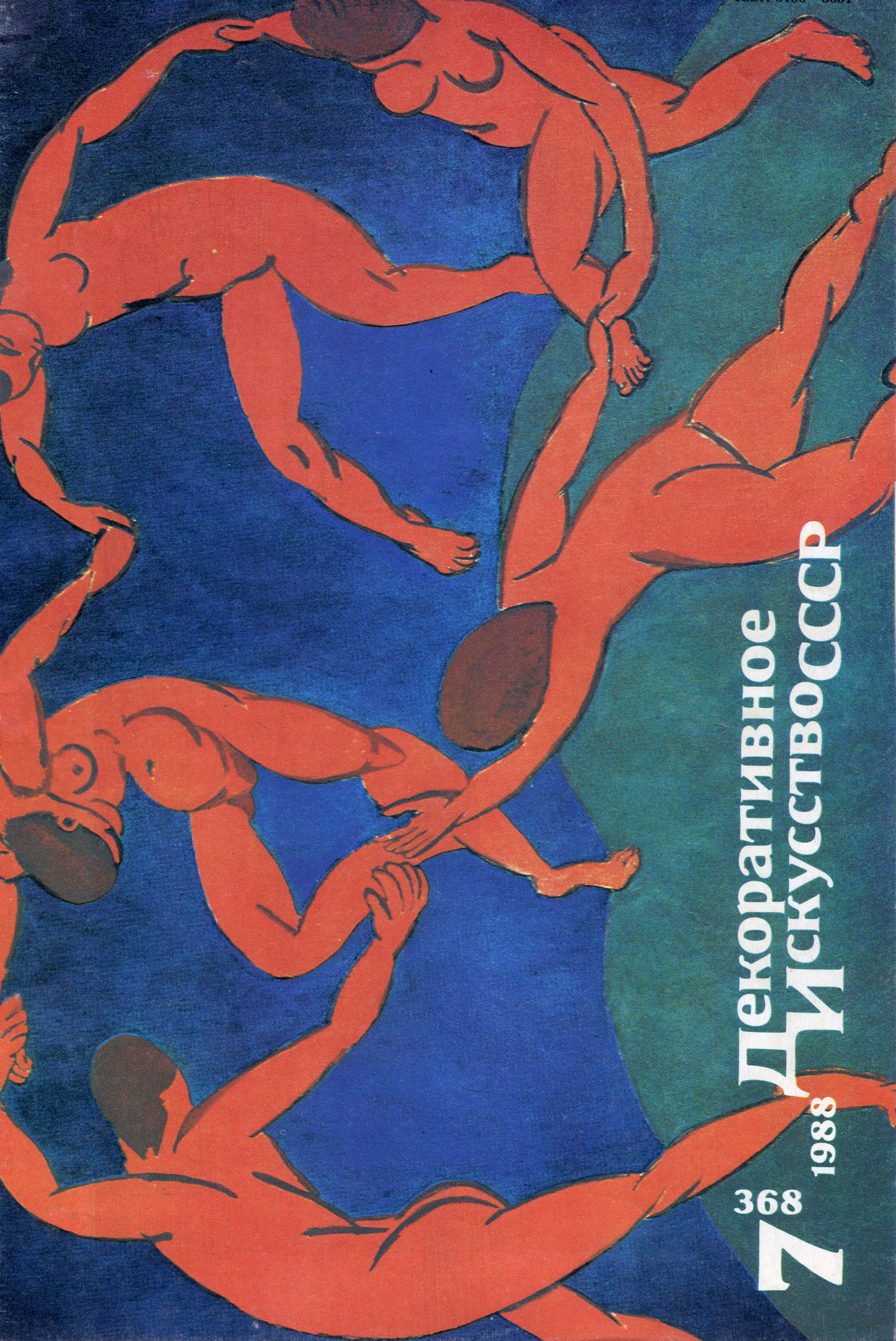
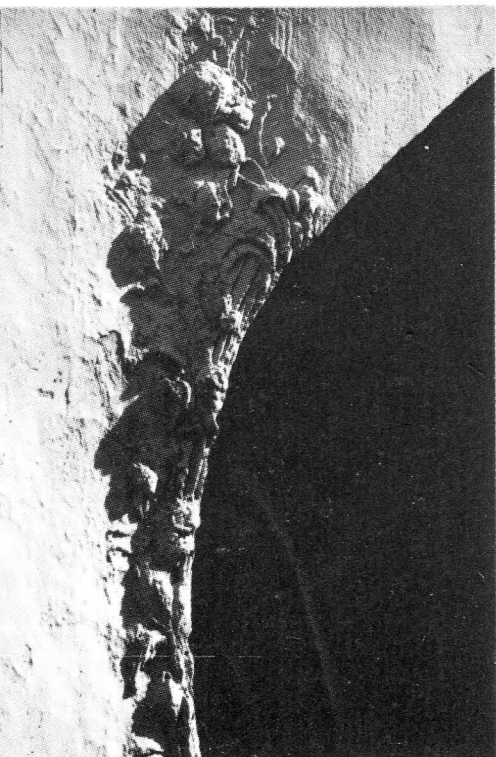
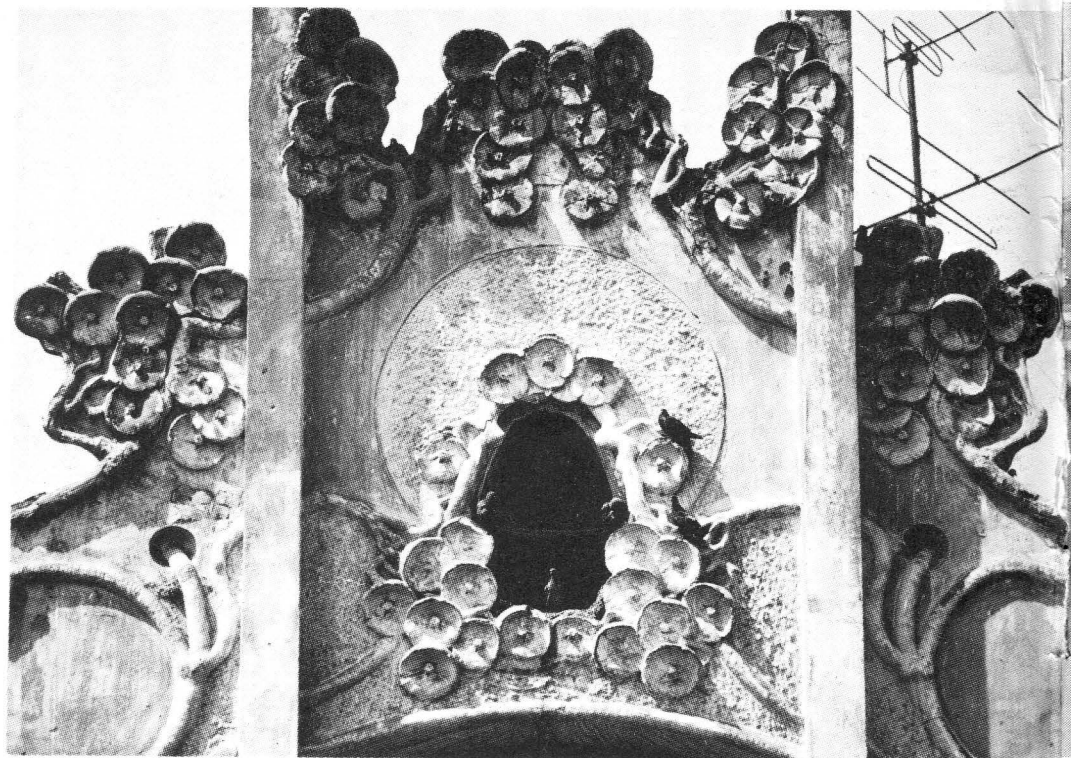




368 1988
7 Декоративное
Искусство СССР



Движение волны, удар бича
и томность лилии...

Архитектурный декор русского модерна

А. Зеленко
Усадьба Курлиной. Куйбышев
Дом Новокрещенова. Куйбышев

И. Машков
Доходный дом М. Сокол на Кузнецком
мосту. Москва

Ф. Шехтель
Скоропечатня Левинсона в Трехпрудном
переулке. Москва

А. Щусев, Н. Тамонькин
Марфо-Мариинская обитель. Москва

В. Дубовский
Доходный дом на Остоженке. Москва

Козырек крыльца дома в Армянском
переулке. Москва

А. Гимпель, В. Ильяшов
Дом страхового общества «Россия».
Витраж. Ленинград

Входная дверь в Подсосенском переулке.
Москва

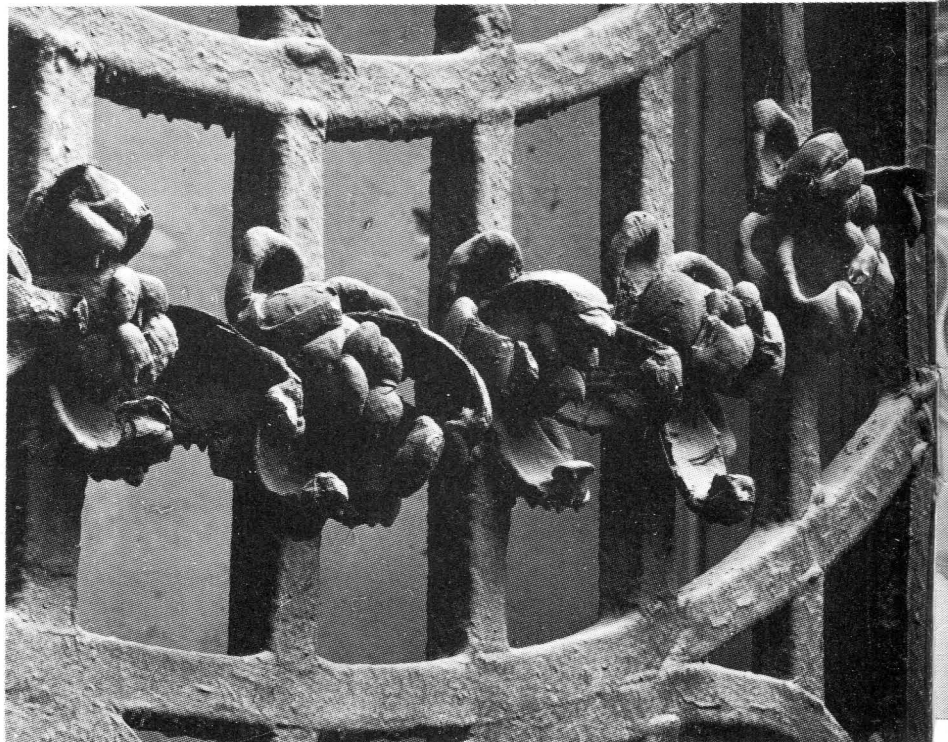
Сахарница. Фрагмент. Серебро

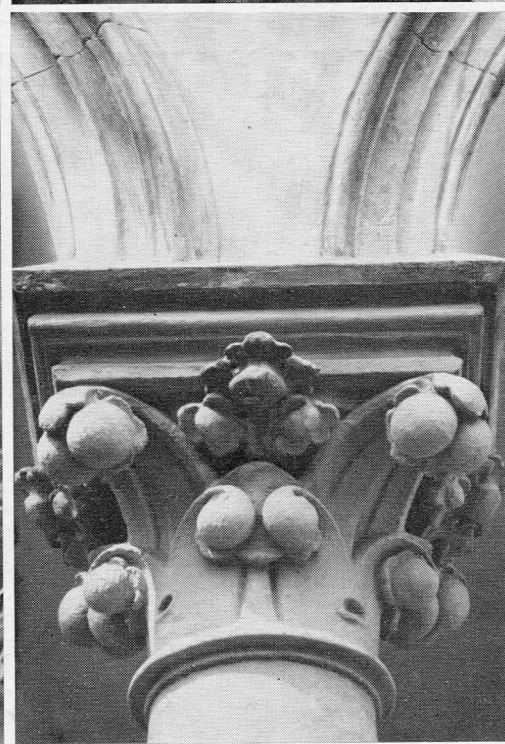
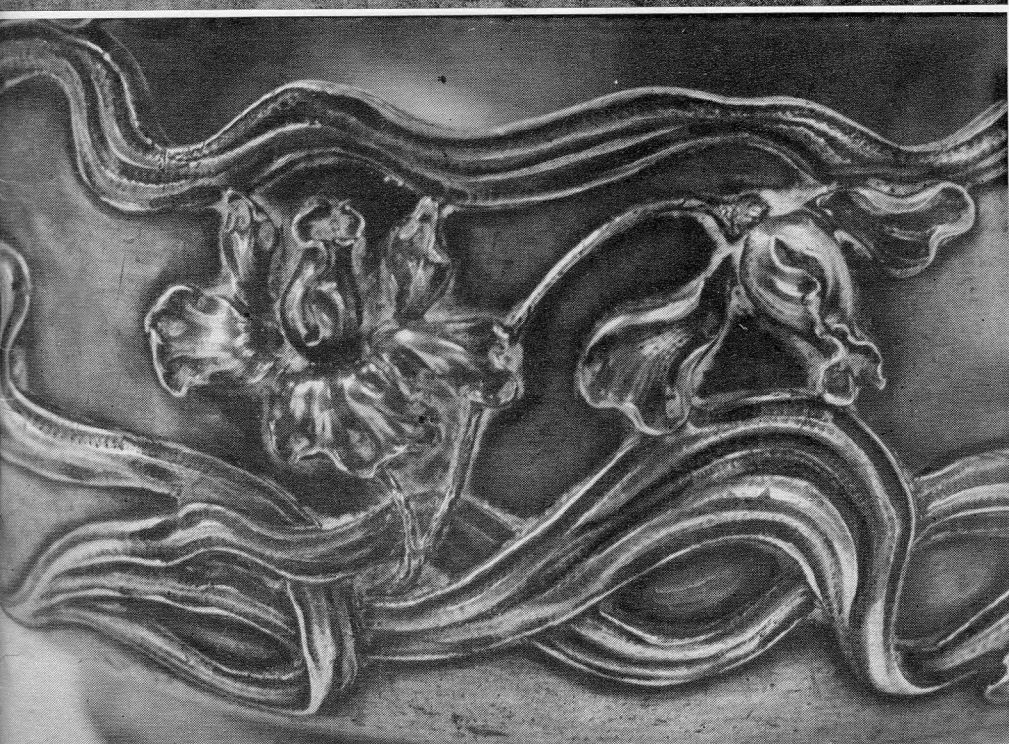
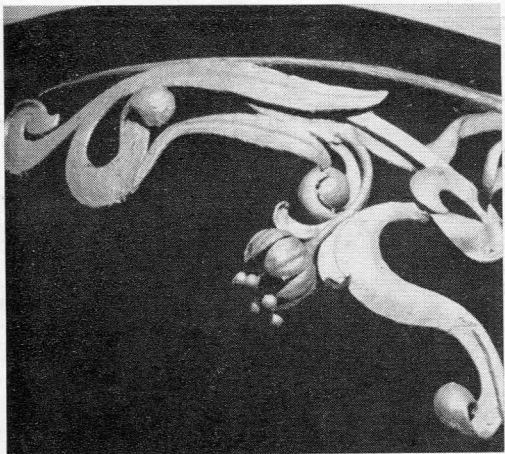
Ф. Шехтель
Особняк Морозовой на ул. А. Толстого.
Москва

ФОТО И. ПАЛЬМИНА



Метаморфозы







Парадоксы выставки

На отчетной выставке Худфонда СССР в Центральном Доме художника работы монументалистов не были выделены в отдельную экспозицию, а вошли в состав разных разделов. И не то чтобы потерялись среди работ прикладников, дизайнеров, оформителей, но словно бы «растворились» в массе экспонатов.

Уязвленные монументалисты, притязающие на особенную значимость своего искусства, усмотрели в том недоброжелательное отношение к ним устроителей выставки. Такое объяснение, однако, не объясняет, почему же их работы так органично вписались в контекст «чужих» разделов, не обнаружив особенных отличий.

Не потому ли, что собственно монументальные произведения на выставке отсутствовали, а основную часть состава

Среди новозападных тенденций ПОСТМОДЕРН принадлежит к наиболее поздним по времени. Рожденный в элитарных кругах, усилиями известнейших художественных авторитетов, он в своей раскованности и открытости обнаружил сродство с демократическими настроениями времени, что, по-видимому, и определило легкость его приживания и адаптации на любой почве. В скором времени он, пожалуй, потеснит многие привычные стереотипы и нашего мышления. Однако насколько положительным это будет для развития искусства — покажет время.

В. Грачев
Интерьер столовой обоей фабрики.
Москва. Роспись по рельефу

Заметки с выставки «Художники — народу»

Наталья Давыдова

Художественная жизнь страны

вили разработки оформления интерьеров или проекты благоустройства городских пространств (пешеходные зоны, дворы, парки и т. д.), выполненные с привлечением средств изобразительного искусства.

Но то же самое имело место и в работах дизайнеров, специалистов по интерьеру и архитекторов-проектировщиков, работающих в системе Худфонда. Концептуальные различия, а они несомненно наличествовали, были не цехового характера, преобладали индивидуальные пристрастия и предпочтения. Картина исканий в целом получалась достаточно пестрой, но однородной и по художественному уровню, и по установкам на «художественность».

Исчезновение с выставки раздела «монументальное искусство», озадачившее художников, вызвало легкое замешательство и среди критиков, приученных за годы существования больших отчетных выставок к определенным правилам игры, где каждое из искусств жило своей отдельной жизнью, на своих, традиционно закрепленных за ними, местах. Таким образом, с самого начала устанавливались демаркационные линии, позволяющие без особых затруднений ориентироваться в материале, находить отличия между «своими» и «чужими» художниками.

С годами, однако, искусство все труднее поддавалось жесткой классификации и тарификации. Уже давно отмечалось, например, что деятельность монументалистов не укладывается в прокрустово ложе принятых определений и даже на монументальных выставках произведения, «отличающиеся величием и значительностью идейного содержания... возникающие из необходимости пропаганды и популяризации в широких массах значительных и общественных идей...», бывали большой редкостью. Вместо того чтобы задуматься над причинно-следственными связями этого процесса, критики сочли за лучшее «подвинуть» рамки своих определений, введя множество оговорок и допущений.

Как бы ни прекраснотушны были мы в стремлении спасти репутацию монументалистов, сколько бы ни выдавали

желаемое за действительное, это все равно не избавит художников от критики людей, не сведущих в наших внутренних «правилах игры». В таком случае, стоит ли «такая» игра «свеч»? И до каких пор можно уходить от ответа на вопрос о том, что составляет специфику настоящего момента в практической деятельности монументалистов?

Смена ориентиров

Несовпадение понятий «монументальное искусство» и искусство художников-монументалистов обнаружилось не сегодня и не на этой выставке, но здесь впервые обнажилась реальная ситуация. Более зримо обозначился круг интересов художников и направление их исканий.

Экстерьерных работ заметно прибавилось, зато возросло число художественно оформленных интерьеров. Причем из тех что принято считать «малопрестижными» — небольшие кафе, салоны ателье, аптеки, комнаты для отдыха и т. д., бывшие в прежние времена отхожим промыслом для любителей подхалтурить.

Изменение сферы деятельности монументалистов само по себе заслуживает внимания. Что стоит за этим? Смена внутрипрофессиональных установок или тому есть «внешние» причины? Очевидно, процесс развивался параллельно. Отход от монументализма 60-х годов начался задолго до смены конъюнктуры объектов, и именно в старых жанрах рань-

М. Грюнберг — оформление
Ю. Раясалу — керамика
И. Лилл — художник по стеклу
Л. Мейгас — дизайнер
Интерьер кафе «Тооме», Таллин

А. Падрик — архитектор
А. Маасик — оформление
Интерьер колхозного центра Райкюла

ше всего проявились новые настроения, новые сюжеты и средства выражения. Особенно разительные перемены наметились в излюбленном некогда монументалистами жанре «торцов», давшем немало хрестоматийных примеров «плакатного монументализма».

Однако наиболее органичное претворение эти настроения получили в отдельных настенных росписях или мозаиках, предназначенных для интерьеров. Сегодня за этими работами остается численное преимущество. Их паллиативная форма, сложившаяся на границе монументального и декоративного жанров, полюбилась монументалистам, нашедшим здесь благодатное поле для самоутверждения в качестве «живописцев», наследников традиций великих мастеров Высокого Возрождения. И хотя далеко не все из них выступают на уровне этой задачи, но самый характер притязаний стимулирует дух соревновательности.

И все же не они оказались сегодня выразителями настроений настоящего времени, а те росписи и мозаики, которые жертвуют «картинными» функциями во имя каких-то иных задач, становясь фрагментами другого произведения — интерьера как целого. Авторство художника здесь распространяется на весь предметный мир, включая светильники и решетки, посуду и мебель... «Искусство деталей» встает в один ряд с искусством монументальным. И подали пример тому наши лучшие «монументалисты-живописцы», такие как А. Васнецов, Н. Андронов, И. Лубенников и др. Превыше всего почитая универсальную природу художественного творчества, они в своей деятельности стремятся к восстановлению разорванных связей единого, синтетического искусства.

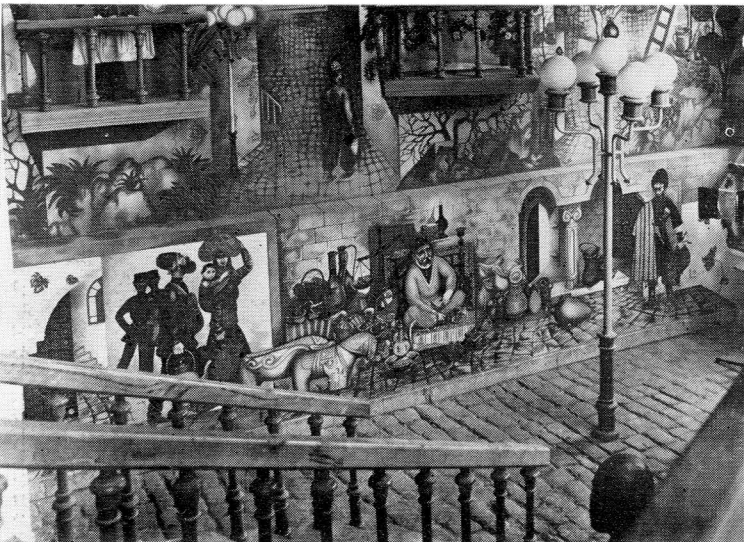
Универсализм дарования, изначально выделявший монументалистов в среде художников, очень часто оставался «невостребованным». Система худфондового производства в немалой степени тому способствовала, насаждая и поощряя внедрение так называемого «суммарного синтеза», главным критерием для которого является «количество искусства на квадратный метр площади».





И. Мамедов, С. Мирза-заде
Роспись в интерьере фотосалона «Ретро». Баку

И. Мамедов, С. Мирза-заде
Роспись в кафе «Афсане». Баку



Индивидуальность каждого отдельного художника (в рамках отведенной ему роли) не подавлялась, но загонялась в шоры собственных шаблонов, толкая на самоповтор и самовоспроизводство. Интерьер же как целое, напротив, терял свою индивидуальность настолько, что и при полной смене авторского состава оставлял ощущение чего-то уже однажды виденного, вторичного.

В работах, показанных на выставке, приоткрылось нечто иное. Устав от бесплодности попыток противостоять неизбежной эклектичности «комплексного проектирования», художники (и не только монументалисты) переключились на создание небольших «микроансамблей» с ярко выраженной авторской концепцией целого.

Путь СТИЛИЗАЦИЙ и следования формам (стилям) искусства прошлого не нов, но в каждый следующий период он обнаруживает новые качества и свойства. Как правило, актуализация наследия возникает там, где нарушен баланс

Слагаемые творчества

Каждый художник работает, доверяясь интуиции и собственному вкусу. Он и ведущий, и ведомый на пути творчества... Но если суммировать плоды многих усилий, то можно заметить у них много общего, разглядеть «генеральные» линии в разнообразии исканий, узнать, что число их всякий раз не бесконечно...

На выставке «Художники — народу» количественно преобладали интерьеры, выполненные «в традициях». (Были и другие, но в меньших долях, а потому о них в другой раз.) В рамках этой тенденции просматривались оттенки в выборе традиций и в отношении к ним, что, однако, не разрушало впечатления встречи с целостным в своем роде явлением. Но если есть «явление», значит должны быть и причины, его породившие. Что это за причины?

По-видимому, это отчасти связано с ростом реконструктивных работ и последующим приспособлением старых зданий для новой жизни. Но лишь отчасти. Многие из показанных на выставке интерьеров созданы в новостройках, архитектура которых не влияла напрямую на выбор художника.

В какой-то мере установка на исторический опыт, возможно, подготовлена обучением их авторов в художественных вузах и принадлежностью к Союзу художников. Свободно ориентируясь в запасниках истории искусства, они в собственном творчестве предпочитают оставаться в русле художественной культуры.

И все же. Личные пристрастия могут (такое уже случалось) оказаться «не ко времени» или наоборот. В любом случае «фактор времени» вносит ощутимые «поправки» в творческие процессы (особенно там, где происходит их выход в социально обусловленные сферы), способствуя их реализации или противодействуя им. В данном случае внешние обстоятельства оказались созвучны внутренним установкам, тем самым ускорив переориентацию в творчестве монументалистов.

«Проектировать» значит подвергать осмыслению закономерности общественной жизни — это утверждение справедливо и по отношению к интерьеру. И возможно, что к нему прежде всего. Здание может быть приспособлено к новому назначению иногда без каких-либо переделок. Интерьер же гораздо более чутко к изменениям процессов жизнедеятельности. Более зависим от них. А следовательно, точнее, чем архитектура, вынужден «проявлять» и «закреплять»

их в формах материальной и визуальной культуры.

Таким образом, рождение замысла художественного оформления происходит на стыке нескольких взаимодействующих сил. На одном полюсе оказываются личные пристрастия художников, на другом — социальные запросы времени. Особенностью нынешних работ является отчетливое присутствие обоих полюсов. Причем авторское начало здесь проявляется не через отдельные произведения (картина, роспись, витраж...), а на уровне пространственного образа интерьера. Разрыв между собственно эстетическими задачами и жизненной реальностью, культивируемый в прежние годы, все еще остается, но с явной тенденцией к сокращению. Самый замысел ста-

динамических и стабильно-устойчивых реакций культуры. Пик настроений такого рода мы пережили в середине 70-х годов, но и сегодня они существуют, уже, однако, в более опосредованных формах выражения.

Е. Голубцов, О. Батков, В. Вязников и др.
Оформление интерьеров «Дома чая». Казань.

Е. Голубцов, В. Нестеренко, О. Бойко, В. Вязников, А. Леухин, А. Якупов
Оформление интерьеров гриль-бара «Парус». Казань

новится способом интерпретации действительности, ориентированной на нее и с нею взаимодействующей.

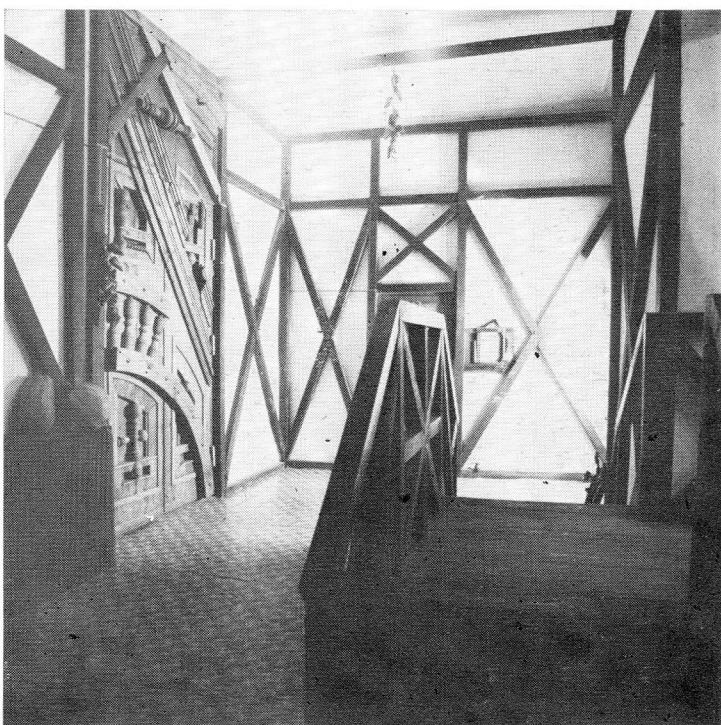
Образы пространства

Традиционно интерьер считался «продолжением архитектуры» и входил в состав архитектурного проектирования. Сегодня параллельно развивается интерьер, сформленный не архитектором и вне-архитектурного замысла рожденный. Процесс размежевания архитектуры и интерьера, кажется, прочно утвердился в современной практике, получив организационное закрепление в разделении проектирования на «архитектурное» и «художественное».

Бесконечные споры о том — хорошо это или плохо — малополезны. Важнее разобраться в следствиях высвобождения интерьера из-под диктата архитектуры. А они уже не замедлили сказаться... По сути, мы получили новую отрасль художественного творчества. Бывший недавно еще «ничейной территорией», интерьер сегодня становится благодатной почвой для художественных исканий и открытий. Безусловно, можно рассматривать это как вынужденную меру. И, наверное, силами одних художников всех его проблем решить невозможно. И нерентабельно это, когда все, начиная от дверной ручки и до стенной росписи, приходится делать как уникальные художественные произведения... И тем не менее это путь из туника, в котором оказалась интерьер (самая близкая к человеку среда жизнедеятельности), на котором могут быть отработаны новые методы и принципы организации этой среды.

На примере последних разработок, показанных на выставке, можно проследить намечающиеся черты нового опыта работы с интерьером, новые образы пространства. Интерьер сегодня все более утрачивает определенность и однозначность функций. Ему не свойственны великолепие и роскошь прежних лет, рассчитанные на то, чтобы ослепить и подавить человека. Задачи «украшения» перестают быть главными. Он не приглашает к духовному постижению умоизмерительных сущностей. Его не занимают соображения престижа и притязания потребителя на поддержание социального статуса.

Красота становится не самодовлеющей. Решающее значение имеет не богатство убранства, а мысль, вложенная в него, вкус создателя. Синтез искусств приобретает более органичные формы. Живопись и керамика лидируют. Осваивают-



ся не только стены, но и элементы архитектуры, и мебель, и пр... Ничто не рассчитано на обособленное рассмотрение, все оказывается в связи друг с другом. Такая взаимозависимость снимает различия между «высокими» и «низкими» жанрами, образуя новый тип организации синтетической структуры художественного оформления.

Образ пространства обретает большую полноту и завершенность, но не замкнут на себе. Его цель — создание имиджа. Оформление есть способ его утверждения. Отсюда интерес к традициям, национальным и общекультурным. Формы использования их различны: есть незатейливые стилизации, глубокомысленный историзм и постмодернистские вольности... Но суть у всех общая — традици-

ИСТОРИЗМ современного мышления в приложении к процессам художественного творчества оказался едва ли не самым результативным в своих реализациях. Гармоничное сочетание интереса к прошлому с пластическим опытом современного искусства ведет к обогащению художественной формы новыми смысловыми значе-

Л. Катинас, Э. Талмантас
Интерьер кафе «Нендрей». Тракай. Литовская ССР

онные формы, образы, цитаты нужны авторам не для подражания, а в качестве «знаков». Как указатели, «выводящие нас на перекрестки ассоциаций, на сборный пункт взаимосвязанных понятий» (В. Набоков), необходимые для повышения культурно-исторической содержательности и смысловой емкости создаваемой среды.

Интерьер в контексте жизни

Новые тенденции, как правило, возникают там, где появляется потребность в создании новой среды жизнедеятельности для нового человека. В этом случае принципиальным становится вопрос, на кого ориентирована новая тенденция? Какой образ жизни она утверждает? Чему себя противопоставляет?

Рассматриваемые искания одинаково чужды высокомерному неприятию реальной жизни и реальному человеку, равно как и изъятию готовности соответствовать любым его притязаниям по принципу «чего изволите».

Как бы утратив вкус к исправлению существующего порядка вещей и тотальному переустройству жизни на новый лад, художники стремятся разглядеть в реальности позитивные ценности и, художественно осмыслив их, найти им предметно-пространственное воплощение.

Апелляция к человеческой личности ставится во главу угла многих новейших концепций. Привлекает человек культуры, способный мыслить ассоциациями, различать оттенки, оценивать явления в исторической перспективе. И так же как историзм мышления современного человека — это важнейшее завоевание нашего времени — неотделим от обостренного чувства современности, в интересе художников к традициям отраженно угадываются отзвуки переживаемой сегодня потребности увидеть себя в ряду «настоящее — прошлое — будущее».

Сознанию современного человека в высшей степени не свойственно стремление к вечности, оно пронизано ощущением всеобщей изменчивости, ему знаком горько-сладкий привкус неудержимого скольжения во времени. Способность к постоянному обновлению возводится в художественный принцип, по-разному преломляясь в разных видах и жанрах искусства. Не здесь ли истоки интереса к жанру интерьерного оформления, самого недолговечного в семействе изобразительных искусств?

Заметно интенсифицировался в последние годы процесс освоения новых

типов общественных пространств. Существенно поменялась их конъюнктура. С этой точки зрения показателем, например, выбор объектов авторами представленных на выставке проектов. Это преимущественно интерьеры вполне бытового назначения (аптеки, ателье) в системе искусств, принадлежащие к «низким жанрам». Реабилитация их похожа произошла не случайно, отразив определенные настроения определенных социальных групп.

Трансформация идей синтеза искусств на бытовую почву не могла не повлечь за собой изменение характера и самих искусств, входящих в синтез. Подчинив «вечное» «преходящему», искусство попадает в зависимость от быстро сменяющихся друг друга вкусовых пристра-

ниями, расширяя возможности многозначного прочтения «содержания», заложенного в оформлении. Историзм представленных интерьеров ненавязчив в своих ассоциациях, уводит воображение в более глубокие и потаенные слои избранной традиции, чем это удастся, например, стилизациям.

М. Федоров, Ф. Бух
Интерьер комнаты отдыха. г. Климовск

ствий, наконец, просто от моды «на» что-то. Не считаться с этим значит поступать вопреки здравому смыслу. И все же прав Салтыков-Щедрин, говоря о том, что: «Признав художника представителем современной идеи и современных интересов общества, мы должны принять и ту мысль, что лишь такое явление, которое носит на себе все признаки современности, может служить без ущерба для самого искусства, предметом его».

Итоги и перспективы

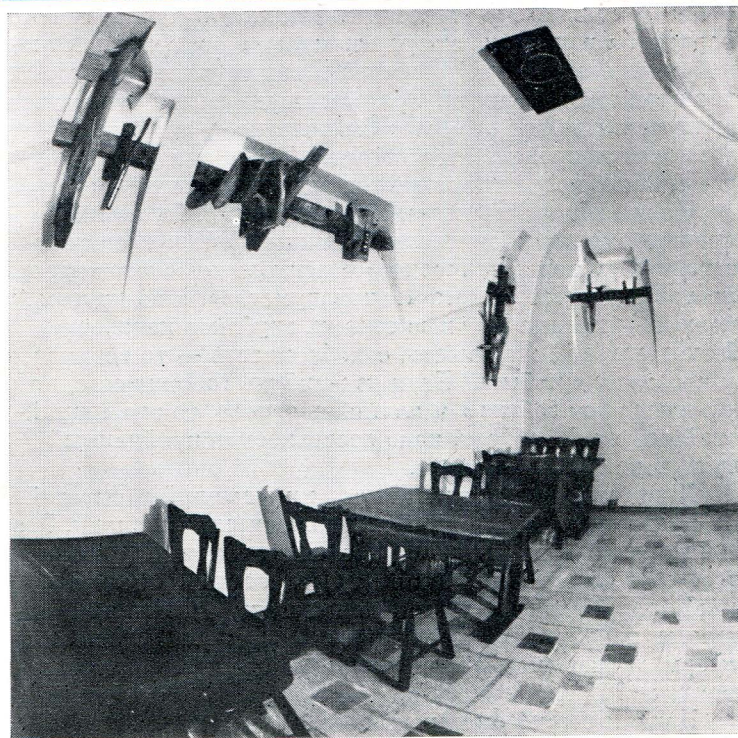
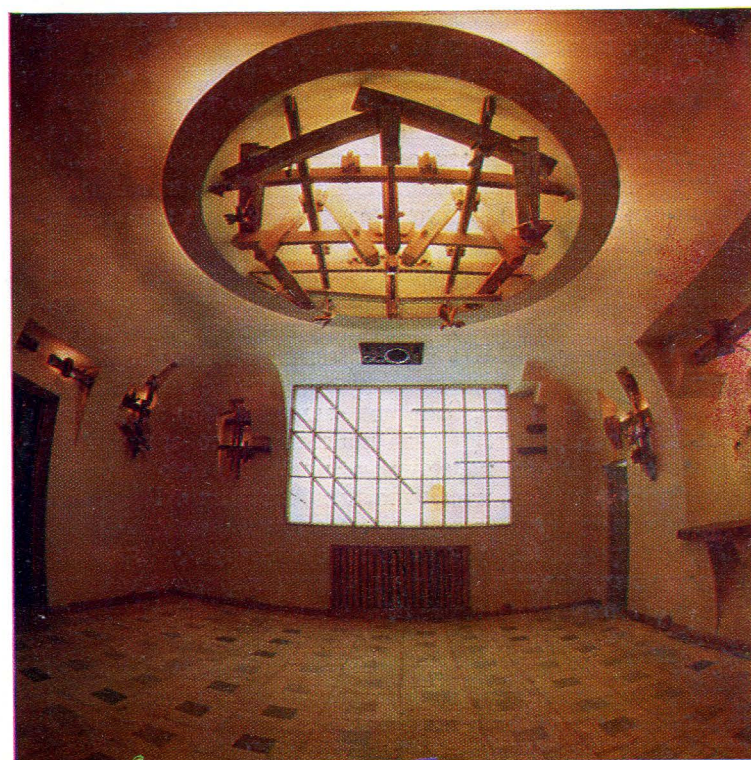
В свете сказанного можно предположить, что исчезновение с выставки «Художники — народу» монументального раздела попадает в логику процессов, характеризующих современное состояние духовной жизни. За этим стоит объективная реальность в виде изменения социального заказа.

Ломка отлаженных десятилетиями иерархических структур, возникновение новых социальных объединений «по интересам» и новых форм организации досуга — все эти процессы нуждаются в закреплении их на средовом уровне, в создании новых типов общественных пространств и новых принципов их художественной организации.

Каждый художник по-своему ищет соответствия «социальным ожиданиям» своего времени, сам ставит себе задачи и сам их решает. К сожалению, далеко не каждый из них обладает «слухом на время». Отсюда так редки попадания в цель. И так огромно число безадресных работ, обнаруживающих непонимание динамично-меняющейся ситуации.

Нет, «монументальное искусство», конечно, не исчезнет как вид. Ему всегда останется место в жизни общества. Но вправе ли художники в своей каждодневной работе исходить из постулатов монументального искусства, создавая в «вечных» материалах заведомо недолговечные работы?

К сожалению, система Худфонда сегодня не в состоянии что-либо изменить в процессе тиражирования «художественных» ненужностей. Не имея своей социологической службы, не владея комплексом знаний того, что происходит в общественно-культурной жизни, какие изменения переживает социальная психология, рассчитывать на массовые успехи не приходится. Тем более радуют немногие разрозненные завоевания и открытия как залог воистину неисчерпаемых возможностей художественного творчества в лучших его проявлениях.



Как быть с авангардизмом?

Александр Якимович

То, о чем я хочу сказать, — не более, чем приглашение к разговору. И вот на какую тему. Можно не сомневаться, что впредь у нас будут активнее заниматься историей авангардизма, вопросами его современного состояния. Но знаем ли мы, с каких позиций, с каким багажом приближаться к этому важному и сложному предмету, какими глазами на него смотреть?

Существует настоятельная необходимость оглянуться немного назад и вокруг себя, подумать о том, что творилось у нас и что происходит до сих пор вокруг (именно вокруг) авангардистского искусства. Каковы основы и фундаменты наших понятий в этой области, какими орудиями располагает в данном случае наш коллективный разум?

Естественно, что это искусство — с его дерзостью и спорностью, с его вызывающими нотами — должно пробуждать беспокойство и быть окружено спорами и столкновениями мнений. Его апологеты неистовы, разоблачители тоже. Те и другие действуют вот уже восемь десятилетий. Это не мало. Эмоциональный напор этой главы всеобщей истории искусства поистине колоссален. Авангардизм предстает перед нами прежде всего в ореоле ненависти и любви, насмешки и поклонения. Где-то на Западе эти чувства имеют и чисто коммерческое выражение, однако же у нас они существуют иначе (хотя чисто материальные факторы и здесь играют в отношении к авангардизму огромную роль, но об этом отдельно).

Изучать страсти, стремления, интересы никогда не бесполезно. Может быть, большинство зрителей в нашей стране отличаются именно «страстным» и предвзятым отношением к авангардизму, то есть либо страстно любят его, либо страстно отвергают. А страсть имеет ни с чем не сравнимую силу мистификации и лучше любого наркотика или гипнотизера вызывает в восприятиях людей ощущения таких прелестей и таких ужасов, которых нет в действительности. Вряд ли имеет смысл отказаться от страстей. А вот что было бы полезно — это осознать, анализировать свои страсти. Тогда они уже не будут мешать познанию, а могут быть, и помогут ему.

Но если наше наследство включает в себя, помимо прочего, многие десятилетия вражды, нападок, административных мер, физического и психологического террора против художественного «вольнодумства», а на другом полюсе — тайные и явные страхи, глубокое недоверие, безнадежность, желчность, озлобленность, — то возникает вопрос: как тут быть? Если кто-нибудь говорит сегодня, что «пора все забыть» и начинать заново, то это «данайский» совет. Наоборот, надо восстановить пройденный путь, и как можно точнее.

Я не буду сейчас вспоминать ни фамилий гонителей, ни мрачных эпизодов нашей художественной жизни. Это тема другой статьи. Меня, как исследователя «исторической психологии», пока что интересует лишь стэндалевский вопрос: какие страсти, склонности, стремления, интересы нередко двигали людьми, когда они обличали «формализм», «космополитизм», «абстракционизм», «модернизм»?

Начнем с такого смущающего, на первый взгляд, об-

стоятельства: ведь в их распоряжении имелись некие идеологические ценности, вполне прочные и надежные. Это, например, понятие «гуманизма», как высокого достижения в области духовной жизни; критерий «народности» (то есть генетической связи с народной культурой и обращенности к народному мироощущению); идея «правдивости» во взаимоотношениях художника с реальностью.

Такого рода ценностные постулаты в принципе абсолютно неопровержимы. Однако сегодня мы уже не только знаем, но и вслух признаем, что эти слова применялись



на практике и для искоренения многих лучших достижений советского искусства, и не какого-нибудь сомнительного и беспочвенного новаторства, а действительно, того искусства, которое с тех пор признано классикой.

Считается, что деформации идей в жизни не отрицают их справедливости. Однако на практике все не так просто. История XX века уже давно задает коварный вопрос: если истина была применена с такими целями и результатами, которые несовместимы ни с истиной, ни с нравственностью, — то что происходит с самой, так сказать, «истинностью» истины? Казалось бы, общечеловеческая ценность или вечная истина — нечто в известном смысле абсолютное. Но ведь и они существуют в условиях реальной жизни, а здесь в иные моменты истории даже вечные и прочные ценности не раз начинали исполнять весьма странные функции. Нечто очень сомнительное произошло, например, с рыцарским кодексом чести в XVII веке, причем — особенно в той стране, которая бы-

ла главным оплотом кодекса прежде, то есть в Испании. Подобных примеров тысячи. Обстановка духовной диктатуры, застоя и омертвения жизни приводит к самым странным результатам: истины начинают выполнять функции лжи.

Средневековый писатель Хуан Мануэль утверждал в 1335 году, что самая опасная ложь — это «когда лгут, говоря правду», потому что подобная «правда» оказывается на много порядков обманчивее, чем откровенное вранье. Не так уж и трудно разобраться с прямыми домыслами, но гораздо сложнее — с теоретически неуязви-

интересы определенного социального слоя, вышедшего наружу после пертурбаций конца 20-х годов и возводившего свое благополучие и свою власть на искусстве, превращенном в деталь бюрократической машины.

Об этом следует помнить, кстати, разбирая и другие теоретические аргументы против авангардизма.

Его упрекали (и упрекают сейчас) в разрушении наследия культуры, в отрицании культурности вообще. Эти давнишние упреки активизировались после появления в 60-е годы так называемой контркультуры на Западе, отчасти взаимодействовавшей с авангардистскими течениями. В последние годы художники трансавангарда еще больше подчеркивают нередко свою «дикость» «неотесанность», обыгрывают эффект «неумения», «плохого качества», «антихудожественности», «стандартной безликости». То есть, казалось бы, сами против себя свидетельствуют.

Проблема выживания культуры стала одной из самых острых проблем XX века. Говорить о ней бесстрастно было бы и неумно, и безнравственно, если бы не просто невозможно. Авангардизм (наряду с массовой культурой и малохудожественной наглядной агитацией) внес свою лепту в обострение проблемы. Но если начинать с азов, то можно утверждать, что действительно серьезные опасности для состояния нашей культуры существуют не только там, где действуют какие-нибудь театры абсурда или живописцы-неформалы. Эти последние могли бы, наверное, нанести культуре некоторый урон, но ведь об этом можно говорить пока что лишь в тоне предположения и опасения.

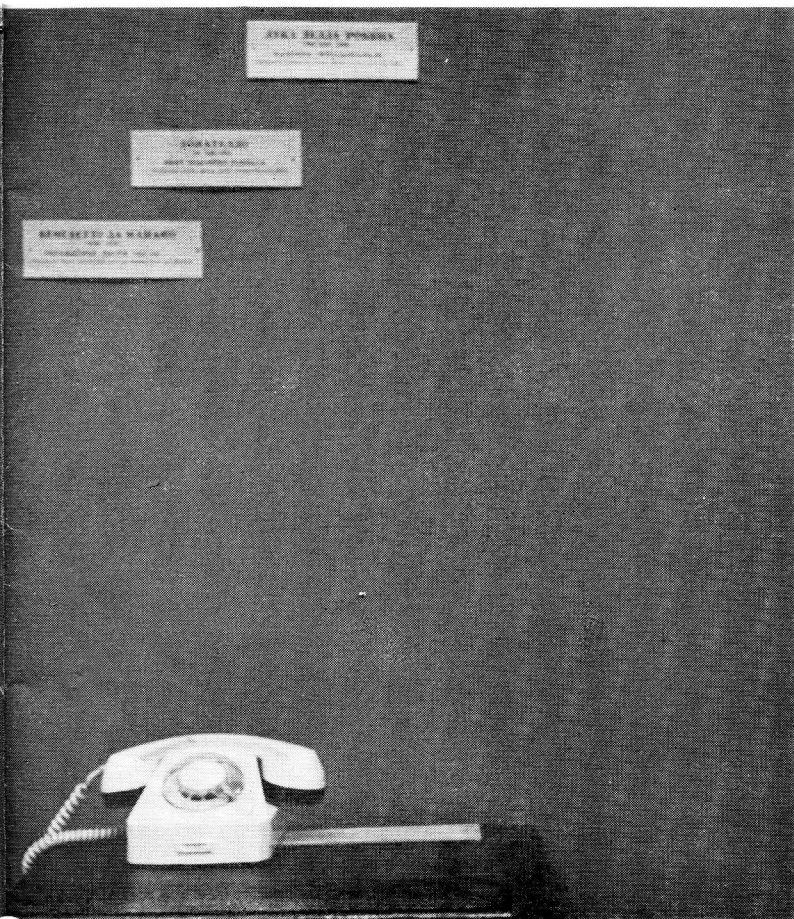
Зато гораздо больше возможностей в смысле нанесения урона имеют хорошо эшелонированные, бронированные бесспорными истинами бюрократические шеренги управленческих кругов. Не авангардисты создали существующее малопривлекательное положение с эстетическим воспитанием. Не они создали материальные и творческие трудности в деятельности лучших театров страны. Не они довели до аварийного состояния здания московских музеев и библиотек. Или взять продолжающееся по всей стране разрушение архитектурных памятников и исторических реликвий...

Надо понять правильно мои слова: эти слова произносятся вовсе не ради конфронтации или нагнетания страстей; просто надо разобраться по существу и перестать приписывать авангардистам те пороки и грехи, которые не имеют к ним отношения. У них достаточно своих. Мифология ненависти не только унижительна: именно она довела своих представителей до нелепого и парадоксального состояния, в котором они ныне находятся. Ведь если пользоваться марксистской социологией всерьез, то придется признать лидерами контркультуры в нашем обществе (даже сегодня) вовсе не одичавших юнцов и не взбесившихся интеллигентов, а прежде всего представителей руководства культурой!

Страсть и мистификация увязаны в один узел — это относится также и к апологетике авангардизма.

Следовало бы задуматься: нет ли своего рода мистификации в самом понятии «авангардизм»? Расширительность термина дошла до предела, до абсурда. Если мы называем авангардизмом, например, скульптуру Г. Мура и О. Цадкина, картины Пикассо, Шагала, Миро, то можно ли оперировать тем же самым словом в тех случаях, когда перед нами вообще нет ни скульптуры, ни живописи, а есть остранные предметы быта, создания индустрии, скомбинированные в многозначительно-иррациональные композиции? Или когда перед нами нет даже этого, а есть странные действия людей, происходящие словно в каком-то трансе?

Вероятно, существует некий особый культурный поток, который вовсе не совпадает с историей искусства XX века. Быть может, этот поток восходит к некоторым экспериментам дадаизма или к чему-то еще. Но одного термина на всех явно недостаточно. Налицо две линии в экспериментальном творчестве XX века — минимум две, но уж никак не одна. Почему же интересы противостоящих друг другу сил (гонителей и апологетов) сходятся в одном пункте: тем и другим нужно, чтобы авангардизм выглядел единым потоком, а не двумя или более линиями и рукавами?



Из серии «Музей»
Концептуальная
съемка художника
Сергея Волкова

мыми концепциями, с «вечными ценностями», которые способствуют распространению заблуждений и нравственной эрозии.

Поэтому, говоря об истории гонений на авангард, надо все время помнить о необходимости отделять сами по себе идеи от побудительных мотивов гонителей. Позитивные антагонисты авангарда были построены на таком фундаменте, как русская демократическая эстетика XIX века и марксизм-ленинизм. Но вспомним: Ленин настаивал на том, чтобы за правильными и красивыми идеями видеть интересы общественных групп. А это значит — применительно к нашей художественной истории — подумать о том, что теоретическая машина разоблачения «модернизма» и административные меры против заподозренных и изобличенных действовали вовсе не всегда ради какой-то чистой истины. За аргументами против авангардизма («нет реализма», «нет народности», «безыдейно», «аполитично») достаточно часто лежали

Это нужно разоблачителям, потому что осуждать по-настоящему, с размахом — всегда означает осуждать гуртом, скопом. Но это нужно и почитателям, потому что, как всякая мистифицированная целостность, такая история не только удобна, но и прямо выгодна в смысле престижа, ибо позволяет по своему усмотрению подбирать прецеденты и делать солидные ссылки. То есть, например, при появлении поп-арта, муляжей, инсталляций и прочего — находить такие прообразы, как давнишние опыты художников в области ассамбляжа и артефакта и даже те экстравагантные выходки, которые известны из биографий старых мастеров, вплоть до Эль Греко. Таким образом, получается, что «перформанс» — это не просто беспочвенная выдумка, а такое новаторство, которое коренится в вечности.

Получается так, что в некоторых ключевых моментах разоблачения и апологии авангарда похожи друг на друга, как зеркальные отражения. Правое и левое меняются местами, но обличье одно: те и другие исходят из предположения, что авангардизм развивается как последовательное поступательное отступление (если только есть смысл в таком странном словосочетании), от законов реалистического воплощения действительности. В обоих случаях схема такова: сначала — к деформациям (Сецессион, Ар Нуво — кубизм, экспрессионизм), затем — к подсознательному и к отрыву от объективной реальности (сюрреализм), далее — к чистой абстракции... А затем, после этих последовательных ступеней, наступает уже стадия отказа от всех видовых законов пластического претворения вообще, то есть начинается стадия акций и объектов. На поверку такая картина развития не соответствует реальным фактам истории искусств XX века. Ведь все эти стадии, по сути дела, были представлены почти одновременно в промежутке от 1906 до 1920 года, да и позднее нельзя установить в реальности описанную последовательность. Исключений и особых случаев столько, что они практически перевешивают предлагаемую закономерность.

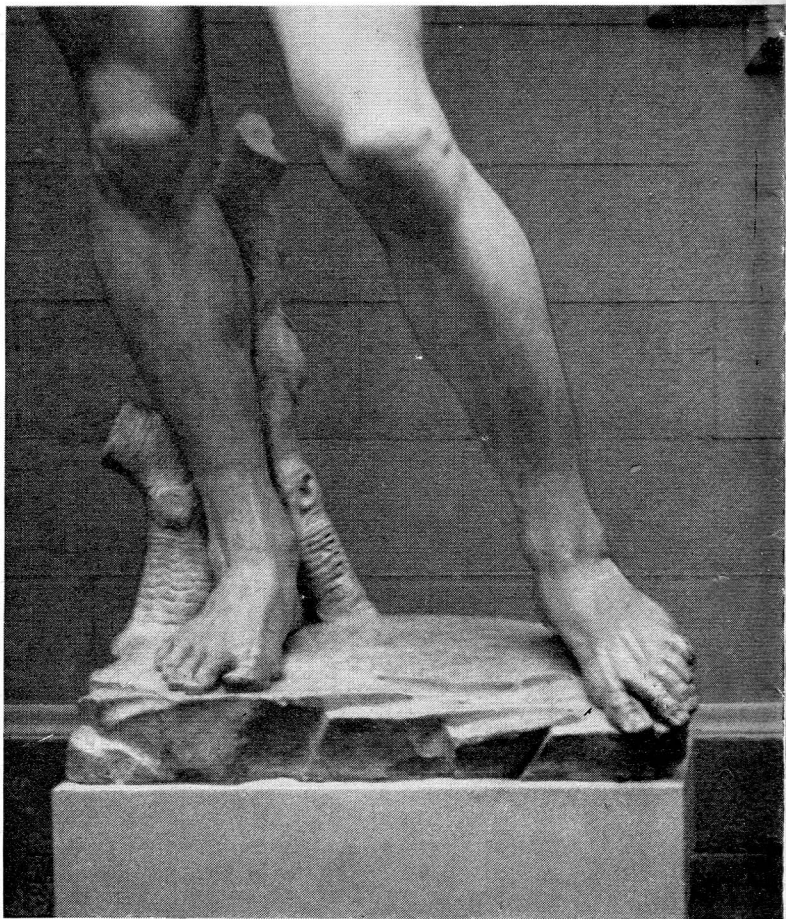
Но как раз эта головная конструкция, идеальная единая линия развития устраивает всех, и для того чтобы такая гипотетическая или, точнее, мифическая последовательная линия «отказа от реализма» выглядела более убедительной, обе стороны нередко стараются включать в историю авангардизма тот исторический отрезок, который приходится на последние десятилетия XIX века. Начатки движения усматривают в позднем импрессионизме (в его пуантилистических вариантах или в «Соборах» Клода Моне), а также в постимпрессионизме Сезанна, Ван Гога, Гогена, в искусстве символизма, в стиле модерн.

Почитателям нужна своего рода «священная история», непрерывная мистическая дорога, восходящая в некие эмпирии. Гонителям нужна внушающая трепет «история падения», картина последовательного предательства, которая начиналась бы со сравнительно небольших грехов против реализма, а кончалась бы поучительной и предостерегающей эсхатологией, полной гибели и всеобщего распада. Одним надо доказать, что отказ от критериев классического искусства есть некая великая неизбежность, которая ведет дальше и дальше и не может быть остановлена. Другие стремятся убедить в том, что нельзя даже в малом нарушать вечные ценности, потому что с малых отклонений начинается путь в ад. Научная модель процесса выглядит иначе. Она соответствует реальной всесторонности и революционности тех метаморфоз, которые взрывообразно (хотя и не неожиданно) меняют лицо искусства примерно к 1920 году. Такая точка зрения на предмет легла, например, в основу такой значительной, в полном смысле научной выставки, как «Москва — Париж». Конец XIX века и начало нашего столетия — это вовсе не начало наклонной плоскости, но и не первая ступень лестницы Иакова, ведущей к престолу благодати.

Исторической реальности соответствует модель, которую можно было бы назвать, по аналогии с известной космологической теорией, «большим взрывом». Понятие «взрыв» отвечает, по-моему, сущности начавшегося нового процесса несравненно лучше, чем линейные модели. Взрыв, даже направленный, оставляет после себя неожиданность и многообразие. После 1920 года авангардизм

существует в виде целого пучка линий развития — как нечто принципиально разнотипное, разнотильное, разнонаправленное. Приписывать этому новому образованию однопольность и логическую последовательность развития — почти то же самое, что вытянуть в одну линию штрихи какого-нибудь рисунка: получится длинная, правильная «тянучка», действительно, составленная из штрихов или мазков своего прообраза, но не дающая никакого реального о нем представления.

И все-таки одно дело — теоретизировать, другое — столкнуться с авангардизмом живьем, на выставке. При-



выкший к музейному искусству глаз да и просто здравый смысл чувствуют себя неуютно в соседстве с ним. Лица, формы, предметы деформированы и доведены до неузнаваемости — притом зачастую мы ощущаем, что это все вовсе не в исступлении делалось, с чем еще можно было бы примириться. Амплитуда колебаний стилей и манер тоже уж очень выбивает из колеи. Ну, остановились бы на абстракционизме — так нет ведь. Появляются и натуральное макетирование, и фотоживопись, и готовые бытовые предметы, и акции. И все это, словно опровергая принцип поступательного движения, существует бок о бок. Все манеры, все способы видеть мир. А то и — не видеть его, уходя в мир иной, немислимый. В таком контексте даже самое традиционное искусство выглядит очень странно. Если сегодняшний авангардизм (или, вернее, трансавангард) представляет собой «все что угодно и еще немного сверх этого», то и официальная живопись, и деревенские сюжеты, и вообще все, что создает сегодня кисть — приобретает двусмысленность. Везде начинаешь подозревать иронию самой истории искусства.

Еще немного — и мы начнем восхищаться мозаиками станции метро «Киевская» в Москве. В самом деле, ведь сегодня, с нашим опытом пародии и иронии, мы уже легко можем увидеть в этом «Ар Метро» не что иное, как роскошный соц-кич. Какие там благообразные пейзажи, какие там пионеры и пограничники, как много здесь изумительной тупой деревянности и такой сверххалтурности, о которой только могут мечтать сегодняшние трансавангардисты: хотели бы так написать френч и сапоги, как Налбандян, но уже не могут!

Постмодернизм как раз и заключается в том, чтобы особым образом играть со старыми и новыми стилями —



какими угодно и почти что в любых сочетаниях. В сущности, то позиция «после цивилизованности», то есть позиция своего рода «новых дикарей», попавших в мировой музей и увлеченно перебирающих его сокровища, вовсе не догадываясь о том, что их следовало бы беречь, то есть не отбивать руки и ноги у статуй, не резать холсты на куски. Не совсем понятно, как тут реагировать. Пожалуй, самое разумное — развести руками и подождать — что же будет дальше.

Немногие из тех, кто разоблачал авангардизм, догадывались о том, до какого коварства он дойдет в конце концов. А он накопил за восемьдесят лет существования целый набор сколь угодно фигуративных и сколь угодно нефигуративных приемов, целый реестр «непластических» средств выражения, то есть быстренько, в динамичном темпе и с полнейшей бесцеремонностью устроил себе собственную, так сказать, трансклонию искусства; оказался по своим стилистическим и методологическим вариантам настолько разноликим и таким «всяким», что теперь уже честному реализму трудно доказать, что он —

реализм. Музейный стиль — это, увы, тоже авангардизм. Принципы Леонардо и Курбе в качестве элементов общего поставангардного арсенала конца XX века — это такой вызывающе дерзкий, даже, можно сказать, беспардонный ход в споре, что пока от него трудно опомниться. Получается, что и реализм не реализм, а часть авангарда. И хотя в нем до сих пор много отрицания и протеста, настоящий авангард не разменивается на то, чтобы отрицать красоту, гармонию или некие позитивные идеалы. Все это делается, конечно, попутно, если есть охота, но авангардизм как таковой, если брать его в совокупности, отважился на то, что начал подвергать сомнению и переосмыслению не более и не менее, как сами принципы реального. Пока мы живем на свете, мы не очень догадываемся, сколь невероятны, если подумать, такие вещи, как наши водопроводные краны и автобусы, газеты и дома. А наши обычаи и представления? Искусство и критика? Ведь это все, если отодвинуться немного, суть элементы и атрибуты диковинного сновидения, перед которым растерялся бы, наверное, Зигмунд Фрейд.

Художники-авангардисты отнимают у нас, так сказать, последнее, что еще осталось: основанную на нем мысли веру в то, что все прочно, надежно и гарантировано. Они заставляют ощутить, что все это — не так уж реально; за совокупностью авангардного искусства возникает образ нестабильного мира, текучего, полиморфного и какого угодно. Здесь, как в некоторых восточных философиях, что угодно связано с чем угодно и Будда представляет собой кусок дерьма (не моя формулировка, а классическая дзен-буддистская, потому и решаюсь ее привести). Дело не в разоблачении «нашей» действительности и не в конструировании некой иной. Такое разоблачение и такое конструирование производились не раз в рамках философии и науки. Не то — задачи и цели авангардизма.

Они не совпадают с частными задачами одного из течений или кого-либо из мастеров. Один занят тотальным отрицанием и разоблачением мира божьего (и на здоровье: все лучше, чем бомбы взрывать), другой увлекается более направленной и конкретной критикой социального характера; третьи совершают свои эволюции вокруг эстетического. Еще кто-то отыскивает стабильные пространственные априоры: больше — меньше, ближе — дальше, симметрия и асимметрия и так далее. Между всеми этими и многими другими устремлениями — фантастическими и прагматическими, безумными и остроумными, серьезными и пародийными — как будто нет ничего общего. Только принципиальная множественность, которую и следует понимать (как говорят некоторые теоретики авангарда) как сферу свободы.

Образ бытия в авангардистском искусстве (повторяю, что имеется в виду именно вся его совокупность) вызывает в памяти какое-то гераклитовское понятие о неисчерпаемости и бесконечности изменчивого бытия: все во всем, связи и переходы ничем практически не лимитированы. Но как только мы сформулируем эти общие представления, так тут же свернем на «классический», отвергаемый авангардизмом путь: ведь в его образ мира входит и то, что каждый артефакт замкнут в себе и противопоставлен всем остальным.

Не надо думать, будто одни только авангардисты владеют этим ощущением безграничного изменчивого мироздания, мира чудес, превращений и неожиданностей. Все искусство XX века в целом совершает репетитивный шаг в этом направлении — так что в процессе всеобщего брожения авангардизм представляет собой нечто вроде дрожжей. Нелеп, дик и безвкусен сам по себе, он — как те же дрожжи — в своих наиболее последовательных и воинственных проявлениях вовсе даже несъедобен. Но, по-видимому, обойтись без него в XX веке было нельзя.

Именно поэтому, я думаю, у нас есть возможность спокойно и без ажитации (разоблачения в искусстве сейчас, слава богу, и так немодны) подойти к анализу того образа мира, который несет с собой авангардизм, часто сообщая нам его путем отрицания. Конечно, художественная критика — не философия, тут не обойтись без анализа формы и замысла, а авангардизм именно от этого и уходит чаще всего. Что ж, будем рассматривать его как вызов критике. Хотя от наших ошибок не гибнут цивилизации, диалогическое мышление нужно и нам.

Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства

Нина Яворская

ОТ РЕДАКЦИИ

Мы привыкли повторять, что настоящее искусство всегда — рано или поздно — становится духовным достоянием народа и занимает подобающее ему место в общественной жизни. История полностью подтверждает это обстоятельство. Но история свидетельствует и о другом: для развития культуры совсем не безразлично, происходит ли это раньше или позже, происходит ли это вовремя или разными способами искусственно тормозится.

Напомним еще раз, о чем говорил на недавнем съезде избранный на нем председателем Союза художников Андрей Васнецов:

«В первой половине 20-х годов художник Аполлинарий Васнецов был уволен из тогдашнего Вхутемаса. Его работы были выброшены на снег, а мастерская передана другому. Притеснениям 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...

Кто в этом виноват!

Только ли начальство! Вряд ли.

Как объяснить позицию художников, допустивших подобное!»

Открывая рубрику «Точки над «И» (этой буквой мы обозначаем Искусство и его Историю), редакция надеется пролить свет на эти вопросы.

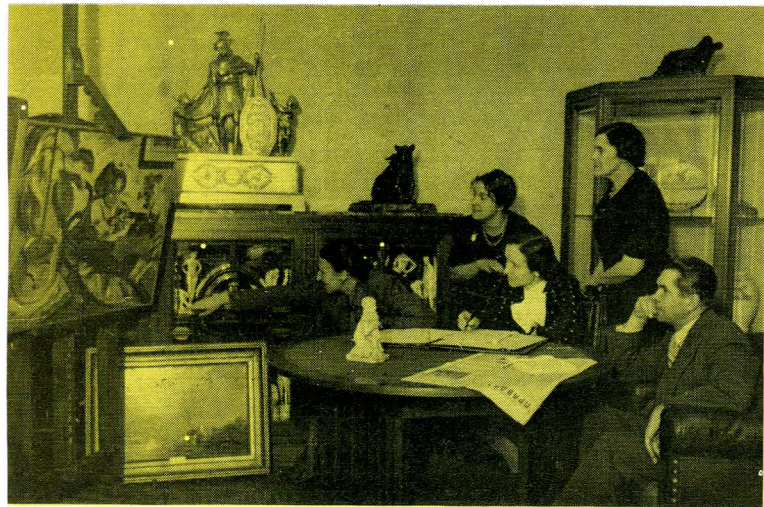
Конечно, сделать это нашим авторам будет не так просто: многие факты не документированы, далеко не все участники событий живы; слишком много известно лишь по рассказам и воспоминаниям. Но главное — чтобы за публикациями были не тщеславные попытки заработать патент на благородство, а желание извлечь необходимые уроки из прошлого.

вую очередь надо назвать Романа Роллана.

И, однако, нападки на Музей продолжались. Особенно резкими они стали к концу 30-х годов. Теперь вопрос стоял уже не о посягательстве того или иного государственного учреждения на помещение. Речь заходила уже о том, что представленное в Музее искусство вредно показывать советским людям. Все искусство, начиная с импрессионистов, объявлялось формалистическим. Проводником подобных взглядов, навязываемых в качестве государственной политики, была группа лиц во главе с Александром Герасимовым.

В обстановке постоянных нападок руководство Музея выступило с идеей частичной реорганизации, хронологического расширения коллекций и создания музея западного искусства XIX—XX веков, где было бы представлено развитие искусства, начиная с классицизма. Для этого было бы необходимо передать в ГМНЗИ соответствующую часть собрания ГМИИ. Однако Музей изобразительных искусств не поддержал этого проекта.

1 января 1938 года директор ГМНЗИ Б. Н. Терновец, занимавший этот пост более 15 лет, был внезапно уволен с должности. Причем сделано было это крайне бестактно. До того он не раз обращался с просьбой освободить его от руководства по болезни, но всякий раз получал отказ. Теперь же он узнал о своем освобождении из газет, хотя буквально накануне, будучи у руководящего сотрудника Комитета по делам искусств А. К. Лебедева, сказал ему о ходящих по Москве слухах о его увольнении. Тот ответил: «Ни-



Сотрудники музея покупают картину Лефконье «Школьница» (слева — Н. Яворская)



Зал Сезанна (1923) (?)

После Октября коллекции С. И. Щукина и И. А. Морозова были национализированы. В декрете, подписанном В. И. Лениным, эти собрания были высоко оценены. Казалось бы, уже одно это должно было гарантировать их полную неприкосновенность и сохранность.

Однако в действительности было не так. Уже с первых лет существования Государственного музея нового западного искусства (вначале состоящего из двух отделений — I, Щукинского, и II, Морозовского) производились постоянные похищения на целостность коллекций. Удивляет, что важность сохранения неприкосновенности Музея не понимали даже такие художники, как, например, В. Кандинский и Р. Фальк. Из дневника директора Музея Б. Терновца известно, что они полагали возможным изъять для организуемого в начале 1920-х годов Института художественной культуры ряд очень нужных и характерных для целостности коллекции произведений. Этим попыткам воспрепятствовал музейный отдел Наркомпроса. Но и в дальнейшем неприкосновенность собраний все время оказывалась под угрозой по тем или иным

причинам; чаще всего посягали на одно из зданий, в которых размещались отделения Музея.

В 1928 году отстоять оба помещения, занимаемых Музеем (особняк С. И. Щукина на Знаменке, где размещалось его I отделение, и дом И. А. Морозова на Пречистенке — место расположения II отделения), оказалось уже невозможным. Административно оба отделения уже были объединены. Размещение обеих коллекций в одном помещении давало даже некоторые преимущества, так как возникала возможность исторически объективного показа развития западноевропейского (особенно французского) искусства, тогда как до тех пор, несмотря на значительный рост коллекций, они все же в основном отражали вкусы собирателей — Щукина и Морозова.

После объединения Музей превратился в такое первоклассное собрание западного искусства конца XIX — начала XX века, которым не обладало в те времена ни одно государство Западной Европы да и США. Об этом свидетельствуют многочисленные отзывы зарубежных деятелей культуры, среди которых в пер-

чего не знаю». Последующие после Терновца, часто меняющиеся директора уже не обладали ни тем авторитетом, ни той настойчивостью в отстаивании музея, которыми обладал Терновец. Помещения музея стали занимать под выставки, не имеющие никакого отношения к его профилю (например, Выставка армянского искусства, экспозиция художественного творчества гуцулов и т. п.).

Наступает война. Коллекция музея эвакуирована. В помещение его (на Кропоткинской) попадают бомбы, пострадал зал Мориса Дени (нынешний Белый зал). Потребовавшийся большой ремонт не позволил сразу разместить экспонаты музея после их эвакуации, временно они хранились в Музее восточных культур. Когда же музей был отремонтирован и готов к принятию коллекций, его помещение понадобилось для филиала одной из Всесоюзных художественных выставок, который, правда, так и не открылся, хотя экспозиция этой выставки и была принята комиссией.

Нападки на новое западное искусство тем временем все более усиливаются.

Встает вопрос об организации Акаде-

мни художеств, для чего, естественно, потребовалось помещение. Ненависть Александра Герасимова к нашему музею здесь проявилась в полную силу. Им и его единомышленниками был поставлен вопрос о закрытии музея и передаче помещения Академии художеств.

Сотрудники музея попытались организовать общественность в защиту музея. Правда, тогда это сделать было уже очень трудно. Все были запуганы, а многие видные общественные деятели потеряли всякий авторитет.

Дальнейшие события развивались следующим образом.

Из Комитета по делам искусства поступил приказ — развернуть немедленно (чуть ли не в одну ночь) экспозицию музея. Приказ был выполнен, хотя такие крупные произведения, как «Музыка» и «Танец» Матисса, не могли быть экспонированы, так как оставались еще на валу после эвакуации. В музей пришли два референта из Совнаркома Кардашев и Аболимов (за точность фамилий не ручаюсь, последний был позднее директором Большого театра). Директором музея был в то время Яковлев, но он в тот день отлучился в связи с болезнью матери и поручил разговор вести мне как заместителю по научной части. Я же привлекла и других сотрудников музея. Беседовали мы с товарищами из Совнаркома в течение пяти часов, всесторонне осветив деятельность музея и ознакомив с проектом его реорганизации. По окончании беседы я спросила мнение референтов в связи со слухами о возможном закрытии музея, на что они в один голос ответили, что их мнение совпадает с мне-

ла необходимы были реставраторы, которых не было. Однако ничего не помогло. Реставраторов дали, и на полу были разложены оба панно Матисса. Правда, рядом мы положили большое «реалистическое» полотно Жана-Поля Лоранса «Казнь Максимилиана».

Ворошилов приехал вместе с Александром Герасимовым, Сысовым, А. И. Лебедевым (Поликарпом, который в это время работал в ЦК), А. К. Лебедевым. Не помню, был ли Храпченко (его в этот же день или на следующий сместили с должности Председателя Комитета по делам искусств в связи с разгромом оперы Мурадели и заменили А. И. Лебедевым).

Шла борьба за место около Ворошилова. Референты, с которыми я ранее беседовала, буквально толкали меня продвигаться ближе к нему, а Ал. Герасимов отталкивал. Ему удалось направить Ворошилова на осмотр экспозиции не с ее начала, как нами было задумано, а с конца, подведя его прямо к работам Матисса. Ворошилов посмотрел и издал звук: «Хе, хе», и вся свита подхватила: «хе, хе, хе». Прошло много лет, но хор этих смехов до сих пор стоит в моих ушах. Это меня парализовало, но я все же постаралась обратить внимание и на другие произведения, в частности на Лоранса. Но кто-то из сопровождающих сказал: «Ну, конечно, есть и такие, но в основном не они». Пошли к Ренуару. «Обнаженная» Ворошилову понравилась, но кто-то (кажется, А. И. Лебедев), сделав рукой возле картины Ренуара вращательное движение, сказал: «Но здесь уже начинается, начинается».

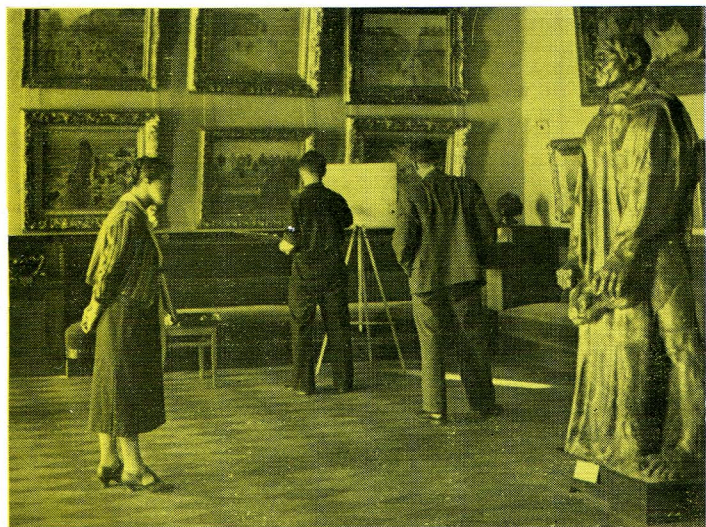
что Молотов отказался подписать). Была создана комиссия по ликвидации, в которую вошла и я.

Музейный отдел Комитета по делам искусств намеревался распылить произведения по разным провинциальным музеям, а некоторые вообще уничтожить. И лишь лучшее передать в Музей изобразительных искусств и в Эрмитаж. Трудно передать то состояние, в котором находились мы, сотрудники музея.

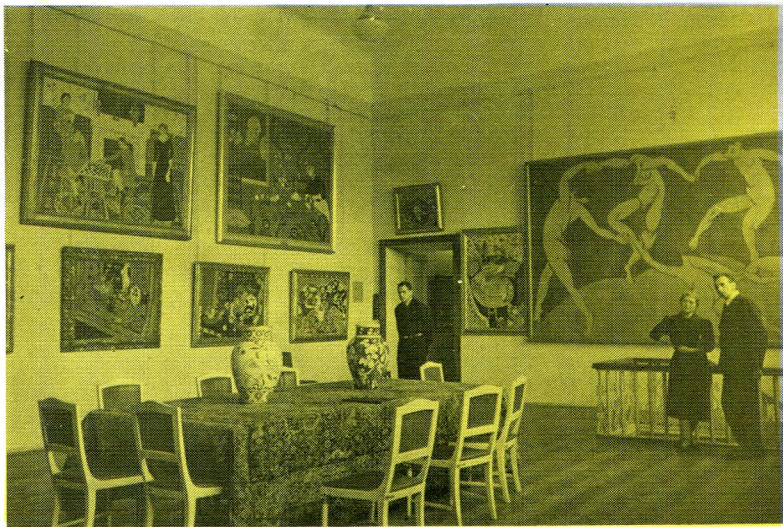
Самым большим желанием в этих условиях было, чтобы все произведения попали в Музей изобразительных искусств и Эрмитаж (а не в провинциальные музеи). Я почти что в буквальном смысле молила бога, чтобы приехал И. А. Орбели, директор Эрмитажа, зная, что он не даст распылить коллекцию. Каково же было мое радостное удивление, когда, придя на заседание комиссии в кабинет С. Д. Меркурова (в то время директора ГМИИ), первым, кого я увидела, был Орбели. Я отозвала его и сказала, что умоляю его брать все, что не возьмет ГМИИ. Он ответил, что такие же инструкции получил от А. Н. Изергиной (в то время работавшей в отделе Запада Эрмитажа), которая, услышав об угрозе нашему музею, заставила Орбели немедленно выехать в Москву.

Наступил дефицит произведений. От Музея изобразительных искусств наибольшую активность проявили Б. Р. Виппер и А. Д. Чегодаев. Правда, из-за субъективных особенностей вкуса последнего наиболее острые картины Матисса, а также Пикассо были отвергнуты ГМИИ и в результате оказались в Ленинграде.

Закрытие Музея нового западного ис-



Зал импрессионистов (фото ТАСС, 1940)



Зал Матисса (фото ТАСС, 1940)

нием всех культурных людей. В это время вернулся директор музея, которому они подтвердили свое мнение и добавили, что они поражены такой любовью сотрудников к своему делу.

Их заключение нас успокоило, мы полагали, что оно что-то значит.

На другой день в музей пришли М. Храпченко, стоявший во главе Комитета по делам искусств, и П. М. Сысов. Посмотрев экспозицию, вызвали меня и сказали, что завтра придет К. Е. Ворошилов и чтоб я и не вздумала его агитировать. Меня эти слова очень поразили. Я решила, что их позиция крайне шаткая.

Однако кто-то из начальства догадался, что мы «схитрили» и не показали «рискованных» вещей (сейчас об этом странно писать, когда эти произведения демонстрируются в Эрмитаже). Снова звонок по телефону. А. К. Лебедев приказывает, чтобы к 11 часам завтрашнего дня (то есть к приезду Ворошилова) были сняты с вала и показаны «Музыка» и «Танец» Матисса. Я под разными предлогами пыталась доказать невыполнимость этого требования: для снятия с ва-

Надо сказать, что Ворошилов далеко не ко всем музейным вещам отнесся отрицательно, но А. М. Герасимов давал уничтожающие характеристики. После осмотра я спросила Ворошилова, каково его мнение. Он ничего не ответил.

Вечером в Большом театре был торжественный вечер (не помню уже, по какому поводу). Я была на нем. Увидела среди публики И. М. Майского, который был большим другом нашего музея и не раз помогал ему в 40-х годах. Подойдя к нему, я сказала, какая угроза нависла над нашим музеем, но он грустно ответил: «Я теперь ничего не значу».

Какое-то время длилось неопределенное положение. Мы не сворачивали экспозицию и показывали ее друзьям музея (хотя официально музей открыт не был). Количество лиц, художников и искусствоведов, которые хотели посмотреть музей, было огромно. Недавно мне сказал В. Н. Лазарев, что он никогда не забудет, как в те дни вместе с В. Н. Вольской осматривал музей.

Затем был издан приказ о ликвидации музея, подписанный Сталиным (говорили тогда, — но не могу ручаться, —

куества явилось большим ущербом для культурной жизни нашей страны. Советский зритель уже не мог видеть стольких шедевров, собранных воедино. Особенно это ясно теперь, когда произведения, подвергавшиеся остракизму, в частности, «Музыка» и «Танец» Матисса, получили всеобщее признание. Приходится быть благодарными музейным работникам Эрмитажа и ГМИИ, которые приложили столько сил, чтобы добиться в свое время экспонирования и пропаганды этих произведений. И здесь надо прежде всего вспомнить добрым словом сотрудницу ГМИИ Татьяну Алексеевну Боровую и Антонину Николаевну Изергинну в Эрмитаже, которые смело и с большой эстетической чуткостью трудились над экспонированием работ в своих собраниях.

* * *

По воспоминаниям А. И. Леонова. А. М. Герасимов как-то ему сказал: «Если кто осмелится выставить Пикассо, я его повешу». Эти слова принадлежали первому президенту Академии художеств СССР.

Июль 1972 г., Нида

Еще раз о поиске эстетической истины

Любовь Анненкова

Статья В. Манина «В спорах о соцреализме» предлагает отнести понятие «социалистический реализм» к истории, «к прошлой борьбе консерваторов с новаторами». Автор называет это началом «расчистки путей к эстетической истине». Одна из истин состоит, по мнению В. Манина, в том, что не все виды искусства заняты воплощением действительности, в «формах самой жизни», поэтому к таким из них, как архитектура, музыка, монументальное, прикладное искусство, плакат, карикатура, формула «правдивого отражения действительности» вообще неприменима, ну, а к остальным — судя по тексту — приложима с большими ограничениями. Нужно обладать поистине поразительной эрудицией, чтобы в пределах двухполосной журнальной статьи проанализировать все виды искусства на предмет применимости к ним категории социалистического реализма. Мне это не по силам, а посему позволю себе высказать некоторые соображения относительно декоративного искусства — области, в которую мне пришлось в какой-то мере углубиться. Действительно, принцип построения художественной образности здесь иной по сравнению со станковым изобразительным искусством. Он по своему типу ближе всего к народному творчеству. Эта образность сформировалась в эпоху, когда еще не существовало индивидуализированного мышления и наиболее полно соответствующего ему станкового искусства. Возьмем, например, орнамент, как наиболее «чистый» случай декоративной образности. Напрасно В. Манин полагает, что рисунок ковра «беспредметен». В основе его орнаментики лежат четкие представления об устройстве мира, выраженные в формах реальной жизни, какими их представлял когда-то человек. (О. Фрейденберг не случайно отмечает конкретность как одно из основополагающих качеств первобытного мышления.) Жизнь орнамента непрерывна во времени. «Художественная память» о первоначально породившем его смысле присутствует в нем как основа на протяжении всего периода его существования, даже когда он переходит в разряд чисто украшающих искусств, впитывая в себя новые, теперь уже целиком декоративные элементы. В этом коренное отличие орнамента как подлинно художественного явления от схожих с ним по внешнему виду, но чуждых по природе вещей — таких как абстрактная живопись или механический узор в детском калейдоскопе.

Но из сказанного вовсе не следует, будто категория реализма вообще неприменима к декоративному искусству. В реальной действительности провести строгую демаркационную линию между декоративным и станковым изобразительным искусством невозможно. Декоративная художественная образность присутствует в произведениях станкового искусства и порой довольно значительно, точно так же, как станковые формы обильно проникают в декоративное творчество. Порой некоторые произведения, выставаемые в разделе декоративного искусства, несут в себе больше изобразительности, нежели «чисто» станковые работы. И коль скоро это так, то соответствующие эстетические категории к таким работам вполне применимы.

Неверно думать, что декоративное творчество абсолютно неспособно к правдивому отображению жизни. Поскольку в основе декоративного художественного образа лежат многократно опосредованные, но все же реальные формы, его правдивость определяется тем, насколько сохраняет произведение природно присущую этому виду творчества структуру образности.

Последняя может нарушаться различными путями: либо в произведении столь сильно начинают превалировать станковые изобразительные элементы, что можно говорить о «выходе» его за пределы декоративного в сферу станкового изобразительного искусства; либо имеет место вторжение принципиально «иных» для него элементов. Например, это происходит, когда в традиционный орнамент вводится современная надпись «Олимпиада-80», «Слава труду». Как бы ни были сами по себе важны эти понятия, как бы ни старался художник формально увязать слова с традиционными элементами орнамента, — вступает в силу внутреннее противоречие — нарушение художественной цельности орнамента элементами, рожденными другой культурой. Соответственно, возникает профанация и тех слов, которые художник искренне собирался увековечить.

Есть и другой вид деформации художественного образа, имеющий непосредственное отношение к нашей теме — когда модернистские элементы, рожденные на почве изобразительного искусства, проникают в пластическую структуру декоративного произведения, разрушая его целостность (автору данных строк довелось видеть даже деформированные, «модернизированные» федоскинские коробочки). Словом, тут есть над чем подумать. И во всяком случае нет никакого повода сбрасывать со счетов все эти явления, поверив на слово В. Манину в том, что образность декоративного искусства «бесконечно удалена» от таковой в изобразительном искусстве.

Далее. Можно ли считать, как это делает В. Манин, будто характер и структура художественного образа «гораздо больше обусловлены функциональной предназначенностью видов искусства, чем философской задачей познания»? Ведь в данном случае он лишь повторяет доводы, имевшие широкое распространение в эпоху функционализма и в дальнейшем достаточно себя дискредитировавшие. Если взять декоративное искусство, то здесь тот или иной конкретный предмет как носитель художественной и утилитарной функции ни в коем случае нельзя отождествлять с декоративным искусством вообще, ибо оно включает в себя очень разные по сочетанию этих начал произведения. Есть, конечно, предметы, конструкция которых действительно целиком подчинена утилитарной функции. Шпиритребовский кухонный табурет, например. Но в нем искусства, простите, нет. А вот сундук-кессоне эпохи Возрождения являет собой типичный предмет прикладного искусства, где художественные элементы как бы «прикладываются» к утилитарным. Образец народного искусства ковш-скобкарь, сделанный в виде утицы. Тут утилитарные элементы так органично, а точнее сказать, синкретично слиты с художественными, что те и другие воспринимаются как монолитное целое. Потому что сознание, породившее этот образ, еще не умело отделять утилитарную функцию от художественной, представление о них было слито. И если для древнего мастера это вполне оправдано и в результате мы имеем великодушные произведения, то для современного теоретика подобная «синкретичность» мысли вряд ли может быть плодотворной.

Большие сомнения вызывают и выкладки В. Манина относительно других видов искусства. Например, мне совершенно непонятно, что он имеет в виду, говоря, будто монументальное искусство воплощает идеи, а не отражает жизнь в формах самой жизни. Ведь большинство монументальных произведений (будь то скульптурная композиция или монументальная роспись) не «включают в себя» изобразительные элементы, а просто являются изобразительными? Разве В. Манину неизвестно, что само разделение живописцев на «монументалистов» и «станковистов» — продукт совсем недавнего времени, а монументальную и станковую скульптуру у нас делают одни и те же люди? Другое дело, что сама изобразительность здесь приобретает иной характер — возникает большая обобщенность, возвышенность, символичность, героический характер образов и так далее. Но почему это должно исключать реалистическое изображение жизни?

Что касается сатиры и плаката, то они, как известно, отпочковались от станковой графики и являются, по существу, ее разновидностью. Между прочим, сами графики и карикатуристы сегодня в один голос твердят о существовании станковой карикатуры и станкового плаката и страшно обижаются, что их работы не берут на выставки, подобно тому как экспонируются произведения книжных графиков. И думается, что с известной корректировкой на специфику к карикатуре и плакату вполне могут и должны быть применимы критерии, используемые для анализа станкового искусства.

Но особенное недоумение вызывают общетеоретические рассуждения В. Манина. Обратимся, например, к тому месту, где он попытался по-своему истолковать формулу эстетики, согласно которой искусство есть «форма отражения жизни». Автор полагает, что такое представление об искусстве обуживает, опошляет эстетику. Отнюдь! Представление об искусстве как особой форме отражения (познания) мира опирается на марксистско-ленинскую теорию отражения, согласно которой создание художественного образа, как любое другое становящееся явление, подчиняется диалектическому закону отрицания отрицания. Надеюсь, В. Манин в своей «расчистке путей» еще не дошел до того, чтобы полемизировать с Марксом по поводу диалектики, и ее законы продолжают оставаться для него авторитетом? Прошу не пони-

мать всё как намерение «задавить» оппонента с помощью догмата классики. Можно, в принципе, спорить с кем угодно, даже и с Марксом. Но важно, чтобы рожденные сентенции действительно несли в себе новое знание, а не были продуктом стремления во что бы то ни стало изобрести велосипед, пусть даже с квадратными колесами, но зато собственный! В приложении к художественному образу закон отрицания отрицания предполагает циклический возврат к реальности на новом витке, новом уровне, когда изображаемая реальность нечто качественно новое, более высокого порядка, чем простой единичный факт. Поэтому абсолютно неверно думать, будто элементарная наглядность «изображенного предметного факта» уже равна реалистическому изображению «в форме самой жизни», как полагает, судя по статье, В. Манин. Напротив, такие явления, как фотореализм или натурализм, в которых «правда предметного факта» налицо, имеют очень мало общего с подлинным реализмом. Содержание художественного произведения может соответствовать конкретным фактам (соответствовать, а не рабски им уподобляться!), а может напрямую и не соответствовать — правда жизни в искусстве от этого не страдает. Какой была в действительности форма носа у боярыни Морозовой — не так уж существенно, как не важна даже точная психологическая характеристика ее как конкретной, исторической личности. Правда суриковского полотна — в образной эмоциональной достоверности атмосферы того времени и связанных с ним событий. Так что «обуженным» и «опошленным» понятие об искусстве как о форме отражения жизни становится лишь в том своеобразном толковании, которое дает ему сам В. Манин.

Или возьмем такое противопоставление: искусство, по мнению В. Манина, «...не только средство познания, но и источник наслаждения, радости, эстетической гармонизации личности и т. д., т. е. вещей, совсем не связанных (разрядка моя. — Л. А.) с познанием действительности». Как же это «совсем не связанных»? Очевидно, В. Манин путает в данном случае познание художественное с познанием научным? Ведь сам акт художественного познания проявляется в чувстве радости, наслаждения, удовлетворения. Эти чувства выступают как прямой результат и эмоциональный критерий художественно-познавательных достоинств произведения, как внешние показатели состоявшегося художественного открытия (откровения, если хотите) в области идейной, сюжетной, формальной и так далее. Подобных «неточностей» в тексте В. Манина так много, что их разбор потребовал бы, наверное, нескольких статей.

Теперь, что касается понятия «социалистический реализм» — главного предмета рассуждений В. Манина. Замечу, что меня лично коробит от уничижительного, можно даже сказать, жаргонного сокращения этого термина, которым он постоянно пользуется. «Сопреализм» — это что-то вроде «комфутов» или «ликбеза». Понимаю, что это понятие может быть несимпатично В. Манину. Но будем, как говорится, взаимно вежливы. Это во-первых.

Во-вторых, изображения теперь уже не этической, а научной корректности требуют, чтобы в такой статье с самого начала было оговорено, что именно понимает автор под понятием «социалистический реализм» и каковы его специфические, не устраивающие В. Манина, отличия от более широкого понятия «реализм». Но это не было сделано. И путаница понятий приводит к тому, что, доказывая несостоятельность термина «социалистический реализм», В. Манин, по существу, выступает против реализма в целом. Ведь именно к последнему относится всячески третируемое им определение искусства социалистического реализма как «отражения жизни в формах самой жизни».

Лишь в конце своих рассуждений, очевидно, полагая, что реализм достаточно развенчан в глазах читателя, он сообщает, что социалистический реализм представляет собой реализм советского времени. При этом В. Манин, вполне следуя логике дискредитации реализма, тут же предлагает не правящийся ему термин «социалистический реализм» заменить понятием «советское искусство». Нетрудно заметить, что такая подмена снимает всякие вопросы не только о правдивости, реалистичности искусства, но и о сути и содержании идей и идеалов, которые оно воплощает. Все наше искусство автоматически становится, выражаясь языком В. Манина, «искусством социального оптимизма», озаренного «верой в конечное торжество коммунизма». Это было бы, конечно, прекрасно. Но как быть тогда с мешанской идеологией, духом потребительства, стяжательства, коррупцией и прочими «цветами», что, судя по прессе, махровым цветом расцвели у нас за последние десятилетия? Думается, сегодня любой школьник слышал, что бытие определяет сознание. А коль скоро это так, то в искусстве (которое, как известно, является формой общественного сознания) должно же что-то всему этому соответствовать? Отказ от категории социалистического реализма по сути дела ведет к стиранию граней между искусством социального оптимизма и модернистским пессимизмом, чрезвычайно активизировавшимся в годы, которые сегодня принято именовать «застойными».

Все мы против догматического навязывания художникам одних и тех же творческих методов. Это по меньшей мере бесполезное занятие. Но наличие в искусстве болезненных явлений — показатель духовного нездоровья общества, и лучше это не

скрывать, а, наоборот, предавать всеобщему обозрению. В. Манин сыплет в своей статье такими страшными словами, как «террор», «дубинка в художественной практике», «диктат». Но, извините — кто, кого и куда у нас сегодня не допускает, кого терроризирует? Можно подумать, что автор давно уже не был на выставках и не знает, что там выставляется буквально все — реалистическое и модернистское, высокохудожественное и плохое. Ну, а то, что не поместилось в Манеже и на Кузнецком мосту — пожалуй, можно снести в залы межсоюзного объединения «Эрмитаж» или, на худой конец, на «Битцу»... Возможности неограниченны!

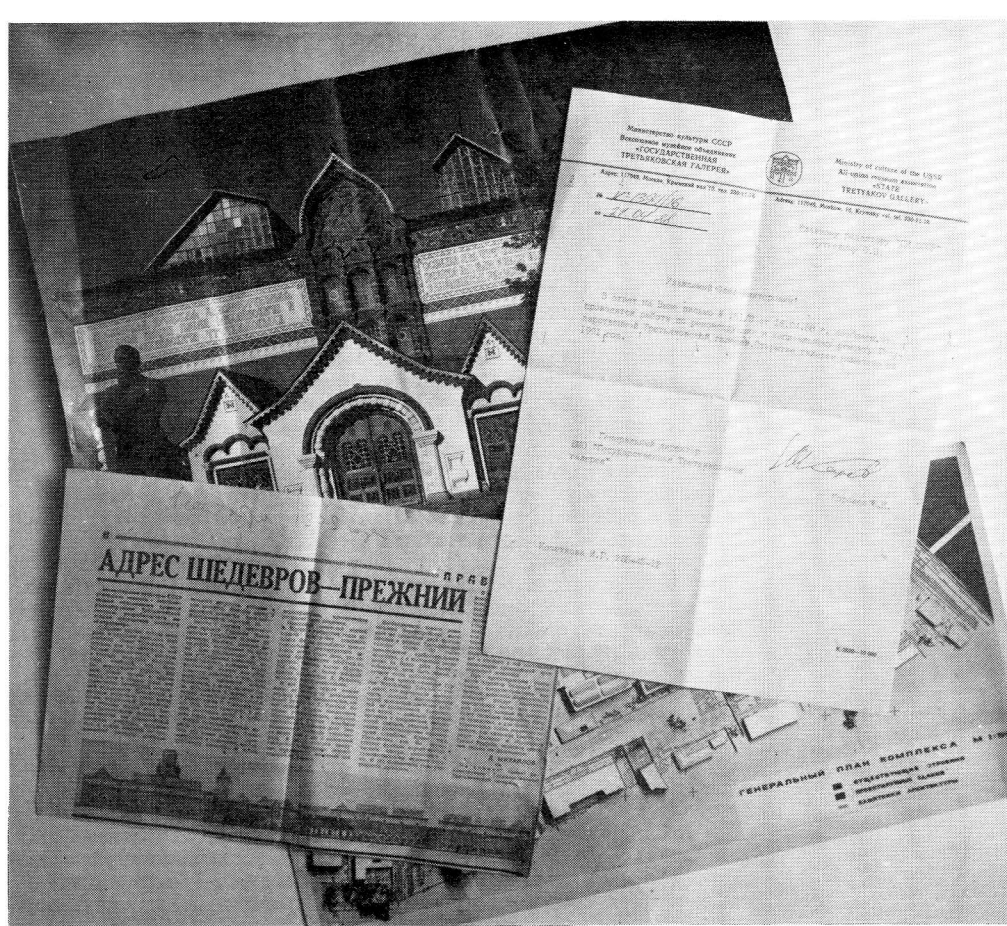
Пафос статьи В. Манина состоит в активном неприятии искусства, отображающего жизнь в формах самой жизни, то есть изображающего реальность такой, как она есть. У читателя по этому поводу может возникнуть вопрос: а может, В. Манин прав? Почему изобразительное искусство должно обязательно изображать нечто таким, как оно есть? Ответу вопросом: что же еще оно должно делать, коль скоро это искусство изобразительное? Допускает же В. Манин, что, например, литература непосредственно занята именно воплощением действительности в «прямой», как он выражается, форме. Такая уж у нее специфика, от этого никуда не денешься. Но то же самое, только в других выразительных средствах, делает и изобразительное искусство — такая уж у него специфика! Если оно почему-либо перестает это делать, значит происходит либо прямая его подмена некоей уже неизобразительной структурой (абстрактное искусство), либо разрушение его по какой-то определенной системе (сюрреализм, поп-арт), либо разрушение без всякой системы — быть может, это и есть те «порой еще не наименованные» нереалистические направления, о которых упоминается в статье?

В. Манин считает, что в наше время единственным критерием ценности произведения искусства должна стать художественность. Но ведь если работа не несет в себе художественности, то, строго говоря, она и не должна быть предметом искусствоведческого суждения. Наличие художественности — не исчерпывающий аргумент, а лишь предпосылка для критического анализа, иначе роль его сводилась бы только к тому, чтобы решать, стоит или не стоит экспонировать то или иное произведение. По моему, полноценное критическое суждение — результат осмысления весьма широкого круга проблем: с чем пришел художник к зрителю, какие духовные, нравственные ценности стремился донести и насколько ему это удалось. Его конечная цель — раскрытие внутреннего смысла произведения искусства. А на этом уровне в силу неизбежно вступают рассуждения о прогрессивности или регрессивности того или иного направления в искусстве. Идеальная борьба пронизывает общественную жизнь. Искусство всегда находится в средоточии этой борьбы, выражая умонастроения своей эпохи. И было бы странно, если бы художественная критика сегодня вдруг ограничила свою деятельность лишь констатацией наличия или отсутствия художественности в произведениях искусства! Похоже, что «расчистка путей» к эстетической истине способна увести в сторону и от высоких традиций отечественной критики.

Все сказанное вовсе не означает, что вопрос о термине «социалистический реализм» вообще не может обсуждаться. Напротив, мне представляется, что такая необходимость действительно назрела. Что имеется в виду? Существует множество прекрасных работ, составляющих гордость отечественного изобразительного искусства, выражающих подлинный пафос идеалов социализма. Но верно ли напрямую относить к социалистическому реализму вообще все хорошее, что у нас было создано и создается? Ведь есть же работы, в которых эти идеи могут присутствовать очень и очень опосредованно. А если художник взял за идеал иконопись, древнеегипетское искусство или критический реализм и развивает именно эти традиции?

Тут есть и другая сторона. Термин «социалистический реализм», действительно, к сегодняшнему дню пришел значительно обремененным многолетним подверстыванием под него массы малохудожественных, дельческих, а то и откровенно халтурных работ. Но неужто из-за этого мы должны вовсе от него отказаться? По такой логике после статьи В. Манина нам пришлось бы отказаться и от других глобальных эстетических категорий, которые тоже были препарированы им не самым лучшим образом. Хотя можно вспомнить, как В. И. Ленин в свое время предложил снять дискредитированный меньшевиками лозунг «Вся власть Советам» — правда, снять временно, дабы избавить его от дурной репутации, а вовсе не с тем, чтобы отправить на свалку истории. Как поступить в нашем случае? Тут снова есть над чем подумать. И именно сейчас, когда уходит в прошлое боязнь оказаться за пределами «генеральной линии», проанализировать, наконец, всесторонне содержание понятия «социалистический реализм», его взаимоотношения с другими, как близкими, так и антагонистическими ему, явлениями.

Статья В. Манина, к сожалению, не содержит даже попытки такого анализа. Это тем более печально, что подобные «публицистические», не основанные на серьезной аргументации выступления приобретают сегодня известную популярность. Они могут быть, конечно, очень эффектные, но к истине, в том числе эстетической, не приближают.



История

Третьяковка вчера

Наталья Семенова

Наша столица не слишком богата специальными музейными зданиями. Украшают ее Политехнический и Исторический музеи, отразившие пристрастия архитекторов-эkleктиков конца XIX века к псевдорусскому стилю. Уже 75 лет существует Музей изобразительных искусств, созданный усилиями профессора И. В. Цветаева и архитектора Р. П. Клейна, взявших за образец для московского музея Старый музей в Берлине и Альбертинум в Дрездене. Частные же музеи конца XIX — начала XX века размещались, как правило, в особняках их владельцев, хуже или лучше приспособленных для посещения немногочисленной тогда публики.

Когда в 1856 году П. М. Третьяков занялся собирательством, его коллекция русской живописи вполне умещалась в кабинете. Постепенно картины заполнили стены других комнат, а к концу 1860-х годов их уже не вмещали все жилые комнаты третьяковского дома. Собрание разрасталось, и перед Павлом Михайловичем встал вопрос о необходимости нового помещения для картин, где они были бы доступны для обозрения. Строительство первой пристройки началось в 1872 году под руководством зятя Третьякова архитектора А. С. Каминского. В 1874 году были возведены два первых музейных зала. Они примыкали к южной стороне дома и непосредственно сообщались с его жилой частью. С 1881 года владелец открыл свободный доступ в галерею всех желающих, что, естественно, потребовало переоборудования дома в собственно музейное помещение. Новая пристройка 1885 года добавила 3 зала в верхнем этаже и 4 зала внизу; пристройка 1892 года расширила галерею на 3 больших зала в верхнем и нижнем этажах. Последний, третий по счету, зал связал музейную часть, окружившую дом полукольцом с юга на север, с помещением, в котором жил сам П. М. Третьяков.

31 августа 1892 года, вскоре после кончины С. М. Третьякова, Павел Михайлович направил в думу заявление о передаче своего собрания, вместе с собранием брата, в дар городу Москве. 15 сентября его дар был принят властями города. 15 августа 1893 года галерея была официально открыта для всеобщего бесплатного обозрения. Спустя пять лет закончилось строительство последней пристройки к «Московской городской галерее П. и С. М. Третьяковых» — одноэтажного корпуса из двух залов, предназначенных для собрания западноевропейской живописи С. М. Третьякова, хранившегося в его особняке на Пречистенском бульваре.

4 (16) декабря 1898 года скончался П. М. Третьяков. Весной следующего года, согласно воле основателя, было разрешено организовать Совет по управлению галереей. В июне совет, в который вошли дочь П. М. Третьякова А. П. Боткина, художник В. А. Серов, коллекционеры И. С. Остроухов и И. Е. Цветков, был приведен к присяге. Первоочередным делом избранного совета стал вопрос о судьбе жилого дома Третьякова. Опустевший после смерти В. Н. Третьяковой в марте 1899 года, несохранившийся дом, к которому примыкало здание галереи, представлял реальную угрозу безопасности галереи. Вопрос о нем вызвал в думе споры: следует ли уничтожать дом или можно приспособить его для нужд галереи? Победило мнение большинства, решившего перестроить дом, связав его с основным музейным помещением, которое также нуждалось в кардинальной перестройке в целях соблюдения противопожарной безопасности. За три года надо было заменить все деревянные перекрытия, рамы, обшивки, лестницы стойким и прочным железом, бетоном и мрамором. Намечалось также соединить бывший жилой дом со зданием галереи. Дом перепланировался, стены поднимались, а на втором этаже устраивался световой фонарь.

В перестраивавшемся доме П. М. Третьякова предполагалось разместить библиотеку, комнату для продажи каталогов и фотографий с картин, гардероб, санузел и прочие службы, а в верхнем этаже — устроить мемориальную комнату. Один зал отводился для экспозиции завещанной владельцем коллекции икон и два больших зала — для новых приобретений,

которые предстояло осуществлять совету в соответствии с волей П. М. Третьякова на оставленный им для этого капитал.

Не ограничиваясь задачами чисто технического переустройства галереи, 25 апреля дума вынесла постановление о необходимости создания нового фасада, который бы объединял перестроенный дом со зданием галереи. Попечитель галереи, городской голова князь В. М. Голицын обратился к присутствовавшим на заседании Совета по управлению галереей с предложением сделать эскизы фасада «предпочтительно в русском характере» и предоставить готовые чертежи к 1 августа. Это заседание происходило 15 мая 1900 года. На него были приглашены художники В. М. Васнецов и В. Д. Polenov, архитекторы К. М. Быковский, Ф. П. Богданович, М. К. Геппенер, И. А. Иванов-Шич, А. М. Калмыков, А. А. Мейснер, А. П. Попов, С. У. Соловьев и инженер Н. Н. Кюльвейн. Под впечатлением этого знаменательного дня В. Д. Polenov в тот же вечер написал В. М. Васнецову: «Я страшно доволен финалом сегодняшнего заседания, Слава Богу, что можно будет, наконец, иметь в Москве здание твоего искусства.

Это будет огромным приобретением для искусства вообще. Милейший Константин Михайлович (Быковский. — Н. С.) хотел засыпать нас штукатуркой, а мы его изразцом да кирпичом уничтожили.

Одно, чего бы я ужасно желал, несмотря на то, что это сентиментальность, чтобы садик и вход Павла Михайловича остались не тронутыми, или мало тронутыми. Тем более, что эта часть здания отдалена от главного фасада и настолько закрыта деревьями, что не может, я думаю, иметь большого значения для общего вида в натуре. (...)»¹

Это письмо — единственное документальное свидетельство о состоявшемся заседании совета, на котором В. М. Васнецов предложил безвозмездно, «в память высокоотчимаго П. М. Третьякова», сделать эскиз фасада. Еще до того, как эскиз был одобрен и принят к исполнению, Васнецов просил Остроухова «так устроить дело, чтобы архитектор Ваш препонов не ставил — это у них бывает — и исполнял буквально мои художественные указания — без этого условия конечно не мыслимо мое участие в деле Галереи»².

Мы не будем останавливаться на сложностях художественного порядка, вставших перед Васнецовым, взявшимся за оформление фасада уже существовавшего, к тому же довольно ординарного, здания, находить вслед за многими исследователями в стиле и характере композиции фасада подобие заставкам древнерусских рукописей и т. п. Наша задача — восстановить исторический ход событий, связанных с этой уникальной московской постройкой. Для этого вновь вернемся к переписке Васнецова и Остроухова. В марте следующего 1901 года художник писал: «Все рисунки для фасада Третьяковской галереи мной исполнены. Шаблоны в натуральную величину тоже почти все готовы. Остается, стало быть, приступить к исполнению (...) и прислать мне от Саавы Ивановича (Мамонтова. — Н. С.) г. Ваулина для объяснения ему всех деталей исполнения изразцов по моему рисунку (...)»³.

Рисунок Георгия, оконченный тоже

¹ ОР ГТГ, ф. 68, ед. хр. 375. Публикуется впервые, как и остальные документы, приводимые в статье.

² ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 2118.

³ Петр Кузьмич Ваулин (1870—1943), керамист, в 1890—1894 гг. работал в керамической мастерской С. И. Мамонтова в Абрамцево, а с 1896 по 1904 руководил производством на Гончарном заводе «Абрамцево» в Москве. В керамико-художественной мастерской «Абрамцево» были выполнены фриз изразцовые для фасада ГТГ, панно майоликовые для гостицы «Метрополь» по эскизам М. Врубеля и А. Головина; фриз и майоликовые вставки по рисункам Ф. Шехтеля для Ярославского вокзала.

⁴ Василий Иванович Орлов (умер в 1929), владелец мраморной и гранитной мастерских, участвовал в работе над памятниками Ивану Федорову (скульптор С. М. Волнухин); Н. В. Гоголю, доктору Ф. П. Гаазу, А. Н. Островскому (скульптор Н. А. Андреев).

мью, время передать Орлову для исполнения⁴. (...) Хорошо было бы, если бы г. Орлов зашел ко мне, чтобы я мог передать ему лично все свои соображения по поводу рисунка в глине и из камня⁵. Через десять дней И. С. Остроухов приписал в письме А. П. Боткиной: «Васнецов сделал окончательные чертежи для фасада (в натуру). Без преувеличения говорю: чудо что за прелесть!»⁶

Стоимость украшений будущего фасада приближалась к 30 тысячам. Это вызвало резкое неудовольствие думы. В совет галереи посыпались вопросы, как и почему было принято такое решение, кто из членов строительного совета и «выдающихся художников и архитекторов» принимал участие в совещании по разработке проекта фасада; кто дал поручение разработать его В. М. Васнецову, кто утвердил эскиз и кто, наконец, разрешил приступить к работам. Потребовался дополнительный кредит на переустройство галереи, не устраивавший финансовую комиссию Городской управы. Газеты поддержали начавшуюся шумиху, накалив страсти до предела. Васнецов, находившийся в шале в Абрамцево, писал Остроухову: «Судя по газетным известиям и частным достоверным слухам не невозможно, что мой проект фасада Третьяковской галереи будет отвергнут. Не желая подвергать себя суду и осуждению г. г. стоящих спиной к искусству, я решил написать официальное письмо Владимиру Михайловичу (Голицыну.— Н. С.) с просьбой возратить мне все чертежи и рисунки, т. к. городу своего проекта насильно навязывать я не желаю (...)»⁷

И. С. Остроухов пытался успокоить художника, объясняя ему, что В. М. Голицын сделал ошибку, «не предложив Думе устройство этого фасада, а передав в ведение совета (...)». По традиции все фасады городских зданий представляются на собрание Думы. Не было случая, чтобы Дума отвергла проект. (...) Газеты, смущающие Вас, выражают свои взгляды. Когда фасад будет готов, и уверен, газетные критики единодушно признают его достоинства. Мнения отдельных гласных могут быть разнообразны. Согласитесь, что среди 133 человек возможных положений и разных степеней образования странно было бы рассчитывать на единопонятие и единую оценку. (...) Существенное же в следу-

ющем: художественная сторона фасада, признанная советом безусловно, не обсуждалась в собрании Думы, и нет оснований думать, что будет подвергнута обсуждению. (...) Остается под вопросом для меня, не встанет ли тот или другой гласный и не скажет ли приблизительно так: можем ли мы тратить, скажем, 20000 р. на фасад Третьяковской галереи, когда у нас нехватка в родильных приютах? (...) Делайте Ваше доброе и хорошее дело, как начали, в вечную память всем нам дорогого человека — и не нагибайтесь слишком низко, чтобы послушать, что жужжит мушкетера под зелеными (...)»⁸.

В результате, несмотря на то что стоимость внешнего убранства галереи должна была превысить 36 тысяч, дума решила вопрос о фасаде положительно. Уже к осени 1901 года над всем зданием был «устроен рисунчатый карниз, возведен цит для устройства на нем герба, возведен вчерне входной тамбур стильного характера». В 1902 году предстояло «облицевать цоколь, пилястры, наличники окон и дверей и пояса по лицевой стороне радомским песчаником, с вырубкой орнаментов и надписей»⁹. Из того же радомского песчаника, признанного лучшим материалом, предполагалось изготовить герб Москвы. Верхний фриз главного дома с лицевой и двух боковых сторон облицовывался майоликовыми изразцами. Подряд на изготовление майолик был заключен с керамико-художественной мастерской Мамонтовых «Абрамцево» за Бутырской заставой в Москве.

Работы над фасадом продолжались весь 1902 год. К лету 1903 они близились к завершению. 3 августа в галерею побывал В. А. Серов. Помощник хранителя галереи Н. И. Черногузов в подробностях написал о его визите Остроухову, в июне вышедшему из состава совета в результате кампании недовольства его действиями, проводившейся Цветковым и ниже с ним. «Серов... осмотрел фасад и хвалил отделку окон, даже штукатурка ему нравится: облицовка, говорит он, дает двойственное впечатление — и поддельной древности и самой последней фабричной действительности», — писал Черногузов. — Относительно лестницы Вал. Алекс. заметил, что в росписи ее

свода не должно быть ничего чересчур богатого, тяжелого — всего лучше легкий орнамент в духе XVII в. Георгий из глины Серову не нравится: излишняя округлость, мало чувствуется Васнецовский рисунок; хотелось бы больше наивности, чтобы пряничную доску напоминало. Я передал его слова В. Н. Башкирову и он вполне с ним согласился: а раньше он восхищался андреевским Георгием. (...) Работы идут медленно и по-моему нет никакой надежды на окончание фасада в нынешнем году. Георгий будет установлен, но не поспеют надписи, для которых и рисунки, кажется, еще не сделаны (...)»¹⁰.

Итак, письмо хранителя подтверждает то, что автором барельефа на фасаде был скульптор Н. А. Андреев¹¹. Этот заказ он получил, судя по всему, через уже упоминавшегося В. И. Орлова — владельца мраморной и гранитной мастерских, у которого арендовал мастерскую. Андреев работал Георгия в мае — июне 1903 года в мастерской в Строгановском училище, где состоял преподавателем; работал он с натуры, причем позировали ему не только натурщик, но и настоящая лошадь. Серову, хорошо знавшему васнецовский эскиз, сразу бросилась в глаза излишняя натуралистичность барельефа. К сожалению, ее не смог избежать и переводивший в материал андреевского Георгия каменщик.

В 1904 году Третьяковская галерея предстала перед всеми в своем новом облике. Ее украсил так хорошо знакомый нам нарядный красно-белый фасад с выступавшим тройным тамбуром с высоким двухъярусным окошком, членившимся декоративными столбиками. Поверху протянулся цветной майоликовый фриз, а в килевидном кокошнике навечно занял свое место Георгий Победоносец, разящий дракона — древний герб Москвы. Будем надеяться, что и после завершения строительства грандиозного музейного комплекса в Лаврушенском переулке васнецовский фасад вновь предстанет перед нами в первозданном виде.

¹⁰ ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 6909.

¹¹ Художник и скульптор Николай Андреевич Андреев принимал также участие в скульптурном оформлении гостиницы «Метрополь» (барельефный фриз «Времена года», 1901), особняка архитектора С. У. Соловьева (начало 1900-х), Медведниковской гимназии (архитектор И. С. Кузнецов, 1903). Ему же принадлежит архитектурная разработка памятника Н. В. Гоголю, до последнего времени большинством исследователей приписываемая Ф. О. Шехтелю.

⁸ ОР ГТГ, ф. 66, ед. хр. 371.

⁹ См.: Доклад № 176 Московской городской Управы о постройке фасада Городской художественной галереи П. и С. М. Третьяковых, с. 251.

⁵ ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 2112.

⁶ ОР ГТГ, ф. 48, ед. хр. 135.

⁷ ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 2195.

Третьяковка сегодня

При подготовке к публикации статьи Н. Семеновской об истории васнецовского фасада ГТГ мы обратились с письмом к директору Всесоюзного музейного объединения «Государственная Третьяковская галерея» Ю. К. Королеву с просьбой рассказать о ходе реконструкции старой Третьяковки.

На что мы получили следующий ответ: «сообщаем, что проводятся работы по реконструкции и капитальному ремонту Государственной Третьяковской галереи. Открытие галереи намечено на 1991 год». Как видите, такой ответ даже отпиской не назовешь.

Между тем наше обращение было не случайным: в редакцию уже давно поступают вопросы, представляющие читателям тревожными. Обобщив их и публикуя на страницах журнала, надеясь, что после этой публикации дирекция ГТГ все же сообщит читателям журнала, есть ли основания для беспокойства.

Решением Совета Министров СССР от 10.11.1982 за № 2117 было принято

постановление о реконструкции и строительстве музейного комплекса Государственной Третьяковской галереи, с привлечением к этому ответственному заданию иностранных фирм. Прошло почти шесть лет...

В 1985 году завершилось строительство депозитария, предназначенного для хранения произведений живописи, графики, скульптуры, мебели, рам и для работы реставрационных мастерских. Здание, постройку которого по проекту советских архитекторов осуществляла финская фирма «ЮИТ ЮХТЮМЯ» (специализирующаяся в строительстве картофелехранилищ, мостов, подземных сооружений и портовых строений), как выяснилось, имеет ряд существенных недостатков.

Так, в проектное задание оказались заложены только показатели режима влажности и температуры, а направление и сила воздушных потоков, столь существенные при длительном хранении произведений искусства, не были взяты в расчет. Можно указать и на другие несовершенства, имеющиеся в депози-

тарии, — всего финской фирме предъявлено заказчиком 22 рекламации. Например, морозильная камера, предназначенная для дезинфекции зараженных вещей, устроена в центре здания и в нее не предусмотрен специальный вход; за счет подвесных труб оказалась «сведена» запланированная оптимальная высота помещений, требуемая для проноса крупногабаритных работ; отсутствует пандус у подвешенного люка, необходимый при транспортировании тяжелых экспонатов; плохо работает система пылеудаления; по вине строителей весной 1986 г. произошла протечка, в результате которой были повреждены «Композиция № 7» В. Кандинского (ее реставрация обошлась в две с половиной тысячи рублей) и «Испания» М. Врубеля.

Кроме того, депозитарий сегодня работает с перегрузкой, так как в нем пришлось разместить большую часть коллекции закрывшейся галереи. Пуск дома № 6 по Лаврушенскому переулку, предназначенного для хранения пятидесяти тысячной коллекции древнерусского искусства, был сорван по вине рестав-

раторов, из-за чего пришлось срочно переоборудовать под запасники древнерусского искусства помещения, отведенные отделу советской живописи. По непонятной причине весной 1987 года иконы «зацвели» и покрылись плесенью. Нынешней весной подобное бедствие не повторилось, но как в дальнейшем поведет себя в искусственном климате дерево, привыкшее к сезонным колебаниям температуры, сказать сложно.

Десятки научных сотрудников работают в стенах депозитария, хотя постоянное нахождение их здесь не было предусмотрено проектом. Пока неизвестно, как скажется на здоровье пребывание в отфильтрованной атмосфере (фильтры улавливают частицы пыли, но не улавливают бактерий и не обогащают воздух кислородом) и не подстерегает ли их открытая в наши дни «болезнь легионеров», грозящая, по мнению ученых, людям, живущим в искусственном климате. Но уже сегодня сотрудники жалуются на недомогание, вялость, постоянную нехватку кислорода.

* *

Реконструкция старого здания только началась, но уже возникает целый ряд вопросов по ходу проводимых здесь работ.

Почему ради соединения галереи с инженерным корпусом утоплен в бетон, закрыт ложной бутафорской стеной кусок краснокирпичного вассецовского фасада и замуровано одно из его окон? Зачем понадобилось уничтожать все внутренние дворики и замуровать большинство окон первого этажа, 80% площади которого будет теперь лишено естественного освещения? Искусственное освещение, как известно, не сможет имитировать естественный дневной свет, что затруднит восприятие в таких залах полотен Левитана, Серова, мирискусников и древнерусской живописи. К тому же доказано, что при искусственном освещении люди устают в десятки раз быстрее.

В перестроенной и перепланированной галерее не будет больше естественной вентиляции, существовавшей со времен Третьякова до наших дней. Крупнейшие музеи мира уже извлекли печальные уроки из использования систем искусственного климата и стараются вернуться если не полностью к естественной вентиляции, то хотя бы к смешанному снабжению воздухом. В случае неполадок в системе кондиционирования (а они не исключены и непредсказуемы) неизвестно, какими последствиями в условиях искусственного климата это отразится на уникальной коллекции.

Изменения коснулись и внешнего вида музейного комплекса. Слева к старому зданию галереи примыкает грандиозный инженерный корпус, строительство которого по плану должно было быть закончено в прошлом году. Инженерный корпус, как и все объекты комплекса, спроектированы МНИИП объектов культуры, отдыха и спорта (архитекторы Г. Астафьев, Б. Климов, гл. инженер Л. Лукин).

С градостроительной точки зрения, и депозитарий, и инженерный корпус не согласуются с окружающей исторической застройкой, с архитектурным решением старой галереи и с перспективой, открывающейся на Кремль. Про-

порциональные нарушения и стилистически не увязаны масштабные соотношения между инженерным корпусом и старым зданием. В результате чего инженерный корпус, являющийся по сути своей лишь вспомогательным зданием, доминирует в ансамбле и зрительно подавляет старое здание (теперь его пустую коробку).

Нарушена и сама историческая среда древнего Замоскворечья. Уничтожены захоронения*, находившиеся у церкви Николая Чудотворца в Толмачах, приспособляемой под концертный зал. Вырублены старые вязы, помнившие основателя галереи, полностью перестроен дом С. М. Третьякова и т. д. Все это произведено в нарушение постановления об охране исторической зоны Замоскворечья, поскольку, как выяснилось, перед началом реконструкции историко-архитектурного обследования здания галереи и прилегающей территории произведено не было.

* Последними здесь были похоронены погибшие во время Крымской войны представители русского морского офицерства.

*

А ведь были и другие предложения. Первый проект реконструкции галереи представил в 1979 году институт «Гипротейтр», взявший за основу проект реконструкции, полвека назад предложенный А. В. Щусевым. В 30-х годах архитектор успел осуществить пристройку северного крыла галереи, сумев подойти к стоявшей перед ним задаче настолько бережно, что восемь новых залов нисколько не исказили уникальный облик здания. Однако проект был передан для разработки МНИИП объектов культуры, отдыха и спорта, который сегодня финская фирма, оправдываясь в просрочках, обвиняет в «некомпетентности при выполнении работ, связанных с осуществлением проекта».

На строительстве комплекса совместно с фирмой ЮИТ работает СУ № 5 «Мосжилстрой», не являющийся специалистом в области возведения музейных зданий. Вероятно, в силу этого строительные работы отличаются довольно низким качеством. Кладка галереи делается вперемешку из кирпича и бетона, коэффициент расширения которых различный. Слой штукатурки слишком тонкий, а значит возможны трещины и нарушение герметичности, что отразится на вещах; в зимние холода в связующий раствор добавлялась соль, и она может проступить пятнами на стенах.

Ну а на стыке инженерного и основного корпусов в течение уже нескольких месяцев появляется вода, и до настоящего времени основное здание стоит без гидроизоляции. Стены и фундамент успели впитать чрезмерное количество влаги, что может обнаружиться позднее, в условиях эксплуатации. Об этих вопиющих нарушениях докладывала в марте 1988 года зам. директора галереи Н. В. Мельникова, просившая срочно решить вопрос о гидроизоляции, возложив его на зам. директора по строительству А. Н. Полатковского (в апреле эти работы были начаты). «В случае проявления каких-либо нарушений в здании инженерного корпуса ответственность с себя снимаю», — подчеркивала Н. В. Мельникова.

Строительство музейного комплекса

волнения о ее судьбе — закономерны.

За те годы, которые будет длиться реконструкция галереи, успеют подрасти наши дети. Мы будем рассказывать им о Большом театре, который они смогут увидеть уже глубоко зрелыми людьми. По книгам они узнают о Консерватории и Исторической библиотеке, вставшей на длительный ремонт. По роскошным западным монографиям они будут изучать «Метрополь», почитаемый в Европе как один из лучших памятников русского модернизма (он тоже «выпотрошен») добросовестными рабочими финской фирмы «ЮИТ»).

ГТГ обходится стране в десятки миллионов инвалютных рублей. «Советская культура» (со слов зам. директора Н. В. Мельниковой) с гордостью сообщила о новейшей вычислительной технике, поставленной галерее фирмой «Оливетти», не добавив, однако, что, во-первых — по чьей-то «ошибке» к компьютеру не допоставлены блоки памяти (что совершенно случайно недавно обнаружилось), а во-вторых — к контракту с всемирно известной итальянской фирмой были включены два дополнения (с нашей стороны), полностью снимающие все штрафные санкции, которые галерея могла бы предъявить фирме. На этом мы потеряли 32 тысячи инвалютных рублей.

Но галерея продолжает единолично тратить миллионы, закупая увлажнители и осушители, пылящиеся на складах. Уже прошло 4 года с того времени, как масса такой аппаратуры была закуплена у фирмы «Индумекс». Приборы технически устаревают, к тому же такое количество их просто не уместится на будущей экспозиционной площади. У западногерманской фирмы «Индумекс» для реставрационных работ приобретены на валюту красное дерево и сосна, но дерево оказалось подмоченным, и за 4 года с момента закупки только 5 досок пошло в дело. Стоят на складе железные бочки, обошедшиеся в 5 тысяч инвалютных рублей — они вообще куплены по ошибке.

Реконструкция и строительство продолжают. Мы предъявляем претензии иностранным фирмам — они нам. Перерасход средств достиг 4 миллионов. Директор МНИИП И. М. Виноградский обвиняет «ЮИТ» в том, что «смонтированные светильники за остекленным потолком выставочных залов не могут обеспечить нормируемой освещенности в зоне экспозиции картин и равномерно светящейся плоскости светового потолка», и заявляет, что «институт не может согласиться с существующей практикой, когда строительные работы ведутся на участке по рабочим чертежам ЮИТ, не согласованным с заказчиком и МНИИП».

Складывается впечатление, что организации и лица, оказавшиеся причастными к выполнению столь ответственного задания, проявили некомпетентность и бесхозяйственность. Совершенно много непродуманных поступков. Например, необходимость разрушения старого здания объяснили аварийным состоянием помещения и необходимостью увеличения экспозиционной площади. Однако povećная площадь не увеличится, как предполагалось, а даже уменьшится. Произойдет это из-за устройства дополнительных дверных проемов, вызванных требованиями противопожарной безопасности, за счет вмонтированного инженерного оборудования, которое поглотит значительную часть площадей. А чем объяснить такие объемы нового строительства? Ведь инженерный корпус с его сложными службами и детской студией можно было разместить в одном из зданий по Лаврушинскому переулку. К тому же по проекту в ведение музейного комплекса переходят и школа при Суриковском институте, и занимаемый Интуристом Вдовий дом, и Библиотека им. Ушинского, и дома №№ 4 и 6, и многие другие строения, оказавшиеся на территории этой заповедной зоны. А кроме этого имеются помещения на Крымском валу, приспособленные для музея.

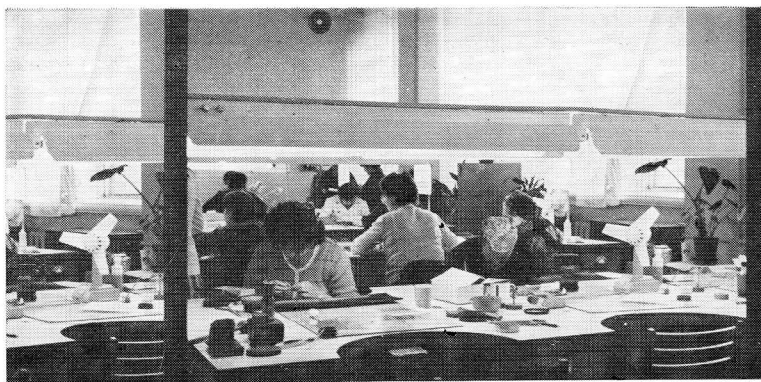
...Наше перечисление неполно, хаотично, фрагментарно. Список полученных редакцией «сигналов» мог бы оказаться короче или длиннее. Но мы надеемся, что в этой смеси важных и не очень важных вопросов читатель почувствует главное: озабоченность судьбой Третьяковки. Возможно, получив мы с самого начала больше информации, статья была бы другой. Мы понимаем, как непросто в наших условиях отвоевать участок, пригласить иностранных строителей, выстроить депозитарий, многое задумать и довольно многое воплотить в реальность, но Третьяковка — общее народное достояние, и

Возвращаясь к напечатанному

*Из ответа заместителя
министра легкой
промышленности
РСФСР А. П. Вах-
ромеева*

Министерство рассмотрело материалы, изложенные в статье М. Волковой и В. Вишневской «Перестройка в промыслах не сделала и полшага», опубликованной в № 10 журнала «Декоративное искусство СССР» за 1987 год. Опубликованный материал по ряду своих замечаний в значительной степени искажает действительное положение дел в народных художественных промыслах системы местной промышленности РСФСР, утверждение авторов о том, что перестройка в промыслах буксует, мягко говоря, не вполне соответствует действительности.

Не соответствует действительности утверждение авторов и об обязательном установлении предпрятиям промыслов прироста объема производства на 3%. Предприятия традиционных промыслов сами устанавливают себе планы производства, они могут устанавливать их со снижением против предыдущего года (теперь этим правом, по существу, пользуются коллективы всех традиционных предприятий народных художественных промыслов). Нормирование труда — функция и право самих предприятий. Контрольные цифры для предприятий являются лишь ориентирами, но не директивными. Причем в них для предприятий народных художественных промыслов не включаются показатели производительности труда. Вся экономическая система направлена теперь на качественные показатели — и планирование, и стимулирование, и хозяйственный расчет, и ценообразование. В статье содержатся некоторые предложения, целесообразные для рассмотрения. Вместе с тем, в ней большое количество неточностей и ошибок, свидетельствующих о недостаточной компетентности



Народное искусство

Нет, перестройка в промыслах и не начиналась!

Маргарита Волкова, Вероника Вишневская

Вот два примера.

Первый. Все 254 мастера Жостовской фабрики — художники, работают творчески, свободно импровизируя в создании цветочных букетов и не копируя ни одного из найденных художественных решений. Образцов росписи в промысле нет, утверждается только форма самого подноса.

Второй. Промысел Балхарской керамики. Ни по форме, ни по росписи изделия тоже не повторяются. Образцов для балхарских мастериц нет.

На всех ли предприятиях Министерства местной промышленности РСФСР, отнесенных к народным промыслам, художественный творческий труд организован по принципу, проиллюстрированному выше? Проверить это несложно хотя бы по двум видам промыслов.

В производстве художественных изделий из дерева с резьбой и росписью таких промыслов — 7 (в Горьковской области — Семеновская и Семинская Хохлома, в Петрозаводске и Вологде — роспись по дереву, в Великом Устюге — резьба по бересте). В художественной керамике — 3 (Балхарский и Каргопольский участки, участки объединения «Гжель»).

А в действительности к народным промыслам Министерство отнесло 150 производств художественных изделий из дерева и керамики, в то время как 93% этих производств скрупулезно копируют образцы-эталоны, как в промышленности.

Однако эта ситуация несколько не противоречит инструкции Госплана и ЦСУ СССР. К изделиям художественных промыслов инструкция Министерства одинаково относит и те, что создаются творческим ручным трудом, и те, что тиражируются по образцам-эталонам. В инструкции имеется такое уточнение: «к изделиям художественных промыслов не относятся керамические изделия, изготавливаемые литьевым методом, без росписи, лепки и других видов ручной декорировки». О творческом труде здесь и речи нет. Пожалуйста, копируйте, только декор исполняйте руками.

О художественной обработке дерева в инструкции сказано, что не относятся к художественным промыслам «изделия, оформленные в традициях народного искусства, но изготавливаемые механическим способом, без применения ручного творческого труда». А если не механическим, а ручным трудом, тогда творческий труд обязателен? Судя по тому, что Министерство относит изделия из дерева, тиражируемые по эталону к народным промыслам, оно понимает инструкцию именно так.

Так куда же ведет народные художественные промыслы Министерство местной промышленности РСФСР?

Если бы высокие руководители художественных промыслов хотя бы раз побывали на Жостовской фабрике декоративной росписи (она ведь от Москвы — рукой подать), наблюдали бы за тем, как пишут свои удивительные цветы жостовские мастера (разумеется, при условии, что в этот день мастера не будут «гнать план», а станут работать по своим способностям), высокие руководители воочию увидели бы разницу между ручным

авторов в области экономики не только народных художественных промыслов. Нельзя утверждать, что на промыслах осложнилось положение с кадрами. Трудно с руководящими кадрами.

Авторы многих статей вкладывают в термин «тиражирование», «массовый выпуск», «копирование» отрицательный оттенок в оценке деятельности народных художественных промыслов. Разве не копируются, не тиражируются произведения скульптуры, станковой живописи и графики «с оригиналов или с утвержденных в надлежащем порядке эталонов»?

Представляется целесообразным опубликовать — ответы Министерства, что в определенной степени расширит и ускорит информацию о принимаемых мерах в перестройке работы художественных промыслов, снизит количество несправедливой критики, повысит ответственность корреспондентов за присылаемые в редакции газет и журналов материалы, а редакций — за более строгий отбор материалов для их опубликования.

*Из ответа министра
местной промышленности
Карельской
АССР, зам. председа-
теля художествен-
ного совета при Со-
вете Министров
КАССР О. Ф. Сав-
ченко*

Позиция авторов статьи нам близка, и мы ее полностью разделяем.

...можно говорить о подготовке постановления Совета Министров СССР, которое бы помогло решить вопросы, затронутые в статье М. Волковой и В. Вишневской.

творческим трудом и ручным же тиражированием. Поняли бы, что индивидуальное творчество художников станкового искусства и графиков принципиально отличается от коллективного творчества народных мастеров и смешивать их нельзя. Что народное декоративно-прикладное искусство это тоже большое искусство и относиться к нему следует с уважением. Что постоянная копия работа не развивает, а заглушает творчество, вырабатывает штампы. А вариантность в пределах узнавания образца это не развитие, а заведомое ограничение творчества. Авторы многих статей потому негативно воспринимают термины: «тиражирование», «массовый выпуск», «копирование», что процессы, выраженные ими, характеризуют промышленность, а привнесенные в художественные промыслы, означают разрушение основы промысла — творчества мастера в процессе труда, т. е. приводят их к опромышлению. Что массовое и серийное тиражирование никогда не было и не может быть особенностью народных художественных промыслов, потому что такое же тиражирование имеет место на предприятиях легкой промышленности.

Государственный заказ — это прежде всего строгая поставка в ассортименте, значит еще меньше будет уделяться внимания таким показателям, как творчество, мастерство, варьирование. Много еще и других проблем, но все они одни для всех промыслов. Назрела необходимость серьезно заняться положением на предприятиях народных художественных промыслов.

Главный художник
Богородской фабрики
И. Гуцун

Высокие руководители узнали бы еще, что норматив фонда заработной платы был рассчитан на 5 лет механически, исходя из самого низкого, сложившегося у предприятий, уровня трудовых затрат, вызванного временным сдвигом конъюнктуры спроса, и поэтому предприятия вынуждены искусственно сдерживать развитие художественной творческой работы. И труд мастера-художника ценится не по конечному результату — красоте и выразительности росписи, а по размеру и конфигурации подноса. Поскольку повысить производительность своего труда художник-живописец может только за счет упрощения (ухудшения) росписи, предприятие вынуждено идти на это, ужесточая нормы выработки.

Высказанный взгляд министерства на народные художественные промыслы воплотился в очень важном документе, касающемся всех без исключения художественных промыслов, — об условиях их премирования. Министерство ввело эти условия приказным порядком с 9 февраля с. г. «Критерии и методические рекомендации по оценке художественного уровня и технического качества изделий народных художественных промыслов, выпускаемых на предприятиях местной промышленности и других ведомств» утвердили: заместитель министра культуры РСФСР А. И. Шкурко и заместитель министра местной промышленности РСФСР А. И. Вахрамеев. Этот документ стоит внимательно рассмотреть.

Его главное новшество состоит в том, что теперь во всех промыслах вводится тиражирование образцов, поскольку право на премирование определяет оценка принятого художественным советом образца (в баллах).

Вот как определяется это в документах.

«Удельный вес изделий народных художественных промыслов, получивших суммарную оценку 45 баллов и более (принятых с одобрением), будет рассматриваться в качестве синтезирующего показателя, характеризующего художественный уровень данной продукции в общем объеме производства, результативность художественно-творческой работы на предприятии, а также служит основанием для премирования» (образцы изделий, получивших менее 31—35 баллов, к производству не принимаются. При тиражировании предоставляется право на вариантность).

«В зависимости от особенностей материала, разновидности изделий их вариантное исполнение может выражаться в изменении формы изделия, приемах его декорирования, цветовом и орнаментальном решении, композиции и т. д. Имея в виду эту особенность производства изделий народных художественных промыслов, художественный совет утверждает образец изделия, отвечающий традициям искусства определенного промысла, без последующего утверждения образцов на варианты изделий».

Приложим эти условия к промыслам, взятым нами в качестве примера.

Крепкий творческий коллектив жостовских мастеров-единишников, т. е. людей, которым близки творческие принципы искусства жостовской росписи, а виртуозное владение мастерством помогает успешно развивать свое традиционное искусство, легко может выделиться одного (или нескольких) творчески активных мастеров для разработки образцов и утверждения их на художественном совете. Они, наперное, получали бы не менее 45 баллов. А остальные мастера (их стало бы около 250), согласно «критериям и методическим рекомендациям», стали бы работать творчески, изменяя в каждом подносе «приемы его декорирования, цветовое, орнаментальное решение, композицию и т. д.»), т. е. работают так, как это они делают сейчас. В чем же при этом будет заключаться «принятие к производству», т. е. внедрение разработанных и утвержденных на художественном совете образцов, удельный вес выпускаемых изделий по которым должен быть высок? Очевидно, оно признается формальностью.

Возьмем другой вариант. Представим себе, что 253 жостовских мастера перестанут работать творчески, станут просто копистами. А один, самый творчески активный, мастер будет разрабатывать образцы для тиражирования. Оценка его образцов неизменно будет высокой. Согласно условиям, это будет характеризовать высокий художественный уровень выпускаемых фабрикой изделий (если их исполнение даже будет никуда не годным), хорошую организацию на фабрике художественно-творческой работы (хотя при этом будет уничтожен творческий коллектив мастеров), и фабрика будет достойна высокой премии. Не правда ли, хорошие условия для развития народных художественных промыслов!

А зачем будут развивать творчество мастеров предприятия, где сейчас господствует промышленный принцип организации творческого процесса «образец—тираж»? Метод тиражирования организационно намного проще, чем творчество мастера в процессе труда. Мастера нужно научить методу творческого варьирования,

Наш традиционный промысел, как и многие другие, выпускающие изделия из дерева, обязали с 1 октября 1987 года начать работать по РСТ... ограничив этим возможность импровизации и варьирования при выпуске изделий из дерева. И, наперное, надо разбираться, нужно ли внедрение стандартизации на выпуск изделий из дерева в народных промыслах.

Главный художник
фабрики «Хохломской художник»
И. Гуцун

Сейчас положение на предприятиях народных художественных промыслов неблагоприятно. Причин много. Прежде всего обфакричивание народных промыслов. Изделия ручного труда не могут приравниваться к изделиям производственного потока. Заработная плата начисляется исходя из количественных показателей, а не качественных. У вновь прибывших молодых мастеров нет заинтересованности в повышении своего профессионального мастерства, так как они видят, что в этом практически нет перспективы. Делает изделие молодой, неопытный рабочий или мастер-художник высшего класса — цена одна. Не определяется качественный показатель в ценообразовании изделий народных художественных промыслов, теряется и творческий показатель мастерства. От всего этого страдает не только мастер, но и покупатель. Поэтому кадры не особенно задерживаются на промыслах, переходят в другие организации, где есть хоть какие-то возможности проявить себя.

По поручению коллектива мастеров художественной резьбы Богородской фабрики пишет главный художник М. Я. Дворчиков

Сегодня на фабрике нужны послушные, нужные и удобные люди, а художники вдруг стали не нужны. Это идет от администрации фабрики и работников министерства. Отсюда и идут все проблемы и конфликты. Я предлагаю сделать так, чтобы мастеру-художнику было бы выгодно быть художником, а не дельцом-ремесленником, чтобы забота о зарплате не гасила бы порывы его души.

Г. Кривошеин,
член СХ СССР,
лауреат премии им.
И. Е. Репина



Предварительное согласование планов на 1988 год обнадарило. Наконец-то принят план по варианту, предложенному коллективом. И вдруг, устанавливается Государственный заказ, пришедший из Министерства, который обсуждению не подлежит, а подлещит исполнению. Так этот Госзаказ выдан коллективу с превышением от первоначального согласованного плана в сумме 150,0 тыс. рублей. Если это раньше называлось свободным валом и предприятия искали, чем его можно закрыть, то сейчас необходимо заключить договор с торгующей организацией под весь Госзаказ, зная заведомо, что это невыполнимый план и что потом он повлечет за собой непредвиденные расходы в виде штрафных санкций, нестабильность работы коллектива, снижение художественного мастерства, иначе говоря — план любой ценой.

Директор Ковернинской художественной фабрики «Хохломской художник»
А. В. Веселов

Публикации в печати, поднимающие проблемы промыслов, дали надежду на перемены и у нас. Мы, мастера Тобольской фабрики косторезного промысла, традиции которого являются гордостью национальной культуры, в настоящее время переживаем застой в творческой работе из-за неправильного понимания администрации, управлением, министерством целей и задач нашего промысла.

Перестройка нас не коснулась, по-прежнему главное — план, а не художественные стороны промысла.

Возможно, перемены произойдут со сменой руководства. Но займут ли их места те, кому не безразличны наши проблемы, будут ли сделаны шаги к спасению промысла? Мы хотим жить настоящей творческой жизнью, ради которой мы пришли на фабрику.

Всего 15 подписей.

Творческого роста нет потому, что на фабрике работает мало мастеров, приток на фабрику небольшой и не происходит естественного отбора, затем мы недостаточно знаем историю фабрики и плохо знакомы с творчеством мастеров, работающих творчески и участвующих в выставках. У нас недостаток в информации. Мы плохо знаем, что происходит в художественном мире, новых направлений в искусстве, мы не знаем систему выставочного. У многих, наверное, просто не хватает времени, изостудия пуста. В библиотеку нет новых поступлений.

О. Дербенева,
выпускница художественно-промышленного училища

Наша администрация правильно говорит, что продукция не хлеб, не предмет первой необходимости, а на деле требует больше, больше. Пора бы остановиться и всерьез подумать о качестве, чем о количестве, ведь для этого у нас идет перестройка в стране. Как никогда мы должны быть гибкими в смысле выбора пути. И упор делать не на бижутерию, как это делается, а на традиционную круглую скульптуру. Считаю, что нужно обязанности ОТК и главного художника, как и было раньше, совместить. На такой должности должен быть художник высокого уровня.

В. Санаев,
мастер 4 разряда
Тобольская фабрика
художественных
косторезных изделий

Перестройка промысла необходима и чем скорее, тем лучше. Прежде всего должны быть пересмотрены взаимоотношения администрации и мастеров. Именно в первую очередь обязанности главного художника, которого считают отвечающим за художественный уровень изделий, поддержку молодых способных мастеров, создание здоровой творческой атмосферы. Может быть, перестройка должна коснуться самих основ организации промысла. Горько думать, если из косторезного промысла в скором времени фабрика превратится в предприятие по выпуску дешевой бижутерии и утилитарных предметов.

Е. Егорова,
художник-мастер,
с фабрики уволилась.

импровизации, а его формирование как высококвалифицированного мастера-художника длится годами. А для тиражирования образцов нужно всего лишь запросить художника-разработчика из училища. Ведь за 23 года руководства местной промышленностью народными художественными промыслами только 5 предприятий освоили метод творческого исполнения художественных работ, да и то только потому, что мастеров обучили этому (по своей собственной инициативе) художники и искусствоведы. А среди предприятий, где тиражируются образцы-эталоны, имеются и традиционные художественные промыслы, и новые производства, где традиции еще не созданы. Эти предприятия будут премироваться в зависимости от того, насколько удачным окажется у них художник-разработчик, часто единственный.

Обратимся теперь к показателям, содержащим критерии оценки.

Художественный совет при рассмотрении образца, чтобы оценить его, должен ответить на 20 вопросов, руководствуясь «количественными характеристиками значимости каждого показателя (в баллах)». Если не установить в зале заседания художественного совета ЭВМ, потребуется создание целой бухгалтерии. Вот примеры таких показателей.

Члены областного художественного совета должны решить: соответствует ли форма, масштаб, декор жостовского подноса, балхарского кувшина, шкатулки с миниатюрной живописью и других изделий современному интересу, а кубачинские ювелирные изделия, ростовские финифтяные украшения — современному костюму? Обосновано ли их цветовое решение с учетом традиционных и современных эстетических представлений? Соответствуют ли эти изделия современным формам использования произведений декоративно-прикладного искусства? Для чего конкретно предназначены эти изделия? На какие социальные группы населения рассчитаны? Могут ли найти место в современной среде? Художественный совет должен определить «показатель», характеризующий степень выявления в изделии исторически сложившейся системы выразительных средств искусства промысла и художественно-технических приемов исполнения изделия в соответствии с современными эстетическими представлениями, степень творческого вклада автора в развитие традиций, новизны их художественного решения.

Очевидно, также нужно знать традиции промысла тем, кому предоставлено право судить его. Есть ли такая эрудиция у членов художественного совета области, края, республики, где может и вовсе не быть художников-прикладников, тем более глубоко знающих традиции народных художественных промыслов? Но это может быть под силу самому предприятию. Художественный уровень создаваемых художественных произведений и творческий вклад в это мастера давно уже определяют сами мастера в цехе декоративной росписи подносов Нижнетагильского завода эмалированной посуды, и это стало ощутимым стимулом в росте художественного уровня выпускаемых изделий.

Условия премирования, введенные в народных художественных промыслах министерством, основаны на том же директивном методе управления, чем руководствуются в своей работе сами министерства. А народные художественные промыслы по своей природе демократическая система, основанная на саморазвитии, инициативе снизу, и вместо того чтобы поддерживать, подкреплять творческие коллективы мастеров, беречь их, министерства предлагают заменить этот внутренний процесс развития творчества и искусства диктатом сверху. Это не только не перестройка, это ликвидация самой ее возможности в народных художественных промыслах.

Министр местной промышленности Карельской АССР О. Ф. Савченко считает целесообразным издать постановление Совета Министров СССР о развитии народных художественных промыслов. Надо бы. Но вот что вложить в него? Не получится ли снова тиражирование?

В этом году было принято постановление Совета Министров РСФСР по развитию уникального промысла холуйской лаковой миниатюры, которое охватывает комплекс вопросов его художественного и социального развития. Так же комплексно должны быть рассмотрены и другие уникальные промыслы. Не говоря уже о Метерском и Федоскинском промыслах миниатюрной живописи. Ковернинская художественная фабрика «Хохломской художник», например, уникальнейший промысел по самобытности, тонкости чувства красоты родной природы. Это ведь здесь зародилась Хохлома более 300 лет тому назад. А отношение к этой удивительной фабрике, расположенной в сельской местности и объединяющей около 30 прилегающих к ней деревень, где живут потомственные мастера знаменитой горьковской Хохломы — бездушное. К ней присоединили инородное тело — Ермилевскую фабрику игрушек (так местному управлению удобнее руководить). Обязали организовать подсобное хозяйство, когда у каждого работника фабрики имеется свое подворье, а в непосредственной близости расположено 4 колхоза.

Богородская фабрика художественной резьбы объединяет мастеров, обладающих квалификацией подлинно уникальной. Их искусство, восходящее к XVII—XVIII векам, достигло расцвета благодаря творческой активности мастеров. А сейчас таких условий нет. Талантливые мастера уходят. Так истинно народное богатство уничтожается с поразительным равнодушием и безжалостностью.

Народные художественные промыслы — это пласт уникальной национальной культуры, и передача промыслов в ведение Министерств местной промышленности союзных республик налагает на эти ведомства обязанность развивать эту культуру у всех народностей, проживающих на территории данной республики. А ведь этого нет. И возникает горький вопрос: а могут ли вообще руководить народными промыслами и их перестройкой люди, не обладающие для этого необходимой компетенцией?

Сегодня, когда в нашей стране идет революционная перестройка, в наших художественных промыслах еще не наблюдаются шаги в творческом обновлении, работают по-старому.

В погоне за ростом выпуска сдерживается творческая фантазия, обедняется декор художественной орнаментировки изделий. В Кубачах под прессом безжалостно вырубается штампом просечные брашеты, не имеющие ничего общего с традиционным кубачинским искусством. Раньше изделия каждого мастера отличались своей индивидуальностью, а теперь превратились в фабричный штамп. Мы потеряли многие наши традиционные приемы и технические навыки. Где наша техника насечки золотом и серебром по вареному железу? Где инкрустация золотом и серебром по слоновой кости? Где бронзолитейная и медночеканная техника и много других, получивших всемирную известность и признание?

Народный мастер из
Кубачей Р. Алиханов



Предприятие, если судить по названию ТФКИ — должно быть художественным, но считаю его скорее промышленным с художественным уклоном. С процессом ценообразования я незнакома. Но с какой целью добиваются все более низкой цены за изделия, которые собираются выпускать? Изделия из кости люди должны ценить и беречь как произведения искусства. А мне недавно пришлось одну из наших скульптур видеть в ящике с игрушками. Вот этого мы не должны допускать.

Н. Хваткина,
мастер 2 разряда
Тобольской фабрики
художественных
косторезных изделий

Творческие работы, которые запущаются в поток, рассчитаны в первую очередь на простоту исполнения, зачастую упрощенно до уровня ремесленных вещей. О массовом художественном уровне не приходится говорить, а ведь это — одна из главных задач фабрики. Считается, что раз продукция будет стоить в магазине дешевле, значит ее будут лучше брать.

А. Третьяков

Гротеск с Афродитой

Наталья Ройтаровская



Северное побережье Черного моря и Приазовье издавна привлекают внимание ученых. О жизни обитателей древних античных городов, не менее красноречиво, чем литературные памятники, повествуют многочисленные находки археологов. Богаты ими и раскопки Танаиса — самого северного города античных колоний. Он был основан в III веке до н. э. боспорскими греками и располагался в низовьях реки Танаис (так тогда назывался современный Дон). Занимая пограничное положение между центрами античных колоний и местными варварскими поселениями, город был местом, где скрещивались не только торговые

пути, но и различные культурные традиции: греческие и сарматские, римские и готские, славянские и скифские. Слияние античной и варварских культур придало Танаису совершенно особенный облик, который, по мнению ученых, не имеет аналогов в истории¹. В 1955 году была организована постоянно действующая Нижне-Донская археологическая экспедиция, работой которой в настоящее время руководит Т. М. Арсеньева. А в 1966 году на месте раскопок был открыт археологический музей-заповедник «Танаис». Его директор В. Ф. Чеснок собрал удивительный коллектив сотрудников. Их

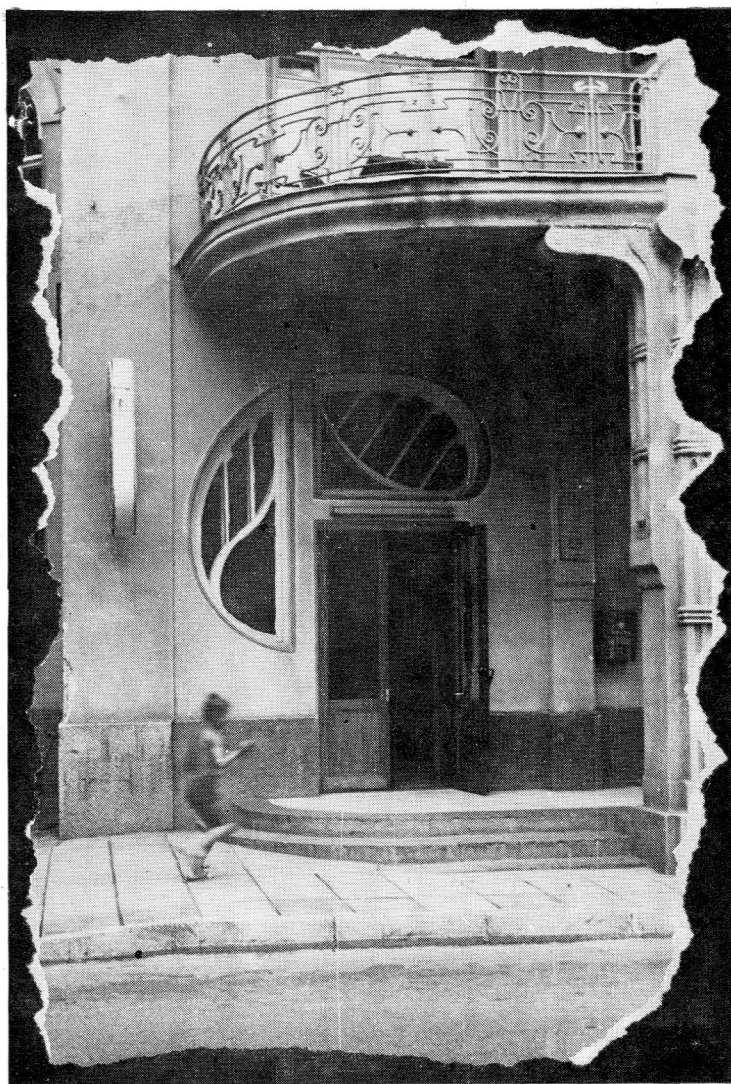
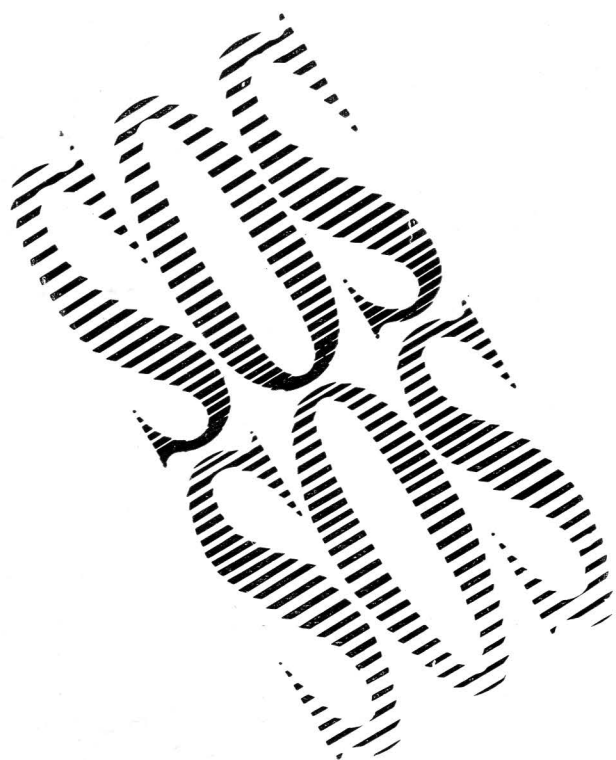
трудно назвать просто «работниками музея»: они воистину чувствуют себя «горожанами», жителями древнего Танаиса и связаны не только профессиональными узами, но самой преданностью любимому городу. В небольшой коллекции коропластики есть экспонаты, заслуживающие особого внимания, — прежде всего терракотовые фигурки с подвесными конечностями. Самая интересная из них — прекрасно сохранившийся «гротеск с богиней», обнаруженный в 1975 году при раскопках детского захоронения². «Гротеск» — это терракотовая фигурка около 20 см высотой. По-видимому, изначально была расписанной: на маске «гротеска» сохранились остатки красной и белой краски. Фигурка имеет полое внутреннее пространство, снабжена тремя отверстиями (одно — в голове, и два — по бокам корпуса), а также — подвесными конечностями — ногами и большим фаллосом. Кого же изображает «гротеск»? Присмотревшись, мы обнаружим, что в правой вытянутой руке он держит веночек, а левой — прижимает к груди маленькую женскую фигурку. На голове — убор типа стеганы, в правой руке — круглое зеркало, в левой — плод, напоминающий яблоко. На колоколообразной юбочке «гротеска» сидит большой голубь. Нет сомнений, что это богиня; есть основание предположить, что перед нами сама Афродита. Пластическое решение «гротеска» и богини различно. «Гротеск» выполнен в довольно грубой манере, на его тыльной стороне — следы широких зачищающих движений стечкой. Фигура же богини отличается тонкой отделкой в стиле античной пластики, с подробной моделировкой волос, изящной проработкой лица и складок одежды, хотя при этом она раз в пять меньше «гротеска». Но особенно привлекает поза богини. Она никак не вяжется с культовыми традициями в изображении богов. Афродита в руках «гротеска» пребывает в явной динамике, даже — порыве. Создается впечатление, что в «гротеске с Афродитой» запечатлен не статичный культовый образ, но образ сюжетный — воспроизводящий некое действие или событие. Невольно приходят на ум античные празднества в честь Диониса и Афродиты, родственные им византийские майюмы и малоазийские торжества в честь Кибелы и Аттиса³. Все они, как известно, сопровождалась массовыми театрализованными представлениями, ночными пирами, маскарадами, танцами и весьма нескромными переодеваниями. Не восходит ли «гротеск с Афродитой» именно к этим сюжетам? Терракотовые фигурки с подвесными конечностями обнаружены во многих античных колониях. Среди них — Геракл с палицей, воины, танцовщики с зафиксированным жестом рук — одна занесена над головой, а другая — или протянута вперед, или упирается в бок, как бы в динамичном танце⁴. Мысль о их принад-

лежности к празднествам типа дионисий позволяет объединить все эти терракоты в одну группу. Она же и многое объясняет: большие подвесные фаллосы — это обязательный атрибут античной народной комедии, восходящий к культу Диониса; венки, рога, свиные или лошадиные уши, бороды, столь часто встречающиеся у терракотовых персонажей, — это детали ряжения в спутников Диониса — силенов; короткие юбочки, набедренные повязки, круглые и конические шапки — это элементы одежды актеров и танцовщиц. Можно предположить, что перед нами — целостная система персонажей массового театрализованного действия. Не вызывает сомнения, что фигурки предназначались не для статички. Не означает ли это, что наши терракоты могли быть игровыми куклами простейшего марионеточного устройства? Возвращаясь к танаисскому «гротеску», отметим одну особенность — его правая рука с толстыми пальцами-колбасками, сжимающая веночек, — четырехпалая. А это, как известно, древний прием изображения руки в кукольном театре. Так, может быть, «гротеск с Афродитой» есть не что иное, как атрибут античного театра кукол? Известно, что одним из видов бродячего кукольного театра в Древнем Риме использовались куклы, которых подвешивали на веревке⁵. Вполне вероятно, что в таких представлениях как раз и могли участвовать терракотовые марионетки с подвесными конечностями. Так как группы кукольников были небольшие — манипулятор, комментатор, музыкант, — то рук на каждую куклу не хватало. Поэтому и натягивалась одна общая веревка, на которую куклы по очереди подвешивались и могли управляться. Подобное устройство давало возможность показывать действия с одновременным участием нескольких персонажей. Следует еще добавить, что аналогичные терракотовые марионетки в настоящее время представлены в европейских музеях почти единицами, и коллекцию античных марионеток из Северного Причерноморья и Приазовья можно расценивать как уникальную.

¹ Книпович Т. Н. Танаис. М. — Л., 1949. Шелов Д. Б. Танаис и Нижний Дон в первые века нашей эры. М., 1972.
² «Гротеск» хранится в музее «Танаис», № 97.
³ Ходза Е. Н. К вопросу об отражении греческой комедии в коропластике. — Труды Государственного Эрмитажа. XXIV, 1984, с. 64.
Кобылина М. М. Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. М., 1978, с. 13; Чекалина А. А. Быт и нравы византийского общества. — Культура Византии IV — первой половины VII века. М., 1984, с. 656.
⁴ САИ ГИ — XI, 1970, с. 49, 114, табл. № 33.
⁵ В «Декоративном искусстве СССР» № 2 за 1972 г. публиковалась фотография с гравюры, изображающая этот тип кукольного представления в Древнем Риме.

Ялта теряет свое лицо

Анна Опочинская



В последнее время много говорят о нарушении экологии Крыма, Южнобережья, Ялты, о гибели ландшафтов и растительности, эрозии берегов и склонов. Но в опасности находится не только экология Крыма. Близко к гибели и культурно-историческое наследие крымских городов и поселков — их дореволюционный строительный фонд, благоустройство и редчайшие насаждения. Особенно это ощутимо в Ялте, крупнейшем, прославленном курорте страны, в котором за сезон бывают — проездом, как туристы или оседаая на отдых и лечение — шесть-семь миллионов отдыхающих.

Территория, где сосредоточено большинство дореволюционных ялтинских зданий, невелика — это лишь доля в центральной части современной Большой Ялты, протянувшейся вдоль ЮБК более чем на сто километров. Однако на этой территории, застраивавшейся с единственной целью сделать город-курорт радостным и приятным, было создано замечательное целое. Здесь остро чувствуется некая специфическая атмосфера, присутствие того, что теперь все чаще называют — вслед за древними латинянами — духом места, *genius loci* (джениус лоци). Дух местности в старой Ялте исполнен человечности, благороден, я бы сказала, животворящ. Он ощутим всеми — и местными жителями, и приезжими, отдыхающими в Ялте, и теми, кто пронесется в Икарусах мимо мелькающих в зелени зданий, еще сохранившихся реликтовых фрагментов архитектурного прошлого.

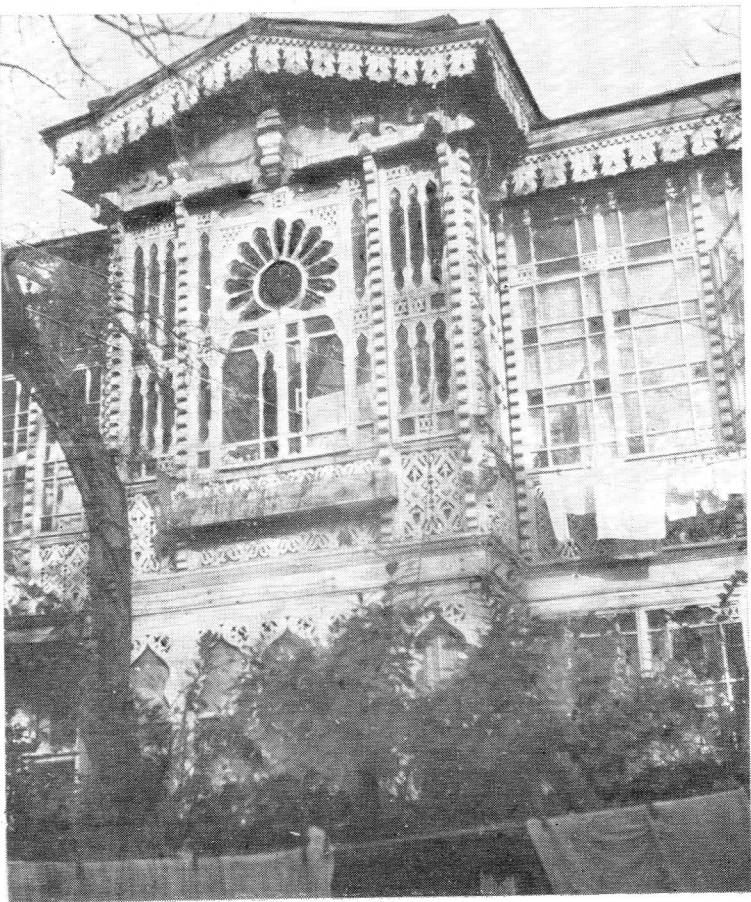
Своеобразие ялтинской атмосферы является результатом замечательного содружества природы и человека — сочетания уникального ландшафта, климата и архитектуры. Без дореволюционного строительного фонда города и изначально обжитого рельефа — подпорных стен, лестниц, переброшенных в дома мостиков — не было бы ялтинской среды обитания с ее неповторимыми качествами «учтивости», «благорасположенности» — так можно перевести подходящий к случаю французский термин *urbanité* (урбаните), созвучный, но не адекватный привычному урбанизму (*urbanism* — градостроительству) ¹.

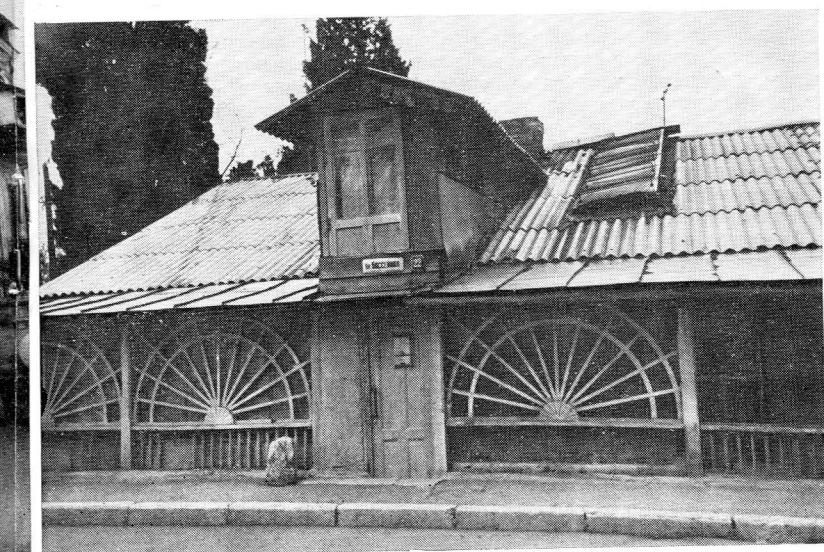
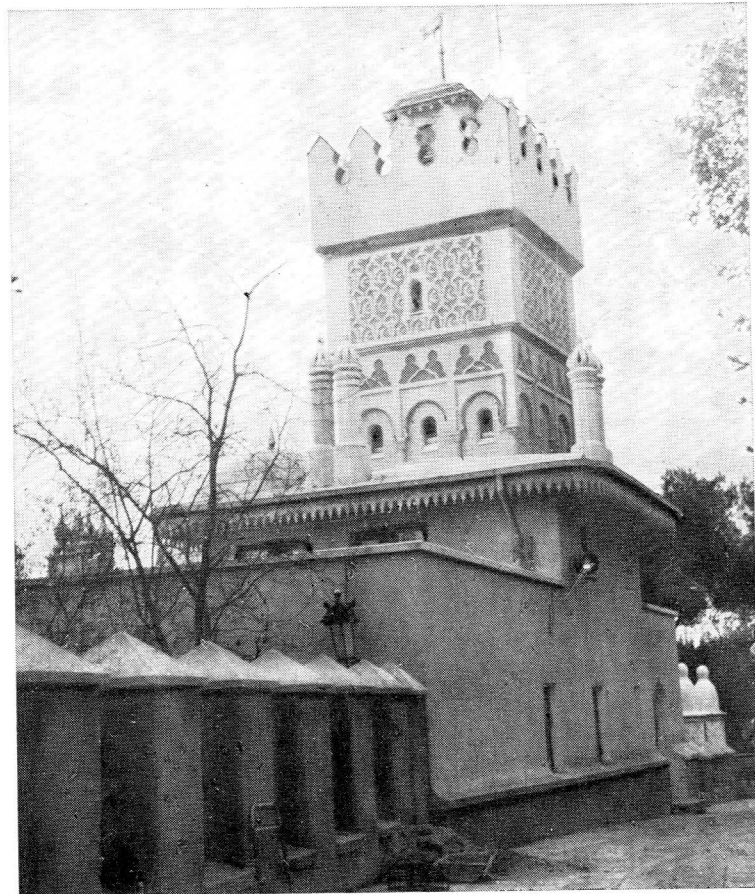
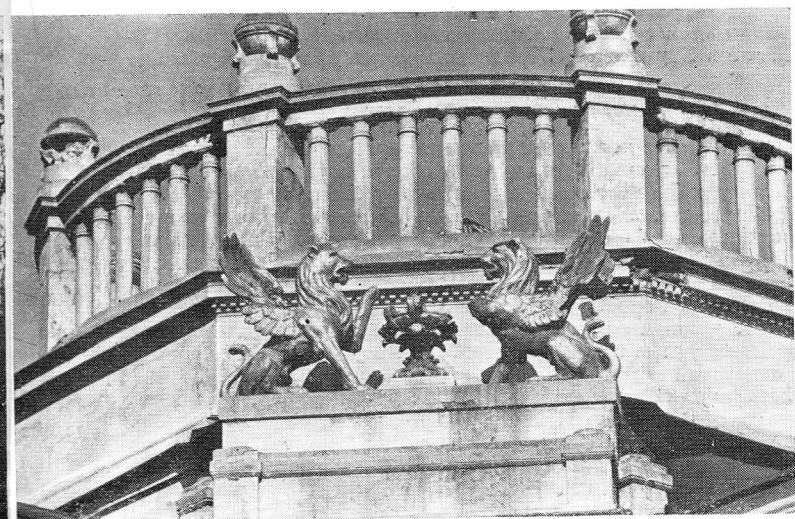
Нет сомнения, что природные и местные факторы предопределили многие архитектурно-строительные характеристики старой ялтинской застройки. Прежде всего, это сочетание и умелое художественное противопоставление материалов: массивной кладки стен из местного грубоколотого камня с расшивкой швов и хрупких деревянных выступающих элементов. Это раскрасность зданий на солнце и пейзажи — ориентация помещений на разные стороны горизонта, обилие веранд, лоджий, балконов и эркеров, а вместе с тем солнцезащита решетками, козырьками, большими свесами кровли. Наконец, это объемность, всефасадность зданий, расположенных на склонах, перепадах уровней, на поворотах дороги; это внимание к силуэту — башни, причудливые очертания крыш, завершающие куполки и беседки как ответ на всестороннюю обзорность зданий с боков, сверху, с удаленных точек зрения.

Арсенал средств богатейший! Но дело не только в них. Неповторимостью облика Ялта в большой мере обязана архитектурным деталям. Будучи носителями господствующих художественных тенденций, они выступили яркими «знаками» эпохи строительства. Проявившиеся в них разнообразие, ретроспективизм — он волнует умы архитекторов и в наше время утери традиций — были для молодого города (Ялта утверждена в этом статусе в 1838 году, так что в нынешнем году отмечается ее 150-летний юбилей), не имевшего культурной, исторически окрашенной среды, действенным средством ее создания. Архитектурные детали помогли внести в эту среду постепенно рождающуюся целостность, характер и человеческую масштабность.

Эпоха интенсивного строительства дореволюционной Ялты приходится на 1860-е — 1914 годы, т. е. до первой мировой войны ². Это эпоха расцвета эклектики, затем модерна. Романтические течения, готико-ренессансный Тюдор, «мавританский» стиль и их сочетания были введены в Крым еще в первой половине XIX века англоманом М. С. Воронцовым и дали в Ялте яркие плоды ³. Неумирающие классические архитектурные формы были здесь дополнены стилизаторством на темы французского, итальянского ренессанса, греческой классики, русского деревянного зодчества. Церквям и «казенным» зданиям были свойственны композиции и детали древнерусской архитектуры XVII века и византийской. Стремление к разнообразному и оригинальному, присущее владельцам местных вилл, соревнующимся в создании необычного, экзотического или понимаемого как достойное и красивое, дельцам и спекулянтам, строившим дачи и доходные дома, «отцам» города, заботившимся о его процветании и привлечении приезжей публики, шло в русле общей, присущей эпохе свободы в исторической стилизации ⁴.

В Ялте строили талантливые, широко образованные архитекторы, стоявшие на высоте художественных и технических знаний своего времени. Разнотипные части зданий и детали сочетались ими в крепко спаянные архитектурные организмы, оригинальные и новые по образу. Легкая, приветливая колокольня старого собора Иоанна Златоуста (1837, перестраивалась, реставрирована в первоначальном виде), украшенная причудливым мавританским проемом звона и заостренной главкой, родилась на основе средневековой по характеру, укрепленной контрфорсами башни. Изящная решетка деревянной веранды жилого дома (Черноморский пер.), достойная украсить ханский сераль, дополняется в центре готической розой. На различных свойствах каменной кладки и прорезного дерева основаны яркие контрасты текстуры, цвета, света и тени — типические средства выразительности ялтинской архитектуры (Литкенса, 8, 7 и др.). Прекрасное знание законов формообразования каждого стиля позволяло архитекторам сознательно пользоваться алогизмами, художественной условностью, метафорой. Тектонические формы — например, столб с капителем у входа в бывшую гостиницу «Метрополь» (Боткинская, 13) — трактуются как какое-то







органическое сочленение, напоминающее стойки в построенном А. Гауди «дом с костями», как он был назван критиками (Каза Батло в Барселоне). Нередко антропоморфное изображение прямо подменяет тектонический элемент: атланты, коры, гермы в Ялте встречаются многократно. Органическая деталь как бы вырастает в тектоническую: так, плитка-цветочек, ритмически чередующаяся с четвертым валом в керамическом профиле, завершающем стену доходного дома Ширяева (Морская, 6), становится как бы условным «знаком» модульона. Несущий облом здесь более значителен, чем венчающий профиль, по смыслу являющийся карнизной плитой. Форма пинакля-парапета на углу дачи архитектора К. И. Эшлимана⁵ ассоциируется с шутивым народным образом какого-то персонажа из пушкинских сказок (богатырской Головы, дядьки Черномора). Стилизованное изображение уживается здесь с натуралистически трактованными классическими статуями, выступающими вокруг венчающей дом шатровой крыши.

Шуточное обращение с формой встречается довольно часто. Крупное или значительное вдруг делается мелким, «игрушечным». Таковы миниатюрные «дозорные» вышки на углах тюдорского замка-дачи «Омюр» (Кирова, 32); круглый обзорный эркерок на углу дачи на ул. Сеченова, 4, настолько мал, что в нем едва помещается стул; низенькая мавританская лоджия на фасаде ванного заведения Рофе (Набережная) — ее голубые изразцы, фигурные арочки и сталактитовые ниши предполагали, должно быть, ассоциацию с турецкими банями — едва может вместить человека.

Невольно вспоминается сарказм Ч. Мура или Р. Вентури — идущие от ума развлечения современных постмодернистов. Как несхожи с ними добродушные шутки-улыбки ялтинских зодчих! Их ирония никогда не перерастает в пародию; оригинал, художественная ценность прошлого, никогда не становится объектом панибратства, снисходительного похлопывания по плечу.

Достойную лепту в ялтинскую архитектуру внесли синтез искусств и символика модерна. Прототипы их чаще всего следует искать в живописи или книжной графике, а семантику — в поэтических образах. Чудные лики герм, завершающих лезены дома Ширяева (Морская, 6), словно застыли в загадочном обете молчания. В иератической профильной позе ассирийских крылатых львов выступают по бокам небольшой двери на даче Эрлангера стражи-грифоны: каждый поднял крыло, — а может, это меч, повисший над главою входящего в грозном замахе? Самоуглубленная улыбка играет на раскрытых устах девы (Грезы?), вылепленной на стене дома Ратии (Севастопольская). Пряди ее волос обратились в павлиньи перья (павлин — часто встречающийся символ вечности), которые слились со стеною, поддерживая овальный балкон.

Дом Ратии — образчик свойственной модерну новой пространственности, пришедший в архитектуру вместе с железобетонным и металлом. Трехъярусная лоджия, пронизанная солнцем и воздухом, далека от классической ордности.

Изысканный зашифрованный «код» ялтинских архитектурных деталей, полный литературно-визуальных ассоциаций, естественно, мог быть понятен лишь образованным слоям общества. Но рядом существовала архитектура низших слоев, трудового населения, обслуживающего общественную верхушку и приезжих. Ей свойственна функциональность, рукотворность. Стены из добротного камня или оштукатуренного ракушечника, пологие арочные перемычки над проемами, кованые решетки балконов и лестниц, местами наивно-подражательные, часто миниатюрные, вполне условные мотивы классики, — вот основные художественные средства этой «рядовой» архитектуры.

И здесь среда обитания специфична: какая-то защищенность, возможно, идущая от патриархальности, но достигаемая определенной масштабностью зданий и городских пространств, а вместе с тем свойственная южным городам открытость помещений и быта на улице.

*

Удивительно «уютный», человеческий масштаб ялтинской архитектуры, свойственный ей общий дух романтизма и оптимизма, приветливость городской среды живы и сегодня там, где старую застройку не разметала война или державная рука (вернее, ковш экскаватора) современного градостроителя⁶. Но время, эрозия и человеческое небрежение неумолимы, особенно к тонким и хрупким деталям. Осыпается штукатурка, бетон, падают архитектурные обломы, изобразительная лепнина, уничтожаются фигурные оконные переплеты, выламываются или забиваются фанерой узорчатые решетки. Кто их спасет? — Увы, не владельцы и пользователи недвижимости — Городской Совет с его системой безответственных и бессильных дэзов, или жильцы, пытающиеся сделать свое жилище более комфортным. Ведомства, владеющие наиболее крупными зданиями, как правило, их ремонтируют, но нередко при этом искажают, и стремятся скорее заменить старую постройку новой.

А между тем Ялта уникальна. Ее архитектура принадлежит бурной и противоречивой поре нарастания революционного движения и эпохе, предшествующей революции. Думается, во всей стране нет другого такого места, где бы оба ведущих художественных направления этого периода — эклектика и модернизм — выступали в содружестве, столь свободном от «разбавления» произведениями других эпох. В Ялте эти направления, интерес к которым возрастает, получили столь же яркую и чистую интерпретацию, как древнерусская архитектура в Суздале.

Так не сделать ли старую Ялту, как Суздаль, заповедным городом? — создать зону, изменяемую только по законам обращения с музейным экспонатом и охраняемую со всей строгостью государством? Думается, в данном случае это единственный путь — донести до потомков удивительное прошлое.

¹ А. Шукурова передает этот термин как «урбаника». См.: Рябушин А. В., Шукурова А. Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М., 1986, с. 175. Противопоставление «Урбаника — Урбанизм» было выдвинуто на Венецианской биеннале-1980.

² В седьмом десятилетии XIX в. строительная деятельность в Ялте прерывалась, сначала из-за нехватки городской территории, а затем из-за русско-турецкой войны (1876—1878). Развитие Ялты как курорта, доступного более широкой публике, началось лишь в 1890-х годах.

³ См.: Пальчикова А. П. Архитектура Южного берега Крыма первой половины XIX в. — В кн.: В помощь экскурсоводу. Сборник статей о Южном берегу Крыма. Симферополь, 1968. Мавританские формы имели в Крыму собственный прототип — ханский дворец в Бахчисарае.

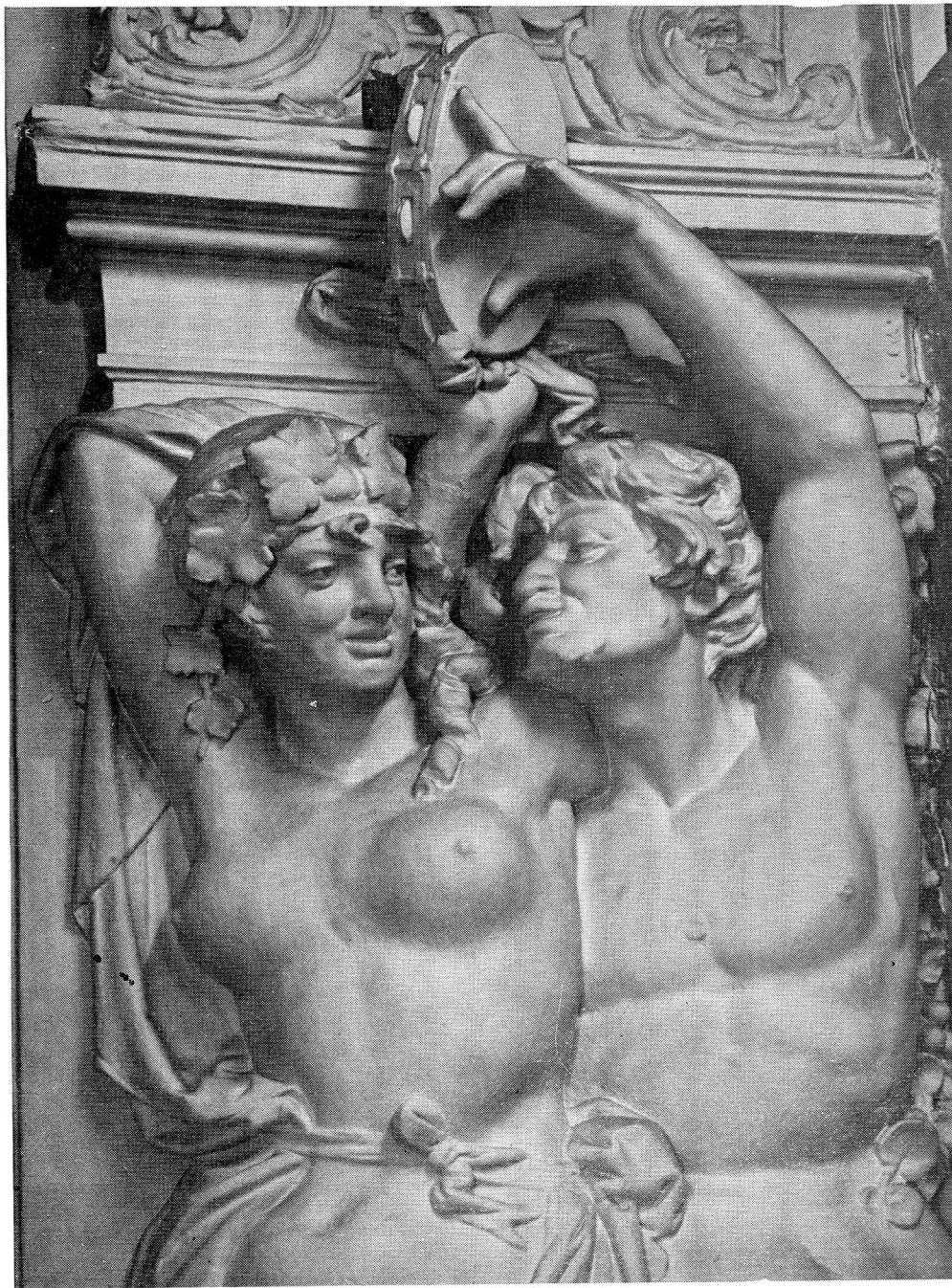
⁴ Особенности архитектуры эпохи рассмотрены в кн.: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910 годов. М., 1978. О специфике деталей в архитектуре эклектики и модерна см.: Борисова Е. Знаки стиля. — Архитектура СССР, 1984, № 1.

⁵ К. И. Эшлиман (1808—1893) был в середине XIX в. главным архитектором Ялты и составил первый план города (1841—1843). Историю становления города см.: Сергеев В. С. Ялтинский амфитеатр. Киев, 1987.

⁶ В 1987 г. произведен снос здания таможни, где в 1837 г. графиня Е. Воронцова угощала завтраком Николая I, приглашенного в Крым генерал-губернатором края с целью добиться разрешения на устройство в Ялте главного порта ЮБК.

Дом Мурузи. Архитектурный детектив с продолжением

Александр Кобак,
Лев Лурье



Но между ними существует
нить, обычно именуемая
домом.

И. Бродский

I

Среди пестрого разнообразия сооружений петербургской эклектики здание на углу Литейного и Пантелеймоновской (ныне ул. Пестеля), № 24/27, известное как «дом Мурузи», выделяется своими фасадами в мавританском стиле. Этот доходный дом, сохранивший имя владельца, — одна из самых странных построек Петербурга.

История застройки участка, где позже поднялся «дом Мурузи», начинается на рубеже XIX века. На плане 1798 года он еще пуст и скорее всего принадлежит, как и соседние, артиллерийскому ведомству. Через шесть лет «Табель полупроцентному сбору в доход городу» сообщает, что владельцем участка со стоимостью 18 000 рублей является действительный камергер Николай Петрович Резанов. Главный, обращенный на проспект, фасад одноэтажного деревянного дома (построенного около 1800 года) украшал портик из четырех ионических пилястр, за домом находился сад, справа по границе с соседом стояли службы.

Приняв весной 1803 года назначение полномочным послом в далекую Японию, Резанов просит поэта Ивана Дмитриева не оставлять детей «советами своими, чтобы они были добрые люди и верные сыны отечества, для которого ими отец их пожертвовал», и указывает свой адрес: «жительство имею в Преображенскому полку, в собственном доме»¹.

20 июля 1803 года Резанов покидает особняк на Литейном и направляется в Кронштадт, где корабли «Надежда» и «Нева» ждут попутного ветра. Неделию спустя началось первое русское кругосветное путешествие, руководителем которого не было суждено вернуться обратно. Наши современники знают Резанова, к сожалению, не потому, что он был государственным деятелем и путешественником, а благодаря голосу любимца миллионов Н. Караченцева, исполнившего его роль в рок-опере «Юнона и Авось».

У наследников Резанова дом в 1820-х годах приобрел купец Александр Меншуткин. Богатый гостиниодворец поселился с многочисленным семейством и женатыми братьями, так что «всего в доме жило около 60 человек и одних детей было до 30». В 1842 году у купца родился шестой ребенок — сын Николай, будущий знаменитый химик. Отец не получил образования, но хотел дать его детям: младших обучали гувернантки, старшие посещали школы и институты, и «отвозились туда каждое утро в большом фургоне». Когда Николаю Меншуткину минуло шесть лет, особняк на Литейном стал тесен, и, продав его, семейство переехало в дом поблизости, на той же Пантелеймоновской улице².

Новым владельцем особняка стал в 1848 году Василий Викторович Кочубей, сын министра внутренних дел. Вернувшись после долгой дипломатической службы в Петербург, 36-летний князь поселился на Литейном и отдался любимому занятию — пополнению коллекции монет. По мнению хранителя отдела нумизматики Эрмитажа Б. В. Кёне, который после смерти Кочубея составил описание его коллекции, на собрание греческих монет «после коллекции Эрмитажа можно смотреть, как на одно из первых в Европе». Князь собирал не только монеты: его дом украшали ценные картины и мебель, севрский и японский фарфор, старинное серебро³.

Вероятно, Кочубей вместо старого деревянного особняка собирался возвести новый, который отвечал бы титулу владельца и новому характеру Литейной части, превратившейся в богатый аристократический район (в 1848 году последовал запрет строить на Литейном деревянные здания). Но жить ему оставалось всего два года.

После смерти в 1850 году Василия

¹ Русский архив, 1866, № 8—9, с. 1331—1334.

² Меншуткин В. Н. Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. СПб., 1908, с. 1—2.

³ Записки имп. археологического общества, 1851, т. III, № 11—12, с. 163—164; Кёне В. В. Описание музея покойного князя В. В. Кочубея. Т. I. СПб., 1857, с. V.



Бикторича домом почти четверть века владела его вдова — княгиня Елена Павловна, которая по мере сил поддерживала хозяйство и даже построила в саду беседку и кегельбан. Однако во второй половине XIX века деревянный особняк выглядел на Литейном проспекте явным анахронизмом, а тепистый сад казался разрывом в сплошной каменной застройке. Недаром Достоевский в «Идиоте» поместил на этом месте доходный дом генерала Епанчина.

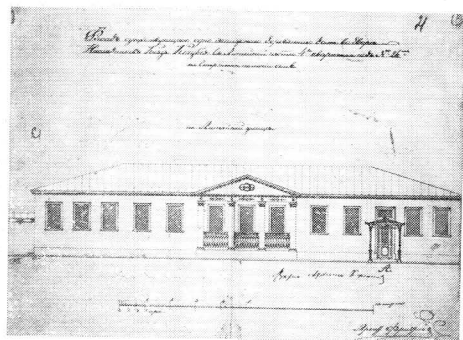
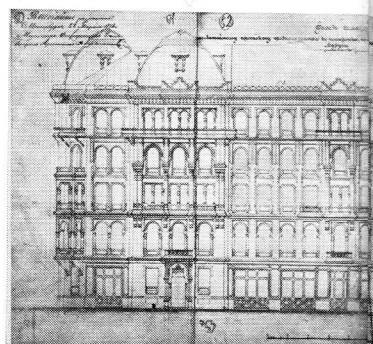
II

Архитектура «умного выбора» — эклектика, предполагала возможность прочтения здания или его фрагмента как некоего текста. Стилизуя определенный географически-временной локус (средневековая Германия, русский XVII век, мавританская Испания и пр.), зодчий рассчитывал на вполне определенный круг связанных с ним ассоциаций: «готический кабинет — средневековая ученость», «столовая в русском стиле — русское хлебосольство», «мавританский будуар — восточная роскошь и нега».

Тиражируясь в тысячах построек, наиболее модные мотивы становились принадлежностью массового искусства. Перефразируя известное выражение «архитектура — застывшая музыка», можно сказать, что рядовая архитектура периода эклектики — застывший шлягер.

Но изучается эклектика, как правило, приемами, разработанными для анализа эстетических шедевров. Искусствовед московской школы склонен объяснять архитектуру через мировоззрение современных ей мыслителей. Но если сопоставление мнений Владимира Соловьева, Чернышевского или Тэна с художественной практикой Достоевского, Чехова или Золя оправдано (хотя и необязательно), то массовое искусство — канканные танцы, романы из «Петербургского листка», рядовая архитектура — вряд ли может быть истолковано цитатами из властителей дум.

В самом деле, о чем говорит какой-нибудь щипец над ризалитом здания «кирпичного стиля» где-нибудь на Песках в Петербурге? О тяге к туманной



Германии, увлечении Фихте и Шеллингом? Об отождествлении прекрасного с полезным и, следовательно, склонности к Фейербаху и Чернышевскому? Вовсе нет! Этот щипец говорит: «Я украшаю больницу. Больничное дело в Германии самое передовое. Там такие щипцы повсюду. Я — знак прекрасно поставленного ухода за больными». Важны не философские аллюзии, а самый факт заимствования и его источник. Но источник этот, как правило, неизвестен. Значимая для современников деталь лишена для нас своего первоначального смысла.

Если московский исследователь глядит на архитектуру с «птичьего полета» и не снисходит до мелочей, то ленинградец, напротив, редко над ними поднимается. Историко-архитектурные изыскания не берегах Невы определяет любовь к факту: в чести каталоги архитекторов и построек, точные датировки и надежные атрибуции. Говоря о постройках эклектики, ленинградец в лучшем случае называет стилистическое течение (неогрек, второе барокко и пр.)

и сходные мотивы в петербургской архитектуре, полагая, очевидно, что русские архитекторы не покидали пределов города и иностранными изданиями не пользовались. Между тем еще Достоевский писал, что в петербургских зданиях «как по книге прочтете вы наплывы всех идей и идеек, правильно или внезапно залетавших к нам из Европы и постепенно нас одолевших и полонивших».

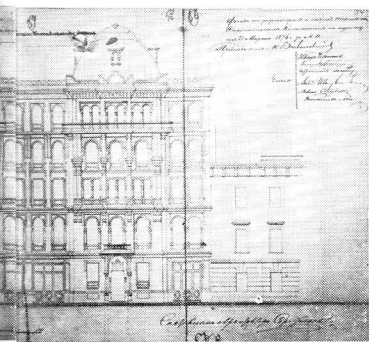
Архитектура эклектики космополитична, и изучение строительной практики Петербурга вне сопоставления с Парижем, Веной или Берлином не дает даже приблизительной картины. Между тем компаративистский взгляд на русскую архитектуру, только и способный выявить ее национальное своеобразие, утерян со времен Бенуа и Грабаря.

III

История семьи Мурузи напоминает лучшие страницы романов Валентина Пикуля, этого русского Дюма периода застоя: турецкие фески, предательство, русский штык.

Род Мурузи византийского происхождения. После падения Византийской империи Мурузи стали фанариотами — так называли греков на турецкой службе. Воинственные на поле боя, в делах гражданских турки чувствовали себя беспомощными, и потому часто прибегали к услугам просвещенных греков — обитателей кварталов Фанар в Стамбуле. К концу XVIII века разросшееся семейство Мурузи занимало важные посты в администрации Блистательной Порты. Молдавским господарем, которого турки назначили по согласованию с Россией, был Александр Мурузи. Его смещение в 1806 году стало поводом к началу шестилетней русско-турецкой войны.

Затяжные военные действия шли с перевесом России, но решающих побед все не было. Между тем новая война с Францией делалась неизбежной — 600-тысячная армия Наполеона уже стояла на границах России. Мир с турками был насущно необходим — сил для войны на два фронта могло не хватить.

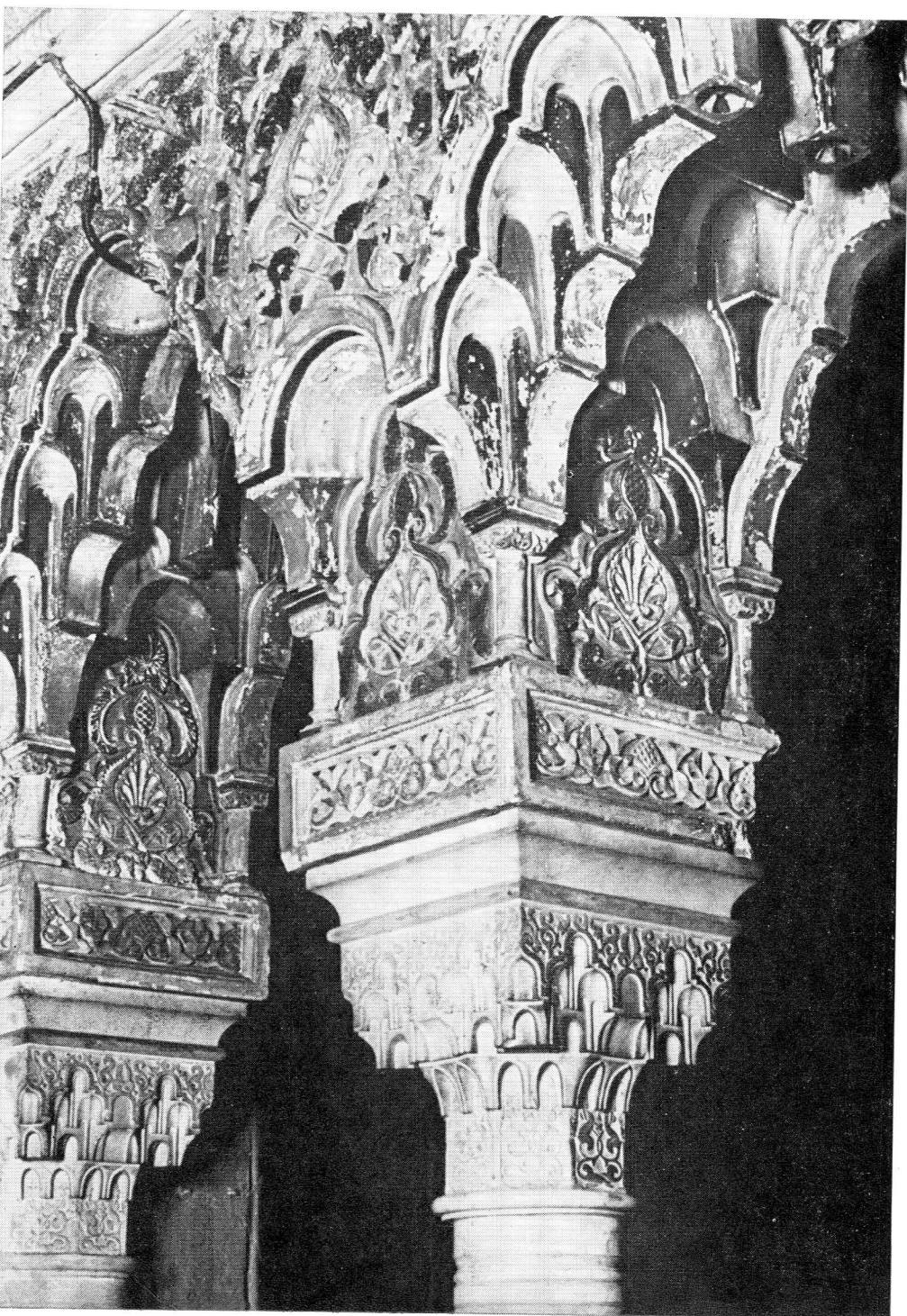
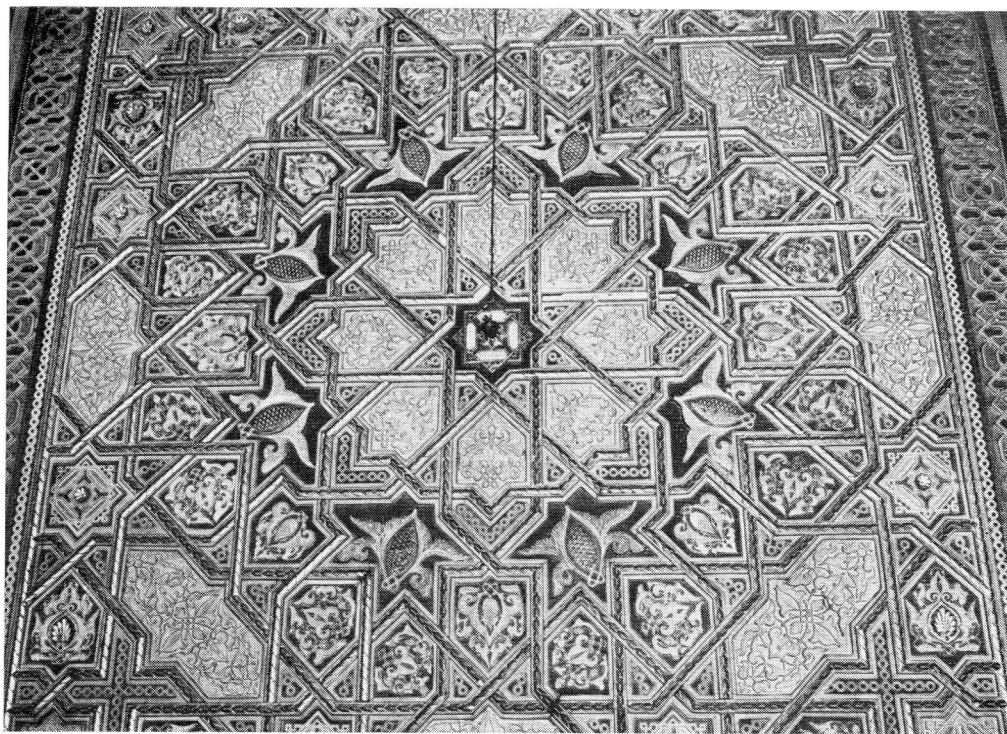


В 1811 году пост главнокомандующего дунайской армией занял М. И. Кутузов. Ему удалось разбить турецкую армию под Рушуком и Слободзеей и взять в окружение большую ее часть. Военные действия еще продолжались, когда осенью 1811 года в Бухаресте начались мирные переговоры. Французские дипломаты убеждали султана не подписывать мира и объединиться против общего врага.

Русскую делегацию возглавлял Кутузов, в состав турецкой входил Дмитрий Мурузи — сын бывшего молдавского господаря. Вскоре министр иностранных дел Российской империи Н. П. Румянцев получил от Кутузова секретную депешу, из которой явствовало, что Дмитрий Мурузи выражает готовность помогать русской делегации, предоставляя секретную дипломатическую информацию, но взамен требует значительного вознаграждения.

Через несколько дней сам император Александр I повелел «обещать Мурузи большие чины, ленты и имения, ежели





только содействием его совершение мира ускорится, что кроме всех наипрелестнейших за то наград ему лично, государь император не менее расположен излить свои щедроты и на все его семейство устроением жребия их посреди своей империи»⁴.

Секретные сведения стали достоянием русских. Мурузи черпал их не только из инструкций турецкой делегации, но и непосредственно от своего брата, высокопоставленного чиновника в Стамбуле. Это позволило Кутузову оценить пределы уступок, на которые готова была пойти Порта, и в короткие сроки добиться выгодного для России мира.

Бухарестский мирный договор стал крупной дипломатической победой. В состав России вошла Бессарабия и часть Черноморского побережья Кавказа, а Дунайская армия освободилась для грядущей войны с французами. 23 июня 1812 года договор был ратифицирован. Днем позже Наполеон перешел Неман — началась Отечественная война.

Узнав об этом, турки были вне себя. Жертвой их гнева стали князья Мурузи. На обратном пути в Стамбул Дмитрий был арестован и обезглавлен против ворот сераля, а голова на три дня выставлена на площади с надписью: «Зная все политические дела, он вместе с братом уведомлял обо всем врагов государства»⁵. Казнили и брата Дмитрия, Панайота.

В 1821 году, после начала греческого восстания, положение фанариотов в Турции стало угрожающим, и многие перебрались в Россию.

Среди греков, прибывших через Одессу в Кишинев, была вдова Дмитрия Мурузи, княгиня Ефросинья, с пятью детьми. Русское правительство не замедлило выполнить обещания, данные Мурузи во время бухарестских переговоров. Вдова с племянниками получила земли в Бессарабии, дочерей приняли во фрейлины, старший сын Георгий был определен в Пажеский корпус, куда по достижении соответствующего возраста попал и младший — Александр, герой нашего рассказа.

Оставив в стороне учебу Александра Дмитриевича Мурузи в корпусе, недолгую службу в лейб-кирасирском полку и жизнь в Бессарабской губернии перенесся в Петербург 1870-х годов.

IV

Мавританская архитектура дома Мурузи отсылает нас к понятию «Восток», существовавшему в западной культурной традиции в двух основных ипостасях. Во-первых, Восток воспринимался как обиталище «естественного», не испорченного цивилизацией человека, мужественного, честного, часто дикого (в России — Олеко у Пушкина или Казбич у Лермонтова). Во-вторых, Восток традиционно представляли средоточием экзотической роскоши — именно этот взгляд определял «ориентальную» моду в Европе.

С тех пор как в 1738 году архитектор Эре построил турецкий киоск в Люневиле, турецкие мотивы — тюркери, вместе с более ранними китайскими, прочно вошли в набор архитектурных мотивов рококо и использовались главным образом в небольших садовых постройках и интерьере. В России XVIII века — от петергофского Монплезира до «китайских» сооружений Царского Села и Ораниенбаума. Последующие волны интереса к восточной архитектуре совпадали с появлением так называемого второго и третьего рококо — стилистических направлений в архитектуре эклектики.

Зарождающаяся эклектика была необыкновенно чуткой к печатному слову. В русской литературе 1830—50-х годов испано-мавританская тематика, по сло-

⁴ Внешняя политика России XIX и начала XX века. Серия 1, т. 6, М., 1962, с. 61.

⁵ Петров А. Н. Война России с Турцией 1806—1812 гг. Т. III. СПб., 1887, с. 397—398.

вам акад. М. П. Алексеева, была «положительно в моде». Невероятной популярностью пользовались «Восточные стихотворения» Гюго, «Сказки Альгамбры» В. Ивнинга, ориентальные сочинения Готье, Мериме, Дюма. Журналы были полны и собственными произведениями на испано-арабские темы, которым отдали дань Пушкин, Бенедиктов, Сенковский, Загоскин, Боткин и многие другие.

Уже не китайская или турецкая, а именно мавританская архитектура стала представляться вершиной восточного зодчества. Начиная с южного фасада алушкинского дворца М. С. Воронцова и кончая постройками И. Монигетти в Ливадии, мавританские мотивы используются в отделке южных резиденций знати. Но наибольшее развитие получили они в искусстве интерьера. Курительные, кабинеты и будуары богатых домов стали напоминать жилище графа Монте-Кристо: «Вся комната была обтянута турецким шелком, затканым золотыми цветами. В углублении стоял широкий диван, над которым было развешено арабское оружие в золотых ножнах, с рукоятками, усыпанными драгоценными камнями; с потолка спускалась изящная лампа венецианского стекла, а ноги упали по щиколотку в турецком ковре».

Вторая половина XIX века унаследовала от романтизма любовь к восточной экзотике, которая проявила себя в ином, нежели прежде, культурном контексте.

V

Греческая колония на берегах Невы значительно увеличилась после Крымской войны. Петербургские греки среднего достатка селились главным образом у Лиговского канала, близ Греческого проспекта. Здесь академик архитектуры Р. И. Кузьмин выстроил в 1860-х годах греческую церковь св. Дмитрия Солунского, отделанную внутри «по образцам древнейших храмов в Константинополе». Богатые греческие коммерсанты, военные и знать предпочитали расположенную неподалеку аристократическую Литейную часть.

На Литейном проспекте снимали квартиру и супруги Мурузи — люди, весьма заметные в греческой колонии Петербурга. Весной 1874 года они решили вложить капитал в строительство собственного доходного дома. Мурузи приобрели у Е. П. Кочубей старый деревянный особняк, на месте которого через несколько месяцев началось активное строительство. На свет появлялся «дом Мурузи»⁶.

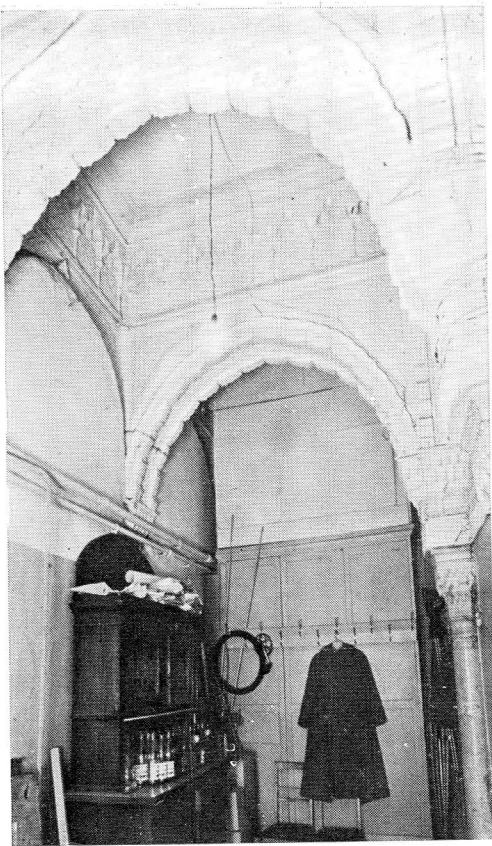
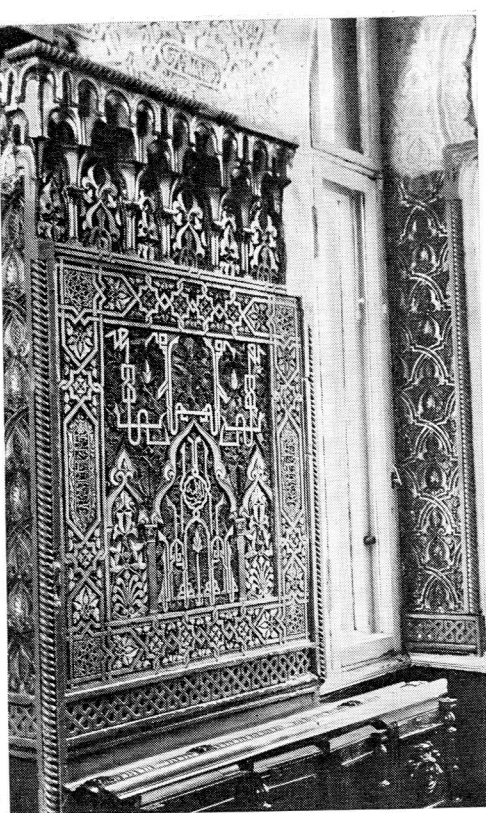
Проект выполнил А. К. Серебряков, который взял на себя общее архитектурно-планировочное решение, передав помощникам, молодым архитекторам П. И. Шестову и Н. В. Султанову, детальную разработку отделки здания снаружи и внутри. Дом Мурузи принес малоизвестному гражданскому инженеру громкую, но недолгую славу и стал лучшей его постройкой — за три десятилетия последующей работы ничего подобного Серебряков уже не создал.

Строительные работы длились два сезона (срок для старого Петербурга обычный — долгострой еще не изобрели), богатая отделка княжеской квартиры на углу второго этажа по Литейному потребовала еще года и завершилась в 1877-м. Периодическая пресса внимательно следила за ходом строительства — факт примечательный, если учесть, что ежегодно в городе возводились сотни новых домов.

«Окраска фасада дома Мурузи потребует устройства раздвижных лестниц, потому что все лепные украшения не допускают устройства лесов» (Листок архитектурного журнала «Зодчий», 1876, № 15, с. 112).

⁶ Материалы о строительстве и истории дома, а также списки жильцов см.: ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. 4209; ф. 515, оп. 1, д. 3689а; оп. 4, д. 453; ЦГИА, ф. 580, оп. 35, д. 1147.





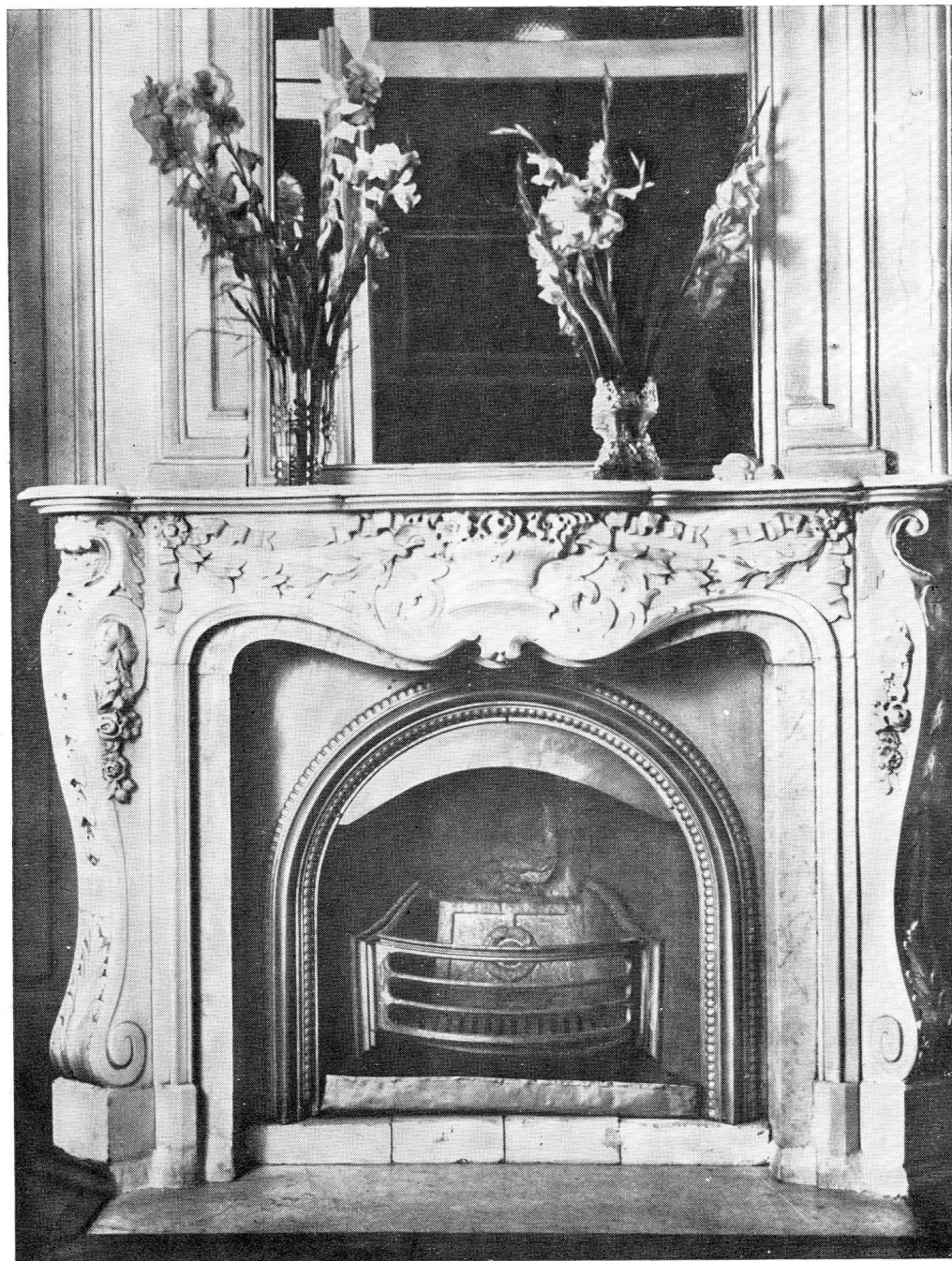
«Эффектным и величественным фасадом дома кн. Мурузи Серебряков доказал, что кроме всевозможных вариаций ренессанса, коверканья избитого и изуродованного неумелыми руками «Luis XVI», кроме гениальных попыток покойного Макарова смешения стилей, пригнорен и стиль мавританский, даже для 5-этажных домов. Фасад этой постройки разбит весьма удачно в общих массах, богатый и вместе с тем спокойный; детали нарисованы со вкусом и в масштабе» (Зодчий, 1875, № 10, с. 117).

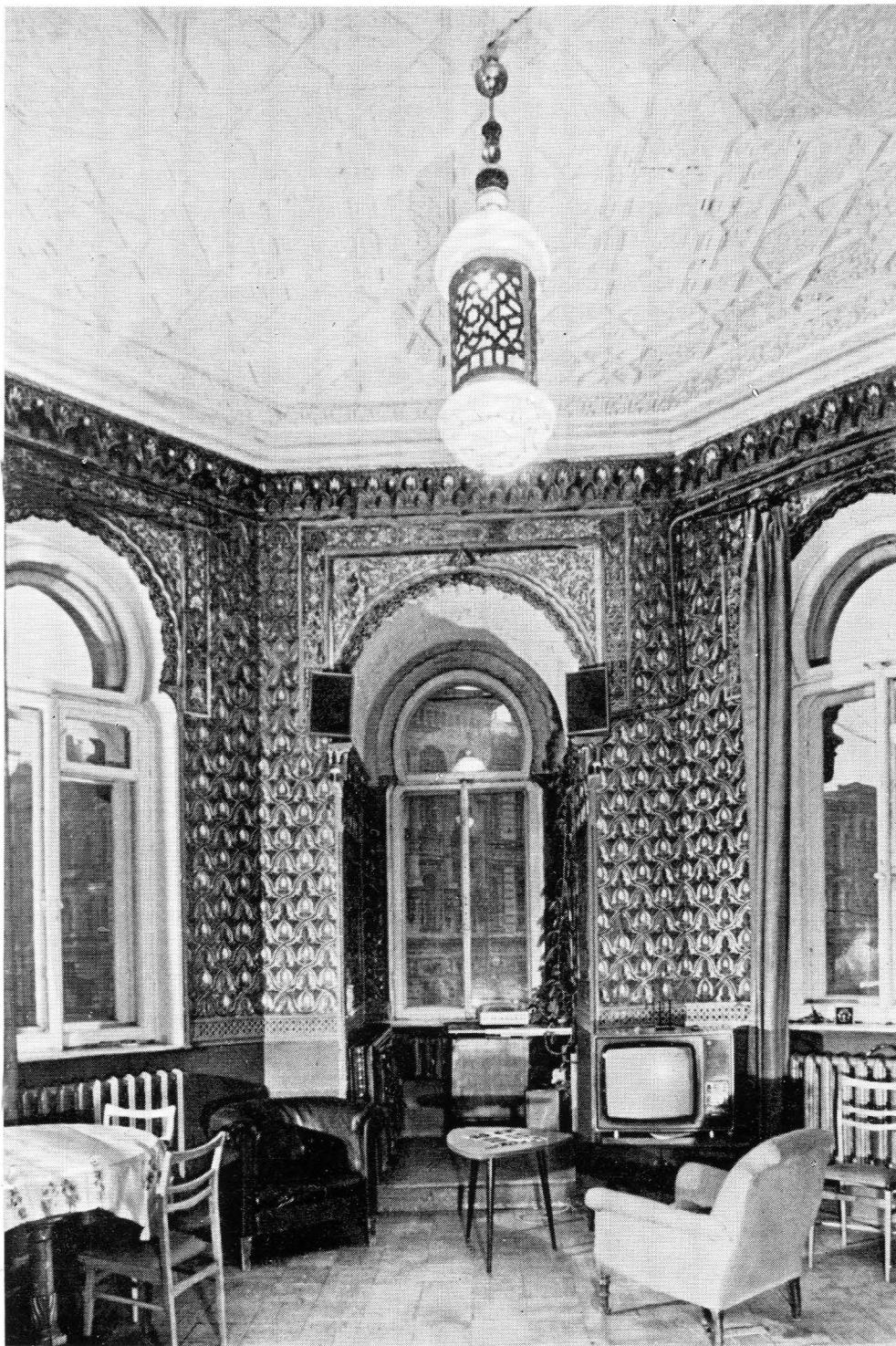
«Со стороны Литейного поставлены два металлических подъезда. Рисунок их замечателен, работа превосходна, в самом строгом мавританском стиле, с надписями и другими украшениями. Также роскошны перила из листового цинка на балконах. Во время составления проекта, по словам «Петербургского листка», Серебряков ездил за границу и вывез увражи по мавританскому стилю на 8000 рублей. Дом князя Мурузи можно причислить к первейшим палаццо Петербурга» (Листок архитектурного журнала «Зодчий», 1876, № 18, с. 131).

«Автор-композитор доказал наглядно, что стиль арабского западного зодчества может вполне соответствовать нашему климату... Что касается общего, общего здания характером стиля, мавританские формы не ослабили грандиозности, представляясь деталями, чуждыми сухости. Словом, нововведение стиля дома Мурузи в мире стройки богатых жилых домов в столице представляет явление отрадное» (Всемирная иллюстрация, 1877, т. 17, № 433, с. 319).

Фасады с многочисленными эркерами, нишами и балконами украшены тонкими терракотовыми колонками, подковообразными арками, арабесками и стилизованными надписями. Силуэт здания обогащают угловые башни, которые по проекту должна была покрывать сверкающая на солнце глазурованная черепица. До наших дней не уцелели ни перила из листового цинка, ни зонтики-балконы над подъездами — прекрасные образцы чугунного литья со столичного завода Сан-Галли.

Дом имел водяное отопление, водопровод, паровую прачечную. 28 ванных комнат. По описи на каждой из 5 парадных лестниц находились стенные часы, зеркала, ковры, столики, 5 стульев, а также ливреи для швейцаров. На ули-





це, у дверей княжеской квартиры, висела мраморная доска с медными буквами фамилии хозяина.

Особенно хороша была отделка квартиры Мурузи из 26 комнат. Внутренняя лестница из белого каррарского мрамора вела на второй этаж, в зал, напоминающий дворик мавританских дворцов: своды покоились на 24 тонких мраморных колоннах, посередине бил фонтан. В восточном стиле была выдержана и курительная, на стенах которой имитировалась резьба по ганчу. Анфиладу парадных помещений, отделанных под рококо, украшали лепка и позолота, расписные плафоны и десюдепорты, мраморные и дубовые камины.

Вскоре по окончании отделки супруги Мурузи обнаружили, что затраты на строительство (больше 800 тысяч рублей) были непомерно велики, а содержание громадного дома требует известных практических способностей. К тому же восточное гостеприимство князя заставляло брать со своих родственников и земляков-греков (а они составляли некоторую часть жильцов) столь малую плату за проживание, что она не покрывала издержек.

Когда в 1880 году Александр Дмитриевич скончался, финансовые дела семьи до того ухудшились, что дом должен был вот-вот пойти с молотка. Тогда вдова обратилась в министерство финансов с прошением о ссуде в четверть миллиона рублей.

Дело дошло до императора, и Александр III счел необходимым еще раз выполнить обещание своего двоюродного деда Александра I «дать свидетельства высокого благоволения как самому Мурузи, так и его семье». Он распорядился дом как своеобразное вещественное выражение награды, дарованной Россией семейству Мурузи в память о погибшем князе Дмитрие. Утвердив доклад министра финансов о ссуде княгине Мурузи, Александр III отметил, впрочем: «выдача таких ссуд из казначейства неправильна ... высочайшее соизволение последовало в виде исключения и не в пример другим, единственно потому, что отец мужа княгини Мурузи воспринял мученическую кончину за интересы России»⁷.

Эта щедрость выручила княгиню ненадолго — в 1890 году дом был продан с молотка. Его хозяином стал генерал-лейтенант О. Ф. Рейн, владевший домом до самой революции.

Продолжение в № 9, 1988 г.

⁷ ЦГИА, ф. 583, оп. 4, д. 298, л. 43.





Народное искусство

Скоморохи

Юрий Туляков

Кто были древнерусские скоморохи? Где кроется тайна их происхождения и источник искусства?

Первая точка зрения — это точка зрения русской православной церкви.

Со времен крещения Руси церковь поставила своей целью обличение и преследование языческих верований. Так, Нестор в XI столетии проповедует: «дьявол льстит всяческими лестями, пребывая ны Бога трубами и скоморохи, гуслими и русалиями. Видим об игрища утолчена и людей много множества... позоры деюще от беса замышленного действия, а церкви стоят пусты». Драматическое изображение борьбы подвижника с бесами в образе скоморохов мы находим в «Повести временных лет» под 1074 годом: «И рече один из бесов называвшийся ими Христос «Возьмите сопели, бубны и гусли и ударьте в них, а Исакий тот спляшет». И, ударивши, в сопели, и в бубны и в гусли начали играть, а утолвшись, оставили его еле живого и ушли поругавшись ему». В поучении черноризца Георгия выражается требование избегать смеха «лихого скомороха», а в поучении «О казнях божиях» в число «лестей», которыми люди отлучаются от бога наряду с лжецами, волхвами, чародеями называются скоморохи.

Характеристика, которую давали скоморохам первые русские христиане, интересна для нас тем, что это было свидетельство непосредственных очевидцев. В многочисленных «словах» и поучениях святых отцов деятельность скоморохов называется «скверной», «глумом», «кощунством», «идольским беснованием», отвлекающими людей от истинной веры, от церкви: «...вместо духовного торжества и веселья воспримше игры и кощунны бесовские... и скоморохи на улицах и распутиях сатанинские игры творити», — говорится в наказной памяти патриарха Иоасафа (1636 г.), о том же, по существу, идет речь и в известных разделах «Стоглава» (1551 г.). Содержание древнерусского скоморошества в церковной доктрине целенаправленно и сознательно искажалось, извращалось, и, наконец, русские скоморохи были уничтожены православной церковью, своими посланиями подготавливая появление противоскоморошеского указа царя Алексея Михайловича 1648 года.

Во второй половине прошлого века возникает новая трактовка скоморошества: распространение получила «теория захожести», развивавшаяся академиком А. Н. Веселовским и имевшая своих последователей. Она утверждала, что скоморошество явление в основе своей не русское, что скоморохи в процессе своей профессиональной миграции «зашли» на Русь с запада, что они продукт греческой цивилизации.

В «теории захожести» мы имеем дело с представлением о скоморохах, прямо противоположным христианскому: оно отрицает его прямую принадлежность народной культуре Древней Руси.

В дальнейшем эта концепция видоизменяется, обретает более гибкую форму. «Зашедшие на Русь вместе с другими атрибутами культуры Византии (!!) скоморохи вскоре акклиматизировались в народе и начали уже рано вербовать в свои труппы охочих людей из русских, так что, хотя среди них традиционно сохранились типические костюмы и приемы их искусства, однако содержание в этих прежних формах близко примыкало уже к русскому народному обычаю», — пишет А. И. Кирпичников.

Наверное, не сознававшаяся самим А. Веселовским церковность этой концепции сейчас достаточно очевидна: история древнерусского скоморошества едва ли не буквально воспроизводит историю утверждения христианства на Руси. Явившись извне, христианство впоследствии ассимилировалось на русской почве, вобрал в себя часть прежних языческих русских обрядов. Одним из аргументов этой теории были знаменитые фрески на стене храма св. Софии в Киеве, изображающие якобы русских скоморохов, а на самом деле греческих бродячих актеров. Появившись в Киеве вместе с одним из византийских посольств — в прошлом веке, они многих вводили в заблуждение, пока это обстоятельство не стало известно

А. Морозов подвергает сомнению «теорию захожести». Сколько могло быть захожих из Византии трупп, чтобы создать целое народно-творческое движение?

Истолкование самого слова «скоморох» также стало аргументом в этой дискуссии. Все обозначенное этим словом воспринималось еще недавно как что-то совершенно несерьезное, примитивное, малодостойное, совсем не то, что обозначалось словом «фольклор».

Когда возникло более пристальное изучение явления, то у слова «скоморох» определилось несколько значений, причем их спектр достаточно велик: от итальянского «певучего вора» до греческого «начальника шуток». А. А. Белкин установил, что впервые в древнеславянских памятниках слово «скоморох» стало употребляться в Болгарии в конце VIII — начале IX века, а на Руси оно появилось в XI веке в произведениях, переведенных за ее пределами. По мнению исследователя, встречающиеся в письменных памятниках русские слова, такие как «игрец», «глумец», «прелесник», «веселый», «сопельник», «гусельник», «органник», являются синонимами слова «скоморох», по тем не менее «нет надежной версии происхождения слова «скоморох».

Последующая гипотеза ищет причину появления на Руси скоморохов не вовне, а изнутри. Выдающаяся заслуга ее создания принадлежит ныне мало известному профессору И. Д. Беляеву. В середине прошлого века он исследовал феномен скоморошества и пришел к выводу о языческо-религиозном значении скоморошских игр. В XI столетии обряды с их участием посилились, как он говорит, «более степенный характер». В XI столетии скоморохи, по мысли И. Д. Беляева, были носителями возвышенного, прекрасного искусства, но когда «сознание о серьезном значении язычества утратилось, то и скоморохи образовались в личности комические, стали «глумцами».

Эта концепция оказала сильное влияние на последующих историков. А. А. Морозов также связывает появление скоморохов на Руси с принятием христианства, с возникновением условий, при которых язычество как культ было подорвано, но языческая обрядность продолжала существовать на началах двоеверия. Но куда делись языческое жречество и накопленные им профессиональные знания и приемы? Оно не исчезло, «яко воск от лица огня», как не исчезло и язычество. Отправление прежних языческих обрядов становится уже делом не святым, а бесовским, и сами волхвы превращаются в «бесов видимых», в скоморохов. «Вот здесь, — указывает автор, — пожалуй, и заключена тайна скоморошества». О волхвах-скоморохах много говорит и другой известный историк Н. Н. Воронин.

Трудно выйти из круга этой несомненно интересной и красивой концепции. Однако факты говорят о том, что ко времени принятия христианства скоморохи уже были явлением вполне сложившимся, вполне развитым и в творческом, и в организационном отношении. В дохристианских былинах Владимиров цикла говорится, как много раз Добрыня, переодевшись в «платье скоморошеское», появляется то на княжеском пиру, то в скоморошней скурате, неузнаваемый, на свадьбе у Алеши. В «Житии Феодосия» есть такой эпизод. Однажды Феодосий — игумен Киево-Печерского монастыря пришел в терем князя Святослава в то время, когда там шло веселье: «И се видит многих играющих перед ним. Кто гусельные гласы испускает, другой органные голоса, а иной и замарные пiski творит и так все играют и веселятся, так как обычай такой есть пред князем». Феодосий стал укорять князя, и тот, будто бы умилившись словам старца, велел каждый раз с его приходом прекращать забавы.

Преобразование волхвов в скоморохов вызывает большое сомнение: такого большого количества волхвов для формирования скоморошских ватаг на Руси явно не было. Сам характер древнерусского языческого идолопоклонства, представлявшего собой не мистическое богослужение за стенами капища, а игрище на лоне природы, волхвов не предполагал. А. А. Белкин свою монографию посвятил доказательству того, что «всякий скоморох всегда в несравненно большей степени артист, деятель искусства, чем человек, являющийся с нечистой силой, способный напугать «порчу» и принести всякий вред», что нет оснований в волхвах видеть будущих скоморохов.

В теории трансформированного волхва мы имеем дело с историко-религиозной интерпретацией древнерусского скоморошества, так как его становление она связывает не с социально-экономическим, а с религиозным развитием Древней Руси, с переходом от язычества к христианству. Такая интерпретация представляется нам неверной по существу.

Социальная и эстетическая сущность скоморошества была формой духовного творчества древнерусской родовой общины, архаичным идеологическим выражением общественной практики, ее мифов, ее морали, эстетических вкусов. Скоморошество — интегральное понятие, сконцентрировавшее в себе содержание славяно-русской формы фольклора, другими словами, «фольклор» и «скоморошество» — равные по содержанию понятия, они отличаются лишь тем, что отражают западное и восточное полушария европейской патриархальной культуры, то есть скоморошество есть славяно-русская форма фольклора. Особенностью скоморошества древнерусской родовой общины является его непосредственная связь с коллективными формами производственной деятельности патриархальной общины, ее своеобразным бытом, с обрядами, обычаями, праздниками и традициями. В число этих обрядов входят: свадебные, родинные, погребальные, поминные. Это также обряды и обычаи, принадлежащие различным знаменательным и праздничным дням и временам года, событиям и происшествиям в кругу семейного быта, наконец, трудовым и повседневным занятиям патриархального человека: игры, связанные с севами и жатвами, при поселении в новом жилище, при обзаведении новыми хозяйственными принадлеж-

ностями, при сборах в дорогу и т. д. Специфический комплекс обрядовых действий, входящих в патриархальные обычаи, мы и называем общинным, или патриархальным, скоморошеством.

К этому выводу приводит и знакомство с различными по времени документами, относящимися к скоморохам. Все их содержание сконцентрировано в двух окружных грамотах царя Алексея Михайловича 1648 года. Они направлены против скоморохов, по осуждают все древнерусские обряды и праздники — эти «игрища бесовские», «игрища неподобные», «игрища идольские», «Гудебная музыка», ворожба и комические пляски с собачками, наблюдение «первого дня луны» и игра в шахматы, игра в зернь и лодыги, медвежий забавы и волшебные песни, почные игрища на улицах и полях, «скакание» и «ладонное плешевание», качание на досках и качелях, маскирование, украшение коня и ряжение участников, музыкальная игра на домрах, сурнах и гуслях, кулачные бои, купание в гром на реках и озерах и т. д. и т. п. — все это в комплексе понималось как скоморошество, подлежащее запрещению. Вот выдержка из первой царской грамоты в Белгород: «Ведомо нам учинилось, что в Белгороде и иных городах и уездах мирские всяких чинов люди... во время святого пения к церквам божьим не ходят, и умножились в людях... всякое бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми... а об Рождестве Христове и до Богоявления дни сходятся мужского и женского полу многие люди в бесовское сонмище, по дьявольской прелести, многое бесовское действо играют во всякие бесовские игры... и многие человецы неразумием веруют в сон и встречу, и в полаз, и в птичий гай, и загадки загадывают и сказки сказывают небывлые и празднословие с смехотворением и кощунанием и накладывают на себя личины и платье скоморошеское и меж себя бесовскую кобылку водят».

Бросается в глаза, что разные документы в описании языческих игрищ неизменно упоминают одни и те же элементы, составляющие традиционное содержание праздников. Все это в комплексе есть феномен древнерусской патриархальной культуры, которую невозможно представить себе вне коллективного уклада общественной жизни. Однако в общинном скоморошестве, как культуре в основе своей коллективной, еще не выделяется особая социальная группа одаренных людей, которая могла бы заниматься специально только фольклорным творчеством. Для этого должны были возникнуть новые исторические условия. Разложение древнерусской патриархальной общины приводит к тому, что эта культура утрачивает свой коллективный характер, утрачивает свое главное свойство. Это — та историческая эпоха, когда в Древней Руси усиливается общественное разделение труда и в связи с этим развивается цеховой уклад производственной деятельности.

В этих условиях общинное скоморошество, оставаясь по своему происхождению коллективной культурой, становится профессиональным занятием особой группы одаренных людей — скоморохов.

Таким образом, скоморохи — это профессиональные фольклористы феодальной Руси. Скоморошество возникло и развивалось в древнерусской патриархальной общине. Профессиональные скоморохи усвоили эстетические принципы этого общинного скоморошества и в новых исторических условиях стали хранить и развивать его традиции, его художественную культуру. В отличие от коллективного творчества народа, профессиональное искусство выступает как относительно самостоятельный вид художественной деятельности. Так что если познавательная, религиозная, эстетическая и бытовая функции составляют в патриархальном скоморошестве одно неразрывное целое, то для профессиональных фольклористов главным, определяющим в скоморошестве становится его художественная сторона, его эстетическая функция. Скоморошество в феодальном обществе Древней Руси становится формой эстетической деятельности, древнерусский скоморох — прежде всего художник, артист. Если общинный фольклор можно определить как неосознанную эстетическую деятельность с характерной узкопрактической направленностью, то для профессионального художественного творчества, напротив, характерно отчетливое понимание эстетических задач.

Воссоздавая в общих чертах картину истории древнерусского скоморошества, следует отметить, что гигантский пласт патриархального скоморошества отличается в целом исторической стабильностью, история же профессионального скоморошества изобилует драматическими событиями, крутыми поворотами и поистине трагическими изменениями.

Социальный смысл становления профессионального скоморошества заключается в том, что профессиональные скоморохи возникли и развивались как представители официальной культуры господствующего класса Древней Руси, т. е. феодальной культуры. Первые скоморохи, по существу, являлись ее творцами. Культура класса феодалов Древней Руси не пришла извне, она родилась непосредственно из народной культуры, по сложилась как прямо противоположное патриархальному фольклору явление, как его антитеза. Если общинные игры и обряды тесно связаны с земледельческим календарем, то профессиональное скоморошество, напротив, формируется как эстетическая деятельность; скоморох — артист, художник, не связанный с производственной деятельностью. В патриархальном фольклоре игра была делом всех. Профессиональное скоморошество, напротив, сугубо индивидуальное занятие, оно дифференцирует общину на пассивных зрителей и активных участников — скоморохов.

Следующая особенность, которую необходимо отметить, заключается в том, что профессиональное искусство — ярко выраженная городская культура, в противоположность патриархальному фольклору, функционировавшему преимущественно среди земледельцев.

Архаичный скоморох-былильник как носитель официальной культуры раннефеодальной Руси выполняет важные обществен-

но-политические задачи. «Певцы, скоморохи воссылали молебь и заговоры, делали предсказания. От того-то Боян — внук Велесов, назван вещим, смысленным», — писал Афанасьев, определенно подразумевая, что Боян был именно скоморохом.

Однако полноправными и единственными представителями официальной феодальной культуры Древней Руси скоморохи являлись только до того времени, пока христианство не стало идеологией господствующего класса Древней Руси. С принятием и распространением христианства последнее берет на себя функцию главного носителя феодальной духовной культуры, а скоморохи, напротив, со временем совершенно вытесняются церковью из официальной жизни общества.

Православие вытеснило скоморохов с княжеского двора, но они обосновались на дворе боярском и удерживались там до XVI века. То есть до конца боярских «кормлений».

С сокращением размеров «корма» наместники предпочитают, чтобы их челядинцы «кормились» сами путем прямого грабежа населения. Документы, упоминающие между боярскими ездохами, псарями, конюхами и скоморохов, дают повод думать, что скоморохи, о которых идет там речь, тоже принимали участие в грабежах. Вот одна из поздних, XVI века, запрещающих грамот: «А псарь, и конюх, и всякие прошатые в их селах и в деревнях не ездят; и скоморохи у них сильно не играют. А боярским людем к ним на пир на братчины незваным не ездити, а кто к ним на пир и на братчины приедет незван, и они того выпшлют безпенно», — говорится в жалованной грамоте Старицкого князя Троице-Сергиевому монастырю от 1548 года (Акты Археологической Экспедиции. СПб., 1836, т. I, с. 207). В другом документе — уставной грамоте 1544 года Звенигородского уезда дворцового Андреевского села крестьянам читаем: «А скоморохам у них в селе и в деревнях сильно не играть, а попрошатаем, конюхом и псарем и иным попрошатаем по тому селу и деревням потому же сильно не ездити не просити ничего».

И. Д. Беляев в первой половине XIX века записал от старожилов деревни Ликово Московской губернии рассказ о том, как ватага бродячих воров-музыкантов однажды расположилась близ деревни и потешала жителей песней. Воротившись домой с этого спектакля, крестьяне не нашли большей части своих овец (И. Д. Беляев. «О скоморохах», с. 83—84).

Многовековая традиция («сильной игры») нашла отражение в некоторых старинных русских песнях, например «Усишина», «Скоморохи по улице похаживали», «О госте Терентьише» и другие. Именно о таких наместничьих скоморохах говорит нам «Стоглав» (гл. 41, вопрос 19): «Да по дальним странам ходят скоморохи совокупясь ватагами многими до 60 и до 70 о до ста человек и по деревням у христиан сильно едят и пьют и ис клетей животы грабят и по дорогам людей разбивают». Скоморохи служили боярским попрошатаям, конюхам и псарям прикрытием, маскируя своим пением, музыкой и плясками их воровские дела.

Нам кажется проблематичным, чтобы скоморохи принуждали зрителей смотреть их выступление, как это представлял себе, например, А. И. Кирпичников: «Скоморохи добывали себе хлеб своим, хотя бы и не замысловатым искусством; но находя слишком мало добровольных его ценителей, не прочь были прибегнуть и к принуждению». («К вопросу о древнерусских скоморохах». Сб. ОР ЯС. СПб., 1891, т. 52, № 5, с. 18).

Полностью исключать такую возможность мы не можем, и, скорее всего, это имело место. Нам, однако, важно выявить не случайное, а существенное в этом явлении. Тут мы встречаем столь непосредственное отражение жизни в формах искусства, что искусство почти отождествляется с жизнью, копирует события. Этому способствовал импровизационный характер искусства боярских скоморохов.

В 1555 году Иван Грозный ликвидировал систему боярских кормлений, и форма социального бытия скоморохов как боярских наместничьих на этом формально закончилась, однако «сильная игра» как форма репрессивной культуры, созданная наместничьими скоморохами, не исчезла бесследно, более того, она получила свое новое развитие. Многие в затаях Ивана Грозного, даже казни неугодных, носило характер театрализованного зрелища. Академик Д. С. Лихачев делает вывод о том, что смех Древней Руси «порождал даже такие апокалиптические явления, как крошечный мир опричнины... затаянная Грозным опричнина имела игровую, скоморошью характер».

Однако необходимо обратить внимание и на то, что в опричнине, в противоположность скоморошеству, отсутствует элемент искусства, за исключением разве что частных внешних атрибутов, усиливающих эффект царского террора.

С изгнанием скоморохов с боярского двора они переходят на положение бродячих, или «походных», скоморохов, зарабатывающих средства к существованию исключительно своим искусством.

Веселый скоморох часто оборачивается былинным богатырем. Многие богатыри оказываются певцами-гусельниками. От музыки их гудочков — «звончатых переладцев» загорелось «инишное царство» царя Собаки. В былинное искусство приравнено к грозному оружию, а скоморохи являются нам могучими былинными богатырями, защитниками родной земли («Вавило и скоморохи»).

Нельзя пройти мимо еще одной особенности скоморошества — в нем все сводится к непосредственному исполнителю, находят свое осуществление в живом драматическом действе. Это признак древности культуры, ее первоначальности. Все другие виды искусства, как, например, скоморошество в живописи, в скульптуре, в зодчестве, поэзии и т. д., в своем становлении и развитии обусловлены этим изначальным драматизмом скоморошества.

Исследование этой, созданной русскими славянами, культуры, по наследству живущей в нас, может многое объяснить и в наших теперешних нравах.



Художник и предметный мир

От горшка — к метафоре и иронии

Юрий Маркин

Не могу не откликнуться на приглашение авторов статьи «Керамика на перепутье» Д. Немчиновой и А. Раскина обсудить проблемы, переживаемые сегодня ленинградской школой керамистов¹. Слежу за развитием этой школы давно, особенно пристально в 80-е годы, и потому не безразличен к попыткам критиков разобраться в сути этих проблем.

Оговорюсь сразу же, что не разделяю негативного взгляда Д. Немчиновой и А. Раскина на нынешнее положение дел у ленинградцев. Что-то из отмеченного критиками соответствует действительности, но факты сгущены неправомерно, а главные выводы, на мой взгляд, далеки от логики и объективности.

Удивляют высказанные упреки в адрес изощренности ленинградских виртуозов, их постоянной тяги к игре, импровизации. Осуждения достойным оказывается в конце концов даже «устоявшееся постоянство уровня в море искусства нашей керамики».

В памяти оживает атмосфера ожесточенных «дебатов» при обсуждении последних выставок «Одной композиции» в середине 80-х годов. В ней чувствовалось больше перцу и соли, нежели анализа и мыслей, хорошей деловой озабоченности по поводу возникающих проблем. «Мы начинаем бояться вас — критиков, — с горечью констатировал в разговоре со мной один из экспонентов. — Вы приходите сюда как будто заранее недовольные, пресыщенные. И мы поневоле оказываемся в положении усталых циркачей, потерявших благосклонность партера, привилегированной сытой публики».

¹ Немчинова Д., Раскин А. Керамика на перепутье. — ДИ СССР, № 12, 1987.

Сказано очень по существу, сердцем художника, не приемлющего диктата извне. Попробуем разобраться в сущности затронутых Д. Немчиновой и А. Раскиным проблем.

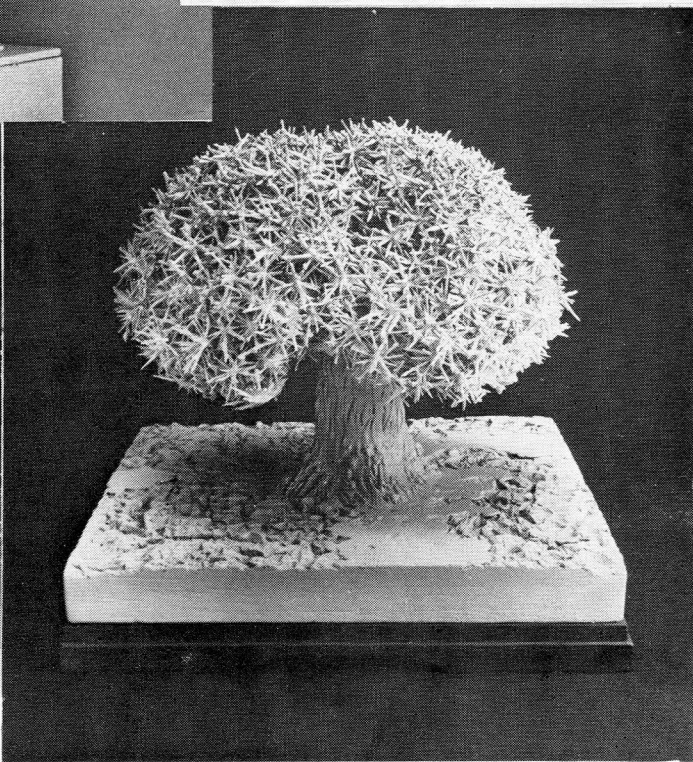
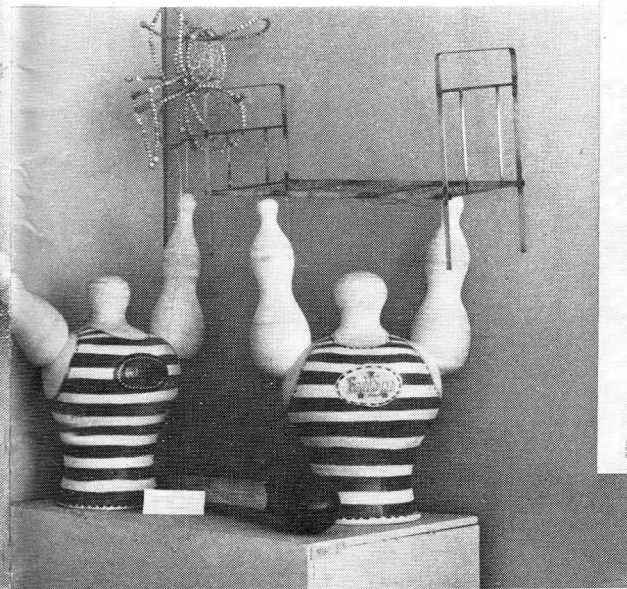
Основной их тезис противоречив. Добрую половину текста занимает обзор достижений советских керамистов в последние десятилетия, особенно ленинградских мастеров. Авторы статьи не сомневаются в существовании сложившейся школы в их городе и даже именуют ее устойчивой системой, в которой главенствуют «художники-планеты», обладающие «академическим мастерством, остроумием и технической изощренностью». Но далее следует метафора большого счета — о глухой стене, «на которой дверь нарисована, но за ней никто не живет, за ней нет ни души, ни человека».

Конкретные упреки критиков адресованы именно школе, ее основным творческим установкам, характерным приемам, направлению поисков. Авторы озабочены утратой «первородных качеств» керамики в работах ленинградцев, произволом их цветовых экспериментов, отрывом их искусства от быта современности, очередными рецидивами «натурстия» и т. д. и т. п. «Наши художники, — пишут Д. Немчинова и А. Раскин, — все дальше и дальше уходят в философические сферы, начисто утрачивая связь с глубинными процессами формообразования и функциональной предназначенности вещи». В конце статьи авторы уже без обиняков призывают художников возвратиться к отправной точке — некрашеным горшкам, привлекая в свидетели своей правоты Б. Пастернака и П. Мартинсона.

Другими словами, от философии — к горшку и снова на свой шесток для более удачного (быть может!) разгона.

Ну, а дальше что? От произведения — к вещи, от интуиции и мысли — к «первородной» ловкости рук, от доверия к интеллекту и чувствам зрителя — к сердцу озабоченного потребителя (тем более, что обыкновенных горшков не купишь в Ленинграде, найдешь разве лишь в Дагестане или украинском селе Гваречине)?

Похоже, что так, ибо критики, апеллируя уже к «непосвященным в тонкости керамического ремесла», сожалеют о «пе-



На стр. 36—37

О. Мунтян
Звери
Керамика

В. Дробашко
Флора
Керамика

А. Задорин
Мексиканец
Керамика

Г. Корнилов
Силач Бамбула
Керамика

Ю. Бугуева
Персонажи
Керамика

В. Васильковский
Этюд.
Керамика

Л. Солодов
Дерево
Керамика

На стр. 38—39

В. Швецов
Сенокос
Керамика

В. Генерозов
Дебют
Керамика

М. Алексеева
Поэт и муза
Керамика

М. Копылков
Эпитафия
Керамика

М. Алексеева
Дуэль
Керамика

А. Гушин
Ночное купание
Керамика

вниманию ленинградских мастеров к проблеме насыщения ею (керамикой.— Ю. М.) обычной стандартной квартиры.

Такая позиция невероятна с точки зрения самого времени, ведь эксперименты с традициями были начаты до керамистов мастерами художественного стекла, а сегодня всерьез осмысливаются ювелирами, художниками по металлу, творцами тканей, gobеленов. «Расширение фронта действия!»— так писала об этом процессе в 1976 году на страницах «Декоративного искусства» Н. Степанян², а с нею и другие наши авторитетные художники и критики. Не хотят мастера прикладного искусства возвращаться к «философии горшка» и помнить только о вещи и функции! Тем более, что их поиски, как ни странно, находят встречный отклик у зрителя и того же потребителя.

Попытаемся увидеть несколько одностороннюю картину, представленную в статье «Керамика на перепутье» с иного расстояния — как составную часть процесса, переживаемого ленинградскими керамистами вот уже четверть века. Ведь авторы пишут не об очередной «Одной композиции», но об отчетной выставке школы за десять лет, и ракурс видения целого этапа поневоле должен стать историческим.

При таком рассмотрении очевидно, что 80-е годы оказались временем окончательного сложения школы, шлифовки найденных в 70-е годы приемов, сближения уровня ведущих и молодых мастеров. Другими словами — временем торжества ленинградской керамики, ее принципиальных творческих установок.

Наглядно определились, вошли в «академическую стадию» и главные направления тематических поисков, заявленные с конца 60-х годов лидерами — А. Задориным, В. Цыганковым, М. Копылковым, В. Цивиним и другими мастерами. Окажись сегодня впервые на выставке ленинградских керамистов работы М. Копылкова или Л. Солодова начала 70-х годов, они бы не произвели особого впечатления, и прежде всего — уровнем технического исполнения. В этом — все тот же неумолимый закон времени. И очень жаль, что авторы статьи увидели в программном

произведении молодого Р. Сайфулина («Приходите ко мне в гости», 1987) только «таракана» да муляж журнала «Декоративное искусство», вернее, скользнули по нему негодующим взглядом. Оба критика попросту не поняли художника, введшего в свой натюрморт Джоконду, мотивы природы, а на обложке злополучного муляжа — «Vita puovo» М. Копылкова как творческую декларацию третьего поколения ленинградских керамистов, оставшегося верным направлению зрелых мастеров, то есть фундаменту школы.

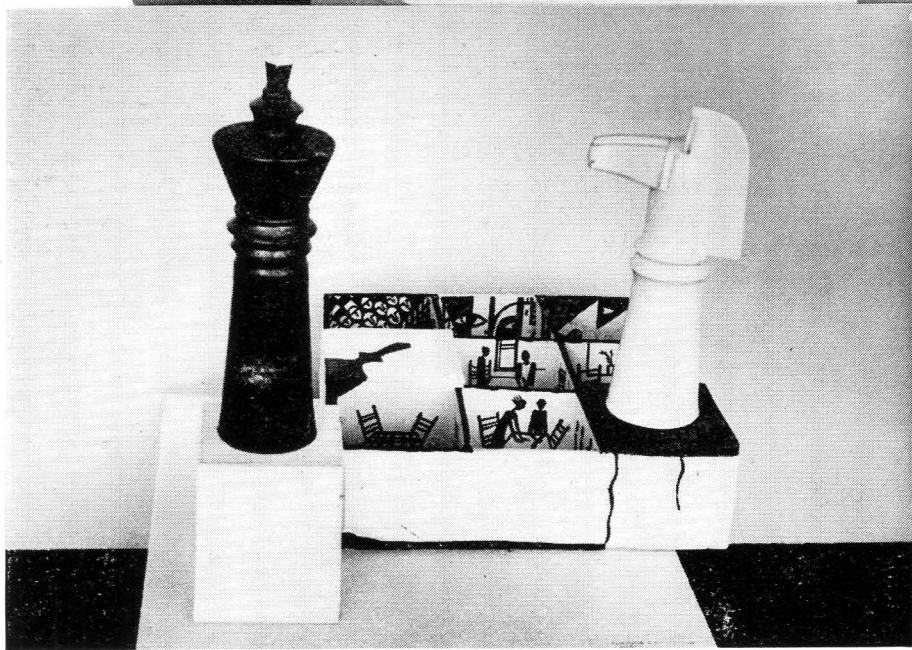
Проблема преемственности поколений у керамистов Ленинграда истолковывается в сугубо негативном плане. По мнению авторов, она свелась к обычному эпигонству, рабскому копированию, «вращению на кругах своих», в общем стала одной из главных болезней школы. Для подобных выводов, действительно, можно найти сегодня немало «зацепок», если рассматривать саму проблему пристрастным оком.

Большинство ленинградских керамистов трудятся вместе (в Комбинате декоративно-прикладного искусства Худфонда РСФСР), поэтому найденный кем-то удачный технический или образный прием нередко начинает повторяться, правда, чаще всего в несколько ином варианте. Главное здесь заключается, на мой взгляд, не в авторстве такого приема, а в способности всей школы подхватывать его и импровизировать с ним коллективно, извлекать из него все возможное. Склонность к поискам молодых ленинградских керамистов заложена в них все той же школой, и это качество гарантирует их от положения обычных цеховых эпигонов.

Вся суть «проблемы молодых» в Ленинграде заключается, на мой взгляд, в отрыве их уровня от уровня зрелых керамистов. Однако этот фактор всегда будет естественным в какой-то период, и его нужно принимать спокойно.

И все же как можно не замечать результатов развития А. Гушина в последние годы, объясняющих появление этого мастера в группе лидеров нашей станковой керамики? Из увлечения работами А. Задорина А. Гушин не делал секрета долгие годы, но он вышел в конце концов на свои темы, свое понима-

² Степанян Н. Расширение фронта действия.— ДИ СССР, № 3, 1976.



ние цвета в керамике, свои сильные декоративные приемы.

А о чьем влиянии могут напомнить работы Н. Гуцдиной, Ю. Бугуевой, Е. Лобовкиной, О. Мунтян, И. Харченко, Г. Молчанова, В. Швецова, М. Алексеевой? Скорее всего — об уроках лекций В. С. Васильковского, чем о его работах керамиста, ибо педагогическая практика этого мастера оказалась самым активным и универсальным стимулом нового мышления в керамике. Не будет преувеличением сказать, что именно благодаря урокам Васильковского в ЛВХПУ им. Мухомовой за последние десятилетия в Ленинграде родилась новая муза искусства, заявившая о себе сначала в экспериментах, а сегодня уже в мощном творческом явлении художников-единомышленников.

Их коллективное искусство уместно сравнить с искусством мима — одновременно древним и современным, с его неизменной тягой к классическим котурнам, к иронии и гротеску, глубокому подтексту. Сегодня нам нужно именно такое искусство, импульсивное и парадоксальное в поисках, рожденное на доверии к чужим интеллектуальным и эстетическим способностям. И если субъективный момент реакции зрителя допустим, то критику с его профессиональным подходом непростительно игнорировать основные творческие установки школы.

Итак, какой все же смысл апеллировать в споре ко мнению «непосвященных в тонкости керамического ремесла» и настойчиво призывать художников вернуться к «основам», все к тем же некрашеным горшкам? Во имя метафизического понимания деиза («к народным традициям!»)? Но, во-первых, сегодня таковое невозможно, а во-вторых, у ленинградцев никогда не было своей Гжели, и они в лучшем случае могли бы использовать традиции Императорского фарфорового завода в Петербурге (что они и делают, но очень разборчиво и не в шамоте).

Но главное — в той же истории. С 60-х годов керамисты Ленинграда оказались вовлеченными в международный процесс поисков в керамике, и на этом пути они настолько преуспели, что создали собственные традиции, которым вот уже четверть века. Их пацеленность на этот процесс необратима, ощутима и сегодня, и мы должны быть предельно объективны в своем критическом внимании к их поискам. Отдадим себе отчет в том,

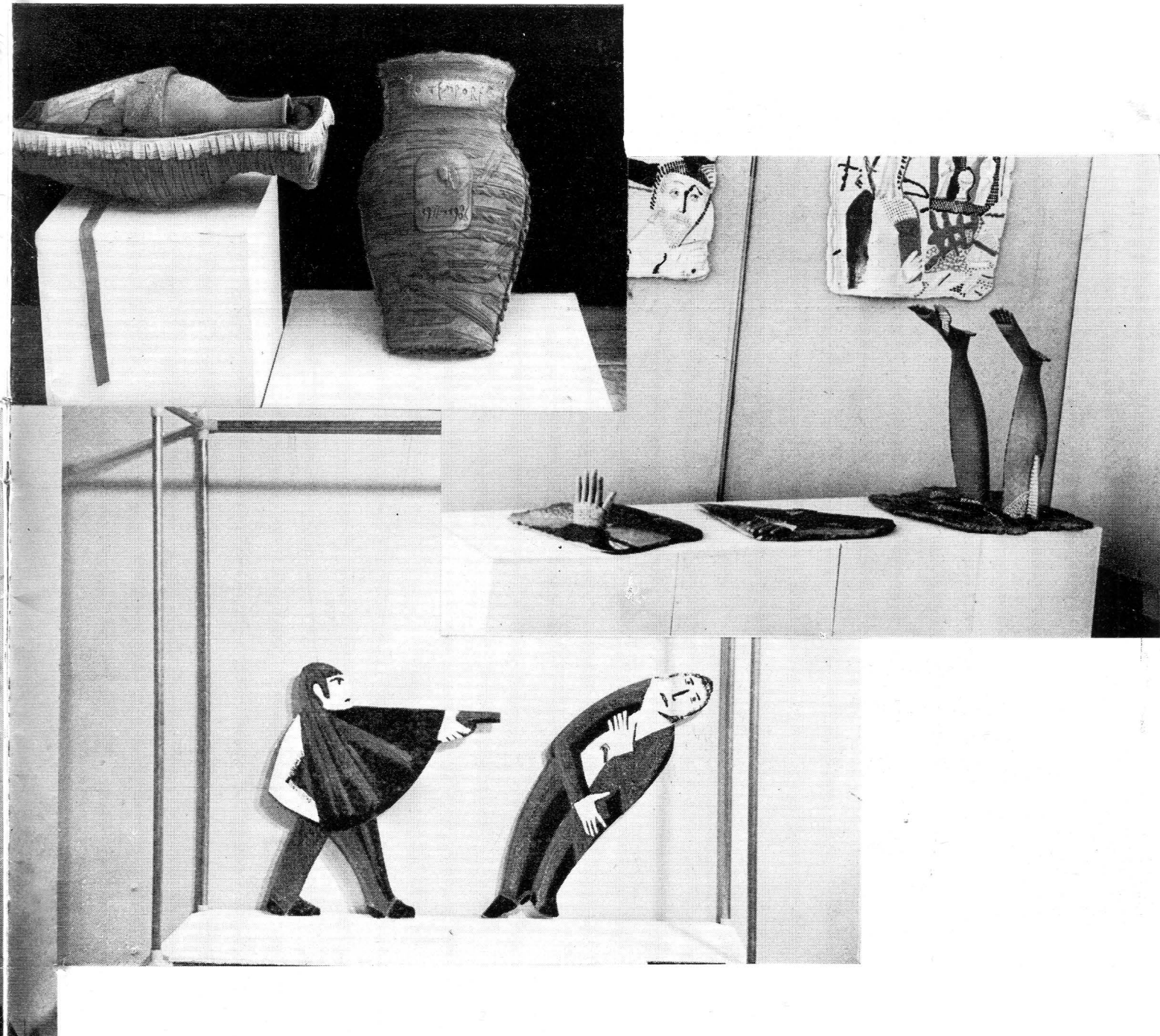
что это — единственная наша высокопрофессиональная школа, способная осмысливать остроту современных поисков в художественной керамике и стабильно представлять наш отечественный уровень в этом виде искусства на международных выставках. Бесспорно наличие талантливых керамистов в Москве, на Украине, Кавказе, в Средней Азии, но столь же очевидна там и проблема уровня коллективного мышления мастеров. В республиках Прибалтики он, как всегда, вне сомнений, и все же в последние годы развитие керамики здесь выглядит замедленным; кажется, что прибалтийские мастера шлифуют давно отработанное.

Что же касается горшков, в том числе «рукотворных», то о них постоянно помнят и думают керамисты в Ленинграде. И они были очень заметны на выставке «Ленинградская керамика-3», использованные остроумно, в традициях школы. Воспроизводим здесь их целый ряд, чтобы отвести необоснованный упрек в адрес художников. Хотел бы также напомнить о выставке молодых керамистов в Летнем саду 1986 года, на которой студенты и вчерашние выпускники курса О. Некрасовой-Каратеевой в ЛВХПУ увлеченно познакомили посетителей с навыками своего ремесла прямо на гончарном круге. Боюсь только, что их будущие выставочные «горшки», как и обещанные П. Мартинсоном, будут иметь немного общего с традиционной керамикой.

Высокое мастерство ленинградских керамистов сегодня, как никогда, основывается на глубоком понимании ими законов материала, на интуитивном чувстве декоративного в керамике. И если нам кажется иногда, что мастер сознательно нарушает эти законы, почему бы не предположить самого логичного — жажды сегодняшнего их понимания, как и понимания границ «жанра»?

Так, опытный А. Громов в последнее десятилетие пришел к неожиданному методу, совмещающему в небольших, но сложных композициях приемы литературного сценария, острозащитного рассказа и даже кинематографического монтажа.

Рискованно? Спорно? Согласен. Отмечу только, что перед его работами не исчезает все то же чувство — что они возможны только в шамоте и что при их круговом обходе создается тот



максимум впечатления, который немислим в других видах станкового и декоративного искусства.

Непонятен суровый упрек, оброненный Д. Немчиновой и А. Раскиным по поводу цветковых экспериментов ленинградцев. Этот путь поиска — одна из прерогатив школы, и он сегодня тоже куда более интересен и обогащен находками, нежели в 70-е годы.

Напрасно истолкован имитатором так и не названный критиками Л. Солодков, якобы вторгшийся в чужеродную сферу живописи. Его пласти-пейзажи подчеркнуто декоративны, и в них продемонстрировано сегодняшнее ощущение возможностей технологии керамиста. На мой взгляд, это — дерзкий выпад «с позиции силы» в адрес мастеров традиционной живописи, а заодно и нашего представления о ее незыблемом авторитете в каких-то жанрах. Лично для меня такая «картина» была бы предпочтительней в моей квартире и как ее декоративный аксессуар, и просто как свидетельство живого поиска в искусстве.

Последний вывод можно считать принципиальным в разговоре о том — способны ли существовать экспонаты «Ленинградской керамики-3» в интерьере современной квартиры. Убежден, что способны и даже очень гармонично. Если, разумеется, у потребителя достанет глаза и вкуса соотнести свой выбор с характером собственного интерьера. Ведь спор о том, правомочны ли попытки керамистов выйти за пределы прикладного «жанра», останется здесь риторическим, поскольку и «станковым», и декоративным их работам всегда найдется место в жилой сфере человека. Исключением могут стать случаи рискованного пережестоты, когда работа керамиста выглядит чересчур заостренной по содержанию и форме («Виаграмма» М. Копылкова). Впрочем, и эти соображения останутся риторикой, пока керамисты не получат, наконец, возможность реального выхода на индивидуального заказчика и покупателя.

Готов принести искренние извинения Д. Немчиновой и А. Раскину, если невольно упростили их отношение к проблемам ленинградской керамики. Но в их статье запоминаются только упреки в адрес одной из самых интересных наших школ-явлений да, мягко говоря, не очень осязаемые советы насчет «остро-

го ощущения биения современной жизни, которое требует поиска, новаторства». Нельзя ли поконкретней, уважаемые критики? Подлинными новаторами ленинградские мастера оказались еще в годы застоя, сегодня же очевидным фактом стали результаты их поисков, и эти результаты начинают служить стимулом для смежных видов искусства, монументального например.

И наш, критиков, интерес к ним должен начинаться с очень дефицитного ныне такта в разговоре с художником. Нашей прямой профессиональной задачей остается анализ и попытка наводящего, убеждающего обобщения, которым мог бы заинтересоваться автор.

Думается, что в ретроспективе веков еще никогда фигура критика, мечущего грома и назидющего в адрес творческой личности, не выглядела столь спорной, какой она выглядит порою сегодня в области изобразительного искусства. Художник — тем более сообщество художников! — всегда будет чутким сейсмографом эпохи, самочувствия общества, нации, ситуации всей планеты. В этом смысле художник всегда был и остается фигурой жертвенной, подверженной суровому долгу перед собой, перед интуитивным ощущением истинного. На память приходит случай с Э. Золя, давшим блестящую отповедь Прудону, чересчур жестко, лишь с социальных позиций, истолковавшему общественную роль художника в будущем, то есть в наши дни.

«Вас называют неумолимым логиком, — публично отвечал в 1866 году Золя. — Я нахожу, что ваша логика спала в тот день, когда вы совершили ошибку, приняв художников в ваше образцовое государство между вашими сапожниками и вашими законодателями. Вы не любите искусства, всякая индивидуальность вам не правится, вы хотите раздавить личность, чтобы расширить путь человечества.

Так будьте искренни, убейте художников. Ваш мир будет более спокоен. Но, ради бога, не давайте им уроков. И, главное, не забавляйтесь тем, чтобы месить их из другой глины, чем создали их бог, из-за единственного удовольствия создать их вторично, такими, какими вы хотите»³.

³ Цит. по: Дягилев С. Вечная борьба. — Мир искусства, т. I. СПб., 1899, № 1, с. 12—13.

Диагноз сценографии восьмидесятых

Регина Хидекель

Если бы Всесоюзная выставка состоялась в срок — три года назад, все, наверное, оказалось бы на своих местах. Элегантное оформление Б. Мессерера и М. Гарсия Ардоньес естественно продолжало бы на всю Москву прозвучавший «витринный» спектакль костюмов из театральной экспозиции на Кузнецком. Привычно воспринимался бы торжественный лабиринт эскизов и макетов.

порожденный этими обстоятельствами распад внутритеатральных творческих и этических отношений, это по-прежнему не решенные вопросы тарификации театральных художников, авторского права, низкого уровня исполнительских возможностей, амортизации материально-технической базы театра и кино...

Огромная же выставка по статусу своему нацелена на демонстрацию достижений. И чтобы ознакомиться с ними, зрителю пришлось бы, минимум, прийти дважды. Но полной картины он бы все равно не получил. Отсутствие работ Д. Лидера, например, в украинском разделе говорит, что при таком «отборе» мог-



Авторы экспозиции устроили настоящий театр. Бал костюмов театра и кино

На стр. 42—43
Этот коллаж отобразил истинное впечатление от выставки — калейдоскоп эскизов, макетов различного свойства, разных достоинств

И наверняка не случилось бы конфуза с открытием — успели бы повесить эскизы, ведь усилия и конфликты никогда не выносились наружу и вернисаж становился ничем не омраченным праздником.

На этот раз, хотя и на «уровне» были речи, пел и плясал народный ансамбль, ощущалось какое-то смятение. Парадные фасады не могли заглушить того фона, на который выставка накладывалась. А это — кризисное состояние театра, жесточайший дефицит режиссуры и

ло выпасть еще что-то существенное. Не прислали эскизы лидеры грузинской сценографии, армянская экспозиция оказалась до обидного однообразной. Не лучшие работы показали и многие ленинградские художники.

Да и три года назад еще ситуацию в сценографии мы спокойно относили на счет стабилизации, явления, как думалось, временного — что-то вроде передышки и рекогносцировки перед новой атакой. Однако чрезмерно затянувшаяся, готовая поглотить вот уже третье поколение, она может быть охарактеризована и жестче.

Справедливо ли это по отношению к сценографии, которая еще не так давно являла картину бурного расцвета, противостоя стиливой унификации и воинствующей усредненности в изобразительном искусстве, пластической сорежиссурой и яркой образностью обогащая театр? Но процессы, затронувшие

эти виды искусства, не могли не коснуться сценографии. Она участвовала в тех же выставках и даже приспособилась работать для них. Она выступала в каждом из многих сотен спектаклей, а часто ли в последние годы хотелось нам идти в театр и сколько их было — сценических событий? Миф о независимости сценографии развеялся, и могло ли быть независимо одно отдельно взятое явление? Могут ли не сказаться утрата ведущей режиссуры и не восполненный несколькими поколениями голод на нее, компромиссы долгого присутствия под крышей чиновного «художественного руководства», общее падение культуры и образования, усталость от борьбы за качество исполнения, соблазны официальных знаков признания и редко посещающее чувство удовлетворения, которое, по утверждению физиологов и психологов — необходимое условие творческого акта?

Выставка подтвердила сложившуюся расстановку сил. И хотя количественно преобладают молодые, а по нынешним меркам это где-то до сорока, смены лидеров не произошло. К уже признанным присоединились немногие новые, но зато изменилось само представление о лидере. Лет пятнадцать-десять назад это означало — ведущий художник ведущего направления. Сегодня такого направления нет. Другое дело — консервативная театральная практика, которая держится за некий привычный условно-театральный стиль.

Эстетические же предпосылки плюрализма — в особенности сегодняшнего мировосприятия и объективных закономерностях художественного процесса. Искусство может быть свободно от монополии на форму, вопрос в том, что это — вынужденное, ввиду отсутствия новых идей, сосуществование различных способов выражения или возможность духовно свободной личности «мечтать и думать, трудиться над формами», по-своему открывая новизну жизни. Ясно лишь, что сегодня нет задачи противопоставлять, а театр, новой ситуацией не овладевший, утратил то место в духовной жизни общества, которое им было завоевано в шестидесятые, когда он напел созвучие с реальностью, жизненным опытом современников. В шестидесятых мы видим аналог эпохи преобразований, но существенное их отличие сказалось в высоком подъеме искусства и формировании немногих, но сильных направлений, существующих по сей день.

Не случайно взошедшие тогда имена звучат и сегодня. Из нынешнего дня представляется, будто сам воздух был начинен идеями. Они приходили из трагически прерванных исканий, из истории искусства, которую долгие годы нельзя было знать, из музейных запасников, из открывшегося зарубежного опыта. В театре боролись против рутинной, насаждаемой насильно, но молодые попадали в культурную среду — где не только режиссеры, но и многие исполнители были выпускниками гимназий, свидетелями и участниками великих взлетов нашего искусства. Были и биографии поколения. Духовный потенциал личности закладывался в роковые минуты отечественной истории — война, семейные трагедии периода культа, очистительные шестидесятые. Стать художниками, а не воспроизводителями готовых образцов, помогли чувствительность к жизни, кровный напряженный контакт со временем, пробужденность личного отношения к происходящему. И в театр художников влекла все та же жажда проникновения в жизнь. Выйти из одиночества мастерской они стремились во имя общения со сверстниками, единомышленниками, другими искусствами и способами миропостижения. Общение — истинная ценность тех лет — обогащало, будоражило, созидало. Это потом, когда незаметно и неуклонно стали угасать споры, надежды и планы, содержание беседы замещалось застольем.

У кого-то из французов прочитала: «Искусство рождается от стеснения, живет борьбой и умирает от свободы».

Удастся ли проверить справедливость последнего тезиса, но что касается борьбы, то есть такой ее вид, который лишает не только сил, но и цели, ибо противоборствующей стороной выступает нечто фантастическое, непостижимое и невидимое, сеющее неверие и уныние.

Следующему поколению было труднее — их воспитала эта реальность, а в профессии формальные открытия были совершены. Бытовое и идеальное разделились, введя двойной счет, и художники задержались в периоде ученичества. Жизненный опыт с трудом вписался в унаследованную сценографическую концепцию, но они не видели причин ее ломать, предпочитая путь эволюционного развития. И большая из бед — они не знали подлинно творческого общения с интересным им режиссером, атмосферы содружества и настоящих удач, исключение составили единицы. Театр становился местом службы, где согласно плану создавались спектакли. Выпадая из союзнических отношений, художник превращался в подчиненного исполнителя задания начальника — режиссера. На него можно было накричать, предъявить режимно-должностные претензии.

Художникам вновь захотелось уединиться в мастерской, они разлюбили многлюдные мероприятия, шумные вернисаж и спасения стали искать в совершенствовании собственного мастерства. Рисовали, писали, лепили. Для себя, для коллег, для выставок. Переквалифицироваться в живописцы не удалось, но перекцентировка некоторая произошла, по крайней мере во внутрипрофессиональных оценках. Больше внимания стали обращать на пластические достоинства листа и меньше интересоваться собственно идеей сценографии спектакля. Вновь заявила о себе проблема эскиза — теперь он создавался для выставки, как и вся продукция членов Союза художников. Постепенно отделилась группа художников, в театре и кино уже не работающих, а продолжающих писать в жанре эскиза по мотивам драматургии, с которой они когда-то в прошлом работали. И театральные разделы, «укрепленные» широкомасштабными эскизами, начали терять своеобразие, сливаясь с другими жанрами на платформе того же средне-хорошего качества.

Проблема эскиза оказалась столь острой и запутанной еще и ввиду разделения художников внутри союза на секции, лишенные связей между собой. Художник получает «прописку» и на другую «жилищную» претендовать не может, волею или неволею оставаясь в рамках жанра. Сегодня, когда возможны групповые объединения, организационные перегородки утрачивают фатальный характер. Но это из сферы свободного выбора, а в сфере необходимости вряд ли что изменится.

В ориентации на эскиз есть еще один аспект — закупочная цена его в среднем равна гонорару за сценографию спектакля, а последнее — это полгода труда над пьесой, которая не очень нравится, в коллективе, быть может, чуждом по духу, с режиссером, не способным зажечь искру вдохновения.

Эскиз, однако, может быть не только заменителем спектакля, но и имитатором. Порой достаточно сравнить картинку с выставки и спектакли на периферии, чтобы ощутить дистанцию огромного размера.

То, что неудовлетворенность театром все чаще оставляла художника наедине с листом, имело и другие последствия, сказавшиеся в расширении стилистических направлений. Обращение к искусству минувших эпох, учеба у мастеров прошлого провоцировали интерес к историзму в сценографии, который, правда, в широком употреблении оборачивался порой банальной эклектикой. Иные ориентировались на современные пластические искания, и гиперреализм в своеобразном преломлении дал сцене некоторые новые краски.

С другой стороны, молодые рубежа восьмидесятых в живописи своей не

декларативно, но настойчиво пытались противостоять сложившейся практике, предлагая, пока в основном на выставках, новые мотивы и настроения. Уйти от открытого сценографического приема, разрушить стереотип сотворения сценической среды, отказаться либо переосмыслить утратившие образную силу, многократно использованные фактуры — к этому сводились их попытки, не получившие, однако, реализации в театре. Неизвестно, испытывали ли ровесники режиссеры ту же потребность в эмоциональной непосредственности выражения, стремлении передать теплоту и органичность жизненного процесса, но, страхуясь от неожиданностей, они приглашали зарекомендовавших себя художников и проигрывали в главном — выявлении своеобразия и новизны мировосприятия. А в случайном спектакле, не одухотворенном единомыслием, предложения молодых сценографов нивелировались, низводились до уровня банального.

Так же вопреки практике, нередко обескураживающей низким качеством и непростительными для дипломированного художника «ляпами», в области сценического костюма работает группа профессионалов, пытающихся вернуть утраченную культуру и вдохнуть новую жизнь в эту старинную отрасль театрального дела. Своей деятельностью они стремятся сказать театру, что роль костюма может быть гораздо более значительной, что он способен принять на себя высокую долю образно-пластического решения спектакля, быть носителем ассоциативной информации и активным формообразующим элементом.

Но сегодня такой костюм не нужен. Более того, определенная часть критики неудач театрального искусства режиссера и сценографа и вообще в эстетике условно-метафорического поэтического театра, обязательно предполагающих как бы равнодушие к личности актера. Активный сценографический образ и ярко охарактеризованный костюм (естественно там, где это уместно) воспринимаются как соперники артиста, покушающиеся на его права. В «защиту» актера выступает и критика, вновь проявляя заскорузлую привычку к стилевому единообразию. При этом психологическая правда характера отождествляется с бытовым поведением на сцене, словно внешне-лирическая линия роли может выразить все богатство и необъяснимую сложность внутреннего мира человека, о выявлении которого на сцене эта критика и радуется. Так мы оказываемся не на новом уровне понимания человека и взаимодействующей с ним действительности, а на другом полюсе театральной эстетики (воистину, крайности — наша стихия!), испытанными средствами воссоздающей знакомую форму видения реальности. А весьма скромные художественные результаты свидетельствуют о том, что как-то задержались мы на фазе узнавания, похожести и, что греха таить, так часто имитации живой конкретности, и «хоть и сладок нам лишь узнавания миг», но истинно пронзительный миг — в процессе познания меняющегося мира, а не унылые манипуляции на уровне верхнего слоя бытия.

На рубеже десятилетий театр, восполняя дефицит в гражданской и морально-правственной проблематике в литературе и кино, обратился к пьесе публицистической, к производственной и семейной драме с оптимизмом дидактическим уклоном. Быть может, есть и какая-то закономерность в том, что актуальность заставила забыть о собственных художественных задачах. Метафора, символ были как-то неуместны в разговоре простым и ясным, где вещи пытались называть своими именами. И хотя истинно режиссерская рука способна была и журналистский материал поднять на высоту сценического искусства, открывая поэтику нового уровня театральной правды, в большинстве спектаклей побеждал довольно монотонный, внешне похожий на житейские обстоятельства пересказ, не открывающий вы-

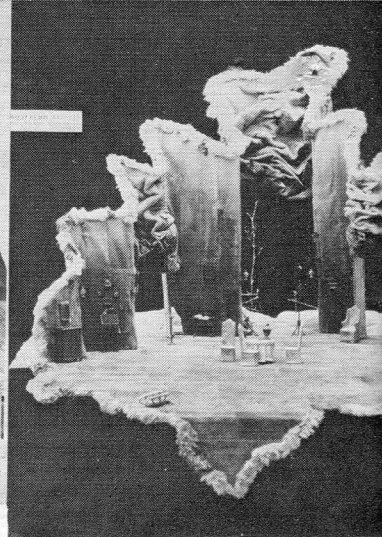
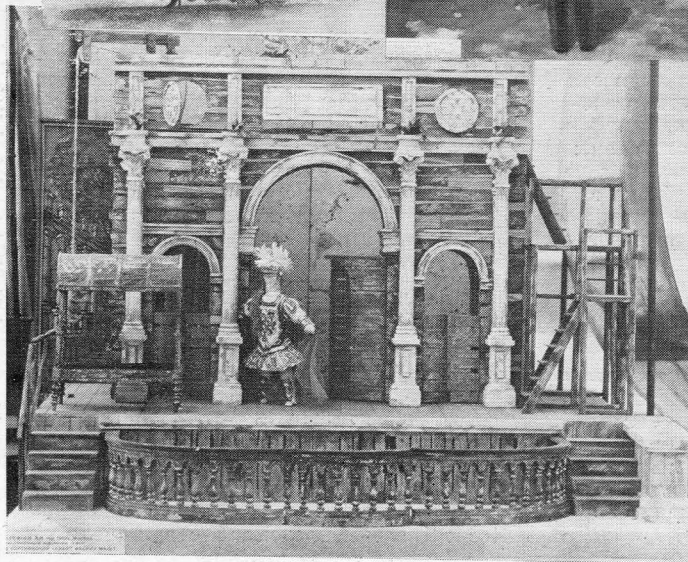
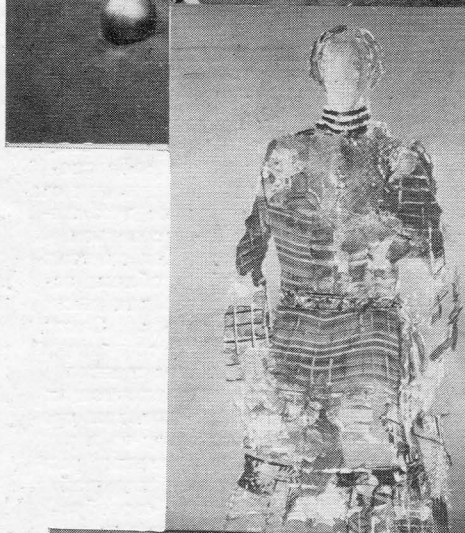
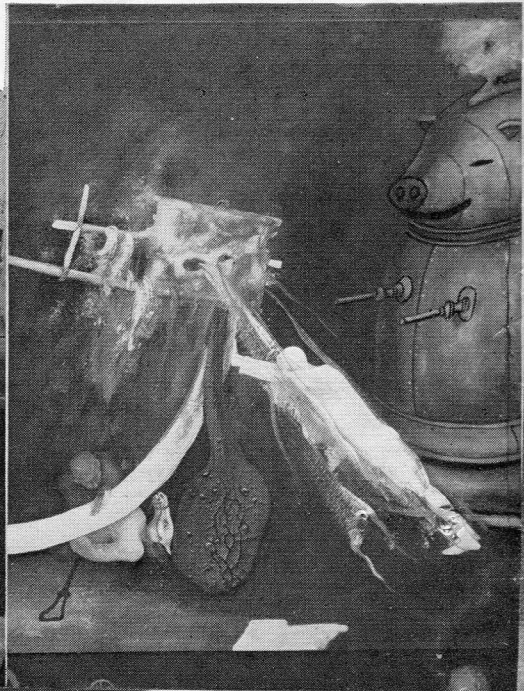
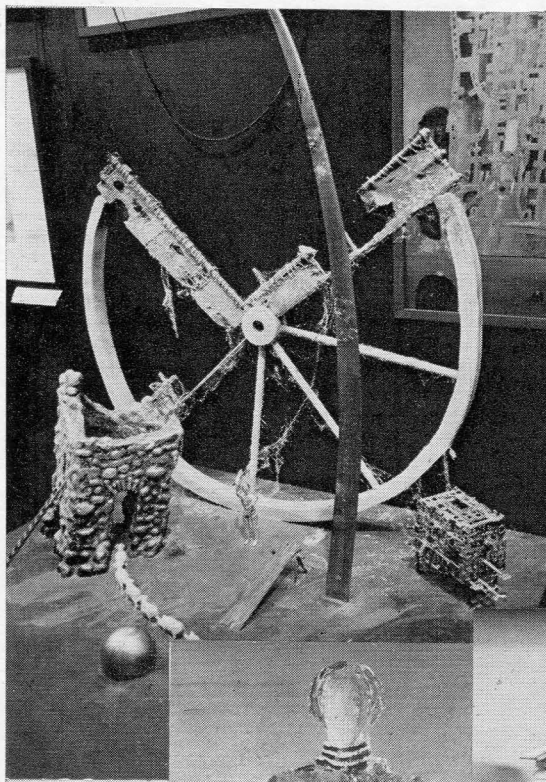
из социально-бытовой ситуации в иное измерение — философское обобщение, поэтическое проникновение в мир чувств. Отсутствие второго плана лишало и художника завоеванного им пространства — пластического выражения драматического конфликта, индивидуального видения мира, атмосферы тончайших ощущений и переживаний. Что было делать ему в этих спектаклях? Оформлять их. Иногда справлялись сами режиссеры. Кабинет министра — много ли тут пластических проблем? Период этот нашел отражение на выставке — пьесы о конфликтных ситуациях нашей действительности, а макеты наглядно демонстрируют ее приметы, не вдаваясь в драматизм, не возвышая собственного голоса. Нормальный хороший уровень, безотказный испытанный инструментальный и, подобно отвыкшим от тренировки мышцам, — угасающее чувство формы.

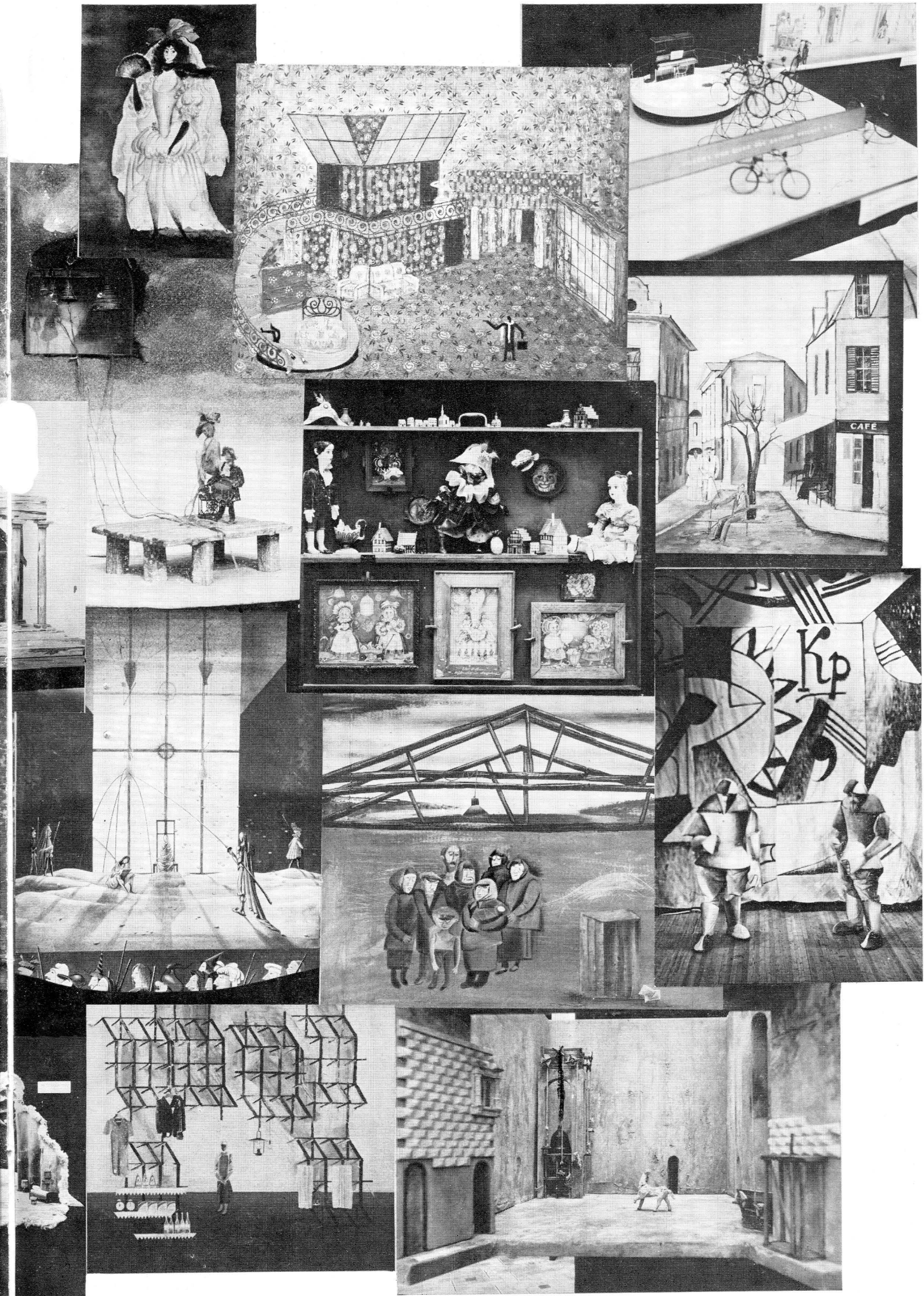
Сегодня, когда публицистика отлично справляется со своим делом, театр может стать самым собой, обратившись к поискам духовных основ бытия. От того, что исчерпаны многие стимулы — и такие как острая злободневность, потребность выкрикнуть во что бы то ни стало, и пластические идеи, питавшие театральные преобразования последних десятилетий, — ситуация становится только сложней. Но есть цель и критерии — духовность и художественное качество.

В таком театре вновь многое будет зависеть от художника, от способности чувствовать, волноваться, размышлять, бесстрашно сплавляя жизнь и искусство. Такой театр даст шанс вновь объединить усилия с режиссером в построении формы, вне которой новое жизненное содержание невыразимо. Художник готов — он много времени провел в мастерской, воодушевлен даже эфемерными еще возможностями перемен в изобразительном искусстве, не участвовал в кровавых внутритеатральных распрях — в игре интересов он просто не принимался в расчет да и прежде был наименее конъюнктурно ориентированным из участников авторского коллектива.

О готовности художника свидетельствовала и выставка. На ней было много хороших работ, за которыми — высокое владение профессией, но редко, увы! хорошие спектакли, что лишило их той ауры, того энергетического поля, которые придают напряженность пространству, осмысленную необходимость предметам, одухотворенность среде, вдохновенность мастерства ремеслу. Затяжной кризис в режиссуре вновь может не позволить многим и многим реализовать душевный и творческий потенциал, но есть еще не поставленные пьесы, рассказывающие о нас так, как прежде никто не говорил, и они могут стать надежными союзниками художника в его поисках языка времени.

И поэтому в заключение несколько слов о дебютах Всесоюзной. Как-то особняком, отдельно, в не очень заметном месте сгруппировались макеты, подписанные именами малоизвестных художников А. Лисянского, Г. Гуммеля, С. Кудеялова к пьесам малоизвестных авторов Н. Садур, А. Шипенко, С. Полякова. Но был в этих макетах свой сюжет. Умение выстроить пространство работы не венчало, напротив, становилось отправной точкой. Привычные стилевые приемы словно срывались с «пестель», сбивчиво и драматично воссоздавая среду странную, хаотичную, взбудораженную. Здесь угадывалась попытка увидеть конкретный спектакль, заряженный нервом драматической прозы. Свойственная ей душевная дисгармония пронизывала фрагментарное пространство, новой нотой озвучивая знакомые формы. Так в стихии незавершенного, существующего в намерениях и усилиях, выявлялось стремление выйти из очерченного круга. Чем завершатся эти усилия, и поможет ли время в творческом осуществлении намерений познать и выразить себя?





Выставки

Искусство Полховского Майдана и Крутца

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства 1 апреля 1988 года открылась выставка «Искусство Полховского Майдана и Крутца», явившаяся первым опытом комплексного показа произведений мастеров этого самобытного центра художественной росписи по дереву.

Промысел сложился в Горьковской области в первые годы советской власти и уже с 1940-х годов привлек к себе заинтересованное внимание специалистов и любителей народного искусства. На выставке показаны точные расписные изделия полх-майданских и крутцких мастеров, охватывающие период с 1960-х годов до наших дней — время расцвета и бурного развития промысла.

Наряду с традиционными расписными изделиями на выставке можно было познакомиться с графическими листами народных художников. Часть из них выполнена в 1970-х годах известными полх-

майданскими мастерами Н. Я. Рожковой и А. И. Цветковой, другие нарисованы специально для этой выставки художниками поселка Крутца. Развернутые на плоскости листа традиционные архитектурно-пейзажные и цветочные композиции превращаются в самостоятельные произведения изобразительного искусства.

На выставке демонстрировались также народные костюмы конца XIX — начала XX века данного региона. Звучные неожиданные цвета, использование множества разноцветных лент, всевозможных накладных полос, вышивки, кружева, отделка стеклян-русом, блестящими, позументом, золотным шитьем — вот характерные приемы оформления.

Графические работы и яркие красочные наряды органично выявляют многогранность творчества полх-майданских и крутцких мастеров, которые продолжают лучшие традиции этого уникального живого промысла.

С. Васин

Художники театра

Цветная вязь монограмм на ярко-красном фоне — каталог выставки в Центральном Доме актера. Ленинградские художники театра 20—30-х го-

боты отличаются большим разнообразием графических приемов. Это и условные — несколько линий пером, передающих образ декорации, —

Евгения Словоцова, Борис Эрбштейн, Елизавета Якунина. По-разному сложились их творческая судьба, но у всех трех началась она почти одновременно в 1918—1920 годах в КУРМАСЦЕПе (курсы мастерства сценических постановок) под руководством Вс. Мейерхольда. Вероятно, поэтому в их эскизах можно увидеть определенный метод работы над театральным костюмом: композиция создается сочетанием геометризированных фигур и их составляющих (вертикаль, горизонталь, диагональ, линия, полоса, клетка).

Наиболее остро эта стилистика ощущается в легких, динамичных работах Е. Словоцовой. Особенно привлекают внимание листы с эскизами костюмов и грима к «Наследству Гарланда» в театре Пролеткульта и к «Битве жизни» в студии А. Морозова, выполненные в 1922 году. Интересны в этом отношении и эскизы к спектаклю «Лизистрата» 1924 года.

Замечательны эскизы костюмов Б. Эрбштейна к «Джанин Скиппи», где на первом месте — характерная форма, а уже за этим — соответствие персонажу. Его ра-

материалы постановки «Бориса Годунова». Это и архитектурные фантазии — красиво очерченные ажурные аркады, перспективные колоннады воздушных декораций к «Дону Паскуале». Графические серии 50—60-х годов «Дома» и «Наступление воды» как будто не имеют ничего общего с красивым сочиненным миром театра. И вместе с тем в этих работах заметны графические приемы 20-х годов.

Строгие, линейные эскизы костюмов и декораций Е. Якуниной к спектаклю «Царь Максимилиан» — в КУРМАСЦЕПе. «Ярмарочные» костюмы к «Продавкам Смеральдины» для Театра народной комедии. Изысканные, синтетично-лиловые полосы, лежащие на очертаниях женского костюма к спектаклю «Билли» 1930 года. Работы более орнаментальные, более детализированные и одновременно более натуралистичные.

Материал выставки необычайно интересен, жаль, что экспозиция сводится к равнодушному заполнению простепков. Предъявление зрителю таких работ могло быть более современным и неожиданным.

Л. Климова

Юбилей А. Головина

17 февраля 1988 г. исполнилось 125 лет со дня рождения замечательного русского живописца и декоратора А. Я. Головина. В честь этого юбилея в Москве в Академии художеств СССР состоялся вечер, посвященный художнику. Основной доклад о творчестве А. Головина «Штрихи к портрету А. Я. Головина (художника и человека)» сделала Е. Костина.

Одновременно в филиале Бахрушинского музея в «Генеральном салоне на Тверском» была открыта выставка «От «Дон Жуана» до «Маскарада» (А. Головин и Вс. Мейерхольд)». Здесь были представлены основные работы петербургского периода творчества Головина, когда он сотрудничал с Мейерхольдом на сцене Императорских театров.

В прелестных залах бывшего особняка Ермоловой посетители могли увидеть по-версальски нарядное оформление «Дон Жуана», изысканно-декоративного и лиричного «Орфея», красочную «Грозу» и вершину совместной работы Мейерхольда и Головина — торжественный и трагический «Маскарад», которому суждено было стать последним императорским спектаклем старой России. Авторы экспозиции — молодые московские художники С. и З. Миненковы оформили головинскую выставку в откровенно театральном стиле: наклеенные холсты, бутафорские колонны, стулья, расписанные в стиле художника, рамы зеркал, бронзовый старый подсвечник. Подлинное, но уже в наше время реставрированные костюмы Головина, старые фо-

тографии с портретами театральных деятелей десятих годов, головинская живопись, его знаменитый автопортрет из Третьяковской галереи и портреты Мейерхольда из ленинградских музеев — все это воссоздавало стилистику времени. Предложенное художниками оформление составляет.

Е. Закс

Художник-экспериментатор

Во Львове в Государственном музее украинского искусства состоялась персональная выставка художника стекла Андрея Бокотей. Выставка вызвала прилив общественного интереса, поскольку Андрей Андреевич Бокотей широко известен и уважаем в городе как талантливый художник, неутомимый экспериментатор и благородной души человек.

Его имя хорошо знакомо и читателям «ДИ СССР», поэтому нет необходимости представлять здесь этого ведущего мастера львовской школы художественного стеклodelия. Опишем только общее впечатление от выставки.

Стекло Бокотей в экспозиции выглядело настолько живым, динамичным, не застывшим в своем развитии, что казалось, будто присутствуешь при самом творческом процессе, что художник на глазах зрителя реализует свои пластические идеи, приобщая нас к своим мыслям и фантазиям.

Центр зала занимали боль-

шие прозрачные выдувные объемы, характерные для Бокотей, словно хранящие движение горячей массы стекла и дыхания стеклодува, наполненные внутренней жизнью цвета и света. Среди новых работ — необычные пластические этюды из листов креолитового и металлизированного стекла — в них снова движение, пространственная легкость, ощущение полета. От пластических приемов художник переходит неожиданно к живописному стеклу. Тончайшие переливы колорита, ритмы внутренней структуры цветного стекла образуют таинственные пейзажи, навеянные природой Закарпатья.

Уникальные композиции А. Бокотей не только экспонируются на выставках, но входят в оформление общественных интерьеров. Среди новых работ такого типа — пространственная композиция из зеркального стекла в Музыкально-драматическом театре г. Хмельницкого.

Л. К.

КОНФЕРЕНЦИИ

18 апреля, по решению ЮНЕСКО, во всем мире отмечается международный День памятников. Это мероприятие проходит под эгидой «Юной из самых больших неправительственных организаций при ЮНЕСКО — Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест ИКОМОС. 18 апреля Совет-

Союзом архитекторов, Министерством культуры СССР, Академией художеств СССР, Советским фондом культуры и ВООПИК организовал вечер в Центральном Доме архитектора. Во время этой встречи обсуждались проблемы сохранения Кижской, роль памятников в художественном образе Москвы и проблемы малых

городов.

Е. Е.

Первая в стране научно-теоретическая конференция, посвященная искусству Казимира Малевича, состоялась в московском Центральном Доме художника. Исследователи из Ленинграда, Киева, Миссиссипи, Москвы обсуждали проблемы творчества мастера.

Теоретическому осмыслению, анализу отдельных периодов были посвящены выступления И. Вакар, Г. Демосфеновой, А. Бондаренко, Е. Овсянниковой, А. Стригалева, А. Шумова, В. Мейлаха, Д. Са-

рабянова, В. Пацкова. Сообщения К. Рождественского, И. Дыченко строились на эпистолярном наследии Малевича. О судьбе его произведений рассказал В. Пущкарев. Конференцию вел А. Морозов, и в целом ее можно расценить как предварительное накопление материалов, конкретных сведений для более широкого обобщающего взгляда на достижения, открытия и противоречия этого незаурядного художника.

А. Шумов

КОНКУРС

Павлово-Посадская фабрика издавна специализируется на производстве платков и тканей, для которых характерен традиционный стиль оформления со стилизованными растительными и восточным орнаментом.

В настоящее время предприятие ищет пути к покупателю и посредством современного и острого стиля оформления части своей продукции.

Производственная программа Московского производственного платочного объединения обширна и включает выпуск чисто шерстяных и хлопчатобумажных платков, ч/ш ткани платочной группы, набивной хлопчатобумажной портяной ткани, вафельной полотняной ткани.

Администрация Московского производственного платочного объединения объявляет конкурс на разработку художественно-колористического оформления для всего выпускаемого ассортимента.

Основные требования, которые будут предъявляться к конкурсным работам, — это высокий уровень художественно-колористического оформления, новизна и оригинальность творческой разработки, выполненной с учетом суще-

ствующей технологии производства на предприятии. В конкурсе могут принять участие творческие коллективы производственных объединений, предприятий, студенты средних и высших специальных заведений, а также отдельные художники, члены СХ СССР и СД СССР. Победителей конкурса ждут 6 премий.

1. За создание рисунков для ч/ш ассортимента

Первая премия — 500 руб.

Вторая премия — 300 руб.

Третья премия — 150 руб.

2. За создание рисунков для х/б ассортимента

Первая премия — 300 руб.

Вторая премия — 200 руб.

Третья премия — 100 руб.

Последний срок представления конкурсных работ — 10 ноября 1988 года.

Желающие принять участие в конкурсе могут прибыть в любое время для ознакомления с технологией производства, возможностями печати на предприятии или сделать письменный запрос на интересующую информацию.

Адрес: 142500 Павловский Посад, ул. Коляева, 5
Ассортиментный отдел.
На конкурс
Тел. 2-01-67, 2-96-64

НАМ ПИШУТ

Нам пишут. И пишут часто. Но впервые мы печатаем письма именно в виде писем — не присоединяясь к мнению автора и не оспаривая его. Мы хотим, чтобы читатели нашего журнала увидели, каковы они: читатели нашего журнала.

В этот раз мы ограничива-

емся откликами на прошедшие статьи. Такова и в самом деле большая часть нашей почты. Но мы приглашаем читателей к диалогу и по любому другому достойному тому поводу. И если наша переписка наладится, мы сможем открыть в журнале особый раздел.

Мы с интересом встретили материал «Искусство и перестройка» («ДИ», 1987, № 11). К сожалению, пока на ваших страницах высказывались лишь столичные художники, критики, искусствоведы. Не хотите ли выслушать тех, кто сталкивается с этой же проблемой вдали от столицы?

Наше Крымское товарищество современного искусства рождалось в муках в начале нынешнего года. И муках, увы, не творческих, а бюрократических. На одном энтузиазме нам удалось сплотить 20 интересных художников, провести четыре выставки (причем на каждой показаны новые работы), вести активную лекционную пропаганду. Я хочу подчеркнуть, что все это происходило без чьей-либо практической помощи, на наши собственные средства, в атмосфере недоброжелательности со стороны заинтересованных организаций. Скрепя сердце Управление культуры Крымоблисполкома пошло на разрешение первой выставки как некоего столь популярного нынче «эксперимента»; но как только встал вопрос об организации Товарищества, нас попросту объявили самозванцами. А союз художников вообще охарактеризовал подобную деятельность как вредное буржуазное влияние (знакомые аргументы, не правда ли?). Морально нас очень под-держал обком комсомола, прежде всего газет «Крымский комсомолец». Во многом именно их стараниями мы

Дворце культуры строителей города Симферополя.

Естественно, мы должны подчиняться положению о любительских объединениях. И вот тут-то и начинается новый виток злоключений, оказывается, положенных нам по новому статусу. Билеты — не выше 20 копеек, выставку-продажу в стенах организации-соучредителя (а других стен в области для нас нет) проводить в положении любительской организации невозможно. И так далее, и тому подобное. Всякое незначительное деяние перерастает в бюрократическую эпопею. В довершение ко всему мы вынуждены именовать себя любителями, хотя среди нас есть члены Союза художников.

Статус самостоятельного объединения оказался не только уничижительным, но и переносимым.

Мы ощущаем на себе, что благотворные перемены, связанные с перестройкой в искусстве, сходят на нет по мере удаления от Москвы. Если нас еще терпят, то только потому, что боятся показаться несвоевременными.

Нужно как можно быстрее решить вопрос о создании единого творческого центра подобиных объединений. Не в противовес Союзу художников СССР, а для честной равной конкуренции, ради развития советского изобразительного искусства.

Георгий Когонашвили,
председатель Крымского

определились недавно как творческое объединение при

товарищества современного искусства

Материалы конференции («ДИ», 1988, № 3) читать интересно, они вдохновляют, как глоток свежего воздуха. Однако пример показан ведущими советскими искусствоведами, имеющими огромный авторитет и право (!) на собственное мнение. Далеко не так красиво обстоит дело в отношении молодых искусствоведов, еще не успевших доказать свою «лояльность», а следовательно, прорваться в прессу со своими критическими заметками, со своим взглядом и позицией. Молодые имеют право высказывать «собственную дерзкую мысль» лишь после того, как она уже высказана кем-либо из знаменитостей.

Статья по истории искусства не потеряет актуальности, даже года три пролежав в редакции. Но кому нужен отзыв о выставке такой же давности? Ни автору, ни читателю. К тому же, если о выставке или каком-то событии в газете или журнале была хоть какая-либо заметка, я уже не говорю о серьезной статье, никакое другое мнение по этому поводу, как правило, не публикуется. И тут тоже срывает принцип — кто пер-

вый (а значит — кто авторитетней, ведь для журнала тоже много значит авторитетность авторов), тот и прав. Я не знаю, как где, но в Квебеке это так. Несешь критическую статью о выставке, а редактор в ответ: «Выставкой работал, одобрял, принимал, а вы критикуете. Если бы хоть титул какой-нибудь. А так — не имеете права». Идет обсуждение республиканской молодежной выставки. Из записавшихся на выступление выбирают тех, кого президиум знает в лицо, из молодых дают слово только художникам.

И снова то же прокламирование единственно верного мнения. Почему бы не организовать, как это практикуется в других отраслях науки, ежегодные, а то и проводящиеся несколько раз в году всесоюзные и республиканские конференции, семинары для молодых искусствоведов, имеющих свое мнение и не боящихся его высказать, почему бы не предоставить в их распоряжение хоть один периодический печатный орган?

Лариса Довга, старший
научный сотрудник
ГМУИИ УССР

С удивлением прочел в весьма интересном № 12 за прошлый год статью Елены Егорьевой «Наш Корбюзье».

Как все в этом интервью безбожно устарело! За полвека, кажется, пора бы уже выявить «нефункциональность функционализма» Ле Корбюзье, несомнительность замысла, обилие эргономических просчетов, неправильную ориентацию здания, композиционную слабость.

«Живая» конструкция оказалась затратной, недоведенной, относящейся скорее к «бумажной архитектуре», но воплощенной в армянском туфе и стальных витражах. Несостоятельными оказались все «пять принципов» автора, которые когда-то широко рекла-

мировались. Дом Центросоюза сыграл роковую роль в истории нашего зодчества и потому, что был поставлен на месте выдающихся памятников в нарушение азбучных истин градостроительства. Пространная плоскость на изгибе улицы всегда представляется избыточной, визуальное дискомфортной. Прежде во владении № 39 на Мясницкой стоял прекрасный ансамбль Николы в Мясниках — летний храм с ротондой конца XVIII века и зимняя церковь с уникальным для Москвы крестчатым сводами XVI века. Их снос — трагическая страница истории города. Так уместны ли новые пантеприки?

В. К. Хромов



Как построить печь

Юрий Новиков

Печь на дровах

Это самая простая печь для обжига керамики, которая вполне может удовлетворить как художника профессионала, так и любителя самого древнего ремесла — ремесла, перешедшего в удивительное искусство пластики, росписи простого глиняного черепка.

Эту печь делают обычно круглой по срезу в одну или две-три топки. Температура, достигаемая в печи — до 1200—1350°C. Эта печь имеет много преимуществ и недостатков, это безусловно самая простая из профессиональных печей, не требующих много материалов и строительных навыков; даже при очень больших ошибках можно добиться вполне приличных результатов. Главные недостатки — это прежде всего очень большой перепад температур между низом (т. е. подом) и верхом (сводом) загрузочной камеры, так как под печи нагревается значительно сильнее, чем стенки камеры, и поэтому внизу у пода возможен пережог изделий, а у свода — недожог. Зная особенности печи, можно использовать эти минусы для выявления интересных эффектов, заранее планировать, например, оплавление выступающих частей изделий. А также располагать топливо ближе к стенкам топки, а не к центру. Чтобы значительно улучшить эту печь, в загрузочную камеру вкладывают муфель, т. е. тонкостенный шамотный ящик (3—4 см толщиной), состоящий из тонкостенных шамотных пластин. Муфель располагают в камере на расстоянии 8—10 см от стенок печи. Кладка печи и муфеля осуществляется на шамотном растворе, капсельной массе.

Размеры печи можно варьировать. Обжиг вести, начиная с малого огня — прогрева 2—3 часа при закрытом поддуве. Затем идет прогрев 3—6 часов, поддув открыт на 1/3. Затем следует подъем температуры на 1/2 поддува 3—7 часов, окончательный обжиг идет на открытом воздухе.

Если обжигается гончарный товар, то температура 750—850°.

Политой товар 1100°. каменный товар до 1250°, фаянс до 1300° Разумеется, что конечная температура обжига зависит от состава масс и глазури.

Основную работу по строительству печи начинают с фундамента. Можно ставить печь, углубляя в землю. Фундамент бетонируют, делая бетонную подушку до 20 см. Затем идет слой гидроизоляции. Затем кладутся первые ряды кирпичей. Прежде чем начать строить печь, необходимо начертить точный чертеж по размерам, а лучше в натуральную величину.

Самое сложное в печи — это класть своды, что делается двумя способами. Один из них — это насыпать землю внутрь печи в виде купола и на него производить кладку. Другой способ — это делать деревянный каркас — «лекало», который либо разбирается, либо сжигается при первом обжиге.

При кладке печи хорошо бы иметь два типа кирпичей: это конусный для сводов и обычный. Кирпичную кладку производить со швом не более 2—3 мм.

Загрузочное отверстие делают также по лекалам, а топку можно класть на железный уголок № 10 и более. Для заделки до загрузочного отверстия изготавливаются полые шамотные блоки, которые могут быть обожжены в первом обжиге, а загрузочное отверстие закрывается кирпичами и замазывается только снаружи шамотной массой (состав: 2 части глины, 7 частей шам. порошка, 1 часть асбестового порошка). Шамотные блоки изготавливаются размером не менее 25×25×25 см. Также нужно предусмотреть блок, который можно вынимать в процессе обжига. Это делается для того, чтобы можно было бы брать клещами пробы на глазури и черепок.

Электрическая печь

Прежде чем что-либо построить, необходимо взвесить свои возможности и желания.

Первое: наличие трехфазного тока определенной мощности, возможность подвода кабеля, пожарная безопасность, защита.

Второе: помещение — теплое, сухое, с хорошей вытяжкой, светлое и не тесное.

Третье: материалы — необходимые для постройки выбранной печи.

Вот таблица, по которой вы сможете выбрать муфельную печь, которую можно реально построить. Начинайте смотреть сначала мощность, затем размеры и температуру (температура дана конечная), возможны отклонения по высоте, ширине и глубине, но объем должен оставаться прежним.

ТАБЛИЦА

размеры внутренние	мощность кВт Т 1000°C	мощность кВт Т 1280°C	мощность кВт Т 1340°C
мм/тип нагревателя	20Н80 нихром	1) 0X27105ТА 2) ЭИ—595 0X23105А	1) КАНАЛ А 2) Силиконовые стержни
400×560×475	61/+250/	8/+370/	10/+450/
450×560×600	8	10	14
500×560×725	10	14	18
550×700×800	14	18	21
600×750×1000	18	24	36
700×850×1100	24	36	51
800×1000×1250	36	51	69

В печах этого типа использовать нагреватели Ø 2—3 мм.

Если размеры, которые здесь указаны, не удовлетворяют художника, то закономерность вывести нетрудно, отношения объема и мощности вполне можно высчитать.

Печи складываются обычно из легковесного кирпича типа ШЛБ, который имеет различные марки, например ШЛБ-1,3 (самый тяжелый), ШЛБ-0,4 (самый легкий). Эти кирпичи легко обрабатываются инструментами, и поэтому канавки для укладки «спиралей» можно выполнять без особого труда (см. рис. 1).

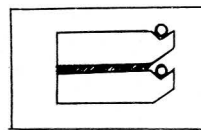


Рис. 1

Примерно так необходимо выпиливать кирпичи для укладки нагревателей, скрученных в спираль. Эти кирпичи можно приобрести на заводе огнеупоров, как и все материалы, необходимые для этих печей.

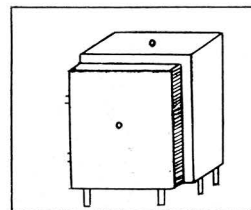


Рис. 2

Печь представляет собой ящик с крышкой, либо сверху, либо сбоку, который сварен из уголка № 10 (рис. 2).

Дверь насаживается на петли, выточенные на токарном станке по рисунку

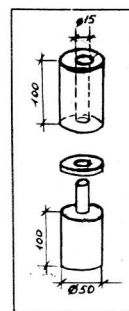


Рис. 3

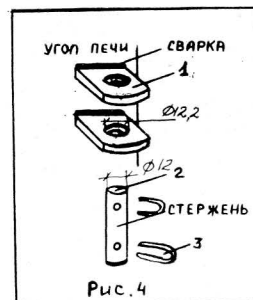
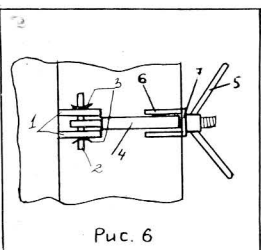
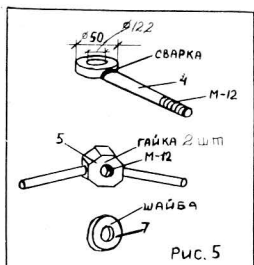


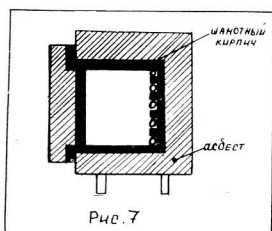
Рис. 4

Размеры произвольные. Главное, чтобы не было значительного люфта. Дверь закрепляют к каркасу, петли приваривают так, чтобы свободно открывалась и закрывалась.

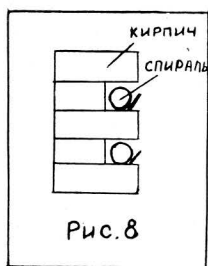
Обычно делают два прижима внизу и сверху, а если печь небольшого размера, можно сделать и один прижим. Размеры прижимов должны соответствовать выбранной печи.



Если нет кирпича ШЛБ, то применяют шамотный кирпич (рис. 7) и асбестовую засыпку, в этом случае спираль располагают между кирпичами.



Спираль нагревателя делают большего диаметра, примерно $\varnothing 50$ мм и закрепляют ее от выпадения штырьками из того же материала, что и нагреватель. Кирпич сверлят победитовым сверлом, чуть меньшего диаметра, чем диаметр проволоки, а затем забивают, как гвозди, вовнутрь «спирали» нагревателя вставляют цилиндры из фарфора или шамота.



Накручивают «спираль» нагревателя на стержень необходимого диаметра (трубу) с ручкой между двумя деревянными пластинами твердого дерева, зажатыми в тиски (рис. 8).



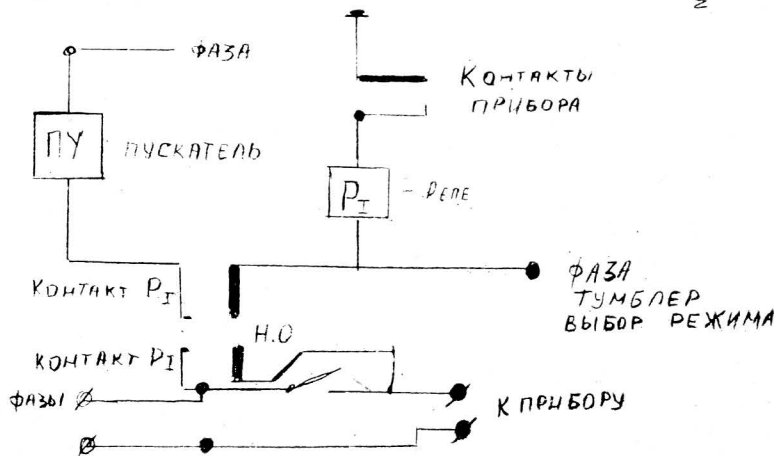
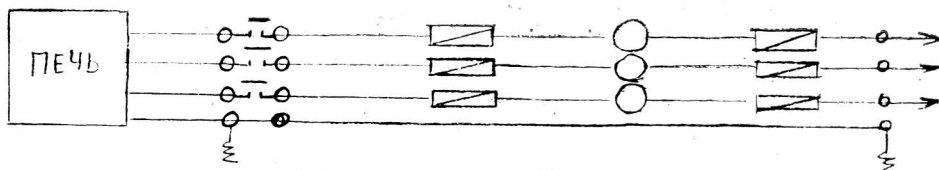
Делать эту операцию необходимо вдвоем, один вращает стержень, другой «по-

дает» проволоку снизу.

Кладку печи производить на шамотном растворе, который идет на изготовление шамотных кирпичей, швы между кирпичами должны быть не более 2 мм.

Теперь приступим к расчету нагревателей для печей. Выбираем мощность печи по таблице, делим на количество нагревателей. $W_{вт} = U$ вольт $\times I$ ампер. По этой формуле узнаем ток, так как мощность и напряжение нам известны. Узнаем ток $I = \frac{W}{U}$, затем узнаем сопротивление R

в омах по формуле $R = \frac{U}{I}$. Теперь, когда все знаем, по формуле L метрах $= \frac{S \cdot R}{\rho}$, где L — длина нагревателя в метрах, S — сечение нагревателя в $мм^2$, $S = \pi R^2$ или $\frac{\pi D^2}{4}$, где $\pi = 3,14$.



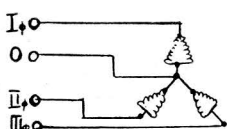
ρ (ρ_0) — удельное сопротивление нагревателя измеряется в $\frac{мм^2 \cdot ом}{метрах}$ — обычно

смотрим по таблицам или биркам на нагревателях, обычно нихром имеет $\rho = 1,1$, а сплав ОХ27Ю5ТЛ — $\rho = 1,3$.

Для примера сделаем расчет одной печи. 18 кВт или 18000 Вт делим на 6 нагревателей по 3000 Вт. 3000 Вт делим на напряжение 220 вольт, получаем ток, значит ток равен 13,6 ам, а сопротивление 220 вольт делим на 13,6, получаем 16,2 см. Теперь можем узнать длину нагревателя, скажем, нихрома 20Х80Н с $\rho = 1,1$, и $\varnothing 2$ мм это сечение, $S = 3,14$ по формуле $L = \frac{S \cdot R}{\rho} = \frac{3,14 \cdot 16,2}{1,1} \approx 46,2$ метра. Значит

для муфельной печи необходимо при мощности 18 кВт нагревателей $46,2 \times 6 = 277$ метров.

Иногда используют другой метод не точного расчета, а примерного. Берут $\varnothing$ диаметр нагревателя и умножают на напряжение, например, 2 мм $\times$ 220 вольт равняется 44 метрам, как видите, разница небольшая, но очень часто на практике необходимо делать расчеты нагревателя исходя из отпускаемой мощности потребителю, поэтому рекомендую в этом случае пользоваться расчетом мощности; если мощность не ограничена, то можно и примерным. Теперь, имея нагреватели, необходимо их соединить, для удобства обозначим их так $\varnothing \sim \varnothing$ и соединяем их по схеме «звезда»



Все соединения делаем снаружи печи на специальном плато из асбестоцемента. Из печи нагреватель подается на плато через отверстие в печи, и на проволоку в этом

месте надевается трубка из фарфора или шамота (см. рис. 11). На плато можно

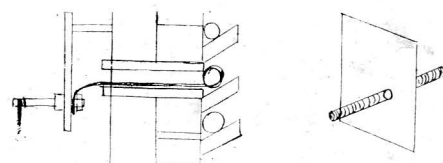


Рис. 11

скоммутировать все нагреватели и до подключения к пускателю или рубильнику вести только одним кабелем. Плато на печи может быть не одно, а два, три. Если печь открывается вбок, а не сверху, все плато закрываются кожухами и надежно закрепляются.

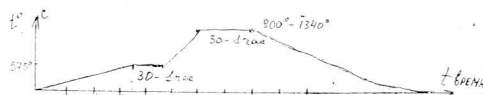
Далее идет подключение по схеме.

По этой схеме можно работать с различными контролирующими приборами, которые имеют отключающие контакты. Например, КВП-1/5, Щ6543, МР 6402 и другие. Термомпары использовать до 1000, типа ХА и приборы с пометкой ХА, а выше на фермопарах типа ПП и приборы с той же пометкой.

Первый обжиг производить, осторожно поднимая температуру не более $25 \div 30^\circ C$ в час. Открыть окна, будет очень интенсивно выходить вода и гореть органика, особенно на температурах выше $500^\circ C$. Медленный подъем сохранит кладку и позволит воде постепенно уйти в атмосферу, дверь прикрывать неплотно.

Второй обжиг использовать для обжига изделий.

Режим обжига. Обычно керамику обжигают по такому графику:



делают в подъеме температуры две «полочки», одну на $575^\circ C$, когда квар увеличивается почти в 2 раза, что может привести при резком подъеме температуры к разрыву изделий, и для того, чтобы дать возможность хорошо разлиться глазури.

Подъем температуры обычно не более $100^\circ C$ в час, при надглазурном обжиге можно до $200^\circ C$ в час и даже лучше, иначе некоторые краски могут выгореть.

В скобках даны размеры толщины печи, если пользоваться для кладки печи легковесом типа ШЛБ-0,9 (ШЛБ-0,5). ШЛБ-1,31. Выше температура может быть достигнута стержнями из окиси молибдена или «КАНТАЛ СУПЕР» до 1700° .

Фарфор мануфактуры «Дерби»



Согласно сохранившимся источникам документального характера, фарфоровая мануфактура в городе Дерби была основана около 1750 года, а завершила свое существование в 1848 году. В этом небольшом очерке будут рассматриваться изделия мануфактуры только XVIII века, в силу того что в основу данного обзора положены коллекции Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», в которой главным образом представлен именно этот период.

Своим расцветом мануфактура Дерби обязана выдающемуся организаторскому таланту ее основателей — Вильяма Дьюсбери I (1725—1786) и его сына Вильяма Дьюсбери II.

Характерным примером изделий периода Челси-Дерби, имеющим переходный характер, является тарелка с изображением цветов и синей каймой по борту. Приметы классицизма в этом изделии отчетливо видны и в схематизме двух концептуальных окружностей, продиктованных формой предмета, и в золоченом орнаменте каймы, где гроздь винограда с математической точностью чередуется с листьями. А об искусстве рококо напоминают здесь написанные с непринужденной легкостью и изяществом свободно «разбросанные» цветы. Стилистическую принадлежность тарелки к периоду 1770—1784 годов подтверждает и марка, которая использовалась только в эти годы. Она нанесена золотом в виде буквы «Д», пересеченной якорем.

Будучи сам художником, Дьюсбери-старший тонко чувствовал малейшие изменения в стилистике европейского фарфора. Правильно и вовремя оценив ведущую роль Севра, он переориентировал производство фарфора в Дерби на новые методы декорирования, отвечавшие требованиям набравшего силу классицизма. В предметах, созданных в Дерби в последней четверти XVIII века, выразилось сильное влияние королевской французской мануфактуры. Фарфоровое изделие покрывали тонким красочным слоем, иногда обогащенным золоченым орнаментом, оставляя резервы белого фарфора, которые украшались росписью — сюжетной, пейзажной, изображением птиц, цветов и т. д. В ре-

зультате анализа «Книги образцов» Дерби автором выяснено, что помимо цветных фонов, подобных северским (синего, желтого и зеленого), в Дерби применяли особые, специфические для английской мануфактуры, фоны — светлый абрикосовый, бледно-розовый и бордовый. Следование мануфактуры Дерби методам декорирования, выработанным в Севре, ни в коей мере нельзя назвать копированием. Фарфор Дерби дает пример своеобразной и плодотворной интерпретации.

Дьюсбери-старший руководил мануфактурой в Дерби в течение тридцати лет. Он оставил после себя сыну, Вильяму Дьюсбери II, прекрасно налаженное производство.

Период Дьюсбери-сына по праву считается кульминационным в истории мануфактуры. В декоре изделий в это время большое распространение получила миниатюрная живопись в медальонах на цветном фоне, которая в Дерби достигает совершенства. В 1790—95 годах здесь была выполнена чашка с блюдцем «trembleuse» (коническая чашка и блюдце с углубленным дном — эта форма возникла во Франции) из рассматриваемой коллекции. На чашке, на светло-желтом фоне, в овальном резерве, обрамленном простым и изысканным орнаментом в виде вереницы жемчужин на золотом фоне, изображена сцена, название которой можно прочитать на дне чашки — «Первый урок любви». Две девушки и юноша наблюдают за двумя целующимися голубями, а справа, за тонким деревом с кудрявой листвой открывается вид на озеро, замок, тающие в дымке невысокие горы.

Пейзаж вносит в изображение настроение покоя, гармонии и полноты бытия. По своему образному строю живописная миниатюра близка произведениям представителей этого направления в европейской литературе — Руссо — был хорошо известен англичанам. В 1760-х годах по приглашению философа Д. Юма Руссо жил в Англии. Художник А. Рамзей написал портрет знаменитого французского писателя. В 1775 году на фарфоровой мануфактуре в Дерби был исполнен бюст Руссо. Рассуждения французского писателя о природе находили у англичан самый живой отклик.

Верой в облагораживающую силу природы объяснялось стремление к уединенной сельской жизни, к ее простым радостям и полезным занятиям. И не случайно в это время появляются такие картины, как, например, портрет леди Гамильтон, сидящей за прялкой, написанный Г. Романеом, а в декоративно-прикладном искусстве начинают встречаться такие мотивы сельского антуража, как грабли, вилы, косы, лейки, корзины, а также пестрые полевые цветы. На рассматриваемой нами миниатюре Дерби девушка, судя по костюму, не крестьянка, сидит с принадлежностями для прядения.

Роспись медальона на чашке отличается изяществом и тонкостью. Нежностью розовых, желтых и сиреневых оттенков она напоминает живопись пастелью. На основе стилистической близости этой живописной композиции с подлинными работами Джеймса Бэнфорда (1758—1798) мы высказываем предположение о том, что ее автором является именно этот художник.

Большой интерес для исследователя представляет сервиз с сюжетными изображениями, выполненными по произведениям Анжелики Кауффманн (1741—1807), в медальонах, расположенных на золоченом фоне, заполненном разнообразными цветами. Опираясь на выявленные нами аналогии, мы предполагаем, что они были исполнены Джоном Бревеном (1764—1816). Бренер был талантливым акварелистом, и именно этим объясняется то, что выполненные им на фарфоре росписи обладают особой чистотой и прозрачностью красок и тончайшей проработкой деталей.

В превосходных цветочных росписях, прославивших фарфор Дерби, нашли свое развитие традиции одноименных

росписей Челси. Расцвет подобного декора в фарфоре объясняется необычайной популярностью в это время ботаники как науки, которая становится предметом особого, порой страстного увлечения в кругах аристократии и буржуазной интеллигенции. Судя по высочайшему классу цветочной росписи рассматриваемого сервиза, мы заключаем, что она выполнена самым лучшим мастером этого жанра, работавшим в Дерби, — Вильямом Беллингсли (1758—1828). Это подтверждает также и номер «351», проставленный на каждом предмете сервиза рядом с маркой Дерби этого периода в виде короны, двух жезлов, шести точек и буквы «Д», написанной светлой пурпурной краской.

После смерти Дьюсбери II в 1796 году художник-миниатюрист Майкл Кин становится главой фарфорового предприятия.

В 1790-е годы тема пейзажа в английском искусстве и литературе становится выражением обостренного патриотического чувства перед лицом угрозы нашествия французских войск, нависшей над Англией.

Пейзажная живопись этого времени имеет своего рода портретный, топографический характер, т. е. изображает, как правило, совершенно конкретный вид местности. Пейзажная роспись на вазе Дерби напоминает виды долины реки Доув графства Дербишир. Изображение, построенное по всем правилам перспективы и заключенное в золоченую рамку, в определенной степени уподобляется произведению станковой живописи. Характер палитры росписи позволяет сделать вывод о том, что пейзажные росписи на вазе выполнены Джоки Хиллом (1753—1827).

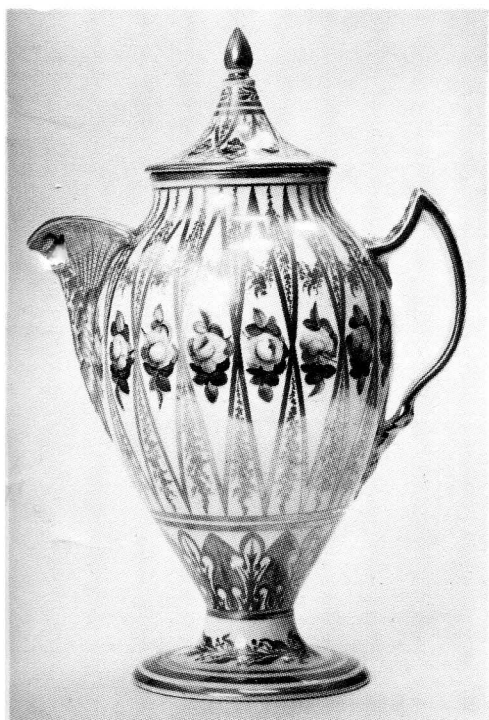
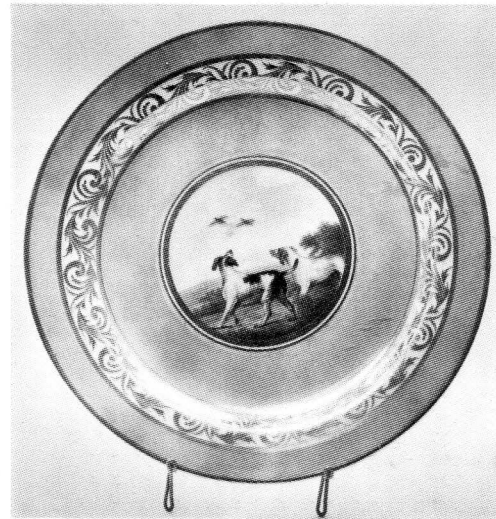
Любовь англичан к животным стала случайно, видимо, поэтому появление выполненного в Дерби сервиза с изображением животных (1795—1800). Обратившись к книге образцов мануфактуры Дерби, мы узнаем, что изображения животных на всех предметах этого сервиза исполнены Джоном Бревеном. Всем работам Бревера присуща безудержная анатомическая точность. Манера письма выдает руку акварелиста. Прозрачные коричневатые и зеленоватые краски отличаются тончайшими градациями тонов, мазок точен и одновременно воздушно-легок.

Если уникальные сервизы, декоративные вазы или отдельные чашки подорожного типа украшались сюжетными росписями, требовавшими кропотливой и трудоемкой работы высокопрофессиональных мастеров, то для предметов столовой посуды, выпускавшейся сериями, постепенно вырабатывался свой стиль декора. Для оформления многопредметных чайных и кофейных сервизов складывались своеобразные схемы живописного украшения, всегда рациональные по своему характеру, хотя и очень разнообразные, что надо отметить к чести художников Дерби. Цель подобной схематизации заключалась в том, чтобы такую роспись мог выполнить любой художник мануфактуры.

Около 1800 года был изготовлен сервиз с золоченым сетчатым орнаментом и изображением роз. Как бы набросанная на формы предметов золоченая сеть орнамента гармонирует со стереометрией объемов, расширяясь и сужаясь соответственно их конфигурации. Однажды удачно найденные формы повторяются в Дерби вновь и вновь, но каждый раз эти формы покрывает новый живописный декор. Конфигурация некоторых предметов этой мануфактуры заимствована у изделий из серебра.

Мануфактура Дерби функционировала до 1848 года. Однако повторение мастерами XIX века отдельных форм, моделей и мотивов предшествующего столетия говорит о недостатке новых идей, об утрате стилистической целостности фарфоровой продукции, об общем ослаблении творческого потенциала мануфактуры.

Татьяна Карякина



Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного редактора	Базазянц С. Б. Вейвериге С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Э. П. Мадий И. А. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отделом редакции Главный художник	
Ответственный секретарь	
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотохудожник Фотоомонтажи Фотографы:	Курбатов Ю. К. Раппапорт В. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Курбатов Ю. Онанов С. Пальмин И.

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4-а
Адрес редакции журнала:
103009 Москва, К-9
ул. Горького, 9
тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 6.05.88
Подписано в печать 13.06.88
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,340
Тираж 32 000
Цена 1 р. 30 к.
Заказ 4699
Индекс 70240
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
обращаться в типографию № 5:
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7(87). 1988
Основан в 1957 году

В номере:

1	Метаморфозы
	Движение волны, удар бича и томность лилии...
2	Художественная жизнь страны
	Заметки с выставки «Художники — народу»
8	Мнения, суждения, споры
	Как быть с авангардизмом?
12	Точки над «И»
	Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства
14	Мнения, суждения, споры
	Еще раз о поиске эстетической истины
16	История
	Третьяковка вчера Третьяковка сегодня
19	Народное искусство
	Нет, перестройка в промыслах и не начи- налась!
22	Публикация
	Гротеск с Афродитой
23	SOS
	Ялта теряет свое лицо
27	Отечество и память
	Дом Мурузи. Архитектурный детектив с продолжением
34	Народное искусство
	Скоморохи
36	Художник и предметный мир
	От горшка — к метафоре и иронии
40	Художник и театр
	Диагноз сценографии восьмидесятых
44—45	Газета «ДИ»
46	Секреты мастерства
	Как построить печь
48	Страница коллекционера
	Фарфор мануфактуры «Дерби»

Наталья Давыдова

Александр Якимович

Нина Яворская

Любовь Анненкова

Наталья Семенова

Мargarита Волкова,
Вероника Вишневская

Наталья Ройтаровская

Анна Опочинская

Александр Кобак,
Лев Лурье

Юрий Туляков

Юрий Маркин

Регина Хидекель

Юрий Новиков

Татьяна Карякина