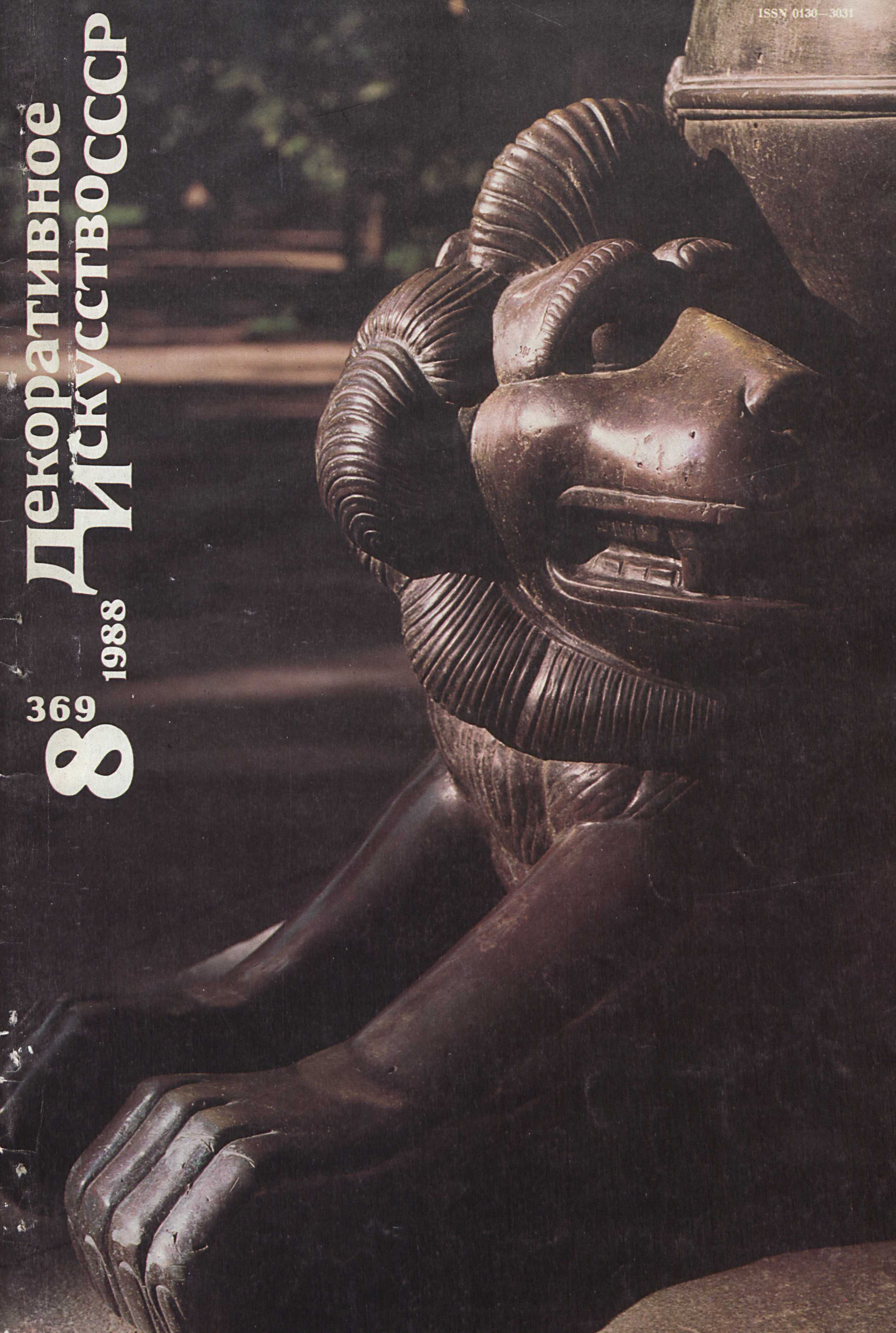
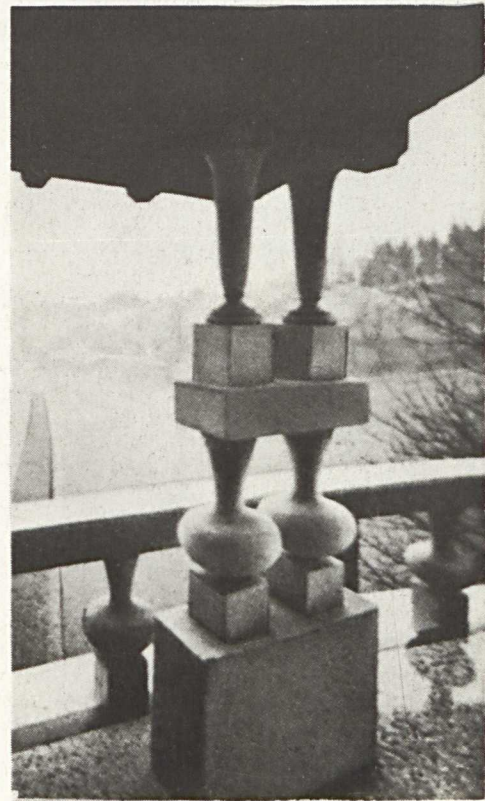
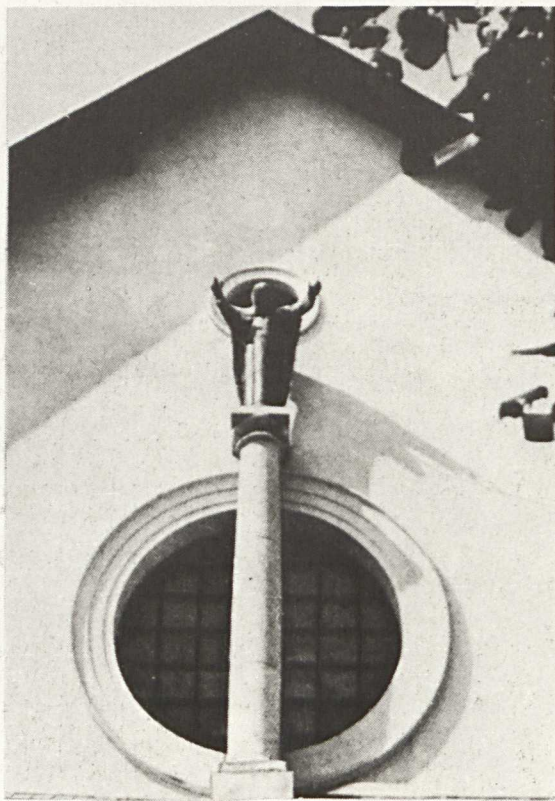
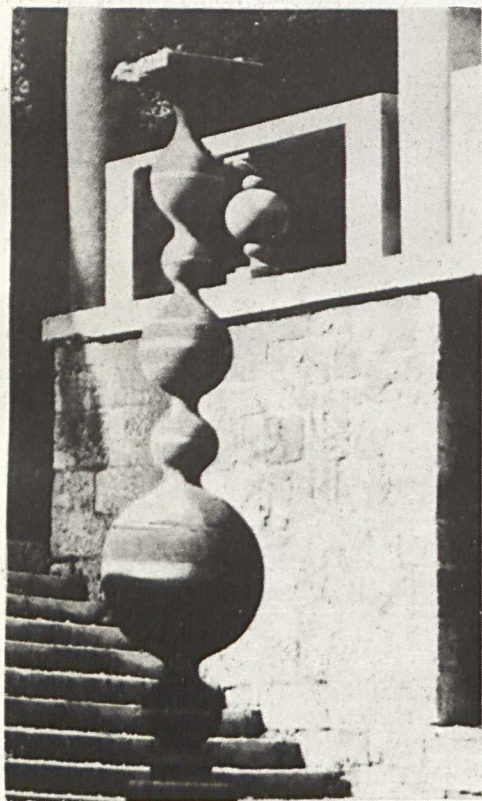


369
8
1988
**Декоративное
Искусство СССР**

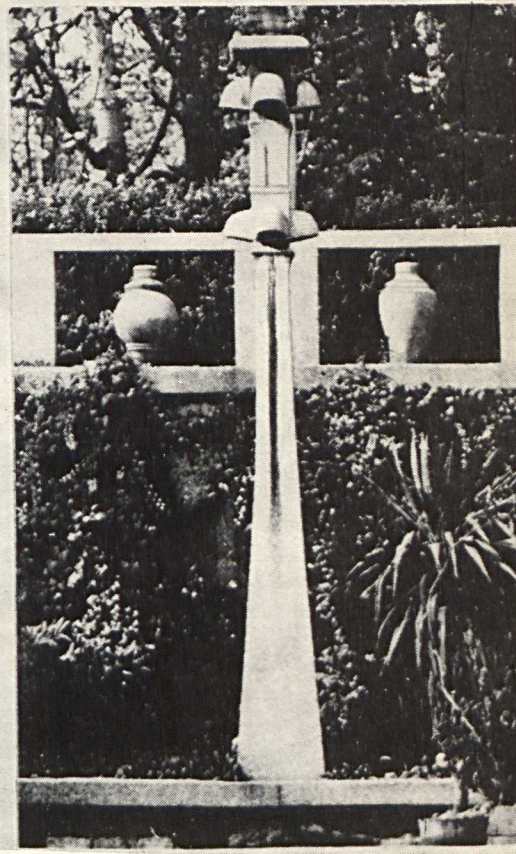
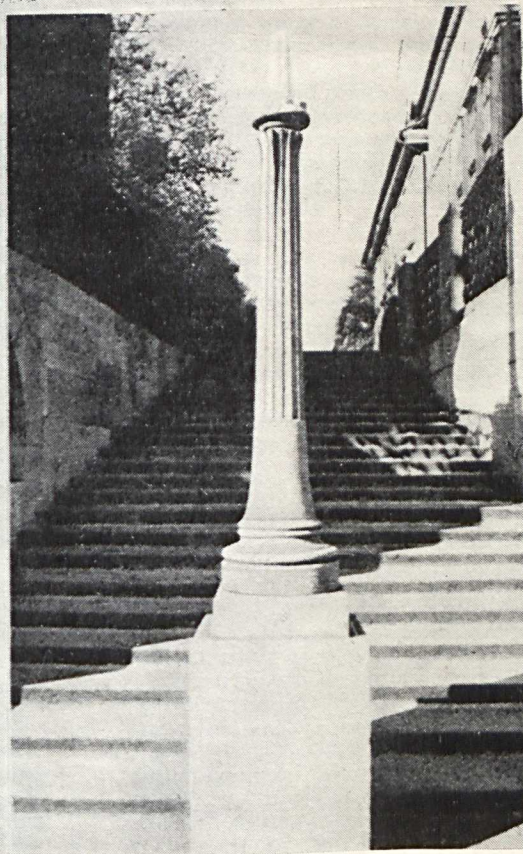
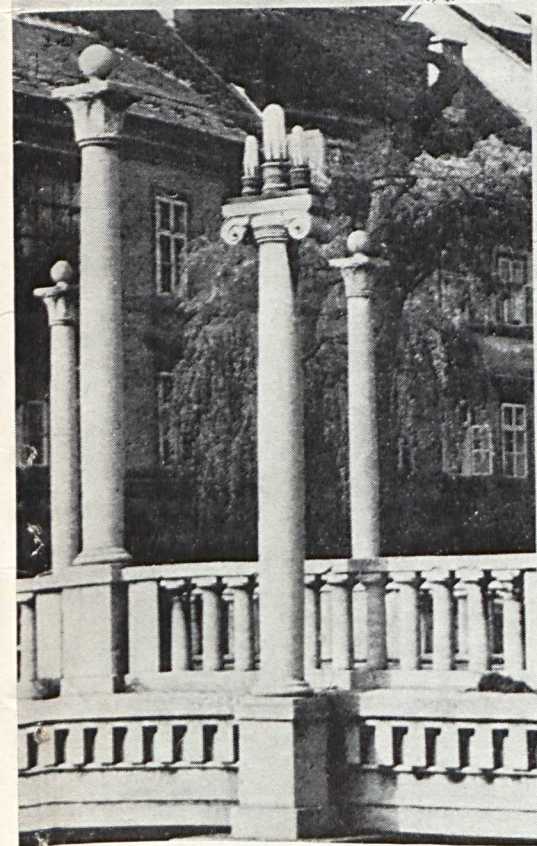
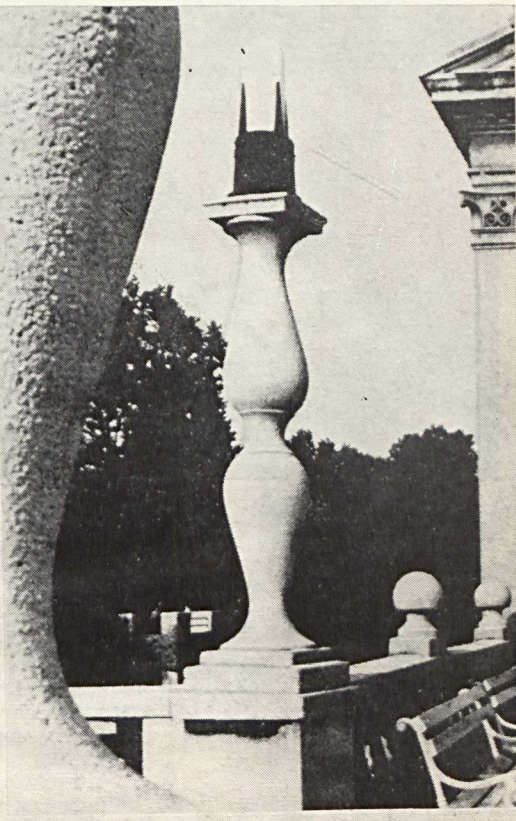
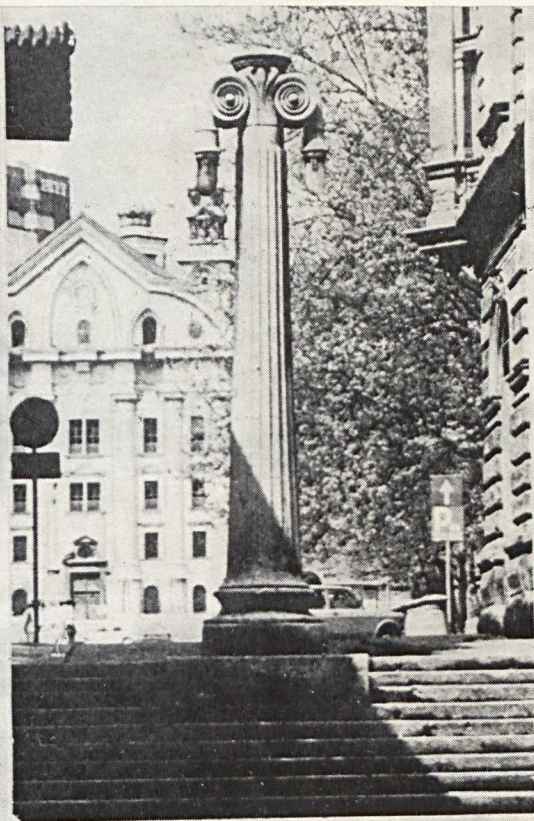


Метаморфозы

Мы соскучились по колонне



Публикация работ архитектора
Йоже Плечника (1872—1957)
из каталога выставки. Мадрид, 1987





На традиционные материалы
со временем появляется
новый взгляд

А. Васнецов
Фигура Славы на
здании музея
им. А. Матросова.
г. Великие Луки

Металл в скульптуре

Художник и среда

Алексей Григорьев

Металл и скульптура так плотно сосуществуют в истории, что, казалось бы, открывать здесь нечего. Эта тема так же стара и неизменна, как тема дерева или камня в скульптуре. Тем не менее даже на самые традиционные материалы со временем появляется новый взгляд с точки зрения как пластики, так и технологии. Например, дерево стали по-новому красить, покрывать сложными современными составами. А обработка камня, благодаря новой технологии, стала допускать такие пространственные композиции, такую монтировку блоков, что это существенно изменило представление о возможности самого древнего материала скульптуры. Но особенно сильные изменения в наше время претерпела скульптура в металле. Именно здесь сказались неузнаваемо изменившиеся технологические возможности XX века. Речь в данном случае не о литье — этом древнейшем виде воспроизводства формы по модели. XX век тут не открыл ничего принципиально нового, хотя появились новые виды сплавов и, конечно, усовершенствовалась технология литья. К сожалению, мы можем сегодня говорить лишь об упадке литейного искусства — ситуация эта настолько серьезна, что если ее не изменить, мы можем скоро остаться вообще без квалифицированных литейщиков. Это особенно обидно, если вспомнить, какой великолепной культурой литья мы обладали в прошлом.

Но появились новые способы обработки металлов, которые повлекли за собой необходимость вспомнить и старые: этоковка и сварка. Первое известно с древних времен, второе — явление двадцатого века.

Способ сварки металлов, электро- и газовым способом произвел подлинную революцию в технике. И, как это постоянно происходит, особенно в современном культурном процессе, сварной способ оказал сильное влияние и на развитие скульптуры.

Техника и искусство тесно переплетены в наше время. Скажем, железобетон — это революция в архитектуре, кино — создание вообще совершенно нового вида искусства. Но это пока разговор о технологии. В пластическом отношении революция в другом. Металл, который при литье использовался как чисто ре-

продукционный материал, как материал, покорно принимавший форму модели, вдруг стал совершенно самостоятельным.

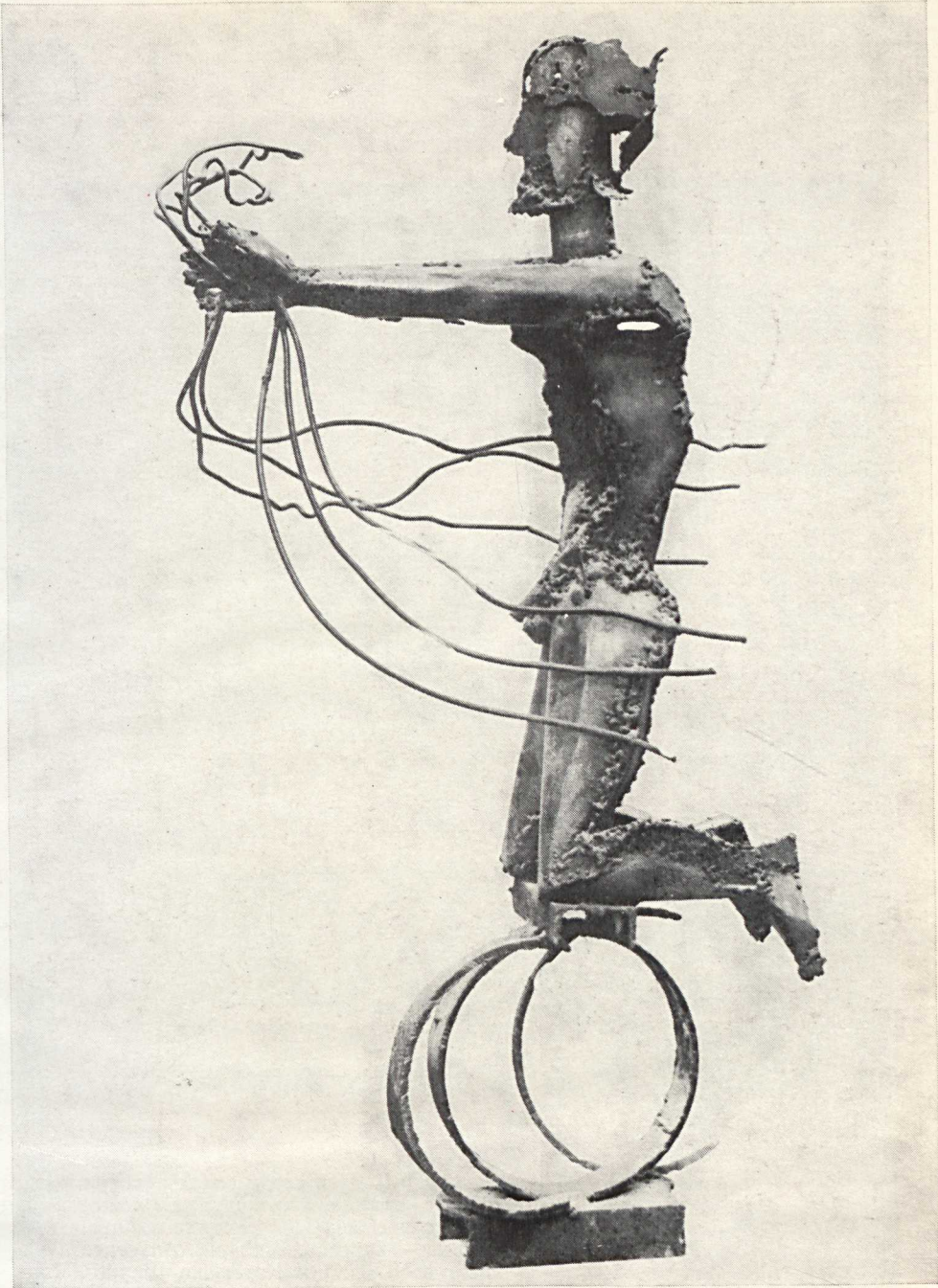
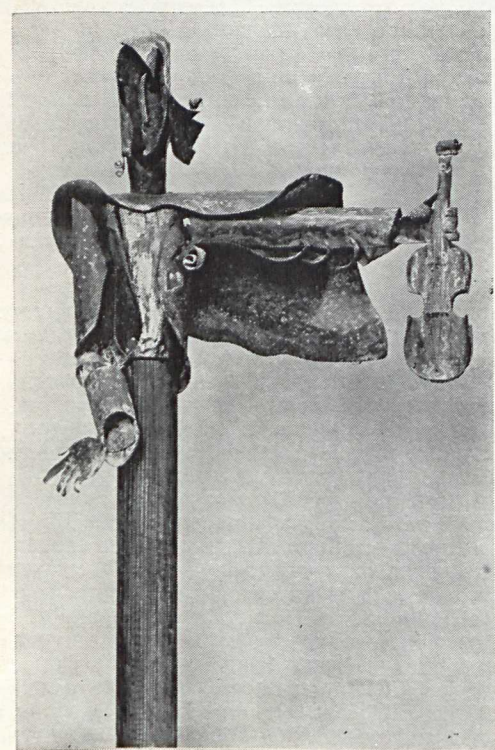
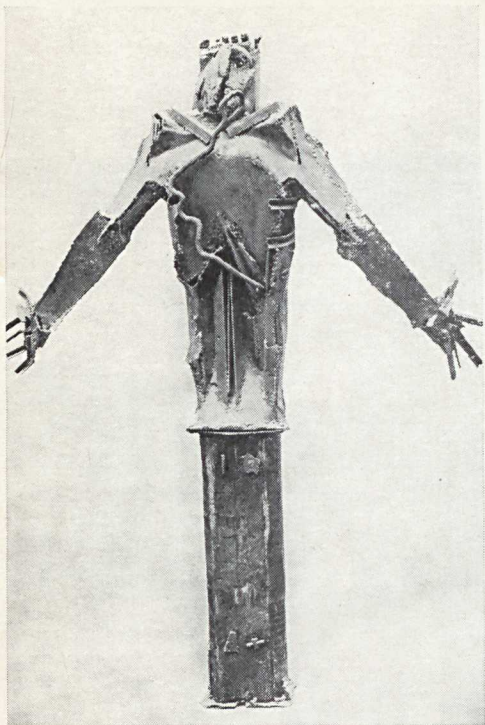
При литье задача литейщика предполагает как бы предельное насилие над материалом, сделать его жидким, как вода, и заставить максимально точно повторить готовую форму. При сварочной технологии работа идет непосредственно с листом металла, металлическим бруском... Борьба скульптора с материалом идет в открытую. Промежуточная стадия (литье) исчезает. Но зато металл в ходе жестокой борьбы раскрывает новые, очень ценные качества. И в конечном счете, если его удастся победить, он платит художнику очень щедро.

Но что значит победить? Ведь непосредственная работа с металлом — это не только борьба, но и обогащение. Из глины можно лепить все что угодно. А здесь выбор средств ограничен. Но в этом ограничении материал часто указывает удивительно точный, выразительный и, может быть, единственно возможный ход. Глину можно мять как угодно. Лист металла можно согнуть только пополам и никак больше. Дальше нужно уже подогревать на огне, ковать, кроить. Повторяю, труд этот очень тяжел. Как скульптор, который пробовал все материалы: дерево, камень, керамику, — я убежден, что нет ничего тяжелее непосредственной работы с металлом.

Часто говорят: «Скульптор в раздумье оставил перед глыбой камня». А если перед скульптором оказывается плоский, жесткий, неподатливый, металлический лист? Если каменная глыба (или дерево) уже несет в себе образ, тут он встречается с чистым листом, без всякого намека на форму. Попробуй, преврати его в объем! Но, может, не стоит трудиться? Зачем эти сложности?

Стоит!

Эстетика XX века стремительно меняла представления о пластике. Уже в первые десятилетия стали появляться вещи, совершенно невозможные в XIX веке. Создавался новый пластический язык, и этот процесс захватил всю культуру. Именно в это время скульптура в металле весомо заявила о себе. Певзнер, Габо, в некоторых вещах Пикассо,



Л. Берлин
Война
Р. Мидвикис
Старый кузнец
П. Шимис
Музыкант

А. Григорьев
Возничий
А. Григорьев
Бег с черепахой



Каралюс
Всадник
Вильнюс

Александр Колдер стали смело экспериментировать со сварной скульптурой. Очень интересная школа в подобной технике возникла в Испании — Гаргайо, Гонзалес, Альберто. Работали в этой технике Корбюзье, Цадкин, Липшиц.

В Европе и Америке в 20—30-е годы к традиционному образу скульптора — человека с измазанными глиной руками или каменотеса с киянкой прибавился совершенно новый тип: это скульптор в защитном асбестовом костюме сварщика. На голове у него маска со светофильтром, в руках — электродержатель или паяльная лампа. Мы привыкли представлять себе скульптора в облаке гипсовой или мраморной пыли, высекающего статую из камня или дерева. Но вот появился скульптор в ореоле огненных брызг, расплавленного металла, в облаке угарного дыма.

Трудно даже просто слепить фигуру из глины. Много труднее вырубить из мрамора. Ну, а лепить форму электродом, через который идет мощный ток, а рядом гудит сварочный аппарат, а у тебя на глазах светофильтр, через который ты видишь только пульсирующее пламя дуги, а в дуге этой от 4 до 6 тысяч градусов! Пот течет, глаза болят, и каждые несколько минут надо делать остановку, чтобы отдышаться и посмотреть на работу, сняв маску. Вот что такое сварка скульптуры!

Что ж, скульптор-сварщик еще больше стал похож на Гефеста.

Глину скульптор трогает руками, дерево, камень — стальным инструментом, через который все же есть упругий контакт с материалом. Прикасаясь к скульптуре электродом, мастер работает уже как бы не рукой и не стамеской, а пламенем дуги. В буквальном смысле между автором и изделием — огонь.

Между тем новая техника находила все большее применение. Сварная скульптура стала прочно входить в архитектуру и в ряде случаев оказывалась там гораздо органичнее, чем скульптура из традиционных материалов. Ведь архитектура тоже неузнаваемо изменилась. Модерн насильно изменил материал, конструктивизм стал демонстративно использовать материал таким, каков он есть. Если бетонная плита

прямоугольна — то надо ли превращать ее в цветок? Уничтожать швы, заделывать стыковочные узлы? Нет, напротив, их стали демонстративно выставлять напоказ. Конструкция здания красива, и не надо ее прятать. Сварная скульптура шла в ногу со временем. И если до предела отполированная бронза Майоля идеально смотрится в модерном особняке начала века, то скульптура Габо так же прочно стоит на своем месте среди современной архитектуры. Смит, Рожак, Архипенко, как и современные архитекторы, не скрывают конструктивных основ своих работ. Сварные швы, которые тщательно зачищал литейщик, здесь гордо выставляются напоказ, как важная составная часть скульптуры. Да, здесь хорошо видно, как это сделано. И в этом смысл. Здесь согнули лист, здесь проковали брус, потом отрезали кусок горелкой, потом расплющили кувалдой. Но разве не по такому принципу построен знаменитый центр имени Помпиду? Не прятать конструкцию, а гордо вынести ее наружу и превратить в новую эстетику. И не надо зачищать швы, сбивать молотком случайные капли металла. Материал в отдельных случаях может оказаться умнее человека, надо только иногда прислушаться, вернее, приглядеться к нему и поучиться.

В нашей стране эта техника появилась значительно позднее. Хотя в 20-е годы, в эпоху советского конструктивизма можно вспомнить интересные пространственные композиции с применением металла у Татлина, Родченко, Бруни. Затем, в годы господства академизма, эта техника была, конечно, забыта. Общее оживление художественной жизни в 60-е годы, новый подъем скульптуры выявил и новое отношение к материалу. Господству гипсовых слепков на выставках приходил конец. Вместе с новым отношением к пластике появлялись новые технологические приемы. К 60-м годам относятся первые интересные эксперименты в сварной технике. Появилось поколение скульпторов, так называемых шестидесятников. С металлом работают Шаховской, Александров, Пологова, Берлин, Шимес. Вначале это были преимущественно станковые работы, а затем и крупные монументальные вещи в архитектуре.





В. Иванов
Победа



Ю. Александров
Цирк

Тулский театр Шаховского и Васнецова, фонтан «Нептун» Пологовой, Детский музыкальный театр в Ташкенте, где работал интересный коллектив скульпторов: очень красиво решенная скульптура в металле — флюгер, сделанный Шимесом, и великолепные стальные двери Шаховского с птицами, вырезанными из толстого листа металла.

Интересным примером использования цветного металла (медь) и газосварки может служить знаменитый театр зверей Митлянского и Тюлина. Чисто технологическое преимущество этих вещей в том, что они сделаны как бы в пол-объема, они легкие, легко монтируются. Незавершенный до конца объем создает дополнительную игру светотени. В этом же ключе выполнены скульптуры Александрова для нового цирка.

Особо хочется сказать о скульптурах Леонида Берлина. Его отличает настоящая преданность технике сварной скульптуры. Кроме того, если все вещи, перечисленные выше, — работы декоративного плана, то сварные работы Берлина, как правило, станковые, наполнены удивительно мощной пластикой, отличаются подлинным трагизмом. Берлин говорит в них о войне и мире, жизни и смерти. Металл для него не просто один из многих материалов. Его вещи просто невозможно представить себе в другой технике. Работы его очень трудоемкие, прекрасно организованные в пространстве. Глядя на них, еще раз убеждаешься в том, что такая техника в наш суровый век не случайна. Как бы опаленные огнем этого века, скульптуры Берлина очень сильно передают трагизм нашего времени. Жаль, что именно эти его работы не находят себе места в архитектуре, на открытом воздухе — я имею в виду прежде всего его великолепное надгробие Высоцкому, оставшееся, к сожалению, на стадии проекта.

Из осуществленных в Москве работ можно еще вспомнить интересный фонтан Красулина на Речном вокзале.

Работал с металлом и недавно ушедший от нас Сидур. Кстати, говоря о его работах, можно вспомнить, что металл — это не только лист, но всевозможные обрезки труб, куски швеллера, изрезанные автогеном стальные плиты.

А ведь во всем этом скульптор-сварщик может так же увидеть будущую композицию, как скульптор-деревянщик в развилке ствола.

Но вообще сварная скульптура нелегко завоевывает признание. Она непривычна для большинства зрителей и заказчиков, так что осуществленных монументальных работ немного (их больше в Прибалтике, например, известный «Всадник» Каралюса). Кроме того, трудно в мастерской наладить технологию сварки. Все знают, как вообще трудно скульптору найти хоть какую-нибудь мастерскую и хоть как-то начать в ней работать. А оборудовать сварочно-кузнечный цех для большинства просто недостижимая мечта. При Московском скульптурном комбинате давно действует и весьма успешно творческая группа по камню. И вот, наконец, после нескольких лет тяжелых переговоров в этом году появилась группа по металлу. Этим летом группа проработала первый сезон. Удалось получить рабочее место, необходимое газосварочное оборудование. Первые работы сделаны. Мы надеемся, что группа будет работать каждый год. Это позволит молодым скульпторам, не имеющим мастерских, овладеть этим сложным искусством. А затем, может быть, в нашей стране будет впервые проведен симпозиум по сварной скульптуре. Ведь проводятся же симпозиумы по камню и дереву. Кстати, в других странах, например в Венгрии, симпозиумы по металлу существуют. У венгерских скульпторов прекрасно организована связь с предприятиями. Например, симпозиум проводится вблизи металлургического завода — и никаких проблем с технологией. На одном таком симпозиуме в Венгрии был наш известный скульптор Клыков и сделал очень интересную вещь — колесницу мира. В Киеве молодые скульпторы вели переговоры даже с институтом Патона — вот где к услугам художников было бы действительно все что душе угодно. Но пока эта идея не осуществилась. Тем не менее ясно одно: возможности сварной скульптуры огромны. При помощи сварки можно решать самые сложные пространственные задачи, как станкового, так и монументального плана. Хочется надеяться, что техника эта будет у нас развиваться и впредь.

Черное — это белое

Бесфоновое искусство

Худу Мамедов, Сиявуш Дадашев

В 20-х годах нашего столетия голландский художник Морис Эшер, изучая мусульманские памятники архитектуры Испании, открыл неведомый ему изобразительный язык. Каллиграфия и изобразительные элементы убранства архитектуры заполняли поверхности форм без фона между собой. Это было настолько невиданным для европейской традиции, что вызвало у Эшера бурю размышлений, изложенных так: «Арабы были мастерами непрерывного заполнения плоскости одинаковыми изображениями. Какая жалость, что религия у них запрещала изображение человеческой фигуры! Мне кажется, что они были очень близки к их изображению посредством абстрактной геометрии»¹.

Хотя Эшер остался на позициях зарубежной культурологии, упрощавшей достижения культур народов, объединенных исламом, двумя эквивалентно понимаемыми определениями — исламская или арабская, тем не менее, интересуясь также и кристаллографией, он смог увидеть и как бы открыть для себя возможности принципа плотной упаковки архитектурных объемов изобразительными формами, в совершенстве разработанного средневековыми мастерами на Востоке.

Заимствуя этот творческий метод, Эшер создал произведения, расширившие языковые границы современного графического искусства.

Поиск нового языка в современном западном искусстве и увлечение восточной культурой способствовали тому, что традиция бесфоновое изображение оказалась привлекательной для таких мастеров XX века, как Мондриан, Клее, Вазарелли, Эшер, и направлений, возглавляемых ими.

«Открытие», сделанное Эшером, заключалось в том, что форма и фон в изобразительной композиции получали идентичное звучание, и таким образом задний план становился эквивалентным переднему. Развивая этот принцип, Эшер стал составлять свои картины из фигур и элементов, не оставляя зазоров между ними. Формы вырастали одна из другой, и линии соприкосновения становились общими для них, выступая в разных ролях.

Если элементы картины, составляющие ее изобразительную ткань, расположены в границах рамки упорядоченно, то и фон — пространство между ними — так же окажется упорядоченным.

Нетрудно представить себе и такой вариант, когда конфигурации элементов и конфигурации пространств между ними будут полностью совпадать по форме. В таком случае не всегда просто установить, что является фоном по отношению к другому. При БОИФ* элементарную пустоту следует считать его тривиальной компонентой. Очевидно, тут она имеет такое же значение, как пауза в музыке или «0» в теории чисел.

Легко убедиться в том, что не всякая изобразительная форма может быть использована при создании подобной композиции. Если сформулировать в общих чертах условия блокировки отдельных изобразительных фигур в комплекс, то необходимо отметить, что они должны быть основаны прежде всего на структурных особенностях объединяющихся фигур, способных к взаимодействию между собой. Важным условием взаимодействия является изобразительная простота форм, а также минимальное разнообразие фигур. Чем лаконичнее, изобразительно проще и выразительнее фигура, тем более фон становится объектом внимания, фону также придается изобразительное значение. То есть фон и форма находятся всегда в некоей комплиментарности, взаимодополняя друг друга. Зачастую возникает эффект асимметрии видения, при котором изобразительные элементы различно группируются при их разглядывании,

постоянно как бы взаимодействуя между собой, что и является причиной полиэконичности². Сказанное подтверждается достижениями последних десятилетий в области психологии восприятия³.

Рассмотрим это явление на конкретных примерах.

Медальон шрифтового орнамента из убранства памятника XIX—XX веков Дворца Ширваншахов в Баку. Архитектурная ситуация диктовала условия: шрифт не должен был обладать горизонтальной или вертикальной направленностью, чтобы не делить плоскость на нижнюю и верхнюю, левую и правую части, а центральный акцент не должен был соотноситься по величине с гарнитурой основного шрифта. Поистине нелегкая графическая задача для профессионала⁴.

Реализация этой идеи проводилась так: стилизуя в куфическом написании АЛИ, художник довел изобретенный знак до самокомплиментарности, путем его поворота по окружности вокруг оси на 60°. Затем с каждым последующим поворотом на 60° он получил остальные элементы, шестикратно упакованные в правильный шестиугольник. Шесть самокомплиментарных знаков без зазоров заполняют площадь шестигранного медальона. Далее художник переводит эту графическую схему в чередование рельефа и контррельефа, три выступающих и три углубленных знака придают общему решению скульптурную выразительность черно-белой симметрии, которую Артур Лео определил так: «...при обходе по окружности, описанной вокруг оси, сохраняется упорядоченность иерархии цветов»⁵.

Рассмотренный пример является идеальной иллюстрацией традиции черно-белой симметрии, известной задолго до Мориса Эшера.

Характерными примерами являются также орнаменты из археологических материалов Азербайджана, Тувы, Алтая, Америки, примеры различные и по географии, и по времени.

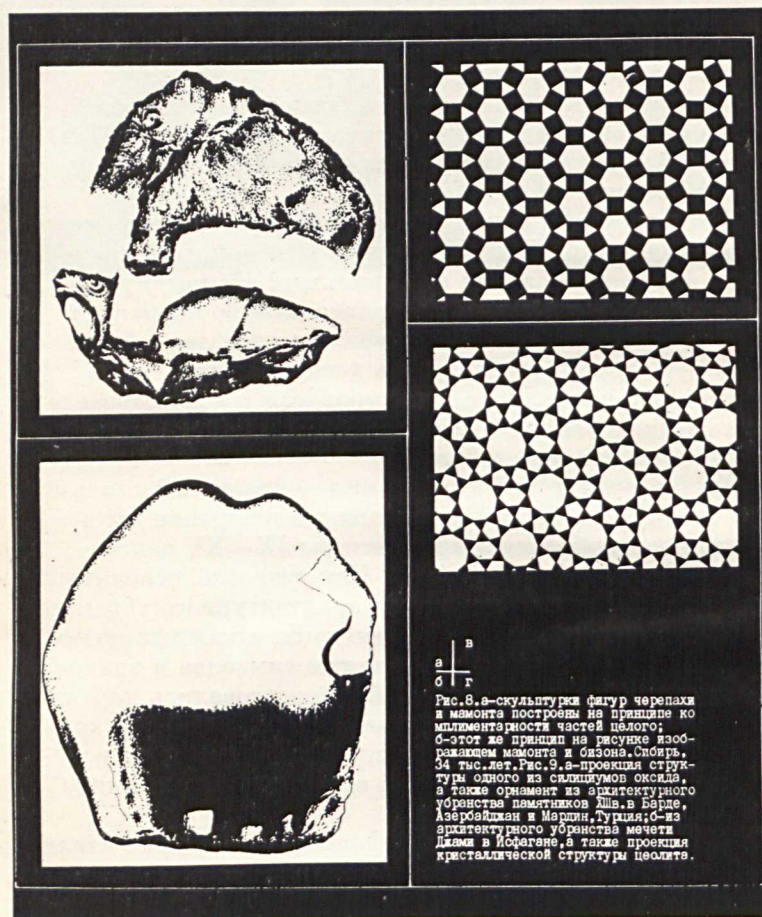
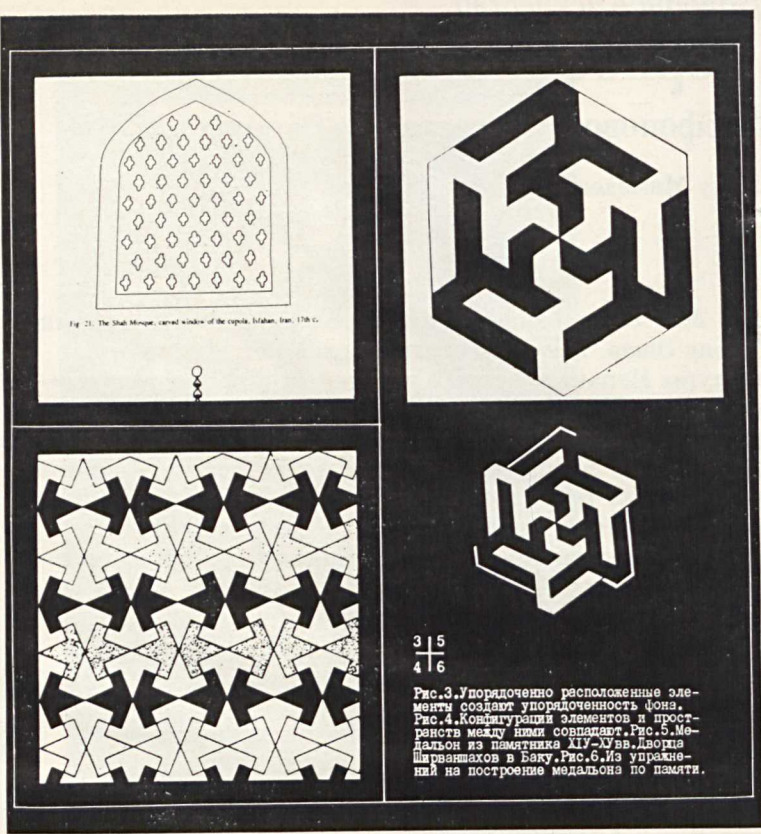
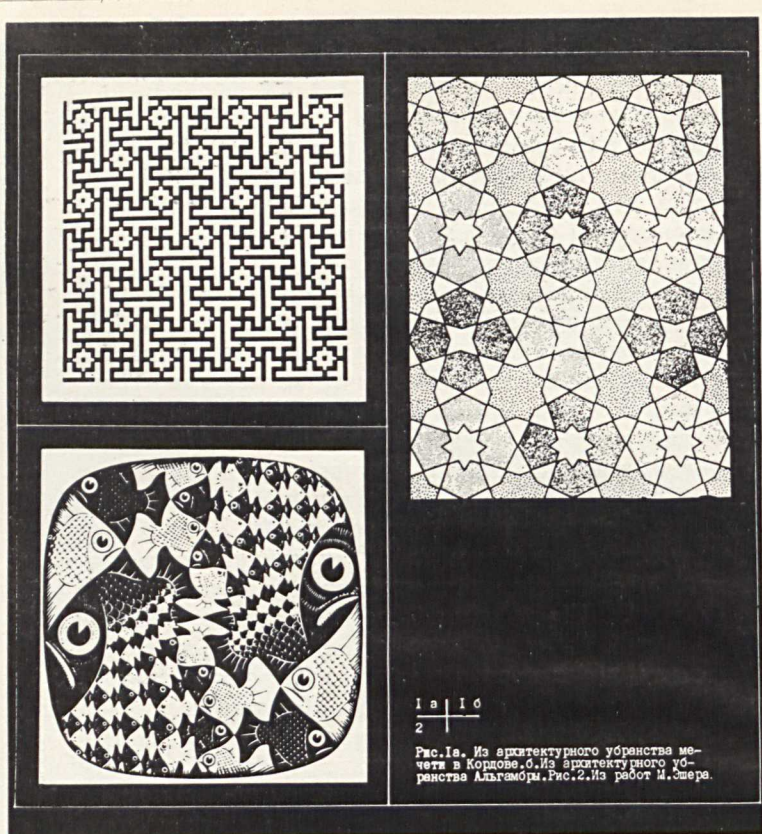
Напрашивается самая очевидная и простая гипотеза: а не является ли БОИФ языковой особенностью принципа формообразования этих культур? Не потому ли с таким постоянством она проявляет себя во времени и обширной географии? Для доказательства данной гипотезы необходимо опровергнуть довольно устойчивую тенденцию, принятую в культурологии и искусствоведении, особенно западной, в отношении так называемого исламского стиля.

Откуда происходит этот термин — исламский стиль и что он выражает? Возник он при рассмотрении орнаментального убранства архитектуры IX—XV веков стран Малой и Средней Азии. Как известно, основными изобразительными элементами архитектурного убранства, наряду с геометрическим орнаментом, стилизованными изображениями животных, а также символов и знаков с утраченной ныне семантикой, использовались коранические изречения, выполненные прямолинейной и криволинейной вязью арабского шрифта. Именно эти изречения и послужили причиной возникновения термина «исламский стиль».

Объяснение особенностей формирования этого стиля, как и его название, отличается антинаучностью отношения к данному материалу и нелепостью обобщений, прочно бытующих во всех научных трудах. Одно из основных утверждений литературы об исламском стиле — измышление о запрете этой религии изображения человека и других живых существ. Связывается это с несуществующей заповедью о том, что изображение живого, будучи творческим актом создания образа, принадлежит богу, а не человеку. Именно по этой причине, якобы, исламская изобразительная культура выражает себя орнаментальным искусством. Подобные объяснения в лучшем случае можно объяснить некомпетентностью. Ислам не налагал запрета на изображение человека. Свидетельство тому — почти тысячелетнее развитие миниатюры и скульптурные изображения людей и животных даже в надгробиях. Запрет ислама относится к изображению бога: предполагается, что всевышний — явление абстрактное и человек не должен изображать его подобным себе.

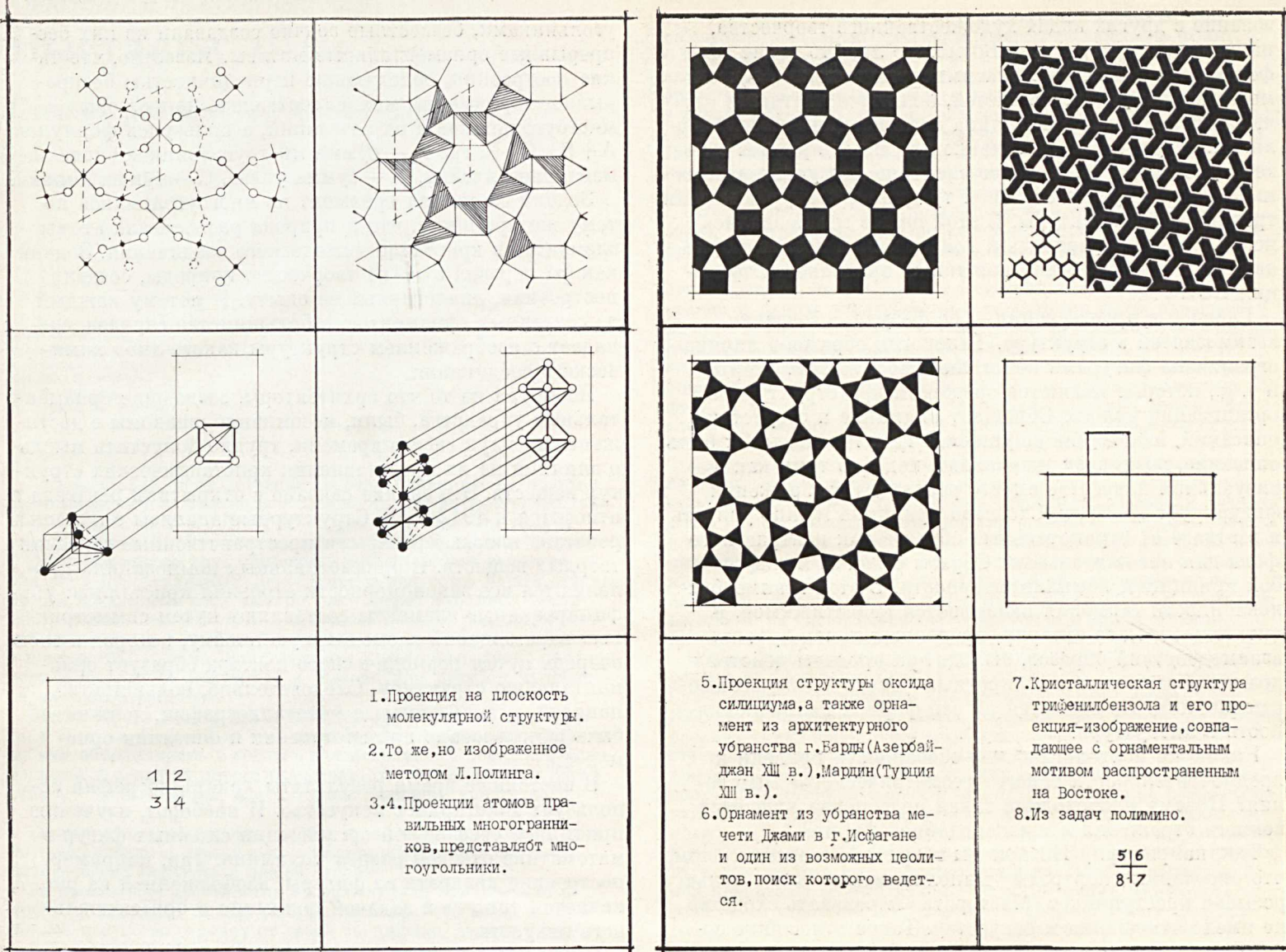
Язык орнаментального искусства гораздо древнее ислама, он сформировался в рассмотренных культурах за тысячелетия до нашей эры, о чем свидетельствуют

* Бесфоновая организация изобразительных форм.



материалы археологических раскопок. Конечно, нельзя отрицать роли ислама в развитии орнаментального искусства. Однако традиции культур, сложившиеся задолго до ислама, не могут быть объединены термином «исламское искусство». Нетрудно заметить, сколь мало общего в искусстве исламских стран, от Индонезии до Испании. Религия, оказывая влияние на идеологическую программу искусства, никогда не определяла язык ее формообразования⁶, который в каждой культуре имеет свою модель или инвариант, уходящие в тысячелетия. Инвариант объединяет множество различных произведений искусства, архитектуры и материальной культуры в некую общность и позволяет отнести их к понятиям египетской, греческой, китайской и т. д. Инвариант культуры не размывается влияниями и пульсирует на уровне языка формообразования.

География визуального языка, выраженного в традиции бесфоновых изображений, обширна и формирует современное народное творчество коренных жителей Сибири, Крайнего Севера, Средней и Малой Азии, Азербайджана. Элементы его есть в культуре Китая и в какой-то мере в Японии. Размышление о географии этой традиции выявляет необходимость определения центра ее возникновения, ареала распространения, а также проникновения в другие культуры. Опираясь на археологию, можно с уверенностью утверждать, что как по количеству различного материала, так и по их датировке центром традиции является Сибирь. Особенно интересным является археологический материал советского ученого В. Ларичева⁷. Раскопки поселения Малая Ся на берегу реки Белый Июс в Сибири выявили прекрасно сохранившиеся скульптурки, рельефы и гра-



вированные рисунки, выполненные 34 тыс. лет назад на основе бесфоновой организации. Скульптурный рельеф проникающих друг в друга фигурок черепахи и мамонта построен на принципе комплиментарности частей. Этот же принцип комплиментарности — в основе рельефа, на котором самка бизона и мамонт изображены в момент копуляции и олицетворяют женское и мужское начала в природе, быть может, определившие позднее прообраз знаков Инь и Ян.

Понятия «бесфоновая организация изобразительных форм» дает возможность упорядоченного и связного описания огромного визуального материала, хаотичного на первый взгляд. В процессе работы над данным материалом исподволь возникало желание решить и другой вопрос: как комплекс причин, обусловивший эту традицию в визуальной культуре, влиял на формообра-

зование в других видах художественного творчества, например, в литературе? Возможно ли, что такие эффекты, как полиэikonия, асимметрия видения, эффект мозаики или равенство частей, являются частными случаями более общего принципа организации во всех мыслимых структурах? Выявление подобных приемов в литературе имело бы большое значение для установления инвариантов художественной традиции, контуров модели традиционной культуры. С этой целью мы поддались искушению и обратились к классической поэзии тюркоязычных народов, в которой также проявляется традиция БОИФ.

Главное в произведении — не фабула, а создание взаимосвязей в структуре. Типология образов в лирике ограничена фигурами поэта, любимой, жизни, смерти и т. д., которые являются средством при структурной организации целого. Обращает внимание и отсутствие описаний, изложение ощущений. Там, где могло бы быть описание, возникает эквивалент, подобно тому как в визуальном искусстве вместо реального изображения фигурирует его знак. Сходство принципа можно увидеть и в отказе от отрицательных образов как контрастного фона для положительных. Образы связаны между собой принципом комплиментарности. В этой взаимообусловленности гармония оказывается недостижимой, и читатель вслед за автором, продолжая поиск лучших взаимодействий образов, выходит за пределы действия драмы, обращается к конкретным человеческим взаимоотношениям. Не является ли это формой полиэikonичности в литературе?

Какие же психологические особенности привели к предпочтительности такого «геометрического» мышления? Почему происходила такая недооценка художественного отражения в жизнеподобной форме?

Так, например, у Низари мы встречаем сведение о том, что рисованные портреты⁸ выполнялись только с целью розыска преступников. Мастерство передавать сходство не имело отношения к искусству. Такое отношение сохранилось. Если житель гор в Азербайджане застанет вас пишущим с натуры, он не увидит в этом какой-либо причастности к искусству. Если вы сочинили картину с помощью своего внутреннего видения, она, по его мнению, принадлежит искусству. Вряд ли можно достаточно полно и верно объяснить это, однако два предположения позволим себе высказать.

Во-первых, определенное влияние на форму искусства в какой-то мере имеет сущность быта. Так, например, среди вещей, созданных кочевниками, носителями визуальных ценностей являются предметы быта. Материал и технология изготовления этих предметов способствовали формированию ограниченного числа композиционных элементов. Это — символы семьи, рода и племени, а также символы защиты, удачи, важных событий в жизни общности и т. д. Можно представить, как при объединении, скажем, двух племен в союз, два символа, не утрачивая своей индивидуальности, должны были составить новый знак. Самое простое графическое решение такой задачи — это направленное изменение знаковой особенности каждого символа до комплиментарного их объединения.

Во-вторых, кочевник являлся частью природы и его ум больше занимали причины круговорота жизни и его места в ней. Передвигаясь, видя новые и новые ландшафты, он воспринял природу вовсе не как фиксацию ее вида. Скорее, он мог обозначить свое местонахождение или свою стоянку в безбрежных ландшафтах контрастным природе знаком. И геометрические формы чистых цветов, обладавшие магическими и сакральными смыслами, оказались более уместными для такого обозначения.

Однако существует обстоятельство, которое разрушает логику наших размышлений, — наличие в западном искусстве XX века направлений, пользующихся принципами бесфоновой изображения. Очевидно, они порождены ориентацией современного искусства на последние достижения фундаментальных наук.

Идентичность принципов формообразования в природе и традиции бесфоновой изображения не может не волновать воображения.

Покрывая плоскость простыми и сложными много-

угольниками, неизвестные зодчие создавали из них беспрерывные орнаментальные мотивы. Известно, что такие построения, обладающие периодичностью беспрерывного орнамента, можно составлять не из любых многоугольников и их сочетаний, а пользуясь формулой $A + B = C + 2$, где A — сумма многоугольников блока элементарной ячейки, B — сумма узлов, C — сумма линий.

Зодчий составлял орнамент из многоугольников по тому же принципу, что и природа располагала атомы элементов в кристалле химического соединения. Зодчий как бы перевел в знаки творчество природы, создал построения, аналогичные ее опыту. И потому каждый из созданных орнаментов, в большинстве случаев, совпадает с изображением структуры какого-либо химического соединения.

Несмотря на то что архитекторы, создавшие орнаментальные убранства, были, несомненно, знакомы с достижениями наук своего времени, трудно допустить мысль о влиянии на их представления кристаллических структур веществ. Это знание связано с открытием рентгена и относится к 1912 году. Структурные анализы с помощью рентгена впервые раскрыли пространственные строения твердых веществ. В орнаментальных композициях проявляются все закономерности строения кристаллов: унифицированные элементы составляют путем симметричных перемещений элементарную ячейку, которая в свою очередь путем периодического повтора образует орнаментальную структуру. Следовательно, большинство понятий, используемых в кристаллографии, должно быть использовано при построении и описании орнаментов.

В настоящее время результаты кристаллографии используют авангардное искусство. И наоборот, изучению принципов бесфоновой организации сложных фигур в математике отведен раздел полимино. Так, например, построение квадрата из фигуры, изображенной на рис. 7, является типичной задачей полимино и орнаментального искусства.

Приведенные примеры достаточно убедительно демонстрируют идентичность принципов формообразования в природе и традиции бесфоновой изображения. Следствием этой идентичности является то, что в указанных выше регионах геометрические орнаменты в архитектуре и миниатюре X—XV веков совпадают по построению с проекциями структур кристаллов, расшифрованных в наши дни. И даже более того, эти орнаменты могут быть положены в основу синтеза новых соединений, что уже осуществлялось и нашло отражение в специальной работе (рис. 9).

Традиция БОИФ насчитывает 34 тыс. лет и распространена в визуальной культуре древних народов Сибири, прилегающих к ней районов Средней и Малой Азии, Азербайджана. Широкое и детальное изучение принципов БОИФ представит возможность восстановления грамматики языка традиционного искусства, на которой может базироваться их современная творческая практика.

Достижения современных фундаментальных наук подтверждают данную общность и тем самым акцентируют перспективность этих принципов для современной визуальной культуры.

¹ Узоры симметрии. Под ред. М. Сенешала и Дж. Флека. Перевод с англ. Ю. А. Данилова под ред. акад. Н. В. Белова и проф. Н. Н. Шефталы. М., Мир, 1980.

² Полиэikonия — многоизобразительность. Следует понимать как изобразительность, которой присущи многозначность, многоплановость, многомерность.

³ Так, например, выявлено, что зрение не выхватывает форму из фона или контекста, а воспринимает как первое, так и второе. Более того, фон, имеющий визуальную информативность, усиливает построение (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 221—225, 228—234, 237, 242, 351). Помимо этого, Р. Арнхейм рассматривает «пустоты», влияющие на восприятие архитектуры и пространства (Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984, с. 51—75).

⁴ Экспериментально, на уровне факультатива, такая задача была поставлена в студенческой архитектурной аудитории. После демонстрации графического изображения медальона требовалось запомнить решение и повторить. Результаты подтвердили сложность задачи.

⁵ Узоры симметрии — там же.

⁶ Тюркский этнос за долгий период своего правления в Индии создал искусство Великих Моголов. Однако этот стиль, утверждаясь в дворцах, храмах, светской литературе и миниатюре, не задел исконно народное искусство с его неразрывной традицией, питающейся из глубинных источников своей самобытной культуры. С исчезновением в Индии тюркской надстройки как идеологии могольское влияние растворилось в недрах народной традиции. Идеология, не затронув корней, создала в данном случае необходимую оболочку для своего выражения.

⁷ ЛАРИЧЕВ В. Древнейшие люди Сибири. — Курьер ЮНЕСКО, декабрь, 1980, с. 25—27.

⁸ БАЙБУРДИ Ч. Г. Жизнь и творчество Низари. М., Наука, 1986.

Выставка 6-ти

Стекло решает «не свои» задачи

Нонна Степанян

Вход на выставку
Авторский коллектив:
А. Бокотей, Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, Г. Иванова, Ф. Черняк, А. Иванов

Есть выставки, располагающие к размышлениям. За произведениями встает не только сам художник, его личность, его тема и интонация, но и все Дело, в которое включены эта тема и голос, история Дела и момент, который оно переживает сегодня.

Выставки такого рода становятся событием, они итоговые, они же и перспективные. Декоративное искусство нашей страны не раз показывало себя именно так — перед публикой демонстрировались весь его путь и основные цели. К подобным показам относится и выставка шести художников стекла, открытая в ноябре 1987 года во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве под девизом «Стекло — образ — пространство».

Шесть героев показа давно известны, это мастера выдающегося таланта. Каждый из них способен на сольное выступление, но они объединились в секстет для исполнения перед зрителем большой и сложной программы: показать стекло во всем богатстве его возможностей, как материал большого искусства.

Вероятно, настало время сказать о той исключительной роли, которую играло и играет декоративное искусство в системе пластических искусств в нашей стране.

За прошедшие десятилетия не раз звучали критические и предупреждающие голоса, многим казалось, что наше декоративное искусство отходит от своей специфики, занято разработкой не своих проблем. Присваивая себе «тематичность», оно берет на себя не подвластные ему сложные идейно-образные задачи. Но развитие продолжало идти именно таким образом, и как ясно сейчас — это не было случайностью.

Декоративное искусство стало у нас одним из важнейших

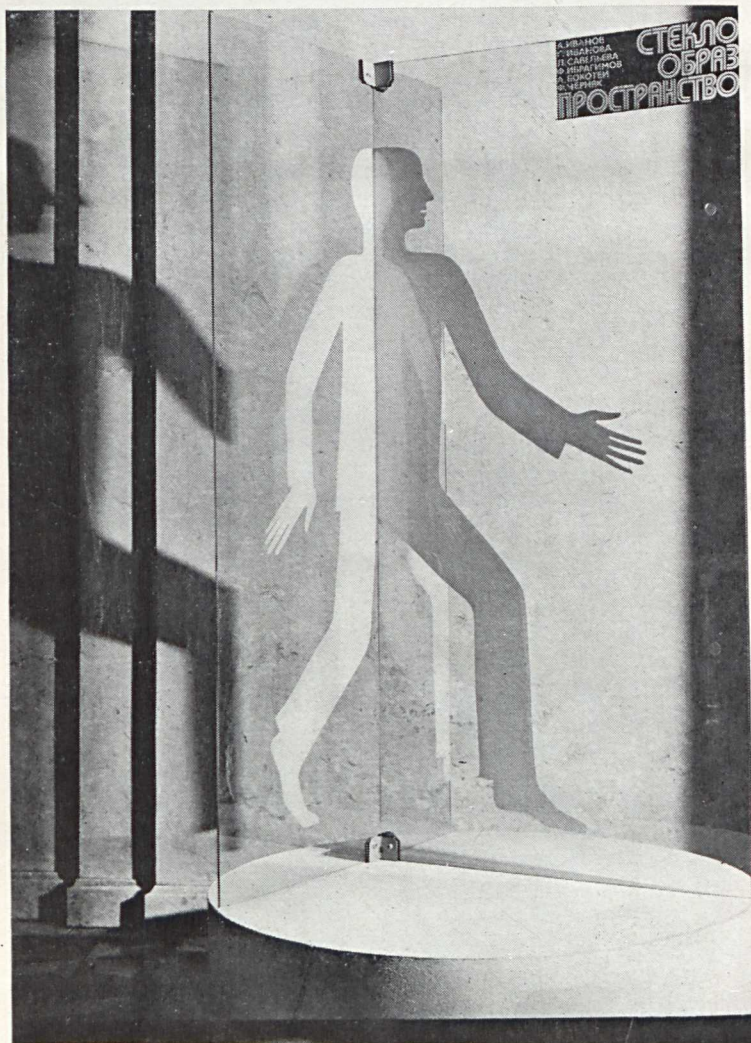
стимуляторов перемен всего художественного процесса, оно побуждало к развитию, активизировало пластическую форму. С блеском разрабатывая «на своем поле» такие качества, как цвет, пластика, фактура, силуэт, линия, оно компенсировало вялость выразительных средств искусств изобразительных. Уже в начале 1960-х это сказалось на монументальных произведениях: сюда вторглись мастера-керамисты, стекольщики, текстильщики. Но шло воздействие и на стилистику станковых работ: цветопластика керамики и стекла, объемные gobelены, эмали призывали к обновлению художественного языка.

Своеобразной кладовой новаций стала и выставка «Стекло, образ, пространство». Она поражает остротой и образной силой предложений в первую очередь в области изобразительности.

Скульптура из стекла, живопись на стекле и в стекле; рисунки-гравюры на объемах и плоскостях, сцены, отдельные реалии и тексты, заключенные в стеклянные шары или прозрачные пузыри; пейзажи, «написанные» цветными стеклянными нитями; серебряные листы (зеркальные стекла!), металлическими мобилями летящие в небо... Добавим группы стеклянных животных и птиц, композиции из оригинальных предметных форм, и мы представим — пусть только отдаленно, потому что слово не заменяет зрелища! — сумму впечатлений от четырех экспозиционных залов выставки.

Прозрачность, проницаемость объектов, их способность вписываться в живой воздух среды, не отбрасывая теней, с естественностью дыхания, — вот что в первую очередь использовали художники. Стекло толкало их и к новому решению проблемы синтеза, о которой мы так часто говорим и пишем. Синтез возникал перед нашими глазами в живом соединении качеств, привычно расписанных по видам искусств. Цвет, объемы, звучащее слово надписей, театральность в самом широком смысле объединялись не просто на одной площадке — они жили в одном объекте, предлагая новые модели среды.

Общие проблемы волнуют участников выставки, но каждый решает их по-своему. Если сравнить «Врата» (1986) Любви Савельевой с композицией «Белые ночи» (1986) Александра Иванова или «Встречей» (1987) Фидая Ибрагимова, мы увидим разницу осмысления темы «изображение — предмет — пространство». Сама природа диктует Савельевой не только характер живописи, но и форму объекта, на внешних и внутренних поверхностях которого нарисована фигура. Пульсация прозрачных изгибающихся сфер поддерживает движение изображений, становится метафорой человеческой жизни. Иванов гравировал насыщенные символические сцены на строгих «архитектурных» формах, их можно понять как проекты монументальных произведений, они пронизаны особым духом — за ними ампиры Петербурга во всей своей строгости и благородстве. Подход Ибрагимова другой: на небольшом сосуде тающий набросок — силуэты двух мужчин в стремительном порывистом движении — и наше изображение узнает Пушкина и Мицкевича, культурная память разбужена, простой предмет из стекла становится источником личного переживания, обретает свойства духовной значительности.

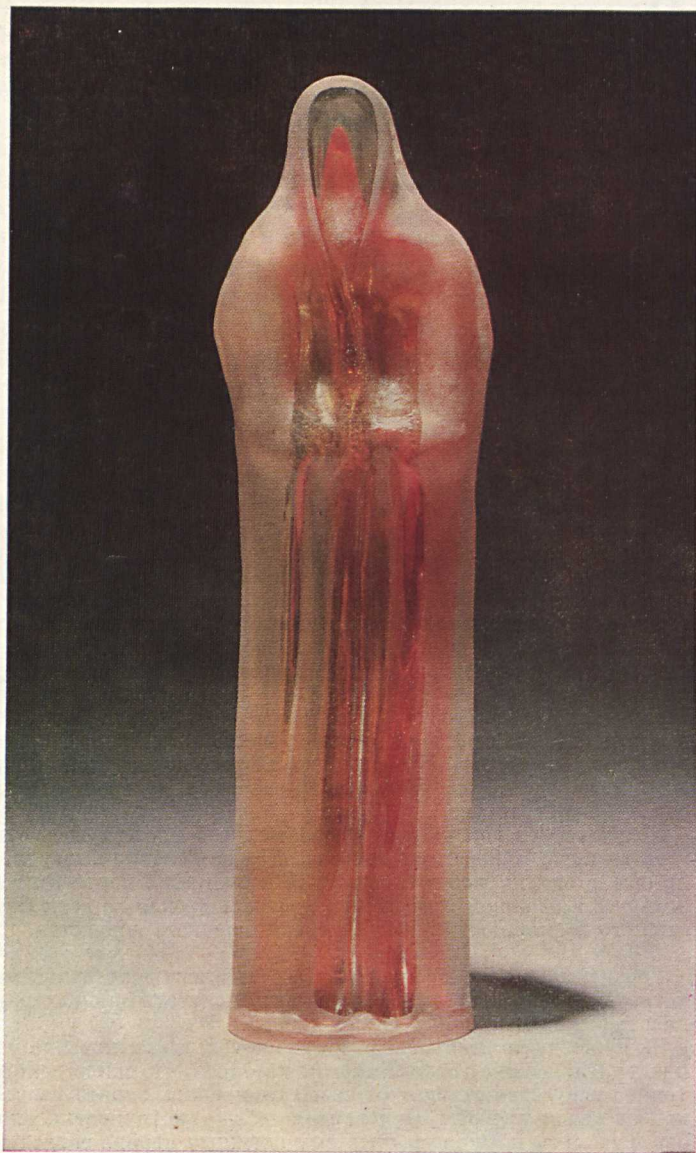


Ибрагимов впервые развернул и свое дарование колориста: несколько декоративных композиций под общим названием «Цвет и форма» (1987) поражают красотой, драматизмом цветовых контрастов, динамикой переходов, они выглядят как световосные фрагменты живописных полотен, их можно бесконечно рассматривать. Живописные опыты Андрея Бокотей носят совершенно иной характер — на стекольных пластах возникают образы реальных и фантастических пейзажей в той сложной и поражающей воображение форме, в которой сама природа запечатлела их на сколах пейзажных яшм или других полудрагоценных камней. Художник дает волю материалу, следит за его поведением и, точной рукой вмешиваясь в его движение, создает узнаваемый силуэт птицы, легкий абрис облака, и они служат для нас «золотым ключиком» в мир настроения.

Так же по-разному воплощена авторами скульптурная — объемная — форма. Скульптура из литого стекла — тема отечественного стеклоделия, начатая В. И. Мухиной. Вера Игнатьевна увлекалась этим материалом и перевела в него несколько своих работ — портретов, небольших композиций. Это казалось в 1940 году всего лишь пробой и не нашло поддержки в среде скульпторов. На выставке 6-ти эксперимент Мухиной поддержан и развит. Причем если у Савельевой в ее «Скорбящих» или «Семье» (обе работы 1986 г.) прием «мухинский», поверхность литых объемов превращена в мелкозернистую поверхность камня, то у Ибрагимова скульптуры из стекла прозрачны, они пустотелые и словно тают в воздушной среде.

Особо следует выделить античный цикл скульптур Ибрагимова. Тема «античность и современность», острая для любой культуры и эпохи, в «Торсах» и «Никах» из стекла находит оригинальное прочтение. Образы античных мраморов возникают с хрупкостью и обобщенностью воспоминания. Как всегда, когда речь идет о стекле, в состав художественного образа интенсивно включен свет, здесь с его помощью создается неповторимая атмосфера влажности, которая обволакивает беломраморные фигуры у южного моря...

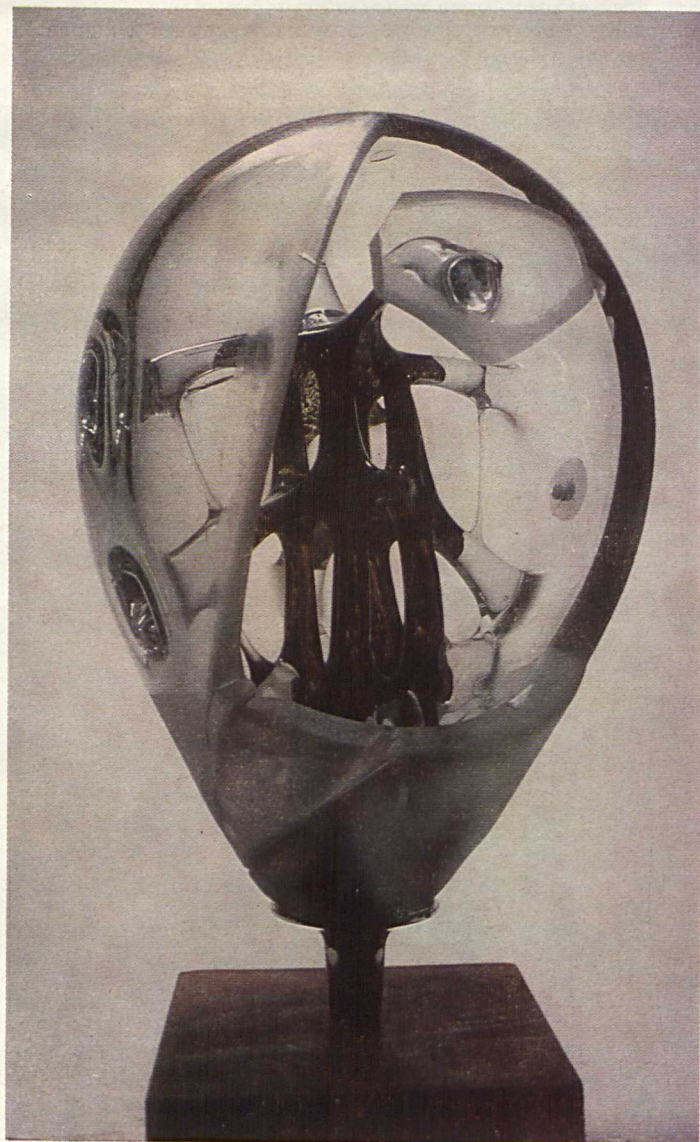
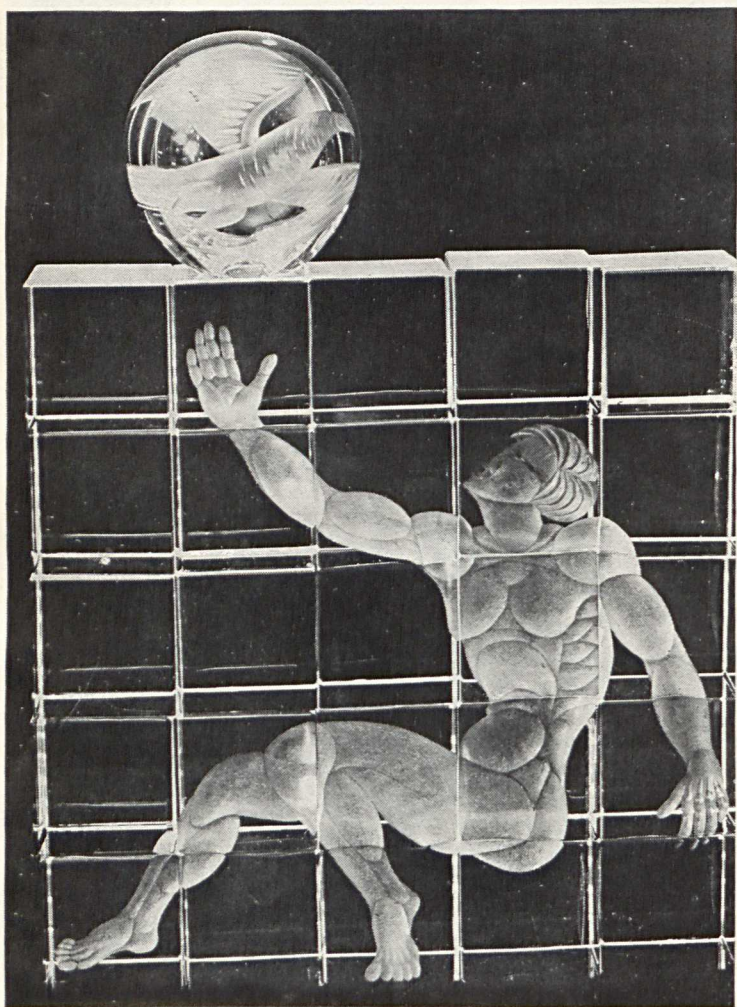
С цветоскульптурной формой связано творчество Галины Ивановой. Среди ее работ выделяются группы предметов (точнее было бы сказать «пластиков») особого рода. Оживленные квазивещи и псевдообъекты безусловно вызвали бы у Бориса Александровича Смирнова одобрительный возглас: «вот оно — острашение!» Фляжки на колечках (1985), стеклянные пестрые кимоно (1984) — для чего они? Да для того же, для чего когда-то, предвзятой программы постмодернистской архитектуры, появился на свет «чайник с западным носиком»: чтобы расковать фантазию, нарушить стереотип и предложить оригинальный ход созидательной воле человека! Как детская считалка-перевертыш учит ребенка быть смелым и самостоятельным, так и предметы такого характера призывают к активности, к умению оценить парадокс и овладеть любой «игрой природы».

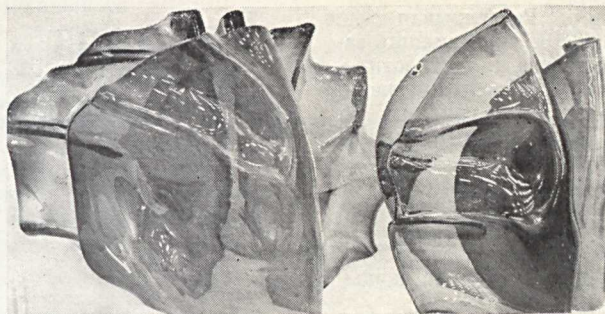


А. Иванов
Дедал. Человек и
птица
Хрусталь, гравировка

Л. Савельева
Скорбящие. Часть
композиции
Стекло, тиходутая
техника

А. Бокотей
Импровизация
Стекло, гутная
техника





Ф. Ибрагимов
Посвящается
Б. Смирнову
Часть композиции
Стекло, гутная тех-
ника

Г. Иванова
Ветер
Стекло, гутная тех-
ника

Ф. Ибрагимов
Ники античные
Стекло, тиходутая
техника



А что вносит в общее дело Франц Черняк? Разглядывая такие группы его скульптур, как «Пингвины» (1980), ясно видишь задачу: наивность и живость народного искусства, в частности — игрушки, «схваченность» общего при полном небрежении частностями включаются в современные пластические поиски. Отзвук детства, способность удивляться, ежедневное открытие самого простого в работах Черняка предстают с обаянием подлинности, тут нет и тени стилизации. Но его же «Кораллы» (1987) предлагают другой взгляд — это современная скульптура с ее тягой к нервному силуэту, к формам, взятым прямо из окружающей природы (живой и неживой). «Земля-стекло» с наплывами «рифов-кораллов» из металла документально верны своему прообразу и совершенно новы.

Выход современного искусства за пределы привычно-бытийного, в область фауны и флоры земли, в микромир и космос широко представлен на выставке 6-ти. С наибольшей силой — в работах Андрея Бокотей. Он, собственно, посвятил все свое творчество этой задаче. Гладкие тондо, где в структуру стекла введены исполненные трагического звучания пейзажи («Марс», 1987), устремленные ввысь серебряные «моби́ли» («Импровизация», 1987), фигуры, помещенные в прозрачные шары и вызывающие острое любопытство (как все, что подложено «под волшебный прибор Левенгука»!), большие прозрачные объемы, внутри которых своего рода диаграммой нервных клеток нашего мозга тянутся цветные нити, перетяжки, сгустки, кожей осязаемая работа мысли — все они волнуют непомерностью загадок бытия. Эти работы воплощают тот вызов, который сегодня изображение и знания человека бросают внешнему миру и своему собственному естеству. Таков замах художественного стеклоделия, линия его горизонта или, скажем правильнее — одна из перспектив.

Демонстрация, отчет, показ — все эти слова почти всегда прилагаются к анализу художественных выставок. Во Всероссийском музее декоративного искусства уже второй раз за недолгий срок его существования (первой следовало бы назвать выставку московских ювелиров 1986 г.) открывается Выставка идей. И что удивительно — эта «элитарность», обращенность к самому искусству и его сверхзадачам не только не отпугивает зрителей, но соответствует, оказывается, их интересам и требованиям. Выставка 6-ти пользовалась большим успехом. Новые образы, новая пластика, «небывалость» оказались обращенными к широкому кругу общественности. Вероятно, можно сказать, что молодой музей постепенно вычерчивает самостоятельный профиль своей выставочной деятельности: давать толчки развитию современного художественного процесса. Эта задача — помимо и параллельно со всеми другими задачами Музея — выделяет его работу и превращает в культурный Центр в самом широком и актуальном смысле.

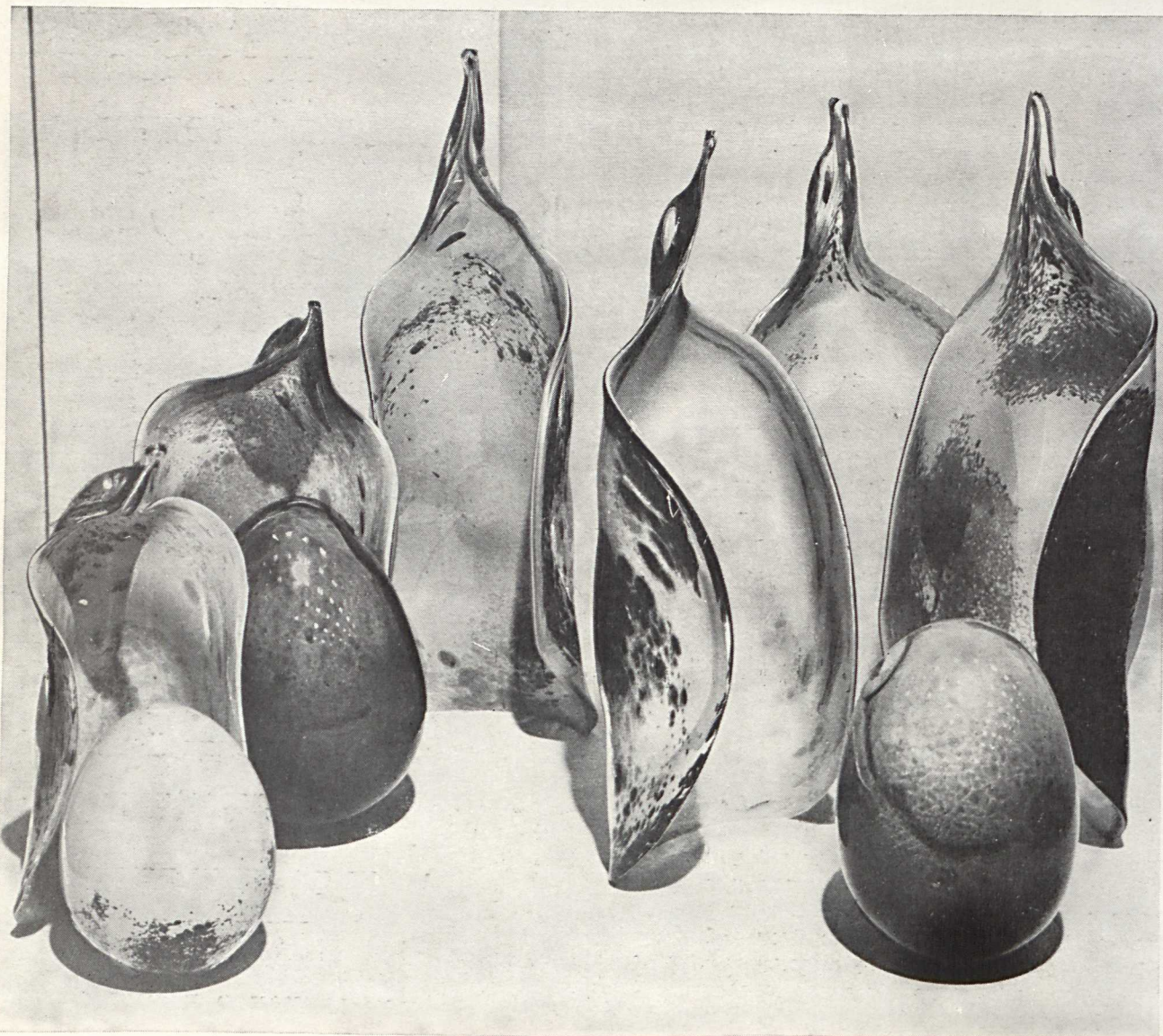
Говорят художники

- **Фидаиль Ибрагимов**
- **Любовь Савельева**
- **Александр Иванов**
- **Галина Иванова**
- **Андрей Бокотей**
- **Франц Черняк**

Студийное искусство стекла, или так называемое уникальное, выставочное, — это реализация творческих замыслов, поиск стилиобразующего начала, проба формальных и технологических приемов. Вот почему на нашей выставке акцентировалось внимание на такого рода экспериментальных произведениях, хотя почти все мы работали на заводах и создавали образцы для массового производства, которые тиражировались заводами в тысячах и миллионах штук.

Выставка показала сформировавшуюся группу — не просто количественно собранную шестерку, но взаимодополняющих друг друга авторов, что образует в искусстве как бы новое качество. Нас объединяют прежде всего теоретические принципы, общие идеалы, общее миропонимание.

Фидаиль Ибрагимов (Москва)



Ф. Черняк
Пингвины
Стекло, гутная
техника

Л. Савельева
Автопортрет в пространстве
Стекло, роспись

Фото Э. Басилия

Стекло для меня духовный материал, созданный из стихии огня, воздуха и воды. Через этот материал, который становится частицей твоей души, хочется говорить о самом главном — о жизни и смерти, о любви и радости, о вечности и сегодняшнем дне.

В его образах — отблеск времени, в котором мы живем и которое соединяет нас с прошлым и будущим. В его пространстве — взгляд на мир с разных точек — снаружи и изнутри одновременно. Попытка заглянуть в другие измерения цвета, формы. Почувствовать глубину и бесконечность в маленьком прозрачном объеме, который отражает в себе весь мир.

Любовь Савельева (Москва)

Мое жизненное кредо полностью совпадает с творческим.

Я очень связан с Природой, считаю ее самым великим своим учителем. Искусство должно быть так же многообразно, как Природа, где рядом уживаются самые крайние направления, не подавляя, а обогащая друг друга.

Очень люблю стекло. Чувствую в нем огромнейшие нераскрытые возможности. Может быть, именно однобокое прикладное развитие нашего стекла вызвало ответную реакцию у нас и создало нашу группу.

Во многом мы схожи, но именно противоположность характеров, свой, только каждому из нас присущий взгляд на жизнь, свой путь в искусстве и являются залогом нашего взаимопонимания без соперничества.

Когда говорят о «духовности» и «эмоциональности» нашего советского стекла, особенно сравнивая при этом со стеклом западным, хотелось, чтобы этими понятиями не прикрывались низкая технологическая культура и слабая профессиональная работа над формой.

Сейчас, когда у меня накоплен большой профессиональный и теоретический опыт, чувствую, что моя жизнь в искусстве только начинается. Впереди большая работа.

Александр Иванов (Ленинград)

Природа стекла очень богата. В своих работах стараюсь использовать различные выразительные средства. Люблю цвет, который помогает выявить конструктивную основу. Вижу массу возможностей старых традиционных техник в решении современных тем. Поиск формы имеет для меня большое значение. Увлекают конструктивные решения объемов, их соединения. Превращение природной формы в умоглядную, абстрактную, вариантность и множественность одной и той же формы.

Галина Иванова (Ленинград)

Для меня стекло всегда живое: в его недрах теплится и светится, переливается цветом, бликами и тенями какая-то не познанная до конца жизнь. Просвечиваемость стекла открывает его внутреннюю форму, как бы вводит автора, а вместе с ним и зрителя в глубину пространства произведения. «Обжить» это пространство духовной, а не только материальной, технологической наполненностью, высвободить сокровище в массе богатство сложных образных, содержательных связей и ассоциаций, открыть в них простор встречной работе мысли зрителя, своего рода сотворчество с ним — в этом вижу свою задачу. И когда удается приблизиться к ее решению, возникает та магия искусства, которая незаметно заволаживает зрителя, овладевает им и затягивает. Контакт со зрителем очень важен. Если художник вкладывает себя в работу, то произведение должно отдавать себя людям, иначе, как жемчуг или кораллы без человеческого тепла, оно «умирает»...

И здесь очень важно, чтобы работающие с тобой мастера были не просто исполнителями, но и единомышленниками, столь же заинтересованными в успехе. В этом отношении мне повезло: я работаю с замечательными львовскими мастерами — Б. Валько, А. Герой, П. Думичем, И. Мацневским.

Андрей Бокотей (Львов)

После окончания Львовского училища декоративно-прикладного искусства я начал работать в стекольном цехе керамико-скульптурной фабрики непосредственно на рабочем месте. И уже тогда я ощутил, что творческие замыслы без высокого мастерства и знаний технологии стекла ничего не стоят.

Лишь по прошествии многих лет, при постоянной работе со стеклом почувствовал безграничность индивидуальных творческих исканий в этом прекрасном материале. И не случайно мастера-стеклодувы говорят: «Со стеклом нужно обращаться на Вы», тогда лишь оно раскрывается во всей своей полноте и многогранности.

Все мои работы в основном импровизация, сделанная непосредственно на рабочем месте. Я не делю творческо-производственный процесс на части, он для меня единое целое. Пытаюсь постоянно находить свои новые технологические приемы в формировании пластики. Считаю, что индивидуальность художника может быть выражена лишь в сочетании идеи с экспериментом.

Для художника очень важно общение со своими коллегами по стеклу, обмен опытом. К сожалению, у нас в стране очень мало уделяется этому вниманию. Думаю, что было бы полезно организовать симпозиумы в масштабе страны, как это практикуется за рубежом.

Франц Черняк (Львов)



ЖИЛЬЕ ЖИЛЬЕ ЖИЛЬЕ

Я люблю
бабушкин шкаф...
(Л. Улицкая)



Жилищную программу мы обязаны выполнить. Но какой ценой?..

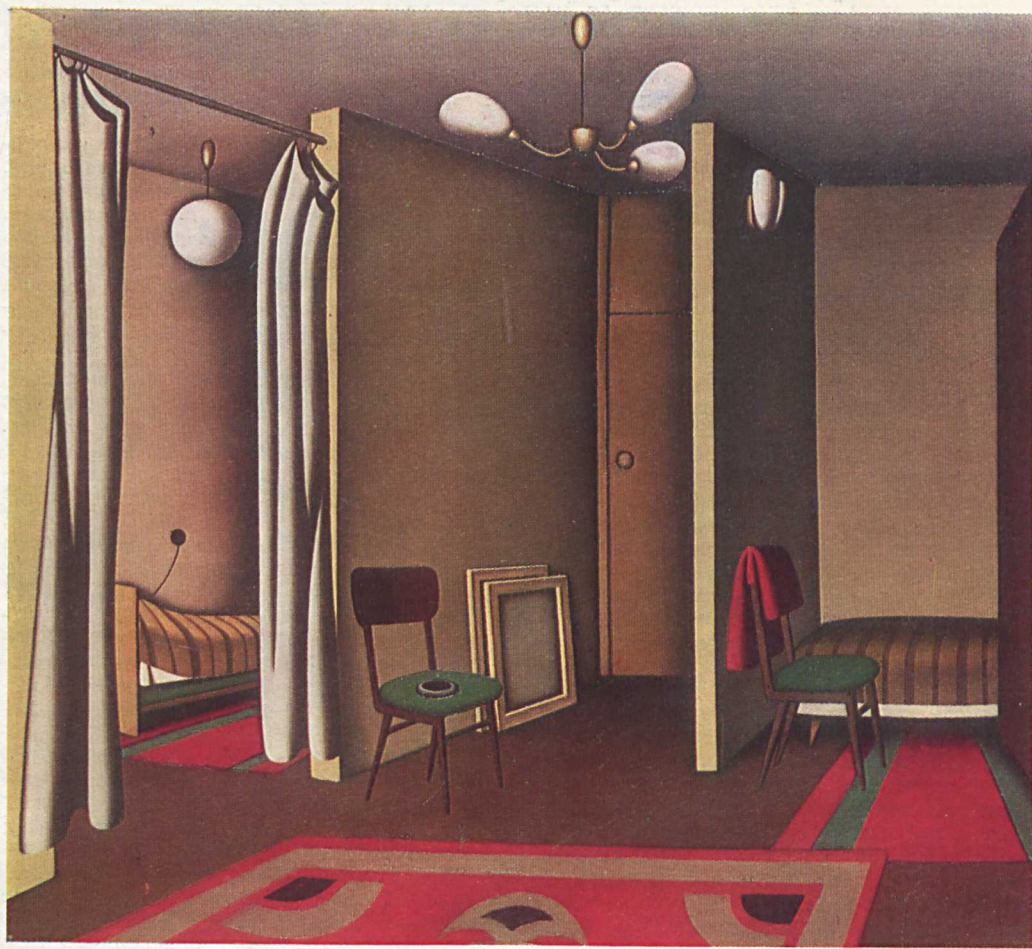
Жилищная программа направлена прежде всего на решение социальных проблем. «Примерно восемьдесят процентов поступающих в Совет Министров Российской Федерации писем и жалоб так или иначе вызваны неудовлетворенностью условиями проживания... В очереди на улучшение жилищных условий стоят 8 миллионов семей. Ожидание новоселий затягивается на 10—15 лет. Около 35 миллионов человек проживают в коммунальных или неблагоустроенных квартирах» — так в статье, опубликованной «Советской Россией», оценивал ситуацию заместитель председателя Совета Министров РСФСР О. И. Лобов.

Выступая на девятой сессии Верховного Совета СССР, председатель Госстроя Ю. П. Баталин определил порядок цифр: для того чтобы к намеченному сроку каждая семья действительно была обеспечена квартирой или домом, предстоит построить за три пятилетки 36 миллионов квартир, или примерно 2,4 миллиарда квадратных метров жилья.

Выполнение столь значительной программы неизбежно будет иметь далеко идущие профессиональные последствия. Мы привыкли к цифрам, но очевидно одно: осуществить все задуманное — это значит радикально изменить жилую среду многих наших городов от силуэта и планировки района до интерьера квартиры. С точки зрения художественной, результаты здесь предсказать трудно. Желая выяснить перспективу, «ДИ СССР» обращается к специалистам, занимающимся проблемами среды, социологией жилища, искусством интерьера.

Блок материалов о жилой среде, который публикует сегодня журнал, включает беседу наших корреспондентов Людмилы Крамаренко и Алексея Тарханова с архитекторами Сергеем Альбановым, Виктором Мельниковым и Борисом Мержановым, а также статьи Людмилы Улицкой и Ларисы Климовой. Это два, быть может, крайних мнения об образе современной квартиры, два разных подхода к формированию интерьера. Фотомонтажи к блоку подготовлены Евгением Русаковым.

- Жилищную программу
мы обязаны выполнить.
Но какой ценой?
— говорят архитекторы
- Наши маленькие крепости
— говорят жильцы
- Где журнал о нашем доме?



Мы еще не осознали
ценность современных
вещей...
(Л. Климова)

ДИ СССР. Даже самый большой город состоит из квартир. Квартира для нас — все. И насущная необходимость, и высшая роскошь. Квартира — дом. Переезд — иммиграция. Ремонт — стихийное бедствие.

В испортившем горожан квартирном вопросе — служба, обмены, взятки, фиктивные браки и реальные разводы, продажа тебе не принадлежащего и покупка того, что тебе полагается по закону.

Очередь на квартиру — соревнование бумаг, характеристик и бланков. И это правильно, потому что только бессловесные бумаги могут десятилетиями стоять в очереди. Зато квартиру дают бесплатно. И это тоже правильно. Потому что даже если бы мы платили, то получали бы то же самое. Только за деньги.

Квартира нас разоблачит. Достаточно адреса. В иерархии города расписано все. Кому — Арбат, кому — Сретенка, кому — Ново-Косино. Кому — кирпич, кому — панель, кому — плита.

А сколько проблем внутри самой благополучной квартиры? Где достать? Куда повесить? Чем красить? Право же, пока это в известной степени не будет решаться само собой, пока выкормить и вынаничить квартиру будет так же сложно, нашей энергии не хватит и на собственный подъезд. Где уж нам заботиться о районе, о городе, о среде. Не до среды! Кто поможет нам, если не архитекторы, те, кто определяет сегодня профессиональную квартирную политику — те, кто строит нам квартиры.

ВИКТОР МЕЛЬНИКОВ. Похоже, вы заранее уверены, что виноваты во всем именно мы. Все и так уже изощрились в ругательствах. Никого-то современная жилая среда не устраивает. Квартиры малы, планировка плохая, этажность не та, во дворах пусто. Да и дворов нет. Но поймите — все это проблемы нашей бедности. Нам не хватает рабочих, материалов, а может быть, даже идей. Но главное — не хватает времени, нас подстегивают сроки — к 2000 году жилищная

программа должна быть выполнена. Но и после этого проблем не избежать, только вместо проблем бедности появятся проблемы относительного богатства, новые проблемы.

ДИ СССР. Двухтысячный год уже близко, и нам — кроме шуток — очень хочется верить, что в его новогоднюю ночь проблемы бедности сменятся проблемами богатства. Хотя бы в квартирном вопросе. Но нам было бы во всех отношениях спокойнее, если бы вы объяснили нам, как же будет выполняться такая сложная программа. Каковы были ее исходные данные? Как велись расчеты? Известно ли было, сколько квартир есть, сколько надо построить?

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Я, например, не знаю. Знаю, что перепись основных фондов у нас в стране была всего один раз — в 1923 году. В 1960-м делали выборочную проверку. Вскоре положение выяснится подробнее — во время новой переписи населения, когда в анкету будут включены вопросы о квартирах.

БОРИС МЕРЖАНОВ. С архитекторами тут не особенно советовались. Но как рассчитывали — предположить могу. Сейчас в стране действует более 550 домостроительных комбинатов. Коэффициент использования их очень низок — от тридцати до семидесяти процентов. Если производительность возрастет примерно на одну пятую, если половину комбинатов мы реконструируем или добавим к существующим еще около ста, если оправдает наши надежды монолитное домостроение, которое должно дать в итоге примерно двадцать процентов общего объема, — то мы эту задачу выполним. Впрочем, у меня нет сомнений, что и в иных условиях выполним. Вопрос в том, какой ценой?

ДИ СССР. Ценой удвоения и утроения сегодняшних районов, сегодняшних фасадов?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Надо не любить архитектуру, чтобы радоваться однообразию фасадов. Но я далеко не убежден, что одного разнообразия будет достаточ-

но. По-вашему, человек, выйдя из подъезда и увидав грязь, мусор, лужи, должен поднять глаза на фасад своего дома и умилиться?

Мне известны иные случаи. Эстонец Март Порт взял всего девять типовых секций и спроектировал прекрасный район Вайке-Ыйсмяэ, в котором и большинство общественных зданий — тоже типовые. Евгений Стамо пошел еще дальше. В Олимпийской деревне он, словно смеясь над своими будущими критиками, поставил совершенно одинаковые дома. Одинаковые по высоте, по протяженности фасадов, даже по окраске. Но он сделал такой удобный первый уровень, такую планировку участка, что негласное голосование (так!) при обменах показывает: цена квартиры здесь выше, чем в соседних районах.

Возвратимся к первому вопросу. Время, конечно же, корректирует расчеты. Огромные резервы имеет индивидуальное строительство. Разрешение на индивидуальную застройку в городах может вызвать к жизни и новые типы жилища. Недавно в Эстонии провели следующий эксперимент. Выбрали двадцать семей, стоящих в очереди на квартиру и желавших затем выстроить за городом садовый домик. Спросили: какую сумму вы собирались вложить в освоение участка? — От четырех до семи тысяч. — Хорошо! Мы вам предлагаем: дайте нам пять с половиной тысяч и обещайте, что дачу строить не будете. За это мы предлагаем вам городскую квартиру-коттедж в блокированном доме с гаражом, камином и небольшим участком.

Вот вам иное решение. Вместо двух плохих жилищ — одно хорошее. Экономия материалов, экономия времени, тот же сад и огород, забота о детях, спокойствие матерей, пожизненная привязанность к месту. Для малых и средних городов — замечательное решение.

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Здесь у людей был выбор, который обычно отсутствует. И это очень важно. Наши данные, к примеру, неутешительны. В новых городах — Тольятти, Набережных Челнах — почти сорок процентов обследованных нами семей недовольны своими квартирами. Не размерами, не соседями, а именно работой архитектора. Скажем, повсюду застекляют лоджии. Архитектор — против, хотя это свидетельствует прежде всего о его собственных просчетах. Увеличивая жилую площадь, он сократил подсобные помещения. Квартира плохо спланирована, человеку не хватает пространства, ему неудобно, вот он и начинает корезить фасад.

А может ли быть иначе, если на стадии проектирования архитектор, по сути, не знает, для кого работает? Спросите его, кто будет жить в однокомнатной квартире на двоих? Муж и жена? Если бы! Едва ли не в половине случаев это мать и ребенок. И тут вся планировка квартиры должна радикально меняться.

ДИ СССР. Простите, но современную квартиру не изменишь. Ломать перегородки не только запрещено, но физически невозможно. Чтобы забить в стену гвоздь, надо звать специалиста. Получив такую квартиру, можно либо принять ее, либо съехать. Труднее всего — обжить.

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Любая самостоятельность в современной квартире сводится к мучительному ее преодолению. Если квартира не соответствует функциям и составу семьи, то начинается вынужденное вписывание функций в отведенное пространство, перераспределение ролей...

ДИ СССР. Иначе говоря, если семья не сможет трансформировать квартиру, то квартира начнет трансформировать семью?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Так уж преувеличивать не стоит. Хотя обратное влияние квартиры на человека, несомненно, существует. Англичане, швейцарцы, поляки считают, что дети, живущие выше восьмого этажа, на несколько месяцев отстают в развитии. В общем понятно: мать реже выпускает ребенка во двор, он хуже социализируется, меньше общается, не знает, как себя вести. Или другой при-

мер. Американцы установили прямую зависимость между повышением этажности и ростом преступности. У нас эти данные закрыты, сопоставить невозможно, зато несколько лет назад был проанализирован спрос на садовые участки. Чем выше, чем дальше от земли живет человек, тем больше мечтает к ней вернуться.

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Трудно предвидеть отдаленные результаты наших решений. В двадцатизэтажном доме квартир, конечно, больше, чем в девятиэтажном. Двадцатизэтажные дома по требованиям инсоляции — ну, чтобы один другой не затемнял — мы ставим на значительном расстоянии. Во-первых, транжирим городскую территорию. Во-вторых, между домами образуются пустыри, которые люди не склонны считать «своими». Вот вам зоны так называемого «отклоняющегося поведения». Как быть? — Усиливаем контроль, следим за порядком, набираем новых милиционеров, то есть деньги, которые мы сэкономили на строительстве, идут на формализацию управленческих структур, усиление бюрократического аппарата...

БОРИС МЕРЖАНОВ. Смотрят как: А! Вы лишние килограммы арматуры на кубометр бетона заложили в проект? Вы объем превысили? Спросите лучше, как быстро рассыплется дом, на котором мы выгадывали, как скоро перестанут нравиться квартиры, рассчитанные по сегодняшним жестким нормам.

ДИ СССР. Скажите, а откуда берутся эти нормы?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Они в известной степени произвольны. Сегодня нормой обеспеченности мы считаем 9 квадратных метров на человека. Двадцать лет назад такой нормой считали 6 метров — в силу нашей бедности. Стали чуть богаче, перешли на 9, а вернее, на 10—11 метров, потому что не все квартиры «втискиваются» в эту градацию. Давать меньше — запрещено. Неохотно, но все же дают чуть больше. И все же главное, на мой взгляд, не сами квадратные метры, а количество комнат, право каждого члена семьи на собственную территорию.

Однажды мы имели возможность в Швеции осмотреть квартиры, принадлежавшие сверхобеспеченным владельцам. И вот тогда мы подумали, что в сложившихся у нас размерах есть некий человеческий смысл. Общая комната редко превышала 25—30 метров, и нигде она не получила былого разделения на гостиную и столовую. Спальни тоже довольно скромные — 10—14 метров. В чем отличия? Во-первых, число комнат для хозяев и комнат для гостей. Во-вторых, мощный технический блок: отдельное помещение для стиральной и гладильной машин, мастерская, гараж. И еще — особая комната для хобби...

ДИ СССР. Кстати — на какие виды хобби рассчитаны наши квартиры?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Вы ждете, чтобы я сказал: собирать марки? Ладно, пока — собирать марки. А в перспективе — почему бы и нет — кабельное телевидение, которое превратит общую комнату не только в центр развлечений, но и в аудиторию, в рабочее место. Все возможно: и заказ фильмов на дом, и обучение — с обратной связью, и прием врача, и подключение к любому банку информации, и «газета» на экране, и так далее. Словом, главное в перспективном жилище — это влияние новой техники. Об этом надо думать.

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Мы привыкли все измерять на квадратные метры. Даже строители у нас отчитывались по квадратным метрам. В конце концов, наверно, квадратными метрами мы всех обеспечим. Жилой фонд будет сформирован. К 2000 году каждая семья получит квартиру, простую маленькую квартиру, которая по своим параметрам не уступает, допустим, зарубежным квартирам муниципального строительства. А что же дальше? Строить многоэтажные дома или переходить на коттеджи? К насыщению рынка надо готовиться уже сейчас. Потому что опыт показывает: к выбору второй квартиры, к смене своей на лучшую — человек подходит с иными критериями.

И тогда муниципальные квартиры не пользуются спросом. Словом, нам необходима новая концепция жилья.

ДИ СССР. Быть может, тогда центр художественных проблем жилища будет перенесен на интерьер?

ВИКТОР МЕЛЬНИКОВ. К сожалению, тот же самый подход, который погубил нашу архитектуру, проникает и в интерьер. Я присутствовал на совещаниях мебельщиков. Какие вопросы они там обсуждают? Только унификация, только экономия материалов. Да, наша мебель сейчас требует вдвое больше материалов, чем мебель ГДР. Это проблема. Но не она же решающая! А мебельщики жалуются: у нас так низок уровень проектировщиков, мы с таким трудом справляемся. Нельзя ли, — просят, — создать ГОСТ на эстетические требования к мебели. Придумать какие-то усредненные показатели. Представляете? И речи нет о том, чтобы учитывать вкус каждого, чтобы каждая группа населения имела «свою» мебель. Может быть, сейчас вообще наиболее прогрессивное для нас направление — «конструктор», полуфабрикат, который каждый доделывает и развивает по-своему.

БОРИС МЕРЖАНОВ. Это снова — от бедности. Точно так же, как с самодельными автомобилями. Почему я все должен делать сам? Почему я не могу довериться дизайнеру? Это наша бедность заставляет марать и кумекать.

СЕРГЕЙ АЛЬБАНОВ. Не совсем так. Мы заорганизованы, мы привязаны к месту. Нельзя уехать из Москвы, потому что обратно уже не пропишешься. Детский сад, школа, институт — вперед и ни шагу в сторону. Чем выше человек поднимается по служебной лестнице, тем менее он свободен. Естественно желание как-то выделиться. И далеко не все смогут реализовать это где-либо, кроме собственной квартиры... Нельзя всем быть одинаковыми. Эта потребность неистребима. Мне приходилось видеть заключенных, у которых все было одинаково — и ватники, и ботинки. Но свой номер на робе некоторые обшивали такими вензелями — личность должна хоть как-то проявляться.

ДИ СССР. А вам не кажется, что еще чаще и настойчивее желание «не высказывать», быть как все?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Конечно. В оформлении квартиры господствуют стереотипы. У любого из нас есть некий образец, к которому он стремится. У министра — зампред Совмина, у рабочего — приятель, чуть раньше получивший квартиру. Некоторое исключение — интеллигенция, потому что нам чаще приходится работать дома, больше думать об удобствах и невозможно заимствовать чужой интерьер, не изменяя его сообразно своим вкусам и занятиям. И наоборот. Чем более человек сер, тем более запрограммирован: все как у людей, все как у людей...

ДИ СССР. Действительно, личность ориентирована на образец. Другой вопрос в том, что берут за образец. Мы часто говорим о том, что прикладные выставки захлебываются в своей уникальности. Но, быть может, именно через такие образцы, предлагаемые выставками, журналами, удастся повлиять на стереотипы интерьера?

БОРИС МЕРЖАНОВ. Мы совершаем преступление, не обучая людей культуре обращения с жилищем. Ведь наши клиенты на самом деле достаточно восприимчивы. Когда втолкуешь им, что спальни расположены возле санузлов, они удивляются так, словно это для них величайшая новость. О том, что у них самые короткие связи между кухней и общей комнатой, они впервые догадываются тоже по подсказке. Мы не учим людей понимать свою квартиру и разумно пользоваться ею.

ВИКТОР МЕЛЬНИКОВ. Мы делаем сейчас поисковые проекты трех интерьеров: мы их назвали «комфортабельный», «экономный», «молодежный». Архитекторы дают функциональное решение, пытаются задать образ — словесно и на аналогах. Потом дизайнеры спроектируют ме-

бель и появится несколько принципиально новых интерьеров-образов.

ДИ СССР. Вы хотите сказать, что молодежный интерьер будет некомфортабельным и неэкономичным?

ВИКТОР МЕЛЬНИКОВ. Не придирайтесь к словам. Это условные названия. Их можно раскрыть подробнее. Вот молодежное жилище. Семья из трех человек. Родители вполне обеспечены, интеллектуалы, сохранившие, однако, молодежные пристрастия. Они занимаются спортом, увлекаются музыкой, собирают высококлассную аппаратуру, склонны приобретать авангардные вещи.

ДИ СССР. Замечательно. Но, пожалуй, наш идеал — «экономное» жилище. До «молодежного» нам еще расти и расти. А если серьезно — трудно сказать, оправдает ли себя создание интерьеров-образов применительно к сегодняшней типовой квартире.

Никто не говорит, что современная квартира спроектирована неразумно. Напротив, в меру наших экономических возможностей она скомпонована настолько разумно, что почти однозначно задает решения интерьера — вплоть до расстановки мебели. Лучше бы она требовала от нас неких нестандартных решений, была бы удобнее, но неожиданнее. Сейчас же, когда к однообразию квартир добавляется вынужденное единообразие обстановки — избегая одного штампа, мы неизбежно впадаем в другой: сколько их тут? Два? Три?

В этой беседе мы просили вас ответить на очень сложные, но волнующие всех вопросы. Прежде всего: выполняли ли жилищная программа, реальна ли она, не была ли она очередным волевым решением, пусть продиктованным самыми лучшими побуждениями? Признаться, мы не почувствовали в ваших ответах полной уверенности, но, как и вам, нам хочется надеяться на лучшее. Сомнения психологически оправданы: легко ли представить себе саму возможность насыщения квартирного рынка — такого не было еще на нашей памяти.

Но не менее труден вопрос о том, что же произойдет дальше. Чем станет для нас выполнение жилищной программы? У любых масштабных решений есть всегда и обратная сторона. Быть может, ее не стоит преувеличивать, но и забывать о ней не нужно. Ведь в 60-х годах жилищные программы имели столь же возвышенные цели, а их результаты — районы пятиэтажек — в итоге поставили перед нами почти столько же проблем, сколько помогли разрешить. И здесь мы снова почувствовали вашу собственную неудовлетворенность, ваши собственные сомнения. Менее всего нам хочется кого бы то ни было обвинять в нерасторопности или, напротив, в излишней поспешности. Нам просто по-человечески интересно было узнать, какой представляете вы нашу будущую жизнь в достаточно однообразном, одинаковом для всех, экономном жилище. Как нам показалось, главную (если не единственную) надежду на преодоление унылого стандарта вы связываете с индивидуальным, а не с государственным строительством, которое, все же, будет решительно преобладать по своим объемам в ближайшие двенадцать лет.

Можно предположить, что до 2000 года (и чем ближе к этой дате — тем в большей степени) внимание будут в основном уделять количеству. Трудно надеяться на столь же значительные качественные сдвиги. Видимо, в начале нового века особенно остры будут проблемы городской среды и — одновременно — жилого интерьера. Нам предстоит снаружи и изнутри осваивать бетонные структуры, переданные нам строителями. Наверно, уже сейчас архитекторам, художникам, дизайнерам стоит задуматься о том, какими средствами придется преодолевать неизбежное однообразие среды. Пока еще есть время для выставок, публикаций и дискуссий, и «ДИ СССР» готовится продолжить обсуждение проблем интерьера.

Материал подготовил А. Тарханов

Закон сохранения

Людмила Улицкая

Дубовый, сумрачный и весь резьбой увитый,
Похож на старика объемистый буфет;
Он настежь растворен, и сумрак духовитый
Струится из него вином далеких лет.

Он уместить сумел, всего себя натужив,
Такое множество старинных лоскутков,
И желтого белья, и бабушкиных кружев,
И разукрашенных грифонами платков;

Здесь медалыоны, здесь волос поблекших
Прядки,
Портреты и цветы, чьи запахи так сладки
И слиты с запахом засушенных плодов;

Как много у тебя, буфет, лежит на сердце!
Как хочешь ты, шурша тяжелой черной

дверцей,
Поведать повести промчавшихся годов!
Рембо

Атрибуция: шкаф трехстворчатый, зеркальный, фанерованный красным деревом; наборный медальон из ценных пород дерева, выполненный в технике маркетри; вставки перламутровые; ручки бронзовые. Изделие фирмы «Дыmek», Варшава. Ориентировочно 90-е годы XIX века. Художественной ценности не имеет.

Прабабушка моя, действительно, купила этот шкаф в Варшаве. Собственно, это был предводитель целого мебельного гарнитура, состоящего из двух кроватей, двух прикроватных тумбочек, трельяжа и козетки. Шкаф жив и поныне. Прочие вещи за последние сто лет рассеялись.

Моя бабушка получила эту мебель в тысяча девятьсот семнадцатом году в качестве свадебного подарка от свекрови. Мебель из Калуги, где жила тогда семья моего деда, перевезли в Москву. Здесь, в Петровском парке, на далекой московской окраине, поселились молодожены вместе со своим шкафом. На его пахучих полках лежало бабушкино приданое — тогда было принято его давать.

Дед учился в университете, на юридическом факультете. Бабушка сдала экзамен на Высшие женские курсы Полторацкого, которые она облюбовала себе еще в Калуге. Училась она недолго. Внесли маленькую кроватку, шкаф немного передвинули и положили на полки подрубленные вручную пеленки — родилась моя мать.

С тех пор шкаф двигали, перетаскивали и перевозили много раз. Он был свидетелем жизни, смерти и любви пяти поколений нашей семьи. Из Петровского парка шкаф переехал в Ермолаевский переулок, оттуда — на Долгоруковскую, потом снова вернулся в Петровский парк, который превратился из глухого пригорода в почти фешенебельный район метро «Динамо». Здесь в зеркальной створке шкафа отразилось в последний раз уже не узнающее себя лицо моего деда. Бабушкины нарядные платья безнадежно повисли в шкафу — она вдруг уменьшилась, постарела, и ей все стало велико...

Шкаф был всегда заперт. Но ключей бабушка никогда не прятала. Они свисали тяжелой связкой, отзвываясь на стрекот швейной машинки, вздохи утюга и удары поленьев перед голландской печью легким и веселым звоном. Когда я стояла, упершись ладонями в шкаф, — ключи позвякивали высоко над головой.

Я приезжаю в гости к бабушке в ее последнее жилье на Черноморский бульвар — гораздо реже, чем следовало бы, — она открывает мне дверь и, покачивая старчески-кривой спиной, идет к шкафу. Звенят, как в детстве, ключи в бронзовом замочке.

— Чем я тебя угощу! — многообещающим голосом говорит бабушка. Тайна этого угощения давным-давно разгадана — это будет шоколадная конфета. Но тень того детского ожидания мелькнет во мне. Из распахнутого шкафа потянет шоколадом, «лоригановской» розой, флакон которой был подарен бабушке к свадьбе и еще, кажется, не весь вышел, выплывши-

ми шелковыми лентами «фисташкового» и «палевого» — каких уж теперь нет — цветов, свежим жестким бельем, давностью лет, домом и детством...

А теперь — панорама по полкам. Одна шкатулка с пуговицами чего стояла. В маленьких отсеках, нанизанные на нитку палочками, колбасками и ожерельями, лежали... оловянные, стеклянные, деревянные... от дедушкиного студенческого мундира и от бабушкиного гимназического платья, от форменной шинели горного инженера и от унтер-офицерской прадедовой... золотые, серебряные, костяные, перламутровые, косточковые...

Все мои дворовые подружки ходили ушитые бабушкиными пуговицами — а запас все не иссякал!

Приходила соседка, спрашивала клубочек красной шерсти — носок заштопать. Пожалуйста! Соседский звук спрашивал рыболовный крючок. Пожалуйста! Перо номер восемьдесят шесть! — Пожалуйста! Вот оно! Баночка с притертой крышкой... нет, темного стекла! — Пожалуйста! Возьмите! Четверть метра зеленого сукна, надставить детское пальтишко! — Возьмите! Господи, даже прочищалка для трубок, даже машинка для пробивания дырочек!

В шкатулках, в жестяных коробках изпод ландрина и чая, в пакетиках и свертках было все. Шкаф щедро распахивал свои створки. Здесь было все — для всех. Клянусь, в минуту раздачи от шкафа исходили свет и тепло!

Здесь, в этой точке совершался тончайший переход, некий удивительный скачок качества. Материальное становилось духовным...

При этом переходе соблюдался своеобразный «закон сохранения». Чего? Строго говоря, материи. Но в ее прикладном виде, когда она отливается в вещи, которые сопровождают каждый день нашей жизни.

Где проходит точная мера отношения к вещи? Как любить, не порабощаясь, уважать, не обожествляя? Что правильное: беречь, дорожить или быть свободным от привязанностей? В конце концов, хранить или выбрасывать?

Времена изобилия опасны. Общество, сытое до отрыжки, отвратительно. Слава Богу, пока нам это не угрожает. Но какое-то опасное и странное изменение сознания все же произошло. Оно, сознание наше, цена и перевозное себя самое, совершенно перестало ценить материальный мир, это же самое сознание и породивший. Материалисты XX века перестали уважать материю во всех ее видах: неживую — как среду нашего обитания, живую — как источник физического существования, и ту особую, преображенную трудом человека в великое разнообразие вещей.

Совершилось новое грехопадение — человек обольстился доступной, яркой и дешевой новинкой, изменив старым своим привязанностям, тому строю отношений между человеком и его вещами, который сложился во времена, когда обиходные предметы жили со своими хозяевами, переходя от поколения к поколению.

Помните ли вы арбатские помойки пятидесятих годов и более позднего времени — великого сноса арбатских переулков? Сгорело не все. Кое-что удалось спасти. Бескорыстные спасатели булей и чиппендейлов не остались в накладе. Отставленная мебель лет через десять поднималась в цене. Даже медные дырявые кастрюли, щипцы для снятия нагара со свечей и кусок старинной шали оказались предметами материальной культуры, а не постыдным хламом. Наследники арбатских старушек, поспешившие выбросить их ветхое имущество, рвут теперь на себе волосы... Но за свой грех неуважения к вещам своих бабушек и, косвенным образом, неуважения к их памяти они ужасающим образом расплатились. Каким?

*

Однажды, собравшись менять свою квартиру в новом кооперативном доме, я была вынуждена в течение двух дней обойти всех жильцов восьмидесятичетырехквартирной башни, чтобы собрать их подписи под какой-то обменной бумагой. Я зашла в 83 квартиры — и вынесла силь-

нейшее впечатление. Почти все люди, построившие себе кооперативную квартиру, вероятно, решили в день своего переезда начать совершенно новую жизнь, истребив из нее все знаки прошлого. В восьмидесяти квартирах висело 80 одинаковых светильников, стояло 80 одинаковых кухонных гарнитуров, 80 одинаковых стенок, 80 одинаковых вешалок и 80 одинаковых галошниц. Все было куплено в один прекрасный день, когда в ноябре 1964 года заселялся этот дом.

И только в одной квартире не было ничего подобного. Мне открыл мрачный старик, сказал «Проходите», сел за огромный дубовый стол с выдвинутой ширмочкой и начал изучать мою бумажку. А я тем временем изучала его квартиру. С полка удобнейших «шведских» книжных шкафов непривычно глядели собрания сочинений Маркса и Энгельса на немецком языке, багрово отсвечивал шероховатый коленкор священных малоформатных томиков. Сверкала маленькими металлическими шишечками кровать, застеленная серым солдатским одеялом. На столе стоял стакан в простом подстаканнике. Хозяин спросил меня, почему я меняюсь.

— Тесно стало, дети родились, — ответила я.

— Двадцать два метра вам мало? — строго спросил он.

— Маловато на четверых, — ответила я, но мне почему-то стало неловко.

Он хмуро подписал бумагу. Прощальным взглядом я окинула комнату и ее хозяина. Передо мной стоял твердый человек, не изменяющий ни своим убеждениям, ни своим скромным вещам времен военного коммунизма. Мне казалось, что вещи, стоящие в его комнате, рассказали о нем все.

А что сказали о своих обитателях одинаковые вещи в одинаковых квартирах?

Я помню кропотликие и арбатские комнаты — узкие, поделенные перегородками вкривь и вкось, с асимметричными кусками лепнины, боковушки и проходнушки и бывшие комнаты для прислуги с выходом в коммунальную кухню. И помню их хозяек, тонконогих старушек в бывших парижских шляпках, цветущих беретках и демократических платочках. Их ветхая жизнь осыпалась, как пересохишие иммортели в стройных зеленых вазочках стиля модерн, которые они так любили. На наших глазах весь их мир был вынесен через «черную» лестницу...

Я помню вас, Александра Владимировна и Елизавета Николаевна, Мария Петровна и Мария Александровна, графиня и старая большевичка, бывшая горничная и бывшая преподавательница музыки.

Порою очень странные и противоречивые идеи уживались в ваших аккуратных седеньких головках. Но как ваши жилища были похожи на вас! В расстановке мебели, в самих осколках сохранившегося от прежних времен быта проявлялись характер, индивидуальность и даже судьба.

— Ненавижу занавески! Это ужасное мещанство! — говорила Мария Петровна, последовательница Далькроза и бывшая преподавательница ритмики и пластики по системе Айседоры Дункан. А на запыленной крышке пианино грудой лежали булыжники и галька, совсем без всякой красоты камни, — если такое бывает, — привезенные из Ростова, Владимира, Ярославля.

— Это очень важно, — говорила она. — От этих камней исходит дух истории!

А одна старенькая чета, Мария Тимофеевна и Виктор Николаевич, — судьба была к ним так милостива, что они жили долго и умерли в один день! — окантовывали художественные открытки, репродукции с картин известных художников. Когда на их собственных стенах места уже не оставалось, они стали их раздирать. У меня долго хранилось несколько таких остекленных, в самодельные рамочки вставленных открыток.

А у Елизаветы Николаевны были жесткие накрахмаленные салфетки, безукоризненно мягкие пирожки, безукоризненный пол и безукоризненное французское и немецкое произношение...





А у Александры Владимировны — классическая собачка при барыне, всегда возлежавшая на хозяйкиной кровати-ладье карельской березы, и трогательная, чудом сохранившаяся коллекция театральных программ, которые она собирала со своего первого выезда в театр не то в 1903, не то в 1907 году... Она была страстная театралка, и комната ее, увешанная подписанными ей портретами великих актеров, выкрашенная в ярко-синий цвет, немислимый для жилого помещения, с хрустким сором под ногами и остатками позавчерашнего завтрака, рассказывала про нее все...

Они были чрезвычайно разнообразными, эти старушки, но одна общая черта безусловно объединяла этих держательниц маленьких шкатулок с драгоценностями и плетеных ивовых сундуков с салоном покойной бабушки — верность своим вещам. Они были так прочно связаны с ними воедино, что когда старушки умирали, то комнаты их, — если сразу же не были разорены родственниками, — еще долго хранили их присутствие, их старческие лекарственно-сладкие и пыльно-травяные запахи... Их вещи сохраняли память о них...

*

В этой проблеме — человек и вещь — много тонких граней. Вещь, благодаря человеку, приобретает самостоятельное бытие. Человек, производя вещь, выявляет себя. Бездарные вещи обнаруживают неодаренность натуры, талантливо сделанные — прославляют творца. И это касается не только области художественного творчества, а самого нашего быта, протекающего зачастую в бездушных и антиэстетичных блочных коробках, в геометрически-тупых пространствах малогабаритных квартир, в нечеловеческих полях новостроек, оскорбляющих и глаз, и землю, на которой они вырастают.

Можно ли вести войну против этого серого однообразия, которое уже есть и в потроха которого мы уже впечатаны? Да и речь я веду не о проблеме застройки вообще, а о нашем личном существовании в пределах уже выросшего тоскливого и безликого Бибирева?

Можно ли вести тихую войну за выживание в совмещенном санузле и пятиметровой кухне, в восьмиметровой комнате и тощем коридоре, тихую и жестокую войну вроде той, которую вел мужественный Мангуст с чудовищным Нагом?

Очень трудно. Почти безнадежно. Но иногда силой духа можно победить и эту, по нашей же вине растленную материю, организовать внутри этого бездарного пространства оазис существования.

*

В маленькой комнате — стрельчатое окно. Ну, не совсем стрельчатое. В блочных девятиэтажках не бывает стрельчатых ски, что окно кажется стрельчатым. На кутки и так хитроумно скроила занавесок. Это хозяйка собрала цветные лоскутки, возле раковины, нет кафельной плитки, которая слишком большая роскошь для такой третесортной застройки. Зато на стене выложена собственноручно хозяйкой мозаика из битой стеклянной посуды.

Куда ни бросишь взгляд, всюду неожиданность. Откуда-то сверху свисает несколько плетеных корзин. В одной — чистое белье, приготовленное для глажки, в другой — собрано на починку.

— Очень мало места, — объясняет мне хозяйка, моя подруга Галя. Но в этом сплюсненном пространстве она начинает существовать, его преобразуя. Устраивает выгородки, делает подвижные источники света. Зеркало, черное, белое — все работает по своим законам, и законы эти Галя знает. Она — театральный художник. И она не перестает им быть никогда, даже во сне, даже в малогабаритной квартире площадью в 22 квадратных метра.

И очарование этого театрализованного пространства так велико, что совершенно отступает исходная бездарность этих клетушек.

Вот мы сидим на кухне, рядом с вечным чайником, — как и полагается настоящим москвичам. Галя, по-птичьему прице-

лившись в какую-то тряпочку своим желтым глазом, берет ее в большие пальцы и начинает мять. Я — в праздности. Она — нет. Ее руки всегда заняты. Она извиняется: не обращай внимания, я буду сушить руками. И сушит.

Детская шуба, продувная, изношенная, но хранящая тепло десятка носивших ее детей, лежит перед ней на столе. Она отрезает пуговицы, отпарывает подкладку, вздыхает и вырезает стельки... Даже из самой изношенной шубы их получается не меньше четырех.

Однажды, при мне, мелкие лоскутки разносортного меха были выровнены и приклеены на деревянную скамеечку. Вот теперь я сижу на этой «меховой» скамеечке и наблюдаю, как изношенная шуба и старые голенища от сапог превращаются на глазах в замшевый кошелек, карман, футляр, в кожаную рамку для фотографии, в домашние тапочки. И каждый предмет самостоятельно красив и полон правен в своем новом бытии. Шелк, бархат, бечевка, мешковина, уже отжившие свой век, вдруг обнаруживают в Галиных руках какие-то новые качества, и происходит рождение новых вещей. Может быть, правильнее это назвать «воскрешением» материала?

Что и говорить, талант — всегда особое дело. К тому же эта сверхъестественная чувствительность к материалу, будь то кусок упаковочной ткани или ключичный комок кактуса, в Галином случае — профессиональная черта.

Но посмотрите на своих детей! «Детский мир» ломится от игрушек, а мальчишки плетут из проволоки в разноцветной оплетке самодельных солдатиков. А девочки склеивают попарно спичечные коробки, обклеивают их розовым атласом — и получается кровать для Золушки! Они всегда готовы ридиться, они всегда готовы к театру, не ждут приглашения. Достаточно, если в руки попал пригодный материал — тряпка, лопух, ракушка. Видимо, в детстве всем людям, а не только художникам, присуще свободное отношение к материи и естественная любовь к ней.

Большая часть взрослых равнодушна к птичьему перышку, к стеклянному шарiku, а отсюда берет начало равнодушие к вещам, которые окружают человека, и равнодушие к миру, в котором эти вещи существуют...

*

Некий мыслитель, в глубокой дремноте, рассек мир на материальное и духовное начала, и это предопределило такое мировосприятие, при котором не кажется нелепым рассмотрение формы независимо от содержания, а сознания — от бытия. Вступив в лабиринт, где у первой же развилки стояли стрелки «материя — направо», «дух — налево», человек начал блуждать по увлекательным коридорам и встретил в их средоточии Минотавра. Приглядевшись, узнал в чудовище самого себя.

Материя, оторванная от духа, оказывается жадной массой размножающейся и пожирающей самое себя плоти; дух, отлученный от материи, отлетает так далеко, что бедному человеческому сознанию за ним не угнаться.

Античный мир любил материю. Средневековый относился к ней с подозрением. Мы, материалисты XX века, представим как ее осквернители. Материалисты разлюбили материю...

А она прекрасна и благородна во всех ее формах: в виде яблока с вогнутым листом, прижимающимся к его боку; в виде дымчатого топаза, вырастающего мощным кристаллом из желтой щетки; в виде речного песка, пересыпающегося с нежным шорохом с ладони на ладонь; в виде воды, земли, воздуха и огня.

Она бывает так же прекрасна и благородна в ее рукотворных воплощениях: в хлебе, вине, посуде, одежде, в человеческом жилище.

Материя заслуживает любви, уважения и восхищения. Бережного к себе отношения. И даже благодарности. И если мы этого не захотим понять, если не изменим нашего сознания, мир превратится в очень скучную помойку.

Закон изменения

Лариса Климова

Старая мебель достойна уважения. И все же я предпочла бы иной подход к интерьеру. Желание быть современным в нашей жизни ничуть не хуже любви к старине. У каждого времени свои представления о культуре жилища.

Вот 20-е годы. «Я разгрузил свою комнату. Долгой обои с «горошком» и «гобеленом» из роз и птичек. Стены выкрашены в белый цвет. «Красивые» завитки на мебели отпилены. Вместо стульев со спинками я поставил две модели, сделанные моими друзьями-вхутениовцами, образцы стандартной мебели...» Таким представляется жилище Нового Человека в агитбюро «социалистической красивой жизни».

Вот 30-е. Алвар Аалто, говоря о понятии «культура жилища», приводит пример: каюта океанского лайнера. Тогда же Корбюзье формулирует принцип, которому следует, проектируя жилые дома, — «все, что не является необходимым, должно быть отброшено».

А вот «положительная квартира» из статьи «Дверь настежь — прекрасному» 60-х годов: «Первое, что радует, — на почтовом ящике нет замка. Переступив порог, мы оказались в плену света и радости. Здесь почти не было вещей, т. е. они, конечно, были в самом необходимом количестве, но держали себя скромно и с достоинством. Вот милый и простой орфорт — он единственное пятно на стене. Библиотечный шкаф. На его полках нет ни одной книги для «красоты». На полу скромный коврик, черное с красным. Несколько керамических вещей. В такой комнате легко думается, легко работается...»

И то, и другое, и третье нам может показаться сейчас чрезвычайно наивным. Мы вправе улыбнуться простодушию автора агитбюро или не поверить Корбюзье. Но прежде чем освободиться от плена света и радости «доброго жилья» 60-х — задумаемся. Возможно, эстетика функциональности, очищенности и простоты не так уж неполноценна? Недаром и Аалто оговаривался, что не подразумевает никакой «машинной символики», а просто стремится к гармоничности и естественности человеческого существования.

А свойственна ли нам естественность? Как многого не хватает нашей современной квартире, чтобы стать действительно современной! Сегодня труднее всего, пожалуй, окружить себя некими сегодняшними ценностями. Их нет вокруг нас либо мы неспособны их безошибочно распознать. Зато в прошедших временах они не просто были, но хорошо известны, обозначены, привычны. Поэтому мы мчимся на свалку, барахолку, в комиссионку — куда угодно, чтобы окружить себя патентованно-художественным предметным миром.

Мы вправе декларировать свое пристрастие к любым временам и стилям. Не в стилях, в сущности, дело. Кого-то привлекает торжественность белой с золотом «павловской» мебели. Другой связывает свои представления о комфорте с сузовым уютном кожаных кресел 50-х годов. Третьему душевно близок так называемый «славянский шкаф», а кому-то исправно служит «грушевый гарнитур» — типичный представитель модерна. Однако эстетическая культура былых времен не переносится автоматически вместе со шкафом или дверной ручкой в нынешние. Мы никогда не будем жить в тех квартирах, мы просто не смогли бы принять тот об-

раз жизни. И согласимся, что воссоздавать «историю» на пустом месте заново, желая чему-то соответствовать и от чего-то не отстать, — не только не естественно, а просто нелепо.

Много воды утекло с тех пор, как лейтейчик Иван Козырев рассказал Маяковскому о вселении в новую квартиру и в ванную. Гораздо меньше — со времени произнесения оптимистических фраз о том, что «мы идем и придем обязательно к такому положению, когда все квартиры у людей будут светлыми, солнечными, не отягощенными пенужной, может быть, даже ценной ветошью... Все станет проще, лучше».

Лучше не стало, проще — тоже. Скорее наоборот. Стиль «ретро» становится сейчас таким же навязчивым, как и «голый» дизайн, таким же диктаторским, как «красота и польза» 60-х, и при всех понятных к нему симпатиях просто начинает раздражать. Хочется совсем другого — более естественного и неожиданного, присущего сегодняшней реальности.

Современная квартира — чудо превращения холодной коробки в средоточие комфорта и целесообразности, технического совершенства и точности. Это не искусственное сочинение мира, но продуманное построение гаммы естественных человеческих ощущений.

Пол — это не только то, что под ногами, а теплое красивое покрытие, напоминающее пушистую траву или мягкую землю. Стена, пугавшая бетонной холодностью, превращается в нейтральный теплый фон или в игру цветных пятен и рисунков, оставаясь при этом идеально гладкой или принципиально рельефной. От легкого прикосновения вспыхивает свет. И под потолком нет «абажура», закрывающего некрасивую и слепящую лампочку. Окно: пересечение вертикальной тянущести переплетов с горизонтальной полосатостью сверкающих жалюзи.

Кухня — легкое погружение в совершенный мир бытовой техники, развлечения, приятные занятия, за которыми стоит быстрый результат. Ванная — мир водной стихии с зеркальными отражениями, с ручейками или водопадами из пластины-крана.

«Культура жилища» — это для начала общая дизайнерская канва интерьера, в которой каждый сможет «вышивать» то, что ему близко: «ретро», «хай-тек» или что-то еще. Но, думается, если эта канва сама будет обладать художественной ценностью, то, может, когда-нибудь кому-нибудь хватит ее одной.

Как можно заранее отказываться от таких квартир? Ведь мы в них еще и не жили! Правда, нарисованный нами портрет современной квартиры принадлежит уже вчерашнему дню. Сегодняшний — не исчерпывается безупречным качеством, абсолютным техническим совершенством, обусловленным целесообразностью функции. Все это подразумевается. А уже сверх этого появляется иная стилистика свободного оперирования формой — где во всем присутствует дух нахальной самостоятельности, легкой проники, где каждой вещи свойственна многослойность, неоднозначность формы и функции. Современный дизайн — это столкновение разных пластических реалий (вертикальное — горизонтальное, гладкое — рельефное, плоское — объемное) и контрастных материалов; соединение различных жанров искусств; взаимодействие обыденного и парадоксального, привычного и непривычного, узнаваемого и неожиданного, функционального и антифункционального.

Сейчас нет единообразного стиля, есть новое осознанное отношение к окружающей реальности. Дизайн, пройдя аскетизм и функциональность, возвратился к мягким креслам «постмодернизма» и, наконец, предстал перед нами дикийной смесью всего предыдущего. В современных интерьерах присутствуют многие достоинства предшествующих стилей, в современных вещах живы воспоминания об их прародителях. Заметив их, вы обнаружите и черты различий, продиктованные новым временем, которое властно включает и нас, и наши вещи в свою удивляющую культуру.

Болгарский журнал «Наш дом» принадлежит к научно-популярным изданиям, посвященным устройству жилища, оборудованию личного интерьера, организации домашнего быта. Он адресован массовому читателю, но не ограничивается рекомендациями, «как украсить свою квартиру», а старается воспитывать культуру быта на высоких образцах жилого интерьера. Причем опирается в основном на реальную практику, а не на выставочные уникумы. Привлекая к разговору специалистов — архитекторов, искусствоведов, дизайнеров, журнал дает читателю представление об отечественной архитектуре, о культуре отдельных округов страны, о новинках прикладного творчества и т. п.

В Советском Союзе нет подобного массового периодического издания, хотя оно крайне необходимо нашему многомиллионному населению.

Сегодня мы печатаем краткий очерк о журнале «Наш дом» его главного редактора Марии Лукановой. «ДИ СССР» благодарит болгарских коллег за присланные материалы по жилому интерьеру.

Болгарский «Наш дом»

Мария Луканова

Журналу «Наш дом» исполнилось 20 лет. Для нас, работающих в редакции, они прошли незаметно. А ведь некоторые штатные и внештатные сотрудники помнят первые шаги журнала перед широкой читательской аудиторией, они активно участвовали в создании его постоянных рубрик, популярных и сегодня, находили интересные примеры для иллюстраций, помогали утверждению и развитию издания. Многие из сотрудников отдали журналу почти двадцать лет творческого труда, который иногда был связан с трудностями и лишениями, но наполнен энтузиазмом и удовлетворением, чувством, что твой труд полезен и необходим людям.

Журнал стал также полем приложения творческих сил для многих специалистов, что дало им признание в области архитектуры жилища, оборудования, строительства парков, искусствоведения, фото-

графии. На его страницах можно прочесть как имена известных зрелых мастеров, так и молодежи.

Прошедшие годы показывают, как ждут наше издание и болгарские и зарубежные читатели. Получаемые редакцией письма говорят о том, что журнал читают, обсуждают и используют как доброго советчика во многих семьях. Идеи, которые предлагаются на его страницах, находят свою реализацию.

Случается, однако, что мы получаем и упреки в том, что примеры, которые предлагаем — нестандартны, что это преимущественно дома людей искусства, которые располагают большими возможностями. В известном смысле — это так, но мы публикуем такие образцы умышленно. Ведь именно люди искусства создают красоту жизненной среды, оборудуют ее со знанием дела, владея пространством, правильно используя влияние цвета и материала в жилище. Именно по этим причинам подобные примеры будут иметь место на страницах журнала и впредь, потому что они воспитывают вкус к истинной красоте, подсказывают множество интересных и практических идей, которые могут быть использованы любой семьей, исходя из их возможностей.

Немало хороших примеров встречается и в жилищах непрофессионалов, и именно они являются основной частью иллюстративного материала журнала «Наш дом». Большинство наших рекомендаций опирается на опыт людей различных специальностей и возможностей, которые живут в массовых жилищах, но их объединяет любовь к своему дому и стремление превратить его в «оазис», к которому каждый член семьи стремится после рабочего дня. Нам приятно, что успеху этих реализаций в немалой степени помогает и наш журнал.

Мы публикуем большое число проектных идей, предложенных читателями, — это наброски, фотоиллюстрации мебельных изделий, непосредственно «живое» жилище. Для еще лучшей обратной связи с читателями у нас зародилась мысль, которую в недалеком будущем мы осуществим, — давать в редакции консультации по проблемам оборудования жилища. Наши постоянные сотрудники-специалисты лично будут давать свои компетентные советы всем желающим, в более сложных ситуациях через несколько дней. А до реализации этого замысла — журнал «Наш дом» через рубрики: «Из блокнота архитектора», «Идеи, рожденные читательскими письмами», «Сделай сам».

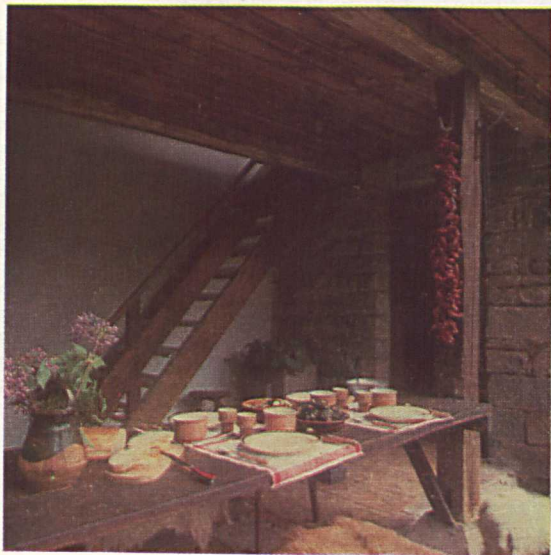
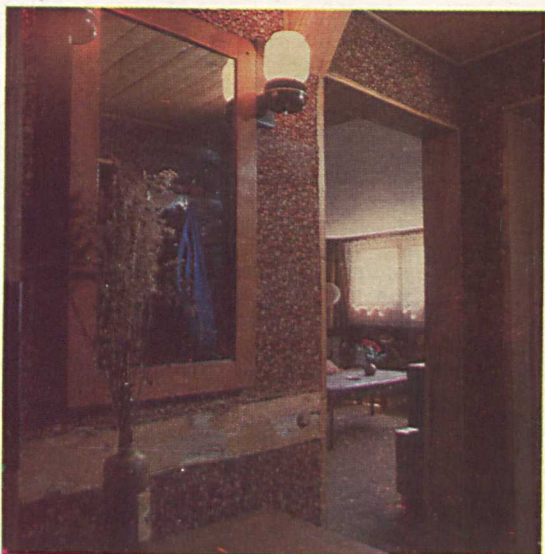
Двадцать лет — это солидный возраст, который убедительно доказывает право на существование данного издания. Нас радует и обяывает все нарастающий интерес к нашему журналу, а это доказывается тем обстоятельством, что тиража не хватает для подписчиков, желающих его получать. Но мы, редакционные работники, не теряем надежды, что рентабельность издания окажется решающей и в скором времени наш тираж значительно возрастет.

Фотографии интерьеров, которые мы предлагаем нашим советским читателям, взяты из юбилейного номера, который назван: «Прошлое, настоящее, будущее». Нам известно, что многие читатели собирают номера журнала и часто его перелистывают, поэтому в юбилейном номере мы позволили себе опубликовать снова некоторые старые примеры.

Наша ретроспекция включает несколько кадров из дома всеми нами любимого, незабвенного народного художника Дечко Узунова — бай Дечко. Гостеприимный дом художника и его супруги Ольги Узуновой был первым, который двадцать лет назад радушно открыл двери перед только что начавшим выходить журналом, где был любезно принят наш фотограф.

Остальные примеры разнообразны: жилища архитекторов, художников, мастерские и, конечно же, массовые жилища, сфотографированные в 1987 году.

А что же в будущем? Будущее — это ежедневная работа, которая продолжается, чтобы журнал стал еще более полезным и необходимым советчиком и помощником для всех тех, кто любит свой дом.





Подбирая иллюстрации к блоку «Жилье», мы не нашли в нашей практике достойных примеров. Поэтому на этом развороте показываем интерьеры болгарских горожан, причем это не выставочные боксы, а реальные квартиры. Среди них разные типы и варианты оформления, но в основе лежит современное отношение к предметной среде, достойный уровень бытовой культуры.

Слайды любезно предоставлены нам журналом «Наш дом»

Николай Андреев

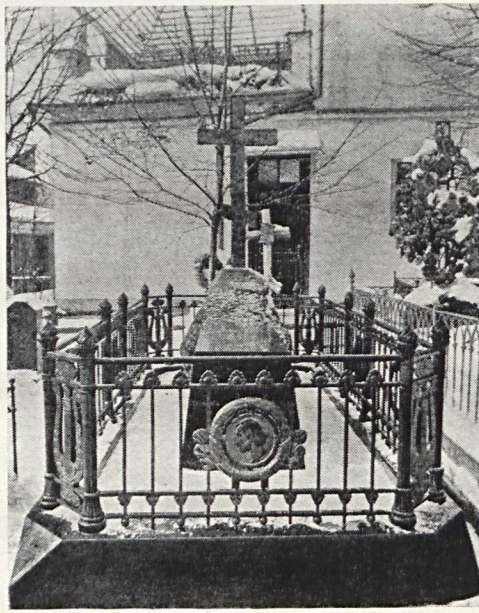
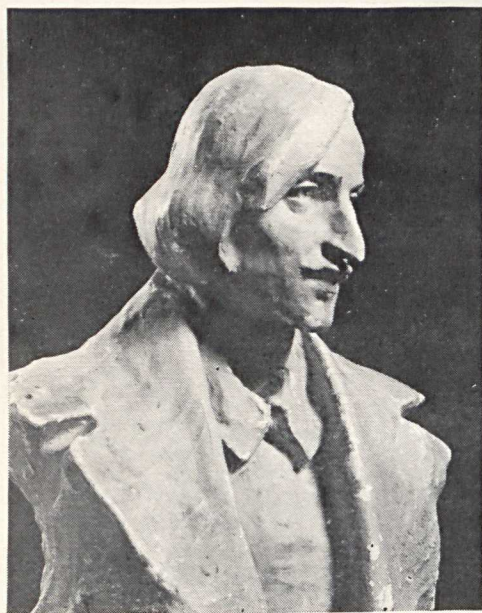
Автор уничтоженного памятника «Свободе», перемещенного памятника Гоголю, разрушенного надгробия Тарасова

Бюст Гоголя. Гипс. 1903
В 1904 году Киево-Воронежская железная дорога на свои средства установила бюст перед зданием вокзала в Миргороде. Во время Великой Отечественной войны памятник был взорван, и его гипсовый отлив случайно был найден в запаснике ЦГТМ им. А. А. Бахрушина автором этой статьи.

Могила Н. В. Гоголя в Даниловом монастыре. Фото 1910-х годов
Многогробная могила! Сначала прах Гоголя перенесли из закрывшегося в

1928 году Данилова монастыря. Ходят легенды, что при эксгумации некий восторженный почитатель таланта писателя осмелился утащить не то пуговицу, не то еще что-то. Через 20 лет могилу, огороженную андреевской решеткой с факелами, венками, лирами и профильным портретом Гоголя, вновь потревожили. Теперь из изголовья изъяли крест, стоявший на глыбе-Голгофе. Глыба была тоже историческим памятником: по поручению С. Т. Аксакова, специально для могилы Гоголя ее привезли с Черного моря. Выброшенная

глыба попала к кладбищенским мраморщикам, продавшим ее вдове Михаила Булгакова Елене Сергеевне. В 1953 году здесь же, на Новодевичьем, она установила ее на могиле писателя, всю жизнь преклонявшегося перед несравненным талантом Гоголя. А на могиле Гоголя вместо креста появился портретный бюст белого мрамора на гладко отполированной гранитной колонне, надписи на которой гласила: «Великому русскому художнику слова Н. В. Гоголю от Правительства Советского Союза».



Забвение — наилучший способ уничтожения художника. Потому восстановление всей полноты памяти само по себе является актом спасения, подобным коллективной реставрации памятника петровской или екатерининской эпохи.

Художник, о котором пойдет речь, с первого взгляда, не может жаловаться на забвение. Это — Николай Андреевич Андреев. В истории отечественной скульптуры найдется не много имен, пользующихся такой известностью. Для большинства Андреев — в первую очередь создатель скульптурной Ленинианы. Кто-то знает его как автора бронзового Островского, почти 60 лет сидящего в кресле у стен Малого театра. Зелень во двореке старого здания Московского университета подолгу скрывает четкие бетонные фигуры Герцена и Огарева — по-

следних «из оставшихся в живых» свидетелей грандиозного ленинского плана монументальной пропаганды. Правда, на воротах «дома Герцена», Литературного института, еще уцелела мемориальная доска с профилем А. И. Герцена.

Но уже только редкие московские сторожилы помнят обелиск Советской конституции с андреевской статуей Свободы, исчезнувший с реконструированной Советской площади в 1940 году и замененный восседающим на могучем коне основателем Москвы — Юрием Долгоруким. В далеком двадцатом, недолго простояв на площади Революции, навсегда исчезла огромная голова Дантона, как бы срезанная ножом гильотины. К счастью, пока на своем месте, в одном из переулков близ Покровки стоит всеми забытый бронзовый бюст московского филантропа

доктора Ф. П. Гааза. На его гранитном пьедестале высечен ставший расхожей фразой девиз этого удивительного человека: «Спешите делать добро». Памятник Гаазу, сооруженный, как и памятник Гоголю, на средства от всенародной подписки, Андреев сделал безвозмездно — в дар городу.

С памятника Гоголю, того, «с печатью грусти на челе», что стоял в начале Пречистенского (Гоголевского) бульвара, началась известность Андреева. Сегодня здесь гордо высится другой Гоголь, а андреевский — сидит пригнувшись, втиснутый между флигелями старинной усадьбы на Никитском бульваре, где он сжег второй том «Мертвых душ» и умер. Но парадокс не в том, что оба памятника расположились по соседству (у нас бывают случаи, когда памятники ставят и друг против друга), а в том, что первый стоит на месте, по закону принадлежащем второму. Впрочем, современному москвичу «среднего» возраста, которого перемена названий столичных улиц уже не трогает (ибо связь между старым и новым прервалась), в этой путанице разобраться довольно трудно.

На самом деле история очень проста. В начале 1930-х годов памятник решили убрать. Первый конкурс на новый монумент прошел в знаменательном 1937 году. Участвовали в нем известные и неизвестные скульпторы: кто из тщеславия, кто из-за хронического безденежья. Девять человек получили официальный заказ. Некоторые, конечно, понимали абсурдность самой идеи заменить старый, хороший памятник. Владимир Николаевич Домогацкий, когда-то близко друживший с Андреевым и даже позировавший для памятника (помните столь порицаемую критику «костлявую» руку Гоголя?), говорил с иронией о своем проекте: «Мой памятник Гоголю может быть только надгробным памятником Гоголю Николаю Андреевича».

В разгар войны, в декабре 1942 года, московские художники собрались в МОСХе на Ермолаевском. Вечер был посвящен десятилетию со дня смерти Н. А. Андреева. Николай Георгиевич Машковцев, искусствовед, будущий член-корреспондент Академии художеств, сказал тогда, несколько высокопарно, но вполне в духе времени: «Прошли два конкурса, а Андреев остается вне конкурса, и я думаю, что, вероятно, только он мог бы превзойти своего собственного Гоголя... Так же как «Ревизор» не сойдет со сцены русского театра, пока жив русский язык, так и памятник Гоголю — не сойдет со страниц нашего искусства, пока это искусство живо». Скульптор Иван Федорович Рахманов внес от имени присутствовавших ряд предложений, касавшихся увековечения памяти Андреева, среди которых было и следующее: «Ходатайствовать перед СНК о пересмотре вопроса о замене памятника Гоголю работы Андреева и переносе



Фрагмент надгробия Валерия Брюсова. 1926
Надгробие В. П. Брюсова — лучшее из нескольких андреевских стел 20-х годов, прекрасно сохранившихся в закрытом многие годы для посетителей некрополе Новодевичьего кладбища.

Памятник Н. В. Гоголю в Москве



его... В случае, если проект Меркурова окажется отвечающим заданию правительства, установить его в Ленинграде или Киеве, после освобождения столицы Украины от немецко-фашистских захватчиков».

Но участь памятника, вызвавшего бурю самых разнообразных откликов после его открытия 26 апреля 1909 года, была решена. Памятник, о котором спорили и говорили Лев Толстой, Илья Репин, Валентин Серов, Илья Остроухов, Василий Розанов, постановили убрать по причине того, что «не этот Гоголь дорог нам, его потомкам». В октябре 1951 года Комитет по делам искусств объявил очередной закрытый конкурс на памятник. Победу на нем одержал Н. Томский вместе с архитектором Л. Голубовским. Годом раньше скульптор начал работать над образом Гоголя, сделал бюст писателя, удостоившийся Государственной премии. Бюст перевели в мрамор, и 9 сентября 1951 года установили на могиле писателя на Новодевичьем кладбище.

Автор проекта, утвержденного в ноябре 1951 года, вспоминал, что ему не нравился андреевский Гоголь: «печать безнадежности и болезненной мистики лежит на всем облике писателя, согбенного под тяжестью безысходных противоречивых дум и чувств, сломленного физически и духовно». Томский предложил два проекта, из которых одобрили более спокойный, «покладистый», отвергнув тот, где, по словам автора, писатель «наблюдал за миром сложным взглядом, полным едкого сарказма». Модель в натуральную величину была утверждена 9 февраля 1952 года, а открытие, назначенное заранее, должно было состояться... 2 марта! Времени было в обрез. Пришлось прибегнуть к столь любимому в 30-х — начале 50-х «бригадному методу», который не следует путать с распространенным в наши дни «бригдным подрядом». Задание было выполнено. В запланированный день бронзовый Гоголь поднялся на высокий пьедестал, заняв спроектированную Андреевым площадку с чудесными фонарями и решеткой, площадку, сделанную настолько удачно, что, с чьей-то легкой руки, многие искусствоведы и по сей день приписывают ее разработку талантливейшему московскому архитектору Федору Шехтелю. А андреевского Гоголя отправили на заслуженный отдых в Донской монастырь, в ведомство музея архитектуры.

В знаменательную эпоху «оттепели» за памятник, как за «гордость русского искусства», вступились, и он удостоился чести в 1958 году вновь появиться вблизи любезного его сердцу Арбата. Вероятно, это о нем написал Булат Окуджава: «Я выселен с Арбата и прошлого лишён, /И лик мой чужеземцам не страшен, а смешон». Сверстники поэта, полные ностальгических воспоминаний, конечно, не мыслят себе бульвар без старого памятника.



Люди помоложе не столь категоричны. А большинство в вечной спешке вообще не замечают сидящего в скверике Гоголя на фоне детской площадки с разукрашенными качелями. Говоря же профессионально, памятник изъят из тщательно продуманного исторического ансамбля; забыто, что скульптор делал его с расчетом на толпу, на некогда многолюдную Арбатскую площадь и т. д.

Не будем искать виновных и обсуждать варианты возвращения Гоголя на свое место. Признаем лишь одно: по отношению к памяти художника поступили несправедливо. Хотя есть и гораздо более серьезные последствия происшедшего: утрачен сам миф о памятнике. Утрачен точно так же, как это случилось с Арбатом: сохраненный физически, он потерял свое историко-культурное значение.

*

Мы говорим о бережном отношении к наследию. Но о каком внимании к одиноким памятникам могла идти речь, когда под воду уходили древние города и взрывались громадные соборы? Грандиозные задачи, якобы, требовали и оправдывали большие жертвы. Во всем. Так, шаг за шагом, уступая сначала в одном, потом в другом, на мелочи уже переставали обращать внимание. Одной из таких «мелочей» стал московский некрополь. Касаясь этой темы, нечасто допускавшейся раньше на страницы журналов, мы опять сталкиваемся с драматической судьбой андреевского наследия. Надгробий «признанным мастером мемориальной скульптуры» сделано много, и многое сохранилось. Но что представляет собой даже сохранившийся памятник вне контекста с исторической судьбой человека и культурой народа? Оголенный, лишенный некоей мифологической ауры, он превращается в ординарную могильную глыбу с крестом и решеткой — знак смерти одного из тысяч.

Гибнут надгробия. Имена прославивших свое отечество уже ровным счетом ничего не значат. На разрушающемся Сетуньском кладбище гибнет скромная андреевская стела Сергею Сабашникову — одному из братьев видных московских издателей начала века. Еще в 30-е годы исчез медальон с портретом доктора Гааза с решетки вокруг его могилы на Введенском (Немецком) кладбище. Решетка со знаменитыми «гаазовскими» ручными кандалами, заменившими тяжелые арестантские колодки (очень похожая на гоголевскую), в несколько слоев покрыта черной краской. В результате, глядя на нее, трудно поверить в то, что это работа большого мастера.

Но что же тогда можно сказать о разрушающемся надгробии Н. Л. Тарасова на Ваганьковском (Армянском) кладбище? Печальный вид надгробия давно уже мало соответствует его изображениям в хрестоматийном издании, посвященном истории русской мемориальной

На стр. 28

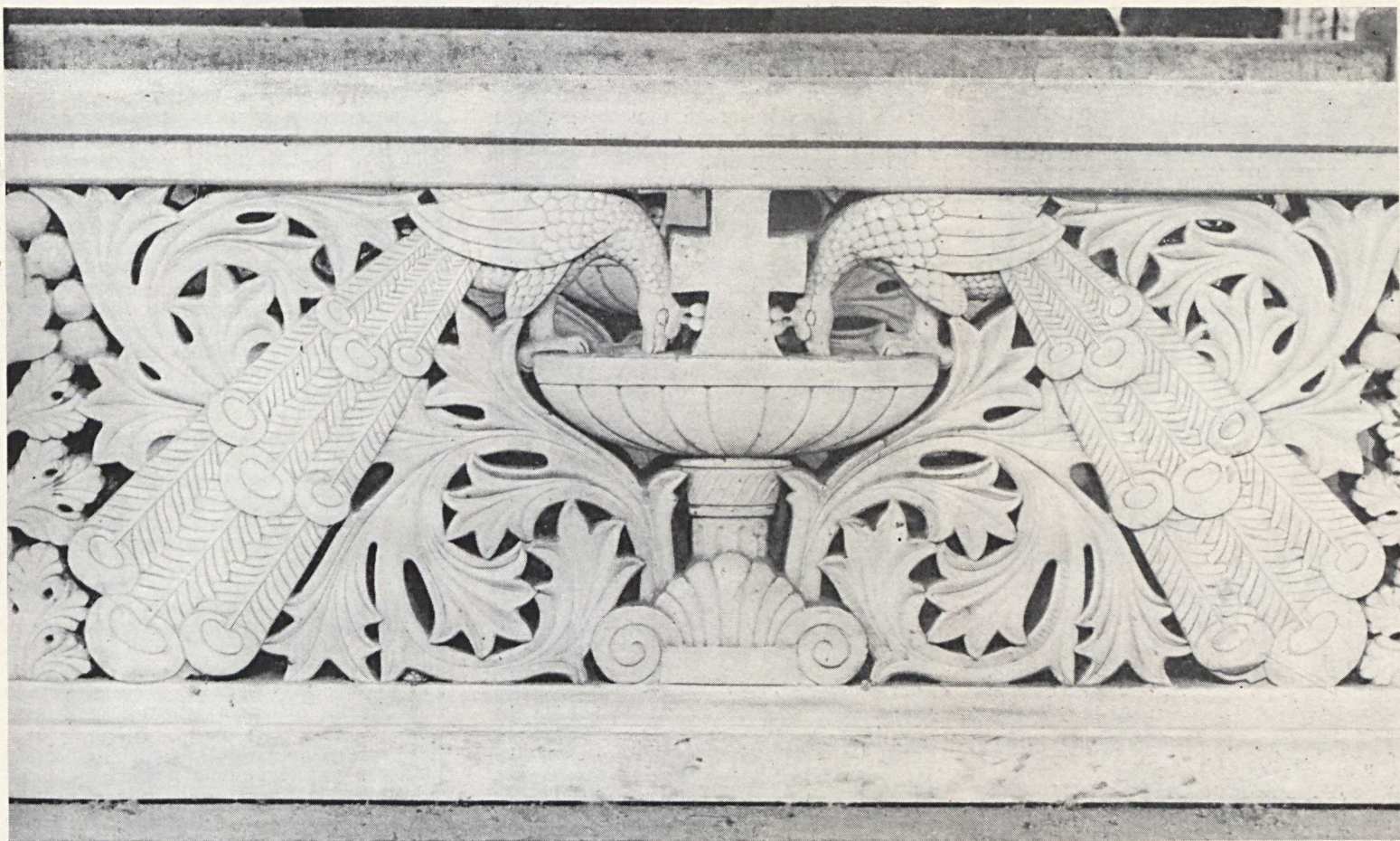
Фрагмент надгробия Н. Л. Тарасова. 1910—1912. Современный вид
На ложе красного гранита, вогнутую спинку которого поддерживают плакальщики, некогда лежала брон-

зовая фигура молодого человека с пистолетом в упавшей руке. Во время войны 1941—1945 годов фигуру переплавили на нужды обороны. Голову Тарасова театр отстоял, и она хранится теперь в музее МХАТ.

Надгробие К. А. Ясунинского. 1908







Фрагмент ограды надгробия С. Т. Морозова. 1906
Беломраморное надгробие в древнерусском стиле Саввы Морозова, загадочно застрелившегося в 1905 году в Канне, наглухо закрыто в фамильной усыпальнице Морозовых на Рогожском кладбище, втиснутое между многочисленными саркофагами и часовнями.

На стр. 30
Фрагмент памятника
Советской Конституции
в Москве

жал, популярный в начале века театр-кабаре «Летучая мышь». Вместе со своим ближайшим приятелем Никитой Балиевым (как и Тарасов, армянином по национальности), пробовавшим актерские способности на подмостках театра Станиславского, он стоял во главе этого интереснейшего предприятия, начавшегося со знаменитых мхатовских капустников. Капустник же, по признанию многих, придумал не кто иной, как Балиев.

Николай Тарасов, богато одаренный от природы, рано разочаровавшийся в жизни, втянутый в трагический любовный треугольник, застрелился в 28 лет. В день его похорон Художественный театр отменил спектакль. В. И. Немирович-Данченко произнес прощальную речь. «Летучая мышь» погрузилась в траур.

Спустя два года, в 1912-м, Андреев закончил тарасовское надгробие. Его завершала высокая, тонкая решетка литой бронзы из десяти звеньев, сделанная по рисункам художника венецианским мастером.

«Остатки» тарасовского надгробия гибнут. Уникальная решетка, редкий памятник русского модерна, корродирует и обваливается и может исчезнуть уже в этом году, потому что дирекция кладбища подумывает об ее уничтожении. А за остальным дело не задержится: слишком заведен большой тарасовский участок на крошечном кладбище.

Перенос могил, конечно, дело деликатное, и к нему следует прибегать лишь в исключительных случаях. Тарасовское надгробие именно такой случай. Так, может быть, отделу скульптуры на открытом воздухе ГНИМА забрать его в свое владение? Ведь стоит же в некро-

поле Донского монастыря, перенесенное в свое время с Новодевичьего, прекрасно сохранившееся андреевское надгробие К. А. Ясунинского, многими считающееся одним из лучших памятников московского некрополя.

У тарасовского надгробия нет хозяина. Сестры умерли. МХАТ, столь ратующий за восстановление прерванных традиций, занят внутренними проблемами и вряд ли уделит внимание своему бывшему благодетелю. Но кто-то же должен заботиться о московском некрополе, если мы хотим, чтобы наши потомки изучали его не только по редким альбомам, хранящимся в фототеке Музея архитектуры. Так кто же?

И еще несколько слов. Теперь о собственной могиле Н. А. Андреева, которую украшает скромная гранитная плита с именем и датами жизни. В 1973 году, к столетию со дня рождения, было принято решение установить надгробный памятник скульптору. Не будем останавливаться на одобренном проекте, слишком далеко от совершенства и, откровенно говоря, недостойном украшать могилу художника. Это было вполне закономерно, потому что те, кто решал, кто делал и кто исполнял, отнеслись ко всему безразлично. Оттого-то все и закончилось трагикомически, вполне в гоголевском духе: когда, наконец, этим летом (спустя 15 лет!) надгробие закончили и начали устанавливать, то по «недосмотру» (чьему только?) поставили на Новодевичьем на могиле... сына писателя Леонида Андреева!!!

И виновных опять нет...

Наталья Семенова

Фото Э. И. Стейнерга

скульптуры. А слова его автора о том, что оно «не имеет аналогий в отечественном надгробии», кажутся стоящим теперь перед ним просто кощунственными.

Сегодня считается хорошим тоном говорить о благотворительности. Николай Лазаревич Тарасов, обладавший трехмиллионным состоянием, член богатейшего тарасовского дома нефтяников и текстильщиков, принадлежал как раз к числу московских благотворителей. Он помог Художественному театру, попавшему в трудное финансовое положение во время его первых зарубежных гастролей и, наследуя Савве Морозову, в 1906 году стал не только пайщиком, но и директором Художественного театра; материально поддерживал, а вернее, содер-



Бисер и челночное плетение

Нина Либин

Бисер известен давно, около четырех тысяч лет. С середины второго тысячелетия до нашей эры его выделывают из стекла. Однако стеклянному бисеру предшествовал бисер из поделочного камня (сердолика, лазурита, бирюзы) диаметром меньше миллиметра. А много позже, в XVIII—XIX веках, делались попытки изготавливать металлический бисер. В наше время для дешевых сортов бисера иногда используют пластмассу.

Бусы, едва ли не первые в истории амулеты и украшения, насчитывали уже несколько тысяч лет, когда появилась их разновидность — бисер. Возможно, к этому времени возникла потребность разнообразить форму ожерелий, браслетов, серег и подвесок из крупных бусин. Но можно предположить, что каждая бусина выполняла роль знака или символа, а бисер был необходим для разделения этих знаков, объединения их в группы, даже для связи бусин-символов в повествовании-ожерелье.

Со временем бисер начали использовать не только для вспомогательной роли в украшениях из бус, но и в качестве самостоятельного материала для различных художественных изделий.

Удивительное свойство бисера проявляется в том, что, используемый в предметах культа и быта разных народов, он всегда подчеркивает национальный характер вещи, вызывая радостное узнавание.

Первый период расцвета в искусстве бисерных украшений приходится на эпоху, вошедшую в историю культуры как искусство Эль Амарны, время фараона Эхнатона и царицы Нефертити (середина II тыс. до н. э.). Бусы, бисер, цветные плакетки нашивали на одежду, носили в виде амулетов, снизывали в ожерелья. Из бисера низали цепочки и сетки для украшения одежды. В Каирском музее

хранится древнее одеяние, в котором «сетка низана голубым и зеленым бисером, непрозрачным, крупным, цилиндрической формы; в сетку вплетены бисерные изображения египетских божеств».

Что касается древних письменных источников, то бисер и жемчуг, ожерелья и подвески неоднократно упоминаются в Библии.

Хронологическая последовательность ведет нас далее в Александрию, где во времена Римской империи было развито и обширное стекольное производство. Цветное стекло варили и в других римских провинциях, там же выделывали бусы и бисер. Александрийские стекольные мастерские славились на весь античный мир пестрыми бусами с очень затейливым белым узором по цветному фону. Секрет изготовления этих бус попал позже в Венецию, техника изготовления — millefiori используется и в наши дни, а бусы называются венецианскими.

После падения Римской империи эстафету использования бисера и мелкого жемчуга в художественных изделиях приняла Византия.

На Русь бисер пришел, быть может, одновременно с письменностью (кириллицей) и христианством. Во всяком случае, имеется свидетельство арабского писателя X века Ибн Фодлана, что женщины на Руси предпочитали зеленый бисер всем другим сортам и дорого за него платили.

С давних пор стеклянный бисер сочетается в украшениях с кораллами, жемчугом и натуральными камнями. Эта традиция живет и развивается, пройдя долгий путь из Древнего Египта через Палестину, Сирию, Александрию, Византию в страны Европы. В европейских музеях хранится несколько образцов бисерных работ XII—XIII веков, где наряду с настоящим жемчугом и кораллами применялся довольно мелкий шлифованный бисер. В России XVIII века использовали жемчуг и цветные камешки наравне со стеклянным бисером в вышивках и низаниях.

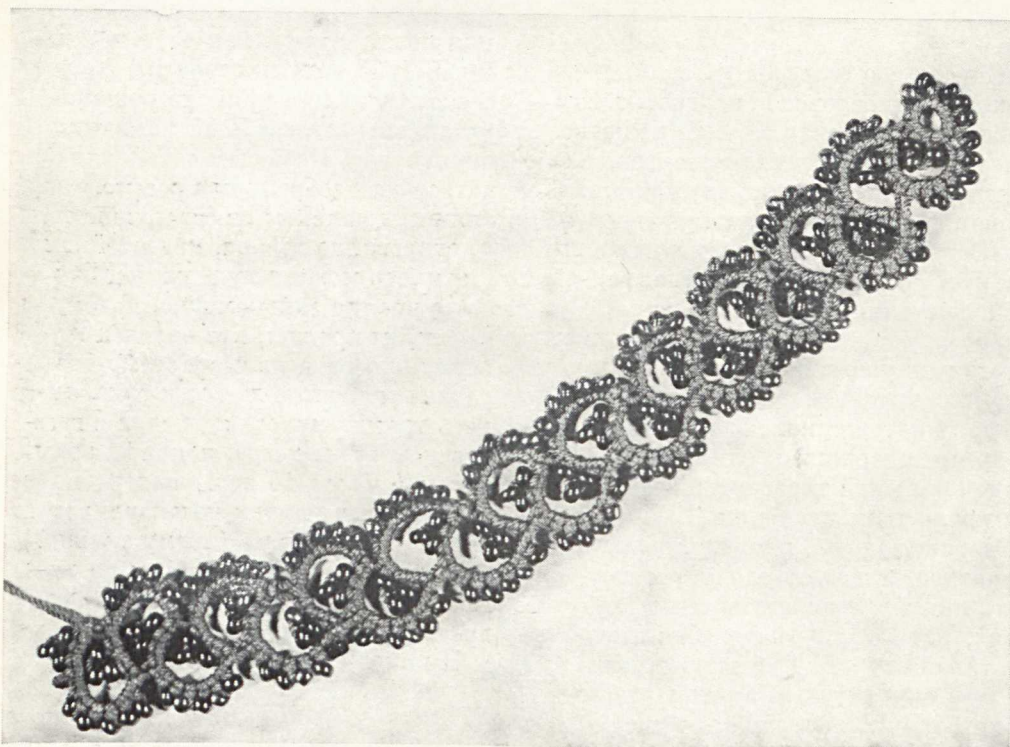
Из бисера низали бахрому, всевозможные сетки и подлизы, которыми украшались головные уборы. Изготавливали бисерные серьги и пуговицы. Спрос на бисер все увеличивался, его ввозили из-за границы, и стоил он дорого.

Возможно, именно поэтому в 1752 году М. В. Ломоносову была выдана привилегия «на делание разноцветных стекол, бисеру, стеклярусу и других галантерейных вещей... Дабы он, Ломоносов, яко первый в России тех вещей секрета сыскатель, за понесенный им труд удовольствие иметь мог: того ради впредь от нынешнего времени 30 лет никому другим в заведении тех фабрик дозволения не давать». К сожалению, после смерти Ломоносова налаженное им производство не развивалось, а к концу XVIII века и вовсе сошло на нет.

Однако интерес к бисерным работам не ослабевал, даже усилился в начале XIX века. По выражению В. Дудоровой, «перечень предметов, которые вышивались, вязались и низались бисером, охватывает собой чуть ли не весь туалетный и хозяйственный инвентарь».

За последние 150 лет мода на бисерные изделия и украшения переживала неоднократные подъемы и спады. Нынешнему бисерному буму в европейских странах предшествовала яркая мода на бисер на рубеже XIX—XX веков, значительные подъемы в 1920-е и 50-е годы.

На протяжении всей своей истории бисер использовался наравне с мелким жемчугом, обычно речным. Как указание на драгоценность бисера и на художественное родство его со сказочным природным материалом, бисер называется жемчугом во многих литературных памятниках начиная с Библии. В русском и некоторых славянских языках есть два слова — «бисер» и «жемчуг». Однако толковые словари определяют слово «бисер» как: «жемчуг», «сорт жемчуга», «драгоценность». В большинстве же западноевропейских языков нет даже отдельного слова «бисер» — только «жемчуг», иногда с уточнением — «стеклянный».



Техника использования бисера в художественных изделиях разнообразна и продолжает развиваться. Появляются новые способы и варианты, которые не заменяют и не вытесняют прежние, а становятся с ними в ряд. Чаще всего новые варианты основаны на изначальной связи бисера с нитью; именно нить, оставаясь иногда невидимой, направляет и организует бисер.

К настоящему времени известны и используются в различных сочетаниях:

— последовательное нанизывание на нить — снизки, кисти, бахрома;

— низание на две и более нитей в определенной последовательности, по схеме, — всевозможные цепочки и сетки;

— ткачество, то есть проведение уточной нити с нанизанным на нее бисером под нитями основы и над ними, двойным ходом;

— вышивка и наложение, причем применяются разные варианты; нашивание каждой бисеринки отдельно и крепление на ткани нити с нанизанным на нее бисером; бисер нанизывают заранее, в последовательности, определенной рисунком, нить выкладывают по контуру рисунка и пришивают мелкими стежками между бисеринками; этот последний вариант используется также для машинной вышивки бисером;

— тамбур — нить с нанизанным заранее бисером не пришивается, а провязывается сквозь ткань тонким крючком;

— плетение — вплетание бисера в коклюшечное кружево и в макраме; часто бусинки и жемчужины вводятся в работу в определенных местах рисунка с целью выделить, подчеркнуть основной узор;

— вязание спицами и крючком, с предварительным нанизыванием на них нужного по узору количества бисерин.

Автор предлагает новый вариант использования бисера — сочетание низания и челночного плетения. Нить здесь является видимой основой, определяющей рисунок, а бисер очень естественно сочетается с узлами, изменяя и одновременно подчеркивая контур.

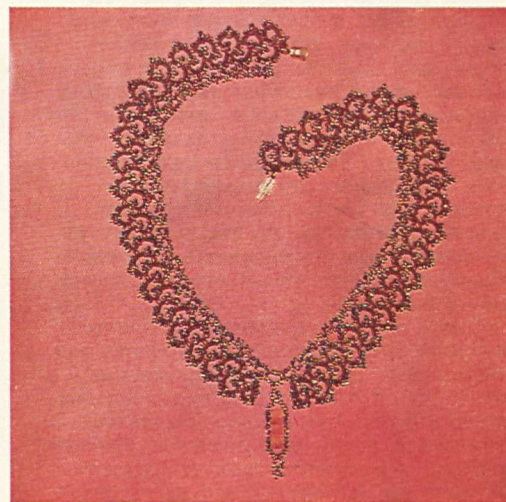
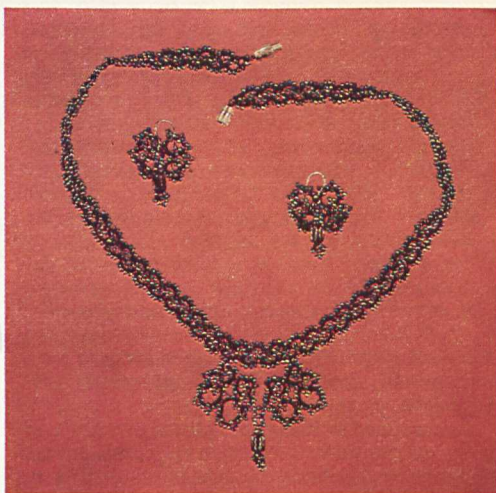
Прежде чем рассказывать о новом способе, несколько слов о челночном плетении. Основной инструмент — челнок, материал — нить, достаточно прочная для затягивания узлов. Челноком плетут двойные узлы, между узлами оставляют петельки-пико; место пико определяется схемой рисунка. Из двойных узлов и пико, по счету, выплетаются кольца и дуги — основные элементы челночного плетения.

Плетение это появилось в Европе в XVIII веке и работалось длинным челноком из объемного, часто шелкового шнура. Во второй половине XIX века оно выполнялось маленьким (не длиннее 7 см) челноком из тонких крученых бумажных ниток и шло в основном на отделки воротников и платочков, на изготовление розеток, а также пришивок и краев с узором в два-три ряда. В России и во многих странах Европы челночное плетение называется «фриволите», но первоначальное название этой техники утрачено.

Несмотря на общеизвестность двойного узла, а может быть, именно поэтому, нет единого мнения о времени и месте его происхождения. Вполне возможно, что двойной узел развился из старинного левого узла или обметочного стежка, известного с незапамятных времен.

Теперь подробнее о новом варианте использования бисера, предложенном автором. На нить предварительно нанизывают нужное количество бисера. Если рисунок многоцветный, бисер набирают в определенной последовательности. Подготовленную нить наматывают на два челнока и работают в технике челночного плетения, закрепляя каждую бисеринку двойным узлом. Узлы придают необходимую жесткость бисерным кольцам и дугам. Количество бисеринок между узлами определяет размер элементов плетеного рисунка и позволяет бесконечно варьировать их контуры и очертания готовой вещи. Авторское название техники *биниль*.

Мы надеемся, что описанная техника привлечет художников и любителей.



Литература

1. АЙНАЛОВ Д. Эллинистические основы византийского искусства. С.-Петербург, 1900
2. ДАЛЬ В. Толковый словарь русского языка, т.1. М.-Пб., 1880, с. 88
3. ДУДОРЕВА В. Бисер в старинном рукоделии. М., 1923
4. Курс рукоделий (все роды рукоделий для школы и дома). Вып. III. Приложение к журналу «Модный свет». С.-Пб., 1893
5. ЛУКАС А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта (пер. с англ.). М., 1958
6. ПИЛЕНКО А.И. Право изобретателя (с. 149). С.-Пб., 1902
7. Словарь русского языка XI—XVII веков (с. 186), вып. I. М., 1975
8. ФЛИТТНЕР Н. Д. Стекло-керамические мастерские Тель-Амарны. II, 1922



Рукописи не горят

Иван Шульк

Сам факт постановки названия «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в репертуар днепропетровского театра, а тем более ТЮЗа — случай почти невероятный! Заслуга в этом главного режиссера Мазура В. А., достаточно настойчиво этого добивавшегося.

Так уж получилось, что с романом М. Булгакова я был знаком несколько лет перед этим, читал и перечитывал много раз. Собственно, это было порой единственным спасительным средством, помогающим очнуться в тяжелые периоды днепропетровских театральных будней. На двух театральных художников был один экземпляр самиздатского томика с почти невидимым текстом, приобретенным за страшную сумму у проезжего ловкого человечка Ириной Надировной Ткаченко — автором костюмов в спектакле.

Самое первое ощущение после того, как мне было предложено работать над «Мастером» (а я представить не мог ранее, что это когда-либо будет возможно, тем более, что думалось о необходимости и неизбежности вообще бросить театр...) — осознание того, что предстоит экзамен на мастерство, что предстоит Испытание...

И прежде всего интересовало меня то, в какой мере наш будущий спектакль будет похож на гениальный роман М. Булгакова... потому снова и снова возвращался мыслями к самому роману.

Горят ли рукописи?... Вопреки Воландову «Рукописи не горят!», я в свои почти сорок лет знал — горят! да еще как горят... А между тем как хотелось бы верить, что не горят, и хотелось найти такой материал для всего лучшего, что сотворено человеческим духом, чтобы уцелело оно и в апокалипсическом пламени — как уцелели имена М. Булгакова, А. Платонова, связующие могучую духовность русской культуры с культурой иных времен...

Поскольку художнику театра необходимо всегда осознавать, что создаешь ведь мир спектакля, среду спектакля из Мастерии, то листы рукописи грезилась мне

некими дисками из фантастического материала, который не то что сжечь — взорвать невозможно!..

Здесь необходимо сказать, что уже давно я задумывался над нелепостью, абсурдностью тех ретивых официальных запретов на поиск формы и различных принципов в изобразительном искусстве под знаком борьбы за «чистоту метода социалистического реализма». Понемногу, постоянно задавая себе вопросы, я пришел к убеждению, что все «пещерные табу» ничего общего с этим методом не должны иметь... Ведь, в сущности, речь идет об удобо протоптанных тропках к «водопою»; о людях, называющих себя художниками, безоговорочно капитулировавших со всех позиций — гражданских, человеческих...

Думая о феномене прошедших двух десятилетий — группе прекрасных советских художников: Д. Лидере, Д. Боровском, Э. Кочергине, М. Китаеве, С. Бархине и немногих других, задавая себе вопрос — что помогло им устоять среди разложения официального искусства (имею в виду изобразительное прежде всего), нахожу, что одной из причин этого является связь с вечными непреходящими ценностями мировой, русской, с уникальными явлениями советской литературы и драматургии...

...Один из самых примечательных для меня слоев романа — фантастический, порой дивно переплетенный со слоем сатирическим и, как мне представлялось, наиболее сложный в плане поиска зримых, материальных аналогов на сцене. Казалось, вот-вот придет ощущение фантастического, и за это наиболее ускользающее звено будет с легкостью вытаскана цепочка единственно мыслимого решения...

Фантастическое мне представлялось некоей чудесной способностью к невероятным трансформациям, это некая среда, способная прекрасное немедленно представить ужасным, уродливым, здоровое — больным, а кажущееся — подлинным... и чтобы все это было по зубам убогому, бездомному областному ТЮЗу,

его «могучей» постановочной части...

Я должен был себе ответить, что же это за ужасная архитектура Ершалаима, и какой может витринная Москва предстать перед больному Мастеру, и как все это будет выглядеть с высоты полета...

Я хотел помочь режиссеру и актеру, играющему роль Пилата — умного, порядочного, смелого человека, единственного из живых современников способного оценить и понять Иешуа Га-Ноцри... поставленного перед, казалось бы, решением детской задачки на человечность, но — Миг — и бесконечное падение, проваливание в исторические бездны, к нам, и дальше, падение непоправимое, тем более, что происходит оно при замечательно ясном рассудке, который неспособна помутить даже яростная головная боль... Мне хотелось бы этот Миг сыграть вместе с актером и режиссером — представлялся долгий взгляд в зеркало — в себя — и страшное видение там... *Деформация!* Только что все было на месте — в лице, в фигуре, на террасе 14-го числа весеннего месяца Нисана — и вот уж поплыло, заскользило и начало пропадать и застыло чудовищной укрупненной гримасой...

Значит, мне необходимо зеркало, но не как отражение, а прежде всего как материя, с помощью которой я могу преломлять, трансформировать, деформировать, создавать, подобно древним жрецам в их таинственных храмах, появления и самые настоящие Претворения.

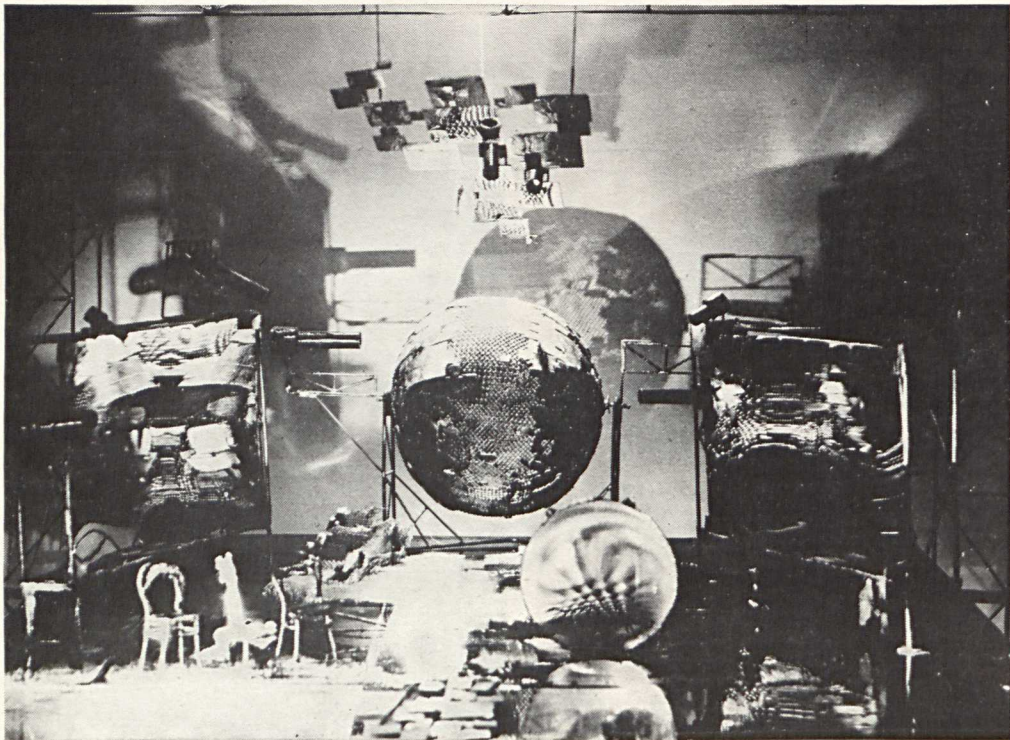
И еще — не только прямой эффект отражения, преломления, деформации в зеркале, но и свет, отраженный от зеркала — *Листа Рукописи*, — мощнейший источник света в руках актера, поскольку он почти стопроцентно отражает падающий луч света в лицо персонажа — это почти все равно по силе эффекта что держать в руках мощный театральный прожектор, и все дело в том, что это светит роман, рукопись Мастера! И вот мессир единственный раз в спектакле преклонит колени и поднимет с планшета сцены лист рукописи, и тот бросит на лицо Воланда багровый отсвет неземного огня, а там критики будут изощряться над листами Рукописи, а они будут светить, светить... и деформировать нижним светом... И как бы вальяжно, и тактично, и умно критики ни старались бы выглядеть — рукопись покажет, раскроет подлинную сущность... И прикоснется к листу Маргарита, и прочтает: «Тьма, пришедшая со стороны Средиземного моря...», и в стремительно темнеющем мире озарится святым огнем любви лицо Прекрасной Женщины... Неистово осветится... Осветится до той степени, когда уже само станет излучать свет...

Я проверял на сцене — это возможно, если все условия соблюсти...

Все это благодаря небольшому изменению угла наклона рукописи-зеркала и положению в руках... И inferнальное, и прекрасное, и уродливое.

Само собой разумеется, зеркало необходимо необычное — не стеклянное, а металлическое, способное быть изогнутым с различной кривизной поверхности... Идеальный материал — нержавеющая тонкая сталь, обработанная до 18 класса точности...

Итак, зеркало, способное быть изогнутым! Витрины арбатских магазинчиков и страшные стены Ершалаима, освещающие неверным светом... *Стены-рефлекторы* в определенном режиме театрального освещения, меняющегося в зависимости от происходящего, порождающие странную среду движущихся цветоцветовых пятен, абсолютно синхронно работающих в такт проносщимся, проплывающим или медленно шествующим персонажам. По замыслу, это бесконечный ряд динамичных сюрреалистических раскадровок-видений, странных композиций, где по непредсказуемым законам творится невероятное смешение красок, лиц, тел. И все это никогда не самодовлеющее, поскольку в центре странного, порой просто красивого или загадочного (так мне хотелось видеть),



Все могут короли?

Елена Ягодковская

очень, очень хрупкого, кажущегося хрустальным, мира, *миража*, готового легко рассеяться, — человек-актер... Над сценой — «улетающие-прилетающие» зеркальные листы рукописи. На дорожке к зрителям листы рукописи — «лунная дорожка».

Мне казалось — я нашел успешное решение на сцене ТЮЗа присутствия обнаженных Маргариты и Геллы... Обнаженное женское тело в лучах света транслируется в зал в боковых и верхних зеркальных отражениях, минуя «прямой показ», — опять же *отступление* и через него уход от «натурализма»...

Итак, зеркала, заключенные в жесткую черную металлическую конструкцию без глухих покрытий на пандусе и других местах, с тем чтобы никаких препятствий свету не чинить, — первичная структура — проволочная сетка, жесткая, неумолимая среда, рационалистическая «до тех пор, пока не начинают работать зеркала». Боковые изгибаемые зеркальные стенки размером 3×4 метра способны в себе растворить прямоугольную жесткость металла. Каннелированная сетка-покрытие пандусного станка свободно, не прогибаясь, держит вес человека и может быть невидимой из зала и, естественно, свободно пропускает свет снизу и жидкий азот (дым), если необходимо...

Как быть с Лысой горой, что такое Голгофа на сцене? Что такое Восхождение на Голгофу и когда оно начинается для Иешуа, для Мастера?.. Кто достоин Восхождения?.. Очень хотелось бы выстроить сценическую версию Восхождения и вместе с тем нечто такое, что хоть в какой-то мере приблизило бы нас к пониманию, почему одними и теми же вопросами мучили тысячи лет назад Христа, мучают сегодня того, кто пойдет на Голгофу, и будет мучить завтра того, кому предстоит быть распятым...

То, что все более и более выступало из «тумана», казалось поначалу невозможным... Полая сфера, свободно висевшая в пространстве... И вот в ней появился человек, шевельнулся и пошел... — в руках Рукопись, Мастер несет ее людям...

Поскрипывает, погромыживает сфера, «колесо Кармы» вращается все стремительней — и вот уже невозможно удержаться на ногах, и вот уже распятый человек с последним, затихающей надеждой стремится удержаться на ускользающей плоскости...

И еще видение — работает могучая машина общественного мнения, миллионными тиражами печатает ротационная печатная машина газеты... «Богоскатель...», «...Развел пилатину!»... Вращается сфера — огромный вал печатной машины, и слетают, слетают свеженькие, еще пахнущие типографской краской газеты, и крик Маргариты: «Не читай!»...

«Голгофа», огромный глобус в квартире № 50, в котором, при желании, можно рассмотреть многое... Земной шар ободраный, где «нет даже теней» — предвидение страшной космической катастрофы... На боковых поверхностях еще едва-едва удерживаются зеркала — листы рукописи — еще отражают, еще освещают, многократно повторяясь в боковых, верхних и нижних зеркалах...

И будет лететь Маргарита — актриса зависнет в метре над планшетом сцены (мы не должны видеть, на чем она стоит — она летит). А сзади будет раскрываться уплывающая в туманах Земля...

Оформление должно быть таковым, что само по себе оно ничто, пока не появится Автор, оно ничего не выражает, его нет... Это одна из версий Мировоззрения...

Квартира № 50 с витражами ювелирши, со странной способностью безмерно увеличиваться, вмещающая в себя невероятный сатанинский бал. Распахнутся зеркально изогнутые стены, отразятся в них странные существа, с бесконечной нежностью и влюбленностью глядящиеся в собственное отражение в искривленных зеркалах, которые они будут держать в руках в танце, общаясь с ними как с

партнерами... ведь они убили, предали самых близких, они неисправимые эгоисты-индивидуалисты и с ними их нетленные вечно проклятые хрустальные (хрупкие) души-отражения... Вот опять блеснуло в темном пространстве — это слетаются грешные души, вот дрогнули и распались на составные части анфилады зеркальных комнат — это зеркала в руках грешников, кружатся в танце двойники... и жуткая тоска, погребельная тоска — Испытание Маргариты...

Каждое зеркало способно отражать и преломлять своими *двумя* сторонами весь окружающий мир... Кружится Калейдоскоп... Кончается бал... Все длится и длится праздничная полночь... И тихо, бесшумно среди танцующих скользит полная луна, как бы отыскивая, как бы показывая, увеличивая, акцентируя, искажая и деформируя. Плышет прозрачная треснувшая линза, она же луна, она же стеклышко из пенсне Коровьева...

И сидит Пилат в кресле, 12 тысяч лун сидит «за одну когда-то»...

И еще видение: вращается шар, идут Двое, идут бесконечно и стремятся выйти на лунную дорожку...

Так задумывалось... А в спектакле — пришлось уменьшить боковые стенки зеркала. Не было линзы-луны... не успел сделать сам, а больше не от кого было ждать помощи. Но главное — не было идеального материала — тонкой нержавеющей стали, обработанной до 16—18 класса точности (и я нашел завод, встретился и договорился с инженером об экспериментальной партии чудо-листов — это в соседней с нами области, и пропуском было слово «Булгаков» — но получить маленькую подпись на соответствующем документе-разрешении было выше моих сил... и эта «операция» не состоялась...). Вместо стали было использовано кровельное железо 0,5—0,6 мм толщиной. Листы железа, тщательно обработанные, выровненные, и я научился особым способом обтягивать их зеркальной пленкой. Фактура страшно вязкая, и не проходит спектакля, монтировки и размонтировки, чтобы какие-то зеркала не были повреждены — приходится все время переклеивать.

Не буду рассказывать, как конкретно все выполнялось, — это особый рассказ, достаточно сказать только, что и наш молодой директор, а вслед за ним и уже не юный завпост в решении не поверили, зато с зеркалами почитали совершенно нереальной (еще бы: «Назовите, где, когда, в каком театре СССР такие зеркала были применены!» — это вопросы мне на засыпку). Очень порадовало меня В. В. Бобров — завпост другого театра. Он изготовил по макету и чертежам сферу-клетку, внутри которой весь видимый зрителям человек мог двигаться, бежать, и даже быть вращаемым этой сферой...

Со светом в наших днепропетровских театрах беда, особенно на сцене Дворца железнодорожников — *базовая площадка ТЮЗа*, здесь совершенно архаическая система с минимальным количеством устаревших разбитых прожекторов. Прожекторы, вмонтированные в мои конструкции, спасали положение (в какой-то мере). Но о каком «таинственном храме с фантастическими оптическими системами» можно было мечтать! И все же ценой больших усилий всех, кто занят был в спектакле, — и рабочих, и актеров, и осветителей, этот спектакль (единственный в репертуаре) долго шел и еще будет какое-то время идти с минимальными потерями... То есть то, что в нем не получилось — так его и не было, а не разрушалось то, что было вначале. Спектакль любят актеры. Это единственный спектакль в репертуаре театра, на который зрители идут, покупая билеты в кассе — все остальное по той, всем нам знакомой, убийственной для любого театра «системе распротрачивания». Спектакль шел и в Днепропетровске, и в Запорожье, и в Харькове при неизменно полном зрительном зале — разумеется, и здесь срабатывала магия имени М. Булгакова...

В Запорожье на сцене ТЮЗа поставлен спектакль «Королевский особняк» по одноименной пьесе драматурга Ярослава Верещака. Режиссер-постановщик Виталий Денисенко, художник-постановщик Андрей Александрович. Некоторые педагоги выводили своих учеников из зала после 1-го действия...

Красный, мягкий и пушистый ковер лежит на сцене, поглощая все звуки, — мир, в котором всегда тихо и благополучно, куда впускает не каждого. Праздничные новогодние гирлянды, закрепленные на переднем штандете по всей ширине зеркала сцены, углубляют пространство. Основным элементом образительного решения становятся манекены, расставленные по краям ковра. Появляется конкретный адрес — дом пруссака-закройщика — «Королевский особняк».

В начале спектакля сын хозяина дома (в списке действующих лиц обозначен просто — Хозяин) долго-долго очищает яблоко, демонстративно медленно съедает его и затем наносит на лицо яркий «панковский» грим. Свет в зале не выключен, и из боковых дверей выходят приглашенные на встречу Нового года «избранные» одноклассники. Грим на густо забеленных лицах не просто вечерний макияж, не только возрастная характеристика героев, но и образное выражение всего этого мира, в котором царит неестественность. Это и маски, их постепенная очерченность — от Дамы в полумаске, сшитой из ткани, до абстрактных прямых и волнообразных, синих, зеленых, красных линий и ромбов. Каждая маска — олицетворение Силы, Коварства, Лицемерия, Наивности, Послушания. Форма одежды «парадная» — все красивые и привлекательные в оригинальных костюмах. Это не последнее слово моды, а импровизация на тему моды, где допустимы вызывающие соединения белого фрака с кальсонами. Желание выделиться, эпатировать и таким образом утвердиться проявляется во всем, начиная с одежды. Дети играют в родителей, передразнивая их застолье, по грань между действительностью и игрой легко переступается. Подростки раздевают манекены и напяливают на себя элегантные пиджаки, военные ки-



тели и экзотические халаты — все то, что идеально дополняет их собственные туалеты. Иначе быть не может — эти дети плоть от плоти своих родителей. Здесь манекены выступают в роли не только атрибутов частного ателье, «марки», стабильности достатка, но и родителей — наблюдателей, свидетелей и участников происходящего. Тот, кого называют «Хозяином», убежден, что все хотят жить так, как он, только не все могут. Демонстрация «секретиков» внутри манекенов — еще одно доказательство привлекательности «красивой жизни». «Хозяин», снимая одежду с манекенов, так же легко раздевает и свою одноклассницу. Нагота Женщины-манекена и девочки уравнивает их в отсутствии способности к активному протесту. Только один манекен обычный, из пошивочного ателье. Подростки снимают висащий на нем красный шарф, расстилают его скатертью, и затем связывают им же незваного гостя — одноклассника, помешавшего веселью. У остальных манекенов спрятаны под одеждой «секреты»: манекены-дарители не оставят этих детей без хлеба, воды, зрелищ. Один начинен пепси-колой, виски, ромом, другой — сладостями, третий — драгоценностями, четвертый — видеотехникой, магнитофоном, пятый — просто елка и т. д. Эксплуатируются «внутренности» — звучит музыка, работает телевизор, горят праздничные огни на елке — это дает возможность в пределах одной внешне статичной установки создавать все новые и новые мизансцены. Безмолвные манекены выступают как наглядные пособия, орудия пытки, партнеры в танце, объекты избиения. Их можно разобрать по частям — спокойно снять голову и поиграть ею в футбол, ноги поставить в угол, из живота выдвинуть ящик с драгоценностями.

Петька Чиж, который пришел искать на этом «вечере звезд» ребят, оскорбивших девушку, «чужой среди своих», и его костюм лишен карнавальности; отсутствие грима вносит диссонанс в образительный ряд игры, условия которой, включающие в себя также и бунт против «манекенности» жизни родителей, сложны и разнообразны. Формы протеста не новы. Но вдруг подростки выстраиваются в военизированную шеренгу и резко выкрикивают в зал: «Нали-вай-вайль-вайль!» (Поистине страшная трансформация привычного и страшного слова!) Одна игра прерывается для того, чтобы началась другая. Часть группы усаживается на авансцене, изображая зрителей, другая — разыгрывает сцену мнимого оскорбления девушки. Актерам, как джазистам, позволено свободно импровизировать... Петька Чиж не согласен с «Хозяином» в том, что «всеми правит тело». Это уже бунт против «королей». Наказание следует незамедлительно — огромная низко висящая люстра превращается в удобный для подвешивания крюк, а новогодняя гирлянда на одном из манекенов — в петлю. Единая большая игра, состоящая из цепи игр, достигает апогея в сцене убийства Пришельца и теряет смысл, когда оно свершилось. Зажигается свет, яркие костюмы блекнут, у «королей» из-под масок появляются лица. Что же произошло? Мир вещей победил мир нравственных ценностей, мерилom рыцарства стали французская сумка и итальянские туфли?..

Хорошо, что искусство молодых имеет бесстрашный взгляд на мир современников и может быть искренним и правдивым, не исключая при этом несовершенство и конфликтность этого мира. Именно от молодых всегда ждут нового слова о времени и о себе, а спектакль «Королевский особняк», созданный молодыми, поставил еще и ряд вопросов, на которые нужно держать ответ перед молодыми. Конечно, легче скомандовать после первого акта: «Девятый «А», встали, ушли домой!» — а затем писать жалобы, обвиняя во всем театр. Только вряд ли сегодня 9 «А» станет довольствоваться столь «универсальным» решением проблемы...

Лучше раз в музее, чем сорок по телевизору

Наталья Кислова

Западные
критики
о телепередачах
по искусству

1. BERGER R. Arts et médias sur la route d'Abdère // Diogenes.— 1984.— N 127/128.— P. 3—18.
2. ERGMANN R. Quelle culture pour la télévision? // Connaissance des arts.— 1986.— N 411.— P. 86—93.
3. Kunst im Hörfunk? Konzeption und Themen eines Programms ab Herbst 1984 // Artis.— 1984.— Jg. 36.— N 9.— S. 6—7.
4. LE COMTE D. Etat de l'information artistique // L'histoire de l'art, accès au patrimoine? — P., 1981.— P. 36—44.
5. PLATSCHEK H. Notiz über ein fixes Medium // Tendenzen.— 1984.— Jg. 25.— N 145.— S. 13—15.
6. SAUERLÄNDER W. Kunst ohne Geschichte? // Kritische Berichte.— 1985.— Jg. 13.— N 4.— S. 61—65.
7. SPRIGATH G. Geschichte im Plauderton zum Strecke gebracht // Tendenzen.— 1984.— Jg. 25.— N 145.— S. 19—23.
8. Trois opinions sur la situation culturelle en France // Connaissance des arts.— 1987.— N 427.— P. 58—67.

В последнее время все большее внимание зарубежных критиков привлекают процессы изменения зрительского восприятия под воздействием «нового духовного наставника» — телевидения. Давно прошли времена, когда рисовались радужные перспективы в связи с гораздо большей, чем прежде, доступностью произведений искусства для широких масс телезрителей. Сегодня зарубежные исследователи проявляют определенное недоверие к этим перспективам. Они указывают на явное расхождение между возросшей потребностью телезрителя в информации по изобразительному искусству и тем, что предлагает телевидение в ответ на этот запрос^{2, 4, 7}. «Голод телезрителя по искусству не утолен, — констатирует Р. Эргманн, сотрудник парижского Института политических исследований (в прошлом директор Французского объединения радиовещания и телевидения). — За последние 30 лет телевидение больше способствовало популяризации регби, чем знакомству с шедеврами искусства»².

Телевидение, пишут обеспокоенные критики, ставшее за несколько десятков лет едва ли не основным каналом передачи и восприятия визуальной информации, связанной с различными областями науки и культуры, оказывается «зеркалом, не выполняющим своего универсального предназначения»². Отсутствие «подлинной заботы о популяризации искусства» проявляется во всем — и в низком уровне ассигнований, отпускаемых на передачи по художественной культуре, и в том, что к их подготовке редко привлекаются квалифицированные искусствоведа, и в неудобном по времени (слишком позднем для работающей аудитории) расположении соответствующих передач в телепрограмме⁴. Впрочем, и «благожелательное внимание» телевидения к художественной культуре, то есть стремление расширять количество специальных передач, еще не обеспечивает успеха в приобщении зрителей к искусству, считает один из руководителей газеты «Фигаро» Ф. Грюмбах. Ведь культура не возникает «автоматически»: никакая заранее наклеенная этикетка не может гарантировать, что в данном случае вы имеете дело с подлинной культурой. «Культура, как крапива, растет в самых неожиданных местах», и нередко более мощным оказывается эстетический заряд телерекламы, чем специальной передачи «по искусству»⁸.

Учитывая все это, особую тревогу у искусствоведов вызывает даже не сам уровень передач, а факты вну-

шения зрителю преувеличенных представлений о культурно-просветительских возможностях телевидения при одновременном игнорировании специфики восприятия изобразительного искусства. Так, отмечает художественный критик Г. Шпригат (ФРГ), авторы известного телецикла «Сто шедевров из великих музеев мира», созданного в Великобритании и обошедшего в 80-е годы телевизионные экраны стран Запада, исходили из ложного убеждения, что «живопись лучше видна на телеэкране, чем в музее», а потому «то, что не в силах сделать все эти скучные музеи и еще более скучные историки искусства, — по силам телевидению»⁷. Еще победы, что данный телецикл, по мнению критика, не оправдал авторских притязаний. Гораздо хуже другое: расширение претензий телевидения на посредничество между аудиторией и изобразительным искусством приводит в конечном итоге к полной подмене личного общения с подлинными произведениями — созерцанием на экране чего-то, не имеющего к этой подлинности никакого отношения.

Актуальная на сегодняшний день «опасность вульгаризации культуры», транслируемой через телевидение, коренится, с точки зрения зарубежных искусствоведов, «в ориентации на массовое потребление». Это и понятно: удержать внимание массового зрителя — важнейшая задача телепередачи. Для телевидения капиталистических стран это диктуется и экономической необходимостью: 50—60% бюджета телевидения обеспечивается за счет рекламы, эффективность которой прямо зависит от количества телезрителей. Телевидение является тут средством именно «массовой» коммуникации, оно вынуждено ориентироваться на темы, привлекающие большинство; сколько бы ни говорилось о «качестве» и «культуре», «выбор программы делается с расчетом собрать как можно больше зрителей»².

Поэтому, анализируя ряд французских телепередач 80-х годов, критики выводят парадоксальную закономерность: желая привлечь внимание к изобразительному искусству, авторы этих передач используют совершенно «посторонние изобразительному искусству средства». Так, в цикле передач о собраниях Лувра (автор Ж.-М. Левен) «изюминкой были актерские дуэты, выступавшие на фоне картин с импровизированными или литературными комментариями»². Этот «эффектный» прием в некоторых передачах доведен до абсурда, когда, например, искусство итальянского кватроченто коммен-

тируют известные японские артисты. В другом случае (телефильм 1985 г. «Гений подделки») зрителя стремятся заинтересовать острыми сюжетными ситуациями: перипетии «творческого пути» знаменитого фальсификатора вермееровских картин оттесняют на дальний план проблему драматизма судьбы художника и его наследия. Обоснованность эстетических суждений в этих передачах для всякого нормального зрителя оказывается, в сущности, под сомнением.

В целом создается впечатление, что руководство телепрограмм «неспособно использовать телевидение как средство поддержки изобразительного искусства»⁴. Даже «умелые профессионалы» как будто инстинктивно избегают непосредственного показа произведений изобразительного искусства на телеэкране, полагая, что сами по себе они не могут удержать внимание телезрителя².

Очевидная «несовместимость» телевидения и пластических искусств кажется на первый взгляд удивительной — ведь она не обусловлена технической стороной дела, поскольку качество репродуцирования средствами телевидения во многих случаях не уступает фотографии. Видимо, объективные причины того, что произведение изобразительного искусства столь упорно «сопротивляется» телепоказу, связаны с особенностями не телевизионной техники, а телевизионной эстетики, в основе которой до сих пор остается движущийся поток изображений. В этой среде произведение изобразительного искусства — по природе неподвижное, требующее повышенного внимания — представляет собой, так сказать, «плохой сюжет» для телевизионного экрана². Последовательность, связность телекоммуникации при демонстрации изобразительного искусства достигается благодаря не столько изобразительному, сколько словесному ряду: документальные передачи по искусству имеют шансы на успех лишь при удачном выборе «посредника» — этим объясняется стремление привлекать к участию в них известных актеров.

Но и это еще не все. Особенность телевидения в том, что оно не оперирует механизмами памяти — в отличие, скажем, от киноискусства. Если стиль кинорежиссера (как и художника) отличается определенными признаками, характеризующими визуальный ряд кинопроизведения, а отдельные яркие кинокадры остаются в памяти зрителя, подобно шедеврам живописи, «то сомнительно, что самые совершенные достижения телевизионного экрана обладают подобной силой»². Эстетическая специфика телевидения связана прежде всего с сиюминутностью воздействия мимолетных, малозапоминающихся изображений. Телевидение не дает установки на неотрывное внимание, постоянную активность восприятия — на что рассчитано произведение изобразительного искусства.

Наконец, третий комплекс проблем — очевидная неадекватность воспроизведения оригинала на телеэкране. Техника совершенствуется не в сторону адекватности. Эстетика телевидения входит в противоречие с традиционной культурой. Нередко цветовая гамма «усиливается», так что воспроизведение становится «эффектнее оригинала». В телепередаче подобное искажение способно достигать «размеров прямо-таки метафизических». Иллюзия присутствия в отдельных случаях такова, что «зрителю кажется, будто он видит воспроизведение не картины, а ее модели», словно «портрет сам обрел телесность и снялся в фильме». В сущности, такое впечатление не имеет ничего общего с художественным воздействием живописного оригинала⁵.

Различные виды изобразительного искусства в разной степени «поддаются» телекамере. Как правило, более удачны передачи, рассказывающие об архитектурно-исторических памятниках, чем о художественных музеях или отдельных мастерах изобразительного искусства. Среди впечатляющих телепередач французские критики отмечают фильм П. де Лягарда «Шедевры на краю гибели», посвященный архитектурному наследию. Невозможно, по их мнению, назвать ни одной сравнимой по силе воздействия передачи, созданной на материале собственно изобразительного искусства.

С точки зрения критиков, в самом «невыгодном» положении оказываются «несчастливая живопись и бедный рисунок — прямоугольники на прямоугольном экране».

Их показ действительно требует присутствия «посредника», который помог бы их осмыслить в духе «телевизионности»². Причем в первую очередь это относится именно к живописи, утрачивающей в телерепродукции свои колористические качества, тогда как графика может воспроизводиться порой относительно успешно (в качестве примера называют черно-белую передачу «Тень и свет», посвященную графике и архитектуре, регулярно выходящую на французский телеэкран в течение десяти лет⁴).

С другой стороны, хотя возможности телекамеры отнюдь не безграничны, полагают специалисты, у нее есть и определенные преимущества. Она может способствовать, например, более глубокому проникновению в замысел художника, воспроизводя не только оригинал целиком, но и укрупняя, подчеркивая те или иные фрагменты, сопоставляя произведения и отдельные их детали⁴. Преимущества телекамеры проявляются и в показе скульптуры: меняя ракурс, варьируя освещение, можно «выгодно», разносторонне представить объект.

Телевидение обладает также другой уникальной возможностью: зафиксировать творческий процесс, непосредственно «проследить за рукой» художника. Можно представить себе идеальную модель телефильма, который показал бы процесс работы художника так, как он про-



На телеэкране — «гений подделки»
Ван Мегерен. В ролях — М. Витольд,
П. Шене

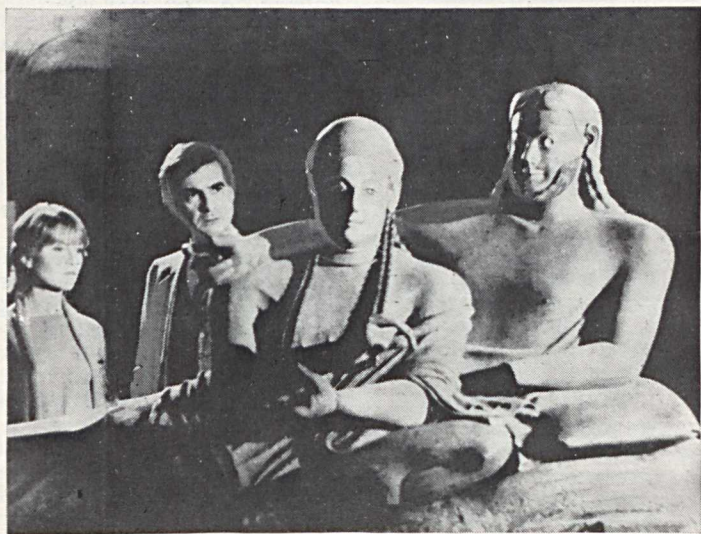
текает на самом деле, «не загоняя его в рамки времени, отводимого обычно съемочной группой»⁵. Конечно, в реальности это невыполнимо, так как телесъемка создает значительные технические и психологические трудности для художника. За камерой скрывается «целое народонаселение»: режиссер, оператор и др. В подобных условиях можно сомневаться в полной аутентичности телевизионного отражения процесса творчества. И все же такая перспектива в принципе есть⁴.

Наконец, еще одно безусловное преимущество телевидения. Речь идет о добросовестной и квалифицированной информации о текущей художественной жизни. «Телевизионный» подход к любой теме предполагает выявление ее «событийной» стороны; причем «событийность» не означает обязательно поверхностную сенсационность. Такие события художественной жизни, как пополнение национальной коллекции, крупное открытие, важное достижение реставраторов, могут быть привлечены как телесюжеты и вносить вклад в культурную информацию².

Короче: для того чтобы, с одной стороны, сохранить способность привлекать массового зрителя, а с другой — не идти по пути вульгаризации художественной культуры, телевидение должно, по мнению исследователей, разумно ограничить свои притязания и не брать на себя чуждые его специфике задачи^{2, 5, 7}. Только трезво оценив его реальные возможности, можно использовать их с максимальной эффективностью.

Возрастание роли телевидения в современной художественной культуре, по мнению многих искусствоведов, фактически влечет за собой «пересмотр конвенций, определяющих традиционное понимание искусства и художественного произведения». В наши дни, пишет швейцарский искусствовед Р. Берже, можно говорить уже о модификации «классической» формулы искусства. «Медиа» выступают как «пятый фактор» (наряду с четырьмя аристотелевскими: материал, идея формы, действие художника, результат этого действия — произведение), способствующий формированию новой культуры, приходящей сейчас на смену традиционной гуманистической. Это — культура «общества информации». Она ориентируется не на аристотелевско-платоновскую (статичную и структурированную), а на, так сказать, «демокритовскую» модель мира: все течет, все убыстряется¹.

«Под влиянием технических новшеств, внедряющихся в повседневную жизнь, трансформируются и наши способности чувствования, восприятия, понимания, причем чаще всего помимо нашей воли». Технические нововведения, изменяя условия нашего существования, «порождают новые формы, в соответствии с которыми мы иначе видим и понимаем мир»¹. Если в прошлом средства массовой коммуникации рассматривались лишь как «средства» передачи информации, «безразличные» к ее



Актерский дуэт Изабель Юппер и Жан-Клод Бриали в телепередаче «Крупнейший музей мира — Лувр»

содержанию, то сегодня очевидно, что они обладают «особой формирующей силой» действуют в области «способностей человеческого разума вводить в окружающую среду новые формы». Влияние телевидения на профессиональное мышление современных художников — факт бесспорный. О масштабах этого влияния позволила судить, например, выставка «Вдохновленные телевидением», организованная зимой 1987 года в честь пятидесятилетия телевидения в новом парижском Центре науки и промышленности Ля Вилетт. Здесь экспонировали свои произведения сорок молодых художников — живописцы, скульпторы, фотографы, представители видеоискусства, причисляющие себя к так называемому «телевизионному поколению» — первому поколению, которому неведом мир без телеэкрана. Как пишет известный культуролог А. Моль, «практика телевидения показывает, что в перспективе мы будем иметь дело с полной реорганизацией сферы нашего восприятия, то есть с изменением параметров культуры».

Согласно выводам директора телецентра в Льеже Р. Стефана, экран и телекамера определяют синтаксис нового языка — закономерности «инкрустирования» различных элементов в «непрерывный поток» телеинформации, образующий своего рода «метапрограмму», которая внедряет в аудиторию некие «структуры ожидания, приема и запроса». В отличие от изобразительного искусства, именно фактор времени характеризует границы ее эстетического воздействия. Причем его ос-

новные компоненты — движущееся изображение, звук, музыка, слово — выступают в сочетаниях, глубоко усваиваемых зрителем¹. Невозможно, пишут исследователи, игнорировать тот факт, что телевидение уже воспитало нового зрителя с новым визуальным опытом восприятия мира. Его восприятие искусства, хотим мы того или нет, как бы преломляется через телеизображение. И хотя глубокое постижение изобразительного искусства, несомненно, требует личного, непосредственного общения с произведением, парадокс в том, что сегодня именно телевидение должно готовить к этому массового зрителя, дать ему основы «элементарной художественной грамотности».

В этой связи особое и первостепенное значение приобретает деятельность искусствоведа^{2, 4, 7}.

Искусствовед может выступить в роли необходимого телевидению «посредника» — ведущего специальных передач по искусству. Так, подготовленные телевидением Великобритании передачи с участием известного английского искусствоведа К. Кларка имели зрительский успех исключительно благодаря подлинному профессионализму и личному обаянию ведущего². Разумеется, нельзя забывать и об особой ответственности искусствоведа, выступающего в качестве автора комментария, предназначенного для массовой аудитории. То, что он должен быть доступен восприятию массового зрителя, не может означать намеренного упрощения историко-художественных процессов или, тем более, искажения фактов или навязывания ложных концепций. Между тем именно эти недостатки критика находит чересчур часто — например, в знаменитой телесерии «Сто шедевров...»*, где популяризация была осуществлена исключительно за счет очевидной «облегченности», тенденциозности трактовки художественного процесса⁷.

Как ни странно, практике телевидения можно противопоставить в этом смысле опыт... радио.

В начале 80-х годов группой искусствоведов ФРГ под руководством профессора В. Буша был подготовлен радиосеминар «Изобразительное искусство». «Рискованный» эксперимент немецких историков искусства выглядел, по определению одного из критиков, «довольно необычно, даже дико, но, может быть, как раз благодаря этому интересно»⁶. Восприятие истории искусства на слух, пронизывает он, сравнимо с мистической бездной вагнеровского театра. Радио — заведомо безликий «медиум», вынуждающий отказаться от привычного искусствоведа наглядного представления о предмете, но именно поэтому заставляющий более осторожно и вдумчиво обращаться с терминологией, более тщательно подойти к разработке общей концепции, определяющей «сценарий».

Основной «ход» в «эксцентричной» программе радиосеминара заключался в избрании предметом описания не самого произведения искусства, а его функций, изменяющихся в процессе исторического развития³. Передачи привлекли внимание не только массового слушателя. Они спровоцировали настоящую теоретическую дискуссию, что само по себе свидетельствует о высоком профессиональном уровне авторов и неординарности предложенного метода интерпретации искусства.

Несомненно, выступление историка искусства по телевидению должно основываться на полноценной научной концепции, обладать профессиональными достоинствами, способными удовлетворять как специалистов, так и любителей искусства. Сегодня система телевидения ориентирована на поверхностного, пассивного зрителя и сама воспитывает эту пассивность. Основная задача телепрограмм — в «борьбе против усыпления зрителя, в воспитании у него позитивной любознательности, без которой невозможно движение вперед»⁴.

* Циклы телепередач, как, например, «Сто шедевров...» иногда «дублируются» иллюстрированными изданиями. Ставя под сомнение необходимость в «парадном» дорогом издании такого типа⁷, специалисты отмечают целесообразность специальных «сопроводительных» публикаций, позволяющих зрителю восполнить допущенные пробелы, неизбежные при устном восприятии⁴.



михайло
ЖУК

Широким кругам читателей имя Михайло Жук мало известно. В наших музеях работ украинского художника, писателя и педагога почти нет, а если и встречаются — ждут десятилетиями своей атрибуции, как, скажем, в Одесском художественном музее. И потому недавно появившийся альбом на пяти языках: украинском, русском, английском, французском и немецком — сразу же стал библиографической редкостью. Он заново открывает незаслуженно забытого художника, многие произведения которого имеют прямое отношение к декоративному искусству: панно, ткани, оформление книг, керамика.

Авторы-составители И. И. Козирод — преподаватель методики рисования Одесского художественного училища им. М. Б. Грекова; С. С. Шевелев — научный сотрудник фондов Одесского историко-краеведческого музея. Оба искусствоведы-этнографы, известные своими публикациями по вопросам охраны памятников истории и культуры. Было бы самое простое определить их работу по составлению альбома «Михайло Жук» как попытку создания монографического очерка с иллюстрациями. Но такая характеристика — однозначна и недостаточна. Альбом посвящен не описанию авторских произведений, а извлечению поучительного опыта, не отвлеченным размышлениям о пользе интернационализма «вообще», а возможности конкретно проследить на примере творчества М. И. Жука многочисленные связи русской, украинской и польской художественной культуры, что очень важно и нужно сегодня.

Тема исследования — творческая среда, которая формировала Жука первоначально в Киевской рисовальной школе Николая Мурашко, потом — очень недолго — в мастерской Валентина Серова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. И наконец — Краковская Академия художеств, где одним

из учителей молодого украинского художника становится Станислав Виспянский — замечательный польский график и не менее замечательный поэт и керамист. Из вводной статьи узнаешь, что и сам Михайло Жук со временем приобрел известность не только как художник: он писал прекрасные стихи, сказки, издал несколько книжек с собственными иллюстрациями, даже переводил Оскара Уайльда, создавал и свои пьесы, одну из которых поставил знаменитый украинский режиссер Лесь Курбас.

Как художник Жук интересовался книжной графикой, и его с полным основанием можно назвать ее обновителем. «В 1904 году он выполнил эскизы к сборнику «30 лучших украинских песен», в которых прекрасно соединил достижения европейской графики с традициями украинской народной живописи, создал целый художественный организм, в котором изображение делает зримым поэтический образ народной песни» (с. 110).

Жук был близко знаком с М. М. Коцюбинским. И трудно переоценить, что значила для духовного развития молодого художника дружба с великим художником слова пристрастным публицистом, вдумчивым и глубоким критиком. Есть в предреволюционном творчестве Жука нечто близкое символизму Коцюбинского. Декоративные мотивы модерна явно ощутимы, например, в панно «Сказка» (1914), с его нарочито блеклыми тонами, подчеркнутой изысканностью линий, заставляющей красотой «зачарованного мира».

Особое значение имеет в альбоме послереволюционный период. В это же время как бы обнажились основы народного мироощущения. С одной стороны — своеобразный утопизм «мужицкого рая на земле», а с другой — космизм изобразительного фольклора. Народная стихия активно проявляется в творчестве Жука в 20-е годы.

Этот период уже полностью связан с Одессой, с преподавательской деятельностью Жука в местном Художественном институте. Здесь он близко сходитя с заведующим кафедрой теории искусства — профессором Михаилом Ильичом Мандесом. Активный строитель новой культуры, напряженно размышлявший о путях ее дальнейшего развития, Мандес помог Жуку подняться над узостью сиюминутной моды, увидеть магистральный путь развития украинского изобразительного искусства в новых исторических условиях. С этих пор Жук — своеобразный портретист: Лесь Курбас, Михайло Мандес, Григорий Нарбут на портретах придвинуты вплотную к зрителю, их лица выразительны и напряжены. Теперь в декоративном искусстве Жука: книжной графике, плакате, панно — космические образы народного творчества свободно сочетаются с обыкновенными житейскими. Тема взаимоотношений природы и человека, разрешения социальных

противоречий получает новое истолкование в творчестве Жука. Это какое-то буйное разрастание плоти — едва ли не барочное напряжение. Невольно вспоминаешь, что именно в эти годы Николай Заболоцкий создавал свои поэмы, а Дмитрий Шостакович — оперу «Катерина Измайлова»...

Но перелистаем альбом в обратном направлении и поговорим о слабых местах. К сожалению, творчество Жука представлено в нем с недостаточной полнотой — с отбором произведений для публикации можно было бы поспорить. Никак не может быть оправдана перышность редактора и издательства: от низкого качества цветной печати до переворачивания подписей под иллюстрациями. Не говоря уже о том, что рукопись книги о Жуке пролежала в портфеле редакции почти два десятилетия. И состоялась лишь как набор иллюстраций с краткой описательной статьей.

Но и то, что представлено в альбоме, убеждает, что Михайло Жук — большой недооцененный художник. Невероятно тяжелый груз выпал на долю людей его поколения. Жук выдержал этот груз без блуждания, без цинизма и утраты человеческого достоинства. Его судьба вписывается в контекст эпохи. И самое время для возвращения его творчества из музейных запасников, частных коллекций, из академического полунебытия к широкому зрителю.

Александр Гаркавченко



Киевское издательство «Наукова думка» выпустило в свет книгу Т. А. Николаевой об украинской народной одежде Среднего Поднепровья. Этим изданием автор вносит серьезный научный вклад в исследование материальной культуры нашей страны. Николаевой, по сути дела, разработана новая методология изучения деятельности народных мастеров по созданию одежды. Внимательно рассмотрено влияние на ее

формирование климатических и историко-бытовых факторов, развития торговли и ремесел, способов изготовления материалов, традиционных эстетических представлений и верований как на Украине, так и в соседних с ней областях.

Научная достоверность исследования основана на тщательном изучении полевых материалов — зарисовок, измерений, фотографий и сохранившихся образцов одежды непосредственно в селах Среднего Поднепровья. Особенно ценно в книге то, что натурное обследование народной одежды подтверждается авторскими графическими реставрациями ее в костюмные комплексы. В работе над ними Николаева обращается к трудам известных ученых — этнографов и искусствоведов, произведениям графики и живописи многих художников. Ценность авторских реставраций народной одежды исследуемого региона в том, что она воспринимается как подлинная одежда того времени. Профессионально выполненные иллюстрации представляют собой богатый материал, ценный не только для историков костюма, но и для художников-практиков, работающих в театре, кино, в области создания новых форм современного бытового костюма.

Много внимания в книге уделено традициям и новациям, их взаимодействию. Автор выявляет развитие целого ряда традиционных видов одежды и зарождение новых черт, связанных с общественной перестройкой села.

Рассматривается и процесс стирания национальных особенностей в одежде, который происходит не только за счет вытеснения народных форм одеждой городского типа, но и путем взаимопроникновения традиционных элементов одежды в существующий костюм других народов. Это — неизбежный процесс, и связан он с проявлениями моды как способа изменения костюма, со стремлением людей к обновлению своего облика, с моментом самоутверждения. Именно этот аспект исследования материала представляется особенно важным, так как он выявляет связи традиций и современности; Николаева, будучи одновременно художником и исследователем, убедительно представляет эти связи во всем их многообразии.

Работа автора книги вносит новые штрихи в общую картину наших знаний о народной одежде. Этот труд представляет очень большой интерес не только в историческом плане, но и много значит для практической работы над современным костюмом, ибо народный костюм с его огромной варианностью кроя при одной и той же форме, с его функциональностью и практичностью, логикой связи между формой, конструкцией и художественным строем — это энциклопедия дизайна. Стоит отметить, что книга по-новому сконструирована и ярко оформлена цветными рисунками.

Галина Горина

* Михайло Жук. Альбом. — Киев: Мистецтво, 1987.

* Т. А. Николаева. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. Киев, Наукова думка, 1987.

Новые музеи: Кёльн, Париж, Хьюстон, Лондон

«Музейный бум», с начала 70-х годов охвативший большинство цивилизованных стран, в наши дни не только не утихает, но, судя по зарубежным архитектурным журналам, приобретает все больший размах. По количеству строящихся музеев и по разнообразию их видов впереди идут Япония и ФРГ. В одном лишь Франкфурте-на-Майне после 1980 года было построено 9 крупных музеев. В Японии за последнее десятилетие создано 500 (!) музеев.

Наряду с возникновением новых музеев реконструируются и расширяются крупнейшие национальные музеи: Лувр, галерея Тейта в Лондоне, нью-йоркский «Метрополитен» и другие. Выявилась тенденция приспособления старых жилых, промышленных и торговых зданий под музеи разного профиля (преобразование вокзала д'Орсэ, 1900 г., в Париже в художественный музей; виллы XIX в. во Франкфурте-на-Майне в Музей архитектуры; здания почтового управления, 1899 г., в Акроне, США — в Музей быта).

Открытые международные конкурсы на проектирование и строительство музеев стали ареной состязаний крупнейших архитекторов. Эти конкурсы выявляют широкий диапазон архитектурных решений.

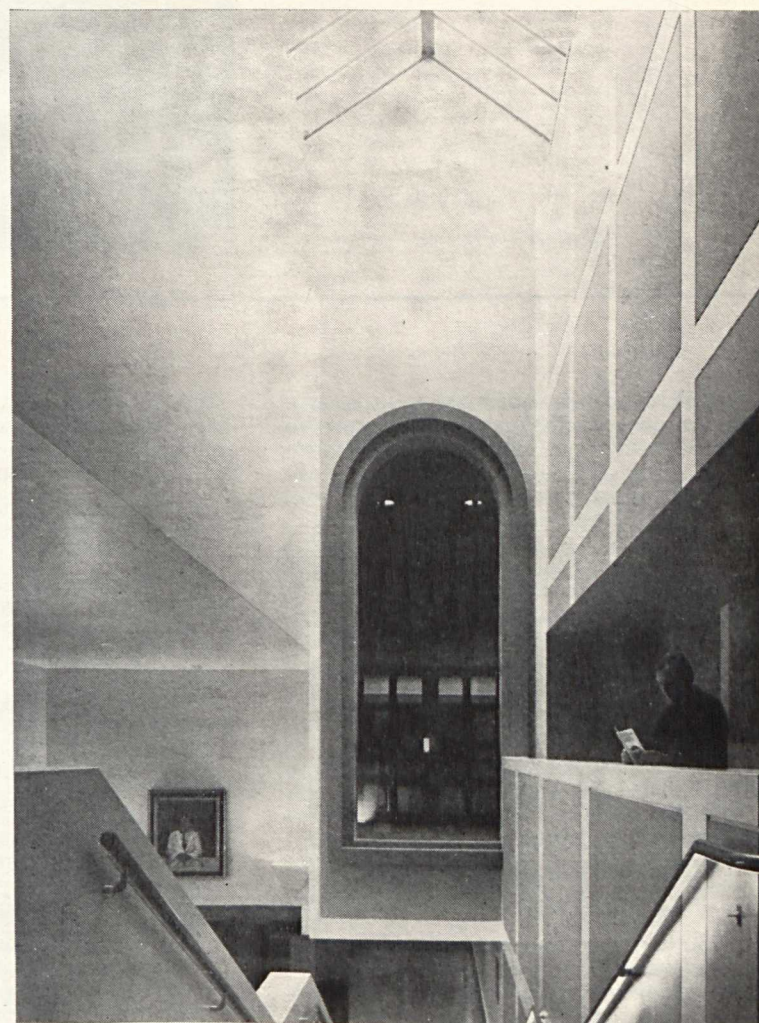
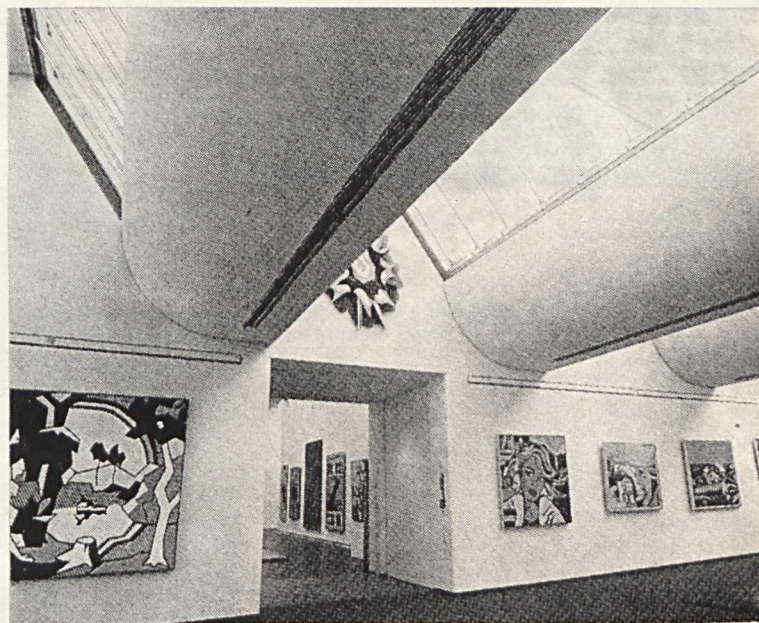
Представленные здесь музеи знакомят читателя с многообразием идей, методов и подходов к решению этого типа зданий, отражающих в свою очередь плюрализм современного мира.

В Кёльне, городе с богатыми историко-культурными традициями, с архитектурой, давшей миру непревзойденный образец высокой готики — знаменитый Кёльнский собор, — в сентябре 1986 года произошло долгожданное событие: здесь открылся новый Вальбраф-Рихартц-музей. Он вместил большую часть фондов старого музея того же названия — крупнейшее в стране собрание классического и современного искусства, а также постоянно растущую коллекцию нового искусства, принадлежащую известному меценату П. Людвигу. Уже само уникальное местоположение музея — рядом с Кёльнским собором — ставило перед архитекторами задачу особой сложности. Если к тому же учесть, что это берег Рейна и что к отведенному участку примыкает открывшийся в 1974 году Музей римско-германского искусства (его коллекция экспонировалась в 1984 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина), становится понятно, какую ответственную роль новое сооружение призвано играть в градостроительном и культурном контексте города.

Открытый международный конкурс на проект музея (1975—76 гг.), привлечший крупных архитекторов, выявил серьезные и резкие разногласия в самих принципах подхода к архитектурному решению. Так, известный архитектор О. М. Унгерс предложил радикальную идею: не «подстраиваясь» под готическое величие собора, создать единый мощный объем — своего рода горизонтальный противовес. Эта идея была отвергнута жюри в пользу более живописного и структурно более открытого решения (архитекторы П. Бусман и Г. Хаберер, ФРГ): в результате свободной «игры в кубики» сформировался расчлененный, изрезанный шедами объем, постепенно уменьшающийся по ширине и высоте в направлении к Рейну. Проход от собора и музея к реке решен в виде ландшафтно оформленных террас, переходящих затем в парк. Зона перед главным входом представляет собой большую элегантно решенную площадь с декоративным мощением, носящую имя Генриха Бёлля.

В выборе материалов архитекторы проявили сдержанность и вкус, ограничившись красным кирпичом, титановым цинком (облицовка шедов) и стеклом. Красный кирпич использован и в мощении площади.

Что касается интерьеров, то в целом, по словам критика, они буквально излучают покой. Это, безусловно, весьма существенный момент в оценке музея. Вестибюль, лестницы и пандусы отделаны красной плиткой по контрасту с белыми плитами ступеней. В декоре общественных помещений (фойе, буфеты) и большого концертного зала на 2 тыс. мест (он находится ниже уровня земли, под площадью Бёлля) использован довольно рас пространенный прием — игра стеклянных и зеркальных поверхностей.





На стр. 41

Пристройка к галерее
Тейта в Лондоне.
Архитектор Дж. Стерлинг

Валльраф-Рихартц-музей
в Кельне, ФРГ.
Архитекторы П. Бусман и Г. Хаберер

Пристройка к галерее
Тейта в Лондоне.
Архитектор Дж. Стерлинг



На стр. 42

Художественный музей д'Орсэ
в Париже.
Архитектурная фирма «АКТ-архитек-
тур»



Художественный музей д'Орсэ, открывшийся в декабре 1986 года, расположен в одном из красивейших мест Парижа — на левом берегу реки Сены, прямо напротив Лувра и Тюильри. Под музей было приспособлено здание вокзала, построенное по проекту архитектора В. Лалу к открытию Всемирной выставки в Париже в 1900 году. Архитектура здания отражает противоречия и поиски, свойственные эпохе рубежа XIX—XX веков: монументальность и пышная декоративность фасадов органично сочетается с великолепием конструкций из металла и стекла, воплощающих новейшие для того времени достижения инженерной и технической мысли. Впоследствии, когда вокзал пришел в упадок и перестал функционировать по своему назначению, здание было отдано в аренду различным театральным и киногоруппам, в том числе театру Жана-Луи Барро.

В 1978 году правительством Франции было принято решение разместить здесь многоотраслевой музей искусств и ремесел второй половины XIX — начала

XX века, вызванное, в частности, и перегрузкой Лувра (коллекция которого постоянно растет, а количество посетителей достигает 4 млн. в год).

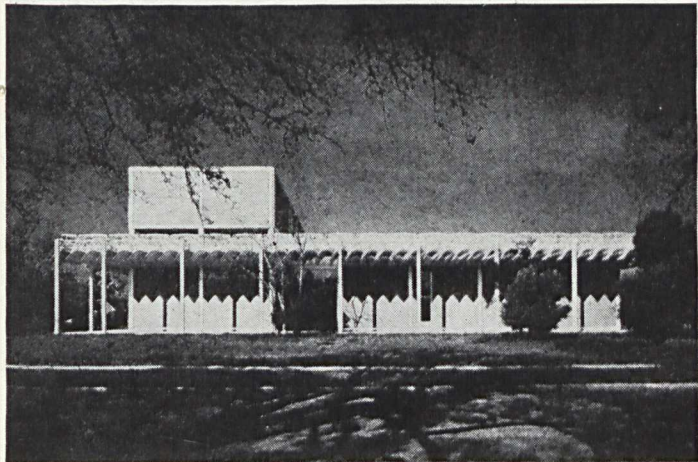
Здание вокзала было включено в число охраняемых памятников, и победители конкурса архитекторы фирмы «АКТ-архитектур», Франция, постарались учесть своеобразие как самого здания, так и окружения. Основные изменения касались преобразования внутреннего пространства при сохранении облика здания и его декора. Пространство большого зала по продольной оси здания характеризуется почти бесконечной перспективой обзора, что было свойственно архитектуре всемирных выставок и складов XIX века: беспрепятственно движущимся посетителям предлагаются поразительные комбинации и сопоставления предметов, скульптуры, живописи, фрагментов архитектуры и т. п.

По мнению видных искусствоведов, в том числе хранителя Лувра, для восприятия каждого конкретного произведения искусства необходима некоторая

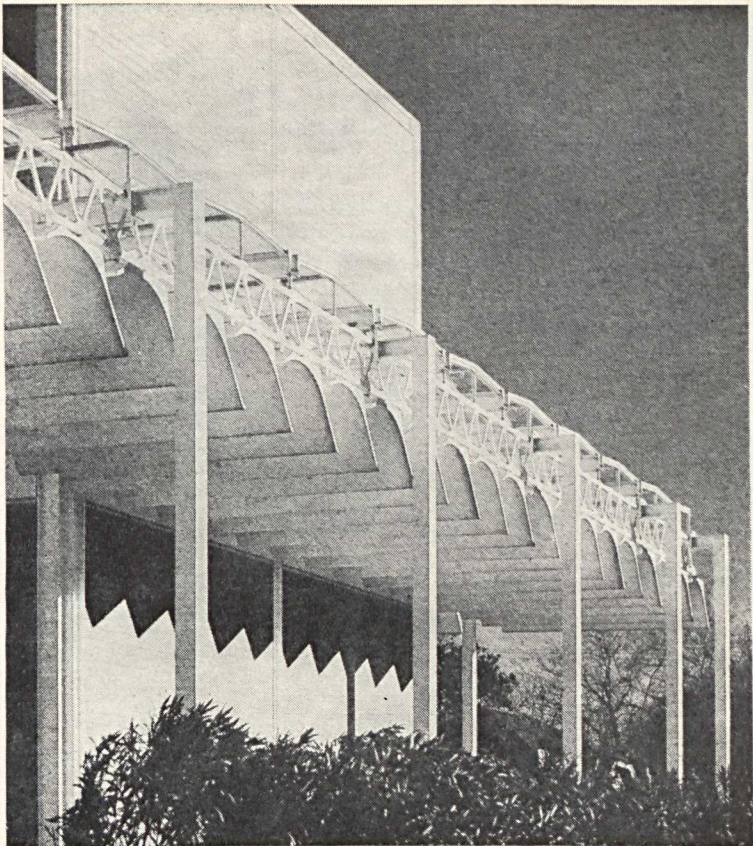
раскрепощенность, остраненность от исторического фона. Архитектор интерьера музея д'Орсэ Г. Ауленти (Италия) довела эту идею до крайности, предложив посетителю декор в псевдо-египетском стиле, напоминающий, по словам одного из критиков, декорацию к опере «Аида».

Программа музея очень обширна: живопись, скульптура, архитектура, градопостроительство, прикладное искусство, фотография, кино, литература, музыка, печать, плакаты. В Музее д'Орсэ представлены работы крупнейших мастеров XIX—XX веков — Энгра, Делакруа, Курбе, Мане, Ренуара, Моне, Ван Гога и др.

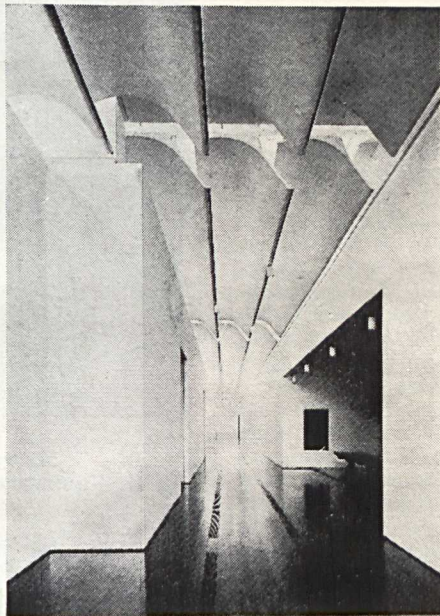
В целом экспозиции сформированы в виде системы типологически организованных пространств с учетом хронологической последовательности. Относительно непродолжительный период охватываемого времени — всего 60 лет — приводит к тому, что работы одних и тех же художников можно увидеть в разных разделах экспозиции: «эклектизм», «натурализм», «импрессионизм»...



Музей «Менил» в Хьюстоне. США.
Архитектор Р. Пиано



Музей «Менил» в Хьюстоне. США.
Архитектор Р. Пиано



Валльраф-Рихартц-музей
в Кельне. ФРГ.
Архитекторы П. Бусман и Г. Хаберер

По совершенно иному, чем Стерлинг, пути пошел известный итальянский архитектор Ренцо Пиано, новейшей работой которого — художественным музеем «Менил» в Хьюстоне, США,— завершается данный обзор. В этом музее, открывшемся летом 1987 года и предназначенном для произведений символов и коллекции африканских примитивов, воплотились характерные для творчества Пиано черты: высокий техницизм, интерес к новым типам конструкций и новым возможностям материалов, с одной стороны, и внимательное отношение к контексту, к традиции — с другой. (Правда, в самом знаменитом своем сооружении — Центре им. Ж. Помпиду в Париже, который он спроектировал совместно с английским архитектором Р. Роджерсом, Р. Пиано демонстративно отошел от контекста.)

Исходным для автора фактором стало пожелание владельца коллекции отказаться от безжизненного искусственного освещения в пользу постоянно меняющегося, живого естественного света. В условиях климата южного Техаса эта

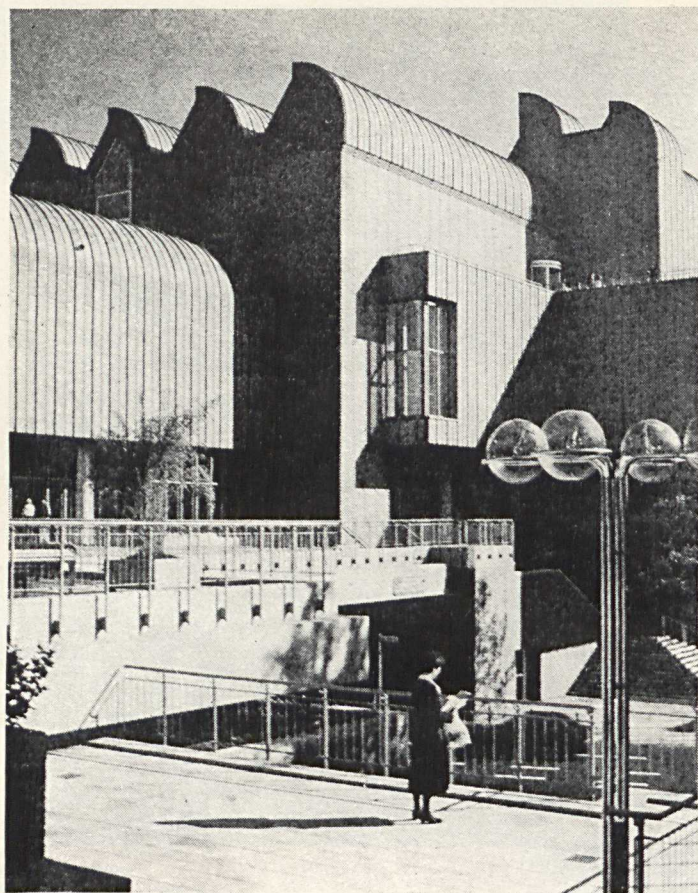
задача представляла достаточную сложность. Кроме того, заказчику хотелось, чтобы здание казалось «небольшим снаружи, но большим внутри». Пиано максимально учел в своем проекте эти пожелания, а также местные условия: климат, интенсивность инсоляции, природные строительные материалы и, наконец, местные строительные традиции. Он отказывается от какой бы то ни было монументальности, импозантности и проектирует здание, почти не отличающееся от окружающей малоэтажной застройки. Сложнейшая технология, обеспечивающая щадящий режим хранения и экспонирования произведений искусства, оказывается «замаскированной» предельно простой, почти аскетичной архитектурой — прямоугольный плоский павильон, и конструктивно, и по своему облику родственный принятому здесь типу построек.

В связи с чрезмерной инсоляцией здание по всему периметру окружено навесом, который, одновременно, является почти единственным элементом наружного декора. Глухие фасады обли-

цованы местным кедром, а также кипарисом в возрасте около 2000 лет, доставленным из Южной Каролины. Вместо обычной покраски древесина была пропитана специальным пигментом, который не скрывает ее натурального цвета и ускоряет процесс естественного «посеребрения». В нескольких местах здание прорезано проникающими в глубь его садиками и оранжереями, скрашивающими некоторую монотонность фасадов.

Для защиты от прямого проникновения солнечных лучей была разработана сложная конструкция покрытия из стекла, не пропускающего ультрафиолетовые лучи, и тонких армоцементных элементов различной кривизны, напоминающих по форме удлиненные лист дерева.

По оси музея проходит своего рода внутренняя улица, длиной 150 м, где посетители могут в непринужденной обстановке отдохнуть, побеседовать, попить кофе и даже оставить детей на время осмотра галерей. Желающие ознакомиться с фондом хранения могут посмотреть слайды.



Валльграф-Рихартц-музей
в Касселе. ФРГ.
Архитекторы П. Бусман и Г. Хаберер

Художественный музей д'Орсе
в Париже.
Архитектурная фирма «АКТ-архитек-
тур»



Материал подготовили
Б. Н. Каминская, Н. М. Недуева

БИБЛИОГРАФИЯ

«Bauwelt» — № 30/31, 1986, с. 1128—1134; № 37, 1986, с. 1408—1419; № 44, 1986, с. 1681—1684
«Architectural Review» — № 1078, 1986, с. 48—53;
№ 1081, 1987, с. 36—42
«Domus» — № 679, 1987, с. 29—51; № 685, 1987, с. 32—43; 46—51

До последнего времени в Великобритании не существовало постоянного помещения для хранения и показа произведений У. Тёрнера, хотя его наследие поистине огромно: 300 полотен маслом (среди которых есть и незавершенные работы), около 20000 акварелей и рисунков. В 1979 году ведущим английским архитекторам Дж. Стерлингу и М. Уилфорду было предложено разработать проект музея в виде пристройки к галерее Тейта в Лондоне. Открытие новой галереи состоялось 1 апреля 1987 года.

Новое здание хорошо вписывается в окружающую застройку; оно становится своего рода связующим звеном между необарочной архитектурой галереи Тейта и расположенным на восточной стороне участка достаточно банальным кирпичным домом в местном стиле. Своим масштабом, членением восточного и южного фасадов, характером карнизов пристройка перекликается с этими сооружениями. Однако броские по цвету и по форме элементы входа, необычные окна, оригинальное решение угла здания в виде стеклянной вставки с решетчатой

металлической рамой ярко-зеленого цвета — вся эта свойственная Стерлингу игра стилями и формами сразу выделяет здание из окружения и относит его к постмодернизму. Восточный фасад здания открывается на реку Темзу и напоминает, по словам Стерлинга, «дом в саду», что подчеркивается ярко окрашенной перголой и членением фасада, ассоциирующимся с решеткой для вьющихся растений. Связь с ландшафтом усиливается благодаря решенному в виде эркера окну, сквозь зеленые рамы которого сад проникает внутрь галерей.

Первый этаж новой пристройки отдан под различные служебные помещения, сама же коллекция размещается на 2-м этаже, куда ведет узкая, освещаемая верхним светом лестница в чисто стерлинговском духе. Уже здесь, во входной зоне, посетитель готовится к восприятию насыщенных воздухом картин Тёрнера, что усиливается за счет использования цвета (излюбленный прием «игры» архитектора): преобладающие тона — бежевый и беловатый в сочетании с контрастирующими розовыми перилами лестниц,

ультрамарином и бирюзой арочного окна над вестибюлем. В залах, однако, посетителя встречает сдержанный бежевый цвет, что помогает ему настроиться на спокойное созерцание произведений искусства.

Основным достоинством здания является тщательно разработанная система жалюзи, регулирующая доступ непрямого отраженного дневного света в залы, который дополняется искусственным освещением в пасмурные дни. Когда галерея закрывается для посещений, доступ дневного света внутрь выставочных помещений прекращается. В соответствии с новыми нормами уровень естественной освещенности живописных работ может быть более 150 люкс, при условии, что он не превысит 500000 люксо-часов в год. Кроме того, необходимо было решить задачу вертикального распределения дневного света по стенам галерей (так, чтобы верхняя часть стены, ближайшая к источнику дневного света, но находящаяся выше уровня глаза, была освещена не более чем в два раза ярче нижней).



«Пролетарка, пролетарий, заходите в Планетарий», — писал В. Маяковский. Приглашение поэта остается в силе и в 1988 году. Хочу лишь предупредить собирающихся туда граждан обоого пола, что перед входом в этот центр научных знаний (опекаемый, соответственно, богатейшим обществом «Знание») сегодня выстроилась любопытная шеренга светлых аллегорических фигур. Каждая из них тщательно надписана и подписана: «Венера», «Марс», «Нептун» и т. д., а где-нибудь в укромном месте на их телах или одеждах стоит скромное имя создателя: «М. Ю. Минасян». Указана и точная дата поставленных на поток творческих озарений — 1987 год. Для полноты информации не хватает только отдельного стенда с документами и именами лиц, заключивших договор с неведомым миру мастером (во всяком случае в справочнике членов СХ СССР М. Ю. Минасян не значится). Много интересного для профессионалов могли бы дать и точные сведения о расценках, в соответствии с которыми трудился ваятель-космолог. Это было бы кстати еще и потому, что «актуальное состояние вселенной в мифо-поэтическом мышлении связывается воедино с ее происхождением как следствие с причиной; ибо определение и объяснение состава мироздания и роли, которую играют в нем его объекты, равнозначно ответу на вопрос «как это возникло...» («Мифы народов мира», т. 2. М., 1982, с. 6).

Для тех, кто по разным причинам не сумеет увидеть великодушную восьмерку светил и богов, сообщая, что все они похожи друг на друга не только божественной статью, принципиальной пластической обобщенностью и трепетной декоративностью. Они объединены еще и трудной судьбой. Сотворенные из хрупких недолговечных материалов (это, кстати, отдельная философская проблема о притязаниях недолговечного на вечное), боги крайне легко ранимы. За несколько месяцев стояния у Планетария многие из них лишились рук и некоторых присущих сану символов. И лишь укоренившаяся привычка созерцать, например, ту же Венеру без рук, не мешает нам продолжать восхищаться ее уцелевшими членами. Банальность форм практически не позволяет говорить в данном случае о каких бы то ни было проблемах и качестве пластики. Перед нами материализовавшийся процесс оплошности скульптурного творчества, поставленного на поток, божественная массовка.

Среди полностью сохранившихся статуй помянем Гею, эту Мать-Землю, одну из четырех первопотенций всего сущего, по греческой мифологии. В ее неповрежденных руках Минасян изобразил рог изобилия. Меньше повезло ее двуединому сыну-мужу Урану. Остается только гадать, что он держал в поднятой левой руке. Вспомним в утешение, что Уран, олицетворяющий собой Небо, обладал бесконечной плодотворностью и что дети его были ужасны видом и отцу своему ненавистны. Поэтому он упрятал их в утробе Геи, тяжело от этого страдавшей.

Рожденное Минасяном в первозданном и нынешнем своем виде также достаточно ужасно, и спрятать содеянное можно разве что в утробе Планетария или в иных недрах, подведомственных обществу «Знание». Но прежде чем это произойдет, хотелось бы понять генезис содеянного. Где гарантия, что вместо богоравных скульптур, исчезнувших под напором равнодушной природы или эстетически невежественных граждан, не возникнут какие-нибудь новые изваяния в этом или другом укромном месте? Ходят слухи, что деятели общества «Знание», озабоченные спасением мира красотой, уже договорились с одной дружественной японской фирмой, взявшейся качественно и из прочных материалов воспроизвести копии различных скульптурных и архитектурных памятников, а «знатоки» в свою очередь берутся разместить содеянное по скверам и бульварам и детским площадкам Москвы. Не уподобится ли в данном случае общество «Знание» могучему Урану, обладавшему опасной плодотворностью, а Москва, соответственно, — бедной Гее, тяжело страдающей от помещенных в нее уродов?

Не исключено, что кто-то из москвичей или гостей столицы усомнится в необходимости обращать внимание на такие малоприметные объекты, как наша космическая шеренга. В последние годы в Москве появились куда более крупные, дорогостоящие и уж во всяком случае не менее уродливые монументальные объекты. Причем в самых прочных памятниковых материалах, которым не страшны никакие воздействия. Все это, к сожалению, так и есть. Но согласитесь, что городскую среду творят не одни только выдающиеся зияющие вершины нашего профессионального искусства. Привычка к изобилию средних и малых пластических и архитектурных безобразий также успешно формирует «эстетику глазного хрусталика», а следовательно, и душу, точнее, опасную бездуховность.

Что же касается конкретно Планетария и всей прилегающей к его яйцеобразному зданию местности, то напомним, что посещают его в основном не взрослые пролетарки и пролетарии, а их дети.

Вильям Одобряев

Специальный Выпуск

- Одна неделя искусств
- От нашего специального корреспондента
- Взгляд из автобуса
- Зубры и мозаика
- А был ли праздник?

Основное событие

...открытие республиканской монументальной выставки во Дворце искусств — первой за всю пятидесятилетнюю историю СХ БССР. На открытии выступали руководители Союза и «московские гости» (здесь я впервые уловила танцевальную значительность этого словосочетания и почувствовала себя членом особой общности свадебных генералов). Присутствовали: детский хор и духовой оркестр, корреспонденты телевидения, художники, их родственники. Настоящий торжественный и официальный вернисаж. Даже — на мой взгляд — избыточно торжественный и официальный.

Выставка оставила хорошее впечатление, всех удовлетворил достойный профессиональный уровень работ, отсутствие среди них безнадёжно слабых, случайных (что не про всякую выставку скажешь). Вот, например, отрывок из интервью, которое дала нашей газете художник-монументалист Э. Жаренова:

«Прежде всего интересно отметить значительное расширение тематики произведений белорусских художников. Больше декоративных, художественных направлений, популярны мотивы народного искусства, белорусского орнамента, особенно в витражах. Меньше яркого, активного цвета, палитра художников более спокойная, нежная. Работы монументалистов теснее связаны со средой, архитектурой».

Не берусь судить по выставке о развитии монументального искусства — для этого надо все же видеть сделанное в натуре, но подельное впечатление от нее как от художественного события. Экспозиции монументалистов обычно трудно «прочитываются» из-за разнородности

Этот выпуск газеты — специальный. Тема — про-
ходящая в Белоруссии Неделя изобразитель-
ного искусства-88, посвященная 70-летию Ленин-
ского плана монументальной пропаганды. Бело-
русский Союз художников пригласил на свой
праздник делегацию СХ СССР, в которую вошли
искусствоведы, художники, журналисты. Конеч-
но, краткость пребывания не позволила сделать
глубокие и обоснованные заключения о худо-
жественной жизни республики, но посред-
ственный, пусть и беглый взгляд «со стороны»,
непредвзятые впечатления гостя, по нашему
мнению, смогут дать читателям некоторую ин-
формацию. А возможно, они будут любопытны
и самим белорусским художникам, конечно же,
лучше знаящим свои успехи и свои проблемы.

правда. С замечаниями и доработками. масте-
ра приступили к исполнению, но сделали толь-
ко треть и вынуждены были остановить работу.
Представитель Брестского обкома партии.
Как только на стене появилась рука, к нам
стали звонить встревоженные жители города.
Рука завала беспокоило: чья рука, куда
направлена, не на Запад ли?

Толкования пришлось услышать самые не-
вероятные. Один рабочий заявил, что не мо-
жет спокойно работать, когда над ним этакое
нависло. Мы устроили общественное обсужде-
ние, художникам были высказаны серьезные
претензии. Если замечания будут учтены, ра-
бота возобновится.

В. Кривошубецкий. Мы пытались объяснить
общий замысел по эскизам, потом прикрепили
картону к уже выполненному фрагменту, что-
бы стало понятно — это рука защитника кре-
пости. Но нам задавали странные вопросы:
почему в мозаике нет голубого цвета, почему у
главного героя кудрявые волосы и какой-то
не совсем белорусский тип лица? Никакие
ссылки на условность не помогли. В Брест
выехали представители СХ, говорили с пар-
тийными работниками, новым директором
завода. Кажется, нам разрешают доделать ра-
боту, которую мы давно должны были закон-
чить.

В. Толстой, доктор искусствоведения. Конеч-
но, работу надо завершить. Но мне кажется,
что главная беда этой мозаики — ее художест-
венная вторичность, явное влияние мексикан-
ских монументалистов.
Комментарий корреспондента «ДИ». Мекси-
канское влияние очевидно. Такое экспресси-
вное письмо — отчасти вчерашняя мода мону-

Экспонат в магазине

Недавно открывшийся в Троицком пред-
местье фирменный магазин стекла и фарфора
худесен не товарами — дешевые сервизы и
рюмки не выходят за рамки «честной бедно-
сти» нашей стекольной промышленности.
Уникальность этой торговой точки составляют
три первоклассные по замыслу и исполнению
композиции в интерьере.

На первом этаже керамическая скульптура-
рельеф О. Сазыкиной. Гротескно-романтическое
изображение художницы (подозреваю авто-
портрет), выполненное, хочется сказать, «в
манере ленинградской школы керамики». Но,
право, в Белоруссии сложилось собственное
направление, тоже экспериментирующее и
более смело внедряющееся в интерьер. На
лестнице и на втором этаже — две композиции
А. Дятловой на тему творчества художника-
прикладника. В темной нише мерцают капли
стекла, стекольные пласти, отпечатки рук на
стекольном листе — это первая. Вторая не ме-
нее изысканна и сложна по исполнению: на
тонкой металлической конструкции — сосуды,
кости, птицы, цветы, если в вашем доме все в
керамике. В общем, если в вашем доме все в
порядке с посудой, зайдите в этот магазин и
убедитесь, что в Минске работают серьезные,
творческие художники — стекольщики и кера-
мисты. А на прилавках... Что на прилавках?
Нормальная «массовка»!

Н. Байрачный и В. Приешкин

Уж если говорить о белорусской керамике,
то этих имен не обойти. Мне не пришлось
лично познакомиться с художниками, но ра-
боты их повидала в достатке. Видно: классные
мастера, большие виртуозы. Об оформлении
кафе «Батлейка» наш журнал писал в
первом номере прошлого года. Могу подтве-
дить, обилие керамической скульптуры не
только формирует там пространству интереса,
но придает ему определенную художествен-
ную ценность. В керамике сочетается мягкая
пластика фарфоровых статуэток, эмоциональ-
ность католической деревянной скульптуры
и наивность фольклора.

В зале камерной музыки (бывший костел) —
новая работа художников. Две скульптуры
музыкантов при входе кажутся просто при-
щепками из былых времен: тонкие одухо-
творенные лица, слегка сентиментальные, как
фигуры храмовых святых, причудливые позы.
Из полутемной ниши мерцают молочно-ма-
товой белизной и позолотой. Это не грубова-
тый народец «Батлейки», а какие-то сказочные
принципы. Восхищенный, спускаешься в гардероб
и видишь там уже восемь фигур: правда, по-
меньше, но тоже с позолотой. Ценность первых
двух в ваших глазах стремительно падает.
Задумываешься о причинах такой керамиче-
ской экспансии, гадаешь, каким будет следу-
ющий шаг этих мастеров, стоящих на грани
искусства и... скажем, не искусства.

городов, не исключая столичных, позаботились
бы такой базе. Там огромный зал, где ткут
гобелены (приезжают и москвичи), современ-
ные печи для обжига керамики. Комбинат
выполняет план, дает прибыль, хоть сейчас
готов перейти на полный хозрасчет. Един-
ственная угроза этому благополучию — по
словам директора С. Ф. Шидловского — авто-
бус, уже хорошо потрудившийся на дорогах
Гурзуфа и Сенежа. Только в его власти зава-
лить план и сорвать поставки, вовремя не
доставить сырье или застрять с готовой про-
дукцией. С прочими трудностями, даже с капи-
ризами художников, администрация пока
справляется.

Все лучшее детям?

Не всякую формальность можно исполнить с
чистым сердцем и спокойной совестью. По
программе, наша делегация дважды посетила
школы-интернаты. И в Минске, и в Полоцке
добрые дяди-художники дарили детям про-
изведения современного советского искусства.
Честно сказать, эти работы едва ли смогут
дать детям представление об истинных ценно-
стях в искусстве. Думаю, ребята искренне
обрадовались бы хорошим книгам, краскам и
кистам для рисования или нестандартно обо-
рудованной детской площадке (сколько суще-
ствует отличных проектов). А если все-таки
дарить живопись... Тогда это должна быть
очень хорошая живопись.

Бедуля и гобелен

Каждая уважающая себя газета печатает на
последних страницах фельетон. Ситуация, в
которой оказалась наша делегация в колхозе
«Советская Белоруссия», могла быть освещена
только по законам этого жанра. Задумано все
было пристойно — СХ СССР vez знаменитому
колхозу и его знаменитому председателю
В. Л. Бедуле в подарок гобелен, выуженный
из собственных бездонных хранилищ. По-моему,
неплохой гобелен, нормальный. Но и реакция
на подарок была справедливо сдержанной. То
ли Бедуля не жалует этого жанра декоративно-
прикладного искусства, то ли после съезда
колхозников его волнуют совсем другие проб-
лемы, не те, что нас. Художникам, конечно,
тоже не безразличны некоторые прикладные
вопросы сельского хозяйства (например, обе-
спечение страны продуктами). Но, замеченные
автостроительной ездой, не отпешные еще от брест-
ских проблем, втиснутые между делегацией
челябинских строителей и какой-то еще, мы
не смогли наладить даже минимального кон-
такта с этим явно незаурядным человеком.
Не дождавшись от нас интересных вопросов,
Бедуля пересказал содержание статьи Нуйкина
в последнем номере «Нового мира» и, не
взглянув на гобелен, попрощался. Так прошла
встреча председателя колхоза с художествен-
ной интеллигенцией.

способов подачи материала: слайды, эскизы, макеты. На белорусской — были даже картоны. Они придали выставке своеобразия, масштаб, но и «задавали» размерами произведения меньше, хотя и значительные по своим пластическим достоинствам. Боюсь, что неспециальный зритель при беглом осмотре не заметит замечательно сложного по живописи «Фольклорного мотива» З. Литвиновой; не оценит эскиза литых рельефов А. Петрова, их подробно разработанный цветовой ритм; не сочтет значительным «Трехцветный геометрический рельеф» Л. Русовой — работу дизайнерскую, стилизованную — таких мало на выставке. О слайдах, увы, ничего определенного сказать нельзя. Смонтированные огромными блоками, они висели высоко под потолком и выполняли скорее роль рекламных вставок.

Жаль, что на выставке почти не были представлены работы белорусских прикладников по оформлению интерьеров. Стоит упомянуть две обаятельные фигуры из шмота, выполненные минской керамисткой Т. Соколовой в стиле, близком к кубизму, подлинно монументальные по общности форм и остроте решения. А вот скульпторы показали в основном небольшие камерные произведения, почти мелкую пластику (интересными здесь выделялись формальные пански Г. Горевои и А. Метлицкого), по сути декоративную.

Куда тянется рука?

(Микроэкспертиза «ДИ»)

Журналисты сегодня гонятся за проблемными материалами. Я тоже надеялась на это, когда ехала в Минск, но лидеры белорусского Союза старались не обременять нас своими заботами и на распросы отвечали сдержанно. На следующий же день нас погрузили в автобус и отправили в Брест. И вот прямо при въезде в этот славный город одна из проблем предстала перед нами с полной очевидностью.

Мы увидели стоящие вдоль дороги торцы заводских корпусов. Два из них были совсем обычные — глухие, покрашенные, зато первый — на треть заполняла мозаика. В ее основном рисунке угадывались очертания Брестской крепости и распростертая над ней рука. Наконец-то увидев монументальный объект, население автобуса оживилось, но представитель брестского обкома, сопровождавший нас на этом участке пути, ликования нашего не разделял. Рука над крепостью его явно не радовала. История с мозаикой оказалась настолько запутанной, что до конца разобратся в ней не удалось, даже призвав экспертов.

Владимир Кривошлыцкий, художник. «Мы с Юрием Богусевичем получили заказ от завода еще в 1983 году. У нас были разные предложения, но, увлеченный искусством, директор хотел именно мозаику. По желанию заказчика мы должны были отразить в ней героическую заплиту крепости, сегодняшний мирный труд и славную историю края. Эскизы были утверждены и художником, и заказчиком. Не сразу,

ментального искусства. Но не в этом основная проблема. Работу заказывали сложившимся художникам, их манера всем была известна. Эскизы своевременно одобрены, приняты, и художники имеют юридическое и моральное право закончить задуманное. Видимо, обсуждение надо было устроить значительно раньше, дать возможность авторам объяснить замысел, а может быть, и признаться в любви к латиноамериканскому монументальному искусству, которой они, кстати, не скрывают? Друг бы их поняли и не стали бы спешно «причесывать» главного героя. А то ведь сегодня подозрительны кудрявые, завтра — бритые. Художникам и искусствоведам свои замечания о вторичности и неорганичности следовало бы высказать вовремя — на художестве (это, разумеется, претензия не к уважаемому Владимиру Павловичу, он там не присутствовал), а утвердив работу, защищать ее, проявив в данном случае уместное цеховое единство.

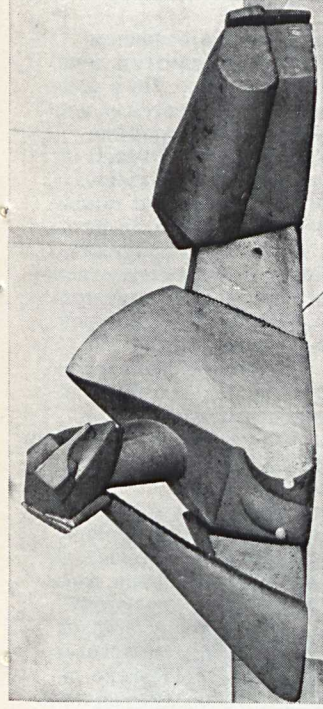
Ведь каждый может оказаться в подобной ситуации. Кому-то очень не нравится мозаика В. Милокова в Барановичах, а где-то уже берется за дело: директор института в Минске велел закрасить энкаустику З. Литвиновой и С. Катковой. Работа не поддавалась — применили паяльную лампу.

Три упомянутых нами произведения абсолютно не схожи по художественному языку. Их объединяет проблема — границы авторского права художника. Если это право не будет подтверждено юридически, то заказчик никогда не научится принимать решения на стадии эскизов, а художники будут беспрепятственно «лепить» на стенах березовые рощи и голубоглазых, хорошо причесанных юношей — без всяких параллелей с Европой или Америкой.

Монументализация

Монумента

О том, что Брестской крепости грозит вторая очередь монументализации, мы узнали почти случайно из обмолвки экскурсовода. С трудом удалось сломить гостеприимство хозяев, мыслящих наш маршрут иначе. Мы попали в кинотеатр «Беларусь», где был выставлен соответствующий проект реконструкции, выполненный Белархпроектом. Решено укрепить главный монумент — голову защитника крепости — шестнадцатиметровой бетонной звездой, сделать диараму, а также серию скульптурных групп «Умираем не срамя» и «На смертный бой», достроить разрушенные фрагменты стен. Из областной газеты «Заря» мы узнали, что в защиту величественного проекта было только одно письмо, все остальные содержали решительные возражения. Так что есть надежда, что в Бресте услышат глас народа и не будут менять облик комплекса, который с начала 70-х годов стал частью нашей художественной культуры. Монументализация и без того монументального памятника — путь не только спорный, но только не современный, но и весьма несвоевременный. Стоит ли повторять историю с памятником на Поклонной горе?



Т. Соколова
Полноч.
Шмот, эмаль
1987, Минск

Увидев следующую работу Байрачного и Пришекина (в парках мастерской старого города), убеждаешься — шаг сделан, грань пройдена. Стоящие в залах между трудящимися парикмахершами бюсты самодовольных дамочек и господ насквозь ироничны. Они всего лишь подставки для цветов, из накулаченных керамических головок торчат зеленые листья аспарагуса. Посмеяться над ними мешают только одно — слишком уж явно родство с одухотворенными музыкантами.

Что это — автопародия? Следующий шаг этих одаренных и плодотворных мастеров предсказать не берусь.

Неформальное общение

В Минске, в мастерской Зои Литвиновой, я собственными глазами видела, как местные, киевские и московские художники вдруг, поверите ли, дружно встали перед новой работой этой замечательной женщины. Собственные об искусстве, творческие и нетворческие амбиции, вечерняя усталость — все это мгновенно исчезло. Никогда и нигде я не встречала столь ясной и единодушной оценки.

А какие истории можно услышать в мастерской Александра Кищенко! Оказывается, он превосходный рассказчик, умеющий видеть события в ему одному ведомом ракурсе.

Еще советуем побывать (открытые двери мастеров — отличная традиция недели ИЗО) у членов группы «Немиго, 17». Эти уже зрелые, почти сорокалетние художники с каким-то, по нынешним временам почти стоическим, усердием работают над совершенствованием своего живописного мастерства.

Ни обсуждение выставок, ни поездки, ни осмотр объектов не дали и малой доли понимания настроений белорусских художников, волнующих их проблем, ничто не вслило столько надежд, как это общение в мастерских.

Если бы директором Худфонда была я

...то обязательно нашла возможность видеть Борисовскому комбинату прикладного искусства новый автобус. Художники многих

Здесь не так уж много сказано о самом празднике — Неделе изобразительного искусства. Что же, как утверждал в одной из речей председатель правления Белорусского СХ В. И. Стельмашенок, в Минске он проходил не хуже, чем во многих других городах. От себя добавим, что и не лучше, чем в некоторых — в той же Риге например. Все обычные, повсеместно традиционные ритуалы совершены: открыта республиканская выставка, прошли выставки одной картины, отшумела праздничная продажа в парке им. Я. Купалы. Кстати, местная «Битца» выступила энергичней и активней профессионалов. Были встречи в мастерских, поездки в Брест и Полоцк. Что еще? И так, кажется, все, как надо.

Собственно, «как надо» — это значит делать как принято, как сложилось, успев выполнить намеченное «обязательной» программой. Грех жаловаться. Нас, «гостей», «товарищей из Москвы», опекали даже слишком заботливо. Новые секретари СХ, представители его аппарата, известные художники, искусствоведы, корреспонденты центральной прессы и радио — все мы хотели общаться, обсуждать, помогать. Работать. А нам предложили программму профсоюзной экскурсии. Нам хотелось выйти из автобуса, проехаться на метро (тоже объект монументального искусства), побродить по городу, спокойно осмотреть новые работы. Конечно, нам понравилось и в Беловежской пуще — зубры там замечательные и ресторан отменный, древний Полоцк — чудесный город, а в Бресте тоже интересно. Насыщенность предложенной программы не оставляла времени остановиться, подумать, хоть как-то разобратся в собственных впечатлениях, задать осмысленные вопросы.

Но о чем я говорю! «Гостевые» проблемы — это мелочь, частности. Главное, какой стала неделя ИЗО для самих художников и жителей белорусских городов? Был ли праздник? Это утверждать не берусь...

По поручению редакции ездила в Белоруссию Ольга Кабанова

Чернильницы приказных писцов

Светлана Гнутава

«Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой, век разнообразный
Тобой украсил я».

А. С. Пушкин

«К моей чернильнице». 1821 г.

В собрании московского художника Дмитрия Краснопевцева хранится небольшая, но представляющая значительный художественный интерес коллекция меднолитых чернильниц XVII—XVIII веков. Коллекция состоит из восемнадцати предметов, разнообразных по форме и орнаментации.

Наиболее ранние чернильницы этого собрания — гладкостенные, шарообразные, на кольцевидном поддоне. Чернильницы начала XVII века почти ничем не украшены и похожи на бочонки с чуть намеченными гранями или без них, т. е. напоминают более древние сосуды для чернил, известные по древнерусским миниатюрам и гравюрам.

В коллекции представлена группа чернильниц с рельефными изображениями льва и единорога. Это один из самых распространенных видов второй половины XVII века сюжетов орнаментации чернильниц, книжных переплетов, изразцов, братин и других изделий. Фигуры льва и единорога, ставшие в XVI веке атрибутами царской власти, являлись эмблемой Московского Печатного двора. Они часто встречаются на царской утвари, тронах и знаменах XVII века. На маленьких чернильницах лев и единорог стоят на задних лапах и повернуты друг к другу. Напоминают они добродушных забавных зверьков и совершенно утратили свой могущественный и грозный характер. Помещаются они, как правило, на фоне из кружков, выбитых пуансоном, или растительных завитков.

Есть в коллекции также чернильница с изображением льва на одной стороне и единорога на другой. Отдельно образ единорога встречается на печати Приказа Большого Дворца («а вырезано на той печати, — «иньрог зверь») и на личных печатях русских царей начиная с XVI века. Как лев, так и единорог изображены на чернильнице как бы шагающими с поднятыми вверх передними лапами. Фигуры их диспропорциональны — они имеют маленькие головы и огромные лапы, они сами как бы являются составной частью узора, нанесенного на поверхность предмета. Особенно заметно это на фигурке льва, у которого тело разделено многочисленными штрихами и хвост, обвитый вокруг задней лапы, закручен в кольцо. Фигурки эти больше всего напоминают детские игрушки по своей наивности и неумелости исполнения.

Символика изображений на чернильницах была невероятно разнообразной. Помимо перечисленных выше сюжетов, на этих предметах появляются в XVII веке медведь с секирой (встречающийся в филигранях на русской бумаге), ездец, поражающий змия (герб Москвы), птица Сирий, двуглавый орел, львы, поддерживающие корону (герб г. Амстердама), и многочисленные травяные орнаменты, дополненные резьбой и чернью.

Одним из наиболее ценных предметов коллекции является совсем маленькая чернильница с рельефными изображениями: на одной стороне — трубачий в рожок всадник (по всей видимости, пистон-моносек), а на обороте в круге — кавалер и дама с поднятыми в руках рюмками. Оба рельефа — на эмалевом фоне белого, желтого и зеленого цветов. Поразительно точное сходство эти фигурки обнаруживают с филигранями иностранной бумаги, имевшей широкое хождение на Руси в XVII веке. Так, водяные знаки — всадник в шляпе без пера с рожком у губ и кавалер и дама с рюмками в руках — имеются в киевской Псалтири с толкованием, изданной в 1697 году. Подобные фигурки встречаются на лубочных листах и в народном стекле XVIII века.

Представляется совершенно естественным, что символика знаков писчей бумаги попала и в орнаментацию чернильниц. Подобные знаки явились прототипами для новых сюжетов (можно добавить — модных для своего времени), которые получили на чернильницах совершенно иную, более наивную интерпретацию, близкую по стилю к примитиву и народному лубку.

Часто на чернильницах помещали рельефные маскароны, грубоватые и упрощенные, с застывшими улыбками, напоминающими архаических кор. В коллекции есть несколько подобных чернильниц XVIII века.

Основной формой чернильниц XVII—XVIII веков являлся уплощенный флакон с покатыми боковинами, украшенными, как правило, резьбой или мелкими кружочками, набитыми пуансоном. Но в XVIII веке встречаются и более изысканные по форме чернильницы, напоминающие вазы эпохи классицизма, но только в уменьшенном размере. В коллекции есть одна такая чернильница, изящно исполненная и со вкусом украшенная.

Пять чернильниц собрания орнаментированы резным стилизованным растительным орнаментом на канфаренном фоне. Орнаментация их близка к заставкам рукописных и печатных книг XVII—XVIII веков, что также естественно при выборе украшения для орудий труда профессиональных писцов. Медные подвесные чернильницы приказных писцов безусловно копировали более дорогие серебряные образцы с чернью, гравировкой и позолотой.

Чернильница подвесная — вещь своеобразная, существовавшая в употреблении всего несколько веков. Если настольные чернильницы использовались повсеместно и изготавливались из самых различных материалов (глина, олово, серебро, стекло и др.), то подвесные в большинстве своем изготовлены из медного сплава или реже из серебра. Это объясняется тем, что подвесные чернильницы носились у пояса на ремнях или гайтанах (шелковых шнурах), поэтому они должны были быть прочными. К ним подвешивались на цепи медные футляры — трубки для перьев. В описях они называются «перницами», или «лагалищами». Обычно они были тоже монолитные, гладкие, иногда витые, граненные, с гравировкой или с эмалью, с металлической шишкой на конце. Вверху такой трубки имелось ушко для прикрепления ее цепочкой к чернильнице.

Иногда наконечник футляра завершался круглой плоской площадкой, которая могла служить печаткой владельца чернильницы, так как на ней часто вырезались инициалы и вензели. К чернильнице и пернице прилагалась и металлическая подвесная песочница для присып-

ки бумаг. Песочницы обычно были гладкостенные, овальные и уплощенные, они имели пять металлических петель, в которые продевался кожаный ремешок, а также металлическую крышечку. Песочницы в собраниях музеев встречаются крайне редко, тем более ценным является ее наличие в частной коллекции.

Особенно широко подвесные чернильницы входят в употребление в XVII столетии. Это было связано с расширением сети приказов, в которых работал огромный штат дьяков и подьячих. В Московском Кремле рядом с Архангельским собором еще при Иване Грозном была возведена Посольская палата. В царствование Алексея Михайловича появились новые приказы (Стрелецкий, Пушкарский, Сибирский и др.), для них в Кремле были выстроены дополнительные помещения.

В приказы покупались в основном настольные чернильницы, самыми дешевыми из них были глиняные. Но в документах по приказам встречаются и подвесные чернильницы, в большинстве своем медные, имевшие у горлышек по два ушка с отверстием для шнура. Такие чернильницы обязательно закрывались металлической пробкой на резьбе. Много таких чернильниц закупали для приказа Тайных Дел, причем отдельно от пенала для перьев. Для привешивания их покупался шелковый шнурок, или гайтан. В расходных книгах Московских приказов сохранилось много записей о приобретении медных чернильниц с принадлежностями к ним. Так, 7 июля 1668 года было куплено «20 аршин шнура шолового на поцепки чернильниц, дано 6 алтын».

В расходных книгах Тайного приказа (им ведал лично Алексей Михайлович) есть сведения о покупке серебряных поющих чернильниц по баснословно дорогой цене: «... по государеву указу чернильница з двойною трубкою, местами золочена в Серебряном ряду у торгового человека у Иваша Федосеева: дано денег 10 рублей. Да вновь сделана чернильница ж с одинокою рубкою в готовом серебре, по ней рез с чернью вызолочена вся; за дело дано 2 рубля. Вновь же сделана другая чернильница дано 25 алтын. Всего 12 рублей 25 ал.»

Писали из дорогих чернильниц лебязьими перьями, закупавшимися для приказа порой целыми крыльями. Цена таких перьев была очень высока, в среднем 2 алтына за штуку. По-видимому, лебязьи перья были роскошью, доступной лишь для царской канцелярии. В других же приказах писали обычными гусиными перьями. Перья чинились ножами, назывались они в расходных книгах иногда «чюгрями». Ножи, как правило, имели красиво украшенные разноцветными эмалью декоративные ручки (чаще всего усольской работы). Чернила покупались в приказы кувшинами или даже ведрами. В расходных книгах упоминаются чернила «добрые» для «начальных людей» и «расхожие». Продажей чернил занимались женщины, чаще всего стрелецкие жены. Для просушивания написанное присыпалось песком, привозившимся специально с Воробьевых гор, так как он был известен своей чистотой. Песок покупался в приказы возами. Бумага в приказах была трех сортов: писчая, самая дешевая, «добрая», на которой писались книги, и «александрийская» для грамот. В обиход писца входили также ножицы (часто немецкой работы), «караксы» (рамки в величину листа с натянутыми на них нитями, по которым проводили костяными палочками), нити и иглы для сшивания бумаги в тетради и многие другие предметы.

Эти предметы быта безусловно заслуживают особого внимания исследователей XVII—XVIII веков, потому что отражают стилистику своей эпохи.

Московская частная коллекция медных подвесных чернильниц является цельным и достаточно редким собранием этих бытовых предметов, применявшихся в основном в России.



Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного редактора	Базазьянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. 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 Фотомонтажи Фотографы:	Крылова Н. Игращенкова Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Курбатов Ю. К. Гребцов К. Онанов С. Русаков Е. С. Стейнерт Э. И. Евстигнеев В. М.
---	---

На 1-й стр. обложки:
Скульптор Н. Андреев
Деталь фонаря у памятника
Гоголю в Москве. Бронза
Фото Э. И. Стейнерта

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

Адрес редакции журнала:
103009 Москва,
ул. Горького, 8
Тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.06.88
Подписано в печать 11.07.88
Бумага мелованная
Печать высокая
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,197
Тираж 32 000. Заказ 4725
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфиче-
ского брака в экземплярах
журнала обращайтесь в типо-
графию № 5.

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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8 (369). 1988
Основан в 1957 году

В номере:

1	Метаморфозы
	Мы соскучились по колонне
2	Художник и среда
	Металл в скульптуре
7	Народное искусство
	Черное — это белое. Бесфоновое искусство
11	Художник и предметный мир
	Выставка 6-ти
16	
	Жилье Жилищную программу мы обязаны выполнить. Но какой ценой?.. Говорят архитекторы
Людмила Улицкая	Закон сохранения
Лариса Климова	Закон изменения
Мария Луканова	Болгарский «Наш дом»
26	Мастер и время
Наталья Семенова	Николай Андреев
32	Секреты мастерства
Нина Либин	Бисер и челночное плетение
34	Художник и театр
Елена Ягдовская	Все могут короли?
Иван Шульк	Рукописи не горят
37	Художник в буржуазном мире
Наталья Кислова	Лучше один раз в музее, чем сорок по теле- визору
40	Рецензии
41	За рубежом
	Новые музеи: Кёльн, Париж, Хьюстон, Лондон
Вильям Одобряев	45 Короткие рецензии
46—47	Газета «ДИ»
48	Страница коллекционера
Светлана Гнутова	Чернильницы приказных писцов