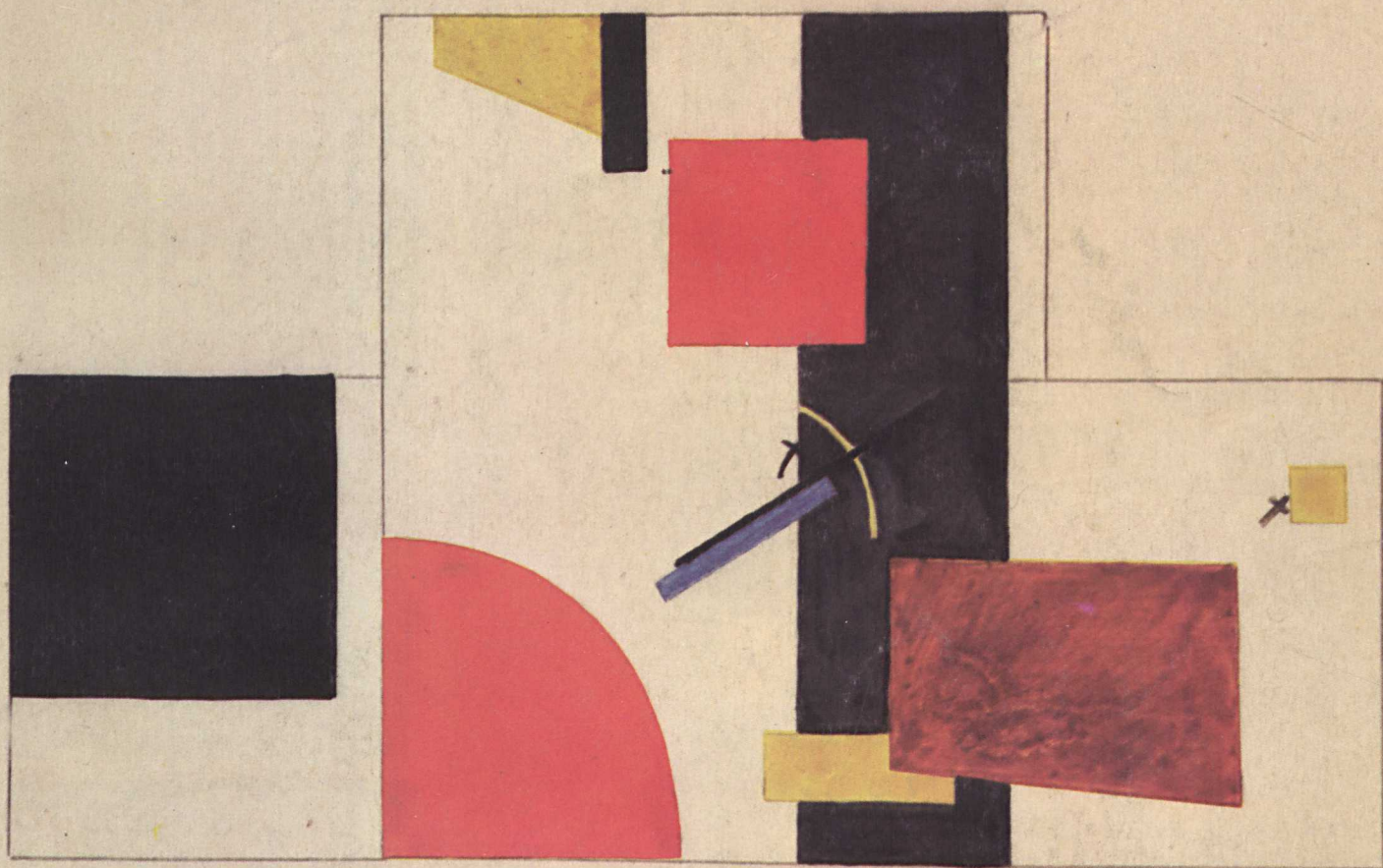
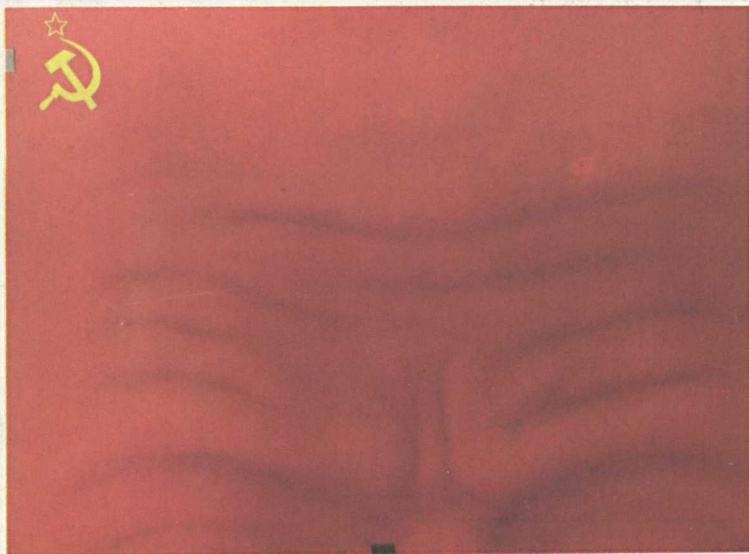


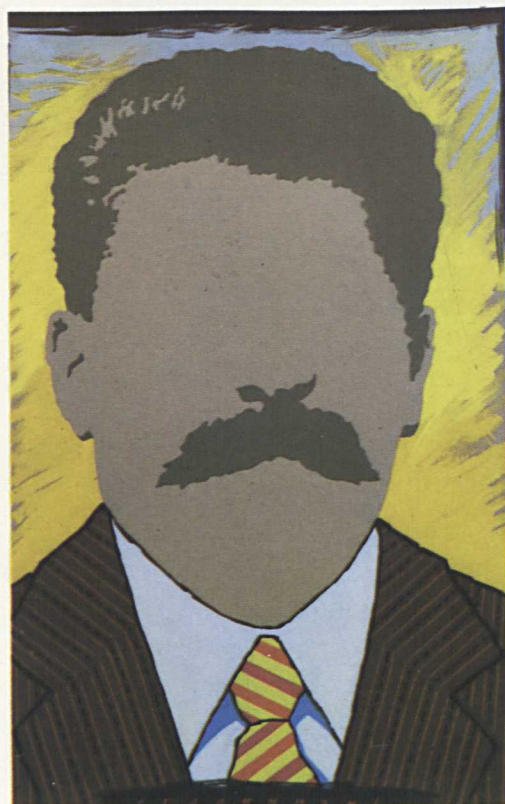
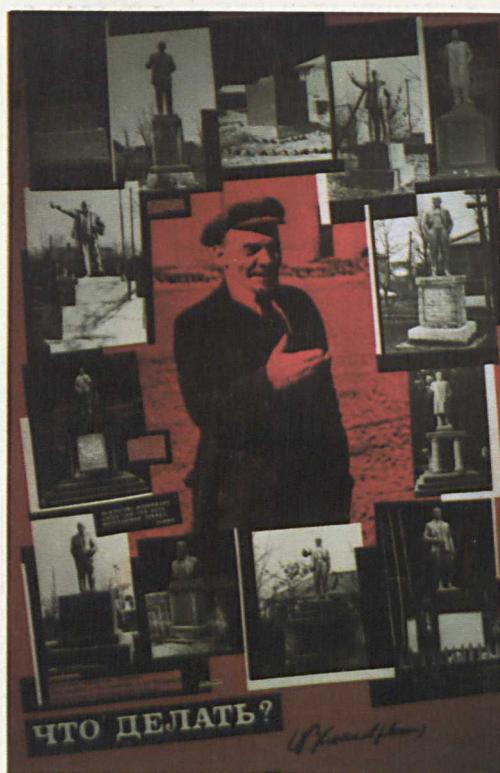
Принцип росписи стены ^{плоскости} или всей
комнаты или целой квартиры по системе
Супрематизма (смерти обоев)
Менделеев
1919. Бумажка.



Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля
окрасится по супрематическому цветовому контрасту
окна, окна рамы в эти или два цвета, двери в другие
цвета, но только в один цвет, в другие принимается
на внимание обои, это все со стороны, могут быть
раскраски в разные цвета, тогда другая точка
смотрения была другого цвета, эта цветная таблица
этой таблицы утрачивающая пропорции цветов и их
отношений, а введенный элемент должен быть в середине
Менделеев

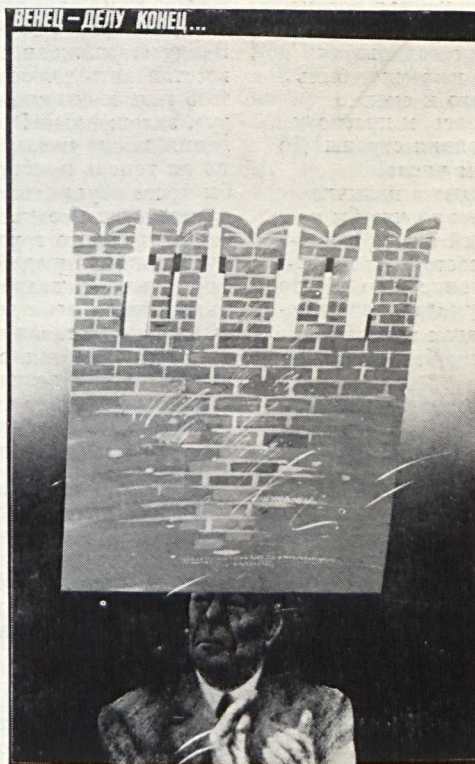
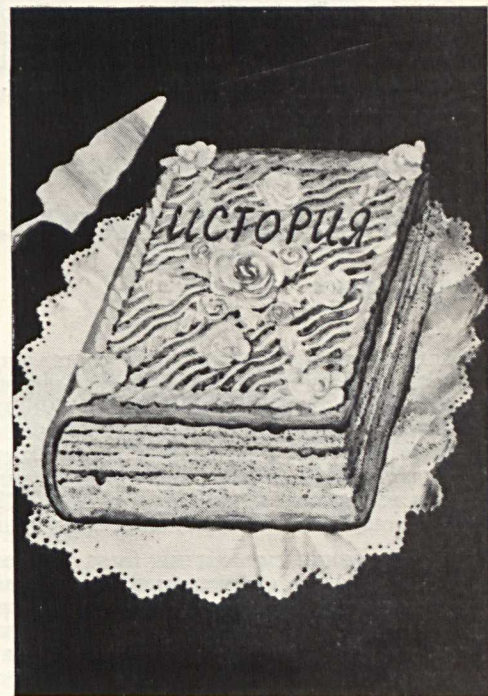
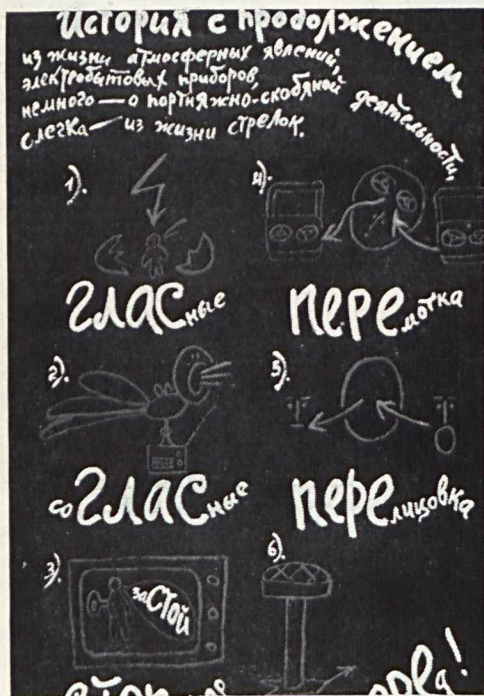


Метаморфозы Слово и дело





Метаморфозы политического плаката.
Статьи о плакате см. на стр. 20—25





Памятник Ленину
на Октябрьской площади
Скульпторы — Л. Кербель,
В. Федоров
Архитекторы — Г. Макаревич,
А. Самсонов. 1985 г.

Памятник Горькому
у Белорусского вокзала
Скульптор — В. Мухина
Архитектор — А. Заварзин
1951 г.

Памятник Гоголю
на Гоголевском бульваре
Скульптор — Н. Томский
Архитектор —
Л. Голубовский
1952 г.

Памятник Ленину
у завода Ильича
Скульптор — В. Топуридзе
Архитектор — К. Топуридзе
1967 г.

Мнения, суждения, споры

Помпезная затея...

Юрий Маркин

Министерством культуры СССР составлен и предложен для обсуждения в ряде организаций проект перспективного плана монументальной пропаганды в СССР до 2010 года. Согласно проекту, предполагается соорудить около 120 памятников и ансамблей всеобщего значения в различных регионах страны. Мне довелось быть участником обсуждения этой программы в НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, и я остался в сложном ощущении от большинства ее пунктов¹.

Первая реакция, признаться, была рефлекторной, вполне в духе времени: мысль об очередной, спущенной сверху помпезной затее, сожаление о громадных средствах, приготовленных быть истраченными. Еще — ставший уже привычным скепсис относительно качества будущих монументов. Увы, фальшивое, как и подлинное, в монументальном искусстве способно жить те же полновесные столетия, подобно замшелым надгробным памятникам в старых некрополях.

Вслед за этим ходом эмоций заговорила уже спокойная логика аргументов, сводимая в общем-то к одной мысли — о несвоевременности такого начинания. В самом деле, разве сегодняшняя наша государственная и общественная ситуация не может быть сведена к гигантскому знаку вопроса, обращенного к оценке очень многого в ушедших десятилетиях и, тем более, к прогнозу будущих наших лет после трезвого анализа состояния страны? До новых ли памятников нам теперь, да еще в таком числе!

Элементарное ознакомление с проектом подтвердило наличие в нем альтернативы духу перестройки, стремления во что бы то ни стало помпезно подчеркнуть только позитивный смысл в процессах развития страны, в том числе и в самые застойные послевоенные десятилетия. Создается также впечатление, что Некто на исходе века спохватился вдруг, что план монументальной пропаганды остался не доведенным до конца в пределах начальной программы, и теперь торопится восполнить этот пробел, помня о грядущем столетнем юбилее Октября.

В интервью «Известиям» 15 июля этого года заместитель министра культуры СССР В. Казенин прямо подтвердил эти предположения, заострив вопрос «о долге, большом долге» страны перед именами и историческими событиями прошлого и подчеркнув, что предлагаемый план — «это желаемое, которому давно пора стать действительностью»². Стоит поэтому ознакомиться в общих чертах с наметками желаемой программы.

*

В новом проекте значатся памятники деятелям русской революции: декабристам и народовольцам, Разину, Пугачеву, Бакунину, Халтурину, Ухтомскому, — предложенные Лениным в 1918 году. По разделу «Деятели культуры» вновь вспомнили о Радищеве, Чернышевском, Салтыкове-Щедрине, Скрыбине. К ним, правда, добавлено два десятка новых имен деятелей русской культуры XVIII—XX веков, в том числе Гайдара, Шолохова,

Станиславского, не забыты также и скульпторы — В. Мухина и Н. Томский.

Согласно педантичной географической «разрядке», в проекте оказалось также пятнадцать памятников В. И. Ленину для отдельных центров Средней Азии, городов Сибири, для Владивостока, Архангельска, Костромы и т. д. Помимо очередных памятников, связанных с событиями Великой Отечественной войны (числом 12) и посвященных дружбе народов СССР или воссоединению их с Россией (10), в проекте особо выделен раздел монументов, посвященных истории СССР и социалистическому строительству.

В этом последнем перечне недоумение вызывают формулировки названий некоторых монументов, отдающие безликим пафосом, ходульностью мышления: «За мир и прогресс человечества», «Слава советской женщине» (оба в Москве), «Героическим свершениям советского народа», «Гимн труду, хлебу и человеку» (оба в Вильнюсе). В этом же ряду значатся монументы строителям БАМа, КамАЗа, Братской и Красноярской ГЭС, Днепрогэса, Турксиба, покорителям Арктики (Мурманск) и Вахшской долины. Ввиду «задолженности» по данному разделу памятников решено восстановить в Москве обелиск первой Советской Конституции 1918 года и соорудить, наконец, памятник «Освобожденному труду», заложенный В. И. Лениным. Относительно последнего намерения также невозможно обойтись без тяжкого раздумья: уместно ли теперь приступать к реализации замысла, требовавшего быстрого осуществления именно в первые годы Октября? Не слишком ли противоречива сегодня оценка результатов нашего освобожденного труда?

За каждым предложением министерства стоит любопытная информация — указание ведомства или организации, выступивших инициатором возведения памятника в точно указанном году. Она еще более заставляет усомниться в том, что «новый план родился не в кабинетах, а благодаря широкому привлечению общественности», по заверению В. Казенина. Именно в министерских кабинетах, потому что оказался буквально «спитым на живую нитку» из многих наших хронических и в большинстве своем изжитых временем задолженностей начиная с 30-х годов.

Вспомним, например, что в конце 60-х оказались неосуществленными юбилейные государственные монументы, посвященные 50-летию Октября в Москве и столицах союзных республик, а также серия памятников на тему дружбы народов СССР, начиная с монумента в честь воссоединения Украины с Россией (предложен в 1954 году). Явная неудача одной акции, таким образом, не была проанализирована в ее внутренних причинах; те же памятники вновь значатся в проекте, еще более обезличенные, уже вне юбилейных дат.

Случаев «воскрешения» одиночной идеи того или иного памятника в проекте министерства оказалось тоже множество. Из общего их механического соединения, надо полагать, и родился до-



**Памятник
Прянишникову**
на улице Прянишникова
Скульпторы — О. Квинихидзе,
Г. Шульц
Архитекторы — Г. Лебедев,
В. Петров
1973 г.

Памятник Энгельсу
на Кропоткинской площади
Скульптор — И. Козловский
Архитекторы — А. Заварзин,
Н. Усачев
1976 г.

Памятник Лермонтову
на площади Лермонтова
Скульптор — И. Бродский
Архитекторы — Н. Миловидов,
В. Моргуше, Г. Саевич
1965 г.

Памятник Ленину
у стадиона им. Ленина
Скульптор — М. Манисер
Архитектор — И. Рожин
1960 г.

вод о «широком привлечении общественности» с его авторитарной безапелляционностью.

В чем суть этой схематичной статистики, извлеченной из программы проекта? В констатации истин, не требующих доказательств, но проливающих свет на возможности сегодняшнего подхода к теме официального монумента. Приступая к этому наиболее разговору, хотел бы заметить, что понимаю свою задачу публицистической. Согласен, что в советском монументальном искусстве существовали и существуют талантливые мастера, а также серьезные, высокохудожественные произведения, отмеченные печатью глубокого содержания и чувства. Но мы будем иметь в виду общую картину состояния этого искусства в СССР в прошлом и настоящем — предельно наглядную и объяснимую в ее исходных процессах на уровне аксиом. Доказательством нашей оценки этой картины могут быть только сами памятники 30—80-х годов с их тиражной типологией, непреложным «комплексом» идей в любом случае, с их мерой свободы или зависимости от «нормы» в художественных поисках. Впрочем, доказательством могли бы стать и сотни газетных, журнальных и монографических отзывов о монументах, вернее, их пустопорожних восхвалений. В наше время к этим отзывам (а они продолжают множиться на глазах) пора уже подходить с теми же задачами типологии или социологических выводов.

Итак, программа нового проекта вряд ли приемлема, ибо она рождена канцелярским сознанием вчерашнего дня, перечеркнутая действительностью. Совершенно очевидно, что, выступая инициатором такого проекта, Министерство культуры СССР не осознало для себя двух актуальных истин. Во-первых, той, что перестройке должны подвергнуться прежде всего его собственное функционирование, его методы руководства, его основные стереотипы ведомственного мышления. И, во-вторых, что любая его деятельность не может носить теперь прямо директивный характер, но должна обладать более гибким методом — определяться необходимостью, то есть объективными процессами в общественной и культурной жизни страны. Неудивительно, что в его проекте не нашли отражения коррективы времени — переоценка ряда событий прошлого в стране, внимание народа к иным акцентам, датам и фигурам отечественной истории. О памятнике жертвам репрессий сталинской эпохи или о монументе, посвященном трагедии в Чернобыле, в таком проекте просто не могло быть речи.

После долгих десятилетий гипноза наше монументальное искусство с его прежним общественным сознанием продолжает оставаться парализованным, «замороженным» в плане гражданского и творческого мышления. Можно говорить лишь о начале каких-то новых микропроцессов внутри него, но их итог пока неясен в перспективе. Это обстоятельство, как мне кажется, не дает художнику права подходить сегодня с привычными штампами к

трактовке образа Ленина в монументальной скульптуре, воинским мемориалам или ансамблям, посвященным «эпохальной стройке социализма». В наши дни подтекст проистекающего или уже пережитого страной события становится его важнейшим содержанием, требующим полного раскрепощения мышления художника. Но время, в этом смысле, ставит перед мастером очень уж трудные вопросы, на которые невозможно отвечать со вчерашних идеологических позиций.

О чем поневоле думаешь, глядя на только что возведенный (через четверть века!) ансамбль в Семипалатинске, посвященный героям целины? О том, что пережитое страной напряжение в 60-е годы не принесло, и не могло принести, ожидаемых результатов? О нашей, увы, уже хронической задолженности от импортных поставок зерна?

Как связать предчувствие грядущих экологических катастроф с темой великих строек — в Сибири например, — отраженной в проекте Министерства культуры? С каким чувством отнесутся рабочие КамаЗа к возведению монумента в их городе, окрещенном ими «социальным уродом»? Ведь степень загрязненности воздуха на территории этого гиганта в тридцать раз превышает норму, а смертельные «случаи» в цехах становятся почти что обыденностью³.

Готовы ли наши мастера сегодня к тому, чтобы трактовать тему Чернобыля или Афганистана в официальном монументе не только в плане «темы героического подвига»? Без оглядки на отпущенную «норму» трагедийного содержания в произведении искусства? Уместно ли сейчас поднимать вопрос о сооружении монументов дружбы народов в Ереване или Баку? После тяжелейшего года для всей страны, прошедшего под знаком событий в Нагорном Карабахе, Ереване и Сумгаите? Возможно ли в принципе планирование сегодня этих памятников, если настоящие последствия всех перечисленных событий, быть может, еще далеко впереди?

Подобные вопросы можно ставить практически по поводу очень многих тем памятников, предложенных в проекте. И за каждым из них стоит один и тот же, мучительный: каким будет отношение требовательных потомков к этим монументам в XXI веке?

Когда процессы нынешнего времени уже станут историей и здравый смысл станет, наконец, отправной точкой духовных человеческих ценностей. Как к «памятникам материальной культуры», рожденной далеко еще не совершенной моделью социализма? Или как к наглядным пособиям по курсу издержек идеологии для будущих партийных работников с новым мышлением?

Будем надеяться, что необходимые выводы сделает само время. Разумнее довериться его естественному процессу, его способности быть регулятором количества и содержания монументов. Наше общество уже сделало главные выводы в оценке гражданского самочувствия народа в масштабе всей страны, и эти выводы



Памятник Горькому
у ЦПКиО им. Горького
Скульптор — Н. Никогосян
Архитектор — Р. Семерджиев
1977 г.

Памятник Фучику
у Пограничного училища
Скульптор — Зденек
Намечка
1962 г.

Памятник Маяковскому
на площади Маяковского
Скульптор — А. Кибальников
1958 г.

Памятник Свердлову
Скульптор — Р. Амбарцумян
Архитектор — Б. Тхор
1978 г.

ды должны сказаться в сфере практической жизни, в том числе и в монументальном искусстве.

Остается поэтому не спешить с очередными планами монументальной пропаганды, не превращать их в разнарядки, не торопиться утверждать идею памятника вопреки сложному отношению к этой идее общества. Заказчиком государственного монумента должен быть только народ, его общественный форум в печати. Но не ведомственные или даже партийные органы, во многих случаях еще склонные к диктату, к нажиму в вопросах содержания и формы монумента. Только общественное мнение, контролирующее идею памятника на стадии проекта, способно в конечном счете оценить и результат работы художника.

Сегодня представляется недопустимой практика запретов на открытое обсуждение проекта или осуществленного монумента профессиональной критикой в печати. Но до сих пор она имеет место, особенно в случае сооружения памятников В. И. Ленину или мемориалов, созданных супертитулованными нашими монументалистами, например, Л. Кербелем, В. Цигалем и другими. Эта порочная практика стала одной из причин окостенения основных иконографий в советской монументальной скульптуре начиная с 30-х годов. Линия «творческой преемственности» от С. Меркурова (М. Манизера) к Н. Томскому (Е. Вучетичу), а в наши дни от Л. Кербеля (В. Цигала) к Ю. Чернову (П. Бондаренко) оказалась последовательной и консервативной, я бы сказал, и явно бесперспективной сегодня. Несмотря на видимость внешних модификаций, сводящихся в основном к большому многословию трактовок.

Назрела серьезнейшая проблема радикального обновления советской монументальной скульптуры, и изменения здесь должны начинаться с мышления, с ломки привычных подходов к ней творческого и идеологического порядка. Думается, что впереди у наших монументалистов — период мертвого штиля, объяснимый этой ломкой, неизбежностью кризисной адаптации, обретения нового общественного тонуса. Сегодня позицию художника может дискредитировать больше всего фальшивая интонация в трактовке больших исторических тем — Октября, Гражданской войны, современной деревни, послевоенных строек социализма. Слишком очевиден дефицит внутренней веры и творческих потенций в характеристиках таковых. И основная трудность видится в том, что этим кризисом должно переболеть все наше искусство со всеми его прежними установками. Для этого потребуется, возможно, смена поколений мастеров.

Некоторые аспекты представляются особенно тревожными в монументальной скульптуре сегодня. Трактовка образа В. И. Ленина — самый болезненный из них.

Существующие варианты иконографии вождя в изобразительном искусстве начали возникать, как известно, в 20-е годы по свежей памяти современников об облике и жестикуляции Ильи-

ча. Созданный на их основе монообраз был в свое время емким символом развития страны, ее первых шагов к социализму. В 30-е годы роль этой уже сложившейся иконографии имела иную идеологическую подоплеку, и довольно скоро призывному жесту статуи вождя стал вторить тысячекратно размноженный идол, с именем которого связаны самые зловещие процессы попрания ленинских принципов Октября. Это неизбежно влияло и на трактовку образа Ленина. «Все делалось для того, — писал в свое время Э. Казакевич, — чтобы ленинский дух заменить мертвой буквой, живой образ — иконописью. Так же, как плохие учителя ухитряются в школе возбудить у учеников тайную ненависть к Пушкину и Гоголю путем надоедливой восхваления и прямолинейного толкования их, так получилось у нас с Лениным»⁴. За истекшую с тех пор треть века в этой иконописи, фигурально говоря, не пробилось почти ни одного зеленого ростка. Пришла пора осознать этот факт.

В 60—70-е годы в скульптурах, полотнах, графических листах Ильич мог иногда оказаться стройнее, выше ростом, импозантнее обликом, но суть образа от этого не менялась. В наши дни иконография В. И. Ленина в ее реальной жизненной функции остается неизменной знаковой деталью бюрократической структуры существующего быта. Меня поймет, наверное, каждый, кто способен мысленно связать наличие гипсовой вокзальной статуи вождя в любом провинциальном городке с ее импозантной бронзовой репликой уже на главной городской площади и далее — с главным кабинетом в одном из окружающих ту же площадь зданий. Вошедшему в такой кабинет будет откровенно подсказана суть этой связи — ось крытого зеленым сукном стола, продолженная застывшей полуфигурой хозяина кабинета в кресле, обязательно закончится каноническим портретом Ленина на стене, как раз над троном и головой местного «вождя». Эти межевые камни нашего быта стали до удивления тесны и жестки, нередко способные располагать современника к убыточному остроумию, в тяжелых случаях — к сюрреалистическому бреду.

Монументальной скульптуре, без сомнения, принадлежит ведущая «заслуга» в создании подобных ощущений. Объясняя для себя эту ее особенность, и в самом деле не обойдешься без метафорических обобщений. Вспоминая, например, рассказ И. Добровейна, игравшего для Ленина «Аппассионату» в 1918 году, можно сделать вывод, что именно в скульптуре «цитируется» самая жесткая и экспрессивная (до агрессивности) трактовка образа вождя, как бы принужденного условиями эпохи «людей по головам бить», а не гладить. Всячески гипертрофируя эту тенденцию в последние десятилетия («Лениниана» Л. Кербеля), наши монументалисты помнят только о схеме, не подозревая о реальном впечатлении, производимом бюстом или статуей.

В этом невеселом разборе одной из серьезнейших проблем советского искусства нет особой нужды говорить о собственной профессиональной стороне исполнения того или иного памятника



Памятник Ленину
у Мосфильма
Скульптор — В. Берзин
Архитектор — Вальднер
1966 г.

Памятник Герцену
на Тверском бульваре
Скульптор — М. Мильбергер
Архитектор — К. Сапегин
1959 г.

Памятник Бауману
на Бауманской площади
Скульптор — Б. Королев
1931 г.

Памятник Суворову
на площади Коммуны
Скульптор — О. Комов
Архитектор — В. Нестеров
1982 г.

В. И. Ленину. Фактор времени, повторяем, практически не сказывался на характере поисков. Серьезные просчеты можно отметить во множестве случаев, проблемой по-прежнему остается возможность сказать об этом публично.

*

Вывод? Он напрашивается сам собой. Исключить, во-первых, саму необходимость дальнейшего тиражирования подобных памятников во имя пресловутого разрядки, холодного, изжившего себя идолопоклонства. За ними чаще всего стоят соображения ложного престижа, расчета и самоуспокоенности чиновника, уверенней чувствующего себя за фасадом художественной декорации. Десятки тысяч подобных «знаков» существуют и будут долго существовать по всей стране, и вопрос о пользе их действия как «катализаторов» сознания масс обещает с годами быть все более противоречивым. Хотелось бы напомнить лицам и ведомствам, причастным к планированию подобных памятников, о протестах Н. К. Крупской в связи с началом идолопоклонства в 20-е годы. Еще более громко — о позиции самого Ленина в вопросе возможности его культа в стране. Совсем отрезвляющим была бы повсеместная публикация соответствующих цитат средствами прессы, радио, того же монументального искусства.

Этими предложениями проблема воплощения личности В. И. Ленина в советском искусстве, конечно, не снимается. Она не может быть рассмотренной в рамках только монументальной скульптуры, тем более в пределах краткой статьи. Не подлежит, однако, сомнению, что сегодня художник, при всей его возможной растерянности в острой общественной ситуации, стоит перед любопытным порогом, перед необходимостью заново осмыслить личность вождя, прийти к новым средствам в ее гражданской и творческой трактовке. Эти усилия потребуют времени, но в первую очередь — свободы действий мастера, его права на поиски своей иконографии, своей знаковой формы.

Удивления достойны и тот факт, что у нас до сих пор не практикуются конкурсы мастеров при создании памятников В. И. Ленину.

Те же самые слагаемые самочувствия художника должны, наконец, сказаться и в жанре общественного памятника-ансамбля с художественно организованной средой. Думать об этом заставляет все тот же непреложный фактор времени, в свете которого наши громоздкие, подавляющие человека масштабам ансамбли-зрелища становятся предметом недоумения, критики, общественной тревоги. Случай с мемориалом на Поклонной горе в Москве — своего рода стихийный «Чернобыль» в советском монументальном искусстве, и его невозможно было ни предвидеть «в ходе успешного внедрения проекта», ни предотвратить.

Каков может быть основной аргумент против, вытекающий из исторической эволюции мемориала с середины XX века?

Концепция многочастного памятника-ансамбля в ее сегодняшнем виде сложилась в основном в практике социалистического

искусства конца 40—50-х годов. На исходе века она сохраняется лишь у нас и даже обнаруживает тенденцию «развития». С 60-х годов в Польше, Югославии, Чехословакии скульптурные сложные ансамбли стали постепенно вытесняться масштабными «архитектонками» свободных или ассоциативных форм с их более лаконичным и напряженным окружением. В этих же и остальных европейских странах социализма, как и в большинстве стран Западной Европы, продолжают возводиться памятники моноцентричного типа с более условной фигуративной композицией в роли главного акцента.

Эта тенденция — тоже реальность, заставляющая думать о нашей изолированности от того образного и формального профессионального языка монументального искусства, который за последние полвека давно стал членораздельным для любой развитой национальной культуры. То есть для ощущений простого англичанина и поляка, француза и венгра, сенегальца и югослава.

И суть проблемы здесь вовсе не в том, чтобы утвердить положительный взгляд на возможность эсперанто-искусства в СССР на современном этапе. Поневолле думаешь о другом — об очевидных пределах в нашей способности мыслить идеями, а не только сюжетами или темой, ценить емкость собственного ощущения, чувствовать внутреннюю экспрессию обобщенной формы, другими словами — внимать духовно, а не только «душевно» творческому замыслу художника.

Не изменяем ли мы памяти погибших, когда в очередном мемориале неукоснительно приходим к пышной театрализованной режиссуре и воссоздаем тему реквиема буквально с помощью сложной художественной среды? Почему нашему сакральному предстоению на роковом месте обязательно должно сопутствовать столько комментирующих и назидających усилий, столько многословия и субъективной суесть? Ведь трагическая действительность оказывалась в свое время всегда проще и страшнее, и «моделировать» состояние человека перед роковым барьером жизни — смерти может быть кощунственно для нас, живых?

Вопросы эти иногда для себя же ощущаешь кощунственными, помня о том, насколько глубокой и сильной может быть встречающая отдала сердец и чувств людей, если судьбы их оказались затронутыми войной.

Но что же делать! Разве менее глубоко будоражит чью-то раненую память вид примитивного обелиска на деревенском кладбище, всего в десяти—пятнадцати верстах от руководимого экскурсоводом зрелища на Мамаевом кургане? Сколько еще лет будет живо в человеке его выстрадавший, личное отношение к событиям войны? А сколько десятилетий и кому будет рассказывать о тех же событиях наши скроенные из гранита, железобетона и бронзы мемориалы? И, наконец, как же реагировать на неподдельное возмущение проектом Полянского — Чернова — Королева для Поклонной горы самых заинтересованных «за-



казчиков» — многих воинов-ветеранов, высказанное в печати? Не выдержали, значит, и они напора декларируемых и отделанных музыкой истин о войне!

И последнее — о нашем привычном исповедывании исключительно реалистического метода в монументальной скульптуре. И о гораздо более свободной фигуративной или ассоциативной форме, ставшей со времен Бранкузи, Цадкина, Джакометти и Мура эталоном общеевропейского и мирового пластического мышления. В жанре государственных памятников мы соблюдаем эту свою пуританскую прерогативу особенно неукоснительно, как главный идеологический постулат противостояния буржуазному искусству.

Разумеется, в этой позиции всегда будет присутствовать здоровая творческая основа: самый традиционный по форме памятник способен обладать исключительными художественными качествами, и сила воздействия его на зрителя сохранится на века. Памятник работы О. Родена, например, во французском городе Кале, созданный сто лет назад, сегодня выглядит традиционным со стороны творческого метода, но перед силой его образов устоять невозможно.

Дело, конечно, не в творческом методе, а прежде всего в наличии Родена в каждом национальном искусстве, а также в возможности любого из них оставаться свободным в творческом поиске. Отправной точкой этой свободы для серьезного мастера

**Памятник Ленину
в Кремле**
Скульптор — В. Пинчук
Архитектор — С. Сперанский
1967

**Памятник Толстому
на ул. Воровского**
Скульптор —
Г. Новокрещенова
Архитектор — В. Васнецов
1956

**Памятник Калинин
на проспекте Калинина**
Скульптор — Б. Дюжев
Архитектор — С. Кутырев
1978

**Памятник Крылову
на Пионерских прудах**
Скульптор — А. Древин
Архитектор — А. Чалтыкьян
1976

всегда оставалась и будет оставаться тяга к современным приемам выражения идеи, желание пересмотреть или заострить наиболее освоенные из них. Новаторства Родена в годы создания «Граждан Кале» не понимали и не одобряли многие современники. И нашим талантливым скульпторам хотелось бы пожелать одержимости великого французского мастера. Но еще больше — той же физической свободы в ощущении себя художником, творцом единственных и нестареющих произведений искусства. В этом смысле поиски наших скульпторов-монументалистов продолжают происходить как бы за частоколом, в точно измеренном и оговоренном пространстве «огороженного» реализма. Не пора ли, на пороге нового века, оглянуться назад и серьезно подумать — что же произошло с формой и содержанием изобразительного искусства XX века? Уже в сущности явления исторического, с ясно прослеживаемой линией развития при всем многообразии поисков и национальных форм?

Мне кажется, сегодня, даже при нашем отношении к деформации человеческой фигуры в искусстве, невозможно сомневаться в том, что наиболее содержательным и глубоким полотном в XX столетии остается «Герника» Пикассо. Этот беспощадный анализ, суд и пророчество в адрес уже всего человечества, столь убедительные на исходе века. Меня уже давно смущает вопрос: а может ли вообще быть поднята до масштаба образа-символа протокольно «достоверная» фигура полководца, узника или комбайнера, если она вводится в заведомо символический синтез природы — во внутреннюю связь с бесконечным небом, бегущими облаками, поющим ветром и необъятным пространством окружения? И если даже она окажется умело соединенной с этим синтезом, насколько будет способна такая фигура будить в нас глубинный, ассоциативный слой ощущений, шевелить мысль философскую, обращенную не к датам, а к вечным истинам?

Вопросы, вопросы, вопросы... Они возникают и будут возникать теперь во всех аспектах времени перед советскими монументалистами. И будут требовать не просто профессионального, но прежде всего гражданского и нравственного ответа, рожденного в художнике новым временем.

¹ Более кратко его высказал также В. П. Толстой. См.: ТОЛСТОЙ В. Еще не проект. — Советская культура, 1988, 12 апреля.

² См.: АЛИМОВ Г. Мемориал жертвам репрессий и другие памятники. — Известия, 1988, 16 июля.

³ См.: ИЛЛЕШ Е. В бывшем городе Брежнев. — Советская культура, 1988, 7 июня.

⁴ Цит.: ЭМАНУИЛ КАЗАКЕВИЧ. Гений и злодейство. — Советская культура, 1988, 9 июня.

«В Зимнем дворце»

Лариса Рейснер

Уже в двадцатые годы имя Ларисы Рейснер было широко известно. Многие сошлось в одном человеке: красота и талант, женственность и смелость. «Диана-воительница» назвал ее однажды в письме муж Федор Раскольников.

Лариса Рейснер родилась в 1895 году. Детство и юность прошли в любящей семье в тишине профессорской квартиры, среди книг и литературных споров. В 1915 году в Петербурге вышел изданный ею на средства семьи литературный альманах «Рудин». В 1918 «Известия» опубликовали ее очерк о боях на Волге — одну из первых корреспонденций с фронта Гражданской войны. Тогда же Рейснер становится членом партии большевиков. В 1919 г. комиссаром Главного морского штаба Рейснер прошла с Волжской военной флотилией под командованием Раскольникова весь ее боевой путь: от Казани до Энзели. В 1921 г. Рейснер с Раскольниковым отправляется с первым советским посольством в Афганистан. Осенью 1923 г. в Гамбурге вспыхивает восстание и Рейснер едет в Германию. Репортажи с места событий составят книги «Гамбург на баррикадах», «Берлин в 1923», «В стране Гинденбурга».

В январе 1926 г. тридцатилетняя, полная замыслов и надежд, Лариса Рейснер умирает в Москве от брюшного тифа. Но, к счастью, остались книги — свидетельство главного подвига ее жизни.

«В Зимнем дворце» — это очерк, напечатанный впервые в социал-демократической газете «Новая жизнь» 11 ноября 1917 года, выходившей под редакцией А. М. Горького. В первые дни после штурма Зимнего именем Ларисы Рейснер было поручено следить за сохранностью его исторических и культурных ценностей. Зоркость видения, точность суждений и несомненная литературная одаренность автора делают эти заметки сегодня бесценным документом своего времени...

Вечером, занесенный первым ноябрьским снегом, дворец кажется нетронутым, так же безмятежна белая площадь, за сквозными воротами у костров греется стража, автомобиль, став у строгих металлических дверей, громко дышит и блестит беспокойными фарами. Едва стукнет замок, за створками мелькнет быстрая тень, — и опять надолго гордое невозмутимое спокойствие.

И внутри никакие разрушения, разбитые окна, сорванные рамы — ничто не отнимет у этой постройки плавный ход ее галерей, соразмеренность стен и потолков, полукруги зал и, прежде всего, изумительное единственное в мире расположение тени и света.

На пороге каждой комнаты вы сразу замечаете окна: они высоки и цельны, и каждое с тяжелыми складками кружева или сукна, отодвинутыми на две стороны, напояминает сцену, живую открытую сцену.

Все остальное — камин, люстры, мебель возведены и поставлены так, чтобы со всякого места зрителю открывалась новая перспектива, свой собственный кусок декорации: бледного неба, Невы, Биржи и крепости. Концертные и балльные залы, вечерние и ночные комнаты из золота и малахита лежат в сердцевине здания. Круглые, накрытые куполом, сосредоточенные и замкнутые в себе.

Зеркала заменяют здесь то, что для внешних, наружных покоев делают окна. Всякая связь с внешним миром разорвана, город бесконечно далек, ни один из его гудков и колокольных звонов сюда не проникает. Как на дне морском, покоится жемчужная ротонда посреди призрачного царства лестниц, коридоров и зал. Зеркала, которыми она переполнена, дробят искусственный свет, как сонные, соленные, к самому дну прижатые воды.

Там, где жили цари последние пятьдесят лет, очень тяжело и неприятно оставаться. Какие-то безвкусные акварели, бог знает кем и как намазанные портреты, модного стиля «модерн» мебель — всему этому трудно поверить в жилище, построенном для полубогов.

Какие буфеты, письменные столы, гардеробы! Боже мой! Вкус биржевого маклера «из пяти приличных комнат», с мягкой мебелью и альбомом родительских карточек.

Как хочется собрать весь этот пошлый человеческий хлам, засунуть его в царственный камин и поджечь все вместе во славу красоты и искусства добрым старым флорентийским канделябром.

Впрочем, кляксы безвкусыя попадают и в александровскую эпоху. Между уборной Александра II, по тайной лестнице, ведущей к фрейлинам, есть маленькая

комната, которую не раз проходили, пряча лицо за вуалью и плащом. Вся она полна обнаженных тел. Венеры, музы и пастушки, плясуньи и маркизы собраны в один душный гарем. Эрмитаж будет гордиться этой коллекцией. Ее украшает подлинный Ватто, Фрагонар и Буше. Однако на самом видном месте зияют две французские картины — ничего не стоящие, аляповатые и грубые, на которых «ню» выставлено, как в мясной лавке. Просто — гадость. Мало того, все рамы двойные, и за целомудренными, величавыми богинями спрятаны маленькие, нечистые игрушки. Все это остатки старинного варварства, и его следы видны повсюду. Но перейдем к тому, что попорчено теперь и недавно.

Первые дни революции мало повредили дворцу. Нескольким разбитых стекол, вот и все. Но затем в дом Расстрелли въехал А. Ф. Керенский. Лучшие комнаты, самые строгие музейные залы он занял под бюро печати, канцелярию — словом, присутственное место. Все осталось нетронутым, но все затерто, закурено, зашаркано, оглушено пишущими машинками и закапано чернилами. В десяти покоях, выходящих на площадь — водворился караул. Его меняли чуть не каждый день (наш премьер никому не доверял свою особу), и каждый новый отряд хозяйничал по-своему. Грязные тюфяки на полу, продырявленные картины, бутылки и бутылки, и все это не где-нибудь, но вокруг самой «особы», на ее глазах и с ее ведома.

О частной жизни Керенского во дворце, о бесчисленных признаках бестактности по отношению к собственности Романова мы не станем здесь говорить. Бог с ним. Все это душно пахнет. Но вот мелочь, пустяк, а какой характерный. У Николая II был собственный бильярд. При отъезде в Тобольск шары слоновой кости, как личное имущество, были уложены и приготовлены к отправке. Министр приказал их вернуть и, как говорят сторожа, «собственноручно изволили забавляться».

И так во всем. Начиная с уборной и кончая библиотекой. Мы бы хотели знать, зачем вообще нужно было вселяться в Зимний дворец? Зачем нужно было есть и спать по-царски, попирали ногами изящество, роскошь и богатство, которыми имеет право распоряжаться только народ, которые принадлежат будущему, как музей Александра III, как Эрмитаж и Третьяковская галерея. Не будь Керенского во дворце, народный гнев не тронул бы ни одной безделушки. Разве премьер не знал, что каждую минуту политическая борьба может его сбросить если не с кресла, то со стула Николая II, что он подвергает величайшей опасности сокровища искусства, посреди которых он осмелился жить. Так и случилось. Толпа искала Керенского — и нашла на своем пути фарфор, бронзу, картины, статуи и все это разбила. Если заяц бежит от охотников в хрустальный магазин, он ведет за собой свору, которая придет по его следам и все перебьет. Тут ничего неожиданного нет. Кабинет Александра II, молельня и т. д. превращены в кучу осколков; мундиры, бумаги, ящики столов, подушки, постель — все решительно искрошили. Каким-то чудом уцелело под стеклом генеалогическое дерево с миниатюрными портретами на конце расщепленных ветвей. Странно его видеть над всеобщим погромом. Оно возмущается такое бледное, такое хрупкое.

На первый взгляд очень странно отношение ко всему случившемуся придворных лакеев, сторожей и административных. Никто из них не покинул дворец во время обстрела. Много ценного сохранено только благодаря мужеству и порядочности этих людей. К новому хозяину они относятся очень терпимо, и хотя большевистские комиссары со своими ружьями, сапогами и манерами кажутся выходцами с того света посреди порученного им дворца, — их ценят за безусловную честность и полное отсутствие личных претензий, которыми «выскачка» так оскорблял и унижал слуг, привыкших к настоящей барской палке. «Изволили много душить, а душка своего не было-с».

Так холотская наблюдательность подвела итоги А. Ф. Керенскому.

Но еще более опасное внимание черни привлекает в Зимний дворец уже не «особа», но на этот раз огромные винные погреба. Их завалили дровами, замуrowали сперва в один кирпич, потом в два кирпича, ничего не помогает. Каждую ночь где-нибудь пробивают дыру и сосут, вылизывают, вытягивают, что возможно. Какое-то бешеное, голое, наглое сладострастие влечет к запретной стене одну толпу за другой. По ним стреляют, их убивают, как собак, их позорит молва, а они только жмутся и на четвереньках, на животе ползут, ползут и ползут. Рабочие, матросы обещали разнести все здание, если не прекратится низменное паломничество. И они правы. Лучше гибель чего угодно, чем зрелище ненасытного, болезненного обжорства, совершаемого в дни величайшей русской революции. Со слезами на глазах рассказывал мне фельдфебель Криворученко, которому поручили защищать злосчастные бочки, о том отчаянии, о полном бессилии, которое он испытывал по ночам, защищаясь один, трезвый, со своим немногочисленным караулом против настойчивого всепроникающего вожделения толпы. Теперь решили так: в каждое новое отверстие будет поставлен пулемет.

Публикацию подготовила Александра Свиридова



Тамара Челнокова
Черкассы



Людмила Ракитских
Москва



Валентина Кузнецова
Уфа



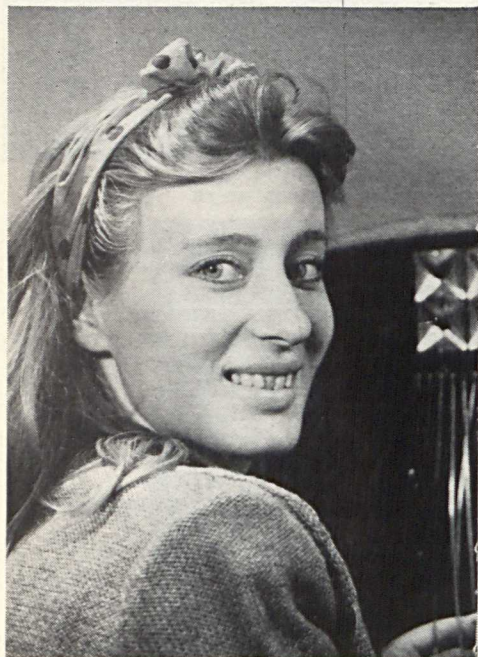
Людмила Анненкова
Москва



Марина Семесюк
Киев



Марьяна Евтушенко
Киев



Евгения Куликова
Москва



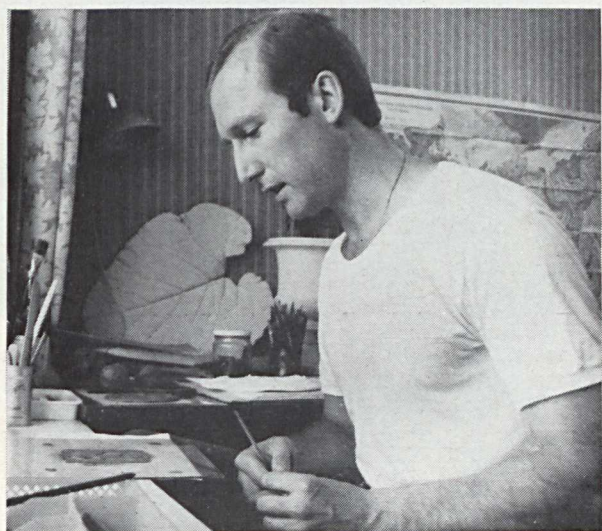
Наталья Пикуш
Киев



Надежда Новикова
Москва



Марта Базак
Коломна



Вячеслав Пуганов
Москва



Геннадий Ленцов
Москва

Панорама молодых

Марта Базак

Круг творческих интересов Марты Базак разнообразен — гобелен и батик, живопись и графика, но главным и основным является художественный текстиль. Темы, над которыми работает художница, раскрывают ее интерес к природе, ее эмоциональному восприятию. Поэтичная, живая по характеру, Марта нередко исполняет работы на одном дыхании. Большинство ее работ по размеру невелики — в них удачно сочетаются живописность и графичность. Работая над большими гобеленами, мини-гобеленами или объемными композициями, она хорошо чувствует дистанцию, присущую восприятию произведения, не преувеличивая своего внимания к деталям.

Обращаясь к мини-гобелену, Марта показывает себя как настоящий мастер. Вновь и вновь возвращаясь к излюбленной теме природы, не повторяясь, Марта усложняет свои композиции. От передачи конкретного образа переходит к более сложным, условно-символическим рассуждениям о поисках равновесия и гармонии.

Отражением искреннего восхищения перед старым классическим гобеленом стала ее работа «Фрагмент большого целого», состоящая из 6-ти больших узких полотен. Марта экспериментирует с гладкой фактурой, интересно использует фактурные находки.

Обращаясь к работе с объемом, Марта использует новую, авторскую технологию. Среди пространственных произведений выделяется гобелен «Летние дожди» (1986). Эффективное использование рамы, особый способ крепления нитей основы — дали новые возможности оригинальной трактовки гобелена. Этот прием позволяет и основу использовать как декоративный элемент: незаполненные вертикальные лучи передают чувства пространства, дали. Безусловно, авторская технология имеет ряд неоспоримых достоинств. Процесс поиска продолжается.

Екатерина Каркадим

Тамара Челнокова

Читатель, видите изображение юной хрупкой женщины с распахнутыми глазами? Тут же вы можете найти фотографии ее работ. Не правда ли, есть соответствие поэтического облика художника изысканной красоте ее работ? Действительно, склонность к созерцательности, способность вдохновиться, глядя на изгибы травинки, очарованность дальневосточной классической живописью — все это свойства творческой индивидуальности Тамары. Однако не гармонией внутреннего и внешнего, творческого и индивидуального обращает на себя внимание молодая художница — это лишь первое и поверхностное впечатление. Поражает в ней совсем другое. Эта хрупкая юная женщина работает в сложной

технике горячего батика и работает много и рьяно. Ее прелестные, тонкие, изящные работы были выставлены в редакции «ДИ», и череда этих поэтичных и вдохновенных работ наводила все время на мысли отнюдь не сентиментальные — думалось об истоках и природе творческой энергии, о том, как и от чего приходит человеческая и художническая зрелость.

Тамара окончила Строгановку недавно, в 1986 — но уже вполне можно говорить о сложившемся творческом почерке: «Я хочу, чтобы мои работы создавали атмосферу созерцательности. Стиль, которому я хочу следовать, — фантастический реализм. Я недостаточно знаю дальневосточную живопись, но мне она нравится, и я стараюсь работать в приемах этой традиции».

Расшифровать это можно так: она много работает на природе, это означает бесконечные штудии, но когда работает в материале — никакого предварительного рисунка. Предельная концентрация и затем всплеск — осознанное право провести сию минуту только такую линию, спонтанная фиксация данного состояния. Нарботать технологию такой творческой концентрации и такой воли руки — для этого надо было прежде осознать необходимость для себя именно такой работы, в свою очередь, для этого прежде надо было духовно состояться. Тамара действительно много знает уже не на слух и не умом, а знает творческим опытом — знает жесткие взаимосвязи силуэта пятна и его цветовых характеристик, знает, как рисовать цветом в определенной цветовой среде... Знает, что постижение профессиональных, духовных и культурных ценностей неразрывно.

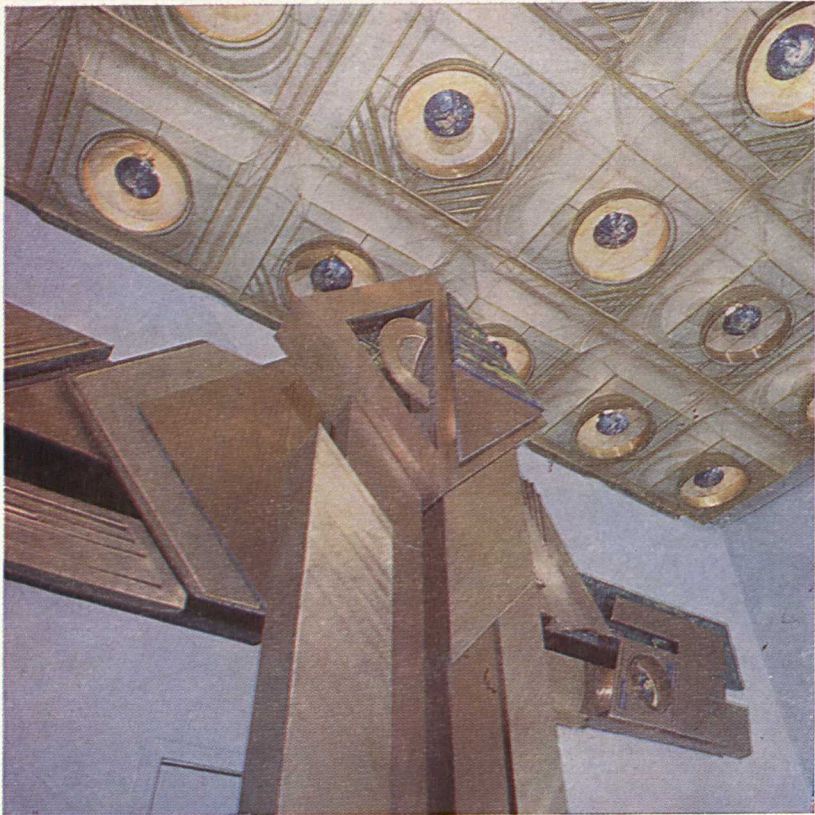
Поэтому вновь и вновь ездит Тамара на север, в Вологду, смотреть на тамошние травы и фрески, и взгляните — эти цветовые ощущения отчетливо проступают в ее изысканно-импровизационных растительных композициях.

А. С.

Марина Семесюк

Живописные картины и расписные изделия из дерева Марины Семесюк — интересное направление трансформации народного искусства. Писанки, гребешки, детские скамеечки, кухонные доски, солонки, ступки, мокотры и другие предметы традиционных украинских изделий из дерева, которые точили и расписывали народные мастера, — у Семесюк становятся источником вдохновения для самостоятельных творческих поисков.

Отталкиваясь от традиционной петриковской росписи, стилизуя некоторые из мотивов, а чаще — дополняя новыми, Семесюк творит свою сказку. С детства Марина с восторгом воспринимала искусство Екатерины Билокур, народные росписи Петриковки, поэтику украинского народного пения...



Л. Анненкова
Оформление потолка
завода «Манометр»
Латунь, эмаль

Именно этот духовный опыт стал толчком для творческих исканий. Возникла потребность соотносить свои чувства и впечатления со своими возможностями. Вдохновляли и произведения любимых мастеров — Марфы Тимченко, Федора Панко, Елизаветы Мироновой. Пейзаж стал любимым жанром М. Семесюк. Непосредственность мироощущения, жизнерадостность присущи трактовке сцен, которые разворачиваются на фоне пейзажей. В художественно-образном решении произведения замечаем фронтальную развернутость пейзажей, четкое разделение планов, отсутствие источников света и

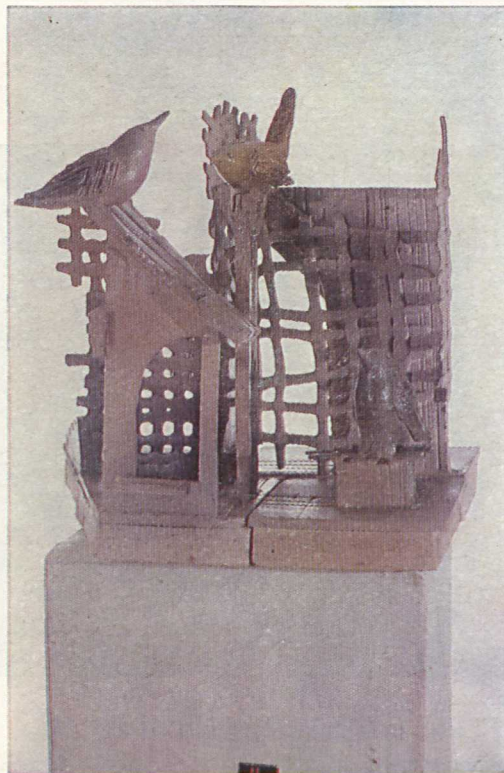
воздушной перспективы, силуэтное изображение людей, птиц, животных. Все эти черты сближают живопись Семесюк с народной картиной. Примечательно, что в основе пейзажных композиций — холм. Это и поверхность Земли и Солнца, и караван хлеба. В народной философии существовала мысль, что чем больше изображается замкнутых линий — тем больше преград для злых сил. Контурам холмов вторит округлость крон деревьев и кустов. Этот линейный узор несет как декоративную функцию, так и повествовательную. Художница создает своеобразный живописный символ

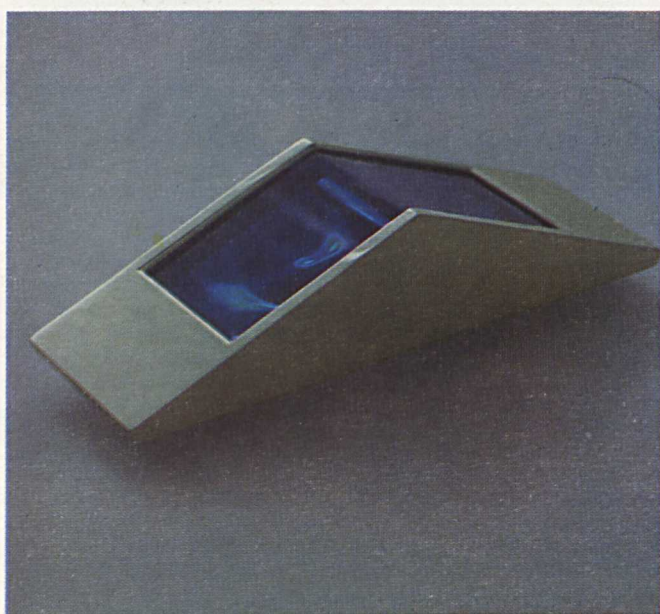
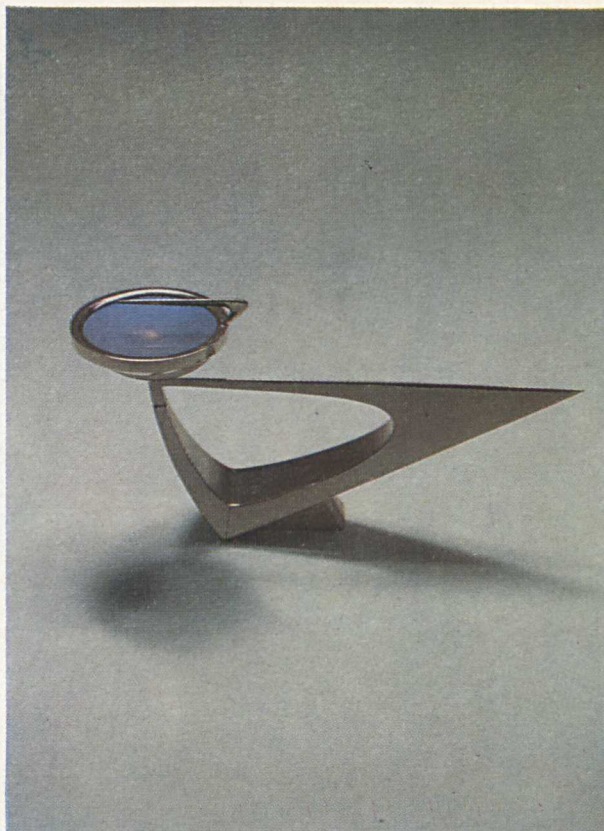
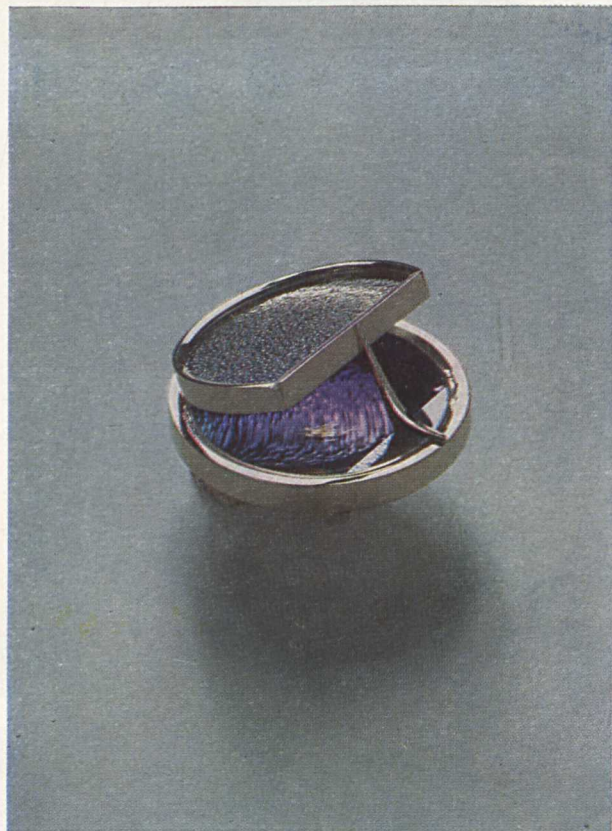


Вверху:
Л. Анненкова
Два панно
Эмаль

Т. Челнокова
«Лесные зарисовки»
Горячий батик

М. Евтушенко
Из серии «Страницы
Красной Книги»:
«Коллекция»,
«Аквариум», «Птицы»
Керамика





Внизу:
Н. Новикова, Е. Куликова
Модели одежды и ювелирные украшения





В. Пуганов
Медаль из серии
«Мир двоих»
Терракота



В. Пуганов
Медаль «Ностальгия»
Керамика

малой Родины, с ее легендарной красотой и очарованием, передает свойственное радостное ликование от возможности ощущать себя дочерью этой земли. Вот откуда желание решать пространство широко, панорамно, с высоты обзвывая зеленые холмы, шелестящие рощи, прозрачные озера, цветущие сады, урожайные поля («Щедрая земля», «Урожай»). Мелким мазком, словно вышивая стежком, создает Марина свои живописные «краевиды». В этом мазке трудно распознать технику акварели — настолько краска корпусна. Такая манера письма выбрана не случайно. Художница не ставит задачи выявить материально предмет. Для нее важнее показать многообразие, роскошь, богатство родной природы.

Молодая художница уже получила общественное признание. Она — автор живописной росписи павильона Украинской ССР на Международном фестивале молодежи в Москве.

Как и все, что не вписывается в жесткие рамки, — творчество Семесюк заставляет размышлять о путях развития искусства. Может быть, такое индивидуальное творческое понимание коллективного опыта народных мастеров, собственная транскрипция в его восприятии — одна из форм развития народного искусства?

Наталья Крутенко

Евгения Куликова, Надежда Новикова

В истории декоративного искусства нечасто встречаются примеры творческого содружества. Создание цельного произведения, образа, гармонически сочетающего в себе работу двух

мастеров разного профиля, — задача сложная и не всегда удачно решаемая. В прошлом известны случаи, когда художник, выступая одновременно в качестве автора модели костюма и ювелирной пластики, подходил к проблеме костюма комплексно, но трудности практического воплощения визуальных решений оставляли эти идеи чаще всего в эскизах или их перерабатывали профессиональные модельеры и ювелиры.

Художник-модельер Надежда Новикова и ювелир Евгений Куликова предприняли попытку, объединив свои индивидуальные искания, создать костюмы, где бы в неразрывном единстве уживались современные формы одежды и ювелирные украшения. Поиск более полного воплощения своих творческих возможностей — вот, наверное, то основное, что послужило стимулом для создания их союза.

Надежда Новикова окончила Московский технологический институт легкой промышленности. По распределению проработала несколько лет конструктором в художественном конструкторском бюро. Работа конструктора с моделью в производстве вторична, но именно эта «черновая» практика в моделировании предоставила Надежде преимущество, выгодно отличившее ее в дальнейшем от коллег-художников: умение не только создать эскиз модели, но и воплотить его в материале, доведя до совершенства отточенность в оформлении мельчайших деталей, линий, швов.

Ансамбли Новиковой нельзя не заметить в экспозиции, и одновременно они прекрасно смотрятся на человеческой фигуре, в то время как модели современных художни-

ков невозможно демонстрировать вне выставочной ситуации.

Создавая свои костюмы, Надежда не ограничивается поисками остромодного силуэта. Неистощимая фантазия художницы предлагает для каждой модели свой вариант отделки: в вышивке застыли, распластав крылья, дикий птицы; аппликация материалом и кожей помогает передать сложную пестроту геометрии фигур; о традициях народного искусства напоминают детали из макраме, сложные плетения, обвязки; и даже собственноручное изменение фактуры ткани способствует созданию неповторимой, воплощенной в материи, художественной композиции. Стремление ярче выразить собственную индивидуальность толкает Надежду Новикову на постоянный поиск. И именно в поисках родилась идея объединения с художником-ювелиром. Евгения Куликова по окончании Строгановки представила для вступления в молодежную секцию МОСХа работы, уже тогда отличающиеся нетрадиционностью в контексте ювелирного искусства. Необычный материал — стержни фломастеров — продиктовал форму брошей, их дизайнерский характер. Поиск новых материалов, реализация их скрытых возможностей увлекает художницу. Но все таки материал — это только средство для достижения цели, а цель — наполнить ювелирное изделие философским содержанием, внутренней идеей, которая открылась бы по мере рассмотрения украшения. Ювелирные произведения Евгения Куликовой чем-то схожи с восточной поэзией: внешняя простота и лаконичность и внутрен-

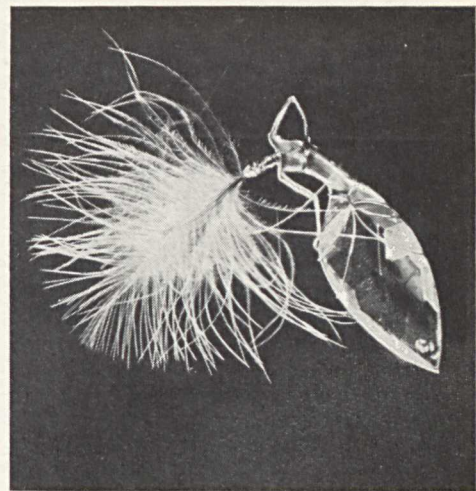
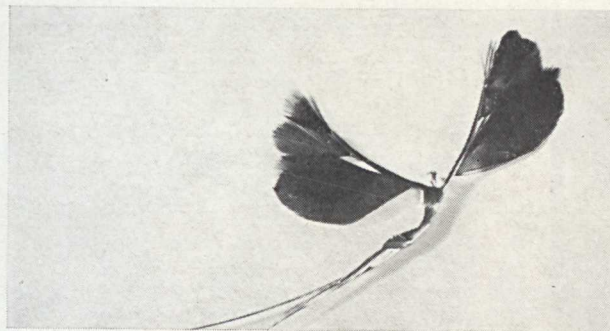
нее глубокое содержание. Даже названия вещей напоминают о танка — поэтическом жанре восточной классической поэзии: «Полет белых бумажных лебедей», «Жемчужина, спрятанная под морскую водой». Пластика Куликовой редко бывает статичной; вещи свободно komponуются в костюме, меняя при этом смысловые акценты. Стремление к повествовательности приводит Евгению к работе с эмалью, причем скорее станкового характера. Художница находит неординарные решения: обрамлением для эмалей становятся зеркала бокового видения автомашин. Это целый цикл работ, отображающих внутренний мир людей, их прошлое, настоящее и будущее.

Но желание шире использовать возможности и ресурсы ювелирной техники не оставляет Евгению Куликову, и она с интересом принимает предложение Надежды Новиковой о совместной работе.

«Первый блин» получился комом. Рисуя в два карандаша художницы создали эскиз модели, который на бумаге показался обоим удачным. Но вот сшито платье, готовы ювелирные аксессуары — и оказывается, что эти вещи, хотя и красивы, но абсолютно автономны, нет никакой необходимости в их совместном существовании. А именно эту задачу ставили перед собой авторы: произведение должно быть неделимым, синтез художественного моделирования и ювелирного искусства должен дать их органичный сплав, где бы каждая деталь была оправдана, не теряя при этом самоценности. Подходя с таким критерием к собственным произведениям, оценивая их со всей



Н. Новикова, Е. Куликова
Модель одежды
и украшения



Е. Куликова
Украшения

строгостью, художницы включили в свою самостоятельную коллекцию четыре костюма, хотя сделано их было много больше. С этими работами они недавно показались на московских выставках и были отмечены прессой.

Наиболее удачным, наверное, можно назвать ансамбль «Тени вишневого сада». Элегантная вечерняя «тройка» — брюки, пиджак и рубашка — выполнена из черного трикотажа и золотой парчи с изображением вишневых веточек. Законченность ансамблю придают галстук из дымчатого оргстекла с заколкой из топазных вишен и широкий пояс из того же серо-коричневого оргстекла. Подобранные цветовых сочетаний, линейные ритмические повторы, единство изобразительного мотива делают элементы комплекта взаимоправдаемыми, создают цельный, «сложносочиненный» образ.

Дует Евгении Куликовой и Надежды Новиковой показывает, что совместная работа мастеров разных видов искусства способна привести к созданию неординарных произведений, к реализации скрытых потенциалов декоративного творчества.

Юлия Антонова

Людмила Анненкова

Людмила Анненкова принадлежит к тем художникам, которые приходят в искусство с уже сложившимися задачами и горячим стремлением их осуществить. Однако, даже обретя признание в работе с эмалью, получив персональное приглашение участвовать в Биеннале в Лиможе, Анненкова была полна сомнений. Сложность существо-

вания ее как художника возникла потому, что она заинтересовалась и стала развивать такой непривычный даже для специалистов вид искусства, как монументальная эмаль. С самого начала Анненкова стала работать в малых и крупных формах эмали, причем малые формы часто выступают в роли лабораторных опытов, в которых разрабатываются новые технологии, например, гальванопластика. Но при всех новациях творчество Анненковой связано с традициями (вспомним в связи с гальванопластикой использование перегородок и накладок из металла в Европе в XIV—XV вв. и в России в XVIII в.).

В 1983 году Анненкова, начиная серию «Времена года», ставит перед собой цель сделать в пластинах главным героем элементы из металла — перегородки и фольгу. Их непринужденное размещение по эмалевому полю сродни карандашному штриху в цветной акварели или литографии: они усиливают цветовое звучание того или иного фрагмента композиции. Но главным средством художественной выразительности стало использование здесь впервые гальванической обработки металла. Вспенившийся посредством химической реакции, звучащий композиционной доминантой, он придает зримую весомость пластинам, подчеркивает эффект эмали как драгоценного вкрапления. Одновременно занимается молодая художница и расписной эмалью, стремясь к разнообразному раскрытию красоты этого материала. Используя прозрачные фоны, она убедилась в том, что в эмали возможно создавать ощущение объема и

пространства.

В 1985 году ею были сделаны панно из серии «Москва и Подмосковье» — «Цирк», «Чистые пруды», «ЦПКиО», «Бульвары». В «Цирке» и «Чистых прудах» появился прием, который, как мне кажется, определил основное направление творчества Анненковой, — объединение плоскости и объемной части, что так важно для эмалера-монументалиста. Собственно, поиски в серии «Москва и Подмосковье» стали предварительной разработкой на подступах к оформлению вестибюля нового административного здания завода «Манометр» (1986).

В задачу художницы входило создание интерьерного ансамбля — эмалерного фриза, стелы из латуни и осветительной арматуры, — единого в своем цветовом образе.

Решая задачу по комплексному оформлению небольшого по площади интерьера, Анненкова выделила в ней, как самостоятельную, проблему освещения, создав декоративный потолок. Он представляет собой латунную сетку, среди которой расположены полусферы из эмали. Освещение, спрятанное в полусферах, отражается от латунной сетки и дает рассеянный мягкий свет, создавая в эмалях ощущение «дыхания» и движения. Все это помогло тому, что интересное архитектурное пространство приобрело нестандартность и, более того, стало камерным по звучанию.

«Манометром» художница окончательно завоевала себе право работать как монументалист-эмалер и победила последних скептиков, не признававших эмаль за технику монументального жанра.

На очереди у Анненковой оформление интерьера клуба института электронной техники в г. Зеленограде, коллектив проекта которого во главе с Ф. А. Новиковым удостоен Госпремии СССР. Задача перед художницей более сложная — не только органически войти в архитектуру более высокого класса и создать декорацию ей под стать, но и объединить керамику и эмаль, в которых художнице предстоит работать.

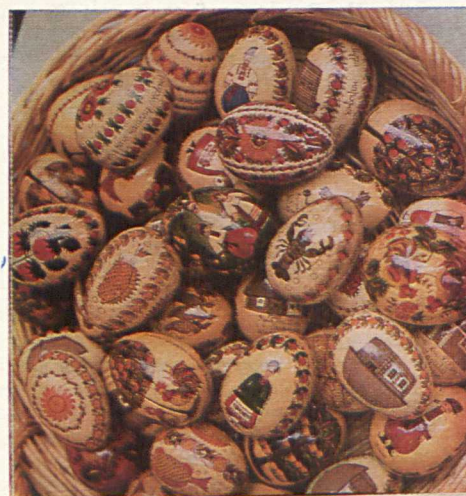
Мария Бодрова

Людмила Ракитских

Людмила Ракитских хотя и молодая, но уже вполне зрелый, заслуживающий признания мастер. Детство и юность Людмилы прошли среди прекрасной природы Урала, что, несомненно, наложило свой отпечаток на все дальнейшее творчество художницы. Училась в Уральской детской художественной школе, затем в Московском технологическом институте у таких прекрасных преподавателей, как Хитров, Темерин, Вельчинская.

На Всесоюзной выставке «Молодость страны» (1976) Ракитских во весь голос заявила о себе большой работой «Выпусти птицу». Работа эта произвела тогда на всех большое впечатление: она печаталась на страницах нашего журнала, экспонировалась на международной выставке в Бельгии, а затем была взята Наталией Сац в тогда только что открытый новый Детский музыкальный театр.

Панно удивительно жизне-радостно, оптимистично, настоящему молодому. Легкие птицы и бабочки, парящие в вышине, фантастические цветы и травы, похожие на



Л. Ракитских
Занавес «Лето»
Шелк, роспись

На стр. 15

М. Базак
Гобелен «Летние
дожди»
Гобелен «Горы»

Л. Ракитских
Гобелен «Выпусти
птицу» (в соавторстве
с Г. Трошковым)

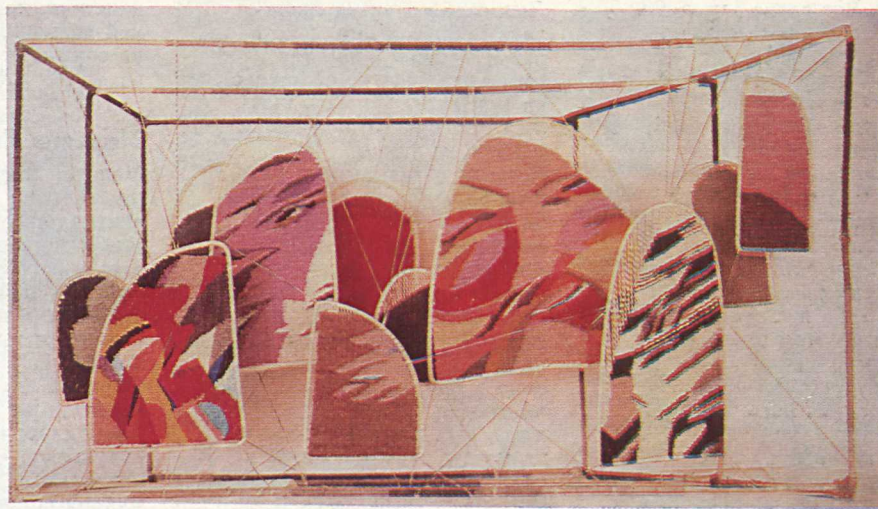
На стр. 15

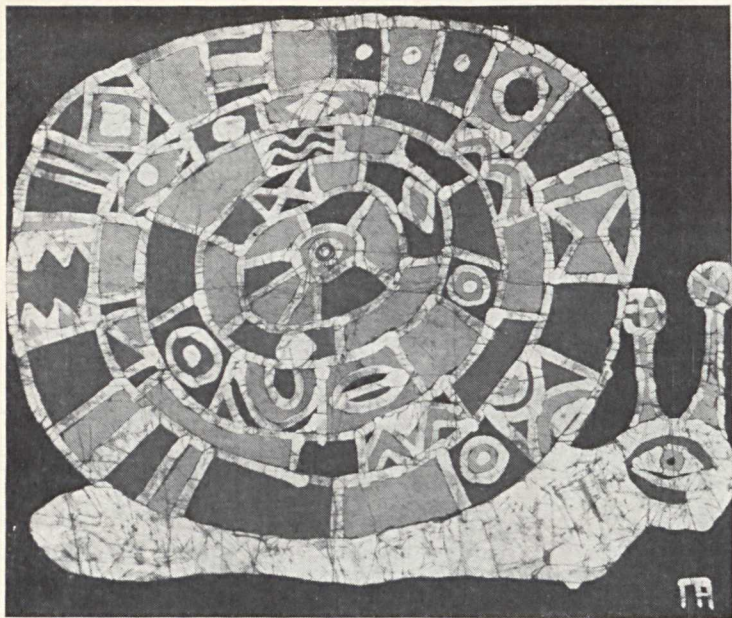
М. Базак
Гобелен «Тишина.
Покой. Равновесие»

Н. Пикуш
Триптих «Память»
Триптих «Городские
впечатления»
«Характеры в толпе»
Ткачество

Т. Челнокова
Триптих «Лесные зарисовки»
Горячий батик







Н. Пикуш
«Улитка»
Батик

Н. Пикуш
«Птах»
Батик



языки пламени, — все словно трепещет в голубом просторе. Это ощущение парения, размаха и свободы подерживается и смелыми интенсивными цветовыми сочетаниями, и полукруглыми радуги, скрепляющей всю композицию в единое целое.

Излюбленная техника Людмилы Ракитских — роспись по шелку. Вот слова художницы: «Сам процесс создания композиции на шелке несет в себе большой заряд творчества — это постоянный поиск. Сделать эскиз на бумаге и повторить его точно без изменений на ткани — это не мой стиль работы, это скучно, это — отказать себе в риске сделать лучше, чем в эскизе, это значит не доверять своему чутью, отказать себе в творчестве, в поиске на этом этапе работы — выполнении в материале». Художница предпочитает роспись по шелку и крепдешину, так как эти ткани поглощают свет, а не отражают, как туаль. Цвет становится насыщеннее, глубже и бархатистее.

Мы привыкли видеть в декоративных разделах наших московских выставок монументально-декоративные панно на шелке или небольшие шелковые панно в рамках, использующие композиционные схемы станковой графики. Росписи Людмилы Ракитских — это часть интерьера. Они функциональны — это может быть занавес на окно или драпировка, отделяющая часть комнаты. Художница пытается вернуть росписи прикладной характер, а также забытую камерность, поэтому на данном этапе для нее важна не тема, а изменчивое состояние природы: сумрак, туман, влажность после ночного дождя, состояние

грусти, тревоги или неожиданной радости.

Композиции последних работ чаще всего фризные, они могут быть продолжены и вправо и влево. Художница использует один и тот же цветочный мотив со всевозможными вариациями и со свойственной ей импровизацией, без которой не мыслит процесс творчества. Людмиле нравится создавать произведения, с которыми человек общается каждый день. Многие ее занавеси призваны закрыть унылый или просто надоевший пейзаж за окном.

Когда я разглядывала их, в памяти всплыл рассказ-притча Р. Брэдли о том, как видеокартинки, проецируемые на стены, заставляли человека очутиться в другом, непривычном для него, пространстве. Так и занавеси Л. Ракитских — это окно в другой мир или, если хотите, кусочек другого мира, вызывающий у человека мечты, побуждающий к размышлениям. В некоторые свои цветочные росписи художница вводит элементы неживой природы, индустриального мира или просто геометрические формы — куб или многогранник. Это вносит в росписи неожиданный эффект сочетания живых и неживых форм, придает им остроту и контрастность. Людмиле Ракитских выполнен и ряд гобеленов: «Галактика», «Метро», «Московские ритмы». Некоторые из них в соавторстве с Г. И. Трошковым. На мой взгляд, их гобелены очень интересны по цветовому решению и по образному и ритмическому строю, привлекают они и мощной динамикой композиции. Мне кажется, что это сотрудничество прекрасно себя оправдало и в будущем должно

быть продолжено. И не надо бояться, что одна индивидуальность подавит другую, лучше видеть друг в друге соавторов и помощников — ведь такая это большая радость для человека работать с кем-то рядом, вместе, сообщая, чувствовать поддержку и взаимопонимание.

Я думаю, что многие художники, не имеющие такой возможности, искренне сожалеют о ней.

Антонина Воронова

Марьяна Евтушенко

Молодая киевская художница Марьяна Евтушенко посвятила свое творчество проблеме экологии, включилась в борьбу за сохранение окружающей среды своими скромными силами — изображением в керамике гибнущего мира Природы. Марьяна цитирует слова, написанные Велимиром Хлебниковым в «Утесе из будущего»: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки в пустом покое, темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое „нет“». Уже несколько лет трудится художница над серией работ, которую она назвала «Страницы Красной Книги». Конкретизировала тему и дала такое название первой работе серии — три керамических пласта в глубоких серо-матовых рамках — «Страницы». Страницы отрывного ботанического календаря, а может быть, это страницы запылившего гербария. Они уже оторваны, как сорваны и навсегда погибли растения, на них изображены.

Следующая работа серии — «Коллекция». Это удачно найденная композиция, состоящая из керамических рам-коробок для хранения засушенных экспонатов «живого мира». Для нее была построена геометрическая конструкция. В рамы вклеены стекла, обыкновенные, оконные. Тогда, в 1985 году, стекла, применяемые в керамических работах, стали причиной раздражения ревнителей чистоты жанра.

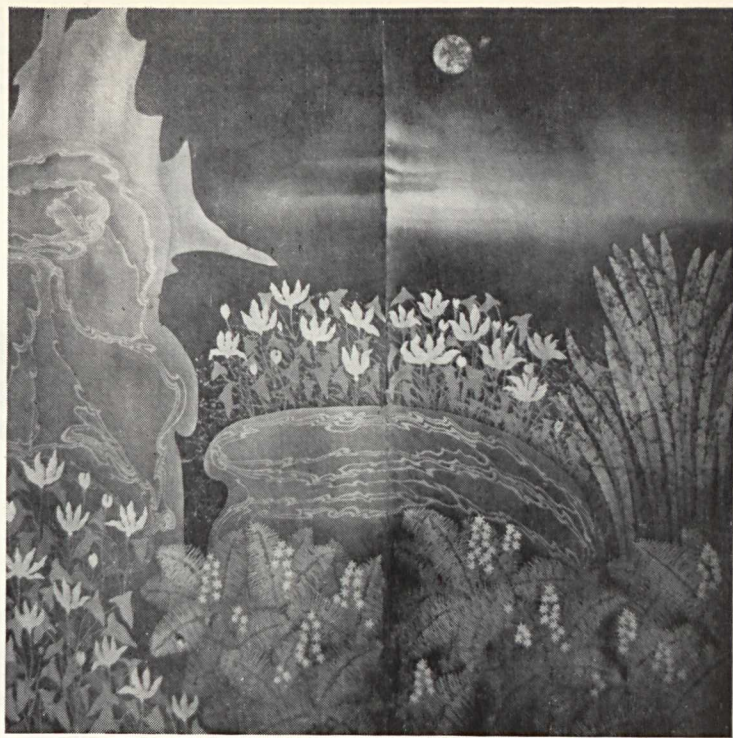
В одной из рам — изображение-отпечаток насекомого, найденного при раскопках в Ольвии или Херсонесе.

В остальных — покоятся на стеклах насекомые. Именно покоятся, так как только здесь могут чувствовать себя в безопасности от продуктов бурной деятельности человека — ядохимикатов, кислотных дождей, смога, выхлопных газов.

Ровно через год появились еще две композиции. Тема та же — охрана природы, назвала ее художница «Аквариум». Марьяна Евтушенко попробовала, и частично ей это удалось, создать в своей работе психологический конфликт, передать определенное настроение, столкновение человека и природы.

Художница, обладающая большим трудолюбием, в этой новой для нее композиции подробно детализирует, скрупулезно отбирает каждую деталь, с любовью прорабатывает каждую модель. Но это не раздражает, не диссонирует с условным, придуманным ею, воображаемым миром.

Конфликт в «Аквариуме» прочитывается и раскрывается благодаря цветовому решению. Одна часть композиции — сине-голубая, с растяжкой глазури на откры-



Т. Челнокова
Панно «Цветущий
папоротник»
Горячий батик

тых поверхностях, переходящих в глубокий зеленый и активный черный цвет. Во второй части впечатляет оранжево-красное зарево в зловещих отблесках восстановленной меди с ее локальным, сознательно не приглушенным цветом.

Последняя работа художницы «Птицы» — самая «свежая» из серии «Страницы Красной Книги», созданная в году нынешнем, — оказалась более серьезной. В ней разрабатывается дальше общечеловеческая тема наступления цивилизации на природу.

По натуре человек довольно сдержанный, здесь художница раскрывается эмоционально, раскрепощается внутренне.

Конфликт перерос в драму. Город, по представлению Марьяны, — большая клетка, где крыши превращены в решетки, окна зданий сизосерые, асфальт плотно и надежно закрыл городскую землю. И птицы такие же серые. В их телах, в своей серости сливающиеся с решетками, слегка, неназойливо введен цвет. Новая композиция по-своему свежо и оригинально решает одну из социальных проблем.

Друзья художницы шутят, говоря, что Марьяна из своей «Красной Книги» открывает по одной странице в год — бережет тему. Да, действительно, тема глобальная. Сразу такую не решить.

Может быть, в этом, может, в следующем году, может быть, когда-нибудь будут созданы ящерицы, звери, деревья... Но художница точно знает одно: закончится тема «Страниц» изображением Человека, живущего в век урбанизации, механизации, химизации. Войны, эпидемии, голод делают

трудным для человека существование на нашей красавице-Планете.

Но человек жив надеждой. И только надежда заставляет художницу Марьяну Евтущенко придумывать все новые и новые страницы своей «Красной Книги Природы».

Петр Говдя

Геннадий Ленцов

Окно, окуляр, объектив фотоаппарата — брошь невольно затягивала, сковывала, концентрируя внимание. Темное, непрозрачное оргстекло, в глубине которого можно не разглядеть, а скорее ощутить собственное отражение. Вдруг появился страх, что так навсегда и останусь в этом импровизированном объекте, растворяюсь, перестану существовать. Постепенно отложив брошь, возвращаясь к разговору с художником.

В кулуарных ювелирно-искусствоведческих дискуссиях его все-таки довольно часто критикуют. Говорят не только об отрыве от традиций, но и о полном отходе от ювелирного искусства как такового, употребляют модное слово «дизайн». Единственное, что признается единогласно, — технически все вещи выполнены безукоризненно. «Даже пыль в воздухе мешает работать», — говорит Геннадий Ленцов, в который раз уже протирая лежащую перед ним брошь, или «объект», как он сам называет свои произведения мелкой пластики.

Работая на ювелирном заводе модельером, Геннадий в совершенстве овладел технической стороной производства. Дело оставалось за малым: вдохнуть в высококачественные по исполнению

работы душу творчества. В первых работах Ленцова, уже достаточно оригинальных по замыслу, все же явно чувствовалось влияние промышленного дизайна. Так, например, острые по силуэту, выполненные в белом металле наручные часы могли прекрасно тиражироваться, вызывая несомненный восторг у покупателя. Конечно, они еще не стали подлинными произведениями искусства. Первые неудачи не обескураживают художника, а впоследствии он создает свой легко узнаваемый, но неповторимый стиль, обнаруживает «творческое лицо». Его пластические работы экспонируются на молодежных, республиканских, союзных, международных выставках. Геннадий Ленцов становится лауреатом IV quadriennale в Эрфурте в 1986 году, удостоивается медали в Яблонце, на триеннале 1987 года. Сейчас Геннадий — один из ведущих ювелиров молодежного объединения МОСХа. Несколько его брошей куплены Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства.

Ленцов не дает конкретных названий своим изделиям, в лучшем случае это объект № 1, 2... Любое название — это уже определенный код, а художник не хочет подсказывать зрителю. Изобразительный образ, заданный автором, должен вызывать у смотрящего ряд идей-ассоциаций; каждый волен понять его творчество как хочет. В ювелирных работах Геннадия отсутствует какой-либо изобразительный мотив, все они просто знак, символ, по-своему несущие в себе пластическое и идейное содержание. Созданный им мир своеобразной гармонии располагает к медитации.

Голубое оргстекло, бесконечный коридор, напоминающий песочные часы, попытка фиксации неподвластного человеку времени, зеркальный переход из прошлого в будущее, на стыке которого расположилось настоящее. Цвет и форма — все здесь не случайно: брошь напоминает льдинку — время холодно, безразлично и беспощадно к нам.

Настораживает в творчестве Г. Ленцова не отрицание ювелирной традиции — все его украшения хотя и неординарные, но по-своему утилитарны, и не очевидная дизайнерская направленность — в этом нет ничего плохого, — пугает непрекращающаяся эксплуатация раз и навсегда найденного приема, своеобразное саморепродуцирование. Хочется надеяться, что это уже почувствовал и сам художник. Наверное, поэтому появляются изображения изобразительности, цветность, сложные композиции — попытка по-новому решить пространство — в эмалях, которыми Ленцов начал заниматься совсем недавно. И если удастся привести то новое, что дала эмальерная практика, в мелкую пластику, то тогда Г. Ленцов сможет, пользуясь словами его любимого писателя Германа Гессе, создать некий «духовный универсум... соединить искусство с магической силой, свойственной формулировкам точных наук».

Юлия Котова

Вячеслав Пуганов

Молодые московские медальеры недавно организовали свой клуб, который объединил их не только по возрасту и школе (почти все закончили МВХПУ), но и по общности творческих поис-



ков, задач, отношения к миру. Вячеслав Пуганов — один из организаторов клуба и яркий представитель своего поколения.

Коренной москвич с благополучной, на первый взгляд, биографией: училище им.

М. И. Калинина, Строгановка, преподавательская работа в родных стенах, он много работает, но постоянно недоволен собой. Однако на сложном пути обретения своего творческого «я» Вячеслав достиг определенных результатов.

Подтверждением этому может служить серия его работ: «Мир двоих» (1986), «Улетающие», «Дисгармония» (1987), — показанных на молодежных выставках.

В них ярко обнаружилось стремление молодого художника найти подлинные духовные ценности, избежать конформизма, конъюнктуры в искусстве. Пуганов создал идеальный мир, город, где царят любовь и взаимопонимание между влюбленными. Они естественны в своих чувствах и улетают в свой мир, мир мечты. Высокий стиль, поэтизация внутреннего мира открывает для нас, зрителей, личность художника, наделенного фантазией и мечтательностью, художника тонкого и ранимого. Эти декоративные плакетки выполнены в терракоте, которая в большей степени выявляет их рукотворность.

Декоративность в соединении с ювелирной проработкой каждой детали, смелым решением композиции обеих сторон мини-рельефа — основные черты, характеризующие манеру медальера. В творчестве Пуганова можно увидеть все многообразие жанров и техник медальной пластики, которое существует сегодня. Это и выставочные декоративные

плакетки, и классические памятные и юбилейные медали, выполненные в гальванопластике, бронзе, фарфоре, терракоте, гипсе, и уникальные авторские медали. Его медали разнообразны и по тематике: это памятные события из отечественной и мировой истории, выдающиеся деятели науки, культуры и искусства разных эпох и стран. Поиски новых образно-пластических решений привели к трактовке медали как предмета внутренних переживаний, впечатлений, ощущений, отношения к миру самого художника. Внешним толчком к работе в этом направлении послужила работа в творческой группе в Дзинтари (зима 1987). Важным здесь оказался такой момент, как осознание роли национальной традиции для современного искусства, что важно для Москвы, где эти границы размыты.

Мне наиболее близки вещи, сделанные в Дзинтари. Они полны внутренней гармонии, покоя и в равной мере пронизаны горечью и печалью. Холод, сквозняк гуляет по пустынным переулкам города, заглядывая во дворы домов, хлопая входными дверями. Это «Дисгармония» (фарфор). Неуютно в этом мире. Как во сне, вслепую движется человек. Обретет ли он свой путь? Это, может быть, одна из лучших работ Пуганова, воспринимающаяся символом искусства молодых. Она интересна сама по себе и обладает достаточной глубиной, чтобы в нее всмотреться, о ней задуматься. Тонкий рисунок сочетается здесь с тончайшими переходами мини-рельефа. Глубина пространства в композиции создается насыщением разными пластическими эффектами, напри-

мер, соединением негатива с позитивом в передаче человеческих фигур, которые даются углубленным силуэтом.

Группа в Дзинтари в определенной степени способствовала раскованности искусства Вячеслава, выходу на иные уровни восприятия медальной пластики. Его последние работы: «Ожидание», «Крещендо», серия «Экологические мотивы» и другие — пронизаны единством стиля, в основе которого лежит прием мифологизации... «как выражением вечных, постоянных начал, обновлением и разрушением», так и философией, взглядом художника на мир. Работы Пуганова вписываются в общий контекст молодежного искусства с его активными поисками своего места в этом беспокойном мире.

Ирина Болдано

Наталья Пикущ

В чудесной сказке «Маленький принц» Экзюпери есть слова: «...зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь.» Эта цитата может стать своеобразным эпиграфом к творчеству киевской художницы по текстилю Натальи Пикущ. Если тема и внутренний мир человека ей незнаком и чужд, то это никогда не сможет увлечь художницу. Она изображает только то, что родственно ей по духу, только тех, кого хорошо знает.

Наташа Пикущ умеет делать многое — сама красит и подбирает нитки, сама тклет, расписывает, вяжет, вышивает, работает в технике батика, делает сложные аппликации. Все это помогает художнице совершенствовать свои композицион-

ные приемы, составлять свои излюбленные цветосочетания, находить свою ритмику и мелодию. Она воспринимает художественный текстиль как единое целое, где в ремесло ткача органично входит образное мышление художника, его поэтическое осмысление мира.

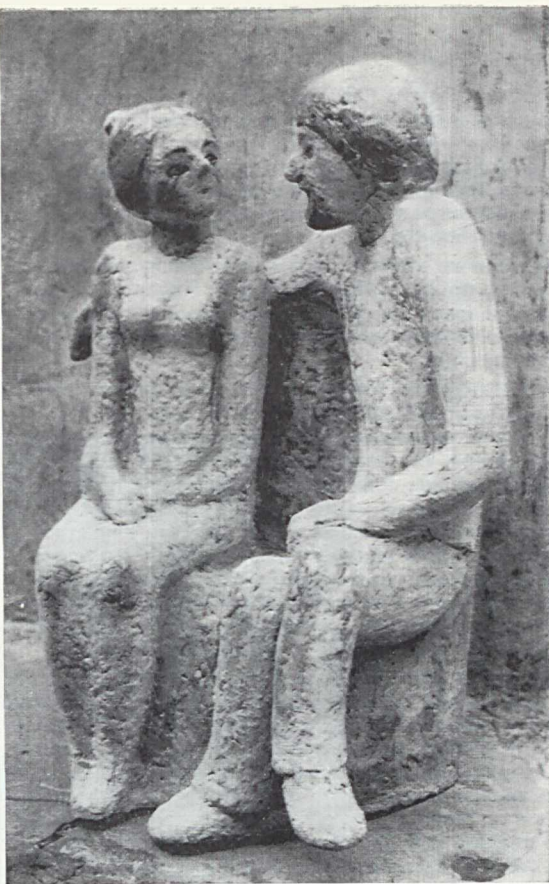
Работает Наташа быстро, энергично, но этому предшествует длительный период раздумья, наблюдения. Все ее большие и мини-гобелены, свободные росписи в различных техниках, объемно-пространственные композиции созданы часто без предварительных набросков и эскизов.

Работы Наташи Пикущ — остропсихологические, одухотворенные, точные по состоянию, эмоционально действуют на зрителя.

Привлекает внимание ее гобелен «Мир и молодежь», с успехом экспонировавшийся на Всесоюзной выставке, посвященной 70-летию Октября. В этой работе Пикущ продемонстрировала свой индивидуальный почерк, выразила свое отношение к жизни, к окружающему миру. Здесь нет подробной детализации. Перед нами — ликующая молодежь, воспевающая юность, дружбу, любовь, гармонию.

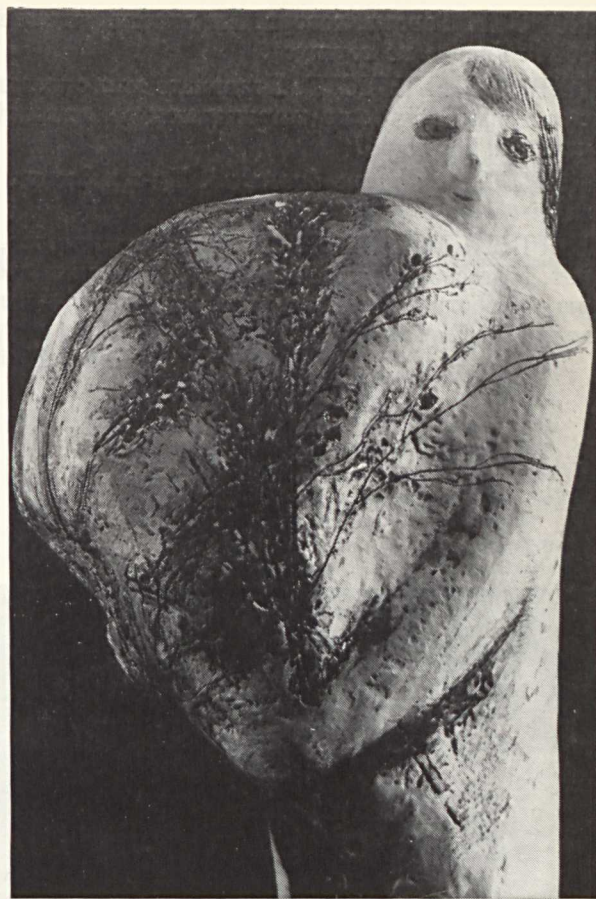
Душевной щедростью и просветленностью, поэтичностью и музыкальностью отмечен гобелен «А уже весна...». По ритму и пластике это произведение напоминает весеннюю мелодию, где человек и природа слиты воедино.

К числу бесспорных творческих удач молодого автора можно отнести минитриптих «Руки». Мы не видим лиц, но как много сказано без слов, как впечатляет напряженность, эмоциональное переживание. Здесь пла-



На стр. 18
В. Кузнецова
«Художник»,
Блюдо «Отдых»,
«Художница»
Керамика

В. Кузнецова
«Беседа об искусстве»,
«Большой букет»
Керамика



стика не столько изображает, сколько символизирует чувство и мысль, вызывая к жизни внутренние, самые заветные побуждения.

Для Наташи Пикун характерно стремление вникнуть в сложные человеческие коллизии. Ее волнуют большие темы, такие, как историческая память прошлого. Так, одна из последних ее работ посвящена древнерусской живописи и таким ее вечным темам, как Благовещение и Пьета. Метафоризм, расширенная символика, метод художественных иносказаний позволяют дать вполне современную трактовку исторической или легендарной темы.

Наташа Пикун — городской житель. Поэтому ее занимает бытовая жизнь горожан. Среда и человек, его взаимоотношения и влияния друг на друга — главный мотив триптиха «Городские впечатления», пространственной композиции «Характеры в толпе».

С большой психологической убедительностью показывает художница повседневное бытие городского человека, раскрывает тему урбанизации. Она не изображает окружающую среду, но ассоциативно дает почувствовать ее присутствие.

Людей всюду множество. Как будто человеческая лавина устремилась в единый движущийся поток — в троллейбусах, метро, на экскурсиях.

Отношение человека и среды осмысливает Наташа Пикун в разных гранях, связывает с разными образно-пластическими проблемами. В ее текстильных композициях можно уловить характеры и одновременно типические обобщения, почувствовать урбанистическую динамику и ритм. Так молодая

художница вносит свою лепту в художественное осмысление сложных картин жизни современного большого города.

Алексей Роговченко

Валентина Кузнецова

Творческое становление уфимской художницы Валентины Кузнецовой достаточно сложно и нетрадиционно. Она родилась и выросла в старинном русском уральском селе Воскресенское Мелеузовского района Башкирии. Сначала закончила живописное отделение Уфимского художественного училища, затем — факультет теории и истории искусств Художественного института им. И. Е. Репина, а занялась в результате всего этого... керамикой. Во время педагогической практики в детской художественной школе г. Стерлитамака она вместе со своими подопечными с головой ушла в лепку, в работу с глиной и в этом увлечении нашла себя. В начальные годы совместной работы с известной керамисткой Башкирии Т. П. Нечаевой, а затем — в группе керамистов Дома творчества в Дзинтари (1978) Валентина впервые вплотную, на профессиональном уровне соприкоснулась не только с технологическими, но в первую очередь с художественными, творческими проблемами в искусстве керамики. Упорно, целеустремленно занимаясь самостоятельно, она регулярно, почти ежегодно работает в творческих группах Экспериментального творческо-производственного комбината в Москве, активно участвует на выставках. Произведения В. Кузнецовой — портреты ли, жанровые ли композиции, решен-

ные как в мелкой пластике, так и в форме живописных пластов, тарелок, несут в числе своих достоинств одно наиболее ценное, важное качество — живое, обостренное, может быть, даже какое-то женское чувство материала. Из влюбленности в свойства избранного материала сложился и художественный язык автора: живописная лепка формы, откровенно глиняная фактура, широкий диапазон условности, декоративности в решении художественных образов. Наконец колористические ощущения также органично связаны с природой материала. На этом своем поэтическом языке автор увлеченно и доверительно рассказывает о том, что больше всего ее волнует, удивляет, радует в жизни, в людях, в природе, в мире чувств и вещей. В небольших скульптурных композициях «Учительница», «Художник», «Художница», «Большой букет» — формы намеренно статичны, несколько замкнуты в себе и предельно обобщены до лаконичного, выразительно читаемого силуэта. Автор стремится закрепить в материале свое первое чувство от увиденной модели, мотива, жизненной сцены, которые в произведениях становятся большими или малыми, но уже событиями жизни ее героев. «Сила первого взгляда есть основная сила поэзии», — отмечал мастер поэтической мысли М. Пришвин.

Пластика В. Кузнецовой — немногословна, так же как и сдержан цвет, призванный подчеркнуть характер и достоинство материала, углубить и обогатить настроение, заложенное в самой этой пластике. В лучших композициях художницы, внешне очень скромных,

сосредоточена своя тихая внутренняя жизнь. Она повествовательна — почти сюжетный рассказ, в лирической тональности которого нередко проявляется гротеск, ирония, шутка.

На «Выставке девяти» (1986), организованной в Уфе, в Художественном музее им. М. В. Нестерова, Валентина показала работы, выполненные в новом для нее материале — фаянсе. Это белоснежные, матовые, напряженные в своей округлости вазы, благородные, изысканно-простые и строгие по формам, тяготеющим к классическим образцам. Вазы деликатно декорированы изящной, тонко проработанной лепкой с легким введением цвета. Новые работы художницы в области вазовой пластики свидетельствуют об ее активном интересе к вопросам формообразования в керамике, интересе к работе с пространством. В них — новые поиски автора, за которыми видится развитие молодой художницы, рост ее профессионального мастерства.

Чтобы получить верное представление о художнице Валентине Кузнецовой, нельзя, пожалуй, ограничиваться только характеристикой ее произведений, как бы они ни были содержательны и интересны. Человек энергичный, деятельный — она организатор во всем, что касается художественной, творческой жизни: и в рабочей изостудии, которой она руководит вот уже десять лет, и в секции декоративного искусства, и в молодежном объединении СХ БАССР. Убеждена, что художник должен увлечь каждого, кто хоть ненадолго попадет в орбиту его творческих интересов.

Альмира Янбухтина

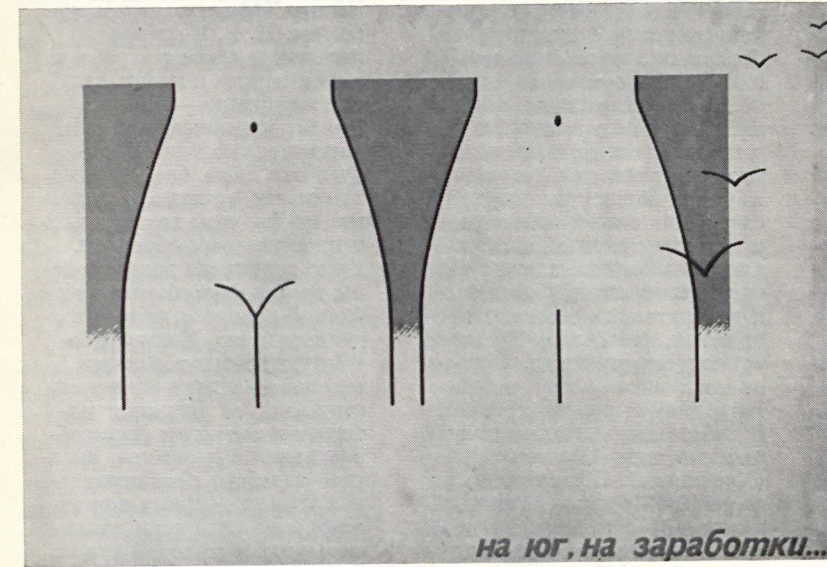
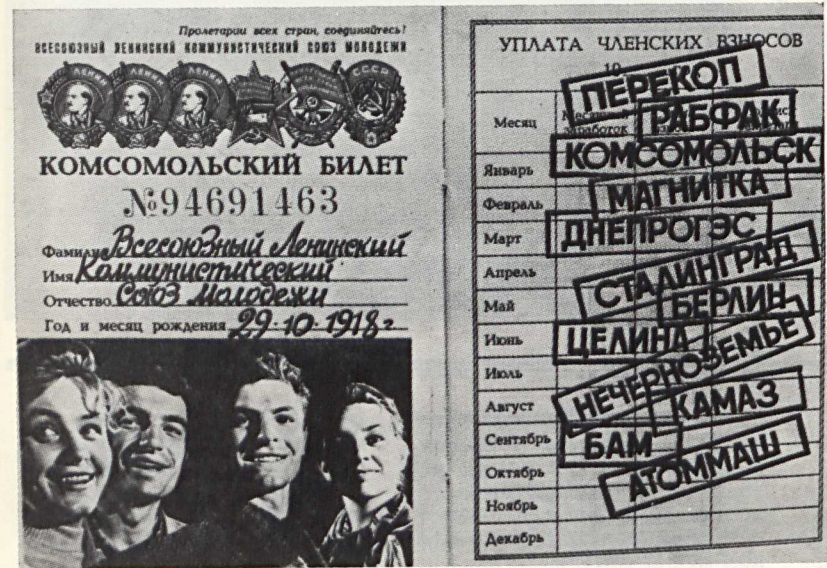
КОРОЛЬ. Говори, говори. Ты знаешь, что я на тебя никогда не сержусь.

ПЕРВЫЙ МИНИСТР. Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!

КОРОЛЬ (он очень доволен). Ну-ну. Зачем, зачем.

ПЕРВЫЙ МИНИСТР. Нет, ваше величество, нет. Мне себя не перебороть. Я еще раз повторю — простите мне мою разнузданность — вы великан! Светило!

Евгений Шварц



ПЛАКАТ

- В политическом плакате большие перемены
- Нельзя говорить языком конформизма о сегодняшних проблемах
- Чудо мгновенной перестройки
- 1917 — 1988. Справочная таблица изменений

В политическом плакате большие перемены. Самое неинтересное из официальных искусств «эпохи застоя» — удивляет нас. Недавние выставки продемонстрировали совершенно иной образ плаката. Началось это с нашумевшей экспозиции в Ленинграде, продолжилось в Москве и в других городах.

Художники плаката первыми откликнулись на изменения, происходящие в стране. Недаром их выставки всерьез заинтересовали широкого зрителя. Газеты и телевидение хвалят плакатистов, и их есть за что хвалить.

«ДИ СССР» не может обойти стороной эти метаморфозы плаката. Мы отвели им один из главных наших разворотов и решили подготовить блок о последних выставках, составив его из трех мнений: художника-полиграфиста, мастера плаката и журналиста одной из центральных газет. Мы были совершенно уверены в том, что работа плакатистов заслуживает самых высоких оценок. Но, к глагому нашему удивлению, в статье, которую мы получили, да и в коллективном мнении мастеров плаката и издателей (составленном по материалам «круглого стола») немало тревожных ноток.

Для себя мы объясняем это так. Да, отзывы могут показаться слишком пристрастными и жесткими. Но это свидетельствует лишь об одном — в плакате появились реальные темы для споров. Нельзя не радоваться новостям плаката. Но мы слишком уважаем самих художников, наших читателей и наш журнал, чтобы с первых же радующих шагов впадать в бурное ликование. Мы профессионалы. Мы недоверчивы. Мы боимся возврата к прежнему, тем более, что черты этого «прежнего» заметны во многих листах. Мы мечтаем о том, чтобы плакатисты расширяли границы гласности, а не повторяли уже сказанное.

Плакат — тяжелый хлеб. В недавние годы труднее и противнее всего жилось тем, кто обязан был его «воспевать». И никакие прибавки и расценки этого не искупали. Плакатисты — сами первые жертвы застоя. Им приходилось во многом труднее, чем другим художникам. Острый, конфликтный плакат не имел никаких шансов на существование. Оставались лишь варианты в чрезвычайно узких рамках плакатного канона.

Плакатисты — жертвы застоя, но они же — его верные слуги. Уместно спросить: заставили ли кого-нибудь из них происшедшие изменения пережить творческий кризис! Разувериться в своем ремесле! Уехать в деревню! Бросить издательство! Едва ли. И тот, кто привык делать плакаты с Брежневым, готовится изобразить новых руководителей в тот самый момент, когда они того пожелают. Ждет, когда же понадобится его умение. Дождется ли!

Что же огорчало в «перестроечных» плакатах! Некоторая поверхностность: обращение к новым темам трактуется художниками как самодостаточное магическое действие. Художники воюют с понятиями. Вероятно, считается, что поразить на листе Сталинизм, Бюрократизм, Наркоманию — достаточно для того, чтобы испепелить их на месте. Так в былые времена куклу нарекали Чумой, прежде чем сжечь на костре. Огромной смелостью считается изображение Проституции (хотя голенькая девочка со счетчиком вместо сердца на плакатном листе — персонаж куда более безобидный, чем одетый художник с 75-процентной надбавкой в голове и кипой готовых лозунгов в кармане).

Крайне неудачны тексты: цепочка убогих моралитов (что делали здесь литературные редакторы — расставляли запятые!): «Пусть бьется зеленое сердце природы»; «Торг честью не обогащает», «Совет — закон законов», «Огонь искусства вечен».

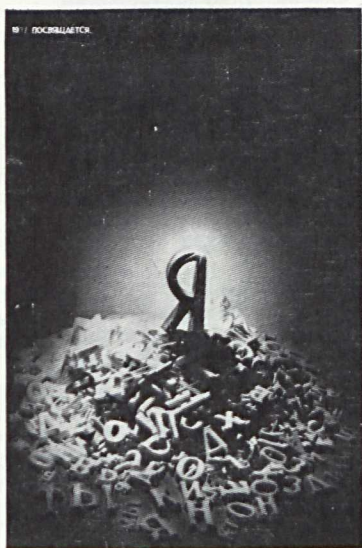
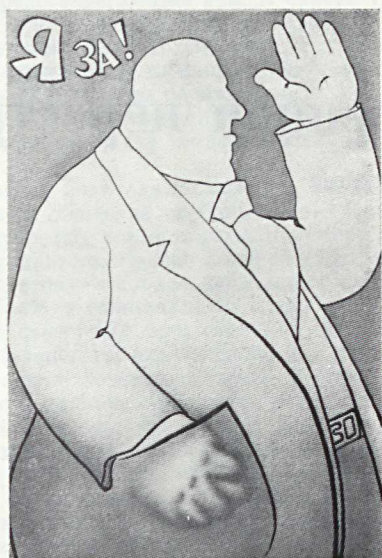
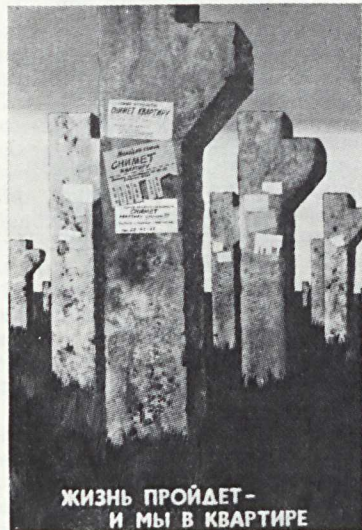
Во многих случаях плакат практически нетиражируем, потому что и не плакат это вовсе. Он занял пустующее у нас место политической карикатуры. Впрочем, эта карикатурность предусмотрительно обращена в прошлое.

Авторы наших статей в сомнениях. Они не могут понять, что происходит. Либо прежний плакат надоел плакатистам еще горше, чем нам. Либо они профессионально умеют держать нос по ветру. Либо еще не выработались новые мертвые каноны.

И все-таки плакатисты начали отдавать старые долги. Будем к ним справедливы. В политическом плакате большие перемены. Будем ждать еще больших.

ПЕРВЫЙ МИНИСТР (снова на авансцене). Нет! Не могу! Ничего не могу сказать, язык не поворачивается! Отвык за тридцать лет службы. Или сказать? Или не сказать? Что будет! Что будет!

Евгений Шварц



Нельзя говорить языком конформизма о сегодняшних проблемах

А. Шумаков

На этой выставке Л. Н. Зайков сказал, что впервые в искусстве плаката мы видим перестройку. Мне, как директору издательства «Плакат», приятно было услышать, что другие виды искусства только находятся на подступах к такого рода перестройке...

Листовой плакат печатался раньше 5-6 месяцев, теперь печатается за 3 месяца. Но и это много. Мы считаем, что обычный плакат должен печататься месяц, а плакат-молния — день или два. С «молниями» вопрос решен — нам разрешено выпустить в год сто «молний».

Б. Успенский

Сейчас экспериментальную часть работы берет на себя Союз художников, а издательство, при всех своих достоинствах, остается эдаким respectable местом службы...

Л. Непомнящий

Из плаката ушел смысл, то есть желание художника поделиться своими мыслями.

Для профессионала неважно — политический это плакат или рекламный. Это тоже реклама. Партийная реклама. Трудных тем в плакате не существует. Есть просто темы, которые не надо делать. И корни их в том чудовищном плане, в который мы себя заковали. Откуда эти чудовищные бесчисленные «позиции»? Вдруг по этой «позиции» у художника не возникнет решения? Вы подождите, замените. Нет, вы все равно ее выпускаете. Находится всегда на подхвате определенный контингент. Люди, которые готовы всё и вся выполнить. А пока работаем с оглядкой, как будто боимся, что «придут наши и всех перевешают». Нельзя говорить языком конформизма о сегодняшних проблемах...

Ю. Чичев

Чем плох тематический план издательства? Почему вы его боитесь? В нашей редакции не было ни одного плаката за всю историю, который бы не нашел места в тематическом плане, как бы ни называлась серия. Любой плакат находит место...

Другое дело — когда мы заказываем плакат, то просим разобратся в существе вопроса. Я тут одному художнику предложил элементарную статью из «Правды», передовицу. Тема изложена, все ясно, а он отказался для издательства делать этот плакат...

М. Аввакумов

Хочу сказать о конкурсах. В 1980 году меня ввели в жюри за четыре месяца до того, как на-

чался конкурс. Я отказался, пояснив, что буду участвовать как художник. А мне сказали: вы имеете право на то и другое одновременно!

На первом туре получил премию плакат с Брежневым. На втором туре к нему прикрепили два «крыла». Был конкурс советско-польский, когда члены жюри на втором туре представили плакат, который сделали за ночь, и он получил премию...

А. Кондуров

Наверное, гражданская позиция Чехова, Достоевского нам гораздо интереснее, чем гражданская позиция какого-нибудь учреждения. Если это плакат яркого художника — это всегда произведение, ему веришь. Выставочный плакат — это выстраданное, это личностное отношение автора к происходящему вокруг нас. А тиражный плакат — продукция целого издательства, нечто подкорректированное, с обрубленными углами...

В. Воронцов

Тут говорили о том, что мы, мол, загнали плакат в определенные рамки. Ничего подобного. Это неправильное утверждение. Если говорить о плане, то мы должны договориться о том, сколько плакатов по морали, по проблемам пьянства, СПИДа, наркомании мы должны выпустить. Поэтому мы условно принимаем в рамках, скажем, 15-ти плакатов и ориентируем партийные органы на эту цифру...

М. Климов

Я занимаюсь распространением плаката. Такие темы, как «Борьба с пьянством», «Охрана природы», могут широко и большими тиражами расходиться по трудовым коллективам. Для ряда тем, таких как СПИД, «Проституция», «Сталинский период», нужна соответствующая ситуация, какое-то соответствующее мероприятие, «круглый стол». Я считаю, что неправильно взять и все заборы оклеить плакатами, посвященными борьбе со СПИДом...

Н. Бабурина

На мой взгляд, то, что мы видим в этом зале, — это возрождение лучших традиций революционного плаката.

Я плохо знаю специфику издательства «Плакат». Но тот, кто знает нашу историю, кто читал Полонского, помнит, что плакат, сделанный в два дня, теряет свой смысл. Один день — и плакат должен быть на улице...

И. Свирида

У нас существует большой разрыв между печатным плакатом и выставочным. В период застоя выставочный плакат если и отличался, то по каким-то художественным свойствам. Он был более смелым композиционно, там было меньше красного цвета. Но не было той пропасти, которая отличает сейчас плакат беспроблемный, вневременной, от плаката, который бьет в самые острые точки. Теперь поднимается теоретический вопрос: не должен ли вообще существовать тиражированный плакат и отдельно — выставочный? И все же плакат — это то, что тиражируется. Если не тиражируется, это просто не плакат...

(Из стенограммы «круглого стола» Союза художников и издательства «Плакат». Выставочный зал Киевского района Москвы. 8 июня 1988 года.)

КОРОЛЬ. Первый министр! Я одет?
ПЕРВЫЙ МИНИСТР (обычным тоном). Простите за грубость, ваше величество. (Свирепо.) Ты голый, старый дурак! Понимаешь? Голый, голый, голый!

Евгений Шварц

Не побоюсь обобщений: искусство переживает сегодня не самые лучшие времена. Состояние некоторой паузы, переживания, даже, может быть, растерянности. Удачи же чаще всего приходят к нам из прошлого, из того «хорошо забытого старого», которое, вернее сказать, старались сделать хорошо забытым: возвращаются замечательные книги, пьесы, кинофильмы.

Меж тем все громче голоса: а где же острые, актуальные, вдохновленные сегодняшними переменами произведения? Пойдите. Сколько раз мы это слышали прежде? И появлялись по таким призывам наспех скроенные однодневки, которые и авторам-то, наверно, неловко вспоминать. Сегодня, кажется, такая «актуальность» не в чести. Раздражает, вызывая мгновенную реакцию: «конъюнктура». «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно» — это высказывание Юрия Олеши полувековой давности не случайно цитируется ныне.

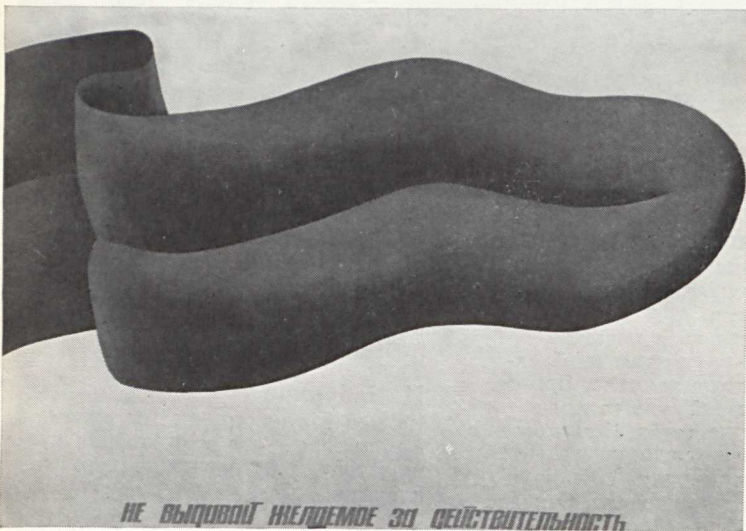
Итак, художники думают. Мы ждем. Но как же быть тем, кто занимается, скажем так, «жанрами быстрого реагирования»? Например, в сфере изобразительного искусства — как быть плакатистам?

Жанр плаката в ИЗО, пожалуй, сродни журналистике — по тому месту и функции, которые отведены ей среди иных родов печатной деятельности. В самом деле, что отличает журналистику? Оперативность. Действенность. Это по части сверхзадачи. А по средствам выразительности — лаконизм, емкость, даже скупость. Простота. Журналист, публицист, а тем более репортер просто не имеет права «думать медленно». То же самое можно отнести и к художникам-плакатистам. Тем множество, проблемы очевидны, и все острые, наболевшие, кричащие. И есть главное — возможность высказаться. И потребность в такого рода искусстве не исчезла. Великолепный пример тому — успех недавних выставок театрального художника Петра Белова: что такое его работы, как не своеобразное использование многих приемов политического плаката?

Значит, есть спрос на плакат. Хотя, спросить любого из нас, что он представляет себе при слове «плакат», — наверняка чуждые лица с тяжелыми подбородками, монументальных това-

Чудо мгновенной перестройки

Марина Мурзина



рищей в касках, спецовках, с неправдоподобно могучими руками и увесистыми в них предметами (молотами, серпами, чертежными циркулями). И обязательно — лозунг. Долженствующий мобилизовать, звать, вести, грозно предупреждать. И ведь кто-то делал эти плакаты. А кто-то делает и теперь...

Как тяжело, должно быть, меняться людям, привыкшим к поточному изготовлению стандартных диптихов, триптихов и «четырёхптихов». Наши плакатисты оказались сегодня в очень непростой ситуации. Очень многое зависит от самого художника, от его личности, совести, умения, вкуса. Сложное, противоречивое, во многом еще неясное время, неожиданные, порой даже взаимоисключающие лозунги художник-плакатист — в силу самих особенностей жанра — должен отобразить в формах доступных, наглядных, образных.

Первые нашумевшие выставки. Новые темы. «Перестроечные», самые-самые, тревожные, волнующие всех. Уроки истории — сталинизм, репрессии, застой. Проблемы экологии. Чернобыль. Афганистан. Разрушение памятников старины. Детские дома. Алкоголизм. Наркомания. Проституция. Так называемые «молодежные» проблемы. Масс-культура. Задачи сегодняшние — борьба с бюрократизмом, гласность, демократизация. Плюс остались (никто не отбирал) и традиционные для плакатистов темы: мир, труд, май, космос и прочие. Разнообразие невиданное — выбирай, что хочешь.

Сегодня — не время лозунгов. «Да здравствует!», «Пусть живет!», «Ура!» и «Долой» — не производят уже ровно никакого действия. Мы стали невосприимчивы к «лобовой» агитации: устали, приелось, не действует. Если действует, то скорее «наоборот». Чем же должен стать, каким же должен быть плакат сегодня, теряя свою оперативность, уступив ее телевидению — с его возможностями мгновенного обнародования, или газете — запаздывающей максимум на сутки?

Плакат не может уже быть агиткой, листовкой. Трудно представить себе ситуацию, когда о каком-либо событии мы узнаём

из плаката. Он всегда постскрипту, он делается долго, планируется, редактируется, «причесывается» на худсовете, согласовывается в кабинетах. А с другой стороны (так мне, по крайней мере, показалось на последних выставках), он не рискует определиться как самоценный вид искусства. Достижений, находок, даже порой элементарного уровня профессионализма здесь пока не хватает.

Прежде всего бросается в глаза сходство, однообразие приемов, изобразительных и смысловых решений. Помните знакомый по множеству плакатов и политических карикатур канон: нечто позитивное, наступательное, активное разит нечто отживающее, злобно шипящее, например, красноармеец — гидру империализма, пролетарий — раздувшегося от бессильной злобы буржуа? Классический этот прием необычайно живуч. Вот плакат: штык-молния вонзается в змея, изогнувшегося в виде канцелярской скрепки. Подпись свежа: «Бюрократ — враг социализма». Вот и новый враг. Вот и снова — штыком.

Борьба с бюрократией — тема актуальная, для нашего общества — «вечная», и бичевание бюрократа производится уже традиционно-привычными, почти ритуальными приемами. Они знакомы нам с детства. С чем всегда ассоциируется бюрократ? С черным костюмом и галстуком, с массивным столом, с телефонным аппаратом (лучше несколькими аппаратами: большой начальник), с различными полезным канцелярским инвентарем: ручками, скрепками, скоросшивателями, папками и кнопками. Вид бюрократа испокон веку монументален и несокрушим. «Дубиноголовый» — используя гоголевское выражение. Его и используют. На одном из листов бюрократ, как памятник самому себе, сложен из кирпичей («его уже не перестроить, а только сломать!»). На другом — он нанизал на пальцы набор типичных, формальных, правильных, пустых, мнимозначительных фраз, опутав ими посетителя-просителя. «И куда ты, милоч, не денешься!» — гласит текст. Но может, просто тема такова, что и в самом деле «никуда не денешься» от шаблонных образов?

Да нет, если следовать прямым ассоциациям, всё вообще окажется очень простым. Попробуем? Задана тема: «Охрана памятников». Что рисует нам воображение? Конечно же, силуэты, руины разрушенных и полуразрушенных храмов и прочих памятников культуры. Для наглядности рядом — те же памятники, но в их первоначальном виде. Так и вправду лучше. Контраст, естественно, разительный. А по краям листа — иконные лики, трагические, словно предостерегающие очи. И святой Георгий. И цитата. И закон об охране памятников. Эмоции, конечно же, возникают соответствующие. Только при чем тут художник? Эмоции эти, наверно, возникнут у каждого нормального человека и сами по себе, без назойливого посредничества.

Либо над темой долго размышлять не принято, либо авторы специально рассчитывают на людей, не привыкших задумываться.

Дети-сироты при живых родителях. Плакатов, посвященных этой большой для нашего общества проблеме — достаточно. Какие же невиданные средства, какие образы мобилизует художник? Ни за что не догадаетесь. На вас смотрят глаза малыша, детское личико, где-то сбоку — коряво написанное слово «мама». Еще может быть изображен официальный бланк — либо с денежным переводом на известный всем счет 707, либо с текстом «отказной» расписки («такая-то, отказываюсь от своего ребенка...»). Варианты абсолютно беспримыслины. Ребенка жалко. Что же, и действительность плаката таким образом обеспечена?

Поспешно оговорюсь. Понятно, что авторы плакатов не притворяются, искренне хотят «как лучше» и полны серьезности, впервые прикасаясь к этой, недавно еще закрытой теме. Но как все-таки досадно, тем более досадно, что художники идут самым простым путем поверхностных, привычных сопоставлений, нехитрой «домашней» символики. Тогда-то и оборачиваются броскость — аляповатостью, лаконизм — примитивностью, а самая честная боль и заинтересованность воспринимаются даже не как нарочитая назидательность, а как холодная и малопрфессиональная игра на общеизвестном.

И самое печальное: подчас иные плакаты вызывают своего рода обратный эффект — ироническую усмешку. Примеры? Летящий гражданин с раскинутыми крыльями из газет с «перестроечными» заголовками (витают в облаках от радости? «Вылетел» с работы?) Или Горбачев с дирижерской палочкой за пультом перестройки. И так далее.

Вообще, надо отметить, плакатисты — народ образованный: охотно цитируют классиков, самое «ходовое». Вот уважаемый Александр Сергеевич Пушкин, какой-то жеманно-изысканный в изображении автора и оттого кажущийся карикатурным, кладет руку на плечо супермодному юноше — с приметами панка и металлиста одновременно — и говорит ему: «Мой друг, Отчизне посвятим души прекрасные порывы...»

А можно обойтись и без великих. Просто начертать «Мы верим в вас, потомки!» и нарисовать множество молодых лиц — из тридцатых и сороковых. Можно увеличить до плакатных размеров фотографию обычного комсомольского билета, вклеить туда постановочный многофигурный снимок, украсив его огромными печатями «целина», «БАМ»... И, заметим, получить за этот счастливый билет вторую премию на конкурсе плаката. Вот так, без затей, прямо. Правда, молодежная проблематика далеко не у всех авторов вызывает столь однозначное восприятие. Жаль только, что образ молодежи строится в основном на чисто внешних приметах: взлохмаченные волосы, обилие металла в одежде, магнитофонные наушники, раскрашенные лица.

Впрочем, лиц часто нет. Пустое место. Порой нет и головы. Или — на плакате о наркомании — пустой костюм вместо человека. (К слову, прием, используемый и при обращении к иным темам: точно такими же, без лица, мы увидим изображенными и Сталина, и Брежнева, и молодого бюрократа — эта работа

так и называется «Имей свое лицо».)

Явно не один раз встречается сюжет «Я — за перестройку!» Вариант — «Я — за!» Рука, держащая авторучку, сложена в неэкономичный и явно доступный моментальному пониманию кукиш или спрятана в карман в той же нехитрой композиции.

Такая унификация художественного мышления, литературный, изобразительный подход к теме и порождают удивляющее порой однообразие сюжетов на листах разных художников. Почти до буквального сходства. «1937» — начертано на одном плакате. Только семерка — в виде креста. А на другом — в виде пистолета. Если дело касается, например, проблемы жилья для молодых семей, глаз привычно ищет на плакате объявление с номерами телефона и словами «Молодая семья снимет...», которые можно прочесть и не на выставке, а в любом городе на любом столбе.

Видимо, для большей достоверности используются в плакатах самые натуральные предметы: листочек квартирного объявления и даже... кислородная подушка — плакат этот называется «Перестройка и мы». Работа веселая — насколько может развеселить кислородная подушка хотя бы и с надписями «перестройка, перестройка, перестройка». Но краник на тонкой трубке и военный зеленый брезент рождают массу едва ли предусмотренных авторами ассоциаций.

В чести фотомонтаж, точнее, попросту фотоснимки в обрамлении лозунгов. Газеты, печатный шрифт, крупные заголовки, которыми буквально оклеены листы. Для чего? А чтобы опять же попроще. Поллитровка обернута газетой, видны заглавия типа «за здоровый образ жизни», текст Указа. Все ясно? Правда, немного выручает название: «Мера 0,5».

Художники получили, наконец, возможность пародийного использования символики. Серп и молот, знамена, кремлевские звезды «обгрызаются» в немислимых ранее сочетаниях. На одном из листов развернутое знамя, как-то незаметно истончаясь, выглядит как длинный язык (мы ведь говорим, пишем: «языки красных полотнищ», а здесь — буквально). Другой художник несколько аляповато изобразил Брежнева с тяжелой короной на голове. Корона — фрагмент зубчатой кремлевской стены. Подпись, как обычно, назидательна: «Венец — делу конец». Первая работа привлекает тонкостью иронии, многослойностью метафоры. Вторая, — пожалуй, разочаровывает тяжеловесной прямолинейностью.

Сталинизм, репрессии — самая трагическая тема сегодняшних выставок. К чести авторов нужно сказать, что тут явно меньше встречается работ легкомысленных, на скорую руку — «лишь бы злободневно». Многие листы здесь, претендуя на большую масштабность, сопрягают тяжкие уроки прошлого с современностью. Газетная полоса со «знаменитым» письмом Нины Андреевой. Силуэт Сталина — «От «ленинградского дела» до ленинградской «инициативы». Рядом тема дана более конкретно, человечно, эмоционально. Семейное фото — молодые родители с маленькой девочкой. Но там, где должны быть отец и мать — лишь черные пустоты и, как фон, детский рисунок со словами «Спасибо великому Сталину». Триптих «Кадры решают все»: знамя, перечеркнутое крест-накрест колючей проволокой, полустертый, нескончаемый список имен — Бухарин, Вавилов, Тухачевский... Известный по кинохронике момент — Сталин с трибуны «съезда победителей» прицеливается в зал из подаренной тульской винтовки. Неясным фоном — сложенные для аллодисментов людские ладони, их много, они окружают любимого вожда — «Посвящается XVII съезду ВКП(б)»).

Пора подводить некоторые итоги. Суммируя впечатления от выставок плаката, нельзя не отметить, что ситуация в этом жанре изобразительного искусства сложилась переходная, нестабильная. На недавнем «круглом столе», где обсуждались проблемы современного политического плаката, мнения были самыми разными. Говорилось и о «взлете», и о «кризисе», и даже о «тупике». О «многообразии поиска» и — об «унылом единстве». О «возрождении лучших традиций» и — об «использовании устаревших, недействительных в сегодняшних условиях стереотипов». О «возросшем художественном уровне» и о «засилии откровенной халтуры». И каждый был по-своему прав. Как ни странно, именно то, что, казалось бы, должно непременно отличать плакат, становится сегодня его недостатком: ставка на полную доступность, броскость, откровенную агитационную направленность.

Проблемы у нас, у журналистов и у художников плаката, общие. По себе знаю, как трудно стало писать в газете на действительно острую, действительно волнующую тебя тему... — «негазетным» языком. Как сложно подобрать слова, которые давно уже стерлись от частого и холодного употребления. Как непросто избежать штампов, которые как будто сами высккивают из-под клавиш машинки. Как уйти от казенных призывов и прописей?

Очень радостно, что едва ли не впервые за долгие годы люди проявляют интерес к плакату, он их волнует, задает. И очень страшно, когда и очевидный импульс обновления, и гражданская боль, и искренняя заинтересованность все же направляют художников по привычным путям.

Видно, так уж устроено наше мышление, засорено и зашорено, ориентировано прежде всего на движение по прямой. У А. Райкина была такая сценка: бодро маршируют люди, впереди кто-то один выкрикивает слово и тут же слышит к нему эпитет. «Встреча» — «дружеская!» «Прием» — «теплый!» «Критика» — «нелицеприятная!» — бодро отзывается колонна.

Нелицеприятная критика — это, конечно, замечательно. Вот только — что будет дальше, когда первоначальный азарт всеобщего разрешительства иссякнет? Когда острые темы, прежде запретные, тоже утратят, нет, не остроту (это бы неплохо), но способность воздействовать на мысли и эмоции зрителя? Вот вопросы. Я, журналист, не могу на них ответить.

Плакат 1917—1988

Справочная таблица
изменений

Юрий Курбатов



1980

В оформлении блока по плакату использованы работы, показанные на выставках в Центральном Доме художника, на Беговой улице, в Староконюшенном переулке. Художники В. Усатюк, И. Резников, С. Васильев, В. Сальников, С. Сафьянов, С. Сухарев, Ю. Леопов, С. Мосиенко, О. Каргер, В. Черепов, А. Решетов, В. Козлов, А. Ваганов, С. Певлев и другие.

В апреле-мае сего года в выставочном зале Экспериментального комбината монументальной и декоративной скульптуры (именуемый Дом скульптора) проходила Первая выставка предложений для художественного оформления Москвы.

В пяти небольших залах более 50 авторов показали почти 70 эскизов и проектов. Некоторые из них имели конкретную архитектурную привязку, другие были выполнены на свободную пластическую тему. Диапазон предлагаемых работ был достаточно широк — от детских игровых площадок до мемориальных композиций. Дополняли экспозицию фотографии с работ, уже вышедших в архитектуру наших городов за последние 10—15 лет, а также небольшой, но довольно емкий раздел медальерного искусства.

Все вместе давало возможность каждому зрителю увидеть тот огромный творческий потенциал московских скульпторов, который, к сожалению, пока мало используется на благо города.

Новый город в массе своей — убог и беден. К его безликости мы все притерпелись, смирились с тем, что от твоей

никова. Каждая из его работ может выдержать любое увеличение и любой благородный материал. Его скульптуры по-настоящему красивы, образны и были, пожалуй, тем стержнем, вокруг которого разворачивалась вся остальная экспозиция.

В витринах и на тумбах стояли эскизы, самые разнообразные по тематике, материалу и способу подачи, — от традиционных сюжетных композиций, посвященных «Материнству», спорту, до символических знаковых форм. Здесь и предложенные Л. Барановым «Строители», где соединены как бы прозаическая обыденность фигур с поэтической метафорой всей компоновки пространства и атрибутики.

Рядом — композиция Д. Митлянского и М. Манаевского «Трубачи». Скульптура для бульвара, сквера. Высокие подставки. Фигуры солдат в шинелях, окрыленные плащ-палатками. Блеск латуни. Торжественность, приподнятость.

На тумбе у окна — макет типовой поликлиники. Архитектор И. Семенова и скульптор Е. Суровцева предлагают решение по благоустройству территории в Люблинском районе 112-й детской поликлиники — небольшой каскад водоемов

лишь деревянные сказочные городки, похожие друг на друга, как братья-близнецы.

Обращали на себя внимание эскизы Н. Вяткиной, выполненные в керамике с проработкой на планшетах возможных ситуаций. Они были бы хороши в любом микрорайоне, привлекли бы к себе детвору и взрослых и выверенностью форм, и глубоким направленным цветом поливы, и плеском падающей воды.

Запомнились эскизы молодого скульптора И. Макарова. Он показал несколько работ, посвященных теме «Материнство» для роддома в Пролетарском районе.

Несколько авторов выставили работы, связанные с образами Пушкина и декабристов: Каховского и Муравьева. В нашем городе есть много мест, связанных с судьбой этих людей. И любой из рельефов можно было бы разрабатывать, имея реальную архитектурную ситуацию.

Одна из работ называлась «Сивка-Бурка». Это игровая декоративная скульптура для цветного бетона, с укрепленными на холке коня канатами, по которым любой ребенок смог бы забраться на спину коню. Такая форма вполне смогла

Выставки

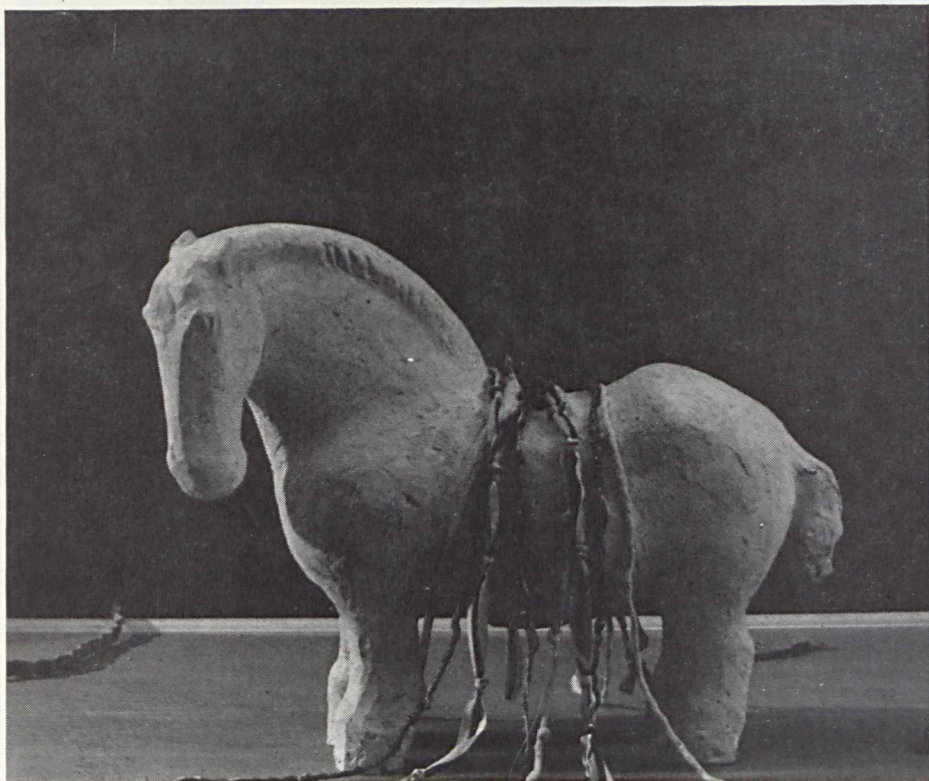
Предложение скульпторов

Владимир Суровцев

Времена «безучастного» участия творческих союзов в формировании художественного облика Москвы, похоже, уходят в прошлое. Доброй приметой перемен в МОСХе стала выставка-предложений скульпторов. С чем же вышли они на суд общественности?

Ниже мы предлагаем рассказ о выставке с точки зрения скульпторов и искусствоведов.

Представляя слово участнику выставки, мы сочли справедливым представить его и как автора собственных работ, показанных на выставке.



В. Суровцев
«Сивка-Бурка».
Игровая скульптура.
Модель.

воли, способностей, желания ничего не зависит в общей системе эстетического уныния. Но все те изменения, что происходят в области политики, экономики, побуждают каждого из нас к каким-то вполне реальным поступкам, могущим изменить ситуацию и в нашем деле. И одним из таких шагов была вот эта прошедшая выставка.

Дала ли она какие-то новые принципиальные решения? Кажется, нет. Но множество проектов представляли собой вполне созревшие и радостные идеи (а нам так не хватает праздника в жизни, праздника и удивления!).

Три работы, выполненные в фарфоре, сразу же узнаются и с радостью воспринимаются всеми: работающий фонтан «Медвежонок», гордый «Сокол» и композиция, посвященная охране природы, предполагаемая автором к установке в Александровском саду или в другом достойном месте. Это работы старшего, уважаемого всеми скульптора А. Г. Сот-

с с фонтаном и серией декоративных скульптур в партере газонов.

Т. Сутханкулов показал пластическую композицию в шлифованной бронзе для пленэра. Игровая композиция В. Алутиной «Гулливер» стала эмоциональным и пластическим акцентом второго зала. Выполненная рабочая модель из полихромного дерева выделялась сочностью образа, оригинальностью замысла, смелостью ритмического рисунка. Эта работа смогла бы украсить любой московский двор.

Очень цельны, доброжелательны эскизы Д. Успенского и М. Островской. Их предложения по декоративным фонтанам в керамике смогли бы жить в детских комбинатах и школах, в скверах или зимних садах.

Было очень много эскизов по детским площадкам. Темы — самые разные: от сказок до космоса. Применение их в городе во многом разнообразило бы наши дворы, где в любом из районов видишь

бы естественно жить среди огромных пространств новых районов.

Оригинальным было предложение трех скульпторов: Т. Чеботаревой, И. Белашова и Б. Беляковского, показавших декоративный питьевой фонтан «Фрукты» из бетона и латуни. Наш город соскучился по таким вещам, где острота замысла сочетается с великолепной точностью подачи и изящным юмором. В целом выставка показала, что есть в Москве реальные силы, профессиональные художники, которым по плечу решать любые творческие задачи в городской среде.

На открытие выставки были приглашены представители отдела культуры при Мосгорисполкоме (Л. Сенина), от МГК (А. Музанов), оповещены соответствующие отделы в Министерстве культуры СССР, ГлавАПУ. Была информация по радио и в газетах. Подготовлена передача по телевидению. Но из всех приглашенных выставку посетили лишь глав-

ный художник г. Москвы Красильников с коллегами, да пришли несколько представителей из соседних районов. Однако ни широкого обсуждения, ни конкретных деловых предложений не последовало.

Естественно, возникает вопрос — почему предложения скульпторов остались без внимания руководителей?

Один из районных руководителей в частной беседе сказал: «Будет мне указание «свыше», я его исполню, а не будет — и своих дел по горло, не до эстетики!» Управление культуры, районные архитекторы, отделы культуры при существующем положении вещей этой работой заниматься не хотят. Они в ней не заинтересованы ни морально, ни материально.

А ведь для проведения в жизнь программы благоустройства городской среды не нужны какие-то особые гигантские капиталовложения, необходима лишь разумная координация сил и использование уже имеющихся возможностей, как, например, средств, поступающих в бюджет исполкомов от промышленных предприятий, расположенных на данной территории, или создание соответствующих открытых счетов на благоустройство. А если к самой работе по благоустройству

Комментарий искусствоведов

Ольги Костиной,
Вильяма Мейланда

Общий вид экспозиции
главного зала.

пространственно-градостроительными задачами, но и дефицит гуманитарно-содержательного размаха образного мышления. Интересных «прикладных» решений было немало. А вот к таким, где бы доброта, красота и человечность возводились в ранг всеобщих категорий, можно отнести, пожалуй, только работу А. Сотникова — его проект монумента «В ознаменование закона СССР об охране природы и окружающей среды». На выставке превалировала заниженность тех возможных горизонтов, к которым творцы могли бы воспарить хотя бы в своих мечтах. Ведь в данном случае их ничто не лимитировало! Да вот беда — художники как бы разучились мечтать. Точнее, их отучали от этого, — например, полным отсутствием интереса и к данной выставке. Впрочем, форм и методов отлучения художника от мечты можно привести множество.

А ведь когда то, в начале 30-х годов, билась, возгоралась — вопреки всему! — художническая утопия:

*«Создание авиаскульптуры:
монументы в воздухе,
летающие монументы...»*

Создание цветочной скульптуры:



привлечь школьников, ветеранов труда и войны, открыв при этом возможность заработка для любых категорий наших граждан... — тогда установка декоративных скульптур, фонтанов, малых форм, иных композиций стала бы достойным завершением всей системы городской среды.

Кто начнет, кто захочет быть первым? Где наши новые Третьяковы, Морозовы, Мамонтовы, Дягилевы? Люди с высокой культурой, с хорошим вкусом, патриоты своего города, люди, обладающие энергией, волей, видящие перспективу в развитии нашего общества? Ибо нельзя вначале вылечить нашу экономику, обеспечить всех квартирами, сытно накормить, а тогда уже заняться и вопросами духовной жизни.

Это процесс единый, взаимосвязанный. Культура так же влияет на экономику, как экономика на культуру. Не понимать сегодня этой истины не только нельзя, но и просто преступно.

Небольшая и, на первый взгляд, непритязательная выставка монументально-декоративных предложений для Москвы, возникшая как бы в «рабочем порядке», по внутренней инициативе совета Дома скульпторов, явилась тем не менее событием в жизни скульптурной секции МОСХа. Получилась по сути ярмарка идей... Приходи, выбирай, заказывай. И художники «суеились», как могли — звонили, приглашали, уговаривали, ждали... Легче всего обвинить их в прагматизме, если бы не одна, очень важная для развития монументальной мысли, зависимость: эта мысль, в случае ее социальной невостребованности, чахнет.

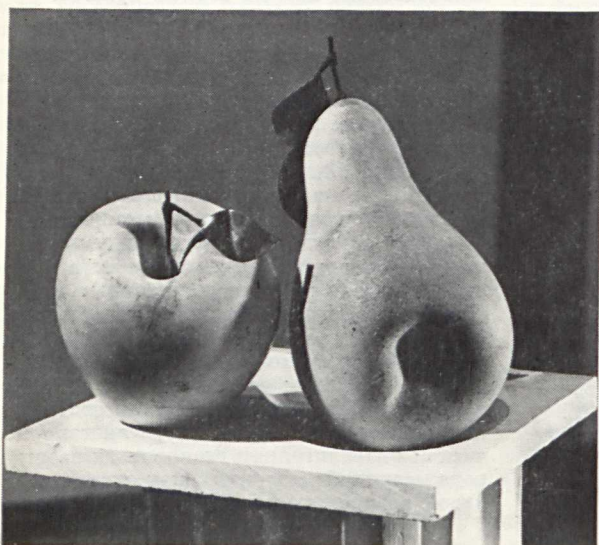
Выставка в полной мере отразила эту зависимость. При всех отдельных удачах на уровне «частных заданий» экспозиции в целом не хватало крупного градоформирующего масштаба. Я имею в виду не только недостаток тесной связи монументально-декоративной скульптуры с

*использование лесных горных кражей.
Использование для монументальной
скульптуры скал в горах.
Создание электроскульптуры».*

Так на высокой поэтической ноте звучат строки плана работы Монументального сектора Союза советских художников, подготовленного Шадром.

А сегодня, на обсуждении выставки, голоса скульпторов звучали растерянно и весьма прозаически: сами придумывали способы внедрения своих работ в жизнь, упоывая на непосредственные контакты с главными архитекторами районов, предлагая разослать письма с фотографиями проектов по исполкомам. Слушая все это, думалось: до каких же пор художник будет ждать милостей от чиновничьего аппарата? Не пора ли творческой интеллигенции становиться своего рода «группой давления», как сказал в одной из публикаций Гавриил Попов?

Ольга Костина



Г. Грачев
«Звездная». Декоративная композиция. Эскиз.

В. Суворцев
Эскиз памятника
Люсице Лисиновой
(Лисинян).

Л. Баранов
«Строители».

В. Смурнов
«Песня». Эскиз
декоративной
композиции.

Т. Чеботарева, И. Белашов, Б. Беляковский
«Фрукты». Питьевой
фонтан. Эскиз.

Скульпторы традиционно мечтают обжить городское пространство. Они самозабвенно лепят и рубят, режут и сваривают, но город, как правило, не ведает об их переполненных разнообразной пластикой мастерских. Город живет своей жизнью, художники — своей. Принято считать, что эта разобщенность в равной степени губительна для художников и для города. А ведь и мест для долгожданного воссоединения хоть отбавляй, и талантливыми мастерами земля наша не оскудела, да только момент долгожданной встречи этой почему-то не наступает. Именно этим истомившим всех ожиданием встречи и неумной жаждой синтеза я могу объяснить поистине отчаянный шаг группы московских скульпторов, организовавших в своем Доме в Спасоалликовском переулке своеобразную «выставку предложений».

Общепризнано, что Москве не везет в последние десятилетия на памятники и разнообразную монументально-декоративную пластику. Поэтому пафос данной выставки можно понять только в единственном случае: московские скульпторы, осознав бедственное положение любимого города, рванулись исправить его...

Но, как оказалось, большинство эскизов и проектов никак не были связаны с конкретными адресами — улицами, площадями, скверами, дворами. Они предлагались безотносительно места, то есть каждое из произведений представлялось как беспризорное приютское дитя. К тому же это были, как правило, станковые работы, произвольное размещение которых в городской среде весьма проблематично.

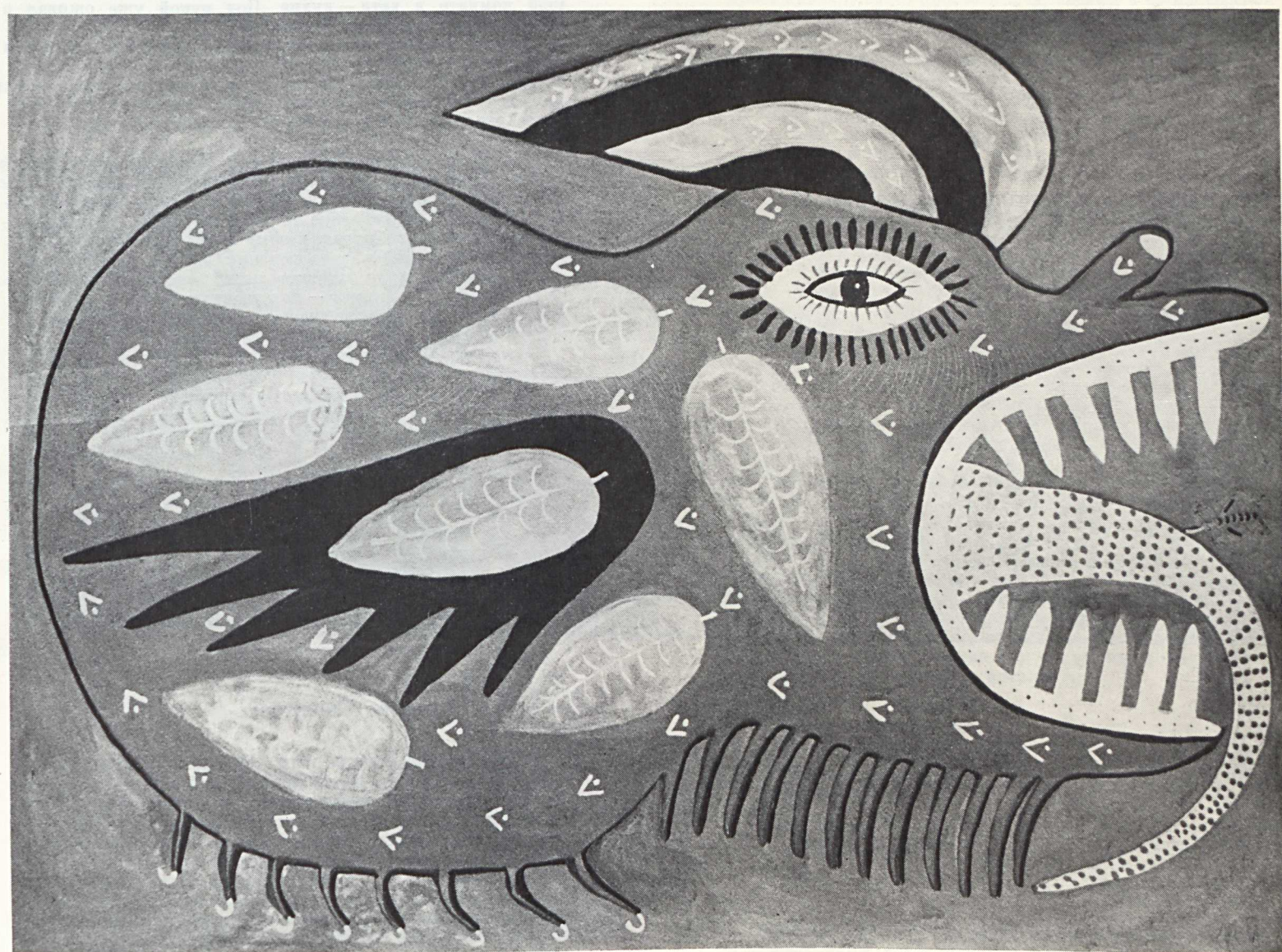
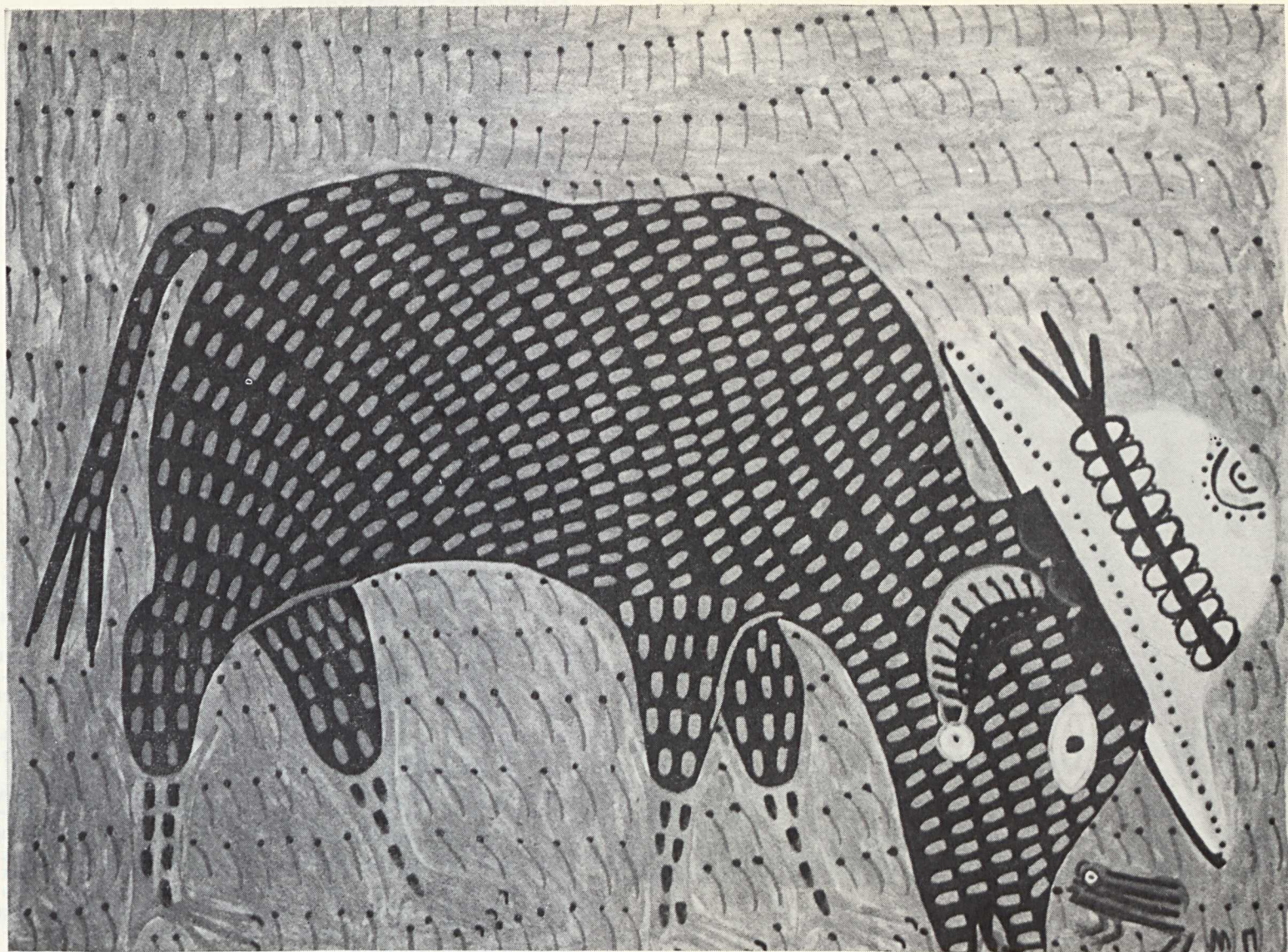
Все это оставляет двойственное ощущение. Как зритель я в принципе готов приветствовать свободную игру воображения каждого автора, добившегося «сочности образа» и представившего «доброжелательные» эскизы, но одновременно пребываю в недоумении. Ведь это какой же надо обладать художнической отвагой и уверенностью в себе, чтобы делать предложения и надеяться на взаимность, абсолютно не ведая, куда и для кого предназначены твои самодостаточные творения. И каким же безупречным вкусом и уникальным пространственным воображением должны обладать те, от кого зависит выбор этих творений для города.

Спрос, как известно, рождает предложения. Вместе с тем нет никакой надежды, что такие станково-спонтанные предложения породят хоть какой-нибудь спрос. И зачем только нужно было столько разговоров о СИНТЕЗЕ, о содружестве художников с архитекторами, дизайнерами, городской общественностью, чтобы в конце концов выставиться произведениями, подчищенными от многолетней пыли, скопившейся за годы прозябания по мастерским?

В. Фаворский когда-то заметил, что художник должен работать так, чтобы было не хуже пустого места. На мой взгляд, то, что было показано на выставке в Спасоалликовском переулке — сродни пустому месту. А посему помилуй нас бог и спаси от очередных насильственных «синтезов» и спонтанных культурных инъекций.

Вильям Мейланд

Может показаться, что вряд ли стоило делать предметом для разговора отдельный эпизод московской художественной жизни. Однако он — типичен. Выставка, как в капле воды, отразила неблагоприятные взаимоотношения скульптуры и заказчика, а шире — искусства и общества. Созидание этих отношений зависит от многих — экономических, социальных, общекультурных — факторов нашей жизни. И это может стать темой дальнейшего обсуждения.



Сны и картины Марии

Сергей Проскурня



На этом месте рос такой дуб, что когда его срезали, из него одного построили церковь. Потом разрушили... присыпали землей... поставили нашу хату.

Сон, рассказанный Марией Приймаченко 21 ноября 1987 г.

Два года прошло с того дня, когда, казалось, разверзлась твердь земная, обрушилось небо, ночь стала светлее дня и обожженная упала звезда полынью на благословенную испокон веков землю, на третью часть рек и на источники вод...

Вот и мы становимся еще раз всем миром свидетелями столь свойственного природе человеческой процесса заживления ран нашего сознания. А тогда, когда появились сообщения об эвакуации жителей из района аварии на ЧАЭС — с трепетом подумал: а ведь хата Марии Авксентьевны Приймаченко едва ли в пятидесяти километрах от четвертого блока...

В первые дни июня 1986 года я с колоссальным трудом добрался до Болотки. На дорогу, которая обычно занимает два часа, ушло полдня. Но защищая рулон бумаги, чтобы не смяли, стоя на одной ноге среди гудящего, сетующего, скорбного, взволнованного люда нашего автобуса, я ни разу не подумал, что зря везу средства художнического труда. Я будто чувствовал, что и в этой неизвестной еще никому жизненной ситуации Мария Авксентьевна не опустила безнадежно руки.

Застал я художницу за рабочим столом в самой большой комнате в хате — кухне. Под рукой уже оживал в цвете уродливый зверь в колючках.

Мария Приймаченко напряженно работала, создавая картины, посвященные Чернобылю.

В мире, в котором живет художница, все разделилось на «до» и «после». Авария стала границей времени.

За два года до аварии Марии Авксентьевне приснился сон:

— *Вышла во двор. Вижу — за лесом высоченное пламя. Слышу глас с неба: гасите, если не погасите — все сгорите.*

Тогда не придавала этому значения. Теперь сразу вспомнила. Жизнь Приймаченко круто изменилась. Что художница отбирала в событиях, к чему прислушивалась, что вспоминала? Как создавала картины?

Во время аварии первым погиб оператор четвертого блока Валерий Ходимчук — родственник семьи Приймаченко, любимый и родной человек. Мария Авксентьевна рассказывает:

— *За день до 26 апреля Валерик был у мамы в Крапивне — работал в саду, подрезал деревья, весна была поздняя. Земля влажная — везде вокруг деревьев оставил он свои следы. Мать Валерика потом никого не пускала в сад, чтоб не затоптали. Все голосила: Лишив ти мені одні слідоочки!*

Галочка літає, свого хазяїна шукає.

А його сліду немає —

розлетівся по всій Україні.

Будуть рости квіточки,

будуть рвать діточки,

віночки плести,

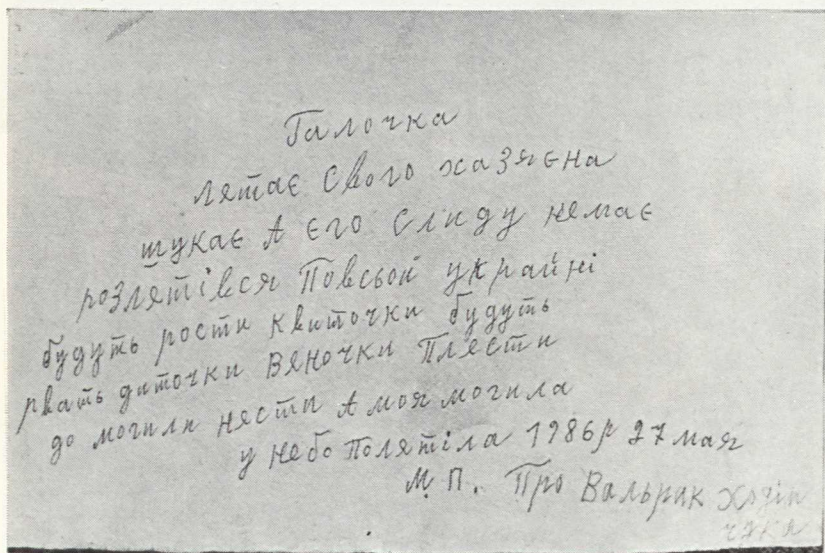
до могили нести...

А моя могила у небо полетіла.

1986 р. 27 мая

Про Валеріка Ходимчука.

Сейчас трудно сказать, когда это произошло, но благословен будь тот миг, когда Марию Приймаченко перестала удовлетворять тщательная проработка только «правой стороны листа» — на обороте начали появляться подписи — стихотворные тексты. Это может стать предметом особого исследования. Есть работы — своеобразная интерпретация и в изображении, и в тексте знакомых народных песен. Иногда даже эстрадных, услышанных по радио. Но чаще всего абсолютно оригинальные композиции. Вершинными, из известных мне, можно назвать «Про Валерика Ходимчука» и созданную в 1984 году:



Пам'ять Тараса Григоровича Шевченка.
Гори його і могили пам'ять.
Круті бережки — то його дружки,
трава осока — його музика,
холодна вода — дівка молода,
шумить і гуде, у дорогу іде.

Как тут не вспомнить замечательную украинскую художницу Катерину Белокур с ее богоподобным отношением к Шевченко. И для Приймаченко великий Кобзарь — художественный и нравственный камертон. К тому же присвоение Марии Авксентьевне Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко как бы материализовало для нее глубинные связи современного народного мастера и духовного пастыря народа.

И в этот тяжелейший момент жизни, осознавая глобальность проблемы, всемирность Чернобыля, будто бы представляя угрозу бесконтрольности атома, художница создает изысканную в простоте и лаконичности композицию цветов с такой подписью:

Дорогий Тарасе,
дарую Посмертно красніі лілії.
Це кров людська, що летіє по світу.
Дорогий Тарасе, як її спинити.
І людей урозуміти?
Приснився мені.
1987 р.

Мария Авксентьевна рассказывает:

— Снился мне мой отец. Говорит: иди, Мария, домой, а то простудишься, заболеешь. Я ему отвечаю: не волнуйтесь, тату, на дворе тепло, ветра нет, солнышко светит. Вот такой короткий сон. Что бы это значило?.. После аварии никто не приехал, не спросил: может быть, выведете, хоть на время?.. Кто отдыхает на тех курортах?.. Может, я давно партийная — столько лет дарю радость людям...

Писать картины — единственно возможный способ существования для Марии Приймаченко. А еще — общение с людьми, которые приходят в хату, с детьми (для них всегда что-то припасено), родными, соседями, которые просят, часто просто молча, часами в ее мастерской-кухне. Радио чуть слышно — постоянно включено...

Отсюда — особый строй сознания, стремление и умение все истолковать, особая наблюдательность, когда во всем сквозит своеобразный церемониал сельской жизни. Это особый строй памяти, особая погруженность в себя, постоянное прислушивание к звучанию органа собственной души, к его фантастической музыке — снам.

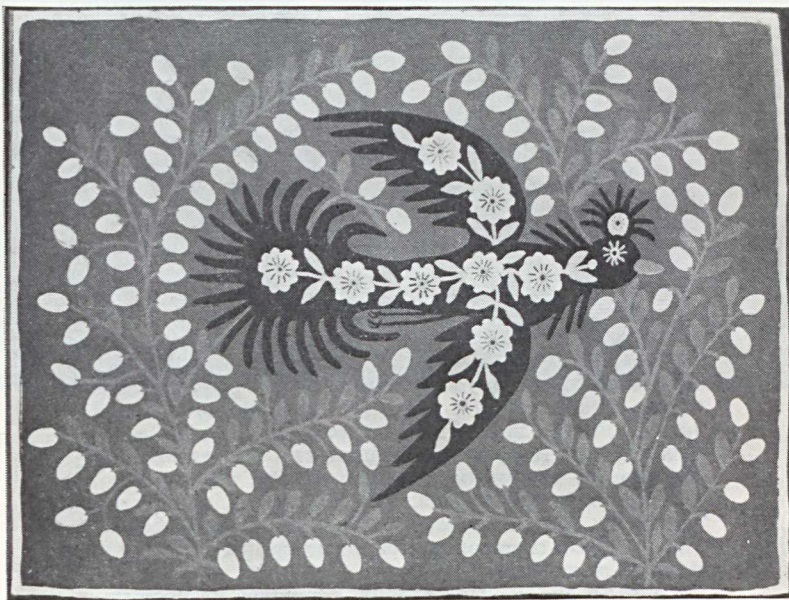
— Снилось, будто когда-то будет торчать из нашей хаты дымоход высоченный, до неба. И дымить будет очень. Какой-то завод будет.

Нам, даже по работам, трудно представить, как морально, психологически повлияла на Марию Авксентьевну катастрофа на ЧАЭС. Разрушились в то лето ее связи с внешним миром, множество тоненьких ниточек, связующих художницу почти с каждой хатой Болотни, — детей вывезли на юг Украины на оздоровление. Потеря возможности общения с детьми, прежде всего с внуками (старший внук Петро служил тогда в армии), стала величайшей бедой бабуся Марии. Тогда с особенной яркостью проявилась еще одна функция работ художницы — ведь целый ряд картин можно назвать заклинаниями. Сам процесс создания работы становится важнее результата. Нанося рисунок, мазок, подписывая работу, художница будто бы отвлекает на себя некие силы, могущие повредить или погубить, призывает силы добра, увещевает их и ублажает красотой своих работ. Как бы гарантируя тем самым благополучный исход. Сегодня в селе Болотня живы элементы первичного бытования искусства.

Для Марии Приймаченко такие работы стали традиционными, даже обязательными. Изучив их, мы восстановим биографию семьи, историю страны, социальную проблематику. Они посвящены космонавтам, морякам, учителям и ученикам, женщинам, роженицам, колхозу и колхозникам. Врачам, когда сын — художник Федор Васильевич перенес тяжелую операцию:

Дарую тим, котрі
у білих халатах
спасають людей,
не брезгують їх,
а спасають.
Бажаю їм щастя.
1985 р.

Пограничникам, когда старший внук служил в армии, и призывникам, когда младшего, Ваню, призвали:



Весна-красна,
Принеси солдатам щастя,
котрі служать і котрі йдуть служити.
Служіть не тужіть,
А Родіну бережіть.

Работы-заговоры составляют основу черновильского цикла. Здесь и о детях:

Дарую сині квіти у горщику малому
тим дітям, що далеко од дому.
Щастя ім, радості ім.
Повернуться до дому.
1986 р.

И о тех, кто, не боясь опасности, жертвовал собой в первые месяцы дезактивации:

Дарую квітки тим,
котрі на зміну працюють
коло Атомної.
Дай їм, Господи, силу и здоров'я,
довго жить, діток і онуків кормить.
Спасибі Вам, дорогі наші трудівники.
1986 р.

Мария Приймаченко создала величественный Реквием погибшим. Она видит задачу своего творчества еще и в том, чтобы увековечить память о хороших людях. Ее не пугает, что гуашевые на бумаге картины, казалось бы, такие непрочные. Народный художник преподает своим профессиональным коллегам потрясающий урок бескорыстия, чистоты замысла и воплощения, высокой нравственности...

Дарую посмертно
зірки нашим Героям,
котрі пішли од нас,
спасали нас на четвертому блоці.
Вічна Пам'ять.
Хай їх душі будуть
у небесах у зірках.
1987 р.

Первоприрода искусства жива. Удивительно проявляется в современном народном творчестве инстинкт самосохранения. Зло должно быть наказано. Работы Марии Приймаченко с удивительной силой демонстрируют это, восстанавливают веру в жизнь. Но процесс этот сложный.

— Снилось кладбище, что у дороги. Стою, будто умру. А там, по дороге (жест вдаль), вулкан черный насыпало — из него огонь, только изредка. Ну, думаю, скоро остынет.

И вот уже ни зайчики, ни бычки, ни коровы не боятся радиации. А вот и дети вернулись в родные места. Радуются им бабушка Мария и шутит над их родителями:

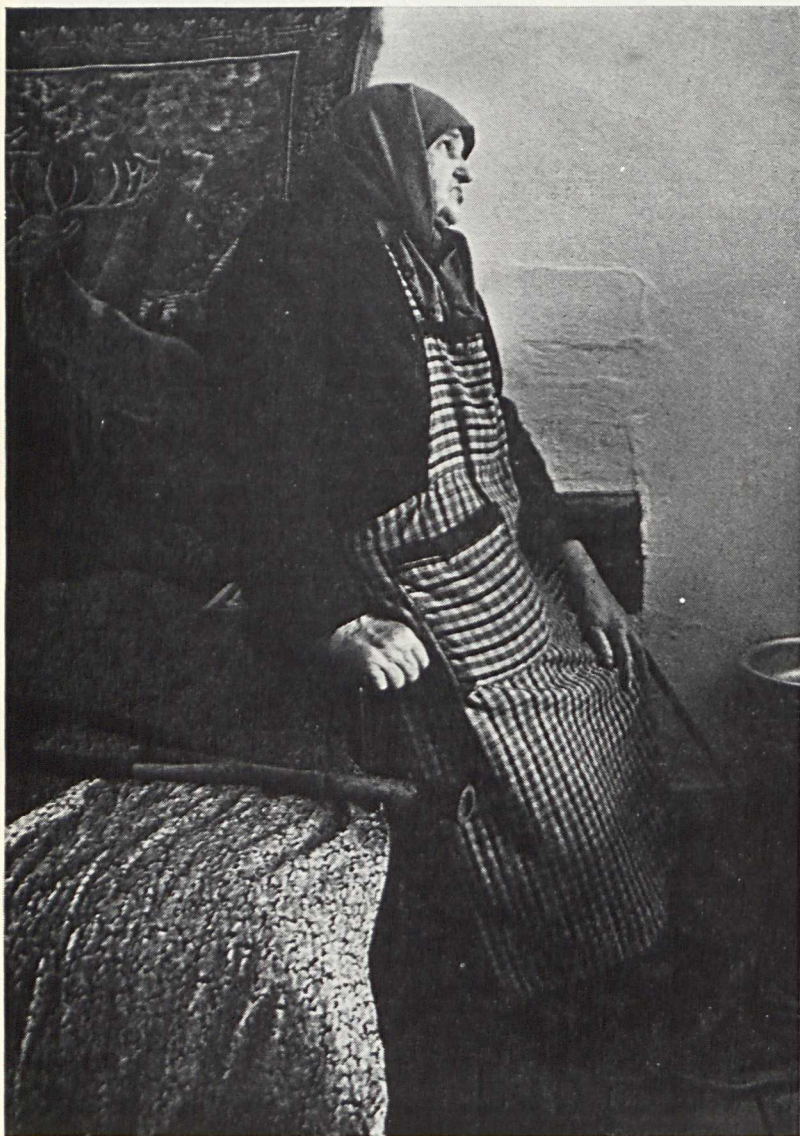
Веселі квіточки,
що Приїхали додому діточки.
Мамкам радість Приїшла,
А Папкам не дуже —
разогнатись не буде.
1986

Но этот смех не снимает важной проблемы, напротив, только подчеркивает ее, существуя по законам драмы, по законам контраста. Никакое самое буйное режиссерское воображение не создаст такой емкий и выразительный образ, какой возник в доме Приймаченко из обычной необходимости как-то хранить работы. Все они лежат стопкой на столе, переложенные старыми газетами (!). Получается огромный «слоеный пирог», где чередуются фактура художественная: буйство красок, изящество линий, ритм пятен... и фактура документальная: серые тона газет, бывшие свершения, траурные рамки, побитые спортивные рекорды...

А сама она стоит в дверях, опершись на костыль и палку. Но чаще сидит на спинке дивана, будто дивная мудрая птица (зеленый платок, синий передник, темные пиджак и юбка). Характерный жест натруженных рук — пальцы к пальцам, ладони к коленям, и при этом слышно, как кожа на пальцах шуршит. Иногда кажется, что сидит вот так днями и ночами. Но видя такое количество работ, понимаешь, сколько проводит она времени за рабочим столом, и по-иному воспринимаешь работы прошлых лет.

Мария своим каждодневным трудом, напряжением глаз и рук, в канун своего восьмидесятилетия исполняет обряд отдания долга родной земле. Творит красоту, будто замаливает наши грехи.

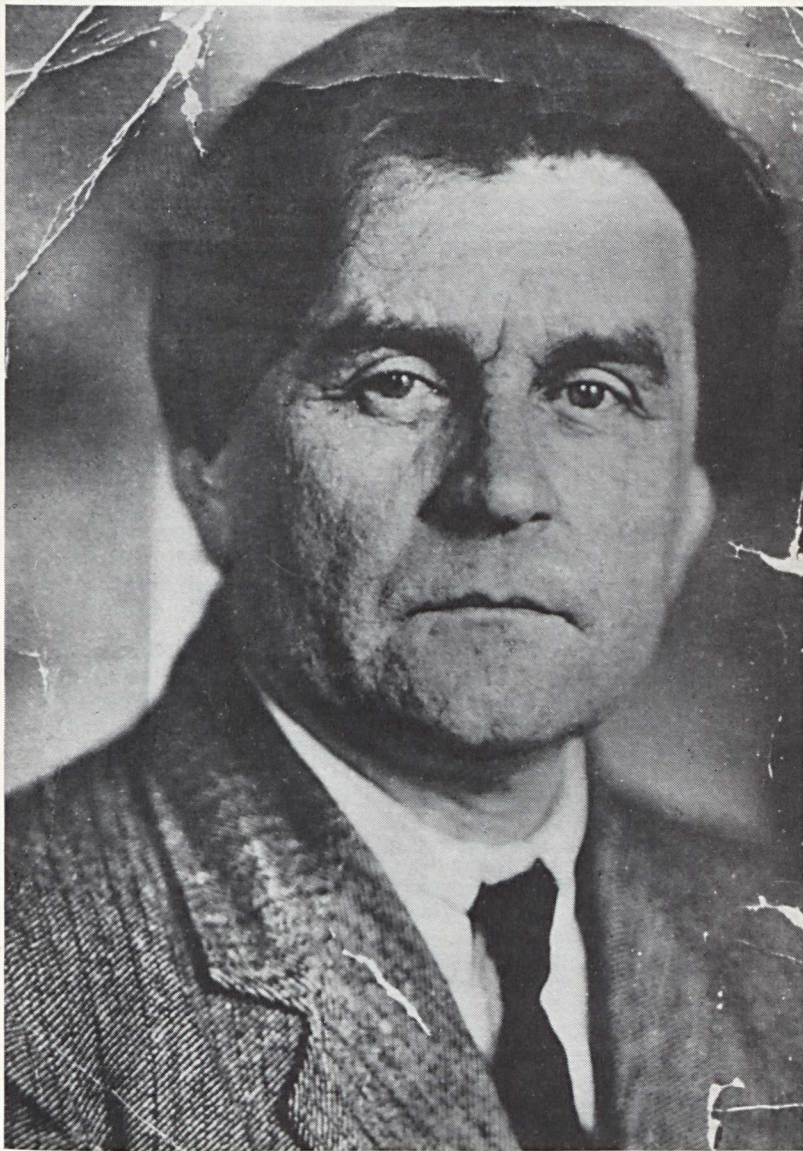
Жар-Птиця.
Нехай людям хороший сон
Присниться.



МАЛЕВИЧ

О теории
прибавочного элемента
в живописи

Публикация Евгения Ковтуна



К. С. Малевич. Фото 1928 г.

Среди творческого наследия Казимира Малевича есть много такого, в чем еще предстоит разбираться: что тут от переходящих увлечений эпохи (и следовательно, представляет собой достояние художественной истории), а что может жить, находить отклик, развиваться и вдохновлять. Особенно много вопросов вызывает педагогическое наследие художника: ведь оно не реализовалось полностью, а интерпретация, даже доброжелательная, не всегда сохраняет чистоту первоначального смысла. Помещая сегодня публикацию Е. Ковтуна, мы хотим представить возможность читателю самому познакомиться с главной педагогической идеей Малевича.

Помимо творческого дара, в Казимире Малевиче жил дух исследователя, который хотел понять причины рождения новых форм в искусстве, логику их развития. Бывали даже периоды (начало 1920-х годов), когда, увлеченный исследованием, он оставлял кисть художника ради пера, чтобы «излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа»¹. Эта исследовательская работа увенчалась созданием оригинальной «теории прибавочного элемента в живописи». К 1925 году относятся гранки набранной, но неизданной статьи Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи»², но истоки этих идей нужно искать раньше — в период создания художником идеи супрематизма.

Рождение идеи

Появившийся «Черный квадрат» потребовал от Малевича напряженных теоретических усилий, так как художник, несмотря на очевидный разрыв с традицией, видел в супрематизме очередной и последовательный шаг в развитии мировой художественной культуры. Исследовательский пафос Малевича 1913—1916 годов был поддержан счастливым обстоятельством: в лице М. В. Матюшина он встретил собеседника, глубоко вникавшего в проблематику еще не получившего имени нового движения в искусстве, а затем — редактора и издателя первого супрематического манифеста. В письмах Малевича к Матюшину³ можно заметить начатки тех идей, которые позже приведут к созданию теории прибавочного элемента.

Для того чтобы исследовать развитие искусства, видеть в нем не случайную, а закономерную смену пластических форм, нужно по крайней мере верить, что этим движением управляют пусть еще неизвестные, но непреложные и объективные законы. В мае 1916 года, защищая супрематизм, Малевич писал А. Н. Бенуа: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я — не похож на них. И я — ступень». И дальше: «В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того, люблю я их или нет. Нравится или не нравится — искусство об этом вас не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе»⁴.

Из этих слов видно, что Малевич считает супрематизм ступенью в лестнице, по которой движется мировое искусство. Оно в своем развитии «не спросило» художника, избрав его для восхождения на новую ступень. Развитие пластической формы, как полагал Малевич, имеет внутреннюю логику, в нем нет произвола. Напротив, существует своего рода «мировая линия» в движении, закономерная и неотвратимая. Исследуя логику развития пластических структур, можно заметить не только строгую закономерность в прошлом, но и определить «вектор», направленный в будущее.

В 1915 году Малевич определяет супрематизм как вывод из предшествующих форм — футуризма и кубизма: «Обобщая. Футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи. Кубизм — через уничтожение вещи к чистой живописи. И оба усилия в своей сути стремятся к супрематизму живописи»⁵.

В дальнейшем, углубляя исследование, Малевич ставит в связь преемственности все пять основных систем нового искусства: импрессионизм, сезаннизм, футуризм, кубизм и супрематизм. Это обстоятельство нашло выражение в названии его супрематического манифеста. На обложке первого издания (1915) стоит: «От кубизма к супрематизму». Издание 1916 года отличается (кроме редакции одной фразы) таким заголовком: «От кубизма и футуризма к супрематизму». Расширенное и переработанное издание 1920 года получило название «От Сезанна до супрематизма». В этих ранних текстах еще нет термина «прибавочный элемент»; Малевич подметил перерастание одной пластической формы или структуры в другую, но еще не исследовал причины и «механизмы» этого перехода.

Витебские опыты

Трудно определить время, когда у Малевича возникла идея «прибавочного элемента», но в Витебск, по его словам, он приезжает уже с этой идеей. Здесь он столкнулся с молодежью, одержимой искусством. В ее работах противоборствовали самые разные влияния новейших течений в живописи. «Передо мной, — вспоминал художник, —

Зал УНОВИСа на выставке
«Петроградские художники
всех направлений». 1923



открылась возможность производить различные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные притягивания нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды, пораженные живописью, разделились мною на несколько типичных ее состояний, которые по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента. Я решил проверить в натуре некоторые свои теоретические выводы над действием прибавочных элементов»⁶. Витебский УНОВИС стал своеобразным прологом ленинградского ГИНХУКа. Здесь началось систематическое исследование живописно-пластических структур пяти основных систем новой живописи, которое привело к установлению прибавочного элемента для каждой из них.

Особенно плодотворными для анализа художественных структур были вечера опытного рисования, проводимые УНОВИСом, с непременным разбором работ студентов. Вот отрывок из протокола такого вечера, устроенного 22 марта 1920 года.

«Зуперман (Показывает живописную работу). Для меня скрипка как предмет не существовала, я построил определенную прямую плоскость, показал глубину; вся конструкция должна сводиться к энергии живописных масс,



Зал Малевича на выставке
«Художники РСФСР за 15 лет»
Русский музей. 1932

к живописи в чистом ее виде, без предметов. В рамке холста формы напряженно растут снизу, образуя стройное целое. В живописи — протекающая раскраска и разнообразные фактуры.

Малевич. В этом моменте развития работы Зупермана есть живописный подход, ему не нужен предмет, формы предмета были живописными массами, которые воспроизведены в чисто произвольном построении. Мы должны рассматривать предмет как чисто живописное нарастание содержания. Перед нами станет организованное тело со своим разнообразием, как единство общего тела; приведение к единству разнообразных элементов в художнике будет показателем его гениального творческого изобретения. Если раньше перед художником причиной была вещь и разные эпизоды, то теперь живопись становится самопричиной творческих организмов. Раньше в теме картины «Суд идет» — художник был связан чином суда в композиции, места судей, адвокатов и пр. были распределены заранее; в таком изображении доля творчества незначительная. Проникновение художника шло в психологию. Кубизм ставит художника на чисто живописную позицию, включая его в природотворческое действие. Таким образом, у художника является чистый творческий живописный архитектурный организм, новый в природе. Картины Юдина и Зупермана уже указывают на близость уяснения природоестественного положения живописного развития»⁷.

Витебский «ренессанс» оказался очень кратким. Уже в 1922 году Малевич покидает Витебск, и вместе с ним в Петроград переезжает большая группа учеников.

Организация ГИНХУКа

Идея создания исследовательского центра по разработке новых проблем искусства родилась в кругу художников-новаторов. Теперь, когда сами художники, благодаря Отделу ИЗО НКП, стали руководить организационными процессами в области искусства, эта идея оказалась осуществимой. Но зачем понадобилось творцам искусства брать на себя задачи его исследователей?

С 1912 года в русском авангарде начался «выход из кубизма» пока еще немногих, но самых значительных мастеров. Открывались новые, неизведанные горизонты художественного творчества. Традиционная критика оказалась несостоятельной перед проблемами, возникавшими в новом искусстве. В течение двух десятилетий она издевалась над движением русского авангарда, увеличивая разрыв между публикой и художниками. Даже наиболее просвещенные из критиков, как, например, А. Бенуа, играли роль тормоза в развитии новых художественных тенденций. Новые направления нуждались в теоретическом обосновании, как это было во Франции при возникновении кубизма, и русские художники-новаторы сами взялись за перья.

Началось все с Музея художественной культуры, который открылся в апреле 1921 года. Тогда же началась и исследовательская работа. Малевич выступил с докладами «Свет и цвет», «Новое доказательство в искусстве». Матюшин прочел доклад «О новом пространстве художника», Ермолаева — «Система кубизма».

9 июня 1923 года на музейной конференции, проходившей в Петрограде, Филонов сделал доклад, в котором от «группы левых художников» внес предложение о преобразовании МХК в «Институт исследования культуры современного искусства». Государственный институт художественной культуры открылся в августе 1923 года. Это был первый в России — и в мире! — исследовательский центр, изучавший не прошлое, а живое, современное искусство в его самых новых проявлениях. Главная линия ГИНХУКа — исследование посткубистических явлений в художественной культуре. Директором института был избран Малевич, его заместителем — Пунин, отделами руководили Татлин, Матюшин, Мансуров.

Прибавочный элемент

В Отделе живописной культуры, которым руководил Малевич, лабораторию цвета вела В. М. Ермолаева, лабораторией формы заведовал Л. А. Юдин. Исследование «прибавочного элемента» в живописи стало главной задачей отдела Малевича.

Сотрудники Малевича подвергли анализу десятки и сотни холстов Сезанна, Пикассо, Брака, Дерена, хранившихся в Эрмитаже и Московском Музее нового западного искусства, работы русских кубофутуристов. Сотни аналитических рисунков были сделаны Ермолаевой, Юдиным, Суециным, Чашниковым и другими сотрудниками отдела. В них определялось соотношение прямых и кривых в работах кубистов, наглядно были выражены структурные особенности новейших течений живописи. Работа над выяснением прибавочных элементов велась и в мастерских института, в исследовании живописных полотен аспирантов и практиков. В итоге были открыты «волокистая» Сезанна, «серповидная» кубизма, «прямая» супрематизма как прибавочные элементы этих направлений.

В сохранившемся плане работы отдела Малевича на 1926—27 год есть развернутое определение прибавочного элемента, которое приводим полностью.

«1. Прибавочным элементом в живописи называется тот элемент, который произвел реакцию на существующий строй чувства к ощущению живописного явления, в силу чего живописное отношение меняется.

2. Прибавочный элемент по своему начертанию есть

формула или значок, указывающий на весь состав и порядок строения живописного отношения элементов, определяющий окраску, овещивание и степень развития живописной культуры данной живописной системы (вида).

3. Прибавочный элемент есть результат подобного анализа того или иного живописного поведения, т. е. произведения, выраженного живописцем. Подобно тому, как знак или формула H_2O означает состав воды, указывающий на элементы, из которых состоит тело.

4. Установление прибавочных элементов в каждом виде проявления живописного поведения художников дает таблицу целого ряда значков, определяющих всю культуру.

5. Каждый прибавочный элемент указывает на точный состав содержания произведения, которое рассматривается Отделом живописной культуры как поведение живописца, находящегося в том или другом настроении душевных переживаний. Например: романтик, лирик, мистик, меланхолик, реалист, натуралист, экспрессионист, кубист, футурист, динамик, статик, — все эти различия есть те формы, в которых преломилась действительность»⁸.

Теория прибавочного элемента использовалась и как педагогический метод в работе с молодыми живописцами. Новичку Малевич ставил «рецептурный натюрморт», чтобы определить склонности художника к той или иной живописной системе. В типично «сезанновский» натюрморт он мог вставить «пластину» из другой системы, например, из кубистической (самоварная труба, столешница или что-либо подобное). Такие натюрморты писали Ю. Васнецов, В. Курдов и другие, приходившие к Малевичу изучать кубизм. Рецептурный натюрморт приводил к торможению и расстройству работы или, напротив, помогал живописцу перейти к кубистической пластике.

Поставив «диагноз», Малевич вел работу с молодым художником таким образом, чтобы дать развитие индивидуальным, художественно-неповторимым элементам. Во время одного из обсуждений работ Курдова Малевич говорил: «Мы обязаны искать у Курдова все элементы и их выправлять, а совсем не делать из Вас кубиста, супрематиста и т. д. <...> Этот неизвестный элемент (присущий индивидуальности художника. — Е. К.) мы стараемся уберечь, дать ему развиваться в будущем, а напосные стараемся убрать».

Анализ работ проходил во время обхода Малевичем мастерских. У Курдова сохранился замечательный документ — протокольная запись трех таких обходов. (Из нее приведены цитированные выше слова Малевича.) 12 октября 1926 года в мастерскую, где работал Курдов, вошли Малевич и его ассистенты Ермолаева, Юдин, Лепорская, Рождественский. На мольберте стоял несохранившийся натюрморт Курдова, композиционно объединивший грушу, стекло, дерево и ткань. Приведу (с сокращениями) отрывок из протокола — своеобразный диалог Малевича и Курдова. (Запись вела Лепорская):

«Малевич. Зачем Вы к нам пришли?

Курдов. Пришел для научно-исследовательской работы <...>.

М. Мы различаем, что все живописные произведения имеют протекание цвета, которое в % отношении протекает через весь холст и нет ярко выраженного цвета. Цвет просто из тюбика — краска, а живописец всегда затрет краску, смешает, обратит в тон. И у Вас в холсте это соединение есть — охра и желтый, которые Вы хотите в один цвет соединить. У Вас эти признаки живописные есть... Матисс — сочетание цветных гармоний, где цвет не затирается, а каждый выясняется как можно ярче.

К. Но разве не живопись, если выражены отношения живописного материала?

М. Возьмите грушу и напишите ее, не смешивая.

К. Это трудное дело.

М. Да, Вы грушу не напишете, так как она есть живописный материал и приемы должны быть другие. Напишите ее одним цветом — это не будет живопись, как думали до сих пор, что все живопись, то есть все, что живо написано, пока у нас не подыскали новый термин — живопись мы отделяем от цветописи, от тона. Настоящая природа живописная (Кончаловский) не выносит цвета, и в этом процессе чем больше он боится цвета, тем лучше становится живопись (цветобоязнь). Вы в Вашем холсте стремитесь проделать живопись — в груше. А есть еще и другой признак живописи. У Вас нет контура — это и есть признак живописца. В Курдове нужно устранить элементы — близость к цвету и декоративности, которые имеют плоскостное изменение и покрытие плоскостей одним тоном».

Парадоксальное утверждение Малевича о том, что настоящий живописец страдает «цветобоязнью», было результатом исследования природы живописи, которую он разделил на три вида:

1. Цветопись графическая. Подцвеченный рисунок, живопись в духе Гольбейна.

2. Цветопись живописная. Основана на отношении чистых тонов — Матисс, Петров-Водкин, сам Малевич в своих крестьянских циклах.

3. Собственно живопись. Цвет затерт, смешан, как в живописи Рембрандта, Кончаловского, позднего Фалька. Однако все три вида равноправны и равноценны в своей подлинности и качестве.

Так постигали молодые художники «грамматику живописи», закономерности пластической выразительности. Умное руководство Малевича помогло многим ленинград-

В петроградском музее художественной культуры. Слева направо: [сидят] Н. Пунин, В. Ермолаева, К. Эндер, М. Матюшин, М. Эндер,

К. Малевич; [стоят] 1—4 неизвестные, К. Рождественский, Л. Юдин, А. Лепорская, Н. Коган, Б. Эндер, неизвестный. Фото 1924 г.



ским художникам найти свой «голос» — свои краски и формы, своеобразные художественные решения. Малевич раскрывал перед молодыми мастерами выразительные первоэлементы художественной формы, чтобы научить пользоваться ими свободно и сознательно. Виктор Шкловский очень точно подметил: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств»⁹.

Институт стал настоящей школой профессионального мастерства для многих ведущих художников Ленинграда. Через Отдел живописной культуры в качестве аспирантов и практиков прошли многие ленинградские художники — Суетин и Чашник, Лепорская и Рождественский, Хидекель, Стерлигов, Васнецов, Курдов, Чарушин и др. Их работы демонстрировались на ежегодных отчетных выставках ГИНХУКа, привлекавших внимание художественной общности и многочисленных посетителей.

Конец ГИНХУКа

Судьба замечательного исследовательского института и творческого центра была столь же трагична, как и немецкого Баухауза. ГИНХУК вызывал ожесточенное раздражение у художников ахрровского направления. Он был хранителем высокой художественной культуры, его деятельность привлекала талантливую молодежь. Выставки



Зал выставки «Искусство эпохи империализма»
Русский музей. 1932

ГИНХУКа были свободны от политического конформизма и приспособленчества, процветавших в АХРР. Уже в 1924 году Малевич остро ощущал враждебность к своему творчеству со стороны АХРР. Он писал: «Левые в идее АХРР видят красное передвижничество. Удивления достойн антагонизм со стороны АХРР к беспредметникам. Мы не враги, т. к. наши пути слишком различны. Художники АХРР бытописатели и изобразители события, левые же художники — сами творцы этого быта и участники революционных событий. Творить и самому же описывать творимое — несовместимо»¹⁰.

Летом 1926 года в залах ГИНХУКа открылась очередная отчетная выставка, широко показавшая работу отделов Малевича, Матюшина и Мансурова. Кроме результатов работы над теорией прибавочного элемента, Малевич демонстрировал свои архитекторы, его последователи — живописи. К этому времени антагонизм, о котором писал Малевич, обострился, ахрровцы набирали политическую силу. 10 июня в «Ленинградской правде» появилась статья критика Г. Серого «Монастырь на госнабжении», грубо искажавшая деятельность института и написанная в стиле политического доноса: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурочивая наши советские ученые органы».

В. М. Ермолаева писала в Париж М. Ф. Ларионову: «В эту весну нам пришлось выдержать жестокую атаку все тех же ахрровцев. (М. б. Вы не знаете, что это за пугала? Это современное передвижничество, их задача выразить через «здоровый реализм» революционную сущность пролетариата; между тем они вычеркивают себя из революционного хода искусства того же самого творческого пролетариата, парализуя какие-либо новые творческие методы. Их выставка — это море бездарнейших холстов, лишенных какой-либо натуралистической грамотности, на самые нарочито революционные темы), так вот они-то и хотели сорвать нашу работу, обвинив нас в мистичности и идеалистичности и проведя газетную травлю под заголовком «Монастырь на госнабжении». Но я надеюсь, что энергия, заложенная в нашей группе, не только останется победительницей в этих временных перипетиях каждодневной войны, но сможет стать опорой развейных группировок беспредметников»¹¹.

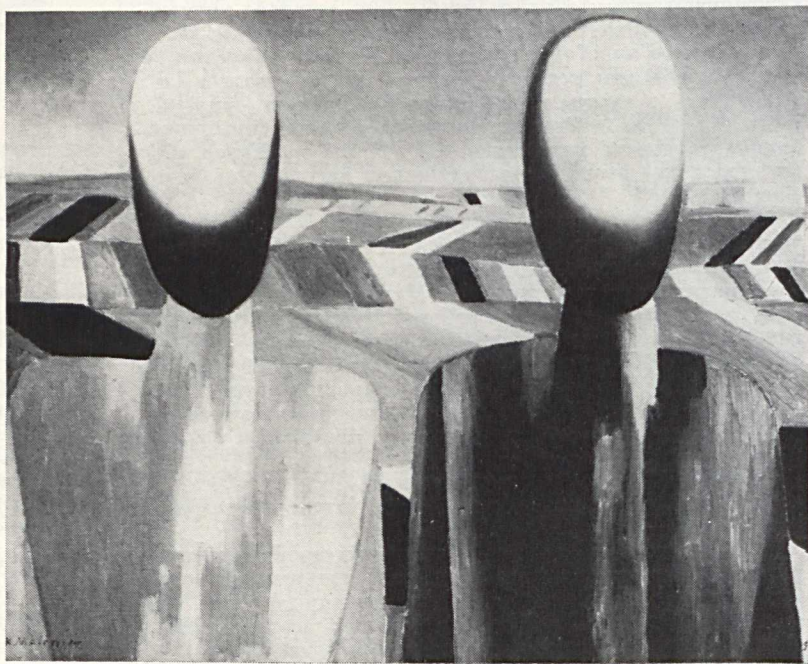
После статьи в газете начались комиссии и обследования, в которых крупные специалисты-ученые свидетельствовали об исследовательской ценности деятельности института, но судьба его была предопределена. У Малевича, в отличие от Ермолаевой, не было иллюзий на этот счет. Выступая 16 июня на общем собрании сотрудников института, он сказал, что, «может быть, не придется продолжить этих собраний, так как завтра благодаря статье Серого в «Ленинградской правде» будет комиссия, которая может положить конец и прекратить всякую культурную деятельность ГИНХУКа, могущую принести много пользы для изучения искусства и выяснения его природы». Так и произошло. Институт был ликвидирован.

Но этого было недостаточно — противники Малевича стремились окончательно расправиться с художником. Филонов, встретивший Малевича в Русском музее на юбилейной выставке 1932 года, где работы обоих экспонировались в последний раз, записал разговор: «Затем он стал жаловаться мне на свою судьбу и сказал, что просидел три месяца в тюрьме и подвергался допросу. Следователь спрашивал его: «О каком сезаннизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?» АХРРы хотели меня совершенно уничтожить. Они говорили: «Уничтожьте Малевича и весь формализм пропадет». Да вот не уничтожили. Жив остался. Не так-то легко Малевича истребить»¹².

Сохранившиеся материалы ГИНХУКа до сих пор не опубликованы, исследовательская деятельность отделов Малевича, Матюшина и Мансурова не изучена. Публикуемый здесь доклад Малевича о теории прибавочного элемента — лишь незначительная часть теоретического наследия художника.

Евгений Ковтун

К. С. Малевич
Обложка проспекта. 1918
Цветная литография



К. С. Малевич
Два крестьянина в поле
1928—1932 гг. Х., м. ГРМ

К. С. Малевич
Эскиз супрематического
платья
1923 г. Акв. ГРМ

Протокол межотдельского собрания Государственного института художественной культуры по критике и обсуждению работ всех отделов от 16 июня 1926 г. (Стенографическая запись)

Присутствовали: [Н. Н. Пунин.] Заведующий Отделом живописной культуры — К. С. Малевич. Заведующий Отделом органической культуры — М. В. Матюшин. Временный заместитель заведующего Отделом материальной культуры — К. М. Суетин. Научные сотрудники: В. М. Ермолаева, Л. А. Юдин, Б. В. Эндер, К. В. Эндер, К. И. Рождественский. Практиканты: А. А. Лепорская, В. В. Стерлигов, Р. В. Великанова, Р. М. Поземский, Л. В. Домбровский, З. И. Лаврова. *Председатель:* К. Малевич. *Секретарь:* А. Коменда.

К. С. МАЛЕВИЧ. По предмету обсуждения теории прибавочного элемента, ввиду сложности полного ее изложения, я расскажу только о первичных моментах возникновения этой теории.

Итак, еще с 1910 года у меня была попытка разобратся в тех движениях живописи, которые стали развиваться с 1909 года. Почему один художник отличается от другого, почему их живописные повествования разнообразны, из каких точек они исходят?

Витебск в моей жизни сыграл большую роль в этом деле². Передо мною была большая группа людей — живописцев, которые были поражены разными направлениями, течениями живописной культуры. Я наблюдал, что целая группа молодежи воспринимала в себе положительно все течения. Я старался с ними разобратся. Так как все живописцы, которые там были, собрали в себе и футуризм, и сезаннизм, и кубизм, и супрематизм, и академизм, т. е. реализм передвижнического характера, то в результате для них получилось невозможной вещью в чистом виде разобратся в этих перекрещивающихся воздействиях нескольких культур и сделать свою живописную работу в чистом виде одной какой-нибудь культуры. Меня это заинтересовало, и я стал наблюдать за этой борьбой группировок, которая представлялась борьбой между брошенными в одну культуру целого ряда разных видов бакте-

рий, — почему живописец не может преодолеть той или другой живописной работы. Я наблюдал, что живописец с большим темпераментом, пораженный живописью Сезанна, через некоторое время стал падать духом, его темперамент стал ослабляться, и в конце концов он приходил к такому состоянию, что топтался на одном месте и не мог положительно сделать ни одного мазка. В чем дело? В массе всех этих препятствий я должен был разобратся и перейти от наблюдения к опыту и строгому разделению группировок по культурам.

В целом ряде опытов и теоретических предположений я обнаружил, что все дело [такого] падения настроения живописца заключается в тормозящих элементах, безусловно, построенных для данной культуры, благодаря чему организм живописца утомлялся до того, что он бросал эту работу навсегда и бежал, имея против меня зло, как против негодного профессора-учителя, или сваливал вину на все направления, что все это есть чепуха, и есть только одно направление — академическое рисование с натуры и только (основанное на методе «видеть — не знать»). Но дело было не во мне.

Дальше я разделил все культуры; их оказалось пять. В данном случае [витебского периода] работающих по одной из систем живописной культуры, а именно по системе Сезанна, было человек двадцать, к которым я применил чистый метод, т. е. развитие одного прибавочного элемента сезаннизма. Эта первая группировка указала, что при изоляции их от остальных культур продукция их поднялась, они стали развивать живопись успешно; это указало на то, что тормозящий элемент был вытеснен. Я помню, что человек двадцать было подготовлено в духе Сезанна, но так как я работал над супрематизмом, обучая кубизму, то ко мне вся эта молодежь относилась скептически и чувствовала, что живопись Сезанна не является для меня первенствующей; что Фальк, например, который работал в то время в сезанновской системе, является истинным учителем, работающим по правилам искусства живописного (о чем не раз я им говорил и указывал как на образец), следовательно, им нужно и прислушиваться к Фальку. Таким образом в Витебске они подготовились к сезанновской живописи и отправились работать у Фалька. Остальные люди распались по всем другим областям.

В этой самой работе я был заинтересован теми всеми обстоятельствами, теми торможениями, которые мешали развивать живописную деятельность тому или иному художнику. Один пример был с работником живописи, который спутал в своем понятии две вещи: по своей природе он был живописец, а по своему темпераменту в погоне стать впереди всех живописцев он прибегал к супрематизму. Но ясно, что супрематическая плоскость не есть живописная, это есть цветные плоскостные построения и даже цвет не при чем, а только состояние динамическое, выраженное в этом цвете. Живопись в этом цвете не существует, а он брал этот элемент, совершенно не живописный, и стремился его ввести в живописную культуру. Разбор в его стремлениях сопоставления плоскости супрематической и живописи сезанновской открыл мне положительно все, т. е. я увидел, что на его живописное сознание воздействовала плоскость цвета, и в этом я увидел прибавочный элемент, расстраивающий все его пластическое ощущение живописи, и этот намек послужил толчком к дальнейшему исследованию всего этого большого дела.

Я брал сезанновский натюрморт и ставил в него серповидную, т. е. кривую кубистическую. (Был сделан для опыта натюрморт, который я назвал рецептурным.) И как только живописная поверхность закрашивалась работающим живописцем, как только он сталкивался с этой новой кривой, тотчас же происходило торможение его живописных ощущений и он постепенно начинал уставать и не знал, как преодолеть эти явления. Таким образом я узнал, что можно построить целый ряд рецептурных

натюрмортов с этими прибавочными элементами и на этих натюрмортах можно было проверить действие этих прибавочных элементов во всех пяти системах. Можно было поставить натюрморт сезанновский, как таковой, прибавив к нему несколько процентов элементов другой живописной культуры, поставить целый фрагмент в натюрморт, и от этого зависело торможение или развитие живописца.

Вслед за этим наблюдением о прибавочном элементе возникла мысль, как освободить человека-живописца от эклектизма, каким образом в нем оставить чистый вид той или другой живописной системы. Я убедился, что мне нужно применить такой метод: если мне нужно повести учащегося и поставить в определенное органическое восприятие той или другой живописной культуры, т. е., скажем, сделать из него супрематиста или сезанниста, и чтобы он в данном направлении стал крепким, — можно только при условии его чистой изоляции от всех явлений, чтобы в продолжение целой учебы к нему не примешивались эти прибавочные элементы из другой группы, и тогда усваивание идет скоро и достигает 100% и этот живописец является самым крепким на много лет. Этот факт не является теоретической выкладкой, он оправдывался в течение 7—8 лет, оправдывается и до сих пор, потому что за этими сезаннистами я наблюдаю и посейчас.

Те же, которые стремились в одно и то же время стать и супрематистами и сезаннистами (эклектики) — не вынесли ни в одной культуре, прибавочные элементы двух культур в конце концов совершенно расстроили их ощущения.

Другим хотелось стать супрематистами, сами же они находились под воздействием культуры кубизма с довольно высоким процентом (почти до 70%). Для опыта я поставил рецептурный натюрморт с большой дозой супрематической культуры, и получился [у него] затор. Затор выражался по тем признакам, что сначала он работал с большим подъемом, потом все тише и тише, затем он целыми днями простаивал над своим холстом, вертя кисть в руках, затем он уходил на долгое время от работы. Что в нем происходило? В нем происходило торможение, его ощущения не могли усвоиться сознанием, не имели никакого выхода. К какому центру он обратился? К центру сознания. Что он хотел сознанием сделать? Он хотел, безусловно, разрешить известную задачу путем теоретизации, но разрешить этого ему не удавалось, потому что сначала человек подходил чисто своим нутром, подсознательно, и оказалось, что преодолеть супрематический прибавочный элемент ему никоим образом не удавалось одним ощущением. Он перестал работать. Обратился к сознанию. Он начал разбираться над формальной стороной, но, не зная хорошо этого метода изучения культуры в целом, оказалось, что и сознание его было слабо в этой области. Он в конце концов отказался от этого дела.

Рассуждая насчет теории прибавочного элемента, я выяснил, что все живописные данные человека можно прекрасно выяснить после обследования холста каждого учащегося живописи, и для меня каждый живописный холст стал холстом, который нужно исследовать и в котором можно найти все те культуры, от которых получил свое впечатление данный живописец. Поэтому здесь в Институте мы положили немало труда в отыскании этих прямых и кривых в разных системах окончательного выяснения. Эти формулы, изображенные здесь на таблице, характеризуют каждая какую-нибудь одну систему так же ясно и понятно, как формула H_2O . Мы можем любой холст исследовать и получить эти формулы в виде прямых, кривых и т. д. Нам удавалось этого достигнуть здесь в Институте.

С этой диаграммой я мог смело вести работу не только исследовательскую, а применять ее как педагогический метод подхода к той или другой живописной культуре.

Здесь перед нами сидит один из наших работников. Сюда он приехал из Сибири работать по жи-

вописи³. Когда он сказал мне, что ему очень нравится Кончаловский, для меня стало все ясно; я применил к нему чистый метод и довел его до 100% сезанновской культуры и получил в его лице хорошего формалиста и исследователя сезанновской культуры. Он же в своем анализе применил этот метод и дал хороший вывод. Он не даст вам доклада по кубизму, но по Сезанну он даст больше понимания, чем все изучающие сезаннизм по другим методам, до сих пор применяющимся в исследованиях и подходах педагогов.

Рождественский, работающий по исследованию третий год по методу прибавочного элемента, достиг хорошего результата. Я здесь проверил, что теория прибавочного элемента оправдывается на практике великолепно и правильно.

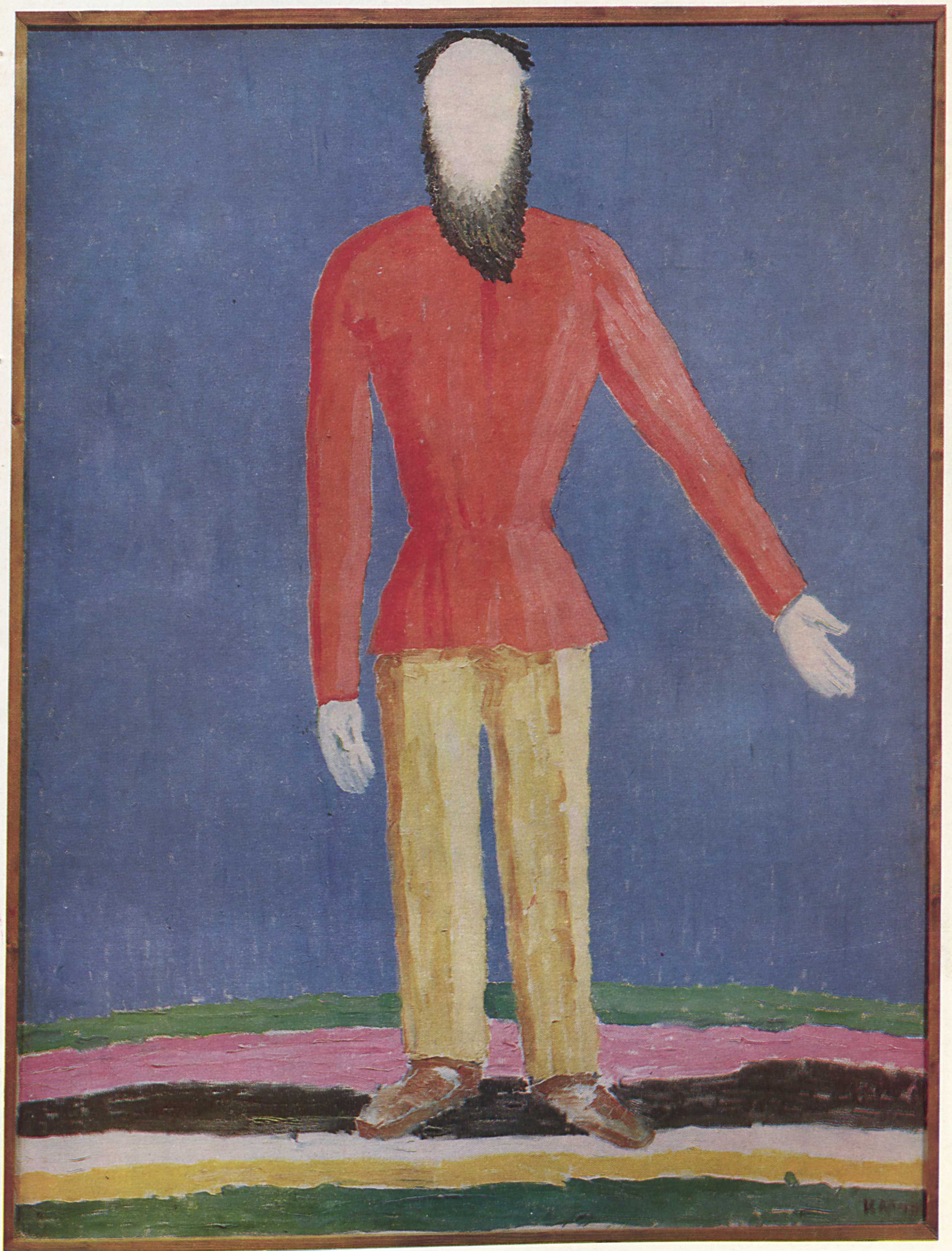
Если бы удалось увязаться с Академией художеств с педагогической стороны и с Институтом Искусства по линии исследования искусства, то возможно было бы — через массовый опыт еще более углубить теорию прибавочного элемента. Но для этого нужно оборудовать специальную лабораторию.

Таким образом, для меня все таинственное эмоциональное поведение стало совершенно не тайным, не скрытым, а наоборот, я увидел всю возможность разобраться в живописных явлениях и создать науку о живописи и предоставить человеку работать в живописи эмоционально, но быть в курсе дела изменения всех видов живописи.

Все культуры (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм и реализм) ныне составляют тот комплекс, который сидит в каждом живописце. Живописец все время путается и лавирует, как бы ускользнуть от них и выставить свою индивидуальность вперед. Вот и Фальк пытался освободиться от Сезанна. Он прыгнул в одну сторону — там Тициан, прыгнул в другую — Рембрандт. Я называю свою работу в некоторые моменты психо-физико-хирургической работой не только над произведением живописным, но над самим живописцем, над введением и изъятием всех причин торможения разновидностей живописного комплекса, находящегося в живописном сознании. Например, сезаннизм, кубизм, супрематизм установить в известный порядок постепенного ввода и оставлять их там, пока организм не изживет все эти системы, т. е. пока не достигнет 100% насыщения.

Вот перед вами один из свидетелей, которого я демонстрирую перед вами, над которым был проведен метод прибавочного элемента в 1920 году⁴. Поведение его не было выражено характерно для живописи Сезанна, его состояние было все время под влиянием Врубеля и Чурлениса, которым удалось устранить сезаннизм. После чего он был проведен по стадиям «серповидной», которая сыграла большую роль в дальнейшем поведении демонстрируемого. Это показало, что воздействия Врубеля и Чурлениса были притемнены при помощи вскрытия в кубизме тех же ощущений, как бы мистических и космических. Через это постижение демонстрируемый был введен в живопись кубизма, в его реальный путь.

Я повел работу методом насыщения кубизмом, устраняя все другие воздействия. Целый ряд вечеров мы проводили над рисованием, работая над всевозможными задачами по всем видам серповидного изменения. Так, что кубизм демонстрируемый изучил. Насыщение получилось полное. Я был убежден тогда, что он никогда не вернется в кубизм, что обязательно он будет супрематистом, если его повести правильно. Супрематическая работа была начата, но не была вполне закончена. За многими работающими со мной я веду еще и до сих пор наблюдения. Эти наблюдения и вообще работа по прибавочному элементу затрудняются скептическим отношением самого ЛОГа⁵. Можно было в другом случае поставить это блестяще и дать им интересное начало изучения живописной культуры, но, к сожалению, этого не понимают.



Не имея возможности оборудовать лаборатории рецептурными натюрмортами, приходится вести наблюдения примитивно, договариваясь с одним и другим научным сотрудником по виду наблюдения за наблюдаемым, ставится диагноз вдвоем, втроем, по которому проверяется поведение наблюдаемого, пораженного тем или другим прибавочным элементом. По отношению демонстрируемого сейчас индивидуума, пораженного супрематическим прибавочным элементом бесцветной стадии⁶, я говорил, что цветные элементы должны будут возвратиться к нему через год-два. Это должно было показать, что живописные, цветные элементы еще находятся в подсознании и рано или поздно должны будут пройти через сознание. Надо здесь сказать, что наблюдаемые индивиды совершенно ушли от меня. Этот поступок был признаком того, что цветное подсознание ищет выхода и избегает того пресса, который мешал выходу. Они хотели себя освободить и ко мне совершенно не показывались. Но ровно через год, это был замечательный вечер, когда ко мне пришел наблюдаемый и стал говорить о зеленых тонах. Я даже не расспрашивал его о переживаниях. Для меня достаточно было того, что он сказал. Мне было достаточно того момента, который должен был пройти именно через такое положение. Поэтому даже их уход, определенная оторванность была для меня очень и нужным и необходимым явлением. Таким образом мы видим сейчас, что наблюдаемый до сих пор работает в супрематической системе. Следовательно, я вижу правильность движения развития и обучения учащегося по методу прибавочного элемента. При правильной постановке обучения этот метод дает наибольшую крепость организму и возможность стать в определенной системе твердо.

Таким образом, прибавочные элементы для меня — явление определенного значения, которое я продолжаю развивать до сих пор.

Прибавочный элемент вам знаком по целому ряду прошлых выставок как результат разбора целого ряда произведений.

Собрание выражает удовлетворение по поводу данных объяснений о прибавочном элементе, считая их очень важными и ценными.

К. С. МАЛЕВИЧ. Предлагает высказаться по вопросу о теории прибавочного элемента.

М. В. МАТЮШИН. Предлагает обсудить все работы по графикам с точки зрения прибавочного элемента.

Предложения К. С. Малевича и М. В. Матюшина принимаются в порядке очереди поставленных вопросов.

Б. В. Эндер задает вопрос: какими способами и приемами К. С. воздействует на данного индивидуума. И может ли он сделать по своему рецепту художника определенной системы.

К. С. Малевич, отвечая Эндеру, говорит, что он уже указал на тот метод при помощи рецептурных натюрмортов, благодаря которым происходит освобождение эклектического типа живописцев от смешения комплекса нескольких систем, а стало быть, и установление в индивидууме только того комплекса, которого обнаружено при диагнозе наибольшее количество из всех комплексов живописных систем.

Н. Н. ПУНИН. Теория прибавочного элемента очень интересная в плане ее применения в Институте Художественной Культуры. Несомненно, что по существу эту теорию можно характеризовать как систему педагогическую, поскольку она возникла в процессе педагогической работы.

Если это педагогическая система, то можно ли из нее сделать систему более широкого значения, т. е. теорию, которую можно было бы положить в основу исследования искусства вообще?

Пять систем, над которыми ведется исследование в Институте, являются комплексом нашего современного искусства. Но почему эти пять систем, а не другие?

Может ли теория прибавочного элемента быть распространена на другие циклы систем (эллиническое искусство, Ренессанс и проч.)?

К. С. МАЛЕВИЧ. В начале собеседования мною были выяснены те первопричины и признаки, которые обратили на себя мое внимание и дали возможность развить теорию прибавочного элемента. Эта теория имеет значение общего характера, т. е. научно-исследовательского. Поэтому, отвечая на вопросы: может ли этот метод исследования быть распространен на все искусства (Ренессанс и пр.), надо сказать, что она применима и к 5 и к 25 и более системам. Нужно только вывести определенную форму для каждой данной системы из всех накопленных данной культуры. Например, для кубизма установили как формулу серповидную линию. Это значит, что контрастность этой целой системы выражается в таком-то положении, в такой-то форме.

Таким образом, для каждой культуры точно и ясно можно установить точную формулу, выражающую весь состав системы. Прибавочный элемент обязательно существует в каждом мало-мальски измененном виде продукции искусства. Теория прибавочного элемента может получить такое широкое обобщение и распространение, что посредством этого метода возможно будет вскрыть все явления с такой стороны, с которой до сих пор существующие методы не могли ничего сделать по существу выяснения природы художника и искусства вообще.

Прибавочный элемент существует во всех художниках, во всех системах, направлениях и эпохах.

Почему пять систем. Потому что эти пять систем еще не окончены. Строго рассуждая, выяснен прибавочный элемент кубизма и сезаннизма. Пять систем современного искусства взяты для наблюдения как момент, который сейчас нас окружает. В дальнейшем работы будут проводиться и в Египте, и в Ренессансе, и в Барокко и т. д.

Н. Н. Пунин, считая ответ К. С. Малевича убедительным и удовлетворительным, задает вопрос о самом термине: почему именно «прибавочный элемент»?

К. С. МАЛЕВИЧ. Термин «прибавочный элемент» произошел из рецептирования: бралась пластика из одной системы и перемещалась, прибавлялась в другую систему — отсюда и произошел термин «прибавочный элемент».

Н. Н. ПУНИН. Задает вопрос: почему прибавочный элемент рисуется, а не делается краской?

К. И. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. Потому что берется формовой прибавочный элемент, а не цветовой.

К. С. Малевич прибавляет к ответу Рождественского, что над цветовым прибавочным элементом работать еще предполагается.

Дальнейшее обсуждение и критику работ ввиду позднего времени переносят на следующее собрание.

К. С. Малевич констатирует, что сегодняшнее собрание было очень интересно и полезно для общей работы Института и выражает сожаление о том, что, может быть, не придется продолжить этих собраний, так как завтра благодаря статье Серого в «Ленинградской правде» будет комиссия, которая может положить конец и прекратить всякую культурную деятельность ГИНХУКа, могущую принести много пользы для изучения искусства и выяснения его природы.

¹ Редакция опускает первую страницу стенограммы: обсуждаются процедурные вопросы. Принимается решение выслушать доклад К. С. Малевича о теории прибавочного элемента. Во время доклада демонстрировались таблицы, графически изображавшие прибавочные элементы разных систем нового искусства.

² В Витебск Малевич приехал 5 ноября 1919 года и возглавил живописную мастерскую Витебского художественно-практического института. 14 февраля 1920 года была организована им группа УНОВИС (Утвердители Нового Искусства), члены которой, молодые художники, дали Малевичу богатый материал для наблюдений и выводов, которые позже оформились в теорию прибавочного элемента в живописи.

³ Имеется в виду Константин Иванович Рождественский (род. 1906), работавший в системе Сезанна и исследовавший в ГИНХУКе прибавочный элемент сезаннизма.

⁴ Возможно, речь идет о Л. А. Юдине.

⁵ Ленинградское отделение Главнауки, которое возглавлял в те годы М. П. Кристин.

⁶ Вероятно, что Николай Михайлович Суетин (1897—1954) — наиболее ортодоксальный последователь Малевича.

На стр. 39
К. С. Малевич
Крестьянин в поле
1928—1932
Х., м. 120×100 см
Собрание ГРМ

К. С. Малевич
Женщина с ведрами
1912. Х. м.
Museum of Modern
Art, New York



Я смотрю на эти вещи, и они мне нравятся. Но я бы так не сделал. Эти художники, конечно, по-другому представляли себе людей, ставили перед собой иные задачи, наконец, по-другому понимали материал. Мы отталкиваемся неизвестно от чего, от чего понадобится. А у них был как бы один ход. Вот если бы мне пришлось сделать портрет этого человека («предстоящего» из алтаря XVII века) — я бы нашел главное и второстепенное. А мастер XVII века этого не делал, у него нет ударной задачи. Я бы не стал детализировать волосы, так подробно разрабатывать ткань, тонировать глаза — это меня увело бы от главного, от идеи. А его не увело.

Эта работа сделана большим мастером — он выходит в объем; там, где ему надо, делает добавочную накладку из дерева; подробную мелкую порезку бороды он располагает на фоне мощных складок одежды — он знал, что получится в результате, это был опытный мастер. Нарушал пропорции он с учетом положения фигуры в храме, с учетом того ракурса, в котором ее будут смотреть. Тонировал дерево он деликатно, оставляя дереву его цвет... Однако, обладая таким опытом и мастерством, он не считал свое дело искусством, а предмет — производением. Для меня работа начинается с мысли о том, что я творю искусство, и я весь подчинен этой идее — создать что-то над собой, над временем. Он же делал без эскиза, без переделок, он не рефлексировал по поводу того, что его работу будут смотреть через века. Возможно, он и не подозревал об этом.

Потом я все время слышу воображаемый голос критика, даже целого худсовета. Вот если бы я сделал нечто подобное этому фрагменту из скульптурной группы XVII века... то непременно услышал, что это «макетная скульптура». И я сам в конце концов счел бы такой упрек справедливым. Но сейчас вот я смотрю на это и понимаю, что эта красота складок, разбитых по плоскостям, сделана большим мастером, и у меня нет сомнений, что он знал пропорции и если нарушал их, то имел свою цель. Я не могу всегда понять причину деформаций пропорции, но я вижу, что для этого мастера в этом была особая цель. Ведь он с легкостью решает гораздо более замысловатые задачи: он умеет показывать складками одежды очень сложное расположение фигуры, он выбирает пространственное решение, срединное между круглой скульптурой и рельефом, одной складкой он умеет передать объем фигуры и ею же обозначает фон. Вообще, если центральные фигуры в композициях интересны целостностью решения, духовной напряженностью, то фоновые вещи просто потрясают сложностью формальных, сугубо профессиональных задач.

Посмотрите, как в этой фигуре ангела вдруг резко нарушена пропорция — уменьшена оголенная стопа, и в результате вся масса складок одежды делается свободной, наполненной, парящей.

И все же почему отдельные участки лица и фигуры сохраняют пропорции, и вдруг — сильное нарушение? Не всегда это можно объяснить только верхним, ракурсным местоположением фигуры. Чрезмерная утрированность жестов, динамичность поз, карикатурность пропорций отрицательных персонажей, возможно, были способом нравственной характеристики персонажей.

Вот воин из группы «Вознесение» — у него особо энергичный разворот тела — на зрителя спиной, но с лицом в фас. А покой, наверное, обозначал высшую добродетель. Вот, посмотрите, в фигуре Георгия Победоносца нет напряжения, усилия битвы, есть только величавый победный жест.

Однако тут, на выставке, есть работы, которые наводят на мысль, что сознательное нарушение пропорций могло иметь и другие смыслы. Вглядитесь в этого ангела: кукольное лицо, короткие руки... Может быть, деформация — это намек на физическую ущербность, болезненную скрытую способность прорицания, может быть, это знак «божьего человека»?

Конечно, огромное значение в этих вещах имеет еще и цвет. Он осмыслен и сознательно и декоративно, он уравнивает массы, акцентирует пропорции.

И все же не в выборе объема, характере порезки, цвете здесь дело. Самое удивительное — это ощущение образа в целом. Вот фигура «Христа в темнице» — ломкие руки, угловатое течение складок. Стекающие линии и в фигуре, и в технике порезки — так бы сделал и современный художник. А вот посмотрите, одна рука, что у лица, подробно разработана — тонкая, изящная. А другая? Дерево не выбрано в ладони! Рука «не сделана»! Но ведь ладонь утяжелена намеренно — «тяжелые руки». Так можно сделать, если ты последовательно следуешь образу, а не избранному методу или стилю работы. Меня учили по-другому, я бы так не смог. Вот «Пророк». XVIII век. Лежащая фигура завязана в треугольник — «так делать нельзя». Я бы не рискнул сочетать рельеф с такой натуралистической живописью. Посмотрите, лицо — плоское, а рука — в объеме. Это тоже «неправильно». В плоской фигуре — вдруг глубокий рельеф и подробная разработанность складок — и все это во второстепенном месте фигуры — в воздухе между рукой и бедром. Так сделать я не рискну. Посмотрите, ведь эту скульптуру сбоку смотреть нельзя: лицо, обозначенное только живописью, пропадает совсем. Это «неправильная скульптура».

Вообще, я смотрю на эти скульптуры — это странные вещи. Я не могу, не имею права сказать, что я ощущаю их как свою родную традицию. Они для меня как искусство инопланетян. Мне нравятся эти вещи, но чтобы сделать их своими, я должен сделать усилие — нужно что-то узнать и, главное, что-то изменить в себе и в той художественной практике, которая вокруг меня. Может быть, наша скульптурная практика должна стать шире. Раньше церковь активно стимулировала практику. Наша практика уже, но внутренний темп каждого отдельного художника нервнее. Я тороплюсь даже не из-за выставок, а потому, что идеи носятся в воздухе. Однако при этом сам банк идей — невелик.

Диапазон формальных решений и характер стилизации формы у этих мастеров огромен, значительно больше, чем в арсенале современной художественной практики. Что-то должно измениться в нашем деле. Может быть, мы сами должны стать другими?

Интервью у скульптора Валентина Воробьева
взяла редактор Ада Сафарова



Параскева
Пятница.
XVIII в.
146×41×24
Реставратор
А. М. Молча-
нова

Никола
Можайский
XVII в.
83,9×61×11
Реставратор
М. А. Овчин-
ников

Богоматерь
с младенцем
XVIII в.
96×55,5×13
Реставратор
С. С. Безбо-
родов



- Памятный знак К. С. Малевичу
- Новосибирские геростраты?
- Замыслы и воплощения
- Орешак-88

Московское лето, и так насыщенное разного рода зрелищами, достигло своего апогея в середине августа: начался первый международный московский фестиваль фольклора. В городе стали слышны крики зурны, дробь барабанов, пение флейт. По улице Горького прошло праздничное шествие: юные красавицы в сарафанах, старцы в халатах, индейцы с перьями, якуты с хвостами чернушек у поясов комбинезонов. На площадях и в парках пели, плясали, строгаили, лепили. Выступали борцы и канатоходцы, горожанка в мини-юбке и черных по моде ажурных чулках пыталась пряхать лен, на кожаной перчатке несли громадного охотничьего беркута, этнограф беседовал с шаманом в тени чума, спал возле цыганского автомобиля дрейссированный медведь. И так продолжалось семь дней кряду. Двадцать две страны, более трех тысяч участников. В этом ва-вилонском столпотворении рас, лиц, ремесел наблюдателю открывалась непривычная и неожиданный картина народного искусства сегодня. И чтобы освоить эту новую информацию как можно быстрее и полнее, специалисты приняли критиковать фестиваль, его режиссуру, его организацию. Что же касается самих участников и публики, то они так samozабавно выступили, смотрели, общались, так любили друг друга, что проявили гораздо большую, чем эксперты, снисходительность и готовность уважать чужие нравы и обычаи. Так, американцы, уяснив, что им не придется выступить со своей программой на Красной площади у стен Кремля, как они то привыкли делать на лужайке вокруг Капитолия, не обиделись, а только огорчились ненадолго. Подробный материал о фестивале будет опубликован в одном из ближайших номеров «ДИ СССР».

Президиум Академии художеств СССР принял решение о присуждении ежегодных золотых и серебряных медалей, а также дипломов Академии за лучшие произведения советского изобразительного искусства, искусствознания и архитектуры.

По разделу декоративного искусства золотой медалью награждены Сааков Э. М. и Янцен Л. И. (Кишинев) — за монументально-декоративные панно «Встреча» для зала «Дружба», «Укротительница» и «Выезд» для Госспирка г. Кипринева; серебряной медалью — Иванов А. А. (Ленинград) — за витражи «Природа» для Ильменьского заповедника им. В. И. Ленина.

Дипломы Академии присуждены: Антоновой Г. А. (Москва) — за декоративные композиции и эстадоны для массового производства изделий из стекла; Жульеву Ю. В. (Ленин-

Кашмирские ремесла

В Алма-Ате в Государственном музее искусств Казахской ССР им. А. Кастеева прошла выставка «Кашира». Организованная Национальным музеем Нью-Дели в рамках Фестиваля Индии в СССР, она представила 160 изделий искусных мастеров Индии: бытовые медные сосуды, украшенные рельефным орнаментом, выполненные в технике гравировки или чеканки; войлочные ковры с вышивкой «намда»; холодное оружие с насечкой драгоценными металлами.

В Кашире, занимающем промежуточное положение между мусульманским и индустриальным миром, сплелись воедино элементы различных культур и художественные традиции. Преобладающее влияние на ремесла Кашира оказало народное искусство Персии (Ирана) и Средней Азии. Главным, можно сказать, единственным мотивом изоб-

Посадка группы энтузиастов и представители Третьяковской галереи прояснили ситуацию. Загадочное сооружение оказалось достаточно грубо и небрежно сделанной бетонной опалубкой размером 99,5×75×75 см.

21 октября 1987 г. Одинцовский горисполком принял решение восстановить на поле памятник в виде куба. Знак, отлитый по проекту В. Андреевского на Одинцовском заводе строительных конструкций, находится в стороне от

А. Шумов

СИМПОЗИУМЫ

Орешак-88

И все же в народном творчестве общности больше, чем различий. Большая часть докладов носила информационный характер, однако в некоторых затронулись и теоретические вопросы. От СССР выступили М. Некрасова («Народное искусство как часть культуры») и В. Римкус («Литовское народное искусство в современной жизни»).

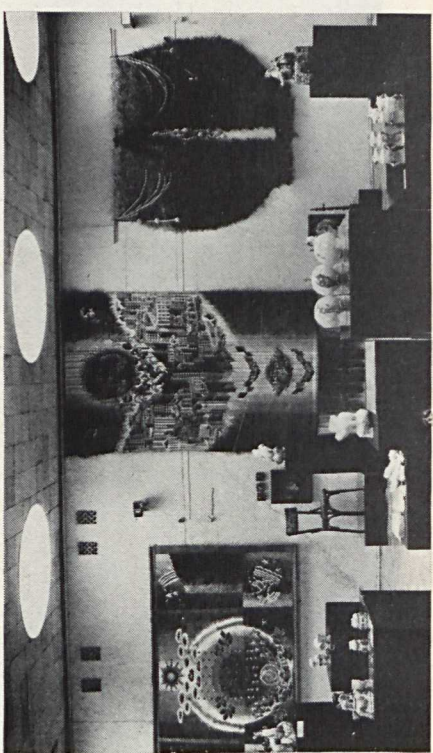
По поводу выставок и симпозиумов «Орешак» возникло ряд вопросов. В дальнейшем Советский Союз, разумеется, будут представлять другие республики, другие регионы. Однако поскольку в этикетке не были указаны по отдельности Литва, Латвия, Эстония, возникают некоторые сомнения в правомочности одного региона представлять весь Советский Союз. Мне кажется, что на таком форуме союзные республики могли бы участвовать как самостоятельные единицы.

Многие произведения с выставки дарятся Орешаку для его музея. Некоторые страны оставляют в дар всю свою коллекцию. Призывая международное значение Орешака, такой подарок был бы хорошим шагом для пропаганды советской культуры, а в частности, — и литовского народного искусства.

В. Римкус

Замыслы и воплощения

В чем секрет успеха выставки «Замыслы и воплощения», завершившейся в Челябинске? Во-первых, в зале СХ РСФСР встретились работы трех интересных художников: праздничные по цвету gobelены Н. Ситникова, выполненные в традициях русской школы ткачества; остроосовременные работы Л. Кудрявцевой — этого неустанного поисков



град) — за декоративные произведения из стекла; Туминайте-Кучинские А. Т. А. (Вильнюс) — за гобелены «Вильнюс» для Вильнюсского горисполкома; Рязановой С. Г. (Москва) — за декоративные композиции из стекла; Федько В. П. (Киев) — за гобелены-триптихи «Корифей украинского театра», «Украинская родная песня».

В. Елкова

Выставки

Объединение № 1 МОСХ

Третья итоговая выставка Объединения № 1 МОСХ при участии группы молодежи из Клуба авангардистов пользовалась большим успехом, несмотря на то, что в экспозиции на этот раз отсутствовали такие представители «альтернативной культуры», как И. Кабаков, Э. Штейнберг и В. Янкилевский. (Первая выставка «Художник и современность» состоялась в январе 1987, вторая «Геометрия в искусстве» в марте 1988.) Как и прежние выставки Объединения, экспозиция на Кузнецком мосту собралла художников самого разного направления, от приверженцев концептуального, рефлексивного соц-арта до последователей примитивизма. Это поз-

И. Карпенко

Вольный художник

Екатерина Медведева

Во время международного фестиваля фольклора в клубе «Дружба» состоялась выставка московской самодельной художницы Екатерины Медведевой. В прошлом почтальон, а ныне вольный художник, Е. Медведева пользуется известностью и у нас в стране (недавно ее персональная выставка экспонировалась в выставочном зале на Арбате), и за рубежом — более всего в ФГР. В работах Медведевой успешно сочетаются стилистика народного лубка и модерна. Некоторые вещи заставляют вспомнить художников «Голубого всадника», которые тоже в свое время

Е. Егорьева

вых форм, приемов, тем в искусстве гобелена; своеобразная фарфоровая пластика Е. Щеткиной, удачно сочетающей мастерство скульптора, фарфориста, живописца. Во-вторых (и это, пожалуй, главное) — в создании эмоционально наполненной духовной среды. Устроители выставки — а ими были

Л. Шестакова

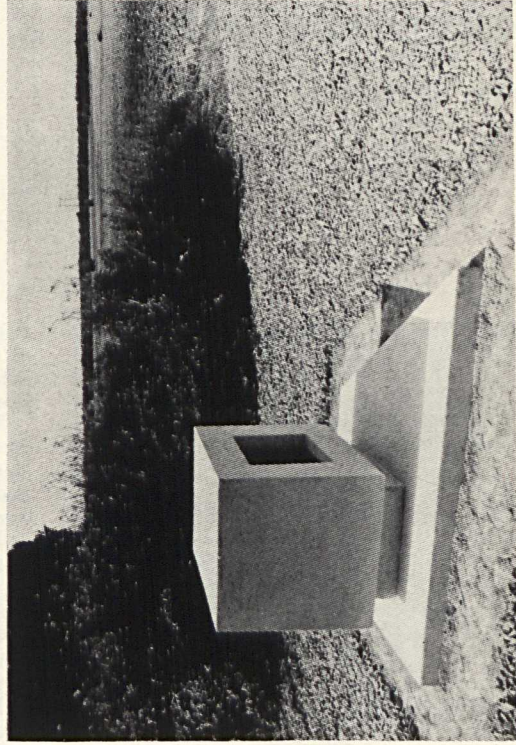
ПАМЯТНЫЙ ЗНАК

открыт 30 июля 1988 г. в подмосковном поселке Немчиновка, где в 1935 году был захоронен прах К. С. Малевича.

К. С. Малевич умер в Ленинграде. После кремации, согласно завещанию, урну с прахом перевезли в Немчиновку и 21 мая захоронили в поле под огромным дубом — в месте, выбранном самим художником.

По свидетельству дочери художника, куб-памятник был кем-то разбит уже через несколько лет. После войны предпринимались попытки разыскать могилу, но дуба уже не было, прежних ориентиров почти не оставалось.

Попытка установить новый памятник в ограде церкви села Ромашково была предпринята в 1980 году по инициативе искусствоведа В. Десятникова. Но долгая пере-



Нам пишут

Впервые подписалась на ваш журнал «Декоративное искусство СССР». Так ждала первого номера! И так разгневана, разочарована! И я вам скажу — что вы не в верном пути. Плохо, очень плохо. На такой прекрасной бумаге, на таком формате — полная ерунда. Мы ждем от вас не критических статей, а возможности самим посмотреть глазами лучшие произведения! Нам не нужны проистранственные комментарии ни о чем, мы сами, увидев, разберемся, что хорошо, что плохо. Детям прочтем, чему-то научим, что-то разбудим... Ваш журнал должен свергать красоту. Должны трепетать руки, когда его берешь! А он сух, скучен и сер. Очень жаль, что вы обманули меня своим названием.

(Без подписи)

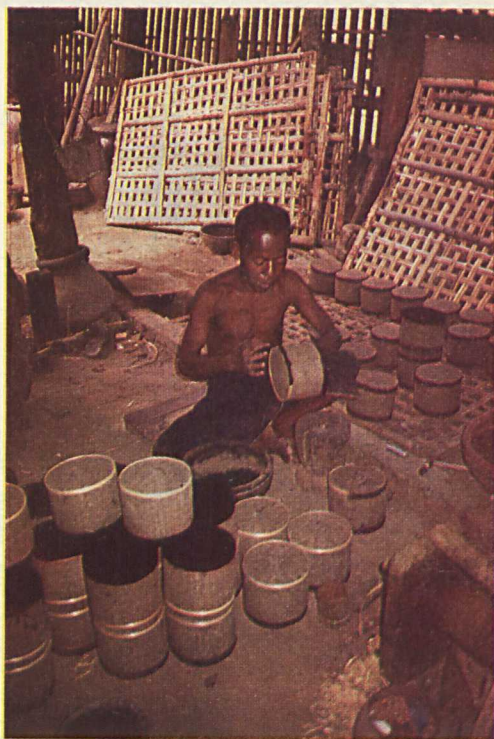
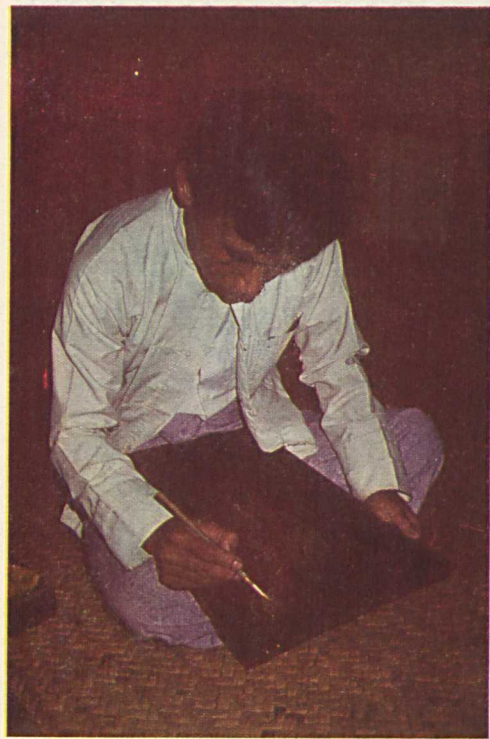
Мы вовсе не хотели Вас обманывать. Заглянув на 4-ю страницу обложки (вот следите это прямо сейчас). Вы узнали бы, что «ДИ СССР» — «журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна» и уже в силу этих причин для чтения вслух детям решительно не подходит. Что же касается настоящих требований, чтобы у читателей руки дрожали от его красоты, то такой задачи «ДИ СССР» за тридцать лет своего существования не ставил. Может, зря?

Групповая выставка 8-ми новосибирских художников: это плакато-лирика и сатиро-графика Сергея Мосиенко, нежная пластика Евгения Грун-ской, плакатные фантазматогории Владимира Мандриченко, графические листы Татьяны Владовой, древопластика Игоря Власова, живопись Михаила Казанцева, гобелены Доры Ненюковой и композиции Александра Шурица. Все авторы молоды, умны, красивы,

талантливы и — очень сдержанны. Перед открытием выставки пропала одна картина, а перед закрытием — еще три. Восемь художников, однако, праздника людям не испортили. Еще до открытия они скинулись по 150 рублей и сделали новую проводку (залы Союза художников не лучшее помещение для выставок), закрепили рамы и подставки. Первые именно к выставке были выпущены каталог, да какой! За месяц гостей выставочный зал выполнил свой полугодовой финансовый план. И, конечно же, никто и не подумал затем оплатить художникам расходы. Нельзя. За спиной Шурица 5 персональных выставок, сотни зайн-разработок и тысячи оригинальных рисунков к книгам — целая библиотека. «Обнаженная» А. Шурица была снята за 10 минут до открытия выставки и спрятана. Ответственным товарищем было высказано мнение: «Женщина голая. Дети будут приходить, а им навстречу — голый пупок». А три свои работы С. Мосиенко снял сам — иначе выставка просто не состоялась бы. Это были первые выданные в нашем городе сатирические плакаты серии «Цирк» — памяти Сталина, Хрущева и Брежнева.

До каких пор искусством будут управлять люди с ответственным мнением? Когда же перед выставкой и в ходе ее не будут сниматься действительно острые картины, а самих художников не станут под занавес громко охаживать в газетах? Кто же эти новосибирские геростраты культуры — не пора ли назвать их должности поименно?!
Ю. Титков, Р. Повилейко
Новосибирск

Редакции кажется естественным это желание. Отчего бы не назвать. Но почему авторы письма полагают, что мы знаем поименно всех новосибирских геростратов культуры? Своих геростратов надо знать самим!



Искусство юндэ

Татьяна Шустова



Юндэ — это производство лаковых изделий, ставшее в настоящее время одним из самых популярных промыслов Бирмы. По традиции, наибольшим спросом у населения пользуется продукция мастеров г. Пагана — в прошлом древней столицы первого бирманского государства (XI—XIII вв.). Сегодня Паган объединяет в себе два крупных центра лакового ремесла — деревни Ньяуну и Мьинкаба, расположенные внутри старых крепостных стен древнего города, возведенных еще в VIII веке.

Вдоль запыленных дорог бирманской деревни разбросаны лавки-мастерские, в которых представлены всевозможные изделия, покрытые лаком — юндэ. Это чаши для воды и монашеские чаши для сбора подаяний, прямоугольные, цилиндрические и круглые коробки для хранения бетеля¹, чая, сигарет, подносы, подставки, пудреницы, маленькие столики, многочисленные декоративные настенные панно и др. Благодаря тому что основа большинства этих изделий плетется из тонких бамбуковых полос, они легки и упруги. Многослойное покрытие лаком обеспечивает прочность и

герметичность стенок лакового сосуда. В него можно безбоязненно наливать кипяток, и в то же время он прекрасно сохраняет прохладу.

В бирманском доме вы непременно встретите лаковые изделия — бирманцы верят, что их наличие является залогом прочных семейных уз и приносят счастье.

Паганские мастера, владеющие всеми секретами лакового ремесла, которое уходят корнями в далекое прошлое, занимаются изготовлением юндэ семьями, передавая свое мастерство из поколения в поколение. В одной из таких семей в деревне Мьинкаба мне удалось побывать.

Большой дом супругов У Пха Ти и До Кхин Сейн с романтическим названием «Золотой месяц» делится на две части. Одна часть дома предназначена для угощения посетителей, а также продажи готовой продукции, которая теснится здесь же на полках-стеллажах, поражая разнообразием и красотой орнаментальных мотивов. К другой, жилой части дома примыкает двор, где под навесом, сделанным из пальмовых листьев, трудится сам хозяин мастерской — У Пха Ти и его большая семья.

Как и в других народных промыслах, в бирманской мастерской существует четкое разделение труда. Мужчины заготавливают лаковое сырье, в качестве которого используется смола лакового дерева зитис — его называют в Бирме «ботаническим сокровищем страны».

Смола зитис на воздухе быстро густеет и темнеет, поэтому ее хранят под защитным слоем воды в прохладном и темном месте. Мужским занятием в мастерской считается также подготовка и обработка деревянной основы на токарном станке. Для таких вещей, как прямоугольные коробки, подносы, панно, используют древесину мягких пород деревьев, при изготовлении предметов мебели — складных столиков, ширм — используется тик. Однако чаще всего основа юндэ плетеная. Наиболее распространенным материалом для плетения является бамбук. Из него удаляют серд-

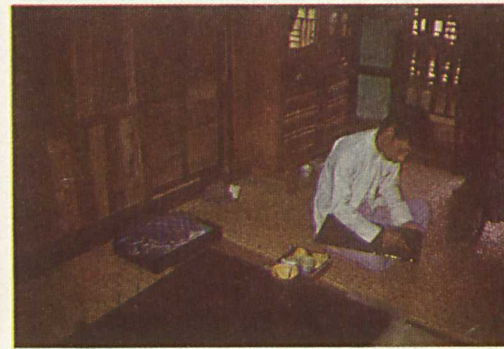
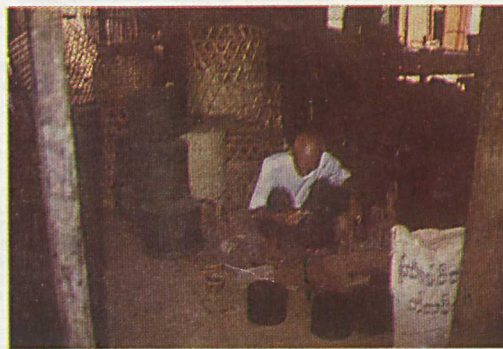
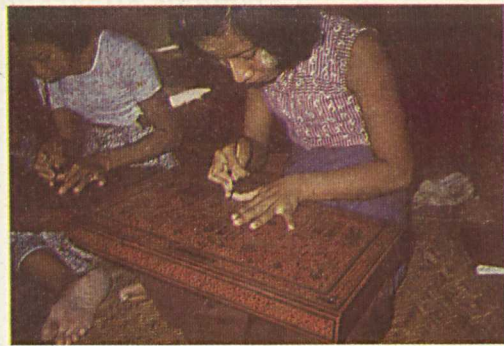
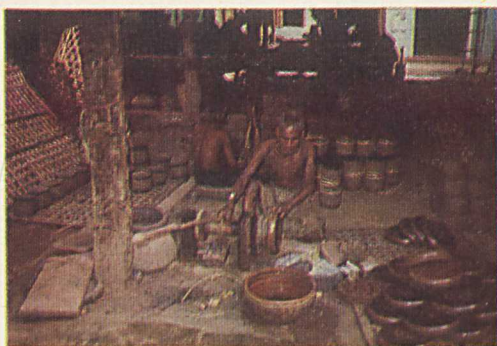
цевину и вырезают тонкие узкие и широкие полосы.

Молодые девушки, сидя на циновках, ловкими и быстрыми движениями плетут на деревянных формах из бамбуковых полос коробки различной формы и величины. За день искусная мастерица может выплести до 15 чаш-пиал. Гораздо больше времени уходит на плетение основы с использованием конского волоса. Такое изделие обладает необычайной упругостью и эластичностью.

Плетеная заготовка лакового изделия попадает в руки к другим мастерам, которые промазывают ее специальной мастикой «тайо», состоящей из смеси лаковой смолы и тиковых опилок (или костяного пепла). После чего изделие помещают от 3 до 40 дней в каменный или деревянный погреб для просушки, в зависимости от погоды. Затем полуфабрикат обрабатывают на примитивном ручном токарном станке, удаляя при помощи точильного камня все неровности. Далее начинается трудоемкий процесс многократного покрытия изделия слоями черного лака, и эту работу уже выполняет другая, более квалифицированная группа мастеров. Процесс покрытия лаком с последующей полировкой продолжается до тех пор, пока поверхность изделия не приобретает гладкий зеркально-черный фон. (Фон может быть и красным, в таком случае верхние слои лака окрашивают кинноварью.) Теперь изделие готово к нанесению орнаментальных узоров.

Лучшие мастера-художники из семьи У Пха Ти работают в технике гравированного лака — «кани-юн»². Это самобытная и уникальная техника, не имеющая аналогов в других странах, знающих лаковое ремесло. Полихромный гравированный узор бирманских лаков обычно бывает трех цветов — красно-кирпичный, желтый и сине-зеленый. Реже можно встретить роспись из четырех цветов — к перечисленным добавляется голубой.

Для получения лаковой краски мастера берут верхние слои лаковой смолы, фильтруют и смешивают с различными



красителями естественного происхождения. Так, например, чтобы получить красный цвет и его оттенки, в лаковую смолу добавляют киноварь и охру, для получения желтого цвета — сернистый мышьяк. Сине-зеленый цвет получают при смешении индиго с сернистым мышьяком.

Процесс создания полихромного узора «кани-юн» — трудоемкая работа, требующая от мастера знания чрезвычайно сложной техники. На тщательно отполированную, покрытую лаком поверхность изделия мастер наносит рисунок гравировальной иглой в виде тонкого металлического стилета. Причем сначала процарапываются линии одного цвета, каким после гравировки полностью окрашивается поверхность изделия. Когда лаковая краска высохнет, изделие кладут на токарный станок и обрабатывают таким образом, что краска остается только в углублениях гравированного рисунка. Процессы гравировки, покрытия цветным лаком и обработки на токарном станке повторяются столько раз, сколько требуется цветов для создания полихромной композиции. Готовое изделие полируется кусочком буйволиной кожи, рисовой шелухой или плоским камнем. Получается гладкая поверхность, покрытая многоцветным узором, в котором невозможно на глаз определить последовательность нанесения цветового слоя. В целом процесс проходит 26 этапов и занимает 5—6 месяцев.

В мастерской «Золотой месяц» мне показывали различные изделия, выполненные в технике «кани-юн», и все они привлекали неповторимым очарованием многоцветного декора. Изящные, выразительные линии, сплетенные в причудливом ритме, порой сплошным ковром покрывают поверхность изделия, создавая неповторимое единство плоского декора и объемного предмета.

Молодые паганские художники путем ежедневных тренировок настолько хорошо овладевают легкой линией бирманского национального орнамента, включающего растительные и зооморфные эле-

менты, что могут воспроизвести его, не отрывая руки от лаковой доски, с любой точки его изображения.

Среди них известный бирманский художник, преподаватель школы лакового искусства³ — У Кхин Маун Вин, с которым я познакомилась в Пагане. Он радушно пригласил нас к себе в мастерскую в деревне Ньяуну и продемонстрировал свои работы. В основном У Кхин Маун Вин — мастер «золотого узора» — «швей зава». «Швей зава» — это название другой, не менее известной в Бирме, техники украшения юндэ, пользующейся большим спросом у иностранного покупателя. Из-за использования листочков сусального золота юндэ, украшенные узором «швей зава», ценятся выше гравированного лака.

Процесс создания золотых лаков сводится к следующему. Подготовленное к росписи изделие, покрытое несколькими слоями лака и тщательно отполированное, еще раз покрывается слоем лака. Пока этот слой не высох, мастер тонкой кисточкой расписывает изделие желтой водорастворимой краской, затем тонкими квадратиками золотой фольги оклеивает всю поверхность изделия, аккуратно и тщательно разглаживая золотую поверхность тампоном из ваты. При этом мастер помнит о том, что на этом этапе надо быть особенно осторожным, чтобы предохранить поверхность от пятен — даже отпечатки пальцев, случайно попавшие на поверхность изделия, будут видны на готовом золотом узоре. После просушки в темном сыром помещении в течение 20—24 часов, но еще до того как лак окончательно высохнет, поверхность изделия промывается водой. Узоры, нанесенные водорастворимой краской, смываются вместе с золотым лепестком, попавшим на нее. На обнаженном блестящем черном или красном фоне проступает яркий и нарядный золотой орнамент, оставшийся там, где золотой лепесток соприкоснулся с лаковым слоем. Такой прием получил название негативного узора и используется в основном при создании сплошного

декора, когда поверхность изделия практически полностью покрыта золотыми узорами, например растительными. Когда орнамент покрывает сравнительно небольшую площадь поверхности, т. е. в композиции есть центральная картинка, мастер использует другой прием — прием позитивного узора. В этом случае он наносит контуры рисунка водорастворимой краской. Ею же полностью закрашивает фон изделия за его пределами. Затем тонкий слой лака мастер кладет только на поверхность рисунка, которая потом оклеивается золотым лепестком. После однодневной просушки изделие также промывается водой, смывая вместе с водорастворимой краской лишние кусочки позолоты, попавшие за пределы узора.

Праздничными и нарядными выглядят бирманские золотые лаки «швей зава» — неперменная принадлежность свадебных обрядов и пышных монашеских церемоний. Подлинными произведениями народного искусства стали чернолаковые панно с «золотым лепестком», выполненные на темы из жизни средневековой Бирмы, украсившие интерьер одной из гостиниц в Пагане — «Тириписса». Эти работы явились результатом коллективного труда группы лучших бирманских художников-декораторов.

В заключение хотелось бы отметить, что в последние десятилетия уровень лакового производства в Пагане продолжает расти, так же как и интерес к этому замечательному виду народного творчества, не только в самой Бирме, но и за рубежом.

¹ Бетельная коробка используется для хранения листьев перечно растения — бетеля, которое вместе с орехами арековой пальмы, известью и пряностями используется для жевания как тонизирующее и наркотическое средство во многих странах Тропической Азии.

² Бирманские лаковые изделия различаются по способу нанесения узора на 4 вида: полихромные с гравированным рисунком, лаки с золотым узором, расписные и рельефные.

³ Школа лакового искусства в Пагане была открыта в 1924 году. В настоящее время она стала центром по изучению и пропаганде лакового искусства Бирмы.

Календарные стенки

Елена Бархатова

В уникальнейших и разнообразных фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится интересная коллекция календарных стенок — красочно оформленных картонов, на которых крепились отрывные календари, ставшие популярными в России в 90-е годы XIX века. Они выпускались крупнейшим в стране издательством И. Д. Сытина, имя которого воплощало в то время само понятие «русское книгоиздание». Каждая четвертая из напечатанных до Октября 1917 года русских книг была сытинской, так же как и распространявшийся журнал «Вокруг света», газета «Русское слово» или первая в России 10-томная «Детская энциклопедия».

Родившийся в 1851 году в семье волостного писаря в Костромской губернии, Сынтин хорошо знал все проблемы жизни простого народа, просвещение которого стало одной из главных задач его неутомимой деятельности. В 1880-х годах именно Сынтин стал печатать в своей типографии книги издательства «Посредник», основанного В. Чертковым при участии Л. Толстого с целью народного просвещения; в 1890-х годах Сынтин первым в России стал выпускать дешевые, доступные народу собрания сочинений Пушкина, Гоголя, Толстого, а также налаживал выпуск детской литературы — сказки всех времен и народов, адаптированные издания шедевров мировой литературы. Но главную роль в деле народного просвещения играли издававшиеся миллионными тиражами сытинские буквари, книги по самообразованию, хрестоматии, пособия. Только с 1899 по 1909 год фирма Сытина выпустила свыше 400 названий подобной литературы¹, больше, чем любое другое русское издательство. К подготовке популярных книг из серий «Библиотека для школьного и внешкольного чтения» или «Народная энциклопедия научных и прикладных знаний» им привлекались крупные ученые, известные педагоги.

Но Сынтин знала как вся грамотная, так и неграмотная Россия, потому что в любой крестьянской избе висел яркий, праздничный календарь или лубочная картинка, отпечатанная в его типографии. Сынтин начинал как лубочный издатель, и лубочная «копеечная» литература всю жизнь была одним из важнейших направлений его деятельности, приносявшей ему миллионные прибыли. Еще мальчиком, работая в книжной лавке московского купца Шарапова, он начал торговать лубками, широко бытовавшими в русской народной среде начиная с XVII века. В 1876 году Сынтин открыл свою литографию, где печатались листы с аллегорическими изображениями событий русско-турецкой войны 1877 года, жизни Суворова, картинки на сюжеты «Полтавы» Пушкина, народных песен. Одновременно выпускались и лубочные издания типа «Ерусалан Лазаревич» или «Бова Королевич», которые продавались на знаменитом Никольском рынке и разносились по всей стране офенями-коробейниками.

Широкое распространение получили и лубочные романы, издававшиеся Сытиным, такие как «Битва русских с кабар-

динцами» или «Параша-сибирячка», которыми он буквально наводнил Россию, вытесняя своих многочисленных конкурентов. Стоящие на границе фольклора и литературы, обладающие своей особой эстетикой, лубочные книжки справедливо рассматриваются сейчас в качестве крайне интересного, особого слоя или пласта в системе культуры нового времени. В интеллигентской же среде России конца XIX века они чаще всего воспринимались как нечто второсортное, как эрзац подлинной культуры. Не случайно сам Сынтин писал: «Хотя работа над лубочной книгой и составляла мою профессию с детских лет, но все изданы Никольского рынка я очень хорошо видел. Чутьем и догадкой я понимал, как далеки мы были от настоящей литературы и как переплелись в нашем деле добро и зло, красота и безобразие, разум и глупость»². Осознавая ограниченную роль лубка в деле народного просвещения, Сынтин находит новый тип издания для народа — календарь, который быстро приобретает огромную популярность среди читателей России. Начало этому новому направлению было положено выпуском «Всеобщего русского календаря на 1885 год», который впервые появился на знаменитой Нижегородской ярмарке 1884 года. Он сразу привлек внимание, так как содержал массу полезных сведений, был красочно оформлен и сравнительно дешев. На следующий год этот «всеобщий» календарь был дополнен рядом исторических очерков, опять имел успех и позволил Сытину вытеснить с рынка издававшийся с более раннего времени календарь А. Гатцука. Одновременно был начат выпуск специальных календарей для различных слоев — «народный сельскохозяйственный», «общепользовательный», «охотничий» и т. д. Профессиональные авторы, работавшие для календарей, стремились дать читателям самые необходимые сведения по сельскому хозяйству, медицине, домоводству и т. д. Календарь поэтому быстро становился любимой народом универсальной справочной книгой, краткой домашней энциклопедией. Помещались в календарях и серьезные сведения, просвещающие народ — о государственном устройстве и географическом положении России, ее исторических и этнографических особенностях, сообщались важные статистические данные. Становясь своеобразным справочником, сытинские календари с каждым годом приобретали все большую популярность.

Большинство календарей были отрывными, и читатели, по их собственным признаниям, расценивали эти «численники» как «ежедневную газету»³. Важно отметить, что многочисленные потребители писали сотрудникам сытинской фирмы: «Отрывной календарь по цене недорог, вещь сезонная и служит как украшение комнаты, а содержанием — украшение души»⁴. Все отрывные календари, печатавшиеся миллионными тиражами, крепились на специальной календарной стенке, сделанной из плотного картона и красочно оформленной. Именно эта стенка служила первой рекламой календаря, привлекая к нему внимание при продаже. Именно она осуществляла впоследствии и важную эстетическую функцию, являясь украшением жилища. Календарные стенки, как и сами календари, отличаются огромным разнообразием и интересны с нескольких точек зрения. Прежде всего они показательны как характерные и типичные образцы массовой художественной продукции конца XIX — начала XX века. Проблемы ее появления и функционирования достаточно специфичны, однако они тесным образом связаны с важными для времени вопросами эстетизации быта и художественного универсализма — не случайно автор гениального «Демона» М. Врубель расписывал, например, балалайки, а В. Васнецов наряду с фресками выполнял заказы на обеденные меню и театральные программки. Большинство сытинских календарных стенок, оформлявшихся Н. Каразиным, Н. Богатовым, Г. Алексеевым, Б. Зворыкинским, вполне соответствовали официальному «русскому стилю», однако есть замечательные образцы и того национально-романтического искусства, которое культивировалось московскими мастерами абрамцевского круга. Преобладание национальных мотивов было обусловлено не только доминированием в то время тенденций неорусского движения в целом, которые ярко воплотились в большинстве образцов массовой продукции и прикладного искусства, но и непосредственными запросами потребителей, просивших Сытина в письмах побольше помещать «картинок родного края». Именно этим пожеланиям соответствовали, например, стенки работы В. Спасского с изображением времен года в русской деревне или стенки с видами Троице-Сергиевой лавры, живо напоминающие живописные полотна К. Юона. «Русские мотивы» определяют содержание и тех календарей, которые обладали несомненными чертами изобразительного кича.

Близкие по литературной основе фольклору, они в основном предназначались не столько крестьянским «низам», сколько средним классам капиталистического города.

Наряду с преобладанием в сытинских календарях национальных тенденций в ряде образцов ярко проступают и интернациональные черты модерна, который получил на рубеже веков широкое распространение во всех видах русского творчества. Отчетливо выражена иконография и стилистика модерна в орнаментальных композициях с многочисленными женскими и детскими головками, аллегорическими изображениями времен года, которые вполне соотносились как с русскими, так и с европейскими образцами массовой художественной продукции — плакатами, рекламой, промышленной графикой. Конечно, адресовались подобные календари уже не крестьянскому потребителю, а городскому, что свидетельствовало о широте читательского адреса сытинской продукции. Однако с ней начинают конкурировать в это время многие издательские фирмы, выпускающие популярные календари с красочными стенками самого разного назначения, но в первую очередь — рекламного. Крупные русские и иностранные фирмы, как, например, фирма «Зингер», выпускают на русский рынок огромное количество специальных календарей с красивыми стенками, рекламирующих продукцию фирмы и печатающихся как в России, так и за рубежом.

Следует подчеркнуть, что первоначальный успех сытинских календарей во многом был обеспечен высоким качеством русской хромографии — специфической техники литографской печати, переживавшей в конце XIX века настоящий расцвет. В одном из своих каталогов Сынтин писал, что, «несмотря на огромные затраты, фирма имеет возможность выпускать календари по очень дешевой цене, потому что располагает собственной очень большой типо-литографией»⁵.

Принявший Октябрьскую революцию и активно искавший сотрудничества с Советской властью, Сынтин в 1918—1919 годах по заданию издательства ВЦИК налаживал выпуск первых советских настольных и отрывных календарей, в которых продолжил на новой основе лучшие традиции этого массового и популярного издания. Для них было характерным использование новой эмблематики и геральдики, ярко выраженное агитационное начало. В 1920-е годы тиражи отрывных календарей исчислялись уже миллионами. С культурным ростом советской деревни эта по-прежнему популярная продукция превращается в массовое орудие идеологической пропаганды. «Задача искусства состоит не в том, чтобы экономить бумагу на календарях, а в том, чтобы самую распространенную, самую дешевую большую книгу... сделать интересной... использовать календарь как средство, подготавливающее крестьянина и рабочего к более серьезному знакомству с окружающей их жизнью»⁶, — так определялся смысл преобразования традиционной продукции, главным производителем которой становится Госиздат и Центросоюз. Создавая различные календари — рабочий, крестьянский, всеобщий, — в текст которых наряду с традиционными сведениями по медицине, ветеринарии, сельскому хозяйству включались партийные постановления, разъяснения задач кооперации, вопросов культурного строительства, авторы стремились приспособить содержание календарей к хозяйственным и бытовым особенностям различных районов страны. Соответственно, по-разному оформлялись и календарные стенки, над которыми работали известные художники — А. Моравов, А. Архипов, многие члены АХРР. Справедливо считая, что календарные стенки, украшающие жилища, близки к новому советскому лубку с его яркой агитационной направленностью, художники вносили в композицию стенок события современной общественной жизни, политические лозунги, помещали портреты крупнейших советских политических деятелей. Особенно активно эта тенденция заметна на календарных стенках 1930-х годов. Однако наиболее талантливые мастера, такие, например, как Б. Кустодиев, много работавший для календарей в 1920-е годы, или К. Петров-Водкин, А. Остроумова-Лебедева, сумели в этих образцах «прикладной графики» органично соединить содержательные и стилистические особенности собственного творчества с задачами «социального заказа», запечатлеть на стенках календарей неповторимые черты своего художественного видения новой эпохи.

¹ ДИНИЕРШТЕЙН Е. А. И. Д. Сытин. М., 1983, с. 202.

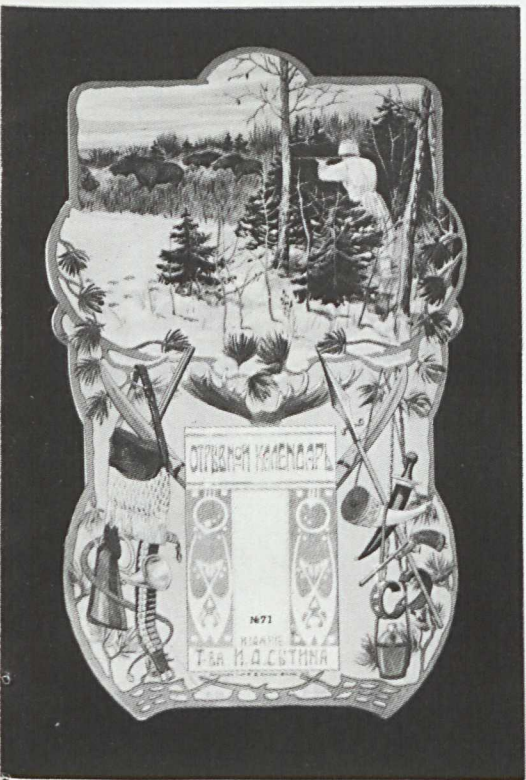
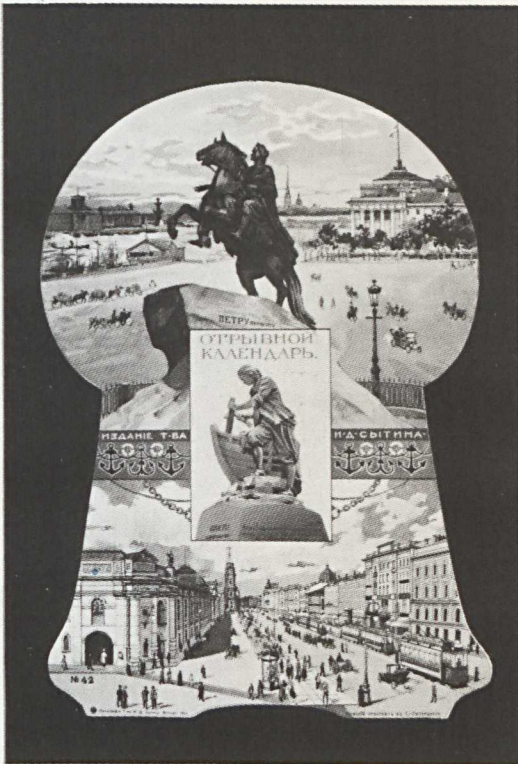
² Там же, с. 198—199.

³ Полвека для книги. 1866—1916. Литературно-художественный сборник, посвященный 50-летию издательской деятельности И. Д. Сытина. М., 1916, с. 446.

⁴ Там же.

⁵ Каталог книжной и картинной торговли И. Д. Сытина и К° в Москве. М., 1888, с. 44.

⁶ ВЕРТ В. О. Плакаты, лубки, календари. М., 1930, с. 45.



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазачев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Мадий И. А.
Рожественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыхов Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Тарханов А. Ю.
Уварова И. П.

Художник номера Курбатова Т. М.
Худ.-техн. редактор Играсченкова Г. П.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Онанов С. Н.
Курбатов Ю. К.
Евстигнеев В. М.
Тархан-Моурави М. Р.

На обложке:
К. С. Малевич
Принцип росписи стены
1919. Гуашь, тушь. ГРМ

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

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

Сдано в набор 8.09.88
Подписано в печать 10.10.88
А07887
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,61
Тираж 32 000. Заказ 4857
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва,
Мало-Московская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, 11 (372). 1988
Основан в 1957 году

1 Метаморфозы

Слово и дело

2 Мнения, суждения, споры

Юрий Маркин

Помпезная затея...

7 История

Лариса Рейснер

«В Зимнем дворце»

8 Панорама молодых

20 Дизайн

Плакат: нельзя говорить языком конформизма
о сегодняшних проблемах

Круглый стол

Марина Мурзина

Чудо мгновенной перестройки

Юрий Курбатов

1917—1988. Справочная таблица изменений

26 Выставки

Владимир Суровцев

Предложение скульпторов

Ольга Костина
Вильям Мейланд

Комментарий искусствоведов

29 Народное искусство

Сергей Проскурня

Сны и картины Марии

33 Публикации

О теории прибавочного элемента в живописи
(Публикация Евгения Ковтуна)

42 К 1000-летию крещения Руси

Интервью с выставки

44—45 Газета ДИ

46 Секреты мастерства

Татьяна Шустова

Искусство юндэ

48 Страница коллекционера

Елена Бархатова

Календарные стенки