловатая композиция полна условностей и ссылок на древние иконографические прототипы.

Излишняя, на первый взгляд, мудрость иконографии озадачивает. Но если учесть, что нам еще не раз доведется здесь очутиться, то кажущийся просчет художественного решения может обернуться намеренным расчетом. Неполнота разового восприятия будет залогом долгого интереса к композиции, постепенного раскрытия ее смысла.

Принадлежность символических образов панно какой-то иной, духовной реальности, миру высоких идей и политических понятий подчеркивается особой подсветкой снизу, которая выделяет «сакральную» зону рельефа в пространстве, отдаленном пассажирам. На станции устанавливается иерархия пространственных зон в соответствии с их образной наполненностью.

В оформлении «Боровицкой» ощущается глубокая, корневая связь прошлого с настоящим. На станции как бы витает дух историзма, который не сводится к сумме впечатлений от номенклатуры деталей убранства — элементов синтеза искусств. Не так уж много информации считывается здесь со стен. «Сверхтекст» возникает из эмоционального и интеллектуального контакта человека с окружением в процессе проживания на станции отрезка жизни. Важен контекст, в который вписывается «Боровицкая» в нашем сознании.

Метро врубается не в девственный материк, а в толщу исторических напластований и в переносном, и в прямом смысле, буквально — в культурный слой. Недаром строительству первой очереди Московского метрополитена предшествовали археологические раскопки. Так пусть новая подземная архитектура, поневоле теснящая наследие прошлого, постарается хотя бы не попираť память о нем. Авторам «Боровицкой» это в какой-то мере удалось.

Художественные приемы, уже однажды использованные в оформлении станции, нельзя внедрить повсеместно, подобно передовому опыту. Каждая станция уникальна. Но отношение к метро, как к среде, способной возбуждать не только эстетические, но и историко-культурные переживания, весьма поучительно и creatively удачными решениями.

Зачем художник приходит в метро?

Юрий Пясковский

О том, что московское метро — «самое красивое», с детства известно каждому. Поэтому вопрос «зачем приходит художник в метро?», казалось бы, лишен смысла. Однако если мы примем во внимание, что только музеи, дворцы и церкви могут соперничать со стольным метрополитеном «количеством искусства», наше отношение к вопросу изменится. А в самом

деле, зачем столь пышное убранство транспортному предприятию?

Очевидно, все-таки это не первый вопрос, а второй, и прежде следует понять, что же значит для нас метро как культурный феномен? Но полно его роль в современной жизни можно осмыслить, лишь сравнив с прошлыми временами. Чем оно было в момент своего появления и потом, в исторической перспективе пяти десятилетий? Как изменялись его социокультурные функции и как это сказывалось на его архитектурно-художественном облике?

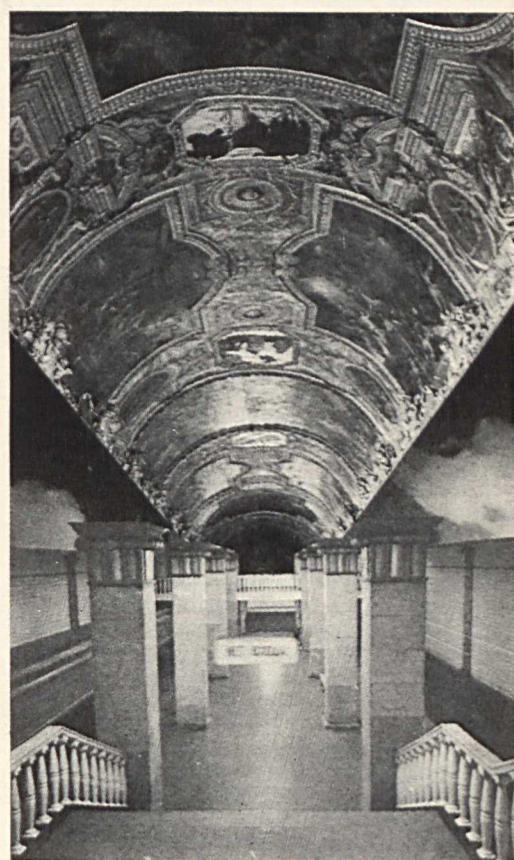
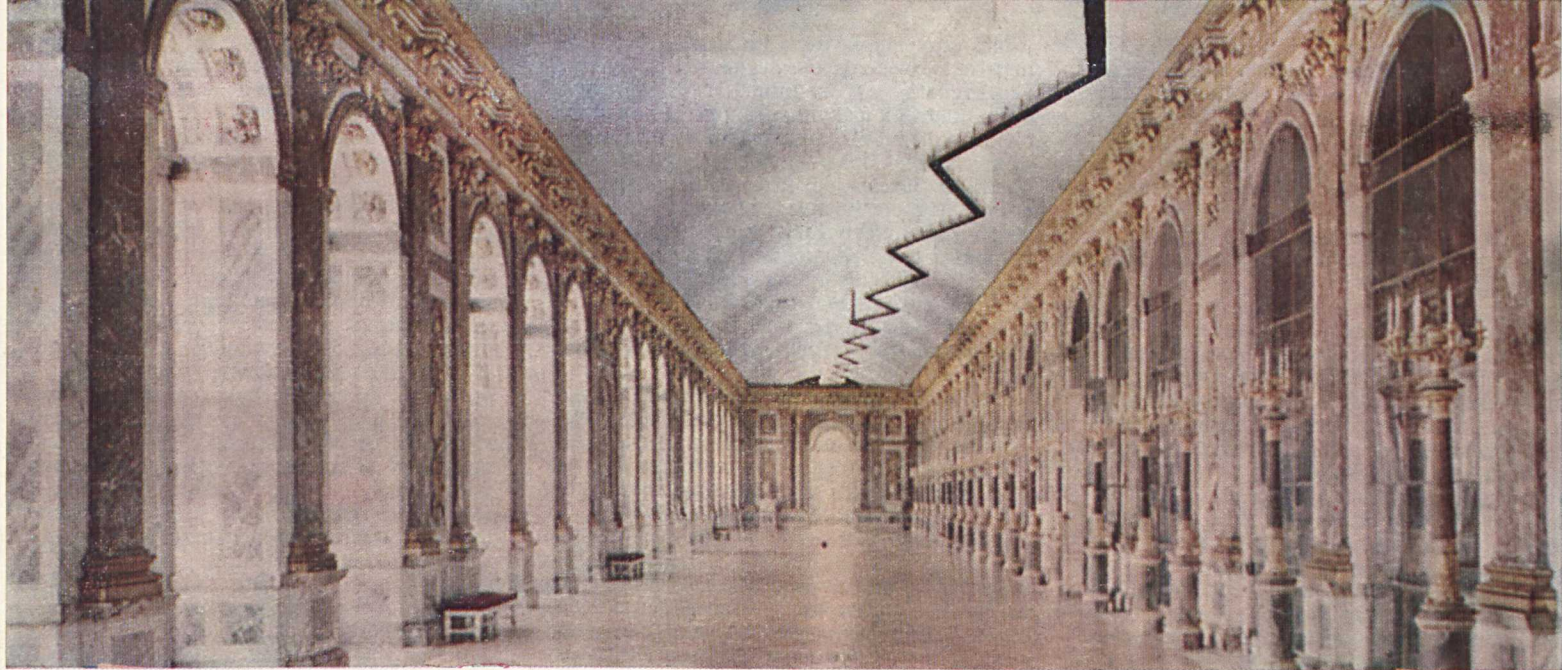
*

Начало эры советского метроостроя относится к 1932 году. Станции первой очереди строительства еще во многом следуют творческим принципам 20-х годов с их установкой на поиски универсальных смыслов архитектуры вообще и архитектуры метро в том числе. В первых станциях Московского метрополитена явственно ощутимы рефлексивные отзвуки популярных в 20-е годы проектов многоярусных городов с динамичными коммуникационными связями между уровнями. И это не случайно: метро тогда осознавалось провозвестником будущего — нового социалистического города. Такой футурологический приел первых лет строительства и функционально-эстетическая направленность творческих поисков определили градостроительное понимание задач метрополитена: станции проектируются «с запасом», в расчете на возможные подключения новых линий, последующий рост города и увеличение числа населения.

Качественный уровень, заявленный здесь, казалось бы, обещал, что московское метро действительно состоит как уникальный в художественном и жизнестроительном отношении подземный ансамбль. Но определившийся к середине 30-х годов поворот к традиционализму резко оборвал наметившуюся было линию необычного архитектурного творчества. Романтическая концепция движения, понимавшегося в 20-е годы как основное жизнеорганизующее начало, теперь уступает место идее четкой организованности и совершенной выстроенности мира. Эта смена вех актуализирует в культуре новые ценности, созвучные изменившемуся общественному сознанию. Архитектура одна из первых отреагировала на всеобщее желание увидеть мир стабильным, раз и навсегда обустроенным по самому высшему разряду. Отсюда яркий монументальный пафос построек того времени, включавший в себя такие важные для эпохи смыслы, как «упорядоченность», «надежность», «иерархичность».

Разумеется, архитектура метро не осталась в стороне от проявившихся культурных тенденций. В подземные залы и на фасады сильно увеличившихся в размерах павильонов приходят «очищенные от всего случайного» художественно-стерильные формы неоклассицизма. Изменяется архитектурное пространство: еще недавно открытое, подвижное, легко обозримое, оно становится густым и вязким, обнаруживая все большие признаки застывания. Эстетика «глухих» поверхностей и «закупоренных» объемов поощряет архитекторов к форсированному наращиванию материала по преимуществу путем художественно-декоративных аранжировок интерьеров. «Искусство» все энергичнее заслоняет «транспорт». Все зримые признаки последнего тщательно камуфлируются. Нецелесообразно массивные пилоны зате-няют подземные залы, все более отгораживая платформы от пространства центральных нефов с их монументальными экспозициями. Возникает впечатление, что эти последние и являются тем главным, ради чего человек опускается под землю. Его поведение теперь полностью предопределено логикой «обозрения», часто входящей в противоречие с логикой движения пассажира. Например, вниманию предлагается тематический организованный ряд мозаичных плафонов, вынуждающий с запрокинутой головой медленно преодолевать неф, постепенно приближаясь к торцу-«алтарю» с расположенной там скульптурой-«святыней».

Сегодня мы уже в полной мере ощутили всю градостроительную недалекость



Александр Зосимов
Фантазии на тему метро. Фотоколлажи



Эстетическая всеядность, «отпущенная» нам в конце столетия, может быть, сродни маньеризму или эклектике, но возведенная в большую степень. Перед нами множество «образцов», и мы все чаще не можем отдать чему-либо предпочтение. «Кто всем поклонился, тот свободен» — говорили в конце XIX века, и сегодня это звучит вполне актуально, но только этих «всех» стало много больше. На помощь приходит коллаж, который, может быть, является одной из наиболее адекватных форм современного художественного сознания.

Приведенные здесь метрогрёзы — это воздушные замки из материала подземелья, это стремление побывать там, где мы бывали много раз и не бывали ни разу, желание поиграть на еще не расстроенных струнах пространственных метроморфоз, попытка, оставив в стороне «аллюзии» и «цитаты», снять сливки «чистой компиляции».

ность подобных станций «базилик», рассчитанных на неторопливое и детальное восприятие. Проблема затесненности, остро вставшая в нашем метрополитене, главным образом относится к станциям 40-х — первой половины 50-х годов, когда строительство метро наиболее сильно вдохновлялось идеей создания архитектурного чуда. Долгое время неиссякаемым источником этого пафоса являлся широко известный проект Дворца Советов. Однако когда в послевоенные годы четырехсотметровая «пирамида» фантастическим образом «распадается» на семь знаменитых «высоток» и галерею перронных залов — как бы ушедших в землю интерьеров Дворца, — московское метро приобретает культурную роль и статус «первого объекта в государстве».

В своем внутреннем убранстве Дворец Советов должен был воплотить «высочайшие достижения человеческого гения всех времен и народов»*. Интерьеры метро унаследовали эту задачу с той только разницей, что «достижениями времен и народов» теперь предпочитаются «яркие художественные обобщения советской действительности». Таким образом, метро как бы превращается в открытый для всех парадный зал государства, где запечатлены «характернейшие» реалии социализма, но в их высшем, идеальном бытовании.

Цестрый хоровод художественно разнообразных станций благодаря этому воспринимается современниками как единый архитектурный ансамбль. Взгляд четко фиксирует противоположность «верха» и «низа»; уличной пыли — и благородного глянца прохладных полов; невозмутимой торжественности залов — и обыденной мельтешни города. И весь город, которому только когда-то в будущем предстоит прийти в соответствие с собственным генеральным планом, — противостоит завершеному величелию подземных анфилад, откуда человеку открывается невиданной широты и ясности панорамный обзор всей современной жизни социального государства, его прошлого и его будущего. Эти оппозиции бесконечно усиливают лучезарный мажор интерьеров метро и их недвусмысленно сакральный характер.

Начиная с середины 50-х годов в советской архитектуре намечается ориентация на удешевление строительства. Складывается новая эстетика, которая утверждает наряду с другими и такие ценности, как «экономичность», «рациональность». В метро этот период ознаменовался появлением череды «кафельных станций», в отношении которых вообще трудно применять какие-либо эстетические критерии. Однако, несмотря на подобную художественную недостаточность, одну важную особенность метрополитена 60-х все-таки следует поставить ему в заслугу. В подземных интерьерах этой поры вновь оживают признаки транспортных сооружений: это не «залы», а «платформы», появление поездов здесь ожидаемо и закономерно. Но отмеченные черты вскоре вошли в противоречие с уже закрепившимися за метро представительскими функциями «самого-самого...» И в 70-е годы, когда энтузиазм «дешевого» строительства поулег, маятник эстетических предпочтений снова качнулся в сторону репрезентативности с непременным для нее «синтезом искусств». Этот новый вкус заявляет о себе в ряде станций конца 70-х годов.

Вопрос об органичности такого возвращения критикой даже не обсуждается. Очевидно, авторов полностью удовлетворяет мысль об укоренившейся в метро традиции, которая велит украшать станции произведениями монументального и декоративно-прикладного искусства, что, дескать, соответствует духу нашего города и дорого сердцу жителей. А так ли это? Если говорить о традиции, то она не изначальна. Она, как мы видели, возникла в совершенно особых культурных условиях и полностью исчезла при их изменении; с тех пор сохранились лишь представление о канонической парадности метро как вида городского транспорта, да идиоматическая формула «самое красивое...»

Мы привыкли не удивляться, а в общем-то, согласиться, странно: в недрах гигантского муравейника, где счет времени идет на секунды, вдруг обнаружить отрешенный от окружающей суеты монументальный образ — бюст или фигуру нечаянного здесь обитателя Вечности. Не спорю, такое резкое столкновение двух миров, мимолетного и вневременного, банального и запредельного, весьма эффективно и закономерно привлекает художников своими возможностями. Вопрос лишь в том, уместно ли все это в приложении к современному транспортному предприятию?

В отличие от церкви, в метро не сложилось (да и не могло сложиться) жизненно важной и прочной художественно-образовательной иконографии, которая бы не только примиряла функциональное с эстетическим, но и взаимообуславливала бы эти начала. Потому станции метрополитена, созданные по законам «высокого искусства», не в состоянии «отстаивать» то главное прочтение, которое санкционировано их образно-эстетической системой. Если даже допустить, что иногда пассажир, отбросив обычную торопливость, готов ощутить себя зрителем, восприятие его малопрограммируемо, и далеко не факт, что вообще художественно: поле эстетических интерпретаций оказывается бесконечным, а возможности самых парадоксальных прочтений, благодаря подключению «посторонних», то есть функциональных смыслов — непредсказуемы. Все это профанирует и в целом снижает пафос монументального искусства даже там, где оно не только возможно, но и необходимо.

Почему-то принято считать, что «нашей психологии», травмированной издержками урбанизации, сегодня требуется «максимум искусства», и вопрос гуманизации среды начинает решаться оформительским способом. Так и говорят, и даже пишут: «Насытить микрорайон искусством!» Но искусство есть искусство, и оно мстит за столь бесцеремонное с собой обращение: оно от этого портится. Кроме того, используемое в столь «прикладном» своем качестве, оно ничего или почти ничего не «гуманизирует». Погруженные в свои собственные переживания, мы воспринимаем лишь многоголосый невнятный фон, и наше психологическое напряжение тем сильнее, чем он интенсивней. Нельзя упускать из виду, что современный горожанин существует в условиях постоянного информационного прессинга, и потому подлинный критерий гуманности мне прежде всего видится в крайне экономном, осмысленном расходовании каждого бита.

И еще. Искусство, хватающееся за любую возможность саморазвития, не только компрометирует себя, но и наносит ущерб окружению. Вот ситуация самая обычная. Ежедневно тысячи людей назначают встречи в метро. Это очень удобно, так как исключается зависимость от погодных каверз и минимальна возможность разминуться. Назначают, как правило, в глухих торцах перронных залов, в этих немногочисленных оазисах затишья среди напряженно кипящей жизни огромного транспортного предприятия. Знают ли об этом факте проектировщики станций? Не могут не знать. Тем не менее ни в одном торце Московского метрополитена вы не обнаружите ни маленького кафетерия, ни газетных или телефонных автоматов, ни крошечного зимнего сада, да что сада! — не найдете вы даже стандартных деревянных скамеек для сидения и ожидания!

Вот тут-то вам напомним, что метро — транспорт. Что существуют нормы, техника безопасности, поезды, людопотоки... Правда, все это, за исключением поездов, существует и в универмагах, кинотеатрах, не говоря уже о вокзалах, где и поезды место находят. Причем во всех случаях в проектах предусмотрены и кафетерии, и, кстати, туалеты, которые вовсе не оказались бы лишними и в нашем метрополитене.

Но похоже, что мыслить в этом направлении — значит создавать дополнительные сложности. Сколько мелких и крупных организационных, административно-хозяйственных и экономических проблем и за-

труднений пришлось бы преодолевать многочисленным ведомствам, отказавшись мы от нашей парадности во имя удобства! Гораздо проще считать, что все хорошо и так, делать ничего не надо, да и невозможно: не ломать же то, что уже построено.

Думаю все же, что на четко сформулированный заказ (требующий, конечно, подробного социологического и инженерно-эксплуатационного обследования) архитекторы-проектировщики откликнулись бы немалым числом предложений. И в отношении перспективного строительства, и в отношении реконструкции уже построенного. Можно использовать расширенные и переоборудованные помещения кассовых и турникетных залов. Можно подумать о создании объектов комплексного обслуживания непосредственно у входов и выходов из метро. Наконец, нужно менять стереотипный подход к задачам проектирования наземных павильонов. То, что мы имеем сейчас, совершенно не соответствует времени и современному образу жизни.

Жизнь в крупных городах, развивающаяся по схеме «дом — транспорт — работа», ставит сегодня вопрос о многофункциональности коммуникаций: мы проводим в дороге не так уж мало времени!

Наше метро, вероятно, как и любое другое, зародившись в центре, все дальше уходит к окраинам — в районы весьма отличные в градостроительном отношении от полукольца московских бульваров. Однако бытовые запросы людей, очевидно, мало зависят от расстояния, типа и характера планировки.

Проектировщикам следовало бы учитывать, что линия метро — это уже не просто нить, связывающая различные части города. На любой самой отдаленной станции ежедневно пересекаются пути большинства жителей, населяющих окрестные районы. Это место — единственное в своем роде, и пренебрежение его естественными возможностями — непростительное градостроительное упущение. Уместно еще раз в этой связи вспомнить пионеров метростроя, которые не только стремились всесторонне учитывать требования современности, но и думали о будущем.

Мы же, похоже, сегодня все еще живем опытом прошлого. Недавно введенные в эксплуатацию новые очереди метрополитена ничего не говорят о каких-либо прогрессивных переменах в профессиональном мышлении. Парадные интерьеры, новомодные светильники, пустующие пространства, где люди только мешают художникам, так как загораживают декоративные панно в торцах залов и вообще создают сутолоку. Наиболее выигрышно эти интерьеры воспринимаются без людей вовсе — ночью или на фотографии. Вот и получается, что в жертву высокой эстетике сегодня все еще приносятся наши, пусть и прозаические, но все-таки кровные интересы.

Усилия любого профессионала, работающего с городской средой, могут быть оправданы лишь в одном случае: когда он глубоко понимает и учитывает в своей деятельности тенденции современного жизненного процесса, включающего не только искусство и эстетику, но и такие прозаические вещи, как быт, психологию и духовные запросы «среднего» горожанина. Иными словами, деятельность, направленная на совершенствование среды, продуктивна, когда в ней заключается точный ответ на общественно-психологическую готовность. Среда не терпит и не принимает ничего надуманного, чужеродного, безразличного к насущным жизненным потребностям народонаселения. Такие образования зияют в ней клочками омертвевшей или мертворожденной материи. Сегодня от многих произведений монументального искусства и архитектуры, возникающих в городе, остается впечатление чего-то, в худшем смысле слова, «музейного» — это признак выпадения из контекста, неприживленности, провоцирующей отчужденное восприятие. Программная парадность плохо принимается нашим десятилетием. Может быть, нам нужна другая парадность, где бы торжественность существовала свободно от казенной официальности слога.

* Цитаты из газет и журналов разных лет строительства московского метро.

С этим мириться нельзя

Галина Загянская

Научно-методический совет по художественной культуре всероссийского общества «Знание» разработал цикл лекций по изобразительному искусству для неподготовленной аудитории. Когда для активизации мышления рядом с Венерой Милосской, Джокондой, портретом Лопухиной показывали слайды с картин Г. Маккарта и Г. Семирадского, и не только показывали, но и объясняли, что это — салонная живопись, что она, как говорит весь ход истории искусства, не выдержала испытания временем, что специалисты всегда к ней относились скептически, в ответ раздавалось: «А плевать нам на специалистов, нам это нравится!»

К сожалению, в жизни такая ситуация наблюдается чаще, чем хотелось бы: эстетически неразвитая аудитория поучает, причем именно высокомерно поучает и историка искусства, и художника. Последний, к примеру, может прочесть в книге отзывов на своей выставке: «Узнала сейчас Ваш возраст. Вы напрасно прожили свою жизнь» (художнику 76 лет). Или пишут школьницы: «Сове-туем Вам изменить манеру». Они не хотят (или их не приучили) делать над собой усилие, чтобы войти в мир художника — а ведь он, организуя выставку, предлагает, бескорыстно предлагает его зрителю.

Так же бескорытна и вся история изобразительного искусства, начиная с шестого тысячелетия до н. э. Но и для ее постижения нужны усилия, которых не требовалось первобытному человеку. Одной из первых традиций были для него зрительные образы, передававшиеся из поколения в поколение (может ли кто-нибудь сейчас с такой остротой схватить движение лошади или бизона, как художник верхнего палеолита?). Эта традиция, как справедливо отметил Анри Лот, была и школой, и эстетической ценностью, и мудростью; добавим — без конфронтации посвященного и непосвященного. Теперь же мы наблюдаем если не конфронтацию, то ощутимый разрыв.

Молодые художники А. Бубнов и И. Шаховские сделали большое керамическое панно для столовой автокомбината г. Калинин с изображением наиболее интересных памятников этого старинного города. Пришла группа специалистов, художников и искусствоведов, один из них простодушно воскликнул: «Как красиво!» В столовой обедал молодой человек, который тут же отпарировал: «Какое там красиво, просто дорогов!» Мне была интересна такая реакция, и я спросила: «А почему Вы так решили?» Ответ был с многозначительным подтекстом (как будто вещи были сделаны из чистого золота): «Но это же гипс!» Художественный критик вполне может оценить здесь житейскую ситуацию: молодой человек возит машины с различными строительными материалами, среди которых гипс самый дорогой. Но остается более важный вопрос. Почему эти, казалось бы, доступные по своему пластическому языку керамические панно, так расширяющие пространство столовой, оказались «задействованными» в поле зрения только с материальной стороны?

У нас есть немало примеров, когда стоимость произведений искусства вовсе не останавливает ни публику, бьющую

в Летнем саду статуи, ни материально ответственных лиц различных учреждений, которые списывают картины Сарьяна и Кончаловского, Лентулова и Бялыницкого-Бируля, Фонвизина и Мазереля. Списывают наряду со сломанными стульями и канцелярскими столами. Списывают, несмотря на существование инструкции № 693 Министерства культуры СССР от 19.11.1980 года под названием «О порядке учета и хранения памятников истории культуры (движимых), находящихся в собственности или пользовании государственных, кооперативных, общественных учреждений, предприятий и организаций». А в ней, между прочим, написано, что произведения искусства предприятия обязаны хранить как народное достояние, а в случае недобросовестного хранения организацию могут обязать выполнить за ее счет реставрационные работы.

Но применялись ли хоть раз какие-либо меры, когда погибли «движимые» произведения? А произведения искусства «недвижимые», то есть стенные росписи, витражи и т. д.? Уничтожены почти все (!) росписи Фаворского, об этом с горечью говорили на юбилейном заседании в Центральном Доме архитектора. Достаточно было некоему ответственно-му товарищу в Киеве выразить неудовольствие по поводу близившейся к завершению многолетней работы художников А. Рыбачук и В. Мельниченко над созданием необычного мемориального комплекса, как на следующее утро приехали грузовики с бетоном и залепили рельефы.

Мы как-то, по-видимому, не до конца поняли, куда ведет такое отсутствие «благотворного отношения к культуре». А ведь именно оно, по верному слову Г. Нейгауза, является признаком интеллигентного человека.

Вполне честные представители районной комиссии народного контроля пришли, к примеру, проверять работу московской Дирекции выставок. Посмотрели ведомости закупочной комиссии, зашли в запасник: «Так это же трата народных денег! Кому нужно все это искусство?» Такова была их реакция. Можно ли назвать ее высокомерной? Не знаю. Может быть, они — «без вины виноватые», равно как и те работники жэка, которые сожгли в арендованной мастерской работы уехавшего в длительную командировку художника, а когда он вернулся, объяснили: «А нам сказали, что Вы умерли». Здесь вступают в силу уже нравственные категории, впрочем, тесно связанные с эстетическими.

Когда узнаешь про такие случаи, невольно думаешь: да, значит ушел из жизни людей могучий момент прямого воздействия произведения искусства, так «выпрямляющий» душу зрителя, что «невозможно» (курсив в цитате) было даже и мысли допустить, чтобы в эту минуту я мог даже подумать жить чем-нибудь таким, что составляло простую житейскую необходимость *той поры*, то есть того времени, когда я был скомканной перчаткой». Это слова деревенского учителя Тяпушкина из хрестоматийного рассказа русского писателя-демократа Г. Успенского «Выпрямил». Герой делит свою жизнь на две части: до того, как увидел Венеру

Милосскую, и после, когда он «почувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа». Да, наверное, ушло это время и остались лишь одни ассоциации, художественные, житейские.

Как-то на лекциях мы попробовали сопоставить картины и скульптуры с фотографиями на схожие мотивы для выявления специфики языка каждого искусства. Я показывала, к примеру, статую «Дискобола» Мирона и спрашивала, чем она отличается от стоп-кадра или фотографии, сделанной на спортивных состязаниях. Студенты технических вузов, как правило, отвечали, что никаких различий не видят. Но если глаз попросту не замечает колоссального отбора, который провел в стремлении к идеально-прекрасному образу мастер, то это ведь скажется не только на нравственно-эстетическом облике данного индивидуума, но и на элементарной компьютерной грамотности, в которой также необходим отбор, основанный на образах. И уж совсем непонятно, откуда появится при этом та гармонически развитая личность, о которой мы так много говорим.

Удручающе, конечно, действуют опросы социологов, когда изобразительное искусство занимает в таблице престижных увлечений предпоследнее место. Здесь можно вспомнить изречение поэта Рихтера, что никакое время так не нуждается в поэзии, как то, которое считает, что может без нее обойтись. То же относится в полной мере и к изобразительному искусству.

По-видимому, недостаточно просто вводить, к примеру, в старших классах школы курс истории искусств. Позиция «знаточества» тут вряд ли поможет. Наука об эстетическом воспитании накопила достаточный опыт, говорящий, что глаз нужно «ставить» в детстве, как пианисту руку. У детей в раннем возрасте обнаруживают яркое образное мышление. Художник М. Митурич рассказывал, как он показал своей пятилетней дочери довольно трудную для восприятия репродукцию с работы Пикассо и та быстро разобралась в ней. Когда он эту же самую работу дал ей в двенадцать, то услышал ответ: «Не знаю, абстракция какая-то». И лишь позже, как говорят специалисты, образное мышление возвращается на новом, осознанном уровне.

И хотя герой Глеба Успенского говорил, что нет на человеческом языке слов, могущих определить тайну Венеры Милосской, такие слова нужно искать. Только новые, незатасканные. И новые острые формы дискуссий, с привлечением широкого арсенала многотысячелетней истории искусств, включающей и историю салонного искусства. И искать эти формы, по-видимому, должно прежде всего телевидение. Сейчас передачи ведутся, как правило, в академической форме. Многосерийные фильмы, посвященные Государственному Эрмитажу, рассчитаны на знаточество, в лучшем случае они помогут зрителю отличить Иорданса от Снейдерса.

Но если вести дело эстетического воспитания по-другому, тогда, быть может, не придется услышать в том же Эрмитаже каламбур у картины великого итальянца: «Леонардо недовинченней!»

Владимир Гориславцев



Панорамный пейзаж Невы и протянувшейся вдоль нее набережной Красного флота открывается в росписи четырех больших блюд, которые автор — художник-керамист В. Н. Гориславцев так и назвал «Нева». На переднем плане берег Васильевского острова дан фрагментарно, как бы у ног зрителя, что создает эффект присутствия.

Ленинград давно уже вошел главной темой в творчество Гориславцева, но в этой работе (экспонировавшейся на Всероссийской выставке 1985 года) появилось новое, более глубокое ее осмысление. Четыре блюда объединены не только общим содержанием, но и единством композиции. Главная роль в ней отведена самой реке, ее мощному полноводному течению. Глубокий, богатый оттенками синий цвет воды определяет и общую тональность всего изображения, хотя по существу оно многоцветно. Массивность блюд, их спокойный выверенный профиль вместе с крупными декоративными пятнами росписи сообщают произведению монументальность. Принцип монументальности заложен и в самой технике исполнения. Художник применил соли в сложной, разработанной им многослойной комбинации с глазурью и эмалью. Это и придало всей росписи обобщающую цельность тональных отношений, легкую, как бы вибрирующую воздушную среду, в которой слегка расплываются очертания дальнего берега, силуэты зданий и судов, прописанные подглазурными красками. Произведение несет в себе активное эмоциональное звучание мужественного лиризма.

Гориславцев не только свободно, но и виртуозно владеет всем сложным комплексом приемов керамической техники. Он не позволяет себе рассчитывать на случайность художественных эффектов, что в принципе характерно для керамики. Он точно определяет задачу и почти абсолютно предвидит конечный результат после обжига. Его произведения при всей их «живописности» сохраняют свою керамическую специфику.

Гориславцев влюблен в керамику и свое незаурядное живописное дарование целиком посвятил ей. Он не делает подготовительных эскизов в цвете. Ограничивается беглыми рисунками, в которых намечает элементы будущей композиции или детали формы. Весь строй произведения создает и вынашивает мысленно и потом работает сразу в материале. Любит все делать своими руками и не боится усложнять технологию, если того требует задуманный образ. Конечно, к этому серьезному полнокровному творчеству вел долгий период поисков, но живописный дар художника проявился уже в ЛВХПУ. Еще студентом в 1970 году он участвовал во Всесоюзной выставке, на которой экспонировались его тарелки с пейзажами Подмосквья, выполненные по фаянсу подглазурной росписью. После института, работая на фарфоровом заводе, он долгие пять лет ограничивался кистевой подглазурной росписью. Это давалось ему легко, почти играючи. Но опыт и замыслы накапливались, требовали выхода. И уйдя с завода, в 1975 году Гориславцев с крепкой сибирской хваткой погрузился в свободное творчество и очень скоро проявил себя в неожиданном разнообразии произведений, открывая новые формы и приемы, таившиеся в многоликой природе искусства керамики.

Уже в 1976 году он создает композицию из шамота «Интерьеры» — три сосуда, в которых форма только условно сохраняет функциональность. Главную роль в образной структуре произведения играет роспись. Рассматривая полосатые обои, мебель стиля модерн, вазы на низком

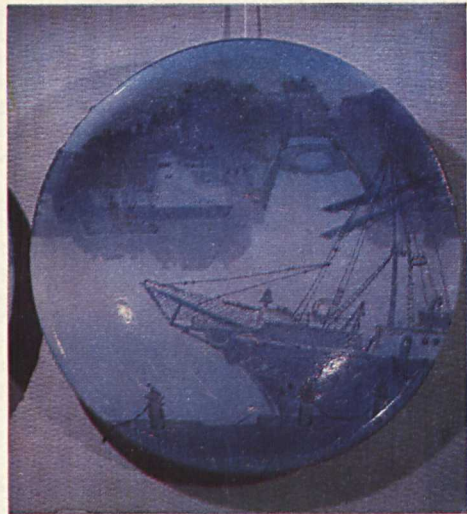


столике и подзеркальнике, силуэт человека, отраженного в трюмо, окно с керосиновой лампой на подоконнике и открывающийся за окном дворик, зритель как бы сам погружается в атмосферу интерьера, ощущает тепло и уют человеческого жилья — своего или иного, давно исчезнувшего. Возникает какая-то интимная связь прошлого с настоящим. Интересное и цельное в своем живописно-пластическом решении, произведение это не случайно получило «Почетный диплом» на Международном конкурсе керамики в Валлорисе (Франция).

На первой выставке группы ленинградских керамистов «Одна композиция» в 1977 году Гориславцев показал «Дом и завод», в которой сделал первую попытку создать своеобразный объемный пейзаж в живописно-пластическом решении.

Выставки «Одна композиция», открывающиеся с тех пор каждую весну в Голубой гостиной Ленинградского Союза художников, сыграли важную роль не только в развитии станково-декоративных форм прикладного искусства, но и в творческой судьбе самих участников. Это были не только выставки, а скорее объединение единомышленников. Их совместные экспозиции, обсуждения, споры и просто товарищеское общение давали импульс поискам собственного пути, активному самовыражению каждого. Для этих, уже накопивших профессиональный опыт художников были необходимы поиски новых форм творчества, своеобразный скачок в «неведомое». Так всегда рождается новое в искусстве.

Необходимо это было и Гориславцеву. От выставки к выставке он создавал



Серия блюд «Нева»
Шамот, соли,
цветные глазури

Коломна в белую ночь
Шамот, соли,
цветная глазурь

Мое окно
Шамот, надглазурная
роспись

произведения одно интереснее и неожиданнее другого. В 1979 году мы увидели его «Неоконченный разговор» — два кресла с силуэтами мужской и женской фигур. Не людей, а их сохранившиеся тени изобразил художник, и уже это придало произведению настроение романтической таинственности. Легкая скованность силуэтов, печальный поворот женской головы говорят о трудности минувшего разговора, может быть, о его трагичности. Это подчеркивается и беспокойным узором фактурных изломов на фигурах и креслах.

Гориславцев настойчиво ищет свой характер условности, свой принцип ассоциативного мышления. И его поиски идут сразу в нескольких направлениях. Продолжая линию объемных пейзажей города, он создает композиции «Отражение» и «Коломна», в которых показывает Ленинград в его характерной связи с сетью многочисленных рек и каналов. В массивном керамическом цилиндре узнается поворот набережной канала, на верхней торцевой плоскости возвышается композиция здания, а на поверхности цилиндра изображено их отражение в воде. Так, используя разнообразные возможности керамики, автор создает живописно-скульптурный пейзаж, требующий кругового просмотра. Лучшее из этих двух произведений — «Коломна». В ней художник нашел точную меру условности и лаконизма.

Тот же скульптурно-живописный принцип Гориславцев использовал и в композиции «Вечером синим» (1981). Здесь нет отражения в воде, но три сужающихся сверху цилиндра как бы пронизаны голубизной воздушного про-



странства, в которое вписываются архитектурные мотивы. Они образуют своеобразную колоннаду, условно напоминающую характер Ленинграда. Все эти вещи, несмотря на относительно небольшой размер, несут в себе ту декоративную монументальность, которая свойственна парковой скульптуре. Их хочется видеть среди живой природы.

Большая серия произведений Гориславцева построена на сложной гамме ассоциаций и воспоминаний. Это его «Окна», «Старое зеркало» и детские летающие змеи, которые автор так и назвал «Воспоминания». Целый сгусток чувств вызывают они у зрителя, привлекают пристальное внимание, заставляют задуматься о своем, может быть, забытом, очень личном. Впечатления складываются из намеков, незаконченных фраз, внезапно возникающих мыслей. Все эти вещи сделаны из шамота и на первый взгляд кажутся грубоватыми. Но в них тактично переданы фактура дерева, бумаги и даже прозрачность стекла,

хотя они полностью сохраняют верность керамике. Изобразительная часть решена в технике солевых покрытий, создающих прозрачную, как бы тающую легкость. В композиции «Окна» в одном случае перед зрителем открываются интерьеры, в другом — как будто уже из дома видны ленинградские дворики, улицы. Тема «человек и город» постоянно волнует художника, оборачиваясь в его творчестве разными гранями.

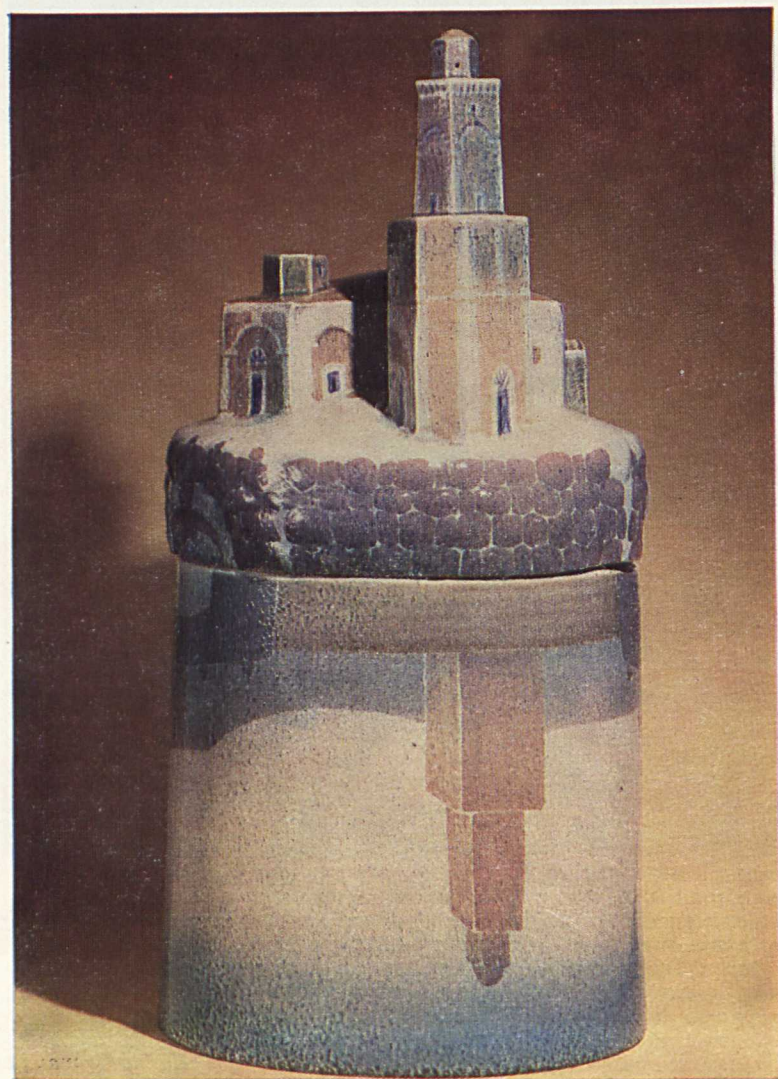
В стайке летающих змеев, посвященных воспоминаниям давно ушедшего детства, Гориславцев как бы фиксирует мгновения человеческой памяти. На плоскости каждого змея как из небытия возникают образы детских впечатлений. Художник изображает их легко, как бы недосказанно, и кажется, что они могут исчезнуть или смениться другими.

Два произведения из этой серии — «Мое окно» (1979) и «Воспоминания» (1982) были удостоены первой премии на международном конкурсе в Фазенце (Италия). Жюри увидело в них оригина-

льность творческого мышления, простоту решения и сдержанную эмоциональную силу.

Гориславцев — художник-урбанист, по крайней мере в ведущих своих произведениях. Но порой он непосредственно обращается к природе. Кроме многочисленных декоративных тарелок с росписью на темы ленинградских пригородов, парков и Подмоскovie, есть у него и большая серия блюд «Телецкое озеро» (1984). Она посвящена родному для художника Алтайскому предгорью, очень интересна и сложна в своем композиционном решении и по технике выполнения. Работа эта требует специального и подробного анализа. Но здесь, в кратком очерке о творчестве художника важно отметить, что она послужила основой и может быть толчком для создания композиции «Нева», которая сегодня представляет собой этапное произведение Гориславцева, может быть, начало нового периода творчества.

Алла Павлинская



Левон Токмаджян

Творчество скульптора Левона Токмаджяна есть в первую очередь высказывание о внутреннем мире человека. Воссоздание тончайших движений человеческой души, чувств, возникших в глубине сердца и мелькнувших на лице, отразившихся в непроизвольном жесте. Среди скульпторов Армении он отличается поистине безграничной способностью перенести, нисколько не упрощая, весь мир эмоций в камень и дерево своих скульптур.

Слить воедино мимолетный сердечный порыв и твердый материал, дающий ему право на вечность, может далеко не всякий. Причем материал под резцом Токмаджяна становится олицетворением, своего рода метафорой человеческого начала: цвет и природная структура камня, волокна дерева придают пластике особую естественность и смысловое богатство. Только мраморной могла быть «Элегия» (1975), только в дереве «Материнство» (1971) или «Мандолинистка» (1976), только базальтовыми — «Ануш и Саро» (1970).

Характерная черта творчества Токмаджяна — разнообразие. Каждая задача решается по-своему, в соответствии с жанром и местом, где будет «жить» произведение, а главное — в соответствии с его содержанием. Портреты, небольшие композиции, рельефы, парковая скульптура и мемориальные стелы новы по решению и вместе с тем рождаются между собой индивидуальной манерой художника, главное в которой — внутренняя наполненность объема и магия нервной, реагирующей на свет поверхности. Благодаря этим качествам, скульптуры Токмаджяна особенно чувствительны к среде, к пространству, они становятся его естественной составной частью.

Другое важное достоинство работ — скупость отобранных средств, создающая возможность бесконечных интерпретаций, краткость, за которой стоит обширная сумма мыслей и переживаний. Она активизирует наше сознание и воображение больше любых подробностей. Так, в «Материнстве» скульптор не изобразил ребенка на руках матери: мы видим его в сложной смеси тревоги, умиления, беспокойства, радости, которые запечатлены на лице женщины. Вместе с тем сложная гамма чувств не исказила лица, его можно долго рассматривать, и каждый поворот таит новые оттенки.

Любимый материал Токмаджяна — мрамор. Этим он выделяется среди своих коллег в Армении, где всегда предпочитали бронзу и твердые породы камня. Но выбор художника был глубоко личным и потому точным: мрамор — идеальный материал для воплощения его творческих задач. Поддающийся любой степени обработки мрамор сохраняет ощущение касания руки, он чувствителен к свету и обнаруживает самый деликатный перепад поверхности, а главное, уму и сердцу зрителя он говорит особенно много из-за своей освоенности в европейской скульптуре. Глубоко современные, острые по пластике мраморные композиции Токмаджяна облагораживаются в нашем восприятии дыханием классики, она служит им мощной поддержкой.

Способность работать прямо в материале, зачастую без модели, по небольшому эскизу, наброску карандашом или руководствуясь вдохновением и подчиняя ему кусок мрамора или дерева, создала Токмаджяну возможность блистать на современных конкурсах-симпозиумах скульптуры.

Сумма утвержденных в станковых и декоративных скульптурах Левона Токмаджяна качеств ярко проявилась в его последней большой работе: в мае

1986 года в Ереване был торжественно открыт памятник Мартиросу Сарьяну. Резко отличаясь от уже имеющихся в столице Армении монументов, он утвердил новую пластическую тему, новый уровень городской среды.

О Мартиросе Сарьяне можно сказать словами поэта: «...блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Художник, сложившийся и признанный в начале XX века, он сумел привить лучшие черты европейской и русской живописи молодому деревцу — советской армянской изобразительной культуре. Своим послереволюционным творчеством Сарьян утвердил цельность видения жизни, яркость и экспрессию в качестве ведущих черт живописной школы.

Памятник Мартиросу Сарьяну, легендарному Варпету-Мастеру, прожившему со своим народом почти век его истории — это памятник творческой личности как таковой. При резко возросшем в наши дни интересе к теме культуры можно представить, какого рода задача ложилась на плечи скульптора: в городе воплощалась одна из самых ценных идей нашего времени, идея преемственности.

Над образом Токмаджян работал несколько лет. Победив на конкурсе, организованном в 1981 году, скульптор постоянно возвращался к портрету Сарьяна, менял силуэт и трактовку пластической формы. Одним из воплощений стал памятник Сарьяну в Ростове-на-Дону (1982). Пространство небольшого парка в центре Еревана предполагало иное решение.

Скульптор изобразил Сарьяна сидящим с палитрой в руке перед воображаемым мольбертом, художник смотрит вдаль, на свой город, на объект своего творчества — Армению, ее он видит, ее запечатлевает. Это романтический образ. Такой Сарьян преодолевал конкретное воспоминание о человеке, которого многие ереванцы близко знали и часто видели; внешнему облику художника придавались черты его творчества и жизненной позиции, понятые как На-

раздумья и выводы о значительности человеческого деяния, о последовательности и воле... Мартирос Сарьян выглядит не только творцом новой национальной культуры — это классик. За отлетевшей в порыве шевелюрой, орлиным профилем, обращенным вдаль взглядом встают античные медали, вспоминаются герои фресок Рафаэля, гравюры ампира. Скульптор одел своего героя в просторный халат — естественно и привычно! — но вырубил его, как рубили в мраморе тогу, а прижатая к скале постамента босая нога еще больше сближает Сарьяна с героями античности.

Включенность нового ереванского памятника в традицию мирового искусства кажется особенно ценной — так утверждается соразмерность нашего времени и наших современников великим историческим эпохам и героям, родство деятелей культуры всех времен. Зритель волюн или неволю чувствует за спиной мраморного Сарьяна длинную череду великих. Это был точный «ход» при создании образа художника такого масштаба, понятный зрителю и оцененный им.

Но чтобы скульптура стала городским монументом, необходима включенность в среду. Архитектором выступил Артур Тарханян, один из создателей Мемориала жертвам геноцида 1915 года («Егерн»), кинотеатра «Россия», Дворца молодежи, Спортивно-концертного комплекса в Ереване. В зодческом осмыслении памятника Мартиросу Сарьяну А. Тарханян показал себя как профессионал, способный решать любую задачу.

Пренебрегая привычным для архитектора оперированием объемами, Тарханян сделал постамент двумерным, распластав его по земле в центре сквера, чуть приподняв над уровнем цветника лишь три ступени и небольшой квадрат. На них развернуты надписи «Мартирос Сарьян» по борту по-русски и армянская подпись Сарьяна на плоскости гранитного блока — золотом. Это золотое факсимиле, включенное в энергичный разлет солнечных лучей, привычный для старой



следие и Урок идущим вслед поколениям.

Это было непросто сделать, оставаясь в границах внешнего сходства, — Токмаджяну это удалось. Удалось потому, что реализовалось основное свойство его дарования — умение не терять творческого ощущения вторжения в материал. Отпечатавшись на грандиозной мраморной скульптуре, темпераментное движение резца создало динамику. Свойственные станковым работам Токмаджяна черты уловленного и сохраненного в камне непосредственного впечатления есть и здесь, но к ним добавлены свойства, необходимые городскому памятнику, —

армянской камнерезной традиции солярный знак, говорит о том же, о чем говорит скульптура: Армения и солнце были музами живописца, в них секрет вечности его творчества.

Левон Токмаджян полон замыслов. Он работает над образом композитора Арама Хачатуряна, делает небольшие станковые работы, заканчивает декоративные рельефы для здания Ереванского молочного комбината, переводит в камень портреты прошлых лет... Художник вступил в счастливую пору зрелости своего таланта.

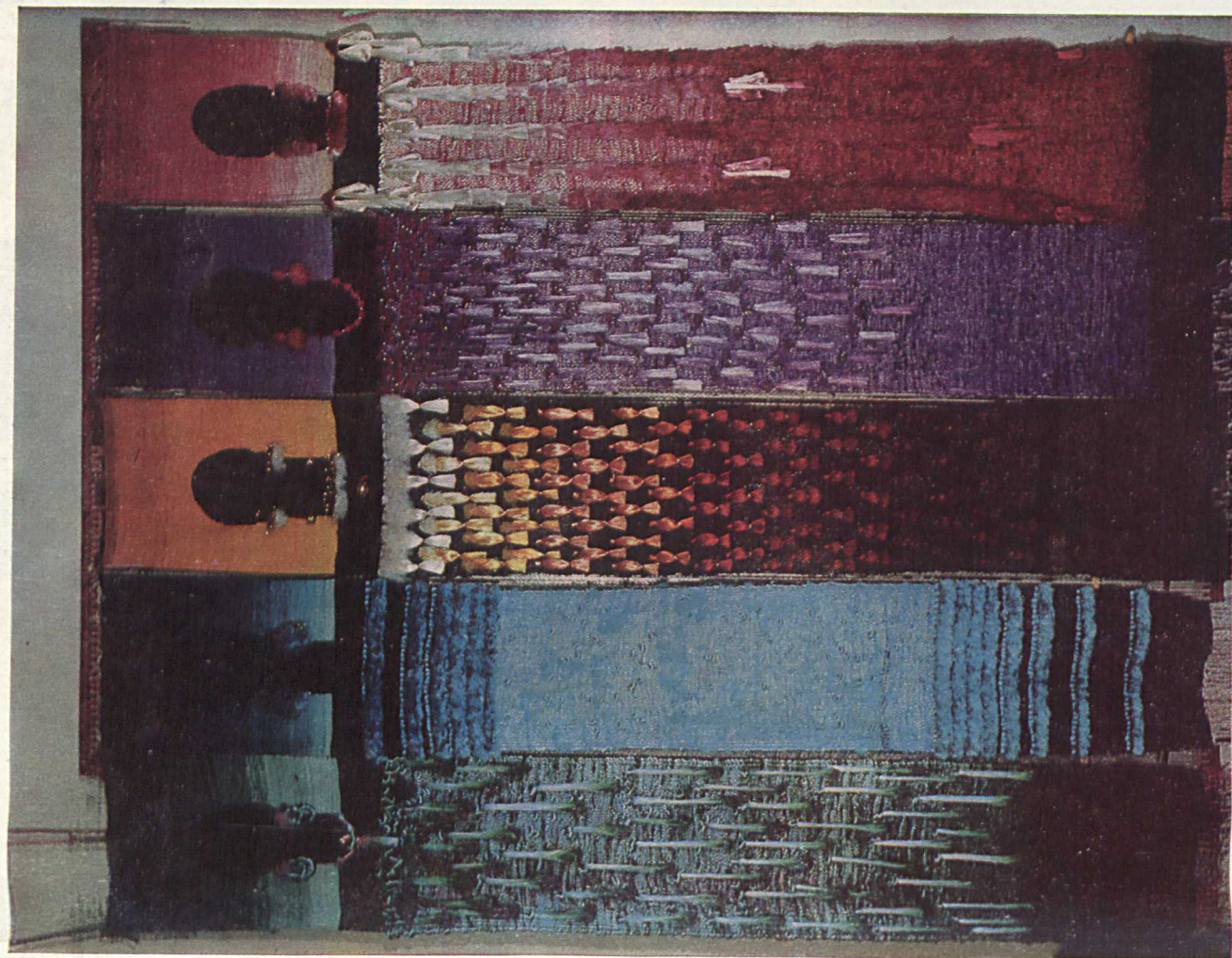
Нонна Степанян



Памятник М. Сарьяну в Ростове-на-Дону. Бронза, базальт

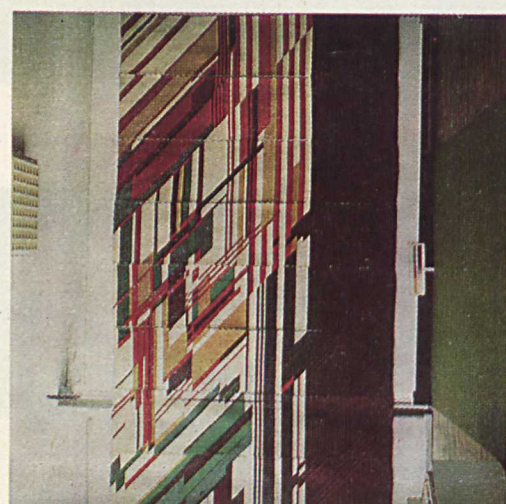
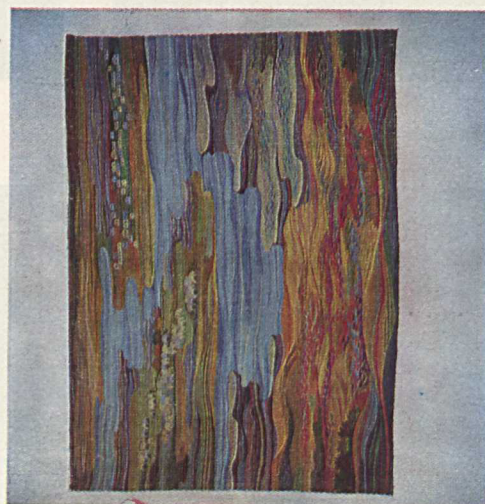
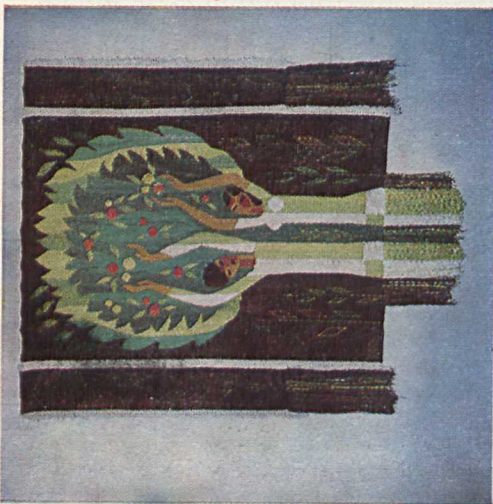
Утро. Мрамор

Женщина с вязанием. Мрамор
Девушка с мандолиной. Дерево
Памятник М. Сарьяну в Ереване. Мрамор, гранит

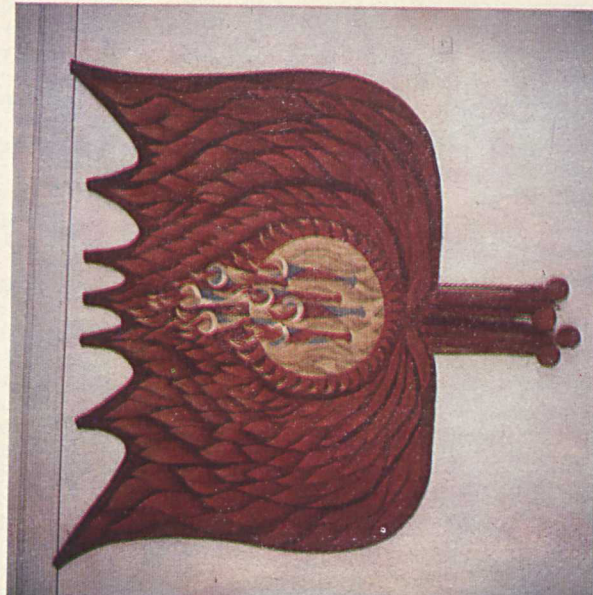
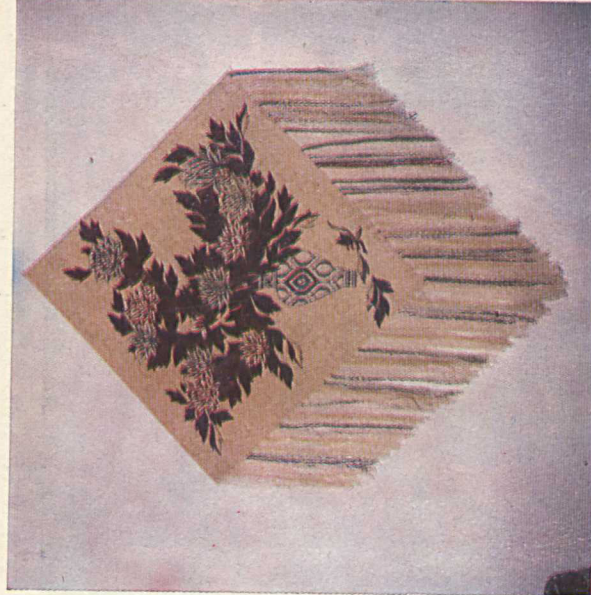


Н. Сейфуллаева
 Гобелен «Мода» для
 интерьера Дома моделей.
 Шерсть, ткачество

В. Сейфуллаев, Е. Семенов



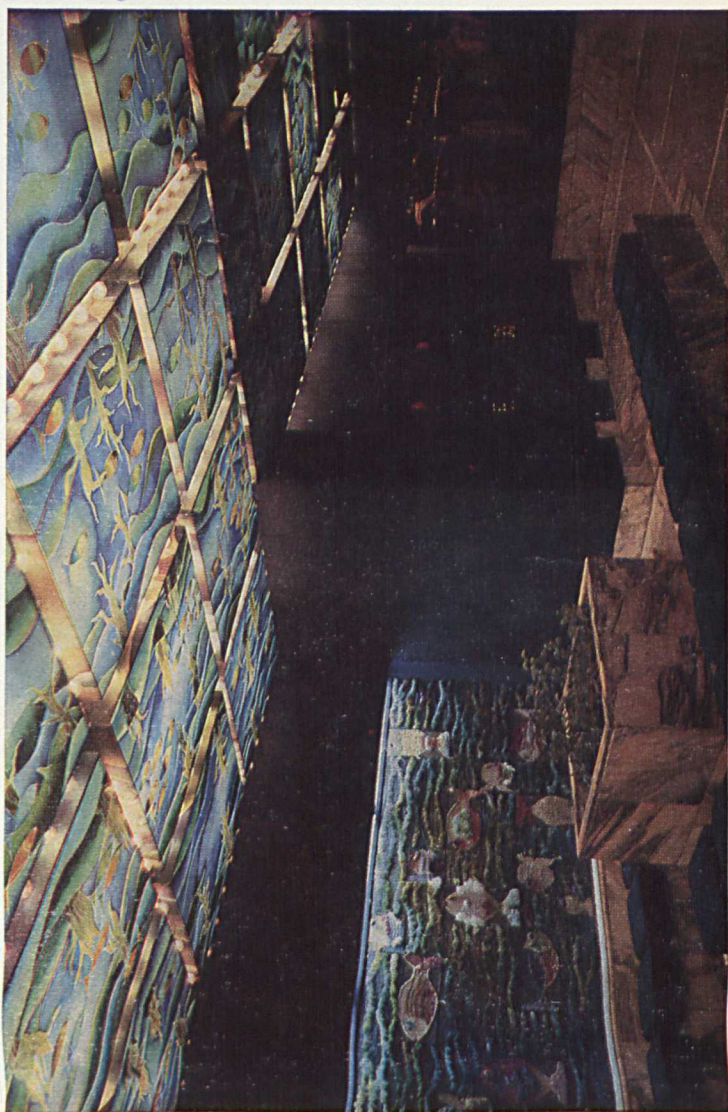
П. Кузьменко
 Гобелен «Плодородие»





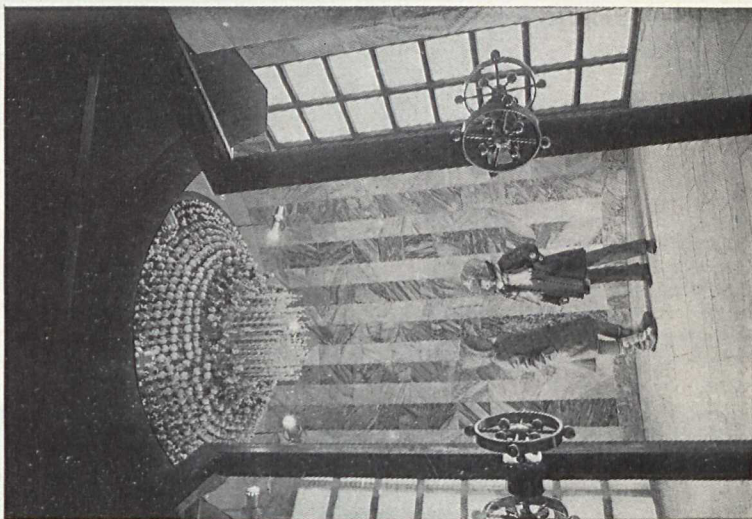
Р. Сейфуллаев, Е. Семенов
Батик «Плодородный мир».
Потолок в вестибюле кафе

Н. Сейфуллаева
Гобелен в обеденном
зале кафе

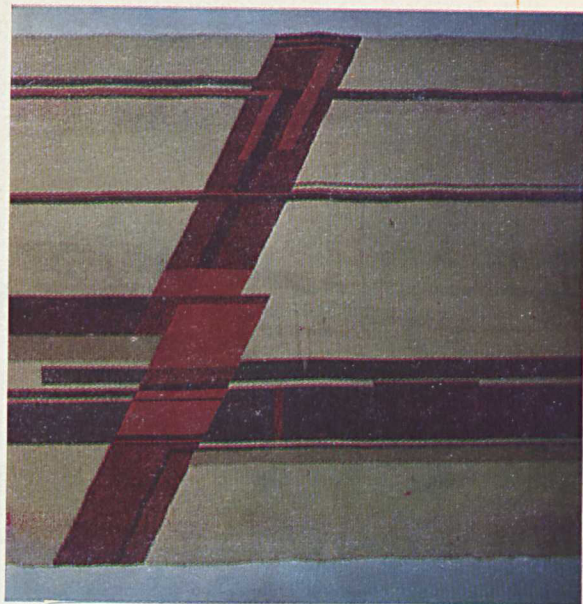


Ф. Гусейнова
Гобелен «Гюлистан»

Р. Сейфуллаев
Интерьер в кафе
Р. и Н. Сейфуллаевы
Кафе «Джуджаларим»



А. Юсифов
Гобелен «Триумф»



Т. Мамедова
«Подарок», Ткачество

А. Юсифов
Гобелен «Апшерон»

Т. Мамедова
Гобелен «Пламя»

Ф. Гусейнова
Гобелен «Восточная
мелодия»



В. Керимова
Ковер «Аппассионата»,
Ворсовое ткачество





Иван Васильевич Мачнев.

Художник, мастер, маэстро. Как истинный художник он артистичен во всем — во внешнем облике, в движениях и жестах, в искусстве общаться с людьми или вести беседу, в замечательном даре рассказчика, в способности постоянно удивляться «чудесам мира» и в умении воплощать свое «удивление» в остроумные произведения из стекла.

Этот человек добр, мудр, высокообразован и интеллигентен. Доброжелательность и сдержанность его натуры гармонично уживаются в нем с озорством и тонким чувством юмора.

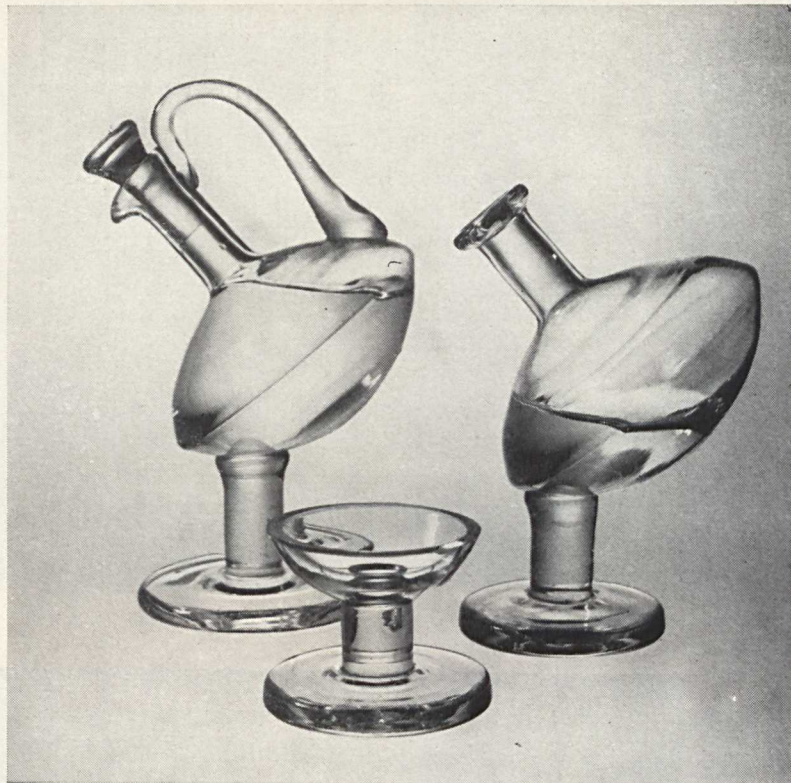
Один из великих * написал: «Жизнь человека — вот его характер». Для художника жизнь — это творчество. Значит можно сказать иначе: «Творчество художника — вот его характер».

В произведениях Ивана Мачнева интеллектуальность, напряженная творческая мысль органично сочетается с высшей творческой раскованностью, остроумием и экспериментаторством.

Работа на Дятьковском хрустальном заводе (куда художник — житель Ленинграда, выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, приехал в 1973 году), открыла ему возможность ежедневного «общения» с хрусталем. И именно в этом традиционном, «респектабельном» материале, давно обросшем массой шаблонов, канонов и устоявшихся критериев, раскрывается особый дар Ивана Мачнева — способность создавать остроумные оригинальные произведения, не только сохраняя, но и умножая специфические декоративные особенности хрусталя.

В своих первых экспериментах художник явно заворочен оптическими свойствами этого светоносного материала, — как Кай из андерсеновской сказки, увлеченно выстраивает он конструкции из шлифованных геометрических хрустальных блоков и форм (композиция «Перспектива» и арктон «Каскад»). Меняющаяся световоздушная среда, пронизывающая и преломленная в стереометрических объемах этой прозрачной архитектуры, как бы постоянно обновляет ее зрительное восприятие, вносит перманентный игровой эффект, столь любимый художником. Или он обрабатывает толстостенные массивные формы плоской гранью, создавая объемы, похожие на драгоценные магические кристаллы (композиция «Чертополох», вазы «Карат», набор «Кабинетный»).

Одна из плоскостей, отделанная алмазной резьбой, как эхо, многократно повторяется, живет и звучит во мно-



Набор для напитков. Хрусталь

На стр. 27

Комплект «Мюнхаузен». Хрусталь

Стеклопластик «Карат». Хрусталь

Прибор «Конусный». Хрусталь

Ансамбль «Слушая Стравинского». Хрусталь, гранение



* Иоганн Вольфганг Гете.



жестве других граней этих оптических объектов.

Следующий творческий этап работы Ивана Мачнева был отмечен поисками новых выразительных возможностей фактуры материала, созвучных современности. Виртуозно владея мастерством алмазчика, художник занялся «сосудоваянием», вытачивая на алмазных станках объемы-скульптуры, удивляющие новизной облика и фактуры. Это была импровизация по ходу «действия создания» произведений, импровизация, в которой гармонично соединились продуманная и выношенная идея Мачнева-художника с блистательной интерпретацией ее Мачневым-исполнителем. Долгими вечерами колдовал он над своими «игралками» в поисках свежего художественного решения в выявлении фактурной поверхности предмета. Искрящаяся, как снег в зимний солнечный день, фактура ком-

позиции «Зимние каникулы», или мерцающая тайной матовость комплекта «Натура», или четкая и ясная, как краткая речь, широкая грань ансамбля «Тост» — выполненные и одушевленные рукой самого художника, они являются результатом не формального эксперимента, а напряженного диалога авторской мысли и игры, направленных на создание определенного образа и настроения.

Новый, третий период творчества художника явился настоящим фейерверком дизайнерских находок и решений. Мастер обращается к «классической» алмазной резьбе, пытаясь найти свой ход в решении этой темы, избежав традиционного подхода и не утратив при этом техниче-ски-декоративных качеств материала.

В своей книге «Художник и природа вещей» замечательный мастер, «патриарх» отечественной школы стеклоделия Б. А. Смирнов написал: «Новое — это необходимость сознательного нарушения, а иногда революционного разрушения привычного старого. Творческое нарушение, уже даже самое незначительное, и есть начало нового. Но для того чтобы сознательно и именно творчески нарушить, надо знать все правила и законы, чтобы было что нарушить, чтобы знать, что именно нарушать можно, а что нельзя. Необходимо быть мастером, знатоком всех установленных правил». Творческая свобода, с которой Иван Мачнев владеет алмазной гранью, — лучшее доказательство того, что он именно знаток всех установленных правил классической системы декорирования

русского хрустала, где логика соотношения формы и декора определяет расположение алмазной грани. И будучи знатоком, художник выступает в роли новатора, нарушая правила, но не порывая с традициями, а обновляя их.

В большом многопредметном ансамбле под названием «Слушая Стравинского» автор неожиданно, но органично совмещает традиционное алмазное гранение с техникой гутенского декорирования. Свежесть, задор и остроумие, излучаемые этой композицией, сродни ликующим звуковым новосочетаниям и новосоставлениям, которыми окрашена музыка великого композитора, а напряженно-нервная линия силуэта предметов созвучна тому «нерву времени», который бился и звучал в произведениях И. Стравинского.

«Вещь должна быть умной» — вот принципиальная установка художника. И эти сознательно, рационально заложенные интеллектуальность вещи, озорство, потеха, которые автор с должным чувством художественной меры вносит в свои произведения, делают вещи живыми, лукавыми и притягательными для зрителя.

В композиции «Слушая Стравинского» и других многопредметных ансамблях («Иван Калита», «Конусный», «Мюнхаузен») Иван Мачнев является «художником-постановщиком» декоративного хрустального карнавала, режиссура которого рассчитана на активное зрительское воображение и фантазию. Автор как бы предлагает зрителю стать соучастником шуточного праздничного представления, и зритель с готовностью откликается на приглашение, так как «всякая душа празднику рада».

Интересно, что работы Мачнева нравятся всем — и эстетствующим знатокам искусства, и неискушенной публике. Редкое явление, свидетельствующее о высокой степени художественного совершенства произведений.

В комплекте «Конусный» художник возрождает традицию русских потешных бокалов XVIII века, дополнительно подчеркивая общий игровой характер композиции конусообразным катающим-ся графином.

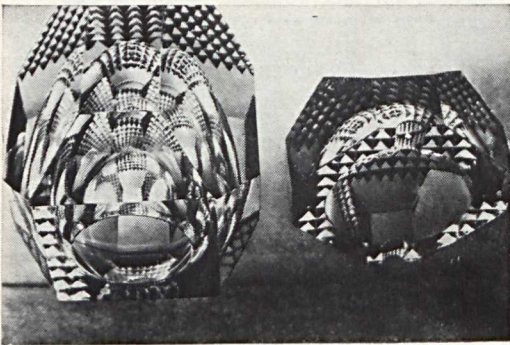
Элемент доброй шутки, восторг и прория присутствуют и переплетаются в «Мюнхаузене» — стеклянные, как бы слепленные из нескольких объемов формы рюмок диковинны, как сами нелепые рассказы легендарного барона, а налитая в эти формы жидкость при малейшем движении руки громко и весело булькает, будто рюмки сами сделали глоток.

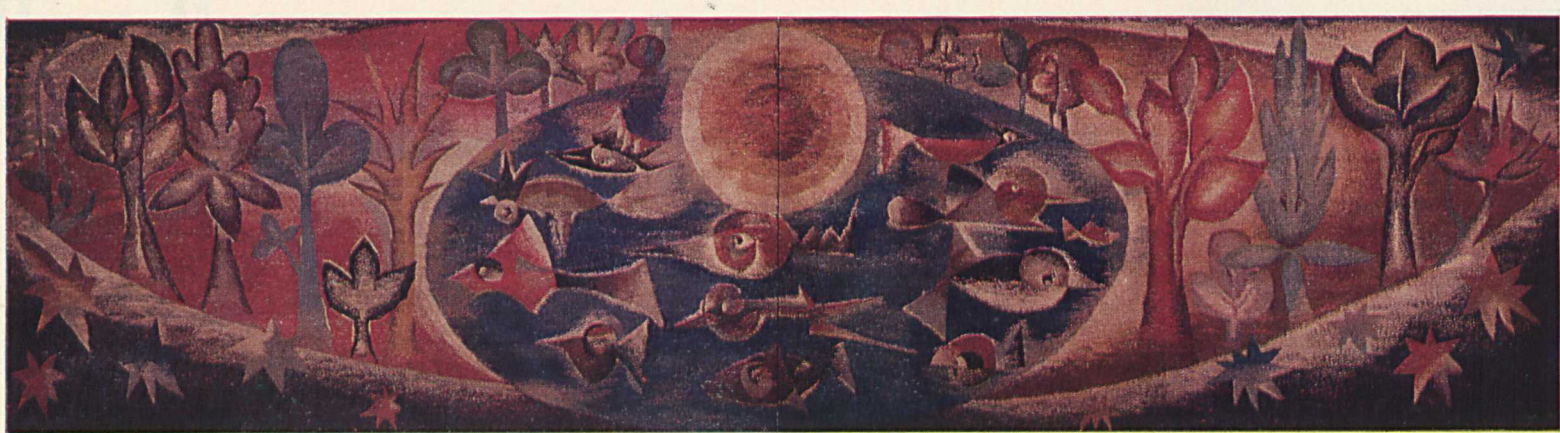
В ряде своих композиций — «Иван Калита», «Царь-пушка», «Тет-а-тет», «Берендей» — Мачнев широко использует классическое гранение алмазной резьбы — восьмиугольный камень, названный со времен ампира «русским камнем».

Тема гранения «русским камнем» разygрана и в композиции «Берендей». Здесь, помимо современного решения традиционной резьбы, автор делает попытку конструктивного обновления предмета. В процессе выработки изделий, как бы продолжая шутить, он играючи перехватывает инструментом горячее стекло в нескольких точках, деформируя и создавая тем самым новый силуэт вещи. Последовательно проводя линию игры, он выдумывает даже новые предметы — «трогалки» например. Вы улыбаетесь, но это как раз и входит в задачу художника — вызвать улыбку зрителя.

В своих опытах последних двух-трех лет Иван Мачнев решил «прикоснуться» к цветному стеклу и росписи золотом. В композициях «Зеленый шум», «Поезд», «Алхимия» он продолжает эксперимент с поиском новой формы предметов, используя цветовые эффекты в качестве компонентов формообразования. Возможно, эта линия откроет новую страницу оригинальных художественных находок, которыми уже столь богата биография этого генератора идей, удивительно гармоничного человека — мастера, маэстро, художника Ивана Васильевича Мачнева.

Арина Полянская





Альбина Воронкова

По моим многолетним наблюдениям, творчество художника декоративного искусства в наши дни складывается под очевидным влиянием двух сил — личностных качеств таланта и объективного движения художественного процесса. Ни одной даже самой сильной индивидуальности не удается избежать напора художественно-стилистических исканий времени, но только художнику со своим видением и мироощущением дано внести в общее развитие искусства свой личностно неповторимый вклад.

Творчество Альбины Воронковой — пример именно такого рода: на протяжении 25 лет ее работы в гобелене идет как бы борьба внутреннего с внешним, индивидуальное художественное миропонимание прокладывает путь через поток общностей современного искусства.

В натуре Воронковой соединяются как будто бы трудно сочетаемые черты, взаимоисключающие пристрастия. Она с большим интересом относится ко всем новаторским поискам, ее взгляд открыт повому, необычному, современному. В то же время душа ее принадлежит и древнерусской культуре, ее особая личная привязанность — русское лицевое шитье, которое она любит, изучает, осознает как первоисток своего творчества.

Но наследуя декоративные принципы и текстильные приемы древнерусского искусства, Воронкова избирает темами своих гобеленов современные научно-технические понятия — «энергия», «пространство», «электричество». Ведь ее волнуют современные представления космогонии, скрытые энергетические силы материи, философские понятия пространства и времени.

В то же время среди увлечений художницы — и языческие верования предков, магия и ритуалы древних племен, лики магических масок и ритмы тамтамов. Пережив мистические настроения, она стремительно возвращается на землю и с восторгом впитывает впечатления от буйного цветения трав и могучего роста деревьев, от завораживающего пения птиц и бесконечного движения насекомых. Как праздник жизни воспринимает она развитие и цветение природы.

Можно подумать, что характер Альбины Воронковой противоречив, что она натура «разбросанная», но нет, внутренний мир ее скорее синтетичен, творческое воображение жадно аккумулирует знания, впитывает внешние впечатления, соединяя все в органическое богатство таланта.

В описанных особенностях натуры, на мой взгляд, лежит исток многообразия творческих поисков художницы, заметная эволюция ее почерка. Ее гобелены 60-х годов несут на себе отблеск времени, когда вырабатывался новый язык советского декоративного искусства, когда скупые геометричные формы индустриальной архитектуры стали определяющими в формировании современной стилистики тесно связанных с ней прикладных искусств.

Динамика современной машинерии ворвалась в традиционный тихий мир гобелена. Сложные геометрические кон-



фигурации, контрастные сопоставления прямоугольников, кругов, прорезанные зигзагами молний, спиральями, синкопными ритмами, составляют структуры ранних гобеленов Воронковой.

От классического наследия Воронкова сохранила две важные вещи: во-первых, плотное тщательно проработанное в цветовой гамме гладкое ткачество; во-вторых — известную пространственность изображения, которая в свою очередь связана с системой ткачества, с колористическим решением гобелена. Следует подчеркнуть именно эту взаимосвязь как особенность работ Воронковой, поскольку гобелены других авторов в это время нередко строились по аппликативному принципу, с глухим заполнением плоскости, что лишало их пространственной глубинности. У Воронковой же геометрические формы, правда, довольно беспокойные сами по себе, не всегда сгармонизированные, тем не менее «успокаиваются» благодаря объединению определенной атмосферой, своего рода тканой средой. Достигнутая средствами гладкого ткачества, она придает гобеленовому сюжету внутреннее движение, элемент самостоятельной жизни, порождает одухотворенное пространство, в котором живут индустриальные формы, — так решены гобелены «Электричество» (1967), «Пространство» (1967), «Город голубой» (1968).

Заканчиваются 60-е годы с их пафосом «современного стиля» в декоративном искусстве. И художники вновь обращают свои мысли и симпатии к природе, в художественной среде активно пробуждается экологическое сознание.

Своеобразно преломляются эти веяния времени в творчестве Воронковой. Начинается более зрелый период в формировании ее личности, в становлении художника. Тема природы, ощущение слияния с миром всего живого на земле охватывает ее натуру. В этом чувстве



много восторженности молодой женщины, перед которой вдруг раскрылась вся безотчетная радость бытия, желание обнять весь мир, почувствовать его своим. Со свойственной ей страстностью характера Альбина Воронкова начинает осуществлять свои замыслы, переносить тревожащие ее сознание образы в гобелены. Вместе с новыми чувствами приходит и новый стиль решения. Композиции становятся масштабнее, изобразительные формы — сложнее и богаче, краски — интенсивнее, определеннее.

Рождается гобелен «Планета» (1969), остающийся до сих пор любимой работой автора. На вытянутом по горизонтали полотне уместилась вся планета, вернее, фантастически-наивное поэтическое представление о ней художника.

В центрическую композицию смело и уверенно вписаны овалы — голубой океан с плавающими в нем рыбами, золотистая земля, прорастающая деревьями, и окружающий ее черный звездный космос. В том, как непринужденно, непосредственно, весело изображены солнце, рыбы, деревья, есть что-то наивное, близкое детскому рисунку, в то же время цельность композиции, монументальность основных ее членений создают эпический строй гобелена. Это сочетание конкретности деталей и ясной строгости целого — своеобразие художественного видения Воронковой.

Крупный масштаб композиции в этот период определяет художественный строй ее гобеленов.

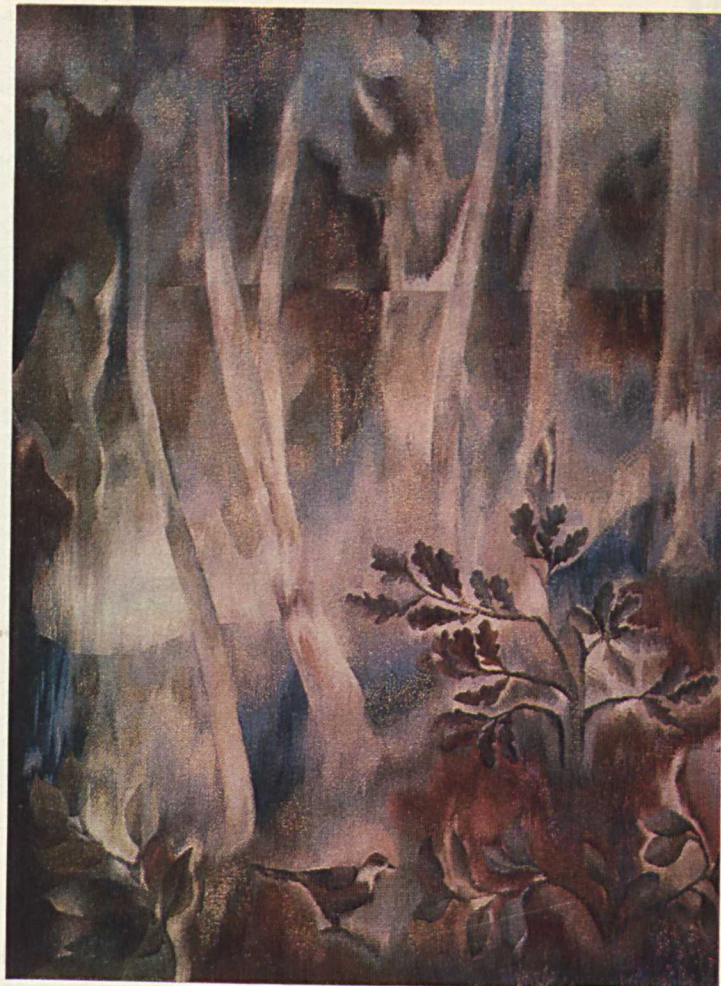
В работе «Радость» (1972) изобразительный мотив — две птицы в окружении деревьев — дан укрупненно, приближенно к первому плану. Это не реальные, а фантастические птицы, родившиеся в восторженном воображении художницы, сказочные птицы-павы. Образный строй гобелена, его насыщенный колорит, изобразительная трактовка птиц и растений имеют истоком русский изобразительный фольклор. Избрав для себя раз и навсегда гладкий классический гобелен, Воронкова постоянно совершенствует его ткацкую структуру и развивает композиционное решение.

Впрочем, меняется не просто композиционный строй, но возникает как бы другой взгляд на мир природы — не возвышенно-восторженный, а внимательно-созерцательный, приближенный, любующийся каждым естественным дви-

На стр. 28

Гобелен «Планета». Шерсть, ручное ткачество

Гобелен для теплохода «Антон Чехов». Шерсть, ручное ткачество



Гобелен «Русский лес». Шерсть, ручное ткачество
Фрагмент

Гобелен «Праздник». Шерсть, ручное ткачество

жением, формой, краской натуры.

Гобелен «Праздник» (1978) посвящен жизни трав и птиц, их взаимодействию, сплетению их форм, силуэтов, цветовых отношений. Многочисленные и разнообразные изобразительные мотивы — причудливые экзотические птицы и растения — прорисованы остро, с подчеркиванием характерных деталей, с чувством орнаментальности каждой формы. Они мерно располагаются по всей поверхности гобелена и сплетаются в динамичный узор.

Все это равномерное движение как бы

сдерживается, уравнивается слегка намеченной рамой-фризом, придающим гобелену ощущение глубины, пространственности.

Продолжая экологическую тему, Альбина Воронкова делает следующий шаг к обобщению своего восприятия природы, осмыслению ее как цельности. В 1985 году появляется впервые ее гобелен-пейзаж. В этом произведении передан не просто мотив, но состояние природы. На первом плане оживают излюбленные автором птицы среди дубовых ветвей, а дальше в голубой дымке растворяется озеро, проступает «храм дружбы» на его берегу, и пейзаж заполняется зелено-золотистым кружевом березовых крон. Гобелен «Русский лес» — это серо-голубая, жемчужная, с золотыми всплесками симфония красок, близкая по настроению живописи Борисова-Мусатова с его элегическим лиризмом. Создание «тканой среды», «гобеленовой атмосферы» получает в этом произведении наиболее совершенное выражение.

Мы рассказали только об одной линии творчества Альбины Воронковой, которая представляется наиболее своеобразной, личностной в общем русле современного гобелена. Но в ее активе еще большой ряд работ, связанных с разными темами, продиктованными условиями заказа. Например, два гобелена на чеховскую тему для теплохода «Антон Чехов», гобелен для гостиницы в Барнауле под названием «Декрет о мире», для театра в Якутске на сюжеты якутского эпоса, на древнерусскую тему и многие другие. Произведения Воронковой украшают не только многие архитектурные сооружения по всей стране, но и здания за рубежом — советские представительства в Югославии, Перу, Вьетнаме и Женеве. Это краткое перечисление говорит о том, с каким разнообразием тем приходится работать художнику гобелена, сколько композиционных решений предлагать для интерьеров разного типа. Со всеми этими жизненными проблемами Воронкова успешно справляется, но сквозь них неизменно пробивается своя творческая линия художника, которая развивается, становится более зрелой и мастеровитой и которая наиболее тесно связана со становлением личности автора, утверждающего свое творческое кредо в искусстве современного гобелена.



Инесса Бешенцева

Металл и камень в руках художницы, возможно, еще больше согреты душевным теплом.

За эти годы Бешенцева создала несколько серий работ — это шейные украшения, броши, кольца, серьги, подвески из филигранный, серебра, жемчуга и самоцветов, комплекты вещей из хризалитов, алмазидов, хризопразов. Бешенцева любит работать напайной сканью на пластинках с широким использованием гранатов, аметистов, бирюзы, агата, раух-топаза. В ее руках все это обретает новый порядок, стыкуется в живых сочетаниях, подчиняясь замыслу автора, который отчасти знает, к чему он идет, но в работе истинного художника всегда есть большая доля импровизации, и молнии догадок и озарений всегда освещают творчество Инессы Бешенцевой. В противном случае, ей самой работа бы очень скоро наскучила, стала бы занятием утомительным, внесла бы в ее душу разъедающее сомнение. Ничего этого на протяжении этих лет я у Бешенцевой не замечал. С утра и до поздней ночи ее маленький завод по изготовлению счастья и радости для людей работает на полную мощность. И все так же она любит свое дело, все так же в ее руках тепло сердоликам и топазам, жемчугам и агатам. Серия «Русь» — многоцветная, ажурная, мелодичная. Гнутые с аметистами «Весна», состоящие из подвесок, брошей, колец. Гарнитур «Романтический» — шейные украшения, которые при всей их простоте и скромности в пору поднять и еще больше возвысить королевскую статью или придать более яркие черты женской прелесть и красоте. Когда разглядываешь вещи Инессы Бешенцевой, трудно сказать — что лучше, а что хуже. Волшебство мастера в том и состоит, что он не дозирует вдохновение и талант на точных аптекарских весах, а вкладывает в работу все, чем обладает, не приберегая на потом. Вот эта расточительность и широта всегда привлекали меня в творчестве Бешенцевой больше всего. Любое

кольцо, брошь, колье — это страсть, радость, непостижимое для чувства наслаждение. А если этого нет — то в глаза летит только голое ремесло, сделанность, хитроумные уловки, но к Бешенцевой это уже не имеет никакого отношения. Об этом предмете она сама говорит так: — Я ничуть не стремлюсь быть экстра-современным художником, изобрести что-то такое, чего никто никогда не делал, не стремлюсь открыть новую невиданную форму или какой-либо технологический способ. Мне меньше всего хочется кого-то поразить, удивить, ввести в состояние шока. Это удел инженеров-изобретателей. Я просто работаю. Люблю камни, испытываю физическое отвращение к синтетическим материалам или пластическим массам в украшениях. Идеалом для меня всегда будет безмянное народное искусство. Оно всегда цельное, гармоничное, щедрое, жизнерадостное, духовное. Оно заключает в себе большое тепло. Я ощущаю жар души и рук создателя.

— Инесса Борисовна, а что вы считаете главным для себя, то есть какая у вас сверхзадача, когда вы садитесь за рабочий стол?

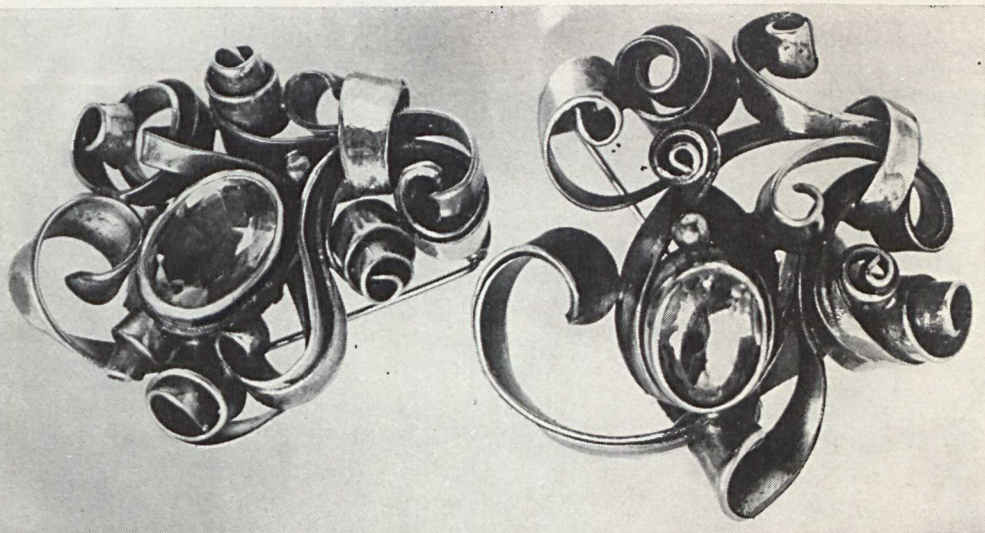
— Я убеждена, что любое украшение должно быть не к платью, а к человеку, к его душе. В духовном смысле украшение — это часть собственного я, подчеркивающая особенность облика-образа, а не моды. Ведь современному человеку среди современной архитектуры из бетона и стекла, человеку, задавленному стандартизацией моды и массовой одежды, совершенно необходим маленький кусочек живой плоти, духовный символ личностного.

— Ваши украшения всегда нарядны, современные, они не отстают от моды, но самоутверждаются вроде бы в стороне от нее... Это не комплимент, мне они видятся именно такими!

— Спасибо! Я уверена, что настоящее украшение как произведение искусства всегда модно, потому что оно вне моды. Это звучит парадоксально, но это так. Возьмите камень или дагестанские укра-

Все ювелирные работы Инессы Бешенцевой составляют единый поток, который почти не поддается хронологической систематике. В то же время все, что было создано в прошлые годы, отошло на второй и третий план, стало фоном, а то, что создается сейчас — имеет для нее самой первостепенное значение. Это вовсе не значит, что Бешенцева считает сделанное прежде устаревшим, отжившим, не представляющим никакого интереса. Жизнь движется вперед, новые цели влекут, обступают новые образы, рождаются новые идеи, темы, сюжеты. Живая линия, отточенная форма, изысканность, монументальная чеканка — все это осталось в украшениях Бешенцевой. Осталась поэтичность, сохранился романтический порыв. Узорочье стало более изысканным, напайная филигрань — более гибкой, пластика обрела мудрость.





Броши и кольца. Серебро, аметисты, топазы, жемчуг



Рабочий стол художника

шения прошлого века — это чудо. И оно не стареет, оно любимо.

— У вас много первоклассных вещей, глаза разбегаются от разнообразия форм, цвета, фантазии, но мне кажется, что как художник вы полнее всего выражаете себя в кольцах. Может быть, я ошибаюсь?

— Возможно, это так. Кольца я люблю делать больше всего. Ведь это самый интимный жанр ювелирного дела. Кольцо можно носить долго, всю жизнь, радоваться ему, любоваться. Оно может быть для человека не только украшением, но и талисманом. Кольцо для меня, по слову Пушкина, души волшебное светило. Колец не нужно иметь слишком много. Может быть одно кольцо — единственное, «твое» и переходить по наследству — от бабушки к внучке. Я считаю, что главная цель украшения — красота. Не зря говорят, что красивое рождает доброе. Я мечтаю сделать кольцо лаконичное, современное, выразительное, но обязательно русское, чтобы любой человек мог сразу же узнать его и сказать: а, это из России!

Есть художники, которые хотят непременно достигнуть высокого международного уровня и соответствовать веку технического прогресса. В этом смысле, я традиционалист. Для меня самая трудная, самая интересная работа та, где есть возможность создать орнамент. В нем духовность, в нем традиция, в нем выражается время. Ведь духовность всегда была главным критерием в отечественном искусстве. Важно сохранить в себе любовь к достижениям предыдущих поколений.

Когда-то я работала в НИИ художественной промышленности, много ездила по стране — Костромская, Владимирская, Ярославская области, Северная Осетия, Красное село на Волге, Мстёра, Дагестан, Средняя Азия; я работала с народными мастерами, изучала искусство прошлого, знакомилась с искусством современным. Я увидела, что в орнаментах мастера разных национальностей передают не только национальные особенности и приемы, но и тончайшие оттенки настроений. Простейший мотив передает внутренний мир мастера. Его темперамент, его чувство гармонии, его высокий эстетический вкус. И еще тогда я осознала, что такое настоящий орнамент. Меня увлекла задача создания орнамента, включающего традицию, современного, асимметричного, свободно развивающегося. Сколько здесь простора для импровизации!

— В ваших работах общее создается при помощи тончайшей детализировки. Чему вы отдаете большее предпочтение — достижению какой-то вам одной видимой цельности или отделке деталей?

— Это процесс неразрывный, единый, тут трудно отделить одно от другого. Стремлюсь, чтобы все детали были так точно найдены, чтобы их нельзя было передвинуть, произвольно сместить. И чтобы при этом не было лишнего, чтобы фон тоже читался орнаментом. Когда это получается — испытываешь большую радость. Скажу по секрету, что и в филигрании, и в моих эмалях, и в гнутых орнамент делает вещь. В художественном смысле именно он для меня имеет решающее значение.

...Летом Инесса Бешенцева живет в Витенево. Я бывал у нее там; о неповторимости и красоте этого уголка природы мог бы написать только Пришвин или Соколов-Микитов. Бешенцева много рисует и пишет маслом — полевые цветы и травы, натюрморты и пейзажи, она восхищается красотой и мудростью природы, изысканностью силуэтов и неповторимостью пластики в листьях и цветках одуванчика, полыни, пустырника. Ее влечет форма цветов, изящество линий стеблей. Потом ее натурные зарисовки трансформируются в орнаменты ювелирных украшений. Изучение природных форм не самоцель для художника. Это путь развития. Гармония и красота мира, по убеждению Инессы Бешенцевой, не могут иссякнуть или наскучить. Лишь они сохраняют печать вечности.

Иван Литовченко

Декоративно-монументальная
композиция «Рассвет» в г. Припять

Гобелен
«Слава победителю»
Шерсть, ручное ткачество

Иван Семенович Литовченко — один из крупнейших ветеранов монументально-декоративного искусства, основоположник украинской национальной школы гобелена. Его творчество представляет явление, сложившееся в течение более трех десятков лет.

Художник вошел в украинское искусство в начале 60-х годов, в момент принципиального перелома стилистики монументального и декоративного искусства. В этот период значительно интенсифицируется художественная жизнь республики, и творчество Литовченко занимает в ней значительное место. Лучшие произведения Литовченко этих лет — монументально-декоративные работы, выполненные в павильоне на ВДНХ СССР, киевском железнодорожном вокзале, первых станциях метрополитена, Бориспольском аэровокзале, на торцах зданий по проекту Победы в Киеве, во Дворце культуры «Искра» в Жданове и многие другие — утверждают собственный стиль и почерк художника, его гражданский пафос и поиски синтеза с архитектурой.

В 60—70-е годы имя Литовченко тесно связано с Э. Котковым и В. Ламахом, И. Скобало и И. Тихим, совместно создавшими панно «Дружба народов» в аванзале центрального павильона Выставки передового опыта в народном хозяйстве СССР. Вместе с Э. Котковым и В. Ламахом Литовченко исполняет мозаики в здании речного вокзала и в Бориспольском аэропорту в Киеве, где художники сумели объединить крайне разнообразные по своим функциям сложносоставные элементы архитектурного ансамбля. Керамическая мозаика «Космос» представляется важным средством раскрытия образного содержания архитектуры.

Совместно исполненный в шамоте фриз на цокольном этаже здания дворца «Искра» завода «Тяжмаш» в г. Жданове, в мощных формах, близких к каменной скульптуре, воплощает историю страны, революцию, труд, защиту Родины. Сочетая в рельефе скульптуру и живопись, авторы отдают предпочтение мужественному языку пластических форм.

Монументальный комплекс дворца «Искра» в творческой биографии Литовченко стал тем «краеугольным камнем», который определил творческую индивидуальность каждого художника.

Литовченко видел жизнь в героико-эпическом аспекте, осознавая ее как вечную борьбу светлых и темных сил, которая раскрывалась в острых контрастах форм, угловатом, своеобразном рисунке, нередко в трансформации предметного мира. Мощная наполненность искусства Литовченко, так очевидно выразившаяся через несколько лет в его панно в здании треста «Ворошиловградуголь» (Ворошиловград), неизбежно требовала полной самостоятельности.

Выразителем духовной силы и эмоциональной экспрессии худож-



ника стал монументальной гобелен. Уже первые произведения начала 60-х годов, выполненные в соавторстве с женой М. Т. Литовченко, показали, что в украинский гобелен пришел сильный и смелый мастер, хорошо владеющий языком текстильной пластики, ее образной структурой.

Среди его произведений 70-х годов, порой весьма далеких друг от друга по своим стилистическим признакам, становится все более заметно стремление к монументальным образам. Человек и земля,



земля и человеческий труд, человек и природа, человек и Родина, ее былая и нынешняя слава, ее величие и красота — таковы темы его наиболее значительных гобеленов, рельефных мозаик, росписей. В этот период художник активно ищет контакты с архитектурой и одним из первых в республике вводит гобелен в общественный интерьер как средство повышения его архитектурно-художественной выразительности, как неотъемлемый компонент синтеза искусств.

Ярким примером взаимодействия архитектуры с гобеленом и другими произведениями монументально-декоративного искусства является Дворец торжественных обрядов в г. Александрии Кировоградской области, где Иван Семенович Литовченко в соавторстве с очень близкими ему по духу В. Прядко и М. Литовченко выполняет рельефную мозаику «Солнце любви» на торце здания, в интерьере витраж и два монументальных гобелена — «Гимн жизни» и «Песня о казаке Вусе». Эти произведения отличаются яркая декоративность, теплый народный юмор, использование этнографических мотивов и черты подлинно национального характера.

Среди произведений Литовченко, созданных в 1970—1985 годах, особенно интересно монументально-декоративное решение в архитектурно-художественной канве г. Припять Чернобыльской АЭС.

Художник-монументалист участвовал здесь вместе с архитекторами в разработке идейно-художественной концепции города и в ее пластическом осуществлении. Формирование принципиально новой духовной и эстетической стилистики города стало делом внутренней заинтересованности, актом творческой биографии художника.

Монументально-декоративное оформление комплекса Чернобыльской АЭС включает целый ряд крупномасштабных компонентов — декоративные композиции, декоративно-скульптурные установки, мозаичные рельефы, деревянную скульптурную пластику, два гобелена. В этих и других работах особенно ясно проявился специфический пластический почерк автора, раскрылась глубина его гражданской позиции.

Оценить по достоинству рельефные мозаики Литовченко невозможно без понимания всей сложности задачи, стоявшей перед художником, даже столь опытным монументалистом. Декоративные мозаичные стенки, вынесенные в городскую среду, зрительно прерывают пространство, образуя мощные идейно-художественные акценты. Условная, но очень содержательная жизнь произведений искусства вступает в непосредственный контакт с реальным пространством города. Глубокий философский контекст использования атома в мирных целях раскрывается последовательно в ряде сюжетов композиций «Рассвет», «Созидание», «К свету». В композиции «К свету» к центру направлены лучи солнца, идет увеличение модуля мозаики, набирает силу цветовая гамма — все это определяет ее смысловой, ритмичный и колористический узел, создает пластическую доминанту. Ритмы мозаики не замыкаются в рамках панно, а как бы проецируются на пространство города. Монументально-пластические формы всех композиций не только связаны с функциональным назначением того или иного здания, но, в сущности, являются образным, ассоциативным средством раскрытия его содержания. Так, мощная пластика форм рельефа «Музыка» на фасаде здания музыкальной школы придает ей величавую интонацию и направлена на преобразование плоской архитектуры в объемное пластическое целое.

Ленинская тема занимает особое место в творчестве художника. Образ В. И. Ленина в его монументальных гобеленах «Кантата о воде» (1970), «Ленин с нами» (1974), «Ленин и дети» (1986), «Рассвет Родины» (1986) и др. стал романтическим олицетворением революционной эпохи, победоносного шествия народа, воплощения наших идеалов, что делает их ценным вкладом в советскую культуру. За идейно-художественное решение Ленинианы в гобелене И. С. Литовченко был награжден орденом «Знак почета» и дипломом Академии художеств СССР.

Более тридцати монументальных гобеленов создано супругами Литовченко, в их числе такие эпические текстильные фрески, как «Земля в цвету» (1978), «Дружба народов» (1975), «Дружба — Союз нерушимый» (1982), «Люди черкасской земли» (1986), — это текстильная «летопись времени» с собирательным портретом людей, украсивших своим трудом землю. Тема единства, братства и дружбы народов красной нитью проходит через все творчество художника-публициста Ивана Литовченко.

Нинель Гассанова





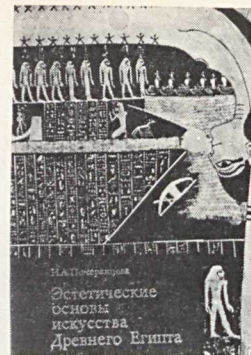
Идеям и творческим концепциям архитектуры Запада и посвящена книга А. Рябушина и А. Шукуровой, вышедшая недавно в Стройиздате *. Задача авторов заключалась не просто в накоплении свежей фактической информации, речь шла о картине развертывания идей, о динамично нарастающих и еще не завершившихся событиях, о направлениях, которые окончательно не оформились и не пришли к ясному разграничению. Но суждения, возникавшие «на гребне» злобы дня, из-за неспешности действий нашей полиграфии дошли до читателя весьма не скоро (лет через пять, судя по датам упоминаемых событий и явлений), когда подошли уже новые волны событий, новые гребни. И труд оценивается в той временной перспективе, которой его авторы не имели. Сама актуальность замысла вела авторов к тому, что они должны были строить свои суждения прежде всего на материалах публикаций в профессиональной периодике (и надо отметить, что для освоения этих материалов проделали огромную работу). А в ситуации сдвигов, пересмотра творческих позиций и острой полемики, которая характерна сейчас для архитектуры Запада, все эти публикации откровенно пристрастны, субъективны, за любой из них стоит позиция, сформированная не только творческими пристрастиями, но и социальной установкой архитектора, его местом в конкурентной борьбе, наконец, общим идеологическим фоном. Позиция арбитра в подобных дискуссиях нелегка. Основанная на методах, утвердившихся в советском архитектуроведении и определяющих прочную платформу анализа, она требует постоянного сопоставления рассматриваемых позиций и событий, развертывающихся в архитектуре Запада, с обширным социокультурным контекстом. Новые творческие идеи, на рубеже 70-х и 80-х годов звучавшие особенно громко, ко времени написания книги еще не прошли достаточной проверки

практикой. А в самое последнее время она-то и заставила многое переоценить. В конце 70-х годов ситуация казалась вполне определенной — в дискуссиях доминировало противопоставление принципов так называемой «современной архитектуры» (восходящих к идеям ее «отцов-основателей» — Ф. Л. Райта, В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье) и концепций «послевоенной архитектуры», постмодернизма. Авторы приняли эту оппозицию как основную схему, которой подчинен анализ материала. В то время, когда писалась книга, пожалуй, трудно было представить себе иной ход. Но в последние годы стало очевидно, во-первых, что постмодернизм не смог реализовать своих претензий на главную (или единственную) альтернативу современному движению; во-вторых, что ни постмодернистская, ни иные альтернативы («хай-тек», структурализм, неорационализм, неорегионализм, неоклассицизм и пр.) не решают удовлетворительно тех проблем, которые столь выпукло обрисовала критика «современного движения»; в-третьих, что «современную архитектуру» новым направлениям пока еще не удалось существенно потеснить — при всех очевидных слабостях, она предлагает решения более практические и реальные (и при этом активно трансформируется, реагируя на критику). Все это «постфактум» делает не столь убедительными логически чистые бинарные сопоставления, которыми оперируют авторы книги. Можно упрекнуть их и в том, что чистоту собственной позиции им не везде удастся сохранить. Прежде всего это ощутимо в отношении к критике «современного движения». Да, многое в этой критике справедливо. Утопичны были жизнестроительные претензии «современной архитектуры», равно как и ее притязания на культуроформирующую роль. Непреодолимы оказались и противоречия между рационалистической основой концепции «современной архитектуры» и ее ориентацией на эстетические ценности художественного модернизма. Не найдя «мостов» между культурной традицией и результатами научного прогресса, ее пионеры пытались ориентироваться на ценность «современного», противопоставляя его «историческому». Но при всем том именно пионеры «современной архитектуры» утверждали представление о социальной ответственности архитектора и основах этики профессии. Именно они заложили тот фундамент современной строительной культуры, на котором только и могут сегодня развертываться поиски нового искусства зодчества. Да и сами они были большими художниками и значительными личностями. Сегодня на них направлена «реакция отторжения». И все же говорить о них в уничижительном тоне неправомерно.

Впрочем, авторы книги лишь в отдельных фрагментах оказались совлечены с позиций арбитров на позиции чисто эмоциональной критики — осо-

бенно определенно это чувствуется в первой главе. Третья уже заключает в себе сопоставления позиций серьезные и взвешенные. Жаль, что, логически связанные, эти части книги не стоят рядом. Между ними расположена глава, посвященная творчеству Роберта Вентури и Филиппа Джонсона, фигуры которых выделены среди представителей «послевоенного» движения. Трудно сказать, насколько оправдана такая персонализация. Переоценка значения того и другого (и особенно Вентури) сегодня очевидна. На рубеже десятилетий он был окружен ореолом ниспровергателя идолов предшествовавшего поколения. Опубликованная им книга «Сложность и противоречия в современной архитектуре», действительно, была значительным явлением архитектурной мысли. Собственная же практика Вентури отнюдь не столь значительна. Ее главную новизну определила прямая трансляция в архитектуру средств и приемов «поп-арта». При всех заявлениях о новой этике, предполагающей обращение к ценностям, принятым потребителем архитектуры, Вентури гораздо более зависим от практики художественного модернизма, чем зависели от нее «отцы» «современной архитектуры». Некоторое преувеличение значения явлений, выступавших в новейшей архитектуре Запада под лозунгом «послевоенного», книге вообще присуще. Причину можно понять — именно это направление оказалось наиболее активно поддержано профессиональной печатью Запада, именно оно нашло наиболее ярких и талантливых пропагандистов (к их числу относятся и получивший широкую известность американский критик Ч. Дженкс, и такие много пишущие архитекторы, как Ч. Мур, Р. и Л. Крие, А. Росси, П. Портогези, Р. Стерн). Это, действительно, создавало впечатление авангардной роли постмодернизма — до тех пор, пока он не соприкоснулся с реальностями практики. Его наиболее претенциозные замыслы принесли довольно тривиальные результаты. Ни виртуозная графика проектов, ни словесные декларации не могут отменить этого факта. Направление стало увядать. Напротив, неожиданно широко развертывается «хай-тек», которому в книге не уделено должного внимания (и это можно понять — он стал постоянному заметен лишь в 80-е годы и до сих пор не получил развернутой концептуальной базы). Впрочем, критика с позиций «того-то и того-то нет» — легкий прием, который в данном случае особенно некорректен. Освоенный авторами и предлагаемый читателю материал огромен и дает большой толчок к размышлениям. Сегодня это важно не только для понимания чужих проблем, но и для нашего творческого самосознания, для поисков верного решения глобальных аспектов проблемы гуманизации современной архитектуры, стоящих перед нами.

А. Иконников



За последние годы история искусств заметно обогатилась новыми представлениями о художественных формах древних цивилизаций. Особое место здесь принадлежит книге Н. А. Померанцевой «Эстетические основы искусства Древнего Египта» *. Предложенный автором ракурс исследования содержит постановку и решение целого ряда проблем, которые ранее не освещались ни в советской, ни в зарубежной египтологии в столь многогранном монографическом аспекте. Попытка исследователя раскрыть эстетический смысл древнеегипетского искусства значительно осложнена тем, что древнеегипетские мастера не донесли до нас своего теоретического осмысления художественного процесса. Как справедливо отмечено в книге, причина заключается в сакральном характере древнеегипетской культуры, в ее малой дифференцированности, в силу которой такие ее области, как философия, религия, литература, искусства, составляли у египтян единую сферу познания мира. Тем не менее Н. А. Померанцевой удалось убедительно и ярко воссоздать эстетические принципы древнеегипетского искусства. На основе глубокого анализа памятников автор выявляет сущность канона, иконографии древнеегипетского портрета, привлекает, где это возможно, тексты и разбирает словесные эквиваленты эстетических категорий «искусство», «образ», «красота». Н. А. Померанцева не только постулирует такие истины древнеегипетского искусства, как монументальность и лаконизм форм, конструктивная логика замысла и религиозно-философское осмысление мироздания, но и раскрывает сущность и взаимосвязь этих основ. Локальный специфика древнеегипетского искусства особенно рельефно выступает при сопоставлении его с искусством сопредельных стран, культура которых формировалась под непосредственным влиянием Древнего Египта. Автор привлекает помимо широко известных памятников и менее известный материал. Те произведения, которые обычно считаются хрестоматийными, разобраны в книге в соответствии с основной направленностью темы, поэтому по-новому звучали здесь додинастические палетки, в которых Н. А. Померанцева усматривает становление главных принципов древнеегипетского искусства — канона, компози-

* РЯБУШИН А. В., ШУКУРОВА А. Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М., Стройиздат, 1986.

* ПОМЕРАНЦЕВА Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., Искусство, 1985.

Три вопроса о стеклопластике

Виктор Шевченко

Вышний Волочек

1. Вопрос о «пластическом искусстве» в стекле касается самой сути эстетики стекла. Естественно, я как художник отношусь к стеклянному пластику очень серьезно.

Если помните, в 1961 году я начал расписывать шашотными пастами блюда и объемные прозрачные формы — это были поиски пластики, пусть еще плоскостной. Но пластика может быть и объемной, и сверхобъемной. В цветном сульфидном стекле я искал объемных решений. Я решил предмет как скульптуру, наносил на него изобразительный рельеф, создавая тематические серии.

Меня всегда радуют успехи коллег, относящихся к стеклу как материалу пластического искусства. Ведь всем нам приходится много работать для стеклян- ной промышленности, а это совсем другой жанр нашей работы, тут мы ближе к дизайну.

2. Отход от предметной формы дает свободу в создании образа, контакт с са- мой художественной идеей.

3. Критерии в оценке стеклян- ной пластики те же, что и при оценке любого другого произведения искусства: глубина замысла, эмоциональность, новизна реше- ния, полноценность воплощения... Отличие стекла только в одном — в технологии. Стекло обладает целым рядом свойств, которых нет в классических материалах. Оно обладает проникаемостью, блеском, оптическими эффектами, может быть

Развитие декоративной пластики сейчас занимает значительное место в нашем стеклоделии. Наряду с предметным формообразованием стеклян- ная пластика все больше увлекает художников, прини- мает многообразные формы и образные выражения. Чтобы узнать мнение о при- роде и оценке этого явления, мы задали специалистам стеклян- ного дела три во- проса:

1. Как Вы относитесь к опытам «пласти- ческого искусства» в стекле?
2. Что дает отход от посудной формы в сторону отвлеченной пластики в стекле?
3. По каким критериям Вы оцениваете произведения стеклян- ной пластики?

Любовь Савельева

Москва

Стекло пластично, хрупко, светоносно — лепить, тянуть, вдвигать и выдвигать... Горячая живая стекломасса — несущая светящийся заряд... Застывшее стекло — как форма мысли, как форма чувства, форма бытия... В нем воздух и безмерное пространство... И потому так тесно в рамках быта — предметной формы, что внедрилась в жизнь. Пусть эту жизнь предмет тот украшает — и делает его утилитарным. Но кроме быта — есть еще пространство, забытое за суетным столом. Пространство, что людей объединяет, соединяет страны и народы. Границы для него не существуют — в нем глубина и духа высота! Откуда черпать, где искать идеи? — взгляни вокруг — все отразит стекло. Стремление выйти за пределы формы — привычного цилиндра или шара, почувствовать иные измерения и в глубину Вселенной заглянуть... Стекло дает возможность мир увидеть — со всех сторон и за и изнутри в одно мгновение. Вселенная живет и в сердце шара, и в сердце той пластической природы, которая преобразует шар. Сама духовность материала нам позволяет смело обращаться к высоким образам. Ведь светонодность, хрупкость и прозрачность — есть дух художника в стекле запечатленный. Возможности — они ведь беспредельны — и позволяют в пластике стеклян- ной гармонию и радость донести — И в духе создавать свои творенья.

пии, иконографии, символики, движения. Исходная позиция первой ча- сти книги «Мифо-поэтическое творчество как предыстория эстетической мысли» раскры- вается в третьей главе, посвя- щенной основным архетипам древнеегипетского искусства. Эта совершенно новая по по- даче и освещению материала глава представляет собой ши- рокую панораму образной сим- волики древнеегипетского ис- кусства.

В четвертой главе той же ча- сти рассматривается эстети- ческий смысл древнеегипет- ского орнамента, который охарактеризован в процессе его стилистического развития, при этом особое внимание уделено его конструктивной стороне и образной символи- ке, условности и выразитель- ности, ритму и структуре. Вторая часть книги «Творче- ский метод древнеегипетско- го мастера как выражение эстетического начала» с пол- ным правом можно считать основой, построенной на ори- гинальном исследовательско- аналитическом материале. Центральной проблемой здесь являются эстетические осно- вы древнеегипетского канона, в обстоятельное и углублен- ное исследование которого Н. А. Померанцева внесла много нового, начиная от важ- ного уточнения терминологи- ческого понятия до найден- ной ею пропорциональной за- кономерности в построении основных канонических типов фигур, при этом Н. А. Поме- ранцева опирается на нагляд- ные пособия и модели, испол- ненные самими древнеегипет- скими мастерами, сохранив- шие фиксированные замеры пропорций.

В краткой рецензии невоз- можно коснуться во всей пол- ноте этой сложной проблемы. к исследованию которой Н. А. Померанцева еще более фундаментально обратилась в последующие годы, после на- писания данной книги. Необ- ходимо подчеркнуть, что Н. А. Померанцева вводит по- новую грань в осмысление ка- нона, отрицая устаревшее представление о том, что ка- нон оказывал тормозящее действие на процесс развития древнеегипетского искусства. Последующее движение мыс- ли автора прослеживается на материале, посвященном ико- нографии скульптурного пор- трета, где содержательно рас- крыты его философско-эстети- ческий смысл и ритуальная обусловленность. Заслуживает внимания проблема древне- египетской погребальной мас- ки в ее сущности посредника между миром земного изме- рения и вечного бытия — в этом плане Н. А. Померанцева интересно интерпретирует ме- тафорическую роль маски как скрывающей и выявляющей образ-лик.

Емкая и глубокая по содер- жанию, насыщенная исследо- вательской мыслью книга Н. А. Померанцевой читается с захватывающим интересом. Она написана ярким и доход- чивым языком, что делает книгу, при всей сложности ее научной проблематики, до- ступной для широкого чита- теля, интересующегося вели- ким художественным насле- дием Древнего Египта.

Т. Кантерева

Б. Федоров
Стеклопластика
«Ландшафт»



практически любого цвета. Иногда замесел лучше всего воплотился бы именно в стекле — примеры такого рода имеются.

Должен сказать, что размах «стекольной» пластики в нашей стране мог бы быть шире, если бы нас не ограничивали рамки конкретных производственных возможностей — ведь наши заводы, где могли бы исполняться произведения стекольной пластики, рассчитаны только на изготовление посуды.

Я считаю, что у стекольной пластики очень большое будущее в современном интерьере.

Екатерина Яновская

Ленинград

1. Первые опыты «пластического искусства» в стекле относятся к Древнему Египту, то есть датируются более чем 2 тыс. лет до нашей эры, поэтому пора перестать удивляться скульптуре в стекле. Этот жанр следует считать «законным ребенком» стеклоделия. Естественно, он изменяется во времени в соответствии с логикой развития искусства и возможностями технологий.

2. Предметная форма и пластика в стекле иногда настолько переходят одна в другую (например, сосуды — птицы, рыбы, головы, кристаллы и т. д.), что грань между ними является чисто условной. Хотя когда мы смотрим на изделие, то мысленно для себя сразу определяем, что это — предметная форма или пластика, подобно ребенку, который никогда не спутает маму с чужой тетей.

Мне кажется, работая в чистой пластике, художник чувствует себя более раскованным, так как он уже не думает о функции предмета, а его беспокоят лишь декоративные свойства материала и образ.

3. Как произведение стекольную пластику следует анализировать по законам искусства.

Владимир Касаткин

Гусь-Хрустальный

1. Мне лично очень интересны опыты «пластического искусства» в стекле. При этом расширяются творческие горизонты художника. Материал освобождается от завесы «искомого предмета», который, к сожалению, в большинстве случаев раскрывается только в бытовых формах.

2. Отход от предметной формы позволяет художнику в творческом эксперименте открыть богатейшие возможности в области цвета, оптики, фактуры, особой монументальной формы, музыкальности этого материала, который может органично войти в современную архитектуру.

3. Образ и мысль художника в произведении несомненно являются главным критерием. Так же как и качество материала, в прямой мере зависящее от достижений стеклоделия в промышленно-сти. И, наконец, культура мастерства.

Юрий Бяков

Ленинград

1. «Пластическое искусство» в стекле многолико, оно присутствует и в хорошо проработанной художником форме бытового предмета, и в большой, сложной по форме и пластике композиции глубокого содержания.

В той или иной степени художник стекла ежедневно обращается к пластике материала. На мой взгляд, иной практики для него не существует; в то же время перед ним стоит постоянная проблема по расширению границ своего опыта.

Эта проблема становится особенно важной в нынешних условиях, когда погоня за насыщением рынка массовой продукцией резко, порой до примитивности, ограничила технологические и технические возможности стекольного производства. Это в свою очередь заставило художников усиленно, порой изощренно, искать пути реализации своих замыслов в такой невыгодной ситуации. Отсюда повышенный интерес к «стекольной пластике».

2. Любый предмет, создаваемый художником, должен основываться на базе высокой профессиональной культуры, должен говорить об искренности его намерений, нести эмоциональный заряд и, конечно, вызывать ответную реакцию зрителя, вступать с ним в диалог.

Какой будет эта форма, «абстрагированной» или «неабстрагированной», «отвлеченной» или «конкретной», зависит от характера диалога и той среды, в которой он осуществляется. Кроме того, заметим, «отвлеченная» форма в стекле в большинстве случаев требует значительного расширения технологических возможностей для ее реализации.

3. Стекольную пластику следует судить по законам искусства.

Владимир Муратов

Гусь-Хрустальный

1. Мое отношение к опытам пластического искусства в стекле — положительное. Стекло — материал очень благодатный, и в нем еще остаются не открытыми целые пласты. Поиски новых пластических форм (не связанных с посудными) ведутся еще очень робко. Самые ценные качества стекла — его игра со светом, пластичность, текучесть, прозрачность, «цветононость» — часто остаются за гранью нашего опыта.

То, что за рубежом (если судить по журналам, например «Глас реву») делается в области стекольной пластики, заслуживает самого пристального внимания. Но есть и некоторая опасность выпсть в «чистый техницизм» — превратить произведения искусства в некие детали фантастических машин. Нужно, по-моему, как-то «ухитриться» соединить несоединимые качества в произведениях: современность, высокое искусство и одухотворенность, то есть то, что присуще в какой-то мере нашей русской культуре, чем мы можем гордиться.

Для того чтобы заниматься «чистой пластикой», нам нужны очень хорошее исходное сырье, современная техника стекловарения и высококвалифицированные кадры. К нашему сожалению, этих составляющих мы не имеем (или почти не имеем).

2. Отход от предметной формы дает очень многое: отход от традиционного «посудного» мышления, раскованность и свободу в формообразовании. Возможности как-то по-новому взглянуть на традиционность в стекле. Для того чтобы получить неожиданные и интересные результаты, нужно постоянно работать у печи — наблюдать, как ведет себя горячая «капля», как формуется, течет горячая масса.

Из своего опыта скажу: очень многие идеи рождаются непосредственно у рабочего места. Но этого мало. Для создания действительно нового направления в стекольном искусстве нужны новые философские идеи, новый взгляд на окружающий нас мир. Все эти чувства и мысли должны лечь в основу пластических произведений. При этом нужна «свобода действий» в их материализации. Чтобы художников не сковывали заданиями, планами, чтобы они могли «абстрагироваться», переключиться на новое, не связанное с обыденностью. Чтобы от художников не ждали сиюминутных результатов, а дали просто так «повозиться» с материалом. Тогда можно надеяться на положительный результат. Из всего вышесказанного, разумеется, не следует, что художник должен на некоторое время выпсть из активной жизни общества, да это на практике и невозможно.

3. При оценке стекольной пластики следует, на мой взгляд, учитывать следующие качества. Стекольность — предельная выразительность материала. Образное начало. Скульптурность. Цветовое «попадание» — когда цвет неразрывен с формой и образом произведения. Новизна, современность. Законченность, целостность. Принадлежность к национальной культуре. Возможно прочтение истоков — на что опирается автор.

Людмила Казакова

Москва

Ответ на вопрос об отношении к пластическому эксперименту в стекле заключен в самой художественной практике.

Современное «стекольное движение» во всем мире (glass movement) характеризуется обращением к стеклу как материалу, способному открыть себя в самых разных эстетических проявлениях. Активное развитие стеклопластики за последние деся-

тилетия подтверждает это закономерное творческое стремление.

Что дает это направление художникам — ясно. В каждом из их ответов основная мысль сводится к одному — многомерное творческое исследование стекла, «развоплощение» материала, открытие в нем еще непознанного, скрытого, извлечение тайны его метаморфоз. (К сожалению, технические возможности нашего стеклоделия не отвечают в полной мере достаточно высокому уровню пластического мышления художников.)

Ощущение пластического, скульптурного начала всегда присуще искусству стекла (от венецианской люстры до светильников «модерна», от туалетных египетских флаконов до ваз Э. Галле, слившего в пластически нерасторжимое единство форму и декор в своем «натурстиле»).

Суть и новизна современного процесса состоит в отходе от предметной формы в сторону эстетически-самоценного художественного объекта. Художник опирается не на канонический устоявшийся в памяти тип предмета (ваза, блюдо, чаша), а в поисках образа идет от идеи, темы, ощущения, состояния. Интересный процесс формообразования приводит одних авторов к чисто пластическому выражению образа, в работах других — наблюдается усиление изобразительных тенденций в решении темы, при изобразительности самой формы. Одним из ярких подтверждений этой тенденции является, начиная с конца 1960-х годов, возрождение жанра стекольного натюрморта. В стекле стали выдувать цветы, изображать сосуды, строить композиции из предметов. Если в гутном стекле «натюрмортное» начало имеет давнюю традицию в русском стеклоделии (особенно в создании цветов и фруктов), то в хрустале, непластичном по своей природе материалу, изображение предметов представляет определенную новизну. В этом жанре художники решают задачи межпредметной пространственной связи. Жанр стеклопластики позволил подойти художникам к решению проблемы синтеза стекла с архитектурным пространством. Многостороннее понимание пластической природы материала привнесло много нового в развитие искусства витража, светильников, фонтанов, объемно-пространственных композиций. Пластический элемент стал модулем построения многих монументально-декоративных произведений из стекла.

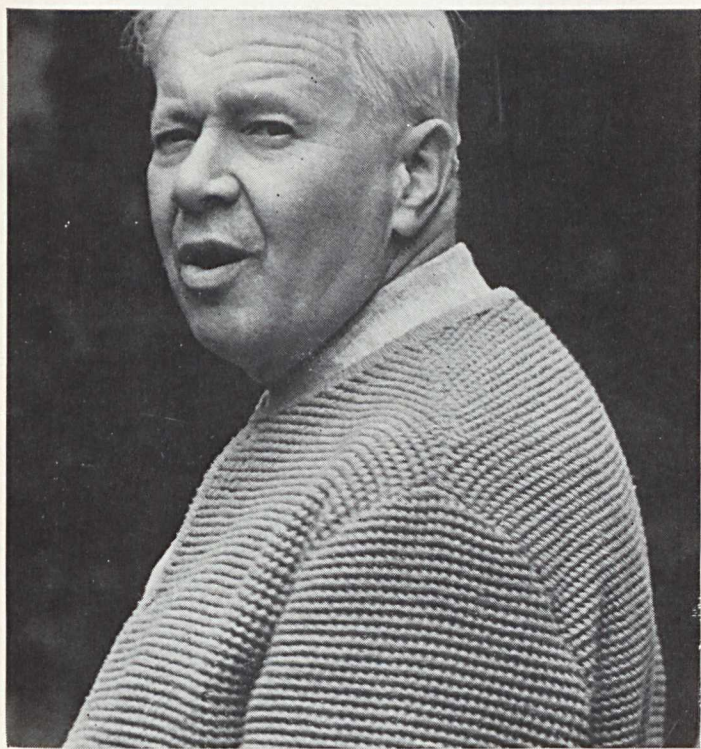
Особенно интересно в стеклопластике прозвучала тема пространства: активизация внутреннего пространства стекольного объема, соотношение внутреннего и внешнего пространства, осознание пространства как художественного компонента построения формы, его особой роли в соотношении объектов декоративных ансамблей и т. д. Такие же тенденции можно отметить в развитии керамопластики, отчасти gobelena. В стекле включение пространства в объем особенно органично благодаря прозрачности и оптическим свойствам материала. При этом цвет и свет приобрели новую смысловую значимость, что дало основание употребить такие понятия, как цветообраз, светобраз.

Вопрос о критериях оценки стеклопластики — сложный и неоднозначный. Все же можно сказать, что главным критерием, как и в любом искусстве, остается целостность выражения художественного образа, достигнутого средствами выразительности данного вида творчества.

В свободном пластическом решении образа, его удаче или неудаче многое зависит от уровня ремесла, понимаемого широко, как авторский феномен, авторский технический прием, и, конечно, от уровня исполнения, обеспечивающего адекватность идеи и ее материального воплощения. Хотя конечный результат сводится не просто к утверждению материала как такового (на чем иногда и останавливается создатель), а к выражению в нем авторского замысла, идеи.

И еще одно очень важное обстоятельство в ценностной оценке произведения — это степень его восприимчивости зрителем, уровень его понятийной основы. Завершение образа происходит в процессе его восприятия и далее — его способности жить во времени.

Памяти Бориса Александровича Смирнова



Звонок из Ленинграда об уходе Бориса Александровича был неожиданным и ошеломляющим. Смирнов всегда казался чем-то вечным и неизменным — тем, что существовало до нас и останется после, как лес или река. Ведь он стоял почти у самых истоков советского стекла, работал еще с Мухиной, которая для многих из нас была уже только легендой. А Борис Александрович ее знал лично, встречал, когда она приезжала из Москвы, сидел с ней вместе на лавочке в скверике у Казанского собора и разговаривал о будущем возрождаемого после войны Ленинградского завода художественного стекла.

Сокращенное имя «Боб» как-то удивительно органично пристало к нему — наверное, потому, что, будучи старшим, он одновременно оставался в душе и нашим сверстником. Даже когда он преподавал, к нему не относились как к ментору, как к учителю, стоящему на вершине лестницы. Нет — Борис Александрович был свой, он был современник по духу, по отношению к жизни и к искусству — и поэтому он за глаза был всегда Боб. А также, наверное, и потому, что до преклонных лет сохранял юношескую наивность и непосредственность, веру в людей, энтузиазм и творческий импульс — неугасимый, иногда ни с чем несообразный, стоящий, казалось, на грани бессмыслицы. Ну, например, — сделать люстру в виде перевернутого праздничного стола с тарелками, бутылками, соусниками. Нам, людям прозаическим, рационального мышления, часто не дано было понять его гениальных прозрений, увидеть в них не чудачество художника, а отражение абсурдности этого сложного, насквозь противоречивого века, содрогавшегося от непредсказуемых последствий собственных деяний.

А Борис Александрович знал гораздо больше, чем мы, он был широко образован, владел языками, читал зарубежную прессу, знал музыку — от классической до джазовой, писал книги.

Но странное, хотя для Бориса Александровича и естественное, свойство — он никогда не кичился своей информированностью и образованностью, никогда не показывал своего интеллектуального превосходства. Всем нам было с ним легко и просто, мы чувствовали себя с ним на равных — вероятно,

именно потому, что он относился к нам с уважением и доброжелательно. Не снисходительно — как позволяли бы его возраст и опыт — и не панибратски, а именно уважительно и деликатно. Поэтому не самые умные из нас искренне считали некоторые его стеклянные фантазии заблуждением, чудачеством и не верили в его талант.

Борис Александрович был разносторонне талантлив. Он превосходно рисовал, работал в стекле, был конструктором книги, оформителем, дизайнером. Писал стихи и научные статьи, учил студентов, занимался текстилем и керамикой. В 40—50-е годы он, архитектор по образованию, был одним из очень немногих таких разносторонних советских мастеров, воплощавших, вслед за Мухиной, принципы Ренессанса. Но главное состояло даже не в том, что Боб был таким полиспециалистом — от камуфляжной раскраски зданий до техники «медвежьей лапы» в хрустале, — а в том, что в любом деле, за которое брался, он умел мыслить нестандартно и нетрадиционно. Он мог, работая в стекле, быть не зависимым от стекла. Ну, казалось бы, простейшая вещь — фигурные сосуды. Известны еще чуть ли не с хеттских времен. И всегда делались так, что жидкость или выливалась изо рта петуха, барана, сирены, льва, или же снималась голова и вино лилось из отрезанной шеи. Попытался в своей «Барыне» идти тем же путем и Смирнов, но вскоре отринул его. И появилась его необычная скульптура — ваза «Танцующая пара». А потом знаменитая композиция «Человек, лошадь, собака и птица». И это было тоже не продолжение традиционного введения сюжетики в прикладное искусство, а поднятие декоративного искусства до уровня философского, внесение в него черт символа и такого осмысления действительности, на которое не всегда отваживались скульпторы и живописцы.

Именно вслед за его первыми опытами стало распространяться на рубеже 50—60-х годов «рисование» на стекле алмазным колесом взамен порядком надоевшей мальцевской грани. Его «Праздничный стол» открыл целую серию стеклянных сюит — принцип сервизности превратился из прикладнически-посудного в средство достижения художественного синтеза утилитар-

ных и декоративных предметов, а затем стал воплощением эстетической комплексности.

Пожалуй, именно с работ Смирнова начался мощный процесс станковизации декоративного искусства. Он одним из первых осознал, как трудно художнику работать в промышленности, если он настоящий творец, ибо промышленность до сих пор не готова к сотрудничеству с художником. Но он осознал это не в декларациях, не в выступлениях и не во взаимоотношениях уникального и массового — он показал это своими произведениями, своими художественными открытиями в стекле. И поэтому он был одним из зачинателей процесса, приведшего к отъединению декоративного искусства как вполне самостоятельного вида творчества от утилитарного, в своей основе прикладного искусства.

Но несмотря на то что Борис Смирнов во многом был первооткрывателем, вряд ли можно сказать, что вместе с ним ушла целая эпоха, хотя бы в художественном стеклоделании. Он был слишком индивидуален и неповторим. Борис Александрович — это не эпоха, а страна, целая страна со своими лесами и рощами, водопадами и гейзерами, с различными народами и обычаями. Безграничен регион его таланта, и он настолько самобытен, что невозможно говорить о «школе Смирнова», о его учениках и последователях. Несмотря на то что он много преподавал и в Ленинграде, и в Москве, Борис Александрович не имел учеников-эпигонов и продолжателей в общепринятом смысле. И некоторые из его воспитанников даже говорят, что он не умел учить. Да, в какой-то мере это верно. К. М. Митрофанов и Ф. С. Энтеллис дали многим студентам значительно больше. Наверное, потому, что они давали знания, даже некоторые умения, а Смирнов пытался решить невыполнимую задачу — научить таланту, не «композиции в материале», а умению нестандартно мыслить, нетривиально решать творческие задачи. А вложить собственный талант в студента невозможно. Поэтому как педагог он много дал тем, кто сам был талантлив, а остальным не дано было взять у него что-либо.

Выступая в ряде произведений даже как дизайнер, он все же всегда творил не по науке, а по интуиции, как художник, а не как обученный хорошо рисовать инженер. Поэтому он был педагогом для избранных, для тех, у кого в творчестве тоже преобладала интуиция, а не расчет.

Но сам он к своим педагогическим опытам относился с болезненным самолюбием, потому что отдавал им всего себя, а его не понимали — не понимали из-за того, что часто не было у студентов или членов худсовета той культурной базы, на которую опиралась интуиция Смирнова.

И все же я знаю, что Г. Антонова, В. Мурахвер, Т. Сажин, Л. Савельева и многие другие, учившиеся хотя бы недолго у Смирнова, вспоминают эти занятия с признательностью и любовью. Они стали в дальнейшем не просто учениками, но друзьями, коллегами Бориса Александровича, и волны, излучаемые его талантом, помогли и ускорили формирование их собственной художественной интуиции. Смирнов не создал школы, но он помог становлению многих ярких индивидуальностей, работающих в разной манере и определяющих сегодня художественный уровень нашего стекла.

Уход неизбежен. Но нам еще долго будет недоставать нашего доброжелательного, прекрасно воспитанного, чуть старомодного, деликатного Боба. Он был многогранно талантлив и щедр на выдумку. Он всегда шел вперед, и даже то, что другим казалось неудачей, не обескураживало его. После краткого спада он вновь брался за дело и всю жизнь продолжал удивлять нас неистощимостью своего творчества. Он был не только Мастером, но и Совестью профессии, воплощая в себе ее всегдашнее стремление к светящемуся вдали идеалу Искусства.

Никита Воронов

Скульптор Витали в Москве

Лубянская площадь.
Никольский фонтан
Гравюра 1838 года

«Москва допетровская», «Москва допожарная», «Москва казаковская», «Москва Шехтеля»... Среди разнохарактерных и разнотипных оазисов и слоев города разных эпох «Москва Витали» — тема скромная, сегодня полузабытая, но тем не менее существенная. И что самое главное — до сих пор не осознанная как градостроительное наследие города, сегодня практически затерявшаяся в его недрах. О характере, масштабах и проблемах этой темы и пойдет речь.

Городские
фонтаны

Наталья Семенова

Послепожарная Москва. При этих словах перед глазами возникают памятники той эпохи, еще кое-где сохранившие облик начала прошлого века: московские улицы, переулки, бульвары. Вспоминается имя «московского России» О. И. Бове — одного из наиболее деятельных участников «Комиссии для строений в Москве», усилиями которой возрождался город. Рядом с ним в летописи столицы стоят Д. И. Жилярди и А. Г. Григорьев. Список построенных и перестроенных этими архитекторами дворцов, усадеб, общественных зданий огромен. Нашла свое отражение в облике города и монументальная скульптура, достигшая к началу XIX века больших высот.

В 1818 году Красная площадь украсилась величественным памятником Минину и Пожарскому работы И. П. Мартоса —

лучшим и, пожалуй, единственным московским памятником первой половины XIX века. Крупнейшие мастера монументальной и монументально-декоративной скульптуры первой половины века — В. И. Демут-Малиновский, Б. И. Орловский, С. С. Пименов и многие другие — отдавали предпочтение Петербургу, новой столице России, чей совершенный художественный облик создавался усилиями нескольких поколений зодчих, скульпторов, художников. Но все же одному из петербургских мастеров судьба уготовила провести более двадцати лет в Москве. Он стал для города, по словам скульптора В. Н. Домогацкого, «первым и чуть ли не единственным скульптором, на котором почил ее «особый (московский. — Н. С.) отпечаток». Отпечаток ее XIX века». Его имя Иван Петрович Витали.

Сын обрусевшего итальянского формовщика и ученик итальянского мраморщика Августино Трискорни, крупнейший мастер русской декоративной скульптуры первой половины XIX века, И. П. Витали много успел сделать до своего возвращения в Петербург в 1841 году, после победы на конкурсе на скульптурное оформление Исаакиевского собора. Не все из того, что создал в Москве И. П. Витали, сохранилось. Сегодня наиболее известна его «Колесница Славы», венчающая высокий аттик Триумфальных ворот О. И. Бове, стоявших у Тверской заставы (ныне — при въезде на Кутузовский проспект). Полузабыты фонтаны Витали, хотя некоторые из них еще сохранились.

Фонтаны в России появились в Петровское время как украшение и стали одним из важнейших средств художественно-декоративного оформления в устраивавшихся под Петербургом садах и парках, усадьбах и резиденциях. Потому в нашем сознании прочно закрепился дворцово-парковый тип фонтана — «души садов» — в его всевозможных вариациях, столь разнообразно представленных в Петергофе.

Фонтаны Москвы существенно отлича-

лись от петербургских. Московские фонтаны создавались прежде всего как средство водоснабжения, столь типичное для средиземноморских городов XVII—XVIII веков, а не как украшение. В средней полосе России города располагались, как правило, по берегам полноводных рек, а высокий уровень грунтовых вод не требовал для добывания и сохранения воды таких устройств, как фонтаны. Потому в таком качестве фонтаны для России были редкостью. Зачем же понадобились такие фонтаны в Москве?

Устройство фонтанов началось в последние десятилетия XVIII века как раз в связи с ухудшением водоснабжения города. В середине 1820-х годов обрушилась галерея Мытищинского водопровода, строительство которого длилось с 1779 по 1804 год. Водопровод начали восстанавливать. Построили Алексеевскую водокачку, у которой самотечный водопровод кончался и начинался напорный, шедший к знаменитой Сухаревой башне, неожиданно оказавшейся включенной в систему городского водоснабжения. На верхнем этаже монументального здания бывшей Школы математических и навигацких наук, основанной Петром I, с 1818 по 1893 год помещались чугунные резервуары. В них паровые машины качали мытищинскую воду, отводившуюся по чугунным трубам к водоразборным фонтанам, устроенным на московских площадях в 10-х годах XIX века.

Так возникли московские фонтаны. Стоявшие на пересечении важнейших московских улиц, фонтаны были заметным элементом городской структуры. Город отстраивался, менялся его облик. Обновлялось и техническое состояние водопроводной сети, улучшалось обслуживание фонтанов. Наконец, занявшийся новым устройством водопровода Московский экономический комитет постановил «декорировать» пять существовавших к тому времени водоразборных фонтанов Мытищинского водопровода.

Так в городе, который никогда не был



богат памятниками скульптуры, фонтаны в начале XIX века в какой-то степени заменили несуществующие монументы, став в конце концов главным украшением крупнейших московских площадей, планировавшихся «Комиссией для строений».

Декоративное оформление фонтанов в 1828 году было доверено И. П. Витали, которого официальные документы еще называли «итальянским подданным». Витали жил в Москве (куда отправил его работать бывший учитель Трискорни) с 1818 года, возглавляя скульптурно-декоративную мастерскую. Следует напомнить, что скульптор был в числе 12 московских художников, учредивших в 1832 году Натурный класс, называвшийся Московским художественным классом (он был преобразован в 1843 году в Училище живописи и ваяния), и подарил ему единственную тогда статую Фавна, разбитую во время пожара 1843 года.

Когда в Москве возник первый фонтан, установить сложно. Достоверно известно, что 9 августа 1812 года Шереметевский Странноприимный дом испрашивал у властей разрешения открыть колодец «из водопроводного канала Мытищинского водопровода». На этом месте и вырос Шереметевский фонтан. Стоял фонтан и на спроектированной О. И. Бове Театральной площади. Гравюры 20-х годов не запечатлели старый Петровский фонтан, получивший свое название от сгоревшего в 1805 году Петровского театра, хотя он уже существовал в 1816 году, когда Бове приступил к проектированию второй по значению площади центра Москвы. Здесь же недалеко, близ стен Иверской часовни у Иверских (Воскресенских) ворот Китай-города, снесенных в 1932 году при реконструкции Красной площади, стоял Воскресенский фонтан, ориентированный на Воскресенскую площадь (ныне — пл. Революции). На Лубянской площади, следовавшей за Театральной в полукольце парадных площадей, стоял Никольский фонтан. В его названии со-

хранилось указание на близость Никольской улицы (ныне — ул. 25 Октября), шедшей к Никольским воротам Кремля. А у Варварских ворот Китай-города, в районе современной площади Ногина, находился последний из пяти фонтанов — Варварский.

В сентябре 1831 года был установлен чугунный Шереметевский фонтан. Витали, боявшийся появления на чугуне ржавчины, сразу предложил покрыть металл «зеленоватой под бронзу краской». Поэтому десятилетиями сохранялось мнение, что фонтан этот был выполнен из бронзы, как и все последующие. Ставший посреди Сухаревской площади орнаментальный фонтан из чугуна сразу не был одобрен городскими властями. Поэтому отлитые из чугуна украшения для Никольского фонтана были отвергнуты. О неудачной отливке фигур для Никольского фонтана стало известно самому императору. В марте 1831 года Николай I утвердил предписание, в котором указывалось, что невозможно «отливать украшения фонтанов из чугуна с сохранением достоинства утвержденных рисунков, надлежит фигуры сии отливать из бронзы, дабы не безобразить столь важного сооружения испорченными и не имеющими никакого художественного достоинства украшениями».

Согласно записи в журнале Совета путей сообщений, также следует, что кроме скульптурной группы для украшения Никольского фонтана на Лубянской площади, заказанной «у здешнего искусного скульптора Витали», 14 сентября 1831 года рассматривался вопрос об окончании оформления «пяти фонтанов, из числа семи в Москве предположенных»¹. Комитет изъявил желание, чтобы императорская Академия художеств полностью взяла на себя их оформление и устройство. Это предложение было сделано, хотя к тому времени И. П. Витали уже сам выдвинул себя как исполнителя еще двух фонтанов — Воскресенского и фонтана «у Цветочной площади»².

Фонтан у Цветочной площади — это, конечно, фонтан, стоявший в начале Цветного бульвара и приписывавшийся неизвестному мастеру. Есть все основания считать, что фонтан в виде высокой чугунной вазы с излюбленными московским классицизмом бронзовыми львиными масками-водометами, был исполнен Витали. Датировать его можно временем между 1831—1838 годами — в этих хронологических рамках были созданы мастером все его фонтаны. Не беремся утверждать (так как документальных свидетельств нет), но позволим предположить, что и последний, седьмой московский фонтан — самый скромный из городских фонтанов XIX века, стоявший на Собачьей площадке, — также вышел из мастерской Витали.

Какова же судьба московских фонтанов? Петровский и Никольский фонтаны скульптор закончил в 1834 году. В 1835 году они были водружены на высокие постаменты из белокаменных блоков; ажурные чугунные решетки окружили круглые чугунные бассейны. Петровский, или, как его чаще называют, Театральный фонтан с семью купидонами с атрибутами искусств дошел до нас без изменений, если не считать утраты четырех фонарей на чугунных завитках. За 150 лет существования лишь в наше время, при реконструкции площади Свердлова, он был слегка передвинут по оси север—юг и оказался на оси Большого театра.

Иная судьба выпала на долю Никольского фонтана. Более компактный, вытянутый по вертикали, с изящными фигурами юношей с «дельфином и акватическим орнаментом и атрибутами», фонтан этот, стоявший на высоком постаменте с лесенкой, был в Москве главнейшим, а Лубянская площадь, во многом благодаря ему, — самым оживленным местом города. Но в 1934 году, в связи с реконструкцией Лубянской площади (с 1926 года носящей имя Ф. Э. Дзержинского), фонтан был снят. Площадь опустела. Четверть века спустя в центре площади уста-



Иверские ворота
Фото начала XX века

Фонтан на Цветном бульваре
Фото 1930-х годов

Фонтан на Театральной
площади
Современное фото

На стр. 41

Руины белокаменной
композиции для Сиротского
института в Донском
монастыре
Фото 1984 г.



¹ ЦГИА г. Москвы, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 384, л. 223.

² Там же, л. 222.

³ ЦГИА г. Москвы, ф. 16, оп. 12, ед. хр. 8, л. 2 (об.).

⁴ Там же, л. 44.

новили монумент Ф. Дзержинскому.

Фонтан же в 1935 году был перенесен к зданию президиума Академии наук СССР (Ленинский проспект, 14). Он разместился в партере перед парадным входом в Александринский (Нескучный) дворец, который в свое пользование получила переехавшая в 1934 году из Ленинграда Академия наук. К сожалению, время не пощадило некогда знаменитый фонтан: он лишился своего высокого постамента, бронзовые маскароны-водомеры, украшавшие чугунный пьедестал, исчезли. Вместе с ними пропала и малая гранитная ниша с поддерживавшей ее группой из трех бронзовых орлов, а бронзовые юноши — божества водной стихии, покрылись в несколько слоев черной краской.

Перенесенный в случайную городскую среду, потерявший не только отдельные декоративные элементы, но и свою архитектурно-инженерную половину, лишившую фонтан его назначения — сочетать движение воды с архитектурой и скульптурой, он фактически перестал быть памятником градостроительной культуры своего времени.

В начале XX века новый московский Москворецкий водопровод обеспечил город водой, и фонтаны стали ненужными. Площади вокруг них, некогда запруженные легковыми извозчиками, ломовиками, водовозными бочками, опустели. Фонтаны — всего их было семь — на время превратились в бездействующие сооружения, затем стали исчезать. В 30-х годах были разрушены и бесследно исчезли Варварский фонтан и фонтан на Цветном бульваре. Последним, при строительстве Нового Арбата, был сломан фонтан на Собачьей площадке. Лишь старые гравюры и воспоминания старожилов донесли до нас их облик, помогли понять их значение в структуре города XIX века.

Не удалось пока найти изображение Воскресенского фонтана. Хотя, в отличие от остальных фонтанов, тематика которых достаточно запутана (в силу чего даже Театральный фонтан не имеет точного

названия!), сведения о нем достоверны. Сюжет для фонтана был предложен в 1838 году самим московским военным генерал-губернатором князем Д. В. Голицыным. Губернатор счел уместным (в духе академических программ того времени) украсить фонтан «бронзовою статуей отрока бросившегося в Днепр, под Киевом в 968 году, когда печенеги осаждали сей город, бывший столицею возникавшей России»¹. В мастерской Витали в Петербурге в начале 40-х годов стояла отлитая из гипса фигура молодого киевлянина с уздечкой в руках, прошедшего, согласно легенде, сквозь стан печенегов и переплывшего Днепр, чтобы сообщить русским войскам о нападении неприятеля. Но перевод ее в материал затянулся на несколько лет из-за финансовых сложностей. За это время умер князь Д. В. Голицын. А в 1847 году, «принимая в соображение, что сюжет группы, изображающей отрока, спасшего Киев от печенегов, с лежащей у ног его русалкой, не составляет прямого и приличного для Москвы значения и что на оную требуются довольно значительные издержки»², решено было оставить Воскресенский фонтан без украшения.

Фонтаны, устанавливаемые в Москве с 40-х годов на Пушкинской площади, площади Революции, Арбатской и площади Репина, были сооружениями сугубо декоративными. На их пышном фоне фонтаны Витали «потерялись», оказались скромными и непритязательными. Их архитектура непонятна, поскольку их бывшее инженерно-хозяйственное назначение уже не прочитывается в их облике. В наши дни, когда программа сохранения и выявления исторических памятников Москвы требует более пристального подхода к еще сохранившимся историко-художественным памятникам, хотелось бы привлечь внимание к такой градостроительной достопримечательности, как фонтаны Витали, и найти наилучший способ показа этих уникальных элементов городской среды прошлого века.

Белокаменная скульптура

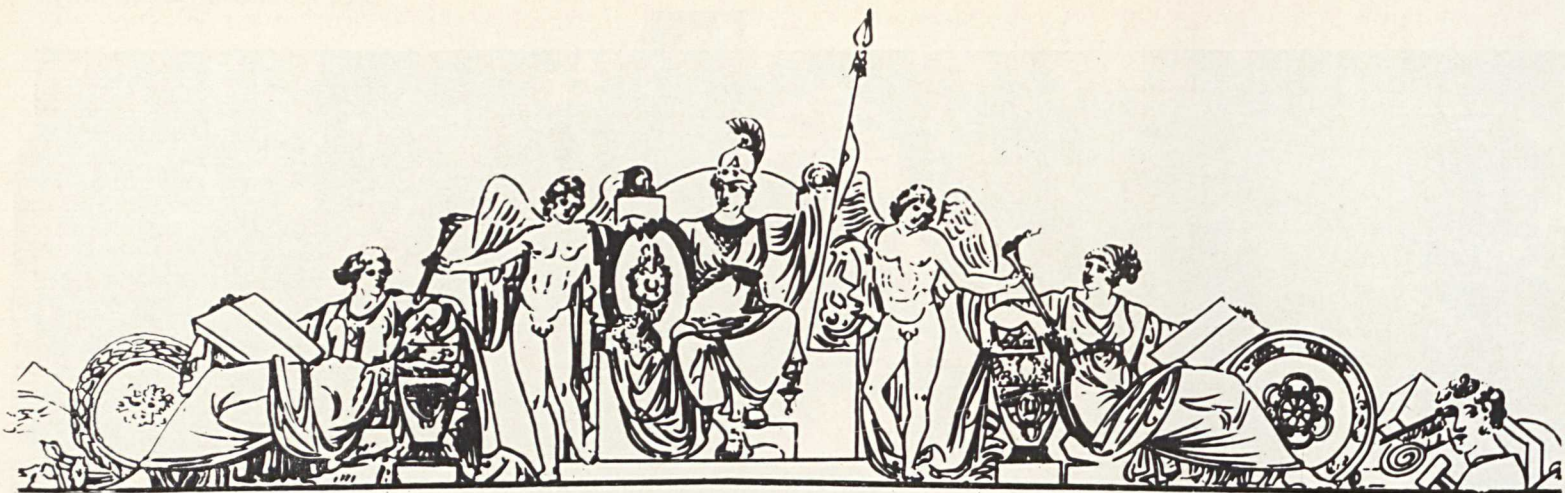
Александр Викторов

Особое место в творчестве И. П. Витали и в градостроительном облике Москвы прошлого века занимали его белокаменные монументально-декоративные группы на трех учебно-воспитательных заведениях Москвы, выполненные по заказу Опекунского Совета.

Опекунский Совет, учреждение, ведавшее с конца XVIII века делами воспитания и образования детей и сирот из низших слоев общества, располагался на улице Солянке. Сейчас в этом здании, построенном в 1823—1826 годах по проекту архитектора Д. Жиларди, размещен Президиум Академии медицинских наук. Одно из трех подведомственных учреждений Опекунского Совета, «Воспитательный дом», размещался в огромном классицистском здании по соседству, выстроенном в 1764—1770 годах по проекту архитектора К. Бланка при участии М. Казакова.

По крайней мере до конца прошлого века эти здания входили в обширный архитектурно-парковый комплекс, располагавшийся от Солянки до самой набережной Москвы-реки, куда был обращен фасадом «Воспитательный дом». Комплекс был обнесен оградой (частично сохранившейся) и имел со стороны улицы парадные ворота. На пилонах этих ворот в 1821 году И. Витали и установил две аллегорические композиции «Милосердие» и «Воспитание», образно выражавшие цели и задачи «Воспитательного дома».





Скульптурные группы, декоративно осмыслившие весь ансамбль, были изваяны из подмосковного белого камня — мячковского известняка. Они находились на пилонах ворот до 1955 года, когда уже сильно обветшавшие, были сняты и перенесены в Музей монументальной скульптуры в бывшем Донском монастыре.

15 лет пилоны оставались пустыми. В 1970 году скульптор В. Оленин выполнил копии «Милосердия» и «Воспитания» из белого набивного бетона, и они были установлены на пилонах. Вызывает удивление — почему копии выполнены не из белого камня? Анализ образцов камня, взятых со скульптурных групп Витали (он был проделан автором этих строк), показал, что объемная масса мячковского известняка составляла $2,05 \text{ гр см}^3$, при водопоглощении в 8,4% с пористостью, позволяющей камню выдерживать воздействие увлажнения и мороза, так что выбор именно этого материала, учитывая московский климат, не был у Витали случайным.

Сегодня бетонные копии скульптур довольно сиротливо выглядят на пилонах ворот, уже никуда не ведущих: целостный когда-то ансамбль разобщен, парк, объединявший некогда здания «Воспитательного дома» и «Опекунского Совета», уже давно не существует, назначение ворот и содержание скульптурных групп непонятно. Сильно разрушенный оригинал группы россыпью размещен в Донском монастыре. Произведение хотя и сохранилось, но практически полностью утратило свое градостроительное звучание.

Еще одна работа Витали, белокаменная аллегория Воспитания, Образования и Мудрости, украшала здание бывшего Сиротского института, находящееся на углу Арбатской площади и Гоголевского бульвара. В XVIII веке это был дворец графа Апраксина. В 1832 году Опекунский Совет купил дворец и поручил архитектору Д. Жилярди перестроить его для нужд «Сиротского института». В период реконструкции с 1832 по 1835 год, по ри-

сунку Жилярди, Витали выполнил сложную многофигурную композицию. Скульптура также была выполнена из мячковского известняка. После ликвидации Сиротского института здание было занято под Александровское военное училище.

В 1946 году эта скульптурная группа, как не соответствующая назначению нового учреждения, была перемещена на открытую площадку во дворе бывш. Донского монастыря, где, не ремонтируемая со времени установки, находится и поныне. Вся скульптурная группа к 1984 году начала распадаться на блоки, одна из фигур упала к подножию, появилось множество морозобойных отколов. Нижняя часть фигур густо заросла мхом. Поверхность ряда фигур стала облущиваться в результате сернистого выветривания. На отпавших деталях фигур видны выступающие части железных проржавевших пиринов. Фактически большая часть композиции фигур превратилась в руины, которые даже не прикрыты от дождя и снега, и вопрос их восстановления усложняется. Как быть с этим памятником культуры? — Реставрировать? Несомненно, но вначале хотя бы прикрыть от дальнейшего разрушения навесом или павильоном.

Речь должна идти, на мой взгляд, не просто о реставрации и сохранении скульптур. Идеальным решением было бы каким-то образом соотнести скульптурную группу с ее прежним местоположением. Задача эта непростая, потому что за последние десятилетия застройка района Арбатской площади коренным образом изменилась. С другой стороны, именно коренное изменение облика одного из мест старой Москвы заставляет внести в него градостроительную цитату прошлого. И обязательно это делать буквальным реставрированием. Есть много других косвенных решений задачи.

Из всех белокаменных скульптурных композиций, созданных И. П. Витали в Москве, наиболее известное и наиболее сохранившееся — группа фигур на фрон-

тоне здания Московского высшего технического училища (МВТУ) им. Баумана. Здание МВТУ, представляющее его главный корпус, было перестроено архитектором Д. Жилярди с 1827 по 1832 год из «Слободского дворца», купленного в 1827 году Опекунским Советом для устройства ремесленного училища.

И. П. Витали выполнил скульптурную композицию, олицетворявшую назначение училища, куда в XIX веке направлялись подростки воспитанники Воспитательного дома. Композиция длиной в 18 м, устроенная над фронтоном корпуса, на высоте по фасаду в 14 м, расположена на кладке из белокаменных блоков высотой в 1,5 м. Высота отдельных белокаменных крылатых фигур достигает 2,6 м.

В центре композиции находится фигура богини ремесел, искусств и государственной мудрости — Минервы, вооруженной бронзовым копьем, высотой в 4,2 м. Слева и справа расположены фигуры, олицетворяющие Разум, Ремесла, Искусство, Просвещение.

Самым трудным испытанием для этой скульптурной группы из сравнительно мягкого известняка стал сильнейший из известных в метеорологии Москвы гигантский смерч, пронесшийся над Москвой и в ее окрестностях 29 июня 1904 года. Воронка смерча над Лефортовской частью и по обоим берегам Яузы имела скорость вращения более 25 м/с. Изогнутая лестница, поднятая в воздух, сорванные железные крыши, бревна и доски, носившиеся в воздухе, несомненно повредили всю скульптурную группу над зданием МВТУ, находившегося в самом центре смерча. Необыкновенной силы дождь и град с куриное яйцо усилили разрушения.

По указанию отдела Госохраны памятников архитектуры г. Москвы начиная с апреля 1949 года на фронтоне МВТУ были проведены реставрационные работы оформительским комбинатом под руководством известного московского скульптора Михаила Петровича Оленина.

Состояние всей скульптурной группы к этому времени было плачевным — трещины зияли на большинстве белокаменных фигур. У центральной статуи Минервы и у трех фигур, расположенных по ее обе стороны, недоставало кистей рук. Лица бюстов были обезображены, отбиты носы, губы. На большинстве скульптур отмечались каверны разной величины. Отсутствовали бывшие здесь ранее разные атрибуты, символизирующие промышленность, образование и искусство. У крылатых фигур недоставало по одному крылу, а их ноги ниже колен отсутствовали. Восстановление утраченных частей было выполнено по сохранившимся рисункам И. П. Витали, сначала в пластине, а затем в гипсе, с последующим исполнением в том же известняке, из которого скульптуры были изготовлены.

На снимках, сделанных в 1979 году, можно видеть, что спустя 29 лет с момента реставрации появились новые нарушения целостности изображений. У ряда скульптур отбиты кончики носа. У крылатых фигур отбиты колени, появились зияющие трещины на щите Минервы и на ее одежде ниже пояса и поврежден шлем. Утрачена левая рука у правой крылатой фигуры. У бюста Витали отбит кончик носа и часть подбородка.

Являясь фактически единственно уцелевшим белокаменным произведением скульптуры в русской классике первой трети XIX века, композиция на МВТУ, несомненно, требует особо бережного отношения. Ее расположение, трудность ремонта и реставрации, ухудшение состояния скульптур, опасность падения деталей скульптур с фронтона на главный вход МВТУ — требуют быстрых и кардинальных мер.

Еще до начала 60-х годов нашего времени весь комплекс Училища сохранялся в том виде, каким был при И. П. Витали. Ограда в стиле начала XIX века, с воротами, на пилонах которых находились белокаменные фигуры львов, изваянные из мячковского известняка, гармонировали с главным корпусом МВТУ и с его белокаменной аллегорией на фронте.

Соседство вдоль по улице здания Лефортовского дворца (ныне Центральный военно-исторический архив) придавало всей улице (2-я Бауманская) петронутый облик уголка Москвы XVIII — начала XIX столетия. Но равнодушные к истории архитектуры Москвы руководители МВТУ уже разрушают этот облик. Ограда перестроена, цементный раствор скрывает ее кладку, а над пилонами ворот возвели нелепую пристройку проходной; железные листы крыши стали фоном — новым и совершенно неуместным — для белокаменных львов, которые быстро стали разрушаться. В 1984 году львы потеряли головы в буквальном смысле слова и превратились в бесформенную груду, уныло торчавшую над входом в прославленное учебное заведение. Вмешательство автора этих строк вызвало лишь бесплодную переписку. Пока еще держится композиция на фронте главного корпуса, но и она обветшала. Таким образом, этот ансамбль, созданный И. Витали, ныне разрушен.

Из более чем 300 скульптур из разного материала, выполненных в разное время, белокаменные скульптуры Витали играют особую роль, потому что сделаны не в традиционном, привозном мраморе, а из местного недорогого и стойкого камня. Как быть с этим уникальным наследием? Необходимо устроить во дворе филиала Музея архитектуры в бывш. Донском монастыре два стеклянных павильона и поместить в один из них руинированный комплекс фигур из бывшего Сиротского института. В другом павильоне — смонтировать скульптуры из МВТУ, заменив воспроизведением их в каком-либо легком материале.

В истории русского искусства творчество И. П. Витали обычно рассматривается как произведение станковой скульптуры, изолированно, вне связи с тем градостроительным контекстом, в которых они существовали. Между тем творческое наследие Витали не «станковое», а, говоря современным языком — «прикладное». Оно неразрывно с градостроительной средой, для которой создавалось — от площадей,

архитектурных ансамблей, дворцовых и храмовых интерьеров и т. п.

Поэтому во всей своей культурно-художественной полноте наследие Витали должно рассматриваться как неотторжимая часть московского градостроительного наследия. Как мы уже видели, связи творчества Витали с городской средой Москвы прошлого века поразительно многообразны.

Его фонтаны, фронтоны, фризy, пилоны в самых культурно значимых районах старого города (Солянка, Арбат, Лефортово, Тверская застава) представляют собой сегодня увы лишь умоглядную градостроительную целостность, как *художественную тему* Витали в истории искусства.

Масштабная программа сохранения и выявления градостроительного наследия города, осуществляемая сегодня, позволяет рассматривать разрозненное, оторванное от своего первоначального местонахождения и градостроительного назначения наследие Витали как часть городской структуры Москвы, требующей восстановления во всей своей полноте и целостности. Это совсем не означает возвращения постройкам с произведениями Витали их первоначального вида, это в отдельных случаях уже и невозможно, речь идет о воссоздании в облике Москвы некоего художественного эквивалента творчества Витали с помощью продуманного комплекса реставраций, экспозиций, фрагментарного восстановления произведений Витали как составной части городской среды Москвы середины прошлого века.

На стр. 42—43

Аллегорическая композиция над главным корпусом Ремесленного училища (ныне МВТУ)
Рисунок И. Витали

Никольский фонтан во дворе Академии наук
Современный вид

Корпус МВТУ с аллегорической композицией

Бетонная копия скульптурной группы «Милосердие» на пилоне ворот бывшего Воспитательного дома

Фотографы А. Викторов, Е. Евстигнеев



«Седая» керамика



Процесс изготовления черной керамики широко известен в разных республиках нашей страны. Способом дымления издавна пользуются мастера Грузии и Прибалтики, Белоруссии и РСФСР. Но, наверное, у каждого района, несмотря на внешнюю «похожесть» дымленной посуды, существуют и различия, свои «технологические тайны», есть они и на Львовщине.

Технология гавареччинской керамики, как и других подобного рода очагов гончарного производства, тоже отличается местным своеобразием. Это обусловлено как составом используемой глины, так и способом обжига изделий.

Местная глина очень разнообразна по своим химическим и физическим характеристикам. Гончары смешивают привезенную из соседних сел Ушни и Сасива жирную глину со своей гавареччинской — тощей (постной), которую называют намулом. Глина тщательно перемешивается в однородную пластическую массу, которая должна быть чистой, без единого камешка и других лишних примесей.

В Гавареччине и окрестностях залегают также и пласты белой глины, не поддающейся дымлению. В старину ее умело использовали для декорирования черной посуды, что еще больше подчеркивало местное своеобразие керамики.

Точение на круге является наиболее известным процессом формотворчества, ибо имеет прямую аналогию в народном гончарстве союзных республик. Поэтому, говоря о специфике технологии изготовления гавареччинской керамики, следует остановиться на этапе сушки изделий, как выточенных на круге (посуда), так и вылепленных вручную (сувениры, зооморфные сосуды). Процесс сушки происходит постепенно и осторожно: сперва сырые изделия подсушивают в доме на полу, потом переносят в более теплый слой воздуха, укладывая на специальные деревянные полки. Большие макитры иногда сушат во дворе на солнце, но не более 20 минут, после чего заносят их в дом.

Подсушенные изделия заглаживают кварцевой галькой, которую находят в той же местной глине. Причем мастерам известно, что они тем самым не только украшают свои изделия, но и уплотняют черепок. Потому так часто нижняя часть кувшинов и горшков полностью подвергается лощению.

Но самое таинственное — этап обжига. Здесь немаловажное значение имеет конструкция местных печей.

Гавареччинская печь — наземное сооружение, состоит из большого основного (3 м³—3,5 м³) и меньшего подсобного помещений. Основное помещение — горн — имеет продолговатую конструкцию с каменной основой-фундаментом и сферическим сводом, уложенным из специально выточенных кувшинов-горшков. Они имеют вытянутое основное тело (без ручек), широкое горлышко. Такая форма позволяет как бы одевать горшок в горшок, образуя по ширине горна необходимую сферическую дугу. Ряды повторяются один за другим, укладываясь в своеобразный потолок. Сверху щели между горшками засыпаются жирной землей. Изнутри вся печь вымазывается глиной и обжигается.

Второе помещение является подсобным и строится из поленьев и досок. Оно расположено за горном и служит для хранения дров и поддержания огня во время обжига. Основное и подсобное помещения в нижней части соединены между собой небольшим отверстием, через которое с помощью специальных палок просовываются метровые поленья. Интересно, что мастера укладывают свою продукцию для обжига таким образом, что между стеной и нижним ярусом горшков по обеим сторонам печи образуется своеобразный тоннель, по которому и просовываются дрова.

Перед обжигом поленья на протяжении всего дня подсушиваются в той же печи. После такой горячей обработки, хоть и обугленные с виду, сухие дрова хранят в себе жар. Это в процессе обжига обеспечивает при минимальной затрате поленьев нужную температуру и сухой воздух в печи.

После заполнения печи продукцией вход в горн замуровывается камнями и жирной землей пластом в 50 см. Только сверху остается небольшое отверстие для наблюдения. Сельские гончары не знают, какая температура в их печах, ориентируясь лишь по цвету горящих изделий. Если горшки уже красные и сквозь первые просматриваются силуэты стоящих за ними изделий, то можно завершать обжиг. Мастер плотно закрывает «окно

наблюдения», из отверстия подсобного помещения проталкивает в печь последние поленья и отверстие также засыпает землей. Это и приводит к процессу задымления изделий.

В это время в печи приблизительно 800°C. Чем выше температура, тем нежнее и светлее тон черепка. Иногда нижние ярусы изделий получают совершенно черный цвет, а верхние, где температура была выше, приобретают серебристые тона.

Весь процесс обжига длится 8 часов. При этом используется всего 1 м³ дров.

Технологическими тайнами дымления никогда не постигнуть неразгаданной керамики Гавареччины, секрет которой хранится прежде всего в руках самих мастеров, в чистой душе трудолюбивого народа.

Прислушаемся к черной пустоте старинного кувшина, и мы услышим звонкое эхо не тронутого временем искусства древних праславян.

Чернодымленая керамика... Один из самых древних видов гончарства, уникальное обобщение многовекового наследия прошедших времен. На протяжении длинной эволюции гончарства черная керамика практически не изменялась, сохраняя почти первоначальный свой вид. Как свидетельствуют архивные документы и находки археологических раскопок, на территории Украины дымленая керамика была известна со времен Пшеворской (конец II в. до н. э. — V в. н. э.) и Черняховской (III—IV вв. н. э.) культур. Изготавливалась черная посуда также и мастерами Киевской Руси.

Если вернуться к истокам возникновения дымленой посуды, то становится очевидным, что дымление, или, как его еще называют, копчение, керамики носило в то время чисто утилитарный характер. Оно имело задачей добиться хорошей водопроницаемости посуды, то есть заполнить поры черепка жирной копотью. Обжиг проводился без допуска кислорода, а получающийся при этом эффектный черный цвет был просто побочным явлением технологического процесса. Известно, что глина содержит в себе железо, которое в процессе обжига вступает во взаимодействие с оставшимся кислородом, в результате чего образуется окись железа красноватого оттенка. Большие скопления углекислых газов восстанавливают окись железа до железа. Таким образом керамические изделия приобретают темные тона: от серебристо-серого до глубокого черного. Для еще большего уплотнения поверхности черепка производилось лощение, то есть заглаживание почти сухого изделия кварцевой галькой. После обжига заглаженные места приобретали блеск и выглядели на матовой поверхности черепка очень изящно. Этот прием в дальнейшем стал использоваться гончарами как оригинальный метод декорирования дымленой керамики.

Испокон веков черная керамика была неотъемлемым элементом быта простого украинского народа. Она являлась будничной посудой крестьян и многих горожан, которые нежно называли ее «седой», как бы облагораживая темную окраску изделий и подчеркивая тем самым почтенный возраст этого искусства. Хозяйки несильно горевали, когда разбивался черный глечик или миска. За небольшую цену на городском базаре можно было купить новую кухонную утварь. Поэтому в те времена дымленая керамика, пользующаяся большим спросом у населения, имела постоянный и надежный рынок сбыта.

Изготовление керамической посуды способом дымления было широко распространено на Львовщине. Известными в прошлом центрами черной керамики были Николаев, Глинское, Дрогобыч, Сокаль, Гологоры и другие небольшие города и села. Но в конце XIX — начале XX столетия изготовление народной керамики во всех районах Западной Украины постепенно сокращается.

Поэтому так радостно осознавать, что в нашем мире, мире высокого научно-технического прогресса и непостижимых темпов развития, сумело сохраниться искусство древнейших времен — чернодымленая керамика Гавареччины — села, в котором уже на протяжении четырех столетий от отца к сыну передается традиция гончарного мастерства. Сегодня это единственный на Украине центр дымленого керамического производства, если только применимо это емкое в нашем современном понимании слово к творчеству трех мастеров, трех пожилых хранителей традиций самобытного искусства.

Оксана Цисельская



Я. Мотыка
Портреты мастеров
с. Гавареччины —
В. Бакуевича,
В. Архимовича,
М. Бакуевича



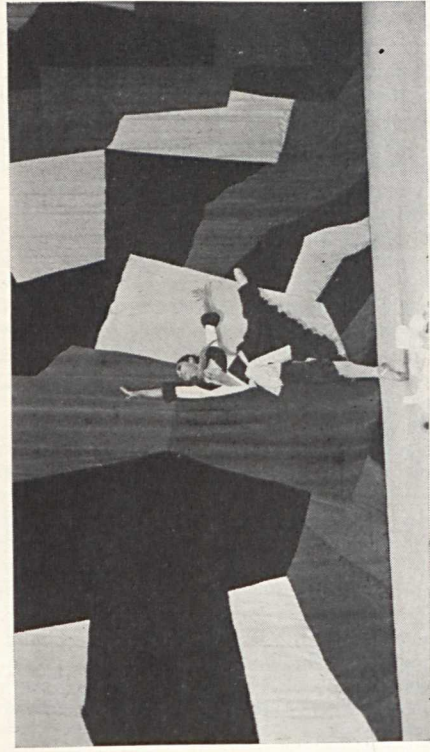
НОВЫЕ РАБОТЫ

Карнавал на Кубе

В дни празднования годовщины Великой Октябрьской революции в Москве в Марининской театре «Гавана». Его комплексное оформление: роспись стен в фойе и три больших занавеса в технике аппликации (автор, Т. Лебедева, М. Макаренко, В. Тараканов) — выполнены по эскизам известного москвича Б. Мессерера. Интерьер кинотеатра расписан декоративным орнаментом, созданным по мотивам впечатлений от карнавала на Кубе. Яркий и радостный по ритму и по

цвету узор выполнен в свойственной художнику манере. Он парадоксален, даже слегка экцентричен по замыслу и очень современен по манере исполнения. Кажется, что роспись движется по зданию с занавесом на стены и обратно. А поскольку большая стеклянный фасад кинотеатра как витрина открывает его интерьеры на улицу, у спешащего мимо «Гаваны» прохожего незвольно возникает ощущение, будто здание на улицу и там сейчас начнется праздник.

Е. К.



На открытии кинотеатра. Танцует А. Бош

го музея. Сейчас, окончив реставрацию, ВООПИК ищет для дворца подходящего хозяина. В этой связи хорошо было бы вспомнить, что практически художники РСФСР не имеют на территории федерации ни своей производственной базы, ни своего дома творчества. Тем более, что в 500 м от отреставрированного дворца расположен керамический завод, а два пристроенных ко дворцу флигеля представляют собой жилые дома. Обо всем этом безусловно стоило бы подумать руководителям Союза и Худфонда РСФСР.

В. М.

Музей

в старом вокзале

Зимой в середине декабря в Париже открылся новый музей искусства XIX века — музей Орсе. Судьба музея причудлива. Декрет о его создании принял в 1973 году президент Ж. Помпиду. Временные границы коллекций нового музея (период между последней французской революцией и мировой войной) определил президент Ф. Миттеран. Разместился музей в здании заброшенного парижского вокзала Орсе (Гар д'Орсе). Этот огромный полуцилиндр из стекла и стали с элитическими боковыми сводами, щедро украшенными лепниной, построил в 1900 году архитектор В. Лалу. В наши дни в отреставрированную коробку старого вокзала архи-

тектор Г. Ауленти встроила вполне современное помещение нового музея: длинный центральный зал для монументальной скульптуры с боковыми галереями для живописи, над которыми расположены жены галерей помешены для скульптуры. Картины крепятся к специальным гипсовым плитам с прорезями, сквозь которые посетитель видит детали архитектуры старого вокзала, здание которого некогда «проглядывает» в разных точках интерьера музея. Коллекция музея д'Орсе составлены из собраний Музея импрессионистов, Музея Родена, Музея современного искусства, Музея декоративной культуры, Музея керамики в Севре и вещей из частных коллекций. Собранные в музей живопись, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, фотографии, образцы печатной продукции, предметы быта — создают пеструю и часто неожиданную картину французского искусства второй половины XIX века. Недаром в одном из своих интервью президент администрации нового музея Ж. Ригу сказал: «Музей д'Орсе — это не просто новый музей, это музей новый по существу. Мы хотим, чтобы он дал представление не только о живописи и культуре 1848—1914 годов, но и о жизни в ту эпоху... История должна быть тут полностью хозяйкой».

Е. Елагина

Выставки

Ив Сен-Лоран в Москве

В декабре—январе этого года в Доме художника на Крымской набережной была открыта передвижная (до Москвы она побывала в Нью-Йорке и Пекине) выставка одного из самых знаменитых модельеров нашего времени Ива Сен-Лорана. Эта выставка охватывает 28 лет работы автора в мире высокой парижской моды. На стендах — фрагменты коллекций Лорана разных лет. В витринах — многочисленные аксессуары.

Вена 1880—1938

Весной в Париже в Центре Бобур, а затем в Нью-Йорке в Музее современного искусства в Большом успехом прошла выставка «Вена 1880—1938». Экспозиция, занимавшая весь пятый этаж дворца Бобур, представляла зрителю жизнь Вены на протяжении почти шестидесяти лет в хронологическом порядке: Рингштрассе, 1880; Сецессион 1897—1906, (Климт и его единомышленники порвали с Сецессией в 1906); второе поколение венских деятелей культуры 1906—1914; война и ко-

и требованиями рынка. Еще один раздел был посвящен вопросу постановки дизайнерского образования в земле Баден-Вюртемберг. Во время выставки в Москве был проведен семинар по теме «Дизайн — красота и польза». Дизайнер-центр Штутгарта, созданный 25 лет назад, ведет постоянную работу по обмену информацией в области дизайна в национальном и международном масштабе и давно и прочно связан по работе с ВНИИТЭ, который в 1976 году показал в Штутгарте выставку «Советский дизайнер». А. С.

Фестивали Конгрессы

Фестиваль садов

Летом в Великобритании в г. Сток-он-Трент (именно здесь открыл в XVIII веке Веджвуд свой знаменитый завод «Энгурия») состоялся фестиваль садов. На пустыре вокруг заброшенной шахты и закрытого в 1979 году сталелитейного завода был разбит большой ландшафтный парк, составленный из отдельных фрагментов, деформирующихся эволюцию знаменитого английского парка. Сады исторические (средневековый сад с грядками полевых растений, партерный сад эпохи Тюдоров со стрижеными фигурами кустов, знаменитый пейзажный парк XVIII века), водный парк с озерами, Сад искусств, образцы современных стилей, любимых в стране садов «на все вкусы» (сад для пожилой семьи, сад для молодой семьи, сад для молодого человека) и многое другое. Одновременно с фестивалем садов в городе устроили фестиваль скульптуры. Более ста скульпторов и художников работали вместе с ландшафтными архитекторами, украсив фестиваль парковыми скульптурами и декоративными композициями. В фестивале в Сток-он-Тренте приняли участие представители ли разных стран. Знаменитая голландская цветочная фирма прислала экспозицию тюльпанов и других цветов, норвежская фирма организовала продажу сборных деревянных садовых домиков и т. д.

Фестиваль садов на наших глазах превращается в традиционное британское мероприятие. Первый такой фестиваль был проведен в 1985 году в Липерпуле, третий планируется организовать в 1988 в Глазго. Обо всем этом рассказал осенью прошлого года в Ленинграде и Москве руководитель английского Общества истории садово-паркового искусства мистер П. Хейден, который приехал в нашу страну с целью познакомиться с парками Ленинграда и его окрестностей.

Илмари Тапиоваари

В Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. Щусева в декабре прошлого года экспонировалась выставка известного финского архитектора и дизайнера И. Тапиоваари. Один из старейших мастеров финского дизайна, он родился в 1914 году в молодости увлекся идеями Баухауса и функционализма, работал как архитектор и дизайнер, занимался преподавательской работой, выступал в роли эксперта, был одним из организаторов известного творческого союза «Орнам». «Правильное развитие», — говорил Тапиоваари, — помнит день вчерашний, признает день настоящий и работает на будущее». За полвека работы он сумел оформить множество интерьеров, гостиниц, ресторанов, библиотек, выставочных помещений, был автором финского павильона на выставке в Монреале «ЭКСПО-67», оформил первую выставку финского дизайна в СССР в 1961 году. Работал на родине, в Лондоне, в Ленинграде, в Мадриде, в Перу, в Канаде. И всюду добился гармонии между материальным, структурной и окружающей средой. «Новая техника — отец новой формы, условия — ее мать», — сказал он в 1970 году. Эти слова можно считать формулировкой творческого кредо мастера. В Москву привезли его графику, проекты, мебель, светильники, стекло, декоративные композиции (многогранность вообще свойственна финскому дизайнерам). Все эти вещи отличаются осознанной формой и ярким национальным колорит, все они свидетельствуют о том, что автор их вполне заслуженно пользуется международной известностью.

Искусство 80-х годов

С октября по март нынешнего года в Нью-Йоркском музее американских ремесел была открыта выставка «Ремесло сегодня». Показавшая вещество мира, приуроченная к 30-летию музея. Работы 286 художников из 36 штатов.

Новая постановка «Гамлета»

В театре Ленинского комсомола прошли премьеры «Гамлета».

Для художника Олега Шейнца это во многом принципиально новая работа. Оставшаяся в стороне эстетика современного дизайна, убирая из оформления любимые им технические новшества, он отказывается от части уже опробованных и беспроигрышных эффектов. И создает зрительный ряд, как нельзя лучше соответствующий стилистике шекспировской пьесы.

Массивная колоннада опоясывает почти всю сцену. По ходу спектакля она, двигаясь, открывает необходимые части декорации. Помимо чисто утилитарной нагрузки, такая архитектурная оформления создает атмосферу тяжелой гнетущей старины. Темный, монохромный колорит (сочетание черного и зеленого цветов) еще больше «стужает краски». Образ «Даниила-тюрьмы» предстает перед зрителем жестко и точно.

Идеально вписываются в декорации костюмы, выполненные Валентиной Комоловой. Сделав их около 120, художница в каждом сумела достичь максимальной выразительности.

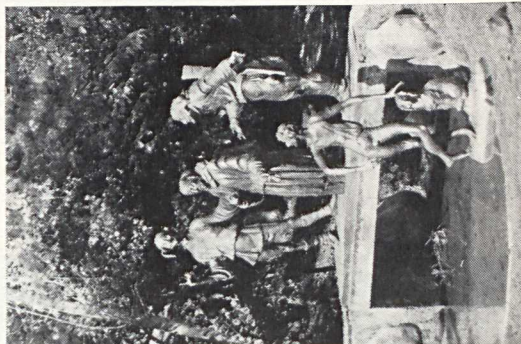
В своей новой работе Олег Шейнцис и Валентина Комолова проявились не только как одаренные художники (это качество мы можем видеть во всех их работах), но и как зрелые, опытные, мудрые мастера.

Е. Славченко

Памяти писателя Нодара Думбадзе

Пионерский городок «Мизури» в лощине речки Вери в Тбилиси тесно связан в сознании горожан с памятью о похороненном на склоне здешнего холма Н. Думбадзе. Писатель при жизни мечтал о парке для ребятишек своего города, и через несколько лет после его кончины такой городок появился. А теперь в парке по-

седлились герои очень популярной в Грузии, да и по всему Союзу, первой повести Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Эту красивую бронзовую грушу создал известный тбилисский скульптор М. Бердзенишвили. Ему же принадлежит и портрет писателя у могилы в «Мизури».



В Рамони восстановлен памятник архитектуры

В пос. Рамонь в 25 км от Воронежа закончилась реставрация дворца принцессы Ольденбургской, выстроенного в начале века в стиле английского средневекового замка. Парадным фасадом он выходит на реку Ворона, позади раскинулся красивый парк. Великолепно спланировка здания. Относительно небольшое, оно располагает множеством помещений, большим парадным залом и огромным каменным подвалом — практически целым подземным этажом. Хорошо сохранились отличная кладка пяточного (его уминали в формах ногами) кирпича и деревянные панели обшивки. Сохранилась и обстановка дворца: его gobлены, фарфор, мебель хранятся в запасниках воронежского художественно-

нец империи 1914—1918; Красная Вена и трагический конец. Открывая экспозицию портреты Вагнера кисти Ленбаха и Нишера А. Мухи. Заканчивают картину апокалиптического везда Гитлера в Вены.

Однако безусловным центром экспозиции критики единодушно признали поразительное собрание работ художников Венских мастеров (1903—1932) во главе с К. Мозером: ювелирные изделия, керамика, кожаная мебель, одежда, текстиль. Жизнь театра была представлена работами повторов Р. Малера, Р. Роллера, Р. Тешнера, архитектора — творчеством А. Лооса, О. Вагнера, Виттенштейна. А все вместе открывало картину удивительного искусства, возникшего в центре Европы, отдаленного от того, что существовало рядом в Париже (салоны, импрессионизм), искусства, во многом определившего достижения, неудачи и поиски многих художников нашего времени.

Е. Е.

Рене Лалик — ювелир

Знаменитый художник стиля модерн Э. Рене Лалик (1860—1945) начинал свой творческий путь как ювелир. На выставке 1900 года в Париже он выставил коллекцию украшений, стиль которых был навеян мотивами японского искусства. И прославившим его стеклом Лалик заинтересовался, работая с эмалью, после чего в 1909 году основал собственную стекольную мастерскую и навсегда оставил ювелирное дело. А в свою бытность ювелиром Лалик усердно экспериментировал с новыми формами и пробовал самые различные материалы: рог, слоновую кость, черепаха, медь, сталь — вводил в обиход вовсе тогда не модные полудрагоценные камни. Все это можно было увидеть на небольшой выставке работ Лалика: подвески, ожерелья, тиары, наручные украшения, грелки, броши, всего 57 вещей — в Музее графства Лос-Анжелес прошлым летом. Выставка была составлена из произведений, принадлежащих частным коллекционерам в США и португальскому музею Гуть-бенкия. Эту коллекцию удачно дополнили 35 рисунков художника.

В. С.

Дизайн-центр Штутгарта

Осенью прошлого года на ВДНХ, по инициативе Государственного Комитета СССР по науке и технике, была открыта выставка «Дизайн — красота и польза», организованная дизайн-центром Штутгарта. Эта выставка рассказывала и о работе самого дизайн-центра, и о развитии дизайна в ФРГ в целом. Выставка была составлена из нескольких тематических разделов. «Дизайн Аусваль, 1986» (экспозиция, составленная из из-

Бижутерия, в отделенном зале — фильмы о Сен-Лоране с демонстрацией его одежды. Сен-Лоран — автор многих знаменитых мужских и женских моделей, ему принадлежат платья «трапеции», линия «мидриан», женский блейзер, африканская коллекция, плащ-амей и многое-многое другое. Но, наверное, самое характерное для его моделей — это непреодолимая их красота. Это одежда как бы не стареет. «Прошли те времена, когда женщина должна была менять свой гардероб каждые полгода», — говорит Ив Сен-Лоран, — сегодня слова «изменился моды» больше ничего не значат! Когда я вижу, что мои последние модели носят вперемешку со старыми, я прихожу в восторг. Это и есть проявление настоящей эпохи». Особенно следует отметить безукоризненный вкус всей экспозиции в целом. Ее цвет, фактура, обстановка заслуживают самого подробного разбора. И журнал «ДИ» еще вернется к этой теме.

Е. К.

Русские эмали в США

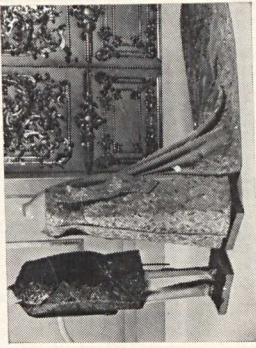
Летом в штате Виргиния в Г. Ричмонде открылась выставка работ русских эмальеров второй половины прошлого — начала нашего века. На этой выставке были представлены работы московских мастеров (вещи, вышедшие с фабрик братьев Грачевых, И. Сизикова, Ф. Овчинникова, И. Хлебникова, Р. Юнкерта; среди них и работы дочери известного московского ювелира Марии Семенович), где, в отличие от Петербурга, явно сохранились влияния старорусского искусства эмалей, практические заготовки в последние времена.

В экспозиции были представлены ковши, шпательки, бокалы, вазы, кружки и куколки, выполненные в стиле старорусского искусства, либо вещи, отмеченные сильным влиянием стиля модерна. Следует отметить, что работы русских ювелиров и золотокузнецов, долгое время пребывавшие в тени из-за всеобщего увлечения вещами Фаберже, постепенно завоевывают все большую популярность среди знатоков искусства. На Западе, как вставке, в Ричмонде был издан каталог, снабженный весьма подробным справочным аппаратом.

делей, прошедших специальный конкурс, всего 366 образцов 196 фирм) и «Культура современного жилища» показали уровень развития технологического производства и художественного конструирования товаров широкого потребления. Разделы «Дизайн скоростных видов транспорта будущего» и «Услуги авиакомпании Люфганза» освещали специальные вопросы промышленности и фирменного дизайна; разделы «Дизайн и политика» и «Разработка рабочего стула» рассказывали о связи дизайна с условиями производства

созданные в период 1980—1986 гг., хорошо представляли главные тенденции развития прикладного искусства США. Станковые работы, служащие средством самовыражения художника, весьма разнообразны, как по стилю, так и по содержанию, от вещей чисто декоративных до произведений с явным социальным звучанием. Вещи утилитарные, созданные под влиянием все растущего увлечения публики рукодельными бытовыми вещами, особенно популярны сейчас в американских домах мебель ремесленного изготовления. Многочисленные и разнообразные сосуда, от классических декоративных ваз до форм самых экстравагантных. И, наконец, личные вещи, одежда, ювелирные украшения самого различного назначения, чаще всего выполненные в ансамбле. По мнению устроителей выставки, эта коллекция, несмотря на то что в ней были представлены не все талантливые американские художники-прикладники, достаточно полно отразила картину художественной жизни страны.

Выставку «Ремесло сегодня» разместили в новом, недавно отстроенном здании музея, где она занимала четыре этажа выставочных галерей с огромным стекленным фасадом, что давало ощущение необычайного простора и открытости этой яркой экспозиции.



Выставка русского костюма

В феврале в Лондоне в галерее выставочного комплекса Барбикан центр открылась выставка русского костюма. В экспозиции представлены вещи из коллекций Эрмитажа. Выставка охватывает историю русского костюма более чем за два века.

На выставке были показаны вещи из парского гардероба (платья императрицы Елизаветы Петровны, Екатерины II, камзолы Петра I), вещи известных русских портных второй половины XIX века, образцы крестьянской одежды, работы известных модельеров начала века.

Эта лондонская выставка русского искусства пользовалась большим успехом. Критики считают, что она — одно из главных событий сезона.

I Всемирный конгресс кузнецов

С 12 по 17 мая 1986 года в Аахене, по инициативе местного Палаты ремесел и изобретений мастера М. Бредола, был организован I Всемирный конгресс кузнецов — мастеров художественнойковки. В связи с этим мероприятием в Аахене побывало от 600 до 800 человек, среди них 364 кузнеца из 24 стран.

Программа конгресса включала организацию ряда выставок, в том числе экспозицию работ участников, серию лекций по истории применения металла в архитектуре, по технологиям обработки металлов, по эстетике художественного ремесла и т. п. Знакомство с новейшими технологиями формирования металла в лабораториях местного университета; показ слайдов, фильмов и видеобуды дискуссии со зрителями; демонстрацию своего мастерства на месте перед публикой. Особенно большим успехом пользовался мастер из Того Коффи Доноуви. Сидя на земле под зонтом, он ковал простые и прекрасные вещи: ритуальные гонги и утварь, которыми до сих пор пользуется его племя.

В последний день конгресса состоялось главное его мероприятие — сборка «моста друзей». Ею руководил М. Бредол, автор проекта. Спроектированная им конструкция была подвешена для монтажа к высокому крану. Около крана на земле стояли предназначенные к сборке 250 фрагментов балюстрады моста, заранее изготовленные участниками конгресса. А рядом на рыночной площади перед старинной городской ратушей (ее построил при Карле Великом 1100 лет назад) участники конгресса демонстрировали свое искусство перед тысячами зрителей. Начали они работать утром поодиночке, однако к полудню разбились стихийно на отдельные бригады и продолжали трудиться сообща, объясняясь жестами и возгласами на добром десятке разных языков, что не мешало им понимать друг друга с полуслова. В. Волков

«Меж ним и нами занавес лежит»

«...Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубоки ми морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит».

О. Мандельштам, 1915 г.

Выбор занавеса как объекта коллекционирования и самостоятельного выставочного показа, быть может, кому-то и представляется несколько искусственным, поскольку абсолютной изолированностью по отношению к прочим элементам оформления сцены он не обладает. Но будучи всецело подчинен закономерностям развития театрально-декорационного искусства, сегодня занавес в сознании человека поднимается (впрочем, наравне с маской) до символа театра как такового. Более того, тема занавеса-завесы самостоятельно проникает в те жанры художественной деятельности, которые непосредственного отношения к театру не имеют. Завеса как граница миров земного и небесного, материального и духовного, низменного и возвышенного, наконец, как черта, разделяющая персонажей, расположившихся на различных ступенях социальной иерархии, возникает в иконографии Византии и Древней Руси, в средневековой западноевропейской живописи. Таким образом, на занавес, несущий в себе некий универсальный, философский смысл, притворяющийся доступ к тайне, откровению, театр не может предвещать своих исключительных монопольных прав, хотя, испытывая функциональную потребность в ширме, отделивающей площадку для игры актеров от зрителей, именно театр (еще древнеримский) впервые ввел в употребление занавес.

Русское искусство сценографии, которое делало свои первые робкие шаги еще в придворном театре царя Алексея Михайловича в форме театральной живописи, в течение XVIII века овладевает декоративными традициями «большого стиля», сложившимися в школе итальянских перспективистов, входит в общий стилистический процесс всей системы пластических искусств. Следует признать, что вплоть до рубежа XIX—XX веков театральная декорация (и занавес в том числе) в своем развитии испытывает определяющее влияние тенденций, свойственных развитию изобразительного искусства, а не собственно театральной культуре. До этого периода занавес не только в России, но и во всех европейских театрах оформлялся как часть интерьера зрительного зала. Архитектурно-иллюзорные писаные занавесы были наиболее типичны для второй половины XVIII — начала XIX века.

С 1742 года в Петербурге работает Дж. Вальериани — итальянский художник-перспективист, декоратор, пользующийся приемами, восходящими еще к сценическим опытам ренессансного театра, но уже по-барочному осмысленными. Его деятельность ознаменовала вхождение русского театрально-декорационного искусства в общеевропейский поток развития сценической живописи. В творчестве А. Перезинотти, отца и сына Градишчи, Ф. Гильфердинга, Л. Тишбейна, Ваззини намечаются сентименталистские и классицистские тенденции. Но только непревзойденный Пьетро ди Готтардо Гонзага (1792—1831 годы работал в России) превратил театральную живопись в одно из наиболее значительных художественных явлений своего времени. «...Первый раз написанные им декорации принудили публику забыть об играемом на тот раз спектакле, заставя всех восхищаться его кистью и разумом, ибо сколь он силен в оптике и колерах, столь же велик и в композиции», — писал владетель кусковского, а позже останкинского театров граф Н. П. Шереметев. Два эскиза задников, представленных в коллекции (к сожалению, Бахрушинский музей не располагает эскизами порталных занавесов П. Гонзага), — к балету «Сандрильона» (на тему «Золушки» Ш. Перро) и для театра в Павловске — в целом не противоречат тем принципам, которым следовал декоратор и при создании занавеса для театра И. Юсупова в Архангельском, — развитие темы архитектуры зала и отчасти даже дворца —

и при написании занавесов для Эрмитажного театра в Петербурге.

С начала 20-х до середины 40-х годов XIX века на русской сцене господствует романтизм. Ярчайший представитель этого направления А. Роллер, получивший образование в Венской Академии художеств, а с 1834 года ставший главным машинистом и декоратором петербургских императорских театров, владел секретами быстрых перемен декораций, создавал движущиеся панорамы — виды различных стран — использовал подсветку живописи. Он оформлял все спектакли, в которых танцевала Мария Тальони в Петербурге, работал вместе с К. Брюлловым на оперной сцене, с 50-х годов писал декорации к балетам М. Петипа. Этот «маг и чародей» сцены, как называли его современники, прекрасно чувствовал специфику театрального искусства, погружал зрителей в атмосферу праздничности и зрелищности. Его занавес для Петербургского Большого театра, решенный в чисто декоративном плане, насыщенный по цвету, служит акцентом, передающим в зал настроение эмоциональной неподнятости, ожидания чуда. Романтизм вносит некоторое разнообразие в оформление порталного занавеса. Если с 70-х годов XVIII века пейзаж начинает завоевывать свои позиции в декорации, то в первой половине XIX века он уже переходит и на занавес. В такой пейзаж, нередко передающий определенное лирическое настроение, могут быть введены мифологические персонажи, которые присутствовали также и во многих архитектурно-иллюзорных композициях. Пейзажный (видовой) занавес решался по-прежнему как часть интерьера зрительного зала. В коллекции представлен занавес Л. Шарлеманя к любительскому спектаклю Преображенского полка 50-х годов XIX века с изображением романтического пейзажа и элементами садово-парковой архитектуры.

Увлечение правдоподобием воспроизведения природы в русской станковой живописи 60—70-х годов XIX века, историко-археологическая направленность как реакция на отвлеченный романтизм, тяготение к эпически конкретному воссозданию прошлого России выдвинули на первый план именно русских декораторов — М. Шишкова и М. Бочарова, в то время как прежде декораторами на русской сцене были преимущественно иностранцы.

Конец XIX — начало XX века — время коренных преобразований в театральной культуре, основной смысл которых сводится к выдвинутой фигуре режиссера-постановщика. Реформы К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, А. А. Горского и М. М. Фокина провозгласили теснейшую зависимость изобразительного строя спектакля и постановочного замысла, потребовали от театрального художника умения «перевоплощаться» в образный мир произведения, оформляемого им на сцене. Это была эпоха, когда русский театр стал живописным, но, с другой стороны, черты театральности несла в себе и станковая живопись. Б. В. Асафьеву принадлежит мысль о том, что весь расцвет русского искусства начала XX века был не чем иным, как великолепной декорацией жизни, но и сама жизнь была во многом театральной, и поведение напоминало лицедейство. А Н. Н. Евреинов — создатель «Старинного театра» в Петербурге в 1907 году — вообще утверждал, что театральность в искусстве самоценна на столько же, на сколько жемчужина в раковине.

Коллекция Бахрушинского музея располагает эскизами занавесов А. Бенуа, А. Головина, Д. Кардовского, П. Кончаловского, В. Кустодиева, Н. Петрова-Водкина, В. Серова, К. Сомова, С. Судейкина, А. Экстер, Г. Якулова, А. Яковлева — художников, благодаря которым русская сценическая живопись начала XX века приобрела выдающееся значение не только в русской, но и в мировой художественной культуре. Поскольку режиссерами-новаторами спектакль провозглашается теперь целостным, законченным произведением сценического искусства, то и занавес уже часто пишется к определенному спектаклю как составная часть его декорационного оформления. При этом общий занавес для театра продолжает существовать, но, даже сохраняя стилистическое единство с решением пространства зала, он становится зрительным образом театрально-го манифеста. Холщовый серо-болотный занавес Ф. Шехтеля для здания Художественного театра (1903), со стилизованным мотивом волны-меандра понизу и белой чайкой на фоне волн, как соответствующий эстетике МХТ; занавес для Камерного театра А. Таирова по эскизу А. Экстер — могут служить тому примерам.

В занавесе к спектаклю художник, который практически стал теперь сорежиссером (сочиняет либретто, ищет рисунки мизансцен и танцевальных движений, как это делали А. Бенуа, Л. Бакст и Н. Рерих в антрепризе Дягилева; как это было в необыкновенно плодотворном творческом союзе Вс. Мейерхольда и А. Головина), уже стремится воплотить индивидуальную концепцию спектакля. Занавес теперь не только эмоционально и эстетически настраивает аудиторию на восприятие зрелища, но может быть трактован и как эпиграф к спектаклю, несущий в себе даже драматургическую нагрузку.

Представленный на выставке порталный занавес А. Бенуа к балету «Петрушка» является модификацией занавеса, написанного им для премьеры 1911 года в парижском театре «Шатле». Ритм и колорит живописи А. Бенуа, признававшегося, что музыка является основной стихией его отношения к искусству и особенно театру, оказываются адекватными ассонансам и дисгармониям музыки И. Стравинского. А. Бенуа, давший «квинтэссенцию» стиля, извлеченного из русских потешных лубочных картинок XVIII века, из панорамы петербургских народных масляных гуляний 30-х годов XIX века, в эскизе занавеса отказывается от многословности, скучными, по-театральному условными средствами передает фантастику и балаганный юмор, окрашивающие сюжетное повествование этого произведения.

С. Судейкин, принимавший участие в выставках «Голубой розы», оформлявший интерьеры и спектакли интимных театров, обладал импровизационной легкостью, декоративной свободой творческой манеры, не чужд был использованию эффектов модернистского колористического строя. В коллекции есть порталные занавесы, написанные А. Головиным для «Маскарада» М. Ю. Лермонтова в постановке Вс. Мейерхольда на сцене Александринского театра (премьера — 25 февраля 1917 г.). Они дают представление о шедевре, в котором использование приемов стилизации нашло для своего времени наиболее полное и совершенное выражение. Художник поставил перед собой задачу связать убранство сцены с «преторианским» залом театра в отделе России, то есть воспроизвести прием, характерный для театра лермонтовской эпохи. Главный занавес к «Маскараду» можно рассматривать как стилизацию декоративно решенных занавесов театра романтизма (А. Роллер). Но даже неподвижный эскиз позволяет оценить метафоричность, глубинную связь занавеса с драмой, с ее режиссерской интерпретацией. Обилие и сложность драпировки, красной-малиновых полотен (гамма николаевского ампира), зловеще полыхающих, скрывающих черноту, которая повсюду тревожно проглядывает, веерообразные раскинутые карты внизу — такова эта увертюра, намекающая в своем изобразительном строе ведущие лейтмотивы «Маскарада». Занавесы к драме, в которых А. Головин использовал символику цвета, создав ощущение красоты чрезвычайной, почти удручающей, по ходу спектакля вели собственную игру, являя «немое могущество живописи» и сообщая каждому эпизоду свое настроение. В данном случае правомерна аналогия между занавесами Головина и музыкальными антрактами, а сам спектакль — «трагедию в раме праздничности» — еще И. Соллертинский сравнивал с оперой.

Советская сценография продолжала осваивать те принципы осмысления занавеса, которые были заложены на рубеже XIX—XX веков. В коллекции Бахрушинского музея представлены эскизы театральных занавесов Г. Якулова, А. Экстер, В. Шуко, Д. Кардовского, Н. Петрова-Водкина, И. Равичева, П. Кузнецова, М. Бобышова, В. Кустодиева, а также художников, известных лишь узкому кругу специалистов, но отразивших в своих работах характерность времени и направления, — П. Лаленкова и С. Сергеева.

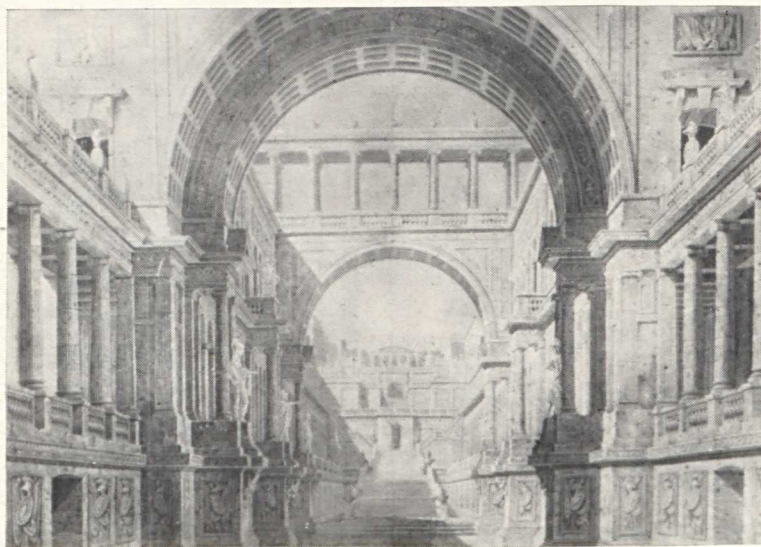
Работы театральных художников последующих десятилетий представлены в коллекции широко и разнообразно, и этот раздел коллекции отличается большей полнотой.

Коллекция занавесов Бахрушинского музея была представлена на первой выставке театральных занавесов, прошедшей в 1984 году в Италии, позже она была показана в Чехословакии, и вот в прошлом году ее можно было увидеть и в Москве на выставке «Театральный занавес XVIII—XX вв.», прошедшей в выставочном зале Бахрушинского музея на Тверском бульваре, 11.

ОЛЬГА ИВАХНЕНКО

П. Гонзага
«Сандрильона»

Н. Шифрин
«Ревизор»



Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного редактора	Базазянц С. Б. Вейвериге 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.
Зав. отделом редакции Главный художник	Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Е. П.
Ответственный секретарь	Мадий И. А. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетеди З. К.
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Сафарова А. Д. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-тех. редактор Фотохудожник Фотокомпозиции Фотографы:	Крылова Н. Л. Игращенко Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Казаринов Г. И. Кувшинов Б. А. Михайлов Б. А. Онанов С. И. Пальмий И. А. Почаев В. И.

На обложке:
И. Мамедов, С. Мирза-заде
Роспись фотоателье «Ретро» в Баку.
Фрагмент. 1986

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 9.02.87 г.
Подписано в печать 10.03.87 г.
А10246
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,507
Тираж 35000
Заказ 3951
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская
типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва
Мало-Московская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4(353) 1987
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Метаморфозы*

Пластика стекла

2 *К 70-летию Великого Октября*

Азербайджанская ССР

Площадь Фонтанов в Баку

Приглашение на площадь

Гобелен Азербайджана (с. 24—25)

1-я выставка прикладников (фотопанорама)

Металлические кружева старого Баку

Быть ли гобелену в стране ковра?

12 *Ракурс*

Зоосад Ядринцева

Керамист из Бурятии

14 *Художник и среда*

Метро и синтез искусств

Зачем художник приходит в метро?

19 *Пути перестройки*

С этим мириться нельзя

20 *Вернисаж*

Владимир Гориславцев
Левон Токмаджян
Иван Мачнев
Альбина Воропкова
Инесса Бешенцева
Иван Литовченко

34 *Рецензии*

35 *Анкета «ДИ»*

Три вопроса о стеклопластике

37

Памяти Бориса Александровича Смирнова

38 *Отечество и памятники*

Скульптор Витали в Москве

Городские фонтаны

Белокаменная скульптура

44 *Секреты мастеров*

«Седая» керамика

46—47 *Газета «ДИ»*

48 *Страница коллекционера*

«Меж пим и нами занавес лежит»

Рена Эфендизаде

Марк Коник

Наиля Джеваншир

Марина Аграновская

Лариса Зоренко

Ирина Балдано

Тамара Зиновьева

Юрий Пясковский

Галина Загянская

Наталья Семенова

Александр Викторов

Оксана Цисельская

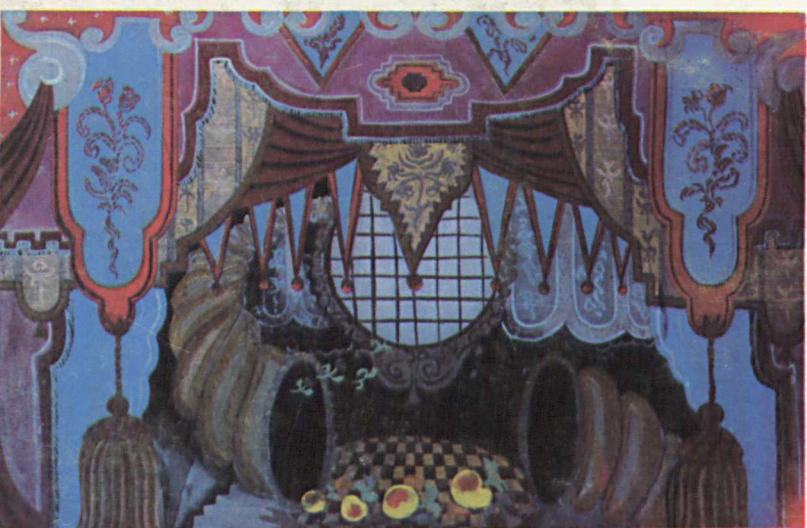
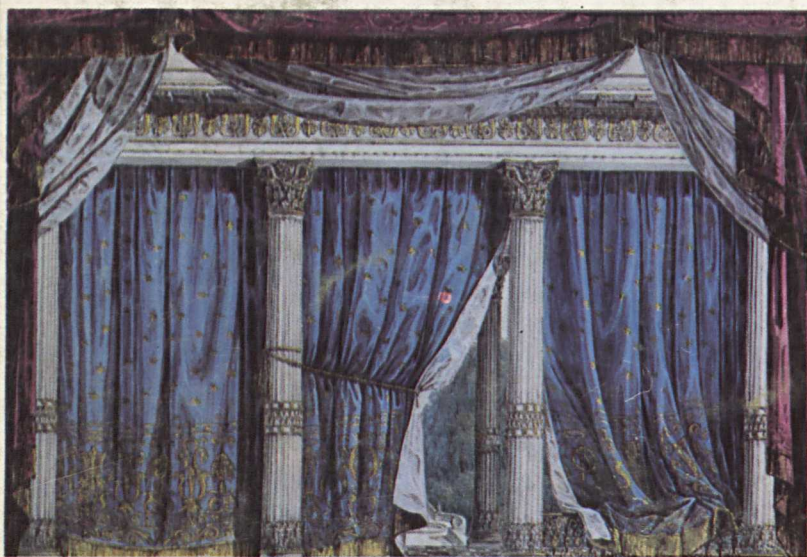
Ольга Ивахненко

А. Экстер
Занавес для Камерного театра

А. Роллер
Занавес для Большого театра
в Петербурге

С. Судейкин
«Женитьба Фигаро»

Н. Акимов
«Тартюф»



И. Блумбергс
«Пер Гюнт»

Б. Кустодиев
«Блоха»

А. Головин
«Маскарад»

А. Бенуа
«Петрушка»

