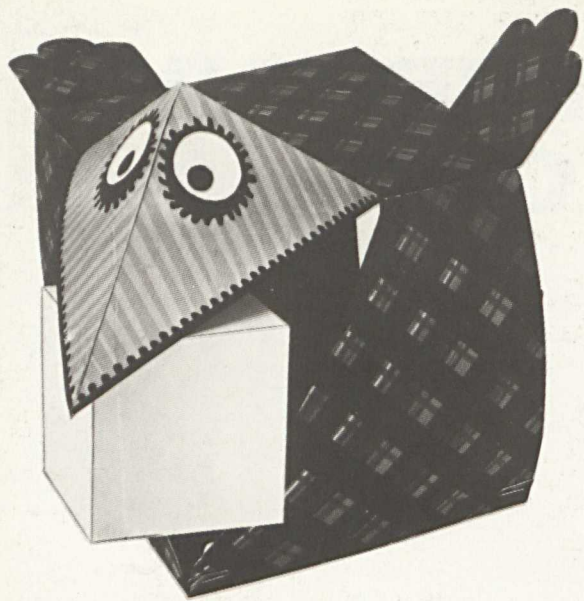


10³⁷¹

1988

Декоративное Искусство СССР



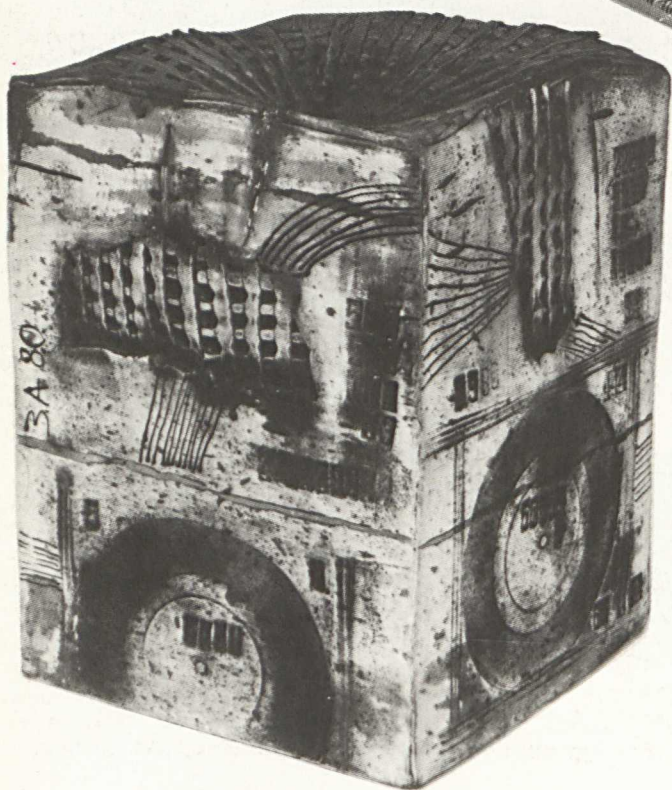
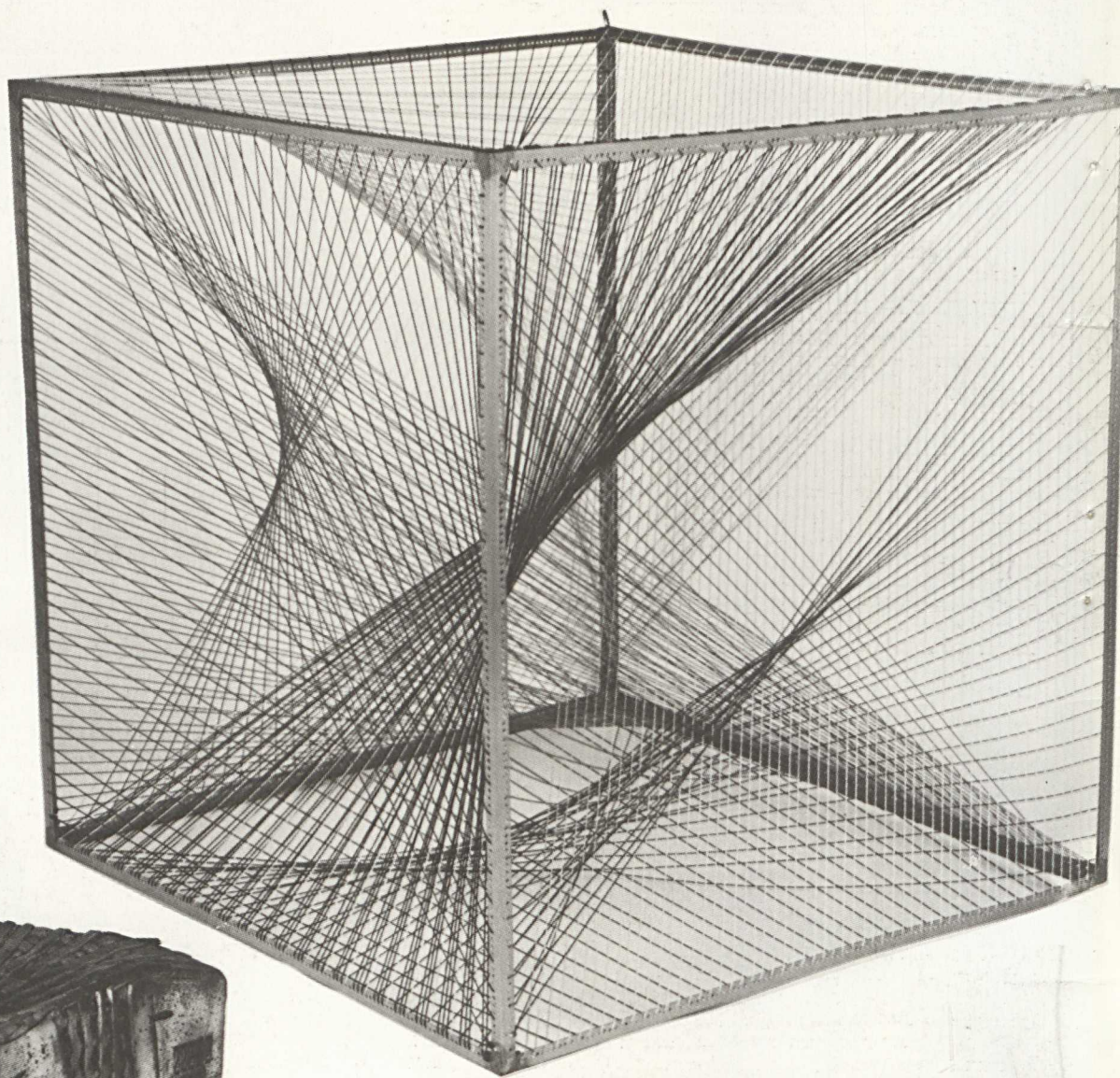


Метаморфозы Двенадцать граней КУБА

«Куб» — первая выставка творческих работ ленинградских художников, работающих в области дизайна.

«Цели и задачи выставки:

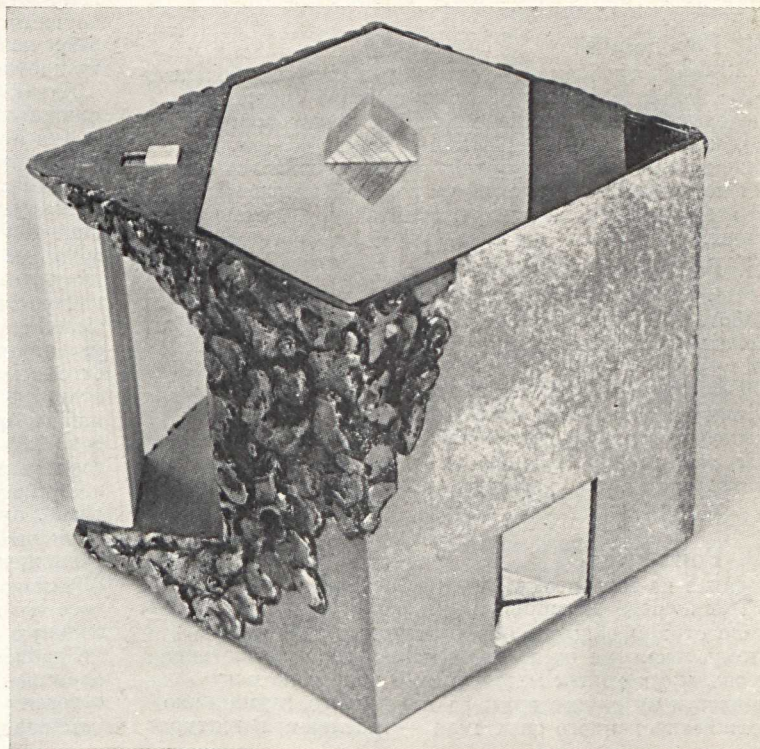
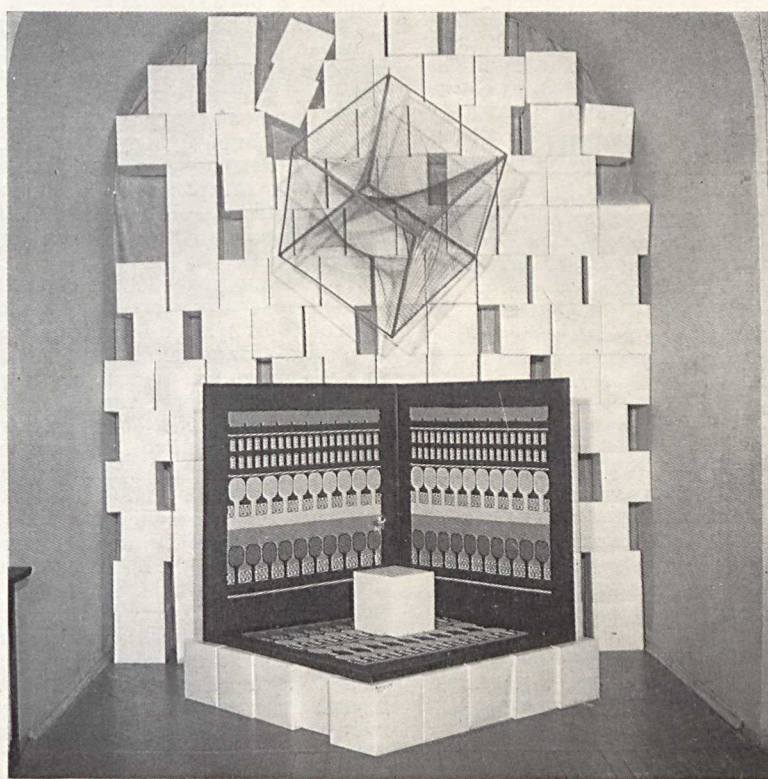
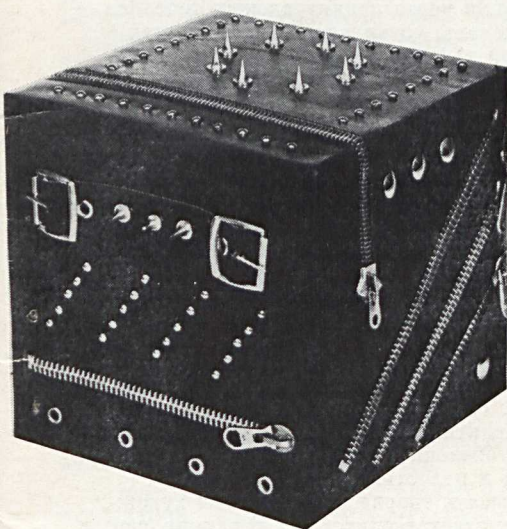
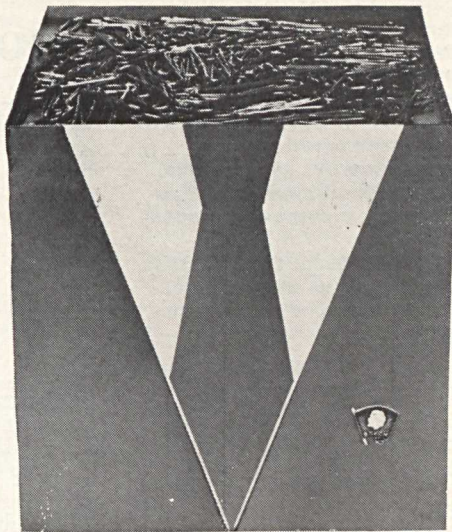
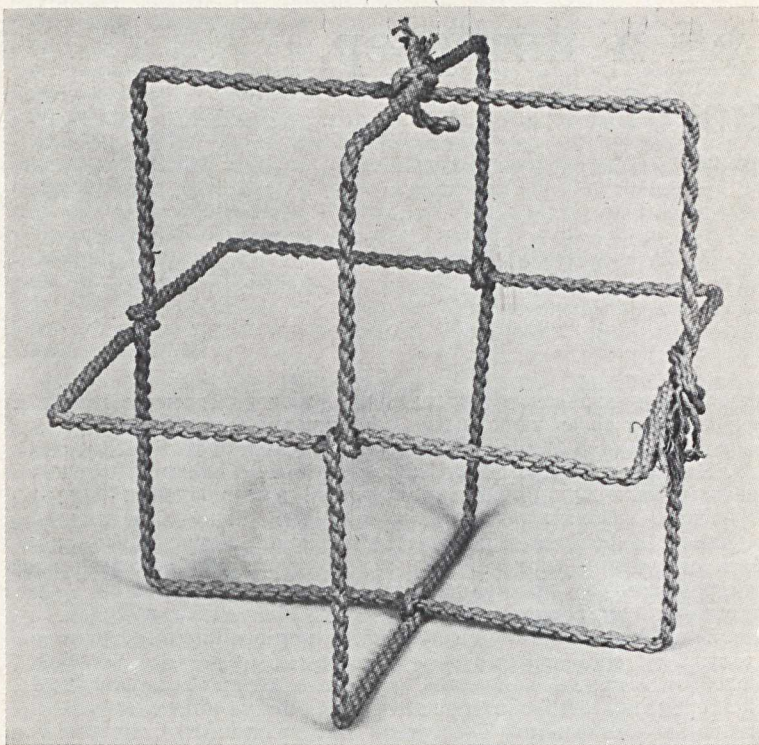
1. Формирование новых предметно-пространственных представлений, новых предметных форм и художественных идей.
2. Показ этапов предметного творчества, визуального мышления, средств достижения выразительности художественного образа в дизайне, как в одном из видов творческой деятельности, и взаимосвязи его с другими видами художественного творчества...



Авторы
двенадцати
из 33 работ
с выставки «Куб»

А. Глинтерник
и В. Гречухин
А. Задорин
Ю. Капацинский
В. Козлов
С. Крупин
А. Михайлов
Е. Пусенко
А. Черевков





В материалах о гобелене, публикуемых на страницах «ДИ СССР», неоднократно раздавались сетования художников на недостаточность информации о тех заказных работах, которые выполняются специально для общественной среды. Поэтому в «ДИ» № 3 текущего года была опубликована специальная статья на эту тему, анализирующая работу московских художников.

Настоящая статья развивает проблематику гобелена в интерьере на примере обширной и интересной практики ленинградцев.

Взаимоотношение гобелена и интерьерного пространства, влияние декоративного текстиля на художественную среду, просчеты в решении ансамбля и организационные неполадки — эти вопросы затрагиваются ленинградским критиком.

Говорят художники

Состояние ленинградского интерьерного гобелена, наверное, не может удовлетворить сегодня ни текстильщиков, ни архитекторов, настолько редки здесь примеры подлинных творческих удач, полноценных случаев включения гобелена в реальный контекст среды. В чем вы видите главные причины этих бед, основные проблемы контактов гобелена и архитектуры?

Ф. Романовский

(председатель интерьерного совета комбината ДПИ)

Прежде всего в состоянии нашей архитектуры. Для полнокровной жизни гобелена в интерьере нужна полнокровная архитектура. Но «мать искусств» наша не в том состоянии, чтобы баловать своим особым вниманием гобелен, впрочем, как и остальных детей. А так как в ближайшем будущем реальных и серьезных сдвигов здесь не ожидается, то не ожидается и праздника в искусстве гобелена — это по большому счету. Сегодня правильнее говорить только о налаживании контактов архитектуры и гобелена, еще правильнее об их совместном, без особой радости, сосуществовании.

Найдут ли они в ближайшее время друг друга?

Д. Городецкий

Главная проблема — это самоутверждение большинства наших архитекторов. Они свысока смотрят на декоративное искусство, в лучшем случае приглашая художника после завершения работ на объект. К великому сожалению, в нашем городе прервалась сегодня историческая традиция их совместной работы. И все сваливать на плохую архитектуру, думаю, не стоит.

И. Рахимова

Наверное, надо прежде всего научить художника работать в интерьере, а уж тогда чего-то с него требовать. Этого в наших вузах не делают.

Сегодня ситуация в ленинградском гобелене складывается таким образом, что основной объем работ выполняется нашими текстильщиками на периферию, где значительно чаще можно встретить гобелен в интерьере дворца культуры, музея, предприятия. С чем, по-вашему, это связано?

Ф. Романовский

Заказ на монументально-декоративное искусство в Ленинграде ограничен прежде всего потому, что мы мало строим общественно-культурных зданий. Поэтому, несмотря на то что в нашем городе работает несколько хороших мастеров гобелена, я не могу привести ни одного примера настоящего, гармонично срежиссированного спектакля — гобелен-архитектура-

Гобелен и интерьер. Кто кого?

Галина Габриэль

Обычно рождение ленинградского интерьерного гобелена связывают с появлением в конце 60-х годов в гостинице «Ленинград» (арх. С. Сперанский) «Петровской сюиты» и «Синего» гобелена (художники И. Куренкова, Н. Моисеева, Э. Морозова, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько). Действительно, эти работы были принципиально важными в становлении и развитии ленинградского гобелена. Сегодня, может быть, более заметными стали определенные недостатки в их изобразительной, композиционной структуре. Но в отношении «попадания в архитектуру» они остаются классическим примером синтеза пространственно-пластических искусств, образцом редкостно плодотворного сотрудничества проектанта и художников. И «Синий» гобелен, связавший в единый композиционный узел вестибюль и холл, и «Петровская сюита» в банкетном зале гостиницы, ставшая его смысловым центром, вписались, вросли в интерьер не только масштабом, пропорциями, изобразительным рядом, но и общим строем работ: классичностью композиции, богатством и сдержанностью цветовой разработки, тщательностью исполнения. А как органично гобелены связались с панорамой города за огромными окнами, став ее образным воплощением и продолжением!

Работа эта важна еще и тем, что в ней впервые отчетливо прозвучала, ставшая затем определяющей, характерная черта ленинградского гобелена — преобладание в нем изобразительного начала, развивающегося в формах гладкого классического ткачества. Корни такого конкретного, реалистического мышления, думается, надо в первую очередь искать в особенностях художественной культуры города, в обращении к его богатейшему творческому наследию — архитектуре Петербурга, графике «Мира искусства», традициям «петровской» и западноевропейской шпалеры. Это наследие стало тем мощным пластом, эмоциональным источником, образцом высочайшего профессионализма, на котором выросло не одно поколение ленинградских художников.

Постепенно усложнялся образный, колористический строй работ, росло исполнительское мастерство. Появился гобелен, способный создать сложную и разнообразную по ощущениям атмосферу помещения — от насыщенной идейным, гражданским звучанием до личного, интуитивного переживания. Казалось бы, теперь, когда гобелен в Ленинграде обрел свое индивидуальное лицо, когда так обнадеживающе были первые контакты с архитектурой, он должен окончательно восстановиться в своих правах, занять в интерьере достойное, сформированное его длительной культурной традицией, место. Но увы, художественная практика прошедших лет дала нам немного примеров полноценной жизни гобелена в реальной среде, считанные единицы художественно выразительных и целостных ансамблей.

Ни в коей мере не пытаясь перекладывать творческие просчеты художников на чужие плечи, не снимая с них ответственности за безликие, серые работы, все же в первую очередь эти трудности надо отнести к области взаимоотношений гобелена с архитектурой. Ведь творческая практика дает нам постоянные примеры, когда хорошие работы «гибнут» в непродуманных для их реальной жизни обстоятельствах «места и действия», причем даже в приличной архитектуре; теряют свою уникальную значимость среди обилия других декоративных форм. И пока этот вопрос не будет решен, пока художники будут продолжать декорировать готовую архитектуру, а не совместно формировать ее эстетическое пространство, до тех пор мы будем говорить о случайности и стереотипе местоположения гобелена в интерьере, о перегруженности решения, об односторонности контактов текстильных произведений с другими компонентами оформления. Если к этому добавить столь часто встречающийся волюнтаризм заказчика — полновластного хозяина работы, то картина получится совершенно неудовлетворительная.

Характерный пример в этом плане — гостиница «Пулковская», где художники были привлечены к оформлению уже готовых интерьеров.

Для одного из конференц-залов, рассчитанных на проведение научных симпозиумов, международных встреч, Н. Першиной был выполнен гобелен «Белые сны». Понимая ответственность задачи, художница сделала не просто красивую работу. Ее гобелен — страстный призыв спасти, сберечь для будущих поколений оставшуюся на земле гармонию, символы которой — белоснежная скульптура и ваза Летнего сада, укрытые могучими деревьями, — окружены враждебной, беснующейся стихией. Глубокое и сильное звучание контрастных цветов — белого, черного, синего — обострили драматичный, эмоциональный образ, созданный художницей; перспектива гобелена зрительно трансформировала небольшой зал, ввела в него дополнительное пространство. Но уже вскоре работа перекочевала в бюро обслуживания туристов, где и висит, наполовину закрытая стойкой, в полутьме, в ситуации, явно не располагающей к его рассматриванию и осмыслению. А в конференц-зале был повешен гобелен Т. Чурсиновой «Осень» — камерный, тонкий по состоянию, но случайность его здесь очевидна.

В узком проходе первого этажа, в углу, прикрывая остатки «росписи» на стене, притулился «Праздничный город» Д. Городецкого — декоративный, нарядный, но практически никем не замечаемый. Сомнение вызывает и размещение в огромном полукруглом зале ресторана гобелена А. Давыдовой «Ленинград», перекрываемого колоннами и светильниками, что не дает увидеть его целиком, оценить живописные достоинства, составляющие наиболее сильную сторону гобелена.

Удачнее всего работает в архитектуре гобелен Н. Журавской «Слава», попавший в нее масштабом, темой. Благородно-сдержанный цветовой строй, строгая симметричность и уравновешенность декоративно-орнаментальной композиции как нельзя более уместны в интерьере банкетного зала, полу-

чуждого нарядным, торжественным. Но в целом от гостиницы остается ощущение комиссионного магазина, где в полнейшем беспорядке собраны красивые и дорогие вещи. И произошло это потому, что им изначально не было найдено убедительное и единственное место в архитектуре. Поэтому и администрация гостиницы, с молчаливого согласия архитектора В. Волоневича, стала распоряжаться ими по своему усмотрению.

Обидно видеть такое небрежно-расточительное отношение к труду художников и немалым деньгам, затраченным на эти работы, — слишком большим напряжением духовных и физических сил они выполнялись. Обидно еще и потому, что архитектура гостиницы достаточно выразительна, качественно выполнена (финской строительной фирмой), и подобные объекты редко предлагаются художникам. В такой ситуации одинаково успешно могли бы работать материалы, пропорции, цвет как архитекторы, так и gobелены. Именно так, как они работают в одном из лучших интерьерных ансамблей последнего десятилетия в Ленинграде — банкетном зале «Павловск» гостиницы «Прибалтийская».

Цикл из восьми gobеленов «Времена года» — несомненная творческая удача Л. Романовой и В. Гусарова, но этот успех во многом определен и автором архитектурного проекта Н. Барановым, работавшим с художниками с «нулевого цикла», четко представившим, куда зачем и какие ему нужны работы. Его идея создания торжественного и одновременно лирического по настроению интерьера не только определила лаконичный отбор декоративных элементов оформления — gobеленов и светильников, их характер, размеры, пропорции, но и стала основой пластического языка gobеленов — условного, изящно-стилизованного, обращенного к позднему рафинированному классицизму. Глубокие иллюзорные перспективы gobеленов, расположенных по всему периметру зала, «раздвинули» небольшое помещение, включив в него панорамы парка. Акцентирование теплого, тонко разработанного цвета подчеркнуло мягкость текстильной фактуры, «утеплило» холодный мрамор стен, сделало помещение уютным. Все gobелены цикла, выстраиваясь в единую художественную структуру, в то же время самостоятельные. композиционно законченные вещи, где удачно соединились талант монументального обобщения В. Гусарова и декоративно-лирический склад дарования Л. Романовой.

Найти, почувствовать эти соотношения монументального, станкового, декоративного в gobелене сложно, особенно сегодня, когда разрушаются привычные представления о границах жанра, развивающегося в нескольких направлениях. В ленинградском gobелене можно выделить два основных типа.

Первый явно тяготеет к формам gobелена-картины, к лирической интерпретации темы, к традиционным текстильным основам. Начиная с И. Куренковой, возродившей технику ткачества в Ленинграде, и С. Бундис — художника тонкого поэтического склада, у которой училось не одно поколение «мухичев», — этому направлению отдают предпочтение многие ленинградские мастера. Там, где заказчиком жестко не оговаривается тема, они предпочитают обращаться к формам органической жизни, театру, музыке. У одних это выливается в реально-повествовательные мотивы, звучит ликующим гимном природе, как в цикле gobеленов З. Ревчук и М. Тажикбаева для Дворца культуры Нерехты, решенных на сопоставлении крупных, условных цветовых масс и тщательно прорисованных реалистических деталей, на контрасте мертвой и живой природных сил. Более живописны, свободны в рисунке, ткачестве натюрморты и городские пейзажи Н. Мудреновой для профилактория завода «Красный Октябрь» и Н. Журавской для завода лимонной кислоты и гостиницы «Гавань» в Ленинграде. Эту же линию продолжают молодые Б. Асратян и Г. Бушуева, постепенно преодолевая некоторую вялость и инертность первых работ. Насыщенным открытым цветом, крепким рисунком отмечены gobелены Л. и Э. Галумовых, к сожалению, грешащих иногда поверхностностью иллюстративностью.

Другие художники предпочитают обращаться в своем творчестве к языку ассоциаций, образных метафор. Здесь из последних работ можно выделить gobелен Н. Першиной «Последний лист» для санатория в Костроме, А. Кардашова «Полдень» и «Море» для гостиницы в Репино и Выборге, триптих Н. и Г. Головки для Вологодского льнокомбината и С. Коровиной для профилактория в Оренбурге.

Активное развитие лирической линии связано не только с традиционным для ленинградских текстильщиков пристрастием к «негромким», камерным темам, не только с реальностью предлагаемой архитектуры, редко требующей эпического размаха, но и с тем, что монументально мыслить, комплексно и масштабно работать в архитектуре их просто не учили. Отсюда встречающаяся в ленинградском gobелене чисто внешняя его монументализация, когда тема, масштаб претендуют на монументальность образа, а его изобразительный строй, пластический язык остаются в рамках декоративно-украшающего жанра. Отсюда часто и неумение ориентироваться в разнообразных ситуациях, неразвитое чувство архитектуры, особенно заметное у молодых выпускников ЛВХПУ им. В. Мухиной, еще не имеющих практического опыта. И ситуация эта почти не меняется на протяжении десятилетий.

Именно по этим причинам менее выраженной оказалась в ленинградском gobелене монументально-декоративная форма, соединяющая композиционно-пластическое построение фрески и «чувство пряжи», работы, берущие на себя формирование идейно-гражданских задач в организации среды. Пожалуй, наиболее последовательно и убежденно работают в этом направлении Д. Городецкий и В. Гусаров, кстати, монументалисты по образованию. В gobеленах для музея истории Днепропетровска и филиала Центрального музея В. И. Ленина в Красноярске Д. Городецкого, санатория «Джанал» в Кисловодске и международной базы ученых на Чудском озере В. Гусарова — монументальность, центричность композиции, строгая выверенность и уравновешенность изобразительных и тональных масс органически соединились с декоративными основами gobелена — глубинным цветовым звучанием шерсти, ее теплотой, мягкостью. Принцип «большой» формы как нельзя более соответствует в этих работах социальному заказу, идейной направленности gobеленов, ставших основным изобразительным средством тематического и композиционного решения интерьеров.

Дар монументального обобщения свойствен и работам А. Давыдовой, где она предстает прежде всего мощным, темпераментным живописцем. Серия ее gobеленов-натюрмортов для общественных интерьеров Калининграда, Костромы, Куйбышева, gobелен «Театр» для Вологодского ТЮЗа, будто уверенно написанные широкой свежей кистью, сохраняя удивительную сочность форм и непосредственность отображения реальности, в то же время условны, декоративны. Решенные на контрастном, часто неожиданном и спорном сопоставлении цветовых масс, композиционных планов, работы Давыдовой всегда несут ощущение драматизма, внутреннего конфликта, посылая в архитектуру

человек. И считаю, что существует лишь понятие «ленинградский интерьерный gobелен», а самого его нет, как нет и ленинградского интерьера, хотя мы часто говорим о какой-то «серебристой державной северной утонченности». Это воздыхания скорее о чем-то желаемом, чем о действительности.

В. Гусаров

Здесь виноваты как слабая информированность заказчиков и архитекторов об огромных и разнообразных возможностях gobелена, так и то, что в финансовом отношении заказчик на периферии более свободно оперирует своими деньгами, больше чувствует себя хозяином того завода, дворца культуры, который он строит.

Н. Першина

Мне кажется, здесь в первую очередь вина архитекторов, которые не хотят видеть, насколько именно в ленинградском интерьере мог бы быть органичен gobелен — достаточно вспомнить гостиницу «Ленинград». Они мало обращают внимания на те его качества, которые так необходимы нашему северному городу, — способность сделать помещение теплым, уютным, образным.

Продолжая этот ряд стилистических особенностей ленинградского gobелена, можно назвать и такие его качества, как классичность, авторское исполнение, тематическая наполненность. А складываются ли в вашем представлении эти общие, принципиальные его основы в понятие ленинградской школы gobелена?

Б. Мигаль

Несмотря на очевидные объединяющие черты, считаю, что ленинградской школы gobелена пока нет, ибо полагаю, что она должна иметь лидера, Мастера, каковым является, например, В. Васильковский в керамике. Мы региональная школа и связаны скорее целым рядом организационных моментов, влиянием нашего города, его традициями.

Д. Городецкий

Ленинградская школа есть, и основное в ней — тяготение к классическому gobелену, в том числе к его техническим свойствам.

И. Рахимова

Никакой школы как таковой в Ленинграде и быть пока не может, потому что в ЛВХПУ им. В. Мухиной нет ни одного преподавателя, способного научить даже ремеслу, а дать общее направление в искусстве — исключено вообще. А школа, как известно, начинается в школе, и уже дальше художник на этой базе развивается как творческая индивидуальность, и ему не нужно тратить десятилетия на поиски и открытия секретов ремесла, которым в Ленинграде владеет 3—4 человека, а для остальных эти секреты остаются тайной.

Затронув наиболее острую и действительно остро стоящую проблему подготовки студентов на кафедре художественного текстиля в ЛВХПУ им. В. Мухиной, хотелось бы подробнее остановиться на ней, узнать ваши впечатления о поколении, идущем на смену?

Н. Журавская

Я это поколение, к сожалению, знаю плохо, может быть, потому, что редко что-то запоминается из работ молодых на выставке. Они, за редким исключением, не умеют творчески мыслить, плохо их учат и профессиональным навыкам, я уже не говорю о работе в архитектуре. Они выходят из «Мухи», впрочем, как и мы в свое время, слепыми котятками. А опыт приходит поздно, и очень жаль ушедших лет.

Д. Городецкий

Беда в том, что на кафедре серьезно не готовят ни профессиональных мастеров для производства, ни художников монументально-декоративного текстиля. В gobелене студенты начинают работать практически на дипломе, не имея толком представления о его специфике, особенностях. Есть, конечно, ребята талантливые, но общая подготовка студентов слабая. И пока преподавателей будут назначать сверху, по анкетным данным, а не выбирать по профессиональным качествам, ситуация не изменится.

А. Давыдова

Мне кажется, сейчас резко меняется направленность искусства молодых. Они мало похожи на нас, в их работах резко выявились формальные поиски, «дизайнерские» приемы. Они более открытые, мощные по цвету, но очень похожи друг на друга. И здесь сказывается как отсутствие сильных индивидуальностей среди преподавателей, не развивающих в студентах самостоятельности мышления, духовного начала, так и большая доступность к общей «питающей» их информации, которая становится основой многих работ молодых.



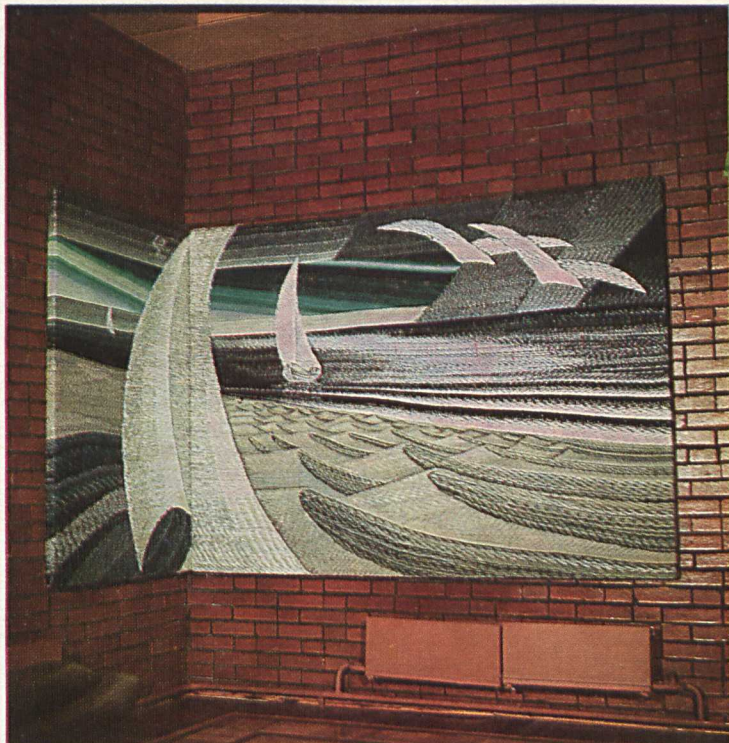
Н. Першина
Гобелен «Белые
сны»
Гостиница «Пулков-
ская»



А. Давыдова
Гобелен «Театр»
в Вологодском
ТЮЗе



А. Давыдова
Гобелен «Натюрморт
с птицей»
Ресторан в Калинин-
граде



Б. Мигаль
Триптих «Зеленый
луч» в бильярдной
санатория в Дюнах

Н. Еремеева, И. Ра-
химова, М. Ганько
Гобелен
«Сумерки» для бара
гостиницы «Москва»

Л. Романова и
В. Гусаров
Гобелены «Времена
года» для банкетного
зала «Павловск»
Гостиница «Прибал-
тийская»

А. Давыдова
Гобелен «Натюрморт
с рыбой»
Ресторан в Калинин-
граде



активный эмоциональный импульс.

К темам большого масштаба обратились в последних заказных работах Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько, выполнившие для большого банкетного зала гостиницы «Москва» в Ленинграде гобелены «Русь деревянная», «Кремль», «Москва Белокаменная». Профессиональное мастерство, работоспособность художников, три года ткавших эти огромные гобелены, вызывают искреннее уважение. Но монументальность темы не подтвердилась в данной работе адекватной пластической формой. Гобелены грешат иллюстративностью, дробностью, сухостью колористической гаммы. Возможно, в интерьере их недостатки бы несколько смягчились, соотнесясь с его цветовым решением, но работы эти уже несколько лет лежат на складе заказчика!

Пожалуй, более удачными из заказных работ художников последних лет получились «Рассвет» и «Сумерки» для бара гостиницы «Москва», пульсирующие живой гобеленовой плотью, мерцающие, вспыхивающие теплыми бликами золотистых нитей, тонущих в глубокой синеве основного тона, гармонично сочетающегося с общей цветовой гаммой интерьера. Но, к сожалению, и эти очень красивые гобелены, великолепно вытканые, работают в нем вопреки, так как частично закрыты стойкой бара, — очередной результат искажения архитектурного замысла в ходе строительства.

Внимание к ремеслу — характерная черта ленинградских художников. Ткут гобелены они, как правило, сами, и это дает возможность в процессе исполнения импровизировать, корректировать замысел, добываясь наибольшей выразительности цветовых и структурных соотношений. Рукотворность ленинградских гобеленов — важное и ценное их качество, помогающее избавиться от штампов, общих приемов, неизбежных при исполнении, создающие вокруг работы некую ауру с чистотой души художника.

Именно это ощущение оставляют гобелены Б. Мигалья — уникальный (даже среди высококлассных ленинградских ткачей) пример соединения художника и мастера. Умение мыслить в материале, свободное владение различными техниками ткачества, серьезность и неординарность пластических идей стали основой успеха как его выставочных, так и интерьерных работ, пока, правда, немногочисленных.

Композиционный стержень гобелена «Путь» для зимнего сада санатория в Дюнах — перспектива уходящей вдаль дороги, ритм застывших деревьев, вытканых от объемного рельефа к тончайшему переплетению нитей дальнего плана. Прием этот часто встречается у Мигалья, увлеченного передачей пространственной глубины в гобелене. Но в данном интерьере он имеет и конструктивный смысл, — продолжая перспективу холла, связывает отдельные его зоны в целостное архитектурное пространство.

Большой творческой удачей художника стал триптих «Зеленый луч» для бильярдной санатория. Передача разнообразных состояний морского пейзажа — от первых трепетных волн со скользящими легкими парусниками до безудержно разбушевавшейся стихии — достигается в работе динамичной, фрагментарной композицией со срезанными деталями изображения, как бы стремящегося вырваться, «пробить» стены и слиться с пейзажем за окном. Холодный зеленый луч, символом надежды и слепящий пронизывающий триптих, перекликаясь с зеленым сукном бильярдных столов, привязывает работу к интерьеру.

Для этого же объекта выполнен гобелен И. Введенской — тонкий по состоянию, колористической разработке, великолепно вытканый идиллический пейзаж Павловска. Но работа эта грешит и некоторой натуралистической иллюстративностью, любовно и скрупулезно прорисованные детали не собираются в целостную композицию, иллюзорные живописные перспективы усугубляют ощущение имитации в качестве станкового произведения. Более цельным получился у Введенской гобелен для санатория «Джэнгал» в Кисловодске, где реальный горный пейзаж, решенный условно, декоративно, стал емкой и выразительной образной метафорой романтической поэзии М. Лермонтова. Удачно найденный в масштабе, пропорциях, гобелен зрительно держит интерьер, насыщает и смягчает холодноватую брутальность архитектурных форм цветом, делает крупный пустоватый объем более соразмерным человеку.

В этой работе художником преодолен и еще один серьезный недостаток, встречающийся в ленинградском гобелене, — сладковатая возвышенность, стремление «поправиться», которые часто рождают «красивые» общие места. При всем профессионализме исполнения, тематической содержательности таких работ, им не хватает глубины и необычности художественного образа, остроты мышления, конкретного отношения к тому, что они изображают. И это состояние переходит в интерьер, делая его добротно-скудным.

Может быть, поэтому, вслед за экологическими мотивами работ А. Давыдовой, Н. Першиной, И. Рахимовой, М. Тажибаева, так драматично, неожиданно прозвучали на ленинградских выставках гобелены В. и Н. Бегиджановых, несущие сложное философское мироощущение человека нашего времени, отнюдь не находящегося в гармонии с окружающим миром, пытающегося познать свое место в нем, постичь связь времен. Обращаясь к темам войны и мира, трагедии и комедии, художники каждый раз создают в своих работах напряженное, интеллектуально насыщенное пространство, уяснить законы и принципы формирования которого непросто, особенно в последних гобеленах «Добро» и «Зло» для Гомельского русского драмтеатра и «Кентавр» для театра в Армавире. Работы кажутся построенными импровизационно, из отдельных символов, фантастических или, наоборот, до жути реальных, зловещих; из изображений, как бы скользящих мимо друг друга. Диссонируют между собой и сложные, филигранно разработанные цветовые отношения. Но этот кажущийся «хаос» связан единым сценарием, подчинен логике мышления автора, его идее трагического гуманизма, противостоящего силам зла и насилия, царящим в мире. И в этом прежде всего публицистический пафос гобеленов В. и Н. Бегиджановых.

Возможно, кому-то эти работы покажутся излишне перегруженными, слишком рассудочными, выходящими за грань жанра. Но стремление конкретизировать изобразительный язык гобелена, пробиться к глубинным человеческим чувствам — тенденция безусловно гуманная, необходимая сегодня нашему искусству. И она явно опережает развитие архитектуры, которая, за редким исключением, пока не может достойно принять подобные работы, создать им условия, при которых не только раскроется ценность произведения, но и интерьер обретет благодаря им «лица необщее выраженье».

Ленинградский гобелен может решать эти задачи, и хочется надеяться, что его будущие контакты с архитектурой станут более удачными, имея в виду и его серьезный творческий потенциал, и еще не оцененные до конца нашими архитекторами уникальные достоинства гобелена, который, может быть, как никакое другое искусство, так необходим современной архитектуре и дает возможность осуществления истинного, а не формального синтеза.

А какие художественные, культурные традиции лежат в основе ваших творческих поисков современного пластического языка гобелена?

А. Давыдова

Я не пробовала серьезно анализировать свои «истoki». Скорее всего, это какие-то эмоциональные ощущения от живописи, прежде всего проторенессанса, особенно Джотто. Но потом пытаюсь уложить их в стилистические рамки искусства гобелена.

Б. Мигаль

О художественных традициях, лежащих в основе пластического языка, мне говорить сложно, но думаю, что пытаюсь освоить два пласта: графика и русское лицевое шитье.

И. Рахимова

Я всю жизнь стремилась понять пластический язык броссельской шпалеры «Свадьба Беатрисы». Она для меня эталон ткачества и умения подчинить реалистический рисунок шпалерной стилистике.

Д. Городецкий

Не опираюсь ни на какие традиции, ищу свои пути. Традиции могут увести в стилизаторство. Хотя приемом в работе над гобеленом для меня всегда оставалась древнерусская стенопись, с ее плоскостностью, органичным слиянием с архитектурой.

Какая работа привлекает вас больше: заказная или выставочная (если она финансируется, конечно)?

Л. Романова

Не люблю делать гобелен специально для выставки. Это жизнь бабочки-однодневки, после чего работа (если еще повезет) может быть пристроена в случайное помещение или кочевать по передвижным выставкам на случайных стендах. Я люблю отдавать гобелен в хорошие руки заказчику, который сознательно его получает, в место, специально для него задуманное.

Н. Першина

В идеале больше привлекает выставочная работа, так как она позволяет осуществить любые творческие замыслы (если при этом будет такой же творческий выставком).

Б. Мигаль

Вероятно, оптимальным является совмещение работы выставочной и заказной. Моя судьба сложилась счастливо, мне везло с выставочными договорами. И хотя работа к тематической выставке сложна главным образом необходимостью решать определенную тему, что ограничивает художника, проявить свою индивидуальность, избежать штампов легче именно в ней. И в этом смысле работать над выставочным гобеленом интереснее. Да и видит его большее число заинтересованных, а не случайных зрителей; шансов попасть в прессу у него больше, зато платят за него меньше. В интерьере художник чувствует себя свободнее, он решает в основном средовые задачи. Кроме того, работа находится в благоприятных условиях (правда, у хорошего заказчика), и за нее меньше беспокоиться.

Устраивает ли вас существующая материальная база комбината ДПИ и система оплаты заказного гобелена?

И. Рахимова

А разве эта база существует? Что касается оплаты шпалеры, то вопрос этот находится, собственно, в руках автора. Если он относится к работе добросовестно, выполняет шпалеру на высоком техническом уровне и если он хороший художник, то оплата унизительно низкая, а если автор только делает вид, что выполнил шпалеру (и такое вижу), то и существующие расценки для них велики.

А. Давыдова

Материальная база отвратительна, а систему оплаты надо сделать зависимой от возможностей автора, для этого «вилка» в расценках должна иметь гораздо больший диапазон.

Л. Романова

База могла бы быть и лучше. Надоело ткать из всякого барахла. Европа работает на высококачественной шерсти, специальной крутки, широчайшей гаммы цветов, а мы красим сами, полукустарным способом, и от качества нитки зависит фактура поверхности, которая имеет очень интересное психическое воздействие на зрителя. А для того чтобы работать в гобелене, приходится «подкармливать» его другими работами, отвлекаясь на то, что меньше любишь, к чему меньше лежит душа, отнимая время у любимого детища — гобелена.

Беседу вела Г. Габриэль



- «Sotheby's» в Москве
- Мои разочарования

Пожелав продолжить тему «искусство и рынок», начатую статьей М. Чегодаевой «Феномен Битцы» (№ 9 за 1988 год), мы столкнулись с немалыми сложностями. Иных видов свободного художественного рынка просто не существует. Есть ли хоть какая-нибудь альтернатива Битце — пусть не система галерей, не соревнование маршанов, не три тысячи выставок ежедневно!

Наш жизненный уровень очень низок. Среди проблем, окружающих нас, проблемы художественного рынка отнюдь не самые острые. Кто захочет, кто сможет финансировать изобразительное искусство в условиях грядущего тотального хозрасчета и при полном недостатке многих на первый взгляд более необходимых вещей! Кто станет покупать живопись! Заводы! Объединения! Кооперативы! Частные лица! Или снова — только государство! Сможем ли мы иметь свободный, более цивилизованный и более справедливый художественный рынок!

Мы обратились с этими вопросами к Е. Курляндцевой — зная ее работу по проведению первых наших художественных аукционов, участие в подготовке таких выставок, как XVII молодежная, «Асса», «Лабиринт». А тем временем феноменальный успех «Sotheby's» и возможное появление «Christie's» заранее усложнили проблемы нашего, еще не созданного, художественного рынка.



Искусство и рынок „Sotheby's” в Москве¹

Алексей Тарханов

Фото В. Сварцевича

«Успех выставок вне СССР, кажется, вскружил голову советским художникам. Они склонны игнорировать то, что этот успех вплоть до нынешнего дня был скорее моральным, нежели коммерческим. И случаи, когда галереи или знатоки покупали их работы, можно перечислить по пальцам», — говорилось в июньском номере «Beaux Arts». Напомнив о затее фирмы «Сотбис» устроить очередной аукцион в Москве, обозреватель журнала с некоторым удивлением отметила, что на мировом художественном рынке мода — на красный цвет².

Работы, отобранные для участия в аукционе, за два месяца объехали Нью-Йорк, Лондон, Кельн, Цюрих и Париж. Это как раз было в порядке вещей. Смущало, напротив, то, что их привезли обратно и вознамерились продавать в стране, ни один гражданин которой не сможет их приобрести. Торговать на пятачке «свободного предпринимательства», куда не пройдешь без пропуска.

Выставка расположилась в залах ЦМТ, и в течение трех дней, удивляясь непривычным ценам и неизвестным — в массе своей — именам, ее осматривали москвичи. 7 июля начался торг. Симон де Пюри, европейский директор «Сотбис», артистично вел аукцион, перемежая деловые замечания шутками на нескольких языках. Вспоминаю невиданное зрелище, все сходится в том, что торг был необычайно азартен и весел, и только счастливое отсутствие фунтов на руках помешало вступить в соревнование с западными перекупщиками.

«Beaux Arts» сомневались напрасно. Успех аукциона был ошеломляющим. На некоторые работы цены взлетели в десять раз, а общая сумма продажи приблизилась к 3 миллионам фунтов. Шестидесят процентов получили художники, тридцать два — Министерство культуры, восемь — «Сотбис».

7 июля нам продемонстрировали совершенно новый способ пропаганды изобразительного искусства, гораздо более эффективный, чем самая шумная выставка. Многие имена публики впервые узнала по репортажам о «Сотбис». С Григорием Брускиным, чья картина «Фундаментальный лексикон» продана за 240 тысяч фунтов, беседует теперь корреспондент «Известий» и не может скрыть удивления, хотя знает, что первую часть работы не так давно купил Милош Форман, что «Лексикон» не зря выносили на обложку роскошного каталога и публиковали в журналах с рекламами московского аукциона.

Аукцион вдруг стал мерилом популярности. Зеркалом успеха. И даже тот, кто истово порицает авангард и делает вид, что ничуть не интересуется продажей, оказывается весьма к этому чувствительным.

Московский «Сотбис» — праздник. От первой выставки советских авангардистов на пустыре, которую в 70-х попросту сгребли бульдозерами, до деловой роскоши нового центра 1988 года — огромная дистанция. Новая политика косвенно повлияла и на сферу изобразительного искусства, во многом предопределив «русскую революцию на рынке» (определение «Beaux Arts»). Отечественное определение принадлежит Леониду Бажанову: картину купили не у Брускина, а у Горбачева.

«Сотбис» стал официальным и даже торжественным открытием советского искусства на внешнем рынке. Но заблуждаются те, кто думает, что рынок этот не существовал и раньше. Спросите самих художников. В последние год-два по Москве прокатился шквал покупок. Мастеров, хоть мало-мальски известных на Западе, буквально осаждают со всех сторон. И даже наивная хитрость Министерства культуры или «Интуриста», поминутно расписывающих день визитера, не помогает. Покупатель приходит ночью.

Что из этого следует? Множество неприятных вещей. Поиск богатых покупателей. Обиды: почему к тебе приходят, а ко мне — нет. Погоня за таинственной западной конъюнктурой, которая полностью никому не ясна. Ориентируются большей частью «на ходу». Если вчера покупали «примитив» — начинают делать «примитив». И очень обижаясь на то, что завтра в цене — абстракционизм.

Не хочется осуждать художников. Людям, не имевшим заказов, а имевшим порой одни неприятности, нелегко удержаться. Равноценного внутреннего рынка просто не существует. Государство приучило всех к тому, что только оно покупает, оценивает и использует работы художников, продает картины за рубеж, вычитая очень и очень солидные проценты. Словом, внутренний рынок отличается от внешнего примерно так же, как покупательная способность рубля от покупательной способности фунта. Цены необычайно низки, по сравнению с «международными», и богатые гости с удовольствием скупают искусство по дешевке. «Сотбис» хотя бы дал нам почувствовать, насколько низко ценим мы работу своих художников.

Буйство распродаж, чем-то напоминающее обмен с туземцами за осколки зеркал и бусы, странным образом действует и на самих художников. Иные переживают эту лихорадку не менее тяжело, чем недавнюю изолированность, ощущая, что их используют в какой-то чужой интриге. Можно не дожидаться запретов, но появилась угроза естественного закрытия рынка: уже сейчас многие мастерские практически пусты. Продано все, что сделано за последние годы.

Заметим, что покупают в основном частные лица, в лучшем случае провинциальные городские музеи. Известные галереи не спешат. А художники наши не приучены к сложной обработке зрителя: созданию и сохранению собственного «имеджа», тщательной подготовке прессы, устройству престижных выставок. Забыты тактика и стратегия «Русских сезонов», а наши менеджеры, так хорошо проявившие себя на последних выставках, лишены всякой возможности испытывать свои силы в Париже или Нью-Йорке.

Московское искусство уверенно делилось ранее на официальное и неофициальное. Теперь неофициальное также раскололось. Появились термины «коммерческий» и «некоммерческий авангард». Первые продают все подряд, ожидая, что завтра время послаблений кончится. Вторые — выжидают более солидного признания — такого, какое имеют сейчас «патриархи и академики»: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Иван Чуйков, Эдуард Штейнберг и немногие другие. Из взаимных упреков и объяснений разница вырисовывается единственно та, что «некоммерческий авангард» хочет стоить значительно дороже.

В этих условиях «Сотбис» — благо, ибо только вторжение цивилизованных методов торговли искусством, может быть, окажется способным разрядить ситуацию. Ну а для «Сотбис» аукцион в Москве — вероятно, начало серьезной кампании по открытию советского рынка. В этот раз они покупали то, что нам как бы заведомо «не нужно». И хотя по завершении нам торжественно подарили (то ли по простоте душевной, то ли с легкой издевкой) картины Кабакова и Сергея Шутова — для создания музея нового искусства, но ни один из реально существующих музеев не проявил интереса к распродаже.

Особым успехом на аукционе пользовались немногие представленные произведения 20—30-х годов. Работы Александра Родченко, Варвары Степановой, Александра Древиной, Надежды Удальцовой, Марии Эндер покупали с наибольшим азартом. А уже среди них стремились выбрать то, что более соответствует каноническому образу советского искусства 20-х. «Линия» Родченко была оценена в итоге в 300 тысяч фунтов. Видимо, именно подобные вещи действительно и постоянно интересуют клиентов «Сотбис».

В своем интервью Е. Беспаловой консультант отдела русского искусства «Сотбис» Джон Стюарт говорил: «Советские музеи, продавая второстепенные вещи из своих фондов, могли бы покупать на международном рынке то, что недостает их коллекциям... В запасниках советских музеев хранится великое множество икон невысокого художественного уровня, подчас не представляющих музейной ценности, но интересных для коллекционеров. Часть из них могла бы быть продана»¹. Можно предположить, что в отдаленные планы «Сотбис» входит скупка русского антиквариата, и не только икон, но изделий Фаберже, императорского фарфора и прочего, хранящегося в государственных запасниках и частных собраниях. Если это на самом деле не так, придется уступить идею фирме.

Но во всяком случае, благодаря инициативе «Сотбис», впервые в недавней нашей истории новое поколение художников не завоевало себе официальное признание, а *купило* его.

Ситуация сейчас отличается от предыдущих пятидесяти лет принципиально: на арену выходят не просто новые имена и художественные направления, а новая система отношений. Сегодня группы и объединения уже, кажется, никого не пугают, причем в них вовлечены и те, кого называют «авангардистами», и те, кому, казалось бы, и в прежних рамках было неплохо. Но и одни, и другие хотят объединяться не по общему родовому признаку «художник», а по видовым признакам эстетического сознания. Еще вовсю кормят художников комбинатские заказы, а ситуация прямой продажи, общения с галерейщиками создает новые коммерческие возможности, раздвигает границы принятого еще недавно. Как и прежде, могуч и монолитен Союз художников, но чувствуется, что ему нужно будет проявить столько толерантности и живости, сколько он не продемонстрировал за все годы своего существования. Идея постоянной войны с «буржуазными течениями», наконец, пришел на смену здоровый плюрализм — единственное состояние культуры, позволяющее разобраться в художественных достоинствах каждого ее участника и дающее гарантии общего развития. Еще слово «выставком» путает по-прежнему, но появились альтернативы («Пусть не взяли на выставку — арендую зал, персональную себе устрой, да еще с каталогом, если захочу») и невданные доселе возможности. Выставки из анонимного детища дирекции выставок становятся авторскими, искусствоведы могут заниматься своей работой и не скрывать пристрастий, быть не судьями, а участниками художественной жизни, разделяя ее превратности с художниками.

Ситуация очень подвижная, на глазах меняющаяся, так что статья, написанная весной, летом уже безнадежно устарела. Вот и «Сотбис» к нам приехал как некий апофеоз перемен. Но что-то все же почти не сдвигается с места, и это что-то — наш внутренний рынок, без создания которого все вышеперечисленное лишается фундамента.

*

Созданием нового коммерческого рынка я и занималась последние два года — согласитесь, странное занятие для бывшего музейного сотрудника, занимавшегося Вермеером. Правда, я знала про необыкновенную активность голландских зрителей, разнообразие их вкусов, их желание иметь у себя не просто картины, а работы известного мастера или молодого (ведь когда-то Рембрандт, Хальс были молодые художники), а иногда и самодеятельного, взявшегося за кисть без «высшего образования». Но голландцы спорили, обсуждали и покупали и вместе с художниками создали национальную школу живописи. Так было, конечно, не только в Голландии; всегда и везде совпадали интерес зрителей к современному искусству и его качество. Поэтому взглянув из мира ясных истин истории искусства на современное советское искусство, я испытала простодушное удивление — кто же кому не нужен у нас: художник зрителю, а, может, наоборот? И почему, как это преодолеть? Мне казалось: польза художественного рынка очевидна. Халтура остается халтурой, беден ее автор или богат. Но во все времена хорошие художники были способны обеспечить себе уровень жизни выше среднего, это им, по-настоящему хорошим, не вредило, да и не могло вредить. Конечно, во время резкого слома художественного языка в конце XIX века появился образ художника-изгой, страдальца, но в реальности, помучившись несколько лет, почти все они к старости жили вполне неплохо, что тоже не привело к упадку и маразму, а как-то вообще на уровень творчества никак не действовало. Естественно, я говорю о художниках, а не о дельцах, занимающихся изобизнесом.

Мне кажется, что все слова о гибельности коммерции для искусства — скорее идеологический штамп, чем серьезный довод. Не коммерция гибельна, а конъюнктура. Когда картины покупаются людьми, которые готовы платить за них как дань уважения уникальности таланта художника — это противоположно чиновничьему желанию купить саму творческую личность и приспособить под свои нужды ее уникальный талант, что действительно гибельно не только для художника, но и для «покупателя». Картина — лишь продукт труда художника, и продажа ее не наносит ущерба цельности его личности. Тогда как разращение его деньгами за бессмысленные для него в творческом плане комбинатские заказы ломает именно личность, вносит раздвоенность и двоедушие, и если художник не ломается на этих заказах, то начинает жить в призрачном мире: главным внутренним заказом считает свою персональную выставку, а зная ее возможные московские сроки, может, и посмертную. Какие тут зрители-современники? Для чего они? И без них живут у нас художники, союз не признанных современников гениев, правда, с деньгами.

Поэтому рынок — ситуация здоровая. Пусть богатей художники, пусть работают активней, зная, что не для двадцати дней работы выставки они создают свой труд, и купленный человеком, он не сгинет в

¹ Вариант статьи, подготовленной для газеты «Народна Култура». НРБ

² ISABELLE DE WAVRIN. Révolution russe sur le marché. — Beaux Arts. No. 58, juin 1988, p. 26

³ ЕЛЕНА БЕСПАЛОВА. Аукцион Сотбис: Лондон—Москва. — Огонек, 1988, № 26, с. 8

запаснике. И, как у нормальных людей принято, самое дорогое, а картина вещь дорогая, передадут детям, а те дальше. Картина нужен зритель, свой зритель, а зрителю — своя картина, выбранная им из сотен других. В ней память его индивидуального вкуса и воли: я ее «выбрал», как невесту.

Перспектива эта, вполне идиллическая, все же почему-то не складывается, хотя аукционы Фонда культуры прошли успешно, превысив, как положено, принятые на Западе нормы процента продажи живописи на аукционах современного искусства. Но исключительность этих мероприятий, их «эстрадный» антураж ничего общего не имели с менее продажными, но рентабельными и стабильными западными аукционами. Создавая свой, мы тоже хотели добропорядочной респектабельности, гарантии качества, гарантии конвертируемости приобретенных картин современных авторов. Ведь в нашей стране картины попали в одну корзину с нижним бельем и косметикой — ни купленные, ни выигранные в лотерею, они возврату не подлежат; почему — остается загадкой, которую еще никому не удалось разгадать. Разве что покупателю подсознательно внушают, что второго такого дурака может и не найтись. И довольно удачно внушают. По крайней мере, так и не добившись того, чтобы современные картины можно было снова ставить на аукционы, к этой деятельности заметно охладели. Кому понравится навязывать людям «неликвид», пусть и высочайшего уровня? Покупатели ведь люди, они могут заболеть, развестись, умереть, наконец, они не музеи, они не обязаны не расставаться с произведением всю жизнь. А то, что картины должны дорожать со временем, в зависимости от признания автора, очевидно. Почему-то эти простые правила живой торговли пока оказались невозможно никому объяснить, и обладатель картины, желающий ее продать, предстает в облике спекулянта и эксплуататора.

Но и это, конечно, не причина отсутствия реального художественного рынка у нас в стране. Оставим в покое коллекционеров — есть простые садоводы, а есть селекционеры, тридцать лет ждущие желанного результата, способные его предвидеть и идти к нему никому непонятным путем. Так и коллекционеры, собирающие современное искусство (а их мало, очень мало), предвидя будущее, ставят на «своих» художников, связывая их славу (очень часто посмертную) со своим именем и интуицией. Но рынок на Западе состоит не только из коллекционеров и миллионеров, но и из людей среднего достатка, к которым большинство из нас и относится. Что же мешает этому у нас в стране? Почему так легко усваивается современное искусство там, где на выставки никто не ломится (по нашим «тутанхамоновским» понятиям, на Западе они стоят пустые), а покупать — покупают? А у нас — бывала я в богатых домах, шпалерно завешенных «неизвестными художниками XIX века», но уж никак не современными. Мебель новая, телевизор новейший, а картину — все равно какую, но старую. Самое устрашающее впечатление производили академические квартиры с добротными копиями Шишкина, что еще понятно, и «Сикстинской мадонны» в рост, что, по-моему, уже непостижимо: как с ней жить каждый день, завтракать, переодеваться — ведь она для храма сделана, и не для любого, а для одного в мире? Но на ней ярлык «прекрасное», и потребляют ее, видимо, как духовную пищу повышенной калорийности.

Нет, не о низком уровне художественного воспитания я хочу сказать, это — общее место, а о том, что потребность в живописи дома, видимо, все же есть и у нас в стране. Только с первых лет советской власти искусство сориентировалось на удовлетворение общественного, коллективного заказа. Самые талантливые художники оформляли демонстрации; не схожие во взглядах ОСТ и АХРР спорили, какими путями осуществить общественное благо; потребителем искусства стало общество, а не человек. «Искусство принадлежит народу». Все правильно, но если, независимо от качества, изобразительное искусство сориентировано на коллективного зрителя, «мнение масс» (ведь и пейзажи с березками могут быть рассчитаны на официальное одобрение как источник патристических чувств), на коллективное потребление, экскурсии, лекции, — то на это же оказывается ориентирован и зритель: все должно храниться в музее, он — общий, не твой и не мой. И пусть сами хранители музейного собрания не помнят этих неведомых миру картин, но «это есть хорошо»: «дар музею», ничья собственность, «преодоленный буржуазный инстинкт». В музее должно нравиться все, что там экспонируется, — это «прекрасное», рецепт спасения от бездуховного. Все должны разделять мнение экскурсовода, видеть его глазами. А мне при этом интереснее люди, смеющиеся над Пикассо, чем согласно кивающие и готовые на что угодно выстраиваться в многочасовые очереди — меня музейные очереди не умиляют.

К рынку это тоже имеет прямое отношение. Ведь искусство стало ассоциироваться только с музеем — плюс тиражированность как принципиальное отри-

цание уникальности живописи, простодушная радость технического прогресса, сделавшего книгу об искусстве лучшим подарком вместо шоколадных конфет. Никто из владеющих качественной репродукцией не задается вопросом, почему же бедолага художник, создав шедевр, не стал всю оставшуюся жизнь его повторять, ведь тогда и шедевров было бы побольше. По-моему, репродукция — это попытка спастись от непонятного современного искусства, в котором нет экскурсовода и решения надо принимать самому. Правда, для этого нужно поверить, что это современное, сделанное сейчас — тоже искусство.

Тут, казалось бы, должна помочь зрителю критика. Но недоверие его к печатной критике очевидно (и сегодня любой разгромный отзыв — лучшая реклама выставки). И виноваты в этом не читатели, просто они неглупые люди и не могут ни с того, ни с сего верить человеку, им неясному, фамилию которого они видят впервые. У нас ведь нет постоянных рубрик в газетах, которые вел бы еженедельно один конкретный критик. А нет у критики места постоянного общения — нет и лица. Литературоведов, киноведов, театроведов мы видим по телевизору, слышим, знаем их позиции, а искусствоведы?

Практика западного галерейщика, связывающего свой не только финансовый, но и профессиональный успех с определенными художниками, в чем-то неидеальна. Но он со своей позицией у всех на виду, и тут хочешь верь, хочешь не верь его мнению. А у нас все втемную. Книгу рано или поздно прочтут, в кино сходят, но когда рецензия выходит после закрытия выставки (а у газет это норма), то кому она нужна, — это же эпитафия! И мы пишем эти оды, панегирики. Но это не живая критика, а археологический культурный слой.

Отделенные железным занавесом от собственного искусства 10–20-х годов, оплодотворившего всю мировую визуальную культуру, и от современного западного искусства, заклеивающего бесконечными «измами», мы получили уникального, удивительного зрителя, оклеивающего кабину МАЗа шедеврами Рембрандта и рекламой колготок (принимавшего все это, видимо, за порнографию), чуждого зрителя-посетителя Измайлова, готового после первого же посещения превратиться в художника, как гусеница в бабочку. Действительно, уровень Измайлова предполагает такое превращение. Но эту установку на искусство, обслуживающее граждан, — красивое и всем без труда доступное, понятное — с рождения им внушали. Всю жизнь их окружали плохо сделанные, нелепо покрашенные предметы, убогие по замыслу и воплощению, их глаз взрастили на этом. Эта среда обитания городского человека и рождает уникальное внехудожественное творчество Измайлова, которое можно было бы назвать изобразительным фольклором эпохи ЭВМ и м. н. с. Этот огромный рынок — воплощенная мечта о том, что каждый, попахав, возьмется за лиру, — все же место живое, доказывающее, что наши люди, несмотря ни на что, готовы любить изобразительное искусство, платить за него, коллекционировать... Они только не совсем в курсе, что этим словом называется.

И вряд ли что-нибудь изменится, если всем поголовно прочесть лекции о постмодернизме и трансавангарде. Новые формы в искусстве — элитарны, хотя бы в силу известной психологам консервативности визуального восприятия, для преодоления которой нужно специально культивированное сознание. Только когда «индивидуализм» перестанет употребляться вместе со словом «буржуазный» и зритель на выставке будет говорить не «нам учителям не нравится...», а «мне»; когда идеология не будет служить рычагом администрирования художественной жизни, а здоровая терпимость и плюрализм станут обыденными — только тогда появится наш художественный рынок и наши художники перестанут ощущать, что «там» их работы нужнее, чем «здесь». Культура, живая, конечно, должна содержать в себе противоречия, залог ее развития. Только дифференциация и зрителей и художников, без боязни, двигаясь от искусства, однородного как кисель, к компоту, позволяющему угадывать любимые плоды и выбирать их, то есть деятельность объединений и групп поощряя, позволяет надеяться, что все достойные найдут достойных и понимающих зрителей и наших художников будут узнавать на улицах, как артистов, и спрашивать, как у писателей: «над чем вы сейчас работаете?»

Да, и последнее разочарование — стоимость картин. Но тут винить некого. Ведь художники, читающие каталоги западных продаж, видят славные цифры с нулями, и вполне естественно, что производя, в отличие от нашей легкой промышленности, конкурентноспособные на мировом рынке работы, они и цены предполагают, исходя из принятых. И правильно делают. Только «там» специалист с высшим образованием имеет доход, соразмерный с ценой картины; «там» государство снижает налоги тем, кто собирает современное искусство, а у нас... какой бы длинной ни была статья, картину на гонорар мне не купить.

Не просто выставка, а существование в искусстве

(О выставке Леонида Баранова)

Стелла Базазьянц

Фотографии В. Ф. Манюшкина

Здесь жил возбуждающий дух творчества, оно еще не замерло в выставочном покое. Вещи существовали в какой-то особой среде: они изображали, что общаются друг с другом («Мои друзья герои»), размышляют в одиночестве («Пушкин»), торжественно приветствуют посетителей («Автопортрет»). Ломоносов, Достоевский, Толстой, великие — среди нас!

Контакты возникали не сами по себе, их организовывала творческая воля скульптора, регулируя и направляя по собственному усмотрению. Не случайно Баранов любит подставки на колесиках: они нужны для группировки фигур в интересные мизансцены, где важны не только сюжетные связи, но и соотношения объемов, взаимовлияния пространств, окружающих скульптуры, расстояния и точки зрения. Баранову мало «скульптурности» скульптуры, он ищет дополнительные возможности, прибегая к таким «усилителям», как литература, сценография, цвет. Годится даже эффект «восковой персоны».

Новая выразительность — вот то, чем сильно искусство Баранова. Она строится на пересечении элитарных и популярных программ восприятия. Богатство значений, взрывная парадоксальность («Апофеоз») или легкая ироничность («Портрет Вардигулянца») — это из репертуара, требующего квалифицирован-



Экспозиция выставки Л. Баранова
в Доме скульптора.
Общий вид

ного понимания. Но в этой скульптуре есть и то, что ждет от искусства менее искушенный зритель, — завершенность и красота.

«Пушкин»... Образ строится как сумма измерений. Здесь и высокая канонизация, и то, что можно назвать «с Пушкиным на коротке», и то, что отличает взгляд из настоящего: Поэт, Человек, «наше все». Неисчерпаемость образа вызывает потребность в повторениях: еще и еще раз. Только в совокупности черт, особенностей, взглядов может возникнуть целостный Пушкин. Поиск иконографии тоже сложен, синтетичен: от собственных ощущений (прежде всего), от посмертной маски Гальберга (лицо), от картины Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу в 1831 г.» (фигура). Критик С. Джафарова называет это «источниковедческим эклектизмом». Видимо, не без него возникает определенный сюрреалистический эффект. Во всяком случае, образ создается не только по букве истории, а с некоторым смещением в сторону поп-арта, скульптуры становятся носителями почти гипнотической эстетики.

Художник поступает в обучение к истории. Он вглядывается



в дальнее прошлое, но вглядывается из настоящего, оно всегда присутствует. Это еще одна черта барановского творчества. Он лепит фигуру Рихмана по офортам Штенглина — но это не подобие графике в ином материале (гипс или бронза), а парафраза, перепрыгнувшая через пропасть времени. В современной среде она живет и дышит, возвращая нас во «вчера», одаряет чувством причастности к культуре прошлого.

Абсолютный слух к «историческому» обнаруживают многие художники-семидесятники, но Баранов — по-своему. В пределах обширного поля искусства художник занимается разработкой генетического кода культуры, он верит в ее наследственность. Однако эстафета культуры прорывает время с коррективами нынешнего опыта. Отношение скульптора к материалу — это от «сегодня»: он, например, не видит в гипсе недостатков промежуточного средства, отзывчивость на форму сообщает гипсу ценные качества. Белое «тесто» не отвлекает восприятие на себя, как мрамор или бронза, не несет собственной эстетики, а потому легко принимает желаемые очертания. Гипс и цвет у Баранова рядом: он красит гипс, иногда легко, чаще активно, ведет цвет по форме, никогда не против нее, красит так, как это делали мастера готики или барокко. Откровенно, немного тяжеловес-



но, тем самым усиливая иллюзорность, вводя игровой оттенок. Оказывается, в книжном шкафу хранятся не собрания сочинений, а сам Федор Михайлович Достоевский. Собственной персоной. Творец, а не творения. Почему бы нет?

Работая над Достоевским, Баранов, как всегда, варьирует тему, ищет новые подходы: от бытового до возвышенного, от смешного до трагического. Вот тяжкое пробуждение от сна (от сна ли?), а вот «Апофеоз» — ангелихи (не знаю, как назвать ангелов женского пола) возносят писателя «на небеса». Происходит это точно так, как в одной барочной немецкой композиции: легкость движения, богатство форм, яркость цвета. Отношения персонажа и обстоятельств не требуют логических оправданий, фантастическое здесь воспринимается фиксацией виденного.

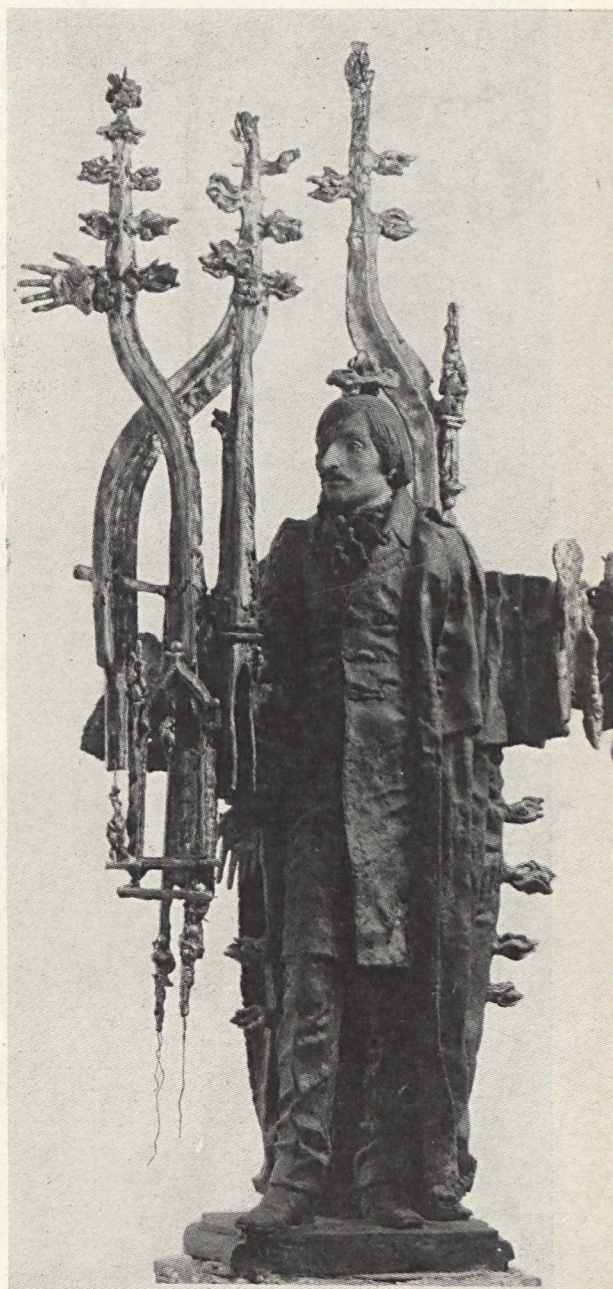
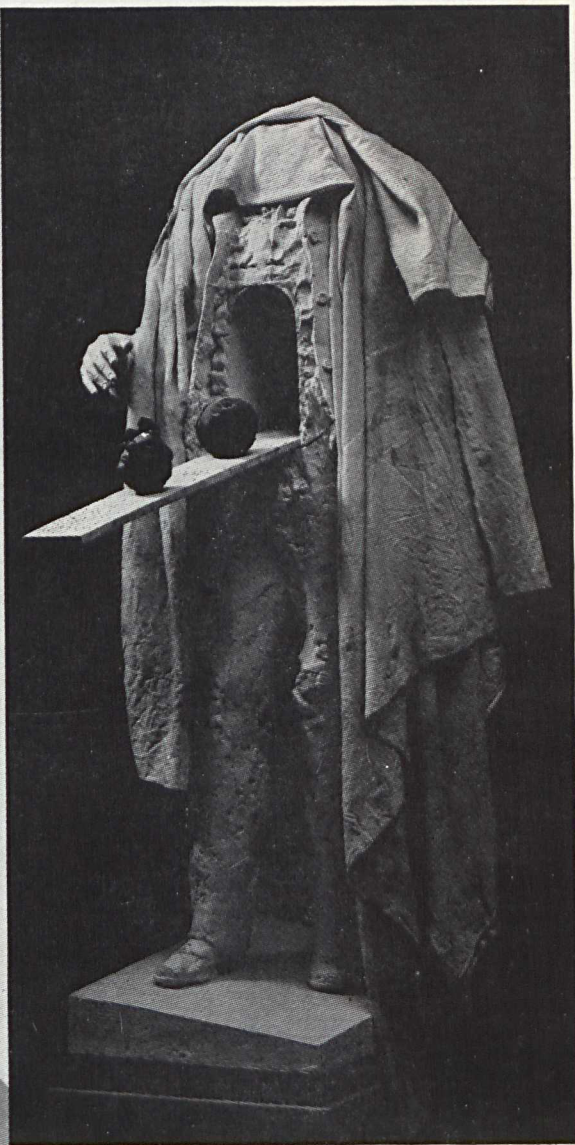
Нужно обладать известным мужеством, чтобы не соглашаться с общепринятым: Баранов говорит свое слово о великих мира сего, — и ирония несколько не снижает величия. Острый ракурс, в данном случае, на пользу культуре, скульптор пробуждает к ней интерес. Его «просветительство» окрашено откровенной литературностью. Культуролоб работает в нескольких диапазонах сразу.

Тот же прием, но в перевернутом виде, определяет особый характер портретов современников. Автор ставит их в странные

позы, водружает на торжественные подставки, раскрашивает. Взгляд портретиста цепок, пристален. Важна каждая малость: асимметрия черт, игра мимики, манера. Никаких обобщений, пластика подчеркнута натуральна, она не боится «резкого фокуса». Вардзигулянц, Брайнин, физик Басов, Валя и Дима — они не только объекты портретирования, но и персонажи вечно длящегося исторического бытия. Баранов не без иронии утверждает: «Друзья, Цезари истории — это вы».

Нам не дано предвидеть крутые повороты искусства. Кто мог в 60-е, когда скульптура выбрала путь строгости, подумать, что в 80-е она пойдет дорогой пышного убранства? Не вся, конечно, но «барановская» ее часть. Художник чуток к отточенной до иллюзорности форме, он педантичен в отборе формирующих средств (фактура, цвет, детали), умеет работать на контрасте плотных объемов и рыхлой, как зернь, ювелирной поверхности.

Не будем делать вид, что мы не понимаем пограничности этого искусства. Ученое искусствознание аттестует его как одно из проявлений постмодерна. И будет право. Действительно, историзм Баранова несет в себе черты иронии и эклектизма. Его пренебрежение к высокому канону вкуса может шокировать строгих ценителей. Но как бы там ни было, это искусство ны-



На стр. 12, 13

Апофеоз. Гипс крашенный

Ломоносов. Гипс

Пушкин. Медь

Ньютон. Гипс

Гоголь. Готика

Гипс крашенный

нешнего дня со всеми противоречиями нашего времени.

Уйдя с выставки, мы запомним этот мир. Он необычен, и главное — это не просто выставка, а существование в искусстве. В известном смысле — перформанс, тонко организованный художником с помощью скульптур, пространства и нас, зрителей. В этом действии особую роль выполняет колонна — витая, раскрашенная, дышащая живой чувственной плотью. Она стержень пространства, знак вечности, символ мемориальности. Казалось, тут можно протянуть руку и сказать: «Здравствуй, господин Ломоносов!». Еще чуть-чуть, и знакомство состоялось бы.

Скульптура в высоком, если хотите, матвеевском смысле — здесь не главная цель. Баранов лепит не ради красоты пластического мотива как такового и не для того, чтобы «запечатлеть»... С помощью скульптуры он хочет сказать нечто иное. Мир его портретов и статуй рождает особое, гуманитарное пространство.

Искусство, о котором мы рассказали, может возникнуть только в раскрепощенном художественном сознании. Уроки XX века, с его ускоренным курсом обучения новому и непредвзятостью взгляда, не пропали даром. От рафинированного до вульгарного — вольная палитра современного художника. Вероятно, демократизация искусства неизбежно влечет за собой некоторое снижение стили...



Фрагмент экспозиции выставки
Л. Баранова в Доме скульптора

Записки дилетанта

Юрий Курбатов

«...ничто так не окрыляет фантазию, как отсутствие фактов»
(Салтыков-Щедрин).

Ничто так не укрепляет само отсутствие, как наличие пафоса. Из всего ценного, что выработало человечество и что, как известно, мы должны взять, но почему-то не можем, — он (пафос) один в дефиците.

Когда утверждается новое художественное направление, пафос «охраны принципов» позволяет держать и не пускать. Когда умирает старое учение — остается пафос его, как живая плоть упокоившейся веры. Когда иссякают доводы — вне пафоса нет энергии заступничества и чувства праведности в борьбе не на живот, а за чистоту принципов...

Может быть, поэтому так трудно определить главное действующее лицо, ищущее «эстетическую истину» на страницах журнала «ДИ СССР», меж номерами — 4 (Манин) и 7 (Анненкова). А ведь герой здесь ПАФОС ПАФОСА — как некая карающая сила, самой судьбой направленная на стоящий за нашей художественной спиной модернистский ЭТОС, коварную тень антиискусства.

В статье Л. Анненковой пафос отрицания «манинской несостоятельности» пронзает каждую строку. В дело идет все: и «форма носа боярыни Морозовой», «несущественная для... образно-эмоциональной достоверности атмосферы...», и «ширпотребовский кухонный табурет», в котором «искусства, простите, нет», и «коренное отличие орнамента как подлинно художественного явления» от абстрактной и потому заведомо неподлинной живописи...

Собственный пафос автора тут скромно и обращен как бы не на внешний сбор истины, а на внутреннее выпалывание сорняков «модернистского пессимизма» в проектно-цветущих садах реализма (в декоративно-прикладном его палисаднике). Но то, что придает ему крепость и силу — проявляется в системе метонимических отождествлений: реализм — синоним образности, образность — синоним реалистической изобразительности, изобразительность — синоним чего-то такого, что позволяет говорить о «социалистическом реализме» чуть ли не керамического горшка. Поэтому очитительную агрессию Л. Анненкова начинает издали, на благородном фоне защиты классического наследия вообще, во всю решительную ширь и глубину истории. Противная сторона при этом (В. Манин) выставляется бесповоротным «банкротом» в науке, а собственный анненковский текст выстраивается как сеть ассоциативных «ловушек», в которые с неизменным комфортом проваливается доверчивое восприятие благодаря реверберации смыслов и обилию применяемых грамматических форм (диалектизм).

И тогда: триада ОБРАЗНОСТЬ—РЕАЛИСТИЧНОСТЬ—ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ начинает работать на сближенных (или взаимоподстилавших) значениях в пользу реализма, а возникающий при этом этимологический звукоряд (или шум) наркотизирует аналитическое сознание до состояния полного восторга-умиления. То есть, например, когда в одном случае звучит: (просто) ОБРАЗНОСТЬ, а в другом — ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ, а в третьем — ДЕКОРАТИВНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ, а в четвертом — (редуцированная) ДЕКОРАТИВНАЯ ОБРАЗНОСТЬ, а в пятом — ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ или ОРНАМЕНТ, КАК НАИБОЛЕЕ «ЧИСТЫЙ» СЛУЧАЙ ДЕКОРАТИВНОЙ ОБРАЗНОСТИ, — тут уж невозможно различить: что имеется в виду? Шесть раз — разное или шесть раз — одно и то же? Где здесь эпитет, а где — значение? Ну, а когда сообщается, что «ЭТА ОБРАЗНОСТЬ СФОРМИРОВАЛАСЬ В ЭПОХУ...» — все обессиленно готово к чему угодно, пропуская и «РАЗРЯД «ЧИСТО» УКРАШАЮЩИХ ИСКУССТВ», и «ПЕРВОНАЧАЛЬНО ПОРОДИВШИЙ СМЫСЛ», и «ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ПАМЯТЬ» (в кавычках).

В результате нам достается пафос-иллюзия «абсолютной применимости» всех категориальных притязаний реализма на страшном суде всех явлений во всех видах и жанрах искусства.

Как только, к примеру, В. Манин выразит сомнение в применимости эстетических подходов реализма в суждениях о монументальных работах, так Л. Анненкова — бах его вопросом: «РАЗВЕ»* (монументальные произведения) НЕ ВКЛЮЧАЮТ В СЕБЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ?... Как только В. Манин засомневается в «применимости» к плакату или сатирическому жанру — тут же Л. Анненкова включает свою систему: «ДУМАЕТСЯ, ЧТО С ИЗВЕСТНОЙ КОРРЕКТИРОВКОЙ К КАРИКАТУРЕ... ВПОЛНЕ... ПРИМЕНИМЫ». Как только подвернется какой-нибудь экспозиционный казус — она тотчас делает вывод: «...КОЛЬ СКОРО... ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЫСТАВЛЯЕМЫЕ В РАЗДЕЛЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА, НЕСУТ В СЕБЕ БОЛЬ-

ШЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ, НЕЖЕЛИ «ЧИСТО» СТАНКОВЫЕ РАБОТЫ) ... ТО СООТВЕТСТВУЮЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ К ТАКИМ РАБОТАМ ВПОЛНЕ ПРИМЕНИМЫ». (Как видите, вывод «ВПОЛНЕ ПРИМЕНИМЫ» становится вербально-типовой навязчивостью, а «БОЛЬШЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ» — количественной мерой «реалистичности», т. е. реализма.)

Именно на том и стоит модель «панспермии реализма» Л. Анненковой — показать и доказать на опозоренных посылах В. Манина присутствие «рибосомы реализма» во всех проявлениях искусства в любых (по ее выражению) опосредованиях.

Но Л. Анненкова так увлекается защитой «реализма вообще», обнаруживая и обнажая его во всех складках искусства, что не замечает, как увлекает и нас в историю, исчезающую едва ли не в неолите (если не мезозое...).

«ЭТА ОБРАЗНОСТЬ СФОРМИРОВАЛАСЬ В ЭПОХУ, КОГДА ЕЩЕ НЕ СУЩЕСТВОВАЛО ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАННОГО МЫШЛЕНИЯ И НАИБОЛЕЕ ПОЛНО СООТВЕТСТВУЮЩЕГО ЕМУ СТАНКОВОГО ИСКУССТВА».

Неужто там, в каньонах Африки лежат конфессиональные истоки манинской «эстетической истины» и анненковские начала школы реализма?

Но в данном случае все так естественно и приятно вытекает одно из другого, так категорически разрешается наивными взрывами радости по поводу естественного положения дел (чем больше реализма — тем меньше модернизма!), что не верить пафосу автора решительно не хочется. И живет, по Анненковой, в трех ипостасях одно мыслительное образование, перекатываясь из абзаца в абзац, то под одним, то под другим и третьим одеянием, оставаясь самим собой в опорной сущности (реализм, реали, ре...ре...ре...) — как обязательная и единственно верная форма художественного видения мира. «Станковое», «декоративное» (возможно, даже «ювелирное») — все, что художник ни творит, сотворится по единозаведённому закону — принципу образности, или его инаказаниям.

Согласно подобным, мессианским по сути, воззрениям, реализм — универсально непорочное «учение», посланное в мир еще на стадии первобытного орнамента, чтобы спасти от «эстетической чумы» и художественного разорения, — но по ходу дела незаслуженно скомпрометированное позднейшими наслоениями, корпоративными ересями, новой авангардистской инквизицией, мировоззренческим хамством. Сама же формула реализма как «правды жизни» чиста по-ангельски, потому святые принципы и методологические универсалии необходимо срочно возродить в полном объеме, простерев их на всю обозримую будущность советского искусства, включая народное, прикладное и проч.

Я специально останавливаюсь на этих «закадровых» предпосылках пафоса Л. Анненковой или «презумпции реализма», потому что сегодня, в условиях художественного плюрализма целью ее публикации вовсе не объявляется реставрация пошатнувшихся устоев нормативной этики. Она даже позволяет своему оппоненту «ставить вопрос», великодушно заявляя: «Все мы против догматического навязывания...» Она только убеждена, что задача всех обсуждений — борьба за выздоровление искусства, когда теоретический спор в основе имеет, так сказать, «родительский» характер, если речь ведут об эффективности мер и методов воспитания общего возлюбленного дитя — искусства.

☆

При сравнительном чтении оппонирующих вырисовывается совокупный образ того «искусства», о душевном здоровье которого все так добродетельно пекутся. Это не что-то таинственное, как думали Кант или Блок, а штука вполне плотская, которую можно пощупать. Правда, варится оно «где-то там», в творческой преисподней, но на свет божий поступает, как по ленте транспортера, в виде готового продукта — «произведений». А поскольку перед нами ряды, вереницы, шеренги, уходящие за горизонт валы этих самых произведений, то задача искусствоведческого ОТК — описать и по сортам распределить товар, объективно оценить, научно-теоретически его обмерить, чтобы затем с чистой совестью предьявить народу.

О том, что акцию оценки и приемки может произвести сам зритель, нет и тени предположения. Что художник (имеется в виду рядовой, обычный художник) способен самостоятельно, без менторов (критика и эстетика) определить, как именуются то, что он произвел, — тоже нет разногласий. Мы, художники — дилетанты в теории. Мы не ведаем, что творим. А поскольку нам не дано выбора — что же: вместо «гербовой» каждому из нас приходится писать на «простой».

☆

Сегодня трудно до конца понять, что имели в виду литераторы и художники 30-х годов, объявляя своим творческим методом — метод социалистического реализма. Но после множества корректив и теоретических упрощений — надо отдать им должное — Метод мастерски устроен! Для художника, не рискнувшего уклониться от следования ведущим правилам, он создавал условия, которые, пожалуй, можно сравнить с ситуацией витязя на распутье, стандартно-роковой драмой выбора, когда необходимо решать, что лучше: потерять и хуже обрести.

Если исходить из теории, то ведущее требование Метода — единство формы и содержания. Однако на практике эта абстракция могла быть реализована не иначе как через ряд промежуточных «малых требований» — в них-то и со-

* Напечатано «ведя» — правильно читать «разве», иначе весь смысл абзаца нелеп (даже если читать «ведь»). Тут ни к чему вопрос.

держался «экзамен втяжью», типовая дорожная ситуация, «или — или». Взять хотя бы требование «глубины характеристики» при одновременном критерии «широты охвата». Любая индивидуальная попытка создать нечто художественное, сообразное индивидуальному представлению и творческому порыву, приводит практически к рациональному предпочтению одного из двух.

«...Такой же безусловно идейно-художественной цельности Платов не сумел найти в картине «Сенокос» (1945), где интерес художника к сверкающей зеленым сочной листве деревьев и многокрасочности цветущего луга помешал ему с равной силой написать образы косарей»**.

Есть и другие сочетания взаимоисключающих малых требований — соединение «частного с общим», «сугубо индивидуального со всеобщетипическим». Смысловому в малых требованиях всегда противостоит декоративное, предметно-образному — орнаментальное, содержательному — формальное и т. д.

«...Картина Дейнеки «Оборона Петрограда» (1927) написана также на тему гражданской войны. Но главная ее идея — стойкость петроградских рабочих, их непоколебимая решимость защитить от Юденича родной город — осталась нераскрытой. Дейнека не в силах был правдиво показать героизм народных масс. Образы рабочих в его картине схематичны, лишены индивидуальных характеристик».

Сегодня такая оценка Дейнеки звучит диковато. Но с точки зрения установок Метода она последовательна и непротиворечива. Ведь Метод выглядел как стройная художественная система. Вся утонченная хитрость здесь заключена в симметричном устройстве «критериев», в парах связанных между собой «диполей» (антиномических структурных единиц) — так что любая критическая рука, запущенная в этот концептуальный мешок, могла на ощупь вытащить оттуда любой пучок подходящих критериев и применить их в дело.

«...Фетишизируя материал в силографии, придавая самоудовлетворяющее значение штриху, Фаворский и его последователи сильно тормозили развитие советской графики».

Что это? Ошибочное применение положения Метода? Или сам Метод? По отношению к прославленным ныне именам все походило на школьную выходку, когда пересток-хулиган берет приготовишку за пуговицу и вопрошает — «чья?» — причем пуговица отрывается в любом случае, как ни отвечай.

Нам всегда казалось, что успех определяют: актуальный выбор темы, оригинальное построение сюжета, сила выразительных средств, близких к какому-либо образцу. Но не тут-то было. Для художника, искренне настроенного и страстно уверовавшего в величие и непогрешимость Метода, самым драматическим было в нем то, что достойным рецептом никак невозможно было воспользоваться. Методу решительно нельзя было следовать, ибо его положения (универсалии) не переводились на художнический язык красок, оставаясь загадкой для практика, не гарантируя никакого успеха приверженцу. Всюду действовал какой-то тайный «гороскоп славы». Над страной возносилась очередная бездарь, которой и следовало подражать. Кто из нас не видел на выставке фальшивую, отвратительную живопись? Надо же, откровенно плох Ал. Герасимов! Но что делать?.. Чертовщина какая-то... И шел бедняга, начинающий советский художник, ломая голову, невольно втягиваясь в темную игру «неугадай».

☆

Чтобы понять реальную технологию метода и оценить тотальный размах задуманных тогда в искусстве преобразований, надо бы всмотреться в фонд работ или хотя бы в официальную шкалу имен, выводившую в «классики» в массе своей не тех, кем всяк горазд теперь гордится, переписывая реальную историю искусств в обратной пропорции и перспективе. Список потенциальных кумиров, которых время не успело отлить нам в бронзе, нетрудно восстановить: Модоров, Моравов, Ефанов, Гапоненко...

Это только теперь кажется, что передовыми фигурами, определившими сегодняшний день нашего искусства, были: Мухина и Сарьян, Машков и Кончаловский, Дейнека и Андреев... На самом деле «погоду» делала особопримечная «художественная элита» (оставившая стертый след в памяти), практиковавшая вовсю и способная соорудить все: и цветочную клумбу-портрет вождя, и «физкультурную грацию», до недавнего времени украшавшую парки наши, стадионы, ниши метро, и «гипсово-продовольственное изобилие» (на бывш. ВСХВ) в трагикомическом соседстве с «нервжающей» группой «Рабочий и колхозница». Мастер мастеру хоть и не равен, но тон задавал, — который ниже!

Вот перечень лауреатов Сталинской премии на год смерти вождя: Авилов, Бабуринов, Бакшеев, Басов, Боголюбов, Богородский, Бондаренко, Бубнов, Васильев, Ватагин, Верейский, Виленский, Вильямс, Вучетич, Гапоненко, Ал. Герасимов, Голованов, Горелов, Горюнов, Грабарь, Григорьев, Грицай, Дехтерев, Дмитриев, Дудинский, Дудник, Евстигнеев, Ефанов, Ефимов, Жигмонт, Жуков, Зеленская, Иванов, Иванова, Ингал, Иогансон, Казаков, Кербель, Кибальников, Кибрик, Кокорекин, Коненков, Кончаловский, Корейкин-1, Корейкин-2, Корин, Котов-2, Кривоногов, Крылов, Кугач, Кукрыниксы (Куприянов, Крылов, Соколов), Лактионов, Лансере, Лишев, Максимов, Манизер, Менделевич, Меркуров, Мешков-1,

Мещанинов, Мотовилов, Мухина, Мыльников, Налбандян, Неменский, Нестеров, Нисский, Орешников, Орлов, Павлов, Пахомов, Пименов, Пинчук, Пономарев, Постников, Платов, Прибыловский, Пророков, Пузырьков, Радлов, Решетников, Ромадин, Ромас, Савицкий, Самокиш, Сарьян, Сатель, Сергеев, Серов, Соколов-1, Соколов-2, Соколов-3, Соколов-4, Соколов-Скаля, Стадник, Суздальцев, Тегин, Тоидзе, Томский, Тышлер, Ульянов, Фандыш-Крандиевский, Федоровский, Финогенов, Фридман, Цигаль-1, Цыплаков, Чебаков, Черемных, Шадр, Шварц, Шмаринов, Шурпин, Шухмин, Щербаков, Юон, Яблонская, Яковлев, Яр-Кравченко, Яцыно.

Ни Андреев, ни Дейнека, ни Куприн, ни Крылов, ни Матвеев, ни Лисицкий, ни Митрохин, ни Осмеркин, ни Рылов, ни Рязский, ни Сотников, ни Тырса, ни Фрих-Хар, ни Чайков, ни Чарушин, ни Остроумова-Лебедева, ни Бялиницкий-Бируля, ни Кардовский, ни Конашевич, ни Дени, ни Моор, ни Фаворский так и не удостоились лауреатства. Фамилии Машкова, Фалька и Павла Кузнецова в «посмертном» издании «54 года» просто опущены. (О них не говорилось. Их как бы не было в живых.) А уж о преданных анафеме Кандинском, Татлине и Малевиче еще и поныне вспомнить боязно! В область «антимиров» вывалилась и вся блестящая плеяда русских художников-эмигрантов.

Нас и сейчас еще подташнивает «вопрос»: кого из нас, и в частности из верхнего списка, «нечистая сила» поднимала на щит? Кто из упомянутых художников трудился «для премий»? Или сила Метода (как антитезы формализма) была такова, что сама собой искала и искажала до неузнаваемости творческие импульсы, порождая преступную невинность в святом деле искусства? Разумеется, ответить на этот вопрос однозначно было бы неверным. Но и сказать, что Метод в том безгрешен, а во всем повинны лишь живые извратители и политики, видимо, тоже... Хотя...

☆

Существовало два невидимых признака, присутствие которых необходимо прослеживалось и выявлялось в художественном произведении, — «образ» и «правда». Именем этих слов предписывалось руководствоваться всем художникам без исключения. По линии «правды» и прослеживалось существование идеала. И, напротив, по идеалу выверялась правильность характеристики образа. Вспомним ответ товарища Сталина советским писателям: ПИШИТЕ ПРАВДУ — ЭТО БУДЕТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ.

Если бы когда-нибудь вам вздумалось произнести в скороговорке или каком-либо перечислительном ряду: «правдоподобие», — вас немедленно осудили бы или не поняли, ибо правдоподобия не было в лексиконе Метода. И это не фразеологический курьез, а серьезнейшая проблема теории и идеологии.

То же и с «образом». По мысли учредителей Метода, отсутствие образа — верный признак модернизма, упадка, хаоса, разрушения, пессимизма, неверия, очернительства. Не будем говорить о том, что в соответствии с тем же положением в произведении непременно должен присутствовать и активно доминировать не простой или нейтральный, а «положительный образ», безусловно побеждающий «отрицательный». Это понятно, и дело не в этом.

«Образ» как именно критерий оказался хорош и удобен тем, что его наличие или отсутствие показать невозможно: иначе как бы могло получиться, что у Налбандяна «образ» есть, а у Фаворского — нет? Разомкнуть цепь доказательств элементарно просто: «нет образа» — и все тут. Не вижу. А согласно постулату — быть должен! Полемика могла разгореться возле картины: «Взгляните! Это же настоящее безОБРАЗИЕ! Хе-хе...»

Требование «образности» как критерия привлекательно не только тем, что юридически позволяет безнаказанно и оперативно «запороть» любого автора, но и тем, что необыкновенно облегчает перспективный контроль и управление искусством на расстоянии, через уполномоченных эмиссаров. Проверку на «образ» не выдерживали многие произведения, потому что художник с легкостью и по случаю мог оказаться ниже уровня воображаемой действительности, отвлечься на частности, не замечать самого важного, типического, т. е. не впадать в должный пафос достаточно убедительно и неподдельно.

☆

Но главное — вся эта фразеология нарастала вокруг элементарнейшего принципа, доступного самому неразвитому уму и вкусу, — принципа «узнаваемости». Проверка шла путем сличения того, что видишь, — с тем, что хочешь увидеть, факта — с идеалом.

УЗНАВАЕМОСТЬ ОБРАЗА И ЖЕЛАЕМОЙ ПРАВДЫ ПУТЕМ СЛИЧЕНИЯ — это и есть «Метод социалистического реализма», если всерьез говорить о методе как технологии. Ведь Метод, как известно, — способ достижения цели, решения конкретной задачи, совокупность приемов и операций практического или теоретического освоения действительности.

Сказав так, мы, естественно, сказали не все. Помимо профессионально ведущих правил Метода были и маргинальные, рассчитанные на массовую ярость трудящихся. Например: доступность или запрет на адекватность в выборе изобразительных средств (когда «отвратительное» должно воплощаться в прекрасном). Можно набрать еще множество специфических особенностей «метода». И все же, думаю, мы так и не доберемся до сути его, до откровенности тайны, о которой можно судить лишь косвенно, по вульгаризму ре-

** Тексты, цитированные здесь, взяты не из худшего издания, не из выпуска какого-нибудь, а подписанного в печать в 1954 году при участии М. Алпатова.

акций на него даже самых уравновешенных критиков: всех почему-то он провоцирует на памфлет, огрубление, дерзость. Нет: его и определить-то иначе, чем через самоназвание, трудно. В раскрытии внутреннего механизма действия, имманентного начала, пружины, технологии рабочих процессов — во всем мы натываемся на полную его анонимность и вездесущность. Он никогда не был открыт нам. Как некая сила у Кошера Бессмертного в ларце, а в ларце том — заяц, а в зайце — утка, а в ней — яйцо, а в яйце — иголка... Так и метод находится где-то внутри нас и неизвестно, где... С точностью известно лишь, что он существует.

☆

Зато как «стиль» социалистический реализм полностью раскрывал содержание своего времени. В нем можно отметить и выделить этапы, по нему — реконструировать историческую ситуацию, понять господствующую линию, симпатии, вкусы, уровень общественного развития, объяснить единичные факты, словом — восстановить историческую правду во всех ее сокрытых проявлениях. Признание «социалистического реализма» — СТИЛЕМ сразу открывало бы прямые возможности радикального решения спорных и тупиковых проблем. Сама собой отпала бы необходимость в полемике «остроконечников» с «тупоконечниками». Излишними оказались бы поиски компромиссно-оправдательных названий (типа «советское искусство»). Не пришлось бы тревожиться о «реализме без берегов».

Как всякий нормальный, нормативный стиль — социалистический реализм вписывается в мировую иерархию стилей. Обретает своих приверженцев, последователей и исследователей. Появляется историческая картина сложения стиля. Становятся понятными его эклектика и психология тех, кто его породил. Проясняются откровенные слагаемые (псевдоромантика, псевдоклассицизм, необарокко и т. п.).

И оказалось бы, верти-не верти, что «соцреализм» как возлюбленный метод эпохи — вовсе не реализм, а нечто иное, невиданное. Отпала бы и «жреческая прерогатива» метода...

Что же нас не устраивает в таком сведении «соцреализма» к стилю? Я думаю, только одно: живость всего, что он с нами сотворил.

☆

Недавно по телевизору показали жизнь натуральных подкидышей в спецприемнике. Смышленный с виду малыш думает, что «яичко приносит няня». Увидев батон хлеба — поражен: до сих пор он полагал, что хлеб — это ломтик (отрезанный) и существует в мире в таком только виде. Дети на кухне потрясены видом пламени зажженной спички... Не постигла ли нас, художников, участь подброшенных в эстетический спецприемник?

Правда, говорят, что недоданное в детстве можно компенсировать в процессе самоусовершенствования. Но говорят также и другое: «малые приютские» никогда не реабилитируются полностью, сами первыми сдают своих детей в места своего розового детства. Именно в этом смысле хочется спросить: кто возьмется подсчитывать ущерб, нанесенный нашей культуре деятельностью адептов метода, отлучивших целые поколения от нормального мирового процесса искусства?

Я говорю не только о потерях. Идея соцреализма как единственно правильного метода принесла с собой немало последствий, от которых мы, объявив его прошлым, вовсе не избавимся в один присест.

Возьмем, например, идею «антиискусства». История знавала всяких злодеев, но ни в Египте, ни в Греции, ни в мире Ренессанса — нигде не было, чтобы мастеров искусства клеймили приставкой «анти». Художники, особенно западные, отчасти, правда, и сами повинны в ложной идее: играя с искусством, они не заметили, как оказались в положении против себя и против него. Но это — другая история, отождествлять с ней наши «процессы ведьм» сорок шестого и прочих годов — по меньшей мере бессовестно.

Местная идея «анти-искусства» родилась в одной колыбели с образом «анти-науки», и если, в отличие от последнего, она благополучно процветает в эстетической публицистике, значит прошлое не прошло, история Метода в жизни нашей так бесследно не кончилась.

В этой связи совершенно не случайной мне представляется и активная тенденция переписывания истории задним числом, то есть конструирование новой биографии советского искусства по «вершинным достижениям» (главным образом охаянных художников). Тенденция, аналогичная таким же стремлениям представить вообще историю, культуру, экономику, хозяйство по высшим запланированным показателям (выполненных и невыполненных) пятилеток, по цифрам, количеству тонн, числу тракторов, неотразимости строек — всему, что способно поразить и перекрыть в робком воображении масштабы злодеяний и потерь, провалы всевозможных теорий, призванных в свое время обеспечить нас лучезарным будущим.

☆

Возникнув однажды, как птица Феникс, идеологические структуры сохраняют способность к регенерации целого по системным связям элементов; способность к «самосборке» и самовоспроизведению. Сама идея централизованного управления творческой судьбой человека обольстительна в вечной своей простоте и беззатратности — поставь талант ниже себя — и ты наверху. Идеологемы, изобретенные в годы всенародных страданий, зафиксированные в сердцах и умах живых еще носителей «духа культа», насквозь про-

росли внутренней «драматургией»: здесь все учреждалось под видом «объективных законов», тогда как снаружи дело сводилось к монополии «герасимовщины», затем «серовщины» и т. д. И если сегодня монополия меняется, то при сохранении тенденций к самосборке это мало что изменит: «соцреализм» не только стиль отношений в прошлом, но и метод давления на искусство, живой до сих пор.

Почему так трудно отвергать выражение: МЕТОД СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА, окончательно убедившись в депрессивном воздействии его установок на имманентную душу искусства?

Потому ли, что функцию «охраны» здесь выполняет определение — социалистический? И любая форма несогласия с «реализмом» окрашивает аргументы «против» в свинцово-антисоциальный цвет? Такова уж, видно, семантическая аура этого термина: что в лексической среде, в автоматизме пользования «пакетами», связками слов охранительное «социалистический» приклепается к слову «реализм», а оба они тянут за собой «основной метод» и т. д.

И оказывается: у слов есть цена. Они составляют те самые «ценностные ряды», которые и есть форма. Они — сигналы, формирующие и ферментирующие интеллектуальный наш облик. Они выживают способностью жить и без нас или как бы без нас, делая нашу индивидуальность как бы довеском к себе.



Архитектура ритуала без ритуала

Юрий Смирнов

Фото Г. Мурышкина



Где регистрируется больше счастья? В ЗАГСе? Во дворце бракосочетания?

В старинной псковской летописи (а в летописях, как известно, отмечались факты наиболее достопамятные) в одно из лет записано единственное происшествие: «вниде в храм коза». Иные выдающиеся события — глад и мор, война и неурожай, наводнение и трясина великий — миновали город в этом году. Была лишь скакнувшая в церковь коза. Обо всем остальном хронограф умалчивает. И проказливое животное встает в один ряд с драматическими событиями. Как поднялась рука летописца, как повернулось его перо и вписало блудливую тварь между строками, политыми слезами и кровью? Однако в контексте культуры того времени такое иерархическое положение нашей козы кажется вполне нормальным. Ведь под ее обличьем в святое место мог проскользнуть дьявол, и тогда с опоганенным храмом пришлось бы много повозиться — его надо было или разрушить и строить новый, или переосвящать. Обыкатель, таким образом, видел в опрометчивом прыжке козы не только знамение, но и реальную угрозу остаться без места отправления культа. А что такое жизнь человека без возможности совершить нужный обряд в специально обставленном месте? Этот вопрос, видимо, может стать отправной точкой разговора о ритуальной архитектуре, ибо его можно задать применительно к любому периоду истории. В том числе — и современному тоже.

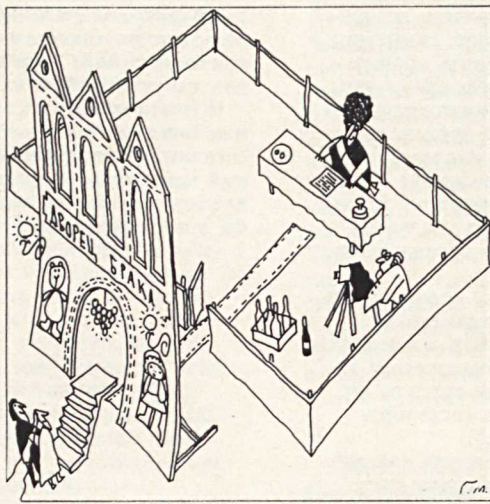
Говорить о современном ритуале и современной ритуальной архитектуре без исторической ретроспективы почти невозможно, потому что нужен некий эталон для определения особенности сегодняшнего обряда и специфики его пространственной дислокации.

Обряд — явление историческое, а следовательно, изменяемое, знающее взлеты и падения. Протянувшись во времени, он способен менять характеристики, значительно отклоняясь от первоначально заданных параметров. В то же время это отработанный стереотип, требующий абсолютно точного воспроизведения и способный сохранять свои элементы на протяжении сотен, а и иногда и тысяч лет.

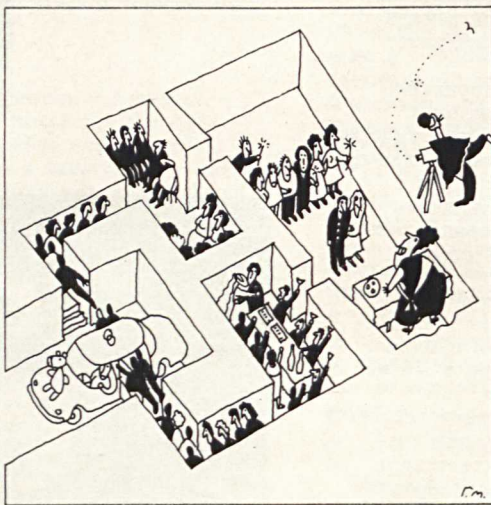
Таким образом, это явление изменяемое и неизменное одновременно. Тенденция к изменчивости (в науке называется вариативностью) и тенденция к сохранности и стереотипу (называемые — кон-

стантностью) сосуществуют практически в любой среде. Вариативность — качество, благодаря которому обряд приобретает способность приспосабливаться к изменяющимся внешним условиям, сохраняя стержневые черты. Константность же обеспечивает передачу из поколения в поколение строго отобранной, отмеренной и необходимой обществу информации. Оба качества обеспечивают устойчивые формы в преемственности культуры.

Одна из особенностей древнего обряда заключалась в том, что он был синкре-



тичным, т. е. включал в себя самые разные, вплоть до противоположных, элементы. Здесь находилось место рациональному знанию и иррациональным представлениям, культуре светской и культуре религиозной, образам реальности и мифологическим ипостасям. Этот обряд структурировал единственность всего космоса. Через него человек осознавал и демонстрировал свою причастность всему миру. Мировое пространство для человека того времени еще не трехмерно и не беспрерывно; взаимосвязи отдельных пространств (из совокупности которых мыслится состоящим весь реальный и представ-



Понимание обряда с точки зрения технологии

ляемый мир) выражались гораздо более сложными отношениями, чем ширина, глубина и высота. А главное, пространство разделялось на две основные зоны — сакральную (наделяемую сверхъестественными свойствами) и профаническую (обыденную, мирскую). Оба типа пространств находились в тесном контакте и во время обряда могли взаимопроникать друг в друга.

Хронологически обряд как таковой возникает раньше, чем архитектура. Поэтому изначально архитектура была подчинена не только техническим возможностям, но главным образом представле-

ниям мифологического мышления. Она выступает как часть обряда, как инструмент ритуала, при помощи которого граница между сакральным и профаническим приобретает реальные, осязаемые, долговременные черты.

Основа обрядовой коллизии в давние времена — деструкция мира и его последующее упорядочение ярко выражены в ритуальных циклах умирающих и воскресающих богов. Проявляется она и в других церемониях, отмечающих основные этапы жизни человека. Такие обряды, как правило, существуют не в одиночку, а составляют группы и комплексы, приуроченные к какому-либо событию — мифическому или реальному.

Так, например, комплекс родинных обрядов символизирует не только возникновение новой жизни, но и смерть. В древних земледельческих культурах, где он возник, представления о жизни и смерти не разделялись, рождение и смерть воспринимались как единый и одновременный процесс, аналогично зерну злака, посеянному в землю и проросшему из нее. Новорожденное дитя появляется как бы из инобытия, возрождается из неведомого мира. Роды поэтому воспринимались не как временный акт, а как перемещение в пространстве: из сакральной зоны с непознаваемыми свойствами дитя приходит в подлунный мир.

Обряды инициации, т. е. посвящения в полноправные члены общины, со временем оказались закодированными в известный тип волшебной сказки об Иванушке-дурачке. Дурачок в них становится в конце концов Иваном-царевичем, но происходит это только после того, как он проделает путь и выполнит несколько трудных задач. Дальняя дорога приводит его в мир предков, на тот свет, откуда он, овладев мудростью прародителей, возвращается к себе домой и благополучно разрешает «трудные задачи». По возвращении, как правило, играется свадьба Иванушки.

Инициации, включавшие в себе подчас очень жестокие физические испытания для посвящаемого, символизировали смерть ребенка и воскрешение его в качестве мужчины. Решением «трудных задач» Иванушка доказывал свою социальную зрелость и подготовленность к супружеской жизни. Мотивы дальней



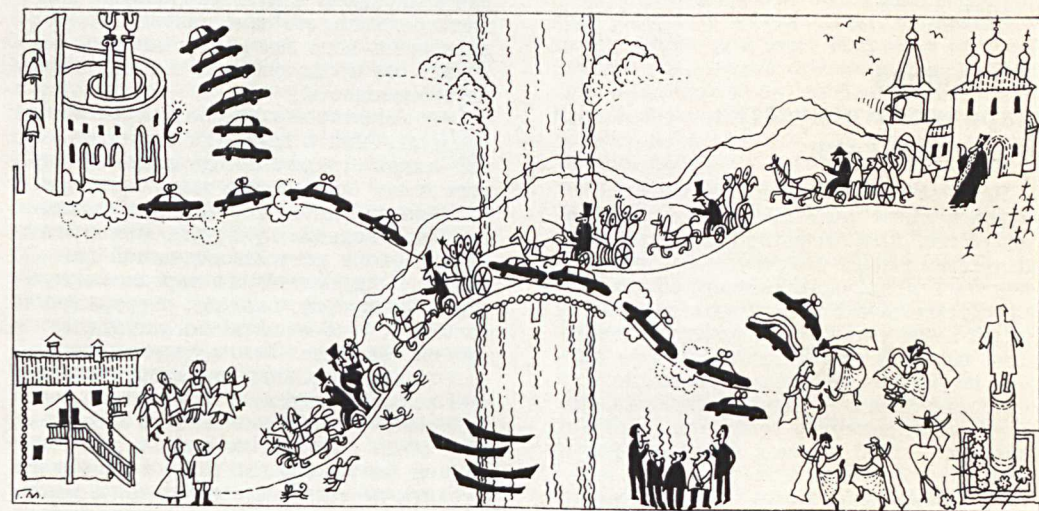
дороги и смерти-рождения сливаются в этих обрядах воедино и в свою очередь обозначают еще и смену социального положения юноши. Пространство обряда здесь организовано таким образом, чтобы подчеркнуть все этапы «дальней дороги». Свадьба поэтому выступает для юноши завершением всего обрядового цикла, апофеозом уже «не юноши, но мужа».

Для невест свадьба — это опять-таки смерть-рождение, потому что под смертью понималось переселение девушки на чужую сторону, в дом мужа. А там уже следовало ее возрождение — адаптация к новым условиям, внедрение в

новую общину, обретение новой родни, закрепление определенных прав, т. е. кодификация ее нового социального статуса. Весь обряд проходил со сменой значений его элементов на противоположные: свое становилось чужим, а чужое — своим. Медиатором между сферами своего и чужого были пространственные перемещения, дорога.

Поэтому в свадебной обрядности разных народов устройству переезда невесты уделялось большое внимание — здесь и свадебные поезда с благожелательной и охранительной символикой, и свадебные процессии, и перевоз на лошадях, и перенос на руках, и умыкание. Причем в свадьбе «умыканием» часто выделялась определенная зона, преодолев которую, молодые считались вне досягаемости родственников невесты и в довольно скором времени могли рассчитывать на примирение с ними.

Обряд похоронный также расшифровывался как смерть-рождение или перемещение в мир иной: человек умирал для земного мира и рождался для потустороннего. Траурный комплекс содержал много элементов, сходных с обрядами родинными, инициациями, свадебными.



«Свадебная дорога» в обрядах разных времен

Правильнее сказать, что все эти обряды, на разных уровнях интерпретации символизировавшие смерть-рождение, дальнюю дорогу, переход в иное социальное состояние и т. п., имели, кроме общей единой структуры, множество одинаковых деталей, соответствующих друг другу атрибутов, сходных действий, то есть — были жестко взаимосвязаны, составляли систему, проводились в специальном месте. Изменения в одном обрядовом комплексе отражались в другом.

Однако со временем в каждом из них накапливались незначительные первоначально вариации, не затрагивающие смысла обряда в целом, но в чем-то видоизменявшие его. В результате этого процесса каждый из обрядовых комплексов обрел значительную самостоятельность и во многом изменил семантику. В свадебном обряде, например, на первое место выдвинулся смысл благопожелания и плодородия, сохраняемый и по сей день, а также охрана от действия «вредоносных» сил.

Развитие форм социальной жизни привело к выделению из синкретического обряда обособленных архитектурных форм — собственно обрядового пространства, наделяемого сверхъестественными параметрами — например, святилища, храма, иных культовых сооружений; пространства публичного — городской площади, суда, рынка, за которыми также закрепляются определенные формы общественной деятельности и поведения, и, наконец, пространства театрального, зрелищного — театра, цирка, стадиона.

В организации храма длительное время ведущими остаются принципы, обеспечивающие наиболее надежное и легкое выполнение обряда, соблюдение норм

ритуального поведения, — пространство здесь соответствует структуре обряда, подчинено ей. Любое передвижение в этом пространстве становилось семiotичным, знаковым соответственно его семантике.

Пространства публичное и театральное, традиционно сохраняя некоторые черты обрядового, все более и более от него отдаляются, выдвигая свои собственные требования и решая свои собственные задачи.

Если различие этих типов пространств сегодня ни для кого не составляет затруднений, то организация пространства для новых обрядов, принципы проксемики современной церемониальной архитектуры остаются проблемой и для общества в целом, и для архитекторов в том числе.

Последние, поставленные в условия вынужденного решения задачи со множеством неизвестных значений, самостоятель-

но ищут ответы на нее при проектировании дворцов бракосочетаний (как, впрочем, и иных тоже).

Большинство подходит к проблеме сугубо «утилитарно», придавая значение лишь технологии действия. В их работах отчетливо прослеживается тенденция к пониманию обряда как «поточной линии», оформленной литературным сценарием.

Другие предпочитают искать выход в противопоставлении церковному обряду, полагая, что обрядовая сторона акта (например, бракосочетания) или, иначе говоря, социально-регулятивная его функция (т. е. функция регуляции положения члена социума в обществе, равно как и функция регуляции между социумом и мнимыми сверхъестественными силами) им утрачена безвозвратно. Для них оказываются достаточными соображения престижности, торжественности и коммеморативности (т. е. значения обряда как памятного события). Причем коммеморативность достигается уже не за счет проксемики или символики, а посредством пышного декорирования пространства для совершения обрядового акта. Заполняя возникший обрядово-эмоциональный вакуум, они, однако, не решают задачи во всей ее сложности и с необходимой полнотой.

И лишь немногие отваживаются заглянуть в глубь проблемы. Как правило, это одареннейшие зодчие. Им приходится совершать титанические усилия в отстаивании своей концепции и проведении ее в жизнь. Но и их опыт, как можно судить, например, по двум ранее представленным на страницах «ДИ СССР» зданиям — Дворец торжеств в Тбилиси и Дворец бракосочетания в Ленинграде, — свидетельствует, что на сегодня проблема эта еще не нашла своего разрешения. И дело, по-видимому, не в творческой неудаче авторов, а, как мне кажется, — в несформулированности самой задачи.

По логике и по тому, от чего новый, скажем, свадебный, обряд отталкивается,

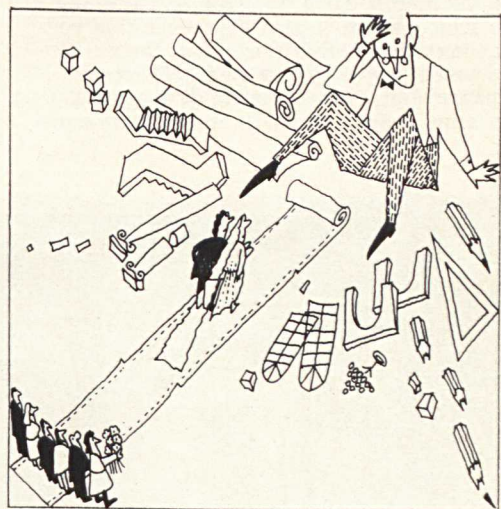
он должен быть противоположен религиозному. Что привело бы к чему-то вроде «черной мессы» или «службы павыворот». Поэтому современный обряд бракосочетания складывается не как прямое отрицание церковного ритуала, а скорее как его калька, подвеченная и несколько заглаженная новыми светскими атрибутами.

Но если древние обряды своими комплексами образовывали систему, то сегодня, несмотря на то что советский обряд продолжает обслуживать в основном те же «узловые» моменты человеческой жизни (регистрация новорожденного — вручение паспорта — посвящение в профессию — свадьба — похороны), ритуалы, как правило, строятся вне связи друг с другом, с атрибутикой произвольной, надуманной, официозной...

«Обрядовый произвол» возникает из-за того, что один специфический ритуал обслуживает какую-то локальную зону культуры без связи с остальными. Для такой зоны он превращается в жесткий и скучный стереотип, особенно когда выходит на массовое воспроизведение... Представьте себе несколько десятков свадебных церемоний, совершаемых в один день, одним учреждением, по одному порядку, с одними и теми же «теплыми приветственными словами». О таких идеальных условиях для воспроизводства стереотипа ни один жрец и мечтать не мог.

Современный обряд очень часто ничего, кроме неловкости и смущения, не вызывает. Он делит участников на зрителей и исполнителей гораздо резче, чем современный театр. Торжественность в этом случае обращается в официоз, живое действо — сухим сценарием, общность эмоций — чувством досады и неудовлетворенности.

Виновато ли в этом неправильно организованное обрядовое пространство, поскольку большинство современных церемоний проводятся в помещениях, более приспособленных для эстрадных спектаклей или торжественных собраний, — домах, дворцах, клубах, красных уголках и т. п.? Не думаю, ведь последнее само есть лишь слепок именно этого содержания. Виноваты ли те архитекторы, которые всерьез озабочены решением задачи создания новой архитектуры современного ритуала, не достигая, однако, поставленной цели?



Ритуальная архитектура без ритуала

Нет храма без культа. А может ли быть ритуальная архитектура без ритуала? Может ли зодчий заменить мифопорождающее устройство, взяв на себя роль верховного жреца? Не уверен. Во всяком случае, не с архитектуры надо начинать обсуждение этой проблемы. Неудачи здесь закономерны, они отражают неблагополучие внутри самого явления современной обрядности. Я бы сказал даже — они ее выявляют. А значит и разговор надо начинать с другого конца — с прояснения сущности современных обрядов.

Поп-образ народного искусства

Тамара Зиновьева

за народное просвещение и эстетическое воспитание, так и в лице суровой административно-хозяйственной системы, действующей подобно стихии, но оттого не менее субъективной.

Для того чтобы включить субъект в описание нашего объекта, необходимо познать сам субъект — созерцателя и попечителя народного искусства, то есть в конечном смысле — нас самих. Наши представления о народном искусстве, наши претензии к нему, как и под влиянием чего они складывались и формировались. Данный текст, не претендуя на исчерпывающую характеристику субъекта в его множественном и неоднородном составе (а автор — не претендуя на роль Эйнштейна в искусствоведении), посвящен такому важному параметру субъекта, как некоторые расхожие представления о народном искусстве, их идеологические функции, а также влияние на генезис этих расхожих представлений самого народного искусства в его исторических пертурбациях.

Поп-образ народного искусства и его функции

Каждый мало-мальски культурный человек имеет представление о народном искусстве, хотя бы наглядное. Народное искусство входит неотъемлемым компонентом в меню «комплексного обеда» просветительской пропаганды, которым питают нас учреждения культуры и средства массовой информации. Предмет данной штудии — именно эти расхожие представления о народном искусстве. Назовем сей предмет популярным (в дальнейшем — поп) образом народного искусства. Почему образ, а не концепт — потому что до концепта — четко сформулированной теоретической конструкции — ему далеко. Поп-образ народного искусства может быть более или менее тенденциозным, устремляя наши мысли в определенном направлении. Он опосредует наше восприятие народного искусства. Непосредственно, без предвосхищающих это восприятие установок, оно нами не воспринимается. Иначе мы бы и не узнали, что созерцаем произведения народного искусства. Да и не созерцали бы мы их тогда, а пользовались бы ими как обычными вещами, голосили бы, как обычные песни, отплясывали бы, как обычные танцы. Но некий посредник сказал нам: «Вот, товарищи, перед нами народное искусство; оно характеризуется тем-то и тем-то, оно прекрасно». И мы,

услышав его разъяснения, дивимся и приговариваем: «Да, красиво». Посредник этот — искусствовед, написавший о народном искусстве текст; музей, имеющий экспозицию народных художественных изделий, и экскурсовод, ее комментирующий; руководитель фольклорного коллектива, наставляющий артистов, как надо исполнять фольклор; другие искусства, разрабатывающие тему «народ»... Чаще всего посредником бывают средства массовой информации — первые популяризаторы культуры в массах. Журналист (не в обиду ему будет сказано) является посредником второго, а то и третьего порядка. Он сам, как правило, получает сведения о народном искусстве не из первых рук и организует их по парадигме уже наличествующей в его сознании установки.

От поп-образа народного искусства никуда не уйти. Он вездесущ, он в нас. Поэтому обязательно анализировать конкретные примеры статей и телепередач о народном искусстве (каждый может проделать это самостоятельно). Анализировать надо сам образ, пытаясь выяснить его происхождение и социальную обусловленность.

Основное, что характерно для расхожих представлений о народном искусстве, — это четкая ограниченность явления. Первым делом бросаются в глаза признаки отличия народного искусства от остальной «ненародной» культуры. Момент этот противоречит искусствоведческой теории, утверждающей, что народное искусство — искусство бытовое, неразрывно связанное с образом жизни народа, со средой обитания. Факты средового несоответствия отдельных явлений в народном искусстве принято относить на счет недостаточности воплощения в них теории, в чем виновата не теория, а описываемая ею реальность. Но для массовой публики не отдельные исторически-конкретные виды народного искусства, а народное искусство в целом — это нечто отдельное. И отнюдь не только вещи, которые, попадая в наш быт, не сливаются с ним в единый монолит и как предметы полезные не функционируют, а становятся экзотическими декоративными вставками в интерьер, чем-то лишним и ненужным в нем. Отдельность народного педалируется везде. Так, фольклорные ансамбли и солисты наряжаются для выступлений в особые одежды, какие никто не носит. Если костюм для «космополитической» эстрады, даже самый фантастический, является аккумулятором идей текущей моды, то «народный» сценический костюм от моды решительно отбояривается, противопоставляя ей нечто вне-



модное. Речь в данном случае идет не о действительном стилевом отличии фольклора от преобладающих вокруг нас опусов массовой культуры. Принципиального отличия может и не быть, как показывает та же эстрада, легко ассимилирующая черты фольклорности. Речь идет о форме подачи народного искусства со сцены, с экрана. Цель ее — выделить исполняемое из привычной средовой обыденности, дать понять, что сей образчик искусства к нам с вами не имеет никакого отношения, что «народное» — иное, не такое, как все у нас. Иной быт, иные вещи, иные сами люди. Народное искусство не совпадает с нами ни во времени, ни в пространстве, ни персонально, в человеческой личности.

Народное искусство — это нечто старое. Созерцая произведения даже нынешних мастеров, мы ищем в них преимущественно признаки древности: истоки, корни, традиции; рассказывая о них — говорим о прошлом. «Вышивка — один из древнейших видов народного искусства...» Старое воспринимается как лучшее, новое кажется хуже. Традиции — прочные устои вечного и неизменного в меняющемся мире. Такое «старое» может в нетронутом виде сохраниться до наших времен лишь в особых заповедных местах, не тронутых цивилизацией, в селениях с патриархально-крестьянским или родоплеменным укладом быта, где люди живут в физическом и духовном единении с природой, соблюдают дедовские обычаи и мировоззрение их проникнуто языческими верованиями. Люди те — не такие, как мы с вами, а особенные, чистые душою, мудрые опытом веков, благостные старички и старушки, хранители духовного наследия далеких предков. Существуют ли на самом деле такие «медвежьи углы» со специфическим населением — широкой публике судить трудно, и ей остается лишь вслед за артистами и журналистами фантазировать на эту тему.

Народное искусство как бы изъято из окружающей действительности, оно «не от мира сего», и хотя знакомимся мы с ним все же в этом мире — оно нам не принадлежит. Мастер, художник хранит и воссоздает нечто родовое, национальное, а не лично им придуманное. Не сам хочет что-то выразить, а выражает то, что хотят предки. Народное искусство выступает в отрыве от своих носителей, которые всего лишь — передаточное звено, ретранслятор традиций из прошлого в будущее. Комплекс несомых народным искусством идей надо специально усваивать, опираясь на разъяснения посредников. Произведения народного искусства

правятся нам не просто так, сами по себе. Они ценны для нас прежде всего потому, что приобщают нас к чему-то такому, что почтеннее, праведнее и возвышеннее нас — иногда вопреки чувству непосредственной приязни. Народное искусство воспитывает нас, как пожилой педагог, с методическим занудством сеюший «разумное, доброе, вечное»...

В поп-образе народного искусства силен момент долженствования. Общеизвестно: народное искусство — это хорошо, это «надо». Оно символизирует собой положительный полюс мира культуры, является своего рода мерилом правильности выбора ориентиров в нем.

Старики ворчат на молодых: «Безобразия, увлекаются рок-музыкой, а народных песен не поют!» Молодые отстаивают свои вкусы: «Рок — он тоже народный!» И те и другие, при всей противоположности их эстетических предпочтений, единодушны в одном: хорошее искусство непременно должно иметь отношение к чему-то народному.

Народное искусство выступает в качестве идеала — эстетического, социального. Элементы народного искусства используются в наглядной агитации для символично-аллегорического изображения таких идеологических категорий, как народ, родина, коллективизм, дружба народов... Мотивы народных орнаментов превращаются в национальные геральдические знаки. Без использования народного искусства немыслимо создание в искусстве иллюзорных картин счастливой жизни. И по сию пору крупные официальные торжества отмечаются пышными, массовыми выступлениями народных коллективов, натужно организованными народными гуляньями. Престиж страны на международной арене поддерживает «русский сувенир» — изделия народных мастеров.

Поп-образ народного искусства живуч и стоек. Во все периоды советской истории он остается культурной константой. Разве что в 20-е годы раздавались отдельные голоса, отрицающие ценность народного искусства вкупе с единоличной крестьянской кустарщиной, противопоставляя ему производственное искусство рабочего класса. Но они быстро заглохли. Поп-образ народного искусства отлично вписывался в контекст эпохи «зрелищного социализма», не хуже — в контекст сегодняшних перестроечных веяний: лихачевской «экологии культуры», уважения к истории, будирования инициативы «снизу».

Задумаемся же над тем, как этот поп-образ возник, развивался и каковы у него перспективы на будущее.

Опыт вульгарного социологизирования

Когда в конце XIX века народное искусство было открыто как самобытный художественный феномен и введено в культурный обиход просвещенных слоев общества, оно не без основания воспринималось ими как инокультурное явление, ибо принадлежало иному, нежели публика, социуму. Искусство-то народное, а публика состояла в основном из господ. Народ выступал преимущественно в крестьянской ипостаси — таким было большинство населения России, и именно оно производило основную долю народного художественного продукта, привлекавшего к себе просвещенное внимание. Не обошлось тогда без утопических надежд на возможность восстановления в будущем разрушенного капитализмом патриархального, общинного устройства деревни во всей ее традиционной и самобытной красе. Лучшие образцы народного искусства воплощали этот «золотой век» крестьянства наглядно и убедительно. «Ведь могут же делать! — говорили прогрессивно мыслящие аристократы и купцы, — а не делают». И учили свой подневольный народ делать так, как нравилось господам, по-народному. Уже тогда имела место недооценка (вплоть до принципиального отрицания) кустарно-товарной части народного искусства из-за его несоответствия параметрам патриархально-общинного идеала.

В советское время классовая подоплека для инокультурного взгляда на народное искусство, казалось бы, не осталось: господа ликвидированы. Однако культурный взгляд сохранился и даже усугубился.

Произошло сужение социальной и экономической базы стихийного воспроизведения народного искусства — по причине изведения прежнего, традиционного способа крестьянского хозяйствования и мелкотоварного кустарного производства. Занятие художественными ремеслами как жизненно необходимым и экономически выгодным делом в деревне (равно как и в городе) практически прекратилось. Новое — колхозное — крестьянство и рабочий класс могли вполне без этого обойтись, это не поощрялось, с этим боролись. Крестьяне-единоличники и кустари-одиночки, не вписывавшиеся в сталинскую модель общественного устройства, были неуютны — а их искусство представляло для общества ценность, достойную сохранения и преумножения. И оно было как бы экспроприровано, подобно частной собственности, провозглашено собственностью общественной и передано народу для культурного потребления. Могли ли



новые владельцы ощущать это искусство абсолютно своим и распоряжаться им по своему усмотрению? Сперва необходимо было разобраться в нем, понять его, научиться ему. Надо, чтобы кто-то растолковал, научил, наставил. Вот тут-то и пригодились спецы-искусствоведы из бывших господ (теперь — интеллигенция), носители прежних, старорежимно-либеральных взглядов на народное искусство, олицетворявшие для них нормальную жизнь крестьян в прошлом. С образом некапиталистической, некрепостной деревни, живущей натуральным хозяйством, саму себя кормящей, одевающей и художественно оформляющей, слились и новейшие, но не менее наивные и не совсем большевистские мечты о деревне социалистической — свободной, богатой и культурной. К реальной советской деревне этот образ не имел, понятно, никакого отношения.

Лишенное социально-экономической базы для естественного воспроизводства, народное искусство сохранилось как чисто духовный феномен. Его общественная необходимость обосновывалась теперь эстетическими достоинствами его формы, годной для приукрашивания действительности, совпадением его «содержания» с пропагандируемыми идеалами. Народное искусство обрело почтенный статус «культурного наследия» — с вытекающей отсюда обязательностью использования его элементов в современной художественной практике. Народное искусство подвергается канонизации и конъюнктурной символизации.

Для сохранения и воспроизведения народного искусства как духовного феномена надо было предусмотреть специальную производственную базу, приспособленную выдавать заведомо запрограммированную и регламентированную по всем параметрам продукцию. Народное искусство стали производить уже не классы и социальные слои, не широкие массы трудящихся, а малочисленные профессиональные группы творческих работников. Они состоят на соответствующем учете, должным образом проинструктированы; ими руководят особые ведомства. Творцы народного искусства — не совсем народ; в лучшем случае, они являются выдвиженцами из народа.

Налицо сакраментальное несоответствие «базиса» и «надстройки»: социального статуса и хозяйственной деятельности трудящихся масс — и культурно-идеологической конструкции, называемой «народное искусство». Хотя, по идее, одно другому должно соответствовать. Это несоответствие иллюзорно восполняется тем самым поп-образом народного искусства,

о котором шла речь. Восполняется недостаточно, ибо поп-образ при всей своей живучести permanently претерпевает ущерб от сопоставления его с реальностью.

Мысль «народное искусство гибнет», пожалуй, не менее стара, чем сам поп-образ народного искусства. Зародилась она в лоне либерально-демократической традиции, в контрах с идеологией «официальной народности», проповедуемой адептами самодержавия. Кустарные выставки начала XX века, курировавшиеся лицами из царской фамилии, источали самодовольство показного благополучия, а прогрессивно мыслящая интеллигенция видела народ без псевдонародного и псевдонационального оформления, в общечеловеческом облике бедности и убожества.

После революции диалектика расцвета и упадка народного искусства предстала в новом свете. Упадок стал списываться на тяжкое наследие капитализма — возрождение планировалось на недалеком будущем как одно из закономерных и непререкаемых достижений на пути строительства нового общества. Запланировано — сделано. В 30—50-х годах создавалась видимость такого расцвета, но мысль об упадке втуне донимала круг специалистов, оценивающих состояние народного искусства путем сравнения его современных опусов со старыми вещами и не досчитывавшихся многих существовавших прежде очагов ремесла и видов творчества. Когда печальная мысль эта, наконец, вышла из подполья, стеления на тему совершающейся на наших глазах гибели народного искусства стали одним из лейтмотивов общественной критики. Тезис о расцвете все менее решительно отстаивался товарищами, ответственными за состояние народного искусства и руководящими им, и сегодня у этого тезиса не осталось, пожалуй, рьяных приверженцев. Мысль об упадке проникла в популярную публицистику, где она лишь рельефнее оттеняет прекрасный идеал народного искусства.

Итак, мы имеем поп-образ народного искусства, состоящий из архетипов «отдельности» и «идеальности», и сознаем тот факт, что с реальным народным искусством не все в порядке. Что же нам делать, какие меры предпринимать?

Перестроечные мотивы

Партия учит: первое, что надлежит перестраивать, — это мышление. Попробуем взглянуть на народное искусство иначе, трезво и здраво, отрешившись от предвосхищающих установок его поп-образа. И мы увидим народное искусство

во не где-то далеко, а непосредственно возле себя, в ближайшем своем окружении и, возможно, даже в собственном своем исполнении. Ведь «народ» — это все мы, за исключением разве что снобов-искусствоведов. За народным искусством не придется далеко ехать — достаточно пойти на рынок, где торгуют кооператоры и «индивидуалы»... Мы удивимся, как его много и как отличается оно от его законсервированного канона, как оно взаимосвязано и взаимопроникаемо со всеми прочими членениями художественной культуры. Широкие массы трудящихся, не довольствуясь минимальным ассортиментом рекомендуемого культурного потребления, творят и сами — то, что им самим кажется красивым и нужным.

Теперь, в связи с государственным поощрением индивидуального труда, в связи с разрешением деятельности «неформальных» очагов культуры, социальная база народного искусства будет расширяться. Народное искусство продвигает обратный путь: из сферы чистой духовности к экономически выгодному и утоляющему насущные нужды кустарному производству и спонтанному, не руководимому со стороны, фольклорному творчеству. Появится, надо надеяться, земная почва для расцвета народного искусства, по крайней мере — количественного. Что же касается качества...

Овладев «новым мышлением», мы неизбежно придем к пониманию того, что естественно развивающееся народное искусство неспособно воплощать эстетический и этический идеал — в наличествующих социальных условиях и при наличествующем уровне культуры масс. В нем достаточно плохого, безобразного, антихудожественного, отмеченного низким вкусом. Искусствоведы отказываются включать такое неидеальное искусство в круг явлений, охватываемый понятием «народное искусство». Но если честно — это и есть наше народное искусство. Уж какое есть. Но лучше такое да настоящее, чем прекрасное, но вымышленное.

Уже имеются факты разрушения поп-образа народного искусства, в телевещании например. Возник новый тип фольклорного зрелища (передача «Играй, гармонь»), которое показывает народное искусство и его творцов такими, каковы они есть на самом деле. Не костюмированные, не очень привлекательной наружности люди музицируют весьма средние, но с огромным удовольствием и именно так, как они это делают в своей обычной жизни. И ведущему передачи, несмотря на все его усилия, не удастся убедить нас в том, что сие зрелище прекрасно.





Свободные или государственные?

Елена Овсянникова

ТЕКСТ ВОЗВРАЩЕНИЯ

ТОВАРИЩИ!
Голосуйте дружно на выборах!
Пусть на один голос не пропадет
и не будет подан
за случайного кандидата!
Комиссия по выборам
680.1.1018 (2) л. 106 - 107

"Примерное определение художественных течений по живописи
в кандидатурах [поставленных на голосование]"
[Сентябрь 1918 г.]

I
Реализм-натурализм

II
Импрессионизм

III
Нео-импрессионизм

Архипов
Малютин
Малютин
Мешков
Пастернак
Васнецов (...)
всего 14 фамилий

IV
Постимпрессионизм

V
Супрематизм

VI
Футуризм

680.1.1018. (3) л. 106



Кандинский

В.В.Кандинский. Из рукописи "Тезисы преподавателя"
[Не ранее 21 октября 1918 г.]

(...) Ввиду того, что до последнего времени я жил и работал
исключительно за границей и не знаком учащимся, считаю необхо-
димым упомянуть, что я три года руководил школой живописи в
Мюнхене, где имел дело с учениками [из] разных стран.
Несколько моих книг появилось в Германии, Англии и Аме-
рике.
Картины находятся в собрании разных городов Германии,
Австрии, Швеции, Швейцарии, Голландии, Англии и Америке.
В 1913 г. вышла в Берлине моя монография, экземпляр кото-
рой можно увидеть у П.К.Цветкова.

КАНДИНСКИЙ
680.1.1018 (3) л.910



Малевич

Из письма К.С.Малевича уполномоченному Свободных
государственных художественных мастерских
(Ноябрь 1918 г.)

В ответ на извещение (...) сообщаю нижеследующее.
Служебный стаж 1917 г. Заведующий Художественной
секцией Совета рабочих и солдатских депутатов.
Член Комиссии по охране памятников [искусства и]
старин, образованной в декабре 1917 г. и [с]
1918 г. член Коллегии отдела изобразительных
искусств при Комиссариате по просвещению, заве-
дующий художественно-строительным отделом (...).
Главный руководитель, профессор Государственных
Свободных мастерских в Москве и Петрограде
(бывшая Академия).
Образовательный ценз 5-классное агрономическое
училище. Самообразование по вопросам искусства.

К. МАЛЕВИЧ

680.1.1018 (5) л. 37

Из списка кандидатур с результатами голосования
[Октябрь 1918 г.]

Живопись

Архипов - 88
Келли - 25
Рожественский - 21
Касаткина - 2
Кончаловский - 24
Коровин - 66
Татлин - 8
Кузнецов - 35
Малевич - 4
Малютин - 2
Пастернак - 2
Васнецов - 20
[за мастерскую]
без руководителей - 19

Скульптура

Волжухин - 19
Коненков - 39
Матвеев - 3
Бромбергский - 1
Голубкина - 1

Архитектура

Жолтовский - 89
Щусев - 63
Рыльский - 57
Носаковский - 47
Руднев - 2
Орлов - 1
Шталберг - 1

680.1.1018 (3)

История, о которой пойдет речь, уже
написана. Архивные фонды — вне всякой
зависимости от исследовательских толко-
ваний — подробно раскрывают механику
первых свободных выборов, прошед-
ших осенью 1918 года во вторых
Свободных государственных художе-
ственных мастерских, и ту меру свобо-
ды, которую предложили учащимся
руководство школы и аппарат Нарком-
проса. Документы сами по себе не менее
эмоциональны и точны, чем любые автор-
ские комментарии. И все же краткие по-
яснения будут полезны, ибо материалы,
посвященные попытке перестройки выс-
шей школы, не только по-новому осве-
щают противоречивую картину борьбы
разных направлений в искусстве первых
послереволюционных лет, но и застав-
ляют внимательнее задуматься о корнях
тех противоречий, проблем и трагедий,
которыми было отмечено дальнейшее раз-
витие нашей культуры.

Свободные государственные художе-
ственные мастерские — высшее учебное
заведение нового типа — было создано
в Москве на базе бывших Строгановско-
го художественно-промышленного учили-
ща и Училища живописи, ваяния и зод-
чества. С декабря 1918 года мастерские
СВОМАС получили, соответственно, на-
звание «первые» и «вторые»¹.

Без московского Училища живописи,
ваяния и зодчества невозможно предста-
вить генезис русского художественного
авангарда 1910-х годов, хотя незадолго
до того оно было оплотом передвижни-
чества. В глазах русской общественности
это училище стало своего рода антипо-
дом петербургской Академии художеств,
несмотря на то что официально оно не
имело статуса высшего специального
учебного заведения².

Характерно, что, в отличие от других
школ, при отборе учеников здесь не учи-
тывали ни социальное происхождение,
ни возраст, ни национальность, ни даже
уровень образования. «Это было единст-
венное место, куда принимали без свиде-
тельства о благонадежности», — вспоми-
нал В. В. Маяковский, исключенный за
революционную деятельность из «Строга-
новки» и продолживший здесь свою уче-
бу³. Общеобразовательное отделение со-
ответствовало реальному училищу, а в
качестве вольного слушателя каждый
учащийся мог повысить свой уровень
художественной подготовки. В москов-
ском Училище живописи, ваяния и зод-
чества постоянно действовали разного
рода нелегальные кружки, «Комитет
безработных», устраивавший аукционы,
выставки «с жюри» и «без жюри». В
1905 году студенты, организовав бое-
вую дружину, приняли участие в мос-
ковском вооруженном восстании.

Но и чисто профессиональная обста-
новка Училища в предреволюционные
годы складывалась непросто. Молодые
живописцы во главе с М. Ф. Ларионовым,
исповедовавшие примитивизм, кубизм,
супрематизм, развернули критику систе-
мы обучения, несмотря на то что в Учи-
лище преподавали отнюдь не ретрограды-
академисты, а крупнейшие русские
художники. Конфликты были неизбежны
и многочисленны. Следы их в литературе
курьезны. «Машков», — вспоминал С. Д. Ми-
лорадович, — развернул свою модернист-
ческую способность в изображении жен-
ской натуры, писал ее цельными зелены-
ми, красными и желтыми цветами. В кон-
це концов довел Серова до того, что по-
следний бежал из школы». В 1910-е годы
в здании московского Училища проходи-
ли такие скандально известные экспози-
ции, как «Ослиный хвост». Их участники
возвели в принцип не «срисовывание»,
а «воссоздание» (как выражалась
Н. С. Гончарова), основываясь на изуче-
нии забытых профессиональных приемов,
характерных для самых разных эпох:
искусства первобытных народов, работ
мастеров средневековья, стилистики на-
родных картинок⁴. Тут были и некое
отрицание профессиональных канонов,
и просто эпатаж обывателей, и попытки
«хождение в народ» с «современным
лубком»⁵.

**РАБОТАЮЩИМ В МОЕЙ
МАСТЕРСКОЙ БОЛЕТЬ
СТРОГО
ВОСПРЕЩАЕТСЯ.**

Илья Машков.

Плакаты в мастерской И. И. Машкова
во II Свободных государственных
художественных мастерских. 1919 г.

И. И. Машков со своими учениками.
II Свободные государственные
художественные мастерские.
21 марта 1919 г.

На стр. 26

Группа учеников И. И. Машкова
II Свободные государственные
художественные мастерские.
13 августа 1919 г.
[На первом плане А. Д. Гончаров]



Живописцы спорили, но совершенно иное положение сложилось на архитектурном отделении училища. Будущие зодчие, в том числе и бескомпромиссные новаторы 20-х (Илья Голосов например), без конфликтов разрабатывали под руководством С. В. Ноаковского и А. В. Щусева проекты в исторических стилях, называя их компиляцией в самом положительном смысле. Только после того, как был сформулирован код формообразования беспредметного искусства, принципы которого кристаллизировались сразу за новаторским фигуративным искусством, новые формы стали достоянием архитек-

туры. После «планит» К. С. Малевича стали возможны композиционные упражнения, разработанные Н. А. Ладовским во Вхутемасе, и прославившие школу проекты «летающих городов». Без супрематизма, который преподносился его создателем как «утилитарное совершенство», невозможен был дизайн Вхутемаса.

После революции поколение художников-бунтарей получило возможность реорганизовать школу. «Левые» теперь действовали на правительственном уровне и пользовались активной поддержкой наркома просвещения А. В. Луначарского. Те, кто еще недавно критиковал учи-



Лица, желающие работать в моей мастерской, должны обладать следующими качествами:

1. **ЗДОРОВЬЕ**
 2. **ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА**
 3. **ТРУДОЛЮБИЕ**
 4. **ДАРОВАНИЕ В ЖИВОПИСИ**
 5. **ВЕРА В СВОИ СИЛЫ**
 6. **ВОЛЯ**
 7. **ЧЕСТЬ**
 8. **СОВЕСТЬ**
 9. **ЧЕСТНОСТЬ**
 10. **ВЕРА В СВОЕГО УЧИТЕЛЯ**
- Илья Машков*

лище, глядя на него со стороны, были призваны для того, чтобы сформулировать свои взгляды и выступить с ними перед учениками. К. С. Малевич⁶, В. В. Кандинский, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, В. В. Рождественский были специально приглашены в Свободные государственные художественные мастерские «главными мастерами», что соответствовало современному понятию «профессор»⁷.

Перестройку училища в 1918 году возглавил И. И. Машков, назначенный уполномоченным Наркомпроса. Он почти год единолично отвечал за решение всех учебных и административно-хозяйственных вопросов.

Специальными плакатами Машков оповестил жителей Москвы, что отныне искусству могут учиться все, кто захочет. Для поступления достаточно представить удостоверение личности и две фотографии. Двери училища были открыты для всех желающих, но сразу же стало ясно, что такое количество не смогут вместить классы. Всерьез обсуждался вопрос о целесообразности чтения теоретических курсов по праздничным дням, чтобы хоть в малой степени удовлетворить стремление молодежи к знаниям. Особенно много учеников пришло в архитектурные мастерские. А. В. Щусев и П. В. Жолтовский вынуждены были писать докладную записку о том, что так далее работать невозможно. Они предлагали увеличить число преподавателей по архитектуре. Но именно этот вопрос — назначение или выбор новых преподавателей — руководители СВОМАСа и сами считали одним из главнейших.

С участием Машкова Коллегией изобразительных искусств Наркомпроса, которую возглавлял В. Е. Татлин, были составлены списки преподавателей — представителей всех художественных направлений. Направлений было названо шесть: «реализм-натурализм, импрессионизм, неоимпрессионизм, постимпрессионизм, супрематизм, футуризм». Кандидаты в «главные мастера» СВОМАСа были поименованы на плакатах еще до завершения выборов.

Уверенность в том, что новации поддержат, была, вероятно, велика. Однако результаты выборов оказались не только неожиданными, но и прямо разочаровавшими для новых руководителей школы. Когда будущие студенты, обсудив андидатуры на собраниях, проголосовали, выяснилось, что большинство отдало олоса за прежних профессоров училища ли за хорошо известных им художников-еалистов.

Финал был очень простым и отнюдь е таким демократичным, как начало. езуьтаты голосования были признаны едействительными. Мастерские — невзи а на выборы — возглавили художни и, первоначально выдвинутые коллегией аркомпроса.

Новым «главным мастерам» пришлось ри этом вновь завоевывать популяр ость. Студенты их просто не знали. Не аром В. В. Кандинский, хорошо извест ый к тому времени на Западе, должен ыл написать о себе и о своем понимани задач обучения. Кстати, четко сфор улированные им тезисы повлияли на коначательный вариант Положения о астерских. Среди подобных документов редставляет интерес и краткое сообщеие о себе К. С. Малевича. Он говорит множестве должностей, которые тепер анял, и очевидно, что ни один, даже акой феноменально активный человек, е был бы в состоянии со всем этим правиться⁸.

Из-за такого, пользуясь современным ермином, «неформального» подхода к елу, а также некорректности проведе ия формальных процедур появилась озможность критиковать «зарвавшихся евых» и была поставлена под сомнение скренность их понимания искусства ак механизма преобразования жизни.

В 30-е годы возобладали иные тенден ии и многие организационные методы левых» были взяты на вооружение их ротивниками. Отныне нарушения демо ратизма были направлены против «ле ых», которым так и не удалось осущест ить свои чаяния — расширить рамки озможностей и «адресатов» нового иску гва. Единовластие в творческой жизни ривело к засилью чиновников от иску гва, возможность появления которых редказал А. В. Луначарский, открывая торые Свободные государственные худо ественные мастерские.

См.: ЦГАЛП, ф. 680, оп. 1, д. 1018 (8). Далее упоминания этого фонда даны сокращенно. См.: ДМИТРИЕВА Н. Училище живописи, ваяния и зодчества. — М.—Л., 1950, с. 22, 38—39.

См.: МАЯКОВСКИЙ В. В. Я сам // Полн. собр. соч. в 13-ти томах. М., 1955, т. 1, с. 19. Об этом писала Н. С. Гончарова в предисловии к каталогу: Выставка иконописных подлинников и лубков. Организована М. Ф. Ларионовым. М., 1913.

См.: ОВСЯННИКОВА Е. Б. Из истории выставок лубка // Советское искусствознание. 1986. Вып. 20, с. 423—444.

На то, что К. С. Малевич учился в Московском Училище, ошибочно указывали авторы статьи в БСЭ и каталога выставки «Москва—Париж». К. С. Малевич подавал прошения в 1905, 1906 и 1907 гг. См.: ЦГАЛП, 680.1.821. л. 125; л. 224; 833, л. 215.

Кроме «главных мастеров» и их ассистентов, был составлен и после некоторой корректировки принят список преподавателей по общеобразовательным предметам. В этот список вошли А. А. Сидоров (история русской живописи и скульптуры), Н. Д. Протасов (археология христианского искусства), К. И. Рончевский (история классической архитектуры), Н. С. Курдюков (история архитектуры Средневековья, Возрождения, Новейшего времени), В. К. Мальберг (история скульптуры), Г. П. Муратов (история итальянского искусства), Я. А. Тугендхольд (история новейшей живописи), А. М. Эфрос (история русского искусства), В. И. Иванов (история русской литературы), А. В. Луначарский (история социальных учений) и др. Курсы лекций были как длительные, так и кратковременные. См.: 680.1.1018 (4), л. 232, 252, 233, 276, 19.

Кроме того, по литературе известно, что К. С. Малевич был назначен «временным омиссаром для охраны ценностей Кремля». См.: Лаппин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1988, с. 228. Трудно судить, действовал ли художник в этой роли. В записях Н. Д. Виноградова есть упоминание о том, что когда он в мае 1918 г. направился в Кремль для встречи с Г. П. Малиновским, ему был отдан мандат, выписанный для К. С. Малевича, которым от, видимо, не воспользовался.

Из доклада И.И.Машкова о реформе бывшего Московского училища-живописи, ваяния и зодчества
[Не позднее 22 октября 1918 г.]

25 апреля 1917 г. начинает свои работы комиссия из преподавателей училища и специально приглашенных лиц по вопросу о новом уставе. (...) результатом ее работы явился проект нового устава, которому суждено было остаться на бумаге, т.к. жизнь потребовала новых и более радикальных перемен (...), был еще вопрос, который следовало разрешить предварительно правовой регламентации будущих руководителей школы. (...) Старый состав Совета профессоров предусмотрительно сделал даже дальнейшие уступки: он решил добрать реальный характер реформационным планам. Но этого было мало. Жизнь требовала коренного пересмотра всего дела художественного образования. У государственной власти должны были быть развязаны руки относительно перестройки школы на новых основаниях. Должен был осуществиться совершенно свободный выбор новых руководителей школы. И вот вполне логично государственная власть пришла к ряду мер, приятный, получивших завершение в ныне происшедшей коренной реформе училища, преобразованного в Свободные государственные художественные мастерские.

Первым в ряду этих мероприятий было назначение в бывшем училище живописи, ваяния и зодчества уполномоченного по всем делам училища, с поручением принять на себя управление училищем отстранение от преподавательской и административной деятельности старого состава преподавателей, независимо от персональной ценности отдельных лиц. 3 июля 1918 г. был выдан мандат по назначению уполномоченным по делам училища (...) на новых основаниях из среды прежних преподавателей был организован хозяйственно-административный комитет (...).

Этот механизм управления продолжался до 29 августа этого года, когда (...) все функции управления и распоряжения были сосредоточены в руках уполномоченного.

Одновременно за сим...

(...) была издана инструкция о выборах руководителей в Свободных Государственных художественных мастерских. Центром тяжести этой инструкции (...) было предоставление права учащимся свободно выбирать своих руководителей.

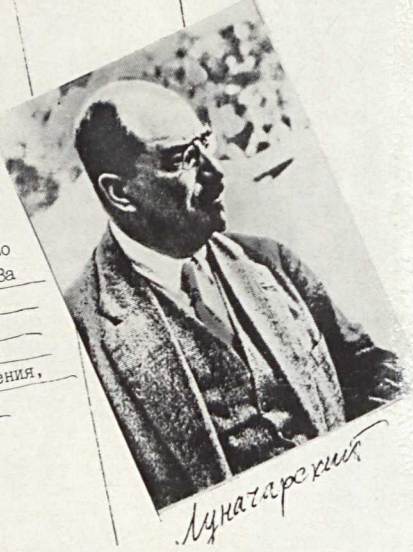
При буквальном толковании этой инструкции каждые двадцать свободных граждан, достигших 16 лет, имели право зачислиться в мастерские и привести с собой (...) любого художника-руководителя. Такая перспектива, на первых порах, смутила самих учащихся, и они, памятуя о лозунгах, провозглашенных ими в начале внутренней ломки школы, пришли к иному толкованию инструкции, вложив в ее букву живой дух. (...) ряд общих собраний учащихся составил список кандидатов по всем тем отделениям, живописи, скульптуре и архитектуре, взяв за основу справедливое равенство в представительстве всех наиболее ярких течений в искусстве. За проведение этого списка велась самими учащимися в своей среде агитация. (...) К сожалению, не обошлось без недоразумений. При голосовании голоса разбились. Из намеченного списка в 12 человек прошло только 7 человек, причем крайние (левые) течения, представленные в списке 4-мя кандидатами, получили в общей сложности менее 20-ти голосов. (...)



Машков

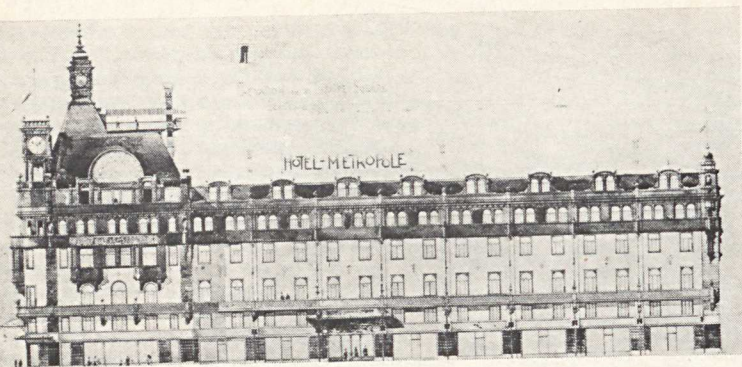


Машин



Луначарский

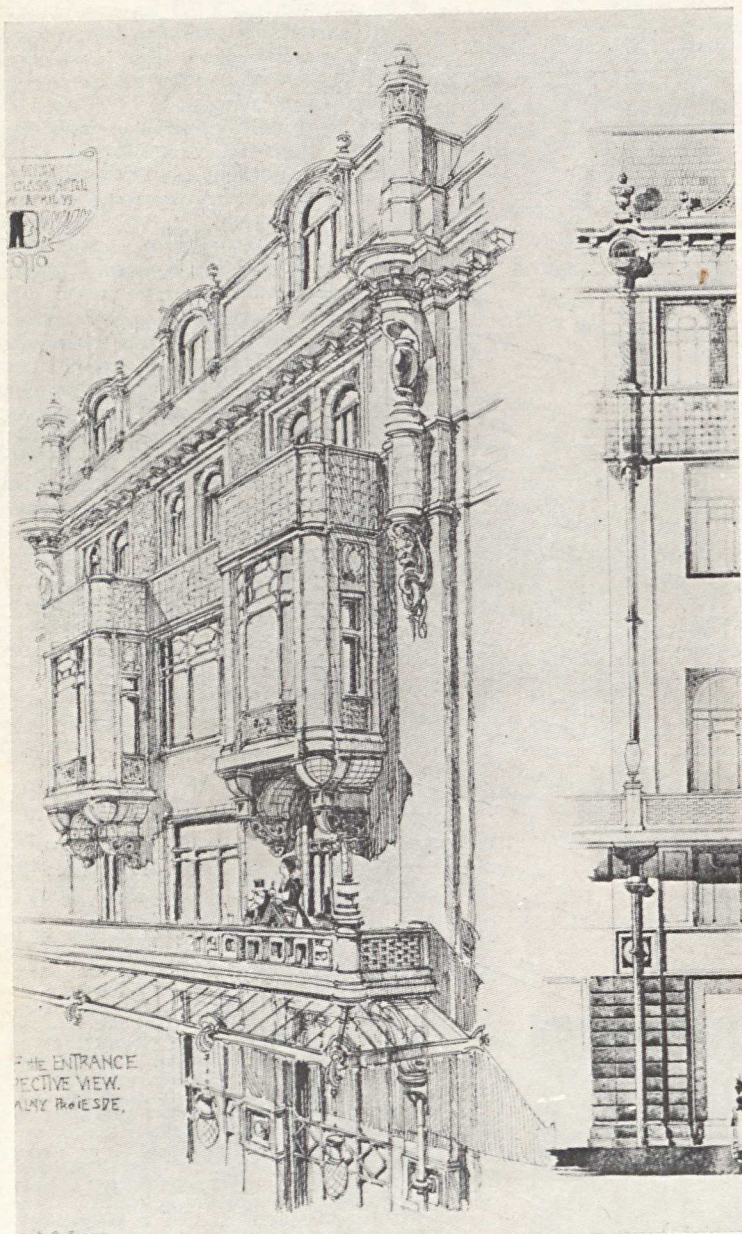




Отечество и память

«Метрополь» вчера

Владимир Чекмарев



Архитектор В. Валькот. «Метрополь»
Конкурсный проект главных фасадов,
выходящих к Театральной площади
и Театральному проезду.



Каждая эпоха диктовала лишь ей присущие условия существования здания в городской среде, каждый исторический период предъявлял свои эстетические критерии к застройке. Однако во все времена существовал тип общественного здания, активно участвующего не только в формировании важнейших градообразующих пространств, но и чутко реагирующего на самые разнообразные запросы горожан. Эти практически не поддающиеся тиражированию сооружения отвечали развернутой программе требований самого разнообразного свойства, в котором находила отражение их социальная ориентация, состоящая в нерасторжимом единстве с функциональной и стилистико-вкусовой направленностью времени. Довольно показательным в этой связи пример московской гостиницы «Метрополь», сформировавшейся в начале XX столетия в общественный центр городского значения¹.

Большая Москва, сильно разросшаяся в пореформенный период, представляла собой весьма динамично развивающийся город с двухмиллионным населением. Меняется ее центральная часть и как наиболее многолюдная становится местом торговли и деловой активности. На фоне массовой застройки 2-й половины XIX века, представляющей собой подчас бесконечное повторение однажды утвердившихся классических в своей основе схем, возникают архитектурные сооружения, отвечающие духу нового времени с присущими ему нарастанием темпа жизни, развитием средств коммуникаций, появлением новых видов транспорта, еще большей специализацией торговли и обслуживания.

Такие здания нередко становятся активными проводниками новейших эстетических идей, их фасадные и интерьерные композиции ориентируются на принципиально иную образную основу, все настойчивее вырабатывая художественные воззрения пост-эклектической культуры. С другой стороны, наступала эра почти неограниченных возможностей нетрадиционных инженерных конструкций, позволявших разнообразить объемно-пространственные решения общественных зданий и, как следствие, существенно повысить уровень их комфортности.

Ничем особым не выделявшиеся постройки, еще совсем недавно удовлетворявшие незатейливым запросам москвичей, стремительно вытесняются, по принципу специализации, целыми комплексами многоэтажных фешенебельных зданий, готовых предложить любой товар и максимум услуг. Так, розничная торговля, охватившая буквально всю территорию Китай-города, быстро распространяется и в Белом городе, сосредоточившись вдоль стоявшихся уважаемых улиц Лубянки, Неглинки, Петровки, Кузнецкого моста, Охотного ряда...

Следуя исторически сложившейся зрелищно-культурной направленности, на Театральной площади и близ нее к уже существующим Большому и Малому театрам присоединяются частные театры, такие как Шалапутина, Корша, Лянозова, Солодовникова, «Парадиз». Существовавший на Театральной площади дом Полторацкого уже в 1870-х годах перестраивают под частный театр безызвестного антрепренера М. В. Ленковского. А двумя десятилетиями позже возникает мысль о создании на той же площади не просто еще одного театра, но общедоступного многофункционального культурного центра, впоследствии воплотившегося в новом доме С.-Петербургского страхового общества, известного под названием «Метрополь».

Появление в самом начале XX столетия такого крупного общегородского комплекса было обусловлено как стойкими традиционными связями, так и изменившимися условиями существования общественного здания в центральной части города.

Территория Театральной площади с давних пор являлась одним из центральных урочищ города, здесь издавна пересекались три важнейшие трассы, впоследствии оформившиеся в улицы и получившие названия Тверской, Большой Дмитровки и Петровки. «Проектированный план» 1775 года предполагал разбивку на крайне запущенном пространстве величественной площади, однако это стало возможным лишь после пожара 1812 года. Градостроительная программа невиданного ранее обновления Москвы предусматривала создание вокруг Кремля и Китай-города целой сети площадей, украшением которых должно было стать новое поколение общественных зданий.

Участвовавшему в проектировании Театральной площади архитектору О. Бове особо предписывалось, чтобы вся застройка, ее формирующая, включала бы в себя и общедоступное пространство для горожан. Поэтому в первом этаже появляется сквозная аркада, где разместились многочисленные торговые лавки. Очевидно, такое решение признавало важным следование укоренившейся традиции: здесь, возле китайгородской стены исстари велась бойкая торговля цветами и овощами, способствуя становлению еще одного центра общения.

Первому строителю и содержанию «Метрополя» московскому купцу Павлу Чельшеву в конце 1830-х годов вменялось в обязанность не просто возвести «красивое здание», но прежде всего такое, которое «приносило бы пользу и владельцу, и городу, и прочим обывателям». Тем самым была сформулирована программа общественного здания, органично включившегося в ансамбль Театральной площади. По существу, было выражено намерение создать весьма гибкую архитектурную структуру, способную удовлетворить самым разнообразным требованиям многолюдного городского окружения. Сам факт рассмотрения и утверждения этого проекта в Царском Селе императором Николаем I — свидетельство того, сколь важным считалась его реализация.

В результате 11-летнего строительства, завершившегося в 1850 году, был сформирован, пожалуй, единственный в своем роде комплекс, объединивший в себе целый ряд функций. Расположенные в центральной части города, чельшевские корпуса

¹ Пользуясь возможностью, хочу поблагодарить неутомимого исследователя Москвы С. К. Романюка за предоставленные сведения, относящиеся к истории возведения «Метрополя»

содержали помимо «простонародных и семейных» бань и престижной гостиницы с просторным двухсветным залом ресторана большое число небольших лавок и контор, доступ в которые осуществлялся прямо со стороны Театральной площади и Театрального проезда. Со временем сеть общегородского использования необычайно полюбоившихся москвичам «челышей» значительно расширилась. Один из заезжих посетителей с интересом вспоминал: «Чего только не было в этом доме: и трактир, и бани, и закусочная, и мелкие мастерские, здесь ютились всякого рода барышники, включительно до театральных». Здесь же одно время располагался и крохотный чайный магазинчик с мелодичным названием «Дзинь-Лунь», особо выделявшийся своим оформлением на «китайский» манер.

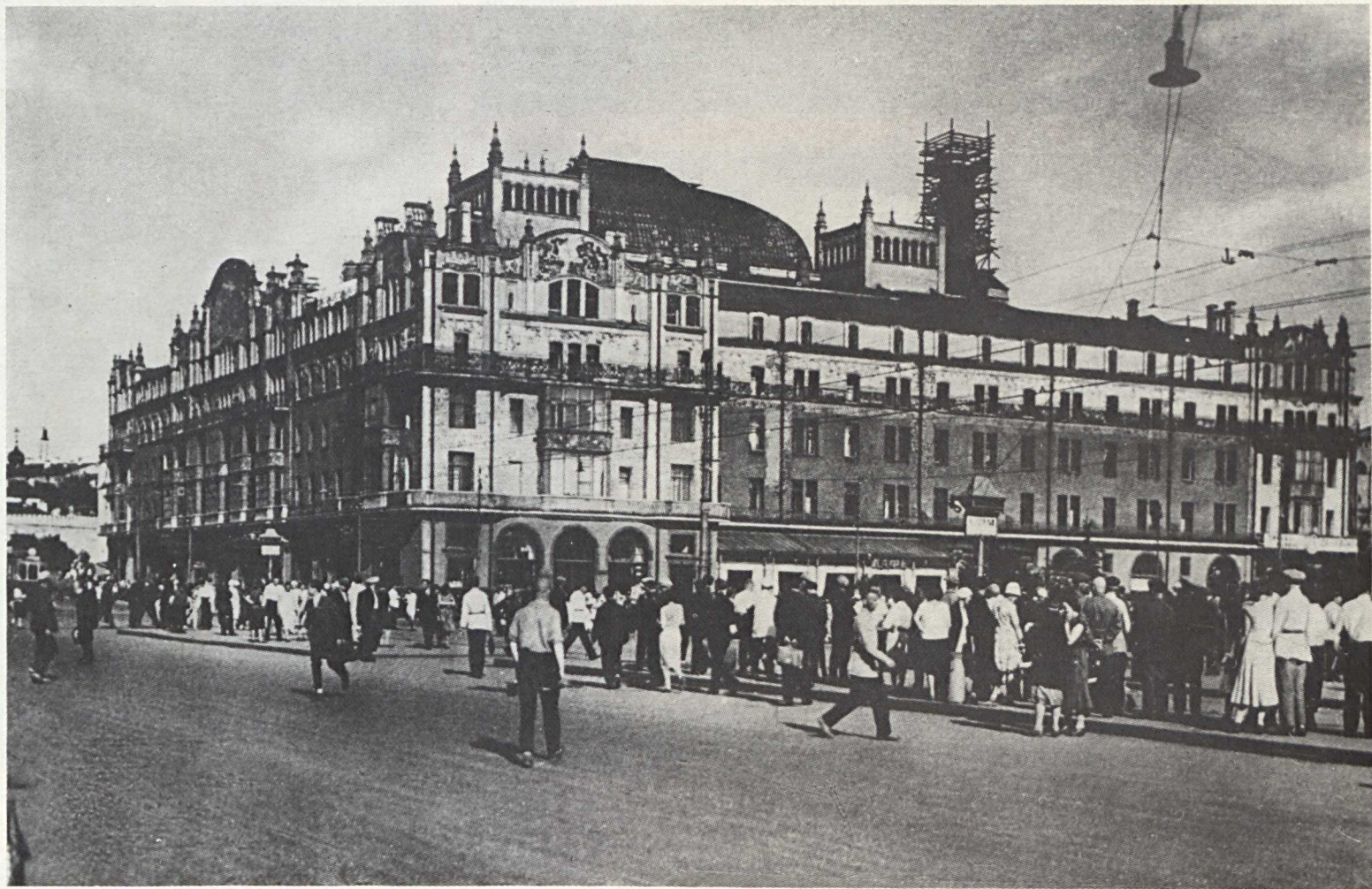
*

В самом конце XIX столетия «Метрополь» становится собственностью весьма солидного С.-Петербургского страхового общества, которое вскоре заключает контракт с представителями недавно образованного Московского Северного домостроительного общества о кардинальной его перестройке, соответствующей духу нового времени. Планировалось создание одного из лучших общественных зданий в Москве.

Так случилось, что судьба «Метрополя» тесно переплелась с виднейшими деятелями отечественного искусства, и в первую

ников. Видимо, тогда же возникло намерение разместить здесь целую сеть как больших, так и малых ресторанных залов и кабинетов с разнообразнейшей отделкой и лишь им присущей кухней. Все эти разномасштабные помещения должны были иметь самое непосредственное сообщение друг с другом для большей доступности и удобства многочисленной городской публики, являвшейся главным потребителем комплекса. Шестиярусный театр было решено устроить чуть больше театра Венской оперы, зрительный зал планировалось украсить медальонами с портретами известных русских композиторов.

Наряду с уникальным характером оформления интерьеров, совершенно особое значение придавалось художественному облику двух главных фасадов, непосредственно выходящих к Театральной площади и Театральному проезду — одним из оживленнейших мест центра города. Понимая, какую активную роль играют фасадные плоскости в формировании городского пейзажа, был поднят вопрос о проведении открытого международного конкурса на их составление. Несмотря на то что его победителем был признан Л. Кекушев, однако представителям Домостроительного общества более импонировал проект своего сотрудника, английского подданного Вильяма Валькота. Отмечая яркую, во многом новаторскую творческую манеру Валькота, одного из выдающихся архитектурных графиков рубежа веков, конкурсная



«Метрополь» — составная часть городской среды

очередь с членами Абрамцевского художественного кружка, образованного при самом активном участии С. И. Мамонтова. Этот крупный потомственный промышленник уже в юности проявлял глубокий интерес к различным видам и жанрам искусства. Отправленный отцом с деловыми поручениями в Милан, юный Савва безоглядно отдается миру музыки, усердно обучаясь пению и готовя себя к артистической деятельности. Уже в России из домашнего театра с участием живших в подмосковном Абрамцеве художников в середине 1880-х годов родилась Частная опера Мамонтова. Являясь одновременно музыкантом, драматургом и режиссером, он с невиданным энтузиазмом участвует в создании каждого спектакля, всякий раз приглашая в свой театр лучшие молодые силы. Вот почему именно Мамонтов, утвердившись в качестве председателя Домостроительного общества, с особой заинтересованностью берется за осуществление своего замысла. Для его реализации он привлекает своих единомышленников — художников К. Коровина, М. Врубеля, искусного мастера-керамиста П. Ваулина, весьма оригинальных интерпретаторов стиля модерна московских архитекторов Л. Кекушева и В. Валькота.

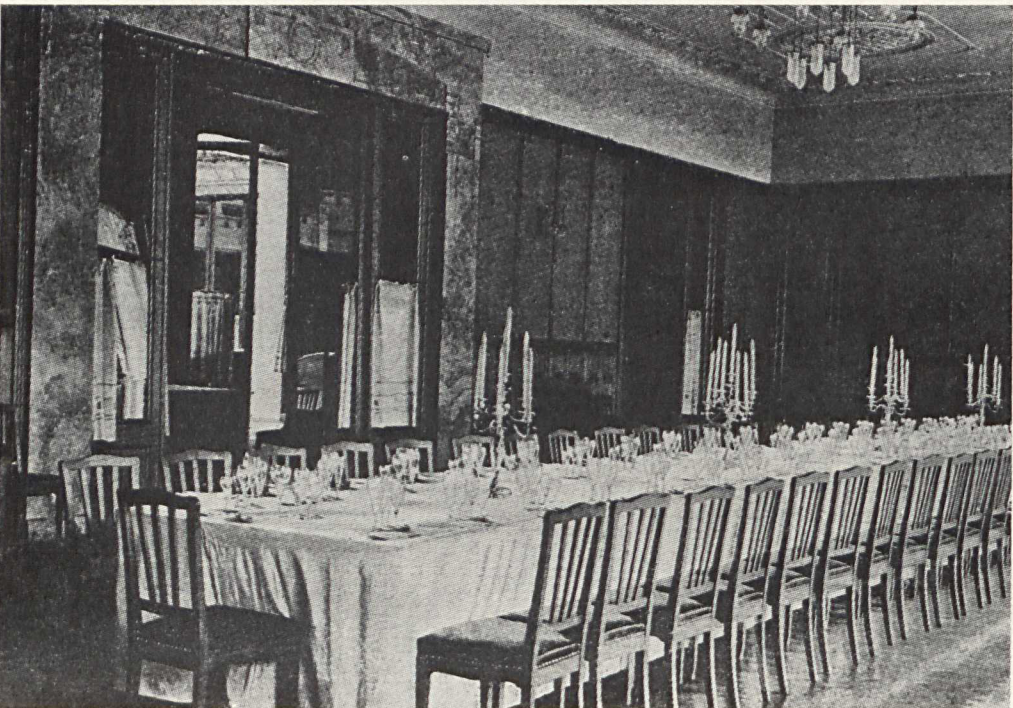
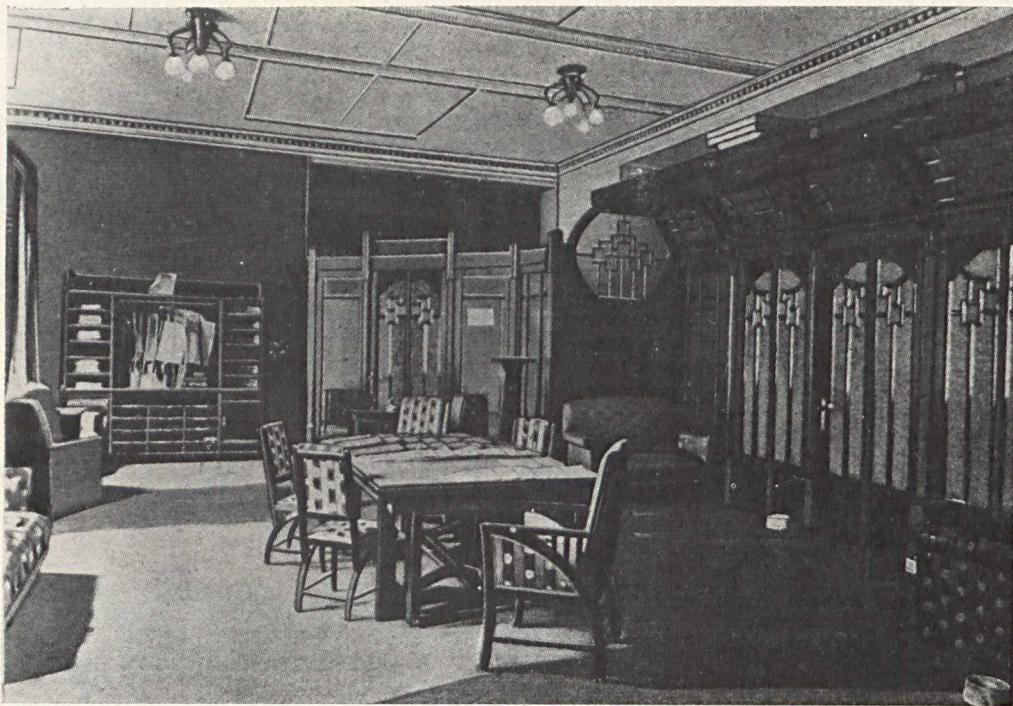
Основная идея Мамонтова, знакомого с новейшими достижениями западноевропейской архитектуры, была поистине величественна, ибо речь шла о включении в новый комплекс огромного оперного театра в дополнение к уже признанному Большому и Малому театрам. Помимо первоклассного отеля было задумано расположить в нем обширный зимний сад и многочисленные роскошно отделанные залы, предназначавшиеся для проведения танцевальных вечеров, маскарадов, выставок современных худож-

комиссия особо подчеркивала, что его «проект со знаком «Женская головка» в английско-декадентском вкусе сработан очень талантливо и поражает живостью и свежестью приемов». Над высокой кровлей архитектор специально помещает просторную смотровую площадку, откуда становилась обозримой величественная панорама центра Москвы, поражающая живописностью силуэтов башен и храмов древнего Кремля.

Столь грандиозно начавшееся строительство, сразу же привлечшее пристальный интерес московской прессы, было вскоре приостановлено из-за обнаружившихся крупных финансовых злоупотреблений в правлении Домостроительного общества, что не позволило в полной мере реализовать его первоначальный замысел. После разрушительного пожара, случившегося в декабре 1901 года и привлечения к следствию С. Мамонтова, С.-Петербургское страховое общество думает лишь о скорейшем завершении «Метрополя», о создании театра теперь уже и не помышляет. В экстренном порядке формируется новый творческий коллектив, и хотя круг московских зодчих при этом сохраняется, однако общее руководство переходит к петербургским архитекторам во главе с П. Висньевским и С. Галензовским.

Весной 1905 года, спустя восемь лет после начала работ, состоялось торжественное открытие «Метрополя».

Захватив весьма значительное пространство в одном из наиболее престижных мест Москвы, комплекс представлял собой огромное доходное предприятие. Расположенный на многолюдной площади, он не мог не учитывать предъявляемых к нему многочисленных городских требований. Несмотря на кардинальную перестройку, идея многофункциональности «челышей» была не



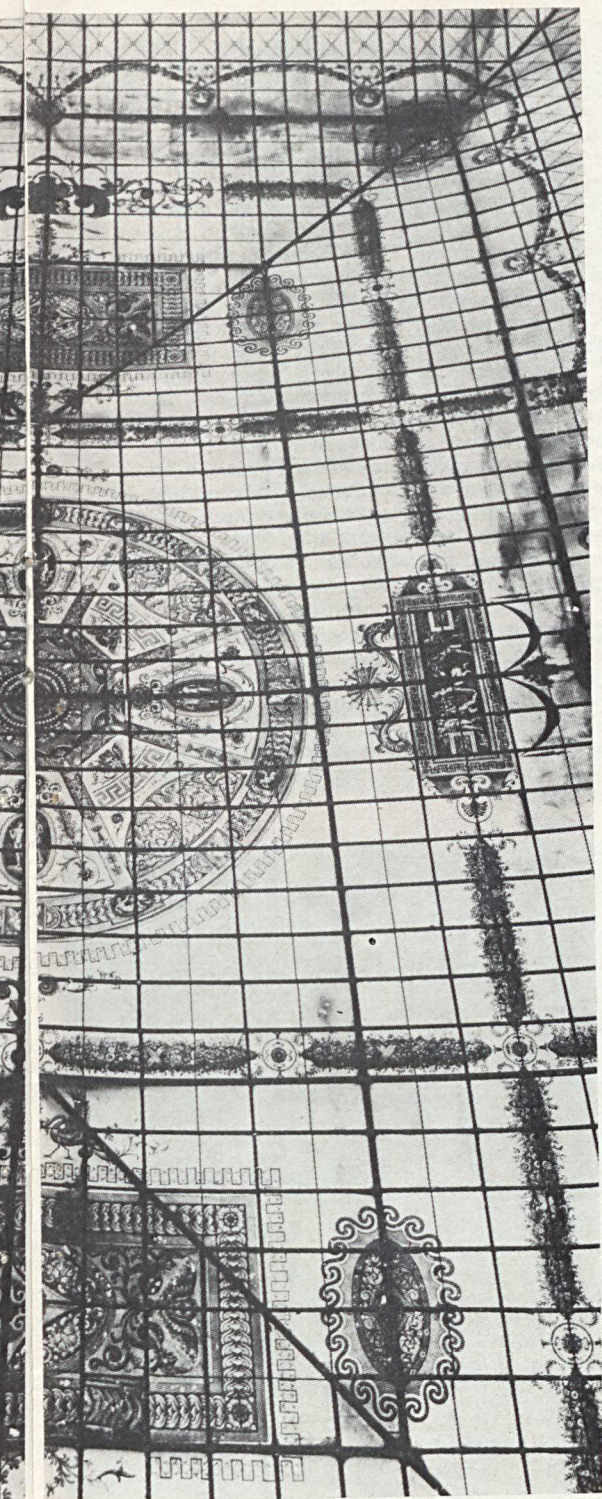
«Читальня» в холле второго этажа
Боковой зал ресторана в стиле английского модерна

«Кофейня». Посетители попадали сюда прямо с площади

В центре:
Стеклянный плафон Главного зала ресторана.
Художники С. Чехонин и Т. Луговская.
1903—1904 гг.

Кухонный зал в подземной части комплекса





Главный зал ресторана или «Зимний сад».
Первоначальный вид интерьера.
Архитектор С. Галензовский. 1905 г.

Один из самых фешенебельных номеров отеля с большим застекленным эркером

Неоклассическая композиция Главного зала ресторана.
Архитектор А. Эрихсон. 1910-е гг.



только сохранена, но и существенно развита. Таким образом, «Метрополь» вобрал в себя три основополагающие, активно взаимодействующие друг с другом зоны. Первая, как наиболее обширная и имеющая развитый характер, предназначалась для фешенебельного отеля европейского уровня. Вторая, близкая по своему назначению к первой, содержала роскошно отделанные и обставленные изысканной мебелью многокомнатные квартиры для длительного комфортного проживания, наконец, третья, непосредственно связанная с уличным пространством и потому наиболее «напряженная», была целиком ориентирована на общегородское использование. Именно здесь, в соответствии с первоначальным замыслом, обосновалась целая сеть самых разнообразных магазинов и контор, а с 1906 года распахнул свои двери в то время единственный в Москве двухзальный кинотеатр «Театр Модерн». В просторном фойе, разделяющем оба зала, устраивают выставочный зал, где постоянно экспонируются произведения современных художников. Из конторских помещений заметно выделялась Приемная С.-Петербургского страхового общества, обращенная к площади «Скорпион» и редакция «Весов» разместились в восточной части комплекса. Вдоль Театрального проезда и Театральной площади на уровне 1-го и антресольного этажей сосредоточился непрерывный ряд общедоступных заведений, крайне заинтересованных в массовом потребителе: контора станции Казанской железной дороги, магазин «Данкман», парикмахерская, нотариальная контора, московское агентство учетного банка в Персии, «Американский бар», или «Кофейня», с открытым легким навесом. В витринах, при главном входе в отель, выставлялся для продажи художественный антиквариат. Далее располагалось почтовое отделение с квартирой его заведующего, а со стороны китайгородской стены вереницей шли помещения сугубо хозяйственного назначения: для швейцаров, прачечной, складирования всевозможных товаров.

Впрочем, общегородское использование этой необычайно насыщенной городской структуры этим не ограничивалось. Со стороны Театрального проезда был специально создан дополнительный главный вход с изысканным вестибюлем и широкой парадной лестницей. Отсюда непосредственно попадали в «Бильярдную» и «Читальню», большие и малые ресторанные залы и кабинеты, последовательно расположенные на первом, втором и четвертом этажах. Уже по броским названиям, таким как «Русский кабинет», «Кабинет ампир», «Русская палата», «Кабинет модерн», можно было судить об их своеобразном облике. Тонко продуманная организация интерьерной среды позволяла одновременно и довольно полно обслуживать как непрерывно прибывающих в отель гостей города, так и весьма значительное число горожан.

Многофункциональная обусловленность комплекса выражена динамичной схемой, активизирующей все его зоны со множеством служб. «Метрополь» напоминает город в миниатюре, вобравший в себя целую сеть разнородных типологических элементов, тесно связанных между собой по смыслу и содержанию. Комплекс необычайно обитаем и посещаем, в нем кипит бурная жизнь, здесь скрещивается множество путей, объединяющих различные функции в неразрывное целое. Широкие застекленные арки первого яруса максимально сокращают поверхность стены, органично объединяя интерьерное и экстерьерное пространства. Обращенные к уличному окружению огромные окна-витрины постоянно притягивают к себе, приглашая незамедлительно зайти внутрь комплекса, погрузиться в его своеобразную атмосферу, на время расслабиться и отвлечься от напряженной жизни большого города. Атриумные дворы внутри комплекса — своего рода площади, смягчающие монотонную протяженность длинных коридоров. Их выразительность подчеркивала декоративная зелень, которая насыщалась естественным светом, льющимся сверху сквозь стеклянные фонари. Щедрая декоративная отделка интерьера, одновременно являвшегося носителем таких своеобразных художественных культур, как поздняя эклектика, модерн и неоклассицизм, позволяла уклоняться от присущего значительным зданиям единообразия, ведущего к статичности восприятия. Цель интерьеров комплекса — бесконечная смена впечатлений, всякий раз способствующая погружению в определенную образную среду.

Выгодное положение «Метрополя», формирующего один из важнейших градостроительных узлов, обеспечило ему широкий спектр визуальных связей с городским окружением. Его монументальность и величественный масштаб предьявляли совершенно особые требования к композиционному решению двух главных фасадов, их художественной трактовке. Образная неординарность комплекса вызывающе противостоит окружающей застройке, уже издали он являет собой поистине импозантное зрелище. По-прежнему участвуя в организации Театральной площади, «Метрополь» заметно ослабляет ее стилистическое и композиционное единство, заявляя о себе как о независимом и самоценном ее элементе.

Сильно выступающие из фасадной плоскости застекленные эркеры и протяженные балконы позволяли панорамно охватывать окружающее и окрестное городское пространство, превращая общественное здание в подобие смотровой площадки. Образная направленность главных фасадов, в основу которых положено проектное предложение В. Валькота, акцентирует культурно-зрелищное назначение площади. Это, по существу, художественный манифест модерна, запечатленный в монументальных формах на долгие времена. Весьма значительные фасадные плоскости, словно огромные экраны, становятся активными проводниками эстетических воззрений модерна. Их содержание хорошо прочитывается прямо с площади и взаимодействующих с ней улиц. Основополагающая роль в оформлении фасадов принадлежит майоликовым панно А. Головина и М. Врубеля. Расположенные в наиболее важных композиционных узлах на фоне небосклона, их сюжетные композиции «Поклонение Природе»,

«Поклонение Божеству», «Принцесса Греза», «Жизнь» и другие стремятся выразить вечные, неизбежные понятия. Полихромные барельефы Н. Андреева, пропущенные вдоль фасадов на уровне четвертого яруса, дополняют сюжетную канву панно. Исходя из заданной тематики «Времена года», автор мастерски использует пластическое движение стилизованных человеческих фигур, захваченных единым ритмом. Вынесенные на обозрение, эти необычайно зрелищные сюжетные композиции создают поистине неповторимое, завораживающее впечатление. Они словно подготавливают непосвященного посетителя к необыкновенному внутреннему миру комплекса. Впрочем, образное звучание фасадов должно было предвещать захватывающую картину зрелищного действия на сцене величественного театра, так и оставшегося неосуществленным замыслом С. Мамонтова. Не случайно все сюжетные композиции имеют ярко выраженную сценическую окраску. Звучная колористическая гамма фасадов заметно оживляет городской пейзаж. Столь внушительные размеры панно позволяют им служить эффектными градостроительными ориентирами. Так, самое большое панно «Принцесса Греза», выступая своеобразной кулисой, замыкает перспективу Неглинной улицы. Это тяготение к неизведанным формообразующим фасадным схемам, способным высветить принципиально иную природу соотношений здания с городом, подчеркивает экспериментальную роль абрамцевского художественного кружка, зачинателя стиля модерна.

Эпоха модерна обнаруживает свое понимание значимости общественного сооружения, заметно расширяя привычный круг взаимодействия с городской средой. Именно средовое окружение, выступающее в тесной связи с изменившимися социальными условиями жизни, становится основополагающим фактором для разработки глубоко продуманной функциональной организации здания, его декоративно-художественного выражения. «Метрополь» — тому наглядный пример.



«Метрополь» сегодня

Наталья Давыдова

Волна реконструктивных работ, наконец, докатилась и до нашей столицы. Почти одновременно закрылись на ремонт и реконструкцию Третьяковская галерея, Большой театр, Консерватория, гостиница «Берлин» и др. Аккуратный зеленый забор протянулся и вокруг здания «Метрополя».

Реконструкция «Метрополя», начавшаяся в конце 1986 года, пройдя трудные испытания гласностью, взяла курс к благополучному завершению. До обозначенного в контракте с финской фирмой ЮИТ-Юхтюма срока сдачи объекта заказчику осталось менее года. Дискуссии, споры, позиционные войны затихли. После легкой заминки процесс реконструкции набрал темп, и вся «история» вокруг «Метрополя» готова отойти в область преданий.

Но не будем спешить ставить точку в этой истории. Уроки приносят пользу по мере их осмысления, а значит нелишне порой оглянуться назад.

Реконструкция «Метрополя» начиналась в период, деликатно именуемый «годами застоя», и, как выяснилось позднее, органично восприняла все деформации «того» мышления, все огрехи «тех» административно-волевых методов принятия решений в узком кругу заинтересованных лиц. Суть конфликта обнажилась после появления в печати двух публикаций: кандидата искусствоведения Евгения Кириченко¹ и доктора архитектуры Юрия Бочарова².

В первой речь шла о том, что:

— «В мастерской № 10 Управления Моспроект-2 под руководством А. Б. Гуркова по заказу Государственного Комитета СССР по иностранному туризму разработан проект перепланировки и перестройки интерьеров «Метрополя». В этом случае неповторимые интерьеры исчезнут безвозвратно.

(...) Проект предварительный. Он еще не утвержден. Еще не поздно изменить его, чтобы сохранить уникальный музей, предусмотрев в «Метрополе» лишь действительно необходимые ремонтные и реставрационно-восстановительные работы при строгом надзоре со стороны архитекторов-реставраторов. Еще не поздно, но счет идет буквально на дни».

В статье Ю. Бочарова был поднят вопрос об использовании «Метрополя»:

— «Центру нашей столицы фатально не везет с общественными и культурными очагами, со зданиями, которые имеют общенародное значение. Их постепенно вытесняют новые административные здания, деловые учреждения. (...) И вот, похоже, пробил час крупнейшего здания многоцелевого назначения, которое создавалось около 150 лет... Особую тревогу

поезд? Не достойнее ли открывать для обозрения неизвестные еще «черные дыры» или закрывать «белые пятна» истории, а не топтаться на клочке земли, где уже изрядно потрудились критики других изданий?

ХОТЕЛОСЬ БЫ НАДЕЯТЬСЯ, — что знаменитый на весь мир памятник архитектуры восстанет из рухляка в прежнем своем облике, а не «улучшенный» и «исправленный» в современном вкусе;

— что ссылки авторов проекта на авторитет Жолтовского (который в довоенные годы не исключал возможности пофантазировать при реконструкции памятников, вроде «Метрополя») лишь дань памяти учителю, а не профессиональная позиция.

ХОТЕЛОСЬ БЫ ПОВЕРИТЬ, — что любой советский гражданин сможет за свои — советские — деньги отведать деликатесов «шведского стола» в кофейне «Интуриста»; сделать прическу у мастеров экстра-класса в парикмахерской при отеле, посидеть в мягких креслах конференц-зала, возведенного взамен некогда любимого москвичами кинотеатра «Метрополь» (ныне перекроенного под гостиничные номера).

Хотелось бы надеяться, хотелось бы поверить, **ЕСЛИ БЫ...**

Если бы обещания служили достаточной гарантией для их исполнения.

Если бы через месяц после пресс-конференции Госкоминтуриста не появилась новая публикация — письмо начальника Главного управления охраны, реставрации и использования памятников истории и культуры Министерства культуры РСФСР В. Кучерова, в котором Главное управление «выражает свою озабоченность неправильной методикой разработки проекта и ходом работ на уникальном памятнике архитектуры...»³.

Так что же происходит за глухим забором в центре Москвы?

*

Реконструкция любого значимого памятника — операция всегда болезненная. Исход ее во многом зависит не столько даже от скрупулезной работы хирурга, сколько от точности поставленного диагноза и выбора единственно правильного метода лечения. В случае с «Метрополем» о памятнике не подумали. Все «заинтересованные ведомства» были озабочены решением лишь своих, ведомственных проблем:

«ИНТУРИСТ» — увеличить в кратчайшие сроки число койко-мест в гостинице и поднять комфортность проживания в ней до уровня «мировых стандартов»;

В/О «СОЮЗВНЕШСТРОЙИМПОРТ» — выбрать фирму, готовую взяться за исполнение заказа «по сходной цене»;

СТРОЙБАНК — свести финансовые затраты к минимуму, приравняв их к стоимости вновь строящегося объекта (что, как известно, значительно дешевле работ по реконструкции и реставрации);

ПРОЕКТИРОВЩИКИ мастерской № 10 Управления Моспроект-2, в свою очередь, с готовностью приняли к исполнению престижное задание, поняв его (по желанию названных ведомств) достаточно однозначно....

Само слово «реконструкция» имеет двойное значение, как: 1) «коренное переустройство, перестройка по новым принципам» и 2) «восстановление чего-либо по сохранившимся остаткам или описаниям». Архитекторы предпочли радикальные меры лечения... За несколько лет работы над заданием до момента подписания контракта с фирмой-подрядчиком в 1986 году, слова ПАМЯТНИК и РЕСТАВРАЦИЯ не акцентировались в документах и рабочих программах архитекторов.

Это видно, например, из записки Центрального Совета ВООПИиК от 12 ноября 1986 года (за подписью первого заместителя председателя президиума Центрального совета — В. А. Петербуржцева):

«При ознакомлении с представленными на рассмотрение Центрального совета ВООПИиК мастерской № 10 Управления Моспроект-2 материалами установлено, что... не представлены исходные материалы:

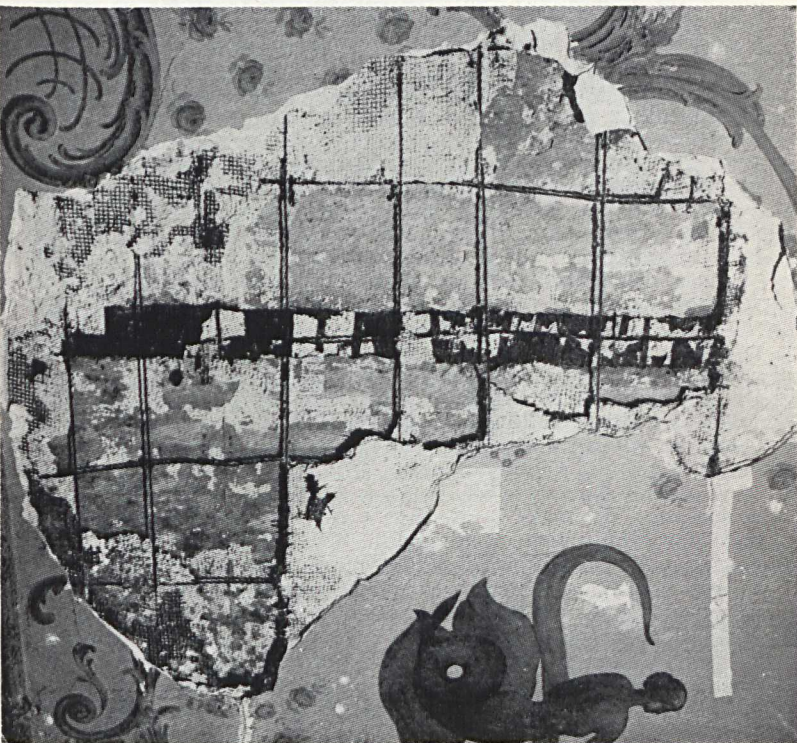
— решение директивных органов о реконструкции здания гостиницы, утвержденное в установленном порядке;

— задание на разработку проектов, пояснительная записка к проекту реконструкции-реставрации;

— историко-архитектурный анализ объекта и обоснования принимаемых архитектурных и конструктивных решений...

Все это не позволяет сделать окончательные выводы о соответствии чертежей заданию на проектирование, составить окончательное заключение в приемлемости проектных решений, выполненных мастерской № 10, и о возможном ущербе, который может быть нанесен памятнику».

А через полтора месяца выездное совещание по вопросу рассмотрения проектной документации на



вызывает не столько отсутствие гласности при обсуждении проекта реконструкции и конфронтация проектировщиков и реставраторов, сколько позиция «Интуриста», который в погоне за прибылью стремится превратить открытый для города многоцелевой комплекс в полузакрытую гостиницу для наиболее состоятельных иностранных туристов».

Сегодня критика (и проектировщиками, и заказчиком) признана справедливой. Проектировщики согласились на увеличение доли реставрационных работ и соблюдение правил, принятых в отношении к памятникам истории и культуры. Заказчик же, в лице Госкоминтуриста пообещал не забывать о своих соотечественниках и открыть для свободного посещения некоторые помещения традиционно городского назначения: железнодорожные кассы, магазин «Антиквар», выставочный зал, кофейню и парикмахерскую.

«Конфликт можно считать исчерпанным», — заверили представители Госкоминтуриста журналистов на специально созванной в мае пресс-конференции.

В этой новой ситуации «всеобщего согласия» выступать снова с публикацией о реконструкции «Метрополя» не то же ли, что догонять уходящий

реставрацию гостиницы «Метрополь» в решении от 30 декабря 1986 года снова отмечает, что: «...проектирование ведется при отсутствии законченных реставрационно-проектных решений...»

Исправления в проект вносились на ходу, по мере реставрационных расчисток, проводимых в спешном порядке представителями объединения «Росреставрация». Это явилось большой неожиданностью для финского подрядчика.

Из сообщения директора финской фирмы А/О «ЮИТ-ЮХТЮМЯ» Эро Лустига, сделанного в мае 1988 года на пресс-конференции для советских и зарубежных журналистов:

«Финский подрядчик А/О «ЮИТ-ЮХТЮМЯ» с большим интересом следил за активной дискуссией, развернутой также средствами массовой информации по поводу культурно-исторического значения гостиницы «Метрополь», о ее назначении и о самой реконструкции здания.

Очевидно, что дискуссия стала более оживленной

Прошло еще три месяца, пока верстался этот номер... Что изменилось за это время, какие практические меры приняты для исправления допущенных «ошибок» в работе на таком известном памятнике архитектуры, как «Метрополь»?

К сожалению, ситуацией по-прежнему управляют все те же «заинтересованные ведомства». Мнения приглашенных реставраторов вежливо выслушиваются и... кладутся «под сукно», куда ранее уже были сложены рекламации и протесты Государственной инспекции по охране памятников архитектуры.

Работы на объекте ведутся по чертежам, подписанным представителями В/О «Союзвнешстройимпорт» еще до выдачи рекомендаций и замечаний реставраторов, то есть без учета технологии и архитектурно-строительных приемов времен строительства памятника.

По-прежнему нет и решения о практических исполнителях восстановительно-реставрационных работ. Затягивание этого вопроса грозит срывом сроков ввода здания в эксплуатацию, а следовательно, и новыми валютными расходами.

Похоже, что «заинтересованные ведомства» и на этот раз решили воспользоваться безотказно действующим правилом — «затянуть» решение всех насущных проблем, чтобы поставить общественность перед свершившимся фактом...

особенно после того, как были разработаны и рассмотрены заинтересованными организациями проектные предложения экспертов инспекции охраны памятников, выполненные на основании проведенных ими на месте обследований летом 1987 года».

Фирма с пониманием отнеслась к ходу и результатам этих дискуссий:

«Единственное действительно серьезное разногласие в самом осуществлении реконструкции — это то, что результаты обследований и исследований, полученные спустя больше чем год после заключения контракта, и вытекающие из них требования должны осуществляться так, как будто они были включены в первоначальный контракт. За последние два года весь ход работ явно изменился от реконструкции, сохраняющей облик здания, к направлению, содержащему больше, чем указано в первоначальном проекте полных реставрационных работ... Это касается и фасадов и интерьеров.

Постепенно данный вопрос становится серьезной контрактной проблемой».

Последствия проблемы уже дают о себе знать.

Возникла необходимость увеличения («в значительном», как указывает фирма, количестве) валютных

средств, «с помощью которых можно скомпенсировать подрячку понесенные им расходы и помехи, вызванные изменением характера работ, а также задержкой в выполнении работ».

Появилась угроза снижения качества выполнения работ за счет привлечения фирмой менее квалифицированных кадров (в рабочих карточках многих приглашенных зарубежных специалистов в графе «специальность» значится «разнорабочий»).

Уже сегодня имеются невосполнимые потери, понесенные на начальном этапе реконструктивно-строительных работ: демонтированы и отправлены на свалку кованые ворота у Третьяковского подъезда, разрушены все подлинные подоконники из мрамора и естественного камня, изъята и уничтожена оригинальная столярка начала XX века (оконные рамы, около 300 дверей, паркет), потому что реставрация их не входила в условия контракта. Взяли же более 25 разновидностей дверей получено из Финляндии, 3 или 4 типа современного производства, стилизованных «под модерн».

Наконец, полная неясность остается в вопросе с реставрацией интерьеров. Масштабы и объемы работ здесь огромны. По обозначенному в контракте сроку они должны быть закончены (с пролонгацией) к осени 1989 года, а проекта на реставрацию, как и заключенных договоров на исполнение таких работ, все еще нет...

Впрочем, проектировщики из мастерской № 10 Управления Моспроект-2 настроены оптимистически. Как сказала главный архитектор проекта Р. Закарян: «Фирма обещала — значит все будет исполнено в срок. У нас претензий к ней, как и оснований для беспокойства — нет».

А вот у начальника Главного управления охраны, реставрации и использования памятников истории и культуры Министерства РСФСР В. Кучерова они есть.

В полной мере разделяют это беспокойство и реставраторы, и представители инспекции охраны памятников... Однако силы защитников интересов памятника слишком слабы, чтобы противостоять напору по обереганию чести мундира, ведомственным интересам и авторским амбициям. Работы на «Метрополе» вновь оказались практически бесконтрольны и вне зоны критики.

Показателен, например, тот факт, что реставраторы, ведущие надзор за работами на объекте и имеющие собственный взгляд на происходящее, не были приглашены на встречу с советскими и зарубежными журналистами, организованную Госкоминтуристом. Их мнение не было представлено вниманию прессы.

Что же касается Управления государственного контроля охраны и использования памятников истории и культуры в городе Москве (УГК ОИП), то факт нахождения их в подчинении архитектурного ведомства — ГлавАПУ⁴ — говорит о том, что история, подобная этой, может повториться. И будет повторяться до тех пор, пока не появится по-настоящему действенная вневедомственная госинспекция по охране памятников, подчиненная органу охраны при Совете Министров СССР.

Только в этом случае можно надеяться на то, что мы не станем свидетелями новой волны **УНИЧТОЖЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ ПОД ВИДОМ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ...**

Таким образом, часть проблемы была бы решена. Та часть, которая касается интересов памятника, а значит и интересов, в конечном счете, государства. А кто защитит от ведомств интересы ГОРОЖАН? Тех самых, которые под палящим солнцем или проливным дождем, в жару или холод мечутся в поисках укрытия между неприступными айсбергами зданий со швейцарами при входе...

Особенно неудобно чувствуют себя жители и гости столицы в самом центре ее, на подступах к Красной площади. Лучшие здания отданы здесь иностранным туристам или учреждениям... Площади — памятникам и машинам... И только ЧЕЛОВЕКУ (горожанину или приехавшему не из-за рубежа) здесь не остается места!

Напомним обращение из письма В. Кучерова: «Главное управление охраны, реставрации и использования памятников истории и культуры поддерживает предложение обязать «Интурист» и «Моспроект» при реконструкции «Метрополя» сохранить его общественные функции, открыть для посещения и осмотра...» Однако до сих пор неясно, в чьей компетенции сегодня находится это право ОБЯЗАТЬ, а не полагаться на обещания, которые, как известно, никого и ни к чему не обязывают.

¹ КИРИЧЕНКО Е. Тревоги «Метрополя». — Литературная газета, сентябрь 1986.

² БОЧАРОВ Ю. Посторонним вход воспрещен... — Архитектура (приложение к «Строительной газете»), № 6, 19 марта 1988.

³ КУЧЕРОВ В. Письмо в редакцию. — Архитектура (приложение к «Строительной газете»), № 11, 11 июня 1988.

⁴ Теперь преобразованное в «Главмосархитектура».

Магический кристалл

Борис Матвеевский

*«Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И далъ свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал».*

Положенные Пушкиным в основу этих строк поэтические образы: «в смутном сне» и «магический кристалл» — неоднократно комментировались, и, казалось бы, здесь трудно добавить что-либо новое. Тем не менее возвращение к ним не лишено смысла. И вот почему. Недавно в Московском музее А. С. Пушкина состоялся симпозиум, посвященный вопросам подготовки нового комментария к «Евгению Онегину» для готовящегося издательства полного академического собрания сочинений. О «магическом кристалле» было упомянуто лишь вскользь, тема эта не обсуждалась, но в кулуарных беседах мнения о том, что же все-таки такое пушкинский «магический кристалл», колебались от утверждения, что это всего лишь красивая поэтическая метафора, до предположения, что это нечто вроде увеличительного стекла, лорнета или подзорной трубы. Следует оговориться, что разговор вели молодые участники симпозиума, которые, вероятно, не обратили в свое время внимания на примечания к не раз переизданному собранию сочинений Пушкина в 10-ти томах. Дословно там сказано: «Магический кристалл — небольшой стеклянный шар, применявшийся для гадания». Спор молодых филологов в сочетании со столь лаконичным примечанием, а также появившиеся в последние годы в научном пушкиноведении полемические суждения и натолкнули на мысль попытаться с возможной тщательностью разобраться в этом вопросе.

Существенным стимулом послужило здесь и то, что в доме моих старинных знакомых я случайно увидел стеклянный шар, который, по словам владельцев, уже более века находился в семье и, переходя по наследству из поколения в поколение, неизменно именовался «магическим кристаллом». С разрешения его нынешней хозяйки я получил этот предмет во временное пользование и приступил к его исследованию...

Шар этот совершенно правильной формы, абсолютно прозрачный, диаметром 5 сантиметров и весом 150 граммов. Дальнейшая атрибуция требовала знаний специалистов, но... я обивал один за другим пороги московских музеев, причем «магическая сила», заключенная в шаре, а вернее, любовь к Пушкину и интерес ко всему, что с ним связано, открывали передо мной двери музейных кабинетов и хранилищ. Однако, начиная с музея Пушкина, а затем музея изобразительных искусств, Исторического, Останкинского музея творчества крепостных и ряда других, результат был один. «Нет, — отвечали мне, — подобного экспоната в наших фондах не имеется». Первый успех ждал меня в Кусковском музее керамики. Подобного шара в их громадной коллекции тоже не было, но сотрудники музея, через руки которых прошли тысячи и тысячи изделий из фарфора, хрусталя, стекла и керамики, созданных на протяжении последних трех столетий, сказали: «Очень похоже, что это хрусталь, но не наверное. Зато на основании нашего опыта можно считать бесспорным время обработки, то есть изготовления — конец XVIII — начало XIX века. И еще. Если он не стеклянный, а выточен из горного хрусталя, то в свое время был предметом роскоши

и стоил дорого». Затем, по совету директора Пушкинского музея Алексея Алексеевича Садовского, я направился в Музей минералогии. Здесь внутренность шара подверглась самому пристрастному анализу. Его смотрели при разной освещенности, пробовали царапать специальными иглами, производили другие, непонятные мне, манипуляции. Вывод был следующий: выточен из цельного кристалла горного хрусталя «чистой воды», то есть совершенно прозрачного, без каких-либо примесей и вкраплений в породе. Именно таким дорогим хрустальным шаром во времена Пушкина пользовались для гадания состоятельные люди светского общества.

Следующей задачей было разобраться в комментариях пушкинистов. Первым упомянул о «магическом кристалле» Н. О. Лернер. Этому вопросу было посвящено небольшое эссе в его Пушкинологических этюдах, где после беглого обзора истории гадания при помощи стеклянных шаров он в итоге делал вывод, что Пушкин, творя «Онегина», конечно же, ни в какой шар не смотрел и никаких поэтических «смутных снов» в нем не видел, а вспомнил о нем, лишь создавая красивый образ, хотя и не чуждый бытовавшей в то время реалии. Начиная же свою заметку, Лернер писал, что еще в конце прошлого века ему приходилось видеть в Петербурге, в витрине посудной лавки массивные стеклянные шары, упакованные в картонки с привлекающей внимание надписью «Магический кристалл». Приказчик пояснил, что покупают такие шары для гадания. Этюд Лернера, опубликованный в 1935 году, и явился первоосновой для последующих комментариев к разбираемой строфе «Онегина». Лишь в конце 1960-х годов М. Ф. Мурьянов на страницах «Временника Пушкинской комиссии» предложил более расширенное ее толкование. Он писал, что Лернер допустил «неосторожный перенос торгового ассортимента посудных лавок конца XIX века в дворянскую культуру первой четверти XIX века, без поправки на весьма вероятную эволюцию понятия и предмета», и далее, что «стекло является по своей природе веществом аморфным, а не кристаллическим, и даже по своей внешней форме стеклянный шар не имитирует природный кристалл, который, как известно, имеет только плоские грани. Именно это дает право предполагать, что первоначальный облик магического

кристалла не имел никакого отношения к сфере...»

На это последовало возражение Ю. М. Лотмана: «Вода, как известно, — писал он, — имеет аморфную структуру. Это не помешало Пушкину написать: «...отразилась в кристалле зыбких вод», то есть в стекле, в зеркале вод... Гадание на кристаллах, действительно, имело место, но в обиходе гадалок «магическим кристаллом» именовалась именно сфера».

Последний по времени комментатор пушкинского романа А. Е. Тархов, обобщив мнения своих предшественников, пишет: «Какой же вывод должны мы сделать относительно пушкинского «магического кристалла»? Независимо от того, обращался ли поэт к опытам с реальным кристаллом для гадания или нет, но метафора такого гадания была для него, очевидно, самой адекватной формой изображения замысла «Евгения Онегина». Материальный инструмент для гадания — магический кристалл — Пушкин делает художественным символом своего «свободного романа», романа, «вопрошающего о будущем», исследующего движение истории и судьбы поколений».

Теперь, прежде чем продолжить разговор о «пушкинском кристалле», о его возможной реальности и значении в творчестве поэта, проведем небольшой исторический экскурс в область истории гадания, а точнее, стремления человека максимально понять скрытые возможности своего мозга, заглянуть за грань обыденного. Из многочисленных способов гадания остановимся на истории только одного, возможно, самого древнего. Это — искусственный вызов галлюцинаций посредством пристального созерцания блестящей, отражающей или прозрачной поверхности. Первые упоминания об этом способе имеются как в Библии, так и в древнеегипетских папирусах четырехтысячелетней давности. Это прежде всего *гидромантика* (мантика — греч. — искусство гадания): глядя на отражающую водную поверхность, ожидали появления каких-либо образов и видений. Здесь же *леканомантика*, когда с той же целью смотрели в наполненные маслом вазы и чаши. Затем *катоптримантика* — прорицание в зеркальных отражениях, *оникомантика*, когда смазывали ногти маслом и фиксировали на нем свой взгляд. Но на первом месте в этом далеко не полном перечне была наиболее широко распространенная — за счет простоты обращения — кристалломантика: гадание на полированных камнях и стеклах. Именно она и будет предметом нашего дальнейшего внимания. В упомянутой статье М. Ф. Мурьянова было отмечено, что «настоящие» кристаллы для прорицания изготавливались, «как правило, из горного хрусталя, то есть кристаллического кварца, реже из берилла, а в единичных случаях из яшмы. Сферическая или полусферическая формы были отнюдь не обязательны — кристаллы для магии делались также цилиндрическими, призматическими либо в виде гемм



или камней, вправляющихся в перстни». Интересны и литературные примеры, приведенные автором статьи, как, например, слова нюрнбергского мастерзингера Ганса Сакса: «В кристалле и берилле (в цитатах, здесь и далее, курсив наш. — Б. М.) я могу увидеть многое такое, что происходит за несколько миль отсюда». Или когда в «Фаусте» Гете девушки во время гулянья говорят, что колдунья показала им женихов, одной во время новолуния, другой — в хрустальном шаре (перевод Б. Пастернака). Вспомним и известный рассказ Герберта Уэллса на аналогичную тему, который так и называется «Хрустальное яйцо». Далее Мурьянов указывает на широкую известность кристалломанта, английского математика Джона Ди (1527—1608), «инструмент которого представлял собой тщательно отполированный кусок шотландского антрацита». Правда, эта информация несколько расходится с другими источниками. Так, в статье из английского журнала 1852 года говорится: «кристаллы-прорицатели» не составляли исключительно принадлежность Востока. Известный доктор Ди был, можно сказать, первый волшебник, который мог похвастаться приобретением такого неоцененного сокровища... или так называемого берилла доктора Ди...» В книге же французского врача-психиатра Пьера Жана читаем: «Один англичанин, по имени Джон

чернильнице, «заветный кристалл — которой — хранит огонь небесный». Все это тем более вероятно, так как, чтобы увидеть какие-либо образы, картины и тому подобное в хрустальном шаре, требовались хоть и несложная, но обязательная подготовка, темный фон, определенное освещение, тишина, сосредоточенность.

Теперь о появлении самих видений. Вот что пишет по этому поводу известный современный психиатр, член-корреспондент Академии медицинских наук, профессор Л. Л. Васильев в одной из своих популярных работ, касающихся темы внушенных иллюзий и галлюцинаций: «По своему происхождению галлюцинации близки к сновидениям. Это своего рода сновидения наяву. Сумеречное состояние сознания, в котором мы пребываем перед засыпанием или тотчас после пробуждения, особенно способствует появлению гипногических галлюцинаций... (они. — Б. М.) не более таинствен-

ный в сознательную область должно быть некоторое внезапно наступившее сонливое состояние, в более легких формах сходное с *простой рассеянностью*... иногда оно наступает само собой, и тогда получаются самопроизвольные галлюцинации, но иногда оно может быть вызвано искусственно такими гипнотизирующими приемами, как смотрение на блестящие предметы... оно наиболее сходно с состоянием *полусна*, когда человек еще грезит, но уже многое создает из окружающей действительности... когда, вследствие ослабления произвольного внимания, бессознательные представления получают возможность проскользнуть в сознание».

Сенека сказал: «Не было еще гения без некоторой доли безумия». Конечно, не был обойден этой божественной долей и гений Пушкина. Его «онегинская» строфа, где в единый поэтический и смысловой образ сплетены «смутные сны» и виденье «сквозь магический кристалл», в сопоставлении с приведенными выше историческими и научными фактами и наблюдениями, дают, прежде всего, основание считать, что Пушкин знал о существовании состояния дивинации, искусственно вызываемой при помощи кристалломантики. Но было ли это состояние свойственно ему самому? Здесь мы невольно вторгаемся в святая святых, в таинственный мир психологии гения и, конечно, не можем получить однозначного ответа на поставленный вопрос. Но все же?

На протяжении всей творческой жизни Пушкина в его поэзии, и прозе периодически появляется тематический повтор, характеризующий определенное состояние поэта. Вот несколько наиболее ярких примеров²:

1820 г. «Тогда, *рассеянный*, унылый,
Перед собою, как во сне,
Я вижу образ...»
(Кавказский пленник)

1821 г. «И музу *призывал*
На пир *воображенья*.
Прозрачный, легкий дым
Носился над тобою
И с трепетом живым
В нем быстрой чередой...»
(сменялись образы — Б. М.)
(К моей чернильнице)

1824 г. «Иль только *сон воображенья*
В пустынной мгле нарисовал
Свой *минутные виденья*,
Души неясный идеал?»
(Фонтану
Бахчисарайского дворца)

1824 г. «Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так *оживляются виденья*...»
(Цыганы)

1830 г. «И постепенно в *усыпенье*
И чувств и дум впадает он,
А *перед ним воображенья*
Свой пестрый мечет фараон».
«...в *смутном сне*
Явились впервые мне»...
(Евгений Онегин)

1830 г. «Люблю летать, *заснувши*
на *яву*...»
(Домик в Коломне)

1832 г. «Он у чугунного камина
(Лениво *на яву дремал*)
Видений сонных перед ним
Менялись *тусклые картины*»
(Езерский вариант)

1833 г. «Я сладко *усыплен* моим
воображеньем,
И пробуждается поэзия во
мне...
Трепещет и звучит, и ищет,
как во сне,
Излиться наконец свободным
проявленьем»...
(Осень)

1835 г. «Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда *мечтания явственно рисуются перед вами* и вы обретаете живые, неожиданные слова для *воплощения видений*

На стр. 35
«Магический кристалл».
Хрусталь. Начало
XIX века



Портрет Пушкина работы Тропинина.
1827 г.

На стр. 37
Перстень Пушкина
с изумрудом

Ди, объехал всю Европу, проделывая чудеса с помощью кусочка хрусталя. Этот магический камень был вделан в кольцо, и желавшие могли видеть в камне все, что они желали знать». Конечно, теперь уже нет возможности установить точно, какой камень-кристалл был в кольце доктора Ди: антрацит, хрусталь или берилл, тем более, что в минералогии «название берилл прилагается ко всем разновидностям этого материала, название изумруд — к зеленой разновидности, а *аквамарин* — к разности цвета морской волны».

Интересно, что из сказанного выше можно сделать любопытное наблюдение. Ни в одном из приведенных, а также просмотренных нами литературных источников, изданных до конца 1840-х годов, нет словосочетания «магический кристалл» (за исключением переводной английской статьи в «пушкинском» журнале «Современник» за 1852 год, но и там разбирается и критикуется «Альманах Задкиля на 1851 год», в обширных цитатах из которого часто повторяются термины: кристалл, кристалл-прорицатель, прорицательные стекла и зеркала, хрустальные и магические шары и так далее, но ни разу не появляется «магический кристалл»). Это дает основание предполагать, что сам термин-образ «магический кристалл» ранее не бытовал и был впервые создан и применен Пушкиным¹. А если так, то почему следует считать, что созданный им образ подразумевал именно хрустальный или стеклянный шар? Только потому, что сферическая форма этого атрибута гадания была в его время наиболее распространенной, хотя далеко не единственной? С тем же успехом он мог сказать так о другом предмете, например, о куске граненого хрусталя или украшавшем его трость полированном камне, перстне, наконец о своей

ны, чем сновидения, и, так же как сновидения, могут быть вызваны различными искусственными приемами. На этих приемах, известных еще древним народам, основаны многие способы гадания. Так, зрительные галлюцинации вызывались, когда гадающий упорно смотрел в кристалл (кристалломантика) или в «магическую жидкость» — воду (гидромантика), которая впоследствии была заменена зеркалом... Французский психиатр Симон выделяет категорию «физиологических галлюцинаций», проявляющихся у здоровых, даже выдающихся людей. Бальзак, описывая аустерлицкую битву, слышал крики раненых, пушечные выстрелы, ружейные залпы; Флобер, когда писал сцену отравления госпожи Бовари, ощущал во рту вкус мышьяка, вызвавший у него рвоту... Гете мог по желанию вызвать у себя тот или другой зрительный галлюцинаторный образ, который затем видоизменялся уже произвольно».

Адекватные наблюдения и выводы находит у французского исследователя Лемана в его книге «История суеверий и волшебства». Еще на рубеже века он писал о видениях, возникающих у кристалломантов: «Таким образом, мы имеем случай восстановления совершенно забытых подсознательных представлений... Впечатления, промелькнувшие в поле сознания и, по-видимому, не оставившие никакого следа, на самом деле не пропадают безвозвратно, а воспроизводятся в видениях... Псевдогаллюцинации часто возникали в минуты внезапной «рассеянности», когда я не вполне сознавал, что вокруг меня делалось. Поэтому можно думать, что необходимым условием для вторжения бессознательных представле-

ваших... погружен был душой
в сладостное забвение...»
(Египетские ночи)

1836 г. «Я находился в том состоянии
чувств и души, когда сущест-
венность, уступая мечтаниям,
сливается с ними в неясных
видениях первосония...»
(Капитанская дочка)

Здесь трудно сохранить ортодоксальное восприятие и не увидеть в этих, как всегда прекрасных, пушкинских строках, написанных с никогда не изменявшей ему точностью слов и эпитетов, одной общей темы, раскрывающей механизм появления перед рассеянным взором поэта туманных видений, рожденных воображением, находящимся в состоянии полусна-полуяви, то есть, говоря языком сегодняшней науки, галлюцинаторных образов. А если допустить, что подобные моменты имели место в процессе творчества, то возникает закономерный вопрос — были ли они произвольного характера или Пушкин, подобно Гете, обладал способностью вызывать их искусственно, силой самовнушения? Второе предположение не исключает и возможности концентрации при этом зрительного внимания на каком-либо предмете, тайна которого была лишь раз доверена нам в неповторимо красивом поэтическом образе — «магический кристалл».

Если допустить конкретную реальность этого образа — то есть что и здесь Пушкин точен, что опозитизированный им предмет действительно был у него — то, конечно же, это не хрустальный или стеклянный шар. Более чем абсурдно представлять, что Пушкин в поисках нужного слова, образа, плана произведения доставал из стола или кармана подобный шар, затемнял его ширмами, затем рассматривал в нем что-то, облегчающее «муки творчества». Даже мысль об этом близка к кощунству. Но что же тогда он имел в виду? И заметьте, «даль свободного романа» он видел не «в» кристалле, а «сквозь» него — опять удивительная, подчеркнутая точность смысла.

Поэт семь раз обращался к слову «кристалл», почти всегда используя его как метафору. В хронологической последовательности это выглядит так. В еще лицейском «Воспоминании о Царском Селе»: *И отразилась в кристалле зыбких вод, то есть в зеркале, стекле.* В «Руслане и Людмиле»: *прибор из яркого кристалла, волшебная посуда из драгоценного цветного стекла или хрусталя.* Затем, уже в Кишиневе, он пишет: *Заветный твой кристалл... — чернильница, опять же из стекла, хрусталя, камня?* (Исследователи справедливо видят здесь ассоциацию с «магическим кристаллом»). Там же, на юге: *кристаллом покрывал недвижные струи, то есть льдом* (греческое: кристаллос — лед). В Михайловском: *кристалла, поэтом обновленный, — скорее всего кубок, бокал, подаренный поэту Языковым.* Там же, в «Онегине»: *Зизи, кристалл души моей... — звезда, блеск, богиня красоты.* (Можно сравнить с вероятно известным Пушкину поэтическим образом французского писателя Делиля в его поэме «Сады»:

«Богиня эта... (богиня
красоты. — Б. М.)
Сверкающий кристалл подняв
над головой,
В свеченье радужном меняет
облик свой»).

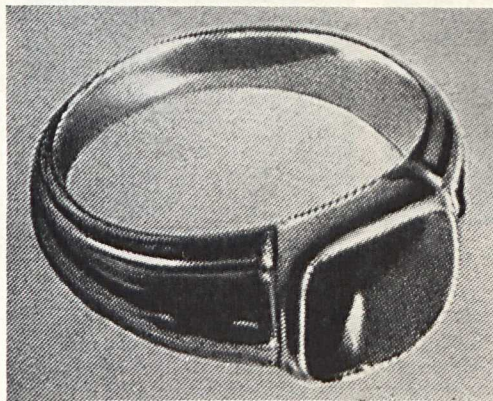
И, наконец, «магический кристалл» в Онегине, — как считается, стекло, хрусталь или камень. Однако следует отметить, что слово *хрусталь* никогда не служит у Пушкина метафорой, а почти всегда конкретное прилагательное: *В дворян сеней твоих хрустальный... Выстроил хрустальный дом... Гроб качается хрустальный... Души в граненом хрустале.* Чем же дополняет наши предположения этот небольшой анализ лексики поэта? Думается, что он еще раз подтверждает мысль о том, что будь у Пушкина реальный хрустальный шар (говорить о стеклянном шаре столь же бессмысленно, как допустить, что Наталья Николаевна носила поддельные брильян-

ты или позолоченные кольца), то и в «Евгении Онегине» мы, вероятно, читали бы: *Сквозь магический хрусталь.*

Теперь, прежде чем предложить нашу гипотезу, остановимся еще на двух моментах, непосредственно ей предшествующих. В статье М. Ф. Мурьянова, в качестве литературного примера подтверждающего его доводы, приведен отрывок из сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Золотой горшок»:
«...Быстро сняв с левой руки перчатку и поднеся к глазам студента перстень с драгоценным камнем, сверкавшим удивительными искрами и огнями, он сказал:
— Смотрите сюда, дорогой господин Анселем, то, что вы увидите, может доставить вам удовольствие.
Студент Анселем посмотрел, и — о чудо! — из драгоценного камня, как из пылающего фокуса, брызнули во все стороны лучи и сплелись, образовав светлое, блестящее хрустальное зеркало, а в нем танцевали, подпрыгивали и затейливо крутились, то разбегаясь, то свиваясь, три зелено-золотистые змейки... средняя змейка вытягивала... свою головку к зеркалу, и ее синие глаза говорили:
— Знаешь ли ты, веришь ли ты в меня, Анселем?..
— Серпентина, Серпентина! — воскликнул в безумном восхищении студент Анселем, но архивариус Линдхорст быстро дунул на зеркало, и лучи с электрическим треском скрылись в фокус, а на руке снова блеснул лишь маленький изумруд, на который архивариус натянул перчатку».

Конечно, это только сказка замечательного немецкого романтика, увидевшая свет в 1814 году. Нам неизвестно, читал ли ее Пушкин в годы, предшествующие ссылке, однако нельзя здесь не вспомнить о его перстне-талисмани — массивном золотом кольце с крупным изумрудом (то есть бериллом) квадратной формы, со слегка закругленными углами и чуть выпуклой гладкой лицевой поверхностью. Пушкин носил его на большом пальце правой руки — как мы и видим на портрете работы Тропинина.

История этого перстня подробно освещена доктором минералогических наук Л. Звягинцевым в еженедельнике «Литературная Россия» (№ 28 за 1985 год) и в альманахе «Памятники Отечества» (№ 2 за 1986 год). Владимир Иванович Даль, присутствовавший при кончине Пушкина, пишет в своих воспоминаниях: «Мне достался от вдовы Пушкина дорогой подарок: перстень его с изумрудом, который он всегда носил последнее время и называл — не знаю почему — «талисманом»...» В его же письме к В. Ф. Одоевскому от 5 апреля 1837 года читаем: «...Перстень



Пушкина, который звал он — не знаю почему — талисманом, для меня теперь настоящий талисман. Вам я это могу сказать. Вы меня поймете. Как гляну на него, так и пробежит по мне искорка с ног до головы, и хочется приняться за что-нибудь порядочное». Здесь можно добавить, что историк М. И. Пыляев в своей книге «Драгоценные камни» передавал слова Даля несколько иначе: «Пушкин перед смертью отдал ему свой изумрудный перстень, которым при жизни очень дорожил и называл своим талисманом, находя в нем как-то соотношение к своему таланту». Подтверждение этому находим и в малоизвестном рассказе Тропинина о том, что он, по желанию Соболевского, намеренно рисовал Пушкина таким, «как он бывал чаще... в домашнем его халате, растрепанного, с заветным мистическим перстнем на большом пальце одной руки, перстнем, которому поэт придавал особое значение». (Воспоминания Н. Берга.) Говоря о вере в магические свойства дра-

гоценных камней, Пыляев пишет: «В старину слепо верили, что изумруд имеет силу предвидения...» Л. Звягинцев по этому поводу замечает: «Согласно лапидариям — книгам, содержащим описание драгоценных камней, по древнему поверью, указывалось, что изумруд служит талисманом людей, посвятивших себя искусству... во все века был призван вдохновлять поэтов, художников, музыкантов. В лапидарии XI века о его свойствах сказано:

«Камень удобен такой, говорят,
испытателям тайнств,
Если предвидеть хотят и давать
по воде предсказания...
В случаях всех *надеяя слова*
убеждающей силой.
Словно само *красноречье*
находится в камне подобном...»

«Трудно найти другой цветной камень, который бы так высоко ценился в древности, как изумруд, часто называемый камнем свечения. По календарю «счастливых камней» изумруд приписывается людям, родившимся в мае месяце. Как известно, Пушкин родился 26 мая по старому стилю. Римлянин Плиний Старший писал: «И, наконец, из всех драгоценных камней только изумруд питает взор без пресыщения. Даже когда глаза утомлены пристальным рассматриванием других предметов, они отдыхают, будучи обращены на этот камень».

Высказывая предположение, что перстень с изумрудом был кем-то подарен Пушкину накануне его отъезда на юг, в печальный день 6 мая 1820 года и относился стихотворение «Храни меня, мой талисман» именно к этому перстню — *Ты в день печали был мне дан...* (а не, как считалось ранее, к перстню, подаренному поэту Е. К. Воронцовой перед его отъездом из Одессы в Михайловское), Л. Звягинцев аргументирует эту мысль тем, что, приехав в деревню, Пушкин настойчиво и неоднократно просит брата Льва прислать ему из Петербурга его кольцо-перстень: «Мне скучно без него», — добавляет он в одном из писем. «О каком кольце-перстне здесь идет речь — не указано. Известно, что этим кольцом поэт так же дорожил, как и перстнем с сердоликом. Но кольцо (с сердоликом. — Б. М.), подаренное Воронцовой, в это время находилось у него. Естественно предположить, что ... (имелся в виду. — Б. М.) перстень с изумрудом, по каким-то причинам оставшийся в Петербурге. Письма поэта к брату были написаны в конце 1824 года (ноябрь-декабрь), стихотворение же «Храни меня, мой талисман» условно датируется первой половиной 1825 года, вероятно, уже после получения из Петербурга заветного кольца-талисмана. В его беловой такте и в черновых вариантах, снова проскальзывает повторение уже отмеченной нами темы:

«Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
(беловой текст)
Как сон, как утренний туман
Любви сокрылось сновиденье...»
(черновик)

Трудно не согласиться с основными мыслями, высказанными в статье Л. Звягинцева. Нам остается только констатировать, что с ней родилась тайна нераскрытого имени того или той, кто «в день печали» подарил Пушкину изумрудный перстень, ставший для него *магическим кристаллом*. В этом суть нашей гипотезы.

Возьмите ручку или карандаш и представьте, что на большом пальце вашей руки надето кольцо с крупным, мерцающим зеленым светом, камнем. Попробуйте сочинить, написать что-нибудь, пусть даже простое письмо. Задумайтесь на мгновение, и ваш взгляд неминуемо остановится на этом кристалле. Другое дело, что вряд ли вы увидите то, что видел Пушкин.

¹ Первый перевод «Евгения Онегина» на европейский язык (немецкий) был сделан в 1840 году.

² Ср.: ГЕРШЕНЗОН М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926, с. 60—68.

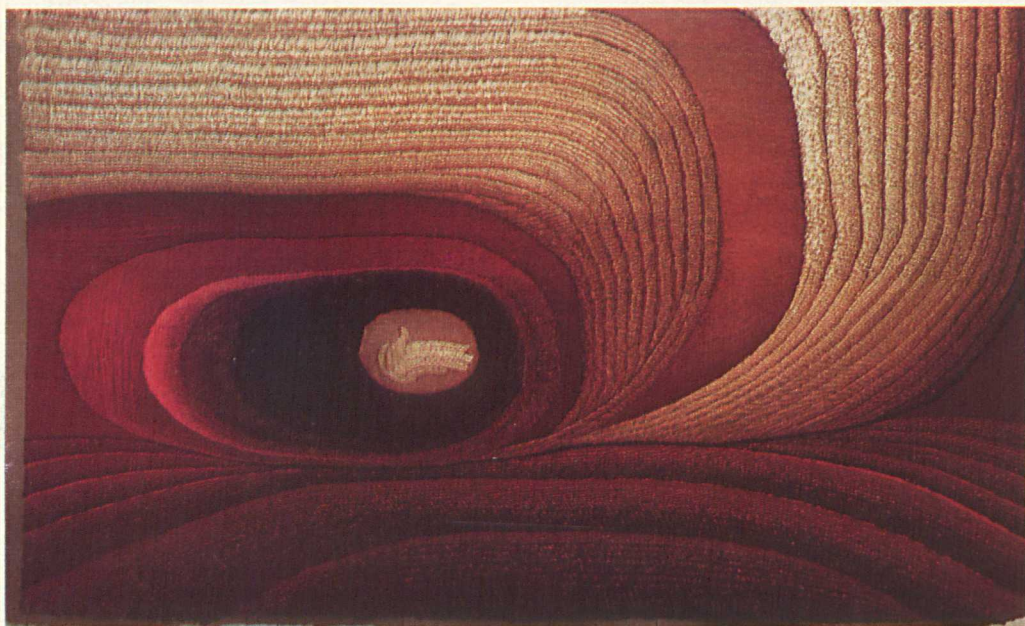
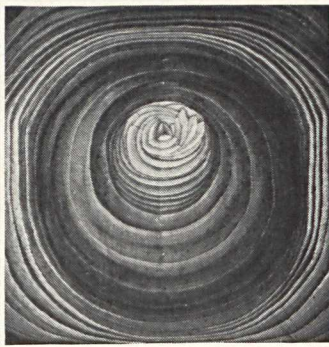
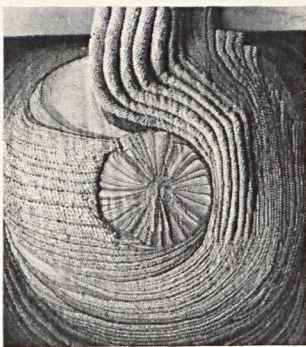
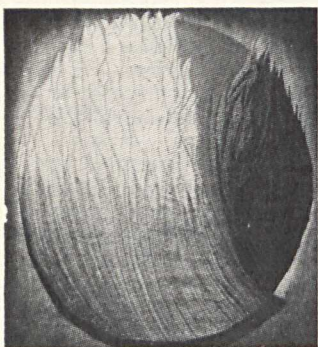


Мина Левитан- Бабянскене



Триптих «Берегите планету», «Мирная земля во вселенной», «Гармония вселенной»

Гобелен для мемориального музея «Пирчюпис»



Вот так, с трудом пытаюсь развивать
Как бы клубок какой-то сложной
пряжи,
Вдруг и увидишь то, что должно
называть
Бессмертием.

Н. Заболоцкий

Современный гобелен все еще числится в графе «декоративное искусство», хотя в лучших своих образцах он синтезирует в себе выразительные возможности всех видов изобразительного искусства, вместе взятых. Развиваясь, он раздвигает рамки и этих возможностей, обогащаясь красками других, неизобразительных видов искусства, создавая свой собственный арсенал выразительных средств, которые дают ему право самостоятельного высказывания по многим сложным проблемам, стоящим перед человечеством.

Весомый вклад в формирование новых качеств современного советского гобелена внесла литовская художница М. Левитан-Бабянскене.

Если взглянуть на творчество Мины Бабянскене разом, то возникает впечатление некоей полифонии, где цвет, свет, музыка и поэзия, прорастая сквозь основу сотканых ею гобеленов, сливаются в едином мелодическом звучании. Огромный ткацкий станок в ее мастерской кажется не сомасштабным человеку. Но в ее руках это послушнейший инструмент: прикасаясь к туго натянутым вертикалям нитей, она, словно из гигантской арфы, извлекает из него звук, а заплетая между струнами основы цветные нити, делает звук материальным, а материал — звучащим. Она ткёт Картины Мира, и никакой масштаб, даже космический, ее не пугает. Более того, космос кажется приближенным к ней настолько, что она может разглядеть его в подробностях, не заглядывая в астрономический атлас. «Галактика», «Рождение планеты» — Мина намеренно ткёт эти гобелены в едином колорите естественных оттенков непряной и некрашеной шерсти, чтобы подчеркнуть единство «космического материала» — естественную нерасторжимость Земли и Космоса. Может быть, о том же думали те давние мастера, которые так же, в едином материале — дереве, камне, текстиле — рассказывали о мироздании посредством системы знаков, которые мы сейчас называем «солярными»? Откуда такое мироощущение, свойственное, казалось, лишь нашим далеким предкам?

Должно быть, оно передавалось через гены поколений и, пройдя тысячелетия, воплотилось в личности художника. Чутко воспринимая импульсы как из далекого прошлого, так и из далекого будущего, художница фиксирует свое внимание в точке их пересечения — современности.

Не от того ли даже локальная тема в произведениях М. Бабянскене всегда тяготеет к глобальности? В гобелене, созданном для мемориального музея «Пирчюпис» (на этом месте фашисты сожгли деревню и всех ее жителей), она стремится показать конкретное событие в масштабе общечеловеческой трагедии: огонь сожженной деревни может охватить всю землю, перекинуться в космос. И здесь, как и в ранних произведениях Бабянскене, снова возникает одна из характернейших для художницы — тема огня, трактуемая неоднозначно — от образа до символа. Вот он, неумолимый, всепожирающий огонь войны — кажется, что весь гобелен выткан из багрового пламени. Страшный, кроваво-красный цвет «кричит», но этот крик не разрушает композицию, как принято расценивать кричащий цвет художниками, а собирает, наполняя всю ее неумолчным звучанием.

В традиционном прямоугольнике ковра этот цвет то концентрируется, приобретая очертания Земли, то перерастает в космически-вихревое движение, не вмещающееся в рамки гобелена. Но центром композиции становится небольшое светлое пятно — жизнь, хранящаяся в яйце (древнейший символ!), которую могут спасти от уничтожения только белые



Пространственный
гобелен в пресс-
центре АПН

крылья доброй воли, оградив ее мощным взмахом,

Война и мир — извечная тема. Нередко ее решают шаблонно, почти плакатно. Но М. Бабянскене никогда не обращается к тиражно-распространенным изображениям. Ее гобелены вообще неизобразительны в привычном понимании этого слова. В создаваемых образах она стремится выразить то, что ее волнует, иными средствами.

Как и всякий прирожденный художник, Мина не прибегает к сложным рассуждениям, ее конструкции выстраиваются интуитивно. Эту интуицию художника не может заменить ни эрудиция, ни способность к логическим словесным построениям. Она может не знать о древней цветовой и изобразительной символике и вряд ли сможет объяснить, как они возникают в ее работах, но в этом есть определенная закономерность. «Мы инстинктивно знаем ужасно много, а все наши сознательные знания так жалки и ничтожны в сравнении с мировой мудростью», — писал Лев Толстой. Этим «инстинктивными знаниями» у М. Бабянскене, действительно, «ужасно много», и в этом убеждают ее работы последних лет.

В 1985—87 годах Мина Бабянскене создает триптих гобеленов «Земля во Вселенной». По идее он близок тем, первым ее «космическим» работам. Но сегодняшняя трактовка темы значительно шире, глубже. Сложное взаимодействие чувств, мыслей, ассоциаций вызывает гобелен «Гармония Вселенной»: от древнегреческого понятия «гармония сфер», включающего и сложную музыкальную гармонию — «Я сфер небесных слу-

шала биенье», — до современного, научно обоснованного знания о совершенстве системы мироздания. Среди образов Земли-цветка, струн Вселенной неожиданно возникает и образ сердца, все жизненно важные стволы которого выведены в космос. Нарушится гармония Вселенной — замрет сердце, остановится жизнь, потеряется пульс вселенского движения.

В противовес пирчюписскому гобелену, цвет здесь скуп, почти монохромен в пределах серебристой гаммы, и вся выразительность строится на игре фактур. В фактурах Мина Бабянскене особенно изобретательна. Но не ради формальных новаций, а для достижения предельной выразительности идеи. Она смело вводит новые материалы, сочетая традиционную шерстяную пряжу с меднопроволочными нитями, с пластиковыми волокнами, серебряным шнуром и пружинистым сизалем. При этом, не полагаясь на самостоятельную эффективность каждого материала, она заставляет их «работать» на образ, выявляя в них непредсказуемые возможности.

На композиции гобеленов триптиха стоит обратить особое внимание. Внешне до лапидарности просты — круг, вписанный в квадрат, — они несут глубокую философскую идею. Еще древними мыслителями квадрат считался идеальной формой, являющейся моделью космоса, а круг — основанием колонны, той оси, которая проходит через центр Вселенной. Квадрат же — и символ Земли, поскольку стороны его являют собой четыре стороны света — своего рода четыре стены. Осознание Земли, как Дома, сказалось на архитектуре, которая в своих постро-

ениях опиралась на эти символы. Вот почему так созвучны между собой слова: мироздание, здание — космическое и земное — в каждом отражена модель мира, гармония вселенной.

Каким-то образом все это вмещается в «инстинктивные знания» художницы. Становится понятной ее любовь к архитектуре. «Архитектурное пространство», «Вильнюсская готика», «Готика»... сколько их, вытканых ею, гобеленов об архитектуре и для архитектуры!

Вильнюсская готика притягательна для каждого, но для того, кто здесь родился, она часть его самого — «Твой красный камень у меня в кости...» Остроугольные очертания готических соборов, как языки пламени, вздымаются над городом, освещая и освящая его: «Одна стихия — над домами горит готический костер». По признанию Мины, эта стихия — самая плодотворная среда для ее творчества: «Люблю готику, где бы ни была, всюду видятся мне ее образы». Даже в далеких сибирских лесах, одетых огненно-рыжей листвой, увиделись ей соборная сводчатость и цветность. В гобелене, созданном для новосибирского Академгородка, она «возвела» свой собор, а вместо органного плача ввела меж средокрестий арок певучие стебли весенних цветов с аккордами рельефной фактуры серебряных нитей в полураскрытых лепестках. Войдя в предназначенный ему интерьер, гобелен согреет его отблесками «готического костра», внесет в него гармонию линий и цветовых созвучий.

Итта Рюмина

В статье приведены стихи Е. Рюминой



О керамике Инны Лясс хочется говорить как о явлении, в котором за решением декоративных задач и профессиональным мастерством стоит большее. Нелегко и постепенно приобретенное, до совершенства отшлифованное долгими годами, неизбежными превращениями художнической судьбы — это неповторимое качество ее искусства обнаруживается в чудесном преображении простого и обыкновенного в одухотворенное и изысканное.

Если говорить о мастерстве, то здесь налицо гармоничное единство формы, композиции, орнамента, рисунка и чисто живописных находок. Свободная кистевая роспись с неожиданными эффектами тонкого сочетания эмалей, глазурей, пигментов с солями и люстром, других материалов и техник в разных комбинациях. Культура владения цветовым и пластическим многообразием, почерк, родственный изобразительному искусству, привязанность к образно-лирическому осмыслению мира и уникальная рукодельность каждой вещи.

По сумме названных черт Инна Лясс может быть причислена к ярким представителям московской керамической школы. Но школа — это люди в действии. И в силу особенностей дарования художницы, благодаря ее творчеству, новыми гранями и возможностями обозначается и сама традиция.

Мир керамистики, несомненно, близок миру реальному, но всякий раз между ними — таинственный миг сотворения. Вероятно, и сама художница не могла бы сказать, чем измеряется время и пространство прикосновений ее рук к вечному материалу, когда и как готовится неживая глина, превращаясь в преображенные формы жизни — «друзей моих прекрасные черты».

Подлинное творчество неотделимо от художественного самоопределения. «Считаю, что каждая вещь должна иметь свой внутренний смысл. Больше люблю создавать вещи вне связи с интерьером. Пусть в каждой маленькой вещи будет собственный мир», — так, спустя годы труда, художница подтвердила и конкретизировала свое творческое кредо.

Создание вещи для человека имеет некие закономерности. И, вероятно, определяющая из них — соответствие мироощущению человека. Это тождество художница каждый раз находит заново, но всегда — на зыбком стыке двух стихий, в сложном, полном противоречий, взаимодействии личности и реального мира. Сегодня, когда сделано очень много, когда художественные достоинства ее вещей очевидны, хотелось бы обратить внимание еще на одну особенность — поразительную стабильность, свойственную творчеству И. Лясс. И еще — на некую равнозначность этого качества лучшим качествам человеческой и женской натуры, всегда столь ценным людьми.

Наглядный тому пример — три разных по времени, почти наугад выбранных нами декоративных блюда — «Зимнее окно» (1976), «Окно» (1978), «Весна в Крыму» (1983). Они подобны трем страницам дневника, «записям» простым, спокойным, очень откровенным, а порой и сокровенным. И, возможно, именно поэтому для тех, кто знаком с Инной Ефремовной, ее вещи чудесным образом «автопортретны». Вот женский образ — олицетворение дома и тепла на фоне тревожных зимних сумерек в окне. На другом блюде — одинокий цветок в стакане, дивно отразившем городской летний день. И, наконец, едва различимая среди расцветающих глициний женщина с альбомом и кистью в руках. Все это — сама художница в отражении созвучных состояний, всегда мимолетных, благодаря чуду творчества — вечных.

Художница настолько естественна в своем творчестве, что и удивительное в ее вещах кажется само собой разумеющимся. Именно так в ее работах редкостно сочетаются и соседствуют изобразительное и декоративное, а привычная изогнутая поверхность блюда превращается в рельефную картинную плоскость, где красочный слой и форма сосуществуют независимо и в то же время неразделимо.

Примечательна и еще одна черта — работы И. Лясс располагают к двойственному прочтению. С одной стороны, это утилитарные предметы, действительно являющиеся, а не «прикидывающиеся» вещью из человеческого быта. Хотя, может быть, — быта более одухотворенного, более совершенного, чем реальный. И в этом качестве они отвечают самым высоким требованиям, предъявляемым к декоративному искусству. Но, с другой стороны, мы при внимательном рассмотрении сталкиваемся с подлинными живописными произведениями, в которых уверенно решены чисто художественные задачи: колористическая композиция, перспектива, психологический подтекст...

Среди работ последнего времени — вазы «Дети на берегу», «Люди и природа», «Весна и Лето» и другие, — мудрость, поэтичность, гуманизм мировосприятия определяют образный строй этих произведений. Недаром, задумывая свои вещи, Инна часто ищет и находит им некий поэтический эквивалент-эпиграф. Это были, например, строки М. Пришвина: «Небо — птицам, лес — зверям, вода — рыбам, а людям — мир». В другой раз ей пришли на память слова В. Луговского —

«Мальчики играют на горе,
Целый век они уже играют.
Царства пропадают на земле,
Детство никогда не пропадает...»

Говоря о планах на будущее, Инна назвала давно задуманную ею тематическую серию «Натюрморты великих художников». Надо сказать, что уже в 1984 году ею были выполнены керамические и фаянсовые рельефы на темы рисунков Ю. Митрохина. Опыт этой работы и лежит в основе новой идеи — запечатлеть в своем искусстве память об ушедших мастерах, переосмыслить в своем творчестве их видение мира. Очевидно, что такая непростая задача органично продолжает искания художницы и отвечает уровню сегодняшних творческих возможностей И. Лясс.

Алиса Крель

Мнения, суждения, споры

Письмо в редакцию

Любовь Громова



Решение о создании центрального музея советского искусства в Москве радует и волнует всех, кто любит искусство. В мировой практике нет аналогичного по масштабу, сложности и многообразию задач.

Музей строится не на пустом месте. Существуют великолепные коллекции Третьяковской галереи. Они, правда, еще недостаточно полны для подобного музея, но волнует не это. Будущему музею не хватает главного — научно разработанной концепции, методологии построения экспозиции, состава коллекции и структурирования материала. Словом, нет фундаментальной теории, которая определила бы и сцементировала всю деятельность по построению музея.

Такое огромное и желанное общенародное детище, как ведущий музей искусства страны, не может и не должен создаваться скрытно, келейно, в тиши кабинетов. В наше время, когда гласность стала нормой жизни, необходимо эту работу вынести на обсуждение, корректировать на всех стадиях. Работа по построению музея волнует не только тех, кто непосредственно по долгу службы принимает в ней участие, но и всю художественную и научную общественность.

Мы, люди конца XX века, хотим видеть музей изобразительного искусства советской страны построенным на уровне современного мышления — не только с применением технических достижений в оборудовании (что, конечно же, будет), но музей, который с достаточной полнотой и объективностью отразит историю советского искусства за истекшие семь десятилетий — с его поисками, свершениями, борьбой, сложной творческой жизнью. Нас волнует вопрос, каким должен быть этот музей, на какой методологической базе он будет построен, что и как он будет демонстрировать, какие у него будут возможности для развития в будущем. Это не риторический вопрос. От того, какой теоретический фундамент ляжет в основу музея, будет зависеть его жизнеспособность, его общественная и научная роль в развитии художественной культуры.

В музейном строительстве в нашей стране за последнее время сложилась крепкая школа дизайнеров-оформителей; есть немалые успехи в строительстве разнообразных небольших музеев — от краеведческих, мемориальных, художественных до «музеефицирования» отдельных городов (как, например, Пскова), когда даже вопросы городского хозяйства подчиняются идее города-музея. Но до сих пор строителям музея приходилось иметь дело со сравнительно локальными задачами, с позиций которых подходить к строительству центрального музея невозможно. Обычным суммированием задач и проблем, которые решались ранее, в данном случае не обойтись.

* * *

Современный художественный музей является сложной многофункциональной системой. Он собирает, хранит, экспонирует и пропагандирует искусство. В его экспозиции реализуется не видимая зрителю большая работа. Это — итог деятельности музея, его лицо, зеркало собрания.

Вся его работа, как предшествующая, так и непосредственно отраженная в системе показа коллекции, базируется на методологии. Без разработанной методологии нет ни музея, ни полноценной экспозиции.

Стоявшие у истоков строительства советского художественного музея ученые понимали сложность создания музея многонациональной страны: такая задача была поставлена в 1932 году перед Третьяковской галереей. Еще раньше, с первых лет советской власти в умах талантливых ученых зрели идеи о строительстве музея на новых принципах. Это было связано с выработкой нового отношения к музею, экспозиция которого должна была отразить сам художественный процесс, а не быть собранием шедевров, обнаруживать связь музея с живой ху-

дожественной жизнью, а не только с ушедшим прошлым, удовлетворить разнообразные интересы как можно более широкого круга посетителей, а не одних лишь ученых и профессионалов. Мы знаем о вульгаризации, которая иногда проявлялась в те годы, но это не умаляет тех идей, которые не потеряли актуальности и в наши дни.

Все эти попытки теоретического осмысления проблематики многонационального художественного музея не получили развития и продолжения, были оставлены в середине 1930-х годов. Сравнительно небольшие экспозиционные площади, которые отводились советскому искусству даже в центральных музеях страны — Третьяковской галерее и Русском музее, — вмещали весьма ограниченное количество произведений, которые располагались в порядке хронологии, и это воспринималось естественно. Произведения мастеров национальных школ и республик включались в общий ряд. Иной возможности у музеев не было, других вопросов не возникало. Таким образом, концепция центрального художественного музея страны не разрабатывалась, но это отсутствие теоретических разработок как никогда остро воспринимается именно сейчас. В иных областях музееведения такие теоретические и экспериментальные работы имеются: в разработке методики пропаганды, экскурсионной работы, изучении восприятия зрителя и т. п. Но общий аспект теории музея выпал из современного научного процесса. И именно вопросы, волновавшие их, советских музейных «первопроходцев», продолжают волновать сегодня, ибо многое, не решенное ими, осталось нерешенным и в наши дни. Как мы будем решать их на ином уровне и в ином масштабе?

* * *

Художественный музей должен быть открытой системой, тесно связанной с художественной жизнью, ею питающейся, ее отражающей во всем многообразии. Иначе говоря, он должен стать Моделью художественной жизни страны, но моделью не статичной, а динамичной, связанной с живым, развивающимся изобразительным искусством. Он должен отразить на первый взгляд две взаимоисключающие особенности: единство и многообразие, целостность и автономность. Он должен показать искусство советского народа как художественный процесс, который обусловлен социальным и идеологическим единством и в то же время уникальностью искусства каждой народности, большой и малой, традициями, поэтикой, самобытностью.

Экспозиция в центральном музее искусства страны должна стать школой познания диалектики развития искусства, ее истории, своеобразия каждого этапа, каждого региона. Изобразительное искусство живет не автономно, оно является частью большой системы культуры. Разработка теории музея в соотнесенности со своей системой в едином методологическом ключе может принести немалую пользу, способствовать разрешению многих вопросов, связанных непосредственно с общими проблемами культуры, расширить и углубить многообразную проблематику музейного дела.

Культура многонациональной страны представляет собой исключительно сложную, многообразную систему, в которую каждая республика входит как самостоятельная малая система, обладающая автономностью и в то же время связанная в единое целое. Советское искусство — это искусство народа, который является новой многонациональной исторической общностью, первой в мире общностью разных народов и национальностей, объединенных единым социальным строем и в то же время сохраняющих свою национальную специфику и национальное искусство.

Искусство советского народа не является механической суммой или конгломератом разнородных стилистических и национальных форм, но органическим сплавом различных национальных школ, объединенных в одно неразрывное целое.

Нужен подход, который дал бы возможность максимально всестороннего охвата процесса в его целостности и диалектической противоречивости. Естественно, центральный музей страны не может и не должен исчерпывающе полно показать художественную жизнь каждого региона, но основные особенности, историю, ведущих художников обязан представить зрителю. Как это сделать — вот в чем вопрос.

* * *

Наряду с экспозициями республик и регионов экспозиция должна включать и разделы, отражающие непосредственно проблемы истории искусства, например, монографические разделы ведущих художников страны, ибо без общения с творчеством больших художников во всей полноте немыслимо истинное постижение искусства. Тут должны быть продемонстрированы отдельные виды искусства в периоды своего наивысшего расцвета, когда они становились преобладающими в системе искусства, как, например, агитационно-массовое искусство первых лет Октября; история жанров и видов искусства.

И все же это не такой простой вопрос. Были годы, когда в однолинейную хронологическую экспозицию вводились произведения, которые мыслились как вершины, возвышающиеся над текущей художественной жизнью; сама же жизнь искусства со своими собственными законами оставалась за пределами экспозиций и вне интересов музея. Сегодня нам ясно, что не только «шедевры» отображают свое время, миропонимание и мироощущение эпохи, что жизнь самого искусства, рождение новых пластических и живописных идей, угасание и изживание старых художественных методов — все это имеет огромную ценность, не только историческую, но и культурную. Многое было упущено в собирании музеями коллекций по старой методике; много важных явлений не получило отражения, многие интересные и достойные мастера были незаслуженно забыты. Теперь, по прошествии времени, восполнить все это сложно.

Однако мешает не только физическая утрата произведений и документов, но и отсутствие теории, которая должна привести к замене эмпиризма и произвола подлинно научной стратегией собирания. Безусловно, художественное и пластическое совершенство — главный критерий музейного отбора, и он всегда должен быть таковым. Однако гибкий принцип во имя построения целостного музея позволит подходить к делу с более широкой и объективной программой. И никому не должно быть дано право вынесения окончательного, единоличного или келейного решения относительно отдельных произведений художников, направлений искусства. Готовы ли мы к этому?

* * *

Не следует забывать того, что центральный музей страны обращен не только вовнутрь, к художественной жизни страны, но и вовне, к мировому художественному процессу. Музей демонстрирует не только достижения отдельных талантливых художников страны, но творческий художественный потенциал всей страны в соотнесенности с мировым искусством. В отличие от разного рода выставок, проходящих за рубежом, — обзорных, монографических и тематических — музей представляет общую картину жизни страны в ее целостности и неповторимости, какой она включается в мировой художественный процесс, зани-

мая в нем свое место и играя предназначенную особенностями развития нашего государства роль.

В прошлом многие достижения западного искусства искусственно принижались и замалчивались, сейчас мы находимся на этапе активного восполнения этих пробелов. Меняет ли она наш взгляд на советское искусство в контексте мирового? И если да, то как это отразится на будущей экспозиции?

* * *

Публичный художественный музей рожден, как известно, французской буржуазной революцией на рубеже XIX века. С тех пор его деятельность развивалась, ориентируясь на широкую аудиторию, но каждое время это понимало по-своему.

В современных зарубежных музеях существует практика создания основной обзорной экспозиции из тщательно отобранных произведений, которая в сжатом виде отражает собрание музея, а «вокруг» развешиваются экспозиции дополнительных, учитывающих широкий спектр интересов самых разнообразных категорий публики. Для многих музеев становится правилом почти не иметь запасников: считается, что зритель сам должен иметь возможность свободного выбора. В таком подходе, полагают западные специалисты, достигается большая демократизация деятельности музея: предусматривается интерес не элиты или некоего усредненного посетителя, но многообразие посетителей, каждый из которых может найти все интересующее его. Говорится ли нам такой подход? В наше время воспитания культуры демократии во всех сферах общественной и культурной жизни можем ли мы считать этот опыт музейной деятельности «своим»? Он предполагался у нас еще в 20-е годы, но он требует осмысления и освоения после тщательной теоретической разработки.

* * *

Изложенные проблемы, отнюдь не исчерпывающие все многообразие вопросов, стоящих перед музеем, свидетельствуют еще раз о необходимости не общеэстетической, а именно «музейной» теории, которая дала бы возможность соединить многие проблемы и разрешить их.

Конечно, от организаторов экспозиции и дизайнеров потребуются огромная творческая работа чтобы сформировать экспозицию непосредственно в архитектурном пространстве в соответствии с принятой структурой, обеспечить наилучшие условия для восприятия каждого произведения, создать службу и систему информации для зрителей и сделать это очень продуманно и деликатно. Все это потребует вдумчивого подхода, творческого воображения и высокой культуры.

Однако художественный музей советского искусства — не просто «большой музей». Это должен быть принципиально новый организм, сложно организованный, предназначенный решать такие задачи, которые до сих пор не стояли и не решались ни в нашей стране, ни в мировой музейной практике. И какие бы экспозиции ни составлялись, как бы они ни оснащались современным оборудованием, как бы интересно и творчески ни работали дизайнеры, музея не получится до тех пор, пока не будут теоретически разработаны многие вопросы, среди которых один из самых главных — взаимоотношение музея (коллекций и экспозиций) с реальным художественным процессом. Ведь музей имеет одновременно три лица. Он обращен к прошлому, к истории и традициям; он созерцает современную художественную жизнь; но он смотрит в будущее, должен быть готовым принять и отразить новое в искусстве — вот задача, в решении которой могут помочь и художники, и ученые — и старые, и молодые.



Инкрустация из соломки

В первые послевоенные годы, когда сожженная, разоренная войной белорусская деревня интенсивно возрождалась, отстраивалась, украшалась, интерьер народного жилища наполнили коврики с золотистым соломенным букетом, фигурками оленей или белок на черном полотняном фоне. Их можно обнаружить в хате на Гродненщине, Брестщине, Минщине.

Творчество Катерины Русакович из Стародорожского района Минской области, — пожалуй, вершина в этой области белорусского народного искусства.

Немало на Стародорожчине мастеров и мастериц. Особенно распространены здесь ткачество и вышивка, не редкостью были и соломенные узоры на рамках и сундуках. Все это и стало плодотворной почвой, которая взрастила солнечные букеты Катерины Максимовны.

Правда, сама мастерица этого не осознает, и в ее объяснениях все выглядит просто и прозаически, почти случайностью. «Как-то после войны человек мой дрова пилил на соседней Любанщине. Приезжает домой и рассказывает, какое диво там видел: ковры на стенах, но не тканые, а соломой выклеенные. Блестят, светятся, сияют... Я и прицепилась: отвези да отвези посмотреть. Посадил в мотоцикл, отвез... Что разузнала там, что сама подумалась. Приехала — и за работу. Сколько радости было, когда первый ковер слепила! Проснулась ночью — а мои наклейки светятся, сияют. И так уж мне хорошо на душе...»

Природа щедро наградила мастерицу. В этом легко убедиться, переступив порог дома Катерины Максимовны.

На кроватях — яркие, сочные узоры вышивок. Белоснежные накидки, покрывала, подзоры, подушки пестрят гирляндами и букетами, «вырисованными» иглой. Подобная своеобразная «живопись»

в 50-е годы была распространена повсеместно, но сегодня в таком комплексе, как в доме Русакович, почти не сохранилась: время вносит свои коррективы. Несомненно, придирчивый взгляд специалиста заметит здесь и образцы из различных журналов и приложений, и подражание мотивам росписей, и «неправильное» сочетание цветов, но придираться к этому почему-то не хочется. Глаз радуется своеобразный, многокрасочный, жизнерадостный, сгармонизированный мир, в котором, видимо, приятно, интересно, радостно жить человеку, создавшему его своими руками. В этом мире органически бытуют и «немодные» фикусы в деревянных кадках, и наивные стеклянные картинки-панно на стенах, и пестрые полосатые и клетчатые дорожки на полу, вытканые руками хозяйки.

И колористика, и мотивы ковров — практически те же, что и в тканых, вышитых, вязаных изделиях. В центре — пышный букет цветов, вокруг — растительная гирлянда, как на вышитых покрывалах или некоторых современных тканых изделиях. Многие мотивы стилизованы так, словно предназначены для ткачества с его перпендикулярным расположением нитей.

Можно было бы упрекнуть мастерицу, что она красит анилином солому, красивую саму по себе, что ковры пестроваты, хуже традиционных монохромных. Однако это не отсутствие вкуса, а опять же невольное влияние других видов современного народного искусства с его стремлением к сочности, полихромии, жизнерадостности. Старый довоенный коверик из естественной соломки хорошо смотрится в сдержанном, почти монохромном традиционном интерьере и вряд ли «ужился» бы с современным ткачеством или вышивкой.

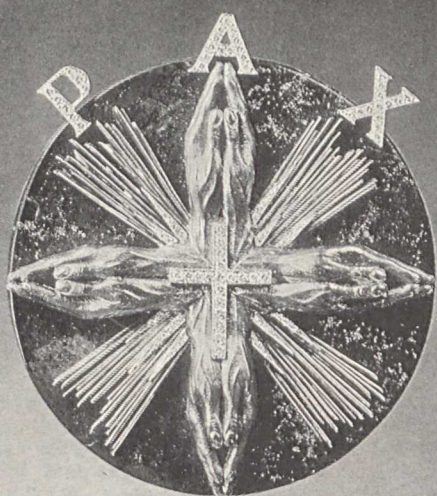
Секретами мастерства Катерина Максимовна готова делиться с каждым желающим. Впрочем, с технической стороны таких секретов немного. Что же касается искусства, то необходимо иметь тот «божий дар», которым обладает Катерина Максимовна. Не делает она ника-

ких эскизов, образ будущей работы вызревает в голове: «Гуляю или делаю что, а сама присматриваюсь к листьям, цветам, веткам. Сорву листок, приложу, нарисую, а потом клею...» Слушаешь эти нехитрые рассказы мастерицы — и невольно ловишь себя на мысли, что почти то же самое рассказывают в разных уголках страны ткачихи, вышивальщицы, мастера росписи.

Евгений Сахута

Секретами мастерства Катерина Максимовна готова делиться с каждым, кто пожелает. Впрочем, с технической стороны таких секретов немного. Во время жатвы необходимо заготовить солому. Можно ржаную, но мастерица предпочитает овсяную — она мягче. Срезать стебли необходимо до наступления полной зрелости, пока они еще не одеревенели, а лишь слегка пожелтели. Стебли нарезаются на куски — от колена до колена, связываются в пучки или складываются в мешочки и могут храниться сколько угодно. Перед работой их час-другой размачивают в теплой воде, в которой при желании можно растворить таблетку красителя для тканей: соломка получает желаемый цвет. Затем каждую из них разрезают вдоль и разглаживают нагретым утюгом. Получаются соломенные ленточки, которые впритык друг к другу наклеивают на лист тонкой бумаги. Катерина Максимовна пользуется жидко разведенным столярным клеем, но хорош для этой цели и белый синтетический (ПВА), работать с которым гораздо удобнее. Лист бумаги с наклеенными соломенными ленточками кладут под груз до высыхания, затем из этой заготовки вырезают ножницами любой элемент будущей композиции — листик, цветочный лепесток, геометрическую или другую фигуру — и наклеивают на кусок ткани, натянутый на подрамник (мастерица берет для этой цели дешевый сатин черного цвета). Со временем соломенная аппликация подсыхает, узоры становятся слегка выпуклыми, смотрятся, словно рельефная чеканка.

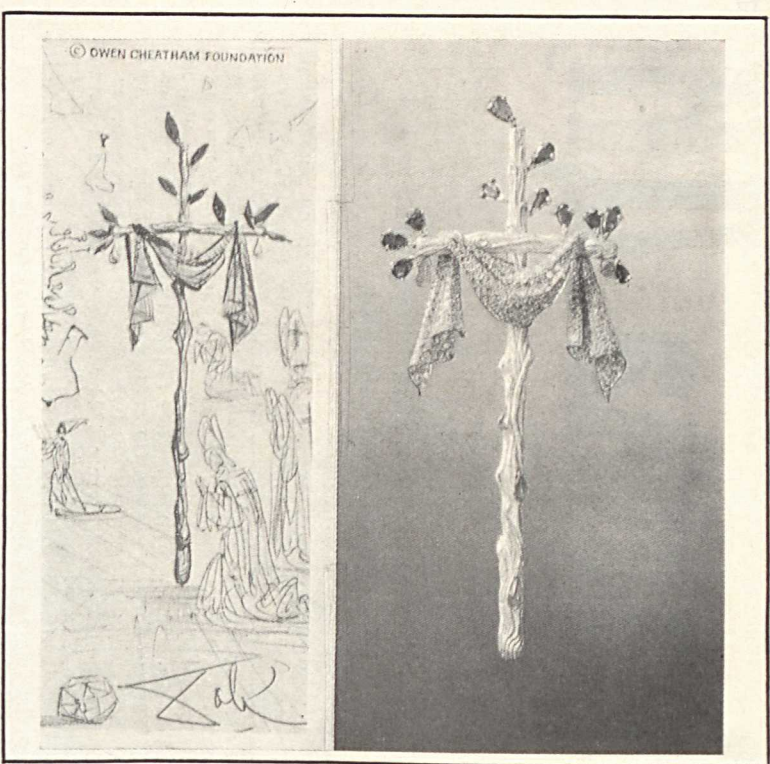
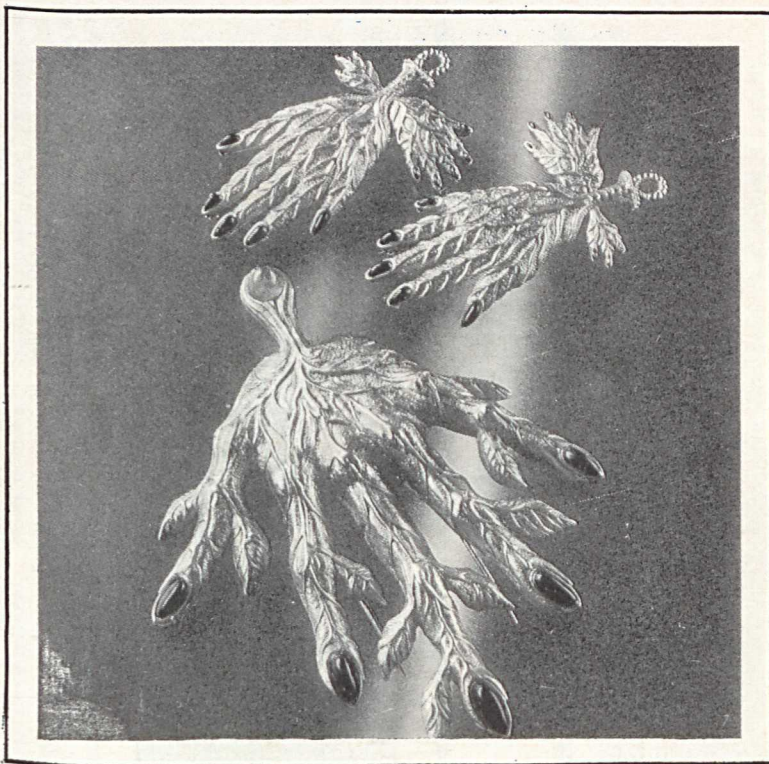




В объективе

Все ли знают ювелирное искусство Сальвадора Дали?





Газета ДИ

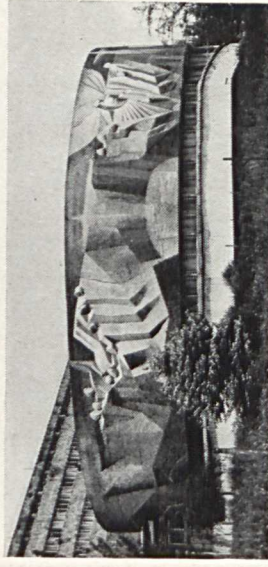
- Дизайн в кубе
- Авангард в Нарвском замке
- Королевский носорог

В этом сезоне выставочные залы заполнили иностранцы. Проспыхав о том, что страна вновь желает наладить культурные связи с внешним миром, представители самых разных фирм и частные лица со свойственной им и не свойственной нам деловитостью кинулись закупать работы советских художников. Покупали через салоны, новые кооперативы и прямо в мастерских. Казалось, что иностранные галереи вступили в соревнование: кто больше увезет. По стране прокатился вал распродаж. Даже старинная, респектабельная «Собис», которая торгует произведениями искусства с 1744 года, не выдержала и организовала в Москве свой собственный аукцион.

Седьмого июля в Центре международной торговли случался лоток аукционера, трещали телефоны, стрекотали телексы, зажигались и гасли электронные буквы и производились иные знакомые нам более по кинематографу — действия. Публика тоже была, как в кино: обнаженные драгоценности, плечи и спины. Продали 113 картин из 119 — на сумму в два миллиона восемьдесят одну тысячу семьсот пятьдесят фунтов стерлингов.

Зря мы смеялись над кошмарами американцев, кричавших со сна: «Русские пришли». Интуиция их не подвела. Мы действительно пришли, правда, лишь после того, как нас пригласили и очень хорошо за это заплатили.

НОВЫЕ РАБОТЫ



На Государственную премию туфы, граниты, базальты, Армийской ССР выдвинута кварцы, разного цвета обилие рельефная мозаика дианы, предоставили художники «Возрождение», помещенная почти неограниченную на фасаде конференц-зала палитру красок и одновременно но связки изображений —

о выставке в Голубой гостиной? — демонстрация того, что художники дизайна способны на творческую, а не только на заказную, работу, — что, как ни странно, еще приходится доказывать.

«Куб» — отчасти ответ на вопрос, как демонстринговать дизайн на выставках. И на каких выставках? Справедливо требуя раноправия, на упрямую притаскивая на художественную выставку зубодробительное кресло, дизайнер все-таки оставался в проигрыше. Здесь — не так. Недаром вместе с дизайнерами охотно выступили и прикладники.

«Куб» — вызов тому странному положению, когда Союз художников пытаются представлять мезальянсом благород-

ных живописцев с «прочими», когда живописец враждует со скульптором, оба не понимают графика и готовы объединиться с ним только для того, чтобы «поставить на место» дизайнера. Нам пора, наконец, понять, что ни один художник — только по природе своего ремесла — не хуже другого, ни один не слуга другому. Взаимное непонимание прямо ведет к расколу Союза. Образование Союза дизайнеров — первая ступень этого раскола: бунт самых отверженных (при всех их многообразных побудительных причинах). Они предпослали такое решение проблемы. Шаг к другому ее решению — «Куб».

А. Т.
корр. «ДИ СССР»

Дизайнер — Художник

Грань между двумя этими родственными по сути понятиями вот уже долгое время является предметом острых дискуссий, поэтому одной из главных задач Александра Ермолаева и Бориса Михайлова, авторов-устроителей новой выставки в Центре технической эстетики было подчеркнуть общую сущность творческого действия.

Небольшая в общем-то экспозиция объединила в себе множество различных творческих принципов. Это не говорит, однако, о том, что индивидуальная направленность здесь теряется, — напротив. В результате свободного и зашифрованного отбора работ получилась выставка со своей атмосферой внутреннего единства.

Одной из удивительных особенностей в организации выставки, столь органично вышедшей в городскую среду Пушкинской площади, явилась способность мгновенно вызывать интерес, остановить прохожего и надолго оставить в его памяти образ яркого праздничного действия. При этом зрительные впечатления усиливаются и дополняют друг друга, рядом с именами известных стоят имена молодых.

Вообще все работы — деловые, но не деловые, на ней пред-

Экзотика только для европейцев



В Гамбурге прогрезел большой фестиваль-шоу «Экзотические миры» — европейские фантазии», объединивший в себе двенадцать разнообразных экспозиций, кинопоказ и оперную программу.

Центральное место занимала выставка живописных и скульптурных изображений всяких экзотических сюжетов, коллекция плакатов, афиш, туристских проспектов, архитектурных макетов и даже специальная экспозиция «Искусство аэропортов» — образцы сувениров из разных стран. Мероприятия такого рода для Западной Европы не новы. Большие и престижные выставки недавно прошли в Базеле, Вене, Лондоне.

Однако выставка в Гамбурге впервые включила период от начала века до наших дней и потому вполне могла служить кратким курсом новейшей политической и моральной истории.

В празднике принял участие весь город. В зоопарке, например, посетители встречали: «Носорог», а затем (в павильоне мавританского стиля, построенном в начале прошлого века для короля Вюртембергского) и сам зверь. Все веселилось как могли, но головы не теряли. Полный комплект каталогов, например, весил ровно 9 кг — столько, сколько может взять в самолет пассажир второго класса.

Настоящее английское стекло

Целый год стекло известной британской фирмы «Уайт-фреерз» экспонируется в городском музее Лондона. Сейчас там демонстрируется столовая посуда, стилизованное под изделия античного Рима или старой Венеции стекло XVIII века, работы художников круга У. Морриса, красивые сосуды 30-х годов Б. Пау-

ли. Фирма «Уайт-фреерз» была основана в конце XVII века и закрылась лишь в 1980 году. Все ее архивы, подготовительные рисунки, а также образцы ассортимента попали в городской музей. Новая выставка — это рассказ о достижениях фирмы, и одновременно история британской стеклобойной промышленности.

«МАС 2000»

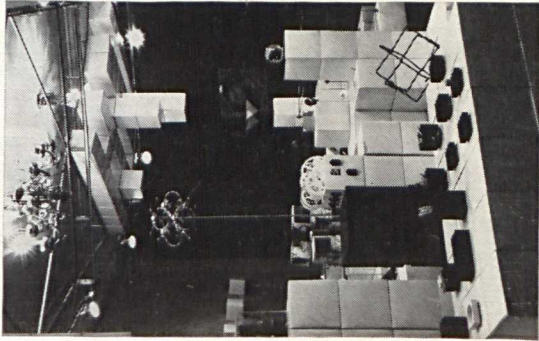
В Париже прошла ежегодная выставка современной живописи и скульптуры «МАС 2000».

Выставка («Проявления современного искусства 2000») (С. Голен, Д. Лаком, Д. Шом-

Как и на предыдущих выставках подобного рода, здесь трудно выделить доминирующую тенденцию. Рядом с чисто абстрактными картинами

больницы им. Э. И. Ленина в Ереване (архитектор В. Гусян). Рельефная мозаика была выполнена группой в составе художников А. Багдасаряна, Э. Карсена, З. Мирзояна и скульптора В. Петросяна в 1982—1987 гг. Она состоит из пяти переходящих друг в друга композиций: «Рождение человека», «Прометей», «Донор», «Икар», «Сестра милосердия». Мозаика выполнена из натуральных камней Армении, кусочки которых, величиной с кубик смальты, создали ее удивительную по красоте, мерцающую цветовую поверхность. Армянские

Выставки



КУБ

«Куб» — «первая творческих работ ленинградских художников, работающих в области дизайна»: очень хорошее название, не хуже, чем «Художники — народу». «Куб», как говорят авторы, — «единственная неприродная форма». Как нет в природе колеса, так нет и куба с его замкнутым в себе идеальным,

рукавцей природой: больницы — расположена на окраине города, на фоне синей горной гряды и снежных вершин Арагаца. Цилиндрический объем конференц-зала виден из дали, мозаика создает яркий цветопластический акцент на фоне протяженного по горизонтали большого здания. Само соединение цветных панно с выдвинутыми вперед монохромными скульптурными группами ново для практики армянских монументалистов, контраст и взаимосвязь языка скульптуры и живописи лежат в основе замысла.

Н. Степанян

но элементарным совершенством. «Куб» — очень ясная тема, и если хотите, успех выставки — это прежде всего успех самой идеи, замысла, задания.

«Куб», — естественно, и тема экспозиционного решения: 1600 белых картонных кубиков в Голубой гостиной ЛОСХа (взгляните на фото). Размер сравнивать размеры каждой из 33 работ.

«Куб» — вообще замечательная возможность для сопоставлений. Кто возьмется сравнить комплект посуды с проектом портального крана? Заказы дизайнеров в промышленном Ленинграде разнообразны. И вот изобретены правила некоего «гамбургского счета», открытого городского турнира. Только здесь, где все изначально поставлены в равные условия, можно увидеть пристрастия и предпочтения какого, почувствовать особенностности авторского стиля. Идея конкурсов на изделие — бесмысленных и даже бестактных при тотальной нехватке дизайна и дизайнеров — сменяется конкурсом на мастера. Побывав на такой выставке, умный администратор мог бы выбрать себе дизайнера. Знаете ли вы умные администраторы

монструрующиеся здесь, — дают авторов пишущих, остроумных, преданных своему искусству — будь то замечательная по своей выразительности фотография Игоря Березовского или эффективные кон-

Что было в Нарве

В мае здесь проходил семинар художников и искусствоведов, входивших в различные неформальные творческие объединения. Семинар — уже третий по счету — впервые был

представительным. Наряду с традиционными участниками — членами Нарвского товарищества художников и Ленинградского товарищества экспериментального искусства (ТЭИИ) на нем присутствовали художники из Москвы, Минска, Еревана, Тбилиси, Свердловска, Фрунзе и Кокшетау.

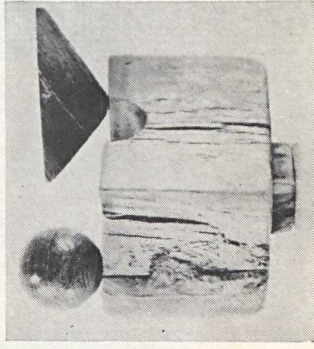
Основная идея семинара — консолидация мастеров, использование традиционных форм художественного мышления, восходящие к наследию европейского и американского авангарда 1910—1950-х годов и развивающиеся в русле процессов, происходящих в мировом искусстве. В ходе заседаний каждая группа выступила со своей теоретической платформой, продемонстрировала слайды и видеofilмы. Велись дискуссии о социальной роли «неформалов». Одним из организационных центров может стать открывающаяся в Нарве галерея современного искусства. В качестве «вступительного взноса» каждый из участни-

Три десятилетия русской культуры

Выставка русского искусства десятилетий — тридцатых годов открылась в вашигтонском музее им. Хиршхорна. Первые были представлены вещи из Третьяковской галереи и Русского музея — до сих пор на Западе, как правило, демонстрировались работы, ушедшие из СССР. На этот раз в Вашингтоне показали произведения Филонова, Ша-

размещалась на галерее, опоясывающей изнутри огромное пространство Гран-Пале, которое было разделено на зоны для персональных экспозиций. Живописец или скульптор, выдержавший конкурс, представлял 15—20 работ, созданных за последние несколько лет.

На этот раз «МАС 2000» проходила не в один этап, как раньше, а в два: сначала экспонировались произведения 54 живописцев, а затем — 56 скульпторов, что позволило продемонстрировать широкий спектр пластических исканий французских живописцев и скульпторов молодого и среднего поколений.



Нам пишут

М. Бусев

С удивлением прочел в Хронике письмо В. Хромова по поводу статьи «Наш Ле Корбюзье» («ДИ СССР», № 12 за 1987 год). Оно меня неприятно поразило своим тоном. Во-первых, к снесу храма Николая в Мясниках Ле Корбюзье не причастен. В те времена культовые сооружения носили по всей стране вовсе не для того, чтобы расчистить место для новой застройки. Не стану спорить с оценкой работы. Отношение к творчеству Ле Корбюзье на протяжении последних пятидесяти лет неоднократно менялось. Однако удивляет разраженный тон автора. Казалось бы, наша страна и так на протяжении многих лет была насильственно выключена из общемирового архитектурного

процесса, и результаты такой ориентации на собственное априорное превосходство и самодостаточность во всех областях культуры налицо. Стоит пройтись по городу. Тут вам и отели «Россия» и «Интурист», и Новый Арбат, и Октябрьская площадь и т. д. и т. п. Следовало бы радоваться, что есть у нас хотя бы одна работа, принадлежащая корифею архитектуры XX века. Не победы уже один раз тура наша развивалась бы в русле западной традиции, где кстати сказать, охране исторических памятников уделяют важное место и делают это вполне успешно. Тогда и Москва, возможно, имела бы иной облик.

П. Васнецов

Мебель «ар нуво» в Петергофе

Ираида Ботт

Коллекция мебели конца XIX — начала XX века в собрании Государственного музея-заповедника в г. Петродворце сравнительно невелика. Она насчитывает немногим более шести десятков предметов, в числе которых, однако, представлены образцы, изготовленные крупными западноевропейскими и отечественными мастерами: французами Э. Галле, Л. Мажорелем, Ф. Линке, братьями Пероль; итальянцем К. Бугатти; петербуржцами Ф. Мельцером, И. Колосовым, С. Зиминим и другими.

Особую группу составляют изделия французских мебельщиков эпохи «ар нуво», отмеченные ярко выраженным своеобразием, изяществом и технической виртуозностью.

О зарождении нового художественного стиля, поиски которого велись с середины XIX столетия, впервые оповестила Всемирная Парижская выставка 1889 года. Эта выставка познакомила посетителей с работами двух самых известных представителей французского искусства рубежа веков — Эмиля Галле (1846—1904) и Луи Мажореля (1859—1926), мебельные произведения которых относятся к числу наиболее интересных предметов нашего собрания.

Успех Галле на выставке очень быстро привлек на его сторону учеников и последователей. К 1901 году эта свободно организованная группа художников оформилась в ядро нового направления — так называемую Художественную Школу Нанси, ставшую наряду с Парижем центром искусства «ар нуво» во Франции.

Как справедливо отметил один из французских исследователей мебели Нанси, глядя на список участников Школы, поражаешься обилию талантов, сосредоточившихся в одно время в провинциальном городке, вскоре, правда, получившем всемирную известность. Здесь работали мебельщики Мажорель, Галле, Грубер, Валлен, а также другие мастера различных отраслей прикладного искусства. Мебель, производившаяся в Нанси, отличалась неограниченной фантазией в области форм и декора, но имела одну главную особенность: основной декоративной темой набора и скульптурных деталей были мотивы природы — цветы, плоды, растения и насекомые, трактованные с натуралистической точностью и вниманием. Обращение к природе — неисчерпаемому источнику вдохновения — основное положение концепции искусства Э. Галле, опубликованной в 1900 году. Она исходила из общей эстетической программы нансинских мастеров, воспринимавших мир природы как «храм с живыми колоннами», а мебельные предме-

ты, в которых идея «живых колонн» нашла воплощение, — как своеобразную модель природы. Вот почему обычные архитектурные членения и конструктивные части мебели превращались в творчестве художников «ар нуво» в разнообразные мотивы окружающего мира: уголки — в стилизованных стрекоз, балюстрады — в декоративные шеренги бабочек и улиток, ножки столов и стульев — в стебли с чашелистиками вместо капителей, стойки этажерок — в пышные колосья.

Два столика петергофской коллекции из мастерской Э. Галле относятся к позднему периоду в творчестве художника, когда налаживается выпуск серийной продукции*. Оба предмета отличаются простыми, но изящными линиями и пропорциями, столешницы и проножная полка одного из них украшены набором с изображением орхидей, сирени и нарциссов. Подпись мастера «Gallé Nancy Paris», выполненная в характерной декоративной манере, органично включается в ритм изображения.

Украшение предметов в технике набора — традиционный прием французской мебели на всем протяжении ее развития. Красота и особая выразительность наборных композиций в изделиях французских мебельщиков достигались благодаря использованию разнообразных материалов, а также виртуозности технического исполнения, традиция которого имела глубокие корни. Опираясь на богатый предшествующий опыт, нансинские мастера продолжали совершенствовать один из самых распространенных способов художественной обработки мебели. Можно определить две породы древесины в их изделиях: из местных наиболее популярными были клен, груша, липа, ясень и дуб, из экзотических — амарант, палисандр, туя, а также красное, лимонное и розовое дерево. Умело используя полосатую, пятнистую, мраморную текстуры, художники создавали виртуозные «живописные» композиции на темы окружающей природы.

Однако особая выразительность лучших образцов мебели этого времени определялась не только высоким уровнем исполнения. Согласованность формы и декора, функциональная оправданность и конструктивность, красота и изящество — основные качества, придававшие мебели «ар нуво» яркое своеобразие.

На Всемирной выставке 1889 года, открывшей миру имя Э. Галле, одно из первых своих мебельных произведений показал Луи Мажорель — в будущем друг и коллега Галле, крупный представитель Нансинской Школы. Сопоставление мебели Мажореля — в нашей коллекции находятся два небольших столика его работы — с изделиями Галле очень показательно для понимания разнообразных поисков в рамках развития одного стилистического явления. Интересно, что к поэтическому восприятию Э. Галле Мажорель относился довольно скептически: богатство и выразительность изделия, по его мнению, достигались не внешним оформлением, а внутренней структурой, выверенными пропорциями и найденным силуэтом. Критикуя конструктивную слабость Галле и чрезмерное увлечение мотивами природы, он создал свой стиль, в основе которого лежало стремление выявить закономерности построения мебельного предмета, свободного от прямого подражания натуре.

Отсчет деятельности Л. Мажореля в области художественной мебели начинается, как отмечалось, с выставки 1889 года, однако наиболее продуктивными стали для художника 1898—1908 годы, когда были изготовлены самые известные его произведения. Знаменитая серия столов с золоченым бронзовым убором в виде кувшинок высоко ценилась уже современниками. Выразительность силуэта, продуманная композиция, конструктивность и великолепное техническое исполнение — вот слагаемые успеха, который

сопутствовал Мажорелю на всем протяжении его творческой деятельности. В 1906—1908 годах художник модернизирует свои мастерские и начинает серийное производство сравнительно недорогой мебели, к числу которой относятся и столики нашего собрания, идентичные по форме и рисунку декора: небольшие треугольные столешницы и проножные полки, украшенные набором в виде веток сирени, опираются на три каннелированные крученые ножки. Один из столов подписан — в углу столешницы выгравировано имя мастера «L. Majorelle Nancy».

К мебели Школы Нанси, возможно, принадлежит и небольшой ореховый диван с набором на спинке из груши, палисандра и ясеня. Характер каннелированных крученых ножек, а также рисунок декора с изображением кувшинок позволяют отнести этот предмет к кругу произведений, создававшихся в Нанси. Безупречное качество отделки — резьбы, фанеровки и набора — свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве исполнителя.

Наряду с Нанси центром мебельного производства на рубеже веков оставался Париж. В Сент-Антуанском предместье, издавна славившемся поселениями ремесленников самых различных специальностей, находилась мастерская братьев Пероль, два предмета из которой — шкаф и кровать — недавно поступили в наш музей. К сожалению, сведения об этой мастерской очень ограничены: известно, что она была основана в 1839 году и существовала до начала нашего столетия. Можно предположить, что мебель братьев Пероль пользовалась известностью и высоко ценилась: кровать, аналогичная нашей, находится в музее Виктории и Альберта в Лондоне, в который, как известно, приобретались образцы высокого художественного качества. Оба предмета украшены накладной резьбой невысокого рельефа и набором в виде ирисов (шкаф) и маков на длинных изгибающихся стеблях (кровать). Сочетание различных пород древесины — ясеня, лимона, красного дерева и клена — создает богатую, тонко организованную цветовую гамму.

Подчиняясь требованиям заказчиков, параллельно с произведениями «ар нуво», крупные парижские мастера продолжают создавать предметы в стилях прошлых эпох. Отдавая дань историзму, мастерские Бердели, Сормани, Дассона и Линке производят мебель в стилях Людовиков XV и XVI.

В нашей коллекции этот тип мебели представлен комодом Франсуа Линка, подпись которого выгравирована на одной из бронзовых деталей. В форме и силуэте предмета легко узнаются комоды первой половины XVIII столетия, однако характер и мотивы декоративного бронзового убора в виде женских полуфигур с развевающимися волосами, дельфина и перетекающих линий бронзовых накладок заимствованы из стилистики «ар нуво». Виртуозное владение материалом отличает все изделия Ф. Линке, среди которых несомненной вершиной стало нарядное бюро, изготовленное для Всемирной выставки 1900 года. Предмет из нашей коллекции, более скромный по решению, отличается той же чистотой и качеством отделки. Криволинейные поверхности комода покрыты фанерой красного дерева и палисандра, тщательно подобранной по рисунку текстуры. В небольших резервах на дверцах и боковинах — традиционные рокайльные трельяжные композиции, выполненные в технике набора. Особую выразительность предмету придает богатый бронзовый убор, характерный для мебельных произведений мастеров этого круга, продолжающих лучшие традиции французских бронзовщиков XVIII века.

Небольшая, но достаточно разнообразная коллекция французской мебели «ар нуво» в собрании петергофского музея-заповедника не только знакомит с работами некоторых известных мастеров, но и дает возможность проследить особенности художественной мебели одного из интереснейших периодов в истории развития этого вида искусства.

* Аналогичный стол находится в Гамбургском музее искусств и художественных ремесел, датируется 1898 г.



Ф. Линке
Комод. Конец XIX
начало XX вв.
(и деталь на
дверце)

Диван. Франция.
Нанси (?)
Конец XIX в.
Э. Галле
Столик раздвижной.
Конец XIX в.

Э. Галле
Столик
и столешница.
1898 г.



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. отделом редакции Главный художник Ответственный секретарь	
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Фотохудожник Фотомонтаж Фотографы:	Играшенкова Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Басилия Э. Т. Курбатов Ю. К. Лукшенас А. Николаев Ю. Онанов С. И. Сидоренко А. С. Тартаковский С. Тархан-Моурави М. Р.

На обложке:
«Магический кристалл»
Фото Курбатова Ю. К.

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 8.08.88
Подписано в печать 9.09.88
Бумага мелованная
Печать высокая
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 11,131
Тираж 32 000 экз. Заказ 4836
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 полиграфического брака в экземпляре журнала обращаться в типографию № 5: 129243, Москва, Мало-Московская, 21.

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. 10 (371). 1988
Основан в 1957 году

В номере:

1	Метаморфозы
	Двенадцать граней куба
2	Художник и предметный мир
	Галина Габриэль Гобелен и интерьер. Кто кого?
7	Искусство и рынок
	Алексей Тарханов «Sotheby's» в Москве
	Елена Курляндцева Мои разочарования
10	Выставки
	Стелла Базазянц Не просто выставка, а существование в искусстве. (О выставке Леонида Баранова)
15	Мнения, суждения, споры
	Юрий Курбатов Записки дилетанта
18	Художник и среда
	Юрий Смирнов Архитектура ритуала без ритуала
20	Народное искусство
	Тамара Зиновьева Поп-образ народного искусства
23	Точки над «и»
	Елена Овсянникова Свободные или государственные?
28	Отечество и память
	Владимир Чекмарев «Метрополь» вчера
	Наталья Давыдова «Метрополь» сегодня
35	История
	Борис Матвеевский Магический кристалл
38—41	Вернисаж
	Итта Рюмина Мина Левитан-Бабянскене
	Алиса Крель Инна Лясс
41	Мнения, суждения, споры
	Любовь Громова Письмо в редакцию
43	Секреты мастерства
	Евгений Сахута Инкрустация из соломки
44	В объективе
	Все ли знают ювелирное искусство Сальвадора Дали?
46—47	Газета «ДИ»
48	Страница коллекционера
	Ираида Ботт Мебель «ар нуво» в Петергофе