

370

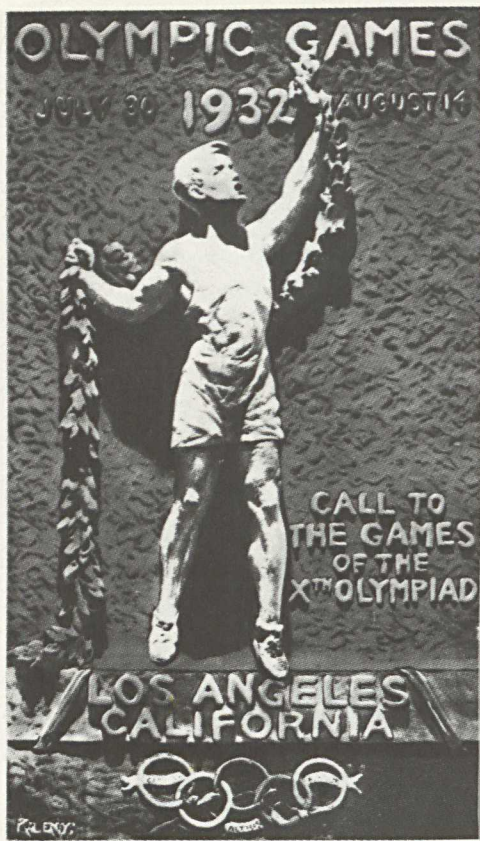
9

1988

Декоративное Искусство СССР

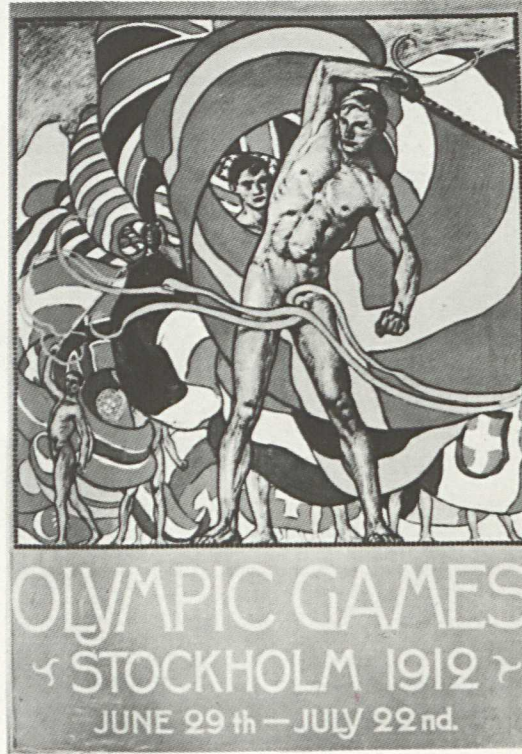
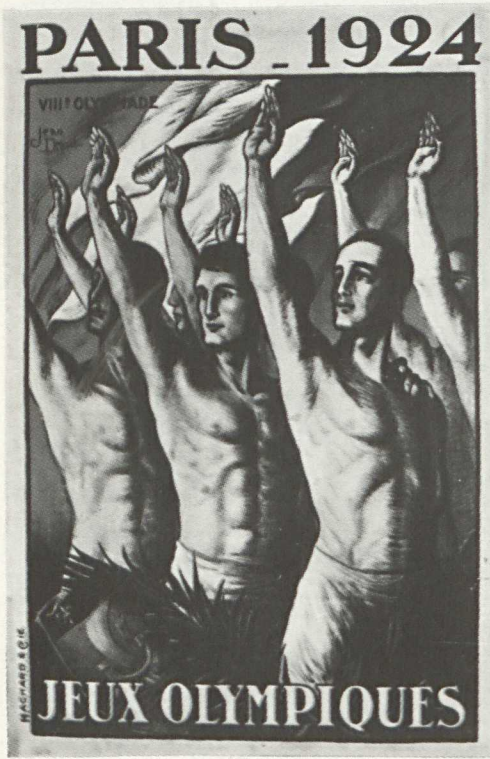
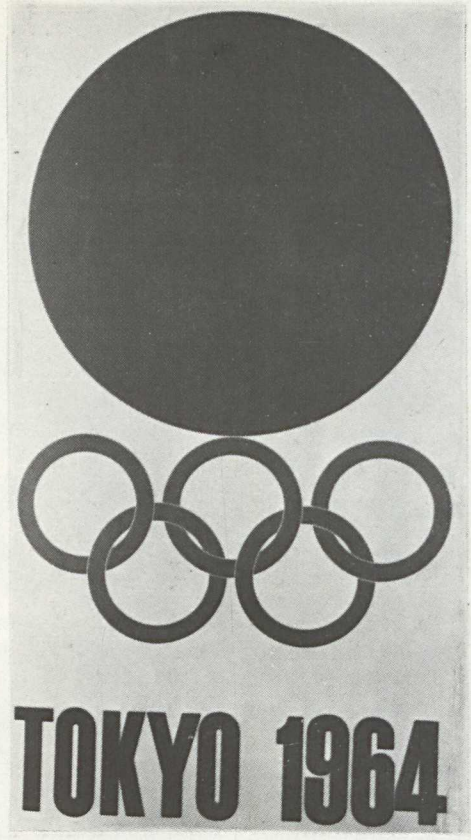
ISSN 0130-3031

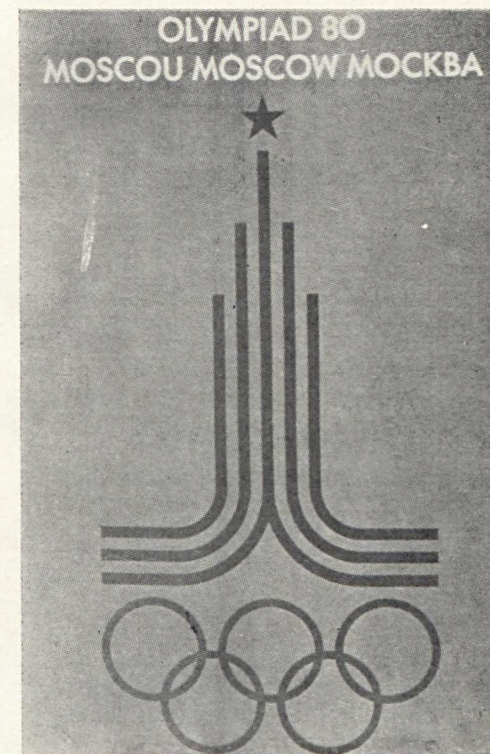
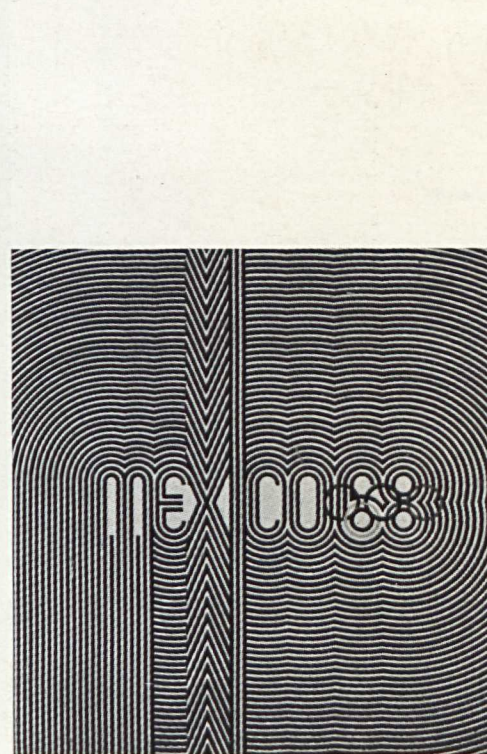
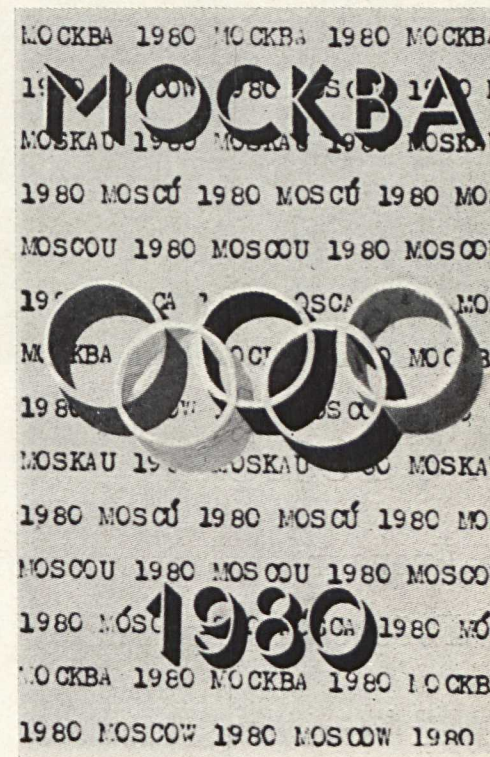
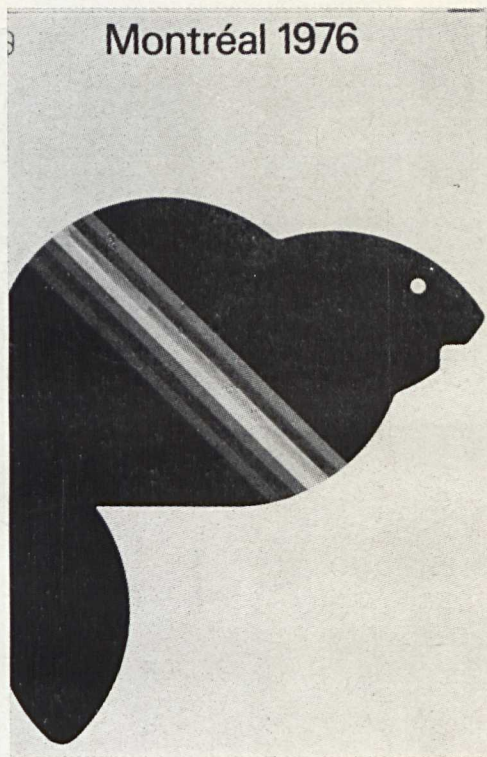
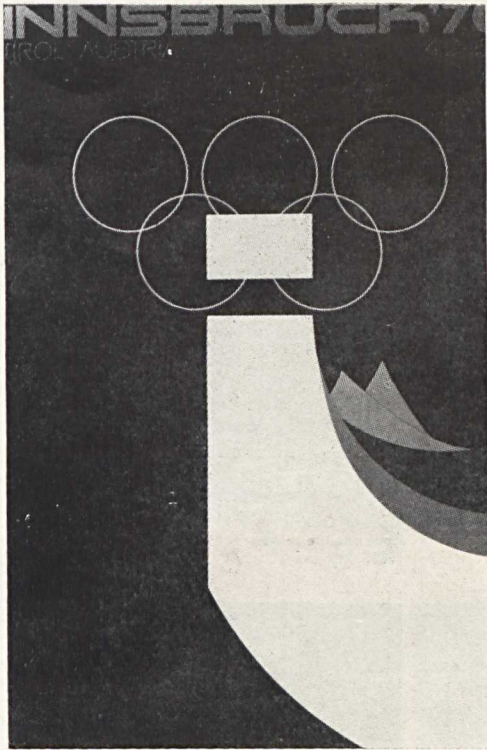
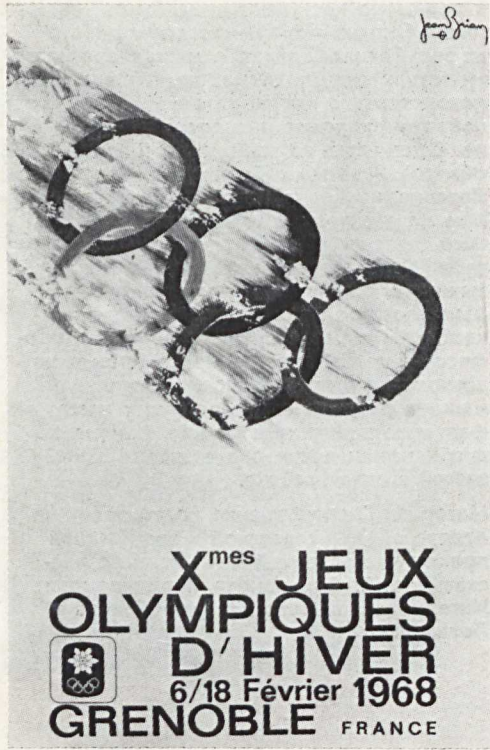


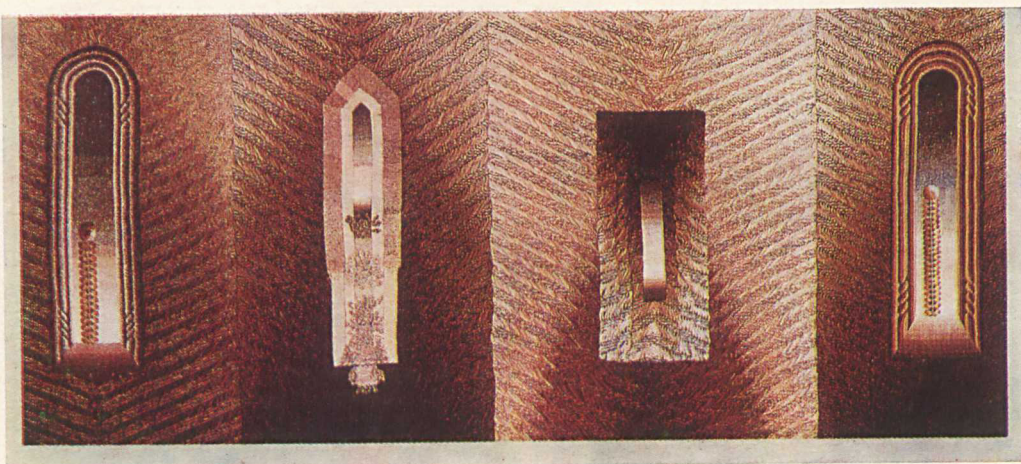


Метаморфозы
Первых нет
и
отстающих...

(Олимпийский плакат XX века)

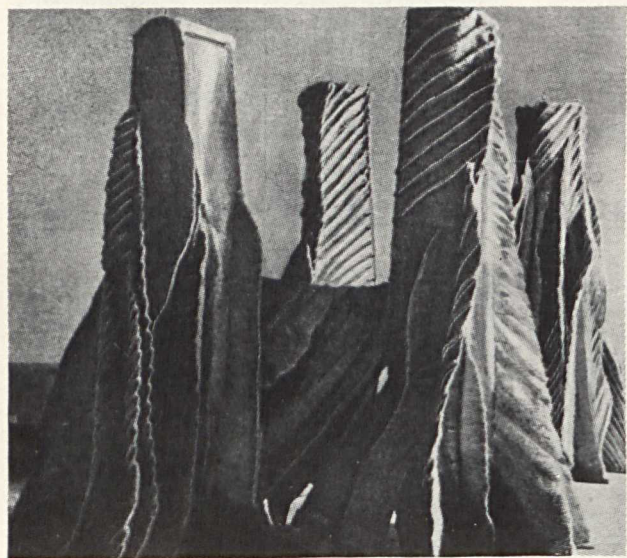






Кела Мария Немту Ягода Буич
Окно для моего сына Белые рефлексy
1986. Румыния 1976—1977. Югославия

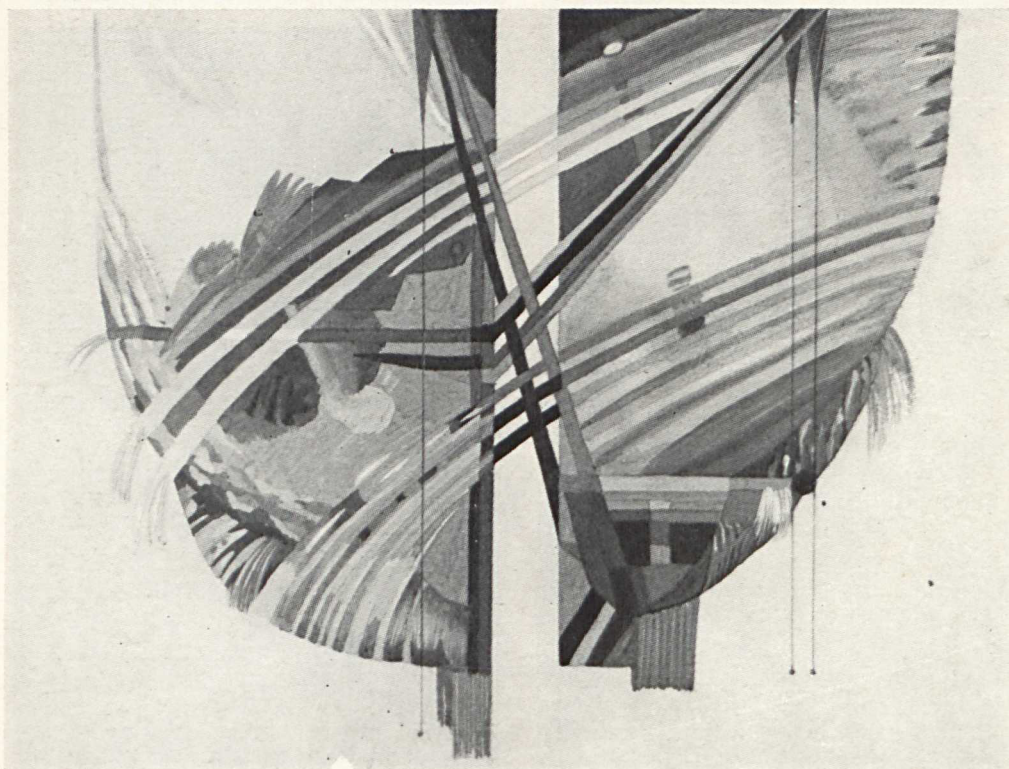
Йонши Онаги
Красная перчатка
1976. Япония



Гобелен

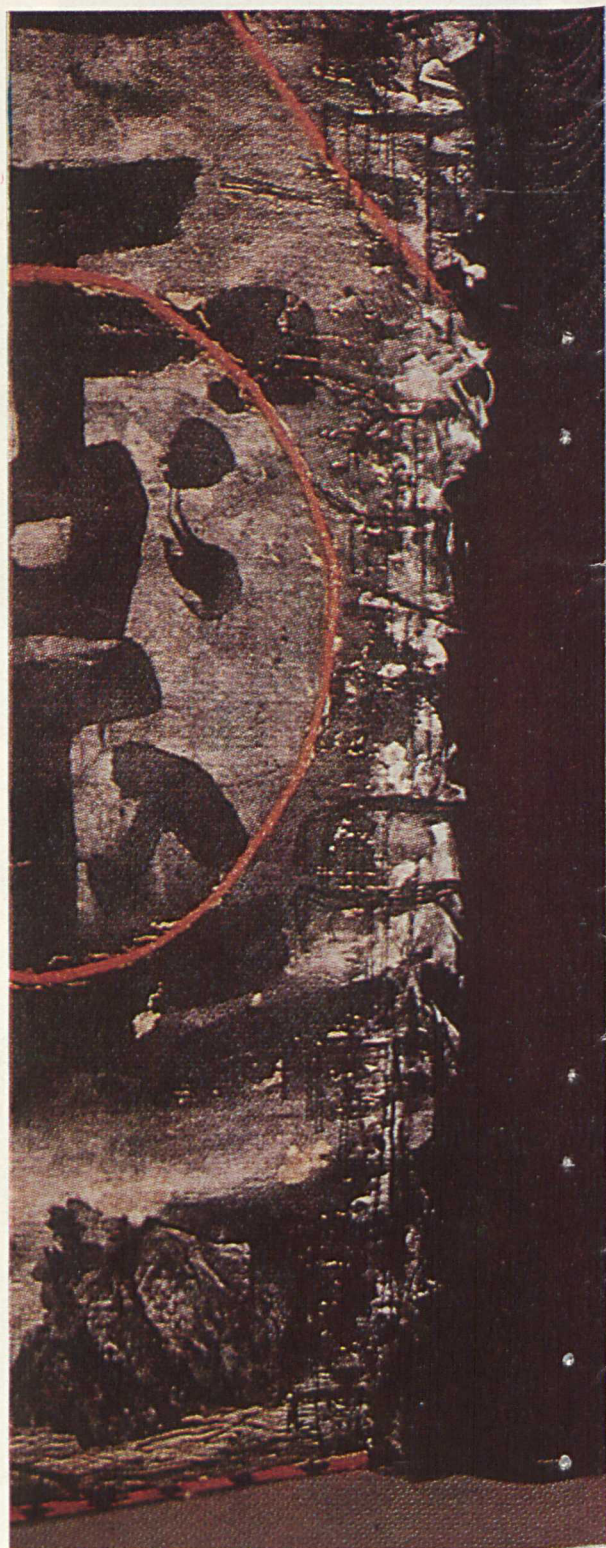
- Двенадцать Лозаннских биеннале
- Гобелен возвращается на стену

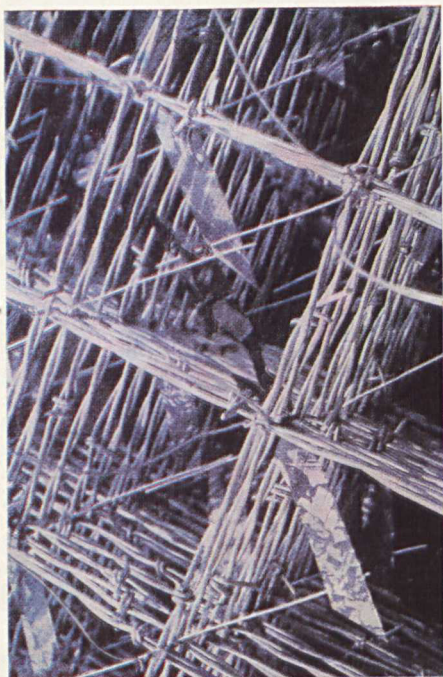
Ирина Королева
Белая ночь в Карелии
1986. СССР



В редакцию поступают просьбы от художников больше информировать о работе их зарубежных коллег, о международных выставках и симпозиумах разных видов декоративного искусства, которые сейчас получили широкое распространение в мире. Откликаясь на эти просьбы, печатаем обзорную статью о Биеннале гобелена в Лозанне, наиболее популярном и престижном международном форуме декоративного текстиля. Хотя многие решения зарубежных мастеров кажутся нам непривычными, спорными, подчас неприемлемыми по своей концепции, но нельзя отказать им в смелости эксперимента и профессиональной изощренности. Возможно, знакомство и критическое осмысление международного опыта разбудит мысль и фантазию наших художников, испытывающих, как нам представляется, известный застой в своей работе.

Материал Г. Онуфриенко подготовлен на основе обзора советской и зарубежной прессы. О последней XIII Биеннале рассказывает Т. Стриженова, корреспондент Интернационального центра гобелена в Лозанне.





Эллен Филиппс
Стена. (Детали)
1987, США



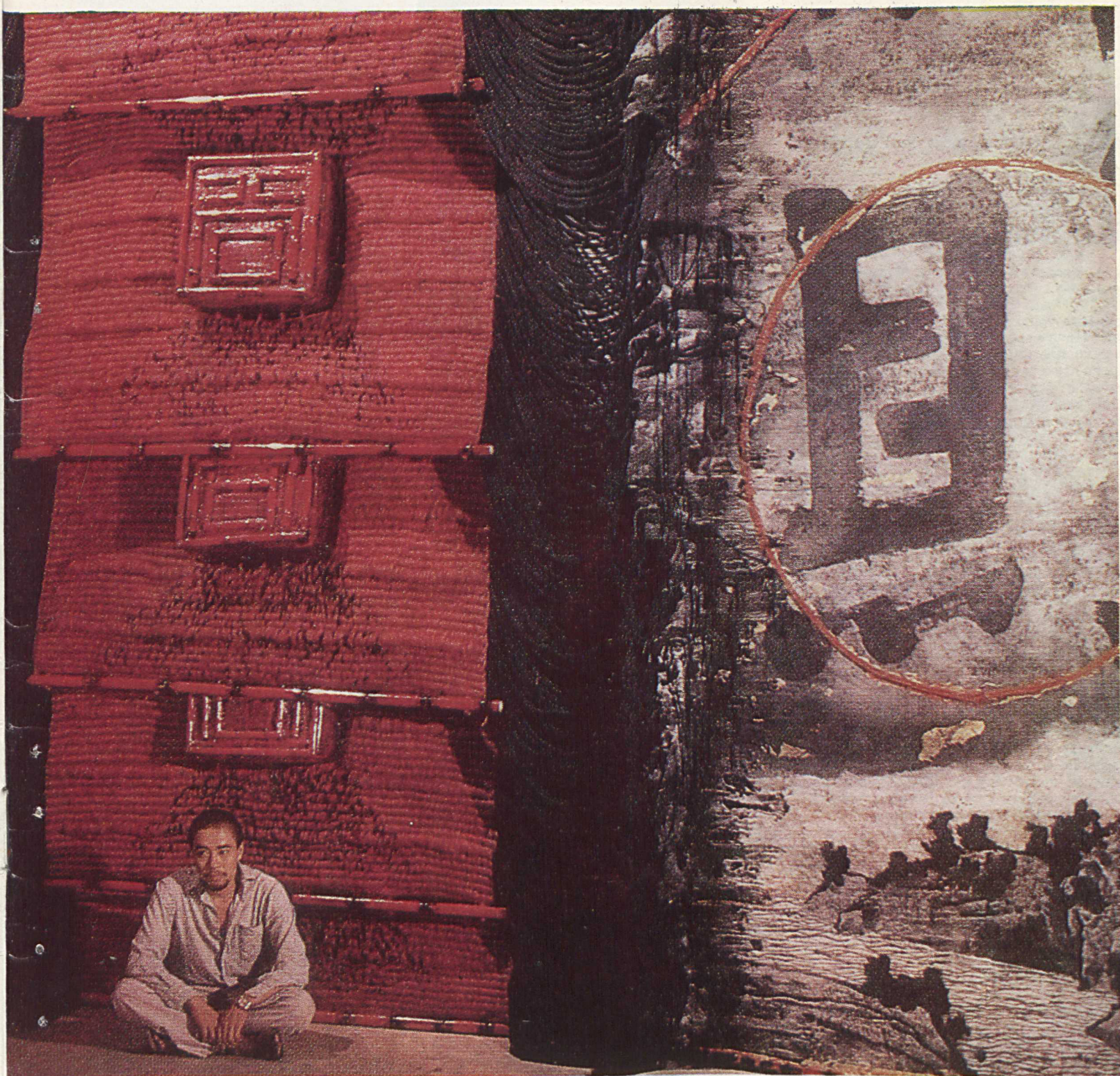
Тимотеус Леклер
Квотеция
1986, Польша

Вен Да Гоу
Вдохновение приходит
из тишины. 1986
Китай

На стр. 6
Неллек Коннейн
Страстное послание
по образцу. 1987
Нидерланды

На стр. 7
Тори де Местр
Флиндерские гори-
зонты. 1986. Австрия

Анджей Райх
Грации. 1987. Польша

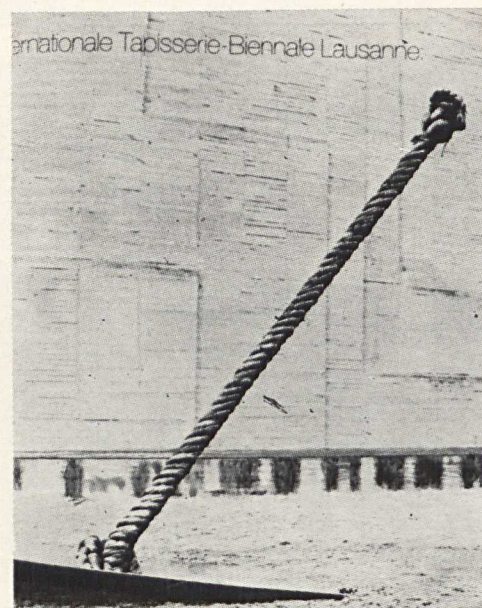


Художник и предметный мир

Двенадцать Лозаннских биеннале

Галина Онуфриенко

Мировая художественная практика последних десятилетий свидетельствует об «ошеломляющем взрыве творческой энергии», необычайном размахе пластических поисков и экспериментов в одном из ведущих жанров современного декоративного творчества — гобелене, где традиция, по образному выражению



Марийо Йаги
Время травы
1978. Япония

польского критика Д. Врублевской, соседствует с революцией¹. Небывалое расширение пластических, фактурных и колористических возможностей способствовало формированию качественно нового художественного феномена, каким стал современный гобелен.

Существенное влияние на динамику развития данного жанра декоративного искусства оказывают специализированные циклические международные выставки художественного текстиля, проводимые в разных странах мира. К ним относятся: международная Триеннале гобелена в Лодзи, международная Биеннале гобелена в Лозанне, международная Биеннале гобелена в Сомбатхее, Биеннале «Немецкой тапизерии» (для немецкоязычных стран), Триеннале гобелена Северных стран (Дании, Норвегии, Швеции, Финляндии), Международная выставка миниатюрного гобелена в Лондоне и другие.

Старейшая, наиболее престижная и самая представительная из вышеупомянутых международных манифестаций текстильного искусства — Лозаннская биеннале — является, по образному выражению искусствоведа В. И. Савицкой, своеобразным «сейсмографом» тенденций развития современного мирового гобелена.

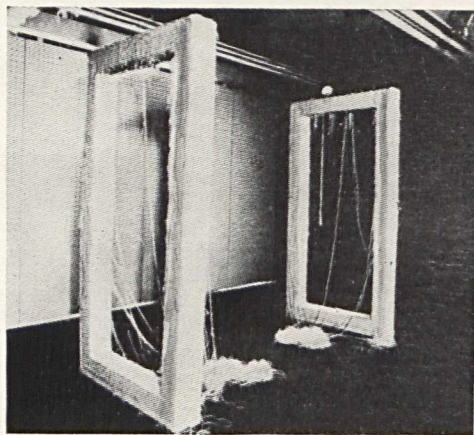
Начиная с первых биеннале Лозанна каждые два года превращается на несколько недель в место паломничества художников, критиков, коллекционеров и владельцев коммерческих галерей, а также многотысячной толпы любителей современного искусства из разных стран мира. Сегодня это мероприятие стало частью истории современного гобелена, так как оно в значительной мере стимулировало возобновление интереса художников разных специальностей к художественному ткачеству, инспирировало и активизировало существенные изменения в искусстве текстиля. Именно в этом, по

мнению советских и зарубежных специалистов, и состоит положительная роль Лозаннской биеннале.

Отличительными особенностями гобелена, демонстрировавшегося в 60-е годы на Лозаннской биеннале, стали активность текстиля, богатство средств выразительности, многообразие формальных элементов художественного языка ткачества, стилистическая близость другим видам искусств. Переход от классического плоскостного переплетения к энергичной структурной разработке поверхности тканых объектов вплоть до создания фактурных рельефов и объемных конструкций привел к постепенному отрыву гобелена от стены, нарушению органического единства утилитарного и эстетического в искусстве художественного текстиля: декоративное резко отделилось от функционального. Наряду с традиционным плоскостным «настенным» (mural) гобеленом, чьи функции заключались в том, чтобы украшать и утеплять стену, широкое распространение получили такие чисто декоративные формы, как «пространственный» (spatial) гобелен (трехмерный, рассчитанный на круговой обзор) и «средовой» (environmental) гобелен (структурная композиция, заключающая в себе пространство, в которое можно проникнуть).

Пионерами объемных конструкций стали представители элиты современного международного текстильного авангарда: М. Абаканович (ПНР), М. Шиле (Швейцария), Ш. Хикс (США), Я. Буич (СФРЮ).

Магдалену Абаканович — признанного лидера польской школы художественного ткачества, автора нового метода создания «текстильной пластики» — часто называют «первой дамой» мирового гобелена. Впервые с трехмерным произведением Абаканович выступила на II Международной биеннале гобелена в Лозанне в 1963 году. Следует отметить, что в 60-е и начале 70-х годов польским мастерам сопутствовал безусловный успех

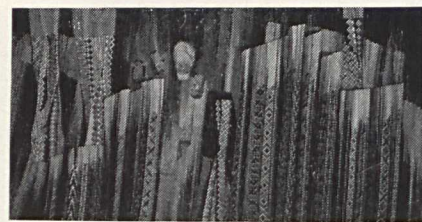


Масао Етимура
Формирование материй
«АБС». 1983. Япония

на Лозаннской биеннале, они задавали тон в развитии современного гобелена. Работы польских художников текстиля, участвовавших в биеннале (таких, например, как А. Кержковска, В. Садлей, И. Овидзка, М. Хойнацка, И. Лашкевич, Я. и И. Пежгальские и др.), отличали жажда дерзких экспериментов, поиск новых форм экспрессии, неистощимая фантазия в выборе и сочетании самых невероятных материалов, в создании причудливых объемных конструкций. Молодежь буквально «раздирала корсет традиций». Наибольших успехов в Лозанне удалось добиться М. Абаканович. В условиях «тотального эксперимента» — с материалом, пространством и зрителем — она сумела получить своеобразный «патент на изобретение»: представленные ею трехмерные монументальные структурные композиции, которые невозможно было классифицировать ни одним из существующих текстильных терминов, получили название «абаканов», по имени

их автора. Творчество М. Абаканович, в котором, по мнению В. И. Савицкой, «борются позитивные и негативные тенденции», противоречиво и дискуссионно. Сумрачный мир произведений художницы, «в котором последнее время появились также фигуры людей: мумифицированная бутафория, выпотрошенные сава-ны из мешковины, тряпья, сухие, окостеневшие манекены», отличается крайним пессимизмом². Ее работы, созданные под влиянием поп-арта, затем эмвайронмента и концептуального искусства, пронизанные при этом антропологическими мотивами, объединяет с текстилем лишь материал.

Печальной практикой биеннале разных лет стало обилие работ художников, следующих путем непрерывно возникающих на Западе течений-эфемерид — поп-арта, концептуализма, гиперреализма и т. д. Порой эти «произведения» преподносятся авторами как преднамеренный нелепый курьез, например, связанные из пестрой пряжи гигантские «Брюки для великана — если б только его встретить» К. Рантанен (Финляндия) или тканый муляж «Телевизор Мухамеда Али» А. Бреннана (Великобритания). Однако гораздо чаще подобные работы вызывают сознательно нагнетаемое ощущение ужаса, тревоги, физиологическо-



Зита Матейча
Фольклорный
праздник. 1987
СССР

го отвращения к реально существующему миру. Погоня за модой все дальше уводит ткань от ее природы.

В середине 70-х годов горячка экспериментаторства, агрессивная ломка традиционных канонов достигли своего апогея. Дальнейшее размытие границ гобелена, к которому стали относить текстильный рельеф, скульптуру, мини-архитектуру, сценографию, фотографию и даже металлопластику, грозило ему потерей этоса. Художественная ткань по мере освобождения от своей прикладной функции, от места на стене, от жанра «на наших глазах освобождается от всего и становится калеккой», констатировала искусствовед Д. Врублевская³. Даже обращение зарубежных «новаторов» к традициям народного ткачества как настоящего, так и прошлых эпох оказывается неудачным, ибо, как правило, из народного творчества эклектически берется лишь сумма технологических навыков, а не система художественного мышления. В этом плане весьма показательно творчество американской художницы Шейлы Хикс, чья персональная выставка стала сопутствующим мероприятием 7-й Международной биеннале гобелена в Лозанне (1975 г.). Изучение древних приемов народного ткачества разных стран — Индии, Мексики, Перу, Марокко — дало ей возможность ввести в современный обиход новое, отличное от европейского, понятие «ткань» — и по структуре переплетения (обмотка нитей, равная толщина основы и утка), и по применяемому сырью (плетение из кожаной тесьмы, древесных материалов, листьев кукурузных початков и т. д.). Однако интереснейший опыт народных национальных традиций Ш. Хикс использовала лишь как набор технических приемов для упражнении в декоративной форме. В результате подобной деятельности появились такие произведения, как «Шестая реинкарнация молитвенного ковра» или «Трапедия из Кристо-балия», представляющие собой груды бес-

порядочно висящих или, наоборот, закрученных в тугие спирали всевозможных тканых шнуров, бечевок, шелковых и металлических нитей.

Первые симптомы «усталости» от анархии лихорадочных поисков новаций, необычайно накалявших атмосферу лозаннской выставки, проявились на 8-й биеннале в 1977 году. О смене настроений, тяге к стабилизации говорилось не только во вступлении к ее каталогу: изменилась сама экспозиция. Представленные на биеннале объекты выглядели гораздо спокойнее экспонатов прежних лет. На смену увлечению ахроматической контрастной гаммой пришли монохромность и изысканный колорит. Исчезло уже привычное для публики ощущение «живописности помойки». Вместо «концептуальных поединков с текстилем» зритель увидел холодноватые, плотного переплетения гобелены, напоминающие произведения представителей Баухауса. Наряду с антропологическими объектами М. Абаканович, мягкой скульптурой Я. Буич и романтизированными конструкциями из обыденных предметов Ш. Хикс классический гобелен снова оказался в центре внимания. Восьмая биеннале, считают критики, прошла как «выставка взрослых: без кокетства и чрезмерного панибратства со зрителем, а также его эпатажа».

Поиск стабильных основ ткацкой проблематики и техник исполнения гобеленов продолжался на 9-й (1979 г.) и 10-й (1981 г.) биеннале. Открыто демонстрируя «вотум недоверия затянувшемуся «лабораторному» состоянию художественного текстиля», большинство мастеров обратились к стилистике традиционного плоскостного гобелена, к плотной технике переплетения, дающей отдых глазу. Причем так называемый «возврат к основам» проходил в соответствии с постулатом программы 9-й Лозаннской биеннале, согласно которому «гобелен сегодня показывает, что идентичность с живописными течениями остается зада-



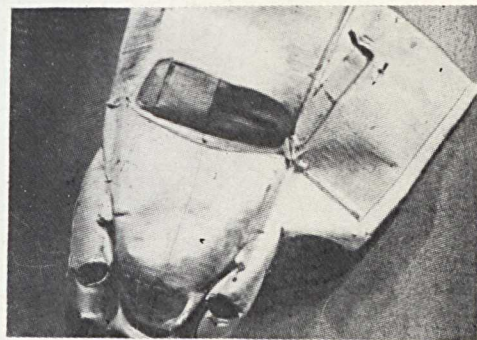
Ритти и Петер Якоби
Ткацкий рельеф
1981—1985. ФРГ

чей нашего времени». Неудивительно поэтому, что в экспозициях лозаннских выставок преобладали работы, выполненные в духе модного в тот период гиперреализма, то есть воспроизводящие в ткачестве репродукции периодики, кадры кино- и телефильмов и т. д. Таковы были, например, произведения французских художников: гигантский гобелен Д. Дорма, репродуцирующий в плотном ткачестве обложку его паспорта со всеми текстами, цифрами, номерами, маркой и печатью; увеличенная почтовая марка Ф. Плейе; вытканная консервная банка Ж. Мишо. С точки зрения советских специалистов, принцип копирования, а не разработки оригинального замысла, помноженный на механическое следование стилистике станковых искусств, выводит это направление в западном гобелене за пределы декоративно-прикладного искусства.

К началу 80-х годов в современной мировой практике сформировались три основных направления дальнейшей эволюции художественного ткачества: 1) традиционный плоскостной гобелен; 2) текстильная или мягкая скульптура (soft sculpture); 3) текстильный энвайронмент. В этой связи организаторы Лозаннской биеннале, чутко отреагировав на известную стабилизацию творческих интересов мастеров художественного ткачества,

после десяти выставок, на которых нашли отражение всевозможные концепции и тенденции художественного текстиля, вопреки своему принципу невмешательства в творческие планы художников, запрограммировали три очередные выставки в соответствии с ведущими направлениями: энвайронмент был определен темой 11-й биеннале (1983 г.); текстильная скульптура — 12-й (1985 г.); традиционный гобелен — 13-й (1987 г.).

Работы, представленные на 11-й Лозаннской биеннале, являлись собой трехмерные переусложненные текстильные композиции, закодированность которых не давала возможности уловить направление мысли художника. Поэтому зрителю оставалось только любоваться или ужасаться (ибо работы антиэстетической ориентации также имели место) формально-изобразительными качествами конструкций. Лидерами данной биеннале стали художники США.



Бэдэмме Зак
Разбитый в гонке
1981. Канада

Гораздо больший интерес у профессионалов и публики вызвала 12-я Международная биеннале гобелена в Лозанне (1985), посвященная теме «Текстиль как скульптура». Об этом красноречиво свидетельствует огромное (717) количество заявленных на конкурс работ.

Руководствуясь основной задачей 12-й биеннале, заключающейся в том, чтобы «акцентировать связи между текстилем, скульптурой и рельефом», жюри допустило к экспозиции лишь 50 произведений преимущественно малоизвестных авторов, отдав предпочтение художникам из Японии (15 работ), США (12 работ), Канады (6 работ), а также мастерам ряда других стран, представленных на биеннале одним-двумя произведениями. Нововведением биеннале стало персональное приглашение к участию в мероприятии почетных гостей, которыми в данном случае оказались М. Абаканович (ПНР) и К. Цайселер (США).

Болезненный процесс смены лидеров художественного ткачества на сей раз (и, видимо, надолго, как предполагают зарубежные исследователи) завершился в пользу художников Японии, сумевших добиться не только количественного, но, по мнению некоторых критиков, и качественного превосходства над соперниками. Японским мастерам гобелена свойственны многослойность восприятия окружающей среды, конструктивность и ассоциативность творческого мышления, высокое профессиональное мастерство. Новых лидеров отличает тяготение к «суровому абстрактно-геометрическому стилю», холодному рационализму (в противоположность польским художникам-лидерам 60—70-х годов, которые предпочитают экспрессивность и антропологические мотивы); к авторскому созданию произведений, порой на основе компьютерных расчетов; к использованию в качестве материала бумаги, изготовленной вручную и подвергнутой особой обработке с целью придания ей твердости, а также предварительно «ужесточенной» ткани (в отличие от «мягкого текстиля» у поляков).

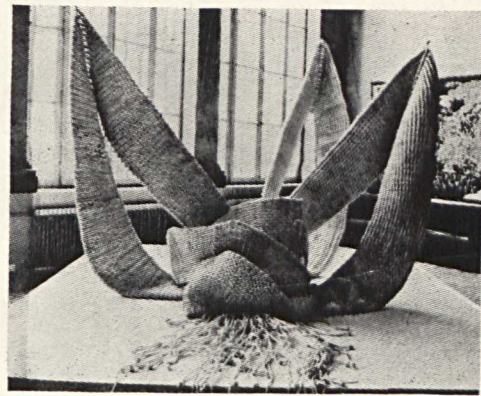
Следует отметить, что распространившаяся среди зарубежных гобеленистов тенденция создавать произведения-эфемериды из непрочных материалов, каким

является, например, бумага, вызывает серьезное беспокойство у критиков, так как недолговечность работ «однодневки», по их мнению, способствует концентрации внимания автора не на конечном результате, а на замысле, что в свою очередь грозит обернуться депрофессионализацией для художников текстиля. Подобные опасения, как показала 12-я биеннале, имеют под собой реальные основания. Тканая скульптура в лозаннском «издании» выглядела малоубедительно, констатирует И. Хумль. Тон на выставке задавали произведения из различных видов бумаги, цемента, земли, плексигласа, дерева, фольги, проволоки и т. д. На биеннале, которая, согласно замыслу организаторов, должна была продемонстрировать пластические возможности текстиля, господствовали произведения, далекие от специфики художественного ткачества.

Большинство авторов черпали свое вдохновение вне сферы искусства текстиля и пользовались не свойственными жанру гобелена материалами и технологией. Таковы, например, композиция японца Т. Куно, представляющая собой размещенную на пленэре систему из фольговых мешочков, наполненных дымящейся садовой землей; инсталляция американского художника К. Стэликера, созданная из бумаги, бамбука и меха, и др.

12-я Международная биеннале гобелена в Лозанне, с ее холодной стерильной атмосферой лабораторного поиска, настоящего эксперимента продемонстрировала отсутствие единой стилистики в современном западном гобелене, лихорадочные попытки самовыражения с помощью нетрадиционных материалов и наиболее распространенной в последние годы «сметанной», или, как ее иногда называют художники, «собственной техники», обозначающей все мыслимые способы создания художественного объекта.

Новая биеннале в очередной раз подтвердила справедливость оценки мероприятия, данной ему еще в 1975 году критиком Д. Врублевской: механизм Лозаннской биеннале действует на пользу и во вред художественному ткачеству, так как, с одной стороны, стимулирует интерес к нему, но с другой — экстерриторирует его с собственной почвы.



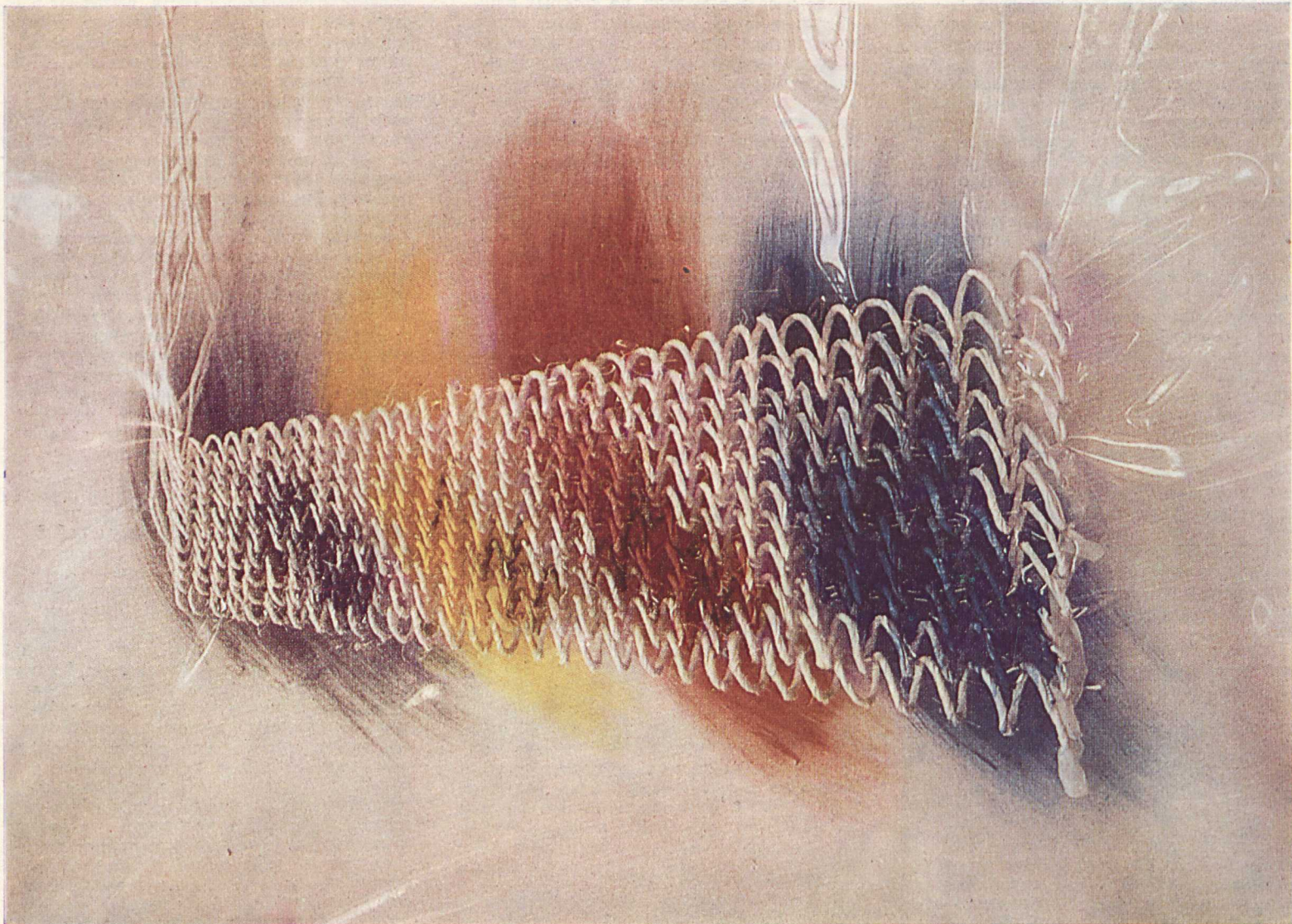
Аурелио Муньоз
Волнения
1977. Испания

¹ WROBLEWSKA D. Konkurs w Lozannie // Projekt.— 1979.— N 5.— S. 2—9. NICOLA K. Textilkunst wird japanisch geschrieben // Kunst und Handwerk.— 1985.— N 4.— S. 213—217. HUML I. Lozanska formula przemijania // Project.— 1986.— N 2.— 1981, c. 162.

S. 2—8; JURGA H. Tkanina w Lozannie // Sztuka.— 1986.— N 1.— S. 12—14.

² САВИЦКАЯ В. И. Тенденции развития гобелена в социалистических странах // Современное искусство социалистических стран.— М., 1981.— С. 162.

³ WROBLEWSKA D. Tkanina w Lozannie // Project.— 1975.— N 5.— S. 10.





Художник и предметный мир Гобелен возвращается на стену

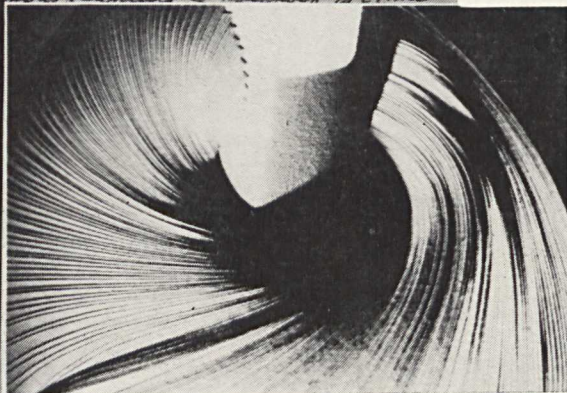
Татьяна Стриженова

Лозаннские биеннале гобелена берут свое начало в 1961 году, когда французский художник Жан Люрса создал в швейцарском городе Интернациональный центр старинного и современного гобелена (СУГАМ). В прекрасном здании XIX века в центре города начали устраивать раз в два года большие выставки современного гобелена — смотры-соревнования мастеров из разных стран мира, демонстрирующие новаторские по форме произведения, основанные на бесконечных возможностях разнообразных техник и материалов. Традиционные текстильные приемы составляют на биеннале лишь сравнительно небольшую часть. Правилами предусматривается включение в экспозицию работ, созданных с помощью новых оригинальных авторских техник и материалов. Наиболее распространен здесь язык символов и отвлеченных понятий, способный полнее выразить субъективно-личностные позиции авторов.

Когда наблюдаешь в течение ряда лет за стилистическими изменениями Лозаннских биеннале, становится очевидным, что они прошли тот же путь, что все искусство авангарда — от поп-арта до кича, отойдя в подавляющем большинстве случаев от традиционного понятия гобеленового искусства. Основную часть составляют объемные композиции, конструируемые из текстиля всех типов, всевозможных вариаций новых видов бумаги, синтетических пленок, металла. Все это делает стилиевой диапазон выставок по сути безграничным. Однако такая «всеядность» не означает отсутствия своеобразных целевых кредо Лозаннских биеннале. От выставки к выставке они меняются. Так, последние три биеннале ставили задачу выявить возможности нового гобелена как своего рода объекта архитектуры, затем как скульптуры, и, наконец, выставка 1987 года носила название «Гобелен возвращается на стену». Пожалуй, именно эта последняя экспозиция как бы подвела определенный итог многолетним исканиям новаторской структуры языка современного гобелена. Одним из наиболее важных итоговых моментов можно считать теснейшую связь нового гобелена с современной архитектурной средой общественных интерьеров. Именно поэтому он так явно тяготеет к монументальной форме.

На последней XIII биеннале впервые появились работы китайских художников, и они стали сразу наиболее важным и интересным явлением. Во-первых, потому, что блестяще сочетали традиционные черты ткацкого искусства с новыми. Китайские мастера сумели продемонстрировать, как можно использовать традиционные национальные материалы и техники для высказывания на современном языке. Не случайно именно их произведения оказались в центре внимания критиков и публики. Перспективными были также опыты великолепного использования простого текстильного материала (хлопчатобумажного прежде всего) для создания оригинальных настенных композиций для интерьеров (гобелен японки Сихоко Фукомото). Умение интересно и ярко фантазировать показали и художники других стран, работающие с новыми и необычными материалами: Н. Конейн (Нидерланды), Ш. О'Хара (США), Э. Филлипс (США) и другие.

Впервые в истории лозаннских биеннале на этот раз сразу две советские художницы стали ее участниками: московская — И. Королева и каунасская —



3. Матейча. Исполненные в текстильных материалах и смешанных техниках, гобелены советских авторов отличались своеобразием образно-содержательных основ и яркой формой, что не прошло мимо внимания прессы разных стран. Обе работы пользовались большим успехом. Многие швейцарцы отмечали важность использования в работе 3. Матейчи традиционных мотивов и техник народного искусства.

Обычно к моменту открытия биеннале бывают приурочены и другие вернисажи выставок текстильного искусства — персональные и групповые. Несколько раз устраивали выставки Абаканович. В 1987 году выставки открылись не только в Лозанне, но в Женеве и Берне.

Каковы же процедура отбора экспонатов на биеннале, механизм ее работы и органы, осуществляющие информацию и пропаганду?

Отбор работ на выставки осуществляет жюри, состоящее в последние годы всего из 5—6 известных критиков-искусствоведов с мировыми именами. Жюри всесильно, ибо его мнение не подлежит обсуждению и оспариванию. Обычно число гобеленов, попавших в экспозицию, составляет восьмую, а то и десятую часть от числа присланных на конкурс эскизов-проектов (каждый участник должен также представить образец структурной пробы). Никаких наград и призов на биеннале не существует — само участие является наградой.

Лозаннские биеннале заслужили славу самых авторитетных в мире смотров гобеленового искусства. За все годы их существования лишь пять советских мастеров были их участниками — М. Томберг, Р. Богустова, Г. Кандарели, И. Королева и 3. Матейча.

Однако те проекты, которые не проходят в экспозицию выставок, поступают в постоянный фонд биеннале. Это значит, что с ними может познакомиться любой специалист (т. е. посмотреть слайдотеку).

Каждая биеннале открывается торжественным вернисажем для прессы и художников. Непосредственно за ним происходит в залах музея обмен мнениями между корреспондентами. Последние составляют важное постоянное звено лозаннских выставок. Группа корреспондентов (их 15 человек от 15 стран мира) приглашаются персонально руководством Интернационального центра, в состав ее входят критики — специалисты в области искусства гобелена, в функции которых входит освещение выставок у себя в стране и сбор материалов выставок (фотографирование экспонатов, знакомство с каталогами и т. д.). Благодаря работе корреспондентов, с лозаннскими биеннале знакомится широкая публика в разных странах мира.

Если цели и задачи лозаннских биеннале по некоторым аспектам не совпадают с задачами творчества советских мастеров гобелена, то участие их в работе этого интернационального форума важно само по себе — как опыт проведения совместных международных смотров и, что не менее существенно, пропаганда творчества советской школы гобелена.

Начиная с биеннале 1987 года в программу работы начали включаться большие обсуждения искусства современного гобелена разных стран.

Сейчас, в пору, когда так явно проявляется тенденция к международному сближению в сфере культурных связей, наше участие в лозаннских биеннале приобретает особо важное значение. Жаль только, что многолетний опыт этих выставок все еще не научил нас работать четко и организованно. Хотя художники заранее получают информацию о сроке проведения биеннале через отделения Союза художников, тем не менее обычно подготовка идет в спешке и с опозданием. Есть все условия для того, чтобы каждый желающий участвовать в будущей биеннале мог заранее подготовиться к ней.

В данном случае этот срок — апрель будущего, 1989 года.



Ян Хладик
Некоторые из нас
1986. Чехословакия

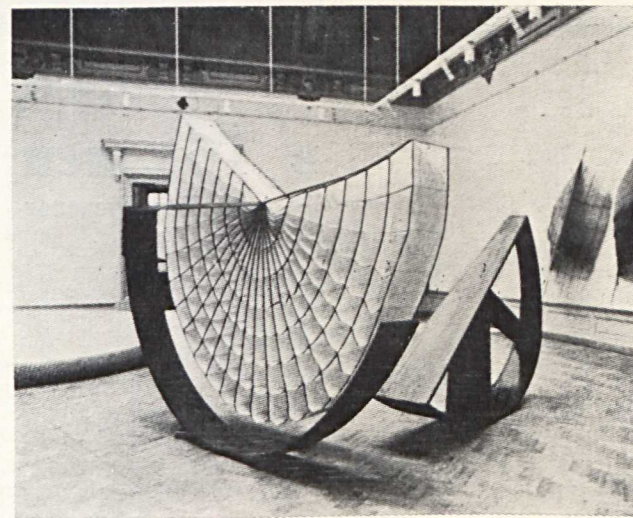
Даун Макматт
Предметные духи
1984. Канада

Эмм Флейтен Пикслей
Почтово-бумажная
серия. 1978. США

Даниэль Граффан
Право одной
1985. Франция



На стр. 8 (внизу)
Шао-Жи Льянш
Каллиграфия на бамбуке. 1986. Китай



Архитектура и ритуал

Дворец в Тбилиси ●

Дворец в Ленинграде ●



Дворец
в Тбилиси
Анна Бердичевская

На высоком берегу Куры в Тбилиси появился загадочный дом — головокружительные, немислимые формы, круглые бойницы-окна, звонница над входом. Сказочный замок? Средневековая крепость? Храм?

Официальное его наименование «Дворец торжеств». Здесь «венчают» новобрачных, здесь проходила выездная сессия ООН, здесь выступали камерные оркестры, хоровые коллективы, работают дискотеки, молодежные клубы, кафе, проводятся выставки-аукционы произведений искусства, празднуют золотые свадьбы, юбилеи, чествуют ветеранов труда и нарекают имена новорожденным.

Еще совсем недавно дом этот освободился от лесов, но уже занял значительное и совершенно необычное место в жизни города. Хотя ясно, что далеко не все его возможности определились, что время еще только начало лепить его судьбу.

Все мы знаем, что если раковину приложить к уху, то услышишь мелодичный шум морского прибоя.

ДВОРЕЦ ТОРЖЕСТВ В ТБИЛИСИ

Архитекторы — В. Джорбенадзе, Э. Мкервалишвили, В. Орбеладзе
Инженеры — Г. Пицхалуари, Г. Гаче-чиладзе
Художники — З. Нижарадзе, Г. Джаридзе, Н. Лордкипанидзе

У Дворца торжеств есть свойство сродни этому. Когда гуляешь по залам, по изгибам и спиралям гигантской раковины Дома, будто слышится далекая, приглушенная мелодия, словно в глубине здания неведомый музыкант играет на зурне. Не сразу понимаешь, что «мелодия» складывается из далеких голосов города, из автомобильных сигналов, из всевозможного звукового мусора. Акустика дома преобразует шум — в музыку, гармонизирует хаос.

Во Дворце торжеств нет никакой религиозной символики, он не напоминает ни одну из когда-либо построенных церквей: в архитектуре Дома нет прямых цитат, он весь — фантазия на темы традиционных архитектурных деталей и форм. Никак не претендуя на культ какого бы то ни было божества, Дом тем не менее прежде всего ассоциируется с храмом. Но храмом какого-то нового содержания.

Маргарет Тэтчер во время своего визита в Тбилиси посетила Дворец торжеств. Ей тоже пришла мысль о храме. «Вы построили для своего города кафедральный собор», — сказала она Виктору Джорбенадзе. Самые разные люди высказывались в подобном духе. Не всегда одобрительно... Я не собираюсь сталкивать мнения, спорить, защищать право на существование в современном городе — храма. Хотя бы потому, что Дом — есть, построен и способен сам за себя постоять. Время же, когда сносили храмы, надеюсь, никогда не вернется...

Важно другое. Появление в наши дни в столице советской республики странного здания, которое многие называют храмом, —

не случайность. Каждая эпоха, став взрослой, стремится осмыслить себя, а осмыслив — стремится создать храм духа, который олицетворяет.

Дворец торжеств в Тбилиси — по духу своему здание ренессансное. В глубине тбилисского Дворца торжеств, на одном из ярусов у самого основания есть греческий зал. Ненавязчиво, но достаточно ощутимо эллинский дух присутствует в Доме. Не только в скульптуре, архитектуре, декоре, но и функционально. Как и храм античности, Дом открыт горожанам. Он и место уединения, и место шумных сборищ, и общественное здание, и храм искусств. Эллада, ее многобожие, граничащее с безбожием, с культом Человека, присутствует и в сюжетах прекрасных фресок художника Зураба Нижарадзе.

А у главного входа Дворца на белой колонне возвышается бронзовая фигура Диониса работы скульптора Гии Джапаридзе.

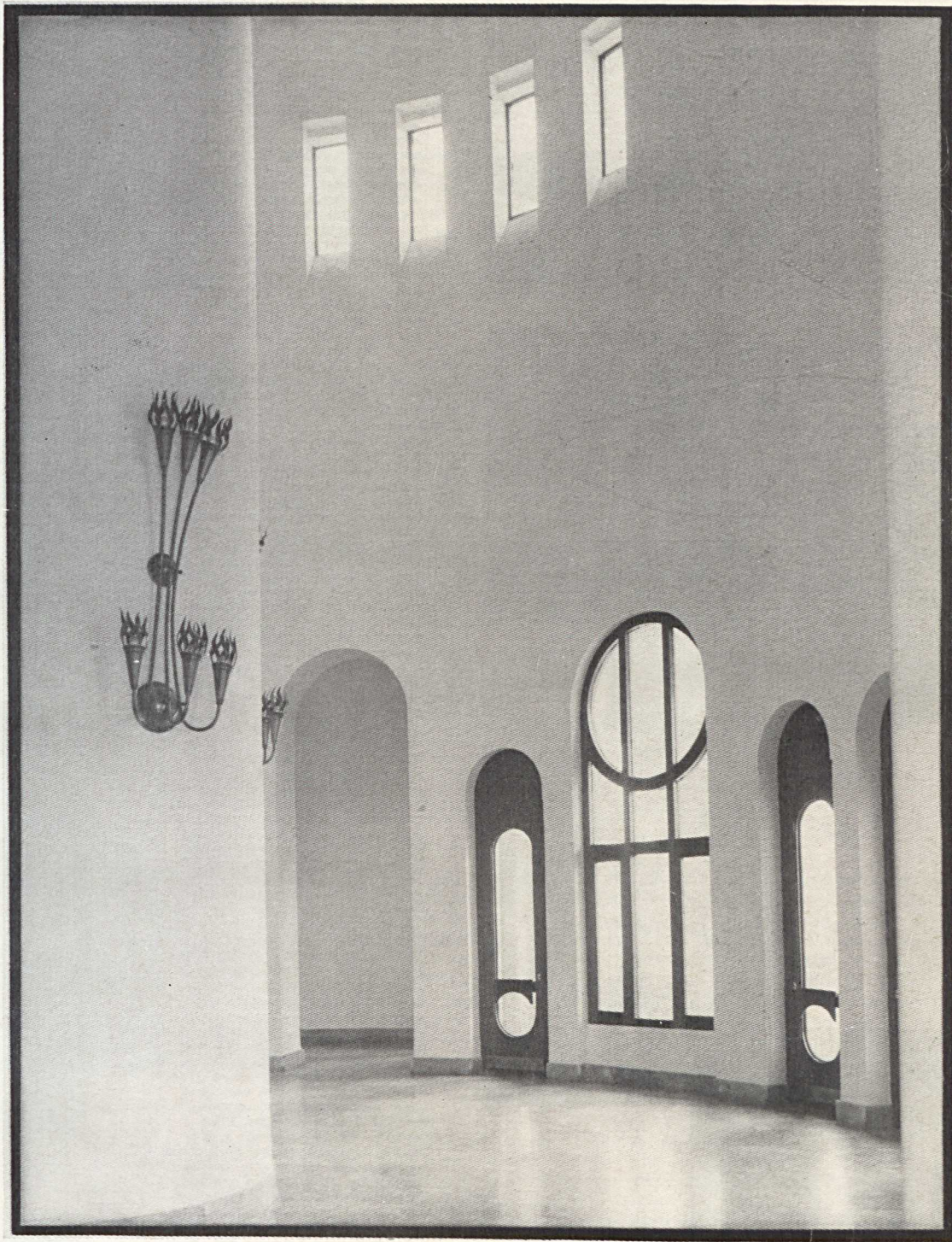
Голову юного бога венчают виноградные кисти. Мало кто знает, что прототипом статуи послужила археологическая находка близ древней столицы Грузии Мцхеты — маленький античный шедевр, бронзовый мальчик Дионис... Дух Эллады естествен здесь, поскольку действительно хранится в недрах грузинской национальной культуры. Так же точно, как столетия хранила земля Мцхеты бронзового Диониса, а река Риони — память об аргонавтах.

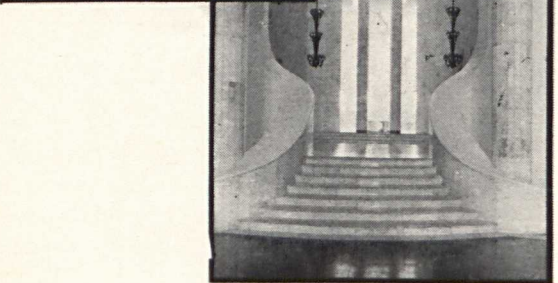
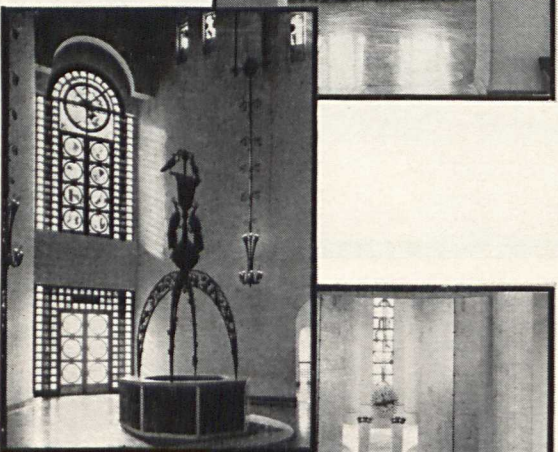
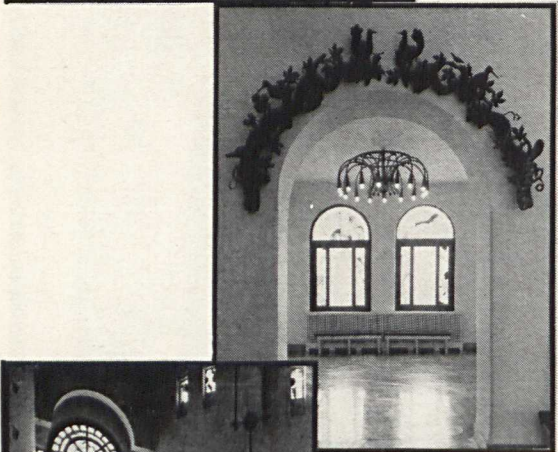
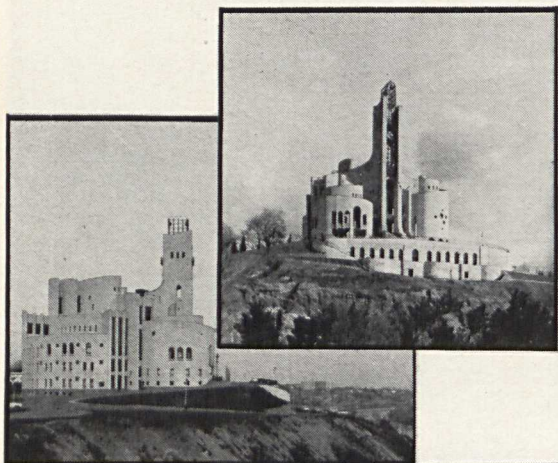
Но, как и положено ренессансному зданию, Дворец торжеств не замыкается на античности, не дублирует ее. Он несет в себе черты разных исторических пластов, мало того, дом представляет собой своего рода историко-архитектурный театр, где крайне артистично и остро современно, на грани реальности, почти на уровне Эшеровских пространственных парадоксов, сталкиваются готика и барокко, народная, даже крестьянская архитектура Грузии с современным конструктивизмом, изысканность Востока с простотой и светом Эллады. При этом архитектура дома не впадает в эклектизм, поскольку, как уже говорилось, почти не содержит прямых цитат — только намеки, только очищенные идеи. И — вкус, соразмерность, воздух, свет...

Как и всякое настоящее произведение искусства, Дом несет черты личности, мировоззрения, таланта своего создателя. Вместе с тем Дворец торжеств, на мой взгляд, абсолютно точно вписывается в систему координат современной истории. Чуть странный, фантастический замысел архитектора Виктора Джорбенадзе совпал со временем. Когда-нибудь мы, возможно, обнаружим, что тбилисский Дворец торжеств **ОБОЗНАЧИЛ ВРЕМЯ.**

Архитектор задумал создать храм не для Бога, а для Человека и во имя Человека, храм раскрепощения человеческого духа. Не просто Дворец торжеств, но Дворец торжества Человека. Зарождение замысла совпало с зарождением нового сознания, которое ищет в нашей стране пути осуществления. Замысел архитектора осуществился, потому что он **БЫЛ ПОНЯТ** всеми, кто оказался причастен к истории его рождения.

На фасаде Дворца торжеств прикреплена мраморная доска, на которой вслед за именем архитектора Джорбенадзе стоят еще двести пятьдесят подписей. Это расписалось Время.





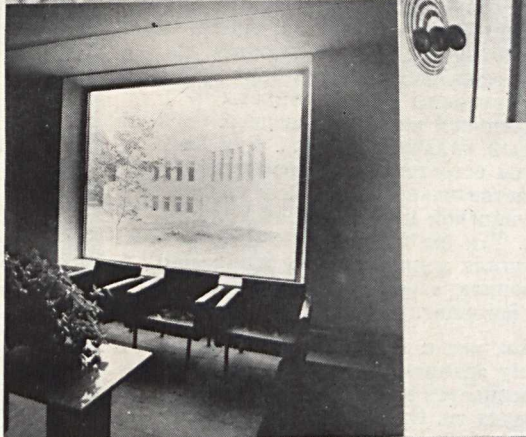
Авторы двух, представленных на наших страницах, Дворцов торжественных ритуалов в Тбилиси и Ленинграде подарили нам редкую возможность: обсудить не только конкретную архитектуру конкретного здания, но и проблему профессионального подхода к социальным явлениям; задуматься не только об архитектурных проблемах, но и о породивших их культурных явлениях. Дискуссии о новых обрядах, их правомерности и осмысленности вступают уже в третью свою фазу. Первая была связана с попытками внедрения еще в 20-е годы ранних советских обрядов типа «звезд» и «октябрина». Они, как известно, закончились неудачей. Впоследствии, уже в 60-е годы обрядовое творчество развернулось с новой энергией. Возникли ритуалы торжественного вступления в брак, именная церемония и похороны. Предлагаются празднования по поводу получения паспорта, диплома и первой зарплаты, посвящения в рабочие, колхозники и т. д.

Некоторые обряды прижились. Все популярнее становится новая обрядовая архитектура. Трудно утверждать наверняка, что здесь причина, а что следствие: массовое ли строительство различных дворцов стимулировало интерес к новым обрядам либо, наоборот, успешное внедрение обрядов заставило архитекторов обратить на это внимание. Важно то, что сегодня дискуссия об обрядах приняла характер художественной критики.

Говорить о представляемых нами сегодня зданиях довольно сложно. Тут речь идет о настоящей архитектуре. Архитектуре пространства, материала, света, остроумной и изобретательной, отмеченной безусловно хорошим художественным вкусом и высоким профессиональным мастерством. Но если архитектуру этих зданий нельзя (или почти нельзя) заподозрить в эклектичности, то, к сожалению, обойтись совсем без этого понятия невозможно. В основе любого архитектурного стиля, внешнее выражение которого мы видим в формальных стилистических приемах, лежит специфическая для эпохи система пространственных представлений, то, что называется архитектурным мышлением. Эклектика возникает тогда, когда архитекторы нового времени пытаются решать свои задачи с помощью стилистики прошлого.

Нечто подобное может происходить и в области духовной культуры. Религиозное сознание представляет собой целый комплекс идей и представлений, оформленных в виде обрядов, отмечающих каждый важный этап в жизни человека. И вот, стилистика религиозной обрядности используется для оформления процедур, имеющих иной социальный смысл, лежащих в иной плоскости культурных представлений.

Сооружения, о которых идет речь, как нельзя лучше подходят для обсуждения проблемы создания архитектурного аналога для современных обрядов, потому что здесь невозможно сослаться на незрелость творческого замысла. Налицо безусловная талантливость архитекторов, серьезность и глубина их подхода к постановке задачи и ее решению. Единые в определении конечной цели, они выбрали разные пути к ее достижению. В тбилисском варианте авторы пошли по пути создания пространств многоцелевого назначения, тогда как в ленинградском, наоборот, Дворец рассчитан на проведение ритуала бракосочетания и только. «Открытость» первого, равно как и узкая специализация второго имеют свои плюсы и минусы. Какому из решений отдать предпочтение? Или возможны другие пути? А может, мы имеем дело с заведомо неразрешимой проблемой!



Дворец в Ленинграде



ДВОРЕЦ ТОРЖЕСТВЕННЫХ АКТОВ
В ЛЕНИНГРАДЕ

Архитекторы — Б. Устинов, В. Травнина

Едва появившись, Дворец бракосочетания на проспекте Шверника в Ленинграде сразу привлек к себе внимание архитектурной общественности. И хотя со дня его завершения прошло немало времени, интерес к нему не иссякает — факт сам по себе редкий, свидетельствующий о принципиальной значимости заложенных в нем идей.

Сам архитектор — Борис Устинов — так рассказывает о рождении замысла. «Когда мне предложили работать над проектом Дворца бракосочетания, я поначалу отказался, потому что считал, что это «декоративное» занятие, а просто «украшать» что-либо я не хотел. Но побывав вместе с архитектором и коллегой В. Травниной в действующем Дворце мы убедились, что происходящее там — вовсе не украшение, а влечение, очень глубокое. Влечение людей, которые хотят в своих жизненно важных решениях опереться на надличное — на силу, которая превышает их собственные силы.

Нам также стало ясно, что пространство в существующих дворцах чуждо подлинному значению происходящего. Чистота общения с «надличной силой» (которая в данном случае выступает как государственная власть) там разрушена. Символическая насыщенность действия подменена атрибутами материального богатства. Церемония превращена в толкучку.

Мы же понимаем бракосочетание прежде всего как РИТУАЛ принятия решения двумя людьми. Этот момент нуждается в специфической пространственной интерпретации». Вскоре авторский коллектив под руководством Бориса Устинова приступил к проектированию Дворца бракосочетания.

Каким-то немислимым образом разместилось здание на крохотном пространстве отведенного участка так, что удалось не только сохранить растущие здесь деревья, но и включить их в композицию ансамбля. Две белокаменные башни фланкируют центральную ось соединяющего их перехода. Продольное развитие основного объема подчеркнуто дважды: в верхнем уровне — прозрачным фонарем-ребром над галерей-мостом, внизу — сплошным ленточным остеклением.

Стекло, отражая внешний мир улицы и таинственно просвечивая внутренние пространства интерьера, смягчает лаконизм четких линий архитектуры, придавая дополнительную сложность и многозначность зданию.

Из небольшого, но высокого и светлого вестибюля молодые поднимаются по лестнице к началу узкой галереи, словно мост перекинутой между двумя полюсами здания. В противоположном конце она вливается в высокий, окруженный глухими стенами зал-башню. Круто скошенный потолок как бы обрывается в небо. Оттуда, из невидимого фонаря в зал проникает столб дневного света, смешиваясь внизу с золотистым свечением древовидных светильников, вставших по обе стороны кафедры.

Видимые сквозь стеклянные стены «зала гостей» деревья перед зданием завязаны зрительно с внутренним садом, с зеленым цветом ковра, покрывающего полы первого этажа. Уличность, горизонтальность, природность этого зала, прозрачного, пронизанного естественным светом, образуют своеобразный контраст пространству «ритуального зала».

Все здание белое. Стены его, подобно отражающим линзам, отвечают цветными рефlekсами от ковров, от люстрового свечения, от неба. Живое мерцание и жемчужность интерьеров — неотъемлемое свойство пространства Дворца.

За последнее десятилетие почти все крупные и многие малые города обзавелись собственными дворцами и домами бракосочетания. Сложилась целая отрасль «ритуальной» архитектуры, в которой работают многие известные (и малоизвестные) архитекторы, где самое деятельное участие принимают художники-монументалисты и прикладники, скульпторы и дизайнеры... Большие и маленькие, репрезентативно-парадные или по-домашнему уютные — все они создаются с расчетом на неповторимость, уникальность решения. Многие из них полюбились жителям. Некоторые получили известность среди специалистов. Но, пожалуй, только ленинградский Дворец бракосочетания архитекторов Бориса Устинова и Валентины Травниной оказался «событием» в мире архитектуры, вызвав редкостное единодушие в профессиональной его оценке.

О. Фронтинский (архитектор) — «Дворец Бориса Устинова — это первая ласточка, первая попытка (в обозреваемом нами времени) создания архитектуры средствами архитектуры. Здесь чувствуется и знание законов, и вдохновение».

М. Березин (искусствовед) — «Авторам удалось пробиться к очищенным от всего случайного, фундаментальным «квантам» пространственного восприятия, сцепленным с «квантами» поведения, сохраняющими сюжетную целостность: «разлука», «последний взгляд», «одиночество перед встречей», «встреча», «путь вдвоем», «обет».

Оживают ли здесь искомые полузабытые, полубессознательные пространственные ощущения? Кажется, если нет еще чувства: «Вот оно», то во всяком случае есть предчувствие. Чтобы отнестись к нему достойно, нужна либо детская непосредственность, либо понятийное знание. Это здание — пробный камень для критики».

С. Гайкович (архитектор) — «Это здание является как бы функциональной скульптурой, и реакции на конкретные внешние факторы — растительность, дви-

жение солнца, распределение людских потоков — явно преобладают над поиском внутренних абстрактных закономерностей формы, ритма и пропорций».

В. Ривлин (архитектор) — «Неоспоримое достоинство этого здания в том, что оно абсолютно свободно от штампов и общих мест современного архитектурного языка. Своеобразие его строится на четком социальном и художественном принципе организации пространства. Социальный романтизм в архитектурно-пространственной организации — вот, пожалуй, формула авторской концепции.

Убедительность такой концепции будет проверена жизнью.

Убедительность пространственной организации доказана уже сегодня».

О. Янвейн (архитектор) — «Вне символической функции пространственная структура здесь просто не существует, теряет всякий смысл. Здание запрограммировано как пространственное истолкование жизни, конкретно — ритуала бракосочетания. А это значит, что пространственные отношения здесь выступают как средство отображения определенного понимания природы происходящего в зале. Отсюда значимость любых перемещений в пространстве: подъемов и спусков, созерцания снизу вверх и наоборот, отсюда возникает идея «пути», его начала, кульминации и завершения...

При таком «пересказе» современного ритуала бракосочетания языком пространства неминуемо должны отобразиться как коренные различия, так и родовое сходство с другими ритуалами, в частности, и храмовым действием. Кто-то сочтет это недостатком, другой — достоинством, третий — недостатком как продолжением достоинств... — Думается, прав был Мис ван дер Роэ, когда писал: «Произведения искусства живут своей особенной жизнью... Для того, чтобы они стали понятны, мы должны подойти к ним на тех условиях, которые они диктуют».

С. Никифоров (дизайнер) — «Культурно-историческая семантика, архетипические смыслы архитектурных форм сегодня не очевидны ни для кого, исключая узкий круг специалистов. Следовательно, развивая в этом направлении свои идеи, основополагаая на них архитектурный замысел, трудно рассчитывать на успех».

С. Шмаков (архитектор) — «Не возьмусь компетентно судить, насколько революционна или традиционна предложенная форма ритуала. Возможно, не каждому придется по вкусу жесткая зарегулированность сценария — обязательно по мосту, обязательно под взгляды публики... Не все ведь склонны делать спектакль из начала брачных отношений. Допускаю также, что такой «окаменевший» ритуал накладывает известный запрет на его обновление или видоизменение. Вспомним, что культовая архитектура веками складывалась как оформление тоже определенной функции и не потеряла при этом универсальности общественного здания. Но, независимо от всего этого, я утверждаю, что «пространство Устинова» мастерски соответствует «ритуалу Устинова».

К. Астахов (журналист) — «Мне кажется, что в принципе неверно относиться к действию, проводящемуся во Дворце бракосочетания на проспекте Шверника, как к ритуалу в научно-академическом смысле этого слова. Это не реконструкция существовавших некогда ритуальных моделей поведения и даже не имитация их, а, так сказать, лирический пассаж на тему ритуала. Его цель — деавтоматизировать или, лучше, гальванизировать в современном общественном сознании обширный комплекс культурных ценностей. Устинов апеллирует к общественной памяти, и это очень важно».

*

Мы привели лишь некоторые из высказываний о Дворце Б. Устинова и В. Травниной, но и они дают представление об отношении специалистов к этой постройке. Они, как видим, единодушны в оценке архитектурной части замысла. С этой высокой оценкой трудно не согласиться. После многих лет не только безликой, но вполне анонимной архитектуры возникло здание, в котором ярко и талантливо выразилась личностная воля его создателей. Можно сказать, что авторы его возрождают традицию архитектурного собеседования зодчего с обществом о проблемах, выходящих за рамки одной лишь архитектуры. Не для всех, быть может, этот разговор понятен и очевиден, но прецедент создан. Заявленная здесь тенденция сближения архитектурной практики с реальными духовными запросами общества, будем надеяться, сослужит хорошую службу и найдет продолжение в новых постройках и сооружениях.

Материал подготовил
Юрий Пясковский

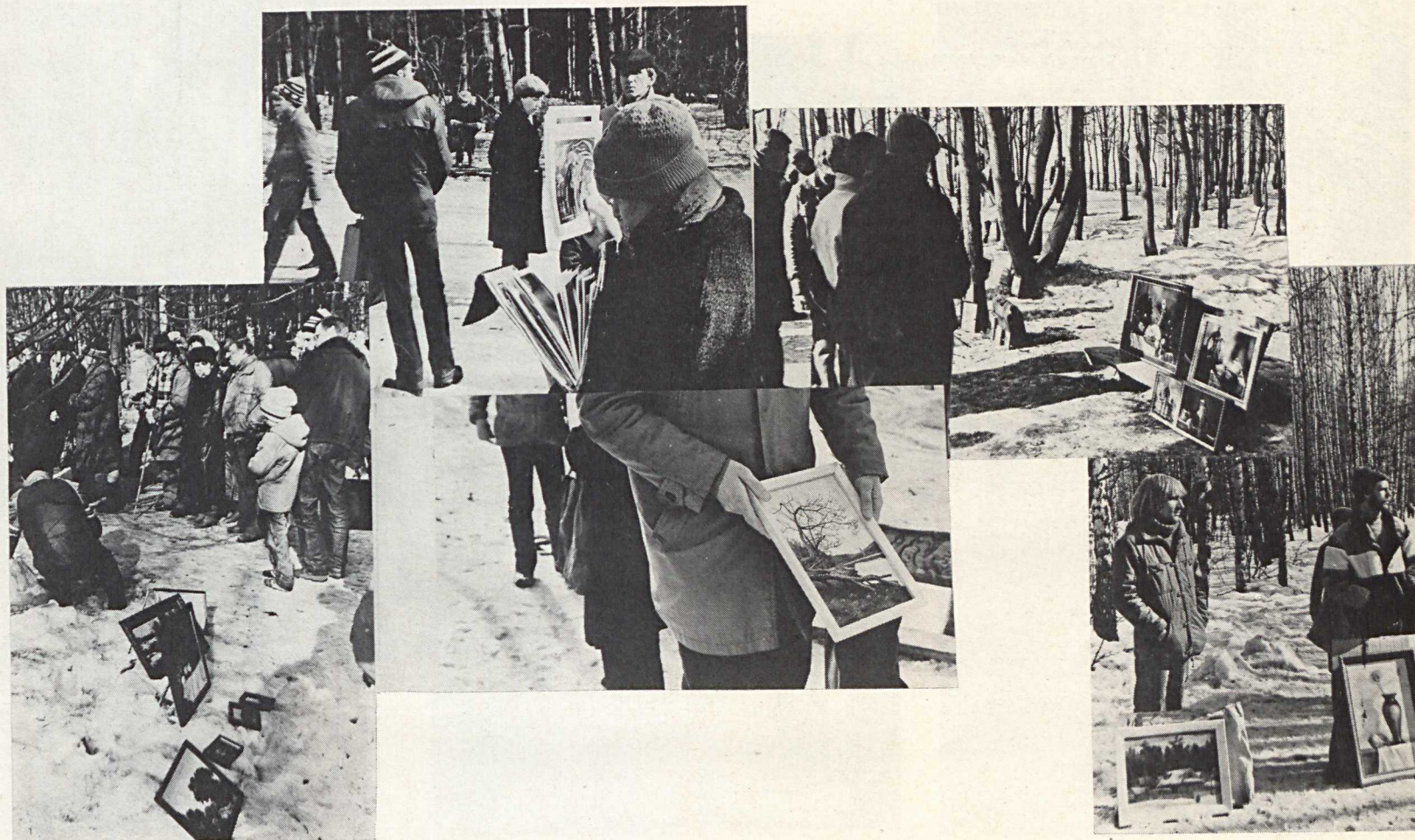
Искусство и рынок

Феномен «Битцы»

Мария Чегодаева

Все минувшие годы мы, кажется, ни о чем так много не говорили и не спорили, как о состоянии массовой культуры и массовых художественных вкусах. Под этим углом зрения нередко оценивались и выставки, и целые направления в искусстве, и творчество отдельных художников: ссылая на «массы» становилась решающим аргументом «за» или «против». «Массам это нравится» — «массы этого не принимают», — безапелляционно заявляли искусствоведы в печати, «управленцы» на совещаниях, «представители масс» — в книгах отзывов и письмах в газеты. Были ли у нас на деле основания для подобных утверждений? Знал ли кто-нибудь истинную картину зрительского отношения к искусству? Осмелюсь утверждать, что нет. Существующая система функционирования искусства не столько выявляла, сколько смазывала и затемняла картину массового его восприятия; сомнительно даже — было ли такое восприятие вообще или за него принималось — чаще сознательно выдавалось — нечто специально запланированное, соответствовавшее интересам различных «инстанций».

Ведь взаимоотношения зрителя с искусством развивались до последнего времени лишь в одном направлении: кто-то где-то отсеивал, оценивал и затем предлагал публике определенный ассортимент искусства. Кто-то, видимо, даже получал удовлетворение от того, как похоже, по раз и навсегда заведенному сце-



нарию — «как у всех» — проходили вернисажи, недели искусств, художественные ярмарки. В этой похожести отчетливо просматривалась кипучая деятельность многих руководящих инстанций (к которым, увы, в полной мере можно отнести и выборные органы Союза художников — всякого рода худсоветы, закупочные комиссии и пр.): чувствовалось, что мероприятие «согласовано», каждая деталь обсуждена, утверждена и одобрена. Между авторами и зрителями на выставке, художниками и покупателями в салоне, точно при свидании в колонии, постоянно маячили некие досмотровики. Границы дозволенного смещались то в ту, то в другую сторону; за 1960—70-е годы они неукротимо сместились «влево». Но система «досмотра» оставалась неизменной: даже самые смелые выставки все-таки не давали ощущения свободы, в них всегда чувствовалось присутствие чьей-то власти, либерально разрешившей дозированную смелость.

До широких масс народа искусство доходило уже апробированным, дозволенным, отредактированным — причем от его, народа, имени, — хотя все это было, по существу, лишь мнением руководства творческих союзов, вкусом Министерства культуры.

Насколько совпадало мнение руководства с массовым вкусом, насколько влияло на него, насколько подавляло — об этом мы, по сути, ничего не знали. Робкие социологические опросы мало что давали, да и эти данные замалчивались. Неудовлетворенность массового эстетического вкуса трактовалась как отсутствие интереса народа к искусству.

Поворотным пунктом в этой истории оказался стихийный художественный рынок, организовавшийся поначалу в московском лесопарке «Битца». С начала 80-х годов здесь кучками стали появляться художники, предлагая гуляющим свои работы. Это была странная выставка. Никакой режиссуры не было. Экспози-

ция рождалась стихийно; оформлением служил реальный лес, роль «выставкома» отдавалась посетителям. Но это было свободное, доверительное общение людей с искусством, возникшее сразу, как возникали когда-то ярмарочные балаганы, масленичные и вербные торги. И люди потянулись, откликнулись, поддержали новое самим фактом своего участия в нем.

В «Битце» не было решительно ничего такого, чего бы не экспонировалось в 1970—80-е годы на Малой Грузинской, практически ни одно выставленное на продажу изделие не противоречило тому, что показывается в разделах прикладного искусства — разве что некоторое количество иконок и крестиков, какие всегда можно было купить в церкви. Не столько сами экспонаты, сколько стиль их подачи нес в себе нечто непривычное, свободное, демократическое. Подлинный «почин снизу», «инициатива масс», к которым нас призывали со всех трибун не только в брежневское, но и в сталинское время, — вот что оглушило, напугало в «Битце». И восхитило тех, кто ощущал тоску по такой свободе. Ведь все тут было просто: один сделал вещь, написал картинку, принес в лес, поместил на коврик или самодельной подставке; другой заинтересовался, купил. И вдруг оказалось, что встреча зрителей с искусством прекрасно может проходить помимо инстанций, без их разрешающе-запрещающего руководства; что такая встреча во сто крат живее и привлекательнее, нежели рожденные в чи-

стром общественного отношения к искусству, позволила установить не только факт интереса масс к представленному ей на обозрение художественному творчеству, но и преобладающие направления массовых интересов, незамутненные ни рекламой, ни ореолом вокруг имени того или иного мастера, ни официальным признанием, ни кликушеством поклонников, ни прочими при- манками, воздействующими на публику и предопределяющими ее реакцию. Даже гипноза «дефицита» здесь не сказалось: художественные торги — одно из немногих мест, где понравившуюся вещь не нужно «доставать», но можно купить по доступной цене. Словом, для всех, кто изучает состояние художественного вкуса, интересуется вопросами массовой культуры, «Битца» — неплохое опытное поле. Впервые за послевоенные годы народ получил здесь возможность не только выбирать из предложенного, но и влиять на предложение, предъявлять свои требования искусству, формировать «экспозицию» в желательном для себя направлении. Впервые не предложение вызывает (или не вызывает) массовый спрос, но спрос определяет предложение — ситуация для нашего изобразительного искусства поистине небывалая, моментально выявившая все пороки и достоинства состояния эстетического уровня масс, обернувшаяся, как и всякая свобода, режущими глаз противоречиями.

Как бы ни были радостны новые формы общения с искус-

На стр. 15—17
Съемка М. Каламкаррова



новничьих пробирках ритуалы проведения художественных мероприятий, иногда даже неплохо поставленные специально приглашенными массовиками, щедро оплаченные Министерством культуры и все-таки в чем-то всегда напоминающие картину солдатского «веселья» в «Поединке» А. Куприна, где, как помните, фельдфебель командовал: «У круг! Пляши, сукины дети! Веселись!»

Маленький бунт против регламентированных радостей, свобода, даже столь невинная, одних напугала, других опьянила, увлекла и безоговорочно расположила в пользу художников. Не хотелось ничего критиковать, даже всерьез разбираться, анализировать отдельные работы, а только бродить в толпе, слушать трели глиняных птичек, добродушно посмеиваться над анилиново-розово-зелеными «закатами», «лунными ночами» и «русалками» выставленных на продажу, тщательно залакированных картинок.

Минувшие, а точнее, стремительно пролетевшие годы не охладили нашего пыла. Новое по-прежнему приходится не столько изучать, сколько защищать — «Битца» закрыта; художественный торг перевели на Остров в Измайлово, но кажется, гонят и оттуда. «Досмотрщики» не сдаются: под предлогом регулирования финансовых отношений торопливо вводятся экспертные комиссии, устанавливаются налоги, санкции, запреты, контролеры... Неизвестно, что будет к моменту выхода в свет этой статьи, не окажется ли измайловский Остров вслед за «Битцей» лишь воспоминанием, — хотя, надеюсь, все-таки «воспоминанием о будущем»: новое надвигается неукротимо. А потому кое-что в этих результатах изучения, даже если они окажутся не всегда и не во всем оптимистическими.

«Битца» выявила и прояснила довольно многое. Старая как мир форма свободной купли-продажи оказалась неплохим бароме-

вом, как бы ни согревала весенним теплом живая картина торгов на острове — с перезвоном колокольчиков, гомоном толпы на фоне живописных стен старой усадьбы, среди уцелевших посреди города березок, — художники, разложившие на ветошках свои изделия, и люди, приценивающиеся к ним, — словом, все участники весеннего торга, рожденного новыми веяниями нашей жизни, сами-то были все-таки родом из долгой-долгой зимы, называемой — не только в искусстве — застоём.

Оттуда принесли они свои вкусы, свои художественные запросы, свои привычки и стиль отношения к искусству. «Битца» обнажила их, в чем-то удивив, в чем-то напугав искусствоведов. Какие, собственно говоря, были у нас основания ожидать, что массовый вкус, обретая свободу, покажет себя с лучшей стороны, что мы вдруг получим в массовом потребителе умного, с широкими взглядами, чуткого знатока искусства? Выросший в полном послушании, не привыкший ни к какой самостоятельности, но при этом убежденный в своем первородстве и всегдашней правоте, достаточно невежественный, массовый зритель предстал таким, каким только и мог предстать, — похожим на ребенка из деспотической мещанской семьи — инфантильного, самоуверенного, требовательного, беспомощного. Эти малоприятные свойства выявились в «Битце» со всей очевидностью. Но с такой же очевидностью обнаружилось и другое — человеческая неудовлетворенность, тоска по красоте, мечта о душевной свободе, неистраченные творческие силы.

Наглая, торжествующая безвкусица, убогий претенциозный дилетантизм в живописи — и изобилие выдумки, изобретательности, мастерства в прикладном искусстве. Назойливо однообразие мелочно выписанных кукольных личиков с фальшивым «дерущим» марганцево-розовым, бриллиантово-зеленым, чернильно-лиловым цветом — и яркое разнообразие всевозможных кустарных изделий: пляшущих и кувыркающихся игрушек, резных,

плетеных, лепных плафонов, абажуров, хлебниц, ювелирных украшений. Откровенная «продажность» на потребу публике «пейзажей» и «фантазий» с русскими пряничными теремами, церквями, красавицами, могилами, мистическими, горящими в анилиновом небе крестами — и истинное творчество, любовно вложенное в изделия прикладного искусства, радующего своей уникальностью. Контрасты «Битцы» в первую минуту просто ошарашивают.

Конечно, и в части прикладного искусства тут есть «кич», погоня за безликим сувенирным стандартом. Но все-таки преобладает живое творчество, иногда наивное, не осмысленное, открытое самодеятельное, но заполняющее очевидные провалы в бытовании профессионального прикладного искусства — я имею в виду прежде всего разрыв между уровнем выставочных изделий и серийного массового производства. Не достигая до качества уникального профессионального искусства, оно подчас может удивить профессионалов и свежестью, и демократизмом.

Во всяком случае, оно неизмеримо живее, остроумнее, интереснее стандарта сувенирных прилавков, в нем есть — и это главное — неповторимость художественного ручного ремесла, чего нет в тиражированном потоке. Именно нестандартность в первую очередь и притягивает людей в «Битцу». Тяга к «неформальному», стремление украсить свою жизнь и свое жилье по-свое-

му — за это многое можно простить нашему «массовому потребителю», увидеть в этом залог обнадеживающих перемен в художественном сознании общества.

Но тот же «потребитель», только что приобретший для своей квартиры оригинальное и вполне художественное изделие прикладного искусства, завершает посещение «Битцы» покупкой картины — изумительной изумрудно-розовой «русалки» или анилинового, выписанного до лоска натюрморта, доведенного почти до совершенства кича — и у искусствоведа опускаются руки. Как можно всерьез, не ради шутки внести в свой дом эту салонную пошлость? Повесить на стену, ежедневно любоваться ею? Воспитывать на ней вкус своего ребенка? Что компенсирует эту рыночную «красоту»? Какую «нехватку витаминов» в жизни людей удовлетворяет? Тягу — к чему?



Среди художников и искусствоведов академического толка бытовало до последнего времени убеждение, что массовый зритель тяготеет к традиционному реализму, хочет видеть на картине точное воспроизведение реальной жизни, будь то пейзаж, натюрморт, жанр. «Битца» опровергает подобные иллюзии. Среди выставленных на продажу картин можно увидеть вполне профессиональные, а иногда и неплохие живописные этюды, стоящие во всяком случае неизмеримо выше «русалки». Но авторы жалуются — на них почти нет спроса. Добротные, сделанные на «пленэре» пейзажи, хранящие традиции русской пейзажной живописи, равно как и натюрморты подобного рода, в «Битце» явно «не идут». «Не идет» и «авангард», которым интересуются разве что иностранцы. Художникам приходится зарабатывать ради отказаться от собственных творческих убеждений, кривить душой, «валять», а точнее, «вылизывать» по одному шаблону жгучие «закаты», «лунные моря», «кресты», вписываться в стиль, который уже получил у художников наименование «стиль Битца».

Природу этого стиля определить нетрудно: это не что иное, как

тем, кто сам был порождением этого мира — но они-то более всего нуждались в иллюзиях!

Должно пройти какое-то время, прежде чем мы все сумеем выйти из настроений «застоя», попыток «духовной эмиграции», бегства от реальности, страха перед грозной обнаженной правдой искусства, — здесь нет у нас ни массового, ни элитарного вкуса, а есть достаточно общее состояние смятения и поисков выхода. Залогом успеха представляется мне сам «феномен Битцы» и прежде всего то, что выявилось, явно обнаружилось в прикладном ее искусстве, — подлинный взрыв народного художественного творчества. Совершенно очевидно, что в минувшие десятилетия так широко распространившееся во всех кругах нашего общества увлечение «корнепластикой», икебаной, художественной вышивкой, деревянной резьбой, чеканкой и пр. было для множества людей не просто «хобби», но наполнением жизни, возможностью дать выход творческим силам, не находившим применения на работе, в общественной деятельности.

В годы «застоя» это подспудное домашнее народное творчество, каким бы камерным оно ни казалось, было одним из тех подводных движений, которые не давали окончательно загнить запущенному водоему, — тех малых течений, которые в наши дни стали сливаться в единый очистительный поток инициатив.

Сегодня это творчество вырвалось на улицы, на рынки, к станциям метро, породило «Битцу» — живую примету перестройки. Оттого-то таким весенним теплом веет от измайловского Острова; оттого-то так ополчились на него те, кому не по себе от новых веяний. Оттого-то даже анилиновые «закаты» не омрачают картины вербного торга — всегдашнего спутника Пасхи с ее пафосом Возрождения, не разрушают атмосферы свободного, радостного, непринужденного общения людей у стен старой усадьбы, среди прозрачной березовой рощи, под бездонным весенним небом.



Точки над

В 1932 году знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» уничтожило прежние объединения и провозгласило создание единых творческих союзов. Одним из них должен был стать Союз художников СССР, объединяющий всех мастеров изобразительного и декоративного искусства страны. Между тем в течение двадцати пяти лет [до 1957 года] Союз не создавался и стал возможен, лишь когда изменилась вся политическая ситуация в стране. До этого четверть века существовали лишь республиканские союзы [кроме РСФСР], областные, а также московский и ленинградский. Но помимо них существовало и учреждение, о котором сейчас мало кто помнит. Называлось оно «Оргкомитет...» и было занято, как считалось, подготовкой создания единого Союза советских художников. На деле же оно таких попыток вовсе не делало и даже как будто не имело подобных целей. Мы попросили Анатолия Михайловича Кантора — в те годы старшего референта Оргкомитета — рассказать, в какой обстановке все это происходило.

Как (не) создавался Союз советских художников Анатолий Кантор

Поначалу «Оргкомитет Союза советских художников СССР» (такое причудливое название он носил) был почти номинальным, эфемерным образованием. Однако между 1945 и 1950 годами произошли события, которые сделали его единым центральным распорядительным органом в области изобразительного искусства в масштабах страны. Это был, можно сказать, второй «переворот сверху», совершенный в нашей многострадальной области, и был он на этот раз тщательно разработанным, всесторонним и строго методичным.

Как известно, всякое заранее планируемое вооруженное выступление начинается с инсценировки некой обиды — как сделали немцы под Вестерплатте или американцы в заливе Бакбо.

В начале тридцатых годов в изобразительном искусстве обидчиков искать не приходилось, они сами рвались в бой — это были уже опытные интриганы из РАПХа, молодые экстремисты из ОМАХРРа и других новых объединений, жаждавшие власти, которую давали в те годы звонкие лозунги и готовность не останавливаться на полдороге. Намек на поощрение побуждал их к решительным нападениям на всех, кого они выбирали в качестве идеологических противников. Именно поэтому в 1932 году не пришлось долго объяснять, почему надо уничтожить художественные объединения, — достаточно было сослаться на агрессивные действия рапховцев, чтобы получить всеобщую поддержку. Создание единого творческого союза несомненно отвечало общим интересам и стремлениям.

Сейчас становится, однако, ясно, что существование общего Союза художников вовсе не исключало плодотворной деятельности объединений внутри него. Возможности многих объединений далеко не были исчерпаны, именно объединения могли противостоять формировавшимся бюрократическим методам руководства искусством. Новые методы проявили себя не сразу, и небольшие союзы первых лет, объединявшие немногих, но подлинных художников, сохраняли что-то от интимной товарищеской атмосферы близкого общения, присущей прежним объединениям. Для разрешения своих материальных проблем художники создавали кооперативные товарищества, не столь громоздкие, как

немецкого шпиона). Но статья была редакционная, и каждое ее положение не подлежало каким-либо обсуждениям; можно было только делать далеко идущие выводы из каждого слова.

Для нападения и ядовитого укола было выбрано самое болезненное место. Советская иллюстрация к детским книгам имела наиболее яркие и впечатляющие успехи, производившие во всем мире огромное впечатление. Не так давно в «ДИ» была рассказана история юного солдата немецкой армии, в 1941 году увидевшего советские детские книги 20-х годов, — они стали его путеводной звездой на всю жизнь (солдатом был Вернер Клемке). История достаточно красноречива*. Миллионы советских детей воспитывались на иллюстрациях Владимира Лебедева, Владимира Конашевича, других крупнейших мастеров, поднявших искусство для детей на большую идейно-эстетическую и художественно-воспитательную высоту. Но художникам были предъявлены другие требования: быть «понятными» на уровне гоголевского квартального, вообще не знавшего, что такое тень. Смехотворные и оскорбительные поучения (типа «жаль, что незнаком ты с нашим петухом!») читались гениальным мастерам, составлявшим гордость советской культуры.

Перемена шкалы ценностей мгновенно рождала новых героев дня. Александр Герасимов в новой мастерской, украшенной копией микеланджеловской статуи «Освобождающийся раб», писал большое полотно «Сталин и Ворошилов в Кремле». Молодой Василий Ефанов, еще не имевший денег на покупку цветов, брал на ночь из магазина букеты, чтобы писать картину «Незабываемая встреча». Художники, писавшие колхозные праздники, испытывали большие трудности, поскольку в нищей деревне не было натуры для картин изобилия.

Поворот был совершен, но он был в некоторых отношениях осторожным и даже двойственным. Наряду с льстивой идеализацией, провозглашенной нормой «метода социалистического реа-

* См.: ДИ СССР, 1986, № 12, с. 46—47.



фонды и комбинаты наших дней, но лучше разбиравшиеся в том, что хорошо и что плохо в искусстве. Но именно сама возможность компетентного суждения о художественном качестве, основанная на профессиональных критериях, больше всего вывела из себя высоких мещанов, имевших свои взгляды на искусство и связывавших с ним свои честолюбивые планы.

Атака на содружество художников и на принятые в нем представления о ценности искусства не замедлила обрушиться. Это уже не были разрозненные лихие наскоки безответственных и дерзких активистов — это была систематическая кампания, целью которой было создание атмосферы «большого страха». Бывали и потом страшные годы, но в те первые, в начале тридцатых, все было неожиданно и жутко. Надо вспомнить большой подъем, энтузиазм, общую готовность тут же участвовать в любом общественном деле, ехать на любое строительство, на завод, в совхоз, на границу или военный корабль, лишь бы оказаться частью коллективных усилий всей страны. Обилие талантов и прекрасная школа сделали эти благородные порывы легко осуществимыми. Но очень скоро подул холодный ветер. Был закрыт питомник талантов Вхутенн (в 1930 году), где еще сохранялось общее воспитание архитекторов, мастеров изобразительного и декоративного искусства. Студентов, учившихся живописи и скульптуре, отправили в Ленинград в Институт пролетарских изобразительных искусств. Кто-то из выпускников Вхутенна вдруг оказывался «формалистом», чужаком, другие с ужасом ждали своей очереди, боялись быть художниками, сжигали свои работы, поскольку никто не знал, чего ждать.

Наконец, в 1936 году стало ясно, какая судьба ожидала искусство. В «Правде» появилась статья «О художниках-пачкунах», написанная не без литературного шика, опытным журналистским пером (автор ее был известен еще до революции как журналист, именно он в 1917 году обличал в киевских газетах Ленина как

лизма», признавались и даже поощрялись ветераны и последователи старого реализма — Нестеров, Корин, Лансере, Иогансон, Пластов, Сергей Герасимов, Шадр, Остроумова-Лебедева; поощрялись даже те, кто вышел из авангардистских течений, — Сарьян, Мухина, Дейнека, Кончаловский (газеты воспевали их отход от «формализма»).

Фаворский был изруган как теоретик формализма и отстранен в 1938 году от преподавания, но оставался высоким авторитетом в книжной и станковой графике. Сходной была судьба Александра Матвеева. Лисицкий, вычеркнутый из круга ведущих художников, тем не менее был привлечен к оформлению наиболее престижных официальных изданий. Так что если и был прицел на «наведение порядка», на решительное искоренение художнических вольностей и самостоятельности вкусов, то в тридцатые годы эти планы еще не были доведены до желаемого конца из-за неожиданных поворотов международной политики. Учреждение в 1939 году «Оргкомитета» было «зарубкой на будущее». Александр Герасимов, не склонный довольствоваться полумерами, ждал часа, чтобы взять всю полноту власти.

Война нарушила эти планы и дала непредвиденную творческую свободу тем, кто отдавал все для фронта, все для победы. Но после войны, как только стало ясно, что победа укрепила самосознание народа (в том числе и в области культуры), решительные действия не заставили себя долго ждать.

В 1947 году была учреждена Академия художеств СССР, в руки которой было передано художественное образование. Поначалу в Академию входили как действительные ее члены Фаворский, Сарьян, Кончаловский. Это не помешало, однако, Академии занять особняк Музея нового западного искусства, бесценные сокровища которого были объявлены «гнилым плодом упадочных буржуазных вкусов». Александр Герасимов, выросший как художник на уроках импрессионизма, полученных у Архи-

пова, Валентина Серова и Константина Коровина, топтал импрессионизм с особым сладострастным наслаждением.

В том же 1947 году был найден художественный эталон социалистического реализма. Им оказался не половинчатый Герасимов, а первый кумир массовой культуры Александр Иванович Лактионов, написавший ослепительное «Письмо с фронта». О Лактионове ходили легенды — о поразительной иллюзии солнечного блеска в его дипломной картине «Делают стенгазету», о маэстрии, которая ошеломила даже много повидавших актеров МХАТа (их портреты углем и сангиной — едва ли не лучшее, что сделал художник); подкупал и его непоказной демократизм — его герои были взяты из коммунальных квартир и барачков и ничем не приукрашены. Преимущества перед «грандами» — Александром Герасимовым, Иогансоном, Ефановым — были очевидны; слава тех была основана больше на легендах, чем на современных, большей частью вялых портретах; обширные полотна, написанные часто руками азартных молодых людей, не принесли ожидавшегося очевидного успеха (картина Иогансона с бригадой была редким исключением среди многих равнодушных и однообразных «аплодисментных» картин). Со временем стали явны слабости и самого Лактионова, охладив пламенный энтузиазм его почитателей: беспримерная острота зрения, твердость руки, техническая сноровка сочетались с крайней узостью культурного кругозора, бедностью фантазии, слепотой к внутреннему миру человека. Но в определенной мере эти качества были присущи вообще той школе, из которой вышел Лактионов; непонимание колористического и композиционного единства, рисование и раскрашивание по отдельным объектам, сюжетное (а не психологическое) понимание персонажей были в те годы внедрены в художественное образование, где и укрепились на последующие десятилетия, вытеснив высокую пластическую культуру Фаворского, Матвеева, Сергея Герасимова.

Но тогда, в 1947 году восторг публики был вполне искренним, он не был организован, даже явился для всех неожиданностью, но использован он был сразу же и эффективно. Художника тут же вознесли до небес, теперь можно было, ссылаясь на здоро-

не годились для руководства художественной жизнью в этих необычных условиях. Тот, кто сейчас утверждает, что те годы были временем ясного порядка и единодушия, либо черпает свои представления из романов Ажаева и Бабаевского, либо ослеплен неприязнью к демократии. Главной чертой эпохи была фанатичная преданность начальственным указаниям (всегда заведомо неясным) при более или менее равнодушном отношении к существу дела.

До 1951 года на Кузнецком мосту размещался небольшой «офис» Оргкомитета, где несколько человек (референтов) осуществляли связь между московским начальством и правлениями Союзов художников в республиках и областях, а еще больше хлопотали в Москве за добрых людей из далеких городов. Правда, начальства, собственно говоря, не было. Александр Герасимов был на месте в Академии художеств, где он, президент, мог разносить, громить, приказывать, учить, смешить народ неожиданными блестящими купеческой хитрости и здравого смысла. Выставками, крупными заказами ведал Комитет по делам искусств, Союзы художников жили по своим неписаным законам. Это уже не были края непуганых птиц, общие тревоги вторгались куда угодно — но постановлений по вопросам изобразительных искусств не было, кампания против космополитизма коснулась узкого круга искусствоведов, осмелившихся лично задеть Герасимова, притом все это были москвичи, кроме одного случайного ленинградца и одного киевлянина. Местные союзы по-тихому оборонялись как могли от общесоюзных кампаний, хотя находились, конечно, ретивые и неумные активисты, жаловавшиеся на социальную пассивность своих союзов в центр... Назревала крупная реформа.

Сложность ее заключалась в том, что требовалась централизованная власть, которая сумела бы подчинить художническую волюницу единой дисциплине, твердой рукой подавить остатки независимого вкуса, установить железный порядок. Вместе с тем властям не хотелось создавать единый Союз, созывать общий съезд, начинать разговоры, которые неизвестно к чему приведут. Выход был найден в создании постоянного органа управле-



вый вкус народа, приступить к систематическому изгнанию и поруганию талантливых мастеров любого толка. Кто только не ходил в ту пору в формалистах! Называйте любого, кто вам нравится, — не ошибетесь.

Но если кто счел бы, что понимает намерения власти, ему тут же пришлось бы отступить. Действия ее были загадкой, и можно сказать, что левая рука намеренно делала не то, что правая. Шостакович, поносимый со всех открытых трибун, писал музыку для наиболее официальных кинофильмов, ораторию «Песнь о лесах» и в период после памятного постановления получил три Сталинские премии. Прокофьев получил Сталинскую премию за сюиту «Зимний костер» и ораторию «На страже мира». Отовсюду изгнанный Фаворский был художником выставок подарков Сталину вместе с другими «формалистами». Корин, на которого сыпались неприятные политические обвинения, тем не менее получал один за другим заказы на монументальные работы для метро (Сталинскую он получил за мозаичные плафоны на станции «Комсомольская-кольцевая»), причем в мозаиках поощрялись те самые религиозные и «абстрактно-гуманистические» мотивы, которые осуждались в газетах.

Александр Герасимов имел, конечно, все возможные поощрения и держался как негласный диктатор, но как художник он должен был уступать одну позицию за другой. На первый план выходили честолобивые ученики Всероссийской академии художеств в Ленинграде — Лактионов, Владимир Серов, Яр-Кравченко. На них начинали смотреть как на более надежную опору.

С другой стороны, необычно художественная по тем временам выставка «Киргизской колхозной сюиты» Семена Чуйкова получила неожиданную поддержку, и художник тоже был удостоен Сталинской премии. Все это создавало сложную атмосферу непредсказуемого диктата, закулисных интриг, угадывания и лавирования, тайн мадридского двора. Все прежние организации

ния. Числясь Оргкомитетом, созданным для организации единого Союза художников СССР, он должен был обеспечить общее руководство всеми союзами, не собирая общего съезда и не допуская объединения художников. Для всего этого требовались качества исключительные — дипломатические, организационные и бог весть еще какие, требовались безграничные полномочия и решимость, не останавливаясь ни перед чем, проводить требуемую линию, угадывая ее, подхватывая новые веяния буквально на лету. Как ни покажется невероятным, но все эти качества нашлись. Поклонники режима здесь не ошибаются. Оргкомитет стал обладать сказочной силой. Правда, легко быть чудотворцем, когда все дозволено.

Переехав в более обширные и роскошные апартаменты на улице Горького, 25, с большими кабинетами и выставочным залом, Оргкомитет стал править и командовать местными Союзами художников. Во главе стоял по-прежнему Александр Герасимов, председатель, почти никогда не появлявшийся в своем кабинете, — там всегда заседали другие. Он играл роль рождественского деда, его встречали с подчеркнутым почетом, хотя едва ли слушали особенно внимательно.

Настоящим хозяином был орсекретарь Христофор Александрович Ушенин. Это был несомненно выдающийся деятель в духе того времени. И его история в духе времени. В военные годы он был начальником Студии имени Грекова, полновластным ее хозяином. Ходило много историй о его решительном, властном и коварном характере. В Оргкомитете он редко появлялся в военной форме, не стремился держаться впереди других, разговаривал, не повышая голоса. Его все боялись, многие перед ним заискивали, но Ушенин был ровен в обращении, даже любезен — однако в каждом слове и жесте чувствовалась твердость. Впрочем, решения принимались не на людях, а самостоятельно, вдали от посторонних глаз и ушей.

При Ушенине был и Секретариат из нескольких известных тогда художников. Собственно, и сам Ушенин был лишь его членом, — разве что назначенным для организационной работы. Но как-то сразу так получилось, что во главе оказался именно он. Это не значит, что другие были просты. Молчаливый Ираклий Тондзе внушал, по правде сказать, наибольший страх — знали о его высоких связях. Василий Ефанов, не встречавшийся взглядом с людьми, тоже производил впечатление небезопасного человека. Проще других был Дмитрий Налбандян, любивший жить широко и пользовавшийся своим привилегированным положением. Что же касается Анатолия Яр-Кравченко, то о нем рассказывали смешные истории, его считали откровенным бонвиваном и наиболее благожелательным человеком из всех.

Настоящую работу вели совсем другие люди, не делавшие политики, но продолжавшие поддерживать художников и заботиться о них, насколько это позволяли условия тех лет. Надо вспомнить прежде всего об ученом секретаре Василии Васильевиче Журавлеве. Участник революции 1905 года, преподававший когда-то на рабочих Пречистенских курсах, он собирал вокруг себя бывших товарищей, среди которых помню старика в рыжей курточке, похожего на колхозного бухгалтера, — это был знаменитый Эрзя. Невозможно перечислить, сколько раз поддерживали художников в трудных обстоятельствах референты: Марина Николаевна Гриценко, женщина героического склада, вышедшая из семьи Третьякова и Бакста, выделявшаяся широкой образованностью; необычайно внимательная, трудолюбивая и доброжелательная Нина Александровна Свешникова, знавшая, без преувеличения, всех художников РСФСР как родных детей. Были и более молодые — Ольга Порхайло, Маргарита Гусева, Фреда Фишкова, перенимавшие у старших их поглощенность заботой о художниках. Благодаря этим людям Оргкомитет был как бы двойным учреждением — боевым штабом, распорядительным центром изобразительных искусств, но там же можно было найти понимание, поддержку, заботу, в чем художники в те годы так нуждались...

Дальнейшая жизнь Оргкомитета была недолгой, но очень ин-

может, и вязигу кто-то ест, правда, без нас.

Но непостижимым образом другие времена, казалось бы, памятные, отдаляются, входят в легенду, а попытки оспорить легенды рождают лишь новые гипотезы, по-своему не менее фантастические. Фильм «Завтра была война» создан на вполне достоверном жизненном материале, с искренним желанием воскресить все как было — тем не менее бывшие школьники тридцатых годов смотрят этот фильм как сочиненную об их жизни сказку. Статьи о культуре тридцатых годов подкупают желанием сказать наконец долгожданную правду и в какой-то мере ее говорят — но всегда остаются и другие три четверти правды, которые противоречат утверждениям авторов. Беда, видимо, в том, что именно в это время в жизни многое, вовсе несовместимое, как-то уживалось.

Конечно, самое легендарное во всех отношениях время — это война. Те, кто ее пережил и остался жив, помнят незабываемые детали. Но, увы, эти люди стали лучше или хуже, чем были в военные годы, но теми же они давно перестали быть и никогда такими не станут; память и их все время в чем-то главным обманывает. Приходя на каждую новую выставку, посвященную войне, мы каждый раз убеждаемся в этой необратимой перемене. Сколько ни пытаются на этих выставках смешивать рисунки военного времени с рисунками, выполненными по давним воспоминаниям, — разница ошеломляюще разительная. И все же война не кажется уж очень отдаленной, память неустанно возвращает нас в «сороковые роковые».

Самое далекое время сейчас — это как раз конец сороковых и начало пятидесятых. Их вспоминают, конечно, — но в основном для сведения счетов с живыми участниками тогдашних мрачных событий. Участники теперь тоже совсем другие люди. Они жалуются на клевету, и какая-то доля истины есть в этой жалобе: сейчас трудно представить себе, почему те или иные люди выступали с докладами, заявлениями, статьями, которые теперь страшно и удивительно читать. Но тщетно они апеллируют к тому, что «время было такое»: им, естественно, отвечают, что другие вот не писали, не говорили... И все же пока



На стр. 18—19

А. Герасимов, Н. Бабасюк, Ю. Подляский, Р. Генкова, Н. Дрючин
«Великая клятва»

Д. Налбандян
«Великая дружба»

В. Ефанов
«У больного Горького»

И. Тондзе
«Сталин на Ринггесе»



тенсивной. Обновление началось, возможно, с некоторым запозданием, но оно имело очень четкую цель — создание единого Союза художников СССР. В 1955 году на место Александра Герасимова пришел Борис Владимирович Иогансон, организационные дела перешли в руки Тараса Гурьевича Гапоненко. Никак нельзя сказать, что оба они были людьми с большим организационным опытом и большими данными для такого рода работы (прежним руководителям они явно уступали), зато их цели были всем близки и понятны, и общая поддержка восполняла все упущения и недоработки. Уже через два года был созван Первый съезд Союза художников СССР, который не столько провозгласил новые идеи организации, сколько закрепил тот поворот в искусстве, который совершался с непостижимой быстротой.

Теперь как бы сокращается историческое расстояние между нашим временем и теми десятилетиями, когда жили предшественники современного искусства. Шестидесятые годы — это близкие времена. Все, что тогда происходило, очень нам понятно, родственно тому, что происходит сейчас. Приблизились и двадцатые годы; по мере того как мы знакомимся с событиями тех лет, выясняется их родственность многому, что нам сейчас предстоит, а отчасти и тому, что уже совершается вокруг. Даже совсем вроде бы далекие десятилетия, когда были царь и Распутин, Государственная Дума и земгор, народные дома и трактиры со сказочными пирогами с вязигой, несмотря на всю эту экзотику, не производят на нас впечатления безумно отдаленного времени. Напротив, есть что-то очень знакомое: в царь и Распутине что-то улавливается не чуждое более близким временам; в Государственной Думе и земгоре было не только то, что ушло в безвозвратное прошлое, но и то, о чем с завистью пишут обществоведы и социологи; по народным домам плачется Фонд культуры; трактиры служат образцом для кооперативных чайных;

мы всего не вспомним, мы не сможем знать подлинные пружины и подлинные страхи тех далеких лет, а заодно — и многое из того, что осталось живым и сегодня.

В нашей области — истории пластических искусств и художественной жизни (именно в те годы художественная жизнь впервые получила решающий перевес над искусством) — память только-только начинает пробуждаться. В исторической и экономической науке, в публицистике и социологии, в литературе и кинематографии такая память оказалась главной взрывчатой силой перестройки, сокрушающей непреступные бастионы. Многие твердыни спасовали перед всеогражающими ее аргументами — даже многомудрый и осторожнейший Союз композиторов. Даже сверхзащищенный балет, и тот заколебался. В Союзе художников воспоминания как-то не жалуют; академическое здание изобразительных искусств — пока самое прочное, может быть, именно потому, что оно покоится на фундаменте нетронутых воспоминаний.

Но что делать — и те годы принадлежат истории искусства. Она еще не написана, и неизвестно, когда будет написана. И хочется не забывать, что именно эти годы были временем формирования (скрытого, неявно возникшего) будущих течений; что картины Чуйкова, молодого Владимира Гаврилова (чего стоит его «Радищев» с душой, уязвленной страданиями человечества), молодого Цыплакова — подготавливали будущий взрыв. На всесоюзных выставках 1947, 1949 годов было немало замечательных произведений, о которых не мешало бы теперь вспомнить: как ни странно, те выставки были куда более представительными, чем нынешние всесоюзные. Поднималась украинская школа живописи; яркие работы давали прибалтийские мастера; была возможность следить за ростом республик. Короче, мы можем найти там многое, близкое нам сейчас, и это далекое время покажется очень тесно связанным с нашим.

dom



Наш «Домус»

Маленькие рецензии

«Domus» стал «Домусом».

В апреле 1988 года известнейший дизайнерский журнал заговорил по-русски. По этому поводу в «России» (на Пушкинской площади) пели Ива Дзаники и Николо ди Бари, показывали костюмы Дома моды Ирины Голицыной — русской княгини и итальянской художницы.

Пробный тираж номера «0» — 5000 экземпляров — разошелся быстро и без того ажиотажа, которым было окружено явление «Burda moden». «Домус» — профессиональный вестник мировой дизайнерской элиты. Его репутация безупречна, а польза вполне конкретна. И хотя восемь рублей за номер — дорого, да рубль нынче дешевле.

Специальность «Домуса» — дизайн, искусство, архитектура интерьеров. В этом он, несомненно, родственник «Декоративного искусства». Богатый шестидесятилетний (журнал основан в 1928 году) родственник из Италии, который выглядит, пожалуй, много моложе нас.

А именно. Большой объем. Отличная полиграфия, нам совершенно недоступная, — оковы высокой печати не всегда заметны, но всегда мучительны. Качественные работы архитекторов и дизайнеров, которые можно показывать нарочито скромно, не выдавая случайный успех за новое явление.

Замечательна культура представления отдельного объекта — не жалея журнальных полос и слайдов: привилегия небольшой, теплой, возделанной и ухоженной страны. Рисунок пола перед камином — вот достойная тема целого разворота. И в самом деле, умнее любоваться полом перед камином, чем вникать в запутанные свары фондов, комбинатов и советов.

Столь же высоко литературное качество: громоздкие искусствоведческие былинны заменяются маленькими легкими материалами-мнениями. Словом, у наших искусствоведческих журналов обнаружился опасный конкурент. Чему можно только порадоваться.

Быстрота и деловитость появления в наших каталогах нового итальянского журнала — вещь крайне непривычная. Внезапность прямого подключения к европейской дизайнерской культуре просто ошеломляет.

Впечатление таково, как будто бы по плакате на случайном полустанке тебя впустили в вагон экспресса, следующего, скажем, из Лондона в Пекин. Поезд идет давно, пассажиры привыкли друг к другу, объединены дорожными впечатлениями и общими переживаниями. Тебе же остается одно: из обрывков разговоров, оброненных фраз восстанавливать прошедшие события и улавливать новости, которые никого из окружающих особенно не удивляют.

...Ренцо Пиано проектирует новый стадион...

...Ричард Майер готовится застраивать Кафедральную площадь в Ульме, но позволят ли ему — неизвестно...

...Марио Беллини на своей ретроспективной выставке в Нью-Йоркском музее современного искусства показывает не только мебель, но светильники и конторское оборудование...

...Ателье Альдо Росси представляет новый офис в Милане...

...Джордж Нельсон делится деталями известной истории со «стулом Претцеля»...

...Никола ди Баттиста недоволен новой книгой «Луиджи Моретти» под редакцией Сальваторе Сантуччо...

Как не растеряться в таком смешении знакомых, полужнакомых и вовсе не знакомых имен? И вдруг — о радость! — на корешке журнала читаем: Пиано, Клементе, Майер, Белли, Ле Корбюзье, Росси, Нельсон, Пельциг, Розанов, Аксенов, Соловьев (ошибка: Соловьев). Не все пропало! Есть здесь знакомые. Родные. Наши. Земляки!

Так вот кто представляет нас в «Домусе». Как же сформирована русская часть совместного издания? И тут мы с удивлением замечаем, что пересаженный на нашу почву «Домус» приобрел вдруг поистине азиатскую почитательность к начальству.

Министр (он же Издатель) написал напутственную статью.

Зампред Фонда культуры (он же Соиздатель) написал интервью с самим собой.

Заместитель главного редактора (он же помощник Министра-Издателя) написал старательную краеведческую статью про памятники Ярославля.

Председатель Союза дизайнеров (он же Второй Соиздатель) новую статью писать не стал, зато поместил собственный доклад, произнесенный прошлой весной на учредительном съезде своего союза.

(Бросается в глаза отсутствие главного редактора. Возможно, он просто не умеет писать?)

Какая тесная компания издателей и соиздателей поспешила увековечить себя на страницах «Домуса», словно боясь, что их высадят из поезда.

Сложно, но едва ли непреодолимо сложно, собрать блок по советскому дизайну таким образом, чтобы он не выглядел столь убого. Фотографии работ пяти- и двадцатилетней давности меньше по размеру, чем портреты уважаемых авторов. Предъявление начальников в качестве дизайнерских объектов — очень увлекательный, где-то даже авангардный, поистине перестроечный ход. Неизвестно, правда, оценит ли его итальянский читатель.

Европейцы — народ воспитанный, умеющий слушать и до поры уступать. Но они отлично знают, куда следует являться при галстукке, а куда — можно и по-домашнему.

Посылать начальственные напутствия журналу со звездной шестидесятилетней историей — это все равно что напутствовать в открытом море проплывающий мимо корабль, поучать реку или спорить с камнем. Подбор выступавших в номере «0» соотечественников проводился, видимо, из самых простых и понятных побуждений, но этот выход на международную арену в сатиновых трусах скорее смешон, чем внушитель.

О чем это, в частности, говорит? А вот о чем. Мы любим повторять: если бы нам «их» уровень полиграфии. Если бы нашим фотографам — «Кодак», а графикам — гуашь, а наборщикам — компьютеры. И вот уже нам все это выдали, и вот уже от нас чего-то ждут взамен. И вот мы уже формируем номер под воздействием целой гаммы чувств, из которых самым симпатичным и безобидным была лень. Как замечательно, что нам удалось получить в руки (хотя бы на птичьих правах) такой тончайший инструмент мировой художественной политики, как «Домус». Давайте не будем забывать им отечественные гвозди.

Алексей Тарханов

IL NOSTRO DOMUS

Chi forma la parte russa del "Domus"?...

Il messaggero professionale dell'élite del designe europeo, parlando russo, mostra un rispetto dei superiori proprio asiatico...

La presentazione dei superiori in qualità degli oggetti di design...

Una piccola recensione nell'«Arte Decorativa»...

Время камень точит?

Александр Викторов

Как часто, поражаясь искусству древнерусских мастеров резьбы по белому камню-известняку соборов Московского Кремля или города Владимира, мы не задумываемся о том, почему они так долговечны. Время показало, что старинные мастера думали не только о красоте изображения своей каменной «живописи», но и о ее долговечности. Этому способствовало знание материала-камня, учет его свойств и технологии выполнения резьбы, чему современные архитекторы и искусствоведы не придают должного значения. Несмотря на стойкость белого камня, некоторые выступающие части декора, соединенные со стеной железными штырями, разрушились при их ржавлении, после частого увлажнения. Возникает необходимость в замене частей декора в процессе реставрации. Но для замены необходимо найти такой же камень, не подменяя его материалом лишь по внешнему виду, что нередко бывает в работах современных реставраторов архитектуры. Однако, чтобы подобрать для реставрации точно такой же камень, нужно знать его свойства, а также и то место, откуда он был добыт. Исторический путь развития русского камнерезного искусства, краткое изложение которого предлагается вниманию читателей, показывает, как добивались долговечности своих произведений старинные мастера белокаменной декоративной резьбы.

В средней полосе России, как известно, выбор строительного-архитектурного материала всегда был ограничен: из местного суглинки обжигали красный кирпич, а из карьеров известняка добывали белый камень. Как при таком минимуме средств придать необходимую декоративность наружным стенам?

В искусстве древнерусского зодчества эту эстетическую потребность выполняла резьба по камню или по выступающим из плоскости краснокирпичной стены деталям. Такое «узорочье» придавало впечатляющую красоту зданию и, одновременно, приносило элемент индивидуальности в зодчество, так как резьба по камню или по кирпичу была нестандартной. Позднее резьба по природному камню дала начало резьбе и по камню искусственному, то есть по красному кирпичу, имевшему небольшую твердость, позволяющую его тесать. Правда, резьба по кирпичу в выступающих частях стены не так эффектна, как резьба по белому камню на краснокирпичном фоне. Поэтому русские зодчие часто белили резьбу по кирпичу, имитируя тем самым белокаменную резьбу.

Это было выигрышно не только из эстетических соображений, но и из коммерческой выгоды, потому что кирпич обходился дешевле камня. После кладки стен из красного кирпича выступающие части — карнизы, колонки, наличники и

другие декоративные детали здания — подвергались обработке инструментом по заданной форме.

В храмах XVII века, стены которых сложены из кирпича, встречается имитация белокаменной резьбы. Но когда с течением времени и без ухода памятник архитектуры дряхлеет и с его узорочья постепенно сползает побелка, то сквозь нее проступает темно-красная резная деталь декора. Такова церковь Бориса и Глеба в Зюзино, на окраине Москвы, построенная в 1688 году, постройки Высоко-Петровского монастыря конца XVII века в Москве.

Помимо побелки резного кирпича, в XVII веке применялась также имитация белокаменной резьбы лепниной из глинисто-известковой и известково-цемячной массы, сделанной так искусно, что вовлекло в обман даже специалистов.

Такова, например, церковь в с. Марково по р. Москве, в Бронницком районе. Кирпичная Казанская церковь постройки 1680 года в цоколе облицована мячковским известняком. Наличники окон, если на них смотреть издали, будто бы резные; однако это всего лишь отличная имитация под белый камень. Они изготовлены из тонкой известковистой массы.

Имитация белокаменной резьбы продолжалась и в XVIII веке, например, башни конного двора быв. усадьбы Марьинка Ступинского района постройки 1748 года. Состав ее был расшифрован автором по образцам, отпавшим из декора полуразрушенной церкви села Холмы (в 12 км от г. Истры), построенной в 1710 году. Белые колонки обрамления окон были не резные, а лепные, двух типов. Один из них — ярко-белая пористая легкая масса известково-гипсового состава с примесью песка и глины, а другой — из тяжелой, плотной, слоистой серовато-белой глины с примесью толченого кирпича. И тот и другой составы необычны для современных альфрейных работ. Все эти имитации были в хорошей сохранности, несмотря на 250—300 лет нахождения под открытым небом.

И все же имитации всегда уступали в качестве резьбе по природному камню — известняку.

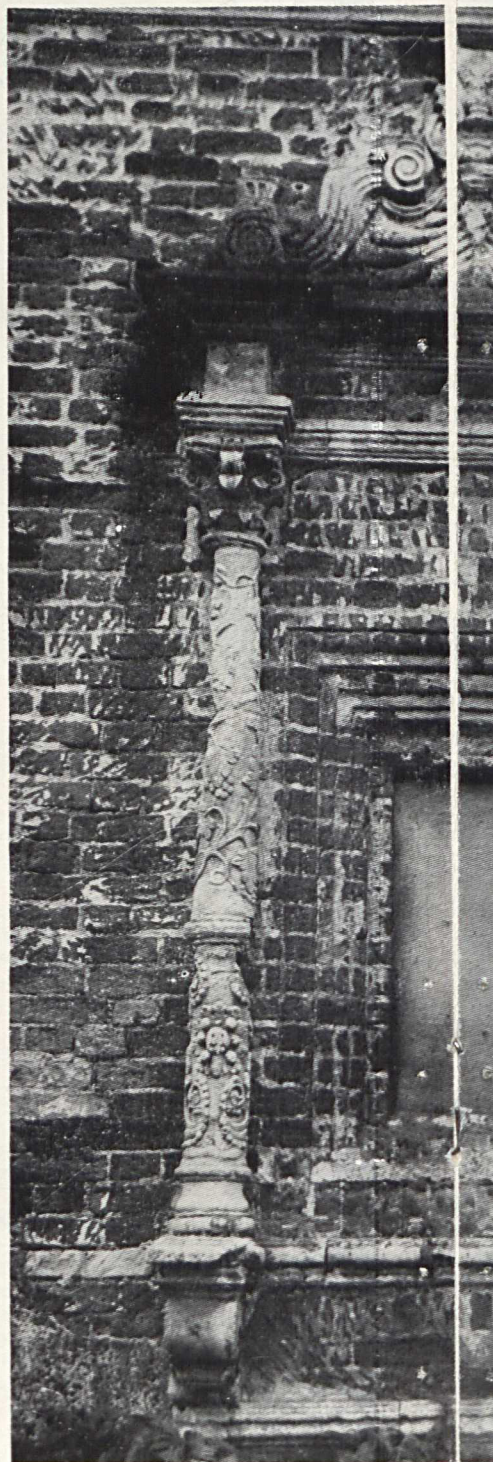
*

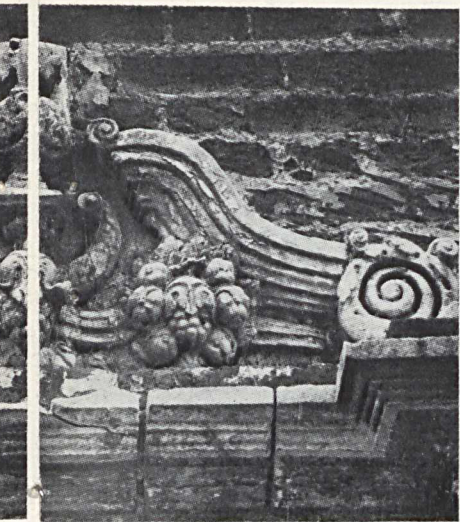
Белокаменный декор хронологически и эстетически достаточно четко разделяется на несколько этапов. Первый — резные изображения головок ангелов, святых и фигуры животных, иногда сопровождающиеся изображениями растительности или сценами на религиозные сюжеты. Подобный декор характерен для Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234 г.). Резьба такого же типа была распространена и в других храмах XII века во Владимирском княжестве, например, на стенах белокаменного Дмитровского храма во Владимире.

В последующие столетия обильный декор храмов сменяется узкой полосой резного пояса, членившего гладкую поверхность белокаменных стен. Такой резной пояс виден на белокаменных стенах Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре начала XV века.

В XV—XVI веках, когда в русском зодчестве основным строительным материалом был кирпич, а в декоре — изразцы и побеленный фигурный кирпич — резьба по белому камню угасла. Широкое распространение белокаменный декор получил вновь только в середине XVII века, но уже на другой эстетической основе. Это был второй этап в истории его развития. Каждый родовитый заказчик стремился изукрасить выстроенную на его деньги церковь, подчеркивая свое значение. Для русской культуры открылась широкая дорога к изящному и великольному искусству обработки камня, вызвав появление множества талантливых русских мастеров-резчиков, имена которых остались нам неизвестны.

Изумительные резные декоративные детали появились в зданиях церкви в с. Уборах и достигли совершенства в Дубровицах близ Подольска, где резьба, сочетаясь с круглой скульптурой во всех





частях здания, придавала необыкновенное изящество и многоплановость архитектурной форме.

Особая роль в истории искусства белокаменного декора фасада принадлежит церкви Троицы в Никитниках. Это один из самых замечательных московских памятников архитектуры (1634 г.), который полностью реставрирован. Он отличается исключительно богатым орнаментом растительности и животных, вырезанных на «белом камне» — известняке, украшающем порталы и наличники.

Конец XVII и начало XVIII века ознаменовались резким изменением всего уклада жизни. Как мощная сила выдвинулось тогда новое, купеческое (оно же и промышленное) сословие, по своему богатству соперничающее с родовой аристократией. Престижность именитого сословия, не имевшего дворянских привилегий, направило избыток средств на строительство и декор храмов. Почти одновременно Строганов и Шустов соперничали с Голицыным и Меншиковым, давая значительные суммы на декорирование своих церквей в Нижнем Новгороде, Дединове, Астрахани, Дубровицах, Рязани и в Москве. Белокаменная резьба по мячковскому известняку составляла основу декора порталов входов, оконных проемов, кокошников. Появились московские артели камнерезов, а из Солотчинского монастыря архимандриты посылали своих мастеров «белокаменной рези» на работы по договорам с богатыми заказчиками.

Взлет искусства белокаменной резьбы был особенно высок, и пришелся он на короткий отрезок времени в четверть века между 1693—1717. Именно в это время белокаменная резьба появилась в «Гордеевской» церкви, а затем и на «Строгановской» церкви в Нижнем Новгороде, соборах в Рязани и Астрахани, «Меншиковой башне» в Москве, церквях в Дединове, Дубровицах, Троице-Лыкове и Уборах. Известняк выламывали из штолен по реке Пахре и возили на дальние расстояния.

Исключение составляла белокаменная резьба по твердому доломитизированному известняку в Каргополе на Благовещенской церкви, где камень добывался с поверхности в непосредственной близости от сооружения, да и резьба здесь была иной, напоминающей итальянский декор.

Из подмосковных памятников архитектуры привлекает внимание Троицкая церковь в старинном селе Дединово на р. Оке, неподалеку от г. Коломны. Церковь, построенная в 1697—1700 годах по заказу купца Н. Шустова, была украшена белокаменной резьбой. Оконные и дверные проемы обрамлены столбиками из белого известняка, покрытого затейливой резьбой фантастических узоров. Узорочье здесь индивидуально для каждого окна или двери по всему нижнему этажу. По архивным данным можно судить, что резчиками были московские «артельные мастера», а также резчики белого камня из Солотчинского монастыря, присланные архимандритом.

Строители отлично знали камень, по которому наносилась резьба. То, что известняк был «мячковского» типа (мелкопористый, малой твердости), подтвердили исследования автора этих строк по образцам белого камня, отпавшим от резьбы. В нем было от 5 до 7% пор размером от 0,1 до 0,2 мм, при объемной массе от 1,95 до 2,05 г/см³.

Известняк этот на 50—60% составлен из мелких ракушек и их обломков, а также из комочков углекислого кальция и был почти чистым карбонатом, где СаО составляла 53—54% *. Удивительно, как простые мастера «чувствовали» качество камня, который они выбирали для резьбы.

Самая знаменитая архитектурная достопримечательность Астрахани — Успенский собор в кремле. Выстроенный в 1700—1710 годах, он привлекает внимание своеобразной архитектурой и белокамен-

ным великолепием. Карнизы, опоры арок, колонки, розетки, затейливые наличники окон, «гроздь винограда» над входом — все это множество резных деталей из фасонного кирпича и белого камня и теперь находится почти в таком же состоянии, как и в петровское время. Многолетние побелки известью способствовали их сохранности, и лишь несколько десятков деталей потребовали замены при реставрации собора в 1950—1965 годах. Однако заменить детали из белого камня не удалось: его просто не оказалось не только в окрестностях Астрахани, но и по всей Волге, вплоть до ее верховьев (пришлось использовать цемент).

Откуда же взялся в астраханском соборе этот белый камень известняк, столь податливый резцу и теслу, вязкий при обработке и стойкий на протяжении почти трех столетий?

Подобный же вопрос возникает, и когда речь идет о Строгановской церкви, построенной в 1719 году в Нижнем Новгороде по заказу купца и промышленника Строганова и хорошо известной своей изумительной белокаменной резьбой оконных наличников, карнизов, колонок. На некотором расстоянии она воспринимается будто мраморная, но это все тот же простой белый однородный известняк. Из подобного известняка построена еще одна, более древняя церковь Поволжья. Она была сооружена повелением того же Строганова в 1697 году на Гордеевской ул. в Нижнем Новгороде.

В 1976—1979 годах автор исследовал образцы белого камня, отпавшие от декора обеих строгановских церквей и астраханского собора. Как ни удивительно, но эти известняки по цвету, петрографическому и химическому составу, структуре и физико-механическим свойствам оказались аналогичны мячковскому.

Это означает, что белый камень доставлялся в Поволжье из мячковских карьеров и штолен Подмосковья. Видимо, затейная зодчими петровских времен его перевозка на тысячи километров (а до Астраханского кремля почти 3200 км) оправдывала себя отличным качеством камня. Этот исторический опыт использования долговечного и дешевого мячковского известняка весьма показателен и полезен для современных реставрационных работ с памятниками белокаменной резьбы на ее последнем этапе.

*

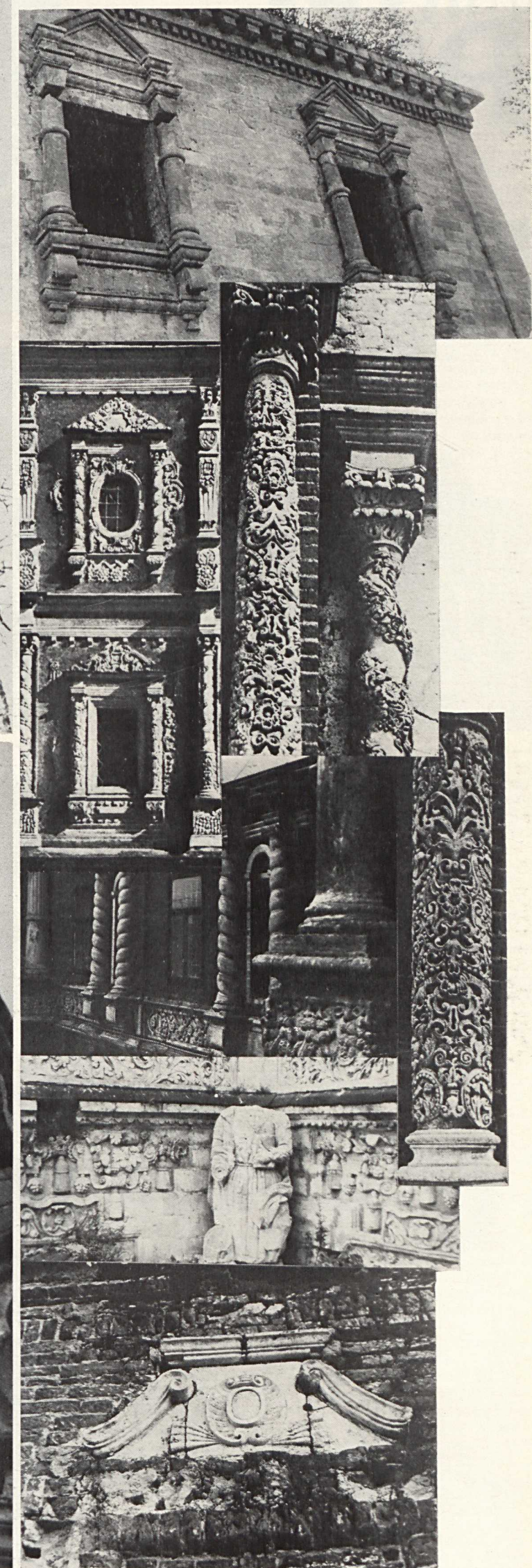
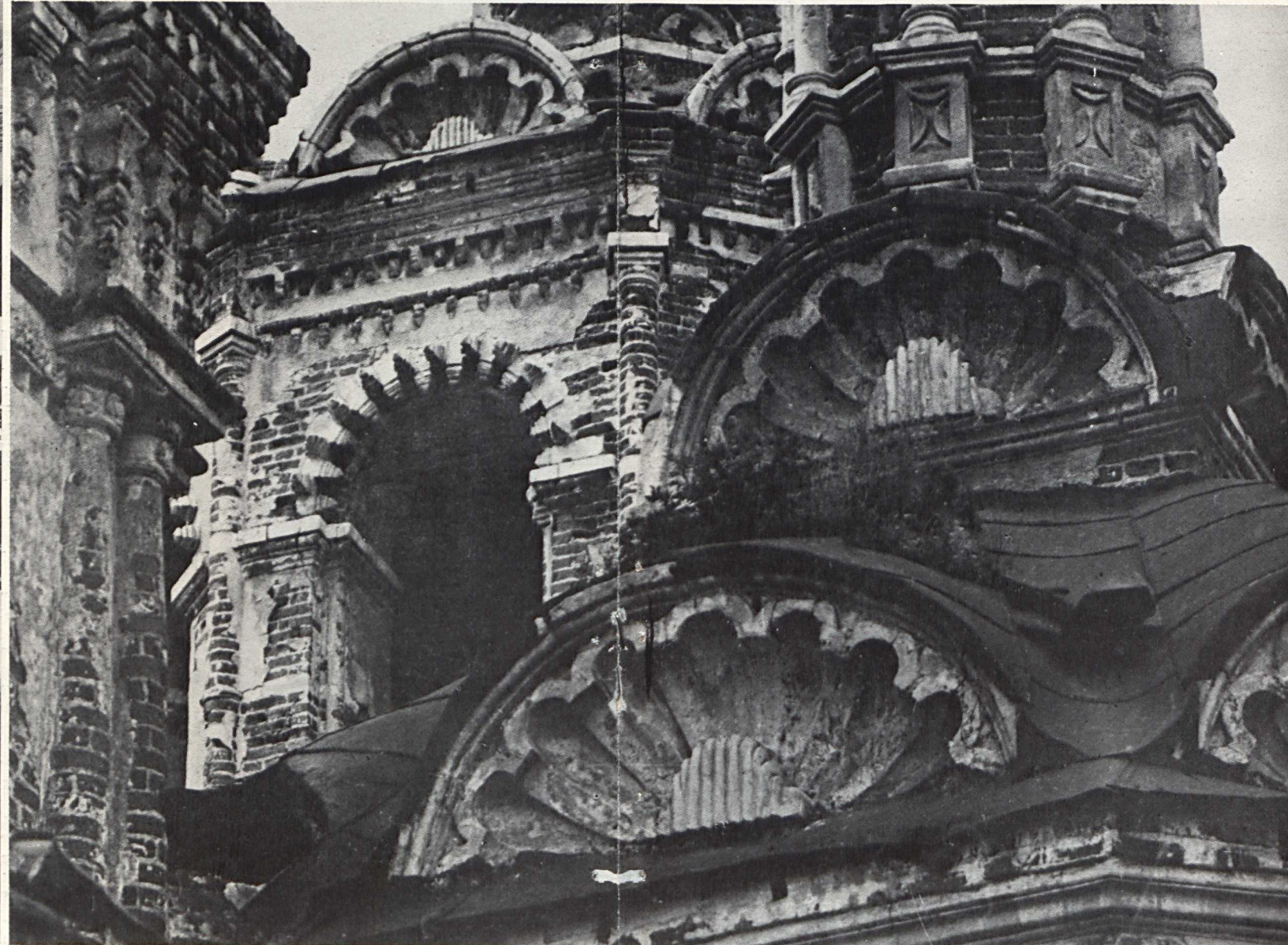
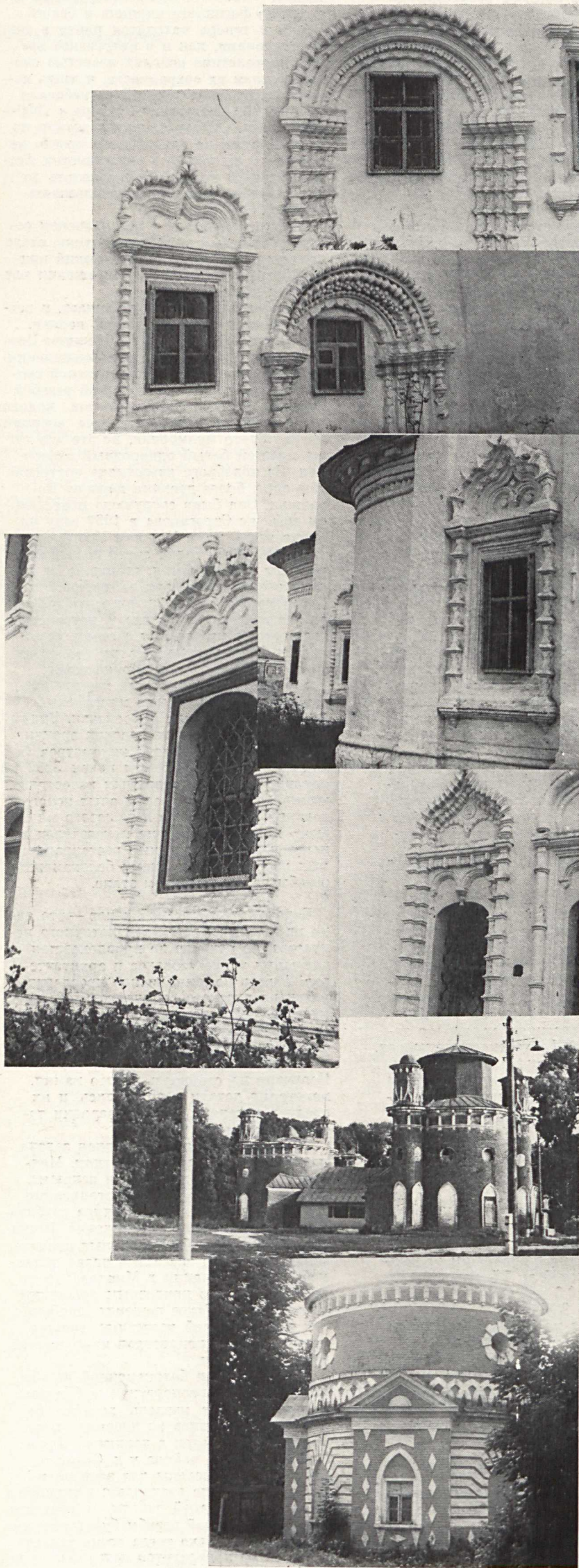
Белокаменный резной декор — это одна из разновидностей декоративного искусства, до сих пор не привлекавшая внимания искусствоведов и архитекторов. А ведь по нему можно проследить развитие русского самодельного искусства, сумевшего выразить через простой белый камень эстетические вкусы своего времени.

Но как сохранить эти произведения? Несмотря на стойкость белого камня, некоторые детали разрушились, и их следует заменить при реставрации таким же камнем.

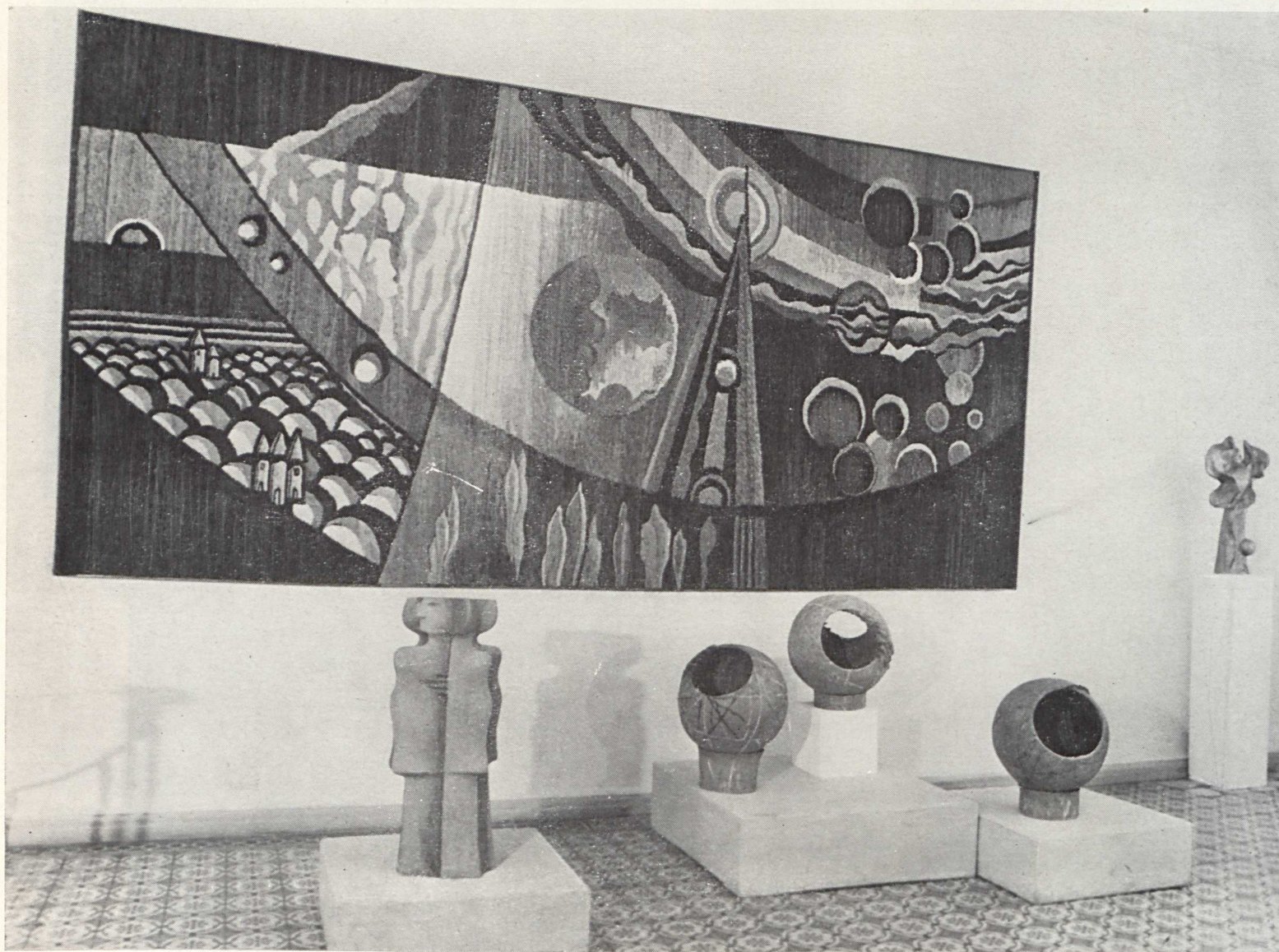
Оказалось, что самая трудная задача — получить мячковский известняк. Мячковские карьеры и штолины закрыты. Многолетние попытки по организации добычи мячковского известняка разбивались о ведомственное нежелание. Поэтому реставраторы белокаменных произведений искусства оказались перед дилеммой: если нет камня в Мячково, то не заменить ли его привозным крымским известняком? Такое решение ошибочно, так как крымский известняк, внешне похожий, явно непригоден из-за низкой морозостойкости.

К реставрации белокаменной резьбы надо привлечь кооперативные бригады, которые смогут извлечь десятки белокаменных блоков из древних, ныне прикритых, штолен в долине р. Пахры Домодедовского района у д. Сояново. Если будут выделены для этой цели ассигнования, не считаясь с кажущейся дороговизной такой работы, то реставрация белокаменной резьбы будет успешно выполнена. Только тогда огонь таланта предков не превратится потомками в пепел!

* Морозостойкость образцов составила 100 циклом Мрз.



РАКУРС
РАКУРС



На Дальнем Востоке ждут перемен

та художницы ковровой фабрики Н. Рацик «Лето», получившая немало теплых отзывов у посетителей. Наиболее интересны произведения в этом жанре В. Косенко: «Отражение (Байкал)», выполненное по впечатлениям, полученным на творческой даче, и «Этюд на тему «Время», в котором попытка подняться до философских обобщений сочетается с решением чисто утилитарных задач применения гобелена в конкретном помещении. Обратили на себя внимание и мини-гобелены Е. и С. Белоусовых «Сумерки», «Осенний день», «Ветер». Довольно вы-

производство, доводить их до потребителя? Главный тормоз — несовершенство технологии, привязанность к потоку, но это факторы объективные, которые будут существовать всегда: как бы ни развивалась техника, талант и фантазия художника всегда опережают ее. Но тяготит авторов полная зависимость от администрации. Так, чтобы показать на выставке свою работу, автор должен выкупить ее у завода; позволить ему это или нет, решает администрация по собственному усмотрению.

Снять существующее напряжение помогла бы установка печи для обжига в Творческо-производственном художественном комбинате ХФ, но вот уже второй год печь, с таким трудом добытая и привезенная, ржавеет на улице и постепенно растаскивается, запустить ее обещают только через год-полтора. Большие надежды связывают с этой печью и дизайнеры А. Онуфриенко, О. Григорьев, работающие в декоративной пластике. На выставке представлены их вазы из шмота, декоративные композиции, служащие для организации среды общественных помещений, скверов, парков, детских площадок. Признаться, Владивостоку, а тем более другим городам и поселкам края так не хватает таланта и умения дизайнеров, способных предложить и осуществить оригинальные решения отдельных уголков городской среды со своим «лицом необщим» выражением. Но пока приходится художникам просить милости у тех же администраторов фарфоровых заводов, об этом можно только мечтать.

Пожалуй, впервые на этой выставке в полный голос заявили о себе мастера Спасского керамического завода. Ольга и Александр Калита показали оригинальный «Блинный набор», набор для холодных напитков «Маяк», декоративные вазы, разнообразие по форме, цвету глазурей. А. Горнич в своих декоративных плакетках «Сихотэ-Алинь» обнаружила строгий вкус, высокое мастерство, чувство материала. Просто удивительно, насколько велика разница между живой, как бы хранящей тепло человеческих рук керамикой на выставке и какими-то пустыми, бездушными, лишенными характерных качеств материалами керамическими изделиями на прилавках Владивостока.

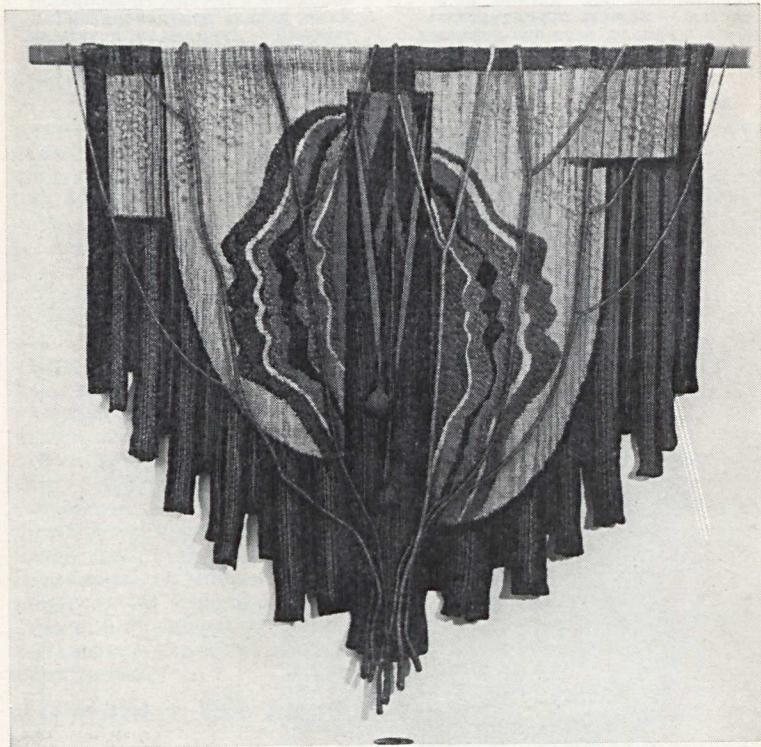
Об этом шел откровенный, иногда даже страстный разговор на художественно-практической конференции. Правда, никто из приглашенных ответственных представителей крайкома КПСС и крайисполкома, Управления местной промышленности не посчитал нужным присутствовать на конференции, а потому практических выводов из нее сделать было некому.

И еще об одном разделе выставки необходимо сказать — это ювелирное дело, область декоративного искусства для Приморья до сих пор малознакомая. Оказалось, что во Владивостоке работают умелые и талантливые ювелиры: В. Ефименко, показавший на выставке прекрасное кольцо с аметистом, брошь «Медуза», ожерелье «Капель»; С. Терентьев, не так давно приехавший из Архангельской области и работающий в технике резьбы по кости. Насколько наши женщины истосковались по оригинальным украшениям, можно судить не только по восторженным записям в книге отзывов, но и по тому, с какой охотой приобретались эти вещи на аукционе, завершавшем экспонирование.

Аукцион в Картинной галерее вызвал настоящий ажиотаж в городе: билеты были распроданы буквально за два дня. Из предложенных на продажу 60 предметов было куплено 55. Присутствие в зале авторов, возможность пообщаться с ними, а может, и договориться о заказе открывали зрителям доселе невозможные перспективы.

Выставка окончилась праздником, но нельзя забывать о серьезных проблемах, стоящих на пути дальнейшего развития приморского декоративно-прикладного искусства, они ждут решения.

Наталья Янченко



На стр. 26

В. Косенко
Гобелен «Байкал»

Т. Доброшина
Сервис «Морские профили»

Т. Лимоненко
Сервис «Полевые цветы»

А. Кацук
Гобелен «Космос»
А. Онуфриенко
Композиция из керамики

А. Кацук
Гобелен «Лица друзей»

Такой выставки у художников-прикладников Приморья еще не было. 5-я краевая выставка декоративно-прикладного искусства «Приморье-87» во Владивостоке была весьма представительной — на ней демонстрировалось 140 произведений 47 авторов, на ее основе состоялась художественно-практическая конференция, завершилась выставка первым в городе аукционом.

Одним из самых больших разделов экспозиции был гобелен. Вид этот давно и прочно завоевал право представлять приморское искусство на выставках республиканского и общесоюзного уровня. Большие выставочные работы: «Космос», «Лица друзей», «Вечность» А. Кацука, «В ночной тиши» В. Захаренко — соседствовали с целым рядом мини-гобеленов, которые стали одним из открытий для зрителей и искусствоведов. Творческий поиск в этой области связан с новыми задачами, поставленными перед собой художниками, — организацией жилой среды. Для нашего края это особенно важно, поскольку мини-гобелен противостоит обычной массовой ковровой продукции. Дело в том, что ковры приморской ковровой фабрики г. Артема делались по эскизам со среднеазиатским орнаментом, своих традиций у нас не сложилось, да и не могло сложиться. На протяжении последних десяти лет председатель секции А. Кацук и художник В. Косенко пытались убедить руководство артемовской фабрики, руководителей местной промышленности в необходимости перейти на производство мини-гобеленов с приморскими сюжетами и темами, более подходящими для современных квартир. И только в последнее время, когда пере-производство ковров, переход на новые условия хозяйствования поставили всех заинтересованных людей перед проблемой: быть или не быть ковровой фабрике Артема, — здесь стали выпускаться и предлагаться торговле мини-гобелены.

На выставке была представлена рабо-

сокий профессионализм, строгий вкус, свежесть взгляда — отличительные черты этих работ и в какой-то мере залог будущей плодотворной творческой деятельности их авторов.

Пожалуй, больше всего открытий и сюрпризов для широкой публики было связано с фарфором и керамикой — раздѣлами, где были представлены произведения в основном художников Владивостокского и Артемовского фарфоровых, Спасского керамического заводов. Следует отметить, что наша торговля не балует покупателей добротными изделиями этих предприятий. Естественно, существовало мнение, что виной тому — художники, у которых недостает, вероятно, таланта и профессионализма. Выставка опровергла подобные измышления.

Владивостокский фарфоровый завод был представлен всем своим творческим составом и даже некоторыми исполнителями. Тонким чувством материала, вкусом отличаются сервизы «Летняя поляна», «Маки» В. Клямко. Композиционная смелость, свободное владение мотивом присущи творческому почерку Т. Лимоненко в сервизе «Полевые цветы», декоративном блюде «Перед встречей». Необычен по живописному решению сервиз Е. Добрыниной «Морские просторы» — приморский пейзаж здесь дан как нечто самостоятельное, он заключен в раму, хотя форма его всякий раз согласуется с формой конкретного предмета сервиза. Своим образом по форме, теме и решению росписи сервиз Т. Суловой (форма Г. Шаповалова) «Маргарита», вызывающий литературные ассоциации с романом М. Булгакова.

Художники Артемовского фарфорового завода показали лишь три работы. Это объясняется не только производственными сложностями, но и пассивностью самих артемовцев, недостатком у них творческой инициативы.

Что же мешает художникам-фарфористам внедрять свои интересные идеи в

«Письма из провинции»

«Большое спасибо за статью «Сколько можно терпеть?» — Очень хотелось, чтобы вы не останавливались только на исследовании московских прикладников, но посмотрели и на нас, провинциалов...»

Ольга Мирошниченко,
Краснодар

«Пишет вам художник-керамист. Прочел статью «Сколько можно терпеть?» и решил написать, чтобы не думалось кому-то, что в глубинке на огромных просторах Сибири керамистам живется иначе.

или расхищались, или уничтожались. Дошло до того, что я должен был спрашивать разрешения, можно ли мне обжечь ту или иную свою работу, как образец для производства, и если она не нравилась мастеру цеха, ее не обжигали. Мастер по образованию — агроном. Конечно же, за все приходилось платить из своего кармана по себестоимости.

Особые гонения начались тогда, когда я отказался делать для местного начальства всякую посуду, разумеется — даром. Благо, что сейчас их всех передвинули, а то бы съели. Так что если в Москве для керамистов жизнь нелегкая, то у нас тут просто сибирская ссылка.

Подписываю это письмо полностью — можете процитировать его в журнале, если это поможет

модельные и отливочные работы не налажены, поэтому новая форма — это волокита, нервотрепка и отсутствие зарплаты.

Требуется одно — поменьше экспериментов, побольше послушания и исполнительности, и все будет прекрасно. Казалось бы — легкие деньги. Но чтобы делать хорошую расписную посуду, нужно терпение, вкус, любовь к этому делу и, скорее всего, — внутренний покой какой-то. Кропотливая, утомительная работа. Многие к ней склонны и способны. Но я не могу делать такую полумеханическую работу всю жизнь! У меня голова лопается от идей, их необходимо воплотить — иначе они превращаются просто в кошмары... Я пыталась искать новые колориты в посуде, ее не принимали, делала полудекоративные тарелки — принимали, покупали.



Первый год оклад был 110 рублей минус 25 за квартиру. Сколотили для меня фанерный ящик 3×1,5 метра непосредственно в цехе. Температура здесь с апреля по сентябрь плюс 35 и выше, и еще большая влажность от сохнувшей посуды. Проработал в таких условиях 3 года. В результате — хронический бронхит и вегетососудистая дистония. О содержании свинца говорить не могу, не замерял, но точно знаю, что растения не выдерживают — через неделю погибают. Люди же работают, так как деться некуда: город маленький. Три года просил мастерскую вне цеха. Дали после медицинской справки, — возможно, просто надоел. Три года не имел возможности участвовать в выставках даже областного значения — творческие работы или забирались,

общему делу, но имени моего в печати прошу не публиковать. Не хотелось бы по многим причинам». Выпускник Красноярского государственного института искусств

«Я выпускница художественного училища по специальности «керамист», работаю с 1983 года на экспериментально-творческом комбинате прикладного искусства, единственной базе в нашем регионе для серьезной работы. Сиджу на малом тираже, который предполагает создание собственных образцов и собственное их исполнение. Новые формы, небольшие оригинальные бытовые вещи многие у нас могут делать, но не делают, так как низки расценки. На ручную лепку, например, вообще нет расценок; гипсо-

Стала делать лепные вещи на тираж, тоже покупали... но зарплаты все время не было, я постоянно не выполняла план, меня постоянно ругали, постоянно грозят сокращением. Потому что в рабочее время — план, а все «эксперименты» — в свободное время, вечера, выходные, отпуска. Так и делала: рабочий день — механическая работа, вечерами и выходными, когда выжат как лимон — занимаешься тем, что считаешь главным в своей профессиональной жизни. Экспериментально-творческий комбинат — без права на творчество? А творчество — в свободное от работы время? Вы скажете — так и должно быть у художников: самоотречение и отречение от всего человеческого — это норма?»

О. Г. Ташкент

Инна Левшина

В «ДИ СССР» были опубликованы заметки о начале социологических исследований ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР в декоративно-прикладном искусстве (на материале московской керамики *). В них рассказывалось о том, как сами художники оценивают обстоятельства своей творческой жизни — организационные, материальные и моральные. Суждения керамистов, щедро приведенные в статье (даже если сделать скидку на импульсивность, эмоциональность взгляда, образность выражения мысли), далеки от оптимизма: обстоятельства их творческой жизни выглядят крайне неблагоприятно.

Сегодня прошел второй этап исследования, на котором выяснились взгляды на судьбу художника со стороны производственной администрации. Основные факты, описанные ранее со слов самих керамистов, не нашли серьезного опровержения у производственников. Однако отношение к фактам различное — то, что для художника основа основ, для хозяев производства могло казаться второстепенным!

В задачах исследования — и это его предстоящий, третий этап — найти социальные механизмы, делающие максимально рентабельным внимательное отношение к творческим проблемам художника; предложить такие связи между художником и производством, художником и публикой, которые, перестроив сегодняшние, во многом устаревшие способы их взаимоотношений, принесут бы максимум пользы в развитии всей нашей художественной культуры. В данных заметках, рассчитанных на общественное внимание и обсуждение, — первые предложения по перестройке **.

Немного об экономике

и ранимости художника

«Художник — человек крайне ранимый», — справедливо сказал нам А. И. Ежелович, директор Экспериментально-творческого производственного комбината (ЭТПК), крупного художественного предприятия, входящего в десятку аналогичных предприятий Худфонда РСФСР. По свидетельству директора ЭТПК (а на его мнение можно полагаться, ведь он без малого 40 лет работает в системе, отлично знает людей и дело), до половины всех творческих работников интересующего нас профиля сосредоточено в Москве. При этом ЭТПК пока единственное предприятие в черте города, которое служит для московских керамистов творческой производственной базой. Что касается Гжельского экспериментального керамического завода МГОХФ РСФСР, существующего в первую очередь для москвичей, то он находится в Подмосковье, и в зависимости от местоположения художника дорога в оба конца на Гжельский завод занимает у него от 3-х до 5-ти часов в день.

План ЭТПК состоит из двух неравноценных частей: 1/8 средств направляется на творческий план (лимит гонорара по авторскому тиражу и интерьерным спецзаказам), 7/8 — на промышленный план (массовый тираж). Общий оборот стремится к четырем миллионам рублей. При этом творческий план заморожен вот уже лет 10, промышленный же — неуклонно растет. «Мы постепенно превращаемся в завод Лихачева», — не без горечи говорит нам А. И. Ежелович.

Погоня за количеством — то, что в других отраслях хозяйствования мы сегодня относим к старому мышлению, не оправдавшей себя погоней за «валом», — совсем удивительна для экспериментально-творческого художественного предприятия. Поэтому что собственно художественное качество этих изделий, их реальное участие в эстетической культуре народа возникает вовсе не оттого, что товарный «вал» будет шириться. Но от того, насколько художники смогут на пространстве 1/8 плана вложить свою душу, фантазию, умение и мастерство в создание руко-

творных и теплых, выразительных и современных, богатых по палитре, праздничных и человеческих предметов. Здесь, на «восьмушке» производственной земли и рождаются те эстетически полноценные произведения, экспериментальность и мастерство выполнения которых гарантировали бы нам постоянный эстетический уровень товарного «вала», у истоков которого стоит все тот же художник.

Рост же самого художника происходит и вовсе на ничейной земле, которой вообще нет в производственном плане. Это — творческие группы. Те самые оазисы, где художник раз в три года (подробнее об этом — «ДИ», № 12, 1987) может поработать «для себя». Но что такое «для себя» в искусстве? Это — реализация художественных идей, постижение возможностей материала, поиски современных форм и новых технологий. Не с точки зрения «вала», а — с позиций качества! И надо подчеркнуть, что эта потребность художника полностью совпадает с задачами перестройки во всех отраслях народного хозяйства сегодня.

Однако если промышленный и творческий планы связаны с производством реально — дают зарплату, прибыль, премии трудовому коллективу предприятия, то творческие группы для него — «нагрузка». Вот перед нами и первое расхождение позиций художника и производственника, где каждый прав со своей точки зрения. Художник прав, потому что не может состоять без постоянной творческой работы, поиска и эксперимента. Но и администратор-производственник прав в том, что художник на ничейной земле творческой группы превращается для предприятия в некоего троюродного родственника, который приходит и уходит. Родным же остается коллектив рабочих и служащих, условия работы которых только усложняются от присутствия на производстве не нужных ему творческих групп.

Что касается Гжельского керамического завода, то его план в четыре раза меньше, чем план ЭТПК, — не дотягивает до миллиона. И что знаменательно: соотношение творческой и промышленной частей здесь то же самое, та же «восьмушка» лимита творческой оплаты. Но надо думать, что директор предприятия Г. М. Круглов и главный художник Е. И. Родин правы, когда утверждают — мелкое предприятие более мобильно и больше связано с собственно художественными задачами, да и способно быть внимательным к самому художнику. Поэтому, учитывая отдаленность завода от Москвы, дирекция в первую очередь заботится о строительстве удобного современного общежития-гостиницы для художников. И его новый корпус уже подводится под крышу. Поэтому, не будучи в состоянии изменить структуру плана, здесь пошли другим путем — поставили задачу увеличить производственные площади. С тем чтобы дать возможность работать в современных условиях всем желающим художникам.

Задание на разработку технико-экономического расчета реконструкции Гжельского керамического завода — маленькая поэма. Запланированы новые корпуса с размещением современного производства; с 9-ю комнатами-мастерскими по 20—25 кв. м, каждая рассчитана на двух художников; с общей мастерской на 60 кв. м; с баней, душем, столовой, комнатой отдыха...

Остается только добавить, что план реконструкции был закончен в 1986 году и с тех пор дирекция Гжельского керамического завода безрезультатно борется за его осуществление. Но дело не двигается, потому что относится к самому сложному типу борьбы в нашей организационно-экономической жизни — к борьбе «без противников»: все — за, но никто ничего не делает!

А пока что гостеприимная гжельская администрация способна принять в течение года две творческие группы в помещении на шесть персон, известном среди керамистов под именем «чердака».

Заключаем:

- 1) до тех пор, пока у каждого керамиста Москвы и Московской области не будет своего рабочего стола на производстве (будь то в ЭТПК или на Гжельском заводе),
 - 2) до тех пор, пока ЭТПК и подобные ему производства не станут действительно Экспериментально-творческими предприятиями культуры,
 - 3) до тех пор, пока не будут найдены организационно-экономические механизмы, делающие творческие группы нужными и выгодными предприятию,
- наивно ожидать существенного движения, эстетического многоцветья в искусстве керамики, а следовательно, и обогащения художественной традиции, разнообразия керамических товаров народного потребления.

И до этих самых пор ранимая душа художника будет оставаться задавленной невозможностью реализовать себя, полноценно и нагруженно жить в отечественной художественной культуре.

Немного об организации

производства и о культуре

Все последние партийные документы, все мероприятия, проводимые по перестройке народного хозяйства, связаны с необходимостью дать каждой отрасли, каждому предприятию максимальную самостоятельность и свободу маневра. Эти же принципы тем более обязательны при перестройке производства художественного.

Однако, к примеру, ЭТПК отчитывается не только и не столько перед СХ РСФСР (кстати, тут отчетность также двухзвенная: творчески — перед правлением СХ, производственно — перед Худфондом), но и — перед районом и городом!

Постоянный рост промышленного тиража — один из результатов такой многоступенчатой подотчетности комбината. Восьмушка творческого плана стремится к уменьшению еще и пото-

* «Сколько можно терпеть?» — ДИ СССР, 1987, № 12.

** В исследовании принимали участие: Г. Дадамян, зав. сектором социологии ВНИИ искусствознания; сотрудники сектора: И. Левшина, Д. Харитонович, И. Крымова.

му, что для района и города отчитываться за постоянный рост товаров народного потребления — престижнее. Но чтобы осознать, что именно на таком организационном фундаменте из товаров культурно-бытового назначения уходит прежде всего — культура... нужно остановиться. Перестроить мышление, дать пред-приятую свободу маневра, не вмешиваться в его сугубо профес-сиональную деятельность (то есть не указывать, когда и что сеять на ниве художественного производства!); положиться на компетенцию самих профессионалов.

Немаловажна для развития художественной культуры и куль-тура художественного производства. Но! Никто не занимается разработкой техники и технологии нашего художественного производства, — говорят в администрации ЭТПК. Подготовки и переподготовки кадров, как это происходит на государственных предприятиях, здесь не существует. Никто не стремится заку-пать, если уже не разрабатываем сами, превосходный ручной инструментарий, применяемый, к примеру, в авиапромышленно-сти. Заграничных же инструментов для механизации художест-венного труда, которые на несколько порядков поднимают тех-ническую и вообще уровень исполнения в прикладном искусст-ве, экономят художнику силы и время, на наших производствах нет вовсе.

Неуклонно истощается палитра. К Дулевскому заводу, про-изводящему красители, большие претензии и в ЭТПК, и на Гжельском заводе. К тому же поставщики не хотят усложнять свою жизнь мелкой расфасовкой красителей, потому продажа их художникам крайне затрудняется.

Вообще производственные возможности комбината настоль-ко ограничивают художественную мысль, — считает главный ху-дожник ЭТПК М. А. Борщевский, — что многие сильные авторы предпочитают здесь не работать; остаются же те, кто сумеет не вступать в конфликт с уровнем производства. (И мы бы доба-вили к этому — те, у кого нет собственной мастерской, и по-этому они вынуждены сотрудничать с комбинатом.)

Можно заметить:

1) пока мы не сократим количество руководящих инстанций над художественным производством, его многоступенчатую подот-четность,

2) пока повышение квалификации кадров не станет обязатель-ным пунктом производственной программы предприятия,

3) пока техника и технология художественного труда остаются бедны и примитивны,

— до тех пор вклад художественного производства в народ-ную эстетическую культуру будет не просто минимален, но в иных случаях — и отрицателен.

И что важно: моральную ответственность за такое культурное обнищание будет нести художник. Ведь потребителя не каса-ются условия его работы, его организационно-экономические трудности, его неконтакты с производством.

Спросится — с художника.

О рентабельности

«человеческого фактора»

А. И. Ежелович, как опытный хозяин производства, делит художественную братию на несколько групп. В первой — из-вестные, маститые, высокотворческие художники, работающие ответственно и продуктивно. Они вне конкуренции. Во второй группе — также одаренные люди, крепкие профессионалы, на которых можно положиться, они нуждаются в производственной поддержке. И в третьей — работающие от случая к случаю, с несложившимся именем, те, которых часто считают «неудачни-ками».

Понимая житейско-производственную реальность такой клас-сификации, социологи искусства не могут с ней согласиться. Ведь ранимость души художника столь велика еще и потому, что мера художественной одаренности далеко не всегда совпа-дает с мерой жизнестойкости.

Вход в профессию сегодня для керамистов чрезвычайно узок. Помните, у Ильфа и Петрова: «проблема дверей в Советском Союзе еще не решена...» Так вот «дверь» в керамический цех едва приоткрыта (из-за отсутствия производственных площадей, доступа к все тому же рабочему столу; из-за до сих пор не-проясненных механизмов распределения работы и т. д.). И в эту цель даже и не пытаются подчас проникнуть люди, не об-ладающие «таранной» энергией, не имеющие «связей» внутри профессиональной среды.

Социолог при анализе этой ситуации голосует за предостав-ление равного старта всем: доступность рабочего места, мате-риала, обжига. Только при широко открытой «двери» можно бу-дет судить, кто есть кто, только при этих условиях можно будет каждому участвовать в творческом соревновании. И только при таких обстоятельствах культура соберет свой художественный урожай.

Однако расширение производственных мощностей, ведущее к уравниванию старта, — это те моменты перестройки творческо-производственной жизни художника, которые связаны с капи-таловложениями, поисками новых организационно-экономических возможностей системы Худфонда. Вместе с тем есть такие на-правления реформирования отношений художника и предприя-тия, которые не стоят ни копейки, однако могут послужить чу-додейственным импульсом в развитии керамического искусства.

Вспомним о человеческом факторе. Художник, между прочим, человек у которого есть человеческое достоинство, вера в себя, самоуважение, чувство профессиональной гордости.

Все эти эфемерные нематериальные явления, если их поставить на службу общему делу, могут иметь ощутимые материальные последствия.

За несколько десятилетий производство накопило целый свод

правил и норм отношений к художнику, которые вовсе не спо-собствуют его профессиональному самочувствию. Сложилось так, что творческая жизнь художника на производстве регламенти-рована правилами внутреннего распорядка и режимом произ-водства, что никак не совпадает со спецификой художественно-го труда.

Высказывания керамистов, составившие содержание нашей первой публикации, были криком отчаяния и надеждой на по-мощь, на понимание. Однако, опираясь на существующие ин-струкции (то есть действуя формально безупречно), уважае-мая дирекция ЭТПК призвала «жалобщиков» к порядку. Суще-ствование художника на производстве обставилось формально-бюрократическими «репрессиями», и мы лишний раз убедились в житейском опыте керамистов, остерегавшихся сотрудничать с социологами, чтобы не стало «еще хуже»...

Коротко говоря, или мы принимаем Художника как творчес-кое лицо, с которого начинается жизнь художественной идеи, жизнь художественного предмета, «вал» бытовой культуры. Или — перед нами заранее виноватый во всем праволишонец...

Подытоживая тему «человеческого фактора», хотели бы под-черкнуть: перестройка общественной психологии, в которой скрыты поистине титанические силы, способные двигать и эко-номику, и организацию, — самый трудоемкий строительный объ-ект нашей перестройки. Десятилетиями сложенные бюрократиче-ские «запрещено», «разрешено», «спущено» не позволяли задумываться — кем, почему и зачем спущено, и не пора ли «спу-стить» что-либо другое?

Из всего сказанного заключим:

1) до тех пор пока на художественном производстве не будет действовать некое «Положение о творческой группе», в котором права и обязанности художника были бы сформулированы с предельным уважением и доверием к нему, с желанием предо-ставить художнику максимальные условия для его собственного творческого развития,

2) до тех пор пока овладение техникой и технологией керами-ческого искусства не станет столь же престижным в профес-сиональной среде, как богатство и оригинальность художествен-ной идеи,

— до тех пор мы будем не досчитываться в художественных рядах многих и многих необходимых культуре творцов.

Самое очевидное, что перестройка социальных условий творческой деятельности художника-керамиста неотложна так же, как и во всех прочих сферах нашей культурной жизни. Но при этом нельзя забывать, что прошедшие десятилетия не только сузили, довели до безвариантности и безвыборности организационные формы нашей жизни, но они же посеяли безынициативность, инертность отношения к самим себе, нашему человеческому долгу.

Размышляя о необходимости перемен, исследователи спраши-вают себя: кто станет эти изменения осуществлять, кто станет жить в измененном мире?

Это не пустые вопросы. Большинство художников, с которы-ми мы общались на протяжении работы, находятся в противо-речивом психологическом состоянии. Во-первых, распространена уверенность, что кто-то, какие-то мифические «они», расположен-ные где-то сверху или сбоку социальной системы, обязаны все для художника обустроить в лучшем виде. Во-вторых, если сталкиваешься с общественной активностью, то она, за редким исключением, иссякает на пороге собственной мастерской. «Про-бил» себе квадратные метры и печку... либо — попал на выбор-ное место, расположенное поближе к распределению работы (что есть, как мы пытались показать, — высшее благо для ху-дожника!)... И вот уже общая ситуация, положение дел в своем цехе становится в лучшем случае привычным материалом для общих разговоров.

Мы даже склоняемся к выводу, что наступающая перестройка в нашей художественной культуре, в организации творческой жизни может быть полноценно использована и, следовательно, даст плоды при тех художниках, которые только сегодня при-ходят учиться в художественные училища и вузы.

Может быть, только эти молодые люди, чье сознание форми-руется временем гласности и демократизации, возвращением из-начальных общественных ценностей, станут настоящими хозяе-вами своего творческого цеха. И при всей индивидуальной уг-лубленности, неотрывной от художественного труда, смогут раз-вить в себе коллективистское профессиональное мышление, со-циальную энергию.

А пока что закончим на публицистической ноте.

Хотелось бы поставить перед правлением СХ СССР, перед ху-дожественной общественностью ряд вопросов. Ответ на эти во-просы существен и при работе над новым Уставом Союза и его фонда.

Можно ли считать, что «рынок» художественных идей в при-кладном искусстве уже насыщен? Что успешно разрабатываются наличные идеи и нет необходимости в новых?

Можно ли считать, что «рынок» художественных вещей за-полнен? Что нет нужды в новых прикладных произведениях искусства, одушевляющих интерьеры наших общественных зда-ний? Что удовлетворены потребности семейной бытовой куль-туры?

Можно ли считать, что удовлетворен спрос на выставочную деятельность в области той же керамики?

Можно ли считать, что рачительно относимся к совокупному народному таланту, который тысячелетиями пересоздает и вы-ражает себя в прикладных искусствах?

И можно ли, наконец, считать нескромными и чрезмерными претензии того же художника-керамиста иметь постоянный до-ступ к производству и требовать уважения к своему человече-скому и профессиональному достоинству?

Эстетическое воспитание — что это значит?
Что нужно воспитывать? Как это делать? В чем цель такого воспитания?
На вопросы ищут ответы и Академия педагогических наук, и Академия художеств, и Союз художников. Ищут ответы на эти непростые вопросы руководители бесчис-

Такого, как ты, больше нет нигде на свете

ленного количества кружков во всех городах страны. Нам хотелось привлечь внимание к опыту этих энтузиастов, чьи педагогические находки могут оказаться интересными и для ведомственных методических разработок, и для занятий в неформальных кружках.



В последнее время на телеэкране и в печати заметна стала активизация педагогической мысли. В ряду учителей-новаторов — словесников, историков, математиков — выступал по телевидению художник Б. М. Неменский. Это не было формальной данью школьному предмету «рисование» — не по предметному принципу приглашают учителей в Останкинский телецентр, а по проблемному. Проблема же следующая: низкий уровень художественной культуры населения. И школа призвана как-то исправить положение.

Проблема эта возникла не сегодня, и никогда, пожалуй, средняя общеобразовательная школа не способна была ее решить. Хотя в масштабе поголовности больше решать ее некому — для чего, собственно, и были придуманы когда-то школьные уроки рисования.

Для чего нужен курс ИЗО в школе, да не простой, а расширенный, усовершенствованный, новый? Этому вопросу Неменский посвящает чуть ли не четверть объема книжки «Мудрость красоты», претерпевшей не одно (два?) издания. Вот обобщенно-классифицированные аргументы в защиту школьного ИЗО.

Аргументы прагматические: грамотность по части искусства нужна на производстве для повышения качества продукции. Необходимо воспитать у будущих работников минимум (лучше бы максимум) визуальной культуры, начатки образного мышления, творческие способности, без которых стопорится развитие народного хозяйства. В пример приводится Япония с ее качеством товаров и постановкой преподавания художественных предметов в школе.

Аргументы гуманистические: ИЗО является фактором гармонического развития личности и нужно не только для научно-технического прогресса, но и для человека как такового, для его пользы и удовольствия. Необходимо прививать детям любовь к прекрасному, научить их понимать искусство, видеть красоту мира и, главное, развивать эмоциональную сферу личности, которая, в отличие от интеллекта, от рассудка, от логического мышления, воспитываемых другими школьными предметами, у нас отстает.

На этом гуманистические аргументы в пользу усиленного курса ИЗО не исчерпываются. Основная его цель — это, выпрепно выражаясь, возвышение человеческого духа, утверждение нравственности, формирование праведного отношения к жизни — чему все эстетическое служит



...Вкус к импровизации

Меня давно уже тревожит один вопрос: почему среди детей доля художественно одаренных намного выше, чем среди взрослых? Пожалуй, можно без особого преувеличения сказать, что неодаренный художественно ребенок такая же редкость, как одаренный взрослый. Почему? Куда это девается в возрасте двенадцати-тринадцати-четырнадцати лет? Отчего девочка, чуть ли не с младенчества слагавшая дышащие живой прелестью стихотворные строки, вдруг начи-

Мнения, суждения, споры

Как

воспитать...

- вкус к импровизации
- умную руку
- визуальную культуру
- душевность общения

нает сочинять деревянную казенщину? Отчего мальчик, восторгавший всех яркой декоративностью и каким-то бес- сознательным смыслом своих рисунков, просто перестает рисовать, как отрезало? Я размышляю об этом, и главное, в чем я убедился, это то, что вопрос о детском художественном творчестве надо ставить как вопрос о природе таланта вообще.

Какие способы педагогики служат сохранению и проявлению таланта?

Я решил написать о студии А. М. Тагера потому, что он владеет своей, индивидуальной, очень интересной методикой, и потому, что среди его студийцев особенно много очень талантливых детей.

В чем же заключается эта методика? Сам Тагер говорит, что его работа с детьми начинается... с физического раскрепощения. То есть когда ребенок при-



лишь подспорьем. Гуманистические цели Неменский ставит на первое место, они вбирают в себя цели прагматические, ибо эстетически чуткий, нравственный, духовно развитый человек и на производстве будет работать хорошо.

Ставя во главу угла гармоническое развитие личности, Неменский устанавливает иерархию практических задач своей педагогической системы: не каждый может стать художником, но каждый должен получить эстетическое воспитание. Отсюда следует приоритет пассивного художественного навыка (воспринимать искусство) над активным (уметь рисовать).

Работа над новым курсом ИЗО идет с 1970 года. Вариант за вариантом новой программы предлагала педагогической общественности для апробации проблемная группа художников, искусствоведов, методистов (под руководством Неменского), действующая под официальной эгидой Союза художников и Академии педнаук. «Доводка» положений программы продолжается до сих пор, но самой концепции ее — уж лет двадцать. Внедрение программы в школу долго топталось на экспериментальной стадии, встречая сопротивление в лице педагогов, упорно придерживающихся традиционных методов преподавания ИЗО. В их консервативных мозгах не укладывается сама постановка задачи. «Как это так? На уроках рисования не обучать рисованию! Чему же тогда учить?»

Да, на уроках ИЗО по системе Неменского дети хоть и выполняют художественные работы, но не овладевают профессиональными навыками искусства. «Учить не искусству, а искусством» — вот основной тезис системы. Практическая работа детей — не самоцель, а средство. И средство не единственное. Предполагается активное использование картинок и слайдов, запечатлевших произведения искусства, и прочего визуального материала для созерцания и размышления. Картинки показываются не для обязательного запоминания и тем более не для перерисовывания (это исключено!). Творчество по впечатлениям от картинок становится способом размышления об увиденном, способом постижения искусства. Неменский подчеркивает, что художественные навыки для детей не главное, а главное — восприятие содержания искусства, или, как он выражается — «сутьевой информации».

Неменский избегает употреблять понятие «форма», предпочитая ему понятие «язык», расшифровываемое как «элементы художественной образительной речи». Так же как «суть» тождественна в его системе «содержанию», так и «язык» — все равно что «форма». Между тем в общепринятом теоретическом обиходе они отнюдь не синонимы. Язык — это различные технические приемы, выразительные средства. Художник определенным образом их организует, и лишь из конкретного комплекса элемен-

ходит в студию, ему разрешается рисовать в любой позе — стоя, лежа, на стуле, под столом — так его тело свободно приходит к наиболее естественной рисовальной позе — сидя на стуле и за мольбертом. Что ж, все начинается со свободы. И это очень существенно. Потому что, когда ребенка привязывают к стулу, «правильно» зажимают в его руке карандаш или кисточку и ставят перед ним какую-нибудь гипсовую штукину, сразу понятно, как дело пойдет дальше. В этом случае от ребенка сейчас ничего не ждут, все будет потом, когда он вырастет и овладеет всеми премудростями.

До сих пор мы имели дело с двумя основными способами формирования художника — либо он «продирался» сквозь «формальную муштру» традиционной школы, благодаря особым свойствам личности или отвергая (сознательно), или развивая (творчески) предложенные ему законы, либо он вырастал вне традиционной школы, великим самоучкой. В студии Тагера детей чему-то учат, но не технике, не умению, явно чему-то странному.

Попробуем понять — чему? Вот мы с вами «раскрепостили тело» и приняли наиболее естественную для себя позу,

нашли ее сами, нам вольготно и комфортно. Что теперь? А теперь — неожиданно — маленьким детям (6—9 лет) преподносят... философия: начатки учения об уникальности и самоидентификации личности.

«Знаешь ли ты, что линии на руке у каждого человека складываются в совершенно особый, не повторяющийся никогда больше рисунок? Ты — единственный такой на свете и будь добр помнить это», — говорит педагог.

Из всего вышеизложенного, как кажется, мы приходим к довольно банальному выводу: все, о чем мы говорили, можно назвать одним словом — свобода. Талант — это свобода; то есть талант — это прежде всего талант свободы.

И только после этого начинается разговор о рисовании — основное внимание направляется на взаимосвязь элементов изображения, на их жизнь внутри картины, цвет оказывается выражением «внутреннего самочувствия» предмета, а не залогом простого сходства.

Работы студийцев — это профессиональная детская живопись, а не подготовительные эскизы. А что будет дальше? Они вырастут и что?..

Тагер очень талантливый педагог. Он

создал практически целую маленькую индустрию, причем имеет в руках осознанный и отработанный набор психологических воздействий на ребенка, адресует к совершенно определенным участкам его внутреннего мира, к тем зонам свободы, которые у детей намного ближе к поверхности, чем у взрослых.

Тагер, объясняя свою «стрессовую технику», ссылается на дзен, на стрессовые воздействия учителя на учеников. Психоэстетический стресс — это когда выбивается из-под маленького человека опора привычных ассоциаций (в целом уже такая же, как и у взрослого, но не настолько укрепленная в сознании). Мир оказывается каждый раз новым, лишенным привычных определенных связей, нужно осваивать этот мир заново, и, следовательно, нужно каждый раз собирать все свои духовные силы для решения этой задачи. Все — меньшим не обойтись. Вот откуда энергия, иногда почти трагическая, вот откуда удивительная гармония, свойственная работам этих детей.

Традиционная школа, и общеобразовательная и художественная, напротив, стремится к определению ученика в размеренный поток существования, в мир статичный и определенный. Хочется, од-



нако, заметить, что и система стрессов может стать инерционной, привычной, но на это, конечно, понадобится не один год. Но когда-то это обязательно произойдет.

Но вдруг наступит момент, когда сама эта необходимость заново осваивать мир станет привычной, почти автоматической, что тогда? Что будет, если набор «ответов» на эти «вопросы» окажется закрепленным в памяти, конечным тезаурусом?

Для эффективной работы по таким принципам нужно соответствующее устройство коллектива, некий адекватный социальный закон. Такой закон имеется: это отсутствие лидеров в коллективе. Ни за кем не закрепляется перспективность, этот бич детских кружков, развращающий талантливую личность с самого начала. Очень мудро со стороны Тагера ориентироваться на лидерство работ, а не на лидерство их авторов. Каждый может стать лидером, когда его рисунок окажется достойным «выставиться», то есть для начала просто повисеть на стене студии. Всякий может оказаться автором такой работы, кто чаще, кто реже, но всякий. Поэтому в студии Тагера происходит разумное распределение внимания между творческим процессом и

его результатом. Огромное несчастье традиционных и связанных с ними методов в ориентации внимания только на один аспект — на процесс или на результат.

В студии Тагера преподаются не техника рисования, а техника импровизации, техника общения с предметом, с окружающими людьми, с природой. Очевидно, предполагается, что техника рисования возникает сама собой. Или, точнее говоря, то, что возникает, и будет правильной для каждого конкретного рисующего техникой рисования.

Предположение, не лишнее логики, но здравый смысл все же несколько протестует: как же это? Совсем не учить ремеслу? Судя по краткому моему знакомству с тагеровскими детьми, все же большинство из них не оставит занятий живописью и будет стремиться через 5—9 лет к утверждению себя в мире в качестве художников. Не окажутся ли они безоружными и в психосоциальном смысле, попав из внутренней насыщенной, внешне комфортной обстановки студии в дискомфорт «взрослого искусства»? А может быть, выйдя из студии группой, они вынесут и некую общую эстетику, некое новое правило, которое окажется жизнеспособно и «среди больших»?

Тагер говорит, что внутри студии воспитывается этика, основанная на уважении ко всему существующему, поскольку оно создано (так сказать, креативная этика) — и студиицы могут разделить и понять чувства творца и родителей и не посмеют поднять руку на творение и дитя. Если так, то существование такой студии и такого метода работы с детьми вполне оправдано, даже если из нее не выйдет никаких великих художников.

Но все-таки (это совсем не утверждение, а скорее постановка вопроса), если мы хотим сохранить культуру, то, наверное, надо задуматься о том, как передать технические навыки искусств, что без того или иного насилия невозможно.

Как отразится наш «век утери навыков» на человеческой культуре — вот вопрос, тоже сам собой вытекающий из всего вышесказанного.

Но если обратиться к работам студийцев, о которых шла речь, посмотрим, что будет, что вынесут они, такие талантливые, такие свободные, из этого своего богатства, которое тонко и осознанно помогают им проявить и сохранить, туда, за порог, где находимся мы с вами.

Олег Юрьев



...умную руку

В народной традиции роль навыков, умения руки выявляется, пожалуй, явственнее, чем в других сферах искусства.

Без освоения тактильного навыка невозможно передать образную природу и выразительность изделий народных промыслов.

Преподаватель изобразительного искусства, руководитель кружка «Народные промыслы», что на Гжели, Бидак Наталья Трофимовна считает, что без своеобразного «натаскивания» освоить гжельскую роспись нельзя... Кружковцы Натальи Бидак порой испробуют не один лист, чтобы овладеть мазком. Все начинается с мазка, который надо положить «правильно». Наталья Трофимовна сначала показывает мазок на доске как прием, а затем обходит каждого своего воспитанника. Вот он следит, как идет рука учителя, как нужно держать кисть, делая ее «плоской», захватывая одним краем кисти воду, а другим — краску, как делать этот маховой мазок — «враз

одним движением». Потом ученик начинает работать сам.

Наталья Трофимовна иногда «водит» своей рукой кисть ученика, чтобы он лучше почувствовал то единственно правильное движение: «Научить гжельской росписи, по-моему, можно любого человека. Научить делать мазки и другие элементы можно за короткий срок, но вдохнуть в роспись жизнь может не каждый. Для этого надо ею серьезно заниматься и очень любить. После 2—3 лет посещения школы дети полностью, можно сказать, овладевают элементарными приемами росписи. Дальше требования повышаются, роспись усложняется. И, как показал уже опыт, выпускники, которые проучились 4—5 лет (начиная с детства), владеют росписью не хуже мастеров.

Моя задача — привить детям не мое личное понимание традиций, а показать им все своеобразие гжельского промысла — показать им образцы старых и новых вещей. Может быть, в освоении росписи и есть элемент натаскивания (только слово «натаскивание» здесь не очень подходит). Чтобы овладеть росписью, надо четко выполнять технику письма, без этого нельзя, в этом специфи-

ка гжельской росписи».

Через приобретение навыков, идя от простого к сложному, ребята обретают подлинную свободу и легкость, когда вдруг... «само получается!» И не вызывает удивления, что ученицы Натальи Бидак могут часами работать только над одним узором, орнаментом, — так воспитывается усидчивость и истинное удовольствие, наслаждение от самого процесса работы. Причем каждый знает, что все равно у всех получится поразному, даже если перед всеми одна задача — несколькими мазками написать гжельскую розу.

Осмысленный, исполненный индивидуального самовыражения, творческий труд здесь становится основой эстетического развития и способом приобретения профессиональных навыков. Это и трудовое, и нравственное, и эстетическое воспитание, воспитание любви к национальному художественному наследию. А главное, пожалуй, это обретение душевной гармонии и спокойствия, развитие высокого эстетического вкуса, который, вне всякого сомнения, получит достойное применение и в повседневной жизни.

Виктория Хан-Магомедова

тов (что является формой произведения) можно вычитать содержание. Искусствоведы привыкли выводить содержание из формы, так легче. Форма материальна, наглядна, объективно присутствует в реальности — содержание же идеально, оно живет в сознании и чувствах, и для передачи его другим людям опять-таки требуется какая-то форма.

Недооценка посредничающего звена между «языком» и «сутью», скачок через ступеньку «форма» — момент принципиальный для системы Неменского, который не видит пользы искусствоведческого анализа в постижении школьниками искусства. «Как не убить живую поэзию искусства, изучая его, анализируя его? Ведь каждый анализ — разъятие...» А как же им понять искусство, минуя форму?

Искусство надо сперва почувствовать. Испытать эмоциональное потрясение от встречи с произведением. Тогда содержание его откроется подобно озарению. В задачу учителя входит организация этого потрясения, создание условий, обостряющих эмоциональное восприятие, направляющих его в должное русло. Неменский предлагает учителям и детям метод «эмоционального уподобления воспринимающего передающему». Воспринимающий должен пережить чувства художника, как свои собственные, заразиться его отношением к тем или иным явлениям жизни. Урок похож на театральное действие — со своей завязкой, кульминацией, катарсисом; учитель — режиссер, дети — участники. На чувства детей действует особая атмосфера класса, соответствующим образом оформленного, ситуация игры, когда ребенку предлагается вести себя так, как будто сам он художник...

В итоге мы видим знакомую картину: дети на уроке рисуют и тем самым познают искусство. Но это внешнее. Ибо познают они нечто куда более важное, для чего искусство лишь средство. Средство педагогическое. Вековая мечта педагогов через искусство формировать человека, регулировать его связи с миром и социумом переносится на суть самого искусства, делается предметом постижения в нем. Детей учат, в конечном счете, этике через эстетику.

Программа стремится «объять необъятное», включить в себя все, что так или иначе подведомственно музе пластических искусств. Это удается благодаря систематизации материала в жесткую концептуальную структуру. Неменский выделяет три сферы пластической деятельности, под которые подпадает (целиком или частично) любое художественное деяние, и называет их «триада основ художественного мышления». Это конструкция (или постройка — так детям понятнее), изображение, декор (украшение). Триада заменяет традиционное членение искусства на виды и жанры и является своеобразным ключом к анализу произведений. Отвергая анализ формы, Неменский с детьми анализирует искусство по его



...ВИЗУАЛЬНУЮ культуру

«Старт» — это детская студия архитектурного творчества, место занятия архитектурой, композицией, рисунком, живописью, лепкой, макетированием, пространственными акциями.

«Старт» вводит ребенка в мир широко понимаемой визуальной культуры. Готовит детей к восприятию информации в любой из областей художественно-практической деятельности — архитектурной, дизайнерской, художественно-прикладной.

Цель занятий — погружение ребенка в атмосферу сегодняшних художественных ощущений, развитие способности осмысленного зрительного восприятия окружающего мира.

Развить чувство композиции, чувство

материала и техники работы с ним, навыки создания выразительной формы — такова задача упражнений.

«Старт» — можно рассматривать и как полигон экспериментальной работы по поиску способов формирования современного молодого человека, включающегося в область визуальной культуры.

Пожалуй, одна из главных задач педагогов «Старта» — это развитие в детях понимания прежде всего пластического устройства окружающего нас мира природы и создаваемых человеком предметов, знакомство детей со свойствами, качествами мира окружающих его форм — больших и маленьких, светлых и темных, простых и сложных, мягких и жестких, гладких и фактурных, узнаваемых и необычных. В конечном счете все это стремление направлено на развитие способностей линейно-графической, цветовой, тональной организации материи на плоскости, в объеме, в пространстве; на развитие чувства композиции, то есть способности организовать пластическую материю в соответствии с поставленной задачей.

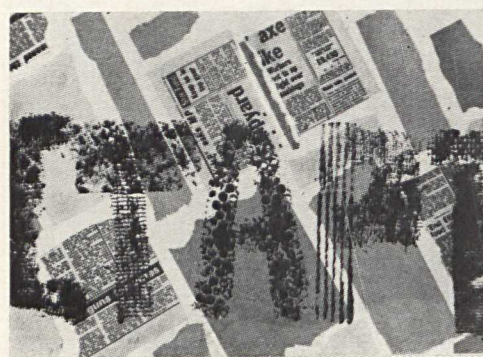
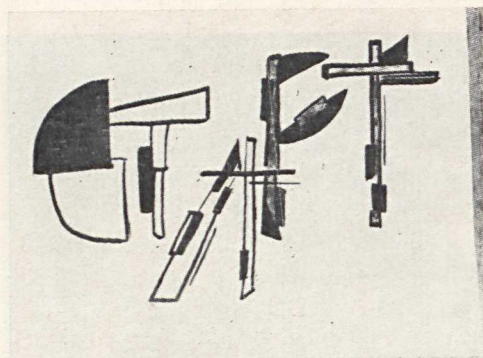
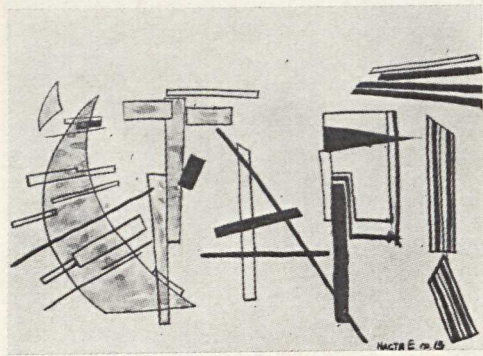
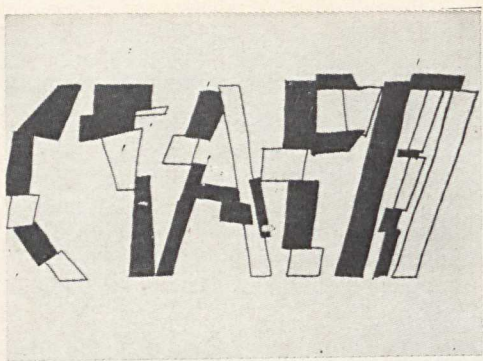
Пять лет существования студии позволили сформулировать систему методологических приемов.

Методология ориентирована, прежде всего, на достижение у детей чувства удовольствия, удовлетворения от успехов, пусть небольших, но постоянных. Поэтому правило первое — постановка задач посильных и в то же время занимательных, увлекательных, игровых, требующих проявления фантазии, изобретательности.

Во-вторых — это стремление к завершенности каждой работы в зависимости от характера поставленной задачи.

Мы противники довольно распространенной формулы: «сначала ремесло, творчество потом», «сначала научись правильно рисовать, потом твори». Это верный путь к тому, чтобы отбить всякую охоту к творчеству. Мы пытаемся любые рядовые учебные задания превратить в повод для самостоятельных размышлений, фантазий, сочинений ребенка.

В-третьих, постоянное внимание к композиционной стороне происходящего. Для этого работа ведется завершенными циклами: первые один-два года — прикосновение к миру природы, архитектуры, к форме, к материалам и техникам; третий — год изучения формы; четвертый — год разнообразных материалов;



пятый — год многообразной техники, шестой — год проектных действий и т. д.

В-четвертых, постоянное стимулирование соревнований: кто сделает работу интереснее, лучше, быстрее — всякое малое достижение должно быть замеченным.

Работа протекает в условиях постоянной коллективной рефлексии, в обсуждении вместе с детьми сделанного, в анализах достижений и недостатков в работе товарищей и своих собственных.

Личностное начало, формирующийся у каждого ребенка индивидуальный строй чувствования, ощущений, ценностей исподволь культивируется педагогом в процессе индивидуальных контактов конкретизацией групповых заданий.

Независимо от того, какую профессиональную будущность готовят родители детям, занимающимся в «Старте», независимо от их собственного выбора, мы убеждены в том, что навыки осмысленной композиционной работы, навыки работы с бумагой, с красками, навыки освоения пространственной формы, информация об искусстве, которую дети получают в студии, безусловно необходимы им в любой области будущей деятельности.

От имени педагогов «Старта»
Александр Ермолаев

...душевность общения

Для архангельских школьников, занимающихся в мастерской «Народное творчество» городского Дворца пионеров, это стало традицией — каждое лето отправляться в экспедиции «за мастерством». Руководитель мастерской Владимир Николаевич Бурчевский — человек, одаренный многими талантами: умеет мастерить щепных птиц, выплетать изделия из бересты и корня сос-

нов, владеет и редким для здешних мест изысканным ремеслом резьбы и росписи пижмских ложек. Еще умеет заправить старинный ткацкий стан основой, сделать расчет ремизок, поднимающих нити основы, и научить приемам узорного ткачества своих учеников, может показать им, как вырезается из теста, а затем расписывается цветной сладкой глазурью архангельский пряник «козуля»...

Нет смысла здесь перечислять, что именно и как «проходят» дети по программе Неменского. Важно определить, каков ее педагогический результат. Добивается ли система поставленных целей?

Первый, очевидный успех — дети создают, творят. И это при том, что задачи выращивания художников система не ставит.

А как определить, воспитывается ли эмоциональная чуткость к искусству, правильная ценностная ориентация в нем? О проверке достижения главной цели — этической — речь не идет, поскольку четкого критерия в измерении духовно-правственного эффекта от искусства человечество еще не выработало.

На уроках, в телевизионных интервью школьники высказывают суждения. Не зная, что судят они об искусстве по «триаде» Неменского, то есть не по самоценным художественным качествам, а по жизненным функциям, — больше троек за устные ответы им не поставить. В контрасте со словесными формулировками — рисунки, передающие непосредственное образное впечатление от искусства. Рисунки заслуживают пятерок. Эстетическое воспитание явно идет.

Несомненно, что новая программа скрашивает ученикам и учителям существование на уроках ИЗО, превращает учение из мучения в увлечение. Уже одно это прекрасно. Несомненно также, что программа расширяет культурный кругозор детей, знакомит их с разными областями художественной деятельности, с памятниками отечественного и мирового искусства.

Установив по косвенным признакам, что новая система преподавания ИЗО в школе действует эффективнее старой, — следует задаться вопросом: а каковы те действенные факторы, которые приносят успех?

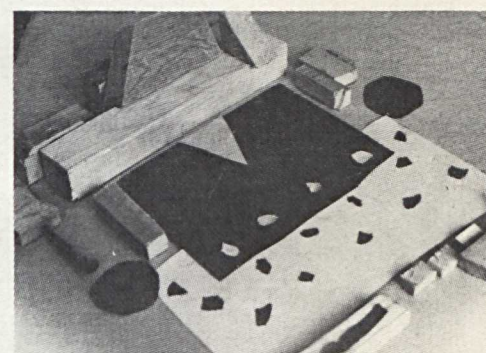
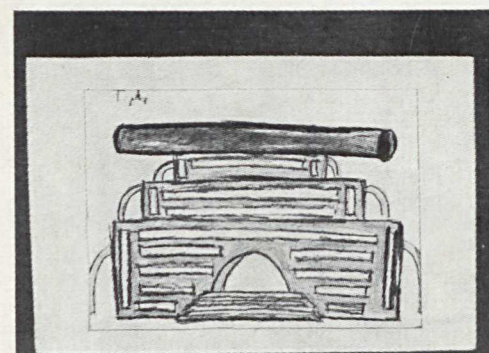
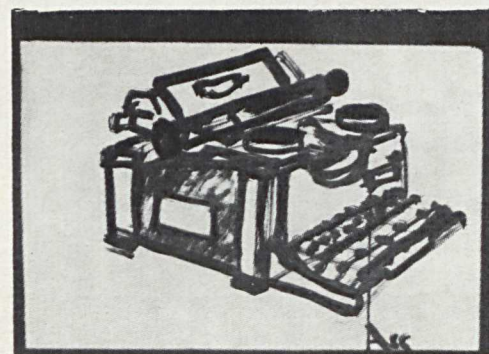
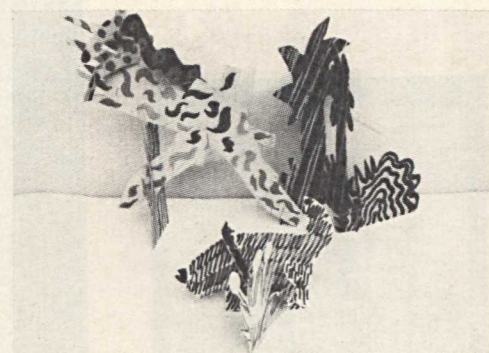
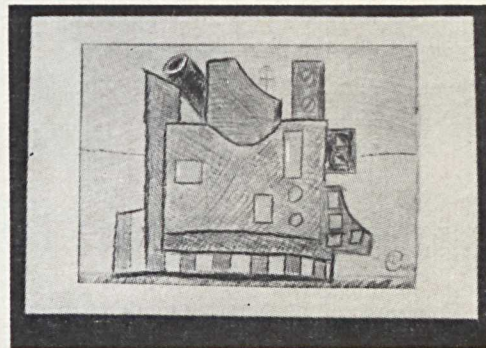
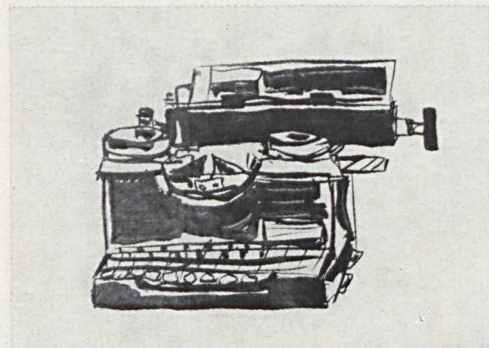
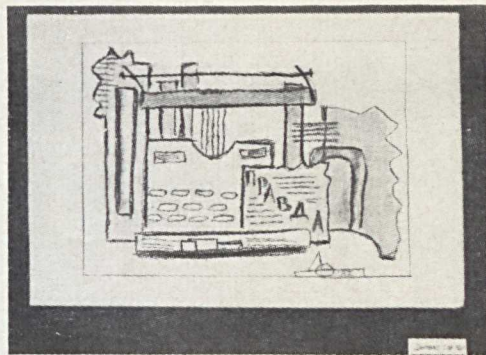
Как ни противоречило бы это антиискусствоведческой позиции Неменского, но стоит высказать предположение, что наибольшую пользу приносит именно искусствоведческая часть программы: показ картинок, разговоры об искусстве. То, чего в старой программе, где только рисование, по существу — нет. Новая программа создает художественную среду в масштабе школьных уроков, среду творческой мастерской, музееподобие из репродукций и собственных детских работ, среду духовной культуры, творимую учительским словом.

Известно: есть художественная среда — есть эстетическое воспитание, нет среды — нет воспитания. Верный способ чего-то добиться в школьном ИЗО — это погружение в среду искусства.

Б. Зюзинская

С рюкзаками за спиной, пешком, на попутном транспорте добираются школьники до самых отдаленных северных деревень, где сохранились еще очаги народного творчества. Поселяются в доме мастера. Но не как гости или туристы. Мальчики приносят в дом воду, пилят, колют дрова, складывают их в аккуратные поленницы возле дома. Девочки освобождают от забот по дому хозяйку: поливают огород, пропалывают грядки, пасут корову и коз, чистят картошку и готовят на всех обед. Школьники успевают и в лес за грибами и ягодами сходить, и искупаться в реке, и поработать с мастером, учась его ремеслу. Прохо-

ны, владеет и редким для здешних мест изысканным ремеслом резьбы и росписи пижмских ложек. Еще умеет заправить старинный ткацкий стан основой, сделать расчет ремизок, поднимающих нити основы, и научить приемам узорного ткачества своих учеников, может показать им, как вырезается из теста, а затем расписывается цветной сладкой глазурью архангельский пряник «козуля»... Освоив в совершенстве различные виды художественных ремесел Русского Севера буквально из первых рук, учась у потомственных мастеров, Владимир Николаевич сделал это методом своей работы с детьми.



дят многие километры в лесу с мастером в поисках бересты и корня, обучаются изымать их из природы, не нарушая экологии, учатся делать корень мягким и податливым для плетения, распаривая его в чугушке с горячей водой. Из бересты, свернутой в большие шары-мечи, учатся выравнивать полоски разной ширины, нарезать из них заготовки для плетения изделий. Из корня сосны выплетают доньшко будущего лукошка. Заготовка материала и первичная его обработка — необходимый и важный этап приобщения к традиционному художественному ремеслу. Протекает он для ребят очень эмоционально и несет массу впечатлений: шум листья деревьев, пенье птиц, встреча с белкой, перебежавшей лесную тропу, совместная работа за широкой плоскостью стола, доски которого только что вымыты и так чудесно пахнут деревом...

В селе Селище Лешуконского района Архангельской области школьники учились «гнуть» и загибать в замковый запор лубяные короба, а затем и расписывать их птицами, сидящими на ветках дерева, сценами охоты... Мастерство изготовления коробов и росписи ребята переняли у Ивана Степановича Фатьянова — потомственного народного мастера, семья которого издавна славится искус-

ством лубяного ремесла по всей Архангельской области. Иван Степанович брал ребят с собой «на охоту», и они видели, как медленно взлетает с мохнатой ветки ели иссиня-черный глухарь, как клином летят над утренней водой озера утки и как настороженно вскидывает уши лайка, выслеживая белку. Самое интересное, что охоты как таковой не было. Не было выстрелов, не было убитой дичи. Птиц, белок вспугивали хлопком в ладоши и лай собаки. Иван Степанович редко охотится «взаправду», ради добычи. Любит просто ходить по лесу с ружьем и собакой и наблюдать все «природное и живое...»

В этом же селе школьники учились изготовлению берестяных туесов, лукошек, корзин из светлой дражки у мастера Дмитрия Александровича Максимова, а в селе Лешуконское — у Клавдия Васильевича Семенова и Николая Лазаревича Голева.

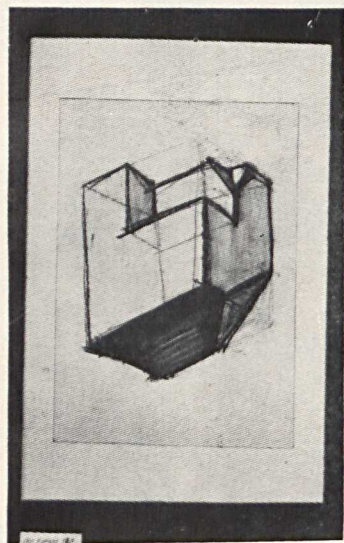
Девочки брали уроки ткачества, требующего большого внимания и терпения. Они учились расчету и заправке основы на станке, последовательности прокидок утка, подбору по цвету полосок, лоскутков, из которых затем на станке ткется узор половиков и дорожек.

Что нам представляется ценным в методике работы В. Н. Бурчевского с деть-

ми? Прежде всего то, что приобщение школьников к традициям народного искусства происходит в естественной среде бытования народного искусства. Интересное наблюдение сделал Владимир Николаевич: «Сначала все деревенское городским школьником воспринимается скептически. Многие вызывают снисходительные улыбки. Затем наступает пора открытий. Ребятам начинает нравиться и местный говор, и как здесь песни поют, и как женщины наряжаются по праздникам, и как беседа за вечерним самоваром в доме ведется... Реже теперь врубают школьники свои транзисторы, а начинают вслушиваться в тишину природы, которая их окружает, боясь потревожить ее... Ребята становятся более степенными что ли, неторопливыми, не суетятся. Работу выполняют уверенно и чисто, любя. Это я заметил...»

Приходит и понимание духовной природы народного искусства, складывающейся, формирующейся не только и не столько от высокого технического мастерства сделанной вещи, а от того, что предшествует этому: красоты здешней природы, тишины леса и утра над рекой, размеренного и выверенного ритма жизни. Вот это и важно для формирования души и сердца.

Юрий Максимов



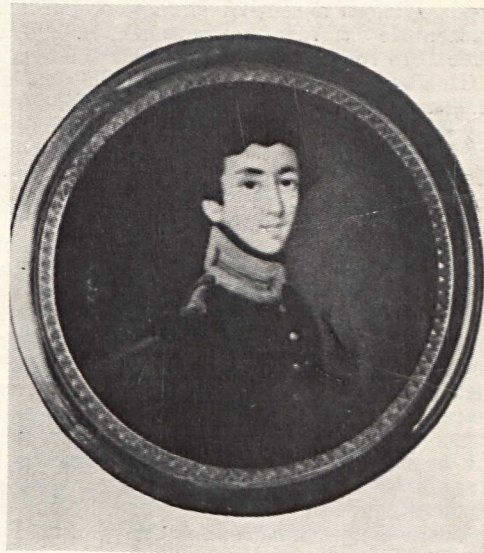
Дом Мурузи

Лев Лурье, Александр Кобак

(Продолжение. Начало см. в № 7, 1988 г.)



А. Мурузи
Миниатюра.
1820-е годы



была пленного Шамиля, а уже началось завоевание Средней Азии. Покорен Коканд, Ташкент становится столицей Туркестанского генерал-губернаторства, газеты 1873 года пестрят известиями о Хивинском походе.

Вслед за армией на Восток двинулись военные корреспонденты, художники, ученые. В этнографические музеи и частные коллекции потекли восточные экспонаты. Через Хаггарта, Жаколио, Жюль Верна представление о восточной экзотике шагнуло в каждый дом. Ориентальные мотивы вновь входят в моду и возникают во всех видах искусств.

В музыке Запада восточные темы появляются в операх Ш. Гуно, Дж. Верди, К. Сен-Санса, Ж. Бизе. Те же мотивы звучат в знаменитом вальсе И. Штрауса «1001 ночь» и популярных опереттах Оффенбаха «Трапезундская невеста» и «Разбойники».

В России вслед за оперой А. Н. Серова «Юдифь» Н. А. Римский-Корсаков пишет симфоническую поэму «Антар» и «Восточ-



Н. Меншуткин



А. Серебряков
Строитель дома

В комнате с половиной ИОСИФ БРОДСКИЙ

От переводчика. Эссе «In a room and a half» впервые опубликовано в The New York Review of Books, Vol. XXXIII, no. 3, February 27, 1986, и позже вошло в книгу автора «Меньше одного» (Less than one). Публикуемые фрагменты посвящены дому Мурузи и его жизни.

...Наша квартира с половиной была частью огромной анфилады, треть квартала в длину, на северной стороне шестизэтажного дома, выходящего одновременно на три улицы и площадь. Дом был одним из тех громадных тортов в так называемом мавританском стиле, что в Северной Европе отметили рубеж веков. Ахматова как-то рассказывала мне, что родители привезли ее в коляске показать это чудо. <...>

ный романс», в 1871 году закончен «Демон» А. Г. Рубинштейна. На сцене Мариинского театра с огромным успехом идут балеты «Дочь фараона», «Царь Кандавал», «Баядерка». Музыкальные спектакли из восточной жизни стали в конце XIX века так многочисленны, что их высмеивает популярнейшая пародия — знаменитая «Вампука, невеста африканская».

В салонной живописи 1860—70-х годов представительную группу составляли художники, специализировавшиеся по видам Каира и Стамбула, бедуинам и женщинам в восточных костюмах, сценам в гаремах и на невольничьих рынках. Их охотно, судя по коллекции Эрмитажа, покупали в России.

Внимание русских живописцев тоже привлекают восточные сюжеты. Интересно, что это не столько собственный восток (Кавказ и Средняя Азия), сколько уже освоенная французскими художниками Северная Африка. Братья Маковские в 1870-х годах дважды посещают Египет, результатом чего стали многочисленные экзотические пейзажи. И. Е. Репин выставляет в Салоне 1876 года «Негритянку», написанную в Париже.

Сложнее обстояло дело с В. В. Верещагиным, туркестанские этюды которого вызвали сенсацию в Петербурге 1874 года. Но и у него импульсы, связанные с проникновением России в Туркестан, участником которого он был, переплетались с влиянием общеевропейского интереса к Востоку, шедшего от Салона. Недаром он считал своим учителем такого популярного специалиста по экзотике, как Ж.-Л. Жером.

«Действует ныне в Европе, — писал в 1873 году В. В. Стасов, — необыкновенно могучее влияние Востока». Не была исключением и архитектура.

VII

1870-е годы — Петербург князя Мышкина, Епанчиных, Версильных. «Чернеет жесткий и прямой Литейный, еще не опозоренный модерном», — скажет позже Анна Ахматова (в отличие от комментаторов «Библиотеки поэта», мы склонны относить эти строки не к скромным торговым рядам архитектора Васильева, а к большому административному зданию в начале проспекта). Литейный выходит к Неве и становится главной улицей самого модного района Петербурга конца XIX века. Обнаруженные в архиве списки жильцов дома Мурузи на 1879 и 1890 годы позволяют представить жизнь этого богатого доходного дома, в котором было 57 квартир и 7 магазинов.

Дубовые резные двери на углу Литейного и Пантелеймоновской вели в знаменитый на весь город магазин пряников Николая Абрамова. Его каталог, предлагающий пряники вяземские цукатные и московские царские, тверские фигурные мятные и калужские миндальные с розой, пастилу клубничную, вишневую, абрикосовую, киевский ягодный мармелад и одесскую маковую халву, читается с такой же ностальгией, как описание мебелировки великокняжеского дворца. Задолго до «нигде кроме как в Моссельпроме» купец-поэт использовал возможности стихотворной рекламы:

От Питера самого
До Уральских гор
Пряники Абрамова
Имеют фурор!!!

Рядом паходилась парикмахерская модного «куафёра» Жана-Батиста Герена, французского подданного. Примерные гимназисты подстригали у Герена юношеские усики, стараясь не отстать



З. Гиппиус
Портрет А. Бакста
1906 г.



Е. Белозерская,
в первом браке
Кочубей



А. Горький. 1919 г.

После революции в соответствии с политикой «уплотнения» буржуазная анфилада была разделена: по одной семье в комнате. Между комнатами возвели стены — сначала из фанеры... Впоследствии через года доски, кирпич и штукатурка довели это расчленение до статуса архитектурной нормы. Если существует бесконечный аспект пространства, то это не его расширение, а его уменьшение. Хотя бы потому, что уменьшение пространства, как ни странно, всегда более последовательно. Оно лучше организовано, и у него больше названий: камера, уборная, могила. У расширенный же — лишь широта жеста.

<...>

...Кроме избытка шестнадцати квадратных метров, мы были счастливыми, потому что коммунальная квартира, в которую мы въехали, была очень небольшая. Наша часть анфилады состояла из шести комнат, разделенных так, что они давали жилище лишь четырем семьям. Включая нас самих, там жило только одиннадцать человек. <...>

Конечно же, у нас был один туалет, одна ванная и одна кухня. Но кухня была довольно просторная, туалет — весьма приличный и уютный. Что касается ванной, гигиенические привычки в России таковы, что одиннадцать

человек редко одновременно намеревались принять ванну или заняться стиркой белья. Последнее висело в двух коридорах, соединяющих комнаты с кухней, и каждый знал нижнее белье всех соседей наизусть.

...Соседи были хорошие, и как люди, и потому, что все они работали и отсутствовали большую часть дня. За исключением одной, они не стучали; это был хороший процент для коммунальной квартиры. Но даже стукачка, приземистая женщина без талии, хирург ближайшей поликлиники, иногда давала вам медицинский совет, занимала очередь за какими-нибудь редкими продуктами,

следила за вашим супом на плите. <...>

Несмотря на все презренные аспекты такого способа существования, у коммунальной квартиры, возможно, есть и своя испушительная сторона. Она обнажает жизнь до основ; уничтожает любые иллюзии в отношении человеческой природы.

...Наш потолок был высотой метра четыре, если не выше, и украшен лепным орнаментом в мавританском стиле, который в сочетании с трещинами и потеками из-за разрывов труб этажом выше, превращал его в подробную карту некоей несуществующей сверхдержавы или архипе-

от последней моды и вписаться в требования гимназического начальства. Здесь совсем юный Добужинский до слез тронул отца, попросив выбрать ему такую же, как у папы, плешку.

Просторные «лицевые» квартиры второго-третьего этажей занимали особы первых четырех классов, как говорили в тогдашней России, — сенаторы, статс-секретари, профессора, генералы, видные адвокаты. Среди них: экономист В. П. Безобразов, сенатор и академик; философ Е. В. Де-Роберти; генерал-майор А. А. Пушкин, старший сын Александра Сергеевича; известный адвокат Д. Ф. Хартулари, брат домовладелицы; А. А. Кадьян, хирург и общественный деятель; доктор К. Ф. Славянский, профессор Военно-медицинской академии.

Дворцовые флигели и верхние этажи — жилье посромнее. Под крышей — студенческие номера г-жи Семеновы: нелегальная, нигилистические косоворотки, пение «Дубинушки» и «Через тумбу, тумбу раз».

Но слава дома Мурузи более всего связана с изящной словесностью. В 1879 году на четвертом этаже дворцового флигеля, в небольшой трехкомнатной квартире жил Н. С. Лесков. В начале 1900-х у известного публициста Н. Ф. Анненского (брата поэта) происходили шумные собрания литераторов, близких к народническому «Русскому богатству». А. И. Куприн был частым гостем делавшего блистательную карьеру чиновника Н. А. Любимова, своего собственного. Видимо, здесь произошла в действительности история, положенная в основу рассказа «Гранатовый браслет».

Почти четверть века в доме Мурузи прожила знаменитая литературная чета — Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус. С 1889 года они снимали четырехкомнатную квартиру на пятом этаже, окнами на собор, позже переехали в более просторную и дорогую — на второй этаж по той же лестнице.

23-летний поэт с юной очаровательной женой начинает появляться на «пятницах» Случевского, у жившего напротив Плещеева, выступать на вечерах Литературного фонда. Квартира Мережковских становится форпостом поэтического авангарда 1890-х годов, а к началу XX века — главным салоном петербургского символизма. Он стал соединительным звеном между салонами конца XIX века («пятницы» Случевского, «среды» Полонского) и такими центрами культуры «серебряного века», как «башня» Вячеслава Иванова, вечера Федора Сологуба или «среды» барона Дризене. Едва ли найдется сколько-нибудь известный литератор, который не бывал бы у Мережковских, где задумывались такие важные начинания, как журнал «Вопросы жизни» или Религиозно-философское общество².

Дом Мережковских привлекал не только литературными дарованиями хозяев. Как когда-то нигилисты, а позже футуристы, ранние символисты выступали творцами нового быта. У коллег — бесконечные сплетни, у петербургской прессы — скандальный интерес вызывали жильцы этой квартиры: высокая стройная блондинка с золотистыми волосами русалки, петербургская Гедда Габлер, «декадентская мадонна» Зинаида Гиппиус, ее сестра художница Татьяна Николаевна, доверенная юношеских увлечений молодых петербургских поэтов, сам Мережковский, проповедник религии «третьего завета», философ, писатель, но прежде всего культуртрегер, и, наконец, поселившийся здесь позже художественный критик Д. Н. Философов, безупречно корректный и сдержанно-изящный красавец.

Среди посетителей квартиры Мережковских отдельно отметим юного Владимира Пяста, их соседа по лестнице, поэта, шахматиста, мемуариста, который вырос среди книг в буквальном смысле — его мать содержала известную в городе частную библиотеку, куда каждый мог абонироваться за небольшую плату.

Пожаром окружного суда начались для Литейного проспекта события 1917 года. Жильцы стали покидать все менее пригодный для комфортабельного проживания Петербург. В пустую квартиру князя Мурузи въехал районный комитет партии эсеров. В начале 1918 года комитет был закрыт представителями новой власти, и квартира превратилась в одну из многочисленных воровских «малин» — прибежище беспризорников и бандитов. Листовки с эсеровским девизом «В борьбе обрешь ты право свое» плавали по залитым водой комнатам.

Весной 1919 года в покинутую квартиру случайно зашли К. И. Чуковский и А. Н. Тихонов. Сняв башмаки, Чуковский закрыл бежавшую из кранов воду и предложил разместить здесь студию при издательстве «Всемирная литература». Вскоре в мавританской комнате поставили столы и книжные шкафы, а в июле 1919 года начались занятия. В студии дважды читал стихи Блок, часто бывал возглавлявший издательство Горький. Преподавали Чуковский, Гумилев, Замятин, Шкловский, Лозинский, среди студийцев были Зощенко, Слонимский, Берберова, Адамович, Полонская, Окуп, Стенич, всего более 200 человек. К зиме поредевшие курсы переехали в «Дом искусств» на Мойку³.

В 1921 году, незадолго до гибели, Гумилев организовал в квартире Мурузи литературные вечера, носившие громкое название Дом поэтов⁴. Здесь читали стихи, иногда разыгрывали пьесы, пили морковный чай с бутербродами — эдакая «Бродячая собака» времен военного коммунизма.

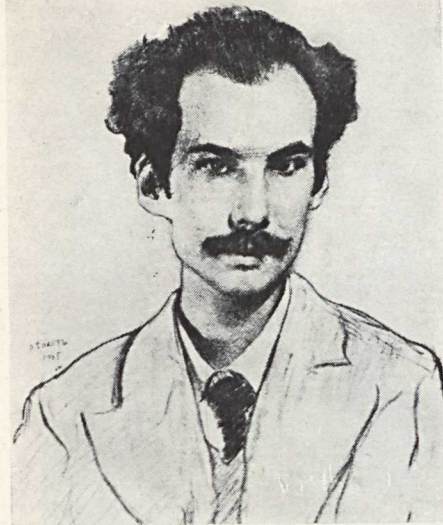
VIII

На рубеже 1860-х годов внимание к исламской архитектуре повсеместно усиливается. Кроме общего всплеска интереса к восточной экзотике, тут действовали, вероятно, два фактора: неоклассицизм и неоготика — главные направления в архитектуре второй половины XIX века — придают, и это вызывает повышенный спрос на такие маргинальные явления, как византийская, романская и мавританская архитектура; свойственное эклектике внимание к декоративности нашло прекрасный источник для заимствований в сложной орнаментике дворцов и мечетей Востока.

Архитектор второй половины XIX века черпал сведения о мусульманской архитектуре из множества специальных изданий, часто содержавших обмеры зданий. Это прежде всего вышедшая в 1844 году классическая монография об Альгамбре О. Джонса, одного из крупнейших архитекторов Англии, декоратора «Стеклянного дворца» на всемирной выставке в Лондоне. В следующие два десятилетия появляются работы А. Деларма, Е. Дюто, Ж. Буржуена, Е. Виолле-Дюка, П. Мериме и других авторов, посвященные архитектуре Египта, Алжира, Туниса, Испании. Книжки Ж. Расине и Л. Парвилье содержат подробное описание декоративно-прикладного искусства турок и арабов.

Наибольшее применение эти сведения нашли в искусстве интерьерера, при оформлении витрин, в дизайне, но иногда использовались и для наружной отделки зданий. Е. Бесильвель строит в мавританском стиле дом Ксифре в Мадриде (1872), при-

А. Белый
Портрет А. Бакста.



лага. У нас было три арочных окна, в которых мы не видели ничего кроме школы через улицу, если бы не среднее окно, служившее также дверью на балкон. С этого балкона мы могли обозревать всю длину улицы, типично петербургская перспектива, которой завершалась силуэтом купола Пантелеймоновской церкви, или — если смотреть направо — большой площадью, посреди которой стоял собор Преображения Христова лейб-гвардии Преображенского полка.

К тому времени, когда мы въехали в мавританское чудо, улица уже носила имя Пестеля, казненного вождя декабристов. Изначально, однако, она называлась

в честь церкви, вырисовывавшейся в дальнем конце: Пантелеймоновская. <...>

Но поскольку дом стоял на ее пересечении с легендарным Литейным проспектом, наш почтовый адрес был: Литейный пр., д. 24, кв. 28. Сюда приходила наша почта; именно это я писал на конвертах, адресованных родителям. Я упоминаю его здесь не потому, что у него есть какая-то особая значимость, но потому, что мое перо, видимо, больше никогда не напишет этот адрес. <...>

Моя «половина» общалась с комнатой родителей посредством двух больших, доходивших почти до потолка арок, которые я по-

стоянно пытался заполнить различными сочетаниями книжных полок и чемоданов для того, чтобы отделиться от родителей, для того, чтобы получить хоть какую-то степень уединения. Можно говорить лишь о степени, поскольку высота и ширина этих арок плюс мавританские очертания верха исключали любое представление о полной победе. Если, конечно, не заложить их кирпичом или не заколотить досками. Но это было бы против закона, поскольку тогда у нас оказалось бы две комнаты вместо одной с половиной, на которую мы по установленному порядку имели право. <...>

Приходилось изобретать пал-

лиативу, и именно этим я и занимался с пятнадцати лет. Я прошел через все виды самых утомительных проектов и однажды даже думал встроить четырехметровый аквариум, имеющий в середине дверь, соединяющий мою половину с их комнатой. Ясно, что этот архитектурный подвиг был мне не по зубам.

...Два шкафа с зеркалами и проход между ними с одной стороны; высокие занавешенные окна с подоконником лишь на полметра выше моего довольно просторного дивана без подушек — с другой; арка, заполненная до мавританского карниза книжными полками — сзади; заполнявший нишу книжный шкаф и стол с

меняет мусульманский декор в отделке двух католических церквей — св. Мартина в По и на Аvenues Королевы Виктории в Биаррице (1864). Испанец Е. Аюзо использует традиции исламской архитектуры в арене для боя быков в Мадриде (1874), Е. Дюто — в замке Аббадин (1870), Е. Кноблох — в синагоге на Ораниенбургштрассе в Берлине. Несколькими годами позже споры о выборе стиля для петербургской синагоги завершатся, не без влияния Стасова, в пользу мавританского.

Торжество Востока было продемонстрировано на Всемирной выставке в Вене в 1873 году. Побывавший на ней Стасов восхищенно писал: «Первое место между всеми постройками в парке, вокруг главного здания выставки занимают восточные здания: персидский дворец... турецкий фонтан Ахмета... турецкий дом... марокканский чудный домик... Но крупнее и грандиознее всех, настоящим перлом архитектуры Востока явился на выставке дворец египетского хедива и с ним в связи целая каирская мечеть, целиком скопированная здесь с беспримерным тщанием и верностью».

Русскую архитектуру не миновала эта новая волна орнаментальной моды. Как и в Египте, до определенного момента мавританский стиль оставался одним из выразительных средств в искусстве интерьера — наиболее сильной стороне архитектуры эклектики. Мавританская комната стала непременным атрибутом богатого дома, от великокняжеского дворца до купеческой квартиры.

Первые примеры мавританского стиля на фасадах, с точки зрения художественного языка эклектики, были вполне логичны. Дворец в Боржоме, театр в Тифлисе, вокзал в Баку и даже синагога в Петербурге — все это приблизительная реализация идеи «восточное на востоке», благодаря которой на южных и восточных окраинах России появилось множество мавританских сооружений.

IX

Голод 1918—21 годов, перенос столицы в Москву, высылки 20-х и репрессии 30-х, вызванное коллективизацией массовое переселение крестьян в города и, наконец, блокада — эти события сильнейшим образом изменили характер населения города на Неве. «Город форменных вицмундиров, уютных василеостровских немцев, шикарных иностранцев», по словам Г. П. Федотова, исчез без остатка. Квартиры бывших доходных домов занял жилец нового типа, как правило, недавний горожанин. Героев Ремизова сменили герои Зощенко.

Сильнее всего это повлияло на бывшие «роскошные» дома, подобные дому Мурузи. Господские апартаменты превратились в огромные коммунальные квартиры. Некогда функциональные элементы отделки, потеряв смысл, постепенно исчезли — обивка стен, камин, зонтики над парадными. Зато появлялись новые — фанерные перегородки, общие кухни, заселенные людьми швейцарские и ванны.

Чем ближе к нашему времени, тем труднее восстанавливается история — известный и многократно описанный феномен. Можно лишь предполагать, что дом Мурузи пережил эпоху перенаселения, что ночами 37-го у его подъездов, как и у многих других, останавливались «воронки». О тяжелой блокаде зимой мы знаем несколько больше благодаря уцелевшему дневнику балтийского летчика Анатолия Ломакина, чьим комсомольским поручением была подготовка к обороне дома Мурузи⁵.

Начиная с 1960-х годов старые доходные дома начали малопомалу благоустраиваться: уменьшилось число жильцов, появились центральное отопление, горячая вода, газ. И все же именно в это время стало ясно, что жилой фонд ленинградского центра переживает тяжелейшую трагедию, которая ярко видна на примере дома Мурузи.

Богатый петербургский доходный дом никогда не вернется в состояние, задуманное его создателями; невозможно представить современную семью, имеющую возможность содержать квартиру из 10—15 комнат. Сотни домов, имеющих богато отделанные квартиры, оказались для современных жильцов наименее удобны.

Фантастические коммуналки, с мавританской отделки общей ванной и мраморным камином в темном запутанном коридоре, давно вошли в художественную литературу и стали, употребляя модный термин, частью «петербургского текста». Грустной альтернативой таким коммунальным хоромам является комплексный капитальный ремонт, который разрушит художественные интерьеры и поделит огромные квартиры на стандартные двух-трехкомнатные. Дом, который в нынешнем состоянии может быть уподоблен тяжело больному, но еще живому человеку, превратится в кадавра — живой труп.

Но вернемся к жильцам дома Мурузи. Несмотря на трагическую судьбу города, поразительно, что сам специфический петербургский дух не был утрачен. Более того, почти мистическим образом дух этот проявлялся в местах, выделенных самой историей. «Места имеют свою странную судьбу», — сказал историк Жюль Мишле. Литературная судьба дома Мурузи не закончилась 1921 годом.

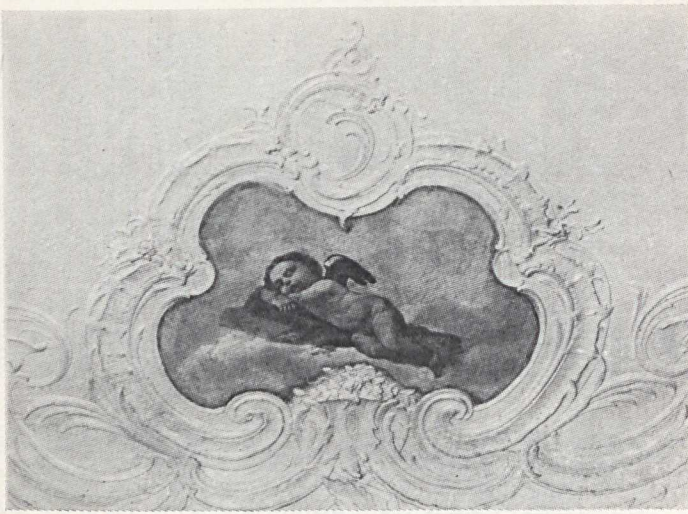
Здесь провел детство один из самых заметных современных ленинградских писателей Д. А. Гранин. В конце 1940-х годов на втором этаже по ул. Пестеля получил комнату фотожурналист А. И. Бродский, с женой и сыном. Иосиф Бродский, поэт и лауреат Нобелевской премии по литературе 1987 года, был прописан здесь до вынужденной эмиграции в 1972 году. Полупрозрачная история дома Мурузи отразилась в его творчестве, а жизнь в полутора комнатах кв. 28 стала темой отдельного эссе.

X

В истории русской «мавритунии» эпохи эклектики дом Мурузи занимает одно из главных мест. Идея возвести в центре дождливого северного города нечто испано-арабское да еще придать эти формы доходному дому — строению абсолютно чуждому восточной архитектуре — идея эта не просто свойственна эклектике. Это какое-то гротескное преувеличение эклектического метода, знаменующее состояние непрочного равновесия между подлинным архитектурным мастерством и массовым искусством, тиражирующим прием.

С одной стороны, Серебряков с помощниками поступил как новатор — дом Мурузи был первым в России доходным домом в мавританском стиле. Он предназначался главным образом для людей состоятельных и включал определенное число квартир-особняков. В этом случае, по понятиям эклектики, мавританский стиль мог восприниматься как уместный: одним из главных его значений было именно «богатство» и «роскошь».

Дополнительный смысл восточному стилю дома придавала экзотическая биография рода Мурузи. Наверное, мы никогда не узнаем, заказан ли стиль князем Мурузи или предложен зод-



И. Бродский
1972 г.



«Ройал-Ундервудом» — перед моим носом: таково было мое *Lebensraum*.

Мать его убирала, отец переехал его на пути в фотолабораторию и обратно; иногда он или она искали убежища в моем изношенном, но глубоком кресле после очередной словесной перепалки друг с другом. Так или иначе, эти десять квадратных метров были моими, и это были самые лучшие десять квадратных метров, которые я когда-либо знал. Если у пространства есть разум и оно выносит суждения, существует шанс, что некоторые из этих квадратных метров тоже могут вспоминать меня с любовью. Особенно теперь, под чужой ногой.

чим, но, несомненно, архитектура прочитывалась современниками как знак восточных корней владельца.

Архитектурная критика единодушно отметила высокий профессионализм архитекторов и тщательность проработки деталей, т. е. ту этнографическую точность, которую так ценили современники. Было даже выдвинуто «рациональное» обоснование удобства мавританского стиля именно для Петербурга с его снежными зимами, так как заглубленный восточный декор не собирает снег и влагу.

С другой стороны, мавританский стиль был выбран для дома Мурузи в тот момент, когда мода на Восток уже становилась делом балетных либретто и детской литературы. Профанация приема и упрощение языка, свойственные массовому искусству, вскоре коснулись мавританских мотивов в архитектуре. К концу столетия «мавритурия» станет достоянием увеселительных садов, кофеен, зоопарков и бань. Отделка, на которую затратили столько труда, будет прочно ассоциироваться с павильонами увеселительных садов.

Да и в самой идее увековечить себя в архитектуре было что-то от дурного вкуса нувориша — это хорошо понимали критически настроенные современники (включая Салтыкова-Щедрина). Князя забыли вскоре после его смерти, и архитектура дома потеряла один из своих смыслов — едва ли не главный.

Уже через десять лет после постройки дома В. О. Михневич в «Фельетонном словаре современника» пронизировал: «Семирамида прославилась висячими садами, Хеопс — пирамидой, Тит — Колизеем, а вот заезжий князь Мурузи увековечил себя в Петербурге сооружением огромного дома во вкусе новейшей кондитерской архитектуры, да так прочно, что давно уже им и владеть перестал, и сам — жив ли — неизвестно, а другого названия сооружению его нет, как «дом Мурузи». Справьтесь у любого извозчика»⁶.

XI

Каждый дом говорит с нами на двух языках. Его архитектура приоткрывает историю движения и смены эстетических предпочтений: то, что при строительстве воспринималось как последний крик моды, через десять лет может оказаться образчиком безвкусицы, потом вызвать ностальгию, а еще позже, отойдя в далекое прошлое, превратиться в эстетический шедевр. Для понимания языка архитектуры важен человек, разглядывающий дом, но не тот, кто в нем живет.

Возможен и другой подход. Под крышей каждого дома проживали тысячи людей. Дом — это усыпальница их духа, это кладбище в самом высоком, федоровском смысле. Изучение судьбы этих людей, быть может, и есть, в первом приближении, воскрешение отцов.

Эти два языка сливаются тогда, когда мы начинаем понимать, что каждый дом — это поле огромного числа пронизывающих друг друга смыслов.

¹ АБРАМОВ Н. Медовые речи о сладких вещах. СПб., 1893, с. 37.

² О салоне Мережковских см. особенно мемуары З. Н. Гиппиус, П. П. Перцева, В. Пяста, А. Белого, Г. И. Чулкова.

³ ЗАЙДМАН А. Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919—1921). — Русская литература, 1973, № 1, с. 141—147.

⁴ Сообщено И. В. Одоевцевой.

⁵ Комсомольская правда, 22.VI.1980, № 141, с. 2.

⁶ МИХНЕВИЧ В. О. Наши знакомые. Фельетонный словарь современников. СПб., 1884, с. 152.

- Это жаркое лето в столице
- От деисусного чина к итальянским кинетистам
- Комсомольский Лабиринт
- Критики — объединяйтесь!
- Соцреализм = академизм?

• Новости, выставки, письма

Нынешнее лето в Москве одарило нас великолепной погодой и великим разнообразием мод и зрелищ. Вам предлагали почти одновременно шекспировские спектакли английского театра и привезенный из Вены знаменитый мюзикл «Коси-ки», песни, танцы, ремесла народов Индии и модные шоу журналов «Бурда» и «Домус».

С 5 июня начались торжества по поводу тысячелетия крещения Руси, которые сопровождалась невиданным — даже для Москвы — концертом, выставками, встречами деятелей церкви с учеными и творческой интеллигенцией.

Одновременно проходили выставки современного искусства, и любители острых ощущений могли, не покидая дома на Крымской набережной, переходить от созерцания действенного чина владимирского Успенского собора к разгадыванию ребусов итальянских кинетистов.

В результате зритель избаловался настолько, что даже на выставку «От Делакруа до Матисса» [гастроли Метрополитен-музеум и Художественного института Чикаго в ГМИИ им. А. С. Пушкина] можно было попасть безо всякой очереди. Возможно, погода была слишком хороша. Жарко. Словом, читать и смотреть стало интереснее, чем жить.

Выставки

Тысячелетие русской художественной культуры

Под этим девизом было объединено несколько выставок, приуроченных к торжествам по случаю 1000-летия крещения Руси. В залах Вессоюзного музейного объединения Андрея Рублева, музей Архангельска, Мурома, Переславля-Залесского, Юрьев-Польского, Ярославля.

коллекционерам. Среди множества экспонатов особенно выделялись портреты художников круга Тропинина, копии предметов, связанных с крепостным театром, городской дубок, старые бытовые фотографии, плакаты и афиши первых лет революции (в их числе и работы Родченко), произведения современных самодельных и профессиональных художников Л. Майковой, Л. Волковой, Г. Остропова, Г. Литичевского, работы детской студии при Центральном Доме архитектора. Устроители выставки (В. Пацюков, Е. Гончаренко при консультации В. Новацкого и Е. Розенблюма и участии Н. Цыганко) смогли организовать

Вторая ювелирная

платация привычных, когда то удачно найденных приемов, самоповторяемость, приверженность к дизайну как к некоему абсолюту — этим грешат многие художники. Конечно, несправедливо было бы не сказать о ряде удачных работ, смягчающих монотонность выставки. Среди них пластические композиции Б. Острова, Г. Панкина, Е. Куликовой, эмали В. Авдеевой, Г. Люкумович, Г. Селезневой, авангардные работы В. Гончарова, А. Селиванова, эксперименты Р. Куликова с бутылочным стеклом.

Выставке «Ювелиры-88» не хватило индивидуальности, со бытием в художественной жизни ей стать не удалось; скорее она напоминала рабочий, «черновой» показ на ювелирной секции.

Ю. В.

Лабиринт

в Московском Дворце молодежи

В пюне в новом Московском Дворце молодежи открылась большая выставка современного искусства «Лабиринт». Ее устроители (в состав оргкомитета выставки вошли А. Карпов, А. Ковалев, Л. Курьянцев) поставили перед собой цель — показать все действующие профессиональные группы Москвы. При

на этом великольном фоне еще один праздник.

На протяжении многих лет писатели, журналисты, ученые пишут о необходимости изучать и сохранять не только памятники культуры в материальном их воплощении, но и культурные традиции повседневной жизни, которые явно и быстро размываются на наших глазах под напором технических новшеств и средств массовой информации. Пока теоретики спорят, практика и энтузиасты действуют. Выставка «Праздничная культура» и сопутствующая ей программа — яркий тому пример.

Н. Коля

рал эту коллекцию на протяжении четверти века, стремясь как можно полнее и объективнее отразить картину художественной жизни своей страны. В Москву Д. Маркони привез работы двадцати художников, творчество которых охватывает основные направления, развивающиеся сегодня в итальянском искусстве. Самому старшему из них, Л. Фонтане, под девяносто. Его живопись, объединяющая в себе начала абстрактного и фигуративного изображения, как считают, оказала влияние на развитие европейского искусства. Самому молодому из двадцати, М. Манцукони, двадцать пять. Среди выставленных в Москве работ — живописи, графики, коллажи, дизайн, текстиль, фотографии. Много вещей исторических и парадоксальных,

ПИСЬМА ЧИТАТЕЛЕЙ

Не просматривается желание участников искусствоведческой конференции довести круг рассматриваемых проблем до логического конца. Непонятно, почему предлагается такое количество эмпирических определений — «бесликая форма псевдорелизма» и т. п., — когда науке давно известен термин, достаточно емкий, чтобы вместить в себя все особенности существующего в нашей стране с 30-х годов изобразительного искусства. Это — академизм, который к тому же (в отличие от прочих академизмов, а их не счесть!) вполне достоин дефиниции «государственный».

Как ему и положено, наш академизм подмял под себя все живое искусство, незблему утвердил себя во всей системе художественного образования и даже имеет свои вершины, вроде творчества Д. Жилинского. <...> Появился в нашем искусстве как салон (Глазунов, Шилов и им подобные). Бессмысленно вести с их поклонниками

мифологизированных и связанных с интернациональным увлечением «хай-теком». Е. В.

В Хельсинки состоялась выставка «Светлые лица. Сокровища русской иконописи XIV—XVIII вв.», организованная Советским Фондом культуры и финским концерном «Амер», где было показано пятьдесят пять ценных икон из частных коллекций Москвы и Таллина.

В рамках соглашения о культурном сотрудничестве между Великобританией и СССР в Лондонской национальной галерее прошла выставка «От Ватто до Матисса» из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа. Спонсором выступила фирма «Бритиш Петролюм».

на всех парадных и непарадных выставках.

А новые течения? Обнаружили феноменальную живучесть. Начиная появляться на поверхности, делая героические усилия, преодолевая полую изоляцию от мирового художественного процесса и разрыв с традициями советского искусства 20-х годов. Мы же удивляемся (и не стесняемся вслух!): «уроден»... Смотри и понять не можем. С затаненным вздохом думаем: хорошо бы почитать Бергсона и Юнга, Панафского и Риди, Сартра и Матье. Да почитать негде, языком не обучены, а официальное искусствоведение не спешит с переводами. Предлагаю редакции взять на себя проведение 2-3-дневных семинаров по современному искусству — обязательно на базе петриционной выставки. Организацию семинара займывают у физиков: живое столкновение мнений, оценок, концепций, только это ускорит консолидацию искусстведческих сил, выра-

иконописи», в Московском Доме художника на Кузнецком демонстрировали работы московских художников (живопись, графику, декоративно-прикладное искусство), посвященные 4000-летию. Наилучшее представление экспозиция «Тысячелетие русской художественной культуры» была собрана в Академии художеств: фрагменты церковной архитектуры и осетатки росписей из церквей и монастырей Киева, Полоцка, Смоленска, Старой Ладогги, предметы храмового убранства, большое количество икон (среди них «Чудо Георгия о змие» конца XV — начала XVI века из собрания И. Остроухова и «Богоматерь Знаменье» XVI века). Завершали выставку работы В. Боровикова, А. Иванова, А. Рябушкина, И. Репина, И. Левитана, К. Юона, Н. Гончаровой, В. Кандинского, П. Ко-

Забытые

Под таким названием в мае-июне этого года проходила в Государственном музее искусств народов Востока выставка советской живописи и графики 1920—1930-х годов из собрания Государственного музея искусств Кара-Калпакской АССР им. И. В. Савицкого. Этот музей из города Нукус давно уже приобрел международную известность. Он был создан искусствоведом, художником, энтузиастом Игорем Витальевичем Савицким, которому удалось собрать в своем музее уникальную коллекцию советского искусства. Без нее уже трудно судить о творчестве таких художников, как А. Никола-

Культура нового праздника

В марте—апреле этого года в выставочных залах Красногвардейского района была развернута выставка «Праздничная культура» (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство), в рамках которой проходили выступления фольклорных ансамблей, поэтов-метафористов, теневого театра, студенческого театра моды, рок-ансамблей. В детском исполнении был сыгран традиционный народный вер-

теп. В определенные дни в залах представляли мольберты, за которыми мог работать любой, пожелавший того, ребенок.

Тематическая экспозиция включала вещи, принадлежавшие как музеям (Тропининский музей, Кусково, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Музей Революции, студенческий музей Технологического института), так и

этом они ориентировались на реально существующий сегмент слои художников (в том числе и членов СХ СССР), активно участвующих в международных выставках.

Все же свои работы экспонировали пятнадцать объединений с самыми разными программами — от «Замоскворечья» («Мы художники товарищества «Замоскворечье» коллекционеры, культуртрегеры». Они стремятся вовлечь в нее художников других городов (которые особенно нуждаются в помощи) и наделить их на то, что это будет способствовать возникновению нормального культурного климата, которого лишено сегодня, по их мнению, современное искусство.

Е. Кошкин

* После того как выставка была собрана, покинули ее со словами: «В цирке Шоппена не играют».

Кукольный дом

Такое название дали художники-кукольники своей выставке, организованной Московским объединением мастеров и художников декоративно-прикладного искусства в музее на Делегатской. Но эта выставка поставила отнюдь не игровые проблемы.

Восприятие прекрасного, любовь к нему в детях закладывается с самого раннего возраста. На протяжении многих веков инструментом такого эстетического воспитания служила игрушка, кукла, сделанная руками часто даже не мастеров, а умельцев. Сегодня же штампуемая промышленностью продукция, претендующая на роль детской игрушки, вряд ли у кого — во всяком случае у взрослых — вызовет возгласы одобрения.

Выставка, расположившаяся во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, стала праздником не только для детей, но и для взрослых. Вот уж есть

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

В июне в Центральном Доме художника демонстрировалась коллекция современно-

ло красочным, насыщенным и веселым. Зато художники высказали почти единогласное неудовольствие: тесно, нет отхода, работа теряется... Авторы же выставки считают организацию таких разносторонних, плюралистических показов веками на пути к созданию «Ассоциации Содействия Искусствам», в которую вошли бы «искусствоведы, коллекционеры, культуртрегеры». Они стремятся вовлечь в нее художников других городов (которые особенно нуждаются в помощи) и наделить их на то, что это будет способствовать возникновению нормального культурного климата, которого лишено сегодня, по их мнению, современное искусство.

Когда в промышленности прос качества вошел в противоречие с ОТК предприятия — была введена госприемка, то есть контроль, неподвластный предприятию. Вот вам и пример решения. Искусствоведению нужна независимость. На протяжении всей конференции муссировался вопрос о неуправляемости работы искусства в зависимости от критики и ее зависимости от Академии художеств и Союза художников. Конечно, образование союза искусствоведов нереально в том виде, как это проскальзывает в речах делегатов, но подобная ситуация с критикой образовалась и в Союзах писателей, кино, театра и т. д., и во всем им (критикам) по законам развития искусства необходимо самостоятельность и выход из-под диктата Союзов. Сами реальные выход — это объединение критиков всех жанров в один союз. И ничего нереального здесь нет. Подвластным станет тогда и издание собственного журнала, да и газеты...

Конечно, в условиях сегодняшнего повсеместного протекционизма союз критиков сконцентрирует огромную власть в своих руках, но иного пути лично я не вижу. Ведь свыклись же с подобной практикой.

Уважаемый товарищ редактор! Вам не приходило в голову сменить название Вашего журнала на любое другое, только не «ДИ СССР»? Профессионал декоративного искусства всегда остается недовольственным: здесь всем по чайной ложке в месяц — и скульпторам, и архитекторам, и театральным, и театральным живописи. А по сути — все толодые!

По-видимому, Вы тоже относитесь к врагам декоративного искусства... Отсутствие пропаганды декоративного искусства в журналах, газетах и

на телевидении — как можно не видеть этого?! Монументально-декоративное искусство — это ведь именно то искусство, которое народу принадлежит, а что народ в нем смыслит? Его ведь надо просвещать, воспитывать.

У Вас в Москве, возможно, в художественных комбинах все нормально, а во всех остальных городах декоративное искусство ведь бедствует от некомпетентности властвующих живописцев и от низкого вкуса заказчика.

Безработный член СХ СССР
Бачюлене Людмила

ботку современного понятия — А. Хадери, искусствовед, методист Межсоюзного Дома

огромной властью Академии художеств, может, в противовес этой власти и необходимо организовать новый союз? И еще. Непонятно, какие пути искусствоведы видят в искусствоведческом просветительстве, ибо, слава богу, миф о высочайшей культуре нашего народа в какой-то степени развеять все же попытались. В самом деле, очереди на Шилова и Васильева — факты, говорящие скорее о бескультуре.

На сегодня самым мощным средством визуального воздействия на человека является телевидение, но даже редкие экранные минуты используются художниками крайне скучно и неинтересно. И не припомню, когда в последний раз я видел на экране искусствоведа с проблемными вопросами.

Предлагаю союзным творческим журналам объединиться и добиться разрешения у телевидения на создание раз в неделю своей телепередачи типа «120 минут», «Взгляд» и т. д., с их темпом, занимательностью, спорами, но с искусствоведческой направленностью. Борьбаться с полнотой необходимо практикой.

А. Смолин
г. Солигорск Минской области



Технологические особенности поморского литья Александр Прокофьев





Поморское литье возникло в первой четверти XVIII века в среде старообрядцев-поморов, выходцев из Новгорода и некогда подвластных ему земель, в бассейне реки Верхний Выг. Во второй половине века оно достигло высокой степени совершенства как в художественном, так и в литейно-техническом отношениях. Прекрасной формовки, тонкой отливки считал его В. Г. Дружинин, большой знаток старообрядческой культуры.

Характерной особенностью литой иконы становится ее максимально возможное приближение к рисованной. Усложняется композиция иконографии вводом дополнительных персонажей, разнообразной атрибутики, сложного антуража. Фигуры вытянуты, их одежда декорирована множеством складок и растительной орнаментикой. Поле украшается прихотливым растительным орнаментом. Само изделие обретает четкую прямоугольную форму. Уплотняясь, постепенно исчезает на нем намерение, в виде образа неукротимого, оставляя на своем месте небольшой стерженек для захлестывания петли ремешка.

Способность литейщика в максимальном приближении донести до потребителя в готовом изделии нередко сложный замысел художника, при одновременном поиске снижения массы литого изделия, становится отличительным признаком поморского литья. Не случайно массовое производство на Выге изделий поморского литья, высокая профессиональная культура изготовления, в которое включились «целые слободы», а руководитель Данилова монастыря, при помощи развитой агентурной сети, их «разсылал по всей России», находилось в прямой связи с исключительным на них спросом. Неизвестно, каким техническим арсеналом располагали «новгородские мастера-люди медники», стоящие у горна в мастерских Выга, как в самом Даниловом монастыре, так и в близлежащих скитах (селениях).

Новые признаки экономического порядка, заложенные Петром I, предприимчивость, обширные тайные связи, раскинутые по всей российской империи, не могли не способствовать усвоению поморами тех новшеств в области мануфактурного производства, которые появились в России в XVIII веке. Достаточно сказать, что им была известна технология современного литейного производства, т. е. широко применялись модель и мягкая литейная форма, плавкие, хорошо воспроизводящие форму и в то же время достаточно прочные сплавы, в частности, латунь, рецепты наведения звучной полихромной эмали, наконец, они были знакомы с современной организацией труда, его разделением. Пути качественного улучшения технической стороны литья могли привести поморских медников на олонечские литейные заводы, к которым поморы были приписаны указом Петра в самом начале XVIII века: «начаша выговская пустыня быти под игом работы его императорского величества у Повеянецких заводов, а ведома на Петровском заводе...», — сообщал поморский летописец,

а также уральские, особенно демидовские хозяева которых благоволили Выгу, посылая туда необходимые продукты производства и сырье, одаривая отлитыми колоколами, золотом в слитках, «ово даением пенязей, ово медью и железом». На примере работы лучших отечественных и зарубежных мастеров олонечских заводов, изготовления ими разнообразной продукции для военных нужд, в частности, шпажных эфесов и ручного огнестрельного оружия высокой художественной работы, поморские медники могли усвоить технические приемы изготовления и обработки изделия — его отливки, прочеканки, гравировки, золочения. Уральские заводы могли помочь медникам совершенствовать технологию литья, особенно после 1725 года, когда казенные олонечские заводы были закрыты. Внешние заимствования не замедлили сказаться на собственном производстве — современники отмечали в монастырском литейном деле формовую избу.

Медники отливали свои изделия в песочную форму. Академик Озерецковский, посетивший старообрядческий Выг в 1778 году, отмечал в монастыре «фабрику», «...на которой в двух горнах отливают медные образа, кои в другом здании полируют, наводят финифтью». В русле совершенствования заимствованной технологии поморские медники добились высоких качественных результатов. В. Майнов сообщал, что для изготовления серебряной монеты, образцом для которой служил екатерининский рубль, скитские медники употребляли оригинальную литейную форму, приготовлен-



ную из березового трутья, добавляя, что благодаря ей на Выге изготавливались «роскошнейшие складни, самые разнообразные и вычурные пуговицы».

Интересным в этой связи представляется вопрос о характере употреблявшегося материала для модели при изготовлении новых оригинальных изделий в литье, достаточно податливого в обработке, способного передать в металле все многообразие изобразительных форм, своеобразия художественного приема мастеров. К сожалению, за недостатком документов ответ на него затруднителен. Можно лишь предположить, что этим материалом было дерево. Нужно напомнить, что искусство резьбы по дереву было широко развито на Выге, и различные предметы обихода были художественно исполнены. В ряду изделий культового назначения здесь изготавливались разные намогильники, кресты, распятия, иконы. Возможное обращение в литейных мастерских Выга к дереву как материалу для создания модели могло иметь определенную связь с изготовлением шрифта и необходимыми элементами художественного оформления поморской печатной книги, тайно размножаемой в Почаеве, поскольку здесь возникала острая потребность в квалифицированных мастерах, чья подготовка могла вестись в русле повышенного интереса к западной ксилографии.

Можно сказать, что глубокие региональные традиции ремесла, внешние заимствования могли создать на Выге высокопрофессиональное мастерство, способное решать в условиях местного литейного производства сложные изобразительные задачи.

Коллекционер о своем деле

Елена Юрова

стол карельской березы с великолепной бисерной вышивкой на столешнице. На ней были только инициалы вышивальщицы «С. З.» и дата «1831 г.». Поскольку деревянная часть стола была в плохом состоянии, многих деталей не хватало, а стекло, покрывавшее вышивку, треснуло, владелица коллекции занялась реставрацией стола и, разобрав его на части, нашла письмо следующего содержания: «Вышила сей стол для брата, друга и благодетеля моего Павла Александровича Межакова. Начала 1824 года декабря 18 дня в с. Никольском, кончила 1831 года февраля 20 дня в Петербурге. Княжна Софья Засекина, урожденная Межакова, и прошу оный стол хранить и отдавать всегда старшему сыну как памятник братской дружбы и трудолюбия». Это письмо и послужило основанием для небольшого исследования, посвященного истории создания стола.

Адресат письма — Павел Александрович Межаков (1788—1840?), вологодский помещик и небезызвестный в свое время поэт. Он постоянно жил в своем родовом имении с. Никольском, а зимой, как это явствует из его стихов, бывал в Петербурге. Свои стихотворения он печатал в столичных журналах, а также выпустил два самостоятельных сборника: «Уединенный певец» (1818 г.) и «Стихотворения П. Межакова» (1828 г.). Был он и большим любителем живописи: в его имении была собрана настоящая картинная галерея. Сейчас в Вологодском краеведческом музее хранится портрет П. А. Межакова с женой, написанный в 1821 году известным английским художником Джорджем Доу. В этом же году Межаков пишет стихотворение под названием «Мой портрет», в котором с известной долей иронии описывает свою внешность и характер:

*«Собою я довольно статен,
Хотя не создан молодцом;
Не дурен, не хорош лицом;
Но для иных бывал приятен.
Таков на взгляд я — А умом
(К чему притворствовать с друзьями)
Я очень прост!..»*

Свое основное назначение он видит в заботах об усадьбе и в поэзии:

*«Покорный всемогущей воле,
Я свет коварный забывал,
Взрывал наследственное поле
И лишь свободе напевал».*

Межаков гордится древностью своего рода, заслугами предков перед Россией:

*«Из прадедов моих, один,
Во дни всеобщего смятенья,
России на освобожденье
Вослед Пожарскому спешил,
И славное Москвы спасенье
Своим примером довершил...»*

Во всяком случае родовой герб Межаковых украшает картуши, укрепленные на ножке стола из коллекции Всехсвятской.

В других своих стихотворениях, бесхитростных, но исполненных глубокого чувства, Межаков описывает труды и удовольствия сельской жизни. Многие из них можно было бы использовать в качестве девиза для бисерных вышивок.

*«Тот с ружьем гуляет в поле;
Тот на шатком челноке
Разъезжает по реке...
Тот поет, другой играет,
Тот задумчиво срывает
Для красавицы цветок...»*

А вот отрывок, более близкий к сюжету вышивки для стола:

*«Из классов, кои пожиная
Я окончив свои труды,
Венок со тианьем соплетая
И пред Церерою во храме полагаю».*

Возможно, исключительный по красоте венок, вышитый на столешнице, и является данью той любви к природе, которой отмечены все стихи поэта. Недаром на титульном листе сборника «Стихи П. Межакова» помещена небольшая гравюра, изображающая отдыхающего на лоне природы амура. Под гравюрой подписи: художника — И. Иванов и гравера — Ф. Иордан. В то время (1827—28)

будущий ректор Академии художеств, известный гравер Федор Иванович Иордан пытался заработать достаточно денег для продолжения своего обучения за границей, поскольку не надеялся стать пенсионером Академии. Рекомендовать начинающего гравера П. Межакову мог сам автор рисунка И. Иванов, состоявший тогда в Академии «назначенным» академиком и, естественно, хорошо знавший всех ее выпускников. Иван Алексеевич Иванов (1779—1848) был в то время достаточно заметным художником, занимавшимся в основном исполнением видов и перспектив. Но в 1811—1836 годах он делал также виньетки и рисунки к различным изданиям: в частности, к сборникам стихов Измайлова, Жуковского, Батюшкова. Последний, будучи земляком Межакова и зная его лично, мог познакомить поэта и художника. Это могло произойти и при совместной работе в журналах. А поскольку в журналах оба они начали сотрудничать много раньше выхода в свет сборника стихов Межакова, не исключено, что в 1824 году рисунок для бисерной вышивки был заказан им именно И. А. Иванову. Этот выбор мог быть обусловлен и тем, что Иванов до Академии художеств 6 лет проработал на Императорском стекольном заводе и продолжал сотрудничать на этом и фарфоровом заводах уже будучи в Академии. Сопоставляя вышивку на столе с изделиями из фарфора, мы быстро находим аналогию — фарфоровую столешницу с видом Павловска в окружении прекрасного цветочного венка, изготовленную в 1798 году на Императорском фарфоровом заводе и, разумеется, хорошо известную Иванову. Оставив венок из цветов, как традиционный при вышивании бисером, автор рисунка заменил пейзаж на античную сцену, имеющую, очевидно, некий символический смысл. Недаром на ней присутствуют поучающие девушку молодые люди, олицетворяющий низменные удовольствия сатир и разбитый кувшин — символ утраченной невинности. Неизвестно, какие семейные события лежали в основе этого сюжета. Но с большой долей уверенности можно сказать, что по характеру рисунка эта сцена очень близка к графическим работам Иванова (например, к иллюстрациям к трагедиям Озерова), а плюс на вышивке и на виньетке к стихам Межакова практически идентичен. Предположив, что рисунок для вышивки был сделан И. А. Ивановым, выскажем еще одну гипотезу, автором которой является владелица стола Г. Н. Всехсвятская. Речь идет об авторе проекта деревянной части стола, сделанной, по видимому, специально для вышивки и выполненной на очень высоком уровне в неоготическом стиле. Именно в этом стиле выполнены первые работы А. П. Брюллова, вернувшегося в Петербург после стажировки в Италии и Париже; в 1831 году он строит «готическую» церковь в Парголово, создает «Готический кабинет» в Графской Славянке Самойловых. Предположение о том, что в год окончания вышивки (1831) Межаков мог обратиться к молодому, входящему в моду архитектору, представляется тем более естественным, что до сих пор он пользовался услугами людей, прекрасно знавших А. П. Брюллова: И. А. Иванова, долгое время преподававшего в Академии художеств, и Ф. И. Иордана, учившегося вместе с братьями Брюлло в одном классе.

Таким образом, получилось так, что этот круглый стол не только доставил нам удовольствие своей красотой, но и «собрал» вокруг себя нескольких интереснейших деятелей русской культуры начала XIX века. Думается, что приведенные выше сведения отнюдь не исчерпывают его истории, так же как и сам стол не является последней находкой в области коллекционирования русского бисера.

ЛИТЕРАТУРА

ДУДОРЕВА В. А. Бисер в старинном рукоделии. М., 1923, с. 73.

На первый взгляд, можно подумать, что собрание бисерных вышивок не слишком увлекательный вид коллекционирования. Действительно, тут не найти знаменитых имен, как в живописи, или редких клейм, как в фарфоре. Но, поразившись однажды красотой какого-нибудь бисерного кошелька, человек постепенно становится настоящим коллекционером и через несколько лет уже начинает хорошо ориентироваться в таких тонкостях, как техника и датировка бисерных изделий. Много удовольствия доставляет ему и расшифровка назначения бисерных вещей или открытие неизвестного сюжета, иногда непосредственно связанного с событиями того времени. А какое удовлетворение получает собиратель при реставрации, казалось бы, безнадежно испорченных вышивок. Однако, как и у всякого настоящего коллекционера, в душе его постоянно живет мечта о неведомом миру бисерном шедевре. И иногда она действительно сбывается.

Несколько лет тому назад в собрании московского коллекционера Галины Николаевны Всехсвятской появился круглый



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного редактора
Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
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. отделами редакции
Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Тарханов А. Ю.
Уварова И. П.

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник
Фотографии:
Курбатов Ю. К.
Играченкова Г. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Викторов А. И.
Ионов С. К.
Максимов Ю. В.
Некрасов В. Д.
Онанов С. И.
Пальмин И. А.
Тархан-Моурави М. Р.

На 1-й стр. обложки
Е. Рудина
Хор. Керамика
Ленинград

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

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

Сдано в набор 8.07.88
Подписано в печать 10.08.88
Бумага мелованная
Печать высокая
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,673
Тираж 32 000. Заказ 4778
Индекс 70240
Цена 1 р. 30 к.
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфическо-
го брака в экземплярах журнала
обращайтесь в типографию № 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. 9 (370). 1988
Основан в 1957 году

В номере:

1 Метаморфозы

Первых нет и отстающих...

(Олимпийский плакат XX века)

2 Художник и предметный мир

Двенадцать Лозаннских биеннале

Гобелен возвращается на стену

10 Художник и среда

Архитектура и ритуал

Дворец в Тбилиси

Дворец в Ленинграде

15 Искусство и рынок

Феномен «Битцы»

18 Точки над «И»

Как (не) создавался Союз советских худож-
ников

21 Маленькие рецензии

Наш «Домус»

22 SOS

Время камень точит?

26 Ракурс

На Дальнем Востоке ждут перемен

28 Пути перестройки

Социолог в посудной лавке

31 Мнения, суждения, споры

Такого, как ты, больше нет нигде на свете

По поводу педагогической системы Б. М. Не-
менского

Как воспитать...

... вкус к импровизации

... умную руку

... визуальную культуру

... душевность общения

39 Отечество и память

Дом Мурузи. (Окончание)

44—45 Газета «ДИ»

46 Секреты мастерства

Технологические особенности поморского литья

48 Страница коллекционера

Коллекционер о своем деле

Галина Онуфриенко

Татьяна Стриженова

Анна Бердичевская

Юрий Пясковский

Мария Чегодаева

Анатолий Кантор

Алексей Тарханов

Александр Викторов

Наталья Янченко

Инна Левшина

Б. Зюзинская

Лев Лурье,
Александр Кобак

Александр Прокофьев

Елена Юрова