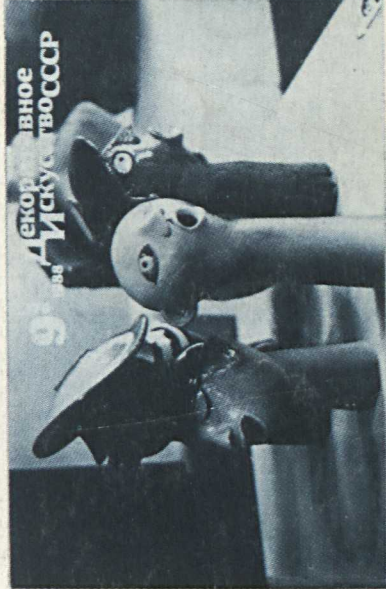
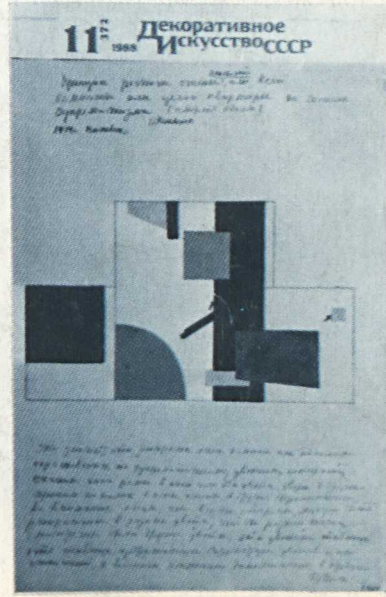
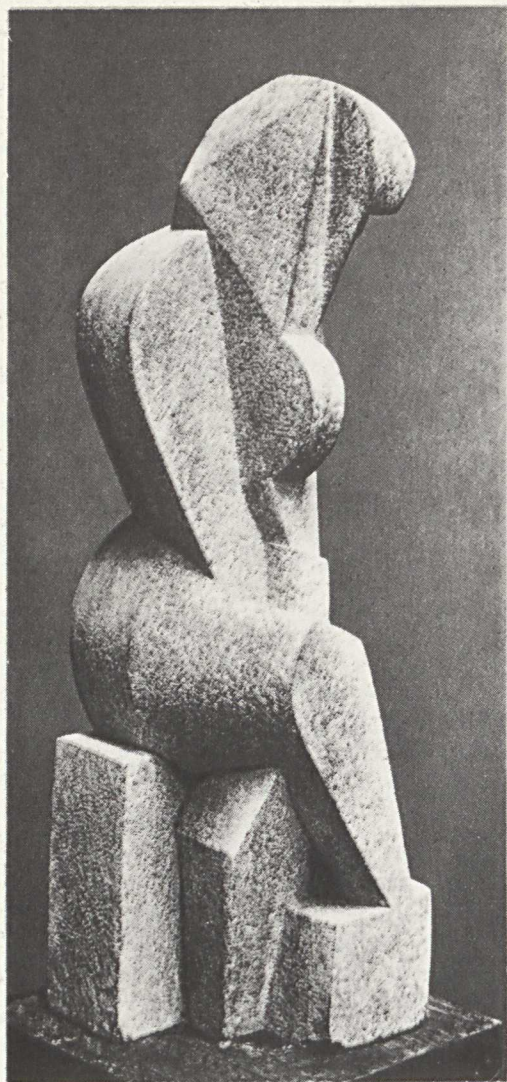
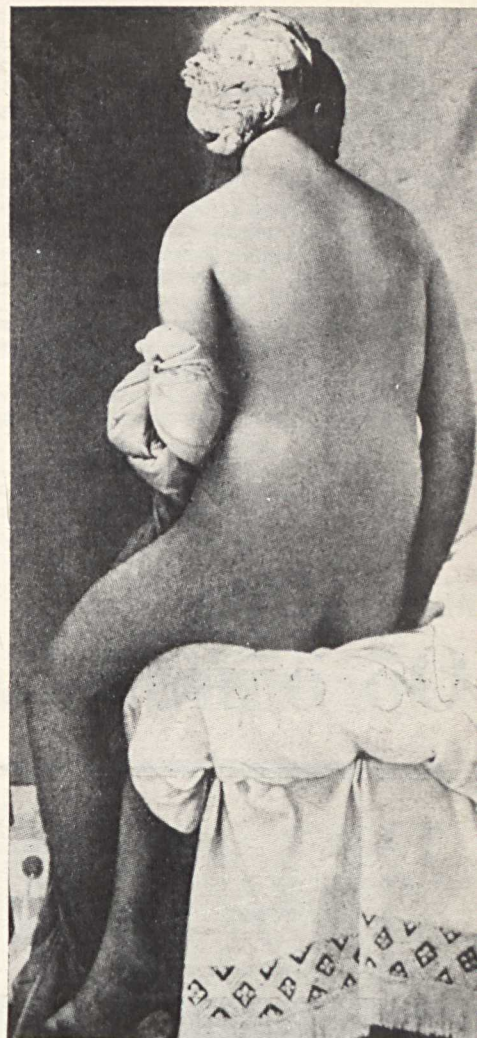
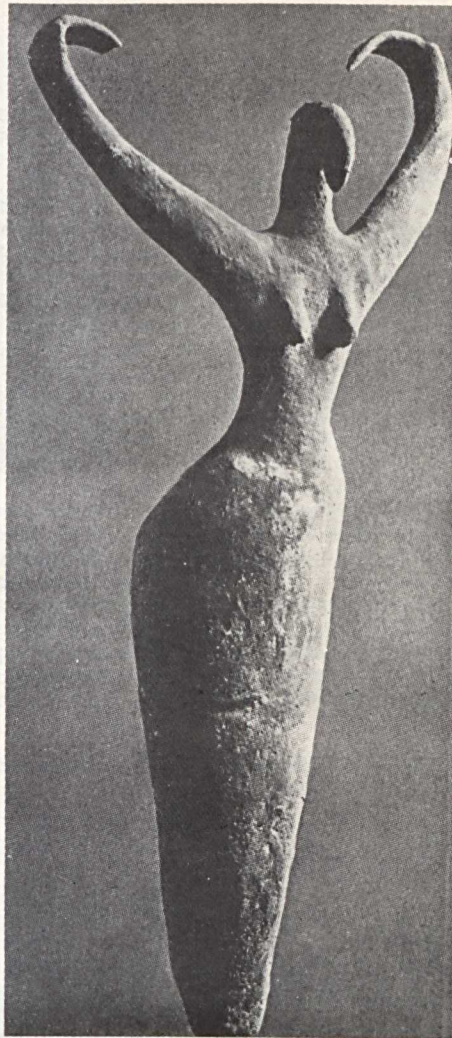


12 1988 Декоративное Искусство СССР



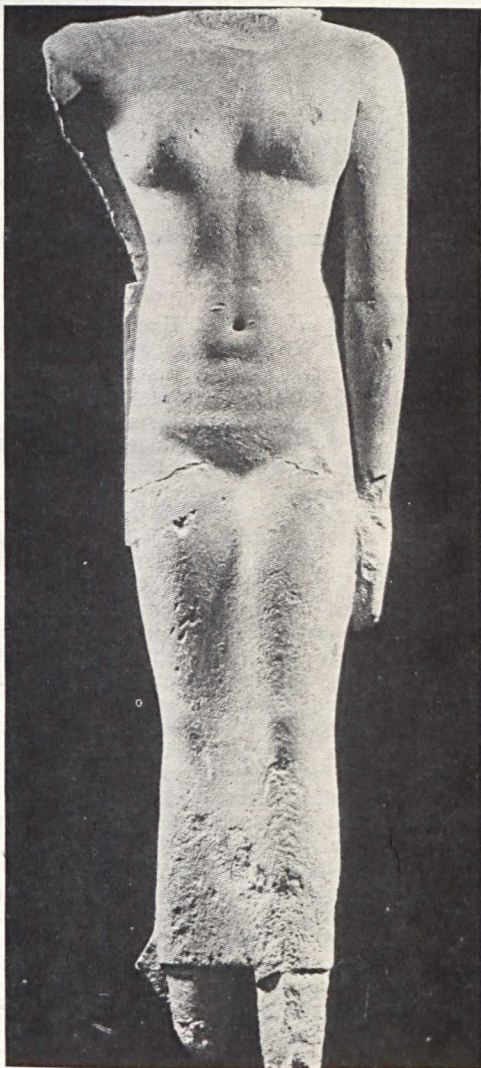




Метаморфозы

«Без женщин жить нельзя на свете,...»

НЕТ!



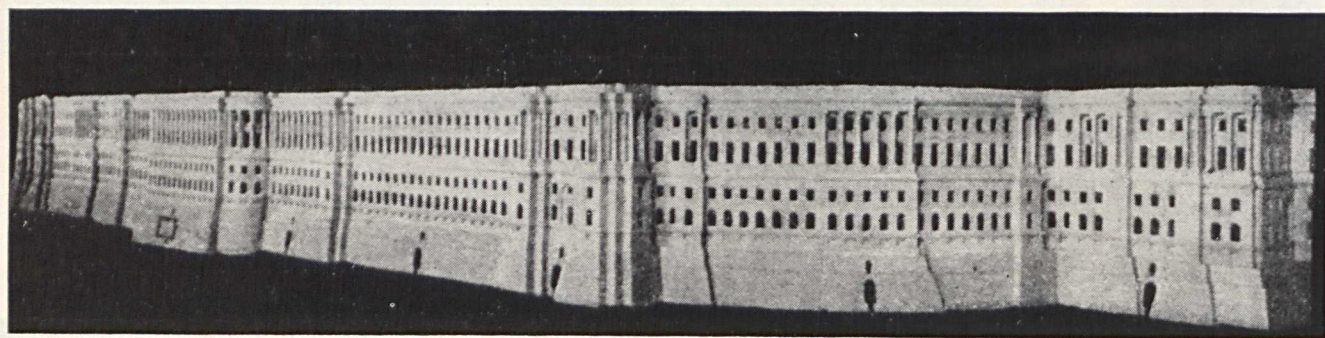
Как известно, Парки приступают к своим обязанностям не раньше, чем человек родился. С памятниками все иначе: судьба их определяется задолго до торжественной церемонии открытия и бывает подчас настолько капризна, что до публичных оваций дело вообще не доходит. Причин тому, разумеется, много, и большей частью они имеют спонтанное происхождение. Можно сказать, что в целом жизнь монументального искусства подчинена строгим законам, тогда как судьбой отдельных произведений распоряжается случай. Однако нет правил без исключений. Ниже я хочу рассмотреть одну тупиковую ветвь в отечественном монументальном строительстве, где фатальный исход начинания предопределен изначально.

Об этом мне представляется важным сейчас говорить, так как вновь оживает вкус к монументальному прожектёрству. А Министерство культуры СССР даже выступило с проектом нового плана монументальной пропаганды, имеющим, главным образом, ту ценность, что займет наших художников вплоть до 2010 года.

Кроме того, последнее десятилетие прошло в бесконечных баталиях при Поклонной горе, теперь уже завершившихся энергичными поисками компромисса. Интересно, что неудачи последних конкурсов, кажется, только укрепили намерение организаторов во что бы то ни стало довести до конца это, постоянно ускользающее из рук дело. Чтобы разобраться в природе данного парадокса нам потребуется вернуться к истокам, предпринявшим судьбу еще одного начинания, уже имевшего предшественников в истории Государства Российского...

Мнения, суждения, споры

Об одной



В. Н. Баженов
Большой Кремлевский дворец
1768—1774. Модель
Хранится в Гос.
музее архитектуры
им. А. В. Щусева

ТУПИКОВОЙ ВЕТВИ

Юрий Пясковский

Идея грандиозного памятника Победы, который бы имел *все-народное значение*, родилась не вчера. Она возникла еще до подписания Акта о капитуляции германских войск, положившего предел самой кровопролитной войне в истории человечества.

Казалось, судьба Монумента будет легкой и благодарной: в мгновение ока возвысится он на вечные времена, взойдет на дрожжах всеобщего энтузиазма. Все «за» как будто бы налицо — широкая общественность Памятник ждала, правительство меценатствовало, опыт соответствующий имелся, монументальное искусство процветало. Куда ни посмотришь — все было... А Памятник — не состоялся.

Неужели не из чего было выбирать? Ведь какие, прошу заметить, мастера своего дела творили тогда! Какие виртуозы высокого монументального слога, ваятели святых, певцы великих свершений... И не трагедию, не ужас войны надлежало им воплотить в бронзе и мраморе (время таких воплощений тогда еще не пришло), но победу, освобождение, счастливую гордость триумфаторов — то есть именно то, что как нельзя отвечало духу послевоенного общества и характеру творческого мышления.

Однако эпоха, взрастившая десятки слонов из вульгарного этимологического материала, почему-то не сумела использовать реальной возможности по заслугам восславить себя...

Мне скажут: «Не до того было!» — «Верно, — соглашусь я, — не до того». Послевоенная жизнь — холодная и голодная, люди терпели нужду в самом необходимом, ютились по чердакам и подвалам... Но тогда же строились помпезнейшие дворцы, тянулись ввысь московские «высотки», а новые линии метрополитена потрясали пассажиров великолепием роскоши. Нет, не в жестком режиме экономии здесь, очевидно, дело! Но тогда, все-таки, в чем? Что это за таинственное «против», перевесившее все открытые «за»?

«Комплекс самости»

Один современный польский врач и ученый вычленил и описал устойчивый набор специфических черт, присущих психике обитателей промышленно развитых стран. Этот набор, именуемый исследователем «комплексом западной культуры», определяет расширяющийся конфликт между общепринятым характером человеческой деятельности в условиях индустриального общества и, так сказать, естественным характером человеческой натуры. Среди других компонентов этого комплекса важное место занимает «навязчивая установка на «конечную» цель, при невозможности сформировать установку непосредственно на процесс»¹.

То есть из всех путей (как известно — ведущих в Рим) западный человек избирает надежнейший, в целом относясь к путешествию как к обременительной, но необходимой части программы. Такова схема — упрощенная, но не беспочвенная. Приложив ее ко второму члену культурологической оппозиции «Запад — Восток», мы получим примерно противоположный подход к проблеме и противоположный тип деятельности — с выраженной фиксацией на «процессе», что тоже не лишено оснований в действительности.

А как обстоит дело у нас, занимающих неуютное положение «между»? Если продолжить начатую аналогию, то в Рим мы обычно стремимся попасть кратчайшей дорогой, однако предпочитаем двигаться наугад, преодолевая препятствия по мере их появления. Мы перемахиваем через пропасти, карабкаемся по скалам, проявляя чудеса героизма — тогда как Рим все больше теряет отчетливость очертаний и растворяется в золотистом облаке, превращаясь из цели в повод, из идеи — в фетиш.

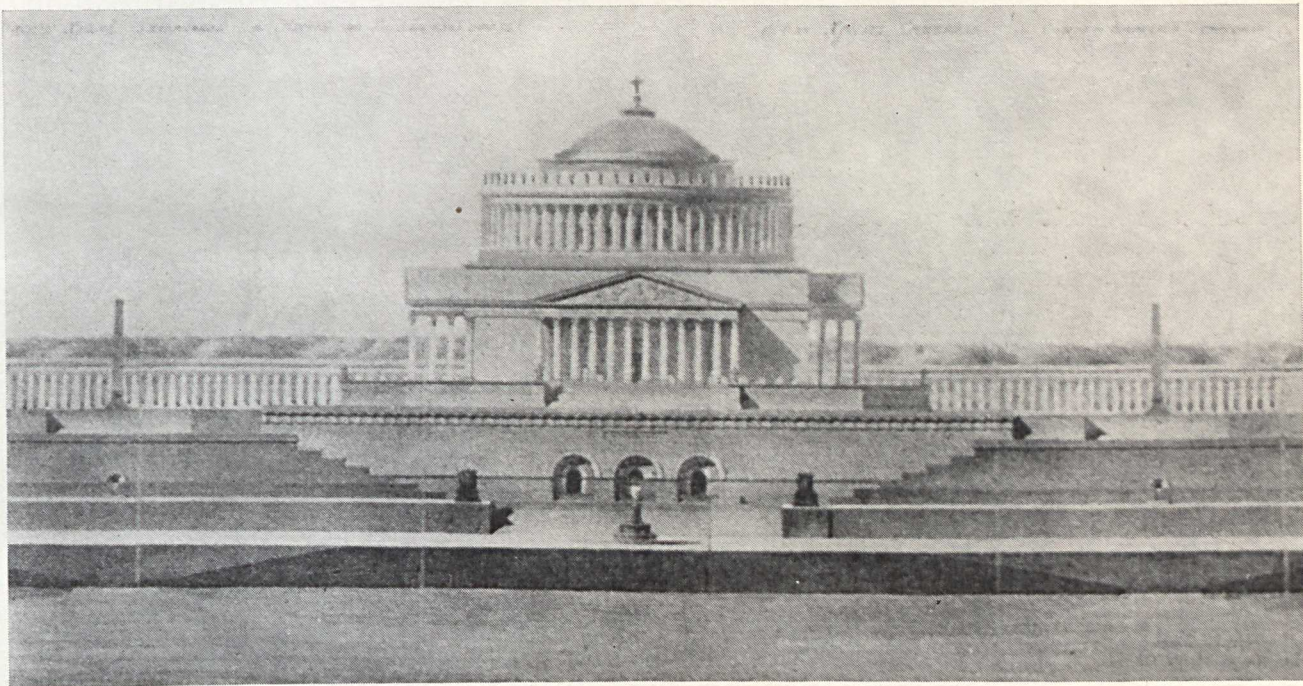
Все памятники, о которых сейчас пойдет речь, удивительно похожи, но не общностью черт, а общностью судеб, не содержанием воплощаемых ценностей, а невоплотимым сверхценностным содержанием. Ибо все они — следствие одного и того же периодически повторяющегося культурного рефлекса, над которым, как видно, не властен исторический опыт.

История первая: Форум в сердце Империи

Принято думать, что эпопея с Большим Кремлевским дворцом архитектора Баженова была только политическим демаршем Екатерины II, пожелавшей накануне турецкой войны продемонстрировать миру могущество Российской Империи². Мол, нам не слабо даже в такой час затевать строительство в пятьдесят миллионов. Если к тому добавить, что ежегодный государственный доход исчислялся значительно более скромной суммой — 16 млн. рублей, а Елизавета в конце царствования тщетно пыталась занять у голландских банкиров всего только два миллиона — можно по достоинству оценить прелестный юмор этой маленькой изящной мистификации, вполне во вкусе эпохи.

Однако не все так просто. Война давно началась, а точнее, уже заканчивалась, когда 1 июня 1773 года в Кремле при большом стечении народа был заложен первый камень будущего Дворца.

Тогда же В. И. Баженов произнес вдохновенную речь, в том числе и следующее: «Совершение сих великолепных зданий <...> превзойдет красотой обширные Российской Империи пределы, исчезнет тогда слава семи чудес, народы европейские, узрев, восставший из недр земных новый Кремль, объаты будут удивлением величавости и огромности оного и не увидят уж красоты собственных великолепий»³. Вот какие были намечены цели и какой всему был придан пафос!



К. Витберг
Проект храма-памятника Отечественной войны 1812 г.
на Воробьевых горах
(Поздний вариант)

В общем, можно сказать, что вполне рациональное целеполагание у нас соседствует с откровенно иррациональным целедостижением. Мы вечно хотим чего-то одного, получая совсем другое, имеющее символическую ценность. Посему идеализация беспримерных усилий, неутолимая жажда чудес и небывалых свершений являются непреложными элементами нашей модели деятельности.

Церковь без единого гвоздя может по праву считаться нашим девизом и символом. И не в инженерном гении, понятно, здесь суть: есть ведь еще — как едко замечал Чаадаев — колокол, который никогда не звонил, и пушка, которая никогда не стреляла. Самый большой в мире колокол и самая большая пушка... Как ни печально, но «комплекс самости» — наш самый большой и злочастный комплекс.

Как и положено всякому комплексу, он так или иначе скаывается на всех аспектах жизни — в данном случае национальной, — но имеет свои излюбленные «точки локализации», где при малейшем удобном случае распускается в пышный мегаломанический синдром. Одной из таких точек как раз и является сфера монументального строительства, которая представляет собой благодарную почву для нашей постоянной тоски по величию. Не потому ли на нашем относительно умеренном культурном ландшафте одна за другой поднимаются грандиозные «пирамиды», сотканые из воздуха, несбывшихся надежд и воспоминаний?

Разумеется, я далек от мысли объявить эту монументальную сверхкомпенсацию оригинальным свойством российской культурной традиции. Грандиозные прожекты древности и новейшего времени подтверждают общечеловеческую природу подобных явлений. И все же наша практика весьма специфична.

Что в древность Греция, и что мог Рим родить,
То хочет Кремль в своем величестве вместить...

Как видим, Дворец был смелым дерзанием, подводящим черту под всеми достижениями мировой культуры и полагающим начало новому этапу в истории человеческого духа. Это, говоря излюбленным в XVIII веке языком аллегорий — архимедов рычаг в деснице Державы Российской, для которой пробил заветный час возглавить благодарное шествие народов к справедливости, счастью и свободе. Не случайно переустроенный Кремль представлялся современникам и прежде всего самому зодчему некоторым Новым Акрополем, Всенародным Форумом, воскрешающим к жизни гражданские идеалы античности, увиденные из далекой Гипербореи через французские окна.

Парадокс заключается в том, что все это самым серьезным образом мыслилось применительно к стране не просто патриархально-отсталой, но управляемой самодержавно и постыдно промышляющей крепостничеством; к стране, где Закон существовал в виде груды неразобранных бумаг, скопившихся за несколько столетий, а интересы сословий настолько разнились, что и помыслить-то было странно о гражданственном единении для общего блага. Так что с какой стороны ни взглянуть — с социальной ли, с культурной ли, не говоря уж об экономической, — Большой Кремлевский дворец — идея не более основательная, чем «Греческий проект» кн. Потемкина для внешней политики или Наказ самой императрицы — для внутренней жизни. Но это было понято вполне лишь спустя несколько десятилетий. «Планы знаменитого архитектора Баженова», — писал Н. М. Карамзин, — уподоблялись республике Платоновской или Утопии Томаса Моруса, им можно было удивляться единственно в мыслях, а не на деле.

Однако тогда... уже очень тогда этот Дворец был принципиально необходим восторженным умам екатерининской эпохи, роко-

вым образом не умевшим соотносить на деле книжное и подлинное, идеальное и практическое! Само строительство его явно ассоциировалось с переустройством всего жизненного уклада на совершенно новых основаниях. Вряд ли кто-то серьезно отдавал себе отчет, каковы реально эти основания, а главное — как они должны утвердиться в действительности. Но это и не обязательно для мечтательного предвкушения перемен. Вера не требует доказательств — ей нужны иллюстрации и знамения.

Интересно еще и то, что начало и конец Кремлевского предпрятия почти точно совпали с деятельностью Государственной Комиссии, трудившейся над проектом нового Уложения. Екатерина много ждала от проведения законодательной реформы. Но Комиссия, увы, не имела успеха и, просуществовав семь лет, сама собой развалилась в 1774 году. В этом же году были практически прекращены ассигнования на строительство Дворца, а в следующем — последовал указ о полном прекращении работ ввиду непрочности грунта, опасности оползней и угрозы существующим строениям.

На этом, можно сказать, и закончился «розовый» период царствования Екатерины II, отмеченный дерзновенными, но неосуществимыми замыслами и прекрасными, но бесполезными порывами. И с этого начался «драматический» период жизни Баженова, которого до последних дней не оставляла тень грандиозного вавилона на Кремлевском холме.

История вторая: Храм Спаса «на песках»

Тень другого великого свершения царит над лесистыми склонами Воробьевых гор и производит на каждого, умеющего видеть тени, неизгладимое впечатление. Это — храм-памятник Отечественной войне 1812 года, храм-призрак, посвященный Христу

сказываться усталость от постоянных пегудач и потери темпа, начались разногласия и даже прямые раздоры между членами Комиссии.

Наконец Витберг не выдержал и в 1825 году отправился в Петербург просить поддержки у императора. Александр обещал, но вскоре умер. Тут стало вообще не до Храма — последовали события 25-го декабря, и только на будущий год Николай I назначает «Искусственный Комитет» для изучения сложившейся ситуации. Члены Комитета — преимущественно инженеры и архитекторы, ознакомившись со всеми обстоятельствами дела, пришли к единодушному выводу: «На избранном месте строить столь огромное здание нельзя», так как геологические условия настолько неблагоприятны, что даже небольшая постройка потребовала бы «осмотрения <...> особых осторожностей и искусственных мер»⁵.

Вот так. Итогом десятилетия лихорадочных усилий оказался незаконченный котлован, груды пиленого камня да около миллиона рублей растраты. Отчего прежде не нашлось знающего человека, способного трезво смотреть на вещи?! Витберг — художник, артистическая натура, талант, но он не профессиональный архитектор. Почему не привлечь консультантов, чтобы не городить города на песке, не гробить людей и не сорить деньгами?

Дать ответ, не располагая документальными материалами, было бы невозможно, не окажись сама ситуация типологически абсолютно ясной. Ответ лежит не на дне архива, а на поверхности современной жизни. Надо только вспомнить, что легальная критика абсурдных проектов, направляемых высокой властью, является нашим недавним завоеванием, и то, боюсь, не окончательным и, уж конечно, — не безграничным.



К. А. Тон
Храм Христа Спасителя
на Пречистенской
набережной. 1832—
1883

Спасителю и соорудившийся по обету Александра I в течение десяти лет академиком живописи Карлом (Александром Лаврентьевичем) Витбергом. Подобно своему кремлевскому предшественнику, Храм также поражал современников «величием и колоссальностью», и его так же, если не более, сравнивали с семью чудесами света.

Александр I загорелся витберговским проектом, едва только увидел его. «Вы угадали мои мысли, мое желание, которое я тайно хранил в себе, не предполагая, чтобы архитекторы удовлетворяли меня»⁴, — сказал он Витбергу при первой встрече в 1816 году. А 12 октября 1817 года состоялась торжественная церемония закладки храма, размаху и пышности которой мог бы позавидовать любой екатерининский вельможа.

Зато дальше все происходило как в дурном сне, то есть... совершенно естественным образом. Приступили к земляным работам, но громадное скопление людей и отсутствие санитарных условий привели к повальным эпидемиям, вскоре переполовинившим наличный состав рабочих. Дело затянулось, Александр нервничал и требовал приступать к фундаменту. Приступить же было нельзя, потому как в карьере шли бесконечные песчаные слои, испещренные родниками. Не лучше обстояло и с транспортом. Подвоз камня речным путем оказался возможен лишь по весеннему половодью. Летом тяжело груженные барки идти не могли. Когда это выяснилось, решили наладить постоянное судоходство посредством устроенного водохранилища и отводного канала. Но что-то до конца не рассчитали, уровень воды вдруг еще больше упал, и сто барок сели на мель и сильно повредились. Тогда решили брать камень с приволжских карьеров, для чего потребовалось соединить обе реки; но и тут, провозившись несколько лет, оставили затею как бесперспективную.

На все это ушла уйма денег и еще больше времени. Стала

Если Кремлевский дворец погубили деньги, то Храм на Воробьевых горах погубило время. Иначе говоря, Баженову нечем было платить, а Витбергу не дано было успеть. Песок в часах культуры иссякал быстрее, чем в злополучном карьере на берегу реки. С высоты исторической дистанции мы видим, что для возведения своего Дворца Баженов располагал объективным сроком едва ли не в полстолетия; Витберг такого лимита не имел; Храм обречен был морально состариться прежде, чем смог бы возникнуть — даже при самом успешном ходе работ.

Архитектор тщетно пытался протиснуть свой грандиозный замысел в игольное ушко Александровского ампира — блестящей, но нетерпеливой эпохи — эпохи перелома и первых ростков национального самосознания. Трудно сыскать время менее благоприятное для столь долгосрочного и монументально-всеобобщающего опуса. К тому же витберговский Храм являлся дитём космополитической культуры, тогда как требовалось «создать отечественный памятник, достойный русского народа, памятник, который своею колоссальностью и величием выражал бы силу и могущество России и в котором бы каждый камень в отдельности и все вместе говорили о религии Христа»⁶.

Как видим, тут уже внятно заявлены ценности, которым суждено было играть ключевую роль в идеологии последующих десятилетий. И если в первые послевоенные годы задача такого масштаба и значения еще могла решаться в привычной терминологии классицизма, то спустя десять лет подобное решение уже не удовлетворяло. Это хорошо чувствуется в докладной записке «Искусственного Комитета», заключающей — правда, в косвенной форме, — весьма нелестную оценку идейно-эстетической стороны витберговского произведения: «...Что же касается составления нового проекта о построении храма... нужно пригла-

сильно к участию в этом труде известнейших архитекторов и опытейших художников, так как проект этот кроме труда требует и зрелой обдуманности»⁷.

История третья, которая продолжает вторую

Говорят, в прежней Лиге Наций долго спорили, пока, наконец, не пришли к одному, правда, весьма экстравагантному определению нации: это есть общество, обладающее средствами вести войну. Как научная дефиниция, пожалуй, несколько однобоко, но как анекдот — очень даже точно замечено. Во всяком случае, после наполеоновского нашествия мы из Государства Российского превращаемся в Российское Государство, имеющее свою уникальную судьбу и свою особую миссию в мире.

Этот «мессианизм», складывавшийся в николаевскую эпоху, — явление объективно едва ли более оправданное, чем «прогрессизм» екатерининской. Потому, как всегда, понадобились новые иллюстрации и подтверждения. Их ищут в «корнях», в «преемственности», в сбывшихся пророчествах, в других генеалогических проблемах, причем «комплекс самости» здесь получает не только новую пищу, но и довольно неожиданную ценностную ориентацию. Удовлетворив (в мечтах, разумеется) честолюбивое желание быть впереди прогресса, Россия теперь принимается оспаривать приоритет на поприще консерватизма.

Храм Христа Спасителя, спроектированный академиком архитектуры К. А. Тоном, можно рассматривать одновременно и как «генеральный аргумент» — монументальное самообоснование эпохи, и как символическое осуществление ее сокровенных чаяний. Примечательной особенностью этого памятника в ряду его родственных является то, что он все-таки был завершен. Николаевская эпоха сумела подойти к задаче по-деловому. В чем-то она

недоставало живого пафоса, другой — органичного языка, чтобы его передать.

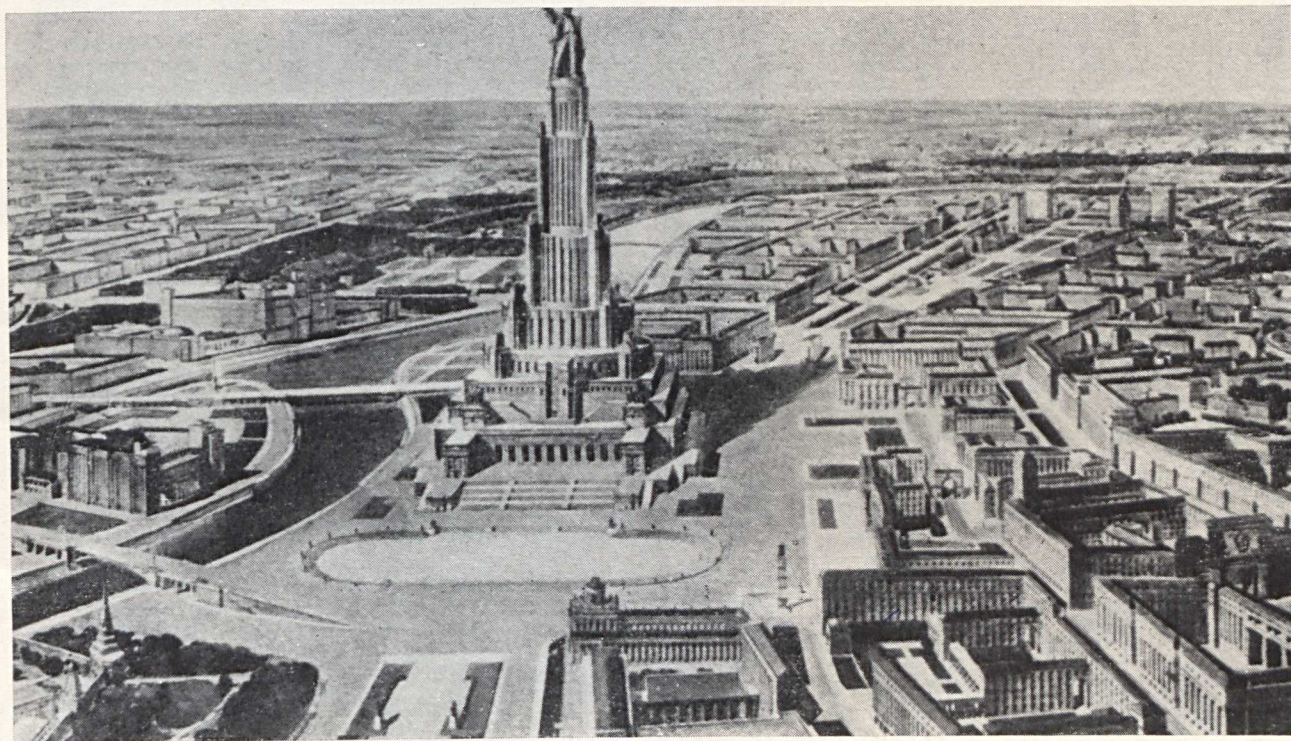
На этом фоне завершение храма Христа Спасителя выглядит как победа принципа над жизнью, алгебры над гармонией, бюрократического делопроизводства над естественной эволюцией культурных ценностей.

История четвертая:

«Мировое дерево» — Дворец Советов

Однако «странная судьба», обычно сопутствующая нашим «пирамидам», настигла Христа Спасителя спустя много лет. Это можно считать обычной случайностью, когда б не особые обстоятельства, папеающие на тайный промысел Фортуны: место, избранное Николаем I под строительство Храма, ровно через век приглянулось И. В. Сталину как наиболее подходящее для Дворца Советов. И тут уж нельзя валить на случайность: преемственность кажется слишком очевидной, но преемственность с обратным знаком, основанная не на сотрудничестве поколений, а на посрамлении истории, дающем современности право притязать на ее место и авторитет.

Чрезвычайно интересен этот сталинский жест, перекликающийся с николаевским. Указывая место новому «чуду света», Сталин выступает не как частное лицо (т. к. подобный выбор — дело профессионалов) и не как государственный деятель (т. к. это не входит в его компетенцию), но как существо «не от мира сего» — культурный герой, пришедший, подобно византийскому императору, «свыше» — «ниоткуда» — «извне» и потому являющийся в глазах своих подданных средоточием недостижимой для смертного мудрости. Посему, думается, что пышное величание «отец народа» есть не паглая метафора, а точное определение той



Проект Дворца Советов. 1931—1938
Б. М. Иофан,
В. А. Щуко,
В. Г. Гельфрейх

оказалась трезвей и практичней предыдущих, но зато была лишена того поэтического «безумия», которое так часто сопутствует гениальности; она не замахивалась на физически недостижимое, но зато и достижение ее оказалось сродни поражению.

Тоновский Храм строили, несмотря ни на что, изо дня в день — с редким упорством и методичностью. Сменилось три императора, ушли в небытие первые славянофилы, оплеванный общественностью, пал официальный псевдовизантизм — прошло пятьдесят лет. И вот в 1883 году храм Христа Спасителя восстал в мишурном блеске византийского величия перед глазами уже весьма эмансипированного общества как залог Православной державы, как символ соборного единства «самодержавия» и «народности», как апофеоз традиционных жизненных устоев... Осталось два десятилетия до Конституции Николая II и пять — до торжественного сноса.

Кто-то удачно заметил, что храм Христа Спасителя — это плод не архитектурной фантазии, а литературного вдохновения. Чтоб оценить справедливость этих слов, достаточно сопоставить две концепции мемориального увековечения — у Витберга и у Тона. Неосуществленный храм на Воробьевых горах немислим вне темы войны 1812 года, определившей его композицию, образно-художественный и философский строй; и, напротив, — храм на Пречистенской набережной — полностью от нее независим. Это — «храм-музей», где архитектура — лишь необходимое условие существования экспозиции. Он предполагает не размышление, а разглядывание, не приобщение, а пребывание.

Не стану перечислять его эстетические несовершенства — они известны, хотя далеко не все могут быть персонально поставлены в вину академику Тону — совсем не бездарному, на мой взгляд, архитектору. Просто такое было время и такой была архитектура, не подходящие для «эпохальных» творений: одному

действительной роли, которую суждено было играть Сталину в нашей истории. Надо только иметь в виду, что «народа» не в устоявшемся смысле слова — как некоторой историко-политической и этно-культурной общности, выступающей субъектом международной жизни, — а скорей в ветхозаветном понимании — как избранного носителя трансцендентальной истины, осознающего себя в противопоставлении всему остальному миру.

Если в центре прежней националистической доктрины стояло представление об уникальности в семье мировых держав, то теперь уже речь идет о своеобразном историко-политическом солипсизме, когда общественное сознание быстрыми темпами регрессирует к тому типу психологической и нравственной организации, при которой самоназвание племени вообще означает «люди». Советский человек осознается человеком нового типа, которому безраздельно принадлежит будущее планеты. Считается научно доказанным, что со временем все остальные народы неизбежно придут под стяги социализма, и тогда наш «Третий Рим», наша «Столица Мировой революции» действительно станет «Столицей Мира».

Эти мысли вдохновляли создателей нового Генерального плана Москвы (1935), но, наверное, в еще большей мере — творцов «самого высокого здания на земле», являющегося «эмблемой торжества коммунизма» — Дворца Советов.

Потрясающий культурный и политический эгоцентризм при очевидной примитивизации гражданского чувства и общественного сознания порождает декларативные грубые и примитивные, не идущие ни в какое сравнение с невинным жеманничаньем екатерининских щелкоперов. «Комплекс самости» проявился теперь в своем истинно первозданном виде, не замутненном условностями рафинированной культуры.

«О нас много говорят, нас характеризуют тем, что мы с быст-

ротою молнии стираем с лица земли дворцы банкиров, помещиков и царей. Это верно. *Воздвигнем же на месте их новый дворец рабочих и трудящихся крестьян, соберем все, чем богаты советские люди, вложим все наше рабоче-крестьянское творчество в этот памятник и докажем нашим друзьям и недругам, что мы <...> способны украшать грешную землю такими памятниками, которые недругам нашим и не снились*⁸.

*«Это будет здание грандиозное, стройное, светлое и радостное. В нем будет работать Верховный Совет СССР — парламент единственной в мире подлинно демократической страны. <...> Среди чудес мира», среди огромных и удивительных работ, осуществленных за несколько тысячелетий, московское здание будет величайшим не только по размерам, но и по идее»*⁹.

По-моему, сами цитаты настолько красноречивы, что не имеет смысла к ним что-либо добавлять. Сегодня, когда фактическая история 30-х годов постепенно становится достоянием общества, каждый может самостоятельно оценить, на фоне каких событий звучали эти вполне искренние слова и вынашивались эти — как думалось — вполне реалистические планы. Ни в том, ни в другом нет ни капли сознательного цинизма, столь обычного в более поздние годы, — только невиданных масштабов человеческая и общенациональная трагедия, из которой, по непреложным законам трагического жанра, нет выхода вне утраты духовной самоидентичности и наличного статуса.

Гигантская страна, ощутившая себя единственной в мире державой; страна, дерзко бросившая вызов истории, природе, самому законному порядку вещей; страна, каждым помыслом устремленная в будущее, но живущая лишь сегодняшним днем, длящимся вечно, — она должна была пережить жесточайший кризис, чтобы освободиться от удавки имперской космологии, ско-

следствия, невозможно отрицать культурный универсализм 30-х годов, базировавшийся на тотальной мифологеме бытия и единстве общественных и государственных целей. Пусть это был универсализм микрокосма, не подозревавшего о космосе, но он был и решительно определял актуальные формы сознания, жизни и деятельности.

Поэтому в архитектуре 30-х годов быстро созревает единый «имперский» стиль — претенциозный, риторичный, пафосный, но не лишенный эстетической самодостаточности. Здесь была найдена та продуктивная мера соотношения авангардных традиций 10-х — 20-х годов с вечно готовыми в дело традициями европейского классицизма, которая позволяет говорить о синтезе как о реальном качестве искусства предвоенного десятилетия, а не фикции, реальной лишь на страницах журналов. Это было искусство, обладавшее оригинальным пониманием пространственных и пластических задач, не разменивающееся на тупое стилизаторство. Оно ориентировалось на «высочайшие достижения времен и народов», но твердо знало свое место — первое в их ряду — и не опускалось до банального компилирования.

Трещина, надломившая этот «дивный новый мир» в годы второй мировой войны, определила всю культурно-политическую драму последующего периода. Он характеризуется ожесточенными и обреченными попытками реставрации нарушенной гармонии, противостоящими стихийной волне раскрепощения общественного сознания.

Вынужденно примирившись с фактом существования суверенных политических партнеров на международной арене, вчерашняя «мировая держава» пытается найти новую универсальную идею, которая бы цементировала пошатнувшиеся устои. Так еще раз воскресают знакомые нам черты государственно-нацио-

Проект памятника Победы в Москве
Фрагмент и общий вид
Группа авторов-руководителей: Я. Белопольский — архитектор, Л. Голубовский — архитектор, Ю. Дыховичный — архитектор, О. Кирюхин — скульптор, Ю. Королев — монументалист, А. Полянский — архитектор, Б. Рубаненко — архитектор, Ю. Чернов — скульптор



вавшей всякую возможность движения... Война прекратила строительство Дворца Советов. К нему собирались вернуться в послевоенные годы, да так и не собрались. Проект нашли не отвечающим духу времени, и дело отложили в долгий ящик.

Произошло то, что рано или поздно должно было произойти: за годы войны советские люди заново открыли для себя мир, простираящийся за пределами «железного занавеса». Этого оказалось достаточно, чтобы надломилась прежняя модель мироустройства, такая универсальная при строгом отсутствии альтернатив, и Москва из центра Вселенной вновь переместилась в свое обычное место.

Памятник Победы.

Так почему его все-таки не воздвигли?

Пользуясь всепримиряющим дефисом, мы объединяем 30-е и 50-е годы в единый хронологический блок, подразумевая не только их историко-политическую общность, но и культурную тождественность. Подобное отношение, мне кажется, больше обязано отстраненному видению, чем внимательному сопоставлению общезначимых ценностей, являющихся основой культурной самоидентичности. На самом деле «эпоха Сталина» распадается на два периода с водоразделом, притаившимся за дефисом. В них гораздо больше различий, чем сходства, ибо война произвела «революцию в семантике».

Выше мы говорили о 30-х годах — времени реализованной Утопии, в той близкой к абсолюту мере, в какой она вообще может быть достигнута при беспрепятственном манипулировании эмпирическим материалом. Прежде чем перейти к рассмотрению второго периода, соединяющего середины двух следующих десятилетий, задержусь еще коротко на первом.

Как теперь ни оценивать этические, социальные и другие по-

налистической доктрины, лишенной, однако, необходимой гибкости и тонкого политического расчета.

В искусстве этой поры — прежде всего в архитектуре и в градостроительстве — с удивительной быстротой приходят в расстройство пространственные и пластические связи; пропорции забывают о соразмерности, фрагменты обособливаются, целое рассыпается. Этот фатальный распад пытаются закамouflировать щедрым декоративным позолочением; пытаются наращивать архитектурную массу, добиваясь монументальности, и форсировать размеры построек для того, чтобы вернуть значительность. Никогда еще так много не говорили о «синтезе искусств» и не были так одержимы идеей «ансамблевости»; никогда этим, в сущности, аполитичным вещам не придавалось такого огромного политического значения, как в те достопамятные годы.

В этой ситуации острейшего дефицита синтетических основ и общих идей само по себе создание эстетически достаточного памятника представляет непростую проблему. Создание же памятника всенародного, обобщающего духовный опыт целой эпохи — в принципе невозможно.

Наряду с этим определяющим культурным противопоставлением имелось и другое — социально-политическое. Ширящийся раскол между обществом и властью, раскол до конца не осознанный, но уже проявившийся в непосредственной жизни, лишал саму идею эпохального увековечения той необходимой идеологической однозначности, без которой вообще не обходится пирамидостроение.

История пятая: Памятник Победы. Продолжение

Однако вовсе не просто мы растаемся с подобными планами! Памятник Победы ждал своего часа около тридцати лет, пока не сложилась ситуация, подходящая для очередного монументального спектакля. Стоял «бархатный сезон» тихого брежнев-

ского двадцатилетия. К тому времени упомянутый раскол власти и общества достиг того любопытного предела, когда власти обычно начинают казаться, что она, собственно, и есть общество. Таким образом, иллюзия полного единодушия снова была обречена, и поддержка «широких масс трудящихся» как бы получена. Можно было и приступить.

Не буду вдаваться в подробности, как формировался печальной памяти проект, уничтоживший Поклонную гору, — сливались авторские коллективы, сменялись руководители, говорились высокие речи — словом, это был обычный шедевр бюрократического чудотворства, только очень большой по размерам и очень дорогостоящий. И все-таки он войдет в историю не только как «пирамида». Подлинное значение незавершенного памятника Победы состоит в том, что его завершению воспротивилось непосредственно само общество. Остановка строительства столь идеологически важного объекта под нашим возмущенным общественным есть факт беспрецедентный, символический и нравственный смысл которого трудно переоценить. Это само по себе является победой, заслуживающей особого памятника.

Тут бы порадоваться, что наконец-то восторжествовал разум и светлый дух демократии снизошел на нас. Что нас навсегда оставили соблазны и призраки *державных монументов*, стремящихся заместитьным путем придавать жизни то вождь-деленное качество, которое ни культурно, ни социально, ни политически сразу не достижимо; что искусство отныне будет искусством, а политика — политикой; что памятники будут воздвигаться только по велению народа и общества, а не власти и бюрократии.

Однако, как ни досадно, мне не удастся закончить статью в таком приятном мажоре. История продолжается — теперь уже в некотором обновленном — «перестроенном» варианте. Гласность, общий рост критического сознания, похоже, ничем не угрожают ей, и это еще раз говорит, что мы находимся во власти традиции, не позволяющей отстраниться и дать простор здравому смыслу.

Казалось бы, открытый конкурс проектов, проводившийся весной этого года, ясно показал бесплодность самой идеи подобного памятника в нынешней ситуации. И тем не менее: «Несмотря на то, что конкурс не выявил проекта, приемлемого для осуществления, его результативность выразилась прежде всего в том, что творческий поиск дал возможность определить два оптимальных места для установки памятника Победы в Москве. Это, во-первых, место в историческом центре столицы, на территории, примыкающей с севера к Кремлю, и, во-вторых — Поклонная гора (1), где согласно многим проектным предложениям и отзывам граждан надлежит достойным образом (?) преобразить и завершить мемориальный ансамбль, включающий парк Победы, здания музея Великой Отечественной войны и воссозданную всем народом (?) Поклонную гору в виде насыпного кургана». Таков вывод жюри, берущий прямо за горло сопротивляющуюся жизнь, поскольку та в очередной раз не оправдала возложенных на нее ожиданий. По сути дела, это просто санкция к продолжению работ, полученная по правилам нового, демократического этикета.

Ну, а как же быть, все-таки, с памятником?

Что если нашему монументальному искусству, с его усталой репрезентативностью, отсутствием свежих идей и очевидной тягой к лиричным, камерным вещам, сегодня вообще не по силам «главный» и «всемирный»?

Но жюри решительно закрыло глаза на происходящее за стенами Центрального выставочного зала: «...каждый из отобранных десяти проектов в той или иной степени содержит элементы оригинальной пластической идеи или пространственно-планировочного решения — словом, свидетельствует об известном творческом потенциале авторов». Этот маленький шедевр казенного пустословия, кажется, продиктован одним отчаянием: надо же как-то выходить из положения!

Зададимся последним вопросом: почему именно так надо из него выходить?! Почему не распорядиться собранными деньгами с большей социальной и нравственной пользой? Или у нас уже решены все проблемы, касающиеся условий жизни ветеранов войны?

Причина, как мне представляется, здесь не только в том, что по-прежнему жива практика бюрократического управления искусством; живы стереотипы сознания, ею взращенные. И сегодня, когда общество обретает реальное право на собственное мнение, они выступают куда более надежным гарантом консерватизма, чем сама пресловутая «административно-командная система». Нет ничего удивительного в том, что, низвергнув одну холодно-официозную громадину, мы тут же приступили к созданию следующей; общественное сознание оказалось целиком ориентированным на репрезентативные мероприятия, а никаких других представлений в него пока не заложено.

Рецензии



Рецензию на эту книгу * пишу с особым чувством личной причастности к тому материалу, который составил значительную часть авторских открытий. В 1984 году под руководством автора книги была организована комплексная научная экспедиция Академии художеств СССР в Татарскую АССР. Сборы этой экспедиции составили первичный фонд татарского народного искусства в коллекции нашего — тогда еще совсем молодого Всесоюзного музея декоративно-прикладного и народного искусства. Сегодня эти произведения с совсем свежими инвентарными номерами нашего музея, воспроизведенные в альбоме иллюстраций, проанализированные под углом зрения их принадлежности к определенным формам, типам, историческим стилям древнебулгарской керамики, татарского ювелирного искусства, вышивки, мозаики из цветной кожи, живописи шаманов (своеобразных мусульманских «икон», объединяющих каллиграфическое словоначертание коранических формул с изобразительными и орнаментальными мотивами), стали частью целой истории художественной культуры автономной республики. Мне представляется это примером действенной связи научной теории с практикой, «науки об искусстве» с решением актуальных задач формирования музейных коллекций, исследования памятников народного искусства в современных селах, деревенских домах, влияния на их судьбу.

Не по готовым образцам давно сформировавшихся, классических музейных коллекций и экспозиций (во всяком случае — не только по ним, ибо, конечно, и об-

ти стороной золотые сокровищницы Исторического музея, Булгарского заповедника, Госмузея ТАССР и Музея изобразительных искусств республики автор не мог), а по живым следам собственных первооткрытий и исследований создавалась эта книга. Впервые создана здесь полная, последовательная история всей совокупности пространственных искусств, развивавшихся на земле Татарии, от памятников палеолита, следов древнейшей строительной деятельности в мезолите, оригинальной неолитической керамики волго-камских племен до 1917 года.

С. Червоная предлагает вниманию читателей отнюдь не только исторический очерк развития булгаро-татарской или обзор русской культуры бывшей Казанской губернии. Эта книга является первым в нашей искусствоведческой литературе опытом создания истории искусства автономной республики с учетом взаимодействия всех творческих сил, участвовавших в сложении ее полиэтнической культуры.

К таким новым для наших представлений об искусстве ближайшего восточного соседа Московской Руси — Казанского ханства — явлениям относится древнее искусство татарской рукописи и книжной миниатюры, своеобразная эстетика ярлыков, снабженных алфавитом и синими нишанами с изобразительной тамгой казанских ханов и гравированным куваческим текстом, которые были первичной формой печатной графики, появившейся у татар в XV веке. Интересно прослежена автором история казанской сценографии — как русского, так и татарского театра, причем с неожиданным «выходом» на такие имена, как известный латышский художник Л. Либерт, оказывавшая, впервые приобщившийся к декорационному делу в оперном театре Казани в 1913—1915 гг.

Впервые дана здесь широкая панорама развития русского декоративно-прикладного искусства и народных промыслов в Казанской губернии: производства изразцов и керамических плиток, чебаксинского кузнечного дела, пестричинской керамики, рыбнослободского кружевоплетения.

Предпринятый автором опыт первого исследования всей истории искусств автономной республики за многотысячелетний период развития цивилизации на этой земле, конечно, не мог быть во всех отношениях исчерпывающим и безупречным. Думаю, в истории искусства Татарии еще остались белые пятна, да и сам автор не раз отмечает недостаточность сведений, какими располагает современная наука. В этом смысле издание книги «Искусство Татарии» не «закрывает» тему, а, напротив, открывает перспективное направление, по которому исследовательская практика и мысль ученых может идти дальше, в глубь неизведанного, забытого, утраченного.

Спорные моменты авторской концепции касаются характера связей между искусством Волжской Булгарии и Руси, в частности Владимиро-Суздальского княжества. Вероятность «приглашения в Суздальскую землю булгарских опытных и искусных гончаров» (с. 81) представляется нам сомнительной, а высказанная даже в виде осторожного предположения, со множеством оговорок, гипотеза об участии булгарских зодчих и резчиков камня в декоре владимирских храмов XII века (с. 69, 307) кажется нам малоубедительной версией, несмотря на авторитетные мнения А. Смирнова и Г. Вагнера, на которых ссылается автор.

Хочется сказать несколько слов и в адрес издательства, которое в наше непростое время хозрасчета, порой значительно усложнявших путь от авторского замысла к книге, взяло на себя заботу напечатать этот подлинно научный труд с большим, развернутым справочным аппаратом и обильным интересными иллюстрациями, в том числе и архивных фотоснимков.

И последнее — о значении этого издания в контексте нашего искусствознания и музейного дела. Думаю, эта книга займет постоянное место — не на библиотечной полке, а на рабочем столе наших музейных сотрудников. Перечитывая ее страницы, всматриваясь в ее иллюстрации, сверяя с ее аппаратом весьма ограниченные сведения наших справочников, словарей, библиографических изданий и карточек, остро ощущаешь, как богата сокровищница культуры народов СССР.

В. ГУЛЯЕВ

¹ К. JMIELINSKI, *Westevn cultural syndvome*. Mexico, 1979.

² См. например: С. Г. ЧЕРНОВ, А. В. ШИШКО. Баженов. М., 1949; В. Л. СНЕГИРЕВ. Зодчий Баженов. М., 1963; Всемир. Ист. Искусства (под ред. Ю. Д. Колпинского и С. И. Ротенберга), т. 4, М., 1963; История русской архитектуры. В. И. Пилевский и др. М., 1984.

³ Цит. по: С. Г. ЧЕРНОВ, А. В. ШИШКО. Баженов.

⁴ М. МОСТОВСКИЙ. Описание храма во имя Хр. Спасителя в Москве. М., 1883, с. 4.

⁵ Из докладной записки членов «Искусственного Комитета Императору Александру I. М. МОСТОВСКИЙ, ук. соч., с. 22—23.

⁶ М. МОСТОВСКИЙ, ук. соч., с. 4 (Здесь и далее все разрядки в цитатах — мои. (Ю. П.).

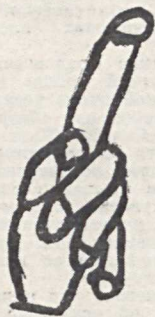
⁷ М. МОСТОВСКИЙ, ук. соч., с. 22—23.

⁸ Из речи С. Кирова на I съезде Советов СССР.

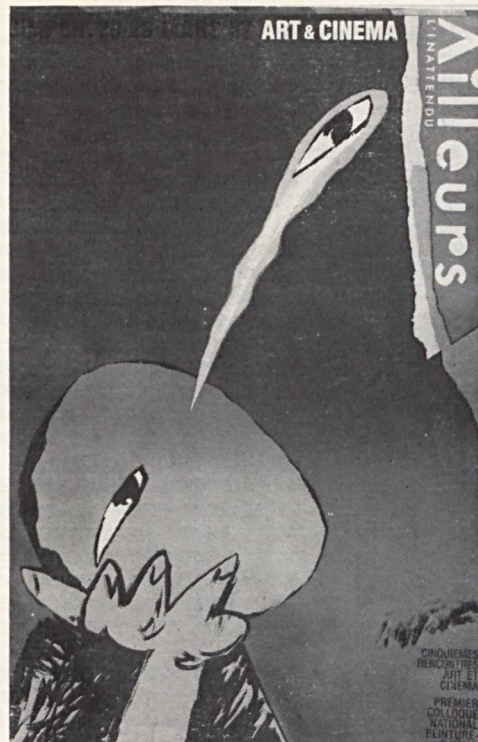
⁹ Н. АТАРОВ. Дворец Советов. М., 1940, с. 11—12.

* ЧЕРВОНАЯ С. М. Искусство Татарии. М., Искусство, 1987, 352 с., ил.

Christopher
EDWARD II
Marlome



TEATR NOWY
WARSZAWA



131 -



Уходящий 1988 год был объявлен ЮНЕСКО Международным годом графического дизайна. Мы не встретили ни одного упоминания об этом факте в советской печати. Уже одно это многое говорит о наших «достижениях» в данной области.

Дизайн К спорам о плакате

XII Международная Биеннале плаката в Варшаве

Елена Черневич

Когда попадаешь на Биеннале не в первый раз и плакатом интересуешься не первый год, экспозиция воспринимается как череда добрых знакомых: узнаешь автора, не обращаясь к подписи, догадываешься, в какой стране сделан плакат, хотя имя тебе неизвестно; считаешь решения, которые уже находятся на грани клише, фиксируешь «измены» соб-

ственному почерку в творчестве корифеев. Кажется, плакатисты делают свое дело, которым прекрасно владеют, и никаких экстраординарных задач не решают.

Однако плакат, развешанный по Варшаве в честь 20-летия Музея плаката, надоумил полистать каталог той самой Биеннале-68, с которой начался музей. И вот если сравнить ту выставку с теперешней, то можно сразу обнаружить, что плакат изменился разительно. Непрерывное соревнование между мастерами, быстрый отклик на поиски изобразительного искусства, новации в полиграфии — все это, складываясь вместе, обеспечивает поступательное движение плаката, которое, если следовать вместе с ним, не кажется столь уж заметным — но на дистанции, например, в два десятилетия оборачивается переменами во всей графической его системе. Потому не падает интерес к плакату ни у дизайнеров, ни у зрителей, что он не теряет своей природной живости, всегда успеваешь за временем, и только это считается для плаката нормальным.

Плакат-68 по сегодняшним меркам кажется каким-то уж очень правильным-выверенным - мотивированным - одномерным. В современном плакате распространилась невиданная прежде «живописность»: плоскостные и локальные по цвету решения все чаще уступают место сложнопостроенным композициям, которые не столько выстраиваются из отдельных форм, сколько представляют собой некую «сплошность», непрерывное целое, где форма-цвет-фактура взаимодействуют сложным, непрямолинейным образом.

В плакате сместились и представления

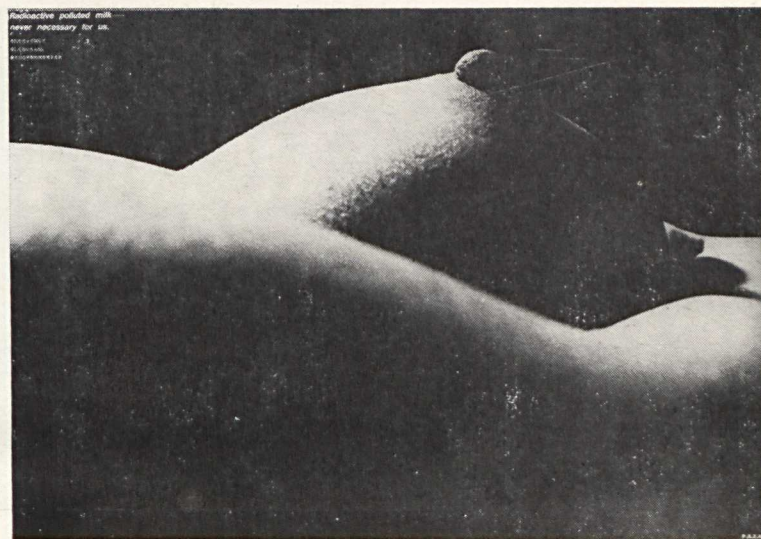
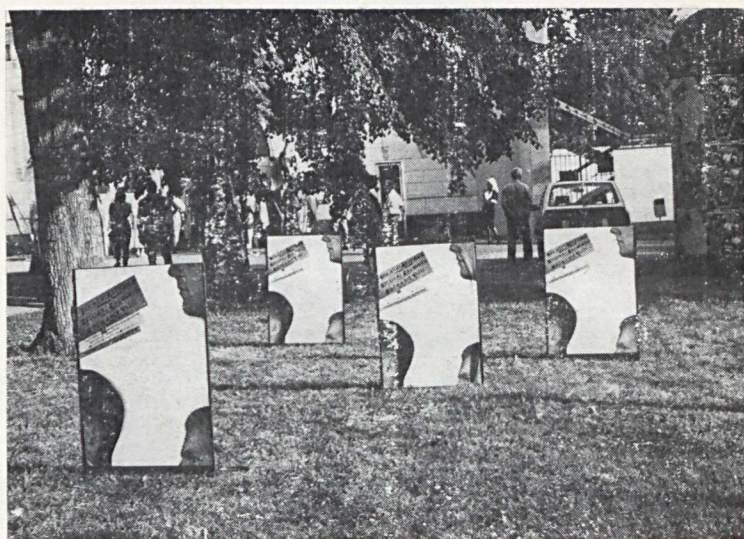
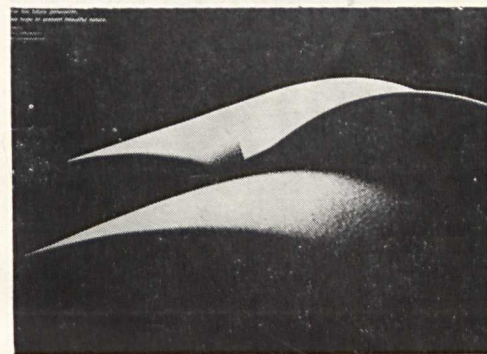
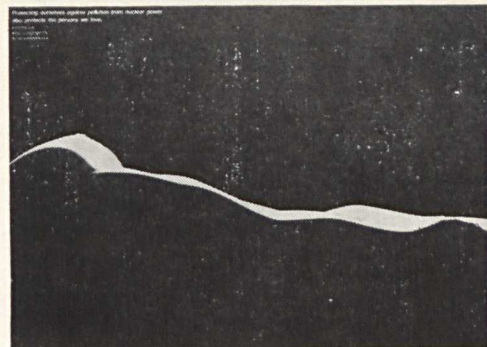
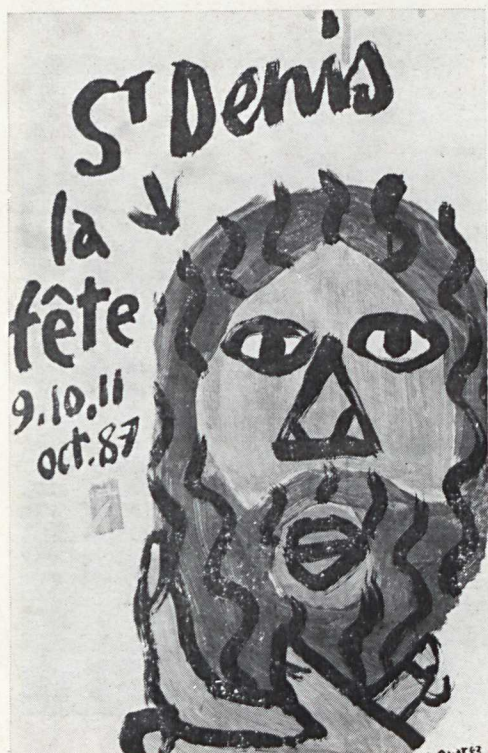
о масштабе, якобы отвечающем этому виду графики: усилилась игра на странно малых по отношению к размерам листа формах, оказалось возможным созвучие элементов предельно разных масс.

Новые визуальные впечатления достигаются и за счет нарушения отработанных в плакате композиционных схем: эффект строится как бы на сбое композиции, неуравновешенности, неожиданности.

Многие перемены в визуальном строе современного плаката произошли безусловно не без рефлексии по поводу своеобразной эстетики японской школы. На всех современных выставках плакаты из Японии образуют мощное визуальное поле, влияние которого рано или поздно обнаруживается в работах европейских мастеров. Сейчас по крайней мере уже нельзя говорить о той пропасти, которая разделяла образы японского и не-японского плаката 20 лет назад. И тот, и другой успели пристально приглядеться друг к другу, и многое теперь в плакате произошло на почве этого взаимовлияния.

В экспозиции нынешней Биеннале из 812 плакатов Японии представляли 154 (столь же активным было лишь участие Польши — 147). И снова — награды: японские плакатисты получили 4 медали из 9, причем две золотые. Как ни меняется каждый раз состав жюри, члены его не могут не расписаться под решением об очередном успехе японских художников.

Традиционным был и успех поляков. На сей раз жюри постановило даже нечто из ряда вон выходящее: Хенрику Томашевскому были присуждены одновременно и золотая и серебряная медали в



На стр. 8

Х. Томашевский,
Польша
Театральный плакат
Серебряная медаль
в разделе «культурного
плаката»

Хенрик Томашевский
на вернисаже
Биеннале

А. Ле Керне,
Франция
Плакат творческой
встречи на тему
«Искусство кино»
Премия Международного
совета организаций
графического
дизайна ИКОГРАДА

Плакаты трех плакат-
ных выставок
в Варшаве

Продажа плакатов
перед открытием
Биеннале
В центре — Ф. Ста-
ровейский

На стр. 9

М. Ле Кваре,
Франция
Бронзовая медаль в
разделе «культурного
плаката»

Вернисаж выставки
золотых лауреатов
XI Биеннале в Музее
плаката

Плакаты выставки
золотых лауреатов
XI Биеннале перед
входом в Музей
плаката

Е. Асаи, Т. Судзуки,
Х. Ито, Япония
Серия плакатов,
посвященных защите
природной среды
Бронзовая медаль в
разделе «идеологи-
ческого плаката»

метно наэлектризована. Плакатная практика все чаще предлагает решения, в связи с которыми многие критики становятся в тупик. Продолжаются разговоры, что плакат находится «в кризисе»; по отношению к работам целого ряда художников растет убеждение, что это попросту «не-плакат».

И действительно: сколько было потрачено сил, чтобы доказать, что плакат, служа конкретным целям — информируя, рекламируя, пропагандируя, — одновременно может быть явлением художественно полноценным; что понятие «плакатности» несправедливо является нарицательным, — короче, что плакат тоже есть искусство. История плаката — это история борьбы функциональной вещи за право быть и называться искусством.

Но новейшая история плаката, как оказывается, сопровождается иного рода борьбой: теперь все стало как бы с ног на голову. Новое поколение плакатистов отстаивает право произведения искусства быть и называться плакатом.

Поясним мысль. В «нормальном» плакате всегда, конечно, ценилась индивидуальность автора, однако первостепенное внимание уделялось все же требованиям функциональности, под которой имелись в виду годами отработанные и понятные каждому профессионалу качества: точное соответствие образа теме, нацеленность на определенный круг потребителей и т. д. и т. п. Обусловленность и мотивированность всех сторон решения расценивались как неперемennые требования. Хороший плакат, естественно, возникал, только если его делал хороший художник, но... лишь при соблюдении этих требований.

Так вот, новый, еще как бы «ненор-

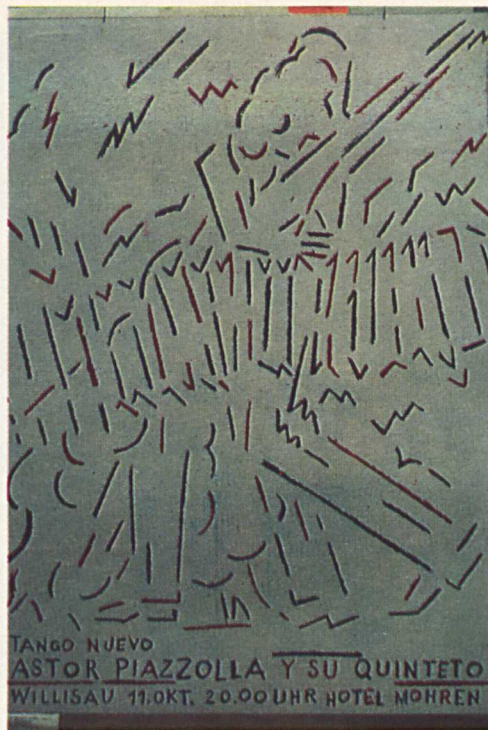
мальный» плакат отличается тем, что в сильной степени приглушает и даже практически игнорирует эти функциональные требования. Заостряя и обнажая, его позицию можно определить так: хороший плакат — это хороший художник без всяких «но».

Крен в сторону свободной авторской графики, когда содержанием плаката становилась ярко индивидуальная и самодостаточная выразительность, оттеснявшая на задний план соображения прямолинейной мотивированности, обозначился уже давно. Не случайно мы подняли эту тему как раз в связи с именем Томашевского. 74-летний график слушается в плакате только самого себя. Любую тематику он обращает в два-три виртуозно «неловких» штриха-пятна-предмета. Вряд ли можно утверждать, что изображенная на его плакатах рука или дамская туфелька претендуют на роль исчерпывающе точного образа темы, но Томашевскому принадлежит открытие, что плакат может оставаться плакатом, будучи гениально простым. Графический минимализм, помноженный на артистизм, — вот что такое Томашевский.

Однако найти ассоциации между его незатейливой и изысканной формой и заданной темой всегда можно. А как, скажем, определить функциональную обусловленность плакатов Шигео Фукуды, одного из самых известных графиков Японии? Этот художник одержим интересом к оптическим иллюзиям, он очень остроумен. Почти все его плакаты настойчиво заполнены фигурами, вызывающими зрительные иллюзии, — так что в зависимости от точки зрения они воспринимаются как разные формы или кажутся

разделе «культурного плаката». И хотя Томашевский как художник и педагог уже давно пользуется непререкаемым авторитетом в плакатном мире, такая подчеркнута высокая оценка именно его творчества представляется нам знаменательной.

Начать с того, что профессиональная атмосфера в среде плакатистов сейчас за-



ориентированными в разные стороны. Плакаты Фукуды нельзя спутать ни с чьими другими — столь неординарна их графическая тема и характерен отработанный художником стиль. Но где тут положенный отклик на тему и расчет на массовое восприятие?

В плакатном творчестве и многих других крупнейших художников неуклонно проявляется тенденция к созданию индивидуального образного мира. Характеристики и ценности творчества, которые считались прерогативой станковой графики, начинают становиться реальностью и в области плаката. Теперь здесь находит выражение не только неповторимость «графической речи» автора — стилистика, манера, почерк, — но и индивидуальность «графической мысли» (назовем это так) — темы, образы, философия. Именно это мы имеем в виду, когда говорим, что искусство в форме плаката доказывает свое право на существование.

К плакатам такого рода принадлежат графические работы Ф. Старовейского: анатомические образы, завладевшие его фантазией и подчиняющие себе все конкретные плакатные темы, складываются в индивидуальный, очень своеобразный мир. Можно назвать и плакаты К. Нагаи: нерукотворная компьютерная графика, к которой он питает пристрастие, используется для создания сложнейших по геометрии и цвету «пейзажей», в свою очередь заставляющих прежде всего видеть в его работах индивидуальную графику. Или еще один пример — большая серия социально-политических плакатов самого молодого из вошедших в орбиту знаменитостей японского плакатиста Т. Акиямы, который внес совершенно ин-

дивидуальную интонацию в плакатное решение общечеловеческих проблем войны, мира, защиты природной среды.

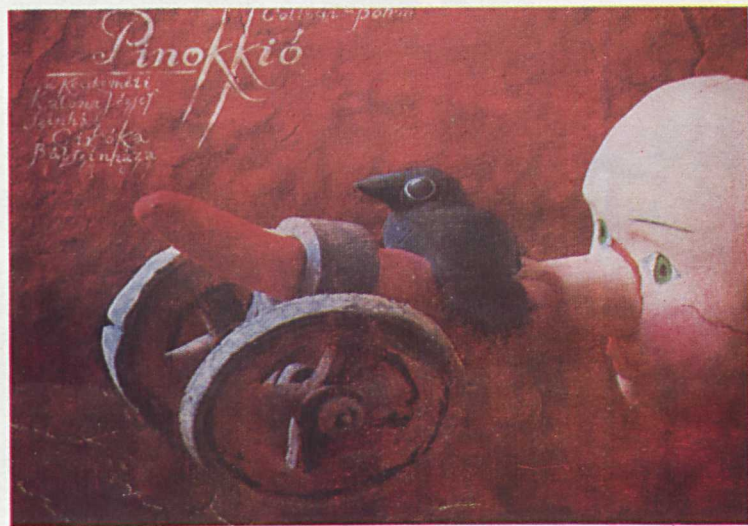
Мы обратили внимание на несколько главных действующих лиц современного плаката. Их, конечно, много больше. Насколько же все они непохожи друг на друга! Насколько самостоятелен визуальный мир каждого! Возникает вопрос: а существует ли сегодня «плакат в целом» или это уже абстракция, а на деле есть лишь яркие индивидуальности?

Сколь ни удивительно, но «плакат в целом» — это не абстракция. Неуловимым образом самые разные плакаты оказываются привязанными к своему времени, а значит в чем-то близкими друг к другу. Данное время (данная жизнь) как бы склоняет художников к определенному выбору, отдает предпочтение тем, а не иным ценностям. Для характеристики того целостного впечатления, которое оставляет новейшая плакатная графика, нам хотелось бы воспользоваться словом «артистичность». В композициях появилась особая легкость и естественность. Плакаты сделаны будто играючи, не мудрствуя, они чужаются выглядеть добротнo сработанными, трудоемкими, технически непостижимыми. Для графики характерна эскизность, которая проявляется в начертании от руки написанного шрифта, в «небрежности» рисунка и композиции, в склонности к «многослойности» (рисунок по фотографии, один тип графики по другому), а в связи с этим и в склонности к «спонтанной» графике — всяческим штрихам, мазкам, вкраплениям.

Артистичностью может наделить плакатиста только природа. Как, например,

Томашевского. Но и природа необязательно личности: описывая сейчас общие черты плакатного языка, мы, честно говоря, во многом опирались на суммарный образ современного французского плаката. Как это уже не раз бывало в истории плаката, Франция оказывается в ее центре. На последней Биеннале, безусловно, французский плакат предстал как заметное явление. Работы А. Ле Керне, М. Кваре, С. Жюпен, Т. А. Левандовского, не говоря уже о «Грапю» (группе плакатистов, возглавляющей современный французский плакат — к сожалению, на сей раз не участвовавшей в Биеннале), выделяются особой склонностью к живой, раскрепощенной графике.

То, что кажется не требующим особого труда — а именно артистичности свойственно оставлять такое впечатление, — не может не спровоцировать массовое подражание. Но увы, возникнуть по заказу артистичность не может, ее имитация скорее всего будет выглядеть как нечто нелепое. Рисовать так просто, как Томашевский, — это и есть самое сложное. И тем не менее распространение новой стилистики уже происходит и будет происходить; ее приметы, кстати сказать, заметны и в нашем графическом дизайне. В оформлении книг и журналов, а также и в других видах изданий сегодня широко используются отдельные приемы «раскрепощенной» графики: расположение элементов композиции под углом друг к другу, косые строчки текста, непрямоугольный формат или «зарезанность» фотографии краем листа, цветная плашка с рваными краями и вообще все непараллельное, нерегулярное, заполненное цветными линиями и брызгами. Повер-



хностное сходство достигается, но этого мало, чтобы явить нам новый графический стиль во всей его органичности. Декоративные композиции, как правило, не подкреплены соответствующей полиграфической технологией — а она непосредственно причастна к новой графике, оперирующей нюансами (надо добавить, что у нас просто не хватило места, чтобы уделить должное внимание этой теме). Главное же, что слишком часто отсутствует внутренняя естественность в обращении художников с такой графикой, а это неизбежно влечет за собой несамостоятельность решений, выбор уже известных путей и потому усредненность результатов.

Возвращаясь к оценке Биеннале, мы бы хотели связать в единое целое творчество ведущих художников, которые отстаивают индивидуальные взгляды, и общий процесс раскрепощения плакатной графики: она отважилась вести импровизации в стиле свободной графики и делает это артистически. Плакат снова не знает покоя, и плакатисты снова усложняют себе задачи. Это устраивает настоящих художников и окрыляет молодых, а массовое искусство, вопреки ходячим представлениям, оказывается достойным занимать высокое место в культуре*.

* Мы ни слова не сказали о нашем плакате по той причине, что в статье, посвященной современному плакату и написанной на материале Биеннале, сказать о нем нечего. У советского плаката проблемы, далекие от мировых. И пока они не будут решены, на одном энтузиазме нескольких талантливых художников все равно далеко не уедешь. Так что о на-

П. Поч, Венгрия
Театральный плакат
Поощрительная премия

Х. Томашевский,
Польша
Плакат выставки
живописи
Золотая медаль в
разделе «Культурного
плаката»

шем плакате надо вести отдельный разговор. Пока же, для сравнения, один эпизод из плакатной жизни Варшавы.

В июне 1988 года в польской столице были одновременно развернуты десять (!) выставок плаката, и мы их просто перечислим, чтобы дать наглядное представление о том, сколько внимания, инициативы, заинтересованности, труда и средств требуется для того, чтобы плакат развивался в ритме современной культуры и имел шанс стать ее полноценной и ценной составляющей. Перечень выставок таков: XII Международная Биеннале плаката; две выставки, традиционно сопровождающие Биеннале, — небольшая экспозиция работ членов жюри и большая экспозиция трех золотых лауреатов предыдущей Биеннале в Музее плаката; выставка под названием «Центр тяжести» в Доме художников-графиков, на которой демонстрировались работы нового поколения польских плакатистов, начавших профессиональную жизнь в 70-е годы и сейчас определяющих лицо польского плаката; две персональные выставки художников следующего по возрасту поколения и уже имеющих мировую известность — Ф. Старовейского и Я. Леницы, первый из которых показал новый цикл графики, а второй — плакаты и мультфильмы; персональная выставка плакатов и конвертов для пластинок польского художника Р. Шайбо; совместная выставка в музее Академии изящных искусств известного плакатиста М. Василевского (на счету которого, в частности, золотая медаль варшавской Биеннале) и Д. Коморека, только в 1987 году окончившего Академию и не просто имеющего большой цикл напечатанных плакатов, но настойчиво заявившего о своем индивидуальном почерке в плакате; выставка плакатов, напечатанных в варшавском Интерпресс-клубе; и, наконец, выставка японского дизайнера-графика Ш. Мацунаги, которая получила особое звучание потому, что ее автор был удостоен золотой медали на текущей Биеннале.

На стр. 10

М. Аоба, Япония
Плакат фестиваля
народной культуры

Н. Трокслер,
Швейцария
Плакат музыкального
вечера «Новое танго»

К. Авадзу, Япония
Плакат, посвященный
Международному
году опеки над
бездомными

Т. А. Левандовский,
Польша—Франция
Плакат на тему
«В честь плаката»

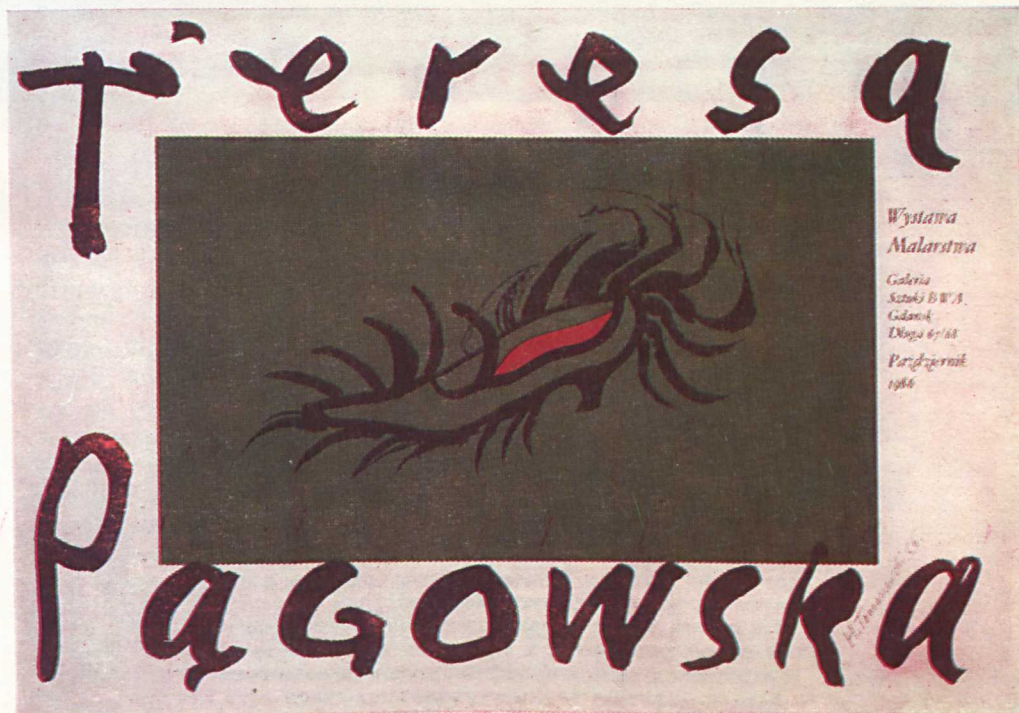
В залах Биеннале

На стр. 11

Т. Фуджита, Япония
Рекламный плакат
к Международной
выставке

Ш. Мацунага, Япония
Плакат на тему «Лю-
бовь, мир и счастье»
Золотая медаль в
разделе «Идеологи-
ческого плаката»

Т. Рантанен,
Финляндия
Рекламный плакат
журнала



Wystawa
Malarstwa

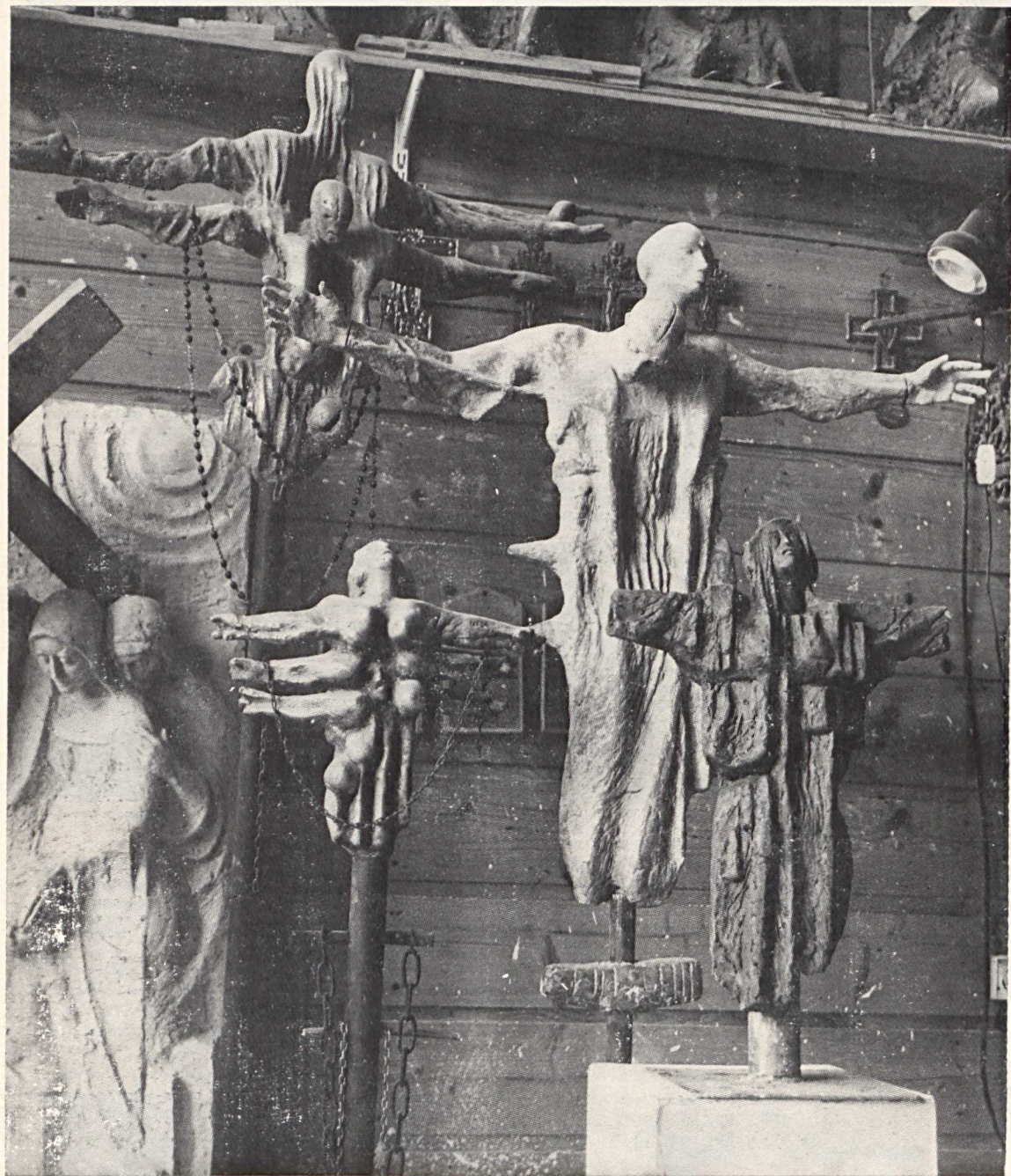
Galeria
Sztuki BWA
Gdańsk
Droga 47/68
Prądkarnik
1986

Я не изменился, изменилась ситуация

Густав Земла
(ПНР)

...Да, многие и сегодня еще думают, что «абстрактная» или остро-метафорическая форма более современна. Но у меня нет ощущения, что обратившись к конкретной, я в чем-то изменил себе или пошел назад. То, что я сейчас делаю, наоборот, дает мне чувство какого-то психического соответствия.

Нет, я не очень изменился. Изме-



Летом этого года мы побывали в мастерской польского скульптора Густава Землы, творчество которого известно советским зрителям, в том числе и по публикациям в нашем журнале. Новые работы Землы, как нам показалось, мало напоминали прежнего мастера, они выполнены в более реалистической манере, более повествовательны в сюжетостроении, подчинены литературному сценарию... Перемены были весьма ощутимы и неожиданны... Означает ли это, что то, что часто рассматривалось как завоевание пластической культуры, сегодня утратило ценность? Что ассоциативность пластической формы, равно тяготеющей и к реальному, и к абстрактному, оказалась в чем-то недостаточной, не отвечающей каким-то новым настроениям времени? Или подобные перемены естественны в творческом развитии всякого мастера, чтобы в «уходе от себя» обрести новые качества, открыть в себе иные стороны дарования? Наши вопросы не остались без ответа. После продолжительной беседы многие сомнения рассеялись, а ход размышлений скульптора (равно как и сами работы) побуждали к размышлениям, выходящим за рамки творчества отдельного мастера...

нилась ситуация. Восемь лет назад я взял заказ на работу, которую делаю до сих пор — скульптуры для строящегося костела в Новой Гуте. Это четырнадцать барельефов и четыре объемные фигуры, среди которых Максимилиан Кольбе, человек, погибший в концлагере. Костел и посвящен этому человеку.

Кем он был? Святым. Немцы расстреливали каждого десятого, и жребий пал не на него. Но тот, кого должны были расстрелять, стал плакать о жене и детях. Максимилиан предложил ему поменяться местами. Теперь это — наш святой Максимилиан.

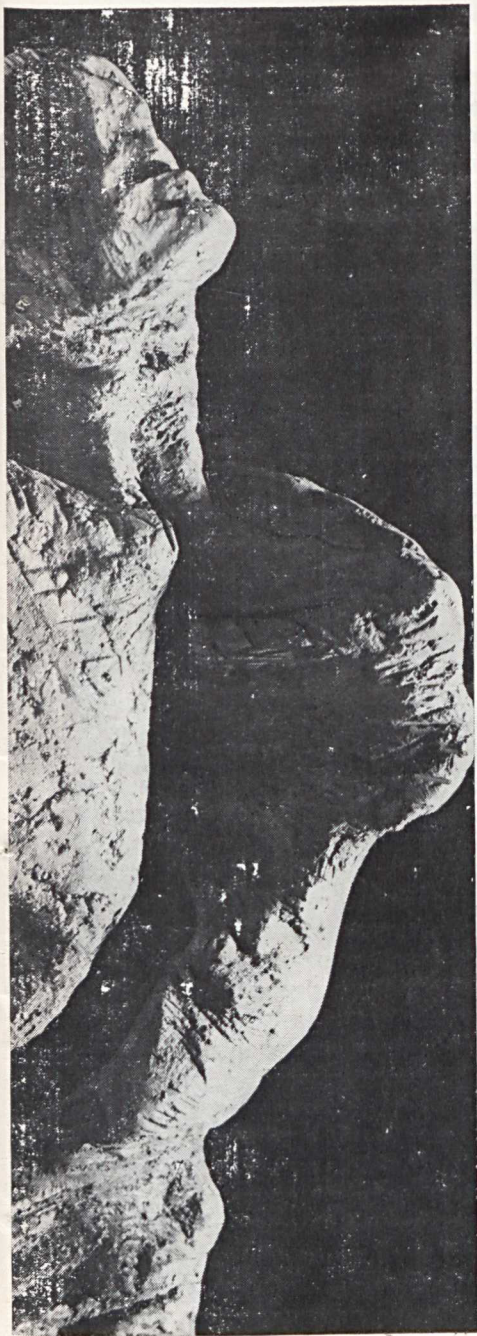
Тема терпящего, страдающего че-

ловека проходит, таким образом, через весь цикл. И я думаю, если бы эти фигуры были не в костеле, для меня ничего существенно (кроме архитектурной ситуации) не изменилось бы. Тема страдания, смерти — сегодня не только религиозная, но и общегуманистическая тема. Сегодня все дипломные работы в Академии — о смерти.

удовольствия; «красота» понимается, как правило, в этом контексте.

Я же теперь в такое понимание счастья просто не верю. Покой, радость, мудрость надо искать в себе, а не в обстоятельствах. Если сам человек не будет в покое, никакие изыски нашей потребительской культуры не дадут его.

А время... Разве оно сейчас рас-



Почему-то люди вновь об этом задумались. И мне кажется, это хорошо. И для скульптуры, и для зрителя. Я не пессимист в жизни — но у меня нет ни одной улыбающейся скульптуры. Страдание красиво, оно несет с собой красоту в мир. Когда человек страдает, у него пробуждается чувство времени и масштаба жизни. Это бесценный опыт. Когда-то католическая скульптура была почти целиком построена на этом опыте.

К сожалению, люди сегодня не очень уважают страдания. И это — извините за парадокс — один из источников наших страданий. Сегодня все настроены на любовь, покой,

полагает к покою? Разрушаются авторитеты, рушится философия, уходит из-под ног все, на чем можно было укрепить свои убеждения еще вчера. И главное, что ушло, — это иллюзия, что ты можешь найти себе врага и в борьбе с ним обрести смысл жизни. Сколько веков люди находили смысл с помощью выдуманных врагов! И вот их нет. Вернее, мы не верим в их существование, понимаете? Я лично или вы — мы можем кого-то ненавидеть, но мы уже не верим, что от его уничтожения зависит спасение мира.

Что остается? Я не думаю, что найду что-то новое, когда мне уже 60 лет. Если у меня будет один хо-



роший день, потом еще один — это и будет мое открытие.

Но для того, чтобы это случилось, я — и как скульптор, и как человек — не могу пройти мимо темы страдания. Для меня современная кинозвезда никогда не будет так красива, как мудрый, пусть даже и старый, писатель. Красота — это выразительность, это то, что нас одухотворяет. Красивы руки старых людей. Красивы страдания, когда человек их духовно преодолевает. Очень интересно сказал рабочий, который отливал фигуру Максимилиана (она ему, кстати, вначале не нравилась). Он сказал: «Это жилы, в которых течет кровь всех восставших». Представляете? Я бы в жизни не додумался. И то, что он так сказал, для меня было высшей похвалой.

Потому что чем дальше, тем больше в скульптуре меня волнует не чистая форма, а, как бы сказать... общение между людьми. Скульптура ведь — тоже язык. И главное для меня, в том, что я делаю, — чтобы оно было прочитано и стало близко людям. Я против того, чтобы художник мыслил себя как житель Олимпа. Мы все — люди — живем на одной земле, все страдаем человеческими проблемами, и я в этом смысле не хочу ничем отличаться от других.

Поэтому меня сегодня волнует не художническая философия, а, как бы сказать, высшая философия, общечеловеческие проблемы, которые растут из земли, из нашего бытия вертикально, вверх. Ну, чтобы вам было понятно: раньше меня волновал Генри Мур, потом Микеланджело, а теперь — готика. Меня интересует в готике язык, большой и правдивый, а не религиозность. Я хотел бы овладеть готической правдой высказывания или — если вы меня поймете — «правдой предсказания» в передаче идей. А что касается религиозных догматов... Мое небо, может быть, в груди, и ад — тоже.

Поэтому, если вы спросите, иду ли я на какие-то компромиссы, работая для костела, я отвечу — нет. Все компромиссы — только в литературности, но не в пластике, не в форме. Если бы я делал скульптуру не для костела, у меня, наверное, было бы меньше литературных элементов и больше того, что вы, искусствоведы, называете «синтезом». Но что делать? Многие вещи, которые сейчас составляют золотой фонд истории, скульптуры, решались как прямой ответ на заказ. И разве это нам мешает?

Тот первый человек, который делал наскальные рисунки, не думал о том, как мы будем их смотреть. О будущем пусть думают люди будущего. У нас достаточно своих проблем, в которых мы не можем разобраться, чтобы еще гадать о том, чего мы заведомо знать не можем. И кстати, может быть, единственное, что можно сделать для людей будущего, — это решить свои собственные проблемы...

Дай Бог памяти, когда ж это было? И где?

Давно! На выставке в ВТО.

На дворе стояли ранние шестидесятые и дерзкий птенец — сценография — творил вокруг себя переполох, по молодости лет тащил в эскиз то бархат, то рогожку, разыскивая вещественные знаки своей свежей правды. Метафоры в перьях страуса с глазами кролика были настроены воинственно.

Вот там-то и был маленький эскиз, белый, чистенький и скромный до невозможности. Что-то школьное, в клетку, да полно — эскиз ли? Или макет?... Нет, эскиз! Но только помню белизну его, старание и легкость, готовность новой тетрадки принять

новый текст о новом театре. Ясно было, что где-то рядом учится ходить наш младенческий дизайн.

И так точно попал этот эскиз в то самое время, когда молодые силы готовились к аскезе во славу общественного радения.

И так он мне понравился, что было о нем написано и были выданы авансы и обещания крупных свершений художнику Белову П. А., 1929 г. рожд., за что много лет спустя методично клевали меня собратья-критики, а Белову при встречах было неловко: не сбылось.

Хотя — почему не сбылось? Он всегда был главным художником какого-нибудь театра, спектаклей —



Художник и театр

Невоплощенный спектакль Петра Белова

Ирина Уварова

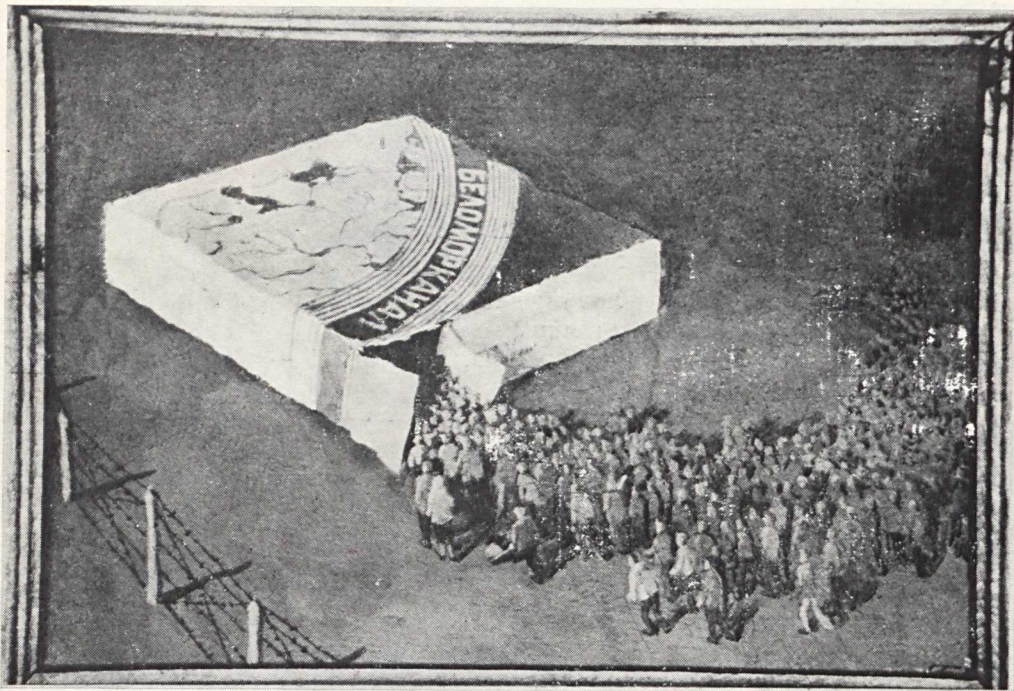
сколько захочешь, и на выставках твои работы в том месте, где утвердился Суровый стиль.

Ему ты доверял полностью, и все-таки кто-то другой карабкался по отвесной стене первопроходства, а ты шел следом. Другие умели слышать трагический гул эпохи, а ты им верил на слово.

В спектаклях, где пространством скорби прошел суровый стиль, остался пепел Клааса. Ты же осваивал печаль запустения и неустroенности. Но ты был честен.

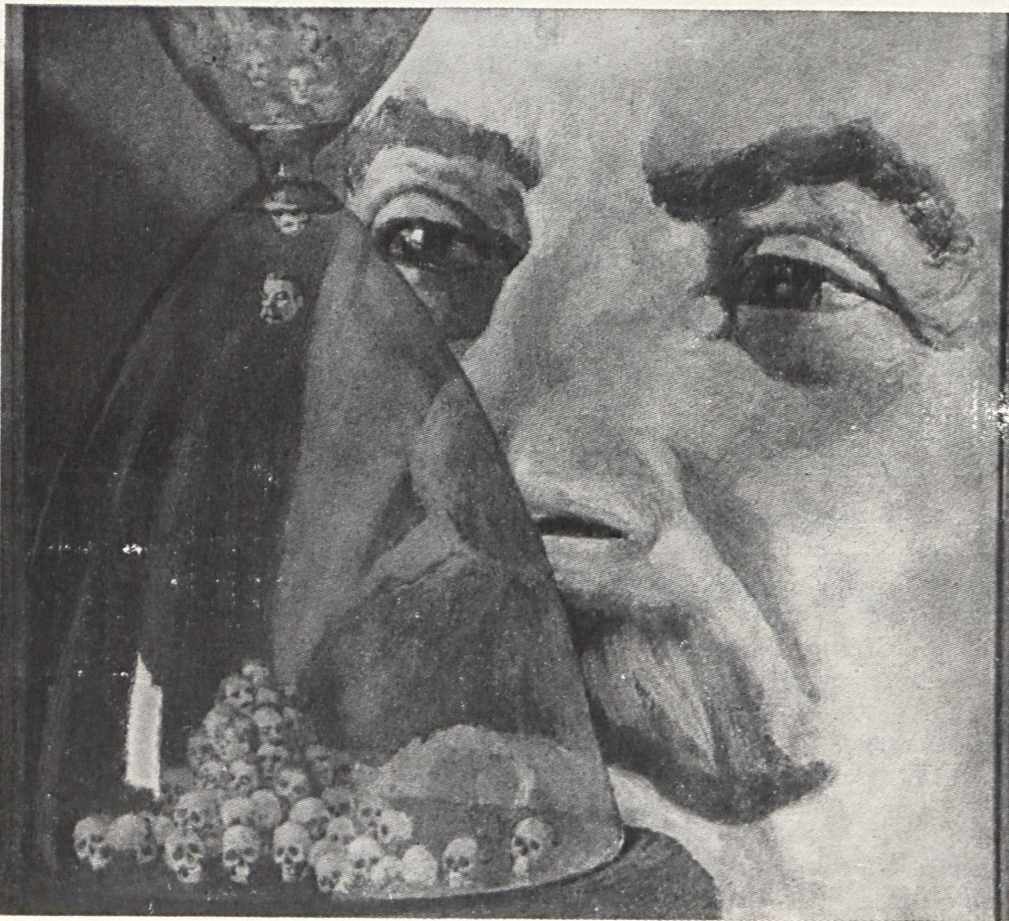
... Но он честно работал и делал на сцене лишь то, что знал в действительности. Были удачи. И были спектакли точные, всегда — скромные, да все было! Всего хватало на нормальную монографию «Сценография Петра Белова», объем в десять листов с иллюстрациями и в жесткой обложке.

Как вдруг — земную жизнь пройдя до половины — он испытал резкий удар. Судьба переломилась, все понеслось стремительно, и другая доля земного бытия сжалась шагре-



Бумажный монумент, надорванная пачка «Беломора»

... и не было тогда ни войны, ни чумы, ни последнего дня Помпеи



невой шкуркой. Мчался белый зловещий жук — неотложка; казенный почерк заполнил больничную анкету; краска из тюбика брызнула кровью — первый инфаркт. Все, перечисленное здесь, составило коллаж потом, когда он вышел из больницы.

Он понял — времени отпущено мало и нужно спешить. Спешить — и он спешил сказать нечто, о чем не говорил никогда, потому что ему открылось пространство ближней нашей истории, которую мы все сейчас осмысливаем, кто как может, наше поколение, по крайней мере, возвращаясь назад, к своим рожденьям, то есть куда-то к тридцатым. То есть к той гигантской скважине в истории, куда обрушились миллионы жизней, и не было тогда ни войны, ни чумы, ни последнего дня Помпеи.

Просто при ярком дневном свете, под счастливый звук пионерского горна невидимый девятый вал эпохи сносил во мрак забвения людей, людей, людей. Семью Беловых смерчи миновали, ничего такого не было, вообще планида Петра Алексеевича была удачливой — как говаривали канцеляристы — и в общественной и в личной жизни.

Но Петр Белов ступил туда, в девять кругов ада, не отряхнув от ног уроки Сурового стиля, ведь этот самый стиль, подобно Кассандре, вещал о всеобщих бедах. Каков язык, который он избрал, чтобы сказать о том, что вошло и осталось в его сердце? Язык сценографии, конечно. Ее смещение точек в пространстве, где художник сам и режиссер, и актер, и рок, и жертва. Где жизнь присутствует в оборванных цитатах бытия. Это цитаты-свидетели. Из них в пустынной бескрайности вселенной составлен коллаж странный и напряженный.

Какие выбрал знаки сценограф Белов для своего последнего спектакля, где зрителями были время и судьба?

Это знаки: 1) документ; 2) монумент — верстовые столбы эпохи. Меж ними тянется человечья тропа от начала и до конца. В конце за матовым больничным стеклом еще смутно видны белые тени, туда посторонним вход воспрещен, и посторонние там мы все, пока живы.

Стекло становится льдом. Лед колется, в скважинах в темной воде плывут обрывки газет, портреты, улыбки.

Стекло пылится, оно — тусклое небо над плоской бесплодной почвой, где безлико и безымянно кишат твари, называемые людьми. Гигантская рука незримого монумента сжимает трубку, набитую «Герцеговиной флор» или серой — не все ли равно. Оловянным солнцем восходит пуговица кителя в этой окаянной вселенной, в стеклянном мареве дали. И та его работа — кто ее нынче не знает? Бумажный монумент, надорванная пачка «Беломора», оттуда просыпались табачной крошкой зетки. Там были люди театра, Курбас, Терентьев, актеры, художники, став-

шие винтиками в величайшей куче утиля.

Мы — винтики эпохи документов, и Белов вписывал, — как вклеивал в картины, — бумажки, бланки, пропуска для предъявления в открытом виде. Обманки, сказали бы во времена, когда художники писали птиц, бабочек, прозрачную каплю росы.

Он со своего пропуска в свой театр, Центральный театр Советской Армии, скопировал в развернутом виде пропуск в лучшей своей картине. Только фотографию «вклеил» другую, там зоркое лицо и абрис головы встревоженной стремительной птицы; только имя написал казенно и кругло, другое: Мейерхольд Всеволод Эмильевич. И мастерски подделана печать.

Где он парит, этот пропуск, в какое пространство вклеен насмерть? К стене проклятого цвета поставлено нагое поруганное тело, приставлено к голове фотографии. В стене белесые рубцы от пули, пущенной палачом, бездарностью или изувером, — что за страна, повесить и то не умеют. С какого раза пуля попадает в сердце? Рядом темнеет параша, тюремная Парка. Все. Композиция выстроена. С композицией все в порядке, но как дальше жить после такой картины? Как, Петр Алексеевич?

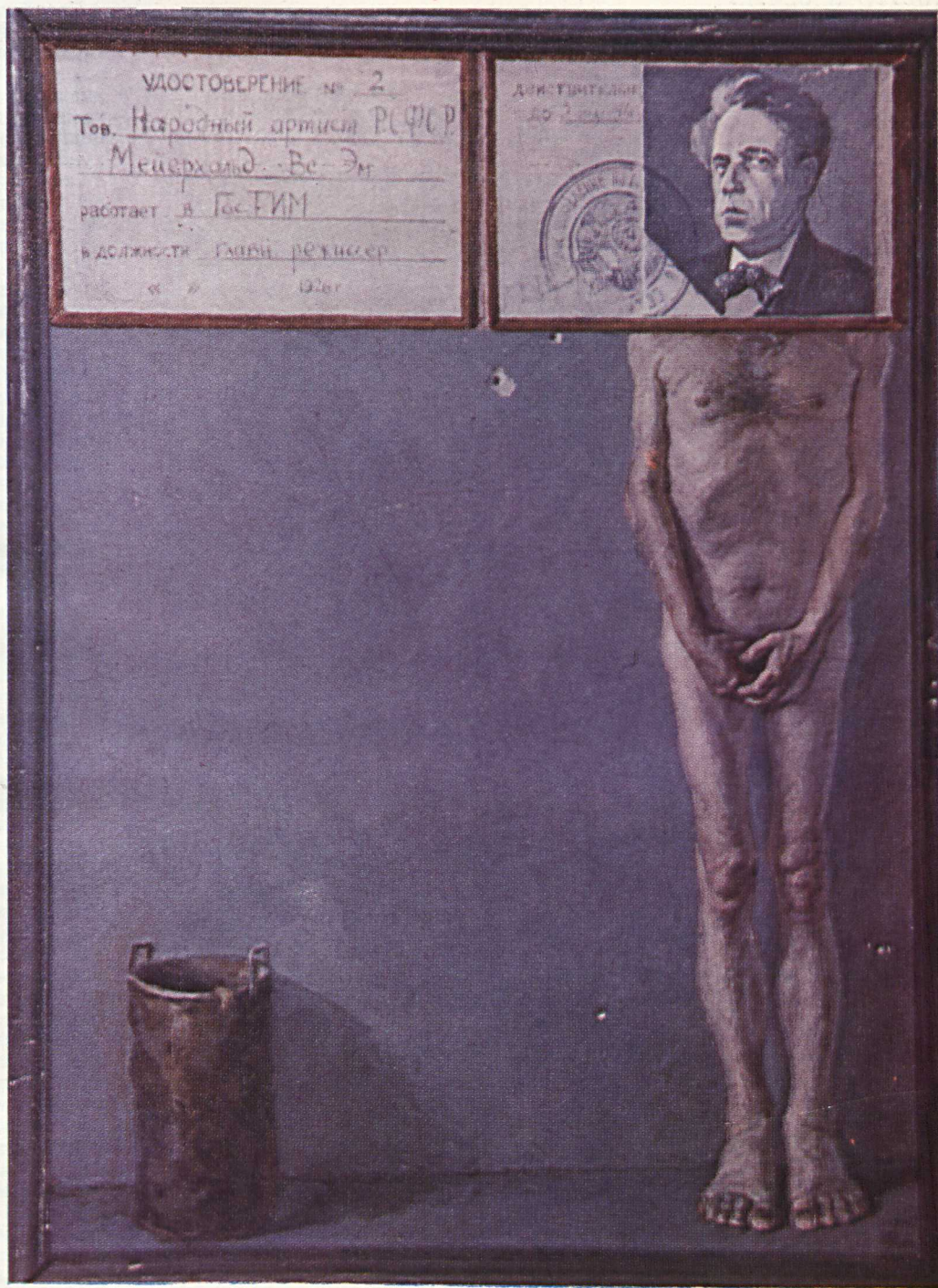
Второго февраля 1940 года мы играли во дворе, мячик летел в окно, готовое звонко разбиться, и кто-то ревел, рассадив коленку. В этот день был расстрелян Мейерхольд.

Белов и сказал перед смертью о том, что не смыкалось с его судьбой, но сейчас сомкнулось с его личностью, о параллелях путей, проложенных в одном пространстве. К тому он приложил свой пожизненный автопортрет, собранный из стоп-кадров семейного альбома. Окошки фотографий на фоне темном и равнодушном, как природа, предумышленно заурядно. Один из многих, представитель человечества, но не более. Как на духу, просто и без затей, — вот она, участь человеческая, от дня рождения до смерти; и он врисовал в альбом последнюю фотографию свою, лицо, окаменевшее на гробовой подушке.

Пронзительно просты его предсмертные работы. Они так изменились сейчас, когда их печатают везде. Они так изменились, выйдя из скромной отшельнической его мастерской — на выставки и в прессу. Не став не хуже и не лучше, они теперь работают в общем хоре с публицистикой, с полемикой, с общественным осознанием чего-то важного, чего-то нужного.

И я уже не могу судить, осталось ли в них то, что было самым главным: подвиг его. В тот роковой последний отрывок земного бытия, когда он написал все это, он принял крест, взял чужую беду, как свою ношу. Трагедию своей земли — как свое собственное горе.

Это и есть художник. Принявший все за всех; прилежный ученик суровой школы Сурового стиля.

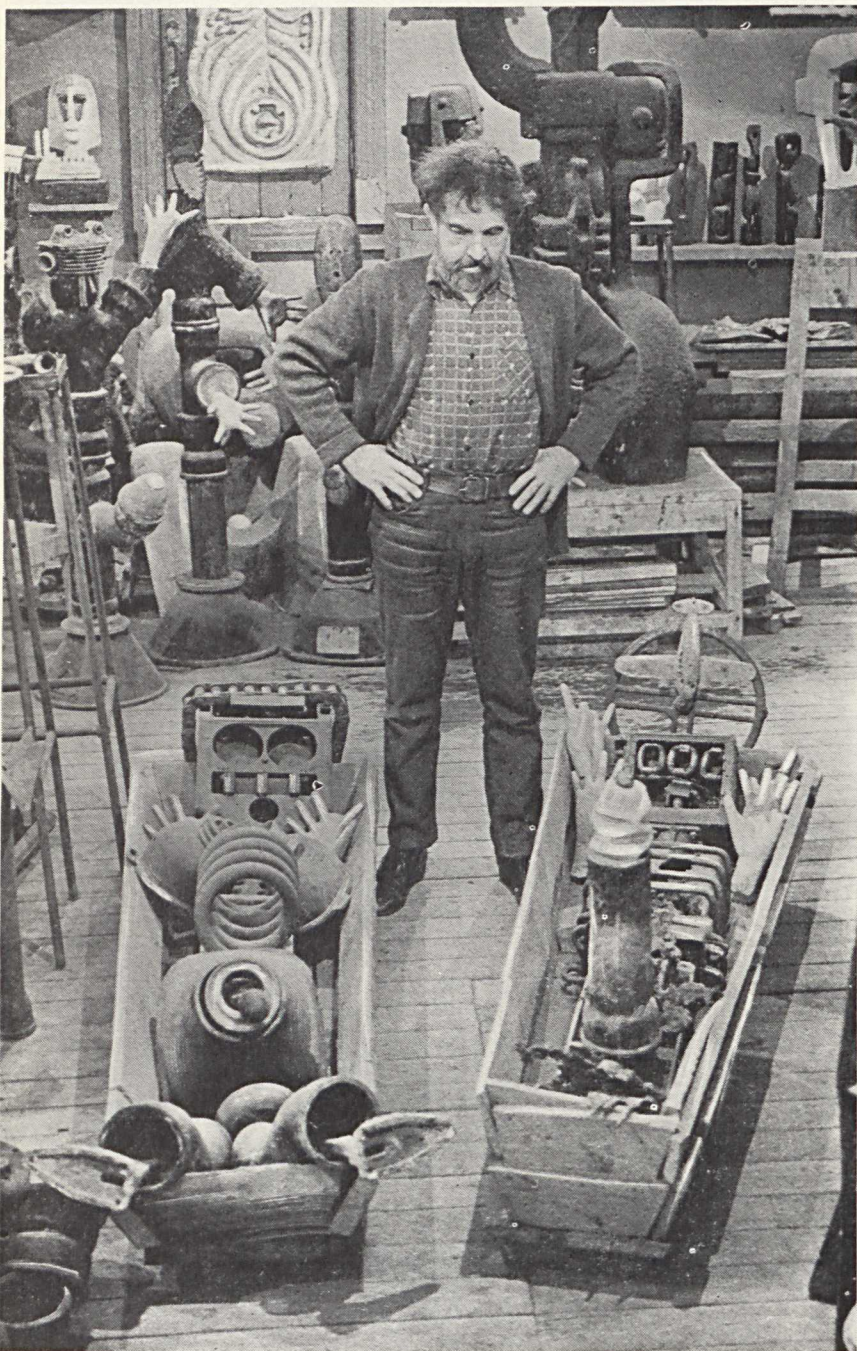


Второго февраля 1940 года мы играли во дворе, мячик летел в окно, готовое звонко разбиться, и кто-то ревел, рассадив коленку. В этот день был расстрелян Мейерхольд

Мастер и время

Проблема Сидура

Юрий Маркин



В. Сидур в мастерской
Конец 70-х годов

Взяться за эту статью меня заставила «проблема Сидура», успевшая за последние годы принять видимость хронической болезни — искусственной, но, к сожалению, неизбежной и в перестроечное время.

Речь, в сущности, идет о нашем привычном понимании дилеммы «реализм или модернизм» в оценке состояния современного мирового искусства. На практике это привело к искусственному отчуждению нашего искусства (и в первую очередь скульптуры) от ряда важнейших и объективных процессов в современной мировой культуре. Сегодня, на исходе XX века, пришло время убедиться в негативных следствиях такой позиции, приведшей к изолированности и отставанию в развитии современного пластического мышления. Будем, наконец, спокойно констатировать и эту аксиому после признания нашего хронического отставания в архитектуре, дизайне, в понимании основ синтеза искусств.

Прозаическая реальность такой политики сказалась в том, что целое направление в развитии нашей скульптуры оказалось насильственно прерванным, а его мастера — вычеркнуты на четверть века из официальной художественной жизни. И только последовавшее в последние годы «послабление» в жесткой политике нашего Министерства культуры и Союза художников СССР позволило состояться «открытию» явления, получившего огромный общественный резонанс. Я имею в виду в данном случае творчество Вадима Сидура, не дожившего буквально двух-трех лет до своего признания у себя на родине.

Теперь, после смерти художника, можно с определенностью сказать, что его творчество свелось к уникальной в наших условиях функции — к своего рода микропроцессу осмысления принципов западно-европейской пластики в советской скульптуре¹.

В этой связи закономерен вопрос: насколько самостоятельным был Сидур-художник с его интересом к современной западной скульптуре? Мнение о вторичности его поисков не случайно затрагивается в отдельных случаях². Без аргументации оно, впрочем, не прозвучало пока убедительно и беспристрастно.

Сам мастер сказал об этом следующее: «Напомню, что время моей учебы³ и становления как художника было для нашей страны эпохой борьбы с «космополитизмом» и «преклонением перед Западом»... Возможно, именно отсутствие информации заставило меня самостоятельно совершить многие формальные открытия в искусстве, которые, таким образом, стали моими кровными, помогли мне сложиться как художнику».

В начале 60-х годов у Сидура уже была возможность узнать многое об искусстве Запада. «Одно мне нравилось больше, другое меньше, — вспоминал он. — Но ничто не потрясло основ и не изменило главного. Я все больше и больше убеждался, что истоки, корни, из которых мы произрастаем, и у меня, и у моих старших великих современников — Мура, Липшица и других — одни и те же»⁴.

Главной задачей Архипенко, Липшица, Цадкина в скульптуре в 1910-е годы стала реализация в ней принципов кубизма и осмысление иных возможностей рожденной ими формы — пространственных и ритмических. На данной стадии процесса, вплоть до начала второй мировой войны, поиски этих мастеров не выходили за пределы интереса к форме как таковой. «Разрушенный город», как аналог «Гернике» Пикассо, был задуман Цадкиным в годы войны (1943) одновременно с «Победой Прометея» Липшица. После установки в Роттердаме в 1947 году памятник Цадкина оказался единственной общественной манифестацией кубизма в монументальной скульптуре, до конца понятой и оцененной зрителем.

Сидур начал свои поиски как бы с этой точки отсчета, но десятью годами спустя и не помышляя о кубизме⁵. Придя, подобно Цадкину, Липшицу и Муру, к обобщенному видению любого предмета, Сидур уже самостоятельно развил в себе это видение до абсолюта и остановился на знаковой сущности формы, делая ее понятной зрителю без «изма», ребусов и мистики. И думается, что он был больше подготовлен к этому шагу своим давним влечением к старому знаковому искусству (архаика, Египет, Вавилон, Ассирия, скифы). Во «Флейтистах» и «Ударнике» из серии «Джаз» (1958) могли сказаться корни языческой культовой пластики — мелких ажурных фибул, подвесок, фигурок-идолов.

Начиная с 1960 года в его эксперименты вошли уже главные исходные данные, в результате чего родился зрелый стиль Сидура, а его работы стали выглядеть подлинными символами. Развив в себе новое пластическое мышление и обратившись к переживаниям военных лет, Сидур с фантастической простотой сумел соединить чувство и интеллект, причину и следствие в общую символично-философскую структуру образа. Этот этап в его творчестве становился чрезвычайно важным: настоящий конец войны для художника наступал только теперь, когда он, наконец, мог куда более глубоко обобщить пережитое, подняться над ним.

С этого времени образы у Сидура оказываются

«простреленными» (как и сам он в 1944 году) в буквальном и переносном смысле. Человек, пробиваемый бомбой («Погибшим от бомбы», 1965), жуткий призрак обрубка-человека, смахивающий на орудийное жерло («Инвалид», 1962), трое идущих, пронзенные телом четвертого («Похороны», 1965), фигура хирурга, введенная прямо в оцепеневшее тело больного («Операция на сердце», 1966), «Лопнувшая» (1964), «Кесарево сечение» (1967) — все это стало метафорой и реальностью, действием и жертвой; все это — буквально знаки и в то же время пиктограммы новой семантики, действенные до физической боли в зрителе. Сидур был абсолютно свободен в вариантах таких трактовок и с той же непосредственностью мог бы, наверное, пронзить бомбу фигурой человека для воплощения альтернативной темы.

Названию работы при таком методе отводилась важнейшая роль, со словесной тезы могли начинаться поиски образа. В итоге форма превращалась в формулу, в закрепление истины, и вечность последней подчеркивалась геометризмом и пропорциональными канонами композиции. «Я неизбежно должен был прийти к геометризации, — говорил Сидур К. Аймермахеру⁶, — так как иначе невозможно передать синтез живого с неживым... Динамика есть внутреннее свойство такой скульптуры». Показательно, с какой настойчивостью скульптор придавал своим произведениям видимость сложных пространственных («восьмерок», издавна связуемых с понятием бесконечности.

Если иметь в виду эту емкость, этот универсализм почерка Сидура, то 60-е годы можно считать самым значительным этапом в его биографии художника. Еще раз подчеркнем, что он в эти годы сумел не только оказаться на исходных рубежах формальных открытий в европейской скульптуре, но и пошел гораздо дальше — к гипертрофии содержания в новой скульптуре, о чем не помышляли лидеры авангардизма в те же годы. Вопрос о том, знал ли молодой Сидур произведения Архипенко, Цадкина и Липшица, остается вторичным, риторическим. Если даже и знал, то в гораздо более знаковой и аскетичной своей форме, в ее новом анализе остался новатором, неистощимым на выдумку, на неожиданные сильные приемы. О мощи его собственного пластического инстинкта говорит каждое произведение, например «Женщина и сталь» (1977) — эта поразительно емкая метафора напряженности, скованной динамики в скульптуре.

Шедевры трагического реализма Сидура продолжали появляться и в 70-е годы: «Формула скорби» (1972), «Памятник оставшимся без погребения» (1972), надгробие Игорю Тамму (1973), «Взывающий» (1979). Однако общая интонация зрелого мастера с годами становилась иной, колеблющейся между оттенками мягкой лирики, юмора и проницкого гротеска. Сидур в эти годы реализуется как художник подчеркнуто философского склада, по-своему, в неожиданном ракурсе осмысливающий основные темы сознания человека — смысла жизни, любви и смерти, инстинктов. Характерны названия его новых серий: «Женское начало» (1968—1979), «Библейские темы» (1972—1980), «Мой гарем» (1977—1978), «Железные пророки» и «Гроб-арт» (1969—1983).

Соответственно меняется и взгляд Сидура на форму, исследуемую им теперь в двух направлениях. В одних случаях она у него тоже становится мягче, теряет в весомых ощущениях и в чем-то, возможно, приближается к европейскому стандарту 60—70-х годов, утверждаемому многочисленными последователями Мура. Но Сидур и здесь сохраняет свою позицию отшельника-новатора, еще более разнообразя свою знаковую систему и непредсказуемые находки-приемы (варианты «Семьи», 1967 и 1979; «Кентавр», 1979; «Конструктор для взрослых» и «Нарцисс», 1980; «Поцелуй» и «Мать и дитя», 1981). В 70—80-е годы он не столько менял, сколько дифференцировал или, напротив, продолжал обобщать свое трагическое видение темы человека в XX веке. «Моя модель мира, скорее всего, не развивалась в течение последней четверти века, — отмечал он в 1980 году, — а менялось мое отношение к проблемам жизни и смерти человечества в целом. Для меня безусловно единство формы и содержания, их взаимозависимости и, если можно так выразиться, взаимоизменяемости. В моей работе форма всегда определялась содержанием и менялась вместе с ним, но иногда происходит и обратное. Формальная находка, которая только кажется случайной, на долгое время определяет содержание работы. Так, во всяком случае, произошло с «Железными пророками» и «Гроб-артом», когда я понял, что необходимые мне детали скульптур уже созданы природой и я напрасно трачу время, изготавливая их, так сказать, кустарным способом... Когда я понял это, мне оставалось только полюбить канализационную трубу как самого себя, чтобы создать из нее произведение искусства».

Сидур пришел к этому «неожиданному» выводу в расцвете сил, в конце 60-х годов, и уж его-то, с его возрастом и темами, невозможно было заподозрить в эпигонском следовании поп-арту. Скорее — в вы-



«Раненый». 1963
Алюминий

зове таким эпигонам, в утверждении своего очевидного превосходства над ними в понимании сходных средств, но как предельно содержательных и экспрессивных. «Главное же отличие между западным искусством последнего времени и моим творчеством,— подвел он итог в беседе с К. Аймермахером,— состоит, как мне кажется, в том, что в моделях мира многих западных художников начисто отсутствует человек, а мир без человека мне неинтересен». Ирония и гротеск — эти незываемые устои мышления Сидура — соединились с эстетикой новой формы, породив чудовищную одухотворенную «готику» наших дней. Как безошибочно отметила Н. Гребнева, сидуровские структуры «гроб-арта» обладают магнетизмом времени. «Сотворенные из остатков XX века, они заворачи-

мало надежды на то, что человечество внезапно помнеет и действительно станет разумным».

Эта озабоченность буквально артикулирована по слогам в поздних работах Сидура. Мгновенно «читаемы» и сами структуры его образов с их жестким мертвым ритмом, «задавленным» пространством и агрессивной бездуховностью. Сидур имел такт довериться нашей способности понять эту сложную форму, эти образы и судить о них объективно как о материале серьезного искусства. Наверное, и мы, критики, должны преодолеть что-то в своих рефлексках и попытаться увидеть щемящую золотую сердцевину в усилиях и намерениях честного, искреннего художника. А заодно и объяснить что-то зрителю, что, например, сходная метафористика всегда



живают зрителя таким образом, что становится явным: век двадцатый — средневековье — с точки зрения будущих веков»⁷. В этом — весь смысл позиции Сидура-художника, естественно, и не помышлявшего оберегать наше оскорбленное эстетическое чувство. Его озабоченность диктовалась куда более серьезной задачей. Сидур уже неспособен был отворачиваться от того безобразного и страшного, что заполняло духовную и жизненную сферу Человека; боль и крик мастера эпохи 60-х годов теперь претерпевали, вместе с новыми средствами, закономерную трансформацию по закону спирали времени.

«Меня постоянно угнетало и угнетает,— говорил Сидур,— физическое ощущение бремени ответственности перед теми, кто погиб вчера, погибает сегодня и неизбежно погибнет завтра... Чем дальше, тем больше создается впечатление, что человечество незаслуженно, самочинно присвоило себе звание Homo Sapiens. Особенно ясным это становится теперь, в конце XX века, когда почти достигнута вершина надругательства над природой, когда загрязняется и отравляется не только наша планета, но и околоземное пространство. И, честно говоря, весьма

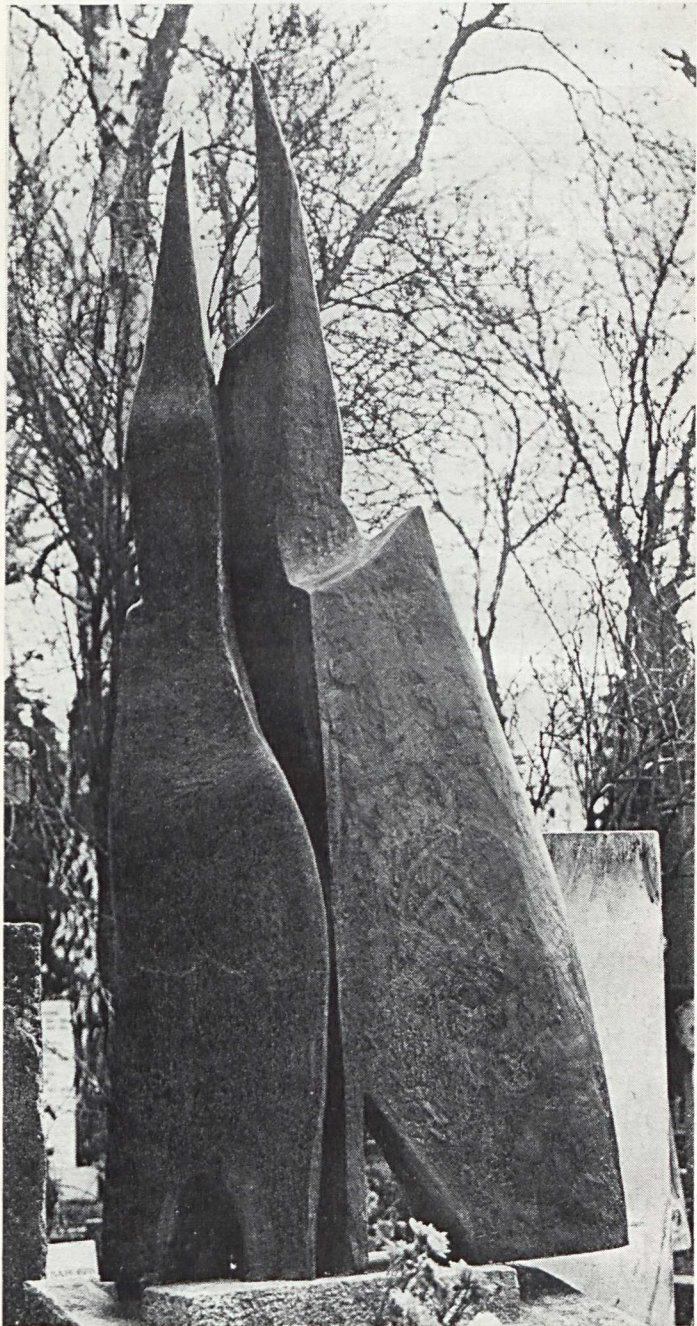
жила в мировой культуре — в великих творениях Босха, Брейгеля, в «Падали» Бодлера, в стихах и полотнах экспрессионистов, в «Носороге» Э. Ионеско. И что великое и мудрое искусство в таком случае могло быть только жертвенным, ибо не могло рассчитывать на комфорт и благожелательный настрой в ощущениях зрителя. Не в этом ли вечном парадоксе и заключается примета нашего времени?»^{*}

Объективно «микропроцесс» Сидура на фоне заторможенных процессов в нашем искусстве 60—80-х годов наглядно обернулся глубоким и сильным результатом после установки его работ в Касселе, Констанце, Оффенбурге, Хагене, Западном Берлине, Мюнхене, Чикаго⁸. Пример всего лишь одного из наших талантливых художников, оказавшегося поневоле свободным в условиях насильной его изоляции, заставляет задуматься о многом.

Быть может — и о закономерности, согласно которой именно Сидур затронул первым в нашем искусстве тему уже реальных мутантов, детей-дебилов, о которых продолжают тревожно писать советские газеты. Ведь в этом факте сказалась принципиальная

сторона характерного явления: проводцем оказался художник, всю жизнь относившийся к уставу официального реализма как к рецепту аптечной микстуры, могущей лишь охладить творческий порыв в искусстве. Факт этот не может не быть соотносим с нашими сегодняшними представлениями смысла и практики искусства, личности творца, его неотъемлемого права на собственную интонацию, на свободную трактовку в серьезном и взволнованном разговоре о человеке. Не перестояли ли, не окостенели ли эти представления? Хотим мы того или нет, но наши произведения, обращенные к потомкам и столетиям, останутся точными слепками наших ощущений, нашего гражданского самочувствия, нашей общей человеческой состоятельности в их глазах.

- ⁶ К. Аймермахер является автором многих публикаций о Сидуре за рубежом, в том числе монографии: EIMER-MACHER K. Vadim Sidur. Skulpturen. Graphik. Konstanz, 1978.
- ⁷ Цит. по каталогу: Vadim Sidur. Skulpturen. Bochum, 1984, S. XXVIII.
- ⁸ Характерной чертой его формы в 60-е годы стал неподдельный монументализм, с отчетливостью заявленный в небольших и непривычных композициях. Когда в 70—80-е годы десять таких работ Сидура были переведены в иной размер в ФРГ и США, их превращение в городской монумент или броский акцент общественного интерьера произошло на удивление органично, согласно логике большого искусства. В Европе в эти годы возник интерес к «феномену Сидура», и он перешел потом в широкое признание масштаба мастера, исключительной важности его тем, современности его профессионального почерка. «Памятник погибшим от бомб» в Касселе (1974) был возведен на средства местных жителей, «Треблянка» в Западном Берлине — городского муниципалитета.



¹ Более открыто, хотя и замедленно, сходный процесс обнаружил себя с 60-х годов в поэзии, музыке, живописи; с 70-х он стал ощутим уже в прикладном искусстве. В скульптуре же, если не иметь в виду одиночных «рецидивов» или настойчивых, но все же временных экспериментов двух-трех мастеров (Э. Неизвестный, Л. Берлин), Сидур осуществлял свою миссию в одиночку на протяжении почти тридцати лет.

² Имеется в виду редакционный комментарий к публикации в «Творчестве». См.: Пространство внешнее и внутреннее. Вадим Сидур — Карл Аймермахер. — Творчество, 1987. № 12, с. 20—22.

³ В. Сидур учился на факультете монументального искусства Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского) в 1945—1953 гг. (эта и последующие его цитаты взяты из русской публикации К. Аймермахера).

⁴ Допустим, что какие-то импульсы все же могли попасть на подготовленную почву. Как историк искусства не могут думать о неизбежности «первотолчка», часто не фиксируемого сознанием художника. Что, собственно говоря, можно было бы считать «первичным» в 50—60-х годах нашего просвещенного столетия? И переставал ли быть творческой индивидуальностью и даже новатором Пикассо после того, как он увлекся какой-нибудь эпохой и бесконечно импровизировал с ее стилем?

⁵ Эпизодический интерес скульптора к приемам кубизма обнаруживается в середине 60-х гг. (в серии «Праздничный день»).

Памятник академику
А. Н. Фрумкину
Бронза
1978. Новодевичье
кладбище

Памятник родителям
Гранит
1980. Переделкино

На стр. 20
«Похороны»
Бронза
1966

Граффити

Михаил Соколов

Последние десятилетия нашего века принесли с собой небывалое оживление активности нового вида монументально-декоративного творчества. В разных городах мира — в нью-йоркском Бронксе, в кварталах, подступающих к гамбургской гавани, в обветшавших районах Парижа, в трущобных ли зонах индустриальных центров Англии — необычный настенный декор зрителю перерождает городские кварталы, выводя их из состояния серого нейтралитета. Разновидности этой городской суперграфики весьма многомерны — тут и чисто абстрактные узоры, и иронические иллюзорно-пространственные изображения реальной архитектуры, и неофольклорные орнаменты, и крикливый кич. Но во всех случаях преобладающим началом декора выступает воля к колористическому камуфляжу градостроительного неблагополучия. Само понятие синтеза — единосущного равноправия искусств — здесь исключается, ибо «живая», «нормальная», «здоровая» стена здания, обычно воплощающая в себе определенные идеалы красоты, чуткая к человеку, служит малоподходящей основой для суперграфической декорации. Не то — современный брандмауэр, слепой от рожденья, или глухая стена, на какой немецкий художник Г. Нойхауз изобразил огромную, как бы на глазах застывающую застежку-молнию. Под нею, как под серым саваном, исчезают приметы исторического архитектурного стиля, а с ними — и само живое тело зодчества.

Городская суперграфика, гримирующая чаще всего районы предельно безликие в эстетическом отношении, обретает подобие урока выживания, рассчитанного на временный успех. В разных странах она породила массу высокоталантливых решений и концепций, но сама исходная маскировочная функция неизбежно ограничивает ее. Прототипом суперграфики можно считать картинку с весело кипящей похлебкой, которой папа Карло прикрывал пустой и холодный очаг.

На фоне чисто декоративных, вернее, декоративно-маскировочных архитектурных росписей, обычно достаточно нейтральных в тематическом отношении, в 70-е годы активно выделялись плоды так называемого «движения стенных росписей». Борьба национальных меньшинств за свои права, язвительно-гротескные символы социального неравенства — вот мотивы, которые предопределяли иконографию «движения», начиная с ранней «Стены уважения» в Чикаго (1967), созданной 20 художниками-неграми в виде фрески-плаката, призывающего к расовому равноправию.

Большой вклад внесли в «движение» мастера-непрофессионалы. Яркие и наивные образы, часто в виде своего рода визуального бытового фольклора, становились символами крепнущего социального самосознания. «Народ был лишен возможности выражать свой взгляд на мир, визуально оформлять его. Быть революционным в искусстве сегодня — значит делать все для возвращения культуры народу», — так формулировал в те годы задачи «движения» один из его теоретиков и практиков американец Дж. Вебер.

Именно в этом русле (первоначально в виде одного из его ответвлений) и сложилась «живопись-граффити» (от итальянского слова «graffito», буквально «нацарапанный на стене»). О ее варварском, пестром, как чешуя ящерицы, и хаотическом, как броуново движение, стиле особенно широко заговорили в связи с агрессией, развязанной в те же 70-е годы подростками из неимущих, преимущественно цветных семей против вагонов нью-йоркского метро. Оружием служили аэрозольные баллончики с краской-спреем, которыми можно было легко (особенно если работала, как это чаще всего и случалось, целая бригада) расписать сверху донизу весь вагон до появления полиции.

Наводя порядок, городские власти Нью-Йорка, Питсбурга и других городов США первое время старательно уничтожали эти стихийные орнаменты (в свою очередь создавая бригады «анти-граффитистов»), но позднее, махнув рукой на кричащие яркие волны спрея, вновь и вновь накалывающиеся на каждую вычищенную поверхность, постарались строго ограничить области этой самостоятельной живописной вседозволенности.

Впрочем, сама жизнь проводила эти границы: лишь редким и мелким всплеском могут возникнуть граффити на скоростной автостраде или в районе респектабельных загородных вилл, на престижном отеле, отмеченном вереницей звездочек, или в парковом обрамлении роскошного делового центра. И напротив, ограждения городских свалок и железнодорожных зон, пакагузы и депо, угрюмые дома, не имеющие шанса войти ни в один, даже самый подробный путеводитель, спортивные площадки небогатых кварталов — все то, что не воспринимает глаз путешественника, что сливается в сплошной тоскливый фон современного мегалополиса, начинает расцветать пятнами «дикого стиля» новых росписей, порою порядком подлиннявших от дождей, но неизменно сохраняющих колючую, агрессивную энергию своих композиций. Словно ленты комикса (часто служащие тут, кста-

ти, главным источником стилистики и сюжетов), они возникают небольшими «узелками» либо тянутся по стене, обычно не превосходя рост человека. В этом едва ли не главное их формальное отличие от монументальных образцов «движения стенных росписей». Живопись-граффити редко используется подпорки лесов, ее масштабы определяются размахом руки стоящего на земле человека, его личным, по возможности спонтанным жестом.

Новое живописное увлечение, сперва самодеятельное, а потом профессионализирующееся, за два десятилетия породило своих героев, свою мифологию, свой цветистый жаргон. Молодежь, работающая в этой манере, не употребляет для подписей фамилии, предпочитая уменьшительные имена или прозвища — Чико (пуэрториканец), Трикстер (пройдоха), Риволт (восстание), Вулкан, Док, Футура 2000 (от названия фордовской автомобильной марки). Сам язык граффитистов подчеркивает импульсивность их манеры — вместо «рисовать на стене», например, они говорят «бомбить», «копирование» обозначают как «откусывание», а высокую оценку декоративного совершенства выражают обычно лаконичным восклицанием «Смерть!»

Но самое знаменательное — что слово «художник» вообще ими не употребляется. Оно заменяется словом «writer» (буквально «писатель»). Как бы ни варьировались тона и ритм «местных школ» росписей, какие бы сказочные персонажи, герои «масс-медиа» или политические символы в них ни появлялись, — центральное место всегда отводится надписям, буквенным узорам, бегущим неровной, трепещущей, словно полотнище на ветру, строкой. Иногда это гигантская, раздутая до размеров транспаранта, подпись автора, иногда — предельно краткий лозунг, модное словечко типа «Хип-хоп» (обозначающее массовую культуру 1980-х с ее модой на брейк-данс и всевозможную визуальную мишуру, окружающую рок-музыку), иногда же — просто взвизг наподобие тех, что вырываются облачками изо ртов персонажей комиксов.

Однако обилие буквенного узора не вносит в композиции никакого логического комментария: напротив, оно еще усиливает впечатление тотального абсурда. Избитая метафора «большой город-джунгли» напрямую реализуется тут в образах диких зверей, злобных существ из фантастических кинолент, в нагнетании мутного чувства тревоги, которой противостоит отнюдь не разумная воля, но некое клановое единение тех, кто посвящен в «тайный смысл» загадочных знаков на стенах (хотя никакой действительной тайнописи, заметим, тут нет; граффити — это своего рода иллюзия конспирации, рождающаяся и из самой импульсивности послания, с одной стороны, изобилия частных графических пометок, которыми «райтеры» обозначают свою бригаду, свою территорию, — с другой).

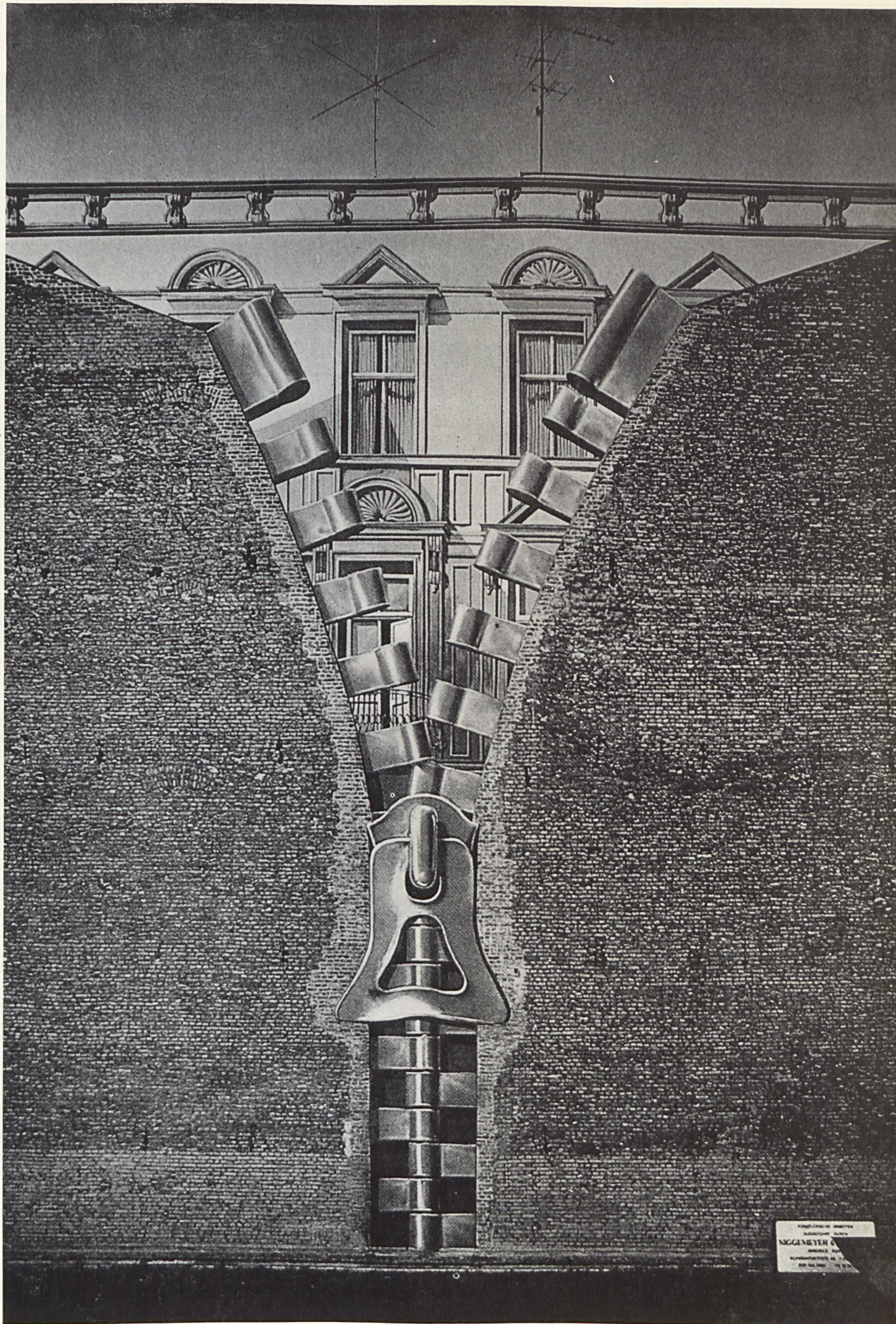
Представая всплеском эмоций, наглядным доказательством того, что «ты еще жив», «ты вырвался» из темного мира нищеты и преступности, граффити своей взрывной экспрессией выражают — по словам их энтузиаста писателя Нормана Мэйлера — дух «племенного протеста против зла индустриальной цивилизации». Многие авторы — пуэрториканцы и негры (или маори в Новой Зеландии), — принадлежа к угнетаемым нациям, постоянно пользуются в своем творчестве приемами и мотивами традиционного искусства племенных обществ. Но они же принадлежат молодежной контркультуре: как признается Трейси 168, один из нью-йоркских граффитистов (безличное сочетание клички с номером вообще очень характерно для их псевдонимов), «граффити — дело ребятишек. Как стукнет двадцать, нужно завязывать, хотя, вот досада, только тогда и начинается кое-что получаться».

Проступая на стенах, словно симптом нерешенных проблем, граффити широко распространились и в Западной Европе. Социальная конфронтация порой обретала тут вполне осмысленное воплощение — как в получивших широкую известность росписях сардинской деревушки Оргозоло, ранее снятой в неореалистическом фильме режиссера В. де Сеты «Бандиты из Оргозоло» (1961), посвященном произволу сельской мафии. Местные жители, в фильме в основном пребывавшие пассивно страдающим фоном, взявшись за кисти, в росписях собственных жилищ выступили яркими публицистами, выносящими приговор окружающему их миру бесправия.

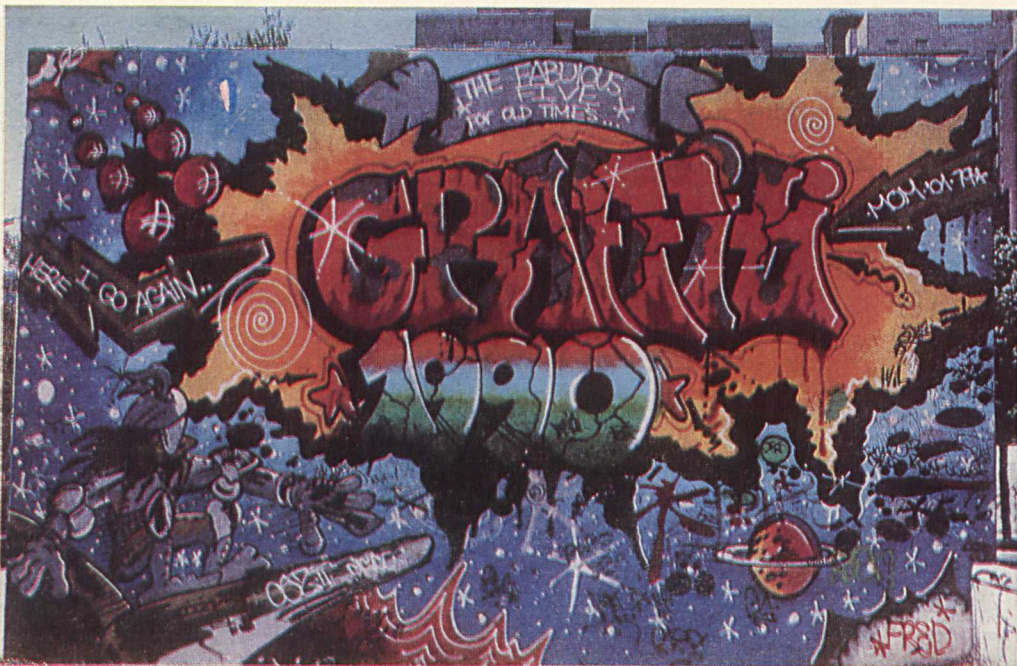
Порою граффити оставались среди градостроительных катаклизмов в виде подлинного пейзажа после битвы, — как это случилось в 1981 году на парижской улице Жан-Мулен, где полиция с применением строительной техники изгнала коллектив художников, явочным порядком занявших пустующий, намеченный к сносу дом. Инцидент этот, воспоминанием о котором долгое время были созданные «скваттерами» росписи, подбросил горячего материала в огонь разгоравшихся тогда во Франции предвыборных баталий.

Одной из первых стран Европы, активно воспринявших граффити в их «классически американском» варианте, стала Голландия после специальной выставки в роттердамском музее Бойманс-ван-Бейнинген (1983). Особенно красноречив пример Амстердама. Чинная гармония возведенных на каналах бюргерских кварталов XVII века вошла в причудливое соприкосновение с приметами «дикого стиля»; создается образ старинного городского порта и одновременно «молодежной столицы», демонстративно открытой новым идеям и модам. Нарочитые диссонансы эпох — как в приводимой здесь росписи стены старинного канала, исполненной в духе «металлического рока», — выливаются всплесками нервной какофонии. Национальный кинематограф только что гротескно дополнил эти диссонансы триллером «Amsterdamned» (1987; в примерном переводе — «Амстердамские бесы»), где по тем же каналам полиция на глассерах гоняется за водяными, внезапно и непостижимо появляющимися в городе Рембрандта.

Хотя в ряде стран, в частности в Дании, еще проводятся кампании борьбы со стихийным вандализмом граффити (за их



KINGSTON-HEIM
BREMEN
NIGGEMEYER &
BREMEN
KINGSTON-HEIM, 48 11
1000 KILLOMETER 1000



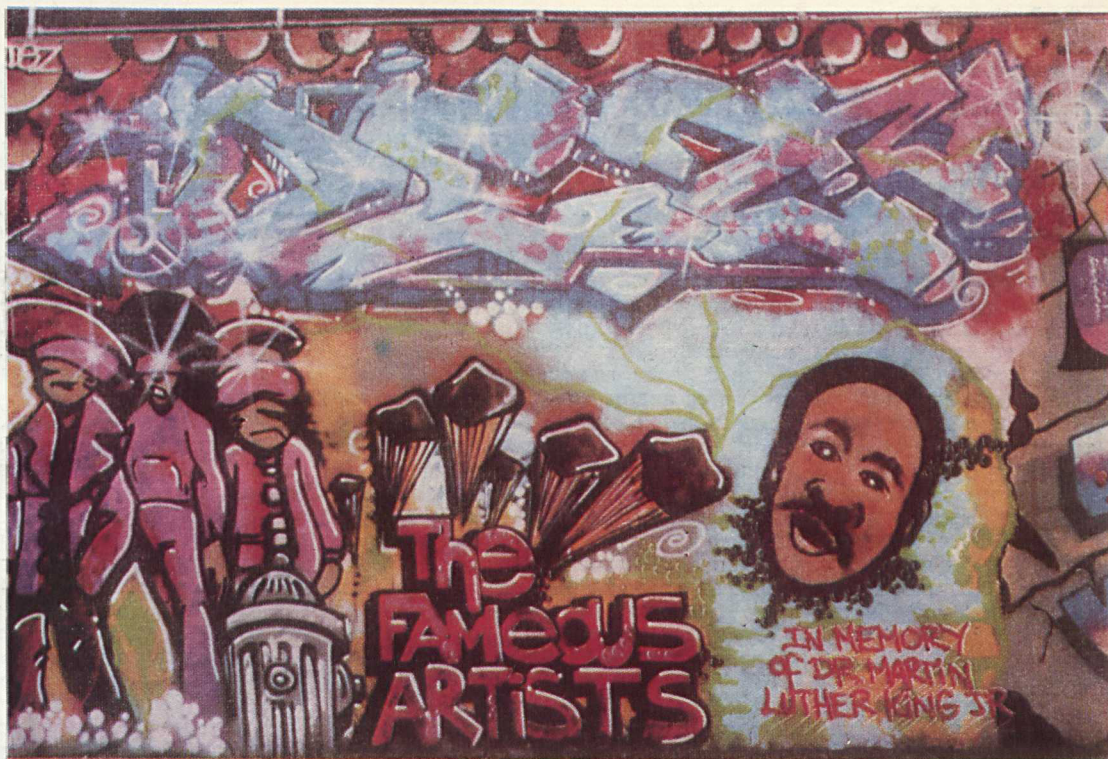
Ли
«Граффити 1990»
(Нью-Йорк). 1981

Литература

G. VON ARNIM. Atelier in the slums.— "Art", 1982, № 4 (о группе "Moda"); J. BAUDRILLARD. The ecstasy of communication.— The anti-esthetic: essays on postmodern culture. Port Townsend, 1983; H. CHALFANT, J. PRIGOFF. Spraycan art. L., 1987; E. COCKROFT, J. WEBER, J. COCKROFT. Toward a people's art: the contemporary mural movement. N. Y., 1977; M. COOPER, H. CHALFANT. Subway art. L., 1984; Hhe faith of graffiti. Text by N. MAILER, N. Y., 1974; S. GABLIK. Report from New York: the Graffiti Question.— "The Art in America", 1982, october; B. GRANZER, B. SCHÜTZE. Bilder der Widerstands an den Mauern Orgozolos, Köln, 1979.

Фреска-граффити
на стене
крестьянского дома
в Оргозоло
(Сардиния)
Середина 1970-х гг.





оттеснение на периферию городской среды) — они уже на рубеже 1970—80-х годов вступили в пору широкого официального признания и патронажа. В Нью-Йорке, Париже и Амстердаме постепенно образовались целые уличные музеи граффити, сплошь расписанные городские зоны, которые от самих «райтеров» получили гордое именование «залов славы». Их стиль делают одним из главных элементов пластического языка художники, гораздо более универсальные по своему диапазону — в первую очередь нью-йоркская группа «Мода», поставившая целью создание специфического «искусства трущоб», выражающего жизнь городских низов как бы их собственным неприкрашенным языком. Возникает станковый, выставочный вариант «живописи-граффити», представленный такими художниками, как американец К. Херинг или француз Р. Комба.

Включение граффитизма в разряд официального «авангардист-

Дэз
«Памяти д-ра
Мартина Лютера
Кинга»
(Нью-Йорк). 1984

Мод 2
«ТСА» (Париж)
1985. Деталь



Р. Комба
(Франция)
«Гиньоль-84»
(пример станковой
«живописи-граффити»)
Джокер
«Том»
Граффити на стене
канала в Амстердаме
1984



ского» стиля, однако же, приводит к радикальному социологическому сдвигу, порождающему смущение в современном западном искусствознании. То, что первоначально претендовало на тотальное неприятие окружающего буржуазного мира, как по мановению волшебного жезла, теряет свои борцовские качества и становится безобидным, ручным, переходя в тиражируемый продукт «массовой культуры», короче говоря, становясь товаром, предметом потребления, украшательским «удобством» (comfort) — это понятие-пугало особенно охотно используется лево-радикально настроенной критикой).

«Нас продали», — охотно повторяют «революционеры от искусства», однако и они участвуют в распространении коммерческого варианта своих художественных трудов. Множатся вывески магазинов и кафе в духе граффити. Группа «Мода» открыла на предпоследней международной выставке «Документа» в Касселе (1982) собственный киоск, где торговали майками и значками с лихими надписями «в диком стиле». Граффитист Ж.-М. Баския, выходец с Гаити, в своем интервью не без некоторого смущения рассказывает, что он с товарищами был приглашен расписывать суперфешенебельный ночной клуб в Гонконге и тем самым шагнул в мир власти предрасположенных, которые приветствовали его искусство как экзотический декор. Словом, повторяется история с «панк-роком», лидеры которого (вроде группы «Секс-пистолс») постоянно использовали росписи спреем в виде орнаментального обрамления своих эпатажных выступлений. Рынок «шоу-бизнеса», особенно с его нынешней электронной чувствительностью, мгновенно улавливает все то, что сулит новую прибыль, какой бы исходно антикоммерческой ни была программа этой новинки.

«Граффити вымирают, они жили, только пока были нелегальными» — вот лейтмотив нынешних заявлений приверженцев «дикого стиля». В них немало горькой истины, особенно если взглянуть во всю многовековую предысторию этого явления. Американские искусствоведы, обобщившие большой материал по граффити, склонны преувеличивать их специфический «американизм».

Как свидетельствует история, беглые, нанесенные опасливой скорописью надписи и примитивные рисунки проступали на стенах, издавна — всякий раз, когда наступал мировоззренческий антагонизм,¹ словно сеть духовных трещин, указывающих на сейсмическую неустойчивость социальной ситуации.

Таковы эпиграфика и символы первых христиан в Риме — но таковы и таинственные языческие заклинания или скабрёзные сатирические инвективы на стенах христианских храмов. Слово, вырвавшееся из привычных границ, превратившееся в партизанский лозунг-узор, издавна вызвало о распадающейся связи времен, нередко беря себе в помощь изображение, эскизное и схематическое. Граффити постоянно выступали в виде своего рода антимоументализма, кривого зеркала господствующим художественным систем, лукавого пересмешника, песенка которого потеряла бы всякий смысл, превратилась она в официальную, ведущую партию.

По отношению к нашему веку со словом «граффити» (если отвлечься, разумеется, от одноименной техники) принято связывать вещи весьма одиозные — вроде навязчивых туристических автографов, испещряющих памятники архитектуры и природы. Но ведь известны и росписи-граффити подлинно героические, не шокирующие чистым эпатажем, а действующие как мощный стимул активизации общественного сознания, единения в борьбе за трудную и высокую цель.

Например, именно в такой технике — стремительно-эскизной, как бы пытающейся ловким маневром увильнуть от смертельной опасности — в разных странах Европы создавались в годы Сопротивления фашистской оккупации уличные карикатуры и росписи плакатного типа. Тщательно соскребаемые оккупантами и коллаборационистами, они вновь и вновь возникали на прежнем месте. Графическая линия обретала подобие бессмертия, убеждая прохожих в том, что огонь борьбы погасить нельзя. Подновление этих надписей превращалось в магический акт будничного мужества, утверждавший веру в конечную победу вопреки всему. Тот же героический пафос наполнял плакаты-фрески чилийской «бригады Рамона Парра» — бригада эта продолжала активно действовать и после фашистского переворота в Чили, частично в подполье, частично в эмиграции.

А это значит, что речь идет не просто о новомодном увлечении, но о виде визуальной публицистики, имеющем весьма значительную и богатую генеалогию. Неоднократно в истории культуры граффити знаменовали как бы младенчество социального реализма, переполняемого пафосом протеста и борьбы, но не нашедшего еще совершенной художественной формы для своего выражения. Впрочем, именно эта незавершенность, трепетная эскизность нередко до предела усиливала остроту эмоционального послания.

И все же: почему современная живопись-граффити на Западе, начиная с столь многообещающе, довольно быстро стала добычей массовой культуры, обрела статус товара? Здесь мы неизбежно коснемся важнейшей особенности сегодняшней западной «поп-культуры», где нарастающий в геометрической прогрессии богатейший потенциал новых технических возможностей информатики и культурного строительства (весь разнообразнейший опыт беспрестанно совершенствующейся видеозаписи, компьютерной графики, электронного монтажа, изысканно автоматизированного дизайна и т. д.) — с железной логикой приводит, как это ни парадоксально на первый взгляд, к диктатуре стереотипов, фатальной нивелировке индивидуального сознания. Личность — идет ли речь о творце или потребителе культуры — распадается на «контрольные пучки эмоций», вспыхивающих на гигантском табло текущей эстетической ситуации. «Весь мир, — по словам одного из самых проникательных теоретиков постмодернизма Ж. Бодрийяра, — превращается в контрольный экран».

а художник — «просто-напросто в терминал, безлично перерабатывающий принимаемые сигналы».

При этом получается, что чем примитивнее, инфантильнее тот или иной художественный язык, тем более удобным материалом он становится для переработки в системе массовой культуры и индустрии развлечений. Конечно, любой, самый сложный и совершенный шедевр искусства можно пропустить через это сито и притом с немалой выгодой, но неизбежно за счет обеднения его исконной структуры. Граффити же в силу простоты, ритмической монотонности своих приемов не требуют специальной адаптации к нуждам электронной видеосферы. Помогает и тот факт, что в «родоплеменной» эстетике наносимого спреем декора личностное начало уступает место коллективному, и, несмотря на массу существующих локальных стилей, авторская индивидуальность сходит на нет. Весь изобильный, накопленный за два десятилетия репертуар этих росписей кажется исполненным одним сверхъестественно энергичным стенописцем. Яркие знаки, линии и буквы граффити, их сказочные герои слагаются в эмоционально-призывную мультипликацию, идеально лежащую на дисплей. Характерный пример — композиции К. Херинга, использованные для кинетической световой рекламы.

Здесь необходимо сделать отступление. У читателя может создаться впечатление, будто всякая массовая культура, да к тому же вооруженная суперсовременной электронной памятью, способна лишь поглощать, как некое чудовище, и переваривать себе на потребу все перспективные новинки, извращая их прогрессивный смысл. Это, разумеется, не так. Современная научно-техническая революция в области информатики предоставляет культуре, равно и «массовой», и «элитарной», лишь формальные средства. Только ограниченные потребности общественной жизни, пороки строя приводят к тому, что весь этот богатейший арсенал работает вхолостую либо ставится на службу псевдо-духовному потреблению. Тогда песня протеста принимает вид щекокущего нервы «кайфа», а нервный тугой штрих граффити, растеряв свой первоначальный порыв, становится припой «авангардистской» приправой к пустым зрелищам нравственно извращенного мира.

Как процесс живой и развивающийся, искусство граффити (вернее, их «делание», поскольку часто они выходят далеко за пределы изящных искусств, являясь чисто социологическим фактом) сплошь и рядом ставит больше вопросов, нежели дает ответов. То, что можно условно отнести к проявлениям «дикого стиля» в городской среде, чрезвычайно разноречиво и разнородно. Здесь и давние традиции анархического вандализма, визуальная перебранка и объяснения в любви, бессмертные саморекламы в виде аршинных букв «Вася» и криптограммы многих болельщиков «Спартак» (а когда-то в прежние годы — поклонников доблестного Зорро). Все это болезненно ранит глаз на селге и в маленьких провинциальных городах, но в крупных же центрах гаснет в общем информационном шуме, оформительской безвкусице, порою не менее антиэстетичной, нежели эти каракули.

Остается вопрос: может ли быть, что ребятишки, которые рисуют на стенах наших городов под руководством художников-энтузиастов, закладывают простейшие, но необходимые основы для массового самостоятельного искусства улиц, которое могло бы внести большой и действенный вклад в наш монументализм в целом? Многообразны и порою неисповедимы пути, ведущие от пресловутой «культуры хамства» к культуре красоты, ни один из них нельзя упускать.

Конечно, в спорадических примерах нашего граффитизма есть и чистое подражание, лишь иллюстрирующее западную моду и в этом смысле имеющее информационную, а не самостоятельную ценность. Таковы многие из нынешних примеров «станковых граффити». Таков соответствующий эпизод, занимающий одно из центральных мест в документальном фильме Ю. Подняека «Легко ли быть молодым?» Среди целого ряда сильных и экспрессивных документальных наблюдений сцена с перемазанными спреем граффитистами, копошащимися в городском закоулке, смотрится как прямая цитата из фильмов типа «Стилевые войны» (1978), запечатлевших расцвет нью-йоркских граффити. Кажется чужеродной вставкой, никак не увязанной с собственными, сугубо латвийскими проблемами.

Есть в Москве место, которое самостоятельные любители настенной живописи вполне могут рассматривать как собственный «зал славы». Это пресловутая лестница «дома № 302-бис на Садовой», сверху донизу изрисованная юными поклонниками М. А. Булгакова и составляющая столь популярную тему газетных фельетонов и телерепортажей. Она притягивает не просто как экзотическое зрелище, но как своего рода испытательный полигон, где граффити проходят проверку жизнью, пытаясь доказать свою публицистическую пользу. Если они (что и подразумевается многими их авторами) действительно послужат импульсом к увековечиванию памяти великого советского писателя, созданию его музея*, то лестница окажется страдательной и напрасно. Если же они рассеются в памяти как один из бесчисленных примеров безответственного «балдежа» вокруг искусства, то и самой идее граффитизма будет нанесен ощутимый урон.

Выплеснувшееся из жизни, лукавое и наивное, агрессивное и ребячески-простодушное, искусство граффити познало за минувшие десятилетия и победы, и поражения. Воздержимся от финальных оценок — возможности его, вероятно, отнюдь не исчерпаны.

* А кстати, почему бы заодно одновременно и не музея Петра Кончаловского и друга Булгакова Георгия Якулова, которые творили в том же доме, — тем более что пирушки у Якулова, возможно, дали ряд острых штрихов для написания прославленной сцены «бала».

Всесоюзная школа-фестиваль «Свет и музыка», в шестой раз организованная в Казани по инициативе студенческого конструкторского бюро «Прометей» Казанского авиационно-строительного института, впервые стала объединением теоретических заседаний и дискуссий с впечатляющим праздником искусств.

Каковы природа и перспективы современных художественных экспериментов, осуществляемых на стыке искусства, науки и техники? Об этом — статья Б. Галева, руководителя СКБ «Прометей», доктора философии, члена международного общества «Искусство, техника, технология». Иллюстрируют его статьи работы, показанные в рамках фестиваля на выставке «Пространство — Время — Искусство».

Теория

Свет и музыка В «периодической системе» искусств

Булат Галеев

Светомузыка — не изолированное явление в художественной культуре, возникшее неожиданно, как «черт из колбы», по воле случая или желанию имярек. Тесные узы связывают светомузыку с традиционными и новыми художественными формами. Связи эти системны, и, только познав структуру всей системы в целом, можно выяснить специфику каждого отдельного ее компонента.

Какие виды художественной деятельности надо выделять как самостоятельные искусства? Сколько их? Как эти искусства связаны друг с другом, существует ли какая-либо закономерность, логика в этих связях?

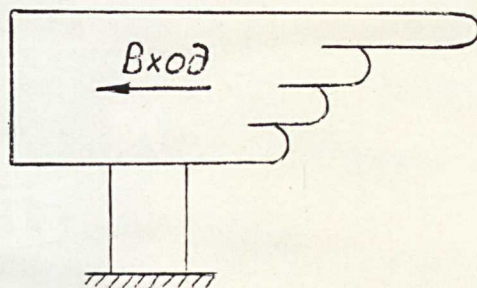
Особенно актуальными вопросы морфологии искусства стали в последнее столетие, когда художественная практика столкнулась с фактом рождения и активного развития новых его видов. После триумфа кино и телевидения открытость системы искусств кажется само собой разумеющейся. Но поразительно — редко какая классификация искусств, даже из новейших, включает в себя эти новые виды, тем более как самостоятельные¹.

А как же быть с другими художественно-видовыми экспериментами века НТР: лазерным искусством, светоживописью, видеоискусством, светомузыкой, психоделическим и оптическим искусством, электронной музыкой? Быть может, за некоторыми новыми названиями скрыта химера, временный, преходящий акт? Но вот появляется иная крайность, и некоторые теоретики теперь уже склонны утверждать безграничность системы видов, что равносильно признанию бессистемности этого многообразия². Неужели система искусств вдруг должна распадаться на бесконечное число изолированных, никак не связанных между собой, художественных акций?

Необходимо найти принципы систематизации новых видов художественной деятельности, позволяющие доказать целостность развивающейся системы искусств и, более того, прогнозировать их специфику. Здесь может оказаться полезным проецирование на историко-морфологический анализ искусства тех идей С. Эйзенштейна, которые были названы им самим «Grundproblem»³. Его концепция прежде всего позволяет ответить на один из главных вопросов эстетики — почему человеческая цивилизация выработала такой специфический способ конкретно-чувственного, образного отражения действительности, как искусство. Иррациональная эстетика, ссылаясь на близость художественного (образного) и первобытного (мифологического) чувственного мышления, поспешила отнестись к «культурному регрессу», «культурному атавизму». Не соглашаясь с этим, но в то же время понимая различие науки и искусства, логического и образного мышления, С. Эйзенштейн пришел к следующему заключению: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубокого чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления

создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения»⁴.

Это диалектическое единство архетипического и социального, «регрессивного» и «прогрессивного», бессознательного и сознательного, чувственного и рационального в процессе и результатах художественного творчества С. Эйзенштейн иллюстрировал таким рисунком.

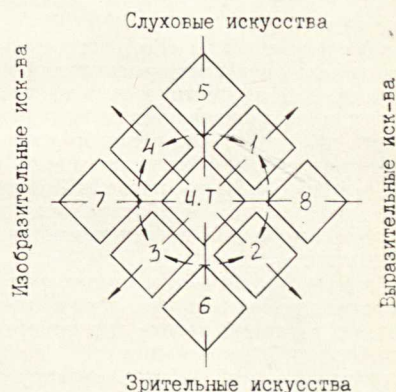


В парадоксальном единстве «регрессивной» и «прогрессивной» составляющих он и видел специфику искусства как формы общественного сознания, связывая с чувственно-образным мышлением «основу формотворчества», а с логически интеллектуальным — освоение и воплощение содержания. Для Эйзенштейна очевидно, что «при резкой интенсивности обоих компонентов ведущим и покоряющим другим оказывается прогрессивная составляющая». Притом сознание «целенаправленным волеустремлением» управляет «регрессивным, чувственным компонентом»⁵. Без этой регулирующей функции сознания, предупреждает он, деградирует содержание, и искусство обречено «на чувственный хаос, стихийность и бредовость». Но в то же время без «регрессивного», чувственного компонента, характеризующего образное начало в искусстве, произведение выхолащивается в дидактику, без него невозможно создание активной, психологически выразительной, «захватывающей» зрителя формы произведения. Разумеется, термин «регресс» здесь условен, для исключения негативного оттенка его иногда заменяют более точным понятием «функциональной регрессии».

В наиболее очевидной форме эйзенштейновская концепция проявляет себя при анализе статуса поэтической метафоры, где «древность» ее строения («метафора — это маленький миф») сочетается с «новизной», точнее, с постоянным, социально мотивированным обновлением содержания. Этим объясняется ставший триумфом факт необходимости «изобретения» каждым поэтом своих собственных метафор. Повторное использование сводит их в разряд лексических, языковых метафор-штампов, применяемых уже в номинативном значении, что лишает искусство образности, то есть снижает действенность «регрессивного» компонента.

Диалектика содержания и формы действует и применительно к отдельному художественному образу, и к искусству в целом, диктуя неизбежность уже и видового его обновления. Занимаясь системно-видовым анализом искусства, можно заметить, что диалектика «регрес-

сивно-прогрессивных» сил действует и здесь, определяя целостность расширяющейся системы видов художественной деятельности.



Особая графическая схема (I), аналог исследуемого нами предмета, построена на пространственном «расщеплении», «разложении» сущностных сил целостного человека — он помещается в центре как «мера всех вещей». Схема помогает осуществить последовательное выявление интересующей нас «координатной пары» связанных между собой бинарных оппозиций, которая характеризует определенный плоскостный срез многомерного поля сущностных сил человека. Здесь, конкретно, задается дифференциация искусств по признакам «изобразительные — выразительные» и «зрительные — слуховые», что наглядно иллюстрирует взаимосвязанность противоположностей, обеспечивающую целостность системы.

Итак, изначальным результатом художественной деятельности «человека творческого», если рассматривать генезис искусства, является, как известно, синкретическое искусство (его проекция — в центре схемы). В процессе разделения труда и специализации художественной деятельности происходит объективизация, опредмечивание определенных сущностных сил человека в виде автономных искусств: музыка (1), архитектура, орнамент (2), живопись, скульптура (3), искусство слова (4). Но, прогрессивное в своей основе, обретение видовой самостоятельности содержит в себе глубокие противоречия. Оно оказывается диалектически сопряженным с постоянным стремлением сохранения комплексности отражения действительности, присущей синкретическому искусству, когда восприятие было таким же целостным, как при непосредственном контакте с миром, при эстетическом восприятии природы. Стремление это способствовало сохранению признака зрительно-слухового единства в актерском (7) и танцевальном (8) искусствах, а единства признаков «отображение-выражение» — в песенно-фольклорном (5) и прикладном (6) искусствах. Кроме того — при соответствующем уровне социального и материально-технического развития — могут синтезироваться в различных комбинациях и сами при-

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 38

Луиза Янцен и Эдуард Сааков

Художники эти хорошо известны по выставкам своими керамическими композициями. Интерьерные их работы знают меньше, хотя одна из них — «Встреча» — удостоена в этом году золотой медали Академии. А эти работы многое проясняют в их творчестве, меняют масштаб и значимость его.

Керамическое панно «Встречи» можно рассматривать как программную для художников. В ней действительно их творческий почерк и человеческая индивидуальность предстают явственно и полно. Представьте себе керамическое панно в 32 кв. метра, с высотой рельефа более 50 см. Поверхность разработана так подробно, что отдельные детали композиции едва ли достигают 4—5 см.

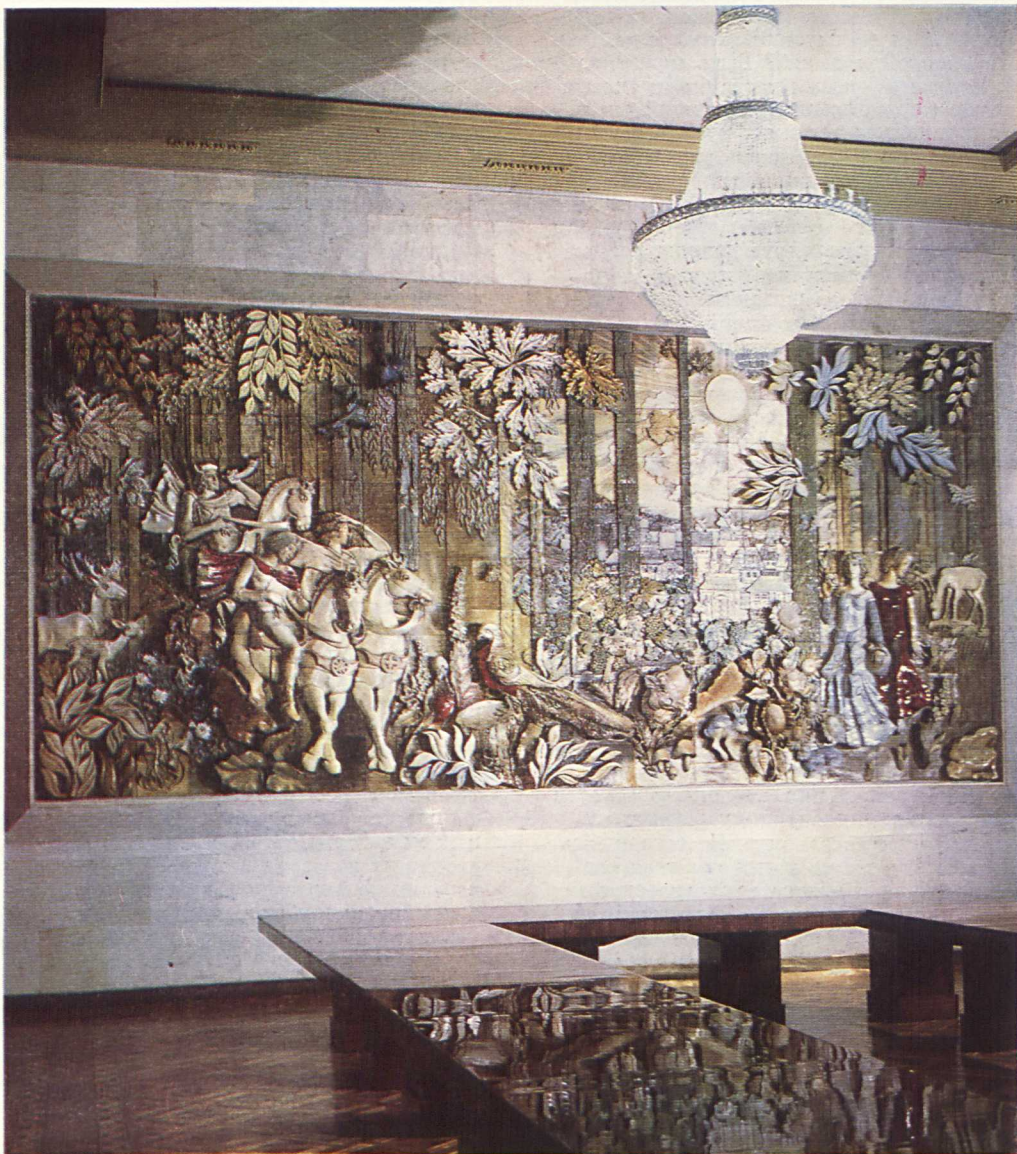
Мы привычно связываем виртуозное мастерство профессионала с творчеством Янцен, но в данной работе оно присутствует словно бы намеренно.

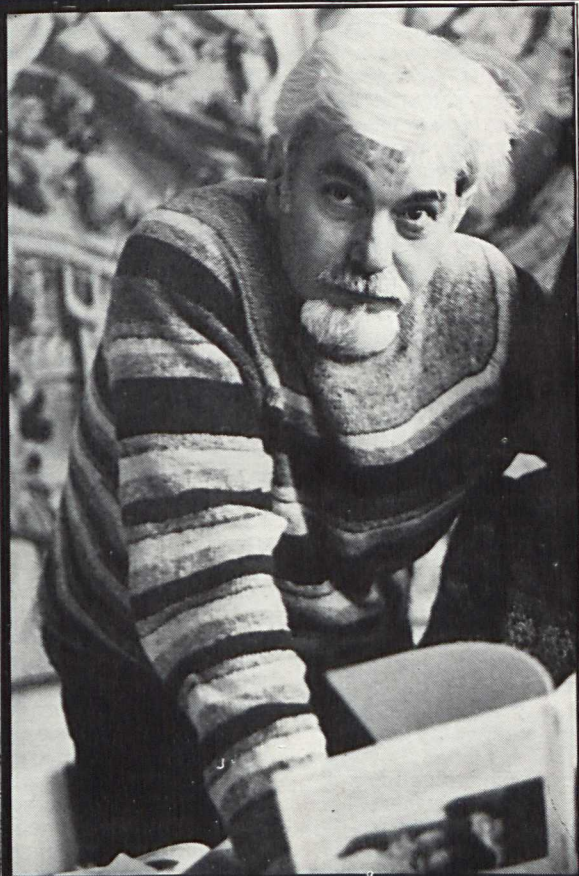
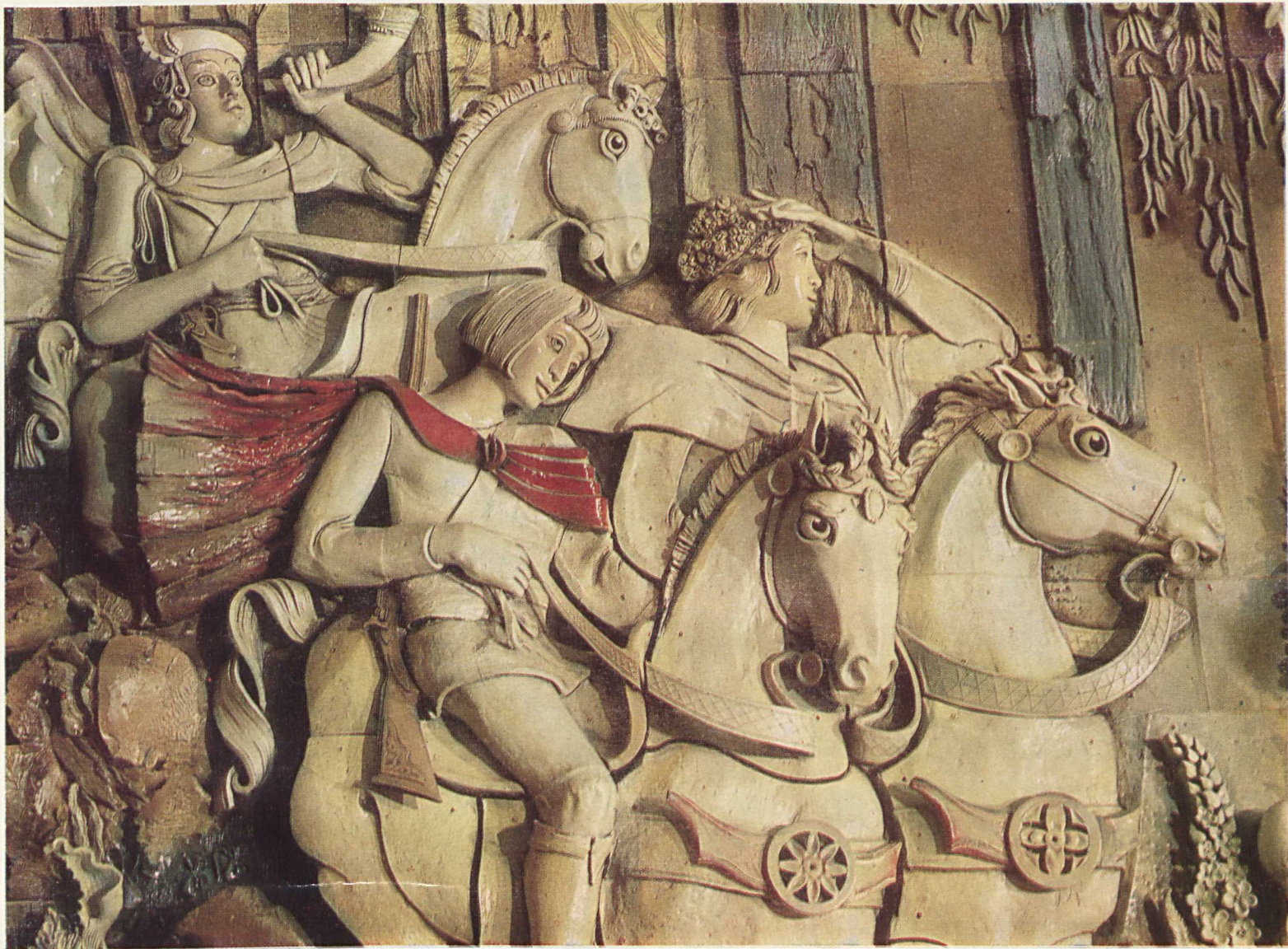
Трудоемкость этой работы сама по себе предполагает настроенность на преодоление — мало ли чего — огромной массы инертного материала, условий производства, творческих сомнений, быта, возраста, недугов. Тем поразительнее впечатление легкой, прелестной веселости, возвышенной непосредственности, которые излучает эта композиция. Невольно возникает вопрос — как это получилось?

Воля и работоспособность этих художников разные по природе — он неторопливый, веселый армянин, строитель по крови, она сосредоточенная и целеустремленная — как и ее предок, скандинавский мореход. Он ценит массивность глины, она — ее податливость. По-разному преодолевают материал, по-разному ощущают процесс работы. Но долгие годы совместной работы и взаимопонимание позволили двум противоположным по сути творческим натурам создать произведение, в котором оба художника проявились равноправно и органично.

Может быть, это возвышающее душу счастье взаимопонимания передается и зрителю? Безусловно, сюжет настраивает на высокий лад: тишина, разлитая в облике возрожденческих персонажей, покой в окружающей их природе, прелестная наивность длинного перечня изображенной флоры — лопухи, ландыши, подорожники, стрекоты, бабочки... О чем это? О красоте природы? Что хотят сказать художники, с таким простодушием изображая сороку, зайчат, оленят, так подробно пересчитывая листву в лесу, многотравие на поляне?

Луиза и Эдик, действительно, завязтые «лесовики» — грибники, ягодники, травники. Они даже рассказывают о том, как они обсуждали будущую работу, блуждая по лесу, вдохновлялись реальной прелестью леса, мечтали воспеть природу. Но то, что сделали Янцен и Сааков, наводит на мысль не о первозданной природе, а скорее о некоторой философской традиции отношения к природе как символу жизни. Отсюда и интерес к эпохе Возрождения. Текущие линии фигур, облик персонажей, их жест, одежды, величавое движение великолепных коней — все свидетельствует о серьезности этого интереса. Это не игра в чужую культуру. Всматриваясь в красоту линий и цвета, пытаясь разглядеть подробности, вы подходите ближе, и картина меняется — зверушки словно застыли на





бегу, на величавых боттичеллиевых лицах проступает модильяниевская улыбка. Чем ближе вы подходите к работе, тем явственнее выступает мощный пласт, который несет на себе это искрящееся великолепие — подвижность форм, изящество бликов, щедрость цвета. Вся эта жизнь, движение, ритмы явственно уходят в инертную толщу, мрак тяжелой глины. Так постепенно начинают проявляться смыслы этой работы. Это размышление о случайности и ценности жизни, о ее драме и чуде. Это раздумье зрелых людей о самом важном, это результат духовных исканий. Оптимизм, которым овеяна работа, — это плод не только поэтического взгляда на мир, это добытая жизнью, выстраданная философская позиция умудренных и серьезных людей.

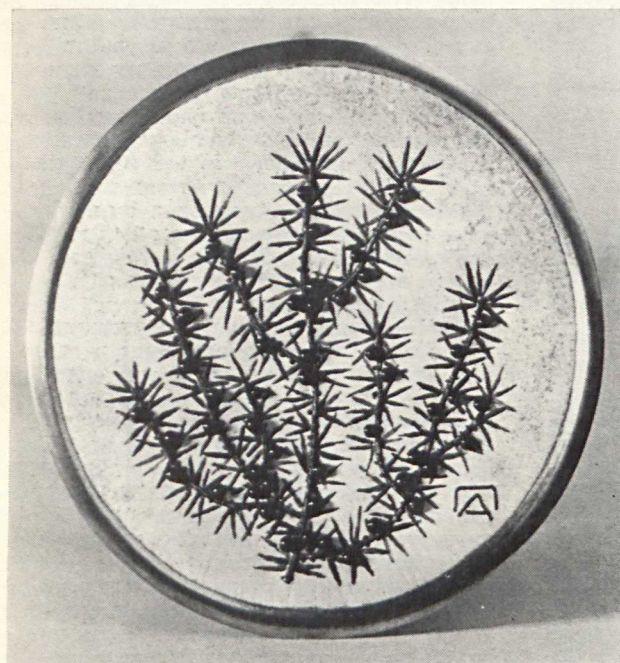
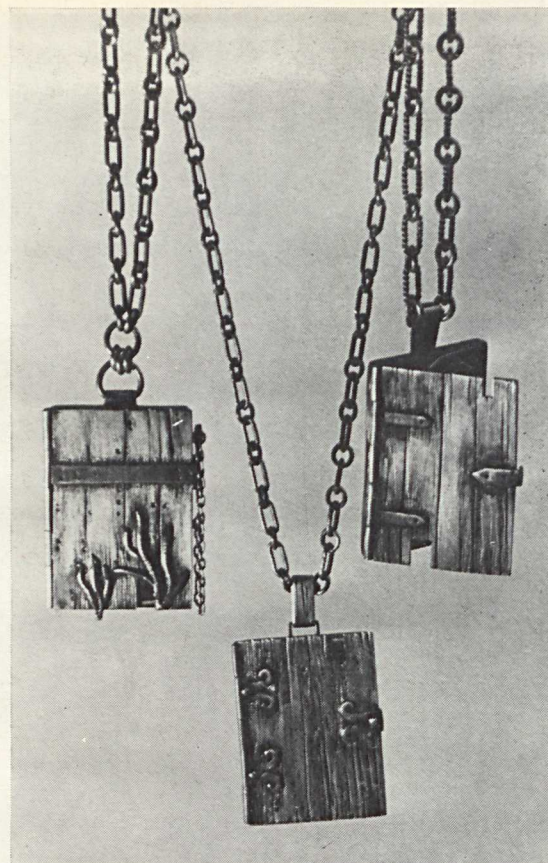
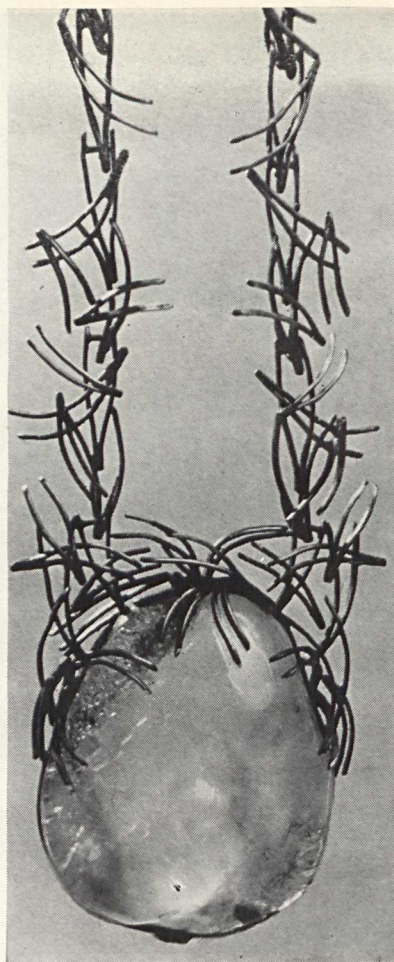
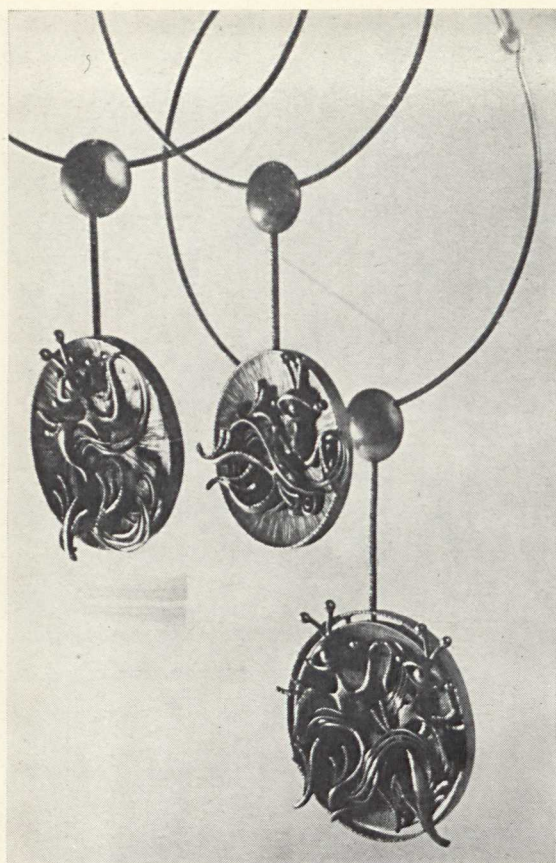
Этот свой непростой опыт они так пылко и с таким воодушевлением пытаются передать, делятся им с такой щедростью, что это отзывается высокой и чистой нотой в каждом, кто попадает в орбиту произведения.

Многодельность и многотрудность работы по созданию этой композиции входит в ее содержание. Это как бы еще один довод художников, способ убедить сомневающегося в том, что вера в высший смысл жизни — не поэтическая поза. Эта вера приходит в результате духовных усилий, символом, знаком которых в данном случае выступает творческий труд художников — тяжкий труд, явственно присутствующий в работе.

Они сознательно ставят знаки равенства между такими понятиями, как духовность и реальная жизнь. И чтобы доказать это равенство, они отдали, казалось, все свои силы — физические, нравственные, все свои впечатления от природы и искусства.

И вот в этой щедрости самоотдачи творцов радостно узнавать черты прекрасных людей — Луизы и Эдика. Так органично проявляющихся и в искусстве, и в жизни.

Ада Сафарова



Декоративная тарелка
«Можжевельник»
Металл, эмаль

Юта Паас-Александрова

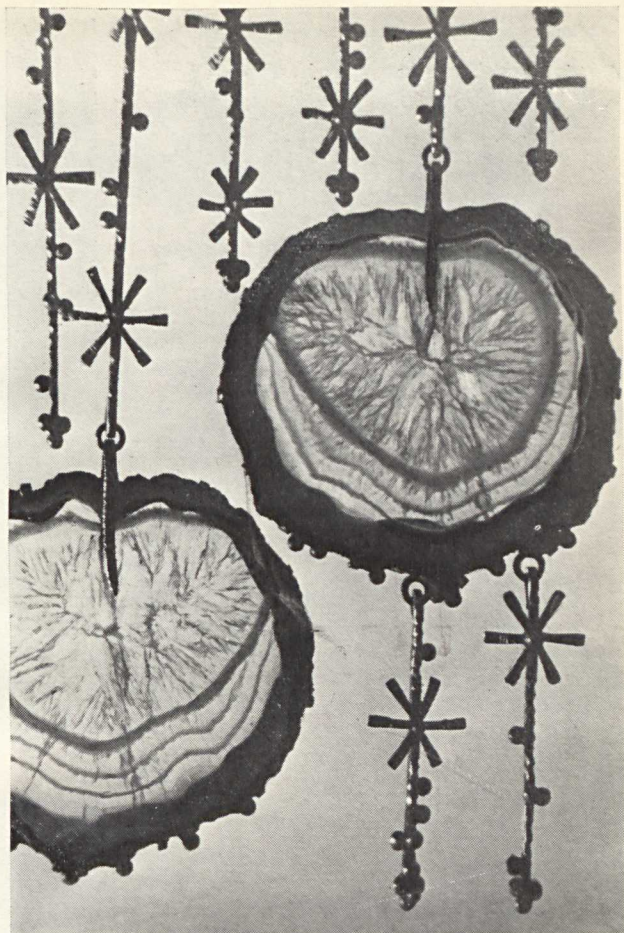
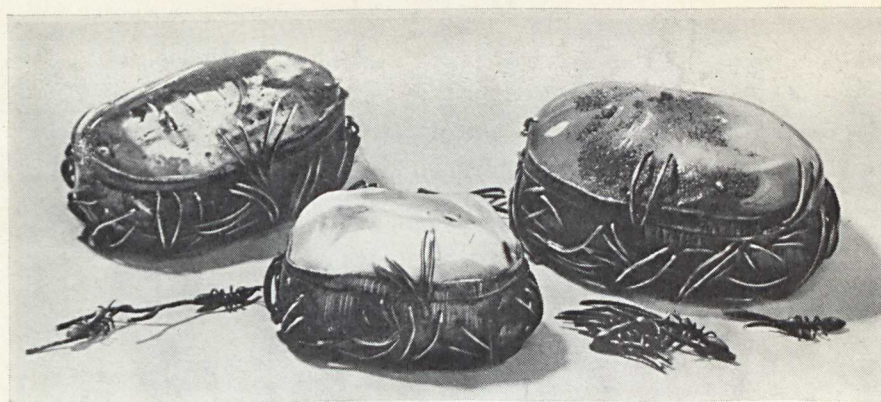
Исполнилось 60 лет известному ленинградскому художнику-ювелиру Юте Иоханнесовне Паас-Александровой. Выставка, открытая в Москве к юбилею, представила зрителям диапазон творчества художницы — камнерезное дело, украшения, ювелирную пластику, показала развитие ее своеобразной стилистики и индивидуальной манеры, но главное, позволила ощутить значимость, масштабность этого художественного явления, выходящего за рамки камерного по своей сути ювелирного дела. В творчестве Юты Паас безукоризненное владение техническими приемами сочетается с артистизмом, завораживающая маэстрия — со стремлением к благородной простоте, классичности общего решения. Во многих ее произведениях есть та счастливая легкость и естественность, которая рождает не пассивное созерцание, а создает чувство радостного сопереживания, почти участия в творческом процессе их создания. Подобно тому, как у слушателя, наслаждающегося вдохновенным и виртуозным пением, в определенный момент возникает иллюзия, что эти чарующие звуки издает он сам.

Истоки искусства Паас многообразны. Она родилась и получила профессиональное образование в Эстонии. Среди ее учителей были И. Месснер, считавшийся лучшим ювелиром Таллина в довоенные годы, Э. Куррель — блестящий знаток различных видов художественной обработки металла, известный скульптор А. Вомм. От них она получила в числе многих качеств привычку к аккуратной и скрупулезной работе, к тщательному и чистому выполнению вещей в техническом отношении. Важнейшую роль в творческой судьбе

Паас сыграло то обстоятельство, что она более 30 лет живет и работает в Ленинграде и считает себя ленинградской художницей. Созданные ею вазы, миниатюрные скульптурные композиции, украшения неотделимы от особой атмосферы и среды города-музея и порождены ими. В изысканном колорите словно воплотился «прозрачный сумрак, блеск безлунный», в благородном лаконизме форм запечатлелись «строгий, стройный вид» памятников классицизма, в рафинированной отточенности деталей чувствуется ориентация на высокие образцы петербургского ювелирного дела XVIII и начала XIX века, на изделия фирмы Фаберже. Вместе с тем в произведениях Паас отсутствует стилизация, «цитирование» мотивов других эпох, подражание современным зарубежным вещам. По собственному выражению художницы, ее работы — «не журнальные».

Для творчества Паас показательны ярко выраженные самобытность и самостоятельность, проявившиеся в разные периоды. На рубеже 50—60-х годов, когда в ювелирном искусстве заметное место занимали украшения с нарочитой незавершенностью очертаний, как бы случайные в своем силуэте, художница создавала произведения подчеркнуто ясные и строгие по форме, перекликающиеся с лапидарностью декоративного искусства классицизма. Применительно к работам Паас уместно говорить не о повторении совершенных образцов прошлого, но о соотносении с ними, о живом и естественном продолжении традиции.

Примечательно, что обращение художницы к наследию русского народного искусства было для нее органичным и созвучным общим



тенденциям нашего прикладного искусства. Своеобразие Пасс выразилось в отсутствии момента «экзотичности» при интерпретации мотивов, восходящих к древнерусским украшениям. Тогда как многие художники не избежали такого странного отношения к собственной традиции как к экзотике. В работах Юты Иоханнесовны хорошо известные, традиционные русские техники зернь и скань приобрели неведомые ранее пластические и декоративные возможности. Интересными оказались и ее попытки использовать в украшениях лаковые палехские миниатюры, которые получили неожиданное и небанальное звучание.

Произведения Паас отличаются строгостью, соединенной с высоким вкусом, нет среди них вещей, бьющих на внешний эффект, сделанных с расчетом на сенсационный успех, с желанием непременно понравиться зрителям или ошеломить демонстративной виртуозностью выполнения. Их красота и совершенство воспринимаются как нечто естественное, само собой разумеющееся, возникшее непринужденно, как аромат и свежесть лесного цветка. Поэтому они узнаваемы на любой выставке, несмотря на то что они многообразны по материалам, формам, технике. Они различны и по образному решению, источникам вдохновения. Как в волшебном кристалле, преломляются и преобразуются впечатления от прослушанной музыки, покоряющей феерии балетного спектакля, мимолетной встречи с запоминающейся личностью и воплощаются в броши, ожерелья, своеобразные сюиты ювелирных миниатюр, в ювелирную пластику.

Многие украшения созданы художницей под обаянием быстротеч-

ной прелести самых простых и незамысловатых полевых цветов, луговых трав и растений. Своеобразно решает художница противоречие между долговечностью и драгоценностью материалов ювелирного искусства и хрупким очарованием природных мотивов. Сосредоточенность на выявлении, показе изначальных свойств камней, «неправильности», «дефектов» позволяет достичь гармонического выражения в камне и металле поэзии природных форм без оттенка натуралистичности.

Творческий путь Юты Паас, начавшийся в 50-е годы, в определенной мере отражает становление ювелирного искусства со всеми его достоинствами и позитивными моментами, общее развитие советского прикладного искусства за последние 30 с лишним лет. Но, как представляется, главная ее заслуга состоит в зачинании и формировании ленинградской школы ювелиров. Именно в ее произведениях нашли завершенное и отточенное воплощение основополагающие принципы этой школы: тяготение к ясной, классически выверенной форме, спокойным элегантным силуэтам, завершенности во всем облике украшения, стремление к изысканной и одновременно строгой красоте, сдержанному цветовому решению, желание создать своего рода «неоклассику».

Выставка, резервированная в Москве к 60-летию художницы, подтвердила то, что она остается признанным лидером ленинградской ювелирной школы. Ее авторитет не нуждается ни в каких подпорках и внешних атрибутах, поскольку опирается на талант, трудолюбие и мастерство.

Юлия Козлова

На стр. 31

Коробочки «Будни»
Медь, мельхиор, янтарь

Комплект «Встреча»
Бронза, аметистовая щетка,
литье

Ожерелье «Оттепель»
Металл, агат, литье

На стр. 30

Комплект «Инопланетяне»
Медь, мельхиор, литье

Ожерелье «Хвойное»
Мельхиор, янтарь

Комплект «Входы»
Латунь, ковка



Елена Волкова



Биография художницы — один из ярких примеров того, как приходят к творчеству выходцы из народа. Е. А. Волкова родилась в 1915 году в городе Чугуеве Харьковской области на Украине — родине И. Е. Репина, в рабочей семье. В детстве и юности занималась вышиванием, лепила из глины куманцы и блюда, расписывая их краской, изготовленной из травы и цветов — другой под рукой не было. Во время войны 1941—1945 годов Волкова работала мед-

сестрой. Тяга к искусству не покидала ее — по выходе на пенсию она целиком посвятила себя творчеству. Работать начала неожиданно, внезапно — просто попробовала писать, испытав удивление от полученных результатов. Ощувив недостаточность своих знаний, поступила в ЗНУИ (70-е годы), где ей прививали навыки работать с натуры. В настоящее время искусство Волковой привлекает многочисленных зрителей — почитателей ее таланта.



Все, что создает Волкова, естественно продолжает традицию изобразительного городского фольклора конца прошлого столетия (мотивы цветов, фруктов и, шире — мир изобилия, пришедший из вывески); наряду с этим она вводит в произведения свое понимание предметной сути живых объектов. Отталкиваясь от изобразительного языка вывески, аллегоричного и атрибутивного, Волкова сохраняет осязаемо-пластическое восприятие действительности, присущее крестьянину. Именно из народного синкретичного сознания заимствуются ею пластические формулы, редуцированно воплощающие законы классицизма, на которые ориентирована вывеска. Два этих момента как бы определяют собой творчество Волковой.

Художница уделяет внимание миру плодов, цветов, снеди, но перед ней не стоит задача завлечь покупателя, как в вывеске. Ей не нужен предметный прототип, и художница стремится запечатлеть натуру, работая по памяти, которая и подсказывает ей крестьянские образы этих вещей, усвоенные в детстве.

На стыке такого раздвоенного сознания рождаются мифологические представления, характеризующиеся отрывом от непосредственно чувственного (конкретного) мира и переходом в сферу фантазии, вымысла.

Объемно-иллюзорное пространство вывески реализуется в чисто объемные пластические формы. Отсюда фактурность, красочность изображения и вместе с тем фольклорный мир вымысла, фантазии.

Так, в «Натюрморте с куманцом и раком» куманец обозначен почти осязаемо, ощутимо передана его округлая форма, фактурно моделирована поверхность, рядом — чашка, помидор — предметы чисто постановочные, изображенные адекватно предметной сути натуры. И, наконец, в центре композиции рак, выползающий из куманца и заползающий в бокал, представляется художнице живым. Правый угол картины заполнен виньеткой — это украшающий натюрморт атрибут.

Волкова создает своеобразный жанр, в котором традиционная «мертвая натура» может превращаться в живую.

Картина «Курица-наседка». Языком вывески прошлого столетия создается образ изобилия. На фоне экзотического пейзажа изображена наседка, вокруг — цыплята. С противоположного берега на толькото вылупившегося цыпленка поглядывает лиса. Изображение приобретает характер затаенной игры.

«Охотничий натюрморт». На переднем плане — огромная чешуйчатая рыба, исторгнутая на сушу, усталая и как бы задыхающаяся. По сути, этот мотив — штамп, пришедший из вывески, но воспринимается как аллегорический фольклорный персонаж.

Если крестьянское искусство эпично, то изображения Волковой дублируют натуру в прямом смысле слова; если крестьянское искусство не имело индивидуального почерка, то в творчестве Волковой все окрашено фантазией конкретного человека.

Тем и привлекательно искусство Волковой: мир выступает вещественным, осязаемым — до предметов ее натюрмортов можно дотронуться, на ощупь почувствовать их фактуру — и вместе с тем символически осмысленным, по высокой традиции народного искусства.

Ольга Черных



На стр. 32

Вверху:
День рождения птенца
Мой сын



На стр. 33

Праздничный стол
Натюрморт
Гулянье на берегу Иртыша





В созвездии ярких имен латвийской школы гобелена особое место занимает Петерис Сидарс. Самобытный талант Сидарса связан с исканиями живописно-пластического характера, выходящими далеко за рамки собственно ковроткачества. Художник исходит в создании конкретного произведения из общих пластических задач современного латвийского искусства — в этом ключ к пониманию его творчества, озадачивающего многих своим универсализмом и многогранностью.

Сидарсу присущ внимательный интерес к современному художественному процессу, потребность сказать в нем свое слово. Он интенсивно экспериментирует, ставит свои особые задачи, ищет индивидуальный почерк в декоративном текстиле и одновременно — в керамике. Главным для Петериса является движение мысли, развитие, реализация рождающихся идей, поэтому и в его композициях обнажается поисковость как творческая цель, выдвигается на передний план сам процесс творчества в его динамике.

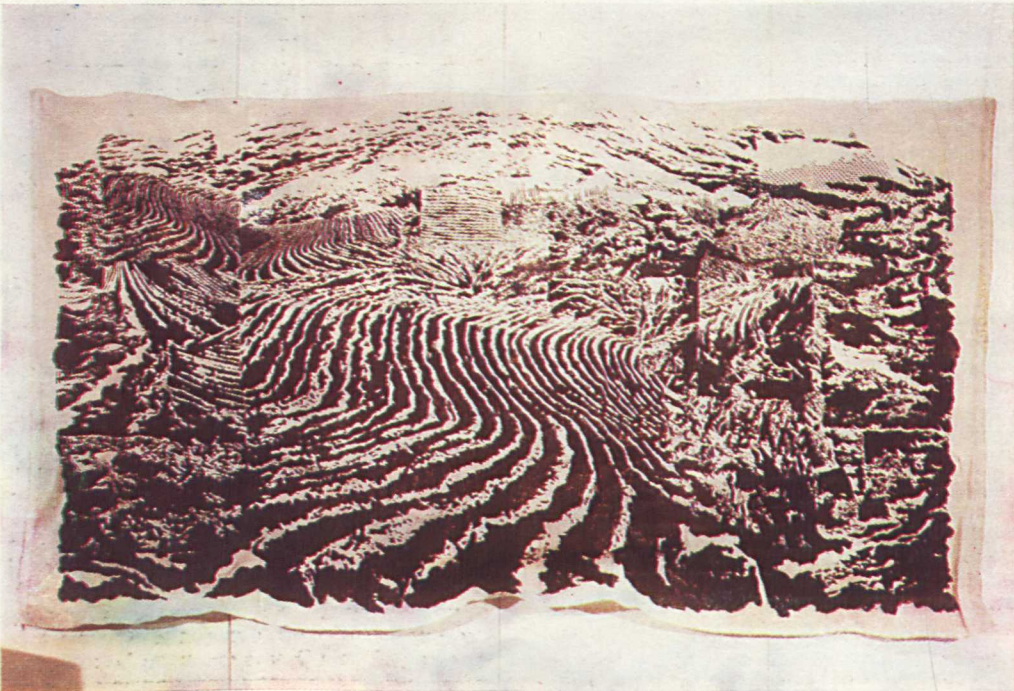
Испытав и переработав в своих гобеленах конца 70-х годов «фольклорную тему», связанную с освоением традиционного народного узора и колорита старинных тканей Латвии, художник уходит от всего изобразительно-орнаментального и неожиданно представляет новые работы, основной задачей которых явилась формальная разработка геометрического, а позже и пространственного начала.

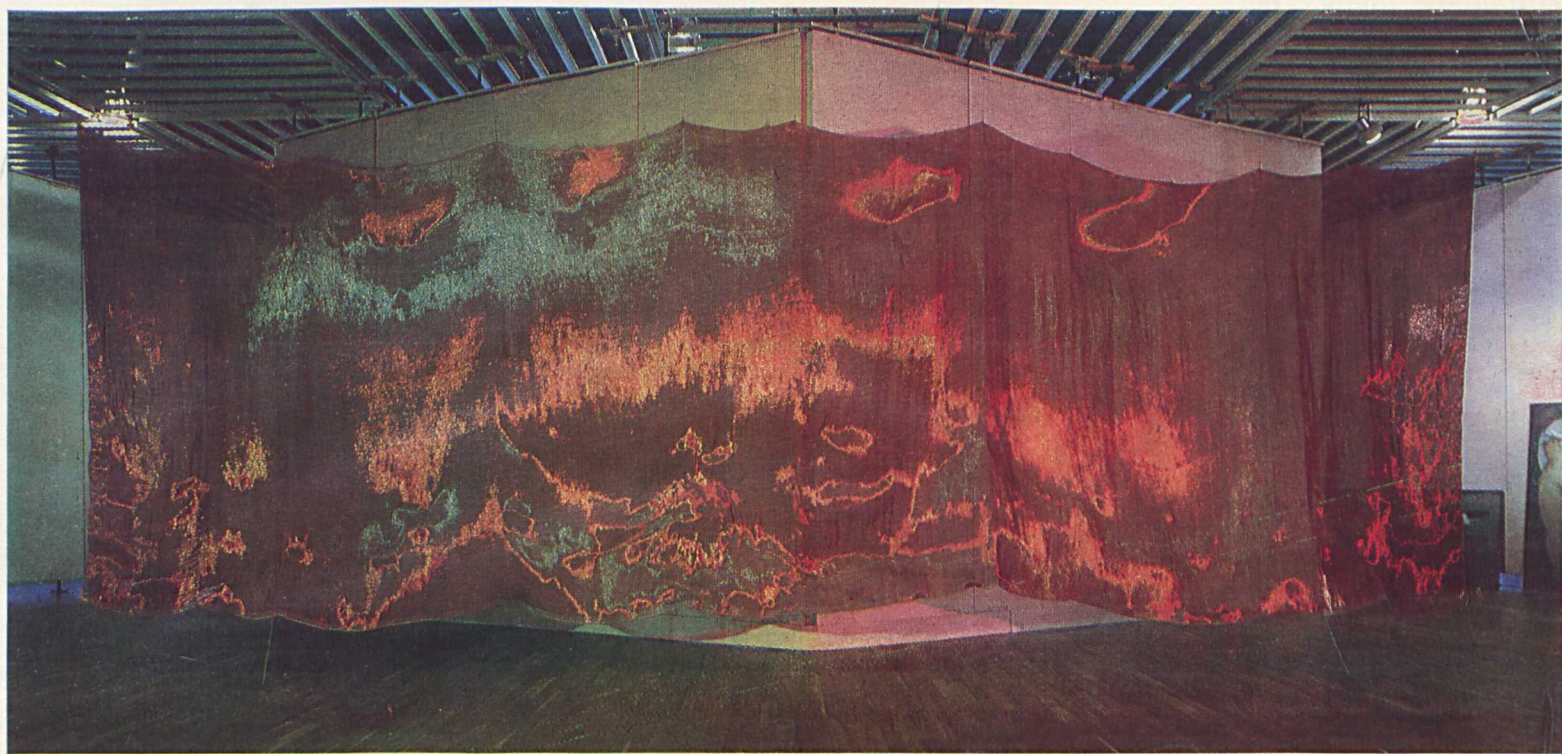
Гобелен «Весна в Алсунге», созданный в 1983 году, — монументальная композиция мощной цветовой силы. Соединение геометрического и живописного принципов, острое сопоставление фольклорной темы, выраженной в мотиве клетки, и сложных абстрактно-пластических построений — основа синтетического образа. В этой работе художник полностью отошел от повествовательности и, оперируя обогащенным цветом, острым линейным рисунком и фактурами гладкого ткачества, то есть, казалось бы, узкими формальными средствами, создал удивительный символ Латвии, ее прекрасной природы. Философское обобщение в этой работе идет не через чувство, а иначе, на структурном и мировоззренческом уровнях.

Геометрия Сидарса особого плана, она является переходным состоянием на пути к пространственности. В этом отношении особенно интересна трактовка мотива орнаментальной клетки в его коврах. Для художника клетка — родное дитя ткачества, наиболее полно выражающее его суть: переплетение нитей под прямым углом. Этот мотив, древний, как само творчество, кочует из произведения в произведение, каждый раз воплощаясь по-разному. Крупные яркие клетки мы встречаем и в монументальном гобелене «Весна в Алсунге», и в гобеленах «Курляндский мотив» и «Солнечный мотив». Небольшие пластические клетки Сидарс показал на выставке мини-текстиля в Сомбатхее в 1986 году. Сочетание графического приема с трехмерностью объемной композиции находит крайнее выражение в гобелене «Клетка» (1984). Эта композиция — полая оболочка, в свою очередь покрытая клеточным рисунком, — моделируется художником, мнется и сжимается, растягивается, теряя прямые линии и холодность геометрического тела. Благодаря фантазии автора геометрическая форма «оживает», приобретает черты развивающегося пространственного объекта. Так, отбросив отношение к ковру как плоскостному настенному изображению, подобное живописному импрессионизму



Петерис Сидарс





ковров Хеймратса или Кандарели, Сидарс полностью посвящает себя поискам в русле текстильной пластики.

Период увлечения пространственными текстильными композициями у латвийских художников начался уже в 70-е годы. Достаточно вспомнить изумительный в своей гармонии объемный гобелен «Музыка» Руты Богустовой, отмеченный в 1976 году на Международной биеннале гобелена в Лозанне. В этом же русле шли искания Инессы Якоби и Айи Баумане, чьи работы «завоевывают» пространство. Произведения Сидарса «Осень», «Ноябрь», «Мираж» (1983—1986) — новое явление в объемном гобелене. Петерис не пытается ввести гобелен в пространство, вписав его в архитектурную среду. Его решение принципиально иное — условно его можно обозначить как текстильный рельеф. В его работах происходит мучительное вторжение трехмерности в самую фактуру и поверхность ковра. Художник достигает этого необычным способом — нити льняной основы переплетаются тонкой медной проволокой. Этот технический прием придает текстильному произведению пластичность, художник может теперь руками моделировать рельеф, лепить, подобно скульптору, то четкие очертания горных гряд, то зыбкие колебания поверхности моря. Меняя рисунок рельефа, развивая свой первоначальный режиссерский замысел или импровизируя, художник стремится приблизить произведение искусства к вечно меняющейся природе.

Вершиной пластических исканий Петериса Сидарса стал гобелен «Мираж», который экспонировался в Риге на республиканской текстильной выставке 1986 года, а потом в Москве. Он вызвал много споров. Огромный фриз, вытканый из медной проволоки, со сложным рельефом поверхности, образующим интенсивную игру света и тени. При авторской подсветке красным и зеленым прожекторов игра поверхности еще более усложняется и обретает фантастическую изощренность и динамику. Иллюзорность гобелена, понятая как борьба света и тени, при которой читается не цвет самого ковра, а отраженный цвет прожекторов, построенный на запутанном противоборстве красного и зеленого освещения, — говорит о том, что пластическая задача художника нашла итоговое (а может, и тупиковое) решение.

И действительно, в одной из последних работ «Янтарная россыпь» Сидарс возвращается к традиционным материалам — льну, шерсти, к гладкому ткачеству, к лирической абстрактной символике.

Но неверно было бы думать, что с возрастом к нему придет творческая успешность, стабильность приемов. Послед-

нее создание художника гобелен «Земля» — свидетельство очередного взлета его фантазии. К решению излюбленной темы Сидарс возвращается совершенно по-новому: на рельефной поверхности он методом шелкографии «печатает» черно-белый рисунок. То есть к сложной пластической идее Петерис подключил и графическую изобразительность.

Универсальность Сидарса-художника и в том, что он не ограничил горизонт своего поиска только текстильными материалами. Успешно работает он в графике и керамике. Керамические композиции художника напоминают обточенные временем древние камни, покрытые узорами и письменами древних культур. Они обладают почти природной пластикой, мыслимой лишь в единстве с пейзажем и как его неотъемлемая часть.

Обращение к природе во всех работах Сидарса — характерная черта экологизации его художественного мышления. С. Эйзенштейн писал: «...я не очень люблю так называемое «психологическое искусство», душевный микрокосм привлекает меня меньше. Я больше хотел бы исследовать и другие тайны — ведь есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована». Эти слова созвучны творческим поискам Сидарса.

Ирена Коржевская

На стр. 34

Вверху:
Гобелен «Весна в Адсунге»
Шерсть, лен, гладкое ткачество
Внизу:
Гобелен «Земля»
Хлопок, лен, шелкография

На стр. 35

Гобелен «Мираж»
Хлопок, медная проволока
Парковая керамика



Об искусстве ислама

Шариф Шукров

Что мы знаем об искусстве ислама? * На этот вопрос практически всеми будут даны одинаковые ответы: вспомнят знаменитую «арабеску», богатые убранства мечети и архитектурные ансамбли, персидскую миниатюру. Непременно вспомнят при этом, что мусульмане запрещали изображать людей и даже животных. И еще — что, покоряя сопредельные земли и народы, мусульмане варварски уничтожали местное изобразительное искусство: христианское, сасанидское, буддийское. Эти знания могут быть дополнены сведениями о жестокостях Тимура (чему во многом способствовали детские впечатления от знаменитых картин Верещагина), о хитростях халифов и визирей, о неверности жен (чему во многом способствовали переводы «Тысячи и одной ночи»), о призывах к безудержному вкушению вина в персидской поэзии. Истоки этих сведений уходят в глубь европейского средневековья, когда из дальних походов возвращались рыцари, отправившиеся за Древом Св. Креста. Средневековые рыцари принесли свое восприятие мира ислама, отразившееся даже в знаменитых диалогах Николая Кузанского и принципиально не поколебленное до сих пор¹. Искусство ислама воспринималось и продолжает пониматься как нечто чуждое и непонятное европейскому (христианскому) образу мысли. Как ни странно, очевидный недооценке в изучении и понимании искусства ислама во многом способствовала академическая наука. Большая часть ее исследований посвящена изучению локальных школ (миниатюры, керамики, металла), атрибуированию недатированных и анонимных произведений искусства. Но, как сказал бы суфий, за набегующими волнами не видели самого моря.

Волны и море — две распространенные метафоры, способствующие символическому описанию мироздания в представлении мусульман. Море Бесконечности выплескивает свои волны на берега нашего конечного мира, оставляя за собой только пену. Для того чтобы постичь Бесконечное, необходимо оказаться на гребне откатывающей волны и вместе с ней очутиться в море. Приведенная нами рекомендация — естественно, метафора. Но метафора оправданная и поэтически осознанная даже в поэзии XX века (ср.: Ну а мне — соленой пеной По губам). Попытаться оказаться в море художественной традиции ислама, а не стоять на ее берегу, утирая губы от выплесков «соленой пены», задача не одного исследования, не одного года поисков. В этом сложность изучения культуры и искусства ислама ничем не отличается от исследования иных традиций. И все же продолжая следовать уподоблению традиции морю, рискуем на одной из морских волн очутиться в безбрежном и бездонном пространстве, именуемом культурой ислама.

О графическом мышлении мусульман

Что такое ислам?

Наши представления о христианском искусстве во многом зависят от пояснений о личности Иисуса Христа и ориентации в христианской доктрине. Искусство буддизма окажется непонятным без знания истории жизни Гаутамы Будды. И так, буквально слово «ислам» означает «покорность». Но, как можно догадаться, восприятие слова «ислам» не ограничивается словарным значением. Мусульманин, по определению, покорен воле Божьей, а поскольку Человек создан по Его образу и подобию, то только Человеку дарована особая милость, которая отличает его от животных, — это речь и способность понимать и покорно следовать Речи высшей (изложенной в мусульманском Откровении — Коране).

Слово, воплощенное в вязи арабской графики, является наиболее значимым визуальным образом в искусстве и куль-

туре ислама. Даже здание мечети может быть заменено на молитвенный коврик там, где путников застало время. Слово же всегда оставалось неизменно арабским по своему звучанию, а заменить его изображение чем-то другим было немисливо. Если в христианском сознании доминировал визуальный образ воплощенного Лица, то в исламе основой визуальной традиции явилось графическое воплощение Слова. Сознание мусульман было принципиально графическим, этим оно отличалось от сознания всех других древних и средневековых культур. Один из исследователей искусства ислама отмечает: «Верующий человек должен быть читателем, а не созерцателем: он не мог быть научен визуальными образами, но только текстом». Примеры, почерпнутые из других культурных традиций, поясняют нам некоторые существенные аспекты формирования искусства ислама.

Тот факт, что только в искусстве ислама говорит сама надпись на «вещи», можно было бы оспорить замечанием исследователя в области античной культуры: «Значительная часть надписей на вещах делается от лица самой вещи, то есть вещи говорят через надписи. Надпись звучит, а не созерцается, ее произносят и слушают, а не смотрят, потому что она и выпадает из живописной композиции, располагаясь не в пространстве изображения, а «на пустых местах»². Подобного никак нельзя допустить в мусульманской культуре. Вещи никогда не говорили сами, для жесткого монотеизма исламских представлений это было бы кощунственным. Вещь могла служить всего лишь пространством, на котором воспроизводились сакральные формулы, обращающая природное пространство «вещи» в пространство ментальное, умозрительное. З. Гомбрих, характеризуя аналогичные случаи украшения «вещей» в практике мирового искусства, пишет о буквальном «оживлении» вещи. В исламе художественная или бытовая «вещь», действительно, оживает только потому, что она оканчивается приобщена к идеальной для традиции Логосфере, она начинает жить и функционировать в мире ислама, будучи покорна изреченным на ней письменам.

В основные функции сакральных по содержанию графических начертаний на ранних этапах художественной культуры ислама входило идеологическое противостояние с деструктивными элементами других культур (христианской, сасанидской). Это свойство арабской графики представляется чрезвычайно важным признаком мусульманской культуры, особенно в периоды ее утверждения в инокультурной и иноязычной среде. Пример из сферы нумизматики. На первых порах мусульмане пользовались в своем обиходе прежними монетами сасанидских и византийских владык. Но при этом они совершили, казалось бы, незначительную поправку: свой дополнительный надчекан с сакральной формулой «басмалы» (Во имя Аллаха милостивого и милосердного). Этого оказывалось достаточно для того, чтобы монета считалась мусульманской. Выбитая рядом с изображением сасанидского шаха или византийского императора, сакральная надпись семантически преобладала над изображением, демонстрируя идеологическое и политическое превосходство надписи над изображением. Если в античности надпись говорила от лица самой «вещи» или изображения на ней, то в исламе «вещь» всегда оставалась проводником, медиатором, покорным трансплантатором предсуществовавшей до ее рождения Идеи.

Разумеется, в выделанной «вещи» мусульмане, помимо знаковых функций, ценили и ее красоту и изящество исполнения. «Вещь» не просто отражала в себе мир ислама и одновременно наряду с другими вещами являлась знаком этого мира, но вместе с тем несла на себе отчетливую печать красоты Бытия, в которое она была погружена. «Вещь» и в этом оставалась покорной вышнему волеизъявлению, поскольку в средневековье хорошо было известно изречение: «Бог красив и Он любит красивый».

Согласно современным нормам отношения к изделиям ремесла и искусства, практику украшения предметов обихода, одежды, рукописей, архитектурных памятников относят к сфере декоративного искусства. При этом пресловутая «декоративность» искусства ислама рассматривается как нечто надстроенное над заполняемой декором формой. Мы не видим в изысканных очертаниях мусульманских арабесок ничего, кроме изящного сплетения линий. Художественный мир культуры ислама оказывается погруженным в море декоративных форм, лишенных очень часто смысла и глубинного значения. Но так ли это? Для примера можно сослаться на давнюю работу Г. Земпера и недавнее исследование Э. Гомбриха, в которых видные искусствоведы в разное время предостерегали против искушения рассматривать декоративные формы без связи с их смысловой наполненностью. Одним из наиболее существенных и закрепленных художественной традицией ислама способов семиотизации «вещи» было нанесение на ее поверхность графических начертаний. «Вещь», правильно выделанная и выделенная из своего окружения, оказывалась знаком, часто нервным самому себе, и одновременно — предметом любования. Двудеяная природа художественного изделия, а в целом и целостного облика искусства ислама, была отработана на материале графики.

Смысл и значение графики

Читателю, знакомому с архитектурой Средней Азии (скажем, Самарканда), известны прямоугольные литеры букв, избранные мозаичными плитками на монументальных сооружениях мечетей, мавзолеев и медресе. Прямоугольная форма кубических букв использовалась на имперских монетах, рукописях Корана, при украшении других рукописей, когда возникала необходимость выделения какой-либо фразы, как правило, сакральной. С первых десятилетий существования ислама буквы стали орнаментироваться. Буквы постепенно обрастали растительными формами, проникающими с течением времени и в пустое пространство между буквами. Образцы куфического почерка, погруженного в растительные формы, современные исследователи называют «цветущим куфи». Буквы, действительно, словно оживают. Очевидные сакральные истоки графики приобретают дополнительный аспект, свидетельствующий и о феноменальном бытии букв. Хронологически процесс слияния графики с растительными мотивами охватывает период с VIII по X век, на всем протяжении мусульманских земель от Египта до Африки.

Затем наступает следующий этап орнаментации куфических литер. Они начинают обрастать зооморфными образами, первыми из которых были изображения птиц. Позже кроме изображения других животных появляются и фигуры фантастических существ (драконы). Графика все глубже проникает в мир природных форм, более того, онтологизирует их, т. е. приобщает Природу к миру истинного Бытия, к сфере Культуры.

В декорирование арабской графики включаются и антропоморфные изображения. Арабские буквицы заканчиваются изображением человеческих голов, погруженным изображением людей, а иногда начертания составлены из сплетений человеческих фигур, воспроизводящих саму надпись. Впервые такие изображения появляются на металлических изделиях в Хорасане (Герат), но сохранились образцы, изготовленные в Египте, Сирии (Мо-сул), Фарсе (Шираз), Индии (Пенджаб). Графика как бы передает свои функции изображениям, идеальная в представлении мусульман Логосфера передает некоторые функции своего выражения Иконосфере. Рождение искусства сопричастно рождению Мира, графические начертания в этапах своего «оживания» соответствуют этапам сотворения Мира. Согласно канонической схеме сначала были созданы минералы, т. е. неорганическая природа, потом сотворены растения, затем

* Данная статья является фрагментом книги, которая увидит свет в этом году. Ш. ШУКРОВ. Искусство средневекового Ирана. М., Наука, 1988.

животные и только в конце творения из глины был создан Человек. Человек был вендом и целью творения Мира, а посему все предшествующие этапы освоения земного мира мыслились как подготовка к появлению Человека.

Безусловно никем из ремесленников, участвовавших в орнаментации керамических и металлических изделий, не был предусмотрен состоявшийся процесс в его целостном виде. Эволюция художественных форм опережает практику теоретического осмысления проблемы космогенеза в культуре ислама. Культура ислама на протяжении с VIII по XII век воспроизводила саму себя, свое рождение, устройство и, как следствие, появление Человека. По-видимому, можно говорить о существовании имманентных законов функционирования культуры как на отдельных этапах ее существования, так и в целом — во времени.

Речь идет о воспроизведении не отдельных элементов некоей парадигмы культуры, но о воссоздании целостной картины мироздания и закономерностях человеческого сознания. Наблюдение известного французского исследователя Л. Масиньона, сделанное без обращения к развернутой выше эволюционной схеме, тем не менее позволяет убедиться в том, насколько прочной оказывается традиция воспроизведения схемы космогенеза в культуре ислама. «В исламской поэзии поражает прежде всего неодушевленность метафоры. Ее пытаются сделать нереальной. Метафора строится по нисходящей линии. Человек сравнивается с животными, животное, как правило — с цветком, а цветок — с камнем: тюльпан с рубином, например»³.

До XII века, т. е. до времени появления людей в графических начертаниях, антропоморфные изображения являлись рефлексией на прежние изобразительные традиции (позднеэллинистическую, сасанидскую, византийскую) или попыткой выработки своих мусульманских стилистических норм изображения. Только на материале графики появилась возможность утвердить действительно свое, мусульманское отношение к вопросу о месте и роли Человека в искусстве ислама. Достаточно показательной является более поздняя изобразительная традиция, когда из графических начертаний сакрального содержания составлялись изображения животных и людей. Такие фигуры были следствием того умонастроения, которое сформировалось на заре рождения культуры ислама, когда графика была единственным способом организации в искусстве ислама.

Теория двух каламов

Ислам покорил множество стран мечом и каламом. Меч был символом ислама торжествующего, знаком его военного превосходства. Калам же рассматривался как знак религиозного благочестия и интеллектуального превосходства, т. е. был символом ислама смиренного. Именно «владельцы пера» становились визирями халифов. Один из визирей при халифе ал-Мамуне носил титул «мастер двух искусств» — визирь прекрасно владел мечом и пером⁴. Послушаем, как характеризует возникновение этой традиции известный исламист Адам Мец: «Самым примечательным переломом в общественной жизни был тот факт, что в первоначально заложенной по чисто военному образцу империи визирь, верховный «писарь», по занимаемому им рангу стоял над всеми военачальниками. Когда в 312/924 году всемогущий полководец Мунис возвратился в Багдад, то визирь встретил его на своем коне, «чего не делал прежде ни один визирь», чтобы поздравить с благополучным прибытием; при прощании полководец приложился устами к руке визира»⁵.

Описываемая А. Мецом ситуация отражала не столько факт из социальной истории ислама, сколько соответствовал истокам культуры, ее непреходящим нормам. Интерес может вызвать, однако, следующее: насколько покорными оставались завоеванные арабами пером и мечом сопредельные земли, а прежде всего, конечно, Иран.

Иран из всех покоренных арабами культур обладал наиболее развитой изобразительной традицией.

Факт столкновения визуального мышления иранцев и графического — арабов можно рассмотреть как проблему столкновения двух типов мышления — арийского (или индо-иранского) и семитского. Сама проблема встречи двух различных по направленности духа историко-культурных феноменов обсуждалась

неоднократно философами и литературоведами. В настоящей статье нет необходимости разворачивать суть этого вопроса во всей его сложности. Укажем только некоторые характеристики двух типов мышления.

В арабском языке отсутствует глагол «быть». Именные формы предложения связывает между собой пауза, т. е. невербализованный, но четко ощущаемый аналог чувственной пустоты, столь ярко обыгрываемой в искусстве ислама. Именно пауза или пустота является знаком предикации. Истоки любой «вещи» с этой точки зрения укоренены в самом Бытии, а потому необходимость дополнительного пояснения о том, что «вещь» является тем-то или есть то-то, отсутствует.

Совсем иначе строится высказывание о «вещи» в индо-европейских и, в частности, в иранских языках. Вот как поясняет философский аспект слова и понятия «быть» известный лингвист Э. Бенвенист: «Само не будучи предикатом, «быть» является условием существования всех названных предикатов. Все многообразие свойств: «быть таким-то», «быть в таком-то состоянии», всевозможные аспекты «времени» и т. д. — зависит от понятия «бытие»⁶. Для индо-европейского сознания понятие «бытие» самым ярким образом отразилось на отношении к вещи. Правильно выделенная вещь была значима не только как знак, объект обозначения, а в первую очередь как предмет, обладающий самоценностью. Красота вещи не скрывалась в потаенных качествах означаемого, но содержалась непосредственно в ней самой. Основой восприятия вещи было не динамическое проникновение в то, что таится далеко за ней, а статичное, умозрительное постижение ее глубин.

Арийское сознание в статичной мистической созерцательности удовлетворялось чувственными образами. Именно у зороастрийцев заимствовали иудеи идею рая, т. е. ту эсхатологическую образность, которая венчала семитскую картину мира.

Рождение иранского мусульманского искусства происходило на фоне существования двух языков культуры — арабского и дари. Семантическая ценность арабского языка и графических начертаний доминировала в дариязычной культуре с сохранившейся традицией изобразительных форм, графическое мышление мусульман вошло в очевидное соприкосновение с мышлением иным — изобразительно-фигуративным. Знаменитая персидская миниатюра из живописного комментария к тексту постепенно обретала все большую самостоятельность. И если вначале графическое мышление и Логосфера преобладали на страницах иллюстрированных рукописей, то в конце XIV века появляются рукописные страницы, свидетельствующие об окончательном утверждении визуального мышления и Иконосферы. Страницы рукописей уже не просто прочтываются одна за другой в динамике поглощения знаний и постижения Знания, но они становятся объектом долгого созерцания и даже медитации. Такими, например, стали изображения пророка Мухаммада.

В искусстве Ирана XVI—XVII веков появляются отдельные альбомы с изображениями. Портрет становится одним из ведущих жанров искусства, что приводит к появлению станковой картины. Произошло это в XVIII веке при правлении династии Каджаров. Другими словами, в искусстве Ирана Иконосфера закрепляет свои семантические функции, явно входя в противоречие с графическим стилем мышления. Возникает теория двух каламов, сформулированная Кази-Ахмедом в XVI веке⁷, т. е. во время расцвета миниатюрной живописи.

Первый калам — растительный, тростниковое перо каллиграфов. Второй калам — животный, кисть живописцев. Если первый калам символически указывает на высшее Пери, стоящее у истоков Творения, и причастен он к космогоническим основам Бытия, то происхождение второго калама возводится к исторической личности четвертого халифа Али. Тем самым второй калам вводится в структу-

ру существующего Бытия, социальной и религиозной жизни общества. Два калама причастны к двум различным аспектам мироздания, своими начертаниями отвергают два разных его ритма. Растительный калам, перо каллиграфа, изначально связан с сакральными и космическими основаниями Бытия, а животный калам, кисть живописца, своим священным происхождением призвана онтологизировать феноменальный мир изображений. Примером тому могут служить изображения, когда поверх тщательной, подробно переданной картины феноменального мира нанесены каллиграфические благопожелательные формулы с именем Али.

Таким образом, динамика семитского сознания вошла в очевидное соприкосновение и тесно переплелась с созерцательным мышлением иранцев⁸. Графическое мышление арабов не было преодолено, иранцы оставались мусульманами, но это мышление было дополнено и развито изысканными формами мышления визуального, свойственного арийскому духу. Существовавшее расхождение между высокой теологией и мистической философией удобнее всего продемонстрировать на примере средневековой поэзии Ирана. Только в русских переводах «понятна», скажем, поэзия Хафиза или Бедиа. Носителям культуры и специалистам в области иранской литературы поэтические строки величайших поэтов не до конца вняты, они размыты в бесчисленных теологических и философских аллюзиях, которые невозможно передать никаким переводом. Мир описываемого бытия поэтов размыт, отсутствует четкая логическая связь между используемыми ими образами, сравнениями и метафорами. Поэты, а вслед за ними и читатели, буквально погружаются в созерцание некоей данности, не подлежащей окончательной оценке. Иранский поэт углублен в описание бытия, его мало заботит оценка реальных и сверхреальных качеств сущего, бытие предстает не в своем дискретном, расчлененном виде, а как нечто нерасчлененное, гомогенное целое.

Нечто подобное ощущает зритель и при столкновении с персидской миниатюрой. Выше мы уже говорили о том, что зороастрийская идея рая повлияла на аналогичные представления иудеев. Пластически-реальный образ высшего сада, как отражение и выражение сущего, встает между зрителем и некоей Сверхреальностью, помещенной волей художника не вне изображения, но в его сокровенные глубины. Императив графических начертаний отступает, освобождая место диалогической ситуации вопрошания и ответствования. Идиомы «нахдат-и вуджуд» (единство Бытия) становится наиболее четким и самым распространенным выражением для характеристики манеры философствования или, если угодно, мистического философствования иранцев.

Итак, мы попытались всего лишь наметить некоторые границы восприятия искусства ислама. По нашему глубокому убеждению, эстетическая ценность искусства ислама может быть воспринята только в результате учета теологических, философских, мистических, внутриконтрессиональных направлений, суждений, идей и даже, как мы постарались показать, различных типов мышления. Иначе, если мы будем продолжать подходить к этому искусству с прежних формально-регистрационных и псевдореалистических позиций, мусульманское искусство будет оставаться для нас чуждым, непонятным, а порою и пугающим своей бездуховностью.

¹ (Ср., например: «Идеал ислама — воин, а не книжник») М. ВЕБЕР, Социология религии (типы религиозных сообществ), Работы М. Вебера по социологии религии и идеологии. К XVI международному конгрессу исторических наук (Штутгарт, ФРГ, 1985). М., 1985, с. 327.

² Н. БРАГИНСКАЯ. Я — Гермес. Килленинг. Декоративное искусство СССР, 1980, № 7.

³ Л. МАСИНЬОН. Методы художественного выражения у мусульманских народов. — Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей зарубежных ученых. М., 1978, с. 57.

⁴ А. МЕЦ. Мусульманский Ренессанс. М., 1973, с. 85.

⁵ Там же, с. 81.

⁶ Э. БЕНВЕНИСТ. Категории мысли и категории языка. — Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974, с. 111.

⁷ КАЗИ-АХМЕД. Трактат о каллиграфах и художниках. М.—Л., 1947, с. 57, 176.

⁸ О взаимоотношении семитского и индо-европейского мышления см., в частности: АБЕРИНЦЕВ С. Греческая литература и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов.) — В сб. «Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира». М., 1971; БЕРДЯЕВ Н. Смысл истории. Опыт человеческой судьбы. Париж, 1969, с. 150.

обретшие ранг самостоятельности автономные искусства (3 и 4 — в книжной иллюстрации; 2 и 3 — в монументальном искусстве; 1 и 4 — в вокальной музыке и т. д.). Вместе с тем, наряду с этой прямой синтетической связью, между компонентами системы существуют своего рода взаимодействия «на расстоянии», характеризующие процесс взаимовлияния, взаимоподражания искусств — между зрительными и слуховыми он определяется как «синтез искусств» (аналогичные ассоциативные взаимодействия существуют между изобразительными и выразительными искусствами). Наиболее явные примеры — «живописная» музыка композиторов-импрессионистов, «музыкальная» живопись В. Кандинского и М. Чюрлениса.

Процессы дифференциации и взаимодействия искусств не только дополняют, но и взаимообуславливают друг друга. Наряду с «прогрессивными», центробежными силами в системе искусств проявляются и своего рода «регрессивные», центростремительные силы. Их диалектическое единство и определяет возможность сохранения целостности расширяющейся системы, последовательно и содержательно осваивающей новые стороны своего развивающегося предмета (действительности, мира). Точнее, здесь следует говорить о «функциональной регрессии», определяющей специфический статус искусства и характеризующей присущую искусству (системе его видов) способность преодолевать отчуждение целостности образного мышления. Здесь концепция «Grundproblem» подтверждается и общей теорией систем, согласно которой лишь при наличии внутренних связей разнородное множество образует и сохраняет целостность.

Данные выводы распространяются и на расширенную систему, включающую новые виды искусств (схема II). При сохранении традиционных искусств, «рядом» с ними (если смотреть по системной схеме), начинают зарождаться художественные формы, не копирующие старые виды, а продолжающие специфически развивать их цели и возможности за счет потенциала средств аудиовизуальной коммуникации.

Не станем останавливаться на очевидных для анализа радиотеатре, кинематографе, телевидении. Обратимся к светомузыке. Как было сказано нами в специальной монографии¹, она не случайно расположена в схеме рядом с танцем, хореографией. В ранний период синкретизма, как известно, музыка и искусство жеста были едины. Музыка воспринималась в равной мере как слухом, так и зрением (неудивительно, что до сих пор танец характеризуется в искусствоведческом обиходе как своего рода «зримая музыка», а хореографы свободно пользуются понятием «зримая интонация»). После распада музыкального синкретизма в середине нашего тысячелетия музыка стала инструментальной, достигнув высот современного симфонизма. «Зримая музыка» могла стать инструментальной лишь в конце XIX века, когда появилась техника световой проекции, позволяющая получать на экране светодинамические композиции, которые можно условно характеризовать как искусство «световой инструментальной хореографии» (за ним реально, исторически, после первого опыта А. Скрябина и закрепилось название «светомузыка»)².

Подобный анализ генезиса и специфики можно дать для каждого нового художественного видообразования. В общей совокупности они образуют внешний слой системы искусств. Если распространить на этот внешний слой выводы, полученные при анализе системы традиционных искусств, появляется возможность выявить жизнеспособные их формы, рождающиеся за счет отмеченных выше системных связей.

В самом кратком и, оговорим особо, гипотетическом наложении, используя сложившуюся

терминологию; 9 — это звукозапись, электронная музыка; 10 — кинетическое искусство (люминодинамика, видеоискусство, абстрактное кино); 11 — фотография, кинематограф, голография; 12 — радиотеатр; 13 — телевидение; 14 — светомузыка (концертное воспроизведение); 15, 16, 17, 18 — звуковая и световая сценографии музыкального и, соответственно, драматического театра (с выявлением в них таких специфических зрелищно-синтетических форм, как «пространственная музыка» — 15, «лабиринт» — 16, стереорадиотеатр, представления «звук и свет» — 17, «латерна магика» — 18). Бифункциональные прикладные формы, соответственно, размещаются в ячейках 19, 20 — эстетизация звуковой среды и 22, 23 — эстетизация световой среды. Это прежде всего выставочно-оформительское искусство, дискотеки, световая архитектура, разного рода аудиовизуальные зрелища под открытым небом. В ячейках 21 и 24 располагаются звуковой и световой дизайн.

Анализ существующей практики показывает, что параллельно с процессом отчуждения используемых во внешних ячейках искусственных средств аудиовизуальной коммуникации исследуемая схема видов искусства может сохранить свое единство лишь за счет предельного увеличения напряженности поля сил межвидового взаимодействия в ней. Не являясь автономными видами искусства, большинство из выделенных во внешних ячейках видов художественной деятельности обретают жизнеспособность лишь при вхождении в синтетические образования, характеризующиеся действием выявленных выше внутрисистемных связей. Как видим, в итоге, по признакам усиления и степени синтетичности, бифункциональности, внешний слой искусств приближается к тому состоянию, которое было присуще синкретизму (находящемуся, напомним, в центре схемы). Таким образом, система видов, расширяясь, как бы снова замыкается, пребывая теперь в новом и многообразном качестве.

Предлагаемая схема позволяет, например, легко понять различие специфики кинематографа и телевидения, наглядно выявляет природу и технологию зрительно-слухового синтеза в кинематографе (11+12), объясняет неизбежность существования светомузыки в двух специфических формах воплощения — живой, концертной (14), и на киноэкране (9+10).

Трудно в небольшой статье развернуть в деталях суть и эвристический потенциал данной «периодической системы» искусств — как можно было бы с некоторой долей авторской самоиронии назвать предлагаемую морфологическую схему. Самостоятельной проблемой является, например, изучение природы своего рода «функциональной асимметрии» левой (изобразительной) и правой (выразительной) половины схемы... Покажем это опять-таки на примере светомузыки, что позволит нам, кстати, понять причину исторического ее отставания в динамике развития по сравнению со своими «изобразительными собратьями» из левой половины схемы. Объясняется это прежде всего спецификой отношений «художник — техника» — различной для новых изобразительных и выразительных искусств. Если техника и технология радио, кино, телевидения унифицируемы и повторяемы (и поэтому, заметим, рентабельны в экономическом плане), то каждый световый инструмент, если речь идет о светомузыке, по сути дела, уникален, неповторим (если, конечно, не стоит задача повторить заодно и само произведение). Исходные функции фотокинолентехники — запоминать, репродуцировать, транслировать заданную информацию, находящуюся перед микрофоном или камерой. Функции светового инструмента

иные, чисто продуктивные: воспроизводить то, что наличествует лишь в воображении художника. Потому-то и не может существовать универсального светового инструмента, что за каждым пажитием клавиши — заранее и рукотворно подготовленный световой образ со своей техникой и технологией воплощения. Нужен новый образ — значит надо снова браться «за отвертку и паяльник»! Если в фотокинолентехнике функции инженера и художника раздельны, то в светомузыкальной технике они находятся в неразрывном единстве. Создание светового инструмента становится, по сути дела, первичным художественным актом.

Готово ли общество к массовому культивированию подобной, еще непривычной ситуации (одновременная уникальность инструмента, произведения и художника)? Ответ — в вынужденном признании существования и торжества такого понятия, как «межведомственные барьеры». Отсюда реальное и, казалось бы, парадоксальное положение дел на сегодняшний день: светомузыкальный кич может тиражироваться в производственных условиях и поэтому (при своей изначально антихудожественности) считается продуктом, так сказать, профессиональной деятельности, а подлинным светомузыкальным творчеством (если говорить об официальном статусе специализации) занимаются на уровне самодеятельности. Но если загнать поглубже, здесь это не столько обязательный синоним непрофессионализма, сколько признак уникальной пока способности гармонично сочетать художественное и техническое творчество.

Остается подчеркнуть в заключение главную мысль о том, что и применительно к старой, и в отношении обновленной XX веком систем искусств, представленных на схемах, оказывается действительным наличие разнородных внутрисистемных связей, обеспечивающих целостность «расширяющейся Вселенной искусства» (и, отметим особо, отражающих целостность самого человека). Они и здесь определяют то полярное единство сил, которое было отмечено С. Эйзенштейном в его концепции «Grundproblem», имеющей, по-видимому, универсальное приложение ко всем областям искусства — от единичного художественного образа до всей системы искусств в целом.

¹ В качестве положительного примера можно привести работу: КАГАН М. С. Морфология искусств. Л., Искусство, 1972.

² МОЛЬ А., ФУКС В., РАССЛЕР М. Искусство и ЭВМ. М., Мир, 1975.

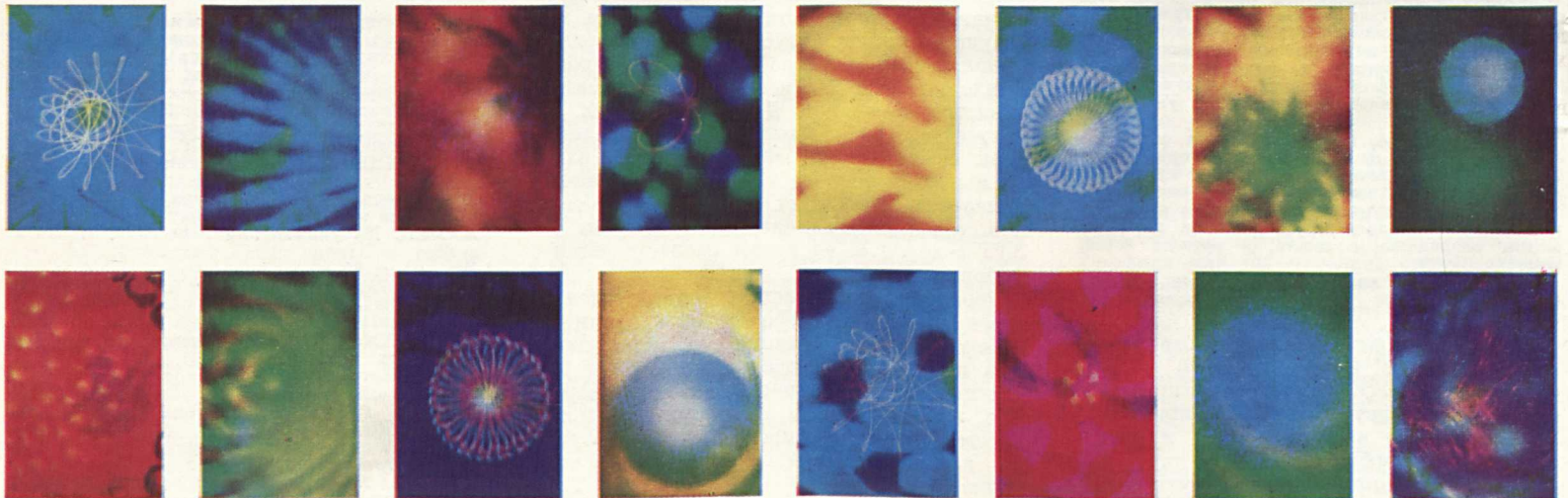
³ С. Эйзенштейн не успел завершить разработку своей концепции, и в наиболее полном виде она стала доступной лишь после недавней публикации черновых рукописей С. Эйзенштейна и их анализа, проведенного Н. Клейманом, В. Ивановым, Е. Басинным.

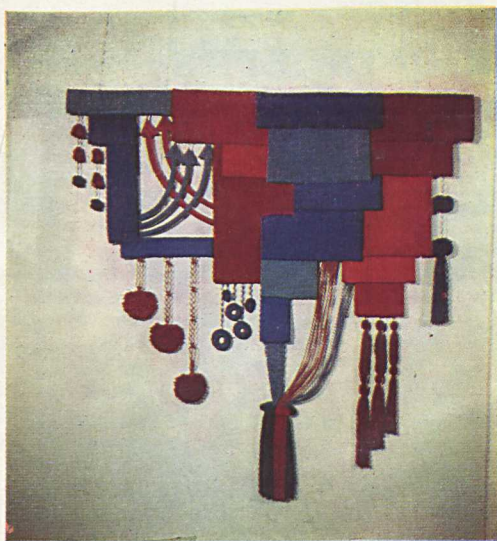
⁴ ЭЙЗЕНШТЕЙН С. М. Избр. соч. в шести т. М., Искусство, 1964—1971, с. 120.

⁵ Цит. по: ИВАНОВ В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976, с. 67.

⁶ ГАЛЕЕВ Б. М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, Таткино-издат, 1976.

⁷ См.: ВАНЕЧКИНА И. Л., ГАЛЕЕВ Б. М. Поэма огня (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, изд-во КГУ, 1981.





Лоскутная пластика

Лина Уцеховская

Это началось случайно. Упали рядом куски старого пальто, ярко-красный капюшон дочери, остатки черного драпа — все выброшенное на пол из мешка с тряпками в поисках нужного лоскута. Идея обыграть удачное сочетание цветов появилась сразу. Так родился плед «Абстрактный». Так как все лоскуты были различных размеров и формы, то, создавая композицию пледа, я старалась не искать определенный регулярный рисунок, а только уравновесить цветовые пятна. Все детали пледа состроены таким образом, чтобы в каждом углу сходились не более трех цветов. Четвертым цветом толстой шерстяной нитью вышита звездочка, соединяющая верх пледа с подкладкой из черной шелковой саржи. Судьба пледу была уготована неожиданная. Он пошел на Всероссийскую выставку «Лоскутный ковер» 1983 года. Из Москвы плед вместе с выставкой уехал по Золотому кольцу. Уехал, породив лавину!

Интерес к лоскуту плотных драповых тканей как к материалу для декоративно-прикладного искусства обрушился на меня, как корь. Насыщенность цвета, фактурная выразительность ткани, угадываемое многообразие форм применения завожжили. Вероятно, и профессия — архитектор — наложила отпечаток на подход к оценке возможностей материала. Захотелось проверить, почувствовать — что «может» лоскут. Мягкость и пластичность лоскута драпов, способность хорошо сохранять форму и фигурно вырезанный край позволяют создавать большое разнообразие декоративных композиций.

Каждая последующая работа стала для меня поиском новых, не только эстетических, но и технологических решений.

Когда меня спрашивали, как называется техника, в которой я работаю, я назвала ее — «лоскутная пластика». Из драпового лоскута можно создавать и плоскостные, и аппликативные, и рельефные, и просто объемные композиции. Решения не повторяются.

В оперении шеи, груди и брюшка птиц каждый нижний элемент оперения перекрывается верхним таким образом, чтобы шов, прикрепляющий элемент к основе, был скрыт. В крыльях, наоборот, открытым швом выявлена структура крупных маховых перьев, их стержневая часть; не нарушая стилизованной обобщенности решения, такие швы создают дополнительный декоративный эффект.

Работа «По мотивам Хохломы» была попыткой «написать» лоскутом горячо любимые мною формы, краски, рисунки изделий хохломских мастеров. Такой вот — лоскутный натюрморт!

Использование в одной работе трех различных пластических выражений одной и той же ткани — плоскостной, переходящих в нарастающие по высоте ворсистые полосы сторон квадрата; выполюненных из надрезанных цепочкой лент того же драпа разной ширины, являющихся границами переходов цвета; больших шаров-подвесок из узких полосок ткани основных цветов композиции, сделанных так же, как делаются помпоны из ниток, — все это создало неожиданную игру в композиции «Аккорд».

Каскадом наплывающих одна на другую фигурных полосок драпа от оранжевого до густо-бордового и от светло-серого до черного цветов решены огонь и клубящийся дым и гарь в «Факеле».

Ковер «Бабье лето» выполнен из наборных квадратов со скругленными углами, нашитых на основу потайным швом. По периметру ковра квадраты сделаны в виде пирамидок, из трех элементов — квадратов, размеры которых уменьшаются от основания к вершине пирамиды. К центру ковра пирамидки «тают», уменьшаясь по высоте.

Рельефные, сложной формы детали работы «Зерно» сделаны

с прокладками внутри и настроены на основу вплотную друг к другу. Стыки деталей по длине и по центру не спрятаны, а простроены с лицевой стороны с увеличенным припуском, который затем расстрижен щеточкой, — дополнительный живописный штрих в работе. Такой прием позволил собрать длинные детали композиции из отдельных кусков и наиболее рационально раскрыть ткань. Крупная объединяющая кисть из узких полосок драпа подвешена на окрашенных шнурах.

И снова мелко настриженный лоскут в соцветиях репейника, тоненькие, собранные в пучок, малиновые полоски чертополоха, ажурные листья, в которых строчка, повторяющая живые жилки листа, одновременно прикрепляет его к фону. Такова работа «Цветы дорог».

В каждой следующей работе — новая задача и новое решение. Круглые стебли, листья и объемные цветы «Калл», только прикрепленные к фону, были первой попыткой создать объемную композицию.

В лоскутные изделия хорошо вписываются элементы других видов декоративно-прикладного искусства. Так, в композиции «Попугай», «Синяя птица», «Музыка», «Розы» вошли детали, выполненные в технике макраме.

Работа «Музыка» построена на контрастах разных оттенков красного и синего цвета объемных элементов, составляющих композицию и выполненных в виде крупных петель разной ширины и длины, прикрепленных к основе. Петли «Музыки» выполнены с жесткими прокладками из плотной ткани, соответственно окрашенными в красный и синий цвета.

Прокладки позволяют петлям не обвисать, сохраняя объемность. Края основной ткани петель загнуты внутрь и пришиты к прокладкам швом «козлик». Петли нависают друг над другом, частично входят друг в друга и, по замыслу автора, олицетворяют гармонию и борьбу двух музыкальных тем, переходящих одна в другую. Сложного профиля подвески, кисти, шары и другие декоративные элементы тех же двух цветов придают темам дополнительное звучание.

Шары «Музыки» сделаны способом, описанным выше в композиции «Аккорд». Кисти представляют собой пучок полосок драпа шириной 4—5 см, собранный вокруг подвески и крепко стянутый. Затем весь пучок отворачивается вниз, оставляя подвеску, закрепленную в его центре, свободной, и еще раз крепко стягивается, образуя головку кисти.

В работе «Жизнь» перспектива постепенно высветляющихся, сходящихся к центру стен выполнена из сужающихся полос драпа, настроенных последовательно друг на друга и на основу и отвернутых на лицевую сторону. При этом толщина и мягкость ткани придавала элементам композиции выпуклость. Огненный цветок «Жизни» и его стебель сделаны объемными и прикреплены к фону.

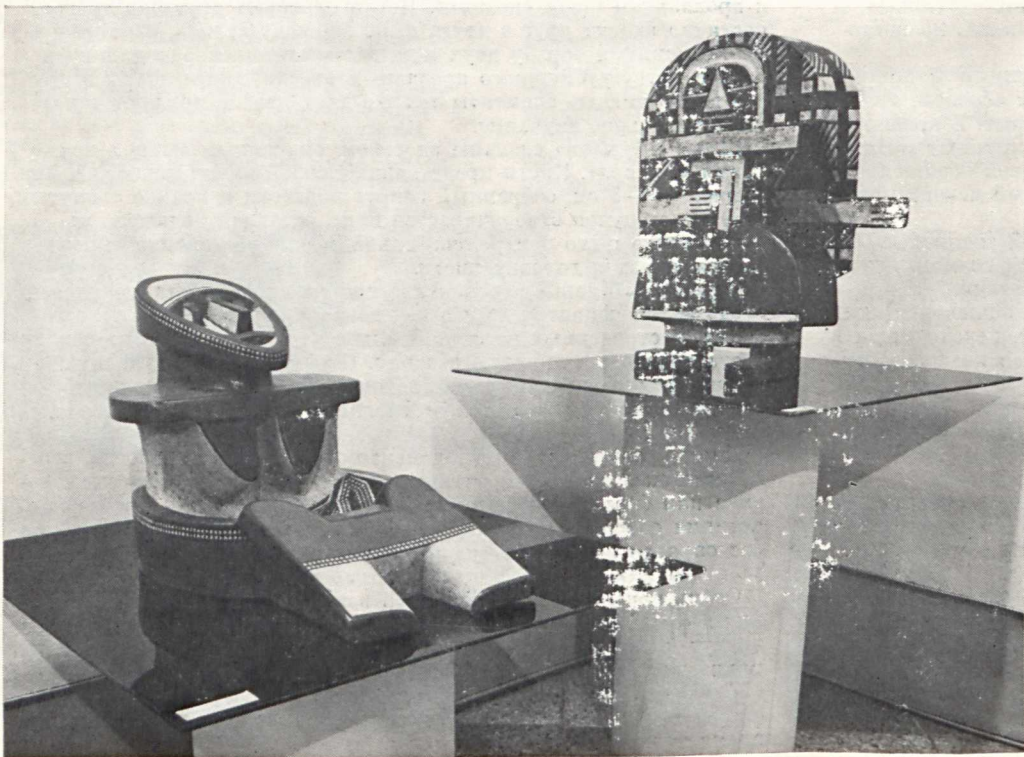
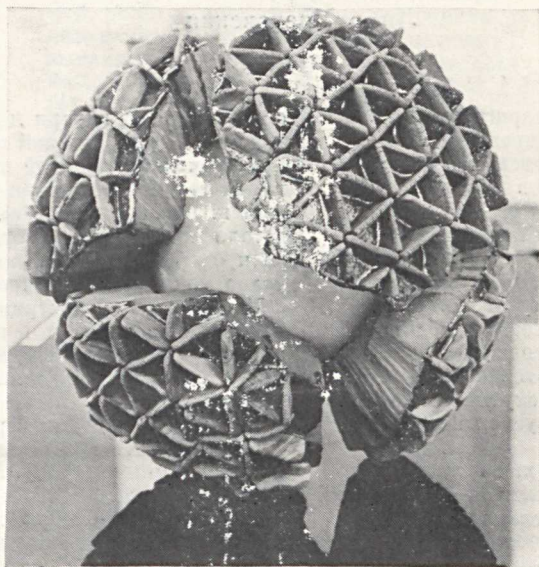
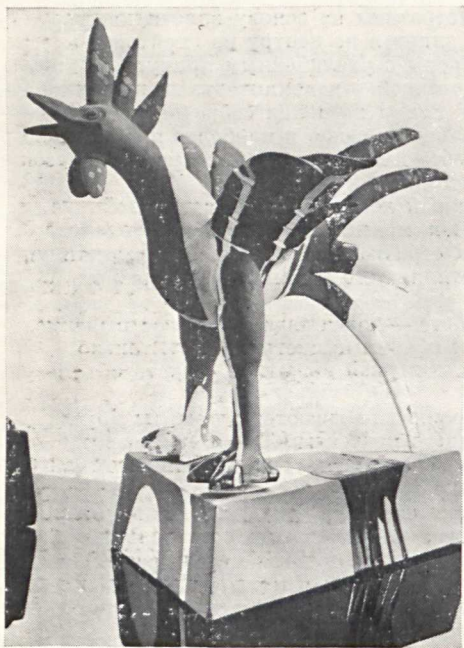
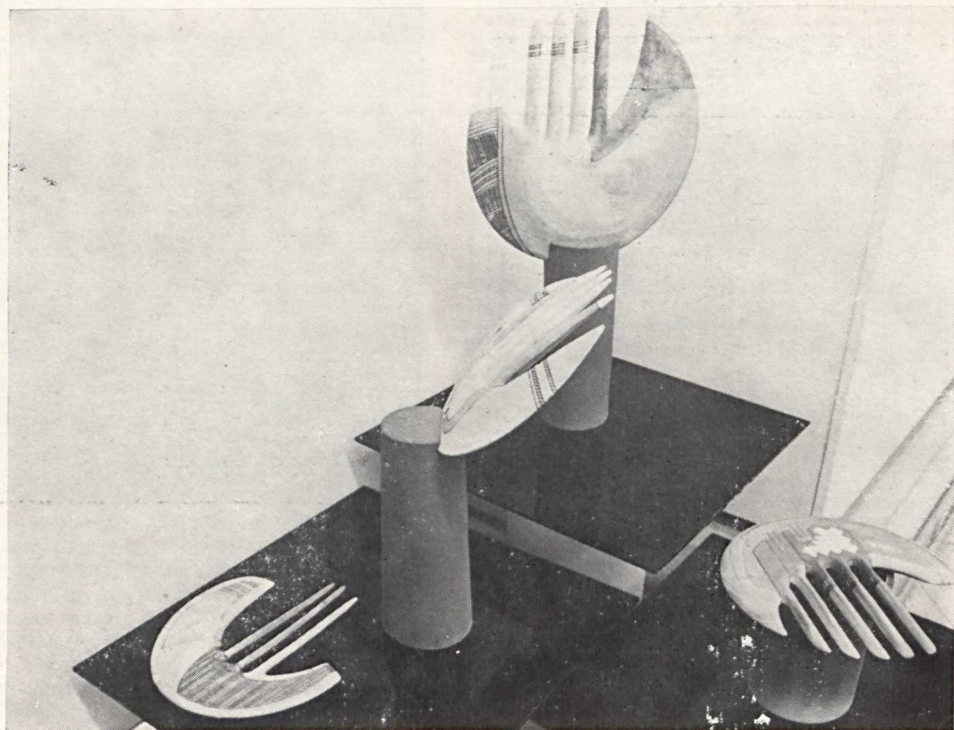
Иногда рама является элементом композиции; иногда это подрамник, на который натянута ткань фона, чаще всего мешковина или бортовка, к которой крепится сама работа; иногда композиция свободна и жесткий, удерживающий форму работы каркас спрятан за ней. Всегда решение диктуется необходимостью добиться максимальной выразительности.

Очень перспективными, на мой взгляд, должны быть сочетания в одной работе таких материалов, как лоскут и дерево, лоскут и керамика, лоскут с более активным участием элементов макраме.

Такие решения должны не только обогатить лоскутные композиции, но и вывести этот вид творчества на какой-то принципиально новый уровень.

Ностальгия по утраченной керамичности

Орест Голубец



Итак, спустя пятнадцать лет — очередная выставка «Львовская керамика». Экспозиция ее неравномерна, но зато богата различными направлениями творческого эксперимента. С одной стороны, она наглядно демонстрирует значительные возможности современной декоративной керамики, с другой — неоднозначность дальнейших путей ее развития. Большинство именитых мастеров придерживаются избранной ими творческой манеры, но работы их воспринимаются небуднично, свежо, иные — стремятся изведать новое. Пеструю картину представляет множество произведений молодых художников, ранее не принимавших участия в подобных выставках.

В целом на выставке выделяются две основные тенденции — создание декоративных композиций на основе расширения круга нетрадиционных выразительных средств, заимствованных у других видов искусства, и возвращение к традициям народного искусства, их новое переосмысление и развитие. Ряд работ, например, обозначен сложным философским подтекстом, необычным формальным решением, высоким эмоциональным напряжением (О. Дзындра, Р. Петрук, Т. Левкив, Г. Липа, И. Береза и др.). В каждом отдельном случае авторы отдают предпочтение чисто декоративным или изобразительным формам, усложненной пластической проработке или полихромной росписи, но общее в этих композициях одно — проводимые творческие эксперименты выходят далеко за привычные «пределы керамики» в ее традиционном понимании, выражают линию активного синтеза искусств.

Во многих произведениях ощутимы ярко выраженные «скульптурный» или «живописный» подходы при создании декоративной керамики. Первый представляют композиции М. Савки-Кругловой, М. Кравченко, М. Курочки-Пинас, Г. Ошуркевич, И. Франка, К. Немиры, второй — З. Флинты, Г. Кичулы, В. Гудака, Б. Яцковского, Р. Мартынюка, Л. Назаркевич и др. Степень привлечения исконно скульптурных или живописных выразительных средств у названных авторов различна. Наибольший интерес представляют те произведения, в которых материал не только подчиняется определенному пластическому замыслу, но и активно содействует обогащению композиции своими специфическими свойствами, существенно влияет на сам процесс формирования декоративного образа. В этом случае можно сказать, что художник-керамист не уходит в сферу скульптуры или живописи, а как бы расширяет «зону действия» декоративной керамики. Лучшими примерами тому служат объемно-пространственные композиции Р. Петрука, Г. Ошуркевич, Л. Ковалевич, расписные пласти З. Флинты и Г. Липы.

Значительный интерес на выставке вызывают произведения, выражающие «новую волну» обращения к народным традициям. Последние не цитируются, а переосмысливаются и развиваются авторами на современном интеллектуальном уровне. Так, например, в работах Р. Петрука широкий спектр ассоциативного воздействия определяет сочетание традиций народной скульптуры, характерного образного языка примитива со сложным философским подтекстом, раздумьями о проблемах нашего времени. Необычный сплав традиционного образного

мышления и используемых элементов конструктивизма отличает керамику Я. Мотыки. В декоративной пластике У. Ярошевич, О. Безпалкив, И. Тумановой-Ершовой, Б. Мухи, О. Винниченко, Т. Березы в оригинальных формах находит продолжение концепция «живого сосуда», ярко выраженная издавна во львовской керамике. При этом произведение У. Ярошевич выделяет особое многофункциональное значение полихромной росписи, покрывающей преднамеренно аскетизированные формы и несущей основную смысловую нагрузку. Общим для названной группы является синтетический в своей основе подход к применению традиционных и новаторских технологических приемов и выразительных средств.

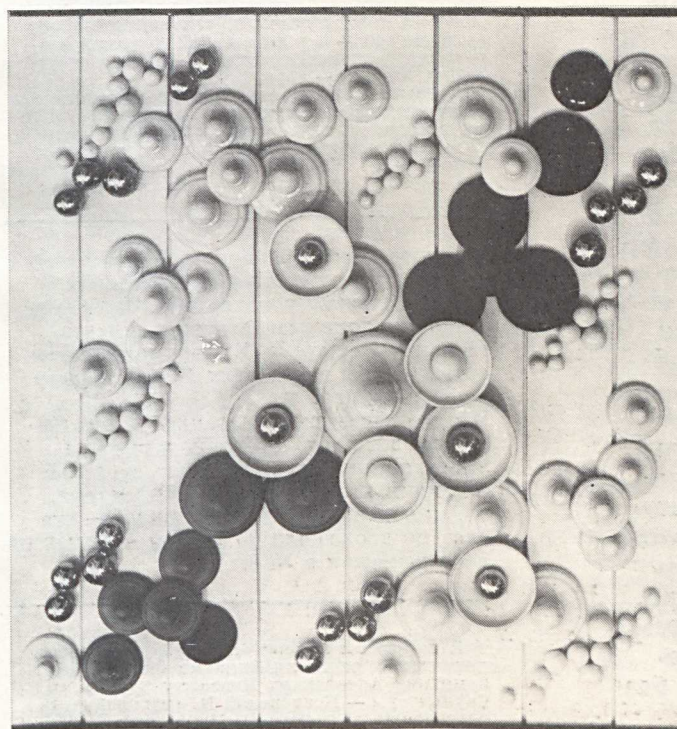
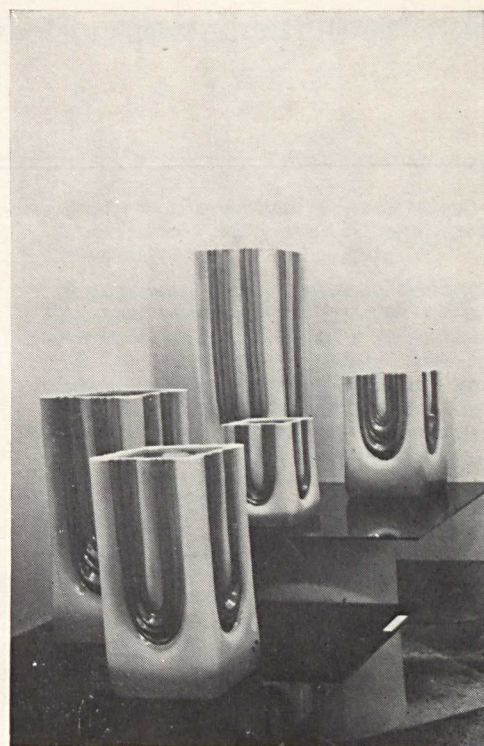
Кроме двух доминирующих и как бы противостоящих тенденций, можно выделить ряд работ, не несущих конкретного образного мотива, обозначенных поиском отвлеченных декоративных форм, целенаправленным выявлением специфических свойств материала, умелым использованием технологических эффектов. Композиции подобного плана имеют, однако, определенное ассоциативное воздействие, первоначальным импульсом для возникновения которого является обычно само название (З. Береза, Г. Друль, М. Павлюк, И. Янович, С. Трач и др.).

Выставка демонстрирует значительное разнообразие форм произведений. Наряду со всевозможными объемно-пространственными композициями широко представлена настенная пластика — декоративные блюда, рельефы, пласти, где встречаются неожиданные оригинальные решения (З. Флинта, О. Дзындра, Г. Липа, О. Магинская-Слободюк, Е. Кондратюк, П. Маркович и др.).

Логично дополняют экспозицию группы керамических сосудов, в которых преобладают чисто декоративные или дизайнерские, утилитарные формы. Представлены крупные напольные вазы и небольшие вазочки, авторские варианты сервизов, посуды для специй. Интересными находками в композиционном решении пластического ансамбля отмечены работы Р. Мартынюка, Я. Шереметы, С. Андрусива, Л. Станько-Кичулы, Я. Лашука.

В целом экспозиция выставки свидетельствует, что тенденция возвращения к богатому наследию народного искусства, активного творчества в «пределах керамики» и сохранения ее специфики начинает преобладать над популярным в 70-е годы стремлением к проникновению в смежные сферы и как бы экстенсивным путем развития. Исключительные возможности современной декоративной керамики доказаны, и гораздо более важным представляется сегодня не допустить ее ассимиляции, сохранить как цельное явление вид искусства, имеющий глубокие корни в прошлом.

В заключение хотелось бы отметить следующее. Особое значение выставки «Львовская керамика-87» обуславливается также тем, что она выражает активное стремление львовских художников декоративно-прикладного искусства к объединению по «ремесленно-цеховому» признаку (кстати, традиции цехового ремесла во Львове давние и богатые). Явление это не случайное. В последние годы укоренилось отношение к декоративно-прикладному искусству как второстепенному по сравнению со скульптурой, живописью или графикой, и ему обычно отводилось место на «задворках» больших выставок. Доминирующее значение крупных тематических произведений на экспозициях разного ранга обесценивало работы мастеров, работающих, например, в керамике, стекле, текстиле, металле или дереве и безуспешно пытающихся искусственно «подстроиться под тему». Выставки же по профессиональному интересу стали очень редкими, а ведь именно они поддерживали главным образом горение очага творческого поиска, атмосферу активных контактов и соперничества, являющихся движущей силой творческого процесса.



На стр. 40
И. Береза
Присутствие

Л. Ковалевич
Петухи (фрагмент)

Т. Левкив
Модульная атмосфера

Я. Мотыка
Сидящая крестьянка
В праздник

На стр. 41

Г. Липа
Трагедия

Т. Горбалюк
Декоративные
вазы «Зима»

И. Франк
Модницы

Н. Парфенюк
Снежные заносы

О. Безпалкив
Ноша

М. Павлюк
Млечный путь

Нам пишут Неодобрение Одобреева

С недавних пор в рубрике «Жизнь коротка — искусство вечно» мы печатаем маленькие, но сердитые рецензии, большинство из которых принадлежит Вильяму Одобрееву. Читатели смогли познакомиться с его мнением о Дворце молодежи, проекте Дома музыки, о готовящемся памятнике для Пскова и о шеренге истуканов, которая уже украсила аллею Московского планетария. Задача рубрики была довольно скромной. Силы наших обозревателей все же не беспредельны. Ну, в самом деле — можно высмеять отдельно взятый дворец, но ведь кругом столько дворцов, что никаких рецензий не напасешься. Стоит ли «цепляться» к одинокому памятнику — есть, наверное, памятники гораздо хуже. Можно понять обиду тех архитекторов и художников, на которых пал выбор в этой безвыигрышной лотерее. Мы догадывались, что статьи не останутся без ответа. И действительно, мы получили немало письменных и устных ответов рецензий, объектом которых стали и сам В. Одобреев, и рубрика, и журнал, — на наш взгляд, как раз и свидетелямствующих о том, что статью прочли именно те, кому она адресована. Как поступить с этими отзывами? Мы их печатаем. (Разумеется, лишь некоторую их часть.) Однако полученные нами резко отрицательные отзывы в количестве 2 (двух) — печатаются без каких-либо сокращений.

Несколько насторожила безотносительная публикация в № 1 за 1988 г. Вашего уважаемого журнала: фотография архитектурного «шедевра» — Дворца молодежи в Москве с замысловатой словесной эквилибристикой в качестве рецензии или аннотации.

Таким уродством, как вышеуказанное ничемное сооружение и новостроечная — словно из кошмарного сна — Октябрьская площадь на месте вытравленной старой городской застройки, — следует давать более серьезный, бичующий искусствоведческий анализ, ну а авторов самих «шедевров» следует публично (разумеется, по указанию свыше!) сечь на той же Октябрьской площади перед очередным халтурным памятником Вождю, дабы другим неповторно было уродовать хорошие старые города опусами в духе милицейского классицизма.

Пора ударить во все колокола, вострубить во всевозможные трубы во спасение архитектурной истины, гнать всех прихлебателей от большой архитектуры, кончать с семейной политикой и келейностью!

Удастся ли выбить их из круговой обороны? С памятником Победы удалось, а дальше?

С уважением
Ричард Уцмеленко

Неужели мы вновь станем свидетелями того, как всемирная серость, безликость и архитектурная бездарность возьмут верх?

Неужели Великой Москве недостаточно тех архитектурных ран, которые ей уже нанесли?

Придет время, и новые поколения будут выпалывать архитектурные сорняки и в первую очередь Дворец съездов из сердца древнего Кремля. Москвичи должны остановить каменную поступь дутых архитектурных авторитетов. Я не хочу обсуждать проект «Дома музыки» в Москве в деталях, так как здесь нет архитектуры — а только какой-то дикий восточногречко-административный замес и отсутствует главное — образ музыки.

Чтобы почувствовать этот образ, нужно, как минимум, любить музыку и ощущать ее. Этими исходными качествами, видимо, не обладают т. Посокин-младший и его соавтор.

В. Г. Гришин,
художник

Заметим: пока речь шла об архитектуре, отзывы скорее положительные. Их авторы склонны упрекнуть В. Одобреева лишь в непосредственности и недостаточной жесткости. И даже готовы подкачать темы для других (увы, запоздавших) рецензий.

Что же касается высказанной в том же письме идеи сечь публично или даже приватно кого бы то ни было, то с ней редакция никак согласиться не может.

Так недалеко и до рукопашной — что едва не произошло по поводу «скульптурной» рецензии в № 4.

В четвертом номере «ДИ», год нынешний, приоткрылась рецензия Вильяма Одобреева на памятник Александру Невскому и рати его. Скульпторы — Козловский И. (руководитель творческого коллектива), Кириллова Р., Коз-

ловский А. Нашедшее приют — игривое дитя времени. Автор — то ли искусствовед-грибник, то ли просто грибник. В грибах так или иначе — наторен.

Живо представляется, как легко и благостно Одобреев-грибник шествует грибными угодьями Москвы, Подмосковья и далее везде, играя лукошком. Ласково и вольготно в одночасье размышляет грибничок о многих памятниках, уподобляя оные грибам и грибочкам, о суете сует мирской размышляет, в образах размышляет, и достаточно прозрачно.

Рецензия получилась игриво-тенденциозная, в традициях нетерпимости, разноса, «испепеления» автора (а в нашем конкретном случае и соавторов), с ложной убедительностью иллюстративного материала, выгодным фактажом. Но в какой стилистической «упаковке»! Каким штилем владеет шалун! И все будто бы мимоходом, мимоходом и невзначай, сплевывая как бы в травку.

Бегло пересказывает грибник определение по Далю, что есть памятник. Нам, грешным, остается только, с позволения, заметить и добавить, что памятник — когда уже в натуре, когда уже на месте. Нет, нет — важно обсуждать эскиз, проект, ради дела важно пометать о будущем, спору нет. Однако чуток о другом.

Похоже, всерьез и надолго оборачиваются противостоянием дела в отношении между «реалистами» и «формалистами» на нивах изобразительного искусства. Не преувеличивая и без лишней скромности можно заметить — «формалисты» теперь якобы в фаворе. Достаточно полистать страницы «ДИ», да и не только «ДИ». Нивы для творческого произрастания и его разнообразия в наше время, казалось бы, должны быть благодатными для всяческих цветов. Однако... В пыли, в пылу перестройки кое-кому почудилось возможным, авось не заметят, под свои труды праведные, воззрения и симпатии подсобирать побольше чернозема общего пользования. Вспыхивают и групповые потасовки. Сводят личные счета на газетно-журнальных полосах, о чем стоит только сожалеть.

А что Одобреев-грибник? И он туда же. Досталось Козловским! Досталось их «семейному подряду»! Всех и вся разложил рецензент до мельчайших косточек: кто кому сын, кто кому жена... Как эдакое важно в бурное время раскрепощенного полета искусствоведческой мысли! Затем — и «банальность наизусть затверженных форм» (давит Далем, авторитетом!), и «воины-опыта равны как на подбор», и «дядька Черномор восседает на прорыном коньке», и мечи расположены не так, как бы хотелось грибничку... «Нет ни единого древнерусского лица или фигуры и ни единой музейной детали, которые бы не были строго стандартизированы и аккуратно упорядочены руками заботливой семьи Козловских!» Вот так. Стандарт. Музейщина. Где уж теперь встретится древнерусские лица? Что называется — ул. Унизил. Унизил до глубины былинного эпоса. Грибничок в другие глубины окунается. Видно пана по халивам. Для многих нас, как и для Мастера, автора будущего памятника, они, русские воины, не посрамившие Русь на Чудском озере, именно былинные.

Возможно, в впопыхах приобретались репродуцируемые в журнале фотографии модели памятника Козловских. На этих изображениях отсутствуют пики, хоругви, воинские знаки, что немаловажно для целостного восприятия композиционного замысла Мастера. Модель заснята на производственных задворках в рабочем состоянии. Сойдет. А может, и в расчет входила чужеродная среда. Важно устать Мастера.

В краткой истории «уникальной бронзовой поросли» упоминается 1968 год, но скромно помалкивает грибничок о недавнем прилюдном обсуждении рабочей модели памятника. Тогда — закрытый конкурс. Теперь — открытое, доброжелательное в целом обсуждение, одобрение.

Одобреевым-грибником завладела, по всему видно, как раз недобрая задумка. Снадобился пусть махонький плевочек и ко времени. Выждал час, когда Мастеру и утереться некогда.

Памятник задуман и осуществляется в хороших добрых традициях русского изобразительного искусства. Неужто сегодня, следуя таким традициям, неминуемо должно смущенно извиняться и краснеть?

Памятник строг в спокойном величии. Композиционное решение выразительно, индивидуально. В натуре, естественно, отсутствует «заляпанность», которая «впечатляет» на репродуцированных снимках. Активная, отобранная в плоскостном выражении форма объемов, соподчинение деталей способствуют восприятию их на большом расстоянии. Мастер избежал «засилия» излишней детализации в подаче типажа лиц воинов. Лица русские. Русские лица и в разнообразии индивидуальных черт. Таковыми они выглядят даже при колоссальном уменьшении. Уж кто не пожелает, только тот не увидит.

Там, где Одобрееву со смешком кажется приземленным параллелизм обтекаемых плеч воинов, будучи непредвзятым, легкодоступно почувствовать и увидеть величие Новгородских соборов, крепость воинского духа, незыблемость рубежей Отчизны. В этом удача Мастера. Касательно

Искусства и вклада, привнесенного Мастером в Искусство — с какой и чьей колокольни смотреть.

Евгений Гончаренко

В № 4 журнала «Декоративное искусство СССР» за 1988 год я прочел статью Вильяма Одобряева — знатока грибов. В этой статье, ничего общего не имеющей с искусствоведением, в дурном тоне описывается работа скульптора Козловского И. И. над созданием монумента в честь Ледового побоища на Чудском озере. Замысел художника может кому-то и не нравиться, да и нужно ли угождать всем? Скульптора можно критиковать, и умная критика всегда была на пользу делу.

Но в статье Одобряева совсем другое, а именно, издевательство над мастером. Большое неодобрение и ирония вызвало у Одобряева то, что Козловскому помогают жена и сын. Жена и сын — художники-профессионалы с высшим образованием.

Какая же цель статьи Одобряева, наполненной грибными сравнениями? Очевидно, понадобилось вывести из равновесия скульптора, потрепать ему нервы.

В свое время даже такому великому скульптору, как Фальконе, при создании памятника Петру I много вредило и мешало, и он уехал из Петербурга, не дождавшись установки и открытия своего памятника.

Статья Одобряева имела бы полную законченность, если бы он указал скульптора, способного все сделать быстро и ко всеобщему удовольствию.

Ю. Поммер, скульптор
заслуженный художник РСФСР

Два вполне определенных мнения.

Согласимся с Ю. Поммером в том, что «замысел художественного произведения может кому-то и не нравиться». «Да и нужно ли угождать всем?» — спрашивает он, забывая о том, что хорошая рецензия также авторское произведение и отнюдь не обязана вызывать всеобщую благодарность.

Кстати, редакционная почта познакомила нас и с прямо противоположными мнениями.

В апрельском номере журнала Вы представили проект монумента в честь Ледового побоища на Чудском озере.

Двадцать лет назад, когда в Пскове проходило обсуждение конкурсных проектов, этот был встречен с наименьшим сопротивлением, только потому, что другие были еще прямолинейнее, кроме одного — действительно глубокого и серьезного, но содержавшего в основе слишком пугавшую этой открытостью идею храма (проект В. П. Смирнова).

И если с натяжкой был оговорен для дальнейшей работы проект Козловского, то тоже благодаря хоть дальнейшему намеру на храмовую основу, которой все же искали русская традиция и русское сердце: «закомары» щитов, «пиластры» мечей, даже вариант «бегунка» в покрове коня, и глава и шлем «собора» — князь. Но при всем благородстве побуждения как тяжело, дробно и вяло целое, как громоздко и бесполодно. Символика, лишенная духа, обнаружилась только страшная внутренняя неподвижность и теснота. Это при русском-то просторе земли и характера!

Подобно конкурсу на памятник Победы, история с работой Козловского обнаруживает, как далеко зашло запустение нашей души, как формально и неприродно мы думаем и как эмигрантски воспринимаем свое Отечество, воздвигаая памятники не для детей своих, а для какого-то отвлеченного, словно чужого, народа.

Необходимость нового, по-настоящему серьезного конкурса, по-моему, очевидна всякому, еще не потерявшему связи с родной землей, сердцу.

В. Курбатов,
писатель

Прочитав в журнале «Декоративное искусство» № 4 за 1988 год статью о памятнике в честь Ледового побоища на Чудском озере (авторами которого являются скульптор И. Козловский и архитектор П. Бутенко), мы благодарим В. Одобряева за правдивую характеристику этого безликого и бездуховного памятника.

Совершенно непонятно, как в наше время перестройки и гласности может осуществляться проект двадцатилетней давности, созданный во времена застоя, без широкого обсуждения. Считаю необходимым напомнить о том, как происходило утверждение упомянутого проекта в 1968 году. На обсуждение были представлены всего 5 или 6 проектов. Обсуждалось

только два: проект Козловского — Бутенко и Смирнова — Катаева. Ни один из обсуждаемых проектов не получил высоких оценок. Решение же об утверждении проекта Козловского — Бутенко было заранее запланировано в административном порядке. Выступающие отмечали отсутствие каких-либо художественных достоинств. Удивляли тогда размер, и отмечалась гигантомания авторов. Совершенно не принималась во внимание миллионная стоимость памятника.

До установления памятника он уже обошелся государству очень дорого. И это происходит в то время, когда экономические трудности, нехватка средств ощущаются во всех областях, а в культуре наиболее острым образом, когда исчезают подлинные шедевры архитектурного наследия Псковской земли.

Предлагаемый к осуществлению памятник — по сути увеличенная до размеров пятиэтажного дома статуэтка, напоминающая копилки, продаваемые на базарах. Нам хотелось отметить и то, что проекту Козловского — Бутенко явно не везло: пока отливали макет из гипса в натуральную величину и строили дорогу к месту постановки, остров Сиговец был затоплен. Об этом предупреждали старожилы. Позже завезенная во Псков гипсовая модель сгорела в сарае... Никто убытков не подсчитывал и виновных не искали...

Время шло, и казалось, об этом «памятнике» забыли и больше никогда не вспомнят. Нет, опять повторяется та же история: волевым решением органов культуры начинаются работы по изготовлению в металле и установке.

Мы считаем, что не поздно еще остановить это нечестное дело. Нам представляется необходимым объявить новый конкурс, более широкий, с обсуждением на Псковской земле, с соблюдением демократии и широкой гласности.

Е. Скобелыцина, В. Никитин, А. Тютюнников, А. Лебедев, Е. Иванов, Г. Гофман, И. Заяц, Т. Егорова, В. Васильев, Н. Салтан, Н. Осипова, И. Родникова и другие.

Всего 24 подписи: архитекторы, искусствоведы и сотрудники ЛФПИ «Спецпроектреставрация» и Псковского историко-художественного музея-заповедника

Вот другой поворот темы. Оказывается, не только В. Одобряев со своей одинокой колокольни порицает проект. С ним согласны и некоторые жители Пскова, которым вся история с памятником не то чтобы понятнее, но во всяком случае ближе. Им просто географически небезразлично решение скульптора, и у них не отнимешь права на собственное мнение.

В. Курбатов, словно отвечая Ю. Поммеру, называет другую кандидатуру. И здесь тоже стоит оговориться. «ДИ СССР» не берет на себя смелость утверждать, что проект В. П. Смирнова и в самом деле лучше. То есть мы ни в коем случае на это не претендуем. Не близки нам и упования на новый конкурс — потому что маловато от последних конкурсов видели мы реальной пользы и не все художественные вопросы решаются простым большинством голосов. Сопоставив разные мнения, мы всего лишь хотим показать: не так все просто. По каждому вопросу может быть высказано собственное суждение, и мы не считаем нужным каждый раз оговаривать его неабсолютность, во многом продиктованную жанром. Его резкость — естественная отплата за годы бесконечных «памятник строг в спокойном величии».

Дорогие читатели! Уважаемые авторы! Будем строги в спокойном величии. Вероятно, художественной критике не хватает такого жанра: короткой, острой и вполне субъективной оценки, данной с позиции личного вкуса и личных — а не групповых — пристрастий. Художественную жизнь (если она — жизнь) нелепо представлять в виде праздничной демонстрации или единогласных выборов.

*

Завершая наш обзор, мы обратились к автору коротких рецензий с одним только вопросом — как он дошел до жизни такой и чем объяснить его безобразное

отношение к практике монументально-декоративного искусства? Вильям Одобряев ответил:

Я родился в глухой деревне Матюшино Тульской области и с детства питал сложные чувства к городу и горожанам-интеллектуалам, приезжавшим провести летние месяцы в наши привольные края. Среди них часто попадались художники, которые стали мне особенно ненавистны из-за человеческой надменности и легкомысленности своих занятий. Подсматривая из-за кустов за их писанием этюдов, подслушивая заумные разговоры друг с другом и с барышнями, я уже тогда на заре туманной юности почувствовал в себе жажду критики.

Освоив постепенно их терминологию, я во время редких поездок в город спешил не только в ГУМ и ЦУМ, но и на выставки, в музеи, в библиотеки, где запоем читал увлекательнейшие материалы сессий Академии художеств СССР, сосредоточиваясь в основном на критике модернизма, авангардизма, абстракционизма, символизма и других проявлений пресловутого самовыражения богемных представителей разных поколений. Особенно много дали мне как критику материалы сессии Академии художеств СССР 1949 года, а также такие книги, как сборник 1937 года «Против формализма и натурализма в искусстве» и «Содержание и форма в произведениях искусства» Ф. И. Калашникова 1953 года. Освоив методологию глобального неприятия, я был потрясен в начале 70-х годов и дальнейших лет расслабленностью комплиментарных писаний моих будущих коллег, которые буквально соревновались друг с другом в восхвалении всего и вся, чем окружало их карнавальное изобразительное искусство. Именно тогда я решил, что и один в поле воин, и стал упорно ходить по редакциям столичных газет и журналов. Выбор мой пал на «Декоративное искусство СССР», так как этот журнал показался мне особенно элитарно-комплиментарным. Большинство его материалов посвящены искусству декоративно-монументальных и живописи, то есть откровенному формотворчеству, далекому от красот и уродств окружающей действительности.

Другими словами, я решил по мере сил противостоять и по-простому, по-нашему, по-деревенски гнуть свое. На мое счастье, приход в «ДИ» совпал с оживающим процессом демократизации, который коснулся и этого откровенно-заумного органа СХ СССР. Меня, видимо, решили напечатать, так сказать, для пробы, плюрализма ради, чтобы не отстать, упаси боже, от таких прогрессивных изданий, как «Художник», «Молодая гвардия», «Крокодил» и т. д.

Сегодня я отчетливо сознаю, что «деисты» недооценили взрывную силу свободного отрицания. Народ заметил мои усилия и, убедившись, что «жизнь коротка, искусство вечно», отозвался на краткие рецензии собственным бурным сотворчеством. Особенно меня радуют отрицательно-негодующие отзывы и угрожающие звонки по телефону.

Единственное, чего я опасуюсь, так это того, что редакция, все более тревожимая раскритикованными мэтрами, а также их друзьями и родственниками, подвергнет мои писания еще большим сокращениям и скруглениям и читатели решат, что Вильям Одобряев размяк, стал уступчив, что недалек тот день, когда из-под его экстремистского пера польются высоконаучные искусствоведческие комплименты.

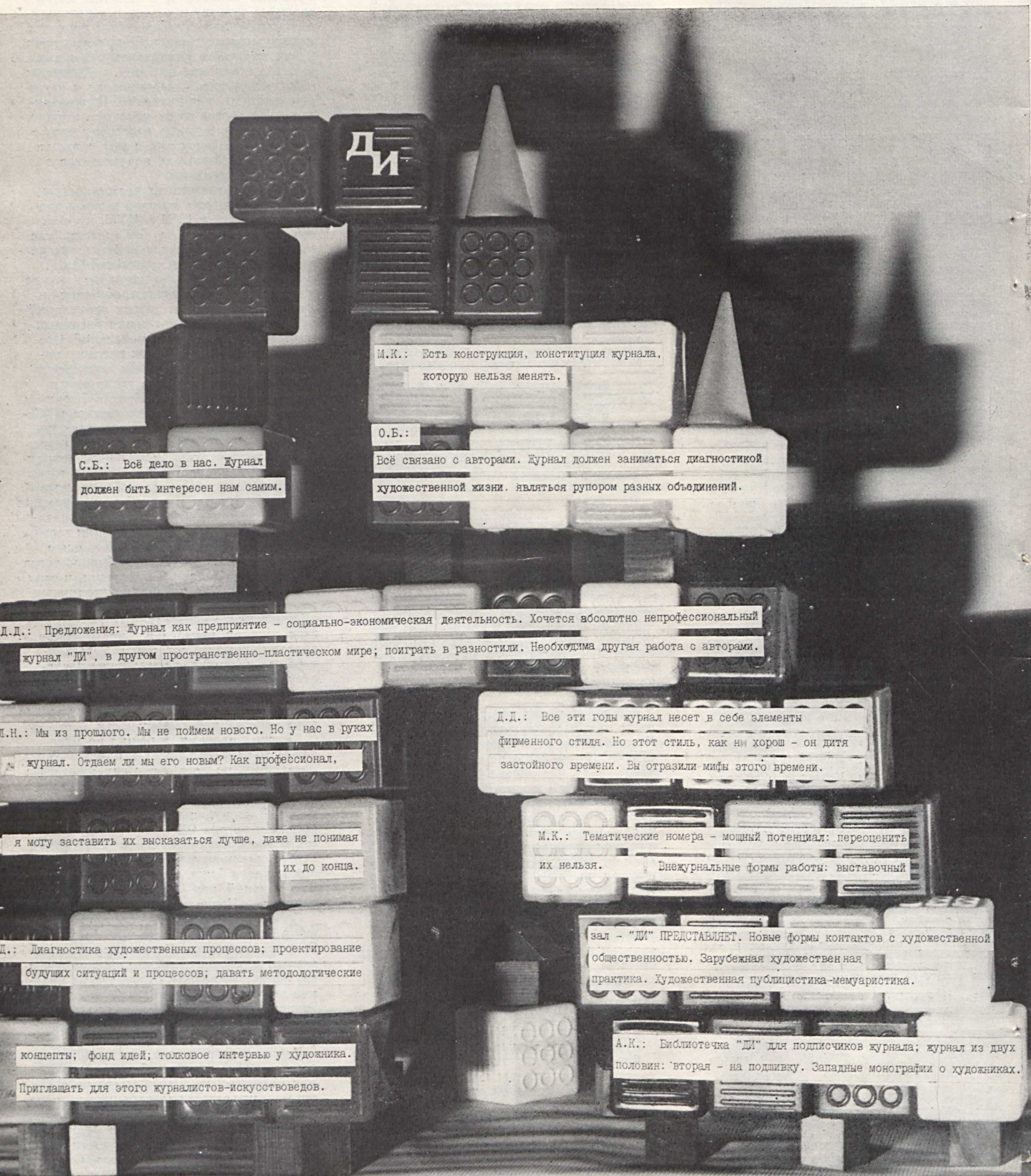
Не бывать этому!!!

Вильям Одобряев
20 декабря 1988 г.
Москва — Матюшино

Вот так мы спорим

Множество мнений влияет сегодня на нашу сферу деятельности. Множество возможностей открывают принципы плюрализма и гласности. Каким быть журналу сейчас? Вопрос не простой, ведь сложна жизнь не только вне журнала, но и внутри его. И все эти проблемы, противоречия, идеи и идеалы формируют в конце концов образ того журнала, который видит читатель.

В конце 1987 года состоялось заседание редакцион-



М.К.: Есть конструкция, конституция журнала, которую нельзя менять.

О.Б.:
Всё связано с авторами. Журнал должен заниматься диагностикой художественной жизни. являться рупором разных объединений.

С.Б.: Всё дело в нас. Журнал должен быть интересен нам самим.

Д.Д.: Предложения: Журнал как предприятие – социально-экономическая деятельность. Хочется абсолютно непрофессиональный журнал "ДИ", в другом пространственно-пластическом мире; поиграть в разностили. Необходима другая работа с авторами.

И.Н.: Мы из прошлого. Мы не поймем нового. Но у нас в руках журнал. Отдаем ли мы его новым? Как профессионал,

я могу заставить их высказаться лучше, даже не понимая их до конца.

Д.: Диагностика художественных процессов; проектирование будущих ситуаций и процессов; давать методологические

концепты; фонд идей; толковое интервью у художника.

Приглашать для этого журналистов-искусствоведов.

Д.Д.: Все эти годы журнал несет в себе элементы фирменного стиля. Но этот стиль, как ни хорош – он дитя застойного времени. Вы отразили мифы этого времени.

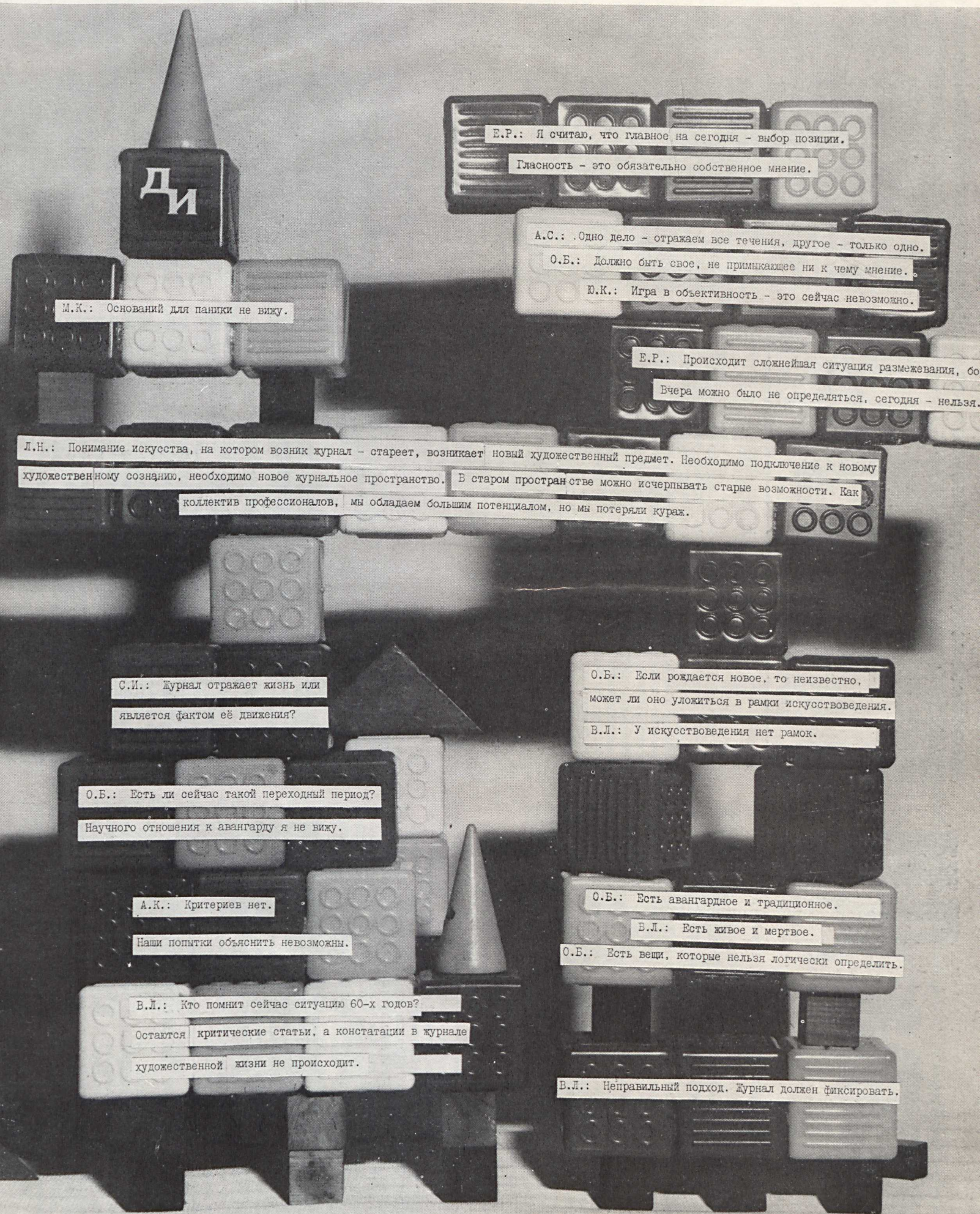
М.К.: Тематические номера – мощный потенциал: переоценить их нельзя. Внежурнальные формы работы: выставочный

зал – "ДИ" ПРЕДСТАВЛЯЕТ. Новые формы контактов с художественной общественностью. Зарубежная художественная практика. Художественная публицистика-мемуаристика.

А.К.: Библиотечка "ДИ" для подписчиков журнала; журнал из двух половин: вторая – на подшивку. Западные монографии о художниках.

ной коллегии. Высказанные на нем мнения формируют облик если не журнала, то — редакции. Но и это — этап в развитии. Поэтому мы решили опубликовать краткий обзор этой беседы, в которой участвовали: Олег Буткевич, Стелла Базазьянц, Даниил Дондурей, Тамара Зиновьева, Станислав Иванов, Карл Кантор, Александр Канцедикас, Марк Коник, Владимир Левашов, Евгений Розенблюм и заведующие отделами редакции.

Материал подготовил М. Купович
Художник А. Дацковский



- «Война и мир глазами художников»
- Театр Михаила Булгакова
- «Средовой подход» в Америке
- Экологическое искусствознание
- Искусство Берлина за 300 лет

С 10 по 18 сентября на ВДНХ состоялись Дни журналов. Принимал в них участие и «ДИ СССР». В больших и неудобных фойе бывшего монреальского павильона Н. Давыдова и В. Мейланд вопреки суровой действительности материального мира сумели организовать выставку лубка и батика, пригласить мастеров дымковской игрушки и пестряковской росписи, а главное — собрали превосходную выставку «Мы в зеркале соцарта». Правда, зеркало оказалось столь нелцеприятным, что глядеть в него было жутковато. И, наконец, в день «ДИ» был показан фильм «Черный квадрат» [режиссер И. Пастернак, сценарий О. Свибловой]: краткий очерк истории неформальных движений в советском изобразительном искусстве. На фоне сталинских физкультурных парадов и демонстраций, на фоне хрущевских «бесед об искусстве» звучали голоса и возникали работы художников. Тех, кто так и не удостоился при жизни встречи с отечественной публикой, и тех, кто дождался персональных выставок за границей и дома, коммерческого успеха на «Сотбис».

Однако поскольку все мероприятия «ДИ» не имели практической никакой рекламы, а журнал не стал дополнять и разбавлять выставку концертами хард-рока, в павильоне царило спокойствие, и публика текла стабильным, спокойным ручьем. Показы, впрочем, можно практиковать все, так что теперь картины снова смотрят в основном те, кто их действительно любит.

В Государственном Эрмитаже

Выставка «Нумизматика в Эрмитаже. 1787—1987» знаменит с историей одного из богатейших нумизматических собраний мира: его возникновением, источниками пополнения, именами крупнейших специалистов и собирателей. Помимо монет, медалей, знаков на выставке представлены многочисленные документы, рассказывающие о нумиз-

матике в Эрмитаже.

Заметным явлением культурной жизни Ленинграда стала выставка «Война и мир глазами художников» из собрания ФРТ и СССР. Выставка поражала огромным хронологическим диапазоном — от XV века до 80-х годов XX. Были представлены почти все виды изобразительного искусства — графика, живопись,

унизительные обсуждения, перебиваться ради заработка и свободы инсценировки.

Легко опознать в экспозиции множество деталей булгаковской прозы, прочно вошедших в наш разговорный язык: лампу под абажуром, примус Кота Бегемота, разбитые очки Коровьева. Но все это как-то вяло, спокойно, без темпера-

Мастер

В августе в Академии художеств в Москве показывали выставку знаменитого в Западном Украине скульптора, известного нам под именем мастера Пинзеля. Вторая половина XVIII столетия — время расцвета так называемой львовской скульптурной школы, счастливо соединившей достижения художников барокко из Центральной Европы и великодушное мастерство местных резчиков по дереву и камнетесов. Мастер Пинзель по праву считается самым крупным ее представителем. О жизни его известно мало. Существующие документы говорят, что он начал работать около 1750 года при дворе магната Николая Потоцкого в Бучаче, с середины пятидесятих годов работал во Львове, затем снова вернулся в Бучач. После 1770 года следы его теряются. На выставку в Мо-

мента. Будто уже окончилась булгаковская эпоха в нашей жизни, ушла, отпущена. И впереди одни лишь академические издания. Неужели наша любовь в прошлом? Нет. «Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрешутся от него его гнусный язык!»

И. Карпенко

Пинзель

скву привезли деревянные скульптуры из музеев Львова, Ивано-Франковска и Тернополя. Из Бучача прислали сохранившиеся церковные статуи. Фигуры святых, аллегорий, резные алтари, крылатые головы, подкрашенные и позлащенные, отмеченные временем и заботливо реставрированные, заполнили залы на Кропоткинской. Театральность поз, повышенная экспрессивность, вихрь смелых складок на драпировках, драматичность жеста, истинно барочная аффектация. А в последние годы — сдержанность, отход в сторону классицизма — все как будто бы в русском общего европейского искусства, и все отмечено истинно провинциальной пленительной серьезностью, глубиной и непосредственностью переживания.

И. Акимов

Народная традиция и «Экологический подход»

Авторы экспозиции во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства искусствоведы В. Пацюков и Е. Гончаренко, верные «экологическому» подходу к проблемам современного искусства (при котором последние трактуются как некое одновременно обособленное и открытое пространство, где каждый художник занимает свою экологическую нишу), объединили в залах музея работы двух известных москвичских скульпторов, лауреатов многочисленных премий Г. Франгуляна и Л. Ба-

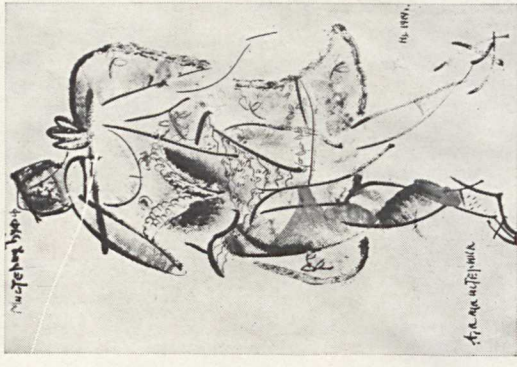
ственном процессе. Что же касается оценок и мнений посетителей, то они разошлись примерно поровну. Одна часть зрителей уверена, что успех художника — спираль ведущая дань его незаурядному таланту, другая склонна

Художники саратовских театров

Е. Владимировский

В Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева прошла выставка «Художники и театры». По первоначальному замыслу предполагалось показать лишь произведения театрально-декорационного искусства из музейной коллекции, однако в процессе подготовки устройства выставки пришли к мысли познакомиться с архивами саратовских театров, с фондами краеведческого музея и, наконец, с произведениями театральных художников, работающих в городе сегодня. Открывали выставку экспона-

Н. Симон. Эскиз костюма к «Мистерин-Буфф». 1919



Е. Савельева

Искусство и архитектура в США

Вопросы синтеза прикладного искусства и архитектуры давно волнуют общественность США, хотя термин «средовой подход» там как будто не распространен, поскольку американцы читают «ДИ СССР» крайне нерегулярно.

отнести интерес к творчеству Юнкера за счет высокого качества немецких гвоздей и кинетических схем. Извечный мотив столичной жизни: «Если бы нам такое».

матике как науке, о храни-
тельской и научной деятель-
ности отдела Эрмитажа за все
время его существования
вплоть до наших дней. Доку-
ментальный материал допол-
няет галерея портретов тех,
кто способствовал развитию
нумизматики в России — на-
чиная с Петра I и М. В. Ло-
моносова и кончая такими из-
вестными учеными-нумизма-
тами, как Е. Е. Келер, А. А.
Куник, А. Н. Зограф, Н. П.
Бауер, А. А. Быков.

Значительное место в собра-
нии музея и на выставке за-
нимают монеты, найденные в
кладах и во время раскопок
на территории СССР. Пред-
ставлены также нумизматиче-
ская коллекция Кунсткамеры,
частные коллекции, попавшие
в Эрмитаж через закупочную
комиссию или принятые в со-
ветского монетного дела раз-
ных исторических этапов
(после 1917 года государство
обязало монетные дворы пе-
редавать музею образцы всех
выпускаемых монет и меда-
лей, орденов и знаков).

М. Лукач

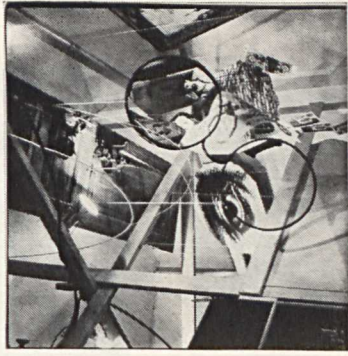
Театральные фантазии

В Государственном централь-
ном театральном музее им.
А. А. Бахрушина с лета ра-
ботает экспозиция «Театраль-
ные фантазии» (произведения
М. Булгакова на сцене) —
дань неосуществленной любви к
писателю. Затея тем более ин-
тересная, что наступили вре-
мена, когда оказалось внеза-
пно, что рукописи (хотя бы
некоторые из них) не горят
и кое-каких злодеев можно
убрать со страниц истории,
как Алоизия Могаляча из до-
мовой книги застройщика, а
невинно убиенным и прочим
страдальцам и вправду уто-
тованы — кому свет, кому
вечный покой. Авторы экспо-
зиции привычно, как уже слу-
чалось делать в этих стенах,
разбили пространство зри-
тельного зала на отдельные
фрагменты, оформили их с
помощью дверей и рам — то
как кусок комнаты, то как
часть улицы, по которым бе-
жал бедный Иванушка, и на-

скульптура. Одновременно
можно было увидеть произве-
дения таких мастеров, как
Дюрер, Гольбейн, Дикс, Тат-
лин, Малевич, — всего более
300 вещей. Высокое идейное
значение и художественные
достоинства сделали эту вы-
ставку особенно ценной. До
Ленинграда она побывала в
Гамбурге, Мюнхене и Москве.

Выставка «Голландская и
фламандская живопись XVI—
XVII вв.» из собрания трех
крупнейших музеев Антверпе-
на — Королевского музея
Майер ван дер Берг и музея
Смидт ван Гельдер — явилась
ответом на развернутую в
1986 году в Доме Рубенса эк-
спозицию из собрания Эрми-
тажа. Среди привезенных кар-
тин были такие шедевры, как
«Минерва, повергающая раз-
дор» Рубенса, «Мужской пор-
рет» В. Коя, картины Йор-
дана, работы Охтервелта,
Вильденса. Выставка дала
редкую возможность ознако-
миться с произведениями Ру-
бенса и его школы.

М. Халтунен



сытили эти выгородки доку-
ментами, афишами, програм-
мами, фотографиями. Из
всего этого можно (при ус-
ловии некоторой подготовки)
вычитать по именам и датам
печальную судьбу блистатель-
ного драматурга, насильст-
венно отторгнутого от теат-
ра, вынужденного терпеть
бесконечные издотские и на-

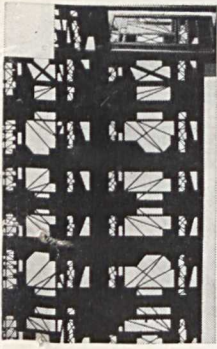
дов. Недавно скончавшийся
В. Зазнобин из Переславля-
Залеского берет за основу
своих вещей деревенские
ветряки и ульи. М. Королев
из Ростова развивает тради-
ции деревянной иконы и ре-
лигиозной скульптуры. В це-
лом же весь этот обширный
набор разнообразных источ-
ников, традиций и направле-
ний хорошо демонстрирует и
неоднородность современного
искусства, и
укорененность его в старых
фундаментальных культурах.

М. Захаров

Немецкие выставки

«Искусство Берлина за 300
лет» — самая представитель-
ная за все время выставка
подобного рода. Основная ее
цель — показать историю
культурной жизни города на-
чиная с конца XVII века, ког-
да Берлин служил еще толь-
ко резиденцией прусско-бран-
денбургских князей, и до на-
ших дней — поскольку Бер-
лин давно уже живет как
культурно — художественный
центр европейского масштаба.

Экспозиция была выстроена в
хронологическом порядке и
состояла из множества раз-
делов: расцвет искусства на
рубеже XVII—XVIII веков;
фридрихианское рококо
(1740—1786); классицизм-би-
дермайер (от Шадова до
Шинкель); конец бидермайе-
ра (Менцель и его современ-
ники); расцвет «берлинского
сецессиона» (1898—1918); экс-
прессионизм («Штурм»,
«Мост»), I мировая война;
двадцатые годы; берлинские
художники в годы Сопротив-
ления (1933—1945); берлин-
ское искусство с 1945 года до
сегодняшнего дня. Интересно
было показано прикладное ис-
кусство: золоченые серебра-
ные блюда и кубки, изделия
королевского чугунолитейного
завода XIX века, фарис, стек-
ло, мебель XVII—XVIII сто-
летий, работы ведущих мас-
теров Королевской фарфоре-
вой фабрики, такие немецкие
и столь хорошо знакомые по
интерьерам наших импера-
торских и прочих дворцов.
Отличный урок по истории



Однако программы, направ-
ленные на эстетизацию го-
родской среды, существуют в
США давно. В конце XIX в.
проблемами снабжения аме-
риканских городов памятни-
ками, монументами и проэти-
ми произведений искусства
веди благотворительные ор-
ганизации и отдельные про-
свещенные граждане. В годы
«Великой депрессии» прези-
дент Франклин Рузвельт, спа-
сая от голода художествен-
ную интеллигенцию, роздал
множество заказов, и страна
получила в результате 4000
стенных росписей (почему-то
большая их часть досталась
почтовым зданиям) и 1800

Встреча редакторов

В Киеве, по инициативе Совета
правления СА СССР по печат-
ни и критике, состоялось все-
союзное совещание редакто-
ров архитектурных газет и
журналов. Вел его секретарь
правления СА СССР Ф. Но-
виков. Участвовали В. Аннен-
ков, А. Грушина, Т. Карае-
в, Н. Корконосенко, В. Кор-
нейчик, П. Куприй, М. Лусе,
В. Саулявичус, С. Суегин,
А. Тарханов, В. Тихонов,
Л. Чайковская, Е. Ямполь-
ский.

Участниками были подготов-
лены взаимные рецензии с
анализом и оценкой работы
газет и журналов за послед-
ний год. Было признано от-
ставание архитектурной печа-
ти от общего уровня гласно-
сти, что определяет ее место
в арсенале публицистики.
Ключевым звеном перестрой-
ки является перестройка
культуры, которая осуществи-
ма только через консолида-
цию культурных сил, творче-
ских союзов, преодоление
профессиональной замкнуто-
сти. В этом велика роль прес-
сы. Но пока архитектурная

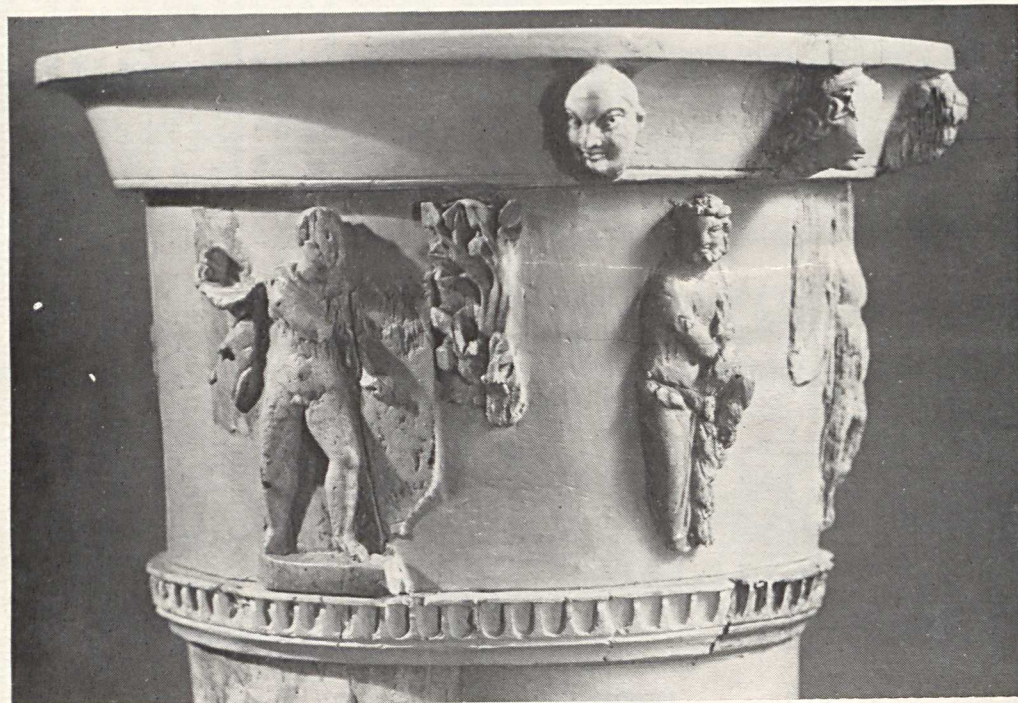
порядок, согласно которому
при возведении государствен-
ных сооружений определен-
ный процент стоимости зда-
ния идет на его художествен-
ное оформление. Широкая
практика монументальных ра-
бот подтолкнула в свою оче-
редь Совет по американским
ремеслам разработать про-
грамму по изучению взаимо-
отношений изобразительного
искусства и архитектуры. Два
года работы над программой
привели к тому, что в мае
этого года в Нью-Йорке была
открыта большая выставка
«Архитектурное искусство.
Плодотворность дизайнера
подхода». Основная часть эк-
спозиции носит название «Ин-
тегральное искусство». Ее со-
ставили 36 осуществленных
проектов художественного
оформления частных и обще-
ственных интерьеров, выпол-
ненных в 80-е годы. Их ото-
брали из числа 350, представ-
ных на конкурс. Экспозиция
вызвала большой интерес и
многочисленные публикации.

печать не помогает в доста-
точной мере обратной связи
между архитекторами и обще-
ственностью.
Многие проблемы не только
не акцентируются, но даже
замалчиваются. Слишком роб-
ко внимание к региональным
проблемам в сочетании с во-
просами социальной справед-
ливости, к специфике их ре-
шения средствами архитекту-
ры и градостроительства.
Остается вне широкого обсуж-
дения один из волнующих во-
просов профессии — переход
проектирования на хозрасчет,
новые условия творческой
деятельности в системе арх-
проектов, кооперативов, совме-
стных советско-зарубежных
предприятий.
На встрече были высказаны
пожелания создать ассоциа-
цию архитектурных редакто-
ров с целью координации
идей и обмена опытом. Это
более важно, что СА
СССР получил самостоятель-
ное издательское право и
сейчас создается новое изда-
тельство — «Архитектура».

Н. Орлова



Страница коллекционера
Ритоны из Нисы



По форме они повторяют рог животного, быка или бивень слона. Украшены ритоны тончайшей резьбой по кости, с изображением различных сцен из античной мифологии, в которых прослеживается уже сочетание традиций, элементов античного, древневосточного и местного, парфянского искусства. Полуфигуры — это древневосточные, иранские фантастические существа, сочетающие черты животных, птиц и человека. Многочисленны изображения крылатого, львиного, рогатого грифона, известного из иранского, ахеменидского искусства. Но это отнюдь не слепое подражание древнеиранскому статичному, застывшему образцу, а, в противоположность ему, полный жизни и темперамента, динамичный образ.

Появление среди этих фигур крылатого мчащегося слона указывает на связь с далекой Индией. Часто встречается и крылатый кентавр, могучий, бородатый, с крепкой мускулатурой, знакомый персонаж из древнегреческой мифологии — получеловек-полуконь. Но почему же он все-таки крылатый? Потому, что это персонаж переосмысленного по-новому мифа, возникшего в местной среде, на основе древнегреческих сказаний. Своеобразен и человек-бык. У него юношеское лицо с высоким лбом, горбатым носом, красивым изгибом рта и энергичным подбородком, обрамленное волнистыми прядями волос, из-под которых выступают небольшие рожки. Тело его мускулистое, крепкое, ноги с раздвоенными копытами, на спине огромный горб. Подобный образ известен не только в греко-римском искусстве, но и в древнеиранских сказаниях выступает человек-бык, Гопотшах-пастух, покровитель скота и охранитель вод. По содержанию и художественному истолкованию представленные скульптурные полуфигуры, фантастические существа тесно связаны с местной азиатской средой, всецело отвечая духу греко-римской, эллинистической эпохи с присущим ей смешением культур.

На фризах изображены древнегреческие боги: Зевс, Гера, Гефест, Афина, Арес, Афродита, Аполлон, Артемида, Деметр, Гермес, Гестия, Посейдон. Их можно распознать не только по облику, но и по знакам-символам: молния Зевса, трезубец Посейдона, лира Аполлона, кочерга Гефеста, факел Гестии и так далее. Боги преисполнены горделивого величия, полны достоинства. Арес — молодой суровый азиатский воин в шлеме, панцире и сапожках. Очень хороша Афродита, в образе которой запечатлено восточное чувственное понимание женской красоты. Гефест представлен в виде бородатого дюжего мастера в рабочем фартуке с кузнечной кочергой в руке — такого изображения Гефеста нет в античном, греко-римском искусстве. В этих рассмотренных нами композициях древние мастера объединяют греческих богов с местными, азиатскими божествами, для которых античное искусство и мифология служили отправным пунктом и вдохновляющим примером.

Сцены на фризах эмоциональны, развертываются в бурном, стремительном движении, полны психологического накала. Все участники этих торжественных церемоний, боги и обитатели земли, изображены как народные типы, а не идеализированные, неземные божества. Видимо, сценическое действие и связанный с ним художественный момент стали преобладать над культовым, религиозным, а обрядово-бытовая сторона становится ведущей. Действующим лицам этих сказаний приданы земные черты.

Ритоны из Нисы обнаружены в Туркмении, возле Ашхабада. Хранятся же эти замечательные произведения искусства в ленинградском Государственном Эрмитаже, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве и в городе Ашхабаде, в Республиканском историческом музее Туркменской ССР.

Владимир Кривицкий

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, 12 (373) 1988
Основан в 1957 году

В номере:

1	Метаморфозы
2	Мнения, суждения, споры
8	Дизайн
12	Говорят художники
15	Художник и театр
18	Мастер и время
22	За рубежом
27	Теория
36	Народное искусство
39	Секреты мастерства
40	Выставки
42	Нам пишут
46—47	Газета ДИ
48	Страница коллекционера

Юрий Пясковский

Елена Черневич

Густав Земла
(ПНР)

Ирина Уварова

Юрий Маркин

Михаил Соколов

Булат Галеев

Шариф Шукуров

Лина Уцеховская

Орест Голубец

Владимир Кривицкий

Ритоны из Нисы

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Е. П. Мадий И. А. Рожественский К. П. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции Главный художник	
Ответственный секретарь	
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Игращенко Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Головченко Б. В. Гребцов К. П. Губаев Ф. С. Евстигнеев В. М. Курбатов Ю. К. Несмачный Г. В. Онанов С. И. Черневич Е. В.

ПОПРАВКА

В «ДИ СССР» № 9 в статье
Т. Стриженовой «Гобелен возвра-
щается на стену» по вине автора
допущена ошибка. Среди совет-
ских участников Лозаннских би-
еннале гобелена следует назвать
Мари Адамсон.

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

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

Сдано в набор 10.10.88
Подписано в печать 11.11.88
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,749
Тираж 32 000. Заказ 4895
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

**ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ
«ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР» в 1988 году**

Актуальная публицистика

VII съезд художников СССР (А. Васнецов, В. Мейланд)	5
Кантор К. Ренессанс и мы	1
Литовская ССР (Рюмина И., Римкус В., Пуронас В.)	1
Архитектура памяти (Давыдова Н., Скокан А., Костина О., Найшуль В., Гозак Н., Кутейникова И., Шульгина Р.)	5
Пути перестройки	
Левшина И. Социолог в посудной лавке	9
Фаворская-Шаховская М. О трудностях московских керамистов	5
Рюмина И. Художник и комбинат	6
Художественная жизнь страны	
Давыдова Н. Заметки с выставки «Художники — народу»	7
Кошкин Е. «Художники — народу». Споры вокруг концепции и экспозиции	6
Кабанова О. Юбилейная выставка «Страна Советов»	4
Крамаренко Л. Костюмный бум	5
Тарханов А. Выставка букв	2
Уварова Н. Выставка «Художник и время»	2
Мнения, суждения, споры	
Анненкова Л. Еще раз о поиске эстетической истины	7
Базазьянц С. Выставка болгарская, проблемы общие	12
Галеев Б. Свет и музыка в периодической системе искусств	10
Громова Л. Письмо в редакцию	10
Курбатов Ю. Записки дилетанта	10
Манин В. В спорах о соцреализме	4
Павлинская А. Размышления о современной архитектуре, музыке и декоративном искусстве	5
Пясковский Ю. Об одной тупиковой ветви в монументальном строительстве	12
Сафарова А., Мадий И. Пять интервью в Таллине «Такого, как ты, больше нет нигде на свете...» (Зюзинская Ю., Юрьев С., Хан-Магомедова В., Ермолаев А., Максимов Ю.)	1
Якимович А. Как быть с авангардизмом?	9
Конференции, симпозиумы, встречи	
Всесоюзная конференция искусствоведов	7
Художник и предметный мир	
Габриэль Г. Гобелен и интерьер. Кто кого?	3
Габриэль Г. Эмаль. Старый материал — новые формы	10
Тарханов А. Жилищную программу мы обязаны выполнить. Но какой ценой?	4
Кантор Е., Негневицкая О. Эстетизация технологии	8
Кабанова О. Гобелен в интерьере	4
Климова А. Закон изменения	3
Луканова М. Болгарский «Наш дом»	8
Малабр Ж. Мои впечатления	4
Маркин Ю. От горшка — к метафоре и иронии	7
Онуфриенко Г. Двенадцать Лозаннских биеннале	9
Полищук Л. Послесловие	4
Степанян Н. Выставка 6-ти	8
Стриженова Т. Гобелен возвращается на стену	9
Улицкая А. Закон сохранения	8
Художник и среда	
Архитектура и ритуал (Бердичевская А., Пясковский Ю.)	9
Гладычев А. Ответ на письмо «ДИ»	5
Давыдова Н. Юкнайчай — недостижимый образец или норма жизни?	3
Григорьев А. Металл в скульптуре	8
Костина О. Скульптура — город — симпозиум	6
Комаров А. Еще раз о сущности монументального искусства	2
Ю. Маркин. Помпезная затея	11
Пясковский Ю. Мотивы деятельности художника-монументалиста	2
Смирнов Ю. Архитектура ритуала без ритуала	10
Точки над «И»	
Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников	9
Овсянникова Е. Свободные или государственные?	10
Яворская Н. Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства	7
Искусство и рынок	
Курляндцева Е. Мои разочарования	10
Тарханов А. «Sotheby's» в Москве	10
Чегодаева М. Феномен «Битцы»	9
Дизайн	
Зиновьева Т. Образы прошедшего сезона	5
Плакат: нельзя говорить языком конформизма о сегодняшних проблемах (Мурзина М., Курбатов Ю.)	11
Черневич Е. К спорам о плакате. XII Международная Биеннале плаката в Варшаве	12
Новое лицо медицины (Пузанов В., Ирусина О., Езерска Я., Коберски Б., Неугодников П.)	3
Художник и театр	
Березкин В. Пражская quadriennale-87	2,3
Колесников М. Самый современный сценограф	1
Тимофеева М. «Золотой Египет» или собачья жизнь	6
Уварова И. Невозможный спектакль Петра Белова	12
Хидекель Р. Диагноз сценографии восьмидесятых	7
Шулык И. Рукописи не горят	8
Ягодовская Е. Все могут короли?	8
Мастер и время	
Гаевский В. Дягилев	2
Гаевский В. Подпись к портрету	1
Лихачев Д. О Петербурге моего детства (из воспоминаний)	1
Семенова Н. Николай Андреев	8
Маркин Ю. Проблема Сидура	12

Отечество и памятники

Давыдова Н., Чекмарев В. «Метрополь» сегодня. «Метрополь» вчера	10
Кобак А., Лурье Л. Дом Мурузи. Архитектурный детектив с продолжением	7, 9
Холмогорова Е. Дом на Малой Дмитровке (ул. Чехова, 21)	2
Панорама молодых	10, 11
Народное искусство	
Брюзгина О. История и проблемы промысла: Павлов Посад	2
Волкова М., Вишневская В. Нет, перестройка в промыслах и не начиналась!	7
Дайн Г. История и проблемы промысла: абрамцево-кудиинская резьба	6
Зиновьева Т. Поп-образ народного искусства	10
Канцедикас А. Соблазн простых решений	1
Мамедов Х., Дадашев С. Черное — это белое. Бесфоновое искусство	8
Миловский А. Лиелвардские пояса	5
Туляков Ю. Скоморохи	7
Мальцева Н. Народная деревянная скульптура	3
Проскурин С., Сны и картины Марии	11
Шукуров Ш. Об искусстве ислама	12
Выставки	
Базазьянц С. Не просто выставка, а существование в искусстве. (О выставке Леонида Баранова)	10
Выставка в МАРХИ. Эксперимент с традициями	2
Крамаренко Л. Два почерка в стекле	2
Костина О. Комментарий искусствоведа	11
Суровцев В. Предложения скульпторов	11
К 1000-летию крещения Руси. Интервью на выставке «Художник и модель»	11
Голубец О. Ностальгия по утраченной керамичности	3
Вернисажи	
Елена Волкова, Петер Сидарс, Маргарита Юркова, Таисия Воронецкая, Луиза Янцен и Эдуард Сааков, Юта Паас-Александрова, Баходир Джалалов, Инна Лясс, Мина Левитан-Бабянскене, Ульяна Ярошевич	4, 5, 10, 12
Короткие рецензии (Жизнь коротка — искусство вечно)	1, 2, 4, 8, 9
Художник в буржуазном мире	
Кислова Н. Лучше один раз в музее, чем сто на телеэкране	8
Турчин В. Электронная палитра	1
Ямпольский М. Метафизика электронного изображения	1
За рубежом	
Новые музеи: Кёльн, Париж, Лондон, Хьюстон	8
Соколов М. Граффити	12
Проекты	
Елагина А. Детская площадка для Тюмени	2
Какой пассаж!	5
Экспертиза «ДИ»	
Черникова Е. Опять — двадцать пять (тысяч)	5
Публикации	
Волошин М. Каким должен быть памятник Толстому?	5
Ройтаровская И. Гротеск с Афродитой	7
Малевич К. О теории прибавочного элемента в живописи (Предисловие Е. Ковтуна)	11
Рейслер Л. В «Зимнем Дворце»	11
История	
Землякова О. Из рода Маяковских	5
Матвеевский Б. Магический кристалл	10
Дмитриева Н. О значении крещения Руси для искусства	6
Семенова Н. Третьяковка вчера. Третьяковка сегодня	7
Соколов М. «Кухня мироздания» — к традициям одной метафоры	4
Уварова И. Предисловие кухарки	4
Цоффка В. Ирис во все времена	4
Флоренский П. Иконостас	6
Юбилей	
Вагнер Г. Несколько тезисов о народном искусстве	2
Зиновьева Т. Размышления по поводу юбилея Альманах «Ломоносов и время» (Смирнов Л., Матвеевский Б., Гусева Н., Бубнов И.)	5
Ракурс	
Аграновская М. Армянские керамисты	1
Денисова Н. Фарфор Ю. Ганрио	5
Евграфова Л. Пермская эмаль	6
Кабанова О. Металл на фоне неба	1
Кабанова О. Батик Татьяны Шихиревой	6
Николаева Г. Арена эскибриса	5
Янченко Н. На Дальнем Востоке ждут перемен	9
Секреты мастерства	
Никологорская О., Маркус Л. Водяная печать	3
Дьяконидына О. Поморская козуля	4
Сахута Е. Инкрустация из соломки	10
Калда С. Мармурование	5
Кочергина О. Круглое ткачество Перу	1
Либин Н. Бисер и челночное плетение	8
Михель П. Синяя набивка в ГДР	2
Новиков Ю. Как построить печь	7
Прокофьев А. Технологические особенности поморского литья	9
Тоболин В. Плетение из лозы	6
Шустова Т. Искусство юнде	11
Уцеховская Л. Лоскутная пластика	12
Страница коллекционера	
Бархатова Е., Ботт И., Гнутова С., Карякина Т., Манкин У., Кривицкий В., Носович Т., Цисельская О., Шевелев С., Шкаровская Н., Юрова Е.	1—12