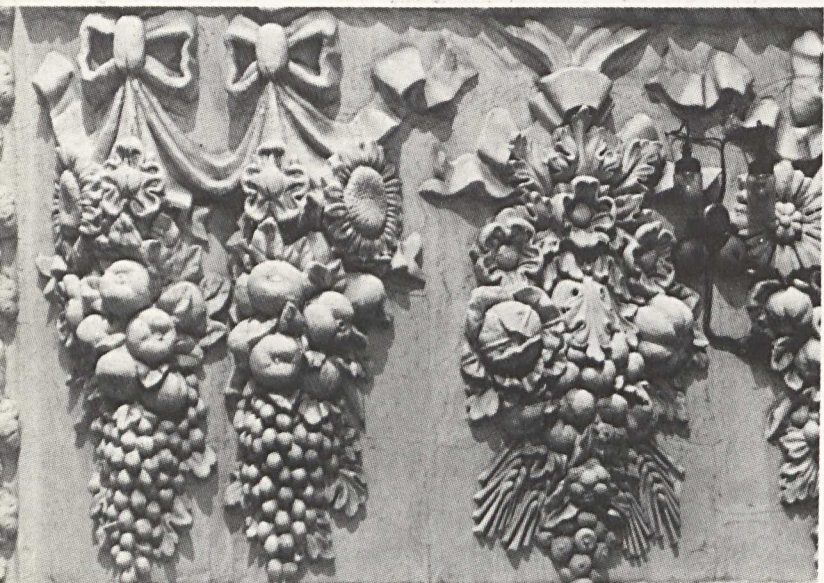
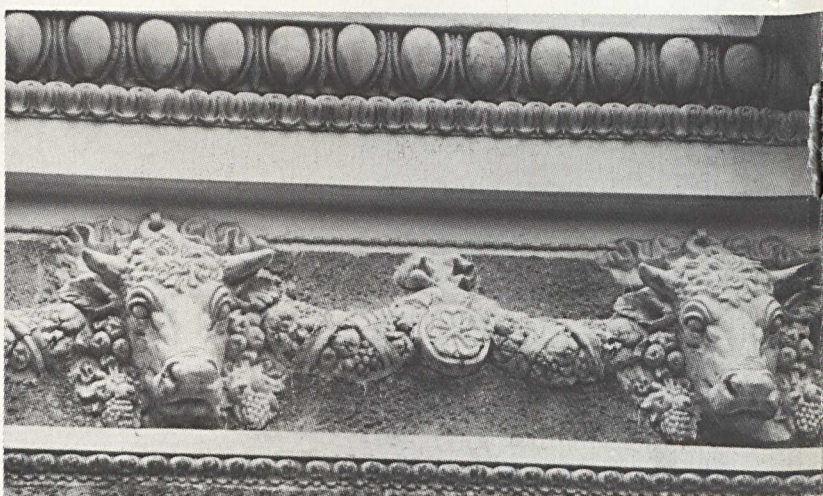
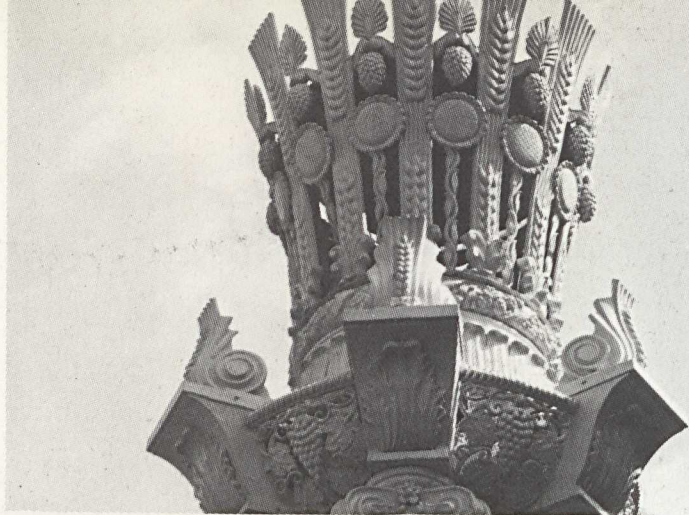


5³⁶⁶
1988

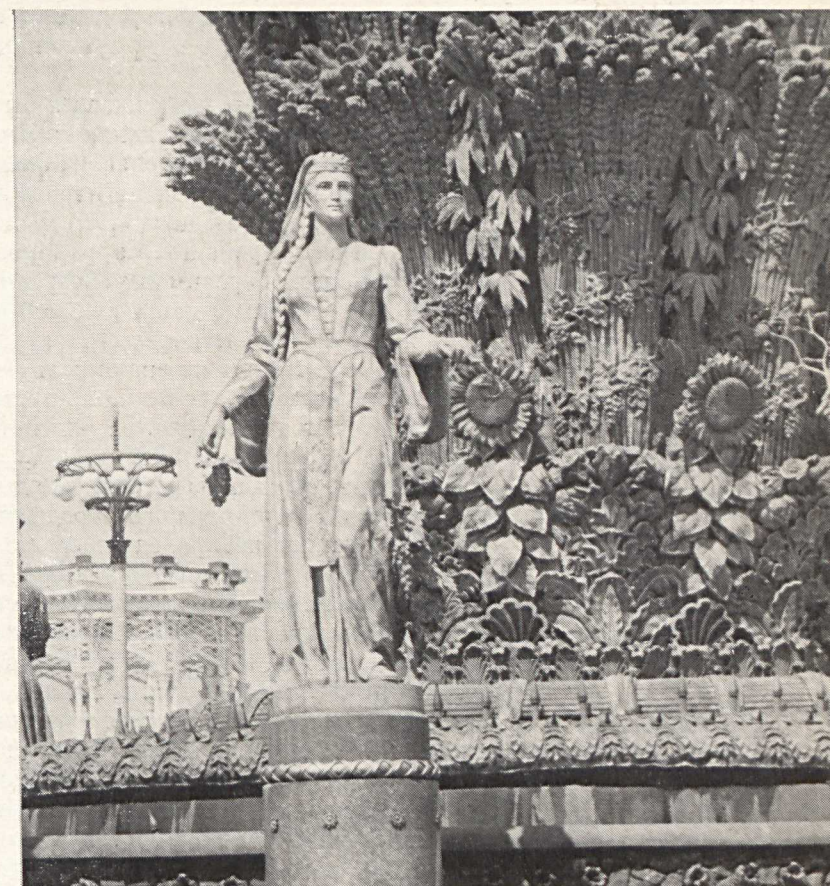
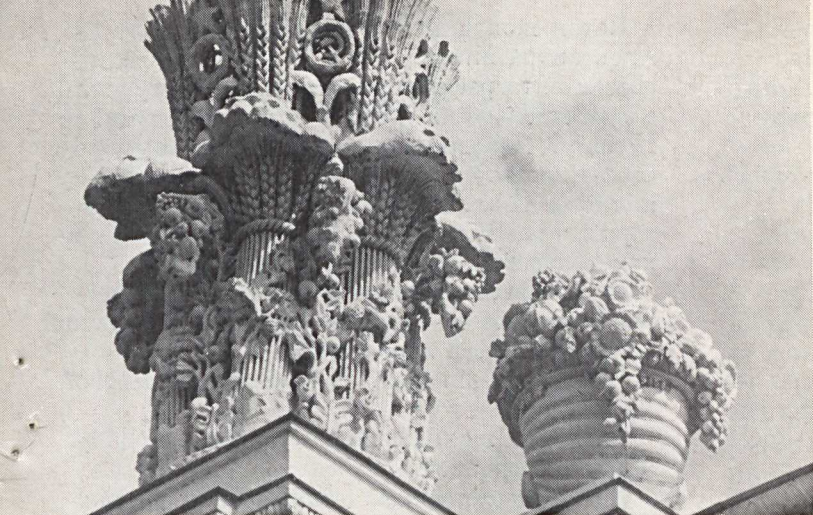
Декоративное
Искусство СССР

ISSN 0130-2031





Метаморфозы
Плоды излишеств



ОТД. ИСКУССТВ
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОР. БИБЛИОТЕКА
ИМ. П. А. ВОЛКОВА

Дорогие товарищи! Друзья!
Слушая выступления коллег, я все хотел
понять — откуда происходят все беды, о кото-
рых так темпераментно и так ярко говорили
выступавшие.

Конечно, мы живем не так, как нам хотелось
бы. Но если посмотреть назад, на историю
прошлых веков, на историю классического
искусства, то мы увидим, что жизнь худож-
ников не всегда была осыпана розами. Они
были с разными, не всегда приятными харак-
терами. Им часто приходилось туго. Была
инквизиция и прочие разные неприятности.
А делали они замечательные вещи. Мы живем
значительно лучше, а при этом — что делаем,
сами знаете.

Наверное, неправы те, кто предлагает
создать для наших художников, особенно
молодых, особый тепличный рай, где под ру-
ководством искусствоведов будут «выращи-
ваться таланты». По-моему, дело не в условиях
нашей жизни. Дело в чем-то другом, — наведе-
ное, в том безнравственном климате, при ко-
тором оказалось возможным устранять своих
конкурентов силовыми приемами. Возник
соблазн попасть на первые роли в искусстве,
ничего при этом не знача. Этот соблазн оста-
ется и теперь. Правда, сейчас необходимо дей-
ствовать более тонкими методами — старые
не годятся, надо перестраиваться...

Нравственная позиция художника — вот,
наверное, о чем надо говорить. Правда, вспо-
нилось мне при этом шутливое изречение: «Не
надо говорить о чистоте — надо подметать!»
Действительно, верно сказано. И все же, сле-
дуя примеру своих коллег, я должен сказать
о том, о чем думаю. Со всей возможной откро-
венностью.

Когда более 30 лет тому назад я был принят
в МОСХ, то сразу же, по непонятным тогда
для меня причинам (наверное, за фамилию),
попал в правление. Придя на первое заседа-
ние, я увидел, что там находятся Фаворский,
Матвеев, Павел Кузнецов, Сарра Лебедева,
Дейнека, Сергей Герасимов, Плестов и многие
другие замечательные наши художники. И я
сразу же тоже почувствовал себя художником
рядом с ними. Но вот не знаю: если сегодня
молодой человек придет на наше правление,
испытает ли он те же чувства или нет? Надо
спросить... (Аплодисменты)

Во-вторых, меня поразила позиция этих
художников. Я преклоняюсь перед ней. Все
они подвергались несправедливым нападкам.
Им мешали работать, иногда и жить. Но в них
не было и тени озлобленности. Когда они
говорили, то говорили о творчестве, о проб-
лемах художества и никогда не жаловались,
никогда никого ни в чем не обвиняли, хотя
рядом сидели люди, во многом виновные перед
ними. Они были выше этого. И как истинные
интеллигенты считали ниже своего достоин-
ства опускаться до уровня своих оппонентов,
сводить личные счеты. (Аплодисменты)

Сегодня в оценке истории нашего искусства
мы часто трактуем факты с позиций своих
художественных пристрастий. Прощаем тех,
кто как художник нам близок, не даем спуска
тем, кто нам неприятен. Но попробуем отка-
заться от предвзятости и посмотреть, кто пер-
вым нарушил нравственную границу дозволен-
ного по отношению к коллегам. Приведу не-
сколько фактов, за достоверность которых
ручаюсь.

В первой половине 20-х годов художник
Аполлинарий Васнецов был уволен из тогдаш-
него Вхутемаса. Его работы были выброшены
на снег, а мастерская передана другому. При-
теснениям подверглись Нестеров, Поленов и
многие другие.

Потом пошла другая волна. По приказу
Александра Михайловича Герасимова были
смыты литографские камни Петра Митурича
с замечательными пейзажными рисунками.
Почему? Неизвестно. Наверное, потому, что с
чьей-то легкой руки он был зачислен в фор-
малисты. И это произошло с художником, ко-
торый в наши дни, наверное, был бы академи-
ком по уровню своего рисования.

Всем известно, как были уничтожены фре-
ски Фаворского — лучшие произведения нашей
монументальной живописи.

Кто в этом виноват? Только ли начальство?
Вряд ли.

Как объяснить позицию художников, допу-
стивших подобное?

Кто санкционировал уничтожение фресок
Фаворского?

Кто выбросил престарелого Аполлинария
Васнецова со всеми его работами на снег из
мастерской?

Кто считал возможным и нравственным занять
эту мастерскую?

Что это — безнравственность, беспринцип-
ность, трусость? Наверное, и то, и другое, и
третье.

Конечно, были художники, которые не шли
на компромиссы с совестью. Но все-таки часть
ответственности за все, что было сделано, мы,
художники, должны принять на себя, должны
отвечать за уничтоженные картины, фрески,
за создание ложных авторитетов, иначе все это
может, хотя и в другой форме, повториться.
Совершенное однажды имеет тенденцию к
повторению. Сегодня левые бьют правых, завт-
ра — правые левых, потом друг друга — уже
просто потому, что «можно».

Все это не может не отразиться (и отража-
ется) на главном — на творчестве. И хотя я
уверен, что, несмотря ни на что, столбовой
дорогой искусства остаются правда и ясность,
одной этой уверенности недостаточно.

Я хочу сказать несколько слов о реализме,
как его понимаю. Мне не совсем ясно, почему
это слово вызывает у некоторых такое недо-
вольство. Потому только, что этот термин
использовался бесчестными людьми для ошель-
мовывания неугодных художников?

Для меня всякое высокое искусство, создан-
ное человечеством, есть реализм, и к нему
стремится или должен стремиться каждый
серьезный художник — разумеется, своим соб-
ственным путем.

Движение к совершенству может идти раз-
ными путями, но цель одна, вечно живая и
вечно подвижная. Для определения этой цели
я не нахожу лучшего слова, чем реализм.

Конечно, понятие «реализм», как и всякое
другое, можно изменить до неузнаваемости,
так что истина станет ложью и наоборот. Но
истина, как говорил Гете, покидает, как недо-
стойного, всякого, кто при рассмотрении, изу-
чении предмета поступает недостаточно чисто
и честно. (Аплодисменты)

Изменить искусству, изменить высокому его
предназначению в угоду сиюминутной моде
или успеху безнравственно, так же как без-
нравственна и разрушительна всякая ложь.

Вот слова Пушкина: «Безнравственное со-
чинение есть то, коего целью или действием
бывает потрясение правил, на коих основано
счастье общественное и человеческое досто-
инство».

Не могу занимать больше ваше внимание и
этими словами Пушкина закончу.

(Аплодисменты)

(Из стенограммы VII съезда художников СССР)

Заметки неделегата

волевого ведения заседаний, во время которых малейшие «перебои» или не вызывающие у руководства энтузиазма предложения (о двух сроках пребывания в этом самом руководстве, например) не то чтобы пресекались, но так или иначе плавно, но неуклонно обрастали поправками, процессуальными оговорками и даже ссылками на то, что время не ждет и надо проводить следующие мероприятия. Весь этот арсенал антидемократических в своей основе нейтрализующих и блокирующих средств нажит нами далеко не в лучшие годы общественной апатии и административного диктата сверху. В этом смысле не менее показатель и сам процесс формирования делегатского состава съезда, куда нередко выдвигались отнюдь не самые активные, работающие и нацеленные на обновление Союза люди.

Сегодня задним числом можно смиренно констатировать, что съезд прошел на редкость организованно и, кстати, с минимальным количеством гостей из своего собственного и других творческих союзов. Классический принцип «как бы чего не вышло» был словно изначально заложен в структуру съезда и стал по существу едва ли не единственно различимой программой действий.

Герметичность съезда сказалась и на том, что художники почти не отвлекались в своих выступлениях на темы, волновавшие, к примеру, литераторов или кинематографистов. Их интересы точнее всего было бы назвать внутрицеховыми. Что же касается собственно высказанных позиций, то они могли выглядеть непоколебимыми, как скала, или туманными и расплывчатыми, как акварель, написанная «по мокрому», — не это было главным. Зал так или иначе реагировал не на словосочетания, а на вышеупомянутый кислород обновления, которого явно не хватало. С непривычки даже малое его количество в речах обжигало и будоражило представителей среднего и старшего поколений, сидящих в зале, 28 человек «молодых» (до 35 лет), составлявших 3,3% от общего числа делегатов, — цифра настолько неощутимая, что всерьез о ней могли бы говорить только специалисты по «исчезающе малым величинам». Кстати, в дальнейшем во время выборов эти малые проценты, как и следовало ожидать, превратились в ничто. То есть это был съезд пожилых людей, с большой охотой говоривших о «проблеме молодежи», «обновлении» и т. д., но не пожелавших хотя бы пропорционально численности молодых в Союзе ввести их в свои многоопытные ряды. Для сравнения замечу, что в 1934 году на Первом съезде писателей средний возраст делегатов равнялся 35,5 годам. Средний же возраст делегатов VII съезда художников был равен приблизительно 56 годам.

Справедливости ради следует заметить, что, несмотря на остроту геронтологических проблем, яркие, острые и конструктивные речи на съезде все-таки прозвучали, хотя в целом особого «движения мыслей» они не создали. Съезд, к сожалению, увязал в мелких просьбах, крупных заверениях и пространных метафорах. Ораторы на трибуне, как правило, жили своей «взволнованной» и «ответственной» жизнью, а зал своей — спокойной и выжидательной. В подобной заторможенности аудитории и привычном ритуальном словоговорении явно чувствовалась мощная инерция предшествующих лет, когда «бурные аплодисменты» с неумо-

лимой логикой переходили в не менее «бурные овации».

*

«На съезде все же удалось на целых два дня развернуть дискуссию, — заметил в кулуарах один скульптор, — что для нас уже немало. И потом, самое главное — не приняли проект нового, никем толком не обсужденного устава, который для живущих вдали от Москвы был зачастую совсем неведом. Это же победа!»

Мне, представителю так называемого поколения «сорокалетних», подобные рассуждения и радости понять не просто. Не приняла келейно подготовленный, плохо написанный и явно непригодный к употреблению в нормальной творческой жизни устав. Ну и что? Естественно, что не приняли. Чему же тут радоваться? Дали возможность представителю творческого союза немного поспорить друг с другом на собственном съезде? Опять хорошо. Только и это — норма гласности, а не повод для восторгов и благодарений. В пылу подобных «нечаянных радостей» можно и не заметить, что настоящего продуктивного спора, увы, не получилось. Побиваний противников с помощью таких универсальных средств, как приобщение или отлучение от «реализма» вообще и «социалистического реализма» в частности, было в избытке, и даже в интересном сочетании с призывами о необходимости бережного отношения друг к другу и сохранении Союза как целого. Но призывами ни на съезде, ни, тем более, после него жив не будешь. Нужна программа действий, и если уж не точный диагноз, то хотя бы честное признание того, что болит.

На съезде в нескольких выступлениях громко прозвучали слова о необходимости защищать права членов Союза. Они естественно связывались с вопросами самостоятельности крупных городских и республиканских организаций. Проблема децентрализации художественной жизни давно назрела. К сожалению, один из важнейших структурных моментов реальной, а не декоративной перестройки — вопрос о создании в рамках Союза творческо-производственных объединений, обладающих правом юридического лица — не стал на съезде предметом серьезного разговора. Между тем на предсъездовских собраниях в городских и республиканских организациях именно объединения привлекали к себе наибольшее внимание художественной общественности. Например, в МОСХе на отчетно-выборной конференции и в ее итоговом документе пункт о них был выделен как один из основных в деле обновления художественной жизни огромной организации, которая в своем прежнем виде в значительной степени перестала быть управляемой. Формальное деление по видам искусства не удовлетворяет сегодня многих художников, ищущих собратьев не по секционной, а по внутренней (творческой) близости. «Направления в искусстве необходимы, — подчеркнул в своем выступлении В. Эльконин, — необходима и борьба этих направлений. Задача Союза не в том, чтобы эту борьбу гасить, а в том, чтобы она оставалась в рамках принципиально творческих различий, не переходила в политику административного и материального угнетения одним направлением других». Именно творческо-производственные объе-

Как очевидцу мне прошедший VII съезд художников СССР сравнивать не с чем. Ни на одном из предыдущих я не был, а чтение стенограмм и быстро желтеющих газет не идет ни в какое сравнение с тем, что непосредственно можно услышать или увидеть. Причем не только в зале заседаний, но и во время перерывов, в общении между людьми, многих из которых иногда не видишь годами. Назовем это для себя «воздухом съезда». От того, насколько он богат кислородом обновления, зависит очень многое, если не все.

«Однако кислород кислородом, — скажет читатель-неочевидец, — но это неинформативная лирика». И будет прав. А что же собственно съезд? Что он решил? Что изменил в нашей изрядно застоявшейся художественной атмосфере?

Я не уверен, что сегодня можно найти такого делегата или гостя съезда, который через несколько месяцев после его окончания мог бы сколько-нибудь вразумительно ответить на эти элементарные и вместе с тем основные вопросы.

Позволю себе в связи с этим послесъездовским парадоксом высказать вполне логичное предположение. VII съезд СХ СССР, на мой взгляд, не столько реально решил или хотя бы четко поставил те или иные общесоюзные проблемы жизни художников, искусствоведов и, разумеется, самого искусства, сколько стал слепком объективной ситуации, сложившейся к январю 1988 года в нашем, увы, не самом прогрессивном творческом союзе. Весьма показательным было, например, нежелание организаторов съезда отклониться от словно бы раз и навсегда установленной ритуальной процедуры назначения тех, кто должен выступить, а также

(Окончание на стр. 12)

Архитектура

памяти

Наталья Давыдова

День Победы — наш общий праздник. А всякий праздник — хороший повод отвлечься от будничных забот, остановиться, задуматься. Одно из назначений праздника Победы — напомнить о непреходящем. Он — защита от забвения.

«Память не должна быть бесприютной», — сказал в одном из своих выступлений Дмитрий Лихачев. Она живет в изустных преданиях, на страницах книг и в кадрах фильмов... Все вместе они создают особое «пространство памяти». Знаками его в географическом пространстве жизни являются Памятники.

Величественными монументами или скромными обелисками оседает ПАМЯТЬ по городам и селам, застывает в граните, бронзе, камне как исторгнутая вулканом лава. О действительных масштабах и характере этого процесса известно не слишком много. В поле нашего зрения попадает лишь верхушка айсберга, основание которого исчезает в бескрайних пространствах страны.

Говорить о памятниках у нас как-то не было принято. В то время как вокруг любого заметного произведения о войне в кино или литературе мгновенно завязывались споры, обнаруживая не только горячую заинтересованность темой, но и несходство мнений по поводу ее реализации, произведения монументального искусства сразу же по открытии попадали в ранг «неприкасаемых».

Ссылки на давление старого, но неустаревающего правила — «не выносить сора из избы» — несомненно справедливы. Но не до конца. Сильнее внешних запретительных мер нередко оказывалось что-то, лежащее в самом предмете обсуждения — отличающее мемориальный памятник от станковой скульптуры, например, или другого «продукта» чистого творчества.

Это «что-то» заложено в традиционно сложившемся отношении к памятнику. Обычно в нем видят нечто большее, чем «произведение искусства», и требования к нему, как правило, выходят за рамки эстетических. Они то непомерно завышаются или, наоборот, произвольно занижаются. Неадекватность зрительских реакций здесь порой приводит специалистов в полное замешательство, но не считается с ними значит недооценивать природы самого этого явления.

По своему положению ПАМЯТНИК принадлежит к так называемым «пограничным» явлениям. Он мост между прошлым и будущим; общекультурными представлениями эпохи и авторской интерпретацией темы; художественной проблематикой и этическими нормами; консерватизмом привычек и самодвижением творческой мысли...

Привязанные к исторически значимым точкам на карте земли, памятники подобно храмовым сооружениям освящают место своим присутствием, выделяя его в окружающем жизненном пространстве, преобразуя его в пространство духа. В свою очередь, память о событиях, связанных с данным местом, наделяет особым, «сакральным» смыслом все, что попадает в его границы — будь то камень или рукотворный памятник, уравнивая их в правах «заместителей».

Механизм «переноса» значений здесь не подчиняется художественной логике. Законы «сигнальной наследственности» оказываются нередко сильнее доводов разума, и «плохой» (с точки зрения специалистов) памятник в системе этой логики может быть приравнен к «хорошему».

Наличие разрыва между двумя уровнями восприятия действительности усугубляет напряжение «противостояния» в процессе как рождения памятника, так и пожизненного его существования. История знает немало драматических коллизий вокруг памятников — невольных «героев» и высокой трагедии, и уродливых фарсов.

Разрыв этот не задан раз и навсегда. Он может быть сведен к минимуму, и наоборот. Отсюда — обостренное ощущение пограничности бытия памятника, зависимость его от нравственного климата, в котором вызревает и рождается его замысел, неистребимая потребность в определении этических критериев и норм творчества.

Нормы эти устанавливаются не критиками.

Они — производное своего времени. Подобная взаимозависимость их затрудняет анализ этой области творчества для искусствоведов, ориентирующихся в своих суждениях и оценках главным образом на художественные достоинства произведения. Сегодня, впрочем, наметилась тенденция к сокращению дистанции между эстетическими и этическими критериями, что открывает возможность для более свободного обмена мнениями в разговорах о мемориальной скульптуре.

*

Главное отличительное свойство мемориальной практики последних лет — многообразие форм и средств, расширение палитры художественных исканий и художественных «высказываний». Пластические искусства по-прежнему берут на себя большую долю этой работы, но уже не единоначально, а в содружестве со всеми музами. Включенность в контекст — стилистический, природный, культурный, исторический — стало обязательным условием профессиональной деятельности в этой области.

Едва ли не каждый из памятников, вне зависимости от величины, тяготеет к ансамблевости, пространственной и композиционной завершенности. Уходит в прошлое — увлечение гипертрофией размеров, жесткость планировочных структур, насильственно накладываемых на живую ткань реального фрагмента природы; функциональная и образная монотемность; пристрастие к ритмам маршевой музыки... Пространство новых ансамблей обнаруживает склонность к сложной драматургии, смысловой наполненности и эмоциональной выразительности.

Художники (скульпторы, архитекторы) вернулись к забытому разнообразию красок, приучая глаз к различению оттенков, раскрывая красоту простых материалов. Уравнились в правах дорогостоящий мрамор и обычное дерево, бронзовая отливка и кузнечнаяковка, цветное стекло и мозаика из натуральных камней.

Отказ от хрестоматийного глянца и хрестоматийной ясности привнес в мемориальное искусство новые интонации, слагаемые из разных, порой противоречивых чувств: горя и радости, героизма и жертвенности и т. д. Нацеленность на идеальный эталон (или принятое представление о таковом) сменялась стремлением к «авторскому» истолкованию темы, вдумчивой ее интерпретации.

Война предстала не только салютами побед, но и трагедией загубленных жизней, героизмом масс и непростыми судьбами отдельных людей...

Такова общая направленность творческих устремлений художников, обращающихся сегодня к теме военного мемориала. Этими устремлениями, быть может, даже более ценная, более привлекательная, чем конкретными результатами. Хороших памятников, конечно же, больше, чем мы смогли показать в нашей подборке на страницах этого номера, но не настолько, чтобы констатировать полное благополучие. Впрочем, этот разговор уже не для ДНЯ ПОБЕДЫ.

*

В год сорок третьей годовщины со Дня Победы мы вспоминаем о прошедших событиях, чтобы не повторить ошибок, чтобы предостеречь мир от новых слез и новых утрат. Воспоминания о прошлом обращают нас к будущему.

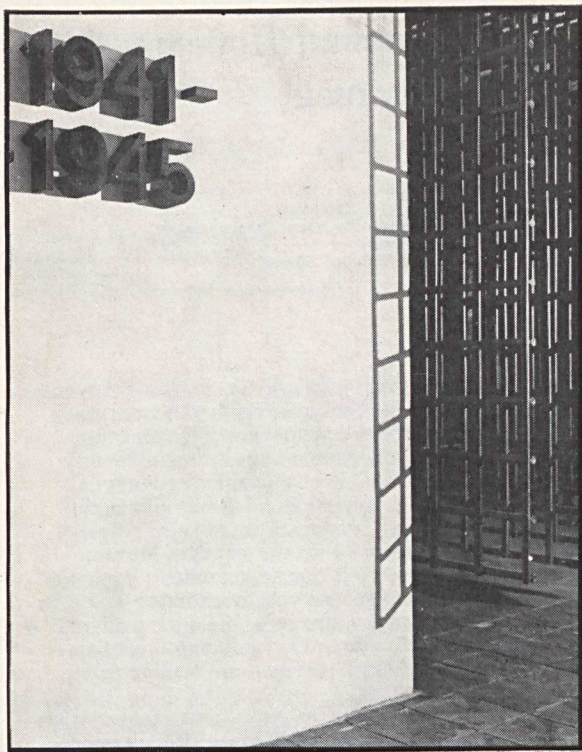
Мы свято чтим память о мертвых, о не вернувшихся с той войны. Ну, а кто дожил, кто и сегодня продолжает свой бой с тяжестью осколков в теле, болью незаживающих ран... Перед ними, ветеранами войны, наша архитектура памяти в большом долгу.

Традиция архитектурных ансамблей-памятников, функционально предназначенных для жизни, начатая застройкой разрушенных городов в первые же послевоенные годы, сегодня исчезла из поля внимания наших зодчих, скульпторов, художников. Исчезла и как государственный, социальный заказ.

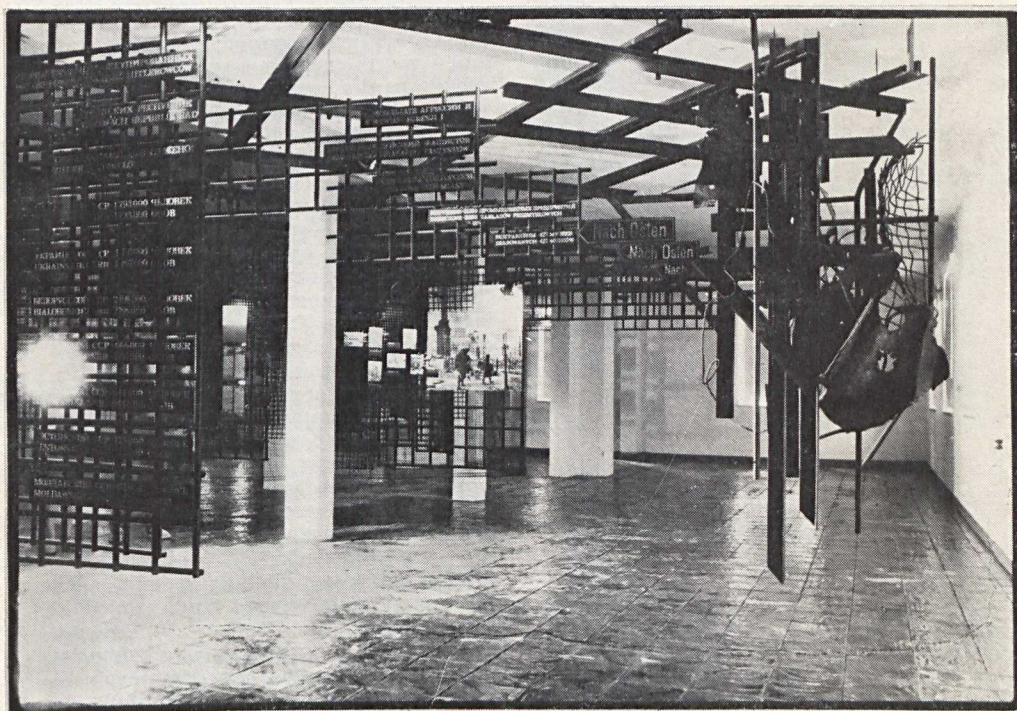
Ненависть к войне воспитывается через уважение к человеку — мертвому и живому. Думается, что мы упустили в какой-то момент из виду очень плодотворную и в профессиональном, и в человеческом смысле традицию. И может, именно в дни празднования Дня Победы о ней снова стоит вспомнить.

Победа свершалась во имя Свободы и Жизни. Поэтому, обращаясь к прошлому, мы должны думать о будущем, о том, чтобы сохранить и охранить от забвения отвоеванные в боях с фашизмом идеалы МИРА, ГУМАНИЗМА, СВОБОДЫ, ПРАВДЫ. Вот необходимые устои для возводимого нами дома памяти, ориентиры для будущих проектов АРХИТЕКТУРЫ ПАМЯТИ.

На стр. 11
Памятник на братской могиле в
селе Михайловское.
Московская область



Художник — И. Лубенников
Архитектор — А. Скокан
Архитектурно-художественное решение
экспозиции советского раздела
международного музея в Освенциме.
ПНР



Экспозиция в Освенциме

Созданный после войны в Освенциме международный музей имеет национальные разделы стран, чьи граждане были в числе узников лагеря. Советский раздел музея размещается в двухэтажном блоке № 14, в котором во время войны содержались советские пленные. Здесь, помимо самого блока, его стен, кирпичных снаружи и оштукатуренных внутри, не осталось никаких подлинных свидетельств страшных ежедневных страданий и лишений, а также борьбы и победы человеческого духа над смертью, всего того, что было привычными буднями для узников лагеря.

Общий замысел экспозиции и характер оформления интерьера предопределили, с одной стороны, априорная установка на неприкосновенность стен, лестниц, окон как подлинных исторических ценностей, а также, с другой стороны, сама планировка блока. На первом этаже — специально сделанные сетчатые двери, отделяющие коридор от камер, позволяют, проходя по коридору, видеть в полутемных камерах короткие слайд-фильмы, показываемые прямо на стенах четырьмя автоматическими проекторами. Фильмы смонтированы из подлинных фотографий и документов, они предваряют главную экспозицию, развернутую на втором этаже. В конце коридора вертикальная металлическая структура, прорастающая сквозь стеклянные призмы, покрывающие в этом месте пол коридора, и своим мощным стволом «пробивающая» перекрытие. На втором этаже она разрастается огромной «кроной», состоящей из решеток, сеток, прутьев и других элементов, служащих основой, на которой размещается экспозиция. Это металлическое растение должно напомнить о том, что все, о чем здесь идет речь, принадлежит одновременно и прошлому и настоящему, что все происходившее здесь тогда может происходить где-то сейчас, имея другое название и облик.

Основные этапы экспозиции на втором этаже, имеющие названия «Нашествие», «Оккупация», «Уничтожение», «Сопротивление» и «Освобождение», фиксируются тематическими металлическими композициями. Сама экспозиция состоит из фотографий, наклеенных на металлические пластины и прикрепленных к сеткам, висящим на горизонтальном каркасе, расположенном под потолком зала. Каждая группа фотографий имеет локальный подсвет и размещается на фоне больших фотографий, расположенных внутри сеток и создающих эмоциональный и смысловой контекст для каждого сюжета экспозиции.

Монотонное чередование уступов и западов черных сетчатых стен, вдоль которых движется посетитель, механический ритм нависающих над ним консолей, достигающий своей кульминации в той части экспозиции, где рассказывается о «технологии» уничтожения людей в адской машине концлагеря, постепенно вытесняется впервые появляющимися в разделе «Сопротивление» красными элементами, которые в конце экспозиционного ряда ломают остатки этой машины.

Здесь, в нехитрых деревянных рамках — подлинные фотографии бойцов и командиров дивизии, освобождавшей Освенцим, солдаты, победившие и разгромившие эту фантастическую и невероятную для добропорядочной Европы душегубку.

И в самом конце экспозиции — фотографии людей, прошедших через лагерь и оставшихся в живых и этим победивших машину смерти.

Александр Скокан



Мемориал Победы в Тбилиси

Скульптор — Г. Очаури
Архитекторы — В. Алекси-Месхишвили,
О. Литанишвили
Мемориал Победы. Тбилиси

Этот многочастный комплекс с трудом поддается одномоментному целостному восприятию, адекватному фотовоспроизведению, однозначному смысловому толкованию. Его образная структура сложна и прихотлива. Даже описание памятника, который включает возвышающуюся на холме статую Матери Благодарщей, расположенные у подножия каскада фигуры погибшего солдата и фланкирующих его древних рыцарей, а также обнаженного мальчика, сгибающего дубовую ветвь, — не может быть лаконичным.

Время плакатно-монументального лаконизма отходит в прошлое. Возникают — и это характерно для всех видов искусств — новые содержательные формы, включающие множество пространственно-временных уровней. Художественное познание современного состояния духа — а каждое произведение, независимо от темы, является портретом нас, сегодняшних, — не вмещается в узкие хронологические рамки текущего момента. Ищутся истоки, первоосновы, корни наших нынешних завоеваний и потерь, прошлое отражается в настоящем, настоящее проецируется на прошлое... Историзм мышления — характерная черта искусства Грузии. Особенно его последнего десятилетия, отмеченного насущной потребностью актуализации истории. Каждый художник, будь то Ч. Амиразоби, О. Чиладзе, Т. Абуладзе, Р. Стурua, средствами того или иного искусства выстраивает свой, пронизанный историческими аналогиями, мир современных нравственных опор и идеалов.

В памятниках, в первую очередь мемориалах Грузии, диалектика исторического и современного приобретает особый, присущий именно монументальному искусству, масштаб. В произведении Очаури он выражен и в пространственном размахе, и в крупной форме, и в ее подчеркнуто массивной, лапидарной статуарности. Но главное — в свободе авторского «путешествия по временам». Оно совершается не ради иллюстрирования страниц грузинской истории, а во имя обнажения всеобщей человеческой драмы, уроки которой должны жить в каждом из нас незаживающими ранами.

И художник не щадит зрителя. Эти раны материализуются в самой пластике множественными «знаками беды» — зияют дырами и отпечатываются шрамами на искалеченных, но могучих телах древних воителей. На фоне их величавой символической «архаичности» резким диссонансом предстает «сверхреальность» лежащей фигуры солдата, героя Великой Отечественной. В ней все тяготеет к конкретной натуре: и атрибуты, и лицо — лицо усопшего с ввалившимися щеками и заострившимся носом. Так в ткань образа вплетается тема реквиема. В образный «состав» памятника входят еще две темы — торжественно-победная и лирическая. Каждая из них получает свое особенное стилистическое воплощение — в статую Матери слышны отзвуки «сурового» монументализма, в фигуре обнаженного мальчика отдается дань классичности. Для определения образной структуры тбилисского мемориала более всего подходит термин «полифонизм». Он продиктован внутренней концепцией автора, в которой отразилась потребность времени в сближении эпох, поколений, народов для противостояния силам разрушения и зла.

Ольга Костина



Памятник в Гурджаани

Скульптор — М. Бердзенишвили
Архитекторы — Г. Джапаридзе,
И. Мусешвили
Памятник «Отцу солдата» в Гурджаани

Кахетия, один из самых плодородных районов Грузии, славится не только традиционным гостеприимством, характерным для всего грузинского народа, но и мужеством своих воинов, отдавших жизнь за Победу в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов.

Почти в каждом селении Кахетии вы встретите памятники уроженцам здешних мест, не вернувшимся с войны. По большей части это стелы, каменная или бетонная, с именами павших. В некоторых местах возведены скромные мемориалы, для оформления которых использованы мотивы национального прикладного искусства, скульптура, барельефы.

Как правило, такие памятники сооружения располагаются вдоль дорог, дабы каждый проезжающий мимо мог здесь остановиться на короткое время, чтобы отдать должное павшим.

Среди зеленых холмов и виноградников вьется асфальтовое шоссе из Тбилиси в Телави. У этой напряженной магистрали возле небольшого города Гурджаани, на пологой возвышенности построен единственный в нашей стране, а может быть, и во всем мире мемориал.

Здесь возведен мемориальный комплекс герою одной из лучших советских кинокартин о Великой Отечественной войне — «Отец солдата». В Гурджаани родился и вырос замечательный исполнитель главной роли, народный артист СССР Серго Закариадзе.

Высоко над шоссе стоит «Отец солдата», протягивая людям всего мира руки с шинелью и каской своего убитого на фронте сына. Стоит в той же позе, каким мы его запомнили в заключительных кадрах кинокартины. От шоссе к монументу ведет зигзагами лестница, ступени которой уложены прямо на грунт. Поднимающийся к монументу все время видит его в разных ракурсах.

Мемориал в Гурджаани не выделяется из окружающей среды изощренностью форм, богатством примененных при строительстве материалов. Пилоны, подпорные стены и лестницы выложены из дикого камня, применяемого веками в Кахетии для деревенских домов и оград. Простота решения и использование традиций грузинского народного зодчества значительно усиливают образное восприятие всего комплекса-мемориала.

Кроме скульптуры в ансамбль комплекса входит музей и летний открытый кинотеатр. В музей, который встроен в склон холма и не нарушает целостность ансамбля, посетители могут познакомиться с материалами о Великой Отечественной войне, с историей создания кинокартины «Отец солдата», с биографией жизни и творчества народного артиста СССР Серго Закариадзе.

Открытый летний кинотеатр расположен амфитеатром по склону, слева от главной лестницы, на одной отметке с музеем.

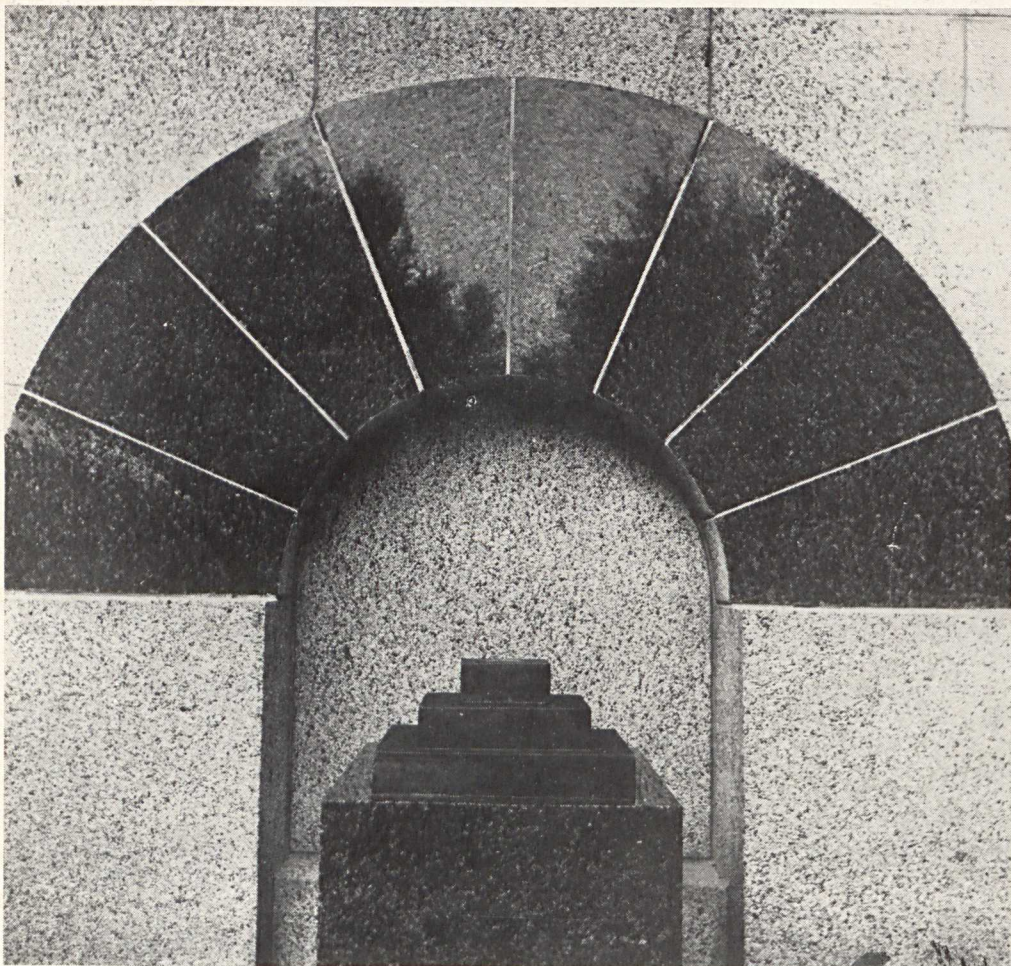
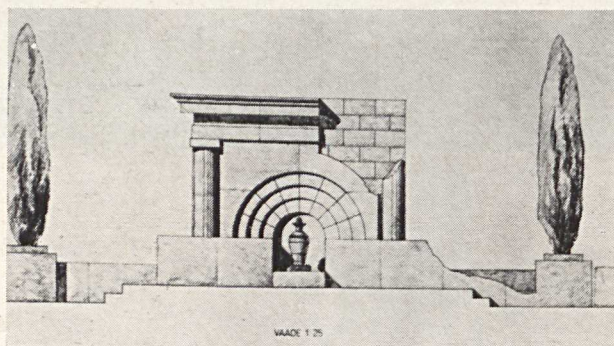
Виктор Найшуль



Памятник жертвам фашизма на Лесном кладбище в Таллине



В. Кюннапу
Памятник жертвам фашизма на
Лесном кладбище в Таллине



В ландшафте таллинского Лесного кладбища доминирует природа. Мягкие невысокие холмы, покрытые сосновым лесом, живописные аллеи и извилистые дорожки, невысокие простые каменные надгробия — все это создает естественную атмосферу тишины и покоя.

Возводя здесь памятник жертвам фашизма, Виле Кюннапу преднамеренно выделил его в этой среде, заявив крупными размерами монумента и общим строем регулярной классицистической композиции о неестественности того, что когда-то здесь произошло. И хотя он воспользовался чисто архитектурными средствами, не привлекая скульптуру или монументальную живопись, образно-символическое содержание памятника получилось необычайно насыщенным.

Строгая основа композиции комплекса развивается линейно от одной из аллей кладбища, которая постепенно подводит к месту захоронения тысячи советских граждан, расстрелянных здесь фашистскими оккупантами летом 1944 года. Об этом свидетельствует надпись, сделанная на вертикальной стене невысокого прямоугольного подиума, в центре которого расположено само захоронение, своеобразная «постель», которая имеет и свое «покрывало» — живой зеленый газон летом и снежный покров зимой. Обойдя эту «постель» слева или справа, посетитель оказывается перед главным монументом.

Он представляет собой близкую к квадрату стелу, каждый из элементов оформления которой, используя упрощенный язык ордерных форм, несет определенную символическую нагрузку. Так, небольшая ступенчатая пирамида перед арочной нишей должна символизировать вечность; «руинированная» справа часть стелы призвана напомнить и одновременно предостеречь о жертвах и разрушениях. Этот «деструктивный» элемент вносит запрограммированный диссонанс и напряжение в общую, очень сдержанную и спокойную, по-северному суровую композицию всего комплекса.

Основной материал памятника — серый гранит, арка над нишей выполнена из полированного черного гранита, пирамида — из кованого металла.

Андрей Гозак

Мемориал в Зеленогорске

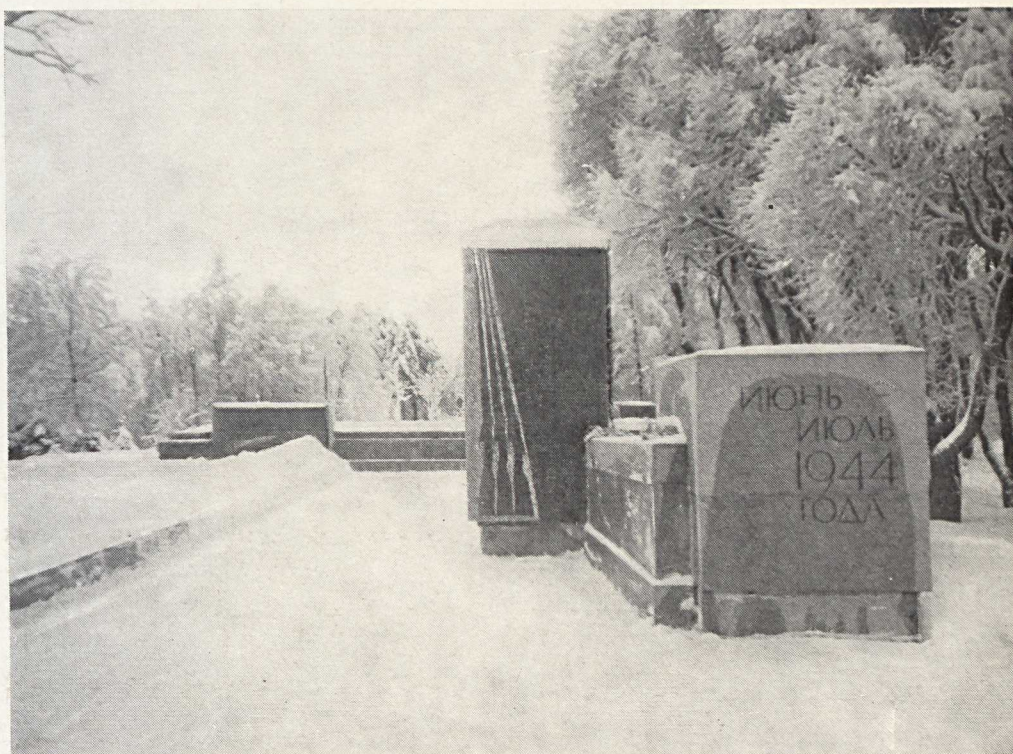


Авторский коллектив — С. Репин,
В. Сухов, И. Уралов, О. Рунтова
Мемориал «Павшим воинам» в
парковой зоне г. Зеленогорска

Мемориал «Павшим воинам» сооружен в парковой зоне г. Зеленогорска в семи-десяти километрах от Ленинграда.

В современном отечественном мемориальном искусстве ему трудно найти аналогии. Архитектурные объемы — кубы и параллелепипеды — асимметрично расположены по периметру пространства мемориала, делят его на две зоны, одна из которых предназначена для церемоний торжеств, а вторая представляет зону захоронения. Единственный элемент памятника, который носит документальный характер, — вертикальная гранитная плита с именами погибших героев. Все остальное рассчитано на ассоциативность восприятия. Шкала эмоций, вызываемая пространством мемориала, не остается постоянной. Она постепенно меняется от торжественной приподнятости к глубоким переживаниям. Сюжеты мозаик просты и незамысловаты — это однофигурные композиции солдат, погруженных в сон. Мотив сна словно заслоняет, затормаживает время реальное и переносит зрителя в иной временной поток — поток воспоминаний. Небольшие фрагменты мозаик — парящие птицы, повисшие в воздухе недописанные, неотправленные или неполученные письма, мерцание огня — возникают как «вспышки» памяти, выстраиваясь в ходе обзора в цепь переживаний. В художественном решении мемориала просматривается творческое переосмысление традиций памятника жертвам революции на Марсовом поле. Формы нового мемориала несут в себе и память об уникальной парковой архитектуре пригородов Ленинграда, его гранитных набережных. Их роднит лапидарность, а главное, то традиционное, чисто «петербургское» качество, которое можно определить как высокая культура вкуса.

Нина Кутейникова



Памятник Жукову



Скульпторы — В. Думанян (руководитель), А. Дмитриев
Архитекторы — А. Степанов, Е. Киреев
Памятник маршалу Г. К. Жукову
в деревне Стрелковка, Калужская
область



Он стоит молча с непокрытой головой, опустив далеко вниз руку с фуражкой. Распахнутая шинель кажется непомерно большой. Она прикрывает всю его фигуру и вот-вот соединится с землей, из которой он вырос и пришел к нам. Это памятник простому солдату, и памятник великому солдату — Георгию Константиновичу Жукову.

Г. К. Жуков родился в деревне Стрелковка Калужской области, недалеко от Угодского Завода (ныне это город Жуково). Здесь, по Постановлению Совета Министров СССР, было решено соорудить первый мемориал в честь прославленного полководца. Эта неприметная русская деревенька дала миру выдающегося государственного деятеля; здесь он рос обыкновенным крестьянским мальчишкой, сюда пришел всемирно известным, но все тем же крестьянским сыном. Пришел поклониться своему дому и всей земле русской. Деревенька Стрелковка не только родина полководца — это символ для любого русского человека, символ гражданственности, истинности, непреложности.

Скульпторы Виктор Думанян и Андрей Дмитриев, архитекторы Александр Степанов и Евгений Киреев попытались осмыслить и воплотить в мемориале именно эту идею.

Мемориал располагается на площадке 250×300 м² по диагонали с северо-запада на юго-восток. Здесь же расположена восстановленная изба семьи Жуковых. В противоположном углу — фигура маршала. Он повернут вполборота и к дороге, и к деревне. Вокруг постамента противотанковые надолбы-вехи высотой 1 м 75 см: пять основных вех его военной биографии (Халхин-Гол, Москва, Сталинград, Курская дуга и Берлин). Пять бетонных надолбов, пять вех людской незаживающей памяти. Красный гранит и белый бетон — вот цветовое и материальное решение мемориала. Фигура маршала-солдата и подиум из красного гранита, пересекающий по диагонали площадку мемориала, — едины. За фигурой маршала возвышается композиция «Дерево» как символ произрастания из этой земли величия духа.

Мемориал небольшой и, если можно так выразиться, компактный, лишен вычурности и помпезности, столь характерных для многих мемориалов последних лет.

Георгий Константинович Жуков в заключении к книге своих воспоминаний и размышлений написал: «Я посвятил свою книгу советскому солдату». И Виктор Думанян посвятил своей памятник советскому солдату.

Римма Шульгина



динения и могли бы оказаться той реальной новой формой, которая позволила бы изменить громоздкую и во многом изжившую себя нынешнюю структуру Союза и примыкающего к нему Художественного фонда. Огромные аппараты этих организаций вместе с аналогичными республиканскими и городскими отделениями, многочисленными комиссиями, советами, референтами, сидящими по несколько десятилетий на одном и том же месте, дирекциями выставок, производственными комбинатами, салонами и т. д. и т. п. все более становятся самостоятельными и замкнутыми. Те же, ради кого вся эта громада, казалось бы, и была создана, все больше начинают себя чувствовать (как точно отметил Д. Скулме) персонажами из произведений Ф. Кафки, раздавленными «системой».

Шел на съезде заинтересованный разговор и о такой важной проблеме, как выставочный вал. 7 тысяч плановых больших и малых выставок в год организует Союз по стране. Среди наиболее значительных из них были названы 17-я молодёжная московская выставка 1986 года, 15-я отчетная выставка Академии художеств СССР, республиканская выставка «Советская Россия» и всесоюзная «Страна Советов». Выставочная политика Союза в последние два года стала несколько более гибкой. Тем не менее подавляющее большинство выставок устраивается словно бы под копирку, формально, в плохо оборудованных залах и по существу как бы в отстранении от главных заинтересованных лиц — художников и зрителей. Постоянно ставится под сомнение уставное право члена Союза выставлять то, что именно он, художник, считает нужным показать на выставке. Ничтожно мало по отношению к общей массе количество выставок, созданных по сценариям искусствоведов, имеющих определенные содержательные и стилистические концепции. Между тем не требуется особых усилий, чтобы доказать, насколько изжили себя аморфные «хоровые» выставки-гиганты, лишённые сколько-нибудь ясной внутренней структуры. Их восприятие в лучшем случае рассчитано на специфические коллективы ответственных лиц, «принимающих» экспозицию. Выставки направлений, выставки различных творческих объединений — вот где видится выход из сложившегося кризиса выставочного перепроизводства. «У итальянских художников есть такой опыт, — сказал на съезде Г. Коржев. — Они делают три выставки в одном помещении, одну за другой, каждую по два месяца, раз в четыре года. Первая выставка — работы художников фигуративного направления, вторая — абстрактного искусства и третья — экспериментального искусства. Что если и нам попытаться сделать нечто подобное? Я не хочу определять названий наших выставок и обозначать направления. Но борьба в этом случае будет проходить в выставочных залах, она примет нормальный, творческий характер, так нужный нам всем».

С этими словами трудно не согласиться. Есть только одна небольшая деталь — мы живём не в Италии с ее разветвленной системой галерей и выставочных залов, с ее обилием специальных изданий, посвященных выставочной деятельности, наконец, с ее нажитой веками традицией в области той самой «гуманитарной культуры», о

которой говорили выступающие. «Демократия в искусстве — это терпимость к различиям», — подчеркивалось на съезде. Но, увы, как раз именно терпимость является самым большим дефицитом в нашем Союзе. Не случайно, что тот же обратившийся к итальянской выставочной практике Г. Коржев признал, что «мы не умеем бороться без надежды на полную победу и уничтожение противника. Культуре борьбы по правилам цивилизованного общества мы еще не скоро научимся». Замечательные слова, если помнить, конечно, про автопортретность всего нами совершаемого и произносимого.

* Разумеется, в течение двух дней основной дискуссии нельзя было сказать обо всем, что волнует 20 720 членов СХ СССР. Но в том-то все и дело, что в общем ровном потоке отчетных слов и вроде бы волнующих тем («молодежь», «массовая культура», «авангардизм», «профессионализм», «кисти, краски, пиломатериалы» и т. д.) так и не было сказано о многих общих всеобщих явлениях, имеющих самое прямое отношение к деятельности Союза художников.

Безусловно, все, что произошло, например, на Поклонной горе, является нашим общекультурным Чернобылем и имеет прямое отношение к застойному двадцатилетию. Но если уж художники высказались на съезде до принципиальных разговоров о «правде» и «реализме», то пристало ли им уходить от ответственности за содеянное их современниками и коллегами?

А вслед за Поклонной горой мог бы возникнуть разговор о характере конкурсов в целом, о памятниках, встающих на века и лишь редко радующих в последние годы всех нас. Не было на съезде речей о проблемах культурной экологии, о мощном монументально-декоративном подавлении живой городской и природной среды, о бездарных проектах и связанных с их осуществлением злоупотреблениях, протекционизме, угодничестве. Эти «низкие темы» оказались неприемлемыми для большинства вдохновенных и «гражданственно мыслящих» ораторов, призывавших к «войне с косностью, безвкусицей, мещанством и равнодушием». А как бы хорошо без громогласной «войны» с инаколепящими и инакопишущими оглянуться на себя и подумать если не о вечности, то хотя бы о том, что собираешься соорудить в тихом провинциальном городке или на старой площади собственного большого города, какие полотна поставил на поток и целеустремленно насыщаешь ими и без того переполненные запанники. Цифры этой зачастую никем и никогда не востребованной художественной продукции известны, равно как и ее многомиллионная стоимость. Но кто подсчитает моральные и идейные убытки, которые несет народ и страна от бурной деятельности по внедрению «маловысокохудожественной» продукции?

Ни слова об этой стороне дела не было сказано на съезде. Напротив, некоторые выступающие искренне негодовали, что комбинаты загружены не полностью, что надо напрямую подчинить Художественный фонд Союзу художников и тогда уже окончательно охватить спасительной красотой все города и веси. Только вот вопрос: может ли культурный Союз художников в своем нынешнем качестве столь уверенно противопоставлять себя не поддающейся обзору некультурной или мало-

культурной окружающей среде? Верно ли в принципе, что Союз только растёт, десятилетиями не проверяя ни свой творческий багаж, ни разбухший и неизменно довольный собой аппарат управления? Разве случайно, например, что он полностью обезопасил себя от критики, подчинив своему непосредственному контролю специальную периодическую печать и освободив искусствоведов от какого бы то ни было статуса внутри Союза художников? На мой взгляд, тут есть своя железная последовательность. Какое же уважающее себя ведомство допустит критику в собственном доме? Странно было поэтому услышать в отчетном докладе правоучительную фразу о том, что «критиковать значительно легче, чем дать конкретные позитивные предложения». Да и как, впрочем, художникам-руководителям, исправно цитирующим (в духе времени!) слова о том, что «критике пора стряхнуть с себя благодущие и чинопочитание, разъедающие здоровую мораль, память, что критика — дело общественное, а не сфера обслуживания авторских самолюбий и амбиций», — как им связать концы с концами, когда именно редакторская оглядка на указующие персты руководства и не дает этой самой опекаемой всеми, кому не лень, критике быть критикой, а не «сферой обслуживания»?

Поговорили на съезде и о развитии полиграфической базы, и о необходимости новых типов изданий, и о многих других перспективных начинаниях, которые грядут. Не нашлось что сказать лишь о главной причине сверхзагадного «отставания критики» — о редакторской трусости, которая на кабинетном языке многочисленных печатных инстанций скромно и с достоинством зовется «ответственностью».

*

Перечисление того, что так и не было сказано на съезде, — занятие неблагоприятное, усугубляемое, кстати, еще и тем, что в конце его работы никакого обобщающего итогового документа обнародовано не было. Тихое сопротивление подлинной гласности и демократическим изменениям в Союзе до съезда и после него привело к тому, что объявленная Всесоюзная конференция по уставу рассматривается сегодня многими лишь как слабая надежда на выход из уставного кризиса. Согласившись с непригодностью созданного келейного проекта новой редакции, старое правление как бы расписалось в неудовлетворительности своей работы и переложило тяжесть нерешенных проблем на вновь избранных. Но перестраивать жизнь Союза художников нам нужно, разумеется, не «сверху» или «снизу», а «всем миром». И здесь очень важно, на мой взгляд, подумать о том, чтобы в результате общих дружных усилий не прийти к еще большей централизации нашей и без того не во всем «творческой» организации, что сделает ее еще более жизненно непроницаемой. А это в свою очередь увеличит контраст по отношению к тому, что сегодня происходит не только в других творческих союзах, но и во всей политической, экономической и культурной жизни страны, вступившей на путь демократических преобразований.

Тут поневоле по-новому прочтешь пушкинские строки:

Громада двинулась и рассекает
волны.

Плывет. КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?..

Вильям Мейланд

Опять сто двадцать пять (тысяч!)

Елена Черникова

Если кто не помнит публикацию «Случай в Малеевке» («ДИ», 1987, № 7), то ниже все рассказано. А если кто помнит — тому будет еще интереснее. История повторилась второй раз и точно в таком же виде.



Конфликт был острый, и нельзя сказать, что он разрешился теперь: пока ничто не гарантирует от повторения всего этого в будущем.

Часть верхушки айсберга сверкнула в прессе («Московский литератор», потом «ДИ», потом «ЛГ», потом снова «Литератор»).

Напомним для тех, кто не читал.

Название поселка Малеевка, где расположен Дом творчества писателей имени А. Серафимовича, — от фамилии купца Малеева, первого хозяина усадьбы. В начале нашего века купец продал Малеевку редактору «Русской мысли» В. М. Лаврову, и с тех пор это место неразрывно связано с литературой и литераторами.

В войну дом сгорел, и в начале 50-х годов был построен новый — неподалеку от прежнего места. И вновь сюда устремились писатели; обстановка здесь чрезвычайно располагает к творчеству.

Как метко замечено в прошлой публикации «ДИ» (главка «Конфликт»), этот новый дом был исполнен «в духе так называемого сталинского ампира, изначально стилизованный и несколько эклектичный». Только при таком диагнозе, очевидно, правомочен тот характер монументально-реконструктивного вмешательства, какой художники определили так: «попытались разрушить псевдосерьез псевдоампира».

Припекало весеннее, а потом и летнее солнышко, вода в прудах Малеевки сверкала, играла рыбка, — словом, работало над «попыткой разрушить» хорошо. Прежняя дирекция Дома творчества сбивалась с ног, доставая из-под земли дефицитные эмульсии и проволоки, ходили вокруг любопытствующие литераторы, предвкушая радость встречи с искусством... В какой-то момент казалось, что мы присутствуем при идиллии. И если кто сегодня во всем последовавшем обвиняет исключительно художников («разбазарили» наши «кровные» денежки), то сразу скажу, что я не на его стороне. Художники не взымывали сейфов. Не трясли чужих кошельков. Они делали свое дело по одобренному проекту, они получили денег столько, сколько предусмотрено едиными расценками Худфонда (с которыми согласился заказчик), и ушли, чувствуя себя отнюдь не злодеями, а скорее благодетелями. Правда, эти благодетели не особенно задумывались (по их же признанию) о специфике социально-культурной среды, в которую вмешались.

Что было дальше, всем известно. Заказчик принял работу, двери преобразенной столовой распахнулись — и началось.

В письме в редакцию, написанном после опубликования первой статьи, писатели выражали недовольство по поводу того, что их позиция оказалась недостаточно проясненной.

«... Коли уж Вы решили опубликовать наше письмо и все, что за ним последовало, надо было по меньшей мере согласовать с нами тексты наших «выступлений». Вы же, воспользовавшись магнитофонной записью, произвольно вырвали из каждого выступления по несколько фраз и, закавычив их, представили читателю как нашу точку зрения.

Прочитав наши «выступления» в том виде, как Вы их изобразили, можно подумать, что они состояли только из ругани по адресу художников, оформлявших наш Дом. Именно так Вы это и комментируете: «Как мы убедились, мастера слова не всегда выбирают слова».

Между тем в наших выступлениях речь шла не только о том, что отвергаемое нами «художественное» оформление Дома «безобразно», «халтурно», «ужасно», «безвкусно» и т. п. Мы говорили и о другом.

Заметьте: даже в нашем письме мы особо подчеркнули, что не собираемся вступать в дискуссию по поводу художественной ценности этих работ, а хотим лишь отметить, что новое оформление Малеевки, каково бы оно ни было, находится в кричащем противоречии со всем стилем Дома, с его внешним видом и интерьером, стилизованным (худо ли, хорошо ли) под русский усадебный ампир.

Как Вы могли заметить, некоторые из нас сочли нужным подписать письмо своими «полными титулами»: «Доктор искусствоведения В. Виленикин», «Доктор искусствоведения М. Строева». Вы решили эти звания опустить, назвав всех, подписавших письмо, обладателями «членских билетов Литфонда». Можете поверить: отнюдь не тщеславие побуждает нас обратить внимание на эту красноречивую деталь. Звание члена Литфонда представляется нам достаточно почетным. Что же касается других наших (научных) званий, то мы упомянули о них исключительно для того, чтобы подчеркнуть: разговор с Вами на эстетические темы в данном случае ведут не дилетанты, а профессионалы, и разговор этот следует вести на соответствующем уровне.

Вы же употребили множество, мягко говоря, некорректных приемов, имеющих целью доказать обратное: писатели, мол, ничего не смыслящие в изобразительном искусстве, имеют нахальство судить о том, о чем судить им не дано. В выступлении Николая Андропова прозвучала даже такая пренебрежительная нота: «Взять хотя бы успех того же Шилова среди массы писателей — а ведь нам, художникам-профессионалам, совершенно очевидно, что это суррогат искусства».

Мы не знаем, с какой «массой писателей» находится на дружеской ноге художник Н. Андронов, но смеем Вас заверить, что среди литераторов, подписавших наше письмо, Вы не найдете ни одного поклонника Шилова.

Поверьте, нас менее всего волнует форма, соблюдение известного этикета по отношению к нашей эрудиции или эстетическому вкусу. Нас волнует существо дела. Существо же это состоит в том (и об этом мы все говорили в своих выступлениях), что профессия художника-дизайнера имеет некоторые весьма важные отличия от профессии поэта, режиссера или, скажем, художника-живописца. Для тех стремление потратить заказчику, приспособиться к вкусу потребителя (писателю к читательскому вкусу, режиссеру — к вкусам зрителя и т. п.) может оказаться губительным. Иное дело — художник-дизайнер.

Вы пишете: «Ушли в прошлое споры по поводу «осовременивания» Чехова на сцене. Но мы-то помним, как блистательно выступала тогда Марианна Строева, как страстно защищала право режиссера на свободную современную интерпретацию...»

Аргумент этот бьет мимо цели, ибо он игнорирует самую суть поставленной Вами эстетической проблемы. Зритель, купивший за два рубля билет в театр, если он недоволен слишком «современной» интерпретацией Чехова, плюнет и уйдет, не досмотрев спектакля. Читатель, недовольный слишком уж туманным самовыражением поэта, отбросит книжку в сторону, и дело с концом. А в интерьере, созданном «самовыражением» художника-дизайнера, человеку приходится жить. Тут есть некоторая разница.

Во время обсуждения работы художника Миронова, оформлявшего Малеевку, кто-то из вас так объяснил его художественный замысел: «Это ироническая реплика сталинского ампира». Мы по этому поводу заметили, что «реплика» эта обошлась нам (Литфонду) в кругленькую сумму: чуть ли не 150 000 рублей. Не дороговато ли для «реплики»?

Эту часть нашей дискуссии Вы просто проигнорировали, словно разговора на эту тему вовсе даже и не было. А ведь именно в этом и состоит существо проблемы: какова может быть мера свободного самовыражения художника-дизайнера?

Мы полагаем, что если художник решил стать дизайнером в целях свободного самовыражения, — он неправильно выбрал профессию. Хочешь самовыражаться — будь Гогеом, умирай с голоду, не жди, что тебе при жизни заплатят за твои картины. Во всяком случае, будь готов, что с тобой случится то же, что произошло у Рембрандта с его «Ночным дозором». Так обстоит дело с настоящими художниками, с подлинным художественным самовыражением.

(Подписи: Н. Ильина, И. Грекова, З. Паперный, М. Строева, Б. Сарнов, И. Питляр, И. Волобуева).

Такова эта концепция, в соответствии с которой художественное оформление — по настоящему требованию общественности — оказалось ликвидировано.

Осмелюсь утверждать, что, может, ничего бы и не разгорелось, если бы... запретить продажу путевок лицам, хоть раз бывавшим в Доме прежде. Молодые, свежие, новые посетители с аппетитом, не поморщившись, проглотили бы художественное решение, найденное «на пути иронии и гротеска». Их не ослепила бы боль сравнения, поглотившая чувства тех, кто годами жили и сочиняли книги в Малеевке, почти забыв, что это не дом родной, а государственное учреждение, над которым властны чиновники...

Но заметим: ведь именно такими, не обремененными обстоятельствами сравнения и были непосредственные руководители Литфонда СССР! Они, конечно, в Малеевке бывали и видели то, что было раньше, — но они никогда ничего там не творили. Директор Литфонда — не писатель (что вполне нормально), а у председателя правления — служебная дача, как, кстати, и вообще у многих из тех, кто правит бал в подобных случаях.

Все эти люди, конечно же, знали мнение завсегда-таев, отвечавших на вопрос «Что делать?» однозначно: «Ремонт». Оставить все, как было, побелить, покрасить, отыскать невесть куда пропавшую старинную мебель, починить коммуникации, упорядочить телефонную связь. Словом, укрепить старое — и никаких новшеств. Но если таким было, в среднем, общее мнение, то почему же, спрашивается, вместо капремонта, устранившего абсолютного всех, состоялось «художественное оформление», не устроившее никого? На этот вопрос мне пролил свет один из чиновников аппарата Литфонда (ныне работающих в другом ведомстве), цитирую: «Да если б мы ставили только на ремонт — вы себе не представляете, сколько б мы еще бегали по Москве, согласовывали и ждали!»

Здесь я подхожу к теме, которая меня волнует очень давно, — о пристрастии хозяйственников к декоративному искусству. Ибо сколько я ни гляжу окрест себя — не могу понять, почему, когда надо починить дорогу, вместо этого украшают остановки. Когда надо бы купить пишущие машинки и прочие удобные для работы вещи — тратят деньги на гипсовые вазы. Когда лучше бы благоустроить санузлы — вламывают средства в какую-нибудь люстру.

Это — загадка административной психологии, потому что такое увлечение монументально-декоративной сферой лишь отчасти можно объяснить равнодушием к жизненным потребностям человека. Тут что-то еще. Какая-то метафизика.

Я про люстру сказала не случайно, потому что на конфликте, описанном в седьмом номере «ДИ», история вовсе не закончилась. Ибо всегда так бывает, что большинство шущукается в кулуарах перед дверью, а меньшинство действует за дверью, причем один-другой из меньшинства имеет право подписи на документах. И вот от нежного слияния чернил с бумагой родилась эта люстра.

Она была похожа на хищную птицу. Не подумайте, что на гордого орла или надменного грифа. Это изделие было похоже на безымянную или, лучше сказать, «безродную» хищную птицу. Автор — художник-дизайнер Н. В. Цицишвили — говорил, что это ручная работа, чешское стекло, и возил плафончики из Тбилиси на самолетах. Заказчик платил за «ручную работу», за «чешское стекло» грузинской пробы. Платил большие деньги. А будущие жители-посетители Дома творчества смотрели и вспоминали, как все уже было однажды.

В едином стиле с люстрой расположились и бра по стенам коридоров на кокетливо изогнутых стельках из желтого металла, на которых тянутся вверх полупрозрачные нежные колокольчики: сквозь их чешские лепестки четко видны изысканные формы отечественных лампочек накаливания — обыкновенных, по 40 коп. Ах, эта люстра! Сто лет бы провисела себе где угодно, если б не консервативные писатели да не былой конфликт вокруг гипсового решения столовой, от которого еще не остыли головы! Но здесь, над уютной деревянной лестницей, эта люстра вызвала почти что стрессовое состояние, укреплявшееся в коридорах при созерцании бра из желтого металла и в комнатах, где по стенам — в металлических же рамках под стеклом — висела «абстрактная» живопись того же автора...

Все кончилось на сей раз быстро и, так сказать, «благополучно»: всем произведениям нашли другую прописку. Видимо, не хотелось повторения «гипсовой истории». Хорошо, что у Литфонда много домов творчества: есть куда перевесить ручные шедевры.

Но мы, мне кажется, должны немножко задержаться на этом моменте, если хотим понять, как решить проблему. Не странно ли: история повторилась практически дословно. Договор с Литфондом,

крупный гонорар, неудачное художественное решение; промежуточная группа в составе президиума правления Литфонда, утвердившая эскизы, деньги и сроки. Потом — статья в газете «Московский литератор», ответный гнев уязвленного в лучших чувствах художника; оформление упраздняется. А что же дальше?

Чем больше думаю о «случае в Малеевке», тем лучше понимаю, что никак иначе пока что быть не могло. Некому было провести с группой художников и архитекторов беседу о том, что здесь, по преданию, Чехов вдохновился на «Дом с мезонином» (да-да, между прочим!) и что писатели чрезвычайно консервативны в отношении к составным элементам привычной творческой атмосферы. Некому было сказать художнику главное — что чувствуют, чего хотят, о чем мечтают люди, для которых он работает.

Но кто должен был ему об этом сказать? В прямой эфирной передаче об архитектуре в начале зимы за «круглым столом» телестудии высказывалась такая идея: каждый раз в специально отведенном месте должна быть выставка проектов, куда общественность (тут уже вся поголовно) ходит смотреть, что ей построят и оформят в будущем. Потом общественность высказывается... И хотя передачу вели архитекторы-профессионалы, я, зная нашу общественность, никак не могла себе этого представить. Кто именно высказывается? И как? В книгу отзывов пишет? Бюллетени в урну кидает? А кто считает голоса? И могут ли итоги такого подсчета не привести в уныние тех же профессионалов-архитекторов? Ведь формула художественного творения не есть среднее арифметическое случайных мыслей созерцающих планшеты граждан?

И вот со всеми этими вопросами я решила обратиться к журналистам и дипломатам, которые много ездили по миру и знают, как все делается «там». То, что мне рассказали, показалось разумным. Во всяком случае, это вариант.

Они рассказали, что даже в тех странах, где чувство хозяина вконец развращено чувством собственника, а последнее, как казалось бы, позволяет диктовать свой неразвитый вкус, — нет и сотой доли того произвола, какой царит у нас на президиуме Литфонда. Ибо когда этот собственник просыпается с мыслью потратить зную сумму на строительство и оформление чего-нибудь эдакого для своей фирмы, то хотя и деньги свои, и фирма своя, и вкус свой собственный — а разгуляться ему частный собственник не даст. И звонит этот собственник не художнику, не архитектору — поскольку сам не специалист, — а «эксперту», что по-нашему все равно что «искусствовед» или «критик».

Этот критик придет, опытным ухом поведет, умным глазом посмотрит — и прикинет, учитывая всю конъюнктуру в искусстве, кого пригласить, как заказ сформулировать и как потом отстоять интересы заказчика перед архитектором, а интересы искусства — перед неразвитым вкусом. И хотя услуги эксперта (то есть по-нашему критика) стоят недешево, собственнику это выходит все-таки выгоднее, чем ошибаться или, руководствуясь своим вкусом, сделать что-то такое, что будет курам на смех. А уж если постройка выйдет на славу, то слава эта достанется не только фирме и автору, но и эксперту: ведь именно он помогает обществу вкладывать деньги в настоящее искусство и это последнее по мере сил развивать.

Повторяю: я не специалист по этому вопросу, но, рассуждая по здравому смыслу, я — за создание института экспертов-искусствоведов и привлечение их на хозрасчетной основе в обязательном порядке к такого рода делам. А спрашивать у общественности и спрашивать не формально, — конечно же, тоже не вредно. Но к чему это приведет? В процессе работы над «гипсовой иронией» художник К. Миронов и его группа пол-года жили среди потребителя. Прямо в Малеевке. Потребитель ловил рыбу, плавал в тех же прудах, что и группа. Одновременно. Почему же не состоялся творческий диспут? Почему художник утверждает в своем интервью, что истинный потребитель был скрыт от него в бюрократическом тумане? Вот то-то оно.

На уроке Малеевки надо ясно понять простую вещь: она пострадала не от абстрактной бесхозяйственности руководителей, а от отсутствия чувства хозяина у тех, кто распоряжался литфондовскими миллионами. Позвать эксперта они не могли — этот преполознейший институт у нас не создан. Знать даже среднеарифметическое мнение общественности — не хотели. Следовательно, все случилось так, как неизбежно должно было случиться. А теперь — и второй раз. Хотелось бы знать, что будет в третий. Думаете, просто ремонт?



Л. И. и В. С. Вороновы. Начало 20-х годов

К 100-летию со дня рождения Размышления по поводу юбилея

Столетие В. С. Воронова отмечалось скромно и камерно. Поминальное мероприятие было организовано силами людей, близких ему по духу и по роду деятельности (что в отдельных случаях совпадает). Особенно хотелось бы отметить усилия М. Г. Бархина, доктора искусствоведения, лауреата Гос. премии СССР. Присутствовали только свои — родные, знакомые (не достигшие столетнего возраста), почитатели. Те, кто действительно чтит личность юбиляра, а не просто представители ведомств, к коим он при жизни имел отношение. На чествовании не звучало официальных докладов с перечнем заслуг чествуемого. Выступавшие говорили о том, что казалось им действительно важным — даже если это какие-то мелкие, малозаметные в потоке жизни факты и черты характера. Например — о почерке В. С. Воронова, к каким он заполнял каталожные карточки и инвентарные книги, работая в ГИМе в 20-е годы. Почерк четкий, аккуратный, напоминающий древнерусский «полустав». Имеет ли это значение для характеристики В. С. Воронова как выдающегося исследователя народного искусства? А для работников ГИМа, которые и сегодня читают музейные записи своего предшественника — имеет.

И тем не менее статус нынешнего юбилейного мероприятия выше, чем предыдущего. Девяностолетие отмечалось в помещении Союза художников. Столетие — в Московском Доме ученых. Этим В. С. Воронов как бы возведен в ранг настоящего ученого, а не просто искусствоведа. Хотя с позиции формального понимания того, что значит быть «настоящим» ученым (человеком, имеющим ученую степень, звания, внушительный список книг), юбиляра таковым назвать вроде бы и нельзя. Он — педагог, музейный работник, методист народных промыслов... И тем не менее чтим мы его именно за вклад в науку.

Вклад этот сконцентрировался, по сути, в одной небольшой книжке — «Крестьянское искусство». Она опубликована в 1924 году тиражом в 3000 экземпляров. Еще слава В. С. Воронова связана с па-

мятью о нашедшей в то время выставке крестьянского искусства в ГИМе, которая стала импульсом для всплеска научных исследований по народному искусству. Выставка подвела итог донучного интереса, любительства, собирательства в этой области; переработала и представила науке материал предыдущего этапа узнавания и освоения народного искусства просвещенной публикой. Выставка была сделана по-научному, книга написана по-научному... Недаром именно В. С. Воронова считают зачинателем отечественной науки о народном искусстве.

Изменилось ли что-либо в нашем почтении к исследователю за «истекший период»?

В 1972 году состоялось переиздание «Крестьянского искусства» и ряда статей В. С. Воронова, что несколько расширило доступ к его творческому наследию. То, о чем студенты-искусствоведы прежде узнавали от преподавателя или с трудом заполучив в руки библиографическую редкость — первое издание, теперь стало прочесть, несомненно, легче. Новую книгу, вышедшую тиражом уже 10000 экземпляров, кто-то из интересующихся смог даже купить. Дальнейшие переиздания и издания неопубликованного (чего в наследи В. С. Воронова много) были бы не менее полезны. Это способствовало бы дальнейшему росту масштаба личности ученого в глазах общественности.

Мы привыкли думать, что имена в науке подразделяются на «дутые» и «затертые». Одних хвалят чрезмерно, других — недостаточно. Теперь наметилась тенденция к пересмотру сложившихся репутаций. В. С. Воронову это не нужно. Он не был предан забвению, а потом «открыт». Молва о нем, о выставке, о книге, ссылки на его труды и упоминания его имени не иссякали. В узком, впрочем, кругу, в специальной области искусствоведения, занимающейся народным искусством. Соответствует ли это истинной значимости фигуры исследователя? Ведь речь идет не о какой-то узкоспециальной отрасли знания, а о народном искусстве — явлении в нашей культуре грандиозном, соразмерном по грандиозности понятию «народ». По идее, народное искусство должно быть народным делом и предметом народного, а значит всеобщего интереса. В действительности же народное искусство есть предмет попечения специализированных ведомств — как бы широковежественно ни подавали они его публике.

Знаменитая вороновская выставка 1923 года цела и невредима в подвалах ГИМа, хотя могла бы составить основу постоянной экспозиции и даже целого музея. А бывший Кустарный музей — ныне подведомственный НИИХП, Музей народного искусства, тесним в его кровном помещении чуждой конторой. Музей жалко, но не является ли нынешнее его положение следствием его узкоспециальной замкнутости, накопления фондов «для себя», для внутрисистемных разработок, отчетов, диссертаций? Ситуация, одинаковая для ГИМа и НИИХП — когда для большой постоянной экспозиции нет помещений, — сложилась не без действия фактора самодостаточности этой отрасли искусствоведения.

Но вернемся к В. С. Воронову. Деятельность его была шире любой ведомственной принадлежности. Например: в 1919 году В. С. Воронов принес в ГИМ, поступая туда на работу, свою коллекцию детских рисунков. И отнюдь не под рубрикой «детское творчество» (что было бы логично для него как преподавателя изобразительного искусства в школе), а как полноценный исторический источник. Рисунки на тему мировой войны и революции были выполнены маленькими современниками событий, наблюдавшими таковые воочию. Этот акт — не стирание ли узкоспециальных граней между педагогикой и историей?

А связь между эстетическим воспитанием юношества и народным искусством? Она осуществлялась в самой творческой личности В. С. Воронова, в спек-

ре его интересов, в их взаимоотношениях. Нынешняя художественно-педагогическая мысль думывалась пока лишь до воспитания детей на материале народного искусства, на показе его образцов, рассказы о нем с последующим детским рисованием на его тему. Система же В. С. Воронова подразумевала глубинное родство того и другого. Это коллективная полезная работа по воплощению какого-то большого комплексного проекта (оформления праздничного шествия, например). Характер творческой деятельности детей был при этом по сути тем же, что и в народном искусстве, да к тому же проникнут духом революционного новаторства эпохи. Ученики В. С. Воронова и к выставке в ГИМе приложили руки: писали шрифтовые пояснительные таблицы.

Широта поприща, не укладывающаяся в ведомственные рамки, — вот что свойственно В. С. Воронову в 20-е годы. Но конец его жизни представлял собой иную картину. На неотопливаемом чердаке НИИХП в пальто сидят В. С. Воронов и его молодой коллега В. М. Василенко. Дыша на стынущие пальцы, они пишут нечто научное, а директор института сомневается в необходимости этой науки. В 30-е годы исследовательская деятельность В. С. Воронова реализуется уже вполне «в рамках». Глобальный теоретический труд «Источники народного творчества» не закончен из-за смерти автора. Зато в 1940 году вышла книга «Народное искусство в художественных промыслах СССР. Т. I, РСФСР» — коллективная работа, в которой народное искусство рассматривалось в ряде очерков об отдельных промыслах. Некоторые из них написаны В. С. Вороновым.

Такая разбивка народного искусства по центрам производства и видам материалов (вместо первоначального комплексного охвата его как целостной художественной структуры) — тоже была полезна для науки. Конкретное знание предмета во всех его частностях, несомненно, необходимо. Но при этом теоретические обобщения, касающиеся народного искусства в целом, которые В. С. Воронов сделал в «Крестьянском искусстве», остались в силе до сих пор. Уточняются детали — основа цела: крестьянское домашнее искусство — прекрасно; промыслы, городской кустарщина — хуже. Бытовой характер искусства, коллективность, традиционность... Нынешние теоретики не решаются опровергать эти тезисы. Опровергает их жизнь.

В. С. Воронов уповал на крестьянское искусство, основывая свои упования на материале прошлого и надежде на социальное благополучное будущее. Но какая судьба может ожидать крестьянское искусство, когда исчезает само крестьянство — в том состоянии, в каком оно способно это искусство творить, то есть своим хозяйственно-бытовым укладом, привычным образом жизни, издревле тянувшейся культурой! Представление о народном искусстве как о чем-то сугубо крестьянском остается лишь в мечтах искусствоведов, еще не отчаявшихся его вернуть и внедряющих его традиции в давно уже не крестьянские по социально-экономической сути промыслы.

Выставка в ГИМе и книга «Крестьянское искусство» воспринимаются нами как некое Начало. В них В. С. Вороновым была выдвинута программа научных исследований и методической работы в области народного искусства, развертывание которой во многих аспектах до сих пор плодотворно.

Однако сейчас, на наш взгляд, актуальна не столько дальнейшая разработка старой программы, сколько новое Начало. Не исключен и пересмотр исходных тезисов этой программы. Возможно, наука о народном искусстве когда-нибудь станет спорить с авторитетом В. С. Воронова, но это будет проявлением не менее глубокого уважения к исследователю, нежели то десятилетиями тянувшееся тихое вдумчивое почтение, которое было продемонстрировано на его юбилейном чествовании.

Тамара Зиновьева

Какой пассаж!

Проект реконструкции застройки
Невского проспекта в Ленинграде
Авторы проекта — архитекторы:
Ю. Земцов
И. Кукуева
М. Кондаин
Н. Поповская
М. Рабинович

Данная работа выполнена Ленинградским филиалом института Гипроторг в развитие проекта детальной планировки района Невского проспекта (ЛенНИИпроект, мастерская № 1) и представляет собой разработку объемно-планировочных решений по реконструкции двух участков исторически сложившейся застройки с целью организации в непосредственной близости от Московского вокзала двух новых пассажей с Невского пр. на параллельную ему Стремянную ул.

Осуществление этого проекта восполнит отсутствие крупных современных предприятий торговли в районе главного транспортного узла города и значительно улучшит пешеходные связи с прилегающими жилыми массивами.

Для предотвращения качественных изменений в структуре городского центра реконструкция обеих участков ограничена существующими брандмауэрными стенами и предусматривает сохранение не только существующих уличных фасадов, но и основных объемно-пространственных соотношений сложившейся застройки.

Оба пассажа размещаются в непосредственной близости друг от друга, однако, как показывает анализ гра-

достроительной ситуации, их роль в планировочной структуре города окажется весьма различной.

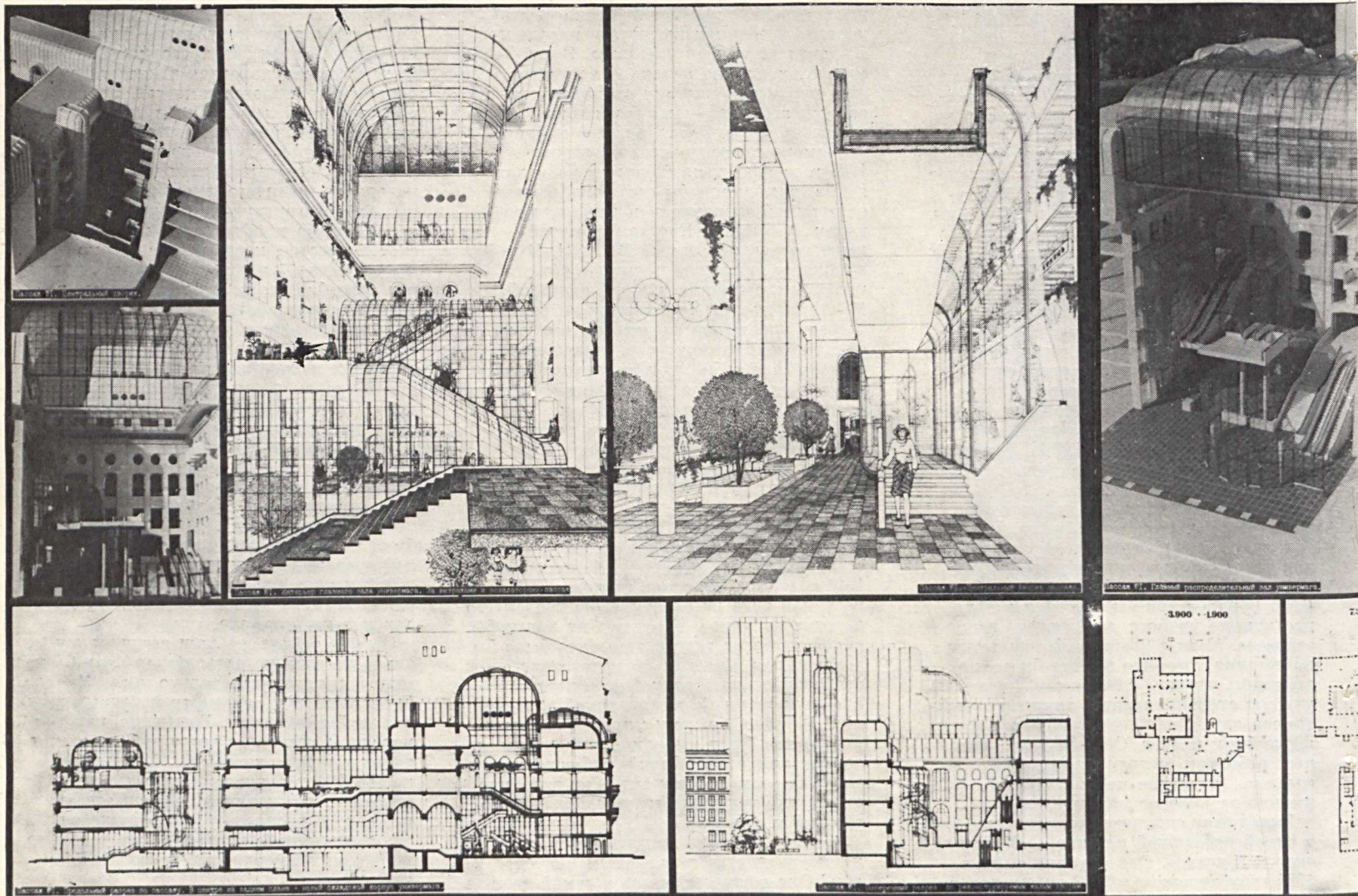
Пассаж № 1 (реконструкция дома № 63 по Невскому пр. и дома № 16 по Стремянной ул.) явится продолжением Поварского пер., не имеющего развития в глубину жилого района, и поэтому его роль ограничится функцией локальной связи с Невским пр. населения только данного жилого квартала.

Пассаж № 2 (реконструкция дома № 57 по Невскому пр. — гостиница «Балтийская» и дома № 8 по Стремянной ул.) находится в створе Димитровского пер., выходящего в район Владимирской пл., и станет кратчайшим путем на Невский пр. от центрального рынка города — Кузнечного и пересадочной станции метро «Владимирская», в связи с чем здесь следует ожидать значительно большей интенсивности пешеходного потока.

В первом случае — это новый большой универмаг, и пассаж служит в первую очередь распределителем потоков его покупателей, во втором — сложный многофункциональный комплекс, нанизанный на пешеходную торговую улицу городского значения.

Оба пассажа выделены из объема зданий и, строго говоря, являются городской территорией, однако непосредственная визуальная связь с внутренними пространствами делает их в равной степени принадлежностью интерьеров торговых залов универмага — в первом случае или продовольственных магазинов, ресторанов, кафе, танцевальных и выставочных залов и т. д. — во втором.

Стремление выразить художественными средствами идею преемственности развития городской среды привело к тому, что масштаб и формообразование функционально необходимых новых элементов подчиняются уже сложившейся пространственной структуре, в то время как использование современного архитектурного языка и возникающий при этом контраст старого и нового выявляют сам процесс изменений городского ландшафта во времени, создавая тем самым возможности и для его эстетического обогащения.



Пассаж № 1. Проектом предлагается реконструировать под торговые залы универмага два существующих жилых здания (с внутренними дворами), выходящих на Невский пр. и Стремянную ул.

Расположенный между этими зданиями флигель сносится, и на его месте возводится новый корпус повышенной этажности для размещения разгрузочного дебаркадера в цокольном этаже и основных складских и технических помещений в верхних этажах.

Торговые залы располагаются на первых трех этажах. В мансардном этаже дома на Невском размещен соковый бар и ресторан на 260 мест.

Запроектированный здесь витраж повторяет существующую форму крыши и открывает прекрасный вид на Невский проспект.

В верхних этажах дома по Стремянной ул. расположен выставочный зал с зимним садом и прогулочной галереей.

Пространства внутренних дворов используются для размещения эскалаторов и главных лестниц для покупателей, освобождая площади для торговых залов.

Введение в исторически сложившийся характер застройки таких элементов современной архитектуры, как панели облицовки надстраиваемых стен выше старого карниза или витражей, позволяющих ощутить новое наполнение старых зданий, должно внести дополнительную архитектурную выразительность в существующую среду.

Пассаж № 2. Проектом предлагается организация многофункционального торгового и жилого комплекса на базе реконструкции и расширения существующей гостиницы «Балтийская» (Невский пр., № 57) и жилого дома № 8 по Стремянной ул. с частичной реставрацией сохранившейся квартиры династии петербургских актеров Самойловых.

В соответствии с градостроительной ситуацией пассаж имеет характер транзитной пешеходной улицы, на которую ориентированы все предприятия комплекса. Учитывая ожидаемую интенсивность людских потоков, пассаж имеет достаточно большую ширину на всем протяжении и ясный, прямолинейный рисунок плана.

Во дворе, ближайшем к Невскому, организуются 4 крупных продовольственных магазина, которые должны восполнить утрату магазинов в связи с планируемым строительством подземного перехода на перекрестке с Литейным проспектом.

На этом участке пассаж с магазинами расположены в двух уровнях. Кровли магазинов — эксплуатируемые, с возможностью устройства летних кафе и мест отдыха.

Жилые корпуса вокруг двора предлагается надстроить и целиком отвести под гостиницу.

Блок общественного питания гостиницы, учитывая перевод ее в категорию «внеразрядной», а также центральность участка, предлагается несколько расширить за счет введения дополнительных типов предприятий, таких как бар-варьете, гриль-бар, игровые и клубные помещения, и создать таким образом своеобразный комплекс развлечений и культурного отдыха.

Проектом предусмотрена возможность доступа посетителей в эти предприятия как из гостиницы, так и из города.

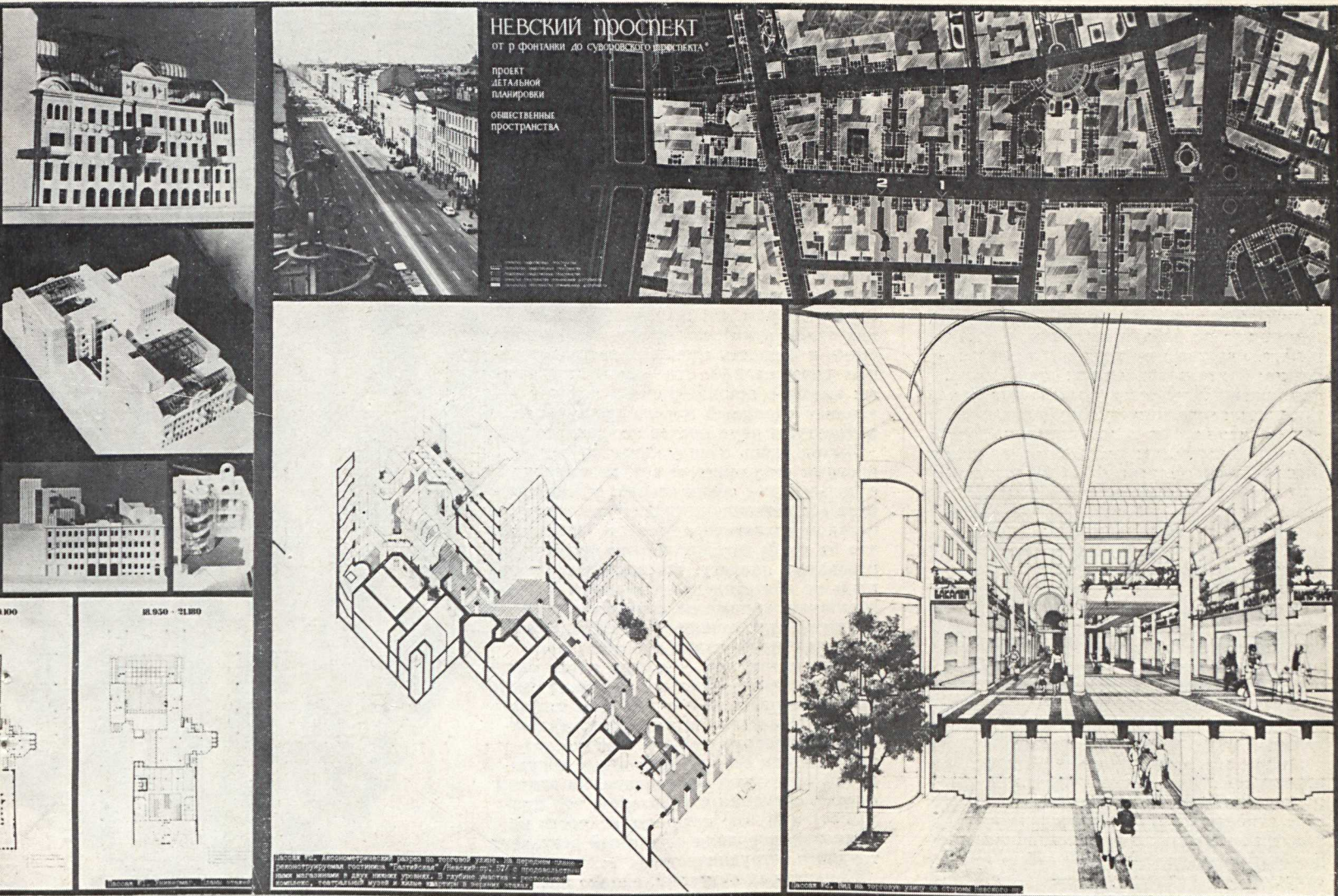
На месте бывшей квартиры актеров Самойловых предлагается организовать филиал театрального музея со зрительным залом на 150 мест.

Существенным отличием данного проекта является предложение сохранить часть жилого фонда. В трех верхних этажах дома на Стремянной размещаются комфортабельные жилые квартиры общей площадью 2000 м², отвечающие всем необходимым современным санитарным и прочим требованиям.

Загрузка всех предприятий комплекса осуществляется через полуподземный дебаркадер, размещенный в границах двора дома на Стремянной.

В этом же уровне расположены все складские помещения продовольственных магазинов и предприятий общественного питания.

Проект разработан в Ленинградском филиале Гипроторга.



Ответ

на письмо «ДИ»

Вячеслав Глазычев

До последнего времени обмен словами между архитектурой (вернее, теми, кто выступает от имени архитектуры) и обществом (точнее, теми, кто берет на себя смелость говорить от имени общества) не приводил к сколько-нибудь заметному обогащению обеих сторон. Общество устами литераторов и отчасти художников, с полным к тому основанием высказывало архитектору резкое неприятие конечного результата его деятельности. Те из архитекторов, кто все же рисковал высказывать что-либо, многословно разводили руками, имея к тому достаточные основания: что, дескать, можно сделать, когда Административной Системе строительство требуется, тогда как архитектура решительно не нужна.

Обмен словами имел место. Диалога не было.

Прошел VIII съезд Союза архитекторов СССР с его вполне ожидавшимся ходом и не вполне ожидавшимся итогом. Вышло в свет Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дальнейшем развитии архитектуры и градостроительства» от 19 сентября 1987 г. Наконец, в ноябре нешумно и вроде бы даже скучновато прошел пленум правления Союза. Пора и ответ держать. Не в делах еще, разумеется, ибо не в нашей российской традиции — добиться чего-то реального, предметного за такой срок. Хотя бы в осмысленных программах больших и малых деяний.

Такие программы есть. Ими охвачены условия деятельности архитектора, которые необходимо изменить настолько, чтобы тот перестал быть лишь «исполняющим обязанности архитектора»; конструктивное взаимодействие с «машинами» управления архитектурно-градостроительными процессами; реконструкция профессиональной школы и всей системы повышения профессионального мастерства, уровень которого упал ниже всякой критики; создание и развитие Архфонда, чтобы Союз мог зарабатывать на свое развитие. Все обозначенные направления работы в равной степени приоритетны, и тем не менее диалог с обществом выступает как неперемное средство решения всех задач.

Диалог — с кем?

Вопрос не прост. До сих пор все попытки обращения к «городу и миру» с телеэкрана не давали ничего или почти ничего. Газетные публикации тоже в основном будто тонут в вате: отзываются, как правило, профессионалы, тогда как так называемая широкая публика хранит молчание. Так и должно быть. Дело не только в том, что архитектор не умеет пользоваться обыденно-культурным языком как серьезным инструментом общения. Важнее то, что совокупность проблем, узлом завязывающихся на простейшей, казалось бы, ситуации в архитектурном процессе, довольно сложна. Пространственная конструкция и архитектурная форма какого-нибудь детского сада оказывается напрямую зависима и от ведомственной структуры финансирования, нормирования, контроля, и от бесилия городских Советов при определении структуры среды, и от разнузданного монополизма производителей строительных материалов, от некачественности тех, кто исполняет обязанности строителей... Нормальный человек с улицы видит гадкий дом и выражает к нему свое отношение. Ему решительно неинтересен лабиринт идиотизмов, в котором даже удачный замысел сам собою преобразуется в нечто неудоваримое. Нормальный человек с улицы может даже

посочувствовать архитектору, который, раза три проползши через такой лабиринт, начинает привыкать к нему, как ученая крыса, либо бежит прочь из архитектуры.

Нормальный человек с улицы прав. Хуже, когда его сознание уже настолько отформовано самой действительностью, что он начинает считать сфабрикованную в этой действительности городскую среду естественной и даже красивой! С этим сталкиваешься постоянно в поездках по стране, но и столица недалеко ушла. Из памяти не уходит «диалог» с режиссером телевидения: бродим по «благополучному» новому району Москвы, я показываю всю скучность окружения, быстрый его распад, неприспособленность для всех почти категорий жителей... На все слышу: «А по-моему, здорово! Мне нравится!»

Нет, диалога с публикой «вообще» по проблемам архитектуры не может получиться. Наш человек с улицы в общем-то неприхотлив, ни аза не смыслит в пространстве и форме и к тому же всегда готов сопоставить то, что перед его глазами, с чем-то гораздо худшим. Во всяком случае мой опыт экспериментальных взаимодействий с жителями разных городов страны показывает: диалог с обитателями крупнопанельного рая удастся завязать и развивать только в тех случаях, когда учинишь собеседников и заодно учишься сам анализировать простейшие бытийные ситуации. Ситуации «здесь и сейчас». Где укрыться с коляской от дождя и ветра? как играть у воды? где детям играть в прятки? как развести в пространстве интересы автомобилистов и собаководов? — Это реальный путь диалога «по месту», нужного как воздух. Но чтобы такой диалог стал профессиональной нормой, требуется, увы, сначала подготовить тех, кто сумеет обучить тех, кто обучит третьих. Делать и это надо. Делать и это будем, но это — сюжет на десятилетия!

Для того чтобы сегодня или хотя бы завтра вести диалог с публикой, необходимо немедленно завязать конструктивный диалог с теми, кто органично для себя мог бы играть роль посредников, то есть, сообразно отечественной традиции, речь идет о контакте с творческой интеллигенцией, где ведущей фигурой все еще является литератор. О, как это непросто! Благодаря журналу «Литературное обозрение» я обрел некоторый опыт общения с известными прозаиками, поэтами и критиками. Даже при максимальной доброжелательности с обеих сторон диалог затруднен тем прежде всего, что абсолютное большинство наших литераторов суть горожане первого поколения. Довольно легко оперируя универсальными клише из истории мирового зодчества, равно как и типовыми по преимуществу впечатлениями от поездок за рубеж, собеседники архитектора демонстрируют, увы (исключений — на пальцах одной руки), несвободу в городской среде и бедность словаря пространственных переживаний. Это — не пустая фраза: вместе с помощниками я подверг анализу изрядный массив «городской» литературы двух последних десятилетий.

Выход вновь обнаруживается в конкретных ситуациях, и вот, несомненно с пользой для обеих сторон, функционирует общественно-методический совет при главном архитекторе Москвы. Оказалось, что от конфронтации можно перейти к реальному диалогу, что архитекторы отнюдь не обязательно те варвары и погромщики, какими их только считали радители отечественной старины. Оказалось, что архитекторы способны признать в том, как отчаянно плохо они знают историю, способны довольно быстро ассимилировать новую для себя информацию. Оказалось также, что и общественные эксперты кое-что полезное извлекают для себя из повторных обсуждений проектных материалов. Во всяком случае, ситуация с кварталом, что примыкает к Музею изящных искусств на Волхонке, породила ощутимый результат трудного сотрудничества.

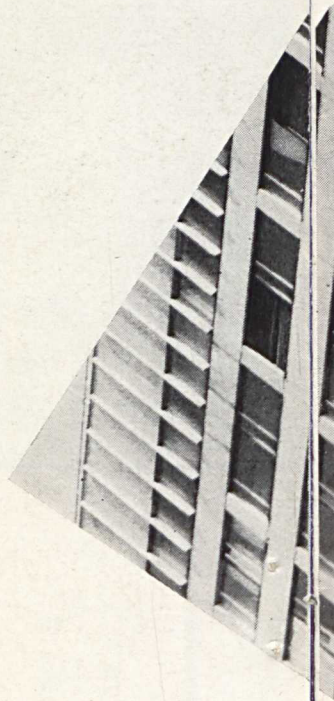
Конкретных ситуаций, однако же, тема, и способных к диалогу специалистов с

обеих сторон на все ситуации пока еще не хватает.

Что же делать с общей ситуацией, реальность которой нам ясна? Если десятилетиями между архитектурой и обществом росла стена, которую строили с обеих сторон гуманитарии, увидевшие в архитекторе воплощенное зло, и архитекторы старой закалки, презирующие дилетантов и тоскующие по сильной руке мецената, то сквозь эту стену надо пробить туннель. Один. По прямой. Общий — с двух сторон!

Трасса такого туннеля ясна сегодня как божий день. При очевидной необходимости конкретных дел по реконструкции нашей архитектуры «изнутри», возможность крупномасштабного прорыва в другое качество укрыта там же, где укрыты все беды архитектуры в течение многих десятилетий. Речь идет о формировании архитектурно-градостроительного законодательства, об основах городского права — его в России никогда не было. Опереться на отечественные образцы нет возможности, а от многочисленных зарубежных образцов невелик толк, ибо условия принципиально иные. Работа, следовательно, предстоит огромная. Тем более грандиозная, что она должна вестись в обстановке почти еще не разбуженного правового сознания.

Зато это — осмысленная работа. Архитектор, особенно архитектор-градостроитель, вполне натуральным образом оказывается ее инициатором, но столь же очевидным образом не в состоянии ее выполнить сам. В этой работе совершенно естественно смыкаются интересы всех, кому небезразлична среда обитания: от эколога, демографа и экономиста до художника-миниатюриста. Проблема городского права столь очевидно реальна, что она «сама» может служить организатором диалога архитектуры и общества. Этот диалог многоступенчат и многотруден, но его завязывание и развитие относятся все же к числу принципиально разрешимых задач, что вселяет умеренный оптимизм. Инициаторами могли бы стать экономисты или экологи, юристы или социологи. Но не стали. Поскольку же именно архитекторы привыкли работать над образом (моделью) поселения как целого и знают при этом, что работа эта весьма далека от идеала, наша позиция в новой фазе диалога определилась как бы сама собой. Цель столь серьезна, а диапазон задач столь широк, что завязываемый нами сейчас диалог способен втянуть, вобрать в себя всех, кто не безразличен к судьбам отечественной культуры. В это я верю.



Мнения, суждения, споры

Размышления

о современной архитектуре,

музыке

и декоративном искусстве

Алла Павличкая

«Аэропорт — озона и солнца аккредитованное посольство», — читали мы с волнением и ощущением новой правды в начале 60-х годов в стихотворении А. Вознесенского. Может быть, эти слова и сегодня не лишены смысла. Современная архитектура с успехом решает функциональные задачи аэродромов, стадионов и промышленных зданий. Но когда это «посольство озона» входит в исторически сложившийся конгломерат города или становится человеческим жилищем, нас охватывает атмосфера холодной бездуховности, беспокойное ощущение неуюта.

Во все предшествующие периоды каждый новый стиль был естественным продолжением предыдущих и легко вживался в уже сложившийся городской облик. Стилиевые различия не мешали друг другу, а становились зримым отражением художественно-исторического процесса. Черты каждого стиля большой архитектуры, его кульминационных взлетов как бы в «разжиженном виде» распространялись на массовую застройку, и жилые дома несли в себе элементы той же красоты, а главное, человеческого тепла и духовности. Они были нейтральным, но вполне достойным фоном для дворцов, соборов, театров. И возникает мысль, что критерием эстетического потенциала стиля, его художественных возможностей служит массовое жилищное строительство.

И вот теперь, глядя на современные жилые застройки, видишь, что в сравнении с ними даже доходные дома конца XIX — начала XX века, на которые историки архитектуры часто обрушивают

свой критический пафос, воспринимаются человеческими и уютными. Они сохранили в себе традиционные связи с предшествующими стилями и, главное, масштабные контакты с человеком и окружающей застройкой. Эти контакты видим мы и в сохранившихся домах европейского средневековья, и в замкнутых постройках старых улочек восточных городов, и в деревянных домах русского Севера и Поволжья. Все они не только соответствуют человеку вообще, но человеку с конкретными условиями жизни и сложившимися традициями, несут в себе региональные и национальные черты.

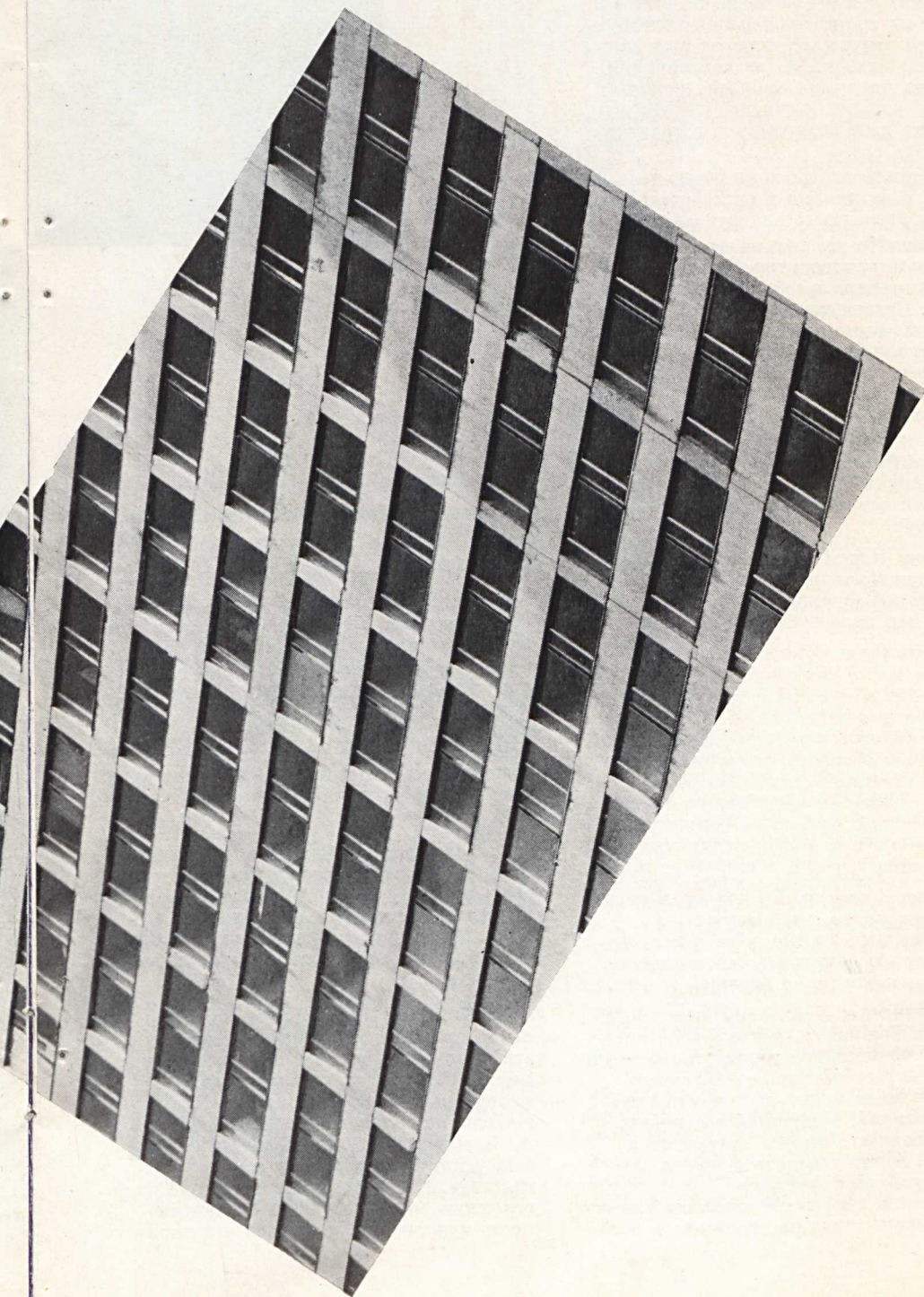
Все виды искусства более или менее опосредованно связаны с общим ходом развития цивилизации. Архитектура же находится в самом непосредственном контакте с социальным движением общества и с развитием техники. Тем не менее, используя новые достижения техники, она всегда доминировала над ней, оставляя за собой право художественного формирования стиля. Но вот на рубеже XIX и XX веков произошел качественный скачок в науке и техническом прогрессе. Человечество оказалось на гребне научно-технической революции. Искусство отреагировало на этот сдвиг смятением. Одни поэты пели дифирамбы победному наступлению человека на природу.

Мы
разносчики новой веры,
красоте задающей железный тон.
Чтоб природами жилыми не сквернили
скверы,
в небеса шарахаем железобетон.
В. Маяковский

Другие были полны тревожных предчувствий:

Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла,
(Еще страшнее и огромней
Тень Люциферова крыла).
А. Блок

В живописи появилось множество «измов» и теорий, в которых искусство как бы приравнивало себя к науке. Многие из них оказались тупиковыми и держались главным образом на большой талантливости самих пророков новых течений.



В архитектуре на рубеже веков факелом вспыхнул стиль модерн, в котором объединились пластические свойства ушедшего зодчества с конструктивными возможностями его будущего. Подчеркнутая пышность стиля прозвучала ностальгией по прошлому. В целом искусство этой поры наполнено тревогой, метаниями, парадоксальностью устремлений.

Встревожены новым надвигающимся этапом цивилизации были и сами ученые. Выдающийся физик М. Борн писал:

«Хотя я влюблен в науку, меня не покидает чувство, что ход развития естественных наук настолько противоречит всей истории и традициям человечества, что наша цивилизация просто не в состоянии сжиться с этим процессом»¹.

Пройдет каких-нибудь пятьдесят лет, и вновь возникшая наука определит этот период как начало экологического кризиса. А сегодня уже каждый школьник знает, что техника в своем стихийном, неконтролируемом развитии оказалась враждебна природе и что ее уже не победить, а спасать нужно.

Но какое отношение все это имеет к искусству? Оказывается, самое прямое.

Тесная связь искусства с природой и природной сущностью человека очевидна и неоспорима. Искусство возникло вместе с человеком — с первыми орудиями его охоты и труда, с первыми предмитами быта. Именно тогда у человека появилось чувство формы, ее пластического начала, которое через миллионы лет проявилось в пещерных рисунках Верхнего палеолита, так поразивших людей XIX века. И учителем человека в длительном развитии искусства была и осталась природа. Оттого и гармония стала одним из главных свойств искусства — она воспринята от гармонической целостности окружающей среды. От природы воспринял человек и ритм, ставший структурной основой каждого вида искусства. Неразрывно связано искусство и с развитием человеческой духовности, оно тесно переплеталось с первыми верованиями, с появлением первых основ мироощущения человека.

Естественно, когда цивилизация вступила в конфликт с праматерью человечества — природой, искусство как организм тончайшей чувствительности подало первый сигнал тревоги.

Наиболее жестко новый этап цивилизации отразился на архитектуре. Проявившийся в ней стиль конструктивизма резко обрывал все исторически сложившиеся традиции. Сегодня мы много говорим и пишем о значении исторической памяти для духовной жизни человека, о неразрывной связи прошлого с настоящим и будущим. Но тогда передовой отряд архитекторов — Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Гропиус и их страстные последователи, находясь под гипнотическим обаянием новейших открытий техники, просто зачеркивали все предшествовавшее зодчеству. Быстрое наступление урбанизма, новая технология и экономика наиболее развитых стран создавали условия для такой формы архитектурного мышления. Не случайно строительство зданий нового типа началось прежде всего в Америке, стране, в которой не было глубоких художественных традиций, а экономика и технический уровень были наиболее высоки. Европа и Восток какое-то время оказывали сопротивление «новому стилю», и проекты перестройки центра Парижа и многих его районов, созданные Ле Корбюзье, к счастью, остались неосуществленными. Однако уже в 30-х годах этот стиль стал распространяться повсеместно. А начиная с 60-х годов мы стали его наследниками, обедняя и формализуя его принципы. И вдруг сегодня мы с запозданием обнаружили, что он бездушен, космополитичен, безэстетичен.

Что думают об этом сами архитекторы?

А. Попов: На мой взгляд, сегодня нет архитектурного стиля в том понимании, каким он был в прошлые века (ренессанс, барокко, классицизм), потому что нет яркого художественного начала, заложенного в основу архитектурного твор-

чества. Появился интернациональный «стиль», обусловленный едиными технико-конструктивными основами современного зодчества. Он, естественно, трансформировался в разные периоды по-разному, но в конечном счете сnivelировал все и сделал почти невозможным проявление в архитектуре региональных и национальных черт. Конечно, это не исключает появления в разные периоды каких-то интересных сооружений, в которых выступают индивидуальные черты того или иного талантливого зодчего. Они есть среди работ Алвара Аалто в Финляндии, в некоторых постройках японских архитекторов 50—60-х годов. Сейчас начали интересно работать архитекторы Литвы и Эстонии. В их постройках появляется связь с природой и в какой-то мере гуманистическое начало.

А. Павлинская: Интернационализм в искусстве — это взаимодействие национальных и региональных культур, обогащающих друг друга. А то безликое однообразие, которое существует в архитектуре сегодня, — явление космополитическое и оттого несущее в себе бездуховность. Ведь духовность народа базируется на традициях, на его исторической памяти.

Тем не менее, на мой взгляд, современная архитектура несет в себе стилевые черты самой эпохи.

А. Попов: Это уже другая постановка вопроса. Силевые черты эпохи в нашей архитектуре безусловно есть. В этом отношении характерны были уже постройки Мис ван дер Роэ. Они в свое время были вершиной архитектурной мысли — архитектура стеклянной призмы, которая имела много последователей. Но Мис ван дер Роэ был скорее идеальным конструктором, чем зодчим. Правда, он был еще и эстет. Но исходил он из конструкции. Именно он придумал принцип железобетонного каркаса и считал, что эта его разработка дает возможность в архитектуре делать все.

А. Павлинская: Это доминирующее значение конструкции и способствовало быстрому развитию стандартизации.

А. Попов: Но это только одна линия современной архитектуры. В работах Аалто, например, преобладает разработка функции. Кстати, сложная разветвленная функция не была свойственна архитектурным стилям прошлого. Наше зодчество решает значительно более сложные задачи, которые ставит перед ним социальное развитие общества.

А. Павлинская: Ну, отвечать на социальные запросы общества — органическое свойство архитектуры. А что вы скажете о нашей современной отечественной архитектуре?

А. Попов: Порой это бывает хорошая профессиональная работа с прекрасно разработанной функцией. Но образное решение мне кажется малопригодным.

А. Павлинская: Образное начало вообще слабое место современной архитектуры, потому что в ней доминируют конструкции и диктат техники. В то время как само понятие искусства архитектуры предполагает образную гармонию пластики и конструкции. Нарушение этого принципа и вывело зодчество за пределы искусства, что с особенной безнадежностью проявилось в массовом жилом строительстве и у нас, и за рубежом.

А. Попов: Согласен. Но пока нам остро необходимо жилье, мы вынуждены строить типовые жилые дома и использовать сборное панельное строительство. И делаем мы это не от хорошей жизни.

А. Павлинская: И все-таки выход нужно искать. Ленинград, как и любой исторически сложившийся город, уже сегодня представляет собой крошечный центр художественной культуры, окруженный морем безликой, бездушной застройки. К концу века это «море» превратится в «океан». А что говорить о новых, наспеш построенных городах!

Мы знаем о том, какое огромное влияние оказывает город на этическое и эсте-

тическое формирование человека, на его общий духовный облик. Казалось бы, люди все разные, но между тем москвичи, ленинградцы, новгородцы, жители волжских городов, как и многих других, всегда несли в себе и какое-то общее своеобразие. По-своему формировались и художественные школы разных городов, их народное искусство. Город — вторая природа, и чем интенсивнее будет развиваться урбанизация при эстетическом падении архитектурных принципов и экологическом кризисе, тем больше оснований тревожиться за судьбу человека. В мире все взаимосвязано. Вы заметили, что ритмы современной массовой музыки по-своему очень близки ритмам массовой городской застройки и так же быстро и широко распространяются повсеместно.

А. Попов: Конечно, это, по-моему, уже многие понимают.

А. Павлинская: Но об этом интересно



послушать мнение специалиста — музыканта и музыковеда.

Н. Южанин: Современная поп- и рок-музыка (в той ее части, которую обычно называют маскультом) интонационно и ритмически чрезвычайно примитивна. Содержательная бедность мелодии, упрощенность гармонии и доминирующий над всем однообразный ритм делают ее действительно адекватной общему характеру архитектуры новых жилых районов наших городов.

А. Павлинская: Может быть, главная опасность таится в самой массовости этих явлений? Всегда существовали неудачные постройки и примитивная музыка. Но сегодня современная техника превращает их во всепоглощающую стихию.

Н. Южанин: Опасность таится и в самой примитивной общедоступности этой музыки. Именно в ней кроется колоссальная притягательная сила для молодежи. Любой исполнитель или слушатель, не обладающий ни дарованием, ни музыкальным образованием, без особых усилий приобщается к этому «искусству». И оно захватывает в свой плен огромную массу людей. А эксцентричность исполнения, костюмов и активность

световых эффектов создают особую зрелищность, которая заслоняет собой примитивность самого искусства.

Но беда в том, что эта музыка далеко не безобидна. Оглушающая звучность (достигающая 100 и 120 децибелов) и жесткий однообразный ритм вызывают у слушателей и у самих исполнителей своеобразный допинг, который можно сравнить с наркотиком. Он обволакивает всех участников этого действия, сплавливает в безликую массу и как бы отгораживает от внешнего мира.

А. Павлинская: В этом должны серьезно разобраться психологи и медики. Между прочим, еще в 1976 году «Курьер» ЮНЕСКО² посвятил этой проблеме целый номер. Там, в частности, писали, что «исполняемая на крайне высоких уровнях громкости музыка вызывает обильное выделение гормонов» в организме и главным образом «адреналина,

параллельно с архитектурой. Например, в X—XII веках романскому стилю по своему соответствовал Григорианский строгий хорал, с его равноправием голосов, сдержанной эмоциональностью, тембровой и мелодической однородностью и вместе с тем сложной взаимосвязью полифонического письма. Здесь, вероятно, как и в церковной архитектуре того времени, проявилось внеличностное оstraненное отношение к человеку.

Можно проследить аналогии и в другие эпохи. Да и сегодня не только в массовой музыке, но и в некоторых направлениях серьезного профессионального творчества есть внутренняя связь с современной архитектурой.

Итак, музыка и архитектура оказались наиболее чувствительными видами искусства по отношению к активному напору развивающейся цивилизации. И это поколебало их гуманистические основы, что гораздо серьезнее, чем сегодня представляется многим. Миллионы одинаковых домов могут искалечить психику и отношение к красоте нескольких поколений. Огромные быстро расплозющиеся города, а в них одинаковые проспекты, площади, дворы, сливающиеся в одно безликое пространство. А из окон несутся звуки такой же однообразной, бьющей по нервам музыки. Вот характерная ситуация нашего времени.

В новых районах люди не гуляют, не останавливаются, чтобы поговорить. А кто из художников или поэтов посвятит им свое творчество? Впрочем, здесь подойдут строки из стихотворения Анны Ахматовой:

Тот город, мной любимый с детства,
В его декабрьской тишине
Мой промотанный наследством
Сегодня показался мне.

Не промотало ли человечество свое наследство?

А что происходит в декоративно-прикладном искусстве, так тесно взаимодействовавшем с архитектурой во все прошлые века? Оно связано более крепкими узами с вековыми традициями народного творчества и как будто оказалось более устойчивым. Но это только на первый взгляд. Как известно, художники всех видов декоративно-прикладного искусства активно работают в области оформления интерьеров общественных зданий. Но это оформление чаще всего живет своей обособленной жизнью, не связанной общим эстетическим кодом с самим зданием. Господствует чисто оформительский подход, превращающийся в новое «украшательство». Общественное помещение становится своеобразным музеем с более или менее ценными экспонатами — гобеленами, люстрами, керамическими или живописными панно и, как правило, бывает всем этим сильно перегружено.

Другой вид этого искусства носит характер станково-декоративный, выставочный. Здесь за последние два с лишним десятилетия появилось много интересного, есть свой ход развития, есть много заслуживающих внимания имен. И все-таки в самой краткой выставочной жизни их произведений есть нечто противоестественное природе этого искусства, исторически всегда тесно связанного с человеческой жизнью, с ее укладом и развитием. К людям, в их дома эти произведения не попадают. Да они и не рассчитаны на жилой интерьер ни масштабом, ни содержанием, ни своей повышенной активной эмоциональностью. Создавая такое произведение, художник сознательно рассчитывает на выставку, а подсознательно — на музей. Но в музеи попадают очень немногие, а краткое выставочное общение со зрителем произведений не оправдывает затрат творческих сил художника. В большинстве своем эти вещи пылятся на полках в мастерских. И получается какая-то дисгармония. Искусство, вызванное самой жизнью людей, насыщавшее их быт, воспитывавшее вкус и создававшее фундамент для развития многих других видов творчества, сегодня отделилось от человека и живет

призрачной обособленной жизнью в профессиональной среде его создателей. Возможно, именно этим объясняется состояние творческого застоя в последнее время в декоративном искусстве.

Отказавшись от функциональности в своих произведениях, художники подошли к пределу их содержательности. Обостренная необходимость, сознательное или подсознательное стремление поразить зрителя как будто стало самоцелью художественных поисков. Оторвавшись слишком резко от питательной корневой системы традиций, этот вид творчества как бы повис в воздухе. Активное стремление к станково-декоративной выставочной деятельности далеко не всегда оправдано характером дарования художника. Многие из них с большим успехом могли бы работать над созданием функциональных вещей.

Но здесь и вина наших заводов художественной промышленности, где технология и экономика дают на развитие творческого процесса. Но тема «роль и место художника на производстве» так часто поднималась в печати, что кажется уже устаревшим штампом...

Стремительное и беспорядочное развитие нашей цивилизации вызвало к жизни много негативных процессов. И среди них — разрушение природы, разрыв с историей, с накопленными ею духовными и культурными ценностями и кризисное состояние в искусстве.

В статье «Искусство и НТП в контексте культуры»⁴ автор увлеченно описывает компьютерный «рай» будущего, в котором искусству отводится подчиненная роль «художественно восполнять технизированную среду» во всей ее быстро нарастающей изменчивости. При этом автор с удовлетворением констатирует, что жить человек в этом раю будет не по экологическим и биологическим часам, дарованным ему природой, а по идеально точным часам компьютера. Так думают и многие технократы нашего времени. А вот французский писатель Пьер Гаскар, пристально изучавший взаимоотношения человека с современной цивилизацией, пишет: «Существовать» сегодня легко подменяется на «существовать в темпе». В этом кроется причина чудовищной деформации личности⁵. И не только в этом. Между природой, а вместе с ней физическим и духовным здоровьем человека и творимой им цивилизацией «...равновесие поддерживают тысячи крохотных весов, и порой достаточно отклонения одной из чап, чтобы наметился опасный уклон»⁶. Экологическое сознание в нашем обществе в последнее время быстро мужает, но экологическое поведение, увы, еще слишком далеко до идеала. А именно в период НТП, с его колоссальным ускорением, наука и техника должны повернуться лицом к природе и человеку. В этом, вероятно, и кроется глубинный смысл нового мышления. Тогда появится и большое, настоящее искусство. Генетически связанное с природой, оно представляет собой тончайший барометр человеческой духовности, его нравственного климата и жизнестойкости. А сегодня стрелка этого барометра далека от отметки «ясно, солнечно».

В беседе участвовали архитектор Владимир Васильевич Попов, много лет проработавший заместителем главного архитектора Ленинграда, и кандидат музыковедческих наук, пианист, преподаватель Лен. гос. консерватории — Никита Алексеевич Южанин.

¹ Цитируется по статье Д. Биленкина и В. Левина (Новый мир, 1979, № 1, с. 211)

² Музыка растущие децибелы. — Курьер ЮНЕСКО, 1976, декабрь, с. 12

³ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ. Планировка городов. М., 1933, с. 136

⁴ ГЕНИСАРЕТСКИЙ О. Искусство и НТП в контексте культуры. — ДИ СССР, 1986, № 1, с. 14

⁵ ГАСКАР П. Коловращение действительности. — В сб.: Над Сеной и Узой. М., 1985, с. 337

⁶ Там же с. 345



называемого гормоном «нападения или бегства». Возникает ситуация физического стресса, которая может привести и к обморочному состоянию, и к агрессивности.

Н. Южанин: Безусловно. К примеру, «тяжелый рок» (или, что почти одно и то же, «металл-рок») в своем гипнотическом воздействии ориентирован на примитивные человеческие эмоции, на разрушение психики и этического чувства.

А. Павлинская: Удивительно, как все в искусстве взаимосвязано. Нечто аналогичное писал еще в 30-е годы Ле Корбюзье о новой архитектуре³: «Огромные конструкции будущей планировки раздавят нас (разрядка моя — А. П.): нужно найти общую меру между нами и этими гигантскими произведениями». К сожалению, ни сам Корбюзье, ни его многочисленные последователи так и не нашли этой общей меры. Не решена эта проблема и в нашей отечественной строительной практике.

Недаром издавна архитектуру называют застывшей музыкой. Ведь и в прошлые века также существовали опосредованные, но убедительные связи между этими искусствами.

Н. Южанин: Развитие музыки шло в общем русле культуры, и в различные стилиевые периоды можно увидеть в ней

Костюмный бум

Таллинские дни моды

Людмила Крамаренко



ХРОНИКА

Таллинские дни моды-87
Таллин, 24—30 ноября 1987

Организаторы

Союз художников СССР
Министерство легкой промышленности СССР
ЦК профсоюзов

Обслуживание

Рекламная фирма «Ипогес»
Председатель оргкомитета Энелин Мейси

Программа

Всесоюзный конкурс художников-модельеров
Выставка «Эстонская национальная одежда»
Выставка творческих работ
художников-модельеров Эстонской ССР
Всесоюзный симпозиум по проблемам
современного моделирования
Выставка графики и плаката по моде
Выставка-продажа костюмов, представленных
на конкурсе
Посещение предприятий легкой промышленности
г. Таллина
Шоу-программа «Мода-88»



Интерес к моде, к искусству костюма постоянен и на первый взгляд не знает спадов и подъемов. Но все же нельзя не наблюдать чрезвычайного оживления в сфере создания костюма в последние два-три года, оживления, в которое включены не только Дома моделей, но и большая группа художников-прикладников, которые занимаются костюмом как индивидуальной творческой деятельностью. Для них костюм, выполненный от начала до конца собственными руками, — такая же область творческого самовыражения, воплощения художественных идей, как керамическая или стекольная композиция. Так появился термин «художественный костюм» — уникальный ансамбль одежды, в котором момент эстетический, образный превалирует над утилитарным, практическим.

Все большее место получает художественный костюм на выставках, все более формируется как жанр декоративного искусства. Чаще стал появляться он и на страницах «ДИ СССР». Так что можно уже говорить о «костюмном буме», подобно тому как мы пережили двадцать лет назад «бум керамический», а затем «бум стекольный».



Это костюм, существующий вне моды, его формы и образы определяются не общепринятыми на данный сезон параметрами и стилем, но ориентацией на чисто эстетические принципы, на национальные и исторические образцы одежды. Такой костюм можно расценивать как своеобразное проявление «антимоды», возникшей в советской практике на почве художественной (в отличие от Запада, где «антимодой» принято называть стихийное самопроявление молодежи в костюме). С «антимодой» художественный костюм сближает его повышенная декоративность, обилие деталей, игровое начало, а подчас и прямая ироничность, парадоксальность решений. (Вспомним, например, выставку в Риге «Костюм как шутка, ирония, каламбур».)

Но основной областью моделирования, конечно, остается модный бытовой костюм, формирование которого идет в Домах моделей и на предприятиях легкой промышленности. Что-то начало меняться и здесь.

В работе Домов моделей стали четче обозначаться разные направления: с одной стороны, проектирование одежды, предназначенной для практического пользования, для внедрения в промышленное производство, с другой — формирование перспективной моды, создание экстра-моделей, в которых воплощается воображаемый образ современника, его недостижимый идеал. Проектные принципы сближают работу Домов моделей с дизайном.

В этой области моделирования очевидны значительные успехи — в решении формы и конструкции одежды, в остроте модного силуэта, в ансамблевой аранжировке костюма. Все это позволило советской моде обрести большую самостоятельность и завоевать определенный авторитет на международной арене.

Итак, мы наблюдаем определенную активизацию нашего моделирования разных направлений, но время требует более целенаправленных усилий для реализации художественных идей в практической жизни, мобилизации всех профессиональных сил для помощи легкой промышленности.

Соревнуются художники

Как отклик на это требование времени, на волне «костюмного бума» и возникла идея проведения «Таллинских дней моды-87» с их обширной и необычной программой. Стержнем этой программы, ее центральным мероприятием явился I Всесоюзный конкурс художников-модельеров. В центре конкурса был впервые поставлен художник, автор модели, создатель образца костюма. Конкурс собрал более трехсот участников из многих городов и республик страны, которые вступили в соревнование как равноправные конкуренты, представив свои модели на суд специального жюри.

Инициатива и организация «Таллинских дней моды» принадлежала фирме «Инорек» («Inogec»). Эта фирма, название которой расшифровывается как информация, организация, реклама, недавно создана в рамках республиканского экономического эксперимента. «Инорек» берется за организацию и осуществление программы того или иного общественно-культурного мероприятия, обеспечения условий работы и отдыха участников, издание рекламной продукции, привлечение средств массовой информации, устройство публичных платных зрелищ и т. п. Полученная прибыль составляет материальный фонд фирмы. Первым мероприятием «Инорек» был «Праздник цветов», затем «Таллинские дни моды». Хотя фирма имеет еще малый опыт, но благодаря энергии и самоотдаче ее работников «Дни моды» прошли организованно и успешно.

Еще раз подчеркнем главную особенность таллинского конкурса — его ориентацию на личность художника как создателя костюма, причем костюма разных типов — и бытового модного, и художественно-индивидуального, и детской одежды. Важно, что этот принцип был поддержан его организаторами, в числе которых Союз художников СССР, Министерство легкой промышленности СССР, ЦК профсоюзов; активное участие принимало также Министерство легкой промышленности Эстонской ССР.

Это особенно важно в наши дни, когда многие производства переходят на хозрасчет и самофинансирование, предприятия товаров народного потребления все более связывают выпуск продукции с требованиями рынка. В перспективе взаимодействие это видится так: производим то, что покупают. Казалось бы, это реалистичный, экономически оправданный принцип. Но когда дело касается одежды, то такая однолинейная связь вызывает сомнения. Нельзя забывать, что массовый спрос в этой области подвижен и изменчив, что насыщение рынка каким-либо товаром вызывает быстрое падение спроса, что, наконец, формирование потребностей людей столь же важная задача, как и их удовлетворение. В этих условиях на авансцену должна быть выдвинута фигура художника — автора образца, создателя его эстетических качеств, проектирующего не только сегодняшнюю модель, но и перспективу, моду на завтра.

Поэтому беспокоит, что в новой системе «производство — продажа» не находится места художнику, ведь ни в постановлениях об улучшении производства потребительских товаров, ни в обширных публикациях по перестройке экономики — нигде даже не упоминается профессия художника, модельера, дизайнера, не говорится о задачах этой группы специалистов, стоящих у истоков товарного образца.

В этой ситуации возрастает значение «Таллинских дней моды», поскольку усилия его организаторов были направлены именно на то, чтобы поднять престиж художников-модельеров, консолидировать их силы, шире ознакомить руководство легкой промышленности и общественность республики с их творческими достижениями и профессиональным опытом.

Костюм для содружества

Как всякий конкурс — конкурс костюма в Таллине вызвал волну эмоций и пересудов: радость победителей и недовольство не вошедших в их число, сетования на случайность выбора жюри, на трудности условий показа (он шел с утра до поздней ночи) и т. п. Все это имело место, хотя в меньшей степени, чем можно было ожидать, учитывая столь значительное число участников и гостей, а также напряженность программы.

Главное, что конкурс выявил некоторые общие тенденции развития современного искусства костюма, раскрыл его широкую панораму во всеоюзном масштабе. Хотя одежда в наибольшей степени связана с конкретной личностью, в ней находят отражение и социальные аспекты жизни. Именно это взаимодействие с общественными движениями обнаруживается все определеннее в искусстве костюма в настоящий момент.

«Мода может проявляться в конфронтации либо в диалогичности с обществом. Сегодня она все более склоняется к диалогичности, к взаимодействию с социумом», — отметила на симпозиуме искусствовед Л. Монахова. В чем это выражается? Пожалуй, прежде всего в демократизации стиля костюма, в отсутствии какой-либо социальной дифференциации, в сближении с реальными жизненными ситуациями. А также в преобладании группового, коллективного начала над индивидуальным. И тут явно прослеживается отличие бытового костюма, моделируемого авторами Домов моделей, и костюма уникального, создаваемого отдельными художниками.

Бытовой костюм явно тяготеет к формированию типологических групп одежды, созданных на единой конструктивной и стилистической основе, предназначенной для определенной социальной группы людей с общими эстетическими предпочтениями, общим кругом интересов.

Выражение своей духовной общности в костюме, присущее человеческим объединениям, давно было отмечено теорией моды. В настоящее время у нас оно проявляется особенно остро, даже демонстративно-«неформальные» объединения молодежи, «металлисты», «хиппи», «рокеры», люди художественных профессий, артистического мира, представители официальных руководящих учреждений да, собственно, почти каждый профессиональный круг придерживаются определенного типа одежды, подчеркивают свою общность в костюме.

Тенденция к созданию типа одежды, предназначенной для содружества людей, проявилась на конкурсе. В этом случае ее формы и стилистика диктуются не столько модой (точнее, не только ею, модные элементы, конечно, присутствуют), сколько стремлением художников найти и предложить людям «образ», который встретил бы понимание, оформил их стремления к общности и выражению себя в костюме.

На конкурсе демонстрировался молодежный стиль, спортивно-универсальный, раскованно-артистический и даже утрированно-вызывающий, был элегантно-деловой, женственно-кокетливый... Каждый тип костюма разрабатывался во многих вариантах моделей внутри единой системы. Типологический принцип моделирования представляется плодотворным, особенно при разработке ассортимента массового производства одежды. Он обозначился именно на конкурсе, который тем и отличался от более привычных фестивалей мод, от показов моды сезона. Обозначился, возможно, стихийно, но думается, что в дальнейшем может стать основой его программы.

Костюм для одного

В отличие от бытового костюма, «костюм художественный» адресован личности, рассчитан на индивидуальный вкус, тем более что и создается он в единственном экземпляре, предназначен для продажи в «салоне ХФ» как произведение искусства. Сложно было конкурировать двум этим принципиально разным видам костюма. Поиски художников тут лежат в разных плоскостях. Художественный костюм весь устремлен к рукодельной технике, к тщательной, изощренной обработке поверхности и фактуры, «текстильной мозаики». Он многосложен по форме и деталям. Часто это утонченные по вкусу вещи, исполненные с большим артистизмом, но их качества можно оценить скорее в условиях выставочной экспозиции. При показе на живой модели они проигрывают, потому что часто не имеют четкой формы, силуэта, хорошей конструкции. Их функция — декорировать фигуру, а не одевать человека, не «моделировать» его.

И все же встреча на конкурсе двух видов костюма (а практически она состоялась впервые) была полезной: скупой пластический и декоративный язык модного костюма, его скованность многими нормативами, с одной стороны, и богатство эстетической палитры, «раскованность» художественного костюма — с другой, взаимодействовали на общей сцене по контрасту, в диапазоне «от и до». Вероятно, это может дать положительный импульс самостоятельному и успешному развитию всей «советской моды».

Образ современника

Среди многих текущих задач, решаемых модельерами, есть одна общая высокая цель — формирование облика современника, создание эстетического и этического идеала человека нашего общества в его внешнем проявлении. Ведь характер внешности, стиль костюма, манера поведения, самоощущение — все это отражает внутреннюю культуру людей, их миропонимание.

И если наша легкая промышленность еще не может предложить населению достаточно высокое качество одежды и свободу





ее выбора, то дело воспитания эстетических представлений людей, формирование художественных критериев, определение образных черт костюма современника — в руках художников.

Думается, что эта важная «сверхзадача» должна стать основной для конкурса костюма. Проявились ли какие-то черты «образа современника» на сей раз? Конечно. В таллинском показе было много деловитости и динамизма, активности и жизнерадостности, веселого задора в одежде для молодежи и детей. Были черты романтизма и строгого изящества, грациозной женственности и достоинства в одежде «Тем, кому за 40». Революционной романтикой был одушевлен костюм «В честь 70-летия Октября», посвященный памяти латышских стрелков и особенно решенный с использованием лозунгов и шрифтов. Но хотелось увидеть еще что-то необычное, неожиданное, какую-то принципиально новую пластическую форму, футурологический поиск символического образа эпохи. И он появился — в костюмах ленинградских модельеров С. Чельшевой и Н. Меликовой.

На сцену вышли женщины, одетые в серебристые комбинезоны со свободными плащами. Пластика их движений, спортивная гибкость, стремительность, уверенный взмах плащами, словно крыльями, создавали ощущение динамизма, порывистого шага вперед. Они были похожи на ожившую мухинскую статую, вспоминались образы «Аэлиты» Александры Экстер, героини романа Ивана Ефремова «Туманность Андромеды». Они зримо воплощали «образ человека будущего».

И сразу померкли многие другие «милые, изящные» модели конкурса, сразу обнаружилось, сколько в них салонной красоты, а не подлинной красоты, как скрывают внешние украшения отсутствие четкой, по-новому решенной формы, оригинального силуэта, как мало используются новые современные материалы. Как далеко еще художественное направление моделирования от общестилистических движений нашей эпохи.

Премии конкурса

ДЕТСКАЯ ОДЕЖДА

1. Сайма Крикк (Таллин)
2. Силья Тюрор (Таллин)
3. Лесна Лутюк (Таллин)

«ПОСВЯЩАЕТСЯ 70-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ»

1. Ингрид Дразднице (Рига)
2. Вильве Уит (Таллин)
3. Сайма Крикк (Таллин)

«ТЕМ, КОМУ ЗА 40»

1. Лен Гири (Таллин)
2. Нина Остапенко (Минск)
3. Иво Никколо (Таллин)

КОСТЮМ КАК ИСКУССТВО

1. Светлана Чельшева,
Нонна Меликова (Ленинград)
2. Майя Бехтадзе (Тбилиси)
3. Светлана Чельшева,
Нонна Меликова (Ленинград)

«ПО НАРОДНЫМ МОТИВАМ»

1. Валентина Куприна (Москва)
2. Александр Веселов (Москва)
3. Свейге Доутренине,
Алевтина Квасова (Вильнюс)

Пожелания на будущее

Объявлено, что «Таллинские дни моды» станут регулярным мероприятием, поэтому есть смысл подвести итоги и высказать некоторые пожелания.

Основа их программы определилась — костюм как искусство, формирование образа современника, стиля нашей одежды с включением широкого спектра художественных средств, привлечение авторов со всей страны, соревнование творческих индивидуальностей. Ориентация программы очень актуальна. Поднять престиж профессии художника-модельера и стимулировать его работу сегодня крайне важно. И все же хотелось бы, чтобы кроме чисто эстетических достижений конкурс имел и некоторые практические результаты. Одно не противоречит другому. С этой целью следует обязательно включить в конкурсную тематику создание моделей для промышленности, специальную разработку конструкции и стиля одежды для массового тиражирования. Тут тоже нужны профессионально решенная типология и характер моделей. Интересно было бы поставить задачу создания нового типа одежды, связанного с современным образом жизни, с современными трудовыми и бытовыми процессами.

И чтобы подкрепить эти решения, стоит предложить республиканской легкой промышленности Эстонии взять на себя обязательство внедрять лучшие модели конкурса в производство. Тогда «Таллинские дни моды» приобретут еще больший авторитет и реальную жизненную основу.

Фоторепортаж Т. И. Санчес и С. И. Онанова

Меняются времена, меняется (должен меняться) облик культуры. Не последнюю роль в этом процессе играет оформительское искусство. Оно создает и насаждает в жизни системы визуальных знаков, в которых время узнает себя.

Оформители заняты выполнением множества текущих заказов, решением конкретных художественных задач, этими заказами формируемых. Образ современности — «сверхзадача» оформительского искусства — в повседневной художественной практике распадается на ряд образов сезона.

Чтобы уловить в них какую-то тенденцию, необходим определенный отбор объектов для анализа. Простейший принцип такого отбора — конъюнктурный. Где, как не в оформлении ведущих тем пропаганды и иллюстрации злободневных идей, должен воплотиться дух времени? Практически все оформительские работы отвечают какой-либо тематической конъюнктуре. Но брать этот принцип за основу систематизации работ в данном обзоре будет не совсем верно. Получится система политических универсалий, а не типология явлений искусства.

Другой ключ отбора — по видам оформляемых объектов: экстерьеры, интерьеры, экспозиции (выставки такие, выставки сякие)... При всей очевидности такой типологии различие функциональных задач делает объекты трудносопоставимыми по художественным параметрам.

Меж тем профессиональные критерии классификации работ, которыми пользуются сами художники, преодолевают любые типологические членения внутри оформительского искусства. Ежегодно в КДОИ отбираются лучшие работы года на предмет поощрения их премиями и дипломами. Достойных определяет худсовет. Нам остается лишь воспользоваться готовым списком, взяв из него для обзора несколько работ.

Чем же руководствуются в своих самооценках оформители? Художественным уровнем работ. Суд профессионалов игнорирует чьи-либо вкусовые предпочтения. В основе оценки — не стиль, а надстилевые характеристики. Там, где обычный человек выскажется в пользу любимого им стиля, профессионалы, отвлекаясь от подобных пристрастий, оценят степень творческого преобразования предмета, глубину концепции, плодотворность метода, гармонию художественного целого.

Что дает такой подбор объектов для нужд нашего обзора? Более или менее ровный художественный уровень работ, гарантию того, что все они сделаны профессионально. Это избавит нас от оценочных суждений. Кроме того, комплекс отмеченных профессионалами работ знаменует собой состояние оформительского искусства на определенный исторический момент.

Симптоматична несбалансированность списка. Из двух десятков средовых объектов один — общественный интерьер, остальные — экспозиции. Складывается впечатление, что именно в экспозициях наши оформители наиболее поднаторели. Этот факт говорит о специфике профессии гораздо больше, нежели утверждения самих оформителей о том, что они организуют среду. Среда, в наибольшей мере поддающаяся их организующим усилиям, не есть среда реальной жизни. По сути, это искусственная, фантастическая, иллюзорная среда, среда-проект, среда-образ.

Но образы-то нам как раз и нужны!

70 лет под знаменем Великого Октября (Раздел Москвы)

ВДНХ СССР
Художник В. Деуль

Эта экспозиция — часть большой юбилейной выставки, расположенной в недавно построенном павильоне ВДНХ. И хотя новая архитектура не чинит препятствий прогрессивным устремлениям оформителей в устройстве экспозиций, выставка вышла несколько старомодной. Составлена она в старых добрых традициях регионального представительства, уходящих корнями во времена ВСХВ. В целом выставка неохватна, но о характере ее дает представление один автономный фрагмент.

Раздел Москвы, следующий сразу за вводно-обобщающей зоной выставки, назван на центральную ось павильона. Открывают его, наподобие пропилей, виды Красной площади и других важнейших объектов города, а также два прозрачных цилиндра с фотоальбомами, путеводителями по Москве и брошюрами политического содержания. Далее следует информация о программах хозяйственного и социального развития города, образцы продукции его предприятий: станки, компьютеры, съедобные продукты, одежда, часы, бытовая электроника... Беглый отчет об успехах и достижениях. Иной, по-видимому, тематика экспозиции и не могла быть. Фантазии оформителя разгуляться особенно негде.

Художник распорядился этим материалом с профессиональной элегантностью. Дизайн оборудования скромный, но достойный, чисто выполненный. Компонировка объемов в пространстве правильная. Планировка подобающая. Сделано как надо.

Первой внимание зрителя привлекает центральная установка раздела. Она представляет собой лежащий на полу зеркальный диск, из которого, подсвеченные снизу, поднимаются пять полос красной ткани, увенчанные звездами. Эта высотная доминанта раздела направляет взгляд ввысь, к стеклянному перекрытию павильона, и там взгляд витает некоторое время, пока зритель соображает, что символизируют красные полотнища, почему их пять, а не семь (по числу юбилейных десятилетий или высотных зданий Москвы). Или это кремлевские башни? Судорожно начинаешь вспоминать, сколько башен... Впрочем, этот оформительский объект вряд ли рассчитан на расшифровку его символики. Это абстрактный пластический мотив, производящий торжественный эффект. Символ символа. Подобной отвлеченностью от предметного содержания грешат и другие элементы экспозиции.

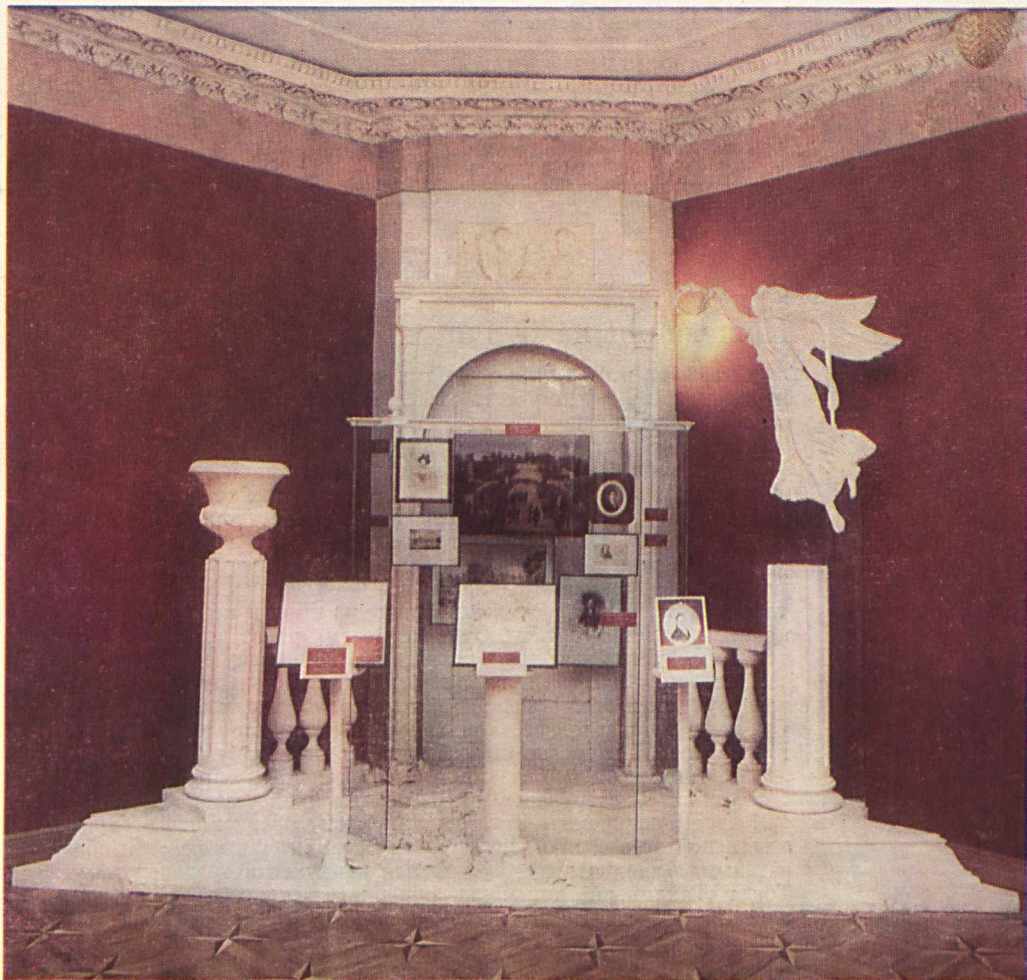
Если зритель начнет вникать в частности, он не во всем будет согласен с концепцией зрелища. Информация поверхностная. О ситуации в Москве, о московских проблемах мы знаем больше, чем тут показано. Что-то здесь для нас не ново, что-то не совсем правдиво, что-то отдает «показухой» — кондитерские изделия, например. Молчаливый спор зрителя и выставки осуществляется помимо экспозиционного решения, вне оформительской режиссуры, которая как будто рассчитана на обзор раздела рассеянным взглядом, не задерживающимся на деталях. В этом случае зритель получит удовольствие от красоты и гармонии целого.

Художник выполнил поставленную перед ним программой выставки задачу, хотя, судя по художественному результату, не принял ее близко к сердцу.

Гуманизм советской науки. Страницы истории. 1917—1987

Политехнический музей
Авторы: Е. Розенблюм, В. Глазычев,
В. Егоров

Тематическая программа этой выставки была предложена Политехническому музею оформителями. Экспозиция сочинена





Выставка «Театр пушкинской поры» в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Выставка «Театр — пространство жизни» в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

На стр. 26
Выставка «Пушкин и декабристы» в Музее декабристов

и выполнена ими от начала до конца. Мысль авторов отталкивалась не от перечня обязательных для показа экспонатов, а от актуальной гуманистической идеи, которая тезисно звучит так: «техника в контексте культуры». Идея развернута в словесном сценарии выставки, который описывает визуальный ряд, логику его монтажа, эстетику организации документального материала. По этому сценарию можно было бы снять фильм — так динамично развивается его сюжет. Но выставка задумана в статических формах. Это целокупный, замкнутый в себе, уравновешенный объемно-пространственный организм.

Экспозиция отдает классицизмом. Это классицизм по сути, обходящийся без декоративных атрибутов стиля. План симметричный, ритм размеренный, зал членится на одинаковые ячейки, экспозиционные выгородки напоминают пилоны, навесные плафоны подобны куполам. Пространство базиликально, подчеркнута его архитектурность. «Храм науки» — имеется в виду. Другой образный слой — уподобление вселенной. Плафоны — звездное небо с парящими под ним летательными аппаратами, стены — время, история.

Структура экспозиции представляет от имени культуры, экспонаты — техники. Но, поскольку выставку делали гуманитарии, культура довлеет. Каждую ячейку экспозиции — ее тематический раздел — фланкируют большие панно, задуманные как фоновое сопровождение предметно-документального рассказа, в действительности же — самое интересное на выставке. Изобразительные мотивы панно хорошо известны: башня Татлина, лампочка Ильича, лагерь челюскинцев, чертежи Циолковского, портреты выдающихся ученых и инженеров, знакомые газетные фотографии, кадры кинохро-

ники... Способом компоновки этих визуальных знаков и символов — коллажно-монтажная стыковка разномасштабных фрагментов. Композиции могли бы быть выполнены в фотографической технике, что на выставках не редкость. Но они нарисованы вручную. Монументальная графика превратила выставку в сугубо художественный объект, в произведение искусства — не только по концепту, но и по самому своему материалу.

Такой интерес в принципе мыслим и без предметного наполнения. Он воспринимается как проект общественного интерьера большой социальной значимости, проект пространства внушающего, возвышающего, воспитывающего. Если отвлечься от сегодняшней актуальности выставки, художественное решение объекта обнаруживает родство с давнейшей утопической моделью синтеза искусств как наглядного воплощения идеологически выверенной тематической программы. Заявленная в замыслах величественных вестибюлей Дворца Советов, эта модель не проявила в полной мере своих продуктивных потенций в архитектурной и оформительской практике 30—50-х, и по сию пору она остается многообещающим проектным предложением.

Моя революция Государственный литературный музей Художник А. Брусков

Выставка собрана из материалов, имеющих отношение к литературе и искусству первого десятилетия Октября.

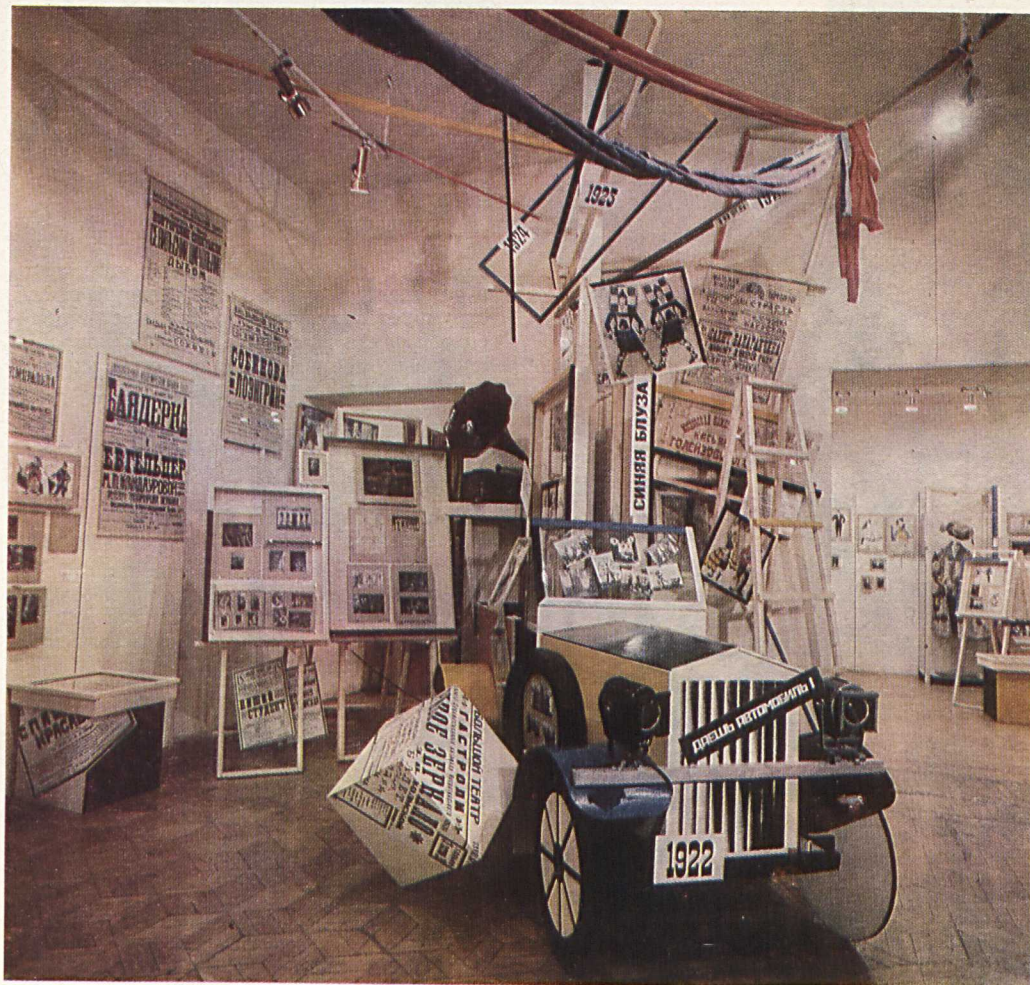
Сложилась своего рода традиция решать экспозиции, посвященные этому историческому периоду, в супрематических формах. Абстрактная геометрия стала знаком того времени, притом тогда стиль этот проектировался в расчете на будущее, то есть на нас. Супрематизм для сегодняшнего дня — род историзма.

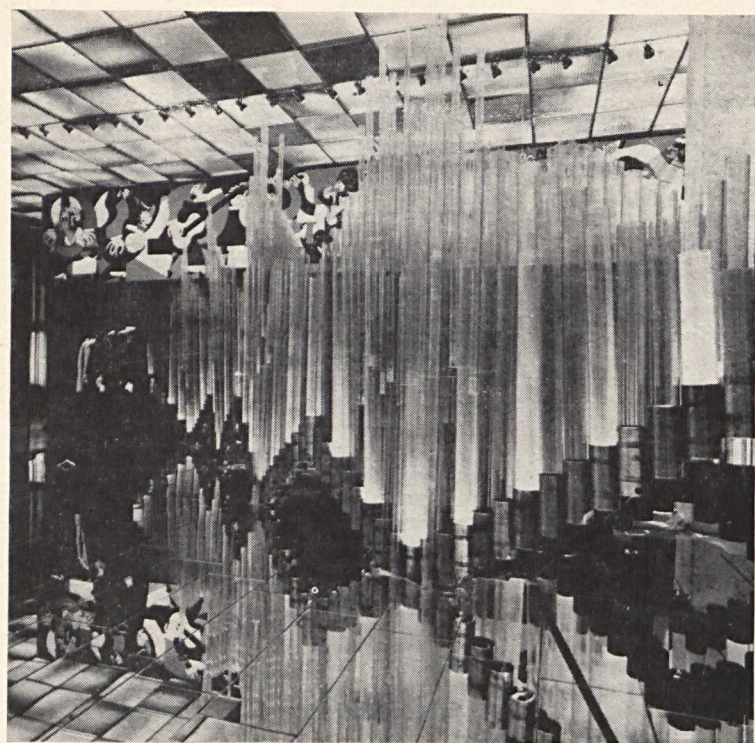
От неоднократного употребления в обстоятельствах тихих музейных выставок такой оформительский ход в творческом смысле — уже своего рода академизм. Вот и здесь: динамические, завоевывающие пространство композиции геометрических фигур, решетчатые конструкции, косые выпирающие углы вперед витрины, диагональное расположение картинок и надписей, чистые основные цвета (с преобладанием красного). Музейный же материал подобран вполне юбилейно, с упоминанием всех достойных фактов, и должным образом иерархизирован: Маяковский в красном углу, другие писатели по стенам...

Супрематизм, символизирующий в данном случае пафос новаторства молодой советской литературы, мирно уживается с дореволюционной архитектурой старинного особняка в Трубниковском переулке, где в 20-е годы был музей иконописи, а теперь — филиал литературного музея. Интерьер благожелательно нейтрален по отношению к экспозиции, однако привнесенный ею сюда революционный дух усмирен узорным паркетом, вынуждающим редкого посетителя надевать музейные тапочки...

Пушкин и декабристы Музей декабристов Художник Л. Озерников

Об этой большой, сложной и серьезной работе стоит писать отдельно и много. В настоящем обзоре она рассматривается как отражение одной из ведущих тем общественного размышления — нашего отношения к прошлому. На истории зиждется самосознание современности. Жадный и пристрастный интерес к декабристам возник у нас в недавно прошедшие десятилетия. По этому поводу в «Новом мире» можно прочесть следующее: «Декабристы стали в это время близки нам прежде всего драматизмом своего положения в обществе фамусовых и своей исторической судьбой; нас интересовало, как они уживались с чуждым им окружением, как проявляли в повседневной жизни свое неприятие его — подчеркнутой книжной серьезностью на фоне светского легкомыслия или тем, что в отли-





Всесоюзная выставка
«Художники театра и
кино» в ЦДХ
Вводный зал



Выставка «Театр 20-х
годов»

чие от всех прочих приходили на балы, демонстративно не снимая шпак. Нас интересовали эти детали и подробности, потому что мы сами напряженно искали способы не только внутреннего противостояния тому, что сейчас названо застойными явлениями, но и способы быть услышанными, и нам было очень важно, что жили когда-то люди, умевшие обрести и сохранять духовную независимость в мире, где выше всего почиталось молчалинское умение и желание «зависеть от других» *.

Предметное воплощение этого духовного феномена — Музей декабристов — более отзвук предыдущих времен, нежели знамение нынешних. Он — памятник двух исторических периодов, существующего и формирующегося. От декабристов здесь — документальный материал, от недавнего прошлого — отношение к нему, от настоящего — пластическая материализация этого отношения.

Интерьеры ампира особого обаяния — экспонат музея, и экспозиция не должна мешать им фигурировать в качестве объекта созерцания. Но и тушеваться ей не стоит. Надо соответствовать той эпохе — и быть современной. Помог опыт постмодернизма в обращении со стилями прошлого: воспроизводить буквально и вместе с тем преобразовывать в нечто иное.

Музейная оснастка подражает ампиру мебели. Функционально это стенды, витрины; образно — комментарии к подлинным старинным вещам и документам. Художник создает новые, небывалые вещи на тему старых вещей.

Включение «от себя» — белый гипс: гипсовая мебель, гипсовая драпировка, гипсовые книги, гипсовая муза, гипсовый Пушкин... Современная эстетика признает за этим материалом особые выразительные возможности, в чем-то перекликаясь с эстетикой ампира с его гипсовыми напольниками на архитектуре. Но здесь не только эстетика. Здесь концепция. Гипс мемориален, слепки хранят для нас историю. Слепообразность экспозиционных объектов нарочита, вплоть до неаккуратности, полуфабрикатности этих якобы отливок. Фокус в том, что они (кроме скульптур) на самом деле не гипсовые, а лишь покрашены под гипс. Гипс имитируется, как когда-то он сам имитировал более ценные материалы.

Гипсоподобием материя переводится в идеальный план, и потому она способна к преобразованию. Мебель превращается то в виселицу, то в частокостяк острога, который в свою очередь прорастает живыми побегами. С сюрреалистической убедительностью демонстрируется сам процесс превращения одного в другое, растяжка метафоры в пространстве и времени.

Вкрапление исторических реликвий в эту пластическую систему глубоко осмысленно. Каждый экспонат уникален и самоценен, их комплекс научно реконструирует ситуацию. Но художественный способ связи всех этих деталей, подробностей и околичностей, пожалуй, красноречивее, нежели их документальная сумма.

Художники театра и кино

Всесоюзная выставка. ЦДХ

Главный художник Б. Мессерер

У этой большой художественной экспозиции своя специфика: содружество искусств. Помимо сугубо технических трудностей — размещения на экспозиционной площадке великого множества произведений, она задает оформителям задачу образного толка: привести в собрание живописных полотен, графических листов, пластических объектов нечто от театральной и кинематографической зрелищности.

За оформление выставки взялись театральные художники. Максимум их усилий приходится на вводную ее часть. Пред-

* КЛЯМКИН И. Какая улица ведет к храму? — Новый мир, 1987, № 11, с. 154

дверие экспозиции убрано торжественно и богато. Стены затянуты черным гипсом, местами не в один слой. Гипюр дозирует свет, поступающий в интерьер через окна, создает приятный глазу сумрак. Здесь зрителя встречает парад костюмов. Костюмы царские, боярские, аристократические, этнографические выстроились на фоне зеркал и каких-то блестящих труб, заняли эскалатор, образовали мизансцены на подиумах и фриз под потолком. Высвеченные локальной подсветкой, они сияют и переливаются дорогами будто бы тканями, мехами и камнями. Костюмы сделаны добротно, выглядят как настоящие, и только такие незначительные детали, как, например, современные выточки на платье XVII века, выдают их театральную природу.

Предваряемая таким способом экспозиция составляет с вводной частью разительный контраст: там чинность, солидность, представительность; тут — теснота выгородок, путаность планировки, хаос развески, демократичная непритязательность и пестрота. Собственно выставка — это беспорядочный, не вполне отлившийся в ясные формы поток творческой фантазии театралов и кинохудожников. Обычно их деятельность, будучи лишь подспорьем в создании синтетических произведений зрелищного искусства, остается в тени, а здесь она предстала перед зрителем в своей самоценности и художественной значимости. Оформление же вводной части обещает готовое зрелище. Построены декорации, сцена подготовлена для спектакля — остается облечься в шитые костюмы и разыгрывать действие.

Выставка «Гуманизм советской науки. Страницы истории. 1917—1987» в Политехническом музее

Международная выставка «Химия-87». Советский раздел

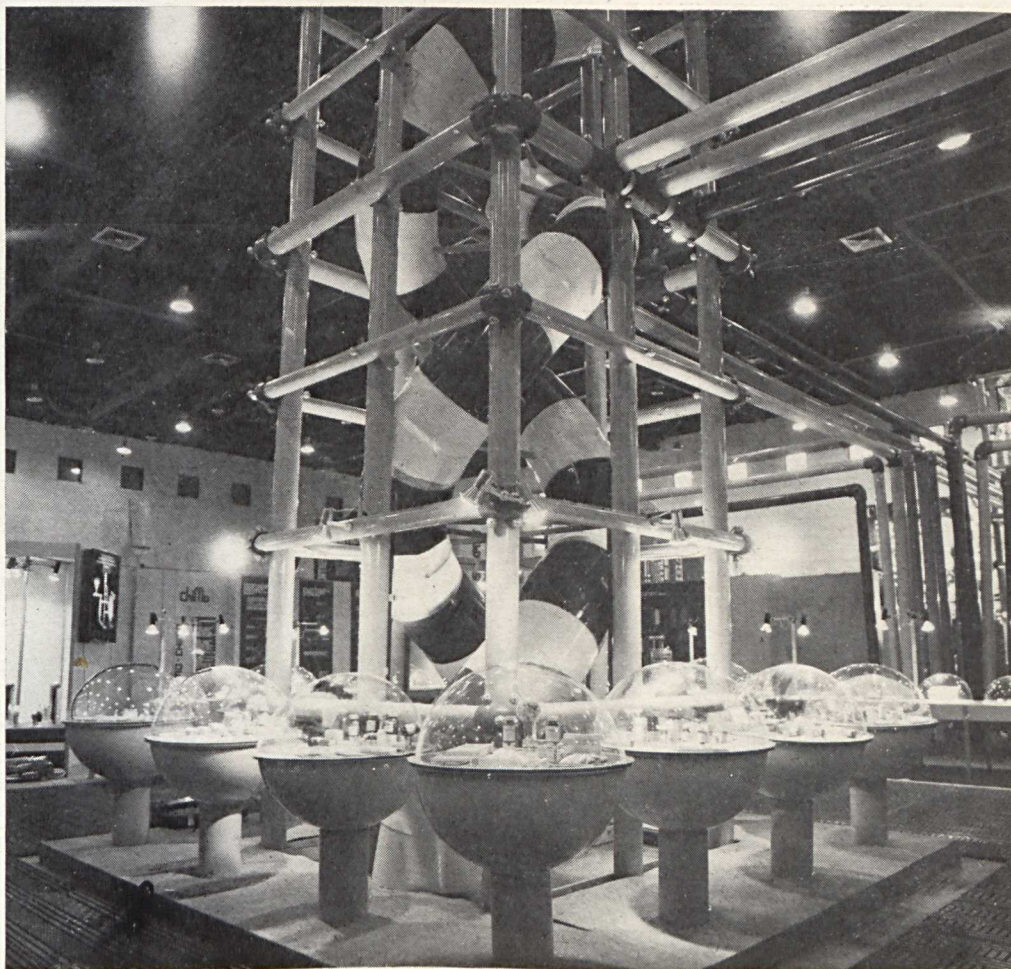


Театр — пространство жизни

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина
Художники С. Миненков, З. Миненкова

Парадокс любой театральной выставки состоит в том, что театра как такового там нет. Только косвенные свидетельства. Трудность экспозиционного рассказа о трех современных режиссерах — Додине, Васильеве, Некрошюсе — усугубляется еще и тем, что к свидетельствам об их творчестве у зрителя нет еще того пиетета, какой имеется, скажем, к материалу выставок о театре пушкинской поры или о театре двадцатых годов, проходивших в Бахрушинском музее одновременно с выставкой «Театр — пространство жизни». (О них расскажут иллюстрации к нашему обзору.) Там — оценки даны, акценты расставлены, факты освящены авторитетом истории, и потому всякий рисунок, фотография или афиша вызывает у зрителя бурный интерес, о многом ему говорит. Те вещи перешли уже в разряд реликвий, чего не скажешь, например, о подлинном башмаке стилиста из спектакля «Взрослая дочь молодого человека» — старомодная обувь, не более того. Убедить в том, что эти трое — выдающиеся режиссеры, выставка не может.

Но создатели выставки и не задавались целью увенчивать своих героев лаврами. Авторы экспозиции не дают исчерпывающих характеристик творчеству каждого режиссера и даже не фиксируют внимания на том, чем они друг от друга отличаются. Разделы экспозиции, отведенные каждому, построены по одному принципу. Это пространственные зоны со сложной слоистой структурой, визуально насыщенные, но свободные для блуждания взгляда (именно





Конкурсное оформление витрин на ул. Горького в Москве

расставить на площадке оборудование и продукцию той или иной отрасли, нужны еще оформительские объекты, которые будут раскрывать содержание выставки на своем, далеком от научной точности, языке.

Промышленная выставка — мероприятие деловое. Специалисты интересуются только экспонатами, «образ темы» им не нужен. Однако в не меньшей степени такие выставки рассчитаны на профанов. Это еще и просветительская затея, пропаганда одного из направлений научно-технического прогресса. Художник осуществляет синтез двух аспектов выставки — специального и общего — в единой образной структуре. Визуально выставка едина, образ довлеет над узкоспециальными частностями. Художник, как правило, сам профан или притворяется таковым, чтобы выявить те стороны предмета, которые читаются на общекультурном уровне его постижения и могут лечь в основу образного решения.

На выставке «Химия-87» экспозиционное оборудование было сделано из продуктов химической промышленности. Все — пластмассовое, что для нашего оформительства, пробавляющегося фанерой, — уже прогресс. Главный пластический мотив оформления — труба.

Экспозиция уподобилась химическому заводу. Пластиковые трубы спускаются с потолка, членят экспозицию на зоны, ограждают экспонаты от напора публики. Макеты промышленных установок сплетаются с бутафорскими трубами в конгломерат. Из труб сделаны и макроматеты явлений микромира: кристаллические решетки, спирали ДНК. В дополнение к трубам — прозрачные сферы экспозиционных стендов, изображающие не то молекулы, не то пузыри мыльной пены. Подчеркнута телесность, пластическая насыщенность пространства. «Химия простирает» не то что руки — щупальца, корни... Бионические ассоциации здесь не случайны. Такой важный аспект темы, как охрана природы, тоже учтен оформителями. Природа присутствует в этом царстве химии в виде цветочно-энтомологического фриза по стенам павильона.

Образ темы — бравурно-позитивный. Конфликтность реальных взаимоотношений химии и природы — не для данного контекста. Выставка иллюстрирует самосознание промышленности, оптимизм и энтузиазм ее руководителей, надежду на будущую гармонию химических производств и среды обитания. Художник уполномочен отраслью вещать от ее лица.

Витрина-87

Всероссийский конкурс
Москва, ул. Горького

Этот «образ сезона» взят не из поощрительного списка КДОИ. Конкурс витрин, организованный «Росторгрекламой» ко Дню Москвы, был оформительской затеей лишь косвенно. Никто специально не заботился о целостном решении улицы; целое возникло само как сумма разнородных, но однородных частностей. Такое оформление улицы Горького не было ее праздничным преображением. Это была доработка, доведение до более высокой степени украшенности ее обычного состояния. Не все витрины изменились, многие остались прежними. Нового качества не возникло. Зато возник зрительский интерес. Толпа стала внимательно разглядывать, сравнивать, обсуждать то, мимо чего раньше проходила равнодушно. Появился еще один повод пойти на улицу Горького — не только за покупками, но и за впечатлениями. Уличная жизнь активизировалась.

Созерцание конкурсных витрин и размышление над их содержанием обнаруживает некоторые закономерности. Прежде всего следует отметить оформительский реализм и честность витрин. Комплекуются они из того, что есть в магазинах, из знакомых нам товаров. Если выставлен образец — так и написано. Сила впечатления от витрин зависит не от представленных на ней товаров, а от сопутствующих оформительских эффек-

тов. Чем меньше за стеклом товаров, тем интереснее решение витрин. Товар смещается на периферию композиции, камуфлируется упаковкой, исчезает из поля зрения, уступая место графике и тексту, или представляется чем-то иным, нежели он есть.

Не всякий товар способен вступить в витринную игру. Не было конкурсных работ в окнах книжных магазинов, не было их и там, где продаются продукты питания (за исключением одного кондитерского магазина), то есть в тех случаях, когда товар особенно ценен, и играть с ним — кощунство: пища телесная, пища духовная. Зрелищная компенсация чего-то недостаточного в сфере потребления (чем, по сути, являются наши витрины) не удовлетворяет нас, когда дело касается предметов существующих.

Так в витринах улицы Горького по своему отразилось материальное и духовное состояние общества, его ценностные ориентиры.

Арбат-87

«Арбат умер», — утверждают те, кто не согласен с осуществленной его реконструкцией, с изобилием фонарей на нем и галантерейной раскраской фасадов. Возможно, так оно и есть. Но в 1987 году появились первые признаки возрождения Арбата. Сюда пришли художники. Сначала робко, сомневаясь в законности своего вторжения; потом, после состоявшейся в мае телевизионной акции (группа художников вынесла на улицу свои картины и позировала с ними перед камерой) — все смелее и решительнее.

Арбат умер как ностальгический образ старой Москвы — возрождается как знамение новых явлений в культурной жизни города.

Художественная экспозиция на Арбате возникла стихийно. Она не была предусмотрена архитектурно-оформительским решением улицы, запрограммировавшим какие угодно функции, только не эту. Жизнь возвращается на Арбат не благодаря, а вопреки оформлению. «Неформальное» художество концентрируется в самых неформальных его местах. Наиболее освоены здесь заборы, скрывающие не отремонтированные еще дома. На заборах развешиваются произведения непризнанных гениев и «духовный ширпотреб», фабрикуемый ловкими дельцами, рядом топчутся и общаются творцы и покупатели. Не станет заборов — негде будет выставляться. Обжиты участки перед витринами магазинов. Здесь, под навесами в любую погоду рисуются портреты. Содержимое витрин люди игнорируют. Вечерами, когда становится темно (фонари дают освещение, для нужд искусства недостаточное), художники и зрители перемещаются в подземный переход на Арбатской площади. А портик театра Вахтангова почему-то остается пустынным.

Напрашивается тривиальный вывод: не среда организует жизнь, а жизнь организует среду. Необходимо лишь разрешение, признание права на эту жизнь — и она расцветет пышным цветом где угодно, даже в лесу (как показал опыт художественных ярмарок в Битце и в Измайлове).

Впрочем, особой радости уличная экспозиция не вызывает. Дело не в том, что художественный уровень ее в целом удручающе низок. Уровень этот отражает состояние художественной культуры населения, и иным пока быть не может. Дело в том, что художников, вынужденных показывать свои работы под открытым небом, жалко. Пример Монмартра не убеждает. Там и климат мягче, и социальный строй не такой гуманный. Архитекторам, оформителям и прежде всего городским властям стоит подумать о проекте такой крыши, под которой стихийная художественная жизнь, не поступившись своей стихийностью, обрела бы удобства специально для нее организованной среды.

И если нечто подобное попадет в обзор образов будущего сезона — значит тенденция угадана верно.

взгляда, а не тела, ибо выставка помещается в одной комнате, и ходить просто затруднительно). В каждом из трех разделов красуется автограф режиссера, начертанное его рукой изречение о театре, которое мало что раскрывает в творческом методе автора, но является знаком его индивидуальности и, что особенно ценно, личной причастности к выставке. Автографы — самые подлинные, самые трепетные ее документы.

Вопреки бледному, маловыразительному в массе своей материалу (серые фотографии, неброские эскизы и макеты, неяркие прифтовые афиши, обыденные вещи), вопреки неэффективности экспозиционных ухищрений (скромно, монохромно) — выставка получилась интересная. Главное здесь — пространство: иррациональное, завораживающее, интригующее.

Многозначительная метафора названия выставки призвана пролить свет на идею экспозиции, увязывая воедино понятия «театр» и «жизнь». Но экспозиция не есть пространство театра, и тем более она — не пространство реальности. Несомненно одно: это пространство художественное.

Химия-87

Советский раздел международной выставки

Художники Э. Хрящев, Г. Лавренов и др.

Одно из ведущих направлений работы КДОИ — оформление промышленных выставок на ВДНХ и в Сокольниках. Традиционное и основное требование к ним — создание «образа темы». Мало





История

Из рода Маяковских

Ольга Землякова

Л. В. Маяковская в мастерской
аэрографии. 1911 г.

Людмила Владимировна Маяковская (1884—1972), старшая сестра поэта, была художником по тканям, организатором текстильного производства и педагогом, имела звание заслуженного работника культуры РСФСР. Характер ее рисунков определяет необычная для текстиля техника — аэрография. Работы Маяковской привлекают довольно редкой особенностью — они имеют не только историко-художественный интерес, но выглядят современными, «модными» и в наши дни.

Творческий путь Маяковской-художницы, которая принадлежала к первому поколению советских текстильщиков, известен лишь узкому кругу специалистов. И сейчас, когда работы Маяковской получают заслуженное признание (ее ткани демонстрировались на выставках в Англии, 1984 г., Италии, Болгарии, Венгрии, 1987 г.), очевидней стала необходимость познакомиться массового читателя с этой интересной и своеобразной личностью, привлечь внимание художников к ее творчеству.

Коллекция тканей Людмилы Владимировны хранится в архиве семьи Маяковских в Государственном музее В. В. Маяковского в Москве. Более ста лет создавался этот архив, который насчитывает 20 000 семейных реликвий. Материалы архива очень разнообразны: мебель, сделанная по рисункам отца поэта —

Владимира Константиновича, семейная библиотека, автографы и письма Владимира Маяковского, фотографии, обширное эпистолярное наследие (более 7000 писем — свидетельство эпохи за 80 лет). Многочисленные документы, рассказывающие о творческой деятельности Маяковской-художницы: рисунки, эскизы тканей, ее дневник, рукописи книг, воспоминаний, письма известных деятелей советской культуры.

Маяковская — одна из первых женщин-художниц в текстильном производстве, организатор аэрографии в России. Из письма Н. Я. Канарского (1934 г.):

«...Не надо нам, Людмила Владимировна, забывать того, что Вы не только явились первым инициатором широкого применения аэрографии в хлопчатобумажном производстве России, но впервые пробовали себе дорогу к высотам технического руководства. Особенно меня удивляет в Вас глубокое понимание роли и задач художника в прикладном направлении. Это постоянное сохранение достоинства высокого искусства, при искреннем стремлении отражать в нем величие нашей эпохи — свойственны Вам, Людмила Владимировна, как и Вашему рано ушедшему от нас брату...»

Маяковская училась в Московском Строгановском художественно-промышленном училище на набивном отделении (1904—1910). В то время она интересовалась общественно-политической жизнью, посещала нелегальные собрания, читала преимущественно социологическую литературу, особенно по женскому вопросу. В сохранившемся списке ее книг двадцать три издания революционного и социал-демократического направления. Это ей посвящены в биографии поэта «Я сам» строки: «Приехала сестра из Москвы. Восторженная. Тайком дала мне длинные бумажки. Правильно: очень рискованно... Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове».

В 1906 году, после смерти отца, семья Маяковских переезжает в Москву. Пришлось учиться и работать. В учебное время Людмила выжигала, рисовала, расписывала пасхальные открытки, чертила, делала все, чтоб заработать на содержание семьи. Во время каникул реставрировала орнаменты в надгробной часовне Донского монастыря. Затем устроилась в мастерскую шелковой фабрики Мусси. Там впервые узнала и изучила способ художественного оформления ткани — аэрографию.

Кустарная аэрографическая мастерская была открыта фабрикой в Петровском пассаже. В большой комнате на мольбертах производилась работа посредством трафаретов на шелковых изделиях, шарфах. Руководили французские мастера. Первыми работницами были студентки Строгановского училища. Из воспоминаний: «...Это искусство меня очень заинтересовало. После 2—3 месяцев работы фабрикантом были снижены расценки. Меня выбрали делегатом для переговоров. После разговора с хозяином меня уволили...»

Закончив Строгановское училище с дипломом первой степени, Маяковская поступает на Прохоровскую Трехгорную мануфактуру. Она стала единственной женщиной в рисовальной мастерской фабрики. За полтора месяца бесплатной работы она сделала несколько композиций для ручной набойки и механической печати, которые пошли в производство. С 1910 года стала заведовать аэрографической мастерской, в организации которой с самого начала принимала деятельное участие, на этой должности она оставалась в течение 17 лет. Мастерская выпускала шелковые шарфы, рисунки для платья, блузки по черному плющу, столовое белье, рисунки по батисту, вольте. Это производство носило экспериментальный характер, в основном рекламный, так как «модные ткани», выпускавшиеся мастерской, составляли обычно 1—2% всего ассортимента.

Маяковская проявила много инициативы, изобретательности и оригинальности в применении аэрографии на ткани. Ею

были предложены и введены рисунки, получаемые посредством узлов, сжатия и прошивки ткани, а также рисунки, получаемые при помощи веревочных сеток, создающих своеобразную игру красок на кружевном фоне. Каковы же результаты этих исканий? Представьте себе ослепительный фонтан ярких, звенящих красок. Кажется, что ткань движется, колыхается, мерцает, вибрирует, словно перемещаясь в пространстве. В основном художница оперирует беспредметными мотивами и элементами — линией, квадратом, кругом, треугольником. Для ее работ характерен глубокий темный фон. Эти рисунки явились для фабрики совершенной новостью, Маяковской для ее экспериментальных работ были предоставлены шелк, маркизет, крепдешин, бархат и другие ткани, не имеющие прямого отношения к ситцепечатанию. Наиболее удачные рисунки, например, аэрографические мраморы по бархату, имели большой успех и спрос и были переработаны для печатной машины. Из публикации, посвященной Людмиле Владимировне: «...На тканях Маяковской вы видите как будто и один и тот же, но вечно изменяющийся, никогда вполне не повторяющийся рисунок. Какая машина сможет дать такую ткань?»

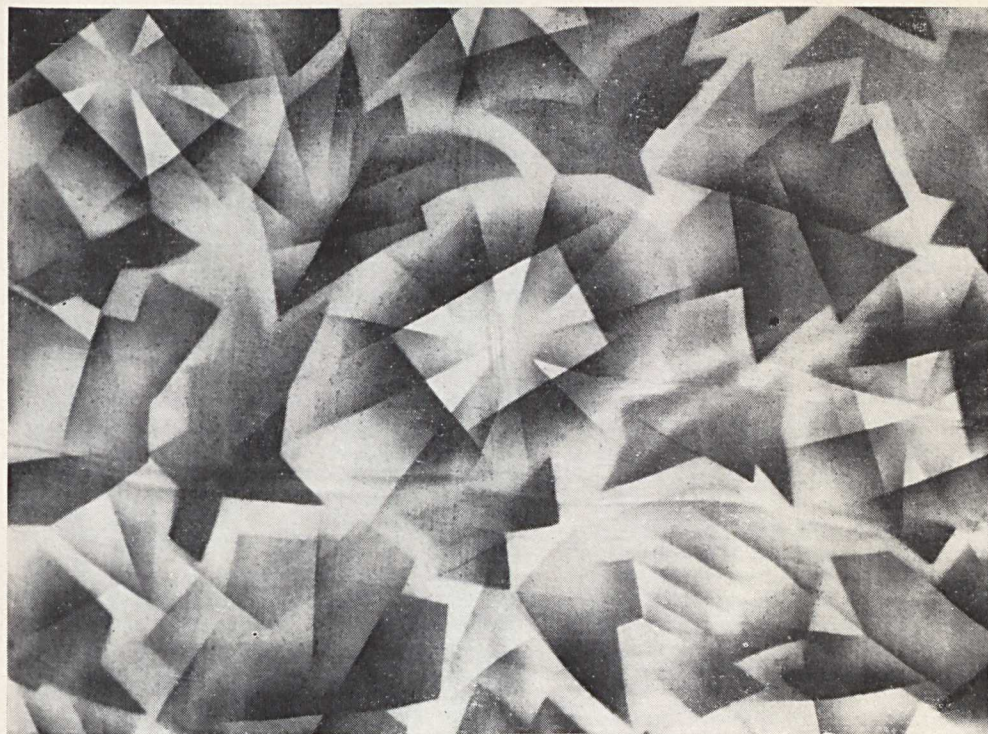
Вскоре началась и педагогическая деятельность Маяковской, она преподавала рисование и лепку по вечерам в клубе фабрики и рисование в профшколе Трехгорки. Из воспоминаний: «...Занимались мы в клубе, помещение не отапливалось. Я получила жестокий ревматизм, очень страдала и все же чувствовала удовлетворение, что делаю что-то полезное для революции...»

В это время Маяковская вместе с младшей сестрой — Ольгой Владимировной включилась в работу над «Окнами РОСТА», которую выполняли В. Маяковский, М. Черемных, И. Малютин, Д. Моор. Из воспоминаний: «...Я по своей специальности была хорошо знакома с работой трафаретами и предложила брату свою помощь. Володя охотно согласился. Мы с головой ушли в работу. Утром на своих работах, а вечером и ночью — режим трафареты, разводим, подгоняем краски. Большею частью мы работали над рисунками брата — было легче и родней. «Здорово работают мои сестры!» — говорил, радостно улыбаясь, Володя, довольный качеством нашей работы и нашей точностью...»

Возникшее после революции на текстильном фронте оживление стимулировалось выставками. 12 работ: шарфы, дорожка, киноно, воротнички были представлены Маяковской на 2-й Государственной выставке Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (Москва, 1919 г.). В 1925 году фабрика «Трехгорная мануфактура» принимала участие в Международной художественно-промышленной выставке в Париже. Среди представленных тканей было немало работ Маяковской.

Вскоре на «Трехгорке» были ликвидированы все мастерские, не имеющие прямого отношения к ситцепечатанию, и аэрографическая с полным оборудованием, штатом была передана на шелковую фабрику «Красная Роза». Именно здесь, на шелке фабрики, Маяковской были выполнены красочные работы, отмеченные дипломом «за новые искания и достижения в области аэрографии» на выставке «Советский бытовой текстиль» (Москва, 1929 г.).

Творческую задачу Маяковской в этот период можно определить так: минимальными средствами создать наиболее выразительные художественные образы. Из черновых записей: «...Техника аэрографии богатейшая, краски могут передавать тонкий живописный замысел, они глубоко и органически сливаются с шелком и в сочетании с ним звучат множеством интонаций. Из немногих элементов, например, элементов геометрических тел, фигур и форм, подчиняя их каждый раз новому ритмическому порядку (пространство, цвет), — можно создавать все новые узоры и рисунки...»



В семейном архиве сохранились рисунки, эскизы тканей. Они свидетельствуют, что, создавая свои рисунки, Маяковская думала о синтезе ткани с фигурой человека, хотя сама не создавала проекты одежды. Из публикации: «...Многие носили своеобразные, как бы расплывающиеся, рисунки на летних платьях или шарфах, шалах. Но многие ли знают, что их автором является Л. Маяковская?» (1929 г.).

Из воспоминаний: «...В 1930 г., как известно, погиб мой брат Владимир Маяковский. Это удар. Это тяжелое горе потрясло всех и, прежде всего, нашу семью. На время это парализовало мою работоспособность. В 1931 году я оставила работу на фабрике «Красная Роза» и всецело переключилась на педагогическую работу...» Людмила Владимировна передавала свой опыт учащейся молодежи ВХУТЕМАСА (1920—1927 гг.), впоследствии ВХУТЕИНА (1927—1930 гг.), где начинает вести аэрографию еще с начала 1920 года.

После реорганизации ВХУТЕИНА в 1930 году Маяковская вместе с Н. Соболевым, С. Герасимовым, П. Пашковым и др. принимала участие в создании нового факультета художественного оформления тканей в Текстильном институте. Из воспоминаний: «...К 1928—1929 гг. ВХУТЕМАС и потом ВХУТЕИН постепенно разрушались и почти все отрасли художественного производства были уничтожены. Но текстильщики не погибли. С большими трудностями и упорством мы внедрились в Текстильный институт».

Заведовать кафедрой художественного текстиля стал А. В. Куприн, он поддерживал Маяковскую советами, дружески ободрял, делился своими взглядами на искусство. С особым интересом читаются письма 30-х годов, написанные Маяковской родным. Калейдоскоп упоминаемых в этих письмах имен и событий дает несомненно большой исторический материал для уточнения ряда конкретных фактов художественной жизни Москвы. Из письма к сестре: «...Дел много. При-



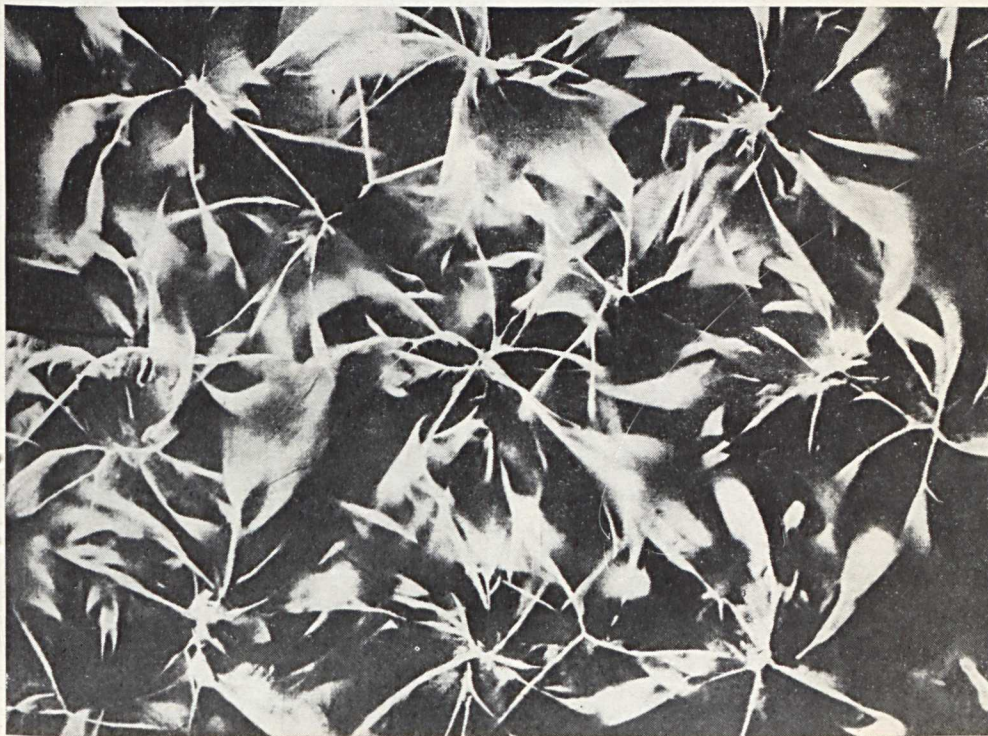
гласили в «Октябрьскую комиссию» по оформлению Москвы текстилем. Выбрали меня бригадиром. Вот и работа во все-московском масштабе. Буду работать с В. Э. Мейерхольдом. Надо будет не оплошать, так как сравнение с Володей будет невольным...» Работая в институте, Маяковская была единственной специалисткой по аэрографии и имела звание доцента.

В 1948 году Маяковская оставила институт, так как активно сотрудничала в редколлегии по изданию полного собрания сочинений В. В. Маяковского, собирала материалы и писала книги воспоминаний о брате. Она была последней из рода Маяковских, и к ней устремлялись самые разные люди, чтобы узнать о поэте, о Маяковских. Выразительные, сердечные авторские послания на книгах, картинах, в письмах, сохранившиеся в семейном архиве, говорят о глубочайшем уважении к Людмиле Владимировне, отдавшей более полувека искусству.

Л. В. Маяковская. 1925 г.

Л. В. Маяковская. 1970 г.

На стр. 31, 33
Л. В. Маяковская.
Ткани. Х/б., аэрография





Ульяна Ярошевич

Выросшая среди сельской природы, воспитанная матерью-крестьянкой, окрепшая в работе с землей, Ульяна Ярошевич получила от жизни то, чего не имеют и, может быть, никогда не будут иметь многие современные художники-горожане. Она, как и все ее искусство, получила живые корни, связывающие человека с родной землей.

Обладая природным чувством красоты и овладев высоким профессиональным мастерством керамиста, Ульяна Ярошевич стремится к созданию пластического образа, в котором соединяются живой дух прошлого и современное мироощущение. При этом она умело сочетает традиционный метод гончарного формотворчества с новаторской технологией росписи цветными глинами.

Окончив в 1969 году Львовское училище прикладного и декоративного искусства им. И. Труша и в 1974 году отделение художественной керамики Львовского института, Ульяна вернулась в родную деревню, где вместе с мужем-художником растила сына, помогала матери по хозяйству, а вечерами в аккуратных эскизах толстых альбомов мечтала о настоящей творческой жизни...

За много десятков километров приходилось Ульяне возить из деревни свои сырые изделия на обжиг в районный центр Николаев, на майоликовую фабрику. Там она, уже глазами профессионала, всматривалась в выверенные движения рук народных умельцев, вытягивавших на гончарных кругах тонкостенные формы сосудов.

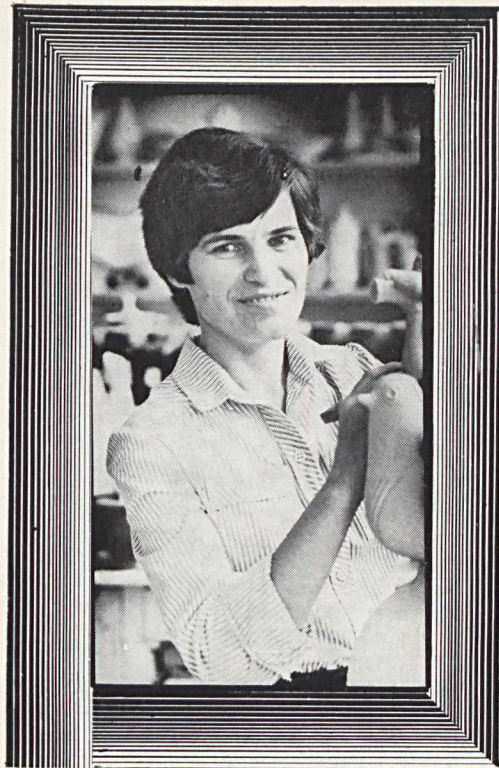
В деревне Ульяна Ярошевич приходилось вручную лепить небольшие, но сложные по форме композиции. Почти всегда состоящие из цилиндрических объемов-основ, с разнообразным мелким декором и сложными деталями, они изображали персонажей народных легенд. Иногда в них угадывалось страстное увлечение художницы искусством майя и ацтеков, а также творчеством народов Африки. Сложность пластического декора, «многоэтажность» южноамериканских рельефов и строгая лаконичность негритянских масок в ранних работах Ульяны получали «украинскую интерпретацию».

Но вскоре такое широкое привлечение традиций сменилось серьезным поиском новых, неиспользованных резервов из богатого наследия родного народа. Этот этап творчества явился необходимой разминкой, своеобразной репетицией всей дальнейшей творческой работы, уже тесно связанной с гончарным кругом.

Сейчас Ульяна Ярошевич живет во Львове и трудится в творческом коллективе Львовской керамико-скульптурной фабрики и в своей собственной мастерской. Но никогда ее сердце полностью не принадлежало городу, даже такому красивому, как Львов. Все свободное время она с семьей проводит в родной деревне, где в непосредственном контакте с природой к ней приходит вдохновение...

Мы встретились в большой и светлой мастерской, заполненной разноцветной керамикой. В углу — тщательно ухоженный гончарный станок. Глину Ульяна





сама привозит из деревни, а глина-то не простая, она — разноцветная! Художница сама ее ищет вдоль по течению речки в родных Нижанковичах: серую, желтую, белую, красную и даже голубую! Эту своеобразную глиняную палитру керамистка умело использует для росписи по сырому черепку, после чего подсушенное изделие вместе с рисунком поддается лощению галькой и никогда не глазуруется. В процессе обжига цветные глины приобретают сочные тона, а благодаря лощеной поверхности — приятный блеск. Недостающие в природной палитре оттенки Ульяна получает с помощью цветных пигментов. Работая исключительно мягкой кистью, что способствует равномерному распределению ангобов на поверхности изделий, она добивается большого эффекта насыщенных сочетаний. В последнее время художница находит и новые решения глиняной росписи. Если раньше она расписывала безукоризненно гладкую поверхность сосудов, то теперь цветные глины ложатся на волнистый от движений пальцев рельеф, подчеркивая динамику пластических ходов, и на шершавую выпуклость кувшинов, выточенных из специально обработанного мелкого шамота.

Художница постоянно совершенствует свое мастерство. С уверенной легкостью удается ей исполнять необычайно сложные элементы композиций, в которых удивляет безупречная точность и аккуратность точения. И хотя принцип точения на гончарном круге используется мастерами с незапамятных времен и, казалось бы, все возможности гончар-

ного искусства исчерпаны, работы Ульяны Ярошевич наглядно убеждают в обратном. Глубоко проникнув в тайну древнего ремесла, она открывает новые пластические и декоративные свойства глины и создает оригинальные, овеянные современным духом произведения.

— Мое самое большое и заветное желание — научиться чувствовать гончарный круг так, как его чувствует настоящий народный мастер, — говорит Ярошевич. И в этом признании глубокий смысл: чем выше профессионализм, тем больше свободы в выражении своих замыслов.

Анализируя творчество художницы в технологическом и художественном аспектах, можно с уверенностью сказать: то, что сегодня делает Ульяна Ярошевич, является не чем иным, как удачным синтезом традиций и новаторства в едином органическом целом. Переосмысленные по-новому старинные формы сосудов и декоративные элементы народного искусства в творчестве Ярошевич выступают лишь фоном, своеобразной канвой для искреннего авторского рассказа о красоте родной природы, о жизни современного села. Таким образом, в процессе трансформации пластического образа народного искусства рождается произведение, сберегшее в себе живой огонь древних традиций и отражающее импульс сегодняшнего дня. В этой связи времен, которая возникает лишь в результате правильного и умелого использования народного наследия, заключается смысл творческого поиска Ульяны Ярошевич.

Оксана Цисельская





Баходир Джалалов



Настоящий художник живет проблемами своего времени, и перемены, происходящие в жизни общества, не могут не отразиться в его творчестве. Говоря о Баходире Джалалове, следует отметить, что характерными чертами его изобразительного стиля являются емкость и содержательность, эмоциональная и образная выразительность, современность и своевременность. Доверяя зрителю, он чувствует, что отражает в искусстве настроения, созвучные каждому человеку. Его волнуют многие глобальные проблемы нашего времени: выживание человека в условиях надвигающейся экологической катастрофы, проблемы мира и свободы, добра и зла, гармонии и хаоса.

Являясь мастером и творцом, художником и гражданином, понимая высокий смысл своего призвания, состоящего в решении общечеловеческих, философских проблем, в создании полноценного современного искусства, Б. Джалалов стремится находить новые пути в реализации задуманных идей. А этому сопутствуют каждодневный труд и требовательность к себе.

Творческий процесс Джалалова удивительно динамичен. Благодаря огромной работоспособности художник постоянно живет в атмосфере поиска новых форм и решений. Заканчивая одну работу, он уже видит впереди контуры нового произведения. При этом всегда верен себе — настойчиво и упорно утверждает и проявляет себя в разных видах изобразительного искусства (в станковой и монументальной живописи, в графике и иллюстрации, занимается гобеленом и плакатом). Думая сам, он заставляет думать других, его произведения располагают к размышлению, питают разум, эстетически воздействуют и духовно воспитывают зрителя. Вглядываясь в его работы, невольно становишься соучастником происходящего, нас начинает волновать все, что автор изображает — будь это жанровая картина или монументальная роспись, портрет или пейзаж, иллюстрация или просто рисунок. И ко всему он относится с полной отдачей и присущей ему профессиональной ответственностью.

Универсальное дарование Джалалова имеет самостоятельное, творчески активное «лицо». Он регулярно представляет на республиканских, всесоюзных и международных выставках станковой живописи. Но все же главным в его творчестве было, есть и будет монументальное искусство, на котором сконцентрированы все его помыслы. Безусловно, станковые и графические работы художника являют собой отдельную, во многом оригинальную сторону его творчества, но, по большому счету, они как бы являются «ступенями» от его монументальных работ. Но приближают к вершине не ступени, а шаги, и, вне всякого сомнения Баходир делает их уверенно.

За последние восемь лет в области монументального искусства художником создано более десяти росписей, которые украшают интерьеры многих администра-

тивных зданий, дворцов культуры, санаториев, концертных залов, театров Узбекистана и других уголков страны. Это концертный зал «Бахор» и Дом кино в Ташкенте, музыкально-драматический театр в г. Карши, роспись в интерьере Талимарджанской насосной станции № 6 в Туркмении, эскиз гобелена во Дворце дружбы народов им. В. И. Ленина в Ташкенте, роспись в административном корпусе управления Узбекгидроэнергострой в Ташкенте, эскизы декоративных рельефов-решеток для Ташкентского метро (станция «Комсомольская»), роспись в музыкально-драматическом театре им. Хамзы в Коканде и другие.

Мысленно представив себе монументальные произведения Джалалова, убеждаешься в силе его творческого потенциала, неподражаемой индивидуальности, широте выразительных средств. Особо хотелось бы отметить тот факт, что художник в равной степени владеет как классическими, так и новаторскими формами изобразительного повествования (сравните, например, роспись «История развития узбекского национального театра», выполненную в кокандском театре, и роспись «Посланники вечности» в Республиканском Доме кино в Ташкенте). При этом было бы ошибочно думать, что в первом случае он ясен и понятен, а во втором — менее понятен и несколько загадочен. Думается, эти различия и контрасты стилизованных форм имеют в своей основе внутренний закон и подчинены единой цели — раскрытию образа Человека — Творца — Созидателя. Также следует отметить умение художника в условиях сложного архитектурного построения добиться органического единства с монументальным произведением. Поражает стремление к цветовой гармонии. И самое главное, учитывая функциональное назначение того или иного интерьера, Джалалов стремится к синтезу с живописью. Отсюда дифференциация выбора идеи-темы и особенность эмоционального восприятия его монументальных произведений.

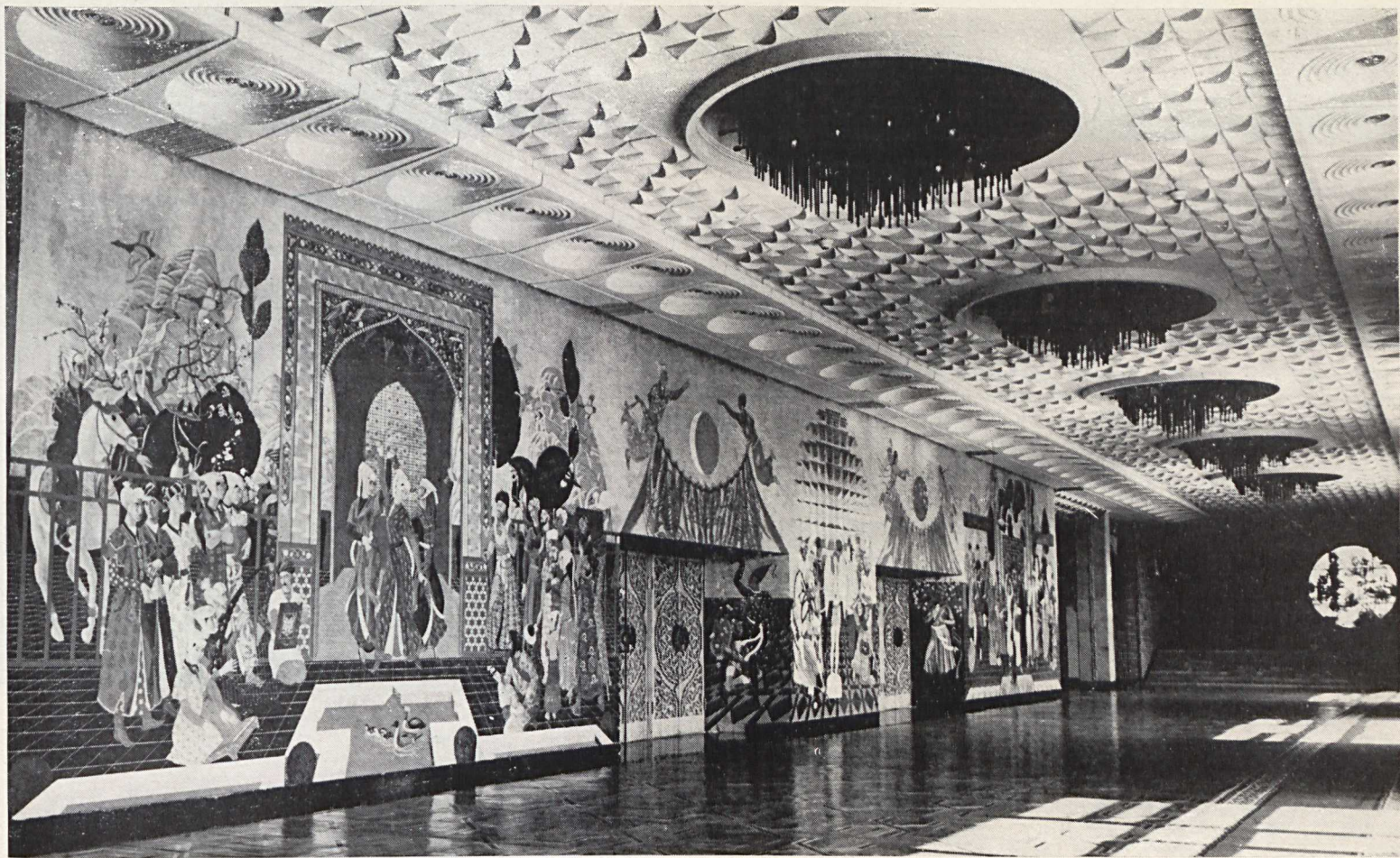
Рассматривая роспись «Посланники вечности» (1984), отметим, что, обращаясь к теме борьбы за мир, стремясь к органическому слиянию структуры внутреннего архитектурного пространства, а также функциональному назначению Дома кино, художник соответственно строит компоновку всей росписи, как бы заключая ее в кинокадры. Фактически отсутствует сюжет с его действием и развитием, так как художнику в данном случае гораздо важнее передать остроэкспрессивную символику образов — Пабло Пикассо и Давида Альфаро Сикейроса, Ганса Эрнста и Освальдо Гуаясына, — олицетворяющих основную идею темы «Искусство в борьбе за мир». Ирреально-символический мир конкретных прогрессивных деятелей современной культуры Джалалов изображает конструктивными, плоскостными, пожалуй, даже геометрическими изобразительными средствами. Наличие рубленых, крупномасштабных форм и жесткая графичность изображения создают определенный

настрой к «прочтению» темы. Общую тревожность, напряженность и остроту звучания основной темы подчеркивают преобладающий красно-терракотовый цвет и контрастность теплых и холодных тонов. Дробность пластического и цветового решения подчинена единой цели — раскрытию идейно-художественными средствами такого локального явления, как сохранение мира на земле. Роспись не только определяет личное отношение Джалалова к проблеме мира, а также понимание им опыта, накопленного мировой художественной культурой, но и в конечном счете определяет характер развития прогрессивного монументального искусства на современном этапе.

«Главное для меня не повторяться, — говорит художник в одном из своих интервью, — я стараюсь быть везде разным, оттого меня часто упрекают, что в росписи «Рождение танца» чувствуется влияние Боттичелли, в росписи каршинского театра — влияние росписей Аджанты, но это, видимо, происходит от моей восторженности и восхищения великими мастерами*, а ведь это является одной из сложных и важных задач взаимодействия традиций и современности. Истинный художник и впрямь никогда не подчиняется другому таланту, как бы велик тот ни был, он берет от все драгоценное не тайком, а учится и впитывает открыто, как из живительного источника. И при этом всегда остается собой. Таков, на наш взгляд, Баходир Джалалов.

Следующая роспись, «История развития узбекского национального театра» (1987), созданная в интерьере фойе музыкально-драматического театра им. Хамзы г. Коканда, явилась результатом серьезного изучения истории и культуры своего народа. Проявляя большой интерес к животворным истокам искусства, к его богатым традициям, Джалалов стремится донести до зрителя их нравственно-этическое, бытовое и национальное своеобразие. Обращаясь к теме театра, художник отражает в данной росписи не только истоки формирования собственно старинного узбекского театра, его основные вехи, но и связь с традициями мировой театральной культуры. Документальность и познавательность, интерпретация и зрелищность всей фрески несут в себе зримую, эстетическую информацию о недавнем прошлом во имя будущего. Созданный воображением художника некий «театр в театре» представляет тесную связь истории и культуры народа. Давая лишь общую характеристику, заметим, что вся композиция построена на доверительной интонации. И несмотря на то что в ней переплетается множество тем, несколько узловых переданы Б. Джалаловым особенно весомо и убедительно — это темы интернационализма, огромного значения Великого Октября для всех народов страны, а также изображение «Театра революции» как важнейшего

* Бабаджанова Г. О творчестве художника. — Архитектура и строительство Узбекистана, 1985, № 7



средства в борьбе за коммунистические идеалы. Художник дает понять: сцена — это не искусство само для себя, а арена порой жестокой, но справедливой битвы во имя будущего.

Добиваясь максимального раскрытия архитектурного образа, преобразая его, Джалалов стремится в каждом фрагменте росписи, в фигурах ее героев, костюмах, позах, масках, в каждом движении передать идею вечности театра, его постоянного совершенствования и всевозрастающего значения. Автор росписи убежден, что именно театр объединяет народы мира во всем многообразии их национальных культур в неделимое мировое

искусство, язык которого понятен всем людям планеты.

В заключение хотелось лишь добавить, что заслуженному деятелю искусств Узбекской ССР, лауреату Государственной премии СССР еще нет сорока лет, а его произведения уже экспонировались на 40 всесоюзных и 25 республиканских выставках. Начиная с 1974 года он является постоянным участником зарубежных выставок в Венгрии, Чехословакии, Польше, Франции, Болгарии, КНДР, Бельгии, ФРГ, Гане и др. Его произведения хранятся в крупнейших музеях нашей страны.

Эльмира Исмаилова

Б. Джалалов
«История развития национального театра». Роспись в фойе музыкально-драматического театра им. Хамзы.
г. Коканд, 1987

Б. Джалалов
«Посланники вечности». Роспись в Республиканском Доме кино.
г. Ташкент, 1984



Лиелвардские пояса

Дикторский текст фильма «Лиелвардский пояс» (в сокращении)
Искусствовед Тынис Винт (режиссер — Ансис Эпперс).

16 ноября 1974 г. с крупнейшего на земле радиотелескопа в Пуэрто-Рико в сторону звездного скопления Н-13 человечество отправило первое послание иному разуму. Сведения об уровне нашей цивилизации были зашифрованы с помощью геометрических фигур объемом 1679 точек. Мы ждем ответа из будущего, но он может прийти и из прошлого...

Орнамент каждого латышского пояса состоит из последовательно усложняющихся геометрических фигур общим объемом до двухсот тысяч точек. Такой уровень сложности наводит на мысль: а что если эти орнаменты — какие-то зашифрованные записи древних? В таком случае построение и чередование структур на поясе наши предки должны были подчинить какой-то логике. Для анализа воспользуемся компьютером. В построении орнаментов прослеживается определенная общая закономерность...

Орнаменты на поясе из латышского местечка Лиелварде оказались одной из самых сложных в мире орнаментальных геометрических систем... Многие его знаки построены так же, как символы, встречающиеся уже две тысячи лет назад на огромном ареале от Японии до Туркестана. Смысл многих давно утерян, и толкователи разгадывали их смысл, как мы сейчас — сличая со схожими элементами.

Другие символы, утратив первоначальное значение, стали применяться как знак принадлежности той или иной вещи какой-либо семье. Одинаковые семейные знаки можно увидеть и сегодня. Есть они и на Дальнем Востоке, и в Прибалтике...

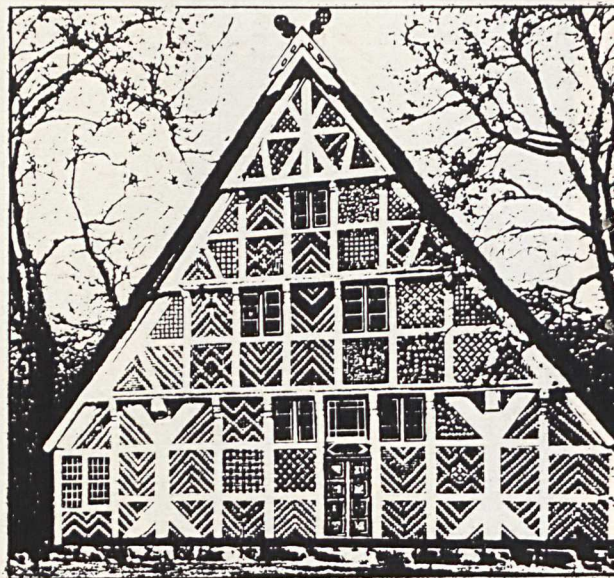
По японским поверьям, комбинации знаков талисманов на руках должны предохранять от бед. Но что это? На перчатках с острова Муху похожие таинственные знаки, не тот же ли самый смысл в них? Такой же принцип узора на животе африканской женщины. И на лице мужчины. Орнаменты на стенах древних сооружений Мексики хранят, по легендам, три слоя информации о мире: первый — обозначение конкретного предмета или явления, второй — сведения о реальных событиях, третий — описание происходящих в природе процессов. Содержание третьего слоя было доступно только посвященным. В таблице Ицзин из древнекитайской книги мы тоже встречаемся с несколькими смысловыми значениями одного и того же символа: небо — мужская сила, земля — женская сила. Ключевые комбинации знаков имеют различные параллельные значения: небо — творчество — отец, земля — исполнение — мать, вода — луна — опасность, огонь — свет — солнце и множество других значений. Этим древним знакам — солнцу, луне, воде и огню — наши предки приписывали магические свойства. Геометрические орнаменты в древних культурах находили самые разные области применения. Так, с древним орнаментом у индейцев Америки связано учение о медицинском круге. Его цель — достижение гармонии как в человеке, так и в обществе в целом. Каждый ребенок со дня рождения находился под наблюдением мудреца-лекаря — шамана племени. В соответствии с характером и темпераментом для ребенка подбирался сложный геометрический орнамент — своеобразная биологическая и психологическая характеристика. Помогал выбрать подходящую жену или мужа. Племя знало, какой должна быть орнаментальная картина всего поселения. И люди жили дружно, как одна семья. А при таком образе жизни они и болели меньше.

Но круг был не просто формальным символом. Его изображение использовалось для прямого воздействия на человеческую силу — подобно современной психотерапии. Взглянем с этой точки зрения на многочисленные объекты в Северной Европе, на Дальнем Востоке и в Прибалтике. Считалось, что каменные круги помогают сохранить здоровье... Рассматривание их орнаментов помогало активизировать психику для того, чтобы сосредоточиться и сконцентрировать внимание. Такая форма орнамента с кругом или точкой в центре получила название манда. Уже в древности считали, что человеческий организм имеет много скрытых возможностей, и пытались их выявить с помощью самопознания. Круг помогал отключиться, самоуглубиться...

Удивительно: соединив орнаменты на перчатках Эстонии, мы получим чистую форму манда. Можно предположить, что один из слоев информации на некоторых лиелвардских поясах — тоже описание процесса самопознания...

Какие слои информации зашифрованы в ткацких поясах? Текстильное ткачество — это символическое построение мира, — говорили в Древнем Египте. Вряд ли мастера задумывались когда-нибудь об удивительных тайнах узоров, переходящих из поколения в поколение. А может быть, благодаря именно ей мудрость далеких предков продолжает жить и заставляет искать ответы на загадки древних орнаментов?

Комбинация двух и двух элементов лежит в основе системы знаков на поясах и обозначает двойное счастье, начало развития. Так его обозначали в Древней Греции, в Непале и на лиелвардском поясе. Но человек и Вселенная — единое целое, возможно, поэтому знак счастья еще и условная модель Вселенной... В других модификациях этот знак — символ живого ритма жизни. Знак графически как бы делится на четыре части, — по представлениям древних, Вселенная состояла из четырех пространств. Этот образ из четырех элементов встречается в разных эпохах у разных народов. Символ Вселенной — на лиелвардском поясе. А вот еще один из основных знаков пояса, известный во многих районах мира, каков его смысл?... Сейчас мы уже можем предположить значение многих знаков на этих поясах и попробовать сделать свои выводы. На мой взгляд, орнаменты высказывают мысль о процессах изменения и развития Вселенной. Этот лиелвардский пояс говорит о развитии живого. В начале символы первичной энергии: процесс замкнут сам в себе, и здесь же две мифологические первоначальные силы. Далее процесс конкретизируется: хаос, символы движения материи. Потом развитие живого — символ человека. Линия энергии — одиннадцать звездочек — ритмы солнечной активности — состояние космической гармонии. Да, этот рассказ — всего лишь гипотеза, но весь ход поиска доказывает еще раз духовную общность разных народов.



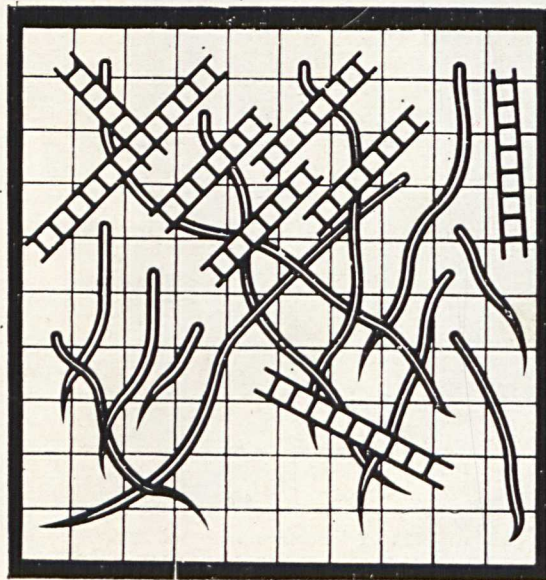
Дом немецкого крестьянина в окрестностях Гамбурга. Орнамент фахверка — своеобразная модель мира

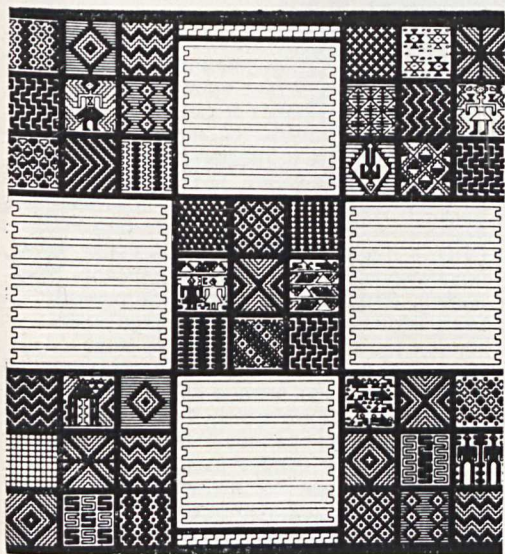
Подарочные пояса — юосты



Древний талисман даоистов, который нельзя читать как обыкновенный текст. Возможная вспомогательная таблица — древняя (более трех тысяч лет) игра из «Змеи и лестницы»

Индии. Анализ динамики (лестница кверху, змея вниз) здесь похож на анализ возможностей процессов и ходов игры в шахматы и шашки.





Ковер из Хафса (Тунис). Модель мира в пяти частях



Главный знак лиелвардского пояса — знак силы

Мастер из Объединения художественных промыслов тклет пояс-юосту



Арвид Паэгле — мастер лиелвардских поясов

Александр Миловский

Небольшие квадратные деревянные дощечки сновали в руках Арвида Павловича Паэгле. Он походил на кукольника, дергающего за нити целый ансамбль марионеток. Между тем плоские дощечки с дырочками по углам были настоящим ткацким инструментом, и отходявшие от дощечек красные и белые нити сплетались в красивый, шириной в ладонь, богато орнаментированный пояс.

В Прибалтике рукоделие — отнюдь не сугубо женский удел, и мужчина за ткацким станком здесь никого не удивит, а имя Арвида Паэгле знатокам народного искусства хорошо знакомо: ныне это единственный мастер, способный выткать настоящие лиелвардские пояса, которые в последние годы приковали к себе пристальное внимание искусствоведов. Начало этому интересу положил таллинский исследователь Тынис Винт, снявший вместе с рижским режиссером Анисом Эпперсом увлекательный фильм «Лиелвардский пояс». В основу его положена гипотеза Винта о том, что вытканые в местечке Лиелварде — в шестидесяти километрах от Риги — орнаментированные пояса несут в своих узорах закодированные представления далеких предков о возникновении и развитии Вселенной, зарождении жизни и борьбе начал, об истории человека. Ритм солнечной активности и состояние космической гармонии усмотрел в произведениях народного творчества ученый, насчитавший в составляющих орнамент и последовательно усложняющихся композициях до двухсот тысяч точек.

Еще в Древнем Египте ткачество считали символическим построением мира. Основываясь на количестве элементов знаков, на принципе составления орнамента, Т. Винт говорит о родстве лиелвардских узоров со знаками-символами, выражавшими определенные философские понятия в Японии, Китае, у американских индейцев, и на их основе пытается расшифровать фрагменты и общий смысл информации.

По-разному относятся специалисты к гипотезе Винта. Одни с оговорками ее принимают, другие считают, что его увлечение ориенталистикой помешало сделать такой же сравнительный анализ на материале индо-европейской культуры, а при сопоставлении столь далеких графических структур можно говорить лишь о случайном внешнем сходстве отдельных элементов и неверной расшифровке их значений. Действительно, один и тот же знак в латышской народной эпиграфике означает «дуб» или «год», а в знаковых системах эстонцев и некоторых азиатских народов — «колодец». Но тут есть возможное объяснение: в XII—XIII веках в этих местах рядом с латышами жили ливы, этнически родственные эстонцам, и если лиелвардские пояса унаследовали ливскую орнаментальную «азбуку», то тогда прочтение их Винтом вполне корректно.

Нет ничего невероятного и в философской сложности рисунка, более того, было бы странно, если бы это было иначе. Традиционный орнамент всех народов отражает самые глубинные знания и представления народов об окружающем мире, особенно это касается декора

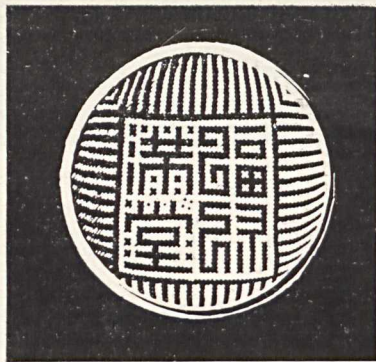
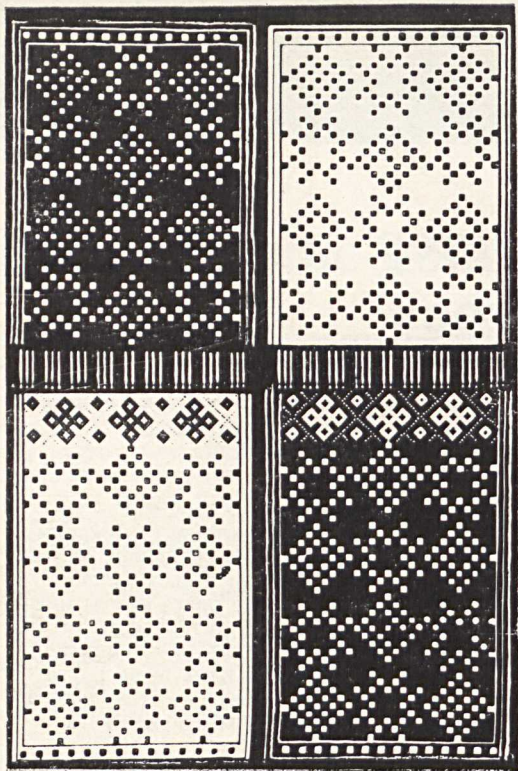
предметов сакрального свойства — достаточно вспомнить вышивку обрядовых полотенец, рисунки на крашенных яйцах-писанках, роспись или резьбу прялок. А ведь прибалтийские пояса-юосты имели ярко выраженный ритуальный характер: их дарили в знак почтения и уважения, невеста должна была подготовить к свадьбе не менее сотни, а то и двух сотен юост, чтобы одарить всех гостей.

В сам день торжества поясом покрывали хлебный каравай, который оставался нетронутым: чтобы сытной была жизнь молодоженов, в достатке — дом. В первое совместное утро, идя по воду, перевязывали юостой коромысло, украшали яркими лентами хлев, сельский инвентарь, а когда рождался ребенок, перевязывали и его. Словом, с давних пор пояс в Прибалтике служил символом счастья и благополучия, признания и расположения. Очень точно говорится об этом в народной пословице: «Пояс прокладывает дорогу к сердцу». Согласно древней легенде, из пояса одной крестьянской девушки возникла радуга, а старики до сих пор уверяют, что юосты обладают магической силой, способной направить человеческую судьбу.

Уже в двадцатом веке на поясах стали появляться дарственные надписи, поздравления и благопожелания. Особенно распространилась эта форма в наши дни, когда искусство плетения поздравительных поясов расцвело с новой силой, правда, теперь их ткют не сами, а заказывают в объединениях народных промыслов. Едва ли это новшество смогло бы родиться, не опираясь на давно забытую и теперь вновь восстановленную традицию. Конечно, в орнаменте был заложен какой-то смысл. Смысл, выветрившийся из памяти людей вместе с исчезновением самого рисунка. Форма же всегда очень живуча, она может на века и тысячелетия пережить содержание — мы знаем это по обрядам, песням, танцам, вышивкам, рисункам самых разных народов. Археолог А. Зариня, например, считает, что представления о явлениях окружающей природы, абстрагированные мастерами в виде символов в орнаменте поясов, о связанных с ними магических ритуалах, возможно, были еще живы в тринадцатом столетии или даже позже, но в XIX веке они были определенно потеряны. Этнографические экспедиции начала нашего века показали, что мастера не помнят даже названия узоров, не говоря уже об их символическом значении.

Научный сотрудник Исторического музея Латвийской ССР Велта Розенберг любезно показала мне все семьдесят пять лиелвардских поясов, хранящихся в фондах музея.

«Не исключено, что там и есть забытые философские системы, но, может быть, такое количество мотивов на одном поясе — это результат творческого соревнования лучших, самых одаренных мастериц, придумывающих все новые и новые варианты, нюансы узоров, ведь и в других районах — Крустпилском, в Латгалии, в XVIII—XIX веках количество композиций доходило на поясах до двадцати, а то и сорока».



Эстонская этнографическая наволочка в 4-х позициях (обе стороны в двух положениях) — полный образ мифологической Вселенной.



Арвид Паэгле продолжает лиелвардскую традицию создания поясов-юост

Фрагменты лиелвардского пояса

Геометрический талисман как украшение предмета. Китай.

Талисман-печать с геометрическими иероглифами. Это подарок особого значения и ценности, который китайский император подарил японскому послу в 57 г. н. э. Модель определенной реальности, истинности, поскольку в иероглифах закодированы как героическое — философское значение, так и вторичное — (повседневное, насущное) прикладное значение.

Графические иллюстрации перепечатаны из журнала «Максла», 1985, № 3

Фото автора



Действительно, на трех-четырех метрах ленты уместается до нескольких десятков не повторяющихся, но как-то удивительно органично выходящих, вытекающих один из другого, последовательно развивающихся от простого к более сложному, от мелких форм к более крупным, изменяющих геометрию элементов орнамента.

И вот я в увитом диким виноградом и окруженном цветами доме Арвида Паэгле в Лиелварде — последнем пристанище ставшего знаменитым орнамента.

— Говорите, забыл и смысл и даже названия? — усмехается мастер в ответ на мои вопросы о лиелвардских загадках. — Ну, почему же, вот начало пояса, — он раскладывает на коленях недавно законченную работу, — узор «папоротник», который всегда был символом таинственности, колдовства и поисков любви. Дальше этими вот небольшими квадратиками с точкой в центре начинается проходящая через весь пояс тема солнца. Затем идут зигзаги-«ужи». Уж живет около дома и считается хранителем очага. В следующей композиции «солнышки» увеличиваются, а «ужи» располагаются вокруг них. А это уже «юмис» — сдвоенный колос, начинающий еще одну важнейшую линию — урожайности и плодородия. Затем вновь «солнце» — еще крупнее предыдущих. Оно здесь восходит над домашним очагом. А вот появляется главный знак — человека и его силы, — указывает Арвид Павлович на хорошо знакомый мне по разным эпохам и культурам знак человеческой фигуры с воздетыми к небу руками.

Дальше я угадываю смысл прежде, чем последует объяснение. Вновь появляется папоротник, за ним — крупный, в полную силу, юмис. Сдвоенный пшеничный колос латыши считали земным воплощением двух сыновей верховного бога небес Диевса, безнадежно влюбленных в богиню утренней Зари Аустру, которая предпочла Перкуна, и сделанных отцом двуединым звездным божеством. В аналогичном греческом мифе их место занимают сыновья Зевса Диоскуры, а в Индии по сих пор почитаются их близнецы — Ашвины — невидимые нити тянутся к поясу из самых глубин мировых культур.

А вот еще один древнейший знак, в десятках вариантов встречающийся у самых разных народов мира, в том числе и в раскопках на территории Латвии. Видел я его и на музейных поясах. Паэгле трактует его в латышской орнаментике как знак борьбы с собой. За прекрасным символом, к сожалению, запятнанным нацистами, сделавшими его своей свастикой и потому невольно вызывающим нехорошие ассоциации, и новыми «солнышками» следует центральный знак пояса, вытканый крупно, во всю его ширину. Это вновь знак человека, его силы. Здесь высшая точка, апогей заключенной в символах энергии, дальше он идет на убыль. Уменьшаются в размере «солнышки», знаки человека располагаются как-то асимметрично, словно сила его пошатнулась, над очагом уже светит не солнце, а мерцают звезды надежды. И завершают сюжеты ряды волнистых линий — по этой реке, по словам Паэгле, богиня Мара проводит человека в последний путь, но пусть это случится через тысячу лет — желает языком древней символики юоста.

В этой расшифровке Паэгле орнамент лиелвардского пояса отображает человеческую жизнь с ее взлетами любви и зрелости, с ее закатом и конечностью. Но рисует он не просто жизнь, а счастливо прожитую жизнь, и не только обозначает ее, но определенно желает такой жизни. Объяснение, очень точно соответствующее назначению дарственных юост. Но, одновременно, и талисмана-оберега.

Здесь те же космические силы, что в гипотезе Тыниса Винта, но все гораздо приземленное, понятнее и ближе к человеку. Впрочем, одни и те же знаки судьбы мы все видим по-разному.



«Искусство облаков» — так называли мраморирование в Персии и Турции в XV в., где эту технику применяли в переплетном деле.

Высокого уровня эта техника достигла в Европе, и прежде всего во Франции в XVII в., здесь декоративная бумага для форзацев и крышек переплетов обрабатывалась мраморированием масляной краской, клейстером с красителями.

Со временем многовековые традиции оформления переплета изменились и внедрились новые техники декора. В Эстонии возникла самобытная школа художественной обработки кожи и искусства переплета.

В 60-е годы технические эксперименты на кафедре художественной обработки кожи в Гос. художественном институте Эстонской ССР внесли свежую струю в это искусство. К сожалению, техника мраморирования применялась редко (в недавнем прошлом в мастерской Э. Таска), только теперь ее открывают в новом качестве. Отталкиваясь от техники мраморирования бумаги, ее применяют для украшения кожи, дерева, текстиля, стекла, пластмассы и других материалов.

Импровизационный характер этой техники, бесконечное разнообразие декора и колористического решения открывает перед мраморированием широкие перспективы. Перетеканием красок, своеобразными волнистыми контурами достигается неповторимое живописное целое, узоры не повторяются, а разнообразная фактура, смелая ритмизация, возникновение некоего условного пейзажа стимулируют фантазию зрителя.

Существует огромное количество способов мраморирования. В разных странах применяют разные технические приемы. Наиболее часто встречаются два способа: раскраска по воде или по клеевой основе размывка краски.

Наиболее простой способ — мраморирование масляной краской по воде, т. е. перенесение цветового узора с водной поверхности на бумагу и другие материалы. Для мраморирования применяют довольно простые приспособления. Ванну соответствующей величины наполняют водой. Масляные или печатные офсетные краски растворяются в скипидаре. Для лучшего удержания красок на поверхности воды добавляют контурский или казеиновый клей (можно и без). Каждую краску мешают отдельно в небольшом сосуде. Такие концентраты краски можно применять отдельно или мешая их между собой. Среди красок основными являются синяя, красная и желтая, при умелом смешении которых мы получаем все желаемые дополнительные тона. При необходимости можно также применять черную, белую, золото и серебро (последние в виде порошка, они насыпаются позже на красочный слой).

Нет необходимости уточнять рецепты красочных смесей, это зависит от индивидуальности художника, его колористического чувства, фантазии и характера окрашиваемого предмета.

В наполненную водой ванночку капают по очереди приготовленные краски, они растекаются в воде, создавая нужный узор. Разнообразить узоры помогают палочки, полосы из пакли или бумаги.

Вообще узоры можно получить самыми разными способами, например, капать разные краски последовательно в воду в одну точку. Краски, распространяясь кругами, образуют живописные переходы. Хорошие результаты дает легкое раскачивание ванны, что придает красочным пятнам волнообразный ритм и своеобразную фактуру. Можно также окрашиваемый предмет передвигать по воде в разном ритме и т. д.

Если образовавшийся на поверхности воды узор удовлетворяет художника, то часть окрашиваемого

предмета или весь предмет медленно и равномерно укладывается на поверхность воды.

Необходимо подчеркнуть, что эту операцию следует проделывать осторожно, корректно, чисто. При резком и неравномерном продвижении предмета по водной поверхности между ним и водой может проникнуть воздух и в результате в узоре появятся неокрашенные куски. Иногда такая «ошибка» может создать дополнительный эффект, если художник умеет использовать этот прием (например, на переплете на месте размещения прифита). Есть много возможностей для неожиданных вариаций, каждый может проявить здесь свою изобретательность.

Мраморированный предмет или бумага затем отделяется от воды и кладется на стол для просушки. В качестве другого способа применяют клейстерную основу. Для основы применяют исландский мох или киселеобразную жидкость из льняных семян. Более простой способ — делать основу из рисового или картофельного крахмала. Раствор варят, процеживают и вливают в соответствующую ванну остывать.

Перед подготовкой красочного слоя проверяется пригодность основы для избранных красителей. Если капля опускается на дно сосуда, то она слишком жидкая. Если при передвижении красочной поверхности с помощью палочки краска перемещается, то основа слишком густая. В таком случае следует изменить консистенцию краски. Так называемая техника «под мрамор», предусматривающая обработку красочной поверхности гребешком, требует более густой основы, техника «под турецкий мрамор» — более жидкой основы. При клейстерной основе применяются анилиновые краски, тушь, темпера, различные красочные порошки, масляная и печатная краска. В качестве растворителя красок применяют воду и скипидар. Для «турецкого способа» мраморирования раствор составляют из хозяйственного мыла и мыльного спирта. Применялось также хозяйственное мыло и для обогащения узора — бычьей желчью.

Современные краски не нуждаются в бычьей желчи или мыле. Технология упростилась — краски растворяются до сметанообразной массы и разливаются на поверхность основы при помощи механического движения гребешком или палочкой, организуя цветовую поверхность. На нее затем капают жидкую краску или скипидар и ожидают их действия.

Для мраморирования в зависимости от задачи подходят почти все механически изготовленные качественные сорта бумаги, обладающие достаточной прочностью. Для форзацев следует применять гладкие, прочные сорта, для переплетов, папок, шкатулок — более толстые, мягкие. Красивый, заключенный в паспарту, мраморированный лист — это подлинное произведение искусства, здесь пригоден любой сорт бумаги.

Нехватка красивой качественной дубленой кожи привела к более активному применению техники мраморирования. Изъяны материала заменяет краска. Наибольший эффект достигается тогда, когда фактура кожи минимальна и не искажает мягкие формы цветового орнамента. Самая подходящая комбинация создается на водяной основе с помощью разведенной в скипидаре печатной краски. Важны выбор красок, очередность нанесения красок на основу (каплями), техническое мастерство и опыт.

Любопытно проследить, как данная техника применяется в наши дни. Дополнительный живописный эффект достигается применением различных техник украшения кожи, как, например, ручная печать, золочение, выжигание, интарсия, аппликация, тиснение, резьба и т. д. Украшенную таким образом кожу мы встречаем на уникальных изделиях, в галантерее, одежде, настенных панно и т. д.

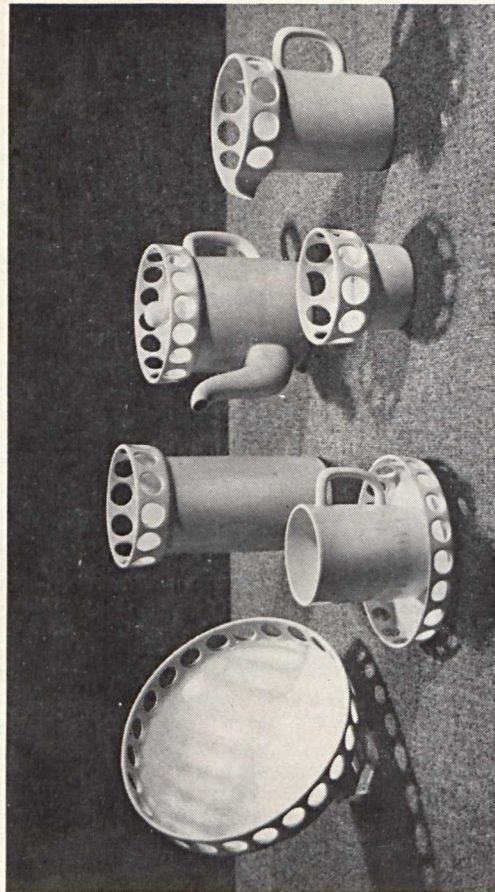
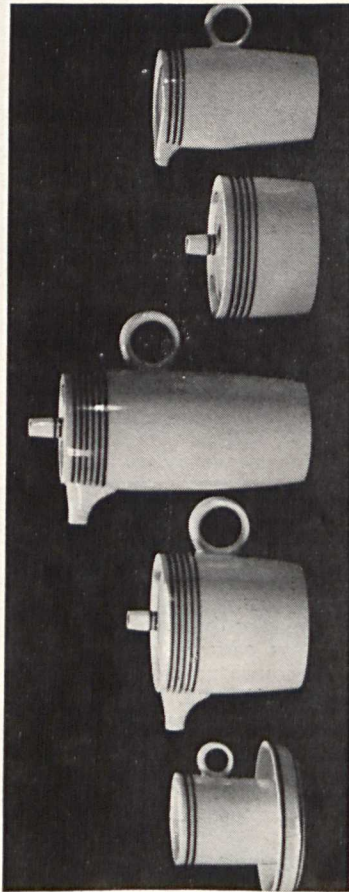
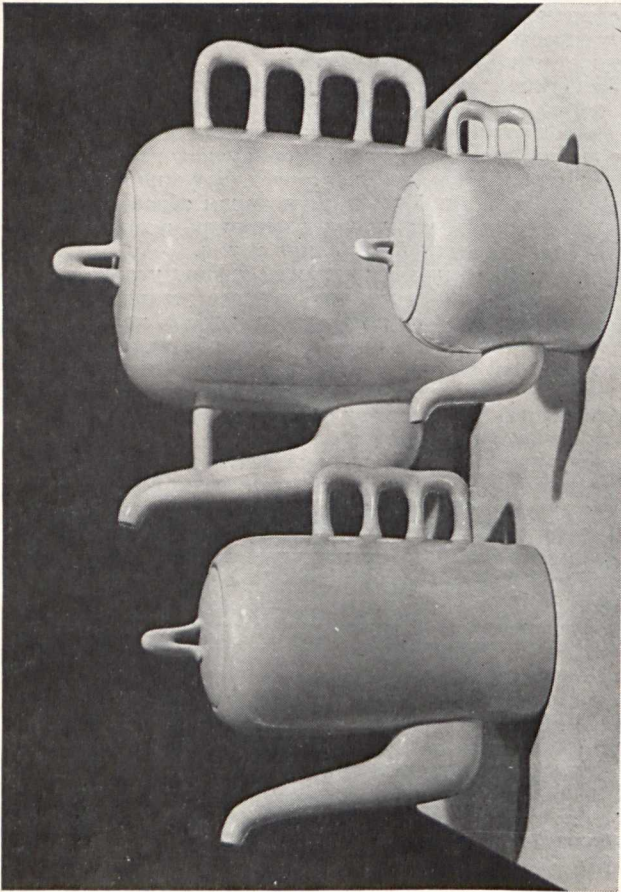
Встречаются выполненные на хорошем уровне эксперименты в области формы, когда различные материалы, как, например, дерево и кожа, металл и стекло, объединяют в единое целое, образующее своеобразный объект в интерьере. Как видим, диапазон применения мраморирования весьма широк. Возможности для получения разнообразных комбинаций и экспериментов огромны.

Уникальные качества присущи так называемому античному мрамору, который получается при помощи сбора кожи в складки и последующей окраской. Предпочтительны кожи растительного дубления. Хромова кожа, которая раскрашивается при помощи нитроцеллюлозной аппретуры, не реагирует на механическую обработку и анилиновые краски. Кожу с обеих сторон и в мокром виде подвергают катанию, комканию, собирают ее в складки, этим достигается желаемая шершавая мраморообразная поверхность. Затем кожа приглаживается и раскрашивается полусухой анилиновой краской — для этого проводят тампоном по поверхности кожи.

При желании можно комкание и окраску повторить. Такую сухую мраморовидную кожу разглаживают с помощью пресса. Она хорошо подходит для переплетов, уникальных предметов, галантерей и т. д.

Сильва Калда

* «Мрамор» — греческое название мрамора, поэтому техника декорирования под этот камень называется мраморирование, или мраморирование.



РАКУРС РАКУРС

Фарфор Юрия Ганрио

Многообразие декоративных форм и об-разов, которые охватывает искусство фарфора, бесконечно. В этом убеждаешь-ся, рассматривая и сопоставляя произведе-ния, созданные великолепным мастером фарфора, скульптором, заслуженным художником РСФСР Юрием Борисовичем Ганрио (1921—1982), персональная вы-ставка которого состоялась во Всерос-сийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Большая, ничем не заменимая тридцатилетняя практиче-ская работа на Дмитровском фарфоро-вом заводе принесла Ю. Б. Ганрию вы-сокий профессионализм, техническое ма-стерство и самое главное — чувство ма-териала, «фарфоровое» пластическое мышление. Работу над выполнением за-мысла Ю. Б. Ганрио обычно начинал с рисунка, в своих графических эскизах он не только намечал силуэт и общее соотношение объемов как внутри каждо-го отдельного предмета, так и взаимо-связь их в структуре общего решения всего сервиза, но и досконально прора-батывал мельчайшие детали будущего предмета, возможного его технологиче-ского воплощения.

В чайных сервизах, созданных Ю. Б. Ган-рио, ощущается отношение художника к форме как к возможному сюжету. В сер-визе «Дипломат» сюжетом становится пластический мотив — соотношение округлой формы чайников с цилиндри-ческими стаканами, в сервизе «Ландыш» таким мотивом является природная фор-ма цветка этого растения, в сервизах «Менуэт» и «Кудрявый» художник уде-ляет особое внимание декоративным приставным деталям. Ганрио соединяет абстрактно-геометрический и изобрази-тельный образ. Образность форм в его

Арена экслибриса



Гармонией театральной и графической выразительности совре-менных экслибрисы Николая Георгиевича Стрижака. Их современ-ности не мешает традиционность манеры исполнения.

Театральные экслибрисы Н. Г. Стрижака по форме — круглая печать. Отдаленно она напоминает арену или оркестру театра. Книжный знак становится театральным знаком.

Способом конкретного тиснения с подложкой Стрижак создает в черном круге книжного знака мягко намеченные белые рельефы предметных изображений. Возникает подобие театрального эффекта черного бархата. Окружность экслибриса как бы открывает окно в бесконечность. Черное пространство экслибриса воспринимается беспредельно космическим, хотя и вписано в круг диаметром 50 миллиметров. Фрагментом этой беспредельности оказывается драматическая сфера комедий и трагедий

Пространство экслибриса ощущается трехмерным, хотя и не имеет точки перепективного схода.

Вещи, немногие детали обстановки создают представление об ин-терьере: фортепиано и бокал вина напоминают о харчевне из «Моцарта и Сальери»; висящая скринка — о комнате Миллера из «Моярства и любви»; тяжелый канделябр — о королевском дворце из «Дона Карлоса».

В экслибрисе, изображающем Телля, готового сбить стрелой ябло-ко с головы своего сына, нет ни деревьев, ни шляпы на шесте, ни горы и заповедного леса, ни цепи снежных вершин. Атмосферу альпийского луга создают ритмически удаленные к центру круга стебли высокой травы. Ничто не отвлекает внимания от действи-ной выразительности персонажей сцены.

Словно в египетских рельефах, главное действующее лицо в экс-либрисах Стрижака изображено крупнее всех прочих.

В экслибрисе, посвященном «Заговору Фиско в Генуе», худож-ник-режиссер действующих лиц трагедии и массовку статистов организует в мизансцену, следуя не только духу, но и слову автора.

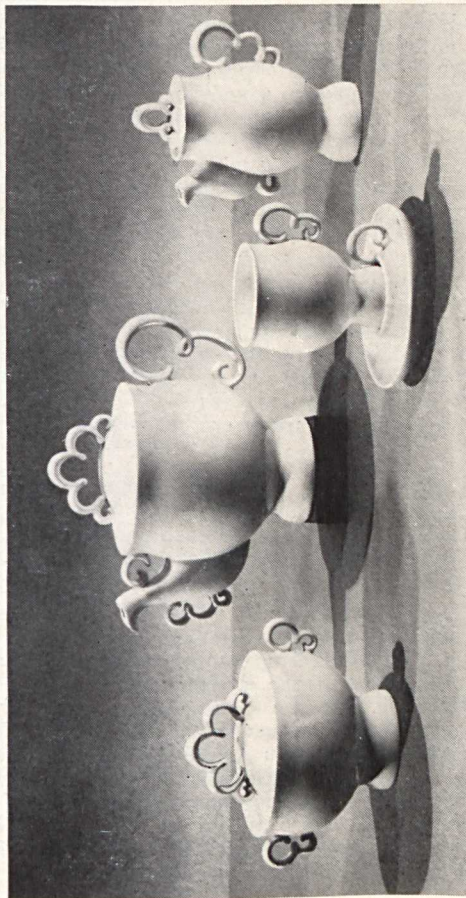
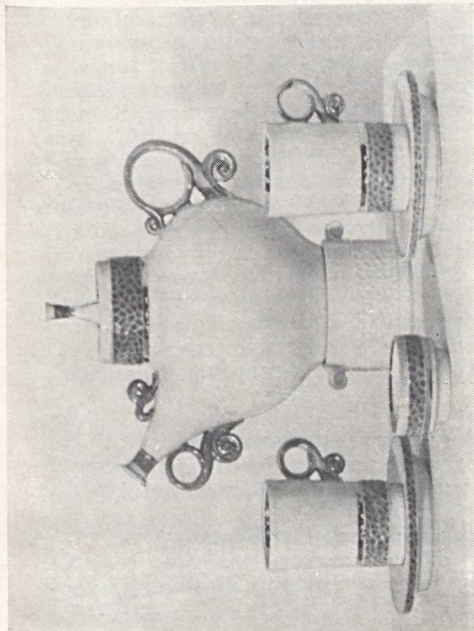
Сценческие экслибрисы Николая Стрижака выражают сущность драмы. Глядя на его книжные знаки, безошибочно называешь про-изведения, по это — не литературные иллюстрации.

Это своеобразный театр художника-графика со своей эстетикой: стилем актерской игры и сценографии — и со своим зрителем.

Два зрителя театра Стрижака точно обозначены тут же, на экс-либрисе. Один — владетель книжного знака, имя которого выведено по окружности печати. Другой — хозяин графического театра, дра-матург, рельефный силуэт которого непременно присутствует на сцене, сочиненной Стрижаком. Николай Васильевич Гоголь, Алек-сандр Сергеевич Пушкин, Фридрих Шиллер, словно короли и лорды во времена Шекспира, занимают почетное место прямо на арене разыгрываемых представлений.

Театр облагает свою условность. У Стрижака она исполнена в духе классицизма: и статуарные жесты, и разворот героя анфас в сторону зрителя неизменно свидетельствуют об этом. Но здесь

На стр. 42, 43
Ю. Б. Ганрио
Сервизы:
«Электрон»
«Юпитер»
«Дипломат»
«Менуэт»
«Праздничный чай»



сервизах строится на поэтических ассоциациях с растительной формой или музыкальными ритмами. Форма несет в себе определенный эмоциональный заряд: строгий стиль дорического ордера в сервизе «Дипломат», мягкое лирическое звучание понического — в сервизе «Ландыш», пышность коринфского — в «Менуэте» и «Кудрявом». Восприятие скульптуром формы как большой выразительной архитектуры с особой силой проявляется, когда рассматриваешь не отдельные предметы, а сервиз в целом. Не случайно художник, прорабатывая общее решение формы сервиза, в рисунках изображает предметы подобно геометрической проекции, когда становятся видны в действительности невидимые плоскости и объемы, накладывает изображения предметов друг на друга, соотномеря их взаимосвязанность и значимость в сервизе.

С начала 60-х гг. художник работает над созданием посуды новой формы. Но это не сухое конструирование, в сервизах подчеркивается красота целесообразности бытовой вещи. Работа над утилитарной функцией в таких произведениях, как посуда для холодильников, сервизы «Северный», «Волна», «Электрон», «Метр», забота об удобстве пользования и хранения становятся для Ганрио арсеналом новых, неожиданных средств художественной выразительности.

Художественная сущность предмета, заложенная автором в первоначальной форме, дает толчок преобразованиям, осуществляемым живописцем, автором росписи, который в чем-то затуманивает, а в чем-то выявляет художественно-бытийный образ. Особые связи формы и росписи обнаружались на персональной выставке Ганрио, когда в одних и тех же витринах были показаны одновременно с привычными расписными сервизами предметы из тех же сервизов, но из белоснежного, не тронутого росписью фарфора. При такой организации экспозиции удалось показать самоценность первоначальной формы, проследить, как форма соединяется с росписью. Художники, расписывающие формы, созданные Ганрио, — Е. Смирнов, П. Смирнов, В. Лосев — стремились подчеркнуть неповторимое своеобразие пластического образа.

Ю. Б. Ганрио стоял у истоков современного стиля дмитровского фарфора. Ему удалось раскрыть подлинную пластику предмета, красоту целесообразности обычной бытовой посуды, выявить зрительно-силуэтную и объемную связь между предметами, определить пути дальнейших поисков в формообразовании произведений из фарфора.

Наталья Денисова

классицизм серьезно откорректирован неконным русским реализмом — театральной школой Щепкина и Мартынова.

Обращаясь к театральным эскизам художника, внимательно прислушиваясь к диалогам и монологам персонажей, к шуму и выкрикам толпы, неожиданно замечаешь, что не все герои сценической сонаты Стрижака склонны к общению. Порою, собираясь вместе, в сфере черного пространства, воплощая свою тему, каждый по-своему раскрывая образы драматургии, они как бы не замечают друг друга. Как на плакате. Так изображены последние мгновения сценческой жизни Фердинанда Луизы, Президента из эскиза на тему «Коварства и любви». В этом же духе исполнен эскиз на тему «Бориса Годунова». Возникает знакомая статичность изображения, и книжный знак становится камерным знаком театра.

Галина Николаева



Однажды, идя на прогулку, Максимилиан Волошин увидел на земле смятую репродукцию портрета Л. Н. Толстого. Поэт был глубоко уязвлен: кто мог выбросить портрет ТОЛСТОГО?! Бережно подобрав листок, он возвратился домой, разглядел репродукцию и поставил на полку в своей мастерской. Этот портрет до сих пор хранится в Доме-музее М. А. Волошина в Коктебеле...

Имя Льва Толстого сопровождало Волошину (1877—1932) почти всю жизнь. В детстве он однажды встретился с великим писателем в коридоре Поливановской гимназии; в юности зачитывался «Воскресением» и социальными статьями Толстого. Живя за границей, он видел, каким преклонением было окружено имя его соотечественника во Франции, в Испании — и, естественно, гордился им. В то время он был глубоко согласен с тем, что «исполинская фигура Толстого» фактически стоит «во главе всего революционного движения», нарастающего в России¹. Волошин много раздумывает над творчеством Толстого, сопоставляет его с Бальзаком и Стендалем; особенно высоко ставит изображение войны у Толстого, — противопоставляя его внешним эффектам Леонида Андреева². В его творчестве он видит истоки «национального мифа»: «Троянский цикл мы найдем в

«Войне и мире», Федру — в «Анне Карениной»³. Волошин считал, что Толстой принадлежит к художникам, «к которым нельзя подходить с заранее предпрешенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда применишь целиком и их творчество»⁴. Поэтому его глубоко интересовала личность Толстого, его неустанная борьба с собой. Он внимательно слушал рассказы лично знавших Л. Н. Толстого людей: художников Н. В. Досекина и Е. Ф. Юнге, внучки писателя С. А. Толстой, А. Ф. Кони. «Истинная моральная проповедь может исходить только из глубины натуры, хорошо изучившей свой предмет, которая сама борется всю жизнь с собой», — считал он. — Социальная проповедь Толстого потрясает именно потому, что он сам никогда не мог выйти из своего класса, и никогда не мог отделиться безусловно тому, что он считал истинной. В этом вся его сила, его самсоновы волосы»⁵. Будучи человеком исключительной доброты, гуманности, терпимости, Волошин, казалось бы, неизбежно должен был стать толстовцем. Однако он начисто отвергал теорию непритворения злу. В статье-размышлении «Судьба Льва Толстого» он писал: «Если я перестаю противиться злему вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от

внешнего зла, но, вместе с тем, и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и приятию мира». Он считал, что зло надо не просто механически отвергнуть, а «приняв в себя», преобразить в добро⁶.

Волошин считал Толстого наряду с Достоевским выразителем национального русского духа. Он с гордостью называл «наш великий покаянный дар, оплавленный Толстых и Достоевских»⁷, — имея в виду прежде всего беспощадность самонализа писателя, недоступную, например, французам⁸. В наброске стихотворения «Грядущая Россия» (январь 1922 года), воспевая «мощный русский язык», поэт восклицал: «Пушкин, Толстой, Достоевский — учителя мира, // Не для тебя ли нашли пронзительнейшие слова?»

В 1914 году Максимилиан Александрович приобрел копию посмертной маски Л. Н. Толстого и повесил ее на стене своего кабинета — рядом с масками Пушкина, Достоевского, Петра Великого. Несомненно, он не раз вглядывался в ее черты — так же как в фотографии писателя. Размышляя о «возрасте лица», он пришел к выводу, что каждое «человеческое лицо достигает зрелости в зависимости от

индивидуальности человека». «Если лицо Мюссе зрело в 20 лет, то лицо Гюго — только в 70». Лицо Толстого, по его мнению, было зрелым «не в юности и не в самые последние годы», а «лет в 50—60». Эти мысли перекликаются с изложенными в нижеприведенной статье Волошина — о том, что «лицо и фигура человека должны стать собственным его символом». Статья была напечатана в газете «Утро России» (Москва) 23 ноября 1910 года (№ 307, с. 2—3). Это также статья-размышление, где лицо и литературоведческие, и искусствоведческие элементы. Подчеркнем ее уникальность: кто еще из писателей осмеливался «проектировать» скульптуру?.. строить пластический образ человека, исходя из осмысления его сути и судьбы?..

Владимир Купченко

¹ Письмо к Е. О. Волошиной от 29 мая 1901 г.

² М. Волошин. Магия и творчество. — Весы, 1904, № 11.

³ М. Волошин. Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? — Иemel. — Утро России, 1910, № 280.

⁴ М. Волошин. А. С. Голубкина. — Аполлон, 1911, № 6.

⁵ Письмо к Я. А. Готову от 5 ноября 1901 г.

⁶ Русская мысль, 1910, № 12, с. 138.

⁷ М. Волошин. Россия (поэма). — Недра, 1925, № 6, с. 78.

⁸ М. Волошин. Лики творчества. — СПб., 1914, с. 216.

Какой он должен быть? Я говорю не о способе почтить достойным образом память Толстого, а об чисто скульптурной задаче. Какой должна быть статуя Толстого на одной из площадей Москвы?..

В чем смысл памятника? Лицо и фигура человека должны стать собственным его символом, символом его жизни и его исторического значения. Памятник скульптурный должен в конкретных формах земного лика художника или героя найти то, что было в нем вечного и соответствующего его историческому значению.

Так, например, представляя себе памятник Достоевского, я его вижу в арестантском халате, стоящим во весь рост, с кандалами на ногах, с обритой обнаженной головой. Но лицо его поднято к небу, и на нем почти экстазическая радость. Но в этих знаках не следует видеть намека политического. Обстоятельства жизни Достоевского дают только материал для символа всечеловеческого. То, что Достоевский был каторжником в Сибири, служит лишь прообразом того, что он был каторжником земли, что у него на ногах были цепи земных, низких страстей, что голова его была здесь обнажена и обрита, как голова раба; но он и в рабском виде, и скованный воскликнул свою «Осанну». Такая символизация делает памятник законченным и общепонятным, — т. е. понятным на разных планах: те, кто не смогут высидеть до понимания мирового смысла судьбы Достоевского, поймут житейский трагизм его земной судьбы.

Памятник Льву Толстому должен быть конным.

Можно ли представить себе конным кого-нибудь из других русских писателей: Достоевского, Гоголя, Пушкина? Нет, даже Лермонтова нельзя представить себе конным, несмотря на всю его мужественность. А Льва Толстого можно.

Почему?

Припомните все знаменитые конные памятники: верокиевского Коллеоне в Венеции, Марка Аврелия на Капитолии, фальконетовского Петра и, наконец, Александра III — Трубецкого. Они все конные потому, что изображают героев воли. Какая тяжелая, принимающая, все топчущая (копытом Атиллы!) воля выражена в коне Коллеоне! Воля мягкая и мудрая, воля умиротворяющая и уравновешенная — в статуе Марка Аврелия, про которого прекрасно сказано, что он едет среди благословляющих его народов. И рядом в той же поэме Мицкевич ставит

Петра, вздыбившего своего коня на краю бездны. Конь Александра III — это воля упорная, тяжелая, сдерживающая.

Лев Толстой никогда не стал бы писателем мировым, если бы он был только художником; он захватил внимание земли напряженной борьбой своей воли, ушедшей вглубь самое себя. Есть рассказ про одного русского святого, что в то время, как он сосредоточенно и тихо молился у себя в келье, то вся изба кругом сотрясалась и ходила ходуном. Не то же ли самое в судьбе Толстого? Он тихо молится в Ясной Поляне, а Америка сотрясается!

Я вижу Толстого на крестьянской крепкой, грубоватой, но облагороженной ездой лошади, без седла, в русской рубаше и мужицких портах с босыми ногами (вспомните ноги Марка Аврелия). Он должен быть стариком, но не дряхлым, как в последние годы, а таким, каким он был в 90-х годах. Голый череп, большая, может быть, даже преувеличенная борода. Лицо немного склоненное книзу: памятник должен быть очень велик и высок (но в такой пропорции, чтобы и конь, и всадник подавляли свой пьедестал), и лицо Толстого должно смотреть на площадь сверху вниз. При взгляде на него невольно должен вспоминаться былинный богатырь, Илья Муромец в старости, но отнюдь это не должно напоминать лежебылинных богатырей Васнецова. На всем должна лежать глубокая толстовская простота, толстовский реализм. И, в то же время, всадник, которого я вижу, не напоминает и слишком изящной конной статуэтки Трубецкого «граф Толстой верхом».

Я сейчас не могу припомнить ни одного конного памятника в честь писателя или художника, кроме конной статуи Веласкеса в Париже. И это понятно, потому что Веласкес — это живописец чистой воли.

Таким образом, конный памятник Толстому поставил бы его на совершенно отдельное место, ему одному подобающее в истории современного искусства.

В газете статья кончалась словами:

Есть ли в настоящее время в России скульптор, который мог бы создать памятник, достойный Толстого?

Я знаю только одного: это Голубкина.

Готовя статью для очередного тома своих статей «Лики творчества» (невышедшего), Волошин вычеркнул эти строки.

О трудностях московских керамистов

Мария Фаворская-Шаховская

В 12-м номере журнала «Декоративное искусство СССР» за 1987 год была напечатана статья о положении художников-керамистов Москвы. То, что этим вопросом занялись социологи, собрав мнения многих керамистов, отражает принципиальные перемены в нашей жизни и желание понять причины наших трудностей. Но результат получился странный, вроде детской игры во мнения: «была на балу, слыхала такую молву». Серьезного анализа не вышло.

В целом нельзя согласиться и с общим тоном статьи, как бы констатирующим упадок художественной керамики в Москве. Ведь даже тот факт, упоминаемый в статье, что керамисты, несмотря на трудности и малые доходы, настолько привержены своему труду, на мой взгляд, говорит о высоком творческом настрое керамистов.

Словами эксперта в статье заявлено: «Московской школы керамики нет...» У меня иное мнение.

Что такое московская школа керамики? Она разнообразна, многолика, в ней нет единообразия «мировых стандартов», которые хороши для промышленности, но для искусства гибельны. Это создает трудности для искусствоведческой оценки, но, по моему, хорошо, когда художники разные.

Развитие московской школы керамики в советское время в большой степени связано с именами замечательных скульпторов: И. Г. Фрих-Хара, И. С. Ефимова, А. Г. Сотникова, С. Д. Лебедевой, Е. М. Гуревич и многих других. У этих мастеров было равное отношение к вещам серийным и уникальным, они создавали непревзойденные образцы для промышленности, соединив традиции русского народного искусства и достижения мировой культуры.

Влияние этих художников на московскую керамику очевидно.

И скульптура, и живопись не могут стать чуждыми московской школе. Это соответствует и нашей национальной традиции. (Вспомним хотя бы изразцы.)

Конечно, возможны иные пути в керамике, больше связанные с технологией материала, где главная цель — поразить зрителя невиданным технологическим эффектом, пластическими экспериментами, здесь кистевая роспись уже не подходит — предпочитают пульфон. Было бы жаль, если бы московская керамика вся пошла по этому пути.

Вообще я думаю, что жизнь художника, по-настоящему преданного искусству, не может быть легкой, и производственные трудности хотя и влияют на ход дела, но не решают его. Тем не менее выскажу несколько конкретных соображений о том, что можно сделать для московских художников-керамистов, а также и для других художников декоративного искусства.

Москва не имеет настоящего комбината прикладного искусства. Что значит настоящего?

Многопрофильного, с хорошей производственной базой, где художники хотя бы в некоторой степени были хозяевами. Это касается не только керамистов: у художников, работающих в стекле, совсем нет производственной базы, с металлом работать по-настоящему нигде, и т. д. Об этом говорилось и писалось много лет и на всех уровнях. Но воз и ныне там.

Сейчас, когда хочется верить в благие перемены, кажется наиболее разумным передать Москве и Московской области комбинат ЭТПК, принадлежащий Союзу художников РСФСР.

На этом комбинате работают в основном москвичи. Правда, в творческие группы приезжают художники из других городов России, — эту возможность надо за ними сохранить.

Сейчас в структуре комбината многое не только не способствует развитию нашего декоративного искусства, но прямо мешает. Когда же московские художники предлагают внести изменения, им говорят: «Это не ваш комбинат, он Российский, и вы здесь не имеете права голоса». Таким образом, художники, постоянно работающие на комбинате, не могут влиять на ход дела. А преобразования совершенно необходимы — это понимает и администрация комбината. Сознаю, что передача его Москве дело не простое — много будет противников у такого решения, но осуществление его было бы полезно для развития керамики.

Другая база, где работают керамисты Москвы, — Гжельский керамический завод. Главная беда здесь — полное отсутствие нормальных помещений для работы художников. Мы работаем в аварийных развалах и сараях, насквозь пропитанных ядами. В прежние годы и рабочие завода трудились в таких же условиях. Но потом, слава богу, выстроили хорошие производственные цеха, и только художникам не нашлось нормального помещения. В этих сараях выполняются ответственные архитектурные задания, произведения для выставок. Только героизму художников можно приписать успех многих работ.

Правда, для нас строится жилой дом, но еще важнее построить светлые и просторные помещения для работы, — тут уж Московское отделение Худфонда должно помочь заводу, тем более что и художники, и завод приносят доход, и немалый.

Думаю, что в настоящее время должна повыситься ответственность художественных советов и главного художника предприятия. От них зависит лицо завода, художественный уровень изделий.

Это не значит, что главный художник должен командовать и диктовать свою волю. Напротив, его забота в том, чтобы помочь заводу освоить наиболее интересные образцы, которые бывают сложнее в работе, чем привычный стандарт. И нельзя в наших делах думать только о доходах, так можно скатиться к производству гвоздей — вдруг это окажется выгодно.

Хочу еще сказать несколько слов о молодежи.

В Москве есть талантливые молодые керамисты — это несомненно вселяет надежду на будущее. Но им не позавидуешь. И не только потому, что много трудностей на их пути после вуза.

Сейчас у нас часто говорят и пишут о недостатках школы — и начальной, и средней, и высшей. Всю нашу страну волнуют эти вопросы. Художественное образование вовсе не исключение — оно терпело урон и в 30-е годы, и после войны, и в последние «годы застоя». Лучшие художники-педагоги изгонялись из стен созданных ими же институтов, а сами институты все больше превращались в казенные заведения, где главной добродетелью студента становилось послушание. Я не говорю об исключениях, которые лишь подтверждают правило. Обстановка в художественных вузах благоприятствует расцвету преподавателей-чиновников, у которых в порядке только бумажная отчетность. Какой тут может быть разговор об искусстве?

Помню времена, когда в Строгановском училище преподавали художники, которые совмещали собственную активную творческую работу с преподаванием, такие как Г. И. Мотовилов, Е. Ф. Белашова, Б. А. Смирнов — это была настоящая, живая художественная школа. Сейчас на многих факультетах, в том числе керамики и стекла, почти нет педагогов-творцов, они только учат и считают это своим особым преимуществом. Что может дать такая школа?

А еще не так давно все же были там настоящие художники — прирожденные педагоги, такие как Г. А. Антонова на отделении стекла, Е. С. Лукинова на факультете керамики, но не выдержали казенной обстановки.

Не удивительно, что, выходя из училища, молодежь не имеет понятия о самых необходимых вещах. Категории пластики, ритмического построения предмета, выразительных возможностей материала — об этом нет и речи. А видеть окружающий мир и изображать его — этому тоже не учат.

И молодые художники думают, что и нет, и не бывает настоящей школы, да и не нужно, может быть? Так ведь проще.

Надо привлекать к преподаванию людей творческих!

И все-таки, несмотря ни на что, молодежь встает на ноги и постепенно набирает силу, а иногда даже радуется ярким самобытным дарованиям, а что бы могло быть при серьезной школе?

Может быть, стоит оглянуться назад, в 20-е годы, где все мы сейчас ищем потерянную правду, и вспомнить ВХУТЕМАС, где ректора выбирали студенты, где собраны были лучшие художники-педагоги — выбирай, у кого учиться! И учились рядом и живописцы, и керамисты, и даже архитекторы, а после вуза вместе работали. Может быть, в таком вузе-мечте будут учиться хотя бы наши внуки?

Выставки

Юбилейная выставка в Ленинграде

В Центральном выставочном зале Ленинграда состоялась выставка, посвященная 70-летию Октября.

Как же отражены успехи ленинградского декоративно-прикладного искусства на юбилейной выставке? К сожалению, она не смогла дать полной картины этих достижений. Немного статистики: из всей армии художников-прикладников Ленинграда в выставке участвовало всего около ста пятидесяти человек. Может быть, отбор был чрезвычайно строг? Отнюдь нет: в экспозиции оказалось много проходных работ и даже такие, которые уже примелькались своей серостью на других выставках. Немало вазочек, розеточек, зеркал с полочками были бы хороши для осенних, весенних и других выставок, но не совсем уместны на юбилейной: ведь она связана с определенной темой и произведения должны отражать эту тему во всем ее многообразии.

На каждой выставке есть про-

венного образа, ритмичность объемов, тонкая нюансировка цвета отличают декоративные ансамбли из стекла Ю. Манелиса («Декоративная композиция»), Г. Ивановой («Волны») и Н. Шербакова («Врашение»).

Наиболее сильная сторона творчества ленинградских художников-керамистов — монументальная керамика. Но, к сожалению, запоминающихся работ этого плана было на выставке немного. Праздничный заряд внесло в экспозицию панно А. Громова «Сибирь — земля российская». Стоит отметить серию декоративных блюд В. Васильковского, посвященных архитекторам Петербурга, и композицию В. Цыганкова.

Как правило, в экспозициях декоративно-прикладного искусства большую идейно-тематическую нагрузку несут gobelены, но на этот раз раздел текстиля оказался особенно слабым. Исключение составили две работы: «Кентавр» В.

трудолюбие студента, приносящее ему успехи, летучая мысль — счастье («фу»), граф и дети — пожелания рождения многочисленных сыновей. Такие картинки, полные символов, представлены на выставке «Китайская народная картина» в Государственном музее искусства народов Востока. Сто семьдесят листов XIX — начала XX в. из собрания музея были отреставрированы в отделе графики Всероссийского научно-реставрационного центра им. И. Э. Грабаря, а перевод надписей, расшивку сюжетов и экспозицию сделали сотрудники музеев. На этих картинах китайских гравиров-резчиков по дереву, рисовальщиков, каллиграфов изображены сцены городской и сельской жизни, боги, герои мифов, преданий, исторических хроник, литературных произведений, персонажи и сцены театральных постановок, геральдические и зоднакальные знаки, фокусники и заклинатели, различные благопожелания. И сегодня очень распространены картинки с пожеланиями фу, ли, шюу (счастье, карьера, долголетие). Обычно перед Новым годом (в Китае он по лунному календарю наступает в конце января — начале февраля) склеивают старую картинку бога домашнего очага и вешают новую, чтобы пожелания скорее сбылись. Создавались и

Показывает Государственный Эрмитаж

Небольшая выставка «Искусство японских оружейников XVII—XIX вв.» прошла в Рыцарском зале Эрмитажа. Были показаны холодное оружие и доспехи самураев из собрания Эрмитажа. Все эти предметы отличает органическое единство искусства кузнеца-оружейника и художника-ювелира.

Оружие не только служило для нападения или защиты, но было символом чести, чистоты и доблести самурая. Мечу поклонялись, поэтому он созда-

вали лубков на одну тему, например с гороскопами. Появившись где-то в IX веке, народная картинка «нянхуа» развивалась на протяжении столетий и стала особенно популярна в XIX. В разных провинциях Китая возникли свои центры лубка. Каждая ремесленная мастерская отличалась манерой рисунка, раскраской от руки, приверженностью определенным типам плакатов, много небольших, часто с иероглифами-надписями. Это было подлинно национальное искусство, энциклопедия народной жизни за тысячелетия.

На основе выставки в музее была проведена научная конференция «Проблемы городской художественной культуры Востока». Ведущие специалисты научных институтов и музеев Москвы и Ленинграда посвятили свои доклады не только теме выставки, но и проблемам культуры Японии и Китая разных периодов истории. Другие выступления были посвящены таким темам, как предметы китайского прикладного искусства с русским гербом в Государственном Эрмитаже, «Египетский лубок», «Надписи на изделиях иранского художественного металла конца XVI—XX в. как материал для атрибуции» и другие.

Н. Шаровская

вития представляемых объектов (авторы экспозиции — научные сотрудники А. Александрова, Е. Пелина, художники Г. Ореликов, И. Суриков). Этот принцип дал возможность широко показать связь русской и европейской обуви с костюмом своего времени. Со 2-й половины XVII века Кимры с окрестностями стали всероссийским центром кушарного обувного промысла и главным поставщиком обуви для русской армии. В XVIII веке указ Петра I обязывал городское население России носить одежду и обувь, шитую по западноевропейскому образцу. Копия гравюр, рисунков, образцы изделий из хрома, шагрени, сафьяна, опоек (те-

Русский быт

В выставочном зале Тушинского района прошла выставка «Русский быт», организованная районным выставочным залом и Объединением любителей народного искусства при Московском Доме самодельного творчества. Экспозицию выставки составили в основном вещи из частных коллекций, из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства и Музея истории г. Москвы. Выставка «Русский быт» познакомила любителей народного крестьянского и городского искусства с очень интересными образцами старинных прялок, мочесниц, выдающихся собранием народной глиняной и деревянной игрушки, прекрасными образцами гжельских гончарных изделий

лячая кожа), шеро, кирзы, ведюра, кожаненителей, инструменты и машины дают представление о развитии сапожного кустарного промысла в технологическом и художественно-стилевом плане. Материалы выставки «Кимрская обувь», представляющие историю развития старейшего обувного промысла и всего «сапожного края», позволяют переориентировать узкий профиль краеведения на создание единственного в стране музея российской обуви в г. Кимры.

Т. Лапина

Только звери и птицы

В редакции «ДН СССР» прошла выставка графики Александра Цукермана. Биолог по образованию, Цукерман передает свою любовь к животным в графических листах — им посвящены более полтора тысяч его произведений. Легкие, лаконичные линии рисунка придают его работам поэтич-

на старое, умирающее дерево. Порой линия «завязывается» художником в столь сложный узел-узор, что трудно определить его начало и конец. Особая серия посвящена птицам. Пожалуй, здесь больше, чем в других рисунках, стилизации — подчеркнута вытянутая форма, уходящие в никуда

С. Гусейнова

изведение, которое является доминантой экспозиции. Таким смысловым акцентом на этот раз стала композиция В. Савиной «Колокола», вызывающая множество ассоциаций: это и символ торжества революции, и скорбь утрат, и память о тех, кто отдал свои жизни за то, чтобы звучали алье колокола. В таком же возвышенном ключе решена и монументальная работа Ю. Бякова «Ода революции».

Теме космоса посвятили свои работы художники А. Маева («Ждите нас, звезды»), В. Савиной («Терра инкогнита»), Н. Малевская-Малевиц («Космос»).

Многозначность пространст-

Шедевры древнего искусства Кубани

В декабре—январе в Государственном музее искусства народов Востока демонстрировалась выставка «Шедевры древнего искусства Кубани». Известно, что Кубань в силу своего географического положения играла роль своеобразного «исторического коридора», по которому со времен античности и ранее проходили важнейшие торговые пути и военные дороги, и потому памятники, найденные археологами на Кубани (а раскопки тут ведутся с конца XVIII века), знакомят нас не только с искусством местного населения, но и с искусством всех стран Старого Света от Китая до Италии и от Египта до Киевской Руси.

На выставке были представлены наиболее выдающиеся вещи периода с IV века до н. э. до IV века н. э. Среди экспонатов выставки можно увидеть шедевры мирового класса, такие как уникальные панафинейские амфо-

и Н. Багдикановых — произведение аллегорически-философской направленности, и «Живая вода» К. Петрушиной.

Яркостью красок и игрой узоров ситцев привлекали работы художников-модельеров И. Блау и А. Григорьевой под девизом «Праздник». В них словно оживли воспоминания о белых блузах и алых косынках, о широких матросских воротниках и лихих бескомпромиссных и сочных народных ситцев стали основой для костюмов О. Ячменковой «Русские мотивы». Оригинальностью отличалось платье-тобелен И. Густавовой «Русь».

Д. Немчинова

К столетию И. И. Голикова

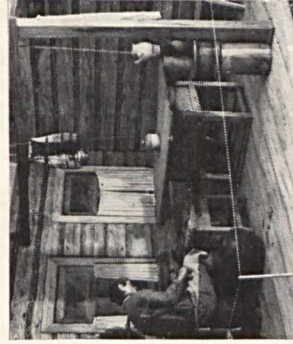
В январе этого года во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства открылась выставка Ивана Ивановича Голикова (1887—1937), художника удивительной силы, основоположника палехского промысла лаковой миниатюры на папье-маше. После революции Голиков одним из первых начал искать пути применения традиционного иконописного мастерства в новой исторической обстановке: работал художником-декоратором в городах Шуе, Кинешме, рисовал плакаты, в Москве написал золотом первые пластинки на папье-маше. В 1924 году в Палехе группа бывших иконописцев образовала артель, расписывавшую в стиле и технике древнерусской живописи изделия из папье-маше. Ее активным организатором был И. Голиков. Творческое наследие мастера необыкновенно насыщено — известно исполненное им от начала до конца (иллюстрация, заставки и сам текст, исполненный от руки «полууставом») издание «Слова о полку Игореве» 1935 года. Он

На выставке было показано

около 80 экспонатов, представляющих в хронологическом порядке наследие художника. Вещи, собранные из музеев Палеха, Москвы и Ленинграда. Особый интерес вызывали предметы из московских частных коллекций; многие из них впервые были показаны широкому зрителю. Следует отметить, что эта экспозиция явилась первой персональной выставкой прекрасного художника И. И. Голикова в Москве.

Д. Кирсанов

Кимрская обувь



Свое семидесятилетие отметил в этом году небольшой городок Кимры Калининской области. Как село он существовал сотни лет, но статус города получил в 1917 году. Среди районов обувного производства Кимры с XVI века считались одним из крупнейших в России. Вот почему местный

ность и образность. Линии, переходящие от резкого росчерка в витиеватый узор и тем самым создающие пластичный рисунок, способны заигрывать зритель. Его жадны, порой беззастенчивы: кошка может уподобиться щетке, дракон становится похожим

ПАМЯТИ Эльги Реземте

Внезапно оборвался жизненный путь народного художника Эстонской ССР, лауреата премии им. Кристиана Рауда — Эльги Реземте. Свообразный и яркий талант художника отличали обстоятельная непринужденность и прелесть, унаследованная от народного искусства, теплый юмор и глубокая человечность.

Эльги Реземте происходила из династии народных умельцев, среди которых многие вошли в историю как ткачи — создатели национальных народных покрывал, или как столяры, которым было под силу все: от изготовления самопрядок до музыкальных инструментов.

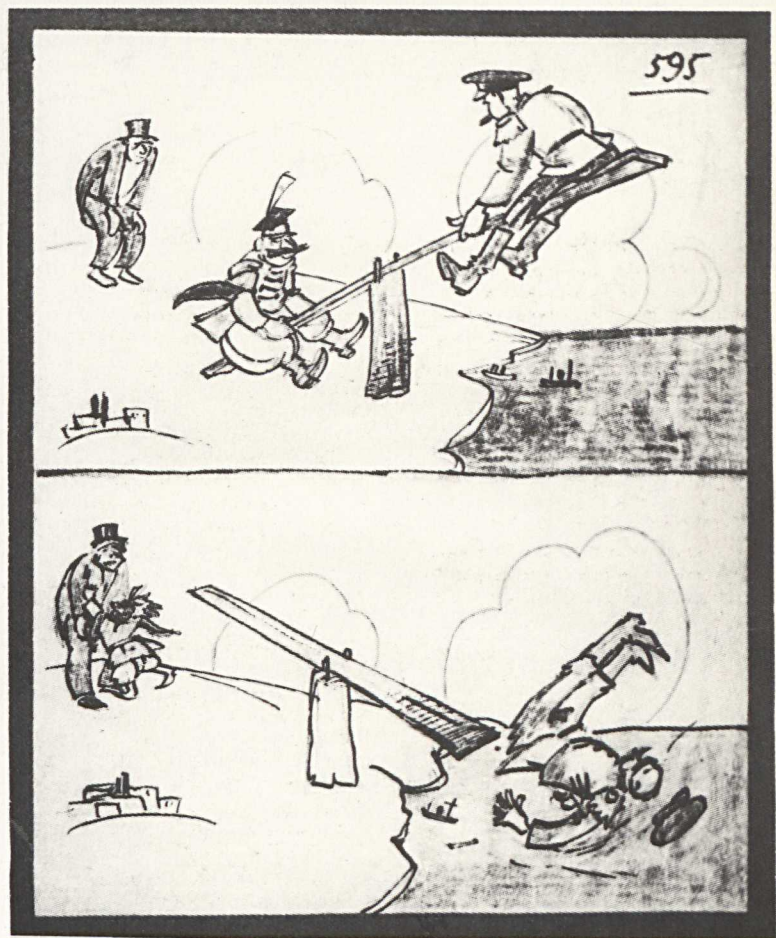
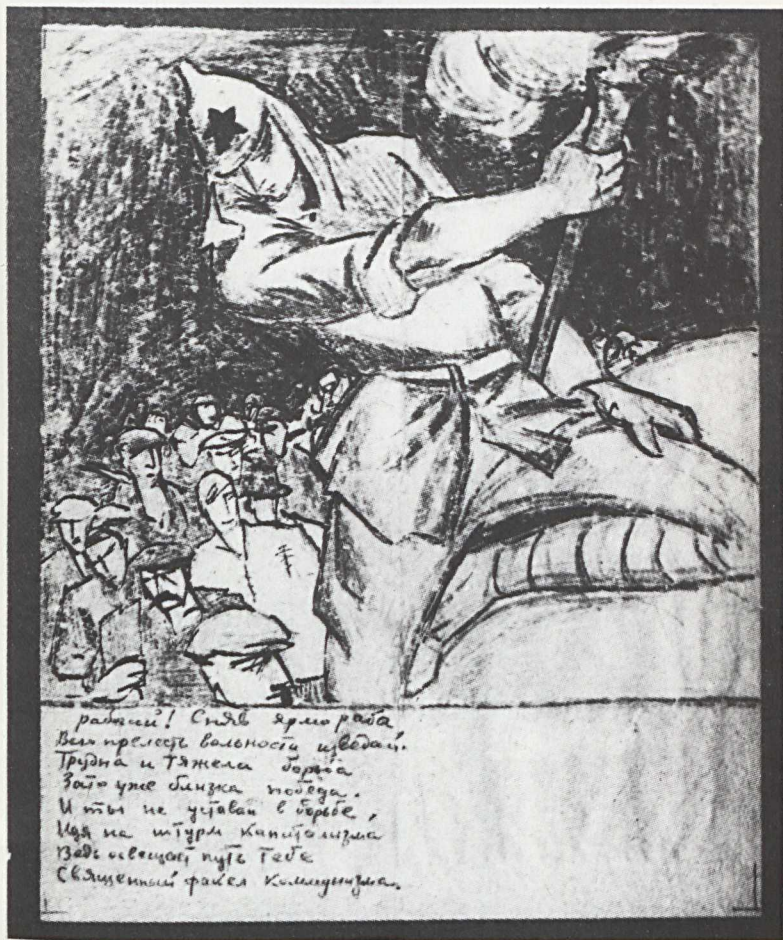
Сама Эльги вступила в художественную жизнь довольно поздно — на рубеже 50-х годов, но сразу развернула активную творческую деятельность во всех видах декоративно-прикладного искусства, отдавая предпочтение в 50-х и 60-х годах керамике и художественной обработке кожи, в 70-х и 80-х — металлу и текстилю. И везде она достигала вершин мастерства. Золотой медали была удостоена шпалера Эльги Реземте «Музыканты из Вязьвера», которая экспонировалась на Первой Всесоюзной выставке народных ковров «Советский тобелен-I» (1971). На Международной выставке керамики в Праге (1962) панно Э. Реземте «Таллин» заслужило серебряную медаль. На Всемирной выставке в Брюсселе (1959) большой золотой медалью была награждена коллекция эстонских кожаных изделий, в которую входили работы Эльги.

В ее керамике легко прослеживается изменение силуэта декоративных сосудов от традиционных округлых форм к прямолинейному геометрическому силуэту. Штудили и яркие мелкая пластика Реземте и рельефные картины из жизни крестьян. В художественной обработке кожи она первой переходит от орнаментальных декоров к жанровой тематике, развивая ее в эмалированной росписи и шпалерах. Ее композиции из кожи вошли в золотой фонд советского искусства.

Помимо непосредственной творческой работы, Эльги Реземте была неутомимым собирателем и пропагандистом народного искусства, постоянным руководителем или консультантом самодеятельных мастеров.

Х. Кума

³ В кн.: Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., 1973, с. 400—401.



Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 5 (366). 1988
Основан в 1957 году

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного редактора	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Грашенков В. Н. Инонников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мадий И. А. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отделом редакции Главный художник Ответственный секретарь	
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Уварова И. П.
Художник номера Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Игращенко Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Евстигнеев В. Миловский А. Найшуль В. Онанов С. Розов М. Санчес Т.

На обложке:
Мемориал в Гурджаани
Фото В. Найшуль

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

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

Сдано в набор 11.03.88
Подписано в печать 12.04.88
Бумага мелованная
Печать высокая
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10.453
Тираж 33 700. Заказ 4629
Цена 1 р. 30 к.
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфического
брака в экземплярах журнала
обращайтесь в типографию № 5:
129243 Москва,
Мало-Московская, 21

Всеми вопросами подписки и
доставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»

В номере:

1	Метаморфозы
2	
	Андрей Васнецов
	Вильям Мейланд
4	Дню Победы посвящается
	Наталья Давыдова Александр Скокан Ольга Костина Виктор Найшуль Андрей Гозак
	Нина Кутейникова Римма Шульгина
13	Экспертиза «ДИ»
	Елена Черникова
15	Юбилей
	Тамара Зиновьева
16	Проекты
18	
	Вячеслав Глазычев
19	Мнения, суждения, споры
	Алла Павлинская
22	Художественная жизнь страны
	Людмила Крамаренко
26	Дизайн
	Т. З.
32	История
	Ольга Землякова
34	Вернисажи
	Ульяна Ярошевич Баходир Джалалов
38	Народное искусство
	Александр Миловский
41	Секреты мастерства
	Сильва Калда
42	Ракурс
	Фарфор Юрия Ганрио Арена экслибриса
44	Публикация
	Максимилиан Волошин
45	Пути перестройки
	Мария Фаворская- Шаховская
46-47	Газета «ДИ»
48	Страница коллекционера
	Сергей Шевелев