#01/412
ЗИМА 2011/2012

ДЕКОРАТИВНОЕ

ПИЛОТНЫЙ НОМЕР

ИСКУССТВО

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО #01/412 ЗИМА 2011/2012

Triennale Design Museum

The First Museum of Italian Design

TRIENNALE DESIGN MUSEUM

triennaledesignmuseum.org

i sogni

Main Partner

LE FABBRICHE DEI SOGNI
DREAM FACTORIES

Until February, 26th 2012

Triennale di Milano
Triennale Design Museum
viale Alemagna 6, Milano
triennale.org

Institutional Partners
Triennale di Milano
CORRIERE DELLA SERA
PIRELLI

Founding Partner
Triennale Design Museum
BPM BANCA POPOLARE DI MILANO

Exhibition Design Partner
MINI

Media Partner
ATM
IGPDecaux comunicazione esterna

Technical Sponsors
BRIONVEGA COLLECTION
mactac
PHILIPS
WAY ALLESTIMENTI

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО стран СНГ

ЗИМА 2011/2012

#01/412

ПИЛОТНЫЙ НОМЕР

РОССИЯ:

ДВОРЕЦ КОНГРЕССОВ

100% СИТЕЦ

ТАТАРСТАН

КАЗАНСКИЕ ИЧИГИ

АЗЕРБАЙДЖАН

ГОРОД РЕМЕСЛЕННИКОВ

ЛАГИЧ

МОЛДАВИЯ

ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО

УКРАИНА:

АВТОРСКАЯ КЕРАМИКА

СТЕКОЛЬНЫЙ СИМПОЗИУМ

КИРГИЗИЯ

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

ТУРКМЕНСКОЕ

СЕРЕБРО

ФРАНЦИЯ:

МУЗЕИ

МУРАКАМИ В ВЕРСАЛЕ

ИТАЛИЯ

«GLASSTRESS-2011»

ТУРЦИЯ

АРТ-КИЛИМЫ

ЩВЕЙЦАРИЯ

«ВИТРА»-ДИЗАЙН

СОДЕРЖАНИЕ

СОДРУЖЕСТВО

РОССИЯ
6 Фарфор Стрельнинского дворца.
Марина Николаева
14 Идеология как орнамент.
Константин Акинша
26 Прозрачные проблемы стекла
30 Казанские ичиги.
Лидия Саттарова
34 Керамомир Валерия Малолеткова.
Людмила Краморенко

АЗЕРБАЙДЖАН
40 Медное производство Лагича.
Городу ремесленников 1500 лет.
Назиля Гусейнова

МОЛДАВИЯ
44 Бурлуи Николая Коцофана.
Константин Спыну

УКРАИНА
48 Глиняный космос
Владимира Шаповалова.
Андрей Корнеев, Ольга Романенко

КИРГИЗИЯ
54 «Восток — Запад» Виктора Сырнева.
Перизада Стамкулова

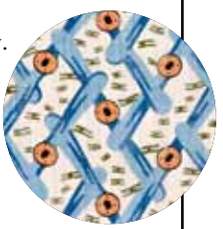
ТУРКМЕНИЯ
58 Душа, увековеченная
в серебре

ТЕОРИЯ

66 Вещь как источник социологической
информации.
Тамара Зиновьева
72 Город как модель современного
производства материальных
и культурных ценностей.
Владимир Данилин
76 Воображаемые сады Михаила Врубеля.
Ольга Давыдова

ОБЗОРЫ

82 Музеи Франции.
Владимир Ревякин
88 Взгляд другого. Коллекции музея
на набережной Бранли.
Виктория Хан-Магомедова
94 Мураками в Версале.
Эдвард Рубин
98 Современные художники
возвращаются к ткачеству.
Азиза Гусейнова



106 «Glasstress-2011»
114 Максимум исключений.
Сергей Попов.
118 Пластические инновации.
Людмила Казакова.
122 Искушение формой,
или Полиуретановые вещи Пеше.
Антон Успенский
126 Жан Люрса. Великий
реформатор искусства гобелена.
Виктория Хан-Магомедова
130 Создатель арт-килимов Белкис
Балпынар.
Виктория Хан-Магомедова

ХРОНИКА

134 Горячее стекло во Львове.
Людмила Казакова
136 Сокровища Медичи в Кремле.
Азиза Гусейнова
138 Путешествие по спирали.
Виктория Хан-Магомедова
140 «Нео-познанные объекты» авангарда.
Анна Ильичева
142 Новые старые материалы.
Виктория Хан-Магомедова
144 Эволюция формы.
Александр Волков
144 Фарфор Арона Зинштейна.
Александр Симуни
146 Maharam Digital Projects.
Маргарита Морозова
150 Книжная полка

ЖУРНАЛ
«ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО»

УЧРЕДИТЕЛЬ
Фонд поддержки
современного искусства «Артпроект»
Директор фонда
Дмитрий Гражевич

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА
главный редактор
Ада Сафарова
ada-safarova@yandex.ru
дизайн, верстка
Дмитрий Дьяков
заместитель главного редактора
Светлана Гусарова
sara-gu@mail.ru
исполнительный редактор
Ирина Сосновская
is.sosna@gmail.com
редактор
Нина Березницкая
postnino@gmail.com
редактор отдела хроники
Виктория Хан-Магомедова
bfdir@mail.ru
координатор редакционных проектов
Алла Надеждина
alladi@inbox.ru
перевод на английский язык
Андрей Житнян
корректор-редактор
Лариса Доценко
подготовка текстов
Татьяна Пилия

© Фонд поддержки современного искусства
«Артпроект», дизайн, содержание

НА ОБЛОЖКЕ
Татьяна Чернова
«РОССИЯ»
Фрагмент центральной части триптиха
2010
Гобелен, ручное ткачество,
вышивка, шерсть, синтетика

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8,
стр. 2, оф. 352.
Тел./факс +7 (499) 230-37-39
e-mail: maildi@mail.ru
www.fondartproject.ru

Подписано в печать
11.11.2011.
Отпечатано
в ПК «Немецкая фабрика печати»

Журнал «Декоративное искусство стран СНГ»
зарегистрирован Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
15 декабря 2009 года.
Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-38441

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА
GLASS — 2011
ПЯТОЕ РОССИЙСКОЕ ТРИЕННАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА
СТЕКЛО 2011
с 30 ноября 2011
по 23 января 2012
Москва, ул. Делегатская, д.3
Тел. +7 (495) 609-0161
Декоративное искусство
Русское искусство
Мезонин
Антикварное обозрение
ЦАО ТВ
Информационная поддержка

НОВОЕ

«ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО»

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ! Вы держите в руках пилотный выпуск журнала «Декоративное искусство стран СНГ», преемника «Декоративного искусства СССР», издававшегося с 1957 года.

Потребность в возрождении журнала с таким названием и задачами продиктована не только его историей, но и нынешней художественной и общественно-политической ситуацией. За 20 лет, прошедших со времени создания Содружества Независимых Государств — СНГ, проявились глубинные культурные взаимосвязи народов, в течение длительного времени составлявших единое государство и продолжающих поддерживать добрососедские отношения. Потребность сохранения общего культурного пространства продиктована сегодня живой художественной практикой. Многие виды профессионального искусства в странах СНГ имеют общие корни. По сей день на всем постсоветском пространстве работают художники, учившиеся у одних педагогов, сохранившие творческие и дружеские связи. Общая художественная школа объединяет мастеров из стран СНГ, принадлежащих к нескольким поколениям. Единое культурное пространство имеет и практическую целесообразность, значительно расширяя диапазон возможных художественных впечатлений для зрителей, способствуя международному туризму, развитию рынка искусства.

Культурные контакты наших стран в нынешней политической ситуации приобретают еще большую актуальность. Тема культурных связей была приоритетной для коллектива редакции все годы его работы и станет основной в возрожденном издании.

Одним из важнейших разделов журнала всегда было и остается народное искусство как утверждение самобытности национальной культуры. Сохранение региональных очагов народного искусства, поддержка художников и пропаганда их мастерства — стратегическая задача культурной политики каждого государства в эпоху глобализации.

За долгий исторический период тесных контактов на территории стран СНГ были выработаны и укоренились многие принципы и приемы сохранения и развития исторических центров традиционного искусства. В XX веке народное искусство понесло серьезный ущерб, и в XXI ему предстоят немалые испытания. В современной ситуации перед всеми государствами стоит задача разработки новых программ по его сохранению и поддержке. Для этой ответственной культурной деятельности необходим широкий международный обмен опытом и пропаганда положительных примеров, что невозможно без периодического журнала. «Декоративное искусство» полвека выполняло эту задачу.

В круг интересов журнала традиционно входит деятельность исторических центров народного искусства, промыслов, художественных производств. Журнал будет рассказывать о творчестве художников, работающих на стекольных, фарфоровых заводах, керамических, текстильных и ковровых фабриках, создающих тиражную продукцию, формирующую повседневную жизненную среду.

Декоративное искусство и дизайн призваны эстетизировать и гармонизировать общественные пространства и частный быт, содействовать созданию визуальной экологии, благоприятной для отношений в социуме и психики человека.

В реальной практике городскую среду формирует даже не столько архитектура, которая становится все более высотной и технологически опосредованной, сколько малые архитектурные формы, находящиеся в естественном поле зрения пешехода — транспортные остановки, витрины, реклама, фонари, скамейки, ограды, подземные переходы... Журнал планирует проводить художественный мониторинг городской среды, привлекать внимание к ее проблемам и возможным решениям, содействовать обмену опытом между художниками и дизайнерами, работающими в странах СНГ, рассказывать о мировом опыте по созданию эстетически осмысленной городской среды. Журнал «Декоративное искусство» был первым изданием в СССР, в котором появились статьи о дизайне. Обращение к средовому, интерьерному и предметному дизайну произошло благодаря философу Карлу Кантору, бывшему многие годы идеологом журнала. Возрожденное «Декоративное искусство» продолжит освещать эту тему.

В последние десятилетия усилилось взаимовлияние различных жанров искусства. Актуальные художники активно используют традиционные техники декоративного искусства. Наиболее интересные примеры из международной практики найдут отражение на страницах журнала.

Выявлять новые тенденции и открывать новые имена, способствовать модернизации культурной политики регионов России и стран СНГ — задача журнала на современном этапе.

Художников, критиков, коллекционеров мы приглашаем принять участие в обсуждении насущных проблем декоративного искусства и дизайна на круглых столах, организованных журналом. Мы открыты к активному диалогу с художниками, в какой бы сфере они ни работали, поскольку декоративное искусство вышло за рамки прежних жанров.

Татьяна Чернова
РОССИЯ
Центральная часть триптиха.
2010. Гобелен.
Шерсть, синтетика, ручное ткачество, вышивка

Голубой зал Константиновского дворца

ФАРФОР

СТРЕЛЬНИНСКОГО ДВОРЦА

текст: Марина Николаева

КОЛЛЕКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ искусства Константиновского дворца была безвозвратно утрачена, после открытия Государственного комплекса «Дворец конгрессов» начато формирование нового собрания, значительную часть которого составляют предметы из фарфора.

В Стрельне, одном из блистательных пригородов Петербурга, располагается Дворец конгрессов — государственная резиденция, музейный, культурный и деловой центр. Здесь проходят международные форумы высшего уровня, организуются выставки и концерты, проводятся экскурсии. Этот уникальный комплекс, находящийся в ведении Управления делами Президента Российской Федерации, создан на основе Константиновского дворцово-паркового ансамбля — архитектурного памятника начала XVIII века. Некогда владельцы этой резиденции, великий князь Константин Павлович и его потомки, имели богатейшую коллекцию предметов искусства. В годы революций и войн она была безвозвратно утрачена, и после открытия Дворца конгрессов началась планомерная, кропотливая работа по формированию нового собрания. Неоценимую помощь в этом дворец получает от правительственных и коммерческих организаций, фондов и коллекционеров. Постепенно залы дворца украшаются картинами, скульптурами, предметами декоративно-прикладного искусства, призванными воссоздать атмосферу императорской и великокняжеской резиденции.

Самым крупным вкладом в коллекцию Константиновского дворца стало собрание произведений русского искусства знаменитых музыкантов М. Ростроповича и Г. Вишневской, выкупленное на аукционе и переданное в 2008 году в дар государству предпринимателем и меценатом А. Усмановым. А самая значительная (по количеству предметов) его часть — собрание

Ваза **«ВОЛНЫ»**
Автор формы А.Борисов.
Автор росписи Т.Чапургина.
Императорский
фарфоровый завод, 2006
Фарфор, надглазурная роспись, позолота

фарфора, в основном изделия российских заводов второй половины XVIII — начала XX века.

Особый интерес представляют предметы, произведенные в 1750-е годы, когда благодаря ученому Дмитрию Виноградову появилось понятие «русский фарфор». Подлинный раритет — одна из знаменитых «Табакерок с мопсами», роспись которой исполнена известным русским живописцем по фарфору Андреем Черным. Две табакерки из трех подобных принадлежат собранию Государственного Эрмитажа. До недавнего времени было известно, что третья находится в частной коллекции на Западе. По легенде, члены одной из запрещенных масонских лож организовали Общество любителей белых мопсов и узнавали друг друга по предметам с изображением этих собак. В собрании также есть несколько предметов из «Собственного» сервиза императрицы Елизаветы Петровны, лепной декор которых делался вручную и имел индивидуальный рисунок. Комплекс предметов елизаветинского фарфора включает в себя тарелки, чайные пары и солонки. Специалисты считают, что они несовершенны по форме, но предметов этого периода сохранилось чрезвычайно мало, и потому они являются гордостью любого музейного собрания.

Широко представлены в коллекции и лучшие образцы фарфора «золотого века» Екатерины Великой. Табакерка с портретом графа Г.Г. Орлова и его полным гербом по тонкости работы, а также по своему историческому значению может быть отнесена к числу знаковых шедевров русского искусства. Роспись выполнена художником Андреем Черным, а золотая оправа приписывается известному ювелиру Ж.-П. Адору. В коллекции находится также большая часть предметов из так называемого орловского сервиза, вывезенного потомками графа Орлова в Европу еще в XIX веке. Они декорированы вензелем «ГГО», графской короной, расписаны военными мотивами по рисункам академика Г. Козлова. Предметы из Императорского чайного сервиза, представленного в коллекции, украшены портретами Екатерины Великой, выполненными с гравюры Г. Скородумова, которая, в свою очередь, была сделана с портрета работы Ф.-Д. Мейса. В числе произведений декоративно-прикладного искусства XVIII века, возвращенных в Россию, оказались и предметы из первых гарднеровских «Орденских» («Орденных») сервизов. Некогда заказанные Екатериной II на мануфактуре Фрэнсиса Гарднера в Вербилках, по распоряжению Совнаркома они были проданы на торгах в 1920-е годы. А большое количество предметов из них в музеях объясняется тем, что в свое время по приказу Николая I эти сервизы хранились в кладовых Императорского Эрмитажа, а взамен на ИФЗ были изготовлены их копии, которые и использовались во время торжественных обедов вплоть до 1917 года. В коллекции Константиновского дворца находятся предметы из всех четырех сервизов — Георгиевского, Андреевского, Александровского и Владимирского[1].

Что касается «павловского» фарфора, то интереснейший экспонат той эпохи — сервиз «Тет-а-тет», украшенный галантными сценами в духе мастера рококо Ж.-А. Ватто — моменты романтического свидания, изображенные на каждом предмете, нигде не повторяются. «Кабинетские» тарел-

И. Мейер
ВИД СТРЕЛЬНИНСКОГО ДВОРЦА ИЗ НИЖНЕГО ПАРКА
1841
Холст, масло

Фарфоровый пласт
с росписью по картине
А. Венецианова
СЕНОКОС
(середина 1820-х
Холст, масло. ГТГ)
Императорский фарфоровый завод
1842. *Фарфор,*
надглазурная роспись

[1] Владимирский сервиз представлен предметами, изготовленными на ИФЗ

ки из приданого великих княжон Марии Павловны и Елены Павловны также присутствуют в собрании. Пафос и репрезентативность имперского стиля, характерные для Николаевской эпохи, свойственны вазам, пластам, предметам из сервизов, мебели с фарфоровыми вставками. Известно, что вазы с парадными портретами царской четы, сделанными по оригиналам Ф. Крюгера, в свое время были преподнесены императором турецкому султану. В собрании имеются и так называемые военные тарелки – своего рода энциклопедия по истории русской армии; не случайно Николай I преподнес такие в дар королю Пруссии Фридриху Вильгельму III. В то время мастера Императорского фарфорового завода достигли в своем искусстве высочайшего уровня, воспроизводя на фарфоре картины известных российских и западноевропейских художников. В коллекции есть пласты, сделанные по оригиналам А.Г. Венецианова «Сенокос» и А. Ладюрнера «Маневры лейб-гвардии в Красном Селе». В Николаевское время были созданы сервизы для всех дворцов Санкт-Петербурга и пригородов, и в собрании присутствуют предметы из Ропшинского, Банкетного, Готического сервизов, а также вазы и тарелки в стиле второго рококо. Квинтэссенция стиля модерн – ваза «Наяды и тритоны» по модели модельмейстера ИФЗ конца XIX века А.Тимуса.

Скульптура
«ЖАР-ПТИЦА»
Автор Э. Еропкина.
Императорский фарфоровый завод, 2000-е.
Фарфор, надглазурная роспись, позолота

Вазы с портретами императора Николая I и императрицы Александры Федоровны.
Императорский фарфоровый завод. 1830. С ориг. Ф.Крюгера.
Фарфор, надглазурная роспись

В коллекции Стрельнинского дворца представлены и частные фарфоровые предприятия России, например, небольшое собрание юсуповского фарфора – тарелки с изображением роз. Известно, что этот великолепный фарфор делался «в пику» государственному производству: князь Н.Б. Юсупов, отстраненный от руководства государственными фарфоровой, стекольной и шпалерной мануфактурами, решил основать в селе Архангельском свой завод, с тем чтобы показать, как надо работать. Есть в собрании сервизы и отдельные предметы заводов Гарднера, Попова, Корниловых, Батенина, «крестьянских» заводов Подмосковья. Сотрудникам Константиновского дворца приятно было обнаружить среди фарфора с портретами героев войны 1812 года чашку производства Барановской мануфактуры (ставшей в наши дни ведущим фарфоровым предприятием Украины) с изображением цесаревича Константина Павловича – владельца Стрельны.

Фасад Стрельнинского дворца

Значительную часть коллекции фарфора составляет собрание статуэток, изготовленных за большой период: со времен Екатерины II до 1950-х годов. Подлинным раритетом можно считать фигурку мальчика с голубем, а также скульптурные изображения татарской и эстонской женщин из знаменитой серии «Народы России», созданные на ИФЗ в 1760-е годы. Широко представлены статуэтки заводов Гарднера и Попова, составившие славу русского фарфора: типажи крестьян и горожан, сценки из повседневной жизни, некогда запечатленные в журнале «Волшебный фонарь». Особо можно выделить скульптурную группу «Демьянова уха», созданную на Императорском фарфоровом заводе по сюжету басни Крылова.

Ряд предметов коллекции Константиновского дворца относится к так называемому агитационному фарфору – стилю, не имеющему аналогов в мировом искусстве: кружка с лозунгом «В борьбе обретешь ты право свое» и статуэтки, одна из которых – «Красногвардеец» работы В. Кузнецова – первые изображения человека новой эпохи. Также в собрании имеются работы признанного летописца этого жанра – скульптора Н. Данько, в том числе шахматы «Красные и белые», аллегорически представляющие противостояние революционных сил и старого мира. Таким образом, в коллекции фарфора Константиновского дворца отражены все эпохи и стилистические направления фарфорового производства.

Наряду с собранием исторического фарфора во Дворце конгрессов есть и фарфор современный. Эта коллекция берет свое начало с 2003 года, когда возрожденный ансамбль распахнул свои двери для гостей саммита «Россия – Евросоюз». Было решено во время дипломатических трапез использовать фарфор производства Ломоносовского (Императорского) завода, олицетворяющего начало «порцелинового дела» в России. Кроме того, этот фарфор должен был соответствовать статусу государственной резиденции. В частности, по заказу Управления делами Президента РФ для большого приема в честь 300-летия Санкт-Петербурга был изготовлен сервиз «Константиновский» (5620 предметов) со сложным золотым орнаментом, изображением герба Российской Федерации и ленты бирюзового цвета, гармонирующей с цветовой гаммой самого большого зала дворца. На приемах разного формата – «рабочий обед», «чай от имени супруги президента» и т.п. – используются сервизы с изображением архитектурных памятников Петербурга и его пригородов, прежде всего Стрельнинского дворцово-паркового ансамбля. Кроме фарфора, который предназначен для использования по прямому назначению, в Константиновском дворце есть современные

Константиновский дворец. Мраморный зал *(вверху)* Голубая гостиная *(внизу)*

Фигура **«МАСКА СМЕРТИ»**
Из шахматного набора
«Красные и белые».
Скульптор Н. Данько.
Ломоносовский
фарфоровый завод. 1926
Фарфор, надглазурная
роспись, позолота,
серебрение, цировка

Сервиз **«ВСТРЕЧА»**
Автор И. Олевская.
Императорский
фарфоровый завод, 2000-е.
Фарфор, надглазурная
роспись, позолота

изделия, которые служат для украшения интерьеров. Это произведения скульпторов-фарфористов и художников ИФЗ — Инны Олевской, Любови Цветковой, Татьяны Афанасьевой, Нелли Петровой и других. Часть предметов завод предоставляет на временное хранение (это происходит в период проведения мероприятий на высшем уровне), часть входит в собственную коллекцию Дворца конгрессов. Во время международных форумов художники ИФЗ проводят мастер-классы по росписи фарфора для почетных гостей нашего города.

Интересно, что еще до появления в Стрельне коллекции исторического фарфора для Дворца конгрессов на Императорском фарфоровом заводе были заказаны современные копии работ старых мастеров. Так, сегодня в экспозиционных залах дворца находится статуэтка «Девушка с разбитым кувшином», сделанная по модели С. Пименова в XIX веке, а в Павильоне переговоров с 2006 года хранится современная реплика этой же фигурки. В одной из витрин постоянно действующей выставки сейчас экспонируется бюст Екатерины Великой, изготовленный по модели Ж.-Д. Рашетта на рубеже XVIII—XIX веков, а его современная копия украшает будуар первой леди страны. «Влюбленных» Константина Сомова также можно увидеть как в историческом, так и в современном исполнении. Идея Императорского фарфорового завода — воспроизводить выдающиеся работы старых мастеров — находит широкий отклик у публики. Однако фарфористы не ограничиваются XVIII или XIX веком — вновь изготавливаются лучшие произведения советских скульпторов и художников по фарфору — как аутентичные, так и авторизованные. В коллекции Константиновского дворца сегодня находятся сервизы, повторяющие некогда расписанные Алексеем Воробьевским, и статуэтки, сделанные по эскизам Ольги Глебовой-Судейкиной.

Возрождение старых традиций мастеров декоративно-прикладного искусства можно заметить и по наличию в собрании Дворца конгрессов работ живописцев по фарфору, воспроизводящих картины художников XIX века. К примеру, в экспозиции выставки Ростроповича — Вишневской можно увидеть исторический фарфоровый пласт с изображением картины А. Ладюрнера «Маневры лейб-гвардии в Красном Селе», а другая картина того же автора, сюжет которой имеет непосредственное отношение к Константиновскому дворцу — «Лейб-гвардии Конный полк в Стрельне»[2] — воспроизведена на современной вазе, находящейся в апартаментах первого лица российского государства. Автор росписи этой вазы — молодой художник ИФЗ М. Зонова, которой была доверена разработка рисунка для сервизов «Стрельна», «Константиновский дворец», «Константиновский парк», тарелок «Парк Стрельны» и других предметов, созданных специально для Дворца конгрессов. А творческие работы Э. Еропкиной (скульптура «Жар-птица», посвященная балету И. Стравинского), Т. Афанасьевой (блюдо «Крыши Петербурга»), Т. Чапургиной (ваза «Волны») перекликаются с работами художников-«мирискусников» и авангардистов начала XX века, находящимися в постоянной экспозиции. Коллекция исторического и современного фарфора Стрельнинского дворца представляет большой интерес как для искусствоведов, так и для мастеров декоративно-прикладного искусства.

[1] А. Ладюрнер. Лейб-гвардии Конный полк в Стрельне. 1841. ГМЗ «Павловск».

100% ИВАНОВО

ИДЕОЛОГИЯ КАК ОРНАМЕНТ

текст: Константин Акинша

ИЗДАНИЕ «100% Иваново. Агитационные ткани и эскизы текстильных рисунков 1920–1930-х годов из собраний музеев Москвы и Иванова» было подготовлено Ивановским историко-краеведческим музеем имени Д.Г. Бурылина в рамках программы «Первая публикация» Благотворительного фонда Владимира Потанина. Для презентации книги была организована выставка, прошедшая весной этого года в Москве, в Музее современной истории России, и в Иванове.

На колхозном базаре. Иваново-Вознесенск, 1932

В 1908 году австрийский архитектор Адольф Лоос написал статью, которая называлась «Орнамент и преступление». Статья наделала много шума, вызвав бурю негодования среди мастеров декоративно-прикладного искусства в Австрии и Германии. Провидец и иконокласт Лоос объявил войну орнаменту, который, по его мнению, более не являлся «органичным продуктом нашей культуры», но стал «символом отсталости и дегенерации»[1]. «Так как больше не существует органической связи между орнаментом и нашей культурой, орнамент более не является выражением нашей культуры. Орнамент, создаваемый сегодня, не имеет никакого отношения ни к нам, ни к другим людям, ни к системе, которая сегодня правит миром»[2], — писал Лоос. — Вынося смертный приговор орнаменту, венский архитектор объявлял начало эпохи индивидуализированной личности, для которой «отсутствие орнаментации является символом интеллектуальной силы»[3]. Вряд ли Лоос, который подверг столь беспощадной критике изысканный декоративизм орнаментов Йозефа Хофмана и других художников, входивших в «Wiener Werkstdtte»[4], мог представить себе, какие орнаменты будут создаваться в XX веке в угоду различным «системам, правящим миром».

Платок
К 10-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ РККА
Неизвестный художник
1928

Роль орнамента в культуре модернизма вообще и авангарда в частности сложна и неоднозначна. Обращение к орнаменту, как правило, совпадает с окончанием героического периода художественного эксперимента, попытками редуцировать эстетическую революцию до уровня очередного стиля, со сползанием в декоративизм, которое становится международным симптомом кризиса авангарда. Борьба против «натуралистического рисунка», копирующего живопись, за «геометризацию форм»[5] текстильного орнамента, начатая Любовью Поповой и Варварой Степановой в середине 1920-х годов, несмотря на героическую фразеологию и заявления, что «живопись — это не „картины“, а вся совокупность живописного оформления быта»[6], мало чем отличалась от экспериментов их европейских и американских современников. Стиль ар-деко, начавший формироваться в то же время, с удивительной быстротой сумел превратить геометрическую абстракцию в ковер, женское платье, поднос для коктейлей, клубное кресло и модный галстук. Идеализм вхутемасовских мастерских, в которых голодные студенты сколачивали из кусков плохо отесанных досок «пространственные конструкции», и бетонных корпусов «Баухауза», где царил культ «красоты рациональных форм», не мог противостоять натиску французских мануфактур и американских фабрик, к концу 1920-х годов превративших модернистский дизайн в неотъемлемый элемент производства предметов роскоши. В революционной России конструктивизм не сумел, да и не мог создать модернистской предметной среды, сравнимой с предметной средой западного ар-деко. Отсутствие материальной базы, способной обеспечить массовое производство, в сочетании с сомнительным профессионализмом самопровозглашенных художников-конструкторов, которые, несмотря на громкие декла-

1 *Loos A.* Ornament and Crime. Riverside (Cal.): Ariadne Press, 1998. P. 167

2 Ibid. P. 169

3 Ibid. P. 175

4 Организация австрийских художников-дизайнеров (1903–1932).

5 *Lodder Ch.* Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983. P. 15–152.

6 *Брик О.М.* От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924, № 2 (6). С. 27.

Панно
«СОВЕТСКИЙ СОЮЗ. БРАТСКИЕ РЕСПУБЛИКИ». Неизвестный художник. 1944—1947

Сатин
«ЖНИЦЫ (КРЕСТЬЯНКА)»
Художник Л.Н. Силич.
1929—1930

Ивановский историко-краеведческий музей

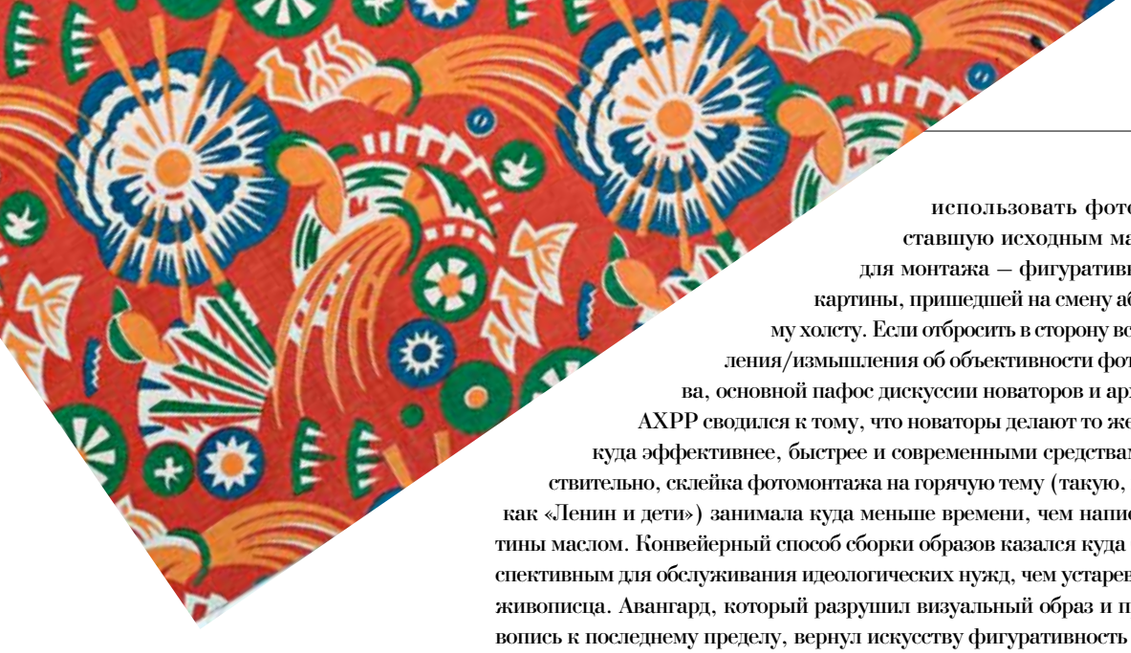
рации, в первую очередь оставались художниками, превратило радикальный дизайн 1920-х годов в типично русское явление. Ряд таких национальных символов, как Царь-пушка, которая никогда не стреляла, и Царь-колокол, который никогда не звонил, был обогащен еще одним — «Летатлиным», который никогда не летал[7]. Русские конструктивисты, мечтавшие о роли демиургов нового вещного мира, в действительности оказались не более чем декораторами, чьими материалами стали бумага (книга, плакат), фанера (украшение революционных праздников) и текстиль. Созданная конструктивистами «декорация современности» в течение непродолжительного времени определяла визуальное лицо СССР. Эта визуальная доминанта была крайне эфемерной: фотомонтажные плакаты и раскрашенные фанерные конструкции исполняли в советских городах ту же роль, которую в XVIII веке исполняли в крымской степи барочные живописные задники с изображениями потемкинских деревень[8]. Они являлись знаком объявленного модернизационного проекта, реализация которого принадлежала будущему, но очертания которого можно было увидеть в настоящем[9] и даже принять их за реальность. Если первая волна модернистского декоративизма, ставшего главным продуктом конструктивистов, может быть датирована второй половиной 1920-х годов, вторая, куда более интенсивная попытка создать trompe l'oeil (франц. — «обманка») «современности» относится к постконструктивистским годам культурной революции и первой пятилетки. Отказ от нэпа на короткое время создал иллюзию левого поворота, чуть ли не возвращения к «буре и натиску» военного коммунизма. Не удивительно, что первые годы пятилетки совпали с возвращением радикальных художественных практик, которые обобщенно можно определить как «конструктивизм-2».

Это новое художественное движение отличалось от «классического» конструктивизма иным отношением к образу. Конструктивизм похоронил абстрактную картину и при этом широко использовал ее элементы в дизайне текстиля, композиционном решении плакатов и т. п. В то же время конструктивисты с чрезвычайным энтузиазмом начали

7 «Однажды Чкалов пришел смотреть этот аппарат („Летатлин". — *К.А.* авт.) ...Он спросил Татлина: „А может этот аппарат летать?" Татлин кричал: „Это меня не интересует. Это ваше дело. Вы и летайте"». (*Курдов В.* И. О взаимоотношениях К. С. Малевича и В. Е. Татлина // Малевич о себе. Современники о Малевиче. М.: RA, 2004. Т. 2. С. 363.

8 *Панченко А.М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф. http://panchenko.pushkinskij-dom.ru/ Default.aspx?tabid=2336

9 Создание подобных конструктивистских декораций играло роль «производства реальности», что ставит под сомнение тезис историка советской культуры Евгения Добренко, считающего «производство реальности» характерной чертой социалистического реализма. См.: *Dobrenko E.* Political Economy of Socialist Realism. New Haven: Yale University Press, 2007.



использовать фотографию, ставшую исходным материалом для монтажа — фигуративной эрзац-картины, пришедшей на смену абстрактному холсту. Если отбросить в сторону все размышления/измышления об объективности фотообъектива, основной пафос дискуссии новаторов и архаистов из АХРР сводился к тому, что новаторы делают то же самое, но куда эффективнее, быстрее и современными средствами. И действительно, склейка фотомонтажа на горячую тему (такую, например, как «Ленин и дети») занимала куда меньше времени, чем написание картины маслом. Конвейерный способ сборки образов казался куда более перспективным для обслуживания идеологических нужд, чем устаревшая кисть живописца. Авангард, который разрушил визуальный образ и привел живопись к последнему пределу, вернул искусству фигуративность при помощи фотокамеры. Вчерашние иконоборцы с энтузиазмом создавали тейлористскую[10] фабрику для производства новых «икон». Бурное развитие фотомонтажа и фотографии во второй половине 1920-х годов определило положительное отношение новых радикалов к визуальному образу. В конечном счете советский извод «Biblia pauperum»[11] был создан не ахрровскими живописцами, но Родченко, Клуцисом и Лисицким. К концу 1920-х годов новая советская иконография, выросшая из обрезков фотографий, успела превратиться в набор штампов — изводов, пообтершихся от частого употребления. И если антистанковисты были заняты склейкой монтажей, то станковисты из ОСТ успешно инкорпорировали элементы монтажа в свои полотна, а традиционалисты из АХРР использовали обкатанные монтажные изводы (типа упомянутой композиции «Ленин и дети») и превращали их в картины, бесконечно переписывавшиеся до последних дней советской власти.

Ситец декоративный **«ДЕРЕВЕНСКИЙ КОМСОМОЛ»**
Художник К.А. Щуко.
1926–1928

Иллюстрация в журнале **«БЕГЕМОТ».** 1927, № 50

Агитационный текстиль периода первой пятилетки — яркий пример как визуального языка, доминировавшего в период культурной революции, так и идеологического натиска, призванного разрушить «недобитые остатки старого мира». В определенной степени он стал продолжением эксперимента Поповой и Степановой по созданию нового текстиля, но в эксперименте этом было одно существенное отличие — вытеснение геометрического орнамента орнаментом символическим.

Агиттекстиль начался с дискуссии об орнаменте и войны с цветами. Некоторые участники этой дискуссии, например художник по тканям и организатор текстильной секции МОСХ Лия Райцер, высказывали мнение, близкое к позиции Лооса, хотя их отрицание орнамента базировалось не столько на эстетических, сколько на идеологических предпосылках. Они считали, что любые декоративные элементы по сути своей являются буржуазными и не могут быть использованы в советском текстиле. Вместо полного отказа от любой орнаментации Райцер и художники ее круга хотели создать своеобразный семантический орнамент-ребус с использованием лозунгов-слов (если не сказать аббревиатур)[12].

Но победили не радикалы, а сторонники использования в декоре текстиля изобразительных элементов, которые верили, что «в основании работы художника-текстильщика должна быть новая тематика, порожденная современностью, острая и актуальная»[13]. В ситуации стремительной идеологизации практически всех сторон советской жизни, типичной для периода культурной революции, «оформление тексти-

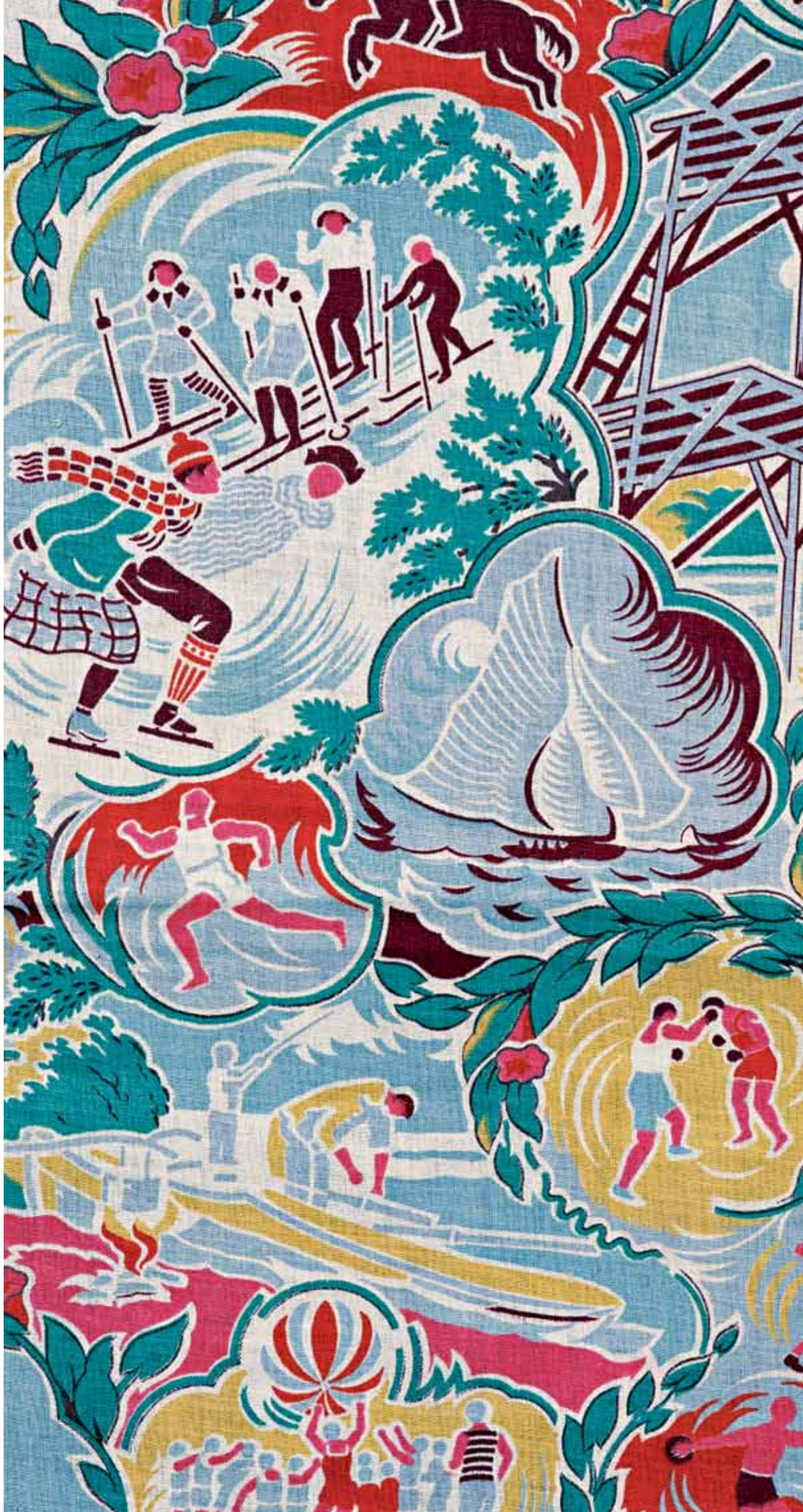
[10] *Тейлоризм* — система научной рационализации труда, разработанная американским инженером Фредериком Уинслоу Тейлором (1856–1915). Тейлоризм был чрезвычайно популярен в СССР в середине 1920-х годов.

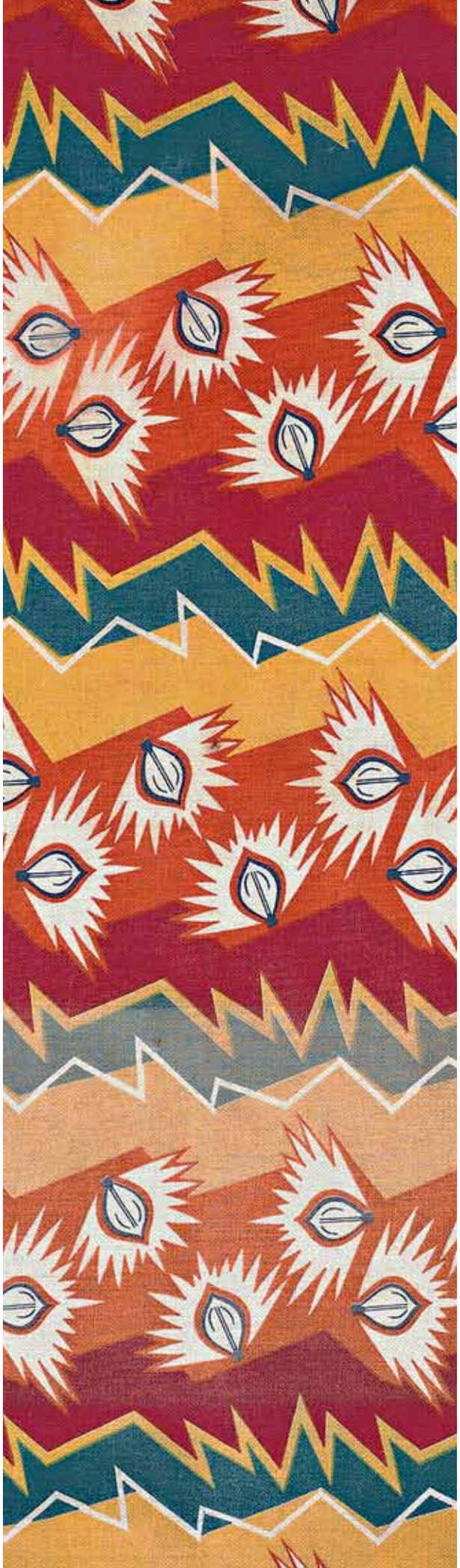
[11] «Biblia pauperum» — популярное изложение сюжетов из Священного Писания в картинках, издававшееся в Европе в период позднего Средневековья.

[12] *Kachurin P.J.* Soviet Textiles: Designing the Modern Utopia. Hampshire: Lund Hamphries, 2006. P. 27.

[13] *Рогинская Ф.С.* Советский текстиль. М., 1930. С. 76.

С.П. Бурылин Эскиз текстильного рисунка **«ФАБРИКА, ПАРОХОД, ПАРОВОЗ»** Около 1930





Ситец
«АСТРАЛЬНЫЕМОТИВЫ»
Художник
А.С. Медведев
1930

Ситец
«СПОРТ»
Художник
В.И. Маслов(?).
Конец 1920-х — 1930-е

Ситец декоративный
для республик
Средней Азии
«ЛАМПЫ»
Художник С.Е. Струсевич,
гравер П.С. Суриков.
1930

Кисея фасонная
«ПРОПЕЛЛЕРЫ
И АЭРОПЛАНЫ»
Художник С.П. Бурылин,
рисовальщик
Р.Г. Матвеева.
1928

ля» стало вопросом «не только экономическим, но и идеологическим»[14]. В то время как молодые художники из текстильной секции ОМАХР до хрипоты спорили, что же должно изображаться на новом советском текстиле, их старшие товарищи из АХРР, входившие в художественный совет Всесоюзного объединения текстильной промышленности, занимались чисткой коллекции текстильных образцов. В 1929–1931 годах им удалось уничтожить более 24 тысяч эскизов для тканей, большинство из которых было с флоральной орнаментацией[15].

Учащиеся школы ФЗУ Сосневской объединенной мануфактуры за сборкой станка системы «Нортроп». Иваново-Вознесенск, 1928

На смену цветам пришли трактора, пышущие паром локомотивы, заводские гудки, «лампочки Ильича» и другие символы советской модернизации. Интересно, что «репертуар» иконографии агитационного текстиля мало чем отличается от набора идеологических тем, использовавшихся в то время в фотографии и плакате. Перелистав журнал «СССР на стройке», можно найти абсолютно идентичный набор иконографических изводов: фабрики и заводы (не лишенные столь любезного сердцу радикального фотографа/ художника внимания к «анатомии машин» — классического проявления индустриального фетишизма), электрификация, культ авиации в частности и транспорта вообще (мчащиеся паровозы, противопоставленные верблюдам (Турксиб), плывущие корабли и т. п.). Присутствуют в орнаментации агитационного текстиля и физкультурники, марширующие пионеры, колонны красноармейцев — одним словом, массы, превращенные в орнамент. По мнению критика-современника, изображения масс «в бесконечном повторении одной фигуры теряют всякий изобразительный смысл; это почти отвлеченный узор»[16]. Но не превращались ли в отвлеченный узор и реальные колонны солдат и физкультурников, марширующие по Красной площади? Зигфрид Кракауэр, который первым описал «массовые орнаменты» XX века, видел в них символ сложившейся политической системы, эквивалент римского цирка, созданный для масс и из масс[17]. Создатели агитационного текстиля сумели превратить массовые орнаменты в орнамент масс, возвратив его в поле традиционной графической орнаментации. Интересно, что порой фотографический источник использованного изобразительного элемента даже подчеркивается в орнаментальном рисунке. Например, в дизайне текстиля с индустриальными мотивами — фабричными корпусами, мостами и подъемными кранами — изображения даются как бы в фотографическом ракурсе, напоминающем снимки Родченко и фотографии группы «Октябрь»[18]. В орнаменте, состоящем из изображений звезд и колонн красноармейцев, колонны, данные в перспективном сокращении, своим повторяющимся ритмом напоминают плакаты Густава Клуциса.

Сатин декоративный **«ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ ДЕРЕВНИ/ТРАКТОР»** Художник В.И. Маслов, 1925

Другой пример использования для декорации текстиля популярного (и банального) приема, излюбленного советской пропагандой конца 1920-х — начала 1930-х годов, — эскиз ситца, изображающий контраст между «темным прошлым» и «светлым настоящим», между сохой и трактором. Подобная пропаганда, построенная на контрастах («у них и у нас», «вчера и сегодня») и берущая свое начало в XVI веке[19], широко использовалась художниками-плакатистами и фотографами в конце 1920-х годов. Упомянутый эскиз напоминает скорее фотографические, чем графические образцы сравнительной пропаганды[20]. Они, как правило, включали две фотографии, контрастные по содержанию, но визуально близкие (например, колонна пушек в США и колонна тракторов в СССР).

Параллельно с фигуративной орнаментацией использовался и орнамент, элементы которого тяготели к идеограмме, состоящий из комбинаций цифр, аббревиатур и символов. Примером

14 *Федоров-Давыдов А.А.* Искусство текстиля // Изофронт: Классовая борьба на фоне пространственных искусств. М.; Л., 1931. С. 69.

15 *Kachurin P.J.* Op. cit. P. 30.

16 *Федоров-Давыдов А.А.* Указ. соч. С. 78.

17 *Krakauer S.* The Mass Ornaments: Weimar Essays. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1995. P. 75–86.

18 Объединение новых видов художественного труда «Октябрь», созданное с целью развития промышленных форм искусства и архитектуры, существовало в Москве в 1928–1932 годах. В него входили живописцы, художники-прикладники, фотографы, архитекторы, художественные критики, многие из которых были приверженцами конструктивизма: А.А. и В.А. Веснины, А.А. Дейнека, Г.Г. Клуцис, Л.М. Лисицкий, Д.С. Моор, Э.И. Шуб, С.М. Эйзенштейн и др.

19 *Gombrich E.* Art and Propaganda // The Listener. 1939, 7 December. P. 1118–1120.

20 См.: *Межеричер Л.* «У них и у нас»: Фототкритика как средство большевистской информации // Пролетарское фото. 1932. № 3. С. 11.

таких идеологических ребусов может служить дизайн текстиля с изображением переплетенных цифр 5 и 4 («Пятилетку в четыре года») или орнамент, изображающий здание фабрики, увенчанное фабричной трубой и вписанное в цифру 2 (второй год пятилетки). Повтор подобных идеограмм в орнаменте часто превращает их в плохо читаемые, фактически закодированные знаки.

В 1931 году искусствовед А.А. Федоров-Давыдов пренебрежительно заметил, что художники агитационного ситца «не пошли никуда дальше простой замены розы трактором»[21]. Но столь ли проста была подобная замена?

Художники агиттекстиля должны были не просто использовать визуальные пропагандистские штампы, но превратить их в орнамент. Навязчивое повторение одинаковых изобразительных элементов, которое можно условно определить как тягу к орнаментализации, во второй половине 1920-х годов проявилось в фотомонтажных плакатах Степановой и Клуциса. Не избежала ее и фотография. В фотосерии Родченко «АМО»[22] десять фотографий представляют изображения одинаковых деталей — своеобразные «естественные орнаменты» индустриального производства.

Использование символов модернизации в изобразительном искусстве не является изобретением советского или международного модернизма. Оно началось куда раньше и восходит ко второй половине XIX века. Но если в век позитивизма художники скорее создавали аллегорические композиции или эмблемы, воспевающие технический прогресс[23], в советском искусстве поздних 1920-х — начала 1930-х годов доминировал знак/символ.

Структура орнамента совпадала со структурой пропаганды — их основополагающим принципом являлось повторение. Бесконечная мультипликация изображений заводов, тракторов и марширующих колонн как на плакатах, так и на ситцах должна была магически увеличить их реальное количество. У орнамента было еще одно сходство с пропагандой — тиражирование изображений, объединяющее их, было не только необходимо и полезно, но и опасно. Перепроиз-

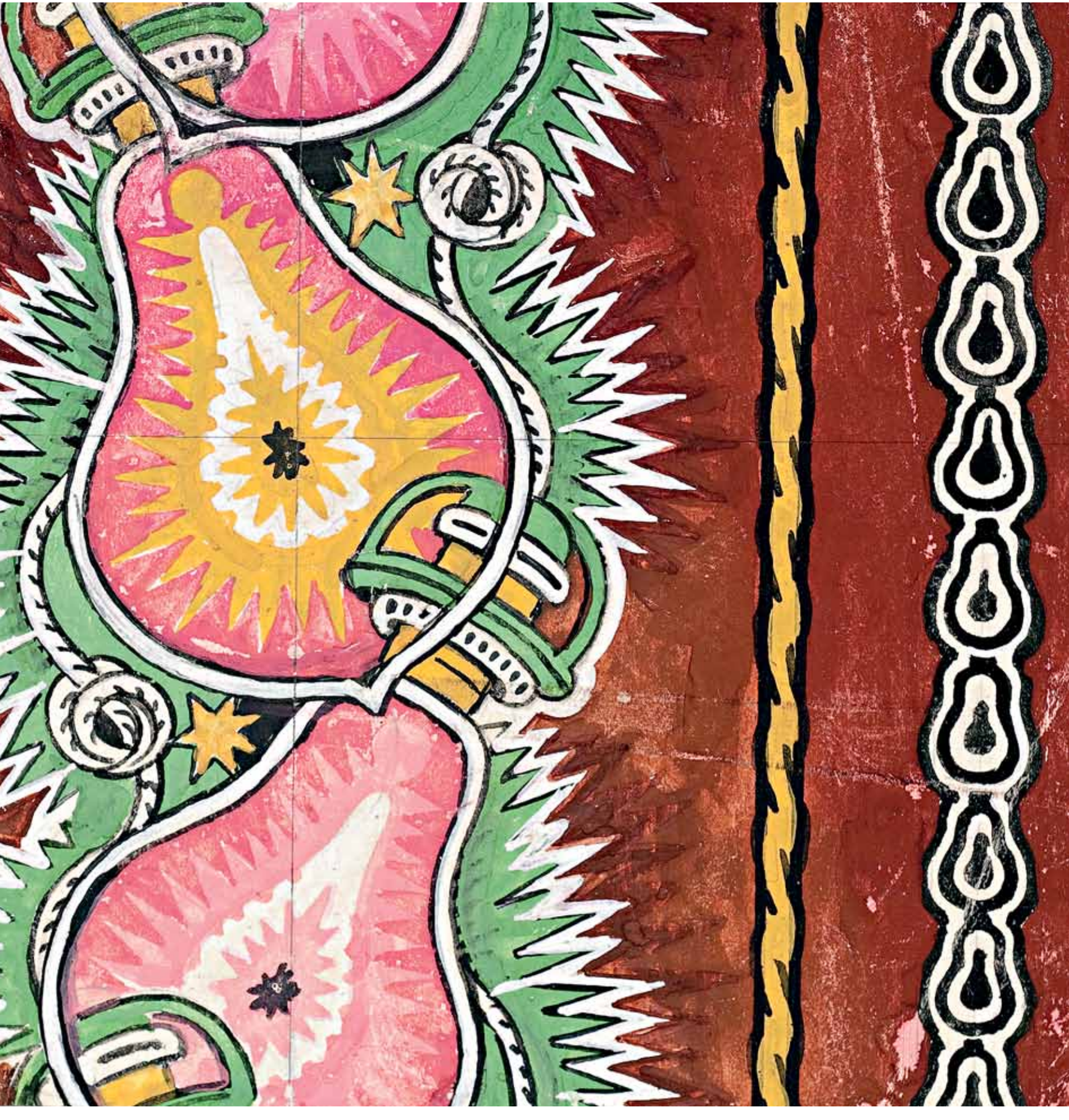
[21] *Федоров-Давыдов А.А.* Указ. соч. С. 71.

[22] АМО // Даешь. 1929. № 14.

[23] Sterenberger *D.* Panorama of the Nineteenth Century. NY.: Urizen Books, 1977. P. 18–22.

Товарная этикетка Иваново-Вознесенского государственного текстильного треста. 1920-е

Панно «ЛЕНИН И ДЕТИ» Неизвестный художник. 1930-е



С.П. Бурылин.
Текстильный рисунок
«ЛАМПОЧКИ»
Около 1930

**«ПЛАТОК
АГИТАЦИОННЫЙ
С ПОРТРЕТОМ
В.И. ЛЕНИНА»**
Художник Н.С. Демков.
1924

**В ГРАВЕРНОЙ
МАСТЕРСКОЙ БОЛЬШОЙ
ИВАНОВСКОЙ
МАНУФАКТУРЫ**
Иваново. 1951

водство образов неизбежно вело к выхолащиванию из них всякого смысла и превращало символ в ритуальный знак. Уже в начале 1930-х годов визуальная лавина тракторов, столь излюбленных пропагандистами первой пятилетки, начала вызывать иронические комментарии. Достаточно вспомнить картину «Дед Пахом и трактор в ночном», описанную в романе Ильфа и Петрова, или строку Николая Заболоцкого из поэмы «Торжество земледелия»: «Железный конь привозит жито, чугунный вол привозит квас…» Федоров-Давыдов опасался, что перепроизводство символов может вызвать раздражение, «какое возбуждает трактор у тракториста, который везде видит только трактор. Только что восемь часов он видел трактор, приходит обедать — на скатерти трактор, на стенке коврик — и на нём трактор, пошел в клуб — клуб расписан тракторами»[24].

Появившаяся в 1933 году в «Правде» статья под названием «Спереди трактор, сзади комбайн» стала сигналом сверху о том, что агитационный текстиль больше не нужен властям[25].

Бесспорно, перепроизводство стереотипов пропаганды во время первой пятилетки стало поводом для ликвидации «конструктивизма-2». Но это был лишь повод. Радикалы из журнала «Даешь», фотографы из группировки «Октябрь», да и молодые художники из текстильной секции ОМАХР сделали свое дело и теперь должны были уйти. Их вклад в окончательную и полную идеологизацию советской жизни трудно было переоценить, но они не получили за него благодарности. То, что показалось им возвращением эпохи «бури и натиска», было на самом деле началом термидора.

Иконография агитационных ситцев не определяла их стиль. Излюбленные художниками самолеты по преимуществу были схематичными, как известная реклама Родченко для общества «Добролет». Модернистская тенденция доминировала. Но была она, по замечанию Федорова-Давыдова, «переделкой на наш здешний лад, на наш здешний спрос западноевропейских модных рисунков»[26]. Современники заметили сходство агитационного текстиля с работами таких мастеров французского ар-деко, как Рауль Дюфи или Морис Крозет[27]. Но сходство это ограничивалось лишь формальной стороной.

В начале 1930-х годов тематический аналог агитационного текстиля существовал только в Японии, которая, как и СССР, переживала период жесткой тоталитарной модернизации-милитаризации. Текстиль для мужских кимоно часто украшался военной символикой, в которой доминировали авиационные темы — изображения военных самолетов и падающих бомб. Но в отличие от работ художников текстильной секции ОМАХР бомбардировщики, изображавшиеся на кимоно, не были исполнены «в стиле „супрематизма“»[28]. Японский «агитационный текстиль» изначально производился с учетом традиционных форм одежды, не сводился к механическому мелкоформатному орнаменту и в большей степени использовал элементы национальной традиции[29]. Бомбы продолжали украшать одежду японцев до 1945 года, когда они упали на Хиросиму и Нагасаки и закончили историю пропагандистского текстиля Империи восходящего солнца.

Превращение идеологии в орнамент в СССР конца 1920-х — начала 1930-х годов было не только и не столько эстетическим фактом, сколько масштабной трансформацией коммунизма в политическую религию, которая начала приобретать официальную поддержку после смерти Ленина и окончательно утвердилась в середине 1930-х годов. Радикальные художники сделали многое для ритуализации советской идеологии, но им не суждено было стать ее жрецами. Ими стали художники социалистического реализма. Через два года после публикации в «Правде» статьи об агитационных ситцах Сталин произнес известные слова: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее». К этому времени ивановские ситцы снова расцвели яркими аляповатыми цветами.

[24] *Федоров-Давыдов А.А.* Указ. соч. С. 99.

[25] *Рыклин Г.Е.* Спереди трактор, сзади комбайн // Правда. 1933, 6 октября.

[26] *Федоров-Давыдов А.А.* Указ. соч. С. 72.

[27] Там же.

[28] Там же.

[29] *Atkins M.J.* Wearing Propaganda: Textiles on the Home Front in Japan, Britain and the United States 1931–1945. New Haven (CT): Yale University Press, 2005.

Изобразительные и текстовые материалы печатаются по изданию «100% Иваново. Агитационный текстиль 1920—1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурылина» программы «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина. 2011.

ПРОЗРАЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТЕКЛА

НА ВОПРОСЫ «ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА» ОТВЕЧАЕТ ТИМУР САЖИН

Работы художника, выполненные в соавторстве с Лидией Фоминой, украшают Третьяковскую галерею, Кремль, здание Верховного суда и многие другие общественные и частные интерьеры.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Как вы стали художником стекла?

ТИМУР САЖИН. Я окончил МСХШ по классу скульптуры, а затем поступал в Строгановку на факультет монументальной скульптуры. Но, к моему тогдашнему сожалению, я не набрал проходного балла, и мне предложили пойти учиться на отделение художественного стекла. Я не имел ни малейшего представления, что это такое и чем там занимаются, но не хотелось пропускать год и я согласился.

Поступление в вуз — это лотерея, и чем руководствуется экзаменационная комиссия, я и сейчас не понимаю. Комиссия тогда отсеяла самых сильных абитуриентов, которые стали известными художниками России и ближнего зарубежья. Не поступили Леня Баранов, Саша Косолапов, Райв Шираз из Еревана. Поэтому художником, профессионально работающим со стеклом, я стал совершенно случайно. И вначале учиться мне было неинтересно. Из нас готовили специалистов довольно еще редкой профессии — дизайнеров. Я же хотел стать скульптором, стекло меня не интересовало, я мечтал перевестись на скульптурный факультет. Принципиально не пошел на знаменитую выставку чешского стекла, о чем впоследствии сожалел, так как слышал самые восторженные отзывы о ней от людей разных возрастов и профессий.

Но по прошествии скучного учебного года мы поехали на практику, на большой стекольный завод. Громадные цеха, шум, грохот, пламя. Много людей, снующих на высоких помостах-верстаках вокруг ревущих печей. Жара. Все это ошеломляло. Стеклодувы набирали на трубки стекло, вертели ими, размахивали, а затем опускали в стоящие на полу металлические формы «набор», и пузыри, из которых при последующей обработке получались вазы, кувшины, графины. Мне стало настолько интересно, что захотелось этим заниматься. Оказалось, что у стекла огромные, тогда не известные мне, почти неограниченные художественные и технические возможности.

Учился я вместе с моей будущей женой Лидией Фоминой. Мы всю жизнь работаем вместе, в соавторстве. По распределению поехали на знаменитый в те времена стекольный завод «Красный Май» в городе Вышний Волочек, где изготавливались звезды из рубинового стекла для башен Кремля, часть из них при нас.

Выполняя заводские задания, мы мечтали делать большие интерьерные произведения. И вскоре наше желание осуществилось. Архитектор П.П. Штеллер, заместитель знаменитого Д.Н. Чечулина, руководившего строительством крупнейшей в то время в Европе гостиницы «Россия», поручил нам выполнить для западного кремлевского холла восемь больших ваз-капителей, стоящих на двухметровых колоннах. Думаю, что работа удалась. К сожалению, наше пер-

Тимур Сажин, Лидия Фомина
ЛОСОСЬ В РЕКЕ
1995
Частное собрание, Москва, Россия

вое интерьерное произведение не сохранилось, так как гостиницу несколько лет назад снесли. Позже архитектор П.П. Зиновьев, реконструировавший пришедший в ветхость Дворец культуры ЗИЛ, пригласил нас, совсем молодых художников, принять в этом участие. Это был не простой заказ, так как ДК ЗИЛ — это памятник архитектуры конструктивизма и строили его братья Веснины. В то время был другой подход к реставрации, здание не сносили, а старались все изменения производить с наименьшими потерями для архитектурного облика. Мы ушли с «Красного Мая» (в те годы на заводах не поощрялась посторонняя от заводского плана деятельность) и полностью переключились на интерьерные работы. Для ДК ЗИЛ мы сделали люстры, хрустальные фонтаны, большую декоративную стену из необычного и на сегодняшний день уже недоступного сульфидно-цинкого стекла, исчезнувшего в связи с гибелью отечественной стекольной промышленности.

После ДК ЗИЛ выполняли произведения и для эксклюзивных интерьеров в Москве, и для Мемориала президента Хо Ши Мина во Вьетнаме, люстры для парадных интерьеров и зала приемов посольства России в Париже и для основного корпуса Третьяковской галереи. Самым престижным, пожалуй, был заказ для резиденции Президента РФ в Московском Кремле. А за люстры для Музея художественного стекла в Москве мы получили серебряную медаль Академии художеств. Серьезная работа была над оформлением Верховного суда РФ, для которого мы создали и люстры, и хрустальные барельефы — гербы России. Там были и фасадные работы — бронзовые порталы по семь метров в высоту, и бронзовый с позолотой герб, и даже дверные бронзовые ручки. Выполняли и станковые произведения, многие из них находятся в музеях, таких как Эрмитаж, Корнингский музей стекла (США), Музее стекла Финляндии и других.

Фрагмент композиции
«ЦВЕТУЩИЙ САД»
1967

(слева)
СКРИПКА
Фрагмент
1995
Собрание Государственного исторического музея, Москва

ДЕКОРАТИВНОЕ. Вы были в одном из первых выпусков стекольного факультета. Кто у вас преподавал?

ТИМУР САЖИН. В основном молодые педагоги, окончившие Московский институт прикладного и декоративного искусства — МИПиДИ (созданный в 1930-м). Галина Александровна Антонова и Светлана Михайловна Бескинская. Они заканчивали МИПиДИ с Борисом Тальбергом с Юрием Королевым. Это был цвет декоративного и монументального искусства. Но особо хочется отметить Бориса Александровича Смирнова. Он архитектор, работал в свое время с Татлиным, петербуржец, человек большой культуры, сын предводителя дворянства города Владимира. Жил он в центре Петербурга на Мойке и ездил к нам в Строгановку, в

Москву преподавать. Это был художник мирового значения. Думаю, что сегодня вряд ли кто из российских художников может с ним сравниться. Например, «Юбилейная ваза» высотой три метра тридцать сантиметров. Сейчас я понимаю, что это шедевр. Или монументальная композиция из стекла, посвященная «советско-китайской дружбе» высотой три с половиной метра и весом три тонны. Размеры для российского стеклоделия грандиозные. Тем более это было создано вскоре после Отечественной войны.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Вы за социальный заказ?

ТИМУР САЖИН. Да. Я за него. В борьбе с темой и материалом иногда получаются значительные произведения. «Медный всадник» Фальконе — тоже социальный заказ.

ДЕКОРАТИВНОЕ. У вас и сейчас много интерьерных проектов, а авторские работы удается делать?

ТИМУР САЖИН. Произведение, авансированное и оплаченное заказчиком, тоже авторское творчество. Как и работы, которые мы делаем для себя, воплощая в них свои замыслы, которые могут быть еще не до конца проясненными, и важно попробовать увидеть, как это будет выглядеть в материале. У нас несколько больших тем. Недавно мы сделали работу для выставки каллиграфии в Пскове, она вошла в каталог, но в экспозицию не попала: возникли сложности с доставкой. Мы ее покажем в Москве на триеннале стекла или на выставке в академии.

ДЕКОРАТИВНОЕ. В нашей стране большие проблемы со средовой и исполнительской культурой.

ТИМУР САЖИН. Да, такие проблемы есть. Стекло требует промышленных условий. Мы с трудом находим места, где можно выполнить произведение. Я не имею в виду стандартное витражное листовое стекло — его изобилие. Речь идет о живом горячем «жидком» стекле. Приходится менять технологию, а с ней меняется и образ. Нужно все делать в студии самому.

Президент предлагал часть вузов, которые не дают достаточно хорошего образования, закрыть и открыть профессиональные училища. Возникает вопрос, какие и зачем. У нас стекольных заводов раз-два и обчелся, нет потребности ни в стеклодувах, ни в художниках.

На каждом стекольном заводе в советское время работали шесть-семь художников. Зарплата маленькая, но можно было заниматься творчеством. Художник бесплатно получал созданные им вещи, для экспонирования на выставках, где их могли и купить.

Будучи членом Союза художников, я имел два творческих дня и еще выходные. Эти дни я мог суммировать и на две недели поехать в Москву. Плюс отпуск, плюс месяц оплачиваемой творческой командировки. Можно было ездить по стране. Два раза в год собирался художественный совет по стеклу. Приезжали художники из Литвы, Азербайджана, Белорусии. Мы видели и знали, что происходило в стране. Потрясающий литовский витраж делался на Немане в Белорусии. Было единое культурное пространство. А сейчас каждый сидит в мастерской сам по себе.

ДЕКОРАТИВНОЕ. В декоративном искусстве при советской власти у художников было больше свободы, чем в живописи и скульптуре, традиционно более ангажированных?

ТИМУР САЖИН. Я почти не замечал идеологического давления. Скульпторам и живописцам сложнее, но всегда были те, кто творчески свободен при любой власти и при любом режиме.

ДЕКОРАТИВНОЕ Когда стали проводиться выставки искусства соц-арта, концептуализма, они как-то повлияли на декоративное искусство?

ТИМУР САЖИН. Мне кажется, что все виды искусства находятся во взаимосвязи, в едином процессе, все живем в одно время и оказываем влияние друг на друга. В искусстве важны живые пластические впечатления. Раздражает только, когда плохо сделано или идея плохо выражена.

ДЕКОРАТИВНОЕ. А как развивается искусство стекла в других странах?

ТИМУР САЖИН. Искусство стекла во многих странах находится на очень высоком уровне. Я по-

ДЕКОРАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ
Фрагмент. 1975

АМФОРА
1991. Собрание Корнингского музея стекла, США

сещал стекольные заводы Австрии, Чехии, Италии, Австралии и США. Да, на территории бывшего СССР сейчас развивается «студийное» стекло. Но за рубежом, в отличие от России, стекольные заводы работают, как и десятилетия назад, а у нас на сегодняшний день их число сократилось настолько, что можно по пальцам пересчитать. В Европе и США мощнейшая индустрия, производящая оптику, посуду, а также оборудование, необходимое для создания как промышленного, так и «студийного» стекла. Если сравнивать их «студийное» стекло и наше, то это как настоящий баобаб и тот, который выращивал Тартарен из Тараскона в горшке из-под резеды.

Я думаю, что самые большие достижения в искусстве стекла у художников в США. В течение ряда лет я много раз посещал эту страну и, естественно, изучал все, что имеет отношение к стеклу. Почти в каждом городе, и не только большом, существуют стекольные галереи и творческие студии, создающие тиражные произведения из стекла. Я не имею в виду витражные или зеркальные мастерские. При всех университетах есть факультеты художественного стекла с полным и новейшим оснащением. По сути, это современные фабрики с печами и оборудованием для холодной обработки стекла. Отечественные стекольные производства как зрелище были весьма эффектны. Все черно, и пышет пламя, мы работали в аду. У них же можно работать в галстуке. И художников учат так, чтобы они могли все делать сами. А мы рисовали эскизы, по которым работали исполнители.

Несмотря на кризис, искусство стекла там успешно развивается. Для поддержки художников и студентов часто устраиваются аукционы, проходят выставки и конференции, куда приезжают тысячи участников.

Запомнился симпозиум в Корнинге, там находятся знаменитый завод и известный музей стекла, где собраны произведения начиная с античных времен. В гигантских холлах офиса фирмы «Корнинг» проходила выставка самых знаменитых художников США по стеклу. После нее меняешь свою точку зрения на возможности декоративного искусства, понимаешь, что форма может работать иначе, чем ты себе представлял.

Например, Дэйл Чихули делает акции-инсталляции. В Венеции с местными стекольщиками он выдувает стеклянные объекты, которые плавают в Гранд-канале — это фантастическое представление. А в Иерусалиме у Стены плача он поместил ледяные кубы, привезенные из Антарктиды, и подсветил их. Там же он делал шестиметровые конструкции из стекла.

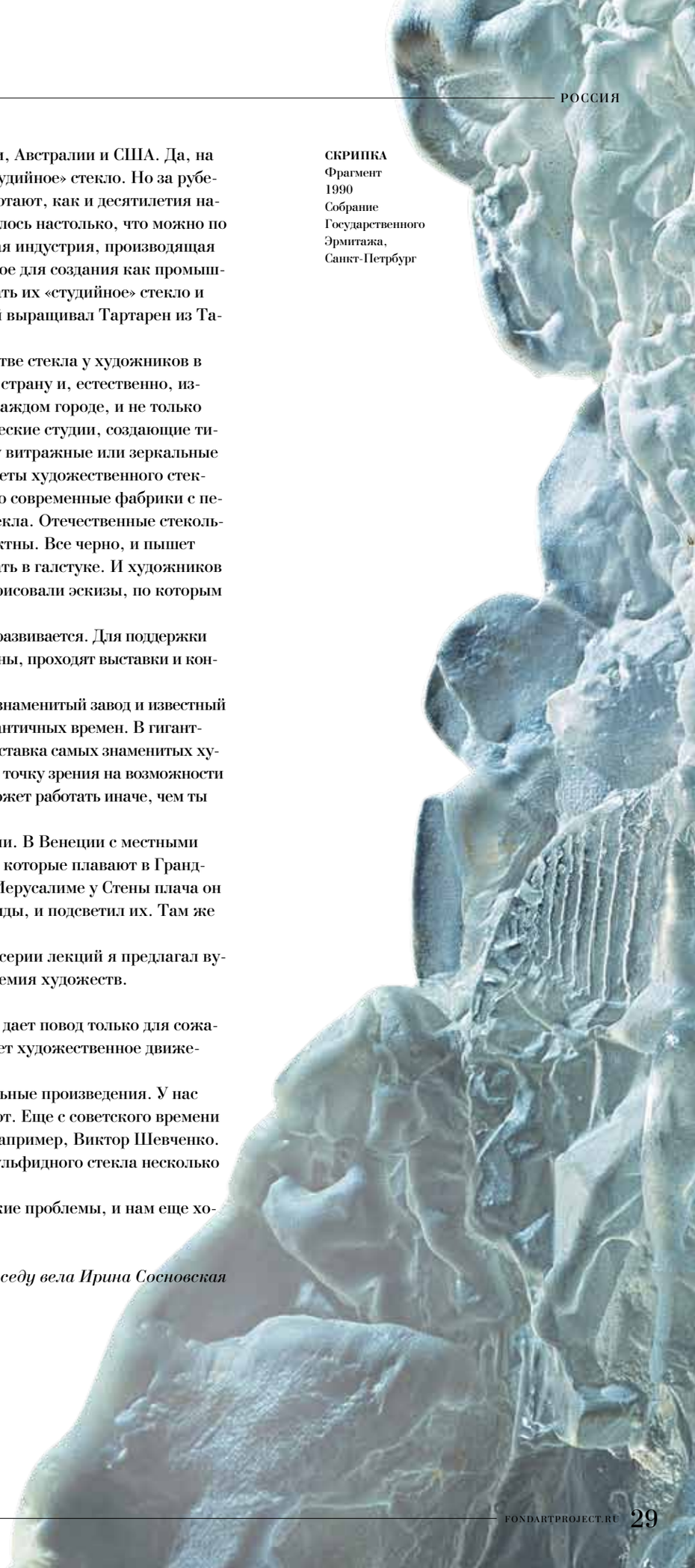
«Искусство стекла за рубежом» — такую тему для серии лекций я предлагал вузам, но пока интерес к ним проявила только Академия художеств.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Современное состояние искусства стекла в России дает повод только для сожалений и разочарований или в студийном стекле идет художественное движение?

ТИМУР САЖИН. Время проходит, мы не успеваем создать значительные произведения. У нас устраиваются камерные выставки небольших работ. Еще с советского времени остались очень талантливые художники стекла. Например, Виктор Шевченко. На выставке в музее ДПИ он занял работами из сульфидного стекла несколько залов. Сульфид — наше советское изобретение.

Пока мы еще можем решать масштабные творческие проблемы, и нам еще хочется что-то сказать.

Беседу вела Ирина Сосновская



СКРИПКА
Фрагмент
1990
Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

КАЗАНСКИЕ ИЧИГИ

текст: Лидия Саттарова

Фрагмент вышивки на коже с драконом, «Зилантом» — гербом Казани

Городские сапожки на каблучке. Многолепестковая розетка в окружении листьев и тюльпанов. Высота 37 см, длина 27 см, высота каблука 5,5 см. Государственный исторический музей, Москва

Множество способов художественной обработки кожи придумано человеком: тиснение, аппликация, вышивка, роспись и даже инкрустация металлом. Особняком среди них стоит оригинальная техника шитья казанской узорной кожаной обуви. Эту технику можно назвать кожаной мозаикой, ведь именно по принципу мозаики детали из цветной кожи своеобразным способом стачки-вышивки соединяются в сложный узор.

Предыстория казанской узорной кожи восходит к Средним векам, когда тюркские племена, пришедшие в Поволжье в VIII—XIX веках и в начале X века, создали здесь собственное государство — Волжско-Камскую Булгарию (Болгарию).

Культурные и торговые интересы Булгарии были связаны с Востоком, и именно оттуда шло влияние на развитие местных ремесел.

Классические казанские узорные сапожки-ичиги — продукт промысла, развивавшегося в многочисленных слободах Казани и окрестных деревнях на протяжении XIX — начала XX века. Археология позволяет проследить эту традицию у народов Китая, Ирана, Средней Азии, Алтая и Монголии в пору древности и в Средине века.

Литография Г.-Ф.Х. Паули в изданном в Петербурге альбоме «Народы России» (1862) дает представление об одежде и обуви казанских татар середины XIX века[1]: женщины обуты в ичиги, поверх которых надеты кожаные калоши кауши (кавши, кафши) на каблучке и без задника, с загнутыми вверх носами, с отделкой из красной и зеленой кожи и золотной вышивкой. У мужчин ичиги темного цвета и кауши.

Бывшее в течение долгого времени домашним ремеслом в татарских деревнях шитье ичигов с начала XIX столетия превращается в организованный промысел. Его расцвет в Поволжье в немалой степени был обусловлен быстрым развитием кожевенной отрасли с середины XVIII века. Знаменитый казанский сафьян — это тонкая, мягкая кожа, выделанная растительным дублением из шкур коз, реже овец и телят. Ее красили в различные цвета. Именно из сафьяна шили узорные сапожки, а также делали книжные переплеты. Другим известным продуктом производства была юфть — более толстая кожа, обычно выделанная из шкур годовалых бычков.

Казань была и самым крупным центром производства обуви.

Мы не располагаем пока данными о том, на каком именно этапе ичиж-

ное ремесло обогатилось техникой кожаной мозаики и освоило шов, ставший известным впоследствии как «казанский», «татарский» и «казанская работа втачку».

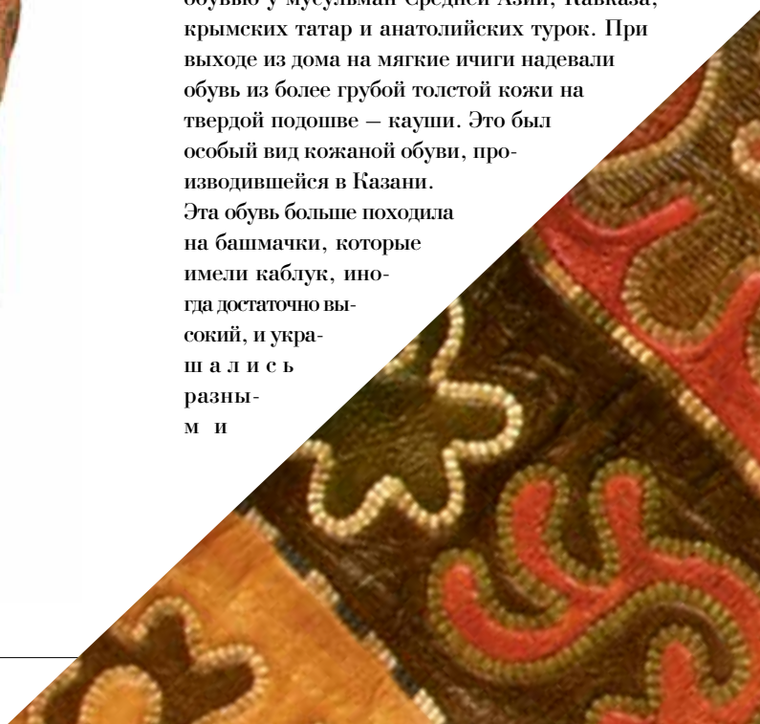
В литературе по этнографии и народному искусству татар Поволжья можно встретить различные варианты создания декоративной поверхности мозаики. Некоторые исследователи культуры казанских татар так описывают эту технику: «кусочки разноцветной кожи, сшитые и рельефно окантованные цветной строчкой из шелковых, золотых и серебряных нитей»[2]. Двоякая роль шва — соединять и украшать — вызывала иногда предположения, что «казанский» шов является результатом двух последовательных операций: сшивания разноцветных заготовок и украшения швов разноцветными шелками, шерстью или металлическими нитями.

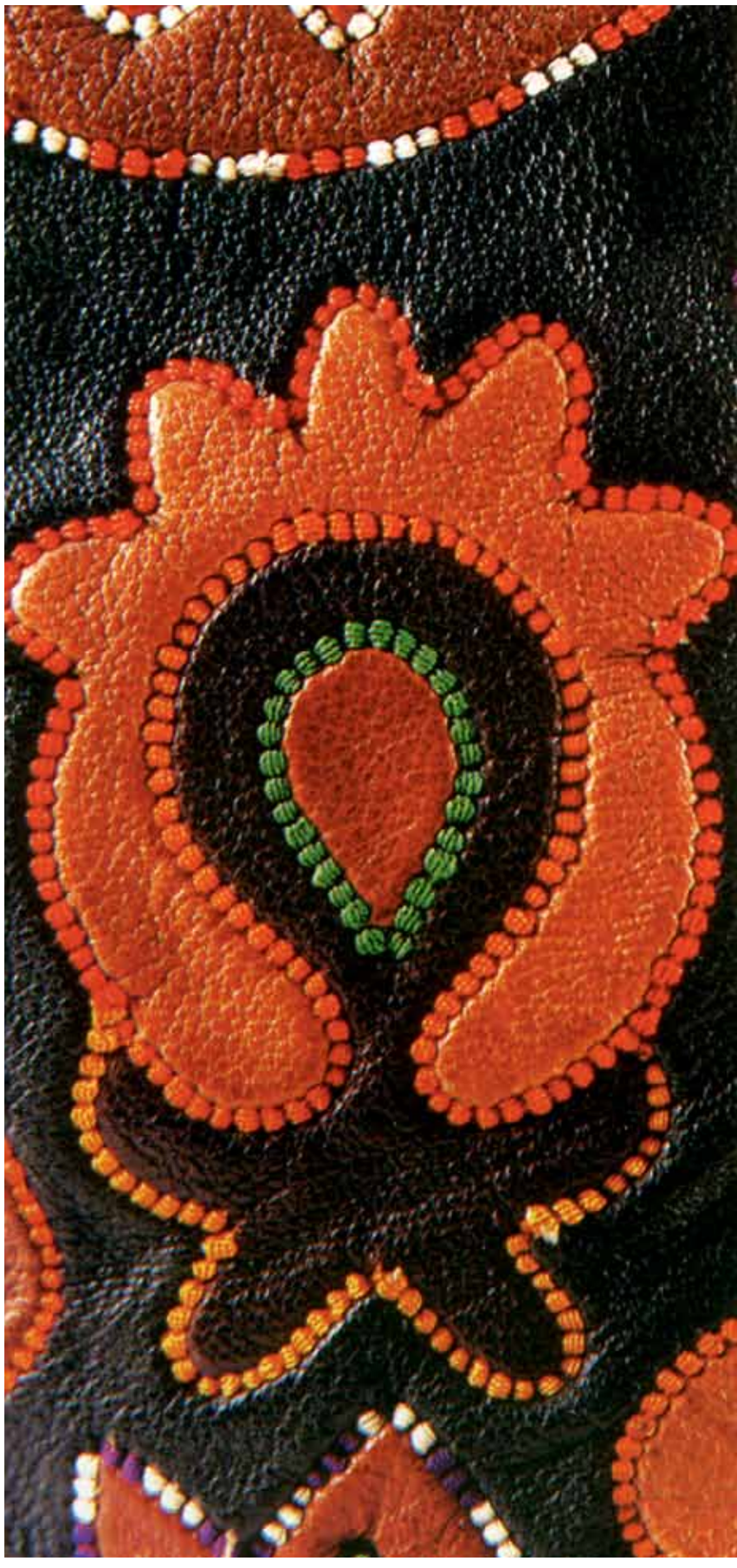
Одна из ярких страниц в истории «азиатской» обуви связана со временем, когда узорные татарские сапожки были частью русского костюма. У историка Н.И. Костомарова есть такое свидетельство: «Это были сафьяновые чулки, они разделялись на два вида: полные, достигавшие до колен, и полуполные... И четыги были всегда цветные, чаще всего красные и желтые, иногда зеленые, голубые, лазоревые, белые, телесного цвета; они расшивались золотом, особенно в верхних частях на голенищах, с изображением единорогов, листьев, цветов и проч., и унизывались жемчугом»[3].

С европеизацией русского костюма сапожки с узором сохранились в другом качестве — в дворянском, усадебном быту. Так, «в татарский, шитый серебром сапожок» обут старый князь Болконский в романе Льва Толстого «Война и мир».

Мягкие сапожки были обязательной домашней обувью у мусульман Средней Азии, Кавказа, крымских татар и анатолийских турок. При выходе из дома на мягкие ичиги надевали обувь из более грубой толстой кожи на твердой подошве — кауши. Это был особый вид кожаной обуви, производившейся в Казани.

Эта обувь больше походила на башмачки, которые имели каблук, иногда достаточно высокий, и украшались разными





Фрагменты деталей вышитых заготовок для ичиг

способами: цветной кожей, вышивкой, кисточками и т.п. Именно как башмачки они фигурируют у историка Н.И. Костомарова. Он пишет, что они, как и ичиги, тоже были цветными, узорными. Отличительная их особенность, независимо от меняющихся с годами фасона и высоты каблука, низкая пятка, которая при ходьбе отставала.

Со временем кауши преобразились в туфельки без задников, находившие спрос как в центре России, так и на востоке империи. Татарские ичижники называли их спальными туфлями, а еще вояжерками: удобство и легкость снискали им большую популярность среди любителей путешествовать.

Спрос на мягкие, добротные и нарядные ичиги был столь высок, что только в Казани в конце XIX — начале XX века их производилось до трех миллионов пар в год. Именно тогда традиционное ремесло приобрело характер местной промышленности, которую представляли до десятка крупных торговых домов, занимавшихся производством и сбытом. Выкроенные из кожи заготовки разных видов сапог расшивали на дому женщины, а сапожные операции выполняли мужчины-ичижники. Уже в первой половине XX века здесь выделяются своим размахом фабрики купцов-промышленников Абдуллина и Файзуллина.

Казанские производители вывозили свой уникальный товар на большие российские и международные выставки и ярмарки. Так, сафьяновые ичиги и башмаки, выставленные фирмой купца и промышленника М. Галеева, в 1880-х годах получили множество наград в России и были удостоены большой золотой медали (1883) и бронзовой медали и почетного отзыва Всемирной парижской выставки в 1889 году[4].

В конце XIX — начале XX века татарские сапожки получили распространение в артистической среде. О популярности такой обуви говорит и фотография начала 1920-х годов, на которой запечатлена Айседора Дункан в казанских ичигах на палубе идущего в Америку корабля.

Экономический спад в период Первой мировой и Гражданской войн не мог не сказаться на состоянии производства. Промысел начал понемногу возрождаться после Великой Отечественной войны. Интерес к народному искусству, возникший под влиянием художественных тенденций начала 1960-х годов, способствовал переменам в отношении к старинным народным промыслам. В 1961 году на основе сохранившихся артелей были созданы фабрики по шитью национальной обуви. Размещались они в селах, жители которых издавна участвовали в промысле и сохраняли шитье обуви как традиционное домашнее ремесло. В 1972 году Арская и Дубъязская фабрики были преобразованы в Арское производственное объединение национальной обуви[5].

Отметим, что к этому времени орнамент ичигов был значительно обеднен. Развитие искусства кожаной мозаики сегодня тесно связано с тенденциями моды. В конце XX века появились модели одежды и обуви из кожи с рисунком «под восточные ткани», нанесенным тиснением и красителями. Имитация татарской мозаики, выполненная обычной аппликацией, также присутствовала в этих поисках. Однако использовать в полной мере декоративные возможности кожаной мозаики — значит сочетать в изделии узорный крой цветных кож с традиционным «казанским» швом. Сегодня в комплекте костюмов, создаваемых художниками для эстрады и национальных ансамблей, есть элементы мозаики как декоративной отделки. Приходится признать, что ичижное ремесло, которым в прошлом занимались безымянные мастера, перешло в область декоративно-прикладного искусства. Оно обрело собственных профессиональных художников, искавших в древней технике новые выразительные возможности.

Современные художники используют декоративные качества кожаной мозаики, создавая в неповторимой старинной технике одежду, настенные панно и ковры, диванные подушки и обивку мебели, аксессуары и национальные сувениры.

1 Народы России. СПб., 1862.

2 Например, см.: *Воробьев Н.И.* Казанские татары. Казань, 1953. С. 102.

3 *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб., 1860. С.63.

4 *Гулова Ф.Ф.* Татарская национальная обувь (искусство кожаной мозаики). Казань. 1983.

5 Ныне ОАО НПП «Арская национальная обувь».

КРАМОМИР КЕВЛЮЛЬ

ВАЛЕРИЯ МАЛОЛЕТКОВА

текст: Людмила Краморенко

Валерий Малолетков. **А.С. ПУШКИН.** 1999. *Керамика. Роспись.* Государственный литературный музей им. А.С. Пушкина

В этом художнике поражает неуемная энергия, как творческая, так и чисто человеческая. Он полон замыслов, проектных идей, постоянно в труде и поиске, в размышлениях и практической деятельности. В его натуре удивительным образом сочетаются жизненный оптимизм, положительный опыт и ироничный ум. Он склонен к теоретическому осмыслению окружающего, но при этом ярко, даже бурно эмоционален — редко в одной личности сочетаются столь разные качества. Самозабвенно погруженный в творчество, он в то же время не чурается общественной деятельности, проявляется как энергичный организатор и прекрасный оратор, часто и охотно выступает на разных художественных площадках.

С начала профессиональной деятельности Малолетков посвятил себя керамике, которую именует не иначе, как «госпожа керамика». «Керамика — богиня, на алтарь которой художник приносит свой каторжный труд, требующий полного напряжения духовных и физических сил». «Керамика — сложный инструмент, передающий колебания человеческой души, позволяющий выразить глубокие философские проблемы наших дней». «Керамика — красивая и обольстительная дама, постоянно искушающая художника». Так говорит Малолетков об излюбленном технике и жанре декоративного искусства, подчеркивая, что в нем соединяются и взаимодействуют многие выразительные средства — конструктивность и пластичность, цвет и линия, монументальность и пространственность. Используя богатую палитру средств керамопластики, мастер ставит целью поднять современное искусство керамики на то высокое, престижное место, которое она занимала в античном мире, в ренессансной Италии, в русском модерне.

В. Малолетков

ФЭН-ШУЙ
2005
Бумага, тушь, карандаш, белила
Собственность автора

Н.В. ГОГОЛЬ
2003
Фаянс, роспись
Собственность автора

(слева)
ДЖОН ЛЕННОН
1984
Керамика, роспись
Пермский художественный музей

ВОЗНЕСЕНИЕ
1998
Керамика, роспись

ВЕЧНЫЙ БЫТ
1970-е
Керамика, роспись

Керамический материал в руках Малолеткова приобретает многообразные формы: это и скульптура, и многочастные ансамбли, и монументальные рельефы и декоративная пластика. Основа керамического искусства — округлая полая форма сосуда, исходящая из гончарства. Пластический язык, чувство фактуры, цвет... Всеми этими свойствами владеет художник, соединяя их в больших и малых работах.

Пример — «Страна Вулкания» (1981), ансамбль, посвященный Камчатке. Керамические объекты плавно развиваются от округлой формы к вертикальным завершениям и венчаются фигурками птиц. Глазури создают мягкие переходы охристых, зеленоватых цветов от темных тонов к светлым и белоснежным, передавая палитру камчатского пейзажа — ритм сопок и гейзеров.

Основная особенность керамики Малолеткова — пластическая цельность формы при самых сложных, неожиданных построениях. Декоративное и изобразительное начала сливаются в единое целое, вырастают одно из другого.

В композиции «Огонь Олимпа» (1979) подобия античных амфор завершаются скульптурными фигурами, глиняным «пламенем», округлый кувшин сливается с античной колесницей. В работе «Жажда» (1981) сосуд как будто вырастает из корней дерева и завершается головой вола — огромный кувшин словно наполняется влагой из земных недр и утоляет жажду человека.

Среди авторских керамических изделий много бытовых предметов: вазы, чайники, даже утюг и мясорубка, но все они возведены в крупные монументализированные формы и «обжиты» фигурками. Мир вещей в керамике Валерия Малолеткова «очеловечен». Пластические и орнаментальные мотивы сливаются в общую картину, которую автор называет «керамомир». Это название можно дать всему творчеству Малолеткова. От мира материального, от бытовых мотивов художник движется к миру духовному, к воплощению образов русской духовной элиты. Ахматова, Цветаева, Есенин, Татлин и, наконец, Пушкин и Гоголь — персонажи его керамических произведений. Пластика становится жестче, конструктивнее, форма выглядит рубленой. Керамика, покрытая матовой глазурью, походит на камень. Масштаб фигур укрупняется, керамопластика приобретает качества монументально-декоративной скульптуры. Фигуры Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Есенина и Дункан («Поэт и муза») наделены внутренней силой, в творческой интерпретации художника они отмечены символическим знаком — из спины вырастают связанные крылья. Декоративная форма крыла решена очень красиво. Интересна фигура Владимира Татлина. Портретное лицо простого мастерового, башня-зиккурат, бандура — все атрибуты татлинской биографии соединяет художник в единый образ знаменитого деятеля русского авангарда. Эти керамические произведения — метафоры творческих порывов, душевных метаний, борьбы поэтов с житейскими невзгодами за духовную свободу.

Во время одной из поездок в Индию Валерий встретился в Бангалоре со Святославом Николаевичем Рерихом, и тот сказал молодому художнику: «Восток и Запад — это два крыла вашего творчества». Время подтвердило его слова: творческая биография Малолеткова связана с многочисленными путешествиями по странам мира, знакомством с мировыми культурными сокровищами. Но главный художественный континент для него — Индия. Он бывал здесь несколько раз, общался с индийскими мудрецами и проникся их философией и мировосприятием. Наблюдал будни, праздники и обычаи простых людей. Работал рядом и вместе с индийскими художниками-керамистами и гончарами. Свои впечатления Валерий выразил в литературных записках, сделав к ним сотни рисунков и фотографий.

На протяжении нескольких лет художника увлекают индийские сюжеты. Он создает серию скульптур индийских персонажей: гончар, швея, игрушечник, аллегорию «Священные воды Ганга»; парную композицию «Художник и философ»; ряд жанровых сцен. В их решении появляются новые черты почерка художника: плавность линий и силуэта, подчеркнутая ритмичность пластики, специфическая фактурность материала. Они конструктивны по построению, близки к классическим образцам скульптуры. Своеобразную стилистику «индийским» скульптурам придает игра складок одежды, они создают иллюзию музыкальной мелодичности. Едва уловимые переходы пепельных тонов усиливают характерность образов — передают созерцательность, достоинство, внутреннюю гармонию — характерные черты индийского мироощущения.

Другой аспект индийской темы — повседневная жизнь народа. Здесь личные впечатления автора поднимаются до художественного обобщения. Группа фигур «Индия» — это эпическая поэма, посвященная индийскому народу, его тяжелому повседневному труду. На округлых пьедесталах, фактура которых напоминает сухую растрескавшуюся от зноя землю, размещена малая пластика, изображающая крестьян и их верных помощников — домашних животных. Композиция передает неразрывную связь земли и живущего на ней человека.

В 1990 году Малолетков работал в Афинах над монументально-декоративным рельефом для оформления современного офисного здания. Он осваивается в новой культуре, о чем свидетельствует акварель «Виват, Афина!» — автор с богиней и с бокалом вина за столом.

Классическому наследию посвящена большая работа «Крылья любви», в основе которой стилизация античных торсов. Они завершаются крыльями (излюбленный мотив Малолеткова) и украшены жемчужинами — дарами Эгейского моря. Для античного мира характерна органическая связь земли, моря, неба, где обитали боги и герои. Такая концепция единства близка творчеству мастера. Он создает ряд оригинальных керамопластик, в которых сплетаются раковины, морские существа, рыбы и человеческие фигуры. Апофеозом таких объектов можно назвать серию «Переселение душ» (1996) — мужские и женские головы со строгими классическими лицами, увенчанные коронами из раковин, украшениями из рыб и морских чудовищ. Это своеобразные декоративные аллегории средиземноморской культуры, в которых автор соединил классические и модернистские пластические приемы.

Более всего Валерия увлекли древнегреческая архаика и мистическая мифология. Они находят отражение в серии декоративных пластов. В сумрачных тонах художник изображает на плоских поверхностях странные фигуры в масках и шутовских колпаках, которые летают, дерутся, пляшут, гримасничают. Эта фантасмагория навеяна античными мистериями, однако она отражает и внутреннее смятение, бурную реакцию автора на социальные и жизненные перемены, которые произошли в России в 1990-х годах.

Многие работы Валерия отличает легкая ирония. Глиняные персонажи, украшающие сосуды, выглядывающие из кувшинов, венчающие головные уборы, выглядят миниатюрными шаржами. В них есть что-то от фольклорных керамических фигурок.

В последнее время эти черты проявляются все отчетливее, приобретая характер гротеска. Художник импровизирует с формой, играет и шутит, переворачивает фигуры вверх ногами, шаржирует человеческий облик и парадоксально сочетает предметы, создает метафоры нелепых жизненных ситуаций. В их стилистике можно почувствовать влияние постмодернизма, неизбежно затрагивающего всех современных художников.

Главными приоритетами творчества Валерия Малолеткова всегда остается постижение пластических качеств керамического материала, гармония декоративной формы. Их синтез питает самобытность и уникальность его дарования.

М. ЦВЕТАЕВА
1991
Керамика, роспись
Государственная Третьяковская галерея, Москва

МЕДНОЕ ПРОИЗВОДСТВО ЛАГИЧА

ГОРОДУ РЕМЕСЛЕННИКОВ 1500 ЛЕТ

текст: Назиля Гусейнова

АФТАФА
(рукомойник). XIX в.
Красная оловянная медь. Лагич, Азербайджан.
Фото: Кямал Бабаев

Азербайджан — страна этнографического разнообразия. На ее территории проживают представители различных национальностей и этнических групп: таты, тальши, молокане, ингилойцы, сахурцы, аварцы, лезгины, горные евреи, хыналыгцы, будугцы, грызцы… Представители многих этнических групп считают себя азербайджанцами, тем не менее сохраняют традиционные элементы культуры в быту, ремеслах, кулинарии и различных обрядах.
Одно из поселений со специфической культурой и 1500-летней историей — высокогорное село Лагич. Располагается этот поселок на левом берегу реки Гирдман, на высоте 1 200 м над уровнем моря, на южном склоне Большого Кавказского гор-

СОСУД ДЛЯ ВОДЫ
XIX век
Красная оловянная медь. Лагич, Азербайджан.
Фото: Кямал Бабаев

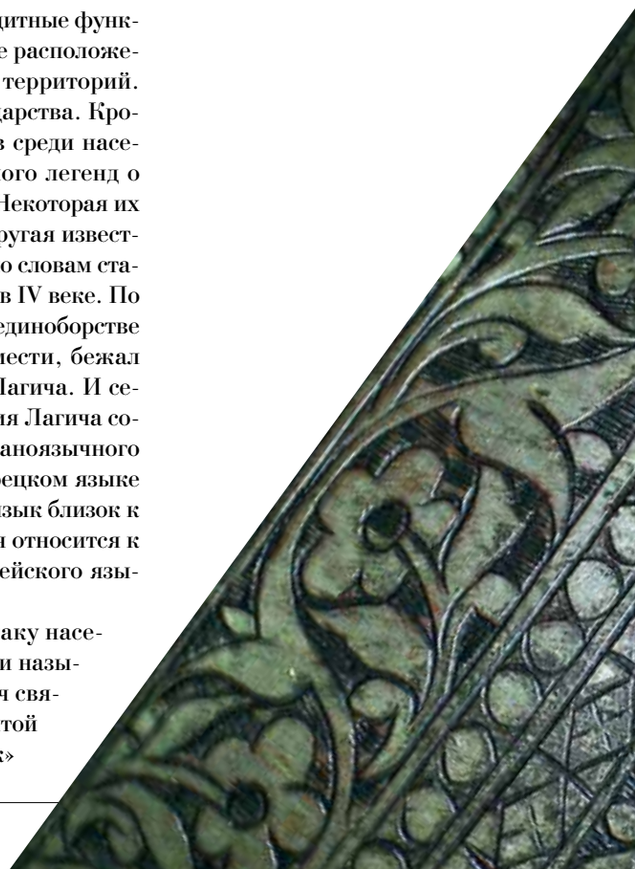
ного хребта. Он окружен горами, которые создают неприступность естественной крепости. Лагич был важным оборонительным городом-крепостью Албании уже в III веке до нашей эры. В эпоху Сасанидов стратегическое значение Лагича особенно возросло.

Из источников известно, что Сасаниды строили военные укрепления для упрочения северных границ. Чтобы иметь опору на местное население, они переселили значительное количество ираноязычных племен на север. Предполагается, что часть из них осела на территории Лагича.

В эпоху Мехранидов (в конце VI – начале VII века) защитные функции Лагича стали вновь востребованы. Географическое расположение обеспечивало ему роль центра для окружающих территорий. В IX–X веках Лагич был даже столицей небольшого царства. Кроме известных науке фактов среди населения распространенно много легенд о происхождении поселения. Некоторая их часть перенесена в книги, другая известна местным жителям. Так, по словам старейшин, Лагич был основан в IV веке. По этой легенде, шах Ирана в единоборстве убил соседа и, убоявшись мести, бежал в горы и стал основателем Лагича. И сегодня большинство населения Лагича составляют таты, потомки ираноязычного племени. Слово «тат» на турецком языке означает «чужой». Татский язык близок к персидскому и в то же время относится к иранской группе индоевропейского языкового семейства.

Фото: Наида Бабаева

Хотя по этническому признаку население относится к татам, они называют себя лагичами. По ряду сведений, название Лагич связано с Лагиджаном в Иране, по другим данным – со святой горой. На арабском языке «Ла» – направление, «хадж»



означает паломничество, то есть «дорога в святилище». Ныне Лагич — заповедник, его достояние — архитектурные средневековые строения. Город состоит из двух независимых частей, они, в свою очередь подразделяются на восемь кварталов. Каждый из них имеет свою мечеть, маленькую площадь, баню, родник, прилавок ремесленников и кладбище. Улицы Лагича покрыты крупными речными камнями, имеется подземная канализационная система, также сооруженная из речных камней. Под центральной улицей, на глубине до 1 м проложен трехуровневый коллектор. На первых двух уровнях по трубам течет питьевая вода и вода для технических целей. Нижняя часть коллектора — прямоугольный желоб, выложенный речным камнем — своеобразный «мусоропровод», отходы сюда поступают через отверстия, которые есть во дворе каждого дома. Никто из жителей не знает, где канализация начинается и где заканчивается, да и по какому принципу работает — тоже не задумываются, что не мешает коллектору функционировать более тысячи лет.

САТЫЛ
(ведро для воды).
Фрагмент. XIX в.
Медь.
Лагич, Азербайджан.
Фото: Кямал Бабаев

Важная особенность градостроительства и культуры Лагича — квартальные площадки около мечети. Здесь проводят религиозные обряды, собираются для решения общих вопросов.

В Лагиче сохранились остатки крепости Ниял VII века, мечети, построенные в VIII–IX веках, бани, которые датируют IX веком. К этому времени относится также более 60 жилых домов, сооруженных из речного камня, водяная мельница, ремесленные мастерские, мосты. Они и в настоящее время используются по назначению. Дома в Лагиче традиционно двухэтажные, для строительства применяется речной камень бело-серого цвета. Для придания устойчивости при землетрясениях между камнями укладывали куски дерева. Одна из особенностей жилого дома в Лагиче — наличие встроенной в стену каморки — оваро, то есть бани, предназначенной для обязательного ритуального омовения — гусл. Традиционные элементы интерьера Лагича — различного размера альковы и настенные полки для разукрашенной посуды и других предметов. Все это всегда привлекало в Лагич туристов, однако зимой дороги здесь непроходимы.

В течение веков Лагич был важным ремесленным центром Азербайджана. В середине XIX века здесь действовали более 200 ремесленных мастерских по 127 профессиональным направлениям — работали медники, ювелиры, шорники, плотники, мастера ковроткачества, граверы, кожевники, сапожники, чулочники, башмачники...

С древних времен ремесло медника было одним из наиболее развитых и почетных. Медная посуда мастеров Лагича и сегодня известна во всем мире благодаря своему художественному оформлению и высокому мастерству изготовления. На улицах Лагича слышна своеобразная «музыка»: мелодичные удары молоточков медников и шум раздуваемых кузнечных мехов.

Расцвет медного дела в Лагиче приходится на XVII–XVIII века. Здесь изготавливались различной величины ведерки, подойники, афтафа леяны (металлические кувшины для омовения), тазы, сатылы (медные ведра с вдавленными боками), круглые медные подносы и

САТЫЛ
(ведро для воды).
XIX в. *Медь*
Лагич, Азербайджан.
Фото: Кямал Бабаев

СУРЬМАДАН
(флакон для сурьмы).
XIX век. *Медь.*
Лагич, Азербайджан.
Фото: Кямал Бабаев

колпаки-термосы для горячего. На медную посуду наносились растительные или эпиграфические узоры. Эпиграфический узор включал молитвы из Корана, имя мастера или имя заказчика. Медь в Лагич привозили из Баку, Гедабека, Тифлиса и даже из-за рубежа – Турции, Англии, Эфиопии... Здесь медное сырье расплавляли, очищали, для смягчения меди добавляли различные присадки. Медные мастерские с профессиональной точки зрения были технически совершенными, оборудование и инструменты самого высокого качества также изготовлялись в Лагиче. В каждой мастерской наряду с учеником-помощником мастера был и гравер, наносивший украшения на изготавливаемые медные изделия. Лудильщики осветляли медные изделия оловом.

Ручные изделия мастеров Лагича высоко ценились на различных выставках. На выставке 1850 года по Закавказскому краю Лагич представлял мастер Мамед Гадир-оглы, награжденный денежной премией за свое изделие («Кавказский календарь» на 1851 год. Тифлис, 1850).

Но наибольшего успеха мастера Лагича добились в 1873 году на Всемирной выставке. В специальном выпуске газеты писали: «Древний Лагич богат медными изделиями, и коллекция этих изделий, представленная на Всемирной выставке в Вене, может расширить этот успех и сделать знаменитым этот центр художественного ремесла. Демонстрируемые бокал, блюдо (большая тарелка), жбаны прекрасны и, в свою очередь, относятся к самым совершенным изделиям. Все эти изделия украшены богато и со вкусом» (Записки Кавказского общества сельского хозяйства. Тифлис, 1873).

Свидетельством высокого мастерства лагичцев в изготовлении медных изделий служат образцы, хранящиеся в музеях Европы. Так, в Лувре медная посуда из Лагича представляет искусство Азербайджана.

Однако к концу XIX века число мастерских значительно сократилось из-за ввоза более дешевой российской фабричной продукции. Несмотря на это, по сей день в устройстве и оборудовании мастерских сохраняются традиционный внешний вид, трудовые процессы плавки меди, литья, изготовления пластин, ковки и гравировки изделий. Многие виды ремесел продолжают развиваться и сохранять свои древние традиции. Правда, производство в настоящее время не имеет массового характера, как в XVII–XIX веках, однако мастера продолжают традиции предков, совершенствуя профессионализм, создают высококлассные произведения.

текст: Константин Спыну

БУРЛУИ
НИКОЛАЯ КОЦОФАНА

Николай Коцофан практикует искусство художественной керамики уже почти полстолетия. В его творчестве получили развитие многие традиции молдавского гончарного ремесла, которые он удачно и выразительно совмещает с современными веяниями в искусстве керамики.

В сферу интересов художника входят освоение нововведений в изобразительном и декоративно-прикладном творчестве, адаптация новых технологий к специфике художественной керамики, а также изучение пластического характера разновременных артефактов народного творчества. Результатом стали выполненные на высоком уровне оригинальные произведения. Стремление к самосовершенствованию, установка на гармоническое сосуществование с окружающим миром обеспечивают индивидуальность, выразительность и пластическую содержательность произведений художника.

Начало творческого пути Коцофана приходится на 1960-е годы, когда только начиналась активная разработка произведений бытовой керамики. Для Коцофана это время повышенного интереса к утилитарным кувшинам и вазам народных молдавских мастеров. Со временем приоритетными задачами художника становятся развитие, усовершенствование форм традиционных утилитарных предметов, создание на их основе авторской художественной формы, а вместе с этим и поиск их нового предназначения в изменяющейся культурной и предметной среде.

Развитие эстетических взглядов общества, стилистическое и содержательное многообразие искусства, «плотность» концептуальной визуальной информации влияли на картину мира, обуславливали изменения и творческого сознания художника. В результате в его работах значительно расширился диапазон выразительных средств, возникли новые морфологические, синтаксические и семантические уровни, углубилось понимание связи новых задач и традиции. Эти изменения можно отнести к искусству художественной керамики в целом, где за последние пятьдесят лет происходило расширение художественных и информативных границ. В творчестве Николая Коцофана характерное для 1960-х годов увлечение фольклором сочеталось с новыми про-

(слева)
Николай Коцофан
БУРЛУЙ
2001
Шамот

ДЕКОРАТИВНЫЕ БЛЮДА
2008
Шамот

странственными задачами монументального искусства. В работах художника традиционные мотивы не только возрождены, но и углублены содержательно новыми качествами. Однако остались неизменными основы творчества мастера — синтаксические особенности формообразования, характерные для архаики — трипольско-кукутенской культуры, а также сплав указанных формообразующих начал с некоторыми творческими нововведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства XX века.

Завороженный поэтической выразительностью керамики, искусства, в котором соединяются изначальные стихии мироздания, молодой художник создает на протяжении 1962–1969 годов керамические изделия, в которых признаки утилитарного предмета сочетаются с его сугубо художественной функцией пластического объекта, предназначенного для музея, общественного интерьера, станкового по сути.

Утилитарные на первый взгляд предметы, такие как «Декоративная ваза» (1964), «Декоративный кувшин», «Декоративный штоф», созданные в 1967 году, отличаются особой артистичностью и образностью, свойственными уникальным произведениям искусства. Масштабно увеличенные пропорции предметов отображают устремления автора к монументализации формы, которая и трансформировала утилитарный предмет в объект-символ.

Этот прием оказался началом нового художественного пути, на котором произведения декоративно-прикладного искусства, сохраняя «изначальную память» народного изобразительного фольклора, одновременно выступали как произведения станкового искусства.

В начале 1970-х годов одновременно с работами, основанными на народном фольклоре, художник с целью большей выразительности создает произведения, в которых ощутимы и другие составляющие художественного образа. В качестве примера заслуживают внимания серия декоративных ваз (1974) выполненных в фарфоре, их формы напоминают человече-

ДЕКОРАТИВНЫЙ СОСУД
1984
Шамот

БУРЛУЙ
2009
Шамот

ДЕКОРАТИВНЫЙ СОСУД
1984
Шамот, роспись, эмаль

ские фигуры, переданные с особой утонченной изысканностью. К таким поискам относятся и штофы «Кавалеры» (1975), в формах и пропорциях которых превалирует символическая метафора.

Одновременно с этими произведениями начиная с 1972 года Николай Коцофан разрабатывает серию декоративных тарелок, которую продолжает затем на протяжении последующих лет, вплоть до сегодняшнего дня, варьируя декор, цветовые решения, пропорции, а также смысловой пласт художественного образа.

Серийный принцип работы художника с формой и декором с конца 1970-х годов наиболее ярко проявился в разный вариантах больших кувшинов, так называемых бурлуев, которые художник разрабатывает и сегодня, тонко изменяя форму, фактуру и декор. В результате сложилась серия произведений, пластика, декор которых варьируется от народных форм и орнамента до скульптурной пластики и модернистской росписи в духе Мондриана.

Порой лишь только форма, силуэт, частично декоративные элементы напоминают зрителю об истоках — гончарном ремесле народного умельца, однако пропорции, характер лепки, фактура, повышенная монументальность позволяют отнести эти произведения к жанру декоративной скульптуры, выполняющей функцию пространственного и смыслового акцента в интерьере.

Владимир Шаповалов. **ЧАЙНИКИ.** 1985–2011. *Глина, гончарный круг, эмаль, соль, пигмент, дерево, металл*

ГЛИНЯНЫЙ КОСМОС

ВЛАДИМИРА ШАПОВАЛОВА

текст: Андрей Корнеев, Ольга Романенко

ИСКУССТВО, СВЯЗАННОЕ с традиционными украинскими промыслами, привычно воспринимается своеобразным ковчегом, но не тем, который плывет по бурным волнам навстречу жизни, а тем, в котором хранятся замшелые древности. Проблема состоит в том, что традиция по-настоящему ценна тогда, когда она органично вплетает мощную энергетику архаики в современные формы, мотивы, образы.

Харьковский керамист Владимир Шаповалов, один из немногих мэтров, чье творчество всегда актуально, поскольку он не гонится за временем, а почти по-буддистски наблюдает за его течением. Сама фигура Владимира Шаповалова с неподражаемой «коненковской» бородищей дает повод для сравнений и ассоциаций. Он ироничен, что ощутимо во многих его работах, искренен и прямодушен, хотя и не прост, его взгляд постоянно отыскивает «подножный» материал, тот «сор» из которого, по словам Ахматовой, и растут стихи.

В характеристиках его творчества можно встретить определение: «математик с душой лирика» или творческое кредо: «разрушение привычной иерархии европейских искусств». Действительно, вещи в исполнении Шаповалова не вписываются в строгие стилевые рамки, они могут украшать престижные виллы и хипповые мансарды, частные коллекции и государственные музеи. Они завораживают буквально всех и с первого взгляда. И как может быть иначе у человека, который за свою долгую творческую жизнь понял: с глиной надо говорить на ее языке. Владимир не просто «слышит» материал, он ведет с ним диалог и приобщает его к разноязыкому хору мировой культуры. Из его керамических серий складываются поистине кортасаровские шарады, в которых «Бабочки Чжуан-Цзы» переплетаются с «Бабочками Набокова». А в следующий миг интеллектуальные игры сменяются забавными «поделками», и можно по-детски радоваться «Идущим по Сумской» или ржавому археологическому идолу, украшенному винными пробками вперемешку с глиняными бирюльками.

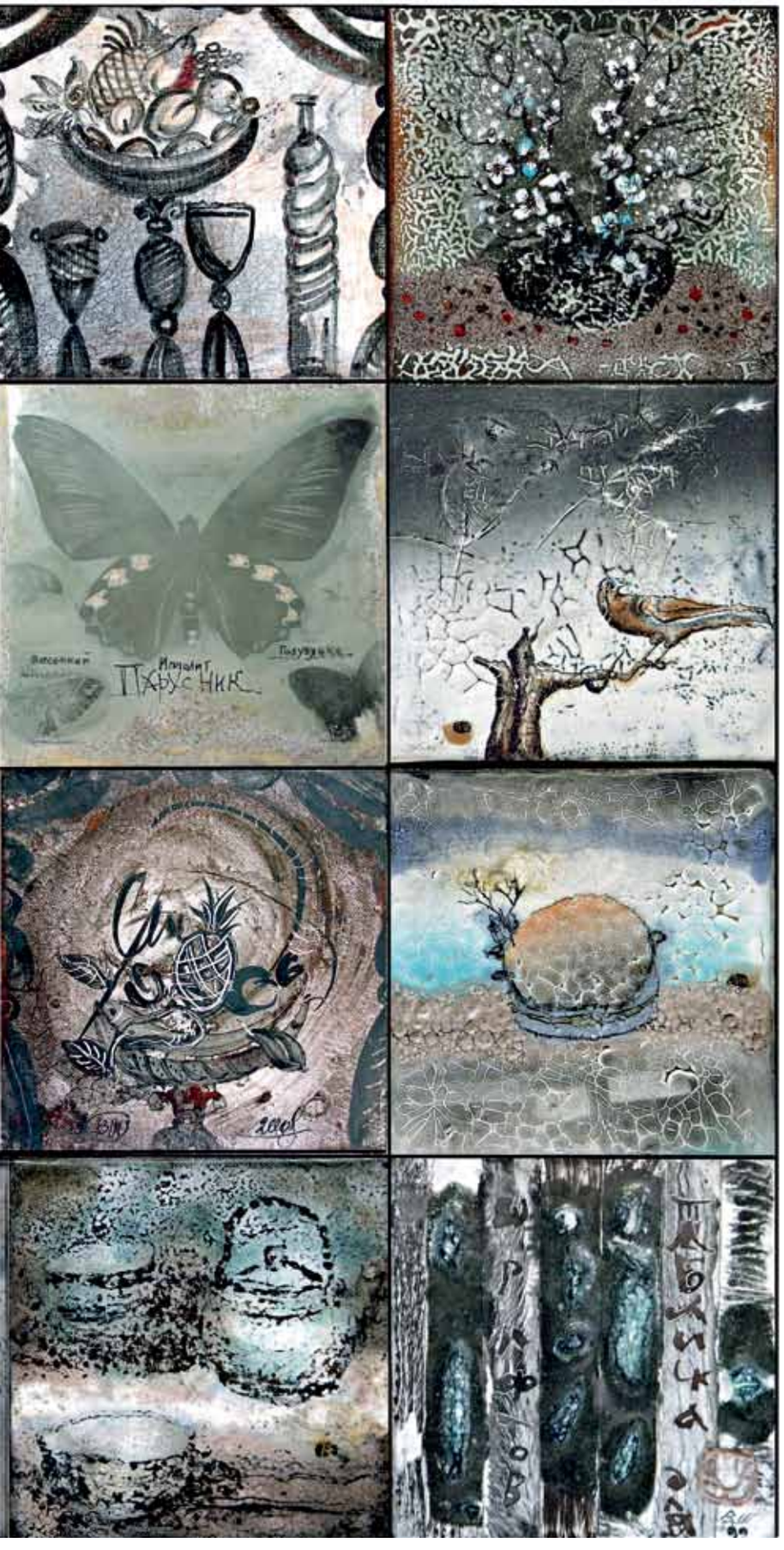
«ГОНЧАРСТВО – КАК ЕЗДА НА ВЕЛОСИПЕДЕ…»

Владимир Шаповалов

Я родился в Приморском крае. Сибирские корни много значат в моей жизни. Во Владивостоке, в краеведческом музее, были старинный китайский фарфор, керамика, замечательная каллиграфия и свитки.

В Новосибирске я смог овладеть большой палитрой глазури, и это была замечательная база. Подобную я позже нашел в Харькове, когда сотрудничал с будянским заводом. Со временем появились и свои секреты. Ну и конечно, много дали поездки, путешествия по Украине, России, Прибалтике, участие в зарубежных симпозиумах. Гончарство – очень увлекательное, азартное ремесло.

У нас нет культуры восприятия прикладного искусства, редко найдешь человека, который



ИЗРАЗЦЫ
1990–2008
Глина, эмали, роспись, авторская техника, редукция

бы оценил особенности гончарного мастерства. С одной стороны, на Украине всегда был высокий уровень развития гончарства, не уступающий таким известным центрам, как Древняя Греция или Среднеазиатский регион. Здесь были и глины, и настоящие художники в области орнаментики. Но, к сожалению, прикладное искусство на Украине и сейчас остается на уровне прошлого, а то и позапрошлого века.

Конечно, надо сохранять старые гончарные центры, такие как Опошня в Полтавской области. Там периодически устраивали очень интересные гончарные симпозиумы. Я сам много полезного выношу из такого общения. А вот с обжигом там проблемы, дедовским способом да в дровяной печи особо не поэкспериментируешь. Тем более это касается парковой керамической скульптуры, для которой нужен особый температурный режим при обжиге. Вот почему современная керамика – это прежде всего технологии. Именно в сфере технологии я часто сталкиваюсь с консерватизмом и непониманием. Работа с глиной сильно изменилась за последние сто лет. Если раньше керамическое производство стимулировали потребности села и ярмарочная торговля, то сейчас 90 процентов гончаров живут и работают в городе. У городского жителя своя культура, в результате меняется стиль работ, они становятся более профессиональными и урбанистическими, в чем-то приближенными к дизайну. Это общемировая тенденция, когда национальный стиль служит

ВОТ ПЛЫВЕТ КОРАБЛЬ
Композиция. 2010
Глина, гончарный круг, лепка, соль, эмаль

ЧАШКИ ДЛЯ ЧАЙНОЙ ЦЕРЕМОНИИ
2005–2011
Глина, лепка, гончарный круг, эмали, соли, окислы, редукция

РАЙ
2010
Шамот, гончарный круг, лепка, роспись, редукция

основой, от которой отталкиваются, чтобы создавать новое.

У меня есть, например, серия складней, где я сочетаю дерево, керамику и многое другое. На Западе давно соединяют керамику с металлом, кожей, стеклом, текстилем. Современное искусство отдает предпочтение смешанной технике, инсталляции.

Заниматься глиной – значит находить в этом удовольствие. Я сам готовлю соли, различные глазури, сам загружаю в печь, обжигаю. Что касается мотивов, то я редко что-то заимствую напрямую, скорее использую принцип саморазвития форм, жанров и делаю свое. Так получилось с серией чайников, которые почему-то связывают с Японией. Но на самом деле чайники носят индивидуальный характер, и они все разные.

Я живу на Украине с 1975 года, а с 1979-го преподаю керамику в Харьковском художественно-промышленном институте (сейчас Академия дизайна и искусств). Моя первая персональная выставка состоялась во Львове в 1992 году. Волновался, конечно, поскольку еще не был знаком с керамистами Западной Украины.

Затем были симпозиумы в Опошне. Плодотворной оказалась поездка в Цинциннати. Штат Огайо считается столицей керамики, еще сто лет назад здесь было создано Американское керамическое общество. В Цинциннати приезжают ведущие специалисты со всего мира. Очень интересно работать бок о бок с немцами, китайцами, французами, японцами, особенно когда представитель каждой страны дает мастер-класс с показом слайдов о развитии национальной керамики. Высокий уровень керамических изделий на Украине поразил всех.

«ВОСТОК – ЗАПАД»

СЫРНЕВА

текст: Перизада Стамкулова

ПРИ РАСТУЩЕЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИИ, переплетении современных художественных форм, быстром распространении свежих идей мы давно уже избалованы новизной. Все экспозиции ювелира Виктора Сырнева каждый раз предлагают новые формы, новое звучание. Но наблюдается и редкие проявления новизны – восстановление связи между прошлым и настоящим, одновременное использование модернистских и традиционных приемов.

РАБОТЫ ОБЪЕДИНЯЮТ НЕ ТОЛЬКО РАЗНОВЕКТОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ, СТИЛИ,ТРАДИЦИИ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ, НО И ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ИДЕИ И ФИЛОСОФСКИЕ УСТАНОВКИ.

Виктор Сырнев
Декоративная композиция
«ЧЕЛОВЕК МЫСЛЯЩИЙ II»
(Homo Coditans). Фрагмент.
Медь, латунь, мельхиор, перламутр, кварц с включением рутила, серебро, эмаль, гранит

Брошь
«ЗОЛОТЫЕ ОБЛАКА»
Золото, серебро, палладий, рубины, аметист, перламутр, жемчуг

Брошь
«СЕРДЦЕ»
Коллекция «Метаморфозы»
Золото, серебро, турмалин шпинель, жемчуг, лазурит, кораллы
Фото: Евгений Сычугин

Такую стратегию художника можно рассматривать как стремление интеллектуализировать окружающую жизнь. Произведения Виктора Сырнева дают повод говорить о совершенно особом, искреннем отношении к миру. Каждому зрителю понятен этот отрефлексированный художником мир, в нем радость гармонии увиденного и прочувствованного и, главное, ментального родства. Художник находится в диалоге с современником, причем «современное» не мыслится лишь в рамках временного контекста. Для него современна и даже опережает время поэзия Гете, пластика древней японской каллиграфии, жизнь в иранских миниатюрах, идеи романов Ч. Айтматова...

Творческое воображение Сырнева накаляется и получает новые импульсы в творческих диалогах с ведущими мастерами ювелирного искусства Германии, США, Австрии, Японии, России и, конечно же, с киргизскими, где он, несомненно, ведущий, открывающий новые пути в творчестве. Именно Виктору Сырневу принадлежит идея собрать в Бишкеке известных мастеров живописи, каллиграфии и ювелирного искусства Запада и Востока. Так, в Киргизии было воссоздано историческое пересечение древних караванных путей, получил начало грандиозный по географическому масштабу, международному значению и культурному содержанию проект «Западно-восточные диалоги». Уже одно это говорит о необычайно живом и неординарном мировосприятии Виктора Сырнева. В результате возник диалог многих видов искусств, различных по мироощущению художников, но состоялся он лишь потому, что в произведениях мастеров есть созвучие. Важно в этой идее то, что в разные времена она реализовывалась благодаря творческому напряжению и огромному желанию художника выразить свое понимание мира, находившему для нее возможную форму воплощения, порождала новые тенденции в общественной и культурной практике.

Вот и произведения ювелирного искусства В. Сырнева далеко шагнули за рамки ювелирного искусства. Как говорит ху-

Колье
«ПТИЦА-МУЗЫКА»
Золото, серебро, кварц, мамонт, камея (птица)

Брошь **«СЕРДЦЕ»**
Фрагмент. Коллекция «Метаморфозы»
Золото, серебро, турмалин шпинель, жемчуг, лазурит, кораллы
Фото: Евгений Сычугин

дожник, «мы же живем не только биологически, и живем и работаем не только в границах своей географической и профессиональной территории, а размышляем обо всем… в масштабах целого мира, со своим интересом к данному миру. Современный человек уже не может быть только в узких рамках индивидуального бытия, ему нужен процесс, в котором он не созерцатель, а активный участник. И в этом качестве, особенно если он творческий человек, он проявляется и развивается». Человеку свойственно стремление к новым уровням бытия. На этом пути он вступил в соперничество с природой. В конечном счете (здесь не нужна большая аналитика) мы стали свидетелями собственного поражения, его демонстрируют глобальные драмы практически во всех областях нашего существования, и они не могли не сказаться на духовном и творческом потенциале человечества. Возможно, именно постмодернизму предназначено стать своеобразным мостом в новый ренессанс искусства, связующим то, что мы имеем в качестве образцов, и то, что желаем в мыслях.

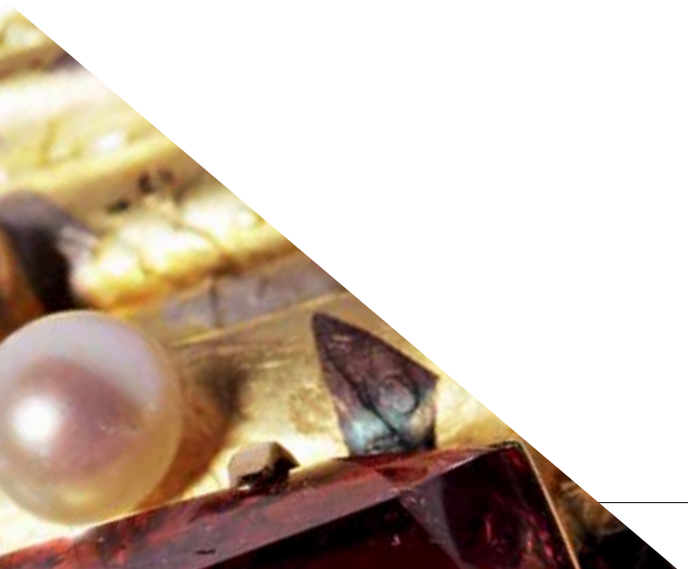
В этой сложной ситуации ожидания и становления нового искусства, нахождение своего пути требует не только профессиональной руки, но в большей степени — оригинальности ума и психологической готовности отказаться от предубеждений, расстаться с предвзятыми суждениями, преодолевая постмодернизм собственной практикой.

Очевидно и бесспорно одно — работы Сырнева расширяют определение искусства, обогащают формы, углубляют его содержание и влияние, тем самым стремительно и бесповоротно влияют на художественную среду не только Кыргызстана. Более 140 персональных и коллективных выставок по всему миру, и среди них: «Ornamenta» (Германия), «Украшения в живописи» (США), «Искусство колец» (США), «Schmuckszene» (Германия), «Sofa» (Чикаго, США), «Basel world 06» (Швейцария)…

Художник оказался способен придать новое звучание древнему восточному орнаменту, очистив его до степени сущностного смысла, придав ему технологическую западную огранку. Рассматривая его произведения, ловишь себя на мысли, что понимаешь цель художника, ту, что спрятана за явной видимостью и, оказывается, главное удовольствие — сомыслие. Именно оно делает ювелирные изделия произведениями высокого искусства. Художник совершает переход к неизвестным ранее жанрам, его работы стирают границы между скульптурой, объемным коллажом, объектом. За художественной формой в них присутствует индивидуальная философия.

Работы последних лет не содержат никаких отсылов к традиционным украшениям. Это инсталляции, био-арт, в них явственнее отсыл к природе, гармония и соперничество металла и жемчуга, света и духа, мастерства и мысли… Но это еще и диалог с коллегами-ювелирами, со зрителями, это призыв к взаимопониманию поколений в потоке времени. И самое замечательное — обычный материал выглядит экзотичным, конкретность переходит в абстрактность, за простотой чувствуется сложность, и мимолетное напоминает о вечном. За всем этим великолепием и блеском немало труда и в смысле ремесла, и интеллектуального фильтрования тактильных ощущений, и трансформация своей художнической позиции в чистую пластику. Это процесс сродни намыванию золота — горы песка ради светоносной крупинки. Произведения В. Сырнева являют собой образец профессионализма и характера, подобно тому как в них очевиден сплав азиатских и западных образцов художественных традиций.

Работы объединяют не только разновекторные тенденции, стили, традиции, художественные стратегии, но и цивиллизационные идеи и философские установки. Сырневское ювелирное искусство выражает ряд актуальных эстетических и гуманистических идей, что говорит о важных изменениях как в самом искусстве, так и в жизни.



ДУ

УВЕКОВЕЧЕНН

Украшение женского головного убора **«АЛТЫСИМЛИ ЭГМЕ»**. XIX–XX вв. *Серебро, позолота, сердолик, гравировка*

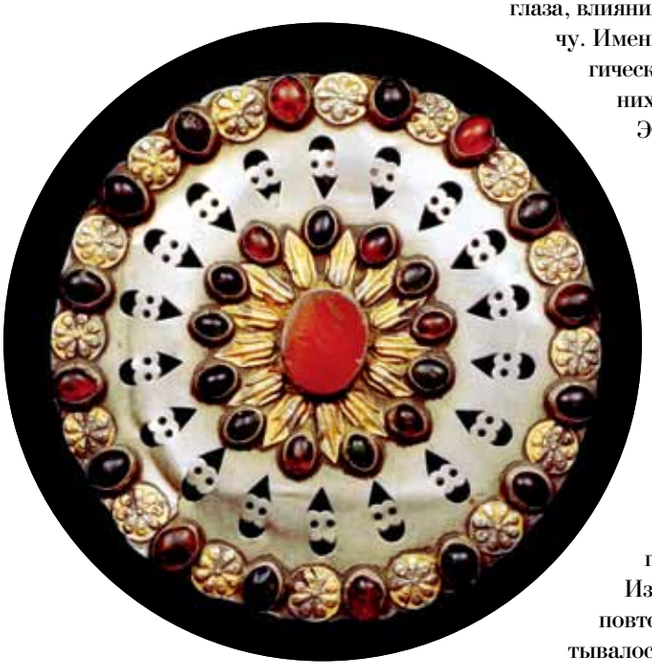
ШАЯ В СЕРЕБРЕ

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО туркмен — одно из тех явлений культуры, что, разомкнув национальные рамки, обогатило общемировое наследие. Туркменскими коллекциями серебра гордятся лучшие музеи мира, о них создаются зарубежные монографии, а тонкие знатоки и ценители прекрасной старины часто наведываются в Туркменистан, чтобы приобщиться к искусству, составляющему неотъемлемую часть культуры и мировоззрения одного из древнейших на земле народов.

В числе заповедей у туркмен есть и такая: «Наряжайте девушек и невесток. Не жалейте для своих дочерей и невесток изумрудов. Отыскивайте их, чего бы вам это ни стоило».

По сей день шедевры из серебра и сердолика в жизненном обиходе народа играют особую, превосходящую украшательство роль. В них поражает все: и невероятный, какой-то космический размах, и не побежденная веками стилистика, и захватывающая дух гармония форм, фантастически тонкий художественный вкус. Но что завораживает более всего, все это некая магическая тайна, заключенная в каждом предмете, будь то массивный браслет или крохотная подвеска.

Эти вещи создавались не только для украшения, орнаменты и рисунки защищали от порчи, ворожбы, заклинаний, дурного глаза, влияния злых духов и привлекали добро, счастье, удачу. Именно таковы по своей сути уникумы из археологических раскопок в Туркменистане — от самых ранних человеческих поселений в долинах Сумбара, Этрека и Машат-Мисранской равнины в Прикаспии до многочисленных памятников минувших эпох на севере страны — от Сарыкамышского озера до левобережья Амударьи.



Особый расцвет древнетуркменского ювелирного искусства специалисты отмечают в многочисленных очагах первых земледельцев предгорий Копетдага и старой дельты реки Мургаб. Именно отсюда из всемирно известных теперь памятников Алтын-депе, Кара-депе, Намазга-депе, десятков древних поселений Геоксюрского оазиса на реке Теджен и, конечно, из Гонур-депе и других мест богатейшего царства Маргуш происходят драгоценности музейного уровня.

Из тысячи видов женских украшений ни одно не повторяло другое. В средневековом Мерве насчитывалось около 14 тысяч мастеров, но ни один из них не мог выставить на продажу свои изделия, прежде чем их утвердит специальная комиссия.

На подготовку ювелира отводилось пять лет, в течение которых мастер обеспечивал ученика и материалом, и инструментом. Соответственно и спрашивал с него по всей строгости. Кредо ювелиров выражала известная формула: если не превзойдет учителя ученик, ремесло угаснет.

Основной инструментарий мастерства состоял из небольшой стальной наковальни (сандал) удлиненной, заостренной одной стороны формы, молотка (чекич), в миниатюре повторяющего форму наковальни, и щипцов-плоскогубцев (загаммыр). Ювелиры и сегодня строго следуют канонам ручного мастерства, практически не прибегая к современной ювелирной технике.

Бытует легенда о том, как появились на свете инструменты туркменского ювелира — зергяра. Пророк Давид (Дауд), у туркмен — покровитель ювелирного ремесла, славился тем, что умел голыми руками ковать раскаленное железо. Однажды, решив вынуть из огня забытый им там железный кусочек, он не смог этого сделать — огонь обжег руки. Поняв, что небесный дар покинул его, он глубоко опечалился и в раздумье погладил лежащую

Серьги
«ГУЛАКХАЛКА»
XIX — первая половина XX в.
Серебро, позолота, сердолик, стекло, штамп

у его ног собаку, грызущую на вытянутых лапах кость. И Давида осенило. Собачьи лапы, умело манипулирующие костью, подсказали ему идею плоскогубцев, а вытянутая поза собаки — форму наковальни и молотка. Сравнительно недавнее предание связано с именами двух братьев-зергяров Оразполата и Бузполата (полат — сталь), которые своим искусством врачевали людей. В дни Геоктепинского сражения 1881 года они при помощи серебряных трубочек тончайшего калибра извлекали пули из тел раненых соплеменников, вставших на защиту родной земли. Это легенда-быль о серебре как обереге, наделенном целебными свойствами антисептика. В знойном, безводном краю серебру отводилась и роль хранителя чистой воды, нейтрализатора ядов змей и скорпионов. Мальчиков, будущих защитников Отечества, туркмены воспитывали в духе мужества и отваги, используя в этих целях украшение окяй — напоминающую боевой лук дугообразную пластину, увешенную бубенчиками. Ее нашивали на спинку рубашки, чтобы она постоянно напоминала мальчику о том, что он будущий воин. Украшая жену, коня и ребенка, мужчина-туркмен себе не позволял ничего, кроме серебряного пояса, за которым хранился кинжал. Сам же кинжал, как и туркменская сабля, были аскетически просты в отделке: украшать орудия убийства считалось кощунством.

Туркмены знали и особые свойства сердолика, целебная доза радиоактивности которого используется в современной медицине. Сердолик, по народным поверьям, приносил в дом счастье, оберегал семейный очаг, сохранял зрение.

В культуре туркмен все переплетено причудливым бесконечным узором, возникшим в глубине времен и витающим в необозримом пространстве духа. У ювелиров есть даже такой орнамент — узульмез (нескончаемый). С помощью филиграни — вдвое скрученной тончайшей проволочки (из грамма серебра вытягивается 20 метров нити!) ювелир наносит узор-лабиринт — йылан ызы («след змеи»), своего рода символ бесконечности бытия, бессмертия человеческой души.

Символика туркменских украшений, как и обрядовость их применения, долгое время связывалась исключительно с тотемизмом, доисламскими верованиями. Тотемы той эпохи, как и более поздних, включая маргианскую и парфянскую, прочно вошли в декоративную орнаменталистику прикладного искусства туркмен.

Все, что укрепляло веру человека в его светлое, разумное предназначение на земле, что пробуждало плодоносящую энергию жизни, утверждало ее гуманистический пафос, вылилось в орнаментальный хоровод из священных животных и птиц, цветов и растений, обрело очертания космогонических и земных символов красоты. Не случайно одно из самых распространенных женских украшений — асык, вплетаемый в косы невесты, напоминает своей формой плоскую терракотовую статуэтку богини из Маргианы — символ плодородия и женского могущества. Высокий, с орнаментальной инкрустацией головной убор богини похож на берик туркменской женщины, напоминающий, в свою очередь, античный калаф. Ювелирные украшения туркмен — это дань особой художественной традиции, передающей из поколения в поколение духовно-эстетический код, отсюда и семантическая насыщенность туркменского орнамента.

В богатой коллекции Национального музея Туркменистана есть и величественное головное украшение сумсуле — сложное, ажурное, с массой бляшек и разнообразных ниспадающих подвесок по обеим сторонам щек, и букав — массивное шейное и нагрудное украшение, которое девушки и молодые женщины носили в особо торжественных случаях. Нижний край букава — этакой огромной розетки с резными краями и массой сердоликовых вставок — завершает дождь серебряных подвесок и бубенцов. А вот украшение-оберег — дагдан. В верхней части отчетливо видны головы двух птиц. Дагдан был гербом сель-

Серьги
«ГУЛАКХАЛКА»
XIX — первая половина XX в.
Серебро, позолота, сердолик, стекло, штамп

Амулетница
«ОРКУЧЛИ ТУМАР»
Вторая половина XIX в.
Серебро, позолота, сердолик, стекло, гравировка

джуков, два орла на нем — знак царствующей короны, с этими птицами связывали магическую и священную силу. Маленькие, разных форм дагданы-талисманы постоянно носили при себе все туркменки — от малолетних девочек до пожилых женщин.

Взгляд приковывают знаменитые браслеты-билезики, распространенные среди туркменок с глубокой древности. Массивные, состоящие из нескольких сегментов, иногда от кисти до локтя. Их изготовляли полыми внутри и носили на обеих руках. К ним нередко прикреплялся йузик — набор из десяти перстней с сердоликами. Перстни в этом ансамбле соединены цепочкой, и их носят одновременно на обеих руках. К правостороннему набору добавляется еще наперсток на цепочке.

Всем экспонатам присущи монументальность, значительность, благородная простота форм. Украшения вызывают глубокое уважение к художественному вкусу и такту мастеров, столь достойно воплотивших в эти совершенные образцы искусства дух народа, величие суровой природы пустынных равнин.

Ювелирные произведения туркмен — это отражение образа жизни, где есть и своя философия, и свое миросозерцание, и свои художественные и человеческие принципы. Создавая шедевры, зергяры, например, не ставили на них свое имя, мастера предпочитали оставаться анонимными, чтобы украшения, которые будет носить женщина, целиком принадлежали только ей. В этом была особая этика профессии.

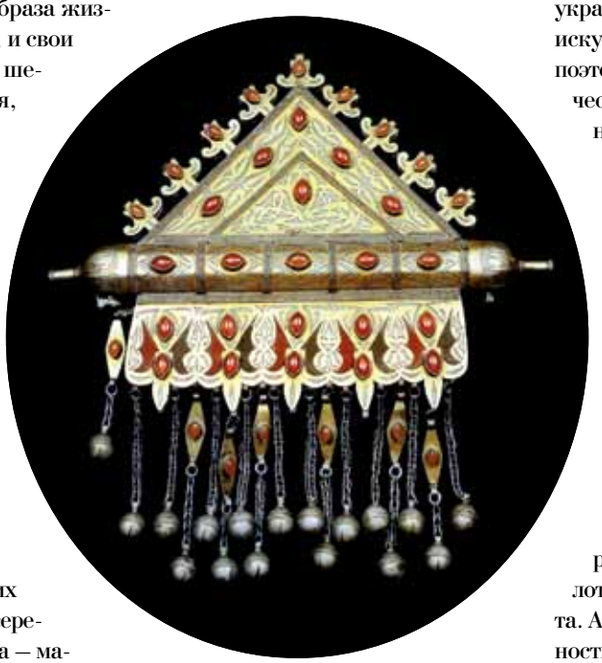
Трепетное отношение к женщине, почитание ее достоинств, природной грации и красоты зергяры выразили в своем уникальном искусстве. Не случайно ювелирами были многие известные туркменские поэты.

Самый знаменитый туркменский зергяр — великий поэт Махтумкули. Следуя канонам профессии, он не ставил подписи ни на одном украшении, хоть и прославил поэзию народа и его ювелирное искусство. Зергяром был и его современник Магрупи, почитаемый в народе как поэт и полководец.

Народная память хранит имена многих зергяров, внесших неоценимый вклад в неувядаемое искусство изделий из серебра. Один из них — живший в XVIII веке Хезел-уста (уста — мастер). Участник Геоктепинского сражения, он прославился тем, что виртуозно отливал ядра для пушек, как ювелир слыл непревзойденным мастером чеканки и отделки серебра.

Известны имена целой плеяды ювелиров, живших и работавших на рубеже XI—XX веков. Айдогды-уста из Ашхабада знаменит филигранным исполнением разнообразных украшений головного убора — берика. Не было равных в изготовлении нагрудных украшений Шадурды-уста из Безмеина. В Мары существовало целое село ювелиров, из них самым известным был Акмамед-уста. Его гурсакча (нагрудное украшение, крепящееся не на железном обруче, а подвешиваемое на веревке) можно было узнать из тысячи подобных. А вот Мамеди-уста из Ашхабада благодаря широкой специализации получил в народе звание «мастер на все руки». Дело легендарного геоктепинца Хезела-уста продолжил в начале XX века его знаменитый ученик Гул-баба, который, в свою очередь, успел передать секреты ремесла и ныне здравствующему Клычмураду Атаеву, одному из самых ярких и талантливых мастеров второй половины XX века. Его считают своим учителем все работающие сегодня ювелиры.

Веками не изменялись в этом деле технические приемы, и ювелиры не позволяли себе изобретать ничего нового не потому, что не умели, а потому, что считали это пагубным для духа профессии. Традиционная народная эстетика отрицала излишества, погоню за дешевым эффектом.



Амулетница
«ОРКУЧЛИ ТУМАР»
Вторая половина XIX в.
Серебро, позолота, сердолик, стекло, гравировка

Туркменские украшения объединяются общими признаками построения формы, орнаментации, общими канонами глубокой, но очень ясной, в основном геометризующей стилизации природных моделей, которая не касается лишь «портретов» священных животных. В туркменских украшениях фактически отсутствуют заимствования сюжетов и стиля ювелирных изделий у соседних народов.

У ювелиров-кумушчи (кумуш — серебро) не практиковалась узкая специализация. Мастер сам выполнял все процессы изготовления изделия, и его умение распространялось на все типы украшений. Ювелир следовал в своем искусстве традициям своего племени, поэтому так устойчивы были стилистические особенности изделий отдельных племен и всех туркменских украшений в целом.

Туркменские ювелиры использовали в работе лом серебра, слитки, серебряные монеты, но в основном материал переплавленных украшений, приносимых заказчиком. Этим объясняется большая редкость ювелирных изделий XVII и даже первой половины X1X веков.

Золото у туркмен было менее распространено и использовалось реже. Мастера южных племен золотили фон гравированного орнамента. Амальгамный способ давал возможность нанести на серебряную поверхность тончайшее золотое покрытие. Среди племен севера Туркменистана золото было более доступным материалом, поэтому ювелиры значительно чаще и больше применяли его в своих изделиях. На украшениях позолочен не фон, а сам орнамент, занимающий основную площадь орнаментированного поля. А вот у племен долины Средней Амударьи, где золота встречалось немного, сложился художественный стиль чисто серебряных украшений без золочения.

При всем различии манеры наложения орнамента у ювелиров разных туркменских племен все украшения имеют общее: это всегда плоскостные предметы с минимальным количеством чеканки по поверхности или, если ее много, с геометрически четким повторением ее основного мотива. Чернение отсутству-

Застежки женского халата
«ЧАНГА»
Начало XX в.
Серебро, позолота, сердолик, стекло, штамп

ет вовсе. Скань применяется часто, но лишь в строго ограниченных пределах. Типичен и традиционен орнамент сканью — «след змеи». Применяются литье, ковка, штамповка, золочение, гравировка, инкрустация. Широко используемый сквозной орнамент выбивается на серебре с помощью неррека (выбивалки). Это маленькие фигурки, вытачиваемые мастером из особо прочной дамасской стали и повторяющие форму элементов животного и растительного мира. Это, к примеру, зерна пшеницы и семена яблока, рога архара или маленький червячок. С помощью этих крошечных стальных фигурок — неррека туркменские мастера, создавая в орнаментах разнообразные шахматные композиции, добивались разнообразия сочетаний.

По сей день хранит туркменка верность национальным традициям, наряд невесты, облаченной в полный комплект серебряных украшений остается атрибутом и современной свадьбы. В былые времена свадебное облачение весило более 20 килограммов и издавало почти оркестровое полифоническое звучание. В таком убранстве невеста могла подняться на ноги, лишь держась за специально протянутую сквозь шатер юрты веревку.

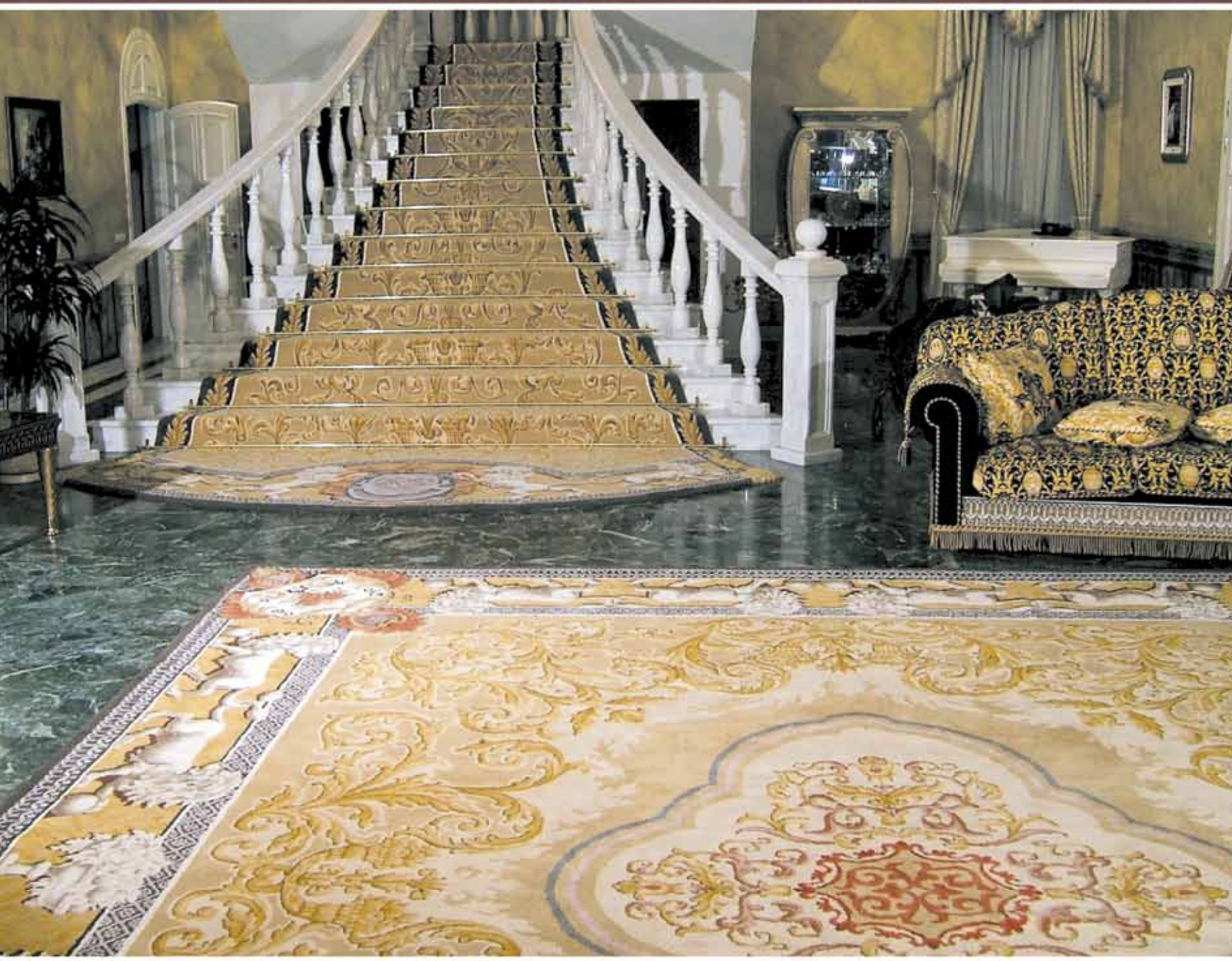
Наряд невесты — это целый комплекс головных и нательных украшений, своего рода серебряных символов, соединенных в строго продуманной функциональной и художественной системе, отражавший этапы женской судьбы: девичество, замужество, закат лет. На каждый возраст, к каждому торжеству — свой серебряный знак! Однако традиции ношения украшений хотя и имели четкое возрастное ограничение, несли и высокую культуру, и мудрый житейский смысл. Так, после 35 лет женщина переходила к более легким украшениям, а к старости и вовсе ограничивалась ношением двух священных амулетов — тумора и хейкеля, куда вкладывались изречения из Корана.

К колыбели ребенка подвязывали бубенчик — первое украшение и первую забаву. С первой минуты он слышал нежные серебряные звуки, которые потом сопровождали его всю жизнь: у мальчика — на рубашке, у юноши — в сбруе коня, у мужчины — на его свадьбе. Тринадцатилетним девушкам преподносили гупбу — серебряный ажурный колпачок на тюбетейку и чекелик — височное украшение, это означало канун свадьбы. С этого дня девушка начинала ткать свадебный ковер, вышивать свадебный халат для себя и свадебную тюбетейку для своего будущего мужа. Мать жениха дарила будущей невестке гоша асык в форме двух запаянных сердец, ажурные зубчики которого символизировали предполагаемое число детей. Украшения женщин не только играли воспитательную и обрядовую роли, но и служили чисто практическим целям — поддержанию стройности и грациозности, правильной осанки.

Нередко серебряный наряд туркменки сравнивают с боевыми доспехами легендарных амазонок. Однако они были призваны скорее защитить ее в условиях кочевой жизни туркменских племен: носили защитные функции: головные уборы отражали удар саблей, гуляка оберегала грудь, массивные до локтя браслеты охраняли руки, серебряные монеты, нашиваемые на одежду спереди и со спины, защищали от стрел…

В годы Второй мировой войны туркменские женщины в патриотическом порыве собрали в фонд обороны восемь с половиной тонн уникальных старинных украшений. По окончании войны открывшимся иранским коридором за пределы Родины «ушло» в обмен на продовольствие около 20 тонн украшений. Беспрепятственно вывозились они и все последующие годы. Исследования о туркменском ювелирном искусстве выходили в Германии, Японии, владельцы частных коллекций продолжали охотиться за туркменскими сокровищами. Ювелирное искусство народа — вещественное доказательство исторического долголетия нации, преемственности ее самобытных культурных тра-

Carpets Design Company



Проектирование и производство ковров ручной работы по индивидуальным проектам

www.carpetsdesign.info

ВЕЩЬ

КАК ИСТОЧНИК СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

текст: Тамара Зиновьева

Предметный мир поставляет благодатный материал для социолога. Анализ вещей и их совокупностей позволяет составить суждение о структуре общества, его состоянии на тот или иной исторический момент, перспективах его развития.

Наша задача — выявить методологическую составляющую социологического анализа предметного мира, попытаться поставить ее на объективную основу.

Актуальность социологического взгляда на предметный мир возрастает в периоды социальных перемен, в результате которых, как известно, предметный мир меняется до неузнаваемости. Социология, отслеживающая перемены в обществе, изучает новый мир, еще толком не познанный (как сейчас), и мир старый, который теряет иллюзию познанности и понятности, отчуждается.

Чтобы социологический вывод, сделанный из анализа вещей, имел некоторое приближение к истине, он должен быть как минимум логически доказуем, иметь объективную основу в материале. Вещеведческих методов существует множество (археологический, искусствоведческие, культурологические, психологические, экономические, технологические...). Социология не выработала специфического метода анализа вещи. Социологические штудии данного предмета оперируют методиками из других исследовательских областей, что и немудрено, ведь общество как объект социологии есть абстракция; перед исследователем оно предстает как совокупность частных объектов: люди, их скопления, их общение, их труд и быт, их сознание... Каждую из перечисленных категорий можно подвергнуть дальнейшей конкретизации. В конечном счете мы упираемся в некую отдельную сущность, «данную нам в ощущении», которую и надо анализировать, чтобы затем подняться по логическим ступенькам обратно, «от конкретного к абстрактному». Методологическая проблема состоит в адаптации инодисциплинарных методов к социологической постановке исследовательской задачи.

В методологическом аспекте весьма популярна работа Ж. Бодрийяра «Система вещей» (первое издание на русском: М.: Рудомино, 1995). Это именно социологическая книга; на основе рассмотрения предметного мира современной технической цивилизации автор характеризует так называемое общество потребления. Но не столько социологические выводы интересны в этой книге, сколько метод, заимствованный из модной тогда структурной лингвистики. Бодрийяр рассматривает вещи как текст, как систему знаков. Его интересуют коннотации — несущественные признаки вещи, не относящиеся к денотации — функциональным и технологическим ее аспектам. Но именно эти несущественные признаки включают вещь в систему культуры и социума, а также влияют на денотацию. Терминология лингвистическая. Автор описывает вещи как языковые образования, посредством которых общество сообщает актуальные для него смыслы, рассказывает о себе.

При этом Бодрийяр не вычитывает из вещей прямой, очевидный смысл, а извлекает из них смысл тайный, подсознательный или зловредно кем-то закамуфлированный и тем самым вскрывает истинную структуру общества.

На наш взгляд, методология исследования должна вытекать из специфики предмета исследования. Отвечает ли метод структурной лингвистики, продемонстрированный Бодрийяром, специфике вещи? Да, вещь можно рассматривать как языковое явление, а совокупность вещей — как текст, подлежащий переводу на язык логический. Однако и сам автор замечает: «...два уровня — объективной денотации и коннотации (на котором вещь получает психическую нагрузку, идет на продажу, персонализируется, поступает в практический обиход и включается в систему культуры) — в современных условиях производства и потребления не поддаются точному разделению, как языковой код и речь в лингвистике». Налицо определенное противоречие материала и метода.

Специфика же исследуемого материала состоит в его пластической сущности, каковая предполагает соответствующую ей кодировку смысла, несомого вещью. Наряду с бодрийяровской денотацией (технологическим и утилитарным аспектами вещи) и социокультурными смыслами лежит собственно языковое, смыслонесущее содержание вещи — пластическое. Пластика и есть коннотация вещи. Понимание этого факта дает методологический ключ к расшифровке смысла вещей и их систем: анализировать пластическую выразительность видимой и ощущаемой формы вещи. Аппарат анализа пластической выразительности разработан искусствоведческими дисциплинами.

Трудность в применении искусствоведческой методологии к социологическим штудиям заключается в том, что искусствоведческие методы предназначены для эстетической проблематики и замыкаются в пределах культуры. А социологию не интересует эстетика; социологию интересует классовая борьба и тому подобное. Вторжение этой грубой субстанции в тонкий мир художества фраппирует искусствоведов. Еще до войны социологический подход был осужден за вульгарность[1]. Тем не менее вне искусствознания, в социологии подобный подход представляется правомерным.

Кроме того, вещь следует рассматривать как искусство, подобно искусству, с пониманием нетождественности этих понятий. Хотя невозможно игнорировать факт, что современный предметный мир есть арт-проект. Он порожден дизайном, реализует дизайнерские концепции. А дизайн — это искусство. Однако социологическая ориентация исследования позволяет этот факт проигнорировать. Бодрийяр уподобляет мир вещей «буйной поросли наподобие флоры или фауны». Он ни разу не упоминает ни само понятие «дизайн», ни его эквиваленты типа технической эстетики. Но можно ли познать смысл вещи, не рассматривая ее происхождения? Но тогда какова дизайнерская концепция мироустройства, положенная в проектируемую систему вещей?

БОДРИЙЯР РАССМАТРИВАЕТ ВЕЩИ, КАК ТЕКСТ, КАК СИСТЕМУ ЗНАКОВ

К 1968 году мы в СССР знали о дизайне все или почти все. С 1957 года выходит журнал «Декоративное искусство СССР», где писали о дизайне и был внедрен в обиход сам термин. Прошли выставки «Искусство в быт» (Москва, Манеж), «Техническая эстетика США», выставка мировой моды в Сокольниках...

Предположим, что Бодрийяр намеренно уходит от дизайнерских концепций. Он сам как объективный исследователь вскрывает истину о мире, не доверяя тому, что о нем пишут заинтересованные лица. Но уйти от рассмотрения формы, пространства, материала, цвета как смыслонесущих компонентов системы вещей не удается. И Бодрийяр «изобретает велосипед» — самостоятельно, с натугой догадывается о давно сформулированных идеях.

Но если рассматривать вещь как источник социологической информации, надо прежде всего раскрыть семантическую структуру вещи во всей ее сложности. Вещь есть пластический объект, не замкнутый в себе, адресованный обществу. В его семантической структуре имеются пластический и логический компоненты, пребывающие во взаимозависимости. Соотношение этих компонентов определяет тип информационной «кодировки», присущий вещи, и тип ее прочтения, присущий социуму.

Руководствуясь принципом соотношения логического и пластического компонентов, мы выявляем в вещах следующие кодировки:

— смысл притянутый;
— смысл прикладной;
— смысл пластический.

Рассмотрим их подробнее.

ПРИТЯНУТЫЙ СМЫСЛ

Кодировка сугубо логическая — значения берутся, выражаясь лингвистически, из дискурса и закрепляются за типами вещей и их компонентами как бы по договору. В облике вещи нет ничего, что бы прямо указывало на смысл такого рода.

Когнитивная сложность (количество, последовательность и характер интеллектуальных действий, направленных на выражение смысла и его прочтение) притянутого смысла минимальная. Смысл надо знать, вспомнить, прочитать в книжке, услышать в разговорах, нафантазировать. Прочтение притянутого смысла не предусматривает интеллектуальных действий с самой вещью, ее пластической формой. Работа интеллекта чисто логическая: вещь трактуется как знак, условно соотнесенный с тем или иным значением. Метод семантической интерпретации вещи в данной кодировке можно отождествить с искусствоведческой иконологией (Э. Панофский): расшифровка смыслов с привлечением внешних по отношению к вещи источников. Этот метод упускает социологическую информацию, несомую вещью помимо и кроме притянутого смысла.

Знаковость вещей и их компонентов (объемная форма, цвет) согласно Бодрийяру присуща именно современной системе вещей, в отличие от системы вещей традиционной: мол, раньше вещи были сущностями, а теперь они знаки, указывающие на некие ценности (природность, культурность). Вероятно, здесь имеет место методическая аберрация. Мы-то знаем, что современный дизайн оперирует пластикой, ассоциированной со смыслом через эмоцию и образ. Символическое же толкование вещи характерно для средневековой культуры (христианской, дальневосточной), откуда она как остаточное явление перешла в нынешние этноремесла. Однако не важно, предусмотрены ли символические значения в концепции вещи (закладывал ли их туда производитель) или это вторичные смысловые привнесения. Важен результат иконологической интерпретации.

Словесная расшифровка притянутого смысла является по отношению к вещи чем-то внешним, связанным с вещью условно. Проверить адекватность прочтения из единственно надежного источника — из самой вещи —

затруднительно, если не невозможно. Притянутый смысл — порождение дискурса — полностью от него зависит. Так, согласно Бодрийяру в традиционной буржуазной обстановке была «душа», а у нынешней «среды» ее нет, есть «исчислимость». Упомянутые смысловые эквиваленты — это метафоры, вербализирующие ценности того социума, в котором писал свою книгу Бодрийяр. Там «душа» старой вещи — штамп, общее место, но звучит убедительно, поскольку общество разделяет трепетное отношение к старине.

В другом дискурсе трепетное отношение к традиционной вещи может и отсутствовать. Нам в начале 1960-х одушевленной казалась мебель современная — легкая и динамичная, пластмассово-металлическая. Громоздкая старая обстановка ассоциировалась с «гробами поваленными» (тоже штамп). Обе приведенные трактовки одинаково правомочны. Но они характеризуют дискурс, а не вещь. Социологическая информация, получаемая путем притягивания смыслов, есть автопортрет общества — с мерой объективности, присущей этому жанру. Собственный, проектный смысл вещи и смысл притянутый могут и совпадать (особенно это касается архетипических смыслов, берущихся из «коллективного бессознательного»). Однако не сама вещь является источником подобного рода социологической информации; информация витает в обществе безотносительно к вещи и более или менее впопад сближается с вещью интерпретаторами. Вещь расшифровывается через общество, а не общество через вещь.

Одна и та же система вещей в советском дефицитарном дискурсе читается иначе, чем у Бодрийяра. У нас в те годы тоже были мебельные секции плюс мягкая мебель, экономия пространства и все такое прочее. Но интерьер не воспринимался как комбинаторная игра в «природность» и «культурность». Доступ к вещи (как достать) служил сословным признаком. Знаковой вещью были книжные полки с собраниями сочинений — необязательно читаемые, но «достатые». Отсутствовал «миф функциональности». Зато был актуален «миф заграничности», также ассоциированый с социальным статусом владельца. Другой полюс системы вещей составляли доступные, но плохие вещи советского производства. Общая черта обеих вещных категорий, не данной и данной в ощущениях, их принудительный (по ассортименту и качеству) характер. Вот вам автопортрет общества, разделенного на номенклатуру и рядовых.

ПРИКЛАДНОЙ СМЫСЛ

Другой способ заставить вещь вещать — написать или нарисовать то, что она означает, непосредственно на вещи. Физическая структура вещи расслаивается на болванку формы, обеспечивающую утилитарную функцию — форму, несущую содержание, иным словом, декор. Большая часть вещей на протяжении человеческой истории обозначает свой социальный статус нанесенными на нее изображениями или письменами. В искусствознании смысл изображений (в том числе и на вещах) изучается иконографическим методом. Прикладная кодировка носит логический характер, предполагает интеллектуальные действия по распознаванию образов и знаков, переводу их в словесный текст. Когнитивная сложность ее выше, чем у притянутого, само собой разумеющегося, смысла. Впрочем, в «родной» культуре и прикладной смысл вещи очевиден и общепонятен.

Прикладной смысл, в отличие от смысла притянутого, фиксированный, предусмотренный ее производителем, что является залогом адекватности его иконографического прочтения. Однако иконографический подход осложняется некоторыми факторами.

Очевидный смысл приложенного изображения или надписи подвергается символизации — притягиванию к нему вторичных смыслов, читаемых из дискурса. Символизации подвержены элементы декора, цвета, изобразительные и орнаментальные мотивы. Само присутствие декора превращается в социальный знак, объяснимый из культуры, а не из вещи. Такой знаковый декор имели вещи сталинской эпохи (чем объясняется декоративная «обязаловка» той поры). Хрущевская борьба с излишествами также носила социально-знаковый характер. Другое дело, что смысл, притянутый к прикладному компоненту вещи, имеет «привязку» к смыслу первичному, записанному на вещи. Так, приписывание «души» старинной вещи исходит не только из наличия на ней декора, но и из смысла декоративных мотивов. Бодрийяр в своем анализе не проходит мимо ассоциативно-образного аспекта раскрываемых им вещественных смыслов; мол, прежде идея природности обозначалась растительными узорами, теперь — природоморфными очертаниями вещи в целом. Тем не менее проблемы социологического прочтения символизированного прикладного смысла те же, что и в ранее описанной ситуации: а именно произвольность связи между знаком и значением.

Другой осложняющий аспект прикладной кодировки — эстетический аспект декора. Пластика прикладной формы (начертание смыслонесущих фигур, стиль и качество изображений, а также соотнесение этих элементов с формой утилитарной болванки) несут дополнительную к буквальному смыслу информацию. Один и тот же приложенный смысл, выявляемый иконографическим методом, в пластике реализуется более или менее красиво. Пластическое прочтение прикладного смысла сообщает ему эстетическое измерение. Красота вещи представляет собой социально значимое качество. Важен способ привнесения этого качества в вещь, и тут обнаруживает себя недостаточность иконографического метода.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПРИКЛАДНОГО СМЫСЛА СООБЩАЕТ ЕМУ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

ПЛАСТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ

Пластическая кодировка смысла оперирует компонентами формы вещи — ее пространственной фигурой, цветом, фактурой, моторно-осязательными свойствами, взаимодействующими с сенсорными анализаторами человека. Организация пластических параметров вещи обеспечивает эмоциональный отклик потребителя на воспринимаемую вещь — от элементарной эстетической реакции «нравится — не нравится» до сложных переживаний, формирующих в сознании «образ» вещи.

При наличии в вещи логического смыслового

[1] Образец вульгарной социологии в искусствознании — *Фриче В.М.* Социология искусства (1926) и другие труды.

[2] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. 1888 (русское издание 1914).

компонента пластическая выразительность аранжирует восприятие логической информации на эмоциональном уровне, подчас бессознательном. Если логический компонент не предусмотрен проектом сугубо утилитарного изделия или продукта современного дизайна, пластическая выразительность остается единственной кодировкой смысла.

Пластика возбуждает заданные эмоции, изменяет настроение человека в предусмотренном проектом направлении и тем самым влияет на его социальное поведение. Это прямой социальный эффект пластики.

Есть еще и опосредованный. Через эмоциональное переживание происходит ассоциирование смыслов, выходящих за пределы собственного смысла вещи. Эмоциональные значения пластики подобно значениям притянутым тоже переносные, метафорические, символические. Но их связь с вещью зиждется на объективной основе — психофизиологической реакции организма на чувственные раздражители. Сила и направленность этой реакции зависят от индивидуальных особенностей организма. Однако вектор тут общий, иначе пластическая выразительность не работала бы как коммуникативное средство. Ощущают все примерно одинаково; различны логические истолкования: как чувство осознается, в каких понятиях вербализируется. Тем не менее при всем разнообразии индивидуальных толкований переживание, вызванное формой вещи, довольно-таки константно. «Гомо советикус» переживает красный цвет как пафос борьбы, нынешняя молодежь вкладывает в красное сексуальный смысл или «драйв». Но никто не ассоциирует красное с покоем, умиротворением, грустью, пассивностью.

Константность психофизиологической реакции на пластические раздражители не отменяет факта исторической изменчивости форм предметного мира. Вопрос «почему стиль ренессанс сменился стилем барокко?», которым озадачился Г. Вельфлин[2] в конце XIX века, привел этого автора к разработке методики формального анализа. Ответ: изменилось самоощущение человека в мире. Смена стиля — свидетельство этой перемены, указание на его качественное содержание.

Формальная теория пластической выразительности как проектная концепция породила саму систему вещей современного мира, в которой воплощена его социальная структура. Пластический способ вещания является ведущим для современных вещей. Он подчиняет себе прочие способы вещания. Пластическая кодировка смысла охватывает вещь в целом, включая форму-болванку и логический приклад, и делает логический компонент необязательным. В эпоху дизайна в функциональной системе вещей преобладают недекорированные, голые вещи. Внешне свободные от идейной нагрузки, они регулируют поведение человека более эффективно, нежели прикладной агитпроп.

Анализ пластики позволяет извлечь информацию из самой вещи, не привлекая к расшифровке привходящие обстоятельства. При этом пластика всегда вещает правду, ибо это правда собственного эмоционального переживания.

Пластическая кодировка — когнитивно самая сложная, она предполагает многоступенчатый алгоритм смыслообразования прочтения смысла вещи.

Информационную структуру пластической кодировки можно представить так:

1) пластика как физическая данность (набор и отношения формальных элементов);

2) чувственные ощущения, преимущественно зрительные, с участием моторно-осязательных и прочих сенсорных раздражителей;

3) непосредственная психофизиологическая реакция на раздражители, бессознательная;

4) эмоциональный отклик — перевод ощущений в осознанное отношение к вещи; ассоциации образные, логические;

5) вербализация в социально значимых понятиях.

В информационной структуре пластики заложен когнитивный конфликт (познавательное противоречие). Он задан спецификой вещи как информационного объекта. Это усложняет применение формально-аналитического метода анализа.

Метод придуман для анализа произведений искусства. Вещь же, даже высокохудожественная, не есть искусство. Функция арт-объекта — исключительно информационная, функция вещи — работа по назначению плюс информационная. У вещи два модуса существования: рабочий (обыденный) и презентативный (собственно информационный). Произведение искусства тоже может работать как вещь, вещь — существовать в качестве произведения искусства. Одна и та же пластика одной и той же вещи в этих двух модусах вещает по-разному. В презентативном модусе активизируется социальная составляющая вещного смысла, тяготеющая к вербализации; в рабочем — эмоциональная составляющая, не доходящая до осознания и вербализации.

В алгоритме пластического смыслообразования можно выделить два блока действий: асоциальный и социальный.

Блок первый соответствует рабочему модусу вещи. Информационная задача пластики здесь — создавать неосознанное эмоциональное сопровождение вещи в процессе ее использования и обыденного присутствия в среде, желательно наиболее комфортное. Средство создания эмоционального комфорта — гармонизация пластических раздражителей; их подбор и согласование, смягчающие эффект каждого раздражителя в отдельности. Суммарная сила раздражителей должна превышать фоновый уровень (чтобы вещь выделялась из среды, была заметна), но не переходить порога «болевой чувствительности», нарушающей его комфорт восприятия.

Гармония, гедонистическое начало пластики, обеспечивает удовольствие от вещи. Гедонистическая чувствительность у воспринимающего субъекта то притупляется, то обостряется. Всякая новая вещь из однородной серии должна быть эффектнее старой, поскольку сила раздражителей, заложенных в старую вещь, «замылилась». Привычные вещи переходят в разряд фоновых. В последовательной серии однородных вещей (или их совокупностей) прослеживается гедонистическая тенденция — нагнетание раздражителей до некоего предела, когда их действие на нервы преодолевает «болевой порог», и вещь становится некомфортной для обыденного восприятия. График гедонистической ситуации таков: плавное повышение, длительное балансирование в зоне предела, резкий спад. Спад означает кризис прежнего типа гармонии, смена его новым типом гармонии — другим подбором и принципом организации выразительных средств пластики. Фазы подъема / спада чередуются закономерно. Различается их историческая длительность. Пример затяжной фазы — традиционные кустарные ремесла, культивирующие обильное узорочье на пределе вкуса. Пример короткой фазы — современная мода. Гедонистический цикл может совпадать и не совпадать с этапами развития общества, бывает как-то связан с политическими событиями, но, по сути, это процесс асоциальный, детерминированный психофизиологически.

Блок второй соответствует презентативному — социальному модусу вещи, активизируется выразительность экспрессивного типа, возбуждающая образные и логические ассоциации (причем необязательно положительные), суммарная сила сенсорных раздражителей должна отклоняться от комфортного уровня. Отклонения возможны в обе стороны: как в сторону превыше-

ния «болевого порога», так и в сторону опускания ниже гедонистического минимума. В алгоритме смыслообразования реализуют социальный заказ — информационные требования общества к вещам. Реализация этих требований ведет к нарушению пластической гармонии. Экспрессивная тенденция лишена закономерной цикличности подъемов и спадов, кривая ее графика совпадает с социальными процессами. Социальный фактор привносит зигзаги в график гедонистической тенденции.

И экспрессивный, и гедонистический аспекты выразительности обеспечиваются в конкретной вещи одними и теми же пластическими средствами. В их подборе и организации всегда присутствует противоречие, разнонаправленные векторы. Выявление в вещи противоречия между гармонией и экспрессией приведет в конечном счете к социологическому выводу.

Пример. Всякая новая мода дисгармонична относительно моды старой. Но в начале 1880-х в моду вошла широкая одежда, которая резко выпадала из зоны эмоционального комфорта. Гедонистическую норму до того представлял костюм, подогнанный к фигуре и исправляющий ее недостатки путем сведения к некоему нормативному в каждой моде силуэту. В широкой моде костюм обрел автономию от фигуры, силуэт сделался аморфным. Широкая одежда не шла никакой фигуре, не делала стройнее, до гротеска искажала пропорции (маленькие головы, большие торсы). Но и фигура обрела независимость от формы костюма. Широкая одежда не обязывает фигуру соответствовать норме, худеть или накачиваться. В ней вольготно. Ассоциирующиеся с этой модой смыслы «свобода, беспредел, индивидуализм» вещает сама пластика. Это одежда анархиста. Такая мода совпала с андроповскими мерами по укреплению дисциплины. Люди в широкой одежде вели себя иначе, чем в одежде, подогнанной по фигуре. Политические последствия не замедлили сказаться. Мода андроповской поры — пример экспрессивного превышения гедонистического предела. Пример дисгармонии ниже гедонистического предела — вещь советского производства. Общеизвестно низкое художественное качество бытовой советской вещи. Слишком много социальных требований усмиряло в ней гедонистическую тенденцию. Это была манифестация доступности и дешевизны вещи для народа, иммунитет от «вещизма».

В СОВЕТСКОЙ СИСТЕМЕ ВЕЩЕЙ НА ОДНОМ ПОЛЮСЕ СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ — ГИПОГЕДОНИСТИЧНАЯ МАССОВАЯ ВЕЩЬ (ШИРПОТРЕБ), НА ДРУГОМ — ГИПЕРГЕДОНИСТИЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ВЕЩЬ (ПОДАРКИ СТАЛИНУ, УНИКАЛЬНАЯ ВЫСТАВОЧНАЯ ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОДУКЦИЯ, ОБЩЕСТВЕННЫЕ СРЕДЫ…)

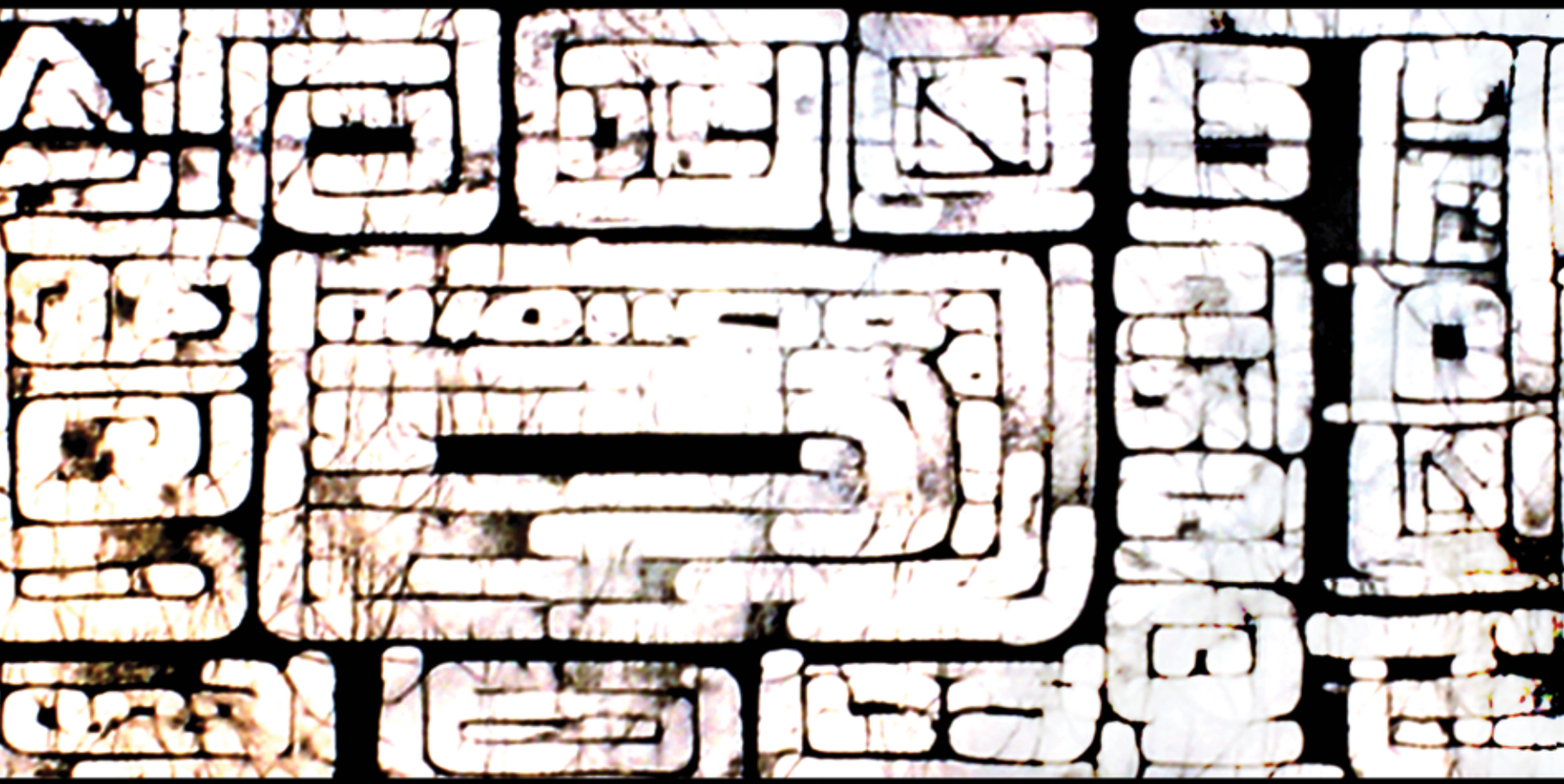
В советской системе вещей на одном полюсе социального бытия — гипогедонистичная массовая вещь (ширпотреб), на другом — гипергедонистичная общественная вещь (подарки Сталину, уникальная выставочная высокохудожественная продукция, общественные среды…) Полюсы соотносятся, как личность и общество, население и государство. Дополняет эту систему вкрапление в убогий бытовой фон антифункциональных продуктов художественной промышленности, народных промыслов, самодеятельности. Такого рода пластическая экспрессия вопиет о народной тоске по красивой жизни. Очевидно, что исследование пластики вещей конкретной эпохи совпадает с социологическими схемами, построенными на основании других источников.

И все же пластический анализ — лишь одна из методик извлечения из вещи социологической информации. Ее надо применять в комплексе с прочими в соответствии с информационной спецификой анализируемого материала.

КОНКУРС

22.12.2011 >
> 05.02.2012

ПРЕФЕКТУРА ЮГО-ЗАПАДНОГО АДМИНИСТРАТИВНОГО ОКРУГА ГОРОДА МОСКВЫ
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ЮГО-ЗАПАДНОГО АДМИНИСТРАТИВНОГО ОКРУГА ГОРОДА МОСКВЫ
ГУК «ГВЗ «ГАЛЕРЕЯ «БЕЛЯЕВО»
АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ МСХ
МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА
МГТУ ИМ. А.Н. КОСЫГИНА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА



Главная тема фестиваля этого года – «Знаки родной земли».
Главная цель - преемственность традиций в декоративном искусстве народов России и стран зарубежья, открытие новых имен талантливых художников, содействие их творческому росту.
Фестиваль задуман как ежегодная выставка-конкурс.
К участию приглашаются индивидуальные участники, а также профессиональные твор ческие коллективы, Союзы, высшие и средние специальные учебные заведения России и других стран мира.
По итогам фестиваля издается каталог.

IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

НЕЗАБЫТОЕ ТРАДИЦИЙ 2011

ГУК ГВЗ "ГАЛЕРЕЯ "БЕЛЯЕВО", МОСКВА, ПРОФСОЮЗНАЯ, 100, +7 (495)3358322, +7(499)7934121, WWW.GALLERY-BELYAEVO.RU

ГОРОД

КАК МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА МАТЕРИАЛЬНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

текст: Владимир Данилин

Человечество всегда стремилось к созданию целенаправленных искусственных образований. Обивая камень, чтобы сделать нуклеус, человек делал то, чего не было и что не могло возникнуть само. Желание создавать нечто отличное от природы едва ли не основное в человеческой деятельности. Начиная с первых построек, мы можем проследить стремление к строго геометрическим формам, столь редко встречающимся в живой природе. И дело не в том, что материл — бревно, камень — предопределял прямоугольные формы. Древняя архитектура избегала закругленных поверхностей, естественных неправильностей, возродившихся только в XX веке. В барокко и рококо они носили скорее декоративный, чем фундаментальный характер.

ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ ГОРОДА
КАК СЛОЖНОГО ГИГАНТСКОГО МЕХАНИЗМА
СТИМУЛИРУЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
ЭНЕРГОИНФОРМАЦИОННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ.

Налицо явная тенденция выделить себя из стихийно развивающегося мира, пусть прекрасного и бурно цветущего. Геометрия линий особенно заметна в пирамидах в любой части света. Квадратные в основе и пирамидальные в высоту, они являются вершинами древней архитектурной и духовной мысли.

Развивая террасное земледелие, люди также меняли ландшафт, превращая холмы и горы в подобие ступенчатых конусов, напоминающих гигантские здания будущего.

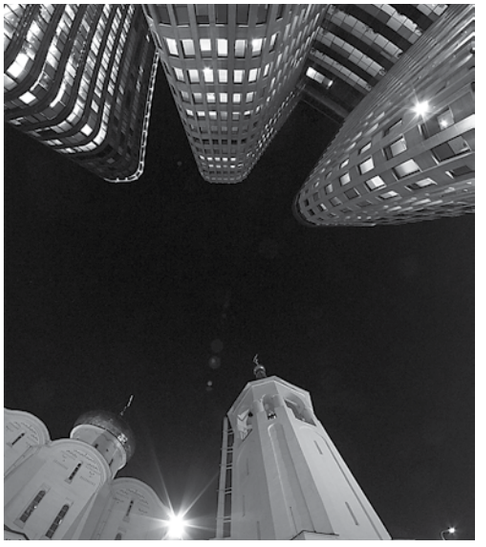
Однако кроме создания того, чего нельзя было найти в окружающей среде, разумные существа совершают акты, нацеленные на получение определенного результата. Особенно ярко это проявляется в сооружении жилья и организации места своего обитания.

Можно сказать, что самым большим искусственным образованием, неким огромным механизмом являются города. Уже ранние поселения можно рассматривать как сложную систему, где сочетаются места обитания человека и места его производительной деятельности. Если добывать корни или сеять зерно приходилось там, где это было возможно, то, выбирая место для своего проживания, человек не только предпочитал в окружающей среде холм для защиты, реку, но и руководствовался сложными внутренними ориентирами.

Организация поселения диктовалась не только функциями обороны или удобства расположения на местности, но представлениями о мире, которые определяли жизнь общества. Можно сказать, что города были овеществленной моделью мира. Святилище, дом вождя, дома собраний племени, которые европейцы еще застали в Африке и Океании, — не случайно расположенные сооружения, это ориентиры жизни племени в пространстве, в котором оно обитало.

Как известно, в древних святилищах луч солнца ориентирован на определенную точку, ей подчинена архитектура храма, а также деятельность общины. Мы сталкиваемся с весьма различными проявлениями истинного и мнимого знания. В одних случаях это попытка отгородиться от природных сил: холодного ветра, жаркого солнца, разливов рек и т.д. Но не всегда мы правильно понимаем мотивы древнего человека при выборе стоянок. Наиболее успешно развивались поселения, расположенные в районах повышенной геоактивности. Во многих случаях мотивы выбора места для поселения не соответствуют нашим представлениям о целесообразности, но тем не менее они способствовали организации и объединению коллектива. Человечество нашло определенные формы поселений, которым предпочитало следовать большинство. Ряд исследователей рассматривают процесс выработки этих форм как более важный, чем даже непосредственная производительная деятельность человека. «Человеческое умение изобретать символы куда важнее, чем изготовление орудий»[1].

В этом свете город предстает не только в качестве символа, но и как апофеоз идеи реализации логического мышления, когда решение должно соответствовать задаче. Архитектура — это мечта о том, что достаточно помыслить нечто, перевести его в конкретную задачу и ее реализовать. Продуманность застройки города даже в глубокой древности исключала недоразумения. Возможно, предопределенность идей, очевидная в практике архитектуры, диктуется глубокими, подчас мистическими причинами. С давних времен город — центр реализации религиозных культов. Следование особым законам при возведении храмов должно было означать следование законам высших сил. Уже поэтому четкие формы, выделяющиеся из окружающей среды, создавали образ, как бы отчужденный от окружающего разнообразного, прекрасного, но несовершенного мира. Подобно тому как на вершине пирамиды встречались два мира: мир высших сил, как сказал бы Платон, мир идей, и мир земной, предопределяемый этими силами. Так и все сооружения должны были быть причастны к этому высшему миру. Пирамиды майя, гигантский храм в



Боробудуре, храмы Таиланда с их заостренными и, казалось бы, совершенно неземными навершиями — все они служат местом встречи с высшим разумом.

Коснемся эффективной роли городов не только как символических мест встречи с высшими силами, но и как сил, активно влияющих на повседневную жизнь. Храмы и поселения представляли собой не только часть визуального мира древних, не только психологически определяли иерархическую картину мира, но мыслились как гигантские линзы реальной космической силы, призванные влиять на жизнь и благоденствие огромных масс людей. В определенной степени эти трансляторы и источники энергии должны были влиять не только на благополучие своего племени, но и на судьбы мира. На более высокой стадии развития общества возводились сооружения, которые образовывали своего рода единое силовое поле больших пространств.

Форма древних городов часто предопределялась глубоко символическими характеристиками. Так, древние хетты на городских стенах наряду с божествами изображали священных животных. То есть город не только включал в себя святилище, но и сам являлся святилищем, овеществленным символом, был скульптурно-архитектурным объектом, который и отражал картину мира, и дублировал ее. Люди жили фактически в модели Вселенной.

Современный город также предстает как гигантское сочетание сложных форм конструкций, каркасов, переплетение труб, систем кабелей... Считается, что город должен обеспечивать нормальное обитание: защищать от влияния среды, решать проблемы обеспечения чистой водой, воздухом. При этом считается, что формы конструкций не оказывают влияния на жизне-

НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ГОРОД СВОЕГО РОДА ОТВЕТОМ НА НАШУ ИЛЛЮЗИЮ СПОСОБНОСТИ ПЛАНИРОВАТЬ И ПРОГНОЗИРОВАТЬ?

деятельность, что вещества, из которых сооружены здания, нейтральны по отношению к человеку. Однако известно, что даже взгляд человека ориентируется в пределах возможных направлений, и город предопределяет эти точки обзора. Город действительно предстает идеально спланированной, подчиненной определенным целям и функционирующей по установленным законам системой, некоторым почти самостоятельно работающим механизмом[1]. Казалось бы, стремление человека к созданию контролируемой действительности достигло почти апофеоза. Однако город потому и занимает наше внимание, что, будучи созданным, и в значительной степени осознанно, как гигантский искусственный механизм, реализующий поставленные задачи, на самом деле представляет собой нечто совершенно иное. По сути, мы имеем дело не с механизмом, построенным по единому, пусть весьма и общему плану, а с артефактом, возникшим в ходе нашей деятельности, в процессе изменения действительности. Осуществляя свои цели по созданию благоприятной во многих аспектах среды, человек на самом деле создал реальность с совсем другими свойствами. Начинка города, его материалы, конструкции не только негативно влияют на человека, но и активно изменяют окружающую среду, погодные процессы, качество воды и воздуха, состав почвы, то есть создают другую среду обитания.

Нельзя сказать, что в период первобытной деятельности человек не получал незапланированных результатов: сжигая леса, загрязнял воздух и водоемы. Однако в современном городе эти явления достигли таких масштабов, что можно говорить о новом феномене. Наряду с загрязнением среды отходами промышленности влияние почти всех городских систем оказывается травматичным. Вода из водопроводных труб содержит молекулы материалов, из которых они сделаны, в трубах живут вредные для человека живые организмы, токи через металлические поверхности оказывают умеренное, но фиксируемое воздействие…

Визуальный фон города также создает серьезные опасности для зрения и психики. Масштабные поверхности высотной застройки экранируют солнечный свет, их монотонность способствует развитию специфических заболеваний, ранее известных только у людей ряда профессий, например у шахтеров. Новый взгляд на проблему города как сложного гигантского механизма стимулирует исследования в области энергоинформационной проблематики. Материалы, из которых изготовлены здания, могут позитивно или негативно влиять на живые организмы, находящиеся на относительно значительном удалении от них. Форма зданий также оказывает выраженное воздействие. Еще в 1960–1970-е годы отмечалась значимость форм: от браслета до масштабных зданий. Этот общий стиль предопределен объективными причинами. Одна из них – сбалансированная система, то есть идея организованного целостного поселения, которую пытались воплотить древние люди, по-прежнему актуальна.

Возникнув как феномен целенаправленной деятельности человека по созданию систем с определенным устройством и целями, город превратился в самостоятельно развивающуюся систему, в которой ранее не предполагавшиеся малые побочные воздействия вырастают в эффекты, противоположные основным задачам. Не является ли город своего рода ответом на нашу иллюзию способности планировать и прогнозировать? Возникает предположение, что планирование и прогнозирование, будучи необходимыми действиями, оказываются отрицательными и в деталях. Жители города являются если не жертвами, то заложниками возникшей ситуации в производстве материальных и культурных ценностей, что ставит проблему в совершенно ином ракурсе и объеме.

Фото: Владимир Куприянов

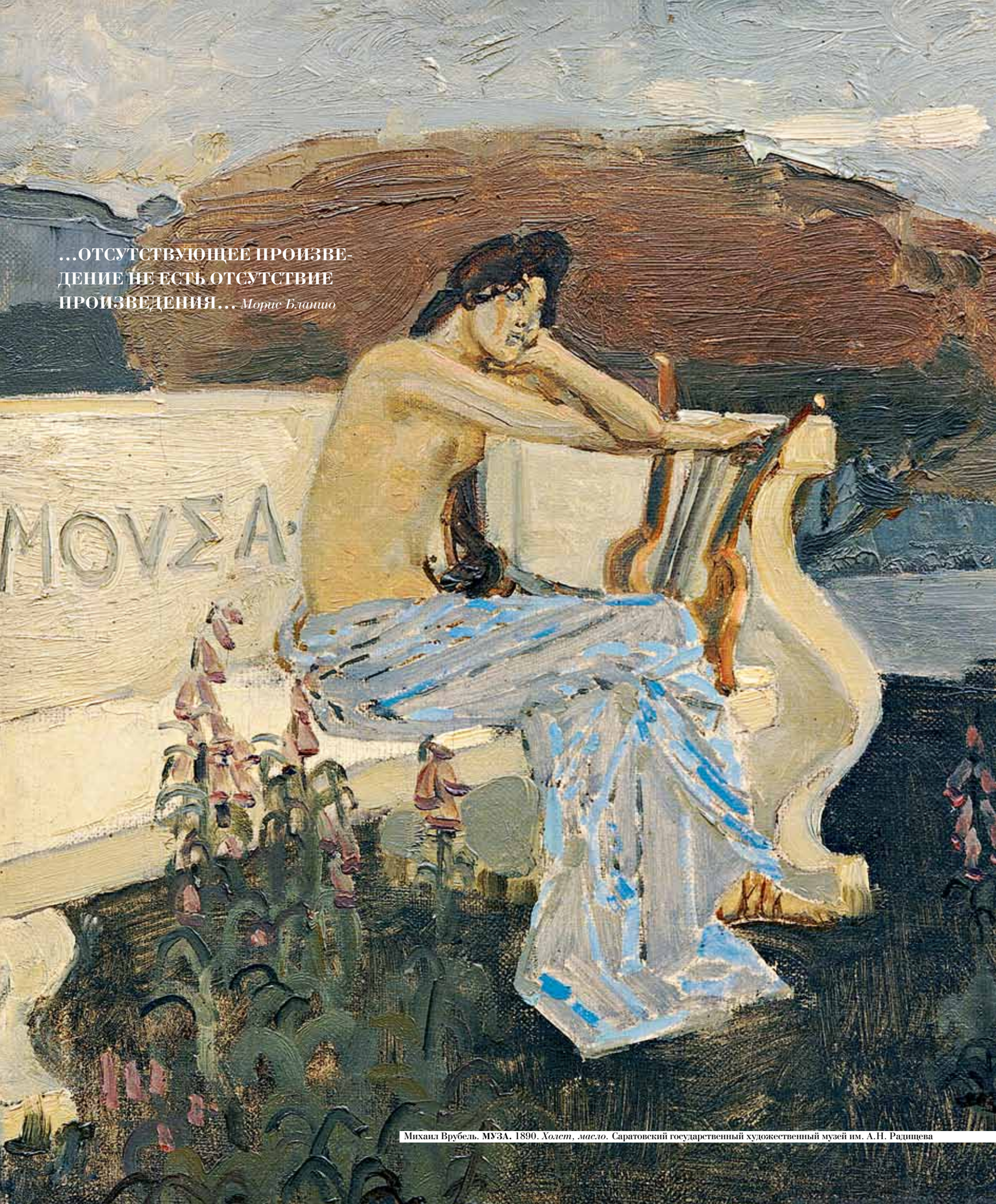
[1] *Мамфорд Л.* Миф машины. Техника и развитие человечества. М., 2001. С. 103.

[2] См.: *Бурлакова Е.Б., Конрадова А.А., Мальцева Е.Л.* Действие сверхмалых доз биологически активных веществ и низко интенсивных физических факторов // Химическая физика. 2003. Т. 22, № 2

[3] Там же.

[4] Там же.

…ОТСУТСТВУЮЩЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ НЕ ЕСТЬ ОТСУТСТВИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ… *Морис Бланшо*

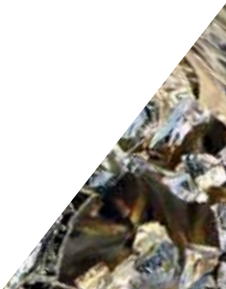


Михаил Врубель. **МУЗА.** 1890. *Холст, масло.* Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

ВООБРАЖАЕМЫЕ САДЫ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ

текст: Ольга Давыдова

В основе рождения визуальной конструкции символистского пейзажа в России лежала мечта об идеальном пространстве, восходящем к небесному архетипу райского сада. В связи с этим нельзя не коснуться пространственных метаморфоз, которые создают вокруг иллюзорных образов полотен М.А. Врубеля эмоционально подвижную художественно организованную реальность. Эмоционально насыщенная, исполненная собственной ассоциативной логики колористическая фактура и композиционная структура полотен Врубеля оказывали непосредственное влияние и на современников художника, и на символистов более молодого поколения круга «Голубой розы».

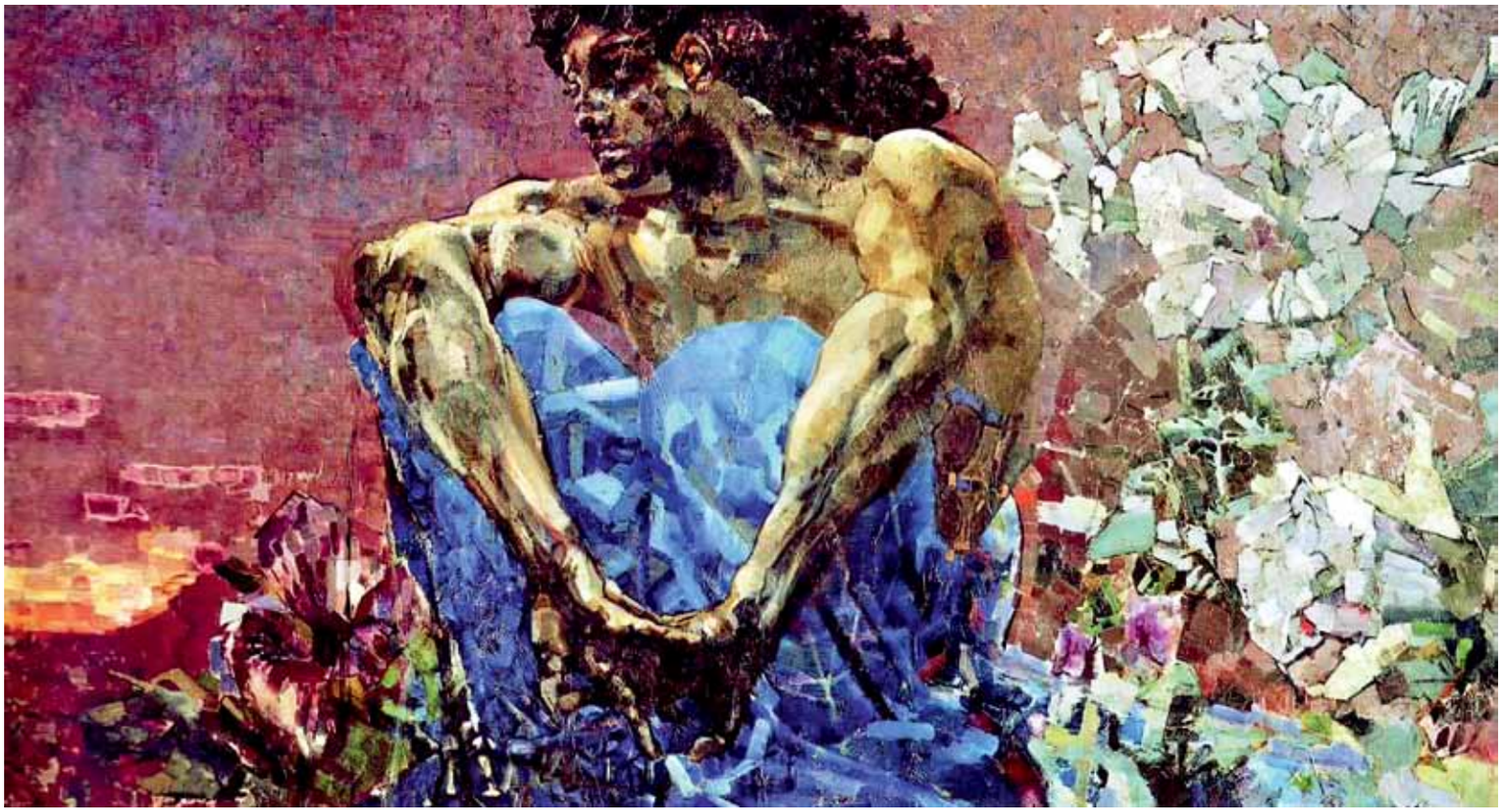


В.Д. Милиоти писал: «Это был переворот в методах трактовки декоративных плоскостей. Достаточно сказать, что в нем уже были элементы кубизма, но не дошедшие до абсурда благодаря срабатывавшему влиянию его огромного чувства красоты»[1].

Структурная новизна формального изобразительного языка, несущего властный заряд творческих внушений, предъявляет повышенные требования к интерпретационному подходу, неотделимому от анализа иконографических мотивов, отражающих незримую перспективу внутренних переживаний: «Эмоционализм — это импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения; в нем из настроения рождается эмоция — так, как от природы впечатления — в импрессионизме. Это целое новое мировоззрение в живописи. Родоначальник русского эмоционализма — Врубель, великий эпический "театерный" поэт...»[2] Конечно, искусство М. Врубеля не ограничивается этой характеристикой, более применимой к П.В. Кузнецову, П.С. Уткину и другим. Мистическая чувствительность Врубеля, задававшая высочайший внутренний темп психологическому переживанию, не ограничена лирической природой эмоции. Масштаб его работ всегда соответствует более грандиозным, изматывающим духовные силы, синтезированным образам — демонам иллюзии.

Ориентация на потустороннее, эмоциональность произведения, заключающего в себе цепь внутренних ассоциаций, дают определенный вектор восприятия образного строя полотен Врубеля, связанного прежде всего с визуальным подобием индивидуального видения, а не внешним, по существу прикладным, явлением. Духовная проблематика творчества художника затрагивает эстетические, этические и религиозные сферы. Рассмотрим одно из проявлений образного мира работ Врубеля. Видя богатство эмоциональной фактуры, нельзя не задаться вопросами, каково художественное пространство существования его воображаемых героев и возможно ли за растительными мо-

ДЕМОН
(сидящий)
1890
Холст, масло
Государственная Третьяковская галерея, Москва



1 *Милиоти В.Д.* Воспоминания о М.А. Врубеле. ОР ГТГ Ф. 80. Ед. хр. 2. Л. 1 об.

2 *Липкин Б.* Эмоционализм в живописи // Искусство. 1905. № 2. С. 56.

3. *Яремич С.* М.А. Врубель. М., 1911. С. 70.

4. Подробнее об этом см.: *Евдокимов И.* М.А. Врубель. М., 1925. С. 21–35.

5. В современном научном обиходе существуют разные версии о дальнейшей судьбе трех декоративных панно и плафона для московского особняка Е.Д. Дункер (Поварская, 9; ныне посольство Кипра), заказанных М. Врубелю летом 1893 года. Известно, что настенные панно «Суд Париса» (в настоящее время в собрании ГТГ), а затем «Венеция» (ГРМ) были отвергнуты заказчиками, а плафон «Цветы» для вестибюля (так-

тивами на полотнах мастера увидеть иконографию сада?

Пространство у Врубеля преображается в «удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне».[3] Эти слова, относящиеся к «Демону», можно распространить на все пейзажные и непейзажные фоны Врубеля, такие как персидские ковры или материи, испещренные цветочными и растительными орнаментами («Девочка на фоне персидского ковра», 1886, Киевский музей русского искусства; карандашный «Портрет Н.И. Забелы-Врубель», 1904, ГТГ; и др.), оживляющими поверхность собственными смысловыми интонациями. Однако, на мой взгляд, характер мотивов, особенности внутренней поэтики фантастических конструкций связаны с идеей сада. Что можно увидеть на образном уровне за таинственными кристаллами лиловых цветов в «Демоне сидящем» (1890, ГТГ), пламенеющими, словно духовные субстанции, в горячем стремлении к утраченному раю? Интересно, что на одном из вариантов данной картины из собрания ГТГ можно видеть иную трактовку этого магического пространства – грустящую фигуру на фоне цветущего кувшинками горизонта, преображаемого непрерывным вечерним пыланием не то заката, не то свечек-цветов. Кувшинка – один из любимых модерном мотивов – двойственный цветок, пленяющий внешней чистотой, но уходящий корнями в грязную воду.

Не только в «Демоне» можно найти эти органические трансформации реальной формы в искусственную конструкцию нового художественного мира. Первые значимые творческие опыты Врубеля связаны с работой в Кирилловской церкви (1884, Киев) и Владимирском соборе (1887–1889), во многом определившей тематику и масштаб психологического насыщения образов художника, а также повлиявшей на формирование восприятия природы, трепетного отношения к малым явлениям хрупкой красоты – растениям, цветам, райским птицам, – которое всегда было присуще церковным орнаменталистам (травникам), видевшим в них знаки духовного. Из-за известных обстоятельств[4], связанных с отказом от этих эскизов Врубеля, он сосредоточился на исполнении орнаментов с более высокой степенью образного насыщения. Художник не только усовершенствовал владение языком орнамента как выразительного средства, но и воспринял поэтические подобия духовной красоты, символические проявления горнего сада. Вдохновенная энергия находит выражение и в трансформирующихся ирреальных фонах, и в стилизованных формах цветов (достаточно вспомнить его одухотворенные натюрморты: букеты цветов, кампанулы 1904 года из собрания ГРМ; «Кампанулы» и «Роза в стакане» 1904 года из собрания ГТГ), преисполненных мощи нового восприятия органического мира (например, долгое время считавшийся утраченным триптих «Цветы»[5] для особняка Е.Д. Дункер в Москве: «Розы и лилии», «Желтые розы», «Хризантемы», 1894, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля).

СИРЕНЬ
Этюд для одноименной картины. 1900
Дерево, масло

Цветы как художественные образы отражают у Врубеля непосредственную связь с духовным свечением, отчасти берущим начало в христианском византийском искусстве мозаики, в котором символические растения разрастались драгоценными орнаментами небесной красоты. Стихийные субстанции цветов, точно пламенные кометы или звездные голубые кристаллы, входят в композиционный строй витражей, панно, станковых работ Врубеля, напоминая о каких-то мистических неведомых садах. Один из ярких примеров подобного одухотворения формы цветка – «Лилия» (эскиз витража, 1895–1896, ГРМ), обладающая той же огненосной сущностью, что и горящий белым пламенем цветок, лежащий у ног Маргариты (средняя часть триптиха «Фауст», 1896, ГТГ).

«Сирени» Врубеля – пример эволюции простой натурной композиции в углубленный, патетический художественный образ. «Куст сирени» (1885, ГТГ) и «Сирени» (1900-е, 1901, ГРМ) не только доносят аромат пышных гроздьев цветущего куста, но и воплощают таинственную метаморфозу, которую усиливают темные силуэты загадочных видений, отделяющихся от лиловых гармоний. В этой работе, как и в «Демоне», художник использовал фотографию, видя в ней новое выразительное средство, помогающее «объективировать» внешнюю форму для поиска ирреального начала: «Все лето в хуторе я был занят кустом сирени с девицей (Татьяной!) на его фоне»[6]. «Сирень» 1901 года так и не была закончена, однако неизбежная в этом случае неопределенность формы, внутреннее круговращение сиреневого облака, в котором пробуждается таинственный дух ночи, усиливают ощущение странности, настороженности изображенного пространства. Лиловые, голубые (например, «Гамлет и Офелия», 1888, ГТГ) сады Врубеля действительно полны сумеречной, ночной затаенной сущности. Даже декоративное панно «Утро» (как и эскиз «Эльфы», 1897, ГТГ) с его загадочной природой, мифическим тростником и затаившимися в листве четырьмя стихиями связано с ночным ощущением времени. Если обратиться к романтической традиции, то уже в эмблематических изображениях сокровенное представлялось под темными ночными покровами «для означения, что вверяемые нам тайны долженствуют погруженными быть в глубочайшее забвение»[7], а ночь являлась дочерью хаоса, посылающей приятные и страшные сновидения[8]: «Воображение… это мать божественной иллюзии. <…> Все тогда меняет форму и вид, как во сне; и на самом деле мечты…» Известно, что не только романтики сближали области сна и мечты, но в еще большей степени это было свойственно символистам в русском изобразительном искусстве, прежде всего художникам «Голубой розы».

же не принятый) уничтожен самим М. Врубелем. Однако в собрании Государственного Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля находится триптих («Желтые розы», «Хризантемы», «Розы и лилии»), атрибутируемый на основании свидетельства самого М. Врубеля как «3 цветочных картуша (1893) для Дункер». В омский музей работы поступили в 1927 году из собрания Государственного музейного фонда с пометкой «Англ. Клуб. Ряб.». Английский клуб до революции находился в том же здании на Тверской улице, 21 (1831–1917). До сих пор существует путаница в сведениях, каким образом и когда «Цветы» оказались у Рябушинского, а затем в Английском клубе. Если плафон сохранился, может быть, и панно «Сбор винограда» не было уничтожено М. Врубелем, как указывает С. Яремич? В новом каталоге ГТГ о нем пишут как об уничтоженном (Живопись конца XIX – начала XX века. Т. 5. М., 2005. С. 92). Информация о триптихе «Цветы» еще нуждается в архивной проработке.

6. *Врубель М.А.* Письмо сестре (Врубель А.А.) С. 64.

7. Тайна. Эмблема

Ночные переживания — субстанции мистические и архаические, связанные с древнейшими представлениями о чудесах, как христианскими, так и языческими. Неожиданным образом они открывают первоисточники отраженной на полотнах Врубеля природы, которые проистекают из «гиперборейской античности» Серебряного века[9]. Интересно, что преисполненная удивительного камерного лиризма и пронзительной гармонии «Муза» Врубеля (1890, СГХМ им. А.Н. Радищева) также изображена на фоне оливковых рощ, которые были частью божественных и земных садов эллинов и древних римлян.

Символизм рубежа XIX—XX веков не просто обращается к мифологическим образам как аллегорически выразительным фигурам, но и наполняет их духовным содержанием. Особая чувственная основа древнегреческой и римской культур сообщает новые краски психологии духовного портрета символизма.

Образная структура, направленная не на идейное сравнение, а на визуализацию внутреннего ощущения античности с ее богами и перевоплощениями, приводит к новому уровню декоративного и эмоционального синтеза. В 1894 году Врубель побывал в Афинах и Константинополе. Не только этюды, сделанные с натуры, помогали ему в дальнейшей работе над образами, но и фотографии: «Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, — разбирайся во всем этом живом и правдивом материале с твоей душевной призмой...»[10]

Мифические реминисценции находят у Врубеля выражение не только в обращении к античным сюжетам, как это было в «Суде Париса». Более глубоки эти интонации в колдовском декоративно-символическом пространстве фона «Молодой ведьмы» (левая часть эскизов триптиха «Сон в Вальпургиеву ночь», 1896, ГТГ) или в абстрактном по своему характеру цикле «Времена дня», где странное утреннее пробуждение происходит в таинственном заколдованном лесу или чарующем саду, у водоема, поросшего тростником — растительного образа перевоплощенной нимфы. Пронизывающие видимое пространство неведомые ирреальные начала особенно ощутимы в таких пейзажных работах, как «Пан» (1899, ГТГ) или «К ночи» (1900, ГТГ). Мифологичность в них соседствует с фольклорными интонациями.

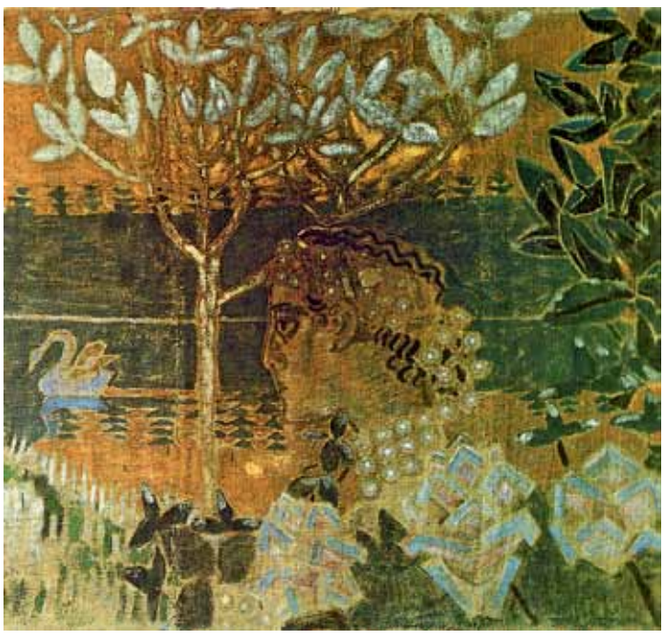
В картине «Пан» можно видеть и славянские березки, напоминающие о русских леших, которые «то ниже травы, то вдруг выше самых высоких деревьев»[11], и перевоплотившуюся в свою музыкальную ипостась мифологическую нимфу Сирингу[12] (свирель в руках у Пана), и сказочный серп месяца, повернутый в другую сторону, тем самым вскрывающий ирреальную двойственность картины — то ли отражение, то ли потусторонняя реальность. Художественные отголоски фантазии, возникающие на основе странных мифических сюжетов, влияют и на характер воспринимаемой атмосферы. Небезынтересно по этому поводу суждение символиста В. Борисова-Мусатова: «Посмотрите «Старого Пана» Врубеля. Это мрачный осенний русский пейзаж, ничем не замечательный. Сзади холодный свинец реки и умирающий зловещий серп месяца. <...> Но глаза Пана... в них вся умершая античность, и в то же время это русские глаза, глаза старого крестьянина, видевшего бесконечно много в жизни»[13]. Мистическое пространство «Пана» содержит символическое ядро преображенной природы, в которой оживают сказочные персонажи: лешие, русалки, волхвы.

Образы народных легенд, связанных с представлениями о заколдованном чудесном пространстве, находят воплощение и в творчестве художника абрамцевского периода[14] как в живописи, так и в прикладных видах искусства — знаменитой майолике, декоративных мотивах для украшения предметов быта (например, птицы-сирены на спинке скамьи в абрамцевском парке), костюмов и даже росписи балалаек (заказ княгини Тенишевой для мастерской в Талашкине, 1899).

Птицы-сирены, сребролистые деревья, сверкающие неведомые цветы, золотистые заводи с одинокими лебедями — все эти мотивы становятся поэтическими голосами сказочного сада, гармоничным символом которого может служить панно-экран «Князь Гвидон и Царевна Лебедь» (1890-е, музей-заповедник «Абрамцево»).

У Врубеля природа всегда насыщена отголосками неведомого внутреннего духа, трансформирующего предметную среду в новую конструкцию художественно организованного пространства, архаичного, герметичного, населенного избранными цветами и растениями — колокольчиками, лилиями, сиренью, тростником, пиниями, оливками. Пространства, призванного «иллюзионировать душу»[15], создать фантастическую атмосферу, которая органично входит в структуру целостного образа картины. Исходя из проблематики творчества Врубеля-символиста, с его настойчивой разработкой темы души, роковой попыткой «изображения неизобразимого», можно сделать вывод, что и пространственные фоны его картин связаны с образом «безвидных»[16] садов, созданных независимо от стиля и времени как сказочная конструкция, основанная на вере.

Сады Врубеля рождаются из эмоциональной интуиции, выступая скорее художественным внутренне обусловленным мотивом. Даже отсутствуя в качестве конкретного образа, они существуют как намеки на атмосферу. Материальным субстан-



ЦАРЬ САЛТАН И ЦАРЕВНА ЛЕБЕДЬ
Панно для предкаминного экрана. 1890-е.
Музей-заповедник Абрамцево

№ 26 // Л. 9.

8. Ночь. Эмблема № 37 // Л. 13.

9. *Мегрон Л.* Романтизм и правы. М., 1914. С. 43.

10. *Гипербореи* — в древней Элладе мифический блаженный народ, обитающий в северных краях. Подробнее об этом см.: *Гончарова И.* Несколько слов о «гиперборейской античности» Серебряного века и ее корнях // Мифологи Серебряного века. Зелинский Ф. Кондратьев А. М., СПб., 2003. Т. 1. С. 11—68.

11. *Врубель М.А.* Письмо сестре (Врубель А.А.)

12. *Макаров М.Н.* Русские предания. М., 1838. С. 12.

13. *Овидий.* Метаморфозы. СПб., 2003. Кн. I. С. 31.

УТРО
1897
Холст, масло

циям незримого небесного сада свойственно «просвещаться присутствием разумных сил, как при воскресении Господа, когда ангел блистал и освещал окрестность»[17].

Сады Врубеля оказываются запредельными, как бы внеположенными визуальной иконографии, в чем и заключается его новаторство, возникающее на основе символистского восприятия предмета, вообще любой видимой формы. Не играя самостоятельной роли, тема сада неявно (что вполне естественно для символизма) выражена в растительных и цветочных мотивах. Именно через подобное обращение с мотивом, обладающим полифонически насыщенной внутренней перспективой, Врубель открывает возможности для развития новой системы сложения образного целого, из которого возникают невидимые сады-символы с собственной орнаментальной конструкцией. Прорыв умозрительной эмоции, подспудно опирающейся на соответствующие главной теме значения, приводит к новому для живописного и графического искусства процессу развития художественного образа, оказывающегося за границами видимого, что напрямую связано с абстрактным пластическим языком, в котором художественные смыслы улавливаются благодаря бесформенным подобиям, на основе внутренних параллелей. Не случайно в творчестве современных художников столь часто можно обнаружить интерес к «врубелевской» трансформации фигуративной пластики в синтезируемую воображением форму (яркой иллюстрацией служит работа Уильяма Дэниелса «Натюрморт с фигурным кубком, фруктами и стаканами в каменной нише», 2007). Сады Врубеля, оставаясь на уровне мотивов-намеков, усложняют представление о структуре художественного образа, перемещая его в область исторических, религиозных, философских и эстетических ассоциаций, тем самым включая иллюзию в изображение.

14. Цит по.: *Василенко С.Н.* Воспоминания о В.Э. Борисове-Мусатове. РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 412. Л. 3.

15. Подробнее см.: *Пастон Э.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003.

16. *Врубель М.А.* Письмо Е.И. Ге // Врубель М.А. Указ. соч. С. 95.

17. *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. СПб., 2008. С. 42.

Владимир Ревякин. **ЦЕНТР ЖОРЖА ПОМПИДУ.** Париж. 2007. *Тушь, акварель*

МУЗЕИ ФРАНЦИИ

АРХИТЕКТУРНЫЕ СТРАТЕГИИ. СТРОИТЕЛЬСТВО/ РЕКОНСТРУКЦИЯ

текст и рисунки: Владимир Ревякин

К концу XX века музеи открыли для себя массового зрителя. Во Франции за год 10 млн человек посещают 200 крупнейших музеев, три четверти из них — иностранцы.

Напомним, что до Первой мировой войны провинциальные музеи (такое разделение существует официально) работали по воскресеньям и праздникам. Только Лувр был открыт каждый день. Посещал его преимущественно «класс бездельников», в залах было пусто и тихо, что особенно устраивало художников и смотрителей. Иное отношение вызывал Лувр у поэтов, считавших его, как на гигантский некрополь искусства, достойный огня.Положение изменилось за последние два десятилетия. Современному паломничеству посетителей музеи обязаны временным экспозициям, которые быстро вошли в практику и позволили упрочить экономическое положение.

Существенная перестройка системы музеев была начата в 1979 году. Возникла особая проблема: провести реконструкцию, учитывая не только архитектурную оболочку, но и традиционно ригидное функционирование. Реконструкция должна была обеспечивать долгосрочную эволюцию музея и не затрагивать основные экспозиции. Ее цель — повысить комфорт для посетителей, служащих музея и произведений искусства в запасниках. Реконструкция Большого Лувра совпала с реализацией програм-

мы масштабных проектов: Большая Арка Дефанса, новое здание оперы на площади Бастилии и парк Ла-Виллет. В 1983 году состоялся конкурс, позволивший сформулировать музееведческие требования и потребности публики. Архитекторы И.М. Пей и Ж. Дюваль были назначены руководителями проекта.

Реконструкция Лувра преследовала три главные цели: объединение всех дворцов в музейный ансамбль, раскрытие исторической, художественной и архитектурной значимости памятников и создание нового градостроительного комплекса, общая площадь которого после переезда министерства финансов увеличилась примерно до 70 тысяч квадратных метров. Перепланировка административных служб позволила создать новые разделы экспозиции. Публике стали доступны все внутренние дворы, проходы, донжон, с которого началось формирование Лувра, крипта (оба — XII века) с экспозицией по истории дворца и показом реставрационных работ. Пропускная способность музея увеличилась больше чем на 50 процентов и к 2010 году составила 8,5 миллиона посетителей в год.

Главный вход акцентирован пирамидой, благодаря его размещению в подземном пространстве, освещенном через стеклянную пирамиду стало возможным увеличение потока посетителей. Решились и другие насущные проблемы (автостоянка, аудитория на 450 мест, ресторан, торговые точки, информационные службы, периодические выставки, инфраструктура для изучения коллекций и реставрационных мастерских, технический центр с аудиовизуальным оборудованием и пр.). Часть коллекции Лувра передавалась в другие музеи. В 1982 году национальный музей покинули 2133 произведения, занявшие центральные места в экспозициях небольших музеев, эта тенденция поддерживается и развивается. Теперь главный акцент в деятельности музеев, который еще некоторое время назад формулировался как собирать и хранить экспонаты, смещается в сторону их показа. С этой целью перестроены музеи в Марселе, Нанте, Ницце, Тулоне, реконструируются музеи Руана и Орлеана. Характерно, что муниципалитеты меньше заинтересованы в открытии экспозиций, посвященных современному искусству, и с большой настойчивостью добиваются учреждения этнографических и экологических музеев, отражающих социальные и экономические особенности края.

В 1982 году Музей искусства и истории Сен-Дени в монастыре кармелиток был отмечен премией как лучший в Западной Европе. Общественное признание получило новое направление в использовании памятников — показ коллекций, исходя из характера самого сооружения, а не приспособление зданий к ним, как было раньше.

Проектирование музеев во Франции представляет практический интерес. Среди наиболее интересных проекты Центра им. Ж. Помпиду, музея Орсе и Музея современного искусства (Musee Moderne) во Дворце епископа.

Проект музея Орсе более специфичен из-за условий адаптации здания к новому назначению, возможности трансформации вокзала и гостиницы в музей.

Для Музея современного искусства во Дворце епископа необходимо было сформулировать задачи и принципы организации в уже существующем здании епископства, но с учетом специфики и динамики развития музея.

МУЗЕЙ ЛУВРА
2007
Тушь, акварель

Бобур, по представлениям авторов проекта, имеет открытую и гибкую структуру подобно «машине, собирающей и передающей информацию». Архитектура Бобура программно не закончена и специально ориентирована на изменения в будущем. Все конструкции ярко окрашены, а общее цветовое решение информационно осмысленно: транспортные коммуникации (лестницы, лифты, подъемники, эскалаторы) — красного цвета, электропроводка — желтого, трубы и устройства водоснабжения — зеленого, кондиционеры — голубого, подача тепла — белого.

В 1973 году в Ницце по проекту архитектора Андре Эрмана построено новое здание для Национального музея Библейского послания Марка Шагала. Оно удачно вписано в природный пейзаж на склоне холма, и здесь решена особая задача — создание для каждого произведения оптимальных условий экспонирования.

Почти десять лет понадобилось архитектору Ролану Симоне для реконструкции отеля Сале, особняка XVII века, под Музей Пикассо, ставший подлинным исследовательским центром творчества художника.

Музей современного искусства в Ницце (MAMAC), образец современной архитектуры: четыре массивные башни соединены стеклянными переходами, на крыше разбит сад.

Значительно расширить и превратить Музей изобразительных искусств имени Андре Мальро в место встреч и общения удалось в Гавре. Проект музея — дома культуры отличается экстравагантностью замысла.

В решении Музея искусств в Арле главным было освещение.

Живописность планировки и пластическое разнообразие выделяют Музей Маэ (Fondation Maeght) в Сен-Поль-де-Вансе, построенный архитектором Сертом для коллекции работ Брака, Шагала и Миро, принадлежащей Эме Маэ.

Из «заповедников культурных памятников строгого режима» музеи превращаются в центры общения. Архитектурные поиски в большинстве своем связаны с местными культурными традициями. Прежде всего это относится к Городку науки и промышленности в парижском парке Ла-Виллет, который стал и клубом, и школой, и университетом, и популярным местом отдыха,

Широкую известность получил Музей современного искусства в Ниме, построенный Норманом Фостером в 1993 году. Музей располагается в одном из тех районов Европы, где обращение с историческим контекстом требует особой деликатности. Бестелесность архитектуры — основное качество музея в Ниме, который построен рядом со знаменитым римским храмом I века. до н.э. по традиционным музейным канонам и мало напоминает храм искусств. Сплошное остекление фасадов также не вызывает привычных ассоциаций с хранилищем поизведений, где прямой солнечный свет губителен для экспонатов. Архитектурная концепция основывалась на том, что возводить рядом с существующим храмом второй значило обесценить первый. Легкость, «бестелесность» конструкций должна стать основой образной характеристики «каре искусств». Восемнадцать тысяч квадратных метров площадей функционально распределены в девятиэтажном здании: четыре наземных этажа объединены атриумом, а пять разместились в подземном пространстве в полном соответствии с музейным требованиями к каждой группе помещений — к выставочным и экспозиционным залам, фондохранилищам, библиотеке, медиатеке и кафе.

В современной культурной политике Франции важное место занимают мемориальные музеи и музеефикация известных памятников архитектуры и истории. Дворцы и особняки, многие так называемые отель партикюльер вместе с ценнейшими коллекциями произведений искусства по завещаниям их владельцев превращены в уникальные музеи.

В Париже, на улице Монсо, в доме 63, открыт один из подобных музеев. Здесь жил граф Моиз де Камандо, имевший состояние, вкус и страсть коллекционера. В 1935 году граф завещал свой дом и бесценное собрание гобеленов, картин и скульптур Союзу декоративного искусства. На улице Ларошфуко, в особняке под номером 14, где находилась мастерская одного из представителей французского символизма Гюстава Моро, теперь музей прославленного мэтра. В старинном квартале бывшего «чрева Парижа» большой популярностью пользуется Адвокатский музей. В отеле Монморанси находится Музей Эбера, живописца второй половины XIX века. В элегантной обстановке представлено множество великолепных итальянских пейзажей и портретов.

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ФРАНЦИИ
2007
Тушь, акварель

Сохранение и реставрация особняков не происходит безболезненно, дух противоборства и накал страстей кипят постоянно. «Путь в современность не расчищают, взрывая памятные места, тем самым превращая Париж в провинцию», — убеждены сторонники консервации. Им возражают оппоненты: «Нельзя переводить стрелки часов назад». Правы, как это ни покажется странным, обе стороны, и решения, как правило, принимаются в ходе бурных обсуждений с привлечением прессы, радио и телевидения.

Вспомним, какую волну возмущения вызвало строительство Эйфелевой башни: «Мы, нижеподписавшиеся, писатели, художники, скульпторы, страстные поклонники красоты еще сохранившегося Парижа, протестуем от глубины души и со всем жаром возмущенного сердца, протестуем во имя тайны французского вкуса, во имя искусства Франции и ее истории, над которыми нависла угроза, протестуем против сооружения в самом центре нашей столицы этой бесполезной и чудовищной башни». Под петицией стояли подписи Гуно, Мопассана, Леконта де Лиля и других известных деятелей Франции.

Малые музеи не копируют таких «левиафанов», как Лувр или Орсе, а ищут свою нишу в музейном пространстве.

Музейные модели берут на вооружение многие известные рестораны, гостиницы, а также магазины, устраивая выставки-напоминания о знаменитостях, побывавших здесь. Так, «Галери Лафайет» с большой помпой устраивала у себя выставки сокровищ: в 1988 году — из Киото, в 1994-м — из мексиканских музеев, в 1995 году — южноафриканского искусства.

Особое место принадлежит музеям-квартирам. Где еще увидишь в такой трогательной неприкосновенности и достоверности обстановку и мир ученого, как в квартире великого Луи Пастера на улице Доктора Ру.

Предметом музейного показа может быть все, даже лекарственные растения. Один из старейших «музеумов» подобного рода построил еще в 1786 году архитектор Шарль Роо де Флери в Королевском саду лекарственных растений.

Другой распространенный предмет коллекционирования — музыкальные инструменты. В парке Ла-Виллет есть особый Музыкоград, где находится Музей музыки. Конечно, это не первый в Париже такой музей: существовал уже Музей Шарля Кро (национальная фонотека), Музей оперы, Музей Эдит Пиаф, Институт исследования и координации акустики и музыки в Центре Жоржа Помпиду, салон музыки в Музее человека, а начало было положено открытием первого Музея музыки в 1864 году. Для Музея музыки в Ла-Виллет французский архитектор Франк Аммутен создал искусный ансамбль из музыкальных инструментов и картин на трех этажах площадью 3 тысячи квадратных метров. Автор гигантского комплекса Музыкограда архитектор Кристиан де Портзампарк творил эту архитектуру, помня ее крылатое определение как застывшей музыки.

За последние годы в Париже возросло не только число музеев, но и их разнообразие. Музей естественной истории по проекту нашего соотечественника, архитектора Поля Шаметова — тому подтверждение.

Музей Нормана Фостера, Музей вулканов Ганса Холлейна и Музей граффити в горах Франции архитектора Фуксаса — разные не только по величине, образной характеристике и содержанию, они свидетельствуют о разнообразии современных подходов к проектированию. Чтобы привлечь внимание туристов к посещению пещер в горах Франции, архитекторы пошли на рекламный трюк: входные пропилеи из красного металла видны издалека.

Музеи Франции можно сравнить с вратами в культуру. Так, по инициативе президента Франции Ж. Ширака было решено провести международный конкурс на проектирование Национального музея искусства и цивилизации Африки, Азии, Океании и Америки. Бюджет программы нового музея составлял 137 млн евро. В международном конкурсе приняли участие 14 архитектурных команд. Новое здание, общая площадь которого составляет порядка 30 тысяч квадратных метров, построено по проекту Ж. Нувеля на набережной Бранли, где в 1937 году размещалась Всемирная выставка, оно вобрало в себя коллекции из Музея искусств Азии и Океании (порядка 20 тыс. единиц хранения) и лаборатории этнологии Музея человека (приблизительно 250 тыс. единиц хранения).

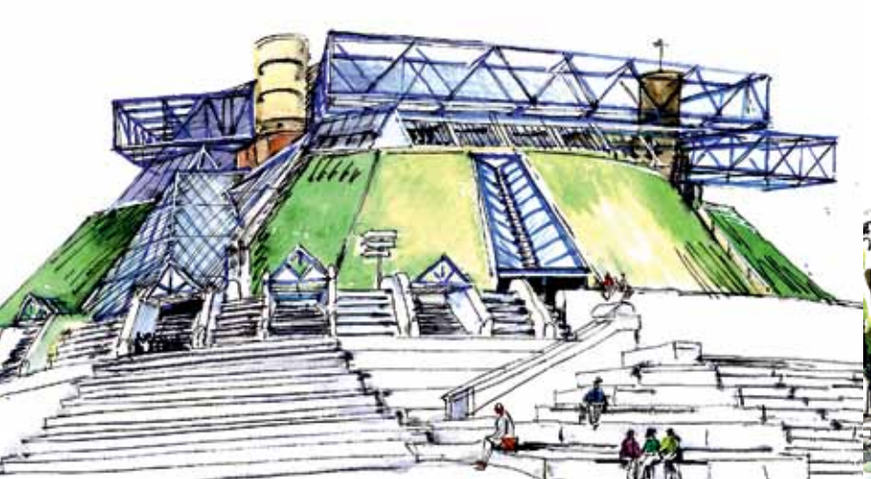
Ж. Нувель назвал свой проект «Присутствие — отсутствие, или Избирательная дематериализация». Текст проектной записки представлял собой нечто вроде потока сознания. Вот некоторые фрагменты.

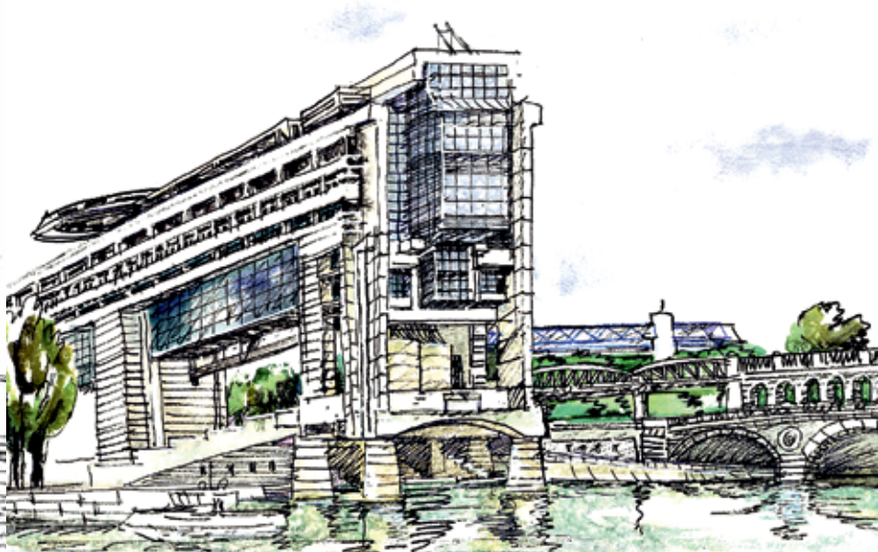
«Это место вбирает в себя образы леса, реки, а также представления о забвении и смерти. Это обитаемое место, где духи предков ведут разговор о боге и о вере… Это место уникальное и странное. Поэтическое и волнующее. Построить такое здание нельзя, не отодвинув от себя образы современной западной культуры… Временами материя кажется истаявшей, музей предстает как простое лесное убежище без стен. Парижский сад превращается в священный лес, и музей растворяется в его чаще».

Музей на набережной Бранли был рожден весьма благими намерениями: вывести внеевропейские культуры из тени забвения, решительно отказаться от любой иерархии как среди народов, так и в сонме искусств. Новое здание в сердце Парижа, на которое чуть ли не отбрасывает свою ажурную тень Эйфелева башня, стало одним из самых грандиозных этнографических музеев мира. Его прозрачный фасад состоит из полутора тысяч стеклянных ромбов и смотрит на центр Парижа. Колонны-сваи образуют «лес-сад», в центре которого возведена «стеклянная башня», ставшая хранилищем для экзотических музыкальных инструментов. Его органическая, биоморфная форма достаточно неожиданна для прежних хайтековских интерьеров Жана Нувеля.

ДВОРЕЦ СПОРТА В БЕРСИ
2007
Тушь, акварель

МИНИСТЕРСТВО ФИНАНСОВ ФРАНЦИИ
2007
Тушь, акварель





На первый взгляд экспозиция предстает несколько бессистемной и даже в некотором роде легкомысленной. Множество разнокультурных и разновозрастных объектов сочетаются нарочито произвольно, по принципу свободной ассоциации. Кроме того, экспонаты намеренно лишены комментария. Табличку с описанием объекта приходится долго и порой безрезультатно искать. Такова политика музея: не рассказывать, а показывать, обращаться прежде к фантазии и подсознанию, а уже потом к логическому мышлению.

Вот что думает о роли архитектора в музейных проектах Жан Нувель: «Существует тенденция к тотальной абстракции, радикализация формы и деформации пространства. Кое-кто полагает, что можно изобрести архитектуру заново, обнулив прошлое…

Я против зданий, которые выглядят так, будто их сбросили с парашютом. Я против „компьютерной архитектуры", всех этих псевдохудожественных зданий, вычурных и одинаковых по всему миру. Одним словом, я против архитектурного глобализма».

За последние пятнадцать лет во Франции проведены реставрационные работы по крайней мере в 250 музеях. В 1982–1995 годах было создано 120 новых музеев, многие из которых построены крупными архитекторами. Ренцо Пьяно принадлежит авторство Музея современного искусства в Лионе. Там же Жан-Мишелю Вильмотту и Филиппу Дюбуа была поручена реставрация Музея изящных искусств.

Музей изящных искусств в Лилле обладает богатейшей коллекцией французской и фламандской живописи, музеи в Нанте и Дижоне также заслуживают особого внимания. В Кольмаре на востоке страны отметим музей Унтерлинден, который пользуется особым успехом благодаря знаменитому шедевру немецкого художника Маттиаса Грюневальда «Изенхаймский алтарь».

После некоторого застоя в 1990-е годы среди населения вновь возникла музеемания. На севере страны, в Рубе, в 2000 году открылся Музей искусства и промышленности. В реконструированном здании бывшего бассейна 1932 года постройки представлена коллекция тканей из многих стран мира. В 2002 году в Эйзи-де-Тайяк в Дордони, где впервые были найдены останки кроманьонца, появился знаменитый музей, посвященный доисторическому периоду.

В Париже после обновления продолжил работу Музей ремесел, где хранятся предметы, отметившие своим появлением развитие науки и техники, как, например, первая счетная машина Блеза Паскаля и маятник Фуко. Открыл свои двери Музей искусств стран Азии (Гиме), в новом свете представивший самое богатое собрание кхмерского искусства, существующее за пределами Камбоджи. Новый музей появился в 2010 году в индустриальном французском городе Лене, в Па-де-Кале. Его коллекция создана из основных собраний Лувра. Музей-спутник, финансируемый региональным правительством, призван показывать работы всех исторических периодов и культур, представляя новые принципы экспонирования. В нем предусмотрено место для проведения временных выставок, а также пространство для многоцелевого театра и специальные места для хранения. Здание состоит из ряда низко расположенных выставочных помещений, «одетых» в стекло.

Малый дворец, парижский Музей изящных искусств, был построен к Всемирной выставке 1900 года архитектором Шарлем Жиро (1851 – 1932). Этот храм искусства представляет панораму художественных произведений с античных времен до начала XX века. Парадоксально, но свет, наполняющий здание через витражи, стал главным «врагом» экспонатов, открытых для солнечных лучей. В борьбе с ним установили перегородки, подвесные потолки и завесили окна, что постепенно превратило музей в темное, печальное и пыльное место, в котором, к счастью, столь неудачно замаскированное внутреннее убранство осталось нетронутым.

Возвращая этому убранству первоначальный вид, архитекторы Филипп Ше и Жан-Поль Морель создали экскурсионный маршрут по двум этажам музея, поворачивающий время вспять из «Парижа 1900-х» в греческую и римскую цивилизации. Бывший внутренний сад с осевшим к тому времени грунтом восстановлен и пополнен экзотическими породами растений. Под ним разместились зал на 182 места и новое располагающее к общению кафе «Сад Малого дворца».

С момента закрытия музея на ремонт передвижные выставки вывозятся за границу. Этот факт подчеркивает важность различных направлений искусства, а также культурного сотрудничества в мире. ❶

НОТР-ДАМ ДЕ ПАРИ
2007
Тушь, акварель

ВИД НА ЕЛИСЕЙСКИЕ ПОЛЯ
2007
Тушь, акварель

ВЗГЛЯД ДРУГОГО

КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ НА НАБЕРЕЖНОЙ БРАНЛИ

текст: Виктория Хан-Магомедова

У Жоржа Помпиду был свой Центр искусств, Франсуа Миттеран оставил французам Пирамиду Лувра и новую Национальную библиотеку. А Жак Ширак соорудил мегамузейный культурный центр — музей на набережной Бранли стоимостью 300 миллионов долларов. Музей посвящен искусству и цивилизациям Африки, Азии, Австралии, Океании, Южной и Северной Америки: более 300 тысяч артефактов. В коллекции музея есть головные уборы с Аляски, нигерийские статуи, сенегальские вышивки бисером, украшенные орнаментами женские одеяния из Индии. А вот самая фантастическая вещь в новом музее: деревянная скульптурка женщины (Папуа — Новая Гвинея), возникающая из орла и крокодила. Это одна из тех вещей, когда чувствуешь, что автор при ее сотворении руководство-

вался формами, заключенными в самом дереве, нежели внедрял их при его обработке. Электронный дисплей поясняет, что в мифологии народа, живущего на побережье реки Сеник, крокодил почитается как создатель физического мира: из его спины возникает земля, изо рта — солнце, а верхняя челюсть становится небом. Крокодила также чтят как предка первых животных и людей.

Кураторы музея Бранли используют термин «предмет» по отношению к экспонатам музея, потому что не всегда они рассматривают их как произведения искусства, ведь изначально предметы выполняли утилитарную или сакральную функцию. Самым ценным экспонатом считается статуя периода Догонского Мали, X–XI века. Что же связывает столь разные экспонаты, как вьетнамский текстиль, картины аборигенов Австралии, доколумбову керамику? Только то, что это наследие культур бывших колоний, и оно представлено в коллекции современного французского музея с хорошо продуманной планировкой и экспозицией, позволяющими наиболее полно представить культуру древних народов — их мифы, быт, фольклор.

Музей Бранли — очень зрелищная конструкция знаменитого архитектора Жана Нувеля, по проекту которого в Париже были построены здания Института арабского мира и Фонда Картье. Здание возвышается на пилонах в 10 метрах от поверхности земли, вокруг него и под ним большой сад из 180 деревьев и растений разных видов, созданный по проекту Жиля Клемана. Иными словами, творение архитектора напоминает нечто вроде огромного мостика над деревьями, которые продолжаются в зеленом витраже на фасаде. Здание составлено из параллелепипедов разных цветов и размеров, которые, как ящики декоративной шкатулки, выступают из здания, увлекая тайной сокрытых в них коллекций.

Весьма оригинальна и вертикальная стена из растений Патрика Бланка — 800 квадратных метров покрыто более 15 тысяч растений. Здесь найдена адекватная форма для выражения диалога между архитектурой, предметами музейной коллекции и открытого природного пространства. Здание можно рассматривать и как монумент, посвященный памяти канувших в прошлое культур, но это еще и загадочная территория, где можно потеряться, открывая другое, неизвестное.

Музейный комплекс состоит из четырех зданий. Главное, расположенное на свайных опорах, ориентировано параллельно набережной Сены, из него выступают 30 разноцветных кубов, расположенных с редкими интервалами. Уже в музее в каждой из подвешенных «коробок» можно обнаружить маленькую выставку или тематическую экспозицию. В других зданиях находятся театр, где проходят современные перформансы, концерты, а также книжный магазин и ресторан с видом на Эйфелеву башню, музейный сад.

Спиральный пандус, светлый и открытый, приводит зрителя в темный тоннель с черными стенами, красными полами, точечным приглушенным

Фото: Декоративное искусство/Константин Чубанов

светом. Экспонаты размещены в почти невидимых стеклянных витринах. Наклонный пандус, как извилистая дорога, ведущая туда, где располагаются коллекции из Океании, Азии, Африки и Америки — стран, находящихся за пределами ойкумены. В огромном прозрачном цилиндре, пересекающем этот переход, собраны тысячи музыкальных инструментов. По контрасту с региональными коллекциями, погруженными в полумрак, центральная башня ярко освещена. Это единое пространство без четких границ воспроизводит иррегулярную структуру мирового пейзажа, где должен царствовать общепонятный язык музыки.

Дополняют экспозицию видеоматериалы и фильмы о ритуалах, костюмах и украшениях народов, а завершают масштабные принты с геометрическими орнаментами австралийских аборигенов.

В разделе, посвященном странам Азии, находятся предметы повседневной жизни и ритуальные вещи: статуи, одеяния, игрушки, украшения. Конечно, у специалиста может возникнуть сомнение, способен ли этот весьма ограниченный набор экспонатов представить историю культуры всего Азиатского континента. Правомерно ли их экспонировать как предметы искусства? Ведь во многих европейских музеях артефакты из экзотических стран не считают произведениями искусства, а интерпретируют как часть социальной жизни.

В музее Бранли зрителям не предлагают научно обоснованной концепции презентации этнографических артефактов, а просто показывают искусство других цивилизаций в зрелищных, драматических формах. Это одна из самых интересных экспозиций в мире, бросающая вызов клишированным постколониальным этнографическим исследованиям. Весьма оригинальный способ позволяет музею сравнивать культуры, выявлять общие глубинные проблемы. Почему, например, ритуальные маски характерны в определенный период для всех народов на разных континентах?

Нарративность в артефактах дает повод задуматься о нашей роли на Земле, о смысле пространства и времени. Артефакты излучают эманацию культуры в ее самом высоком смысле.

В музее Бранли находится одна из самых значительных коллекций стран Магриба, Южносахарской Африки и Мадагаскара. Экспозиция, расположенная на площади 1200 квадратных метров, позволяет оценить богатство и исключительное разнообразие впервые собранных в одном месте предметов, проследить связь между стилями, культурами и историческими условиями.

В 1999 году группа сотрудников Музея человека и Национального музея Африки и Океании разработала музеографическую концепцию для будущего музея Бранли, предложив два подхода к экспозиции: «географическое путешествие» по континенту с севера на юг и тематическую прогулку, во время которой можно открыть нечто неожиданное в предметах и рассматривать связи их создания с условиями функцио-

нирования в ритуалах. Оригинальные пространства музея благоприятствуют такому подходу. В небольших кабинах демонстрируются группы предметов, объединенных по назначению, например гаданию. Кураторы стремились максимально облегчить зрителям понимание значения произведений. И в большинстве случаев им это удалось.

«Географическое путешествие» начинается с Северной Африки. Городские искусства представлены мебелью и великолепными вышивками. В разделе крестьянского искусства доминируют ковры, деревянная посуда, керамика, бижутерия, а также многочисленные предметы малоизвестной берберской культуры. Следующий раздел рассказывает о номадических искусствах и их связях с крестьянскими цивилизациями Южносахарской Африки. В тематических витринах размещены материалы о ритуалах — свадьбе, священных действах, связанных с мифологическими представлениями. В коллекции Южносахарской Африки захватывают воображение артефакты из Мали, Берега Слоновой Кости, Нигерии, Габона, Конго. Ткани, музыкальные инструменты, скульптуры демонстрируют поразительные изображения человеческого тела, характерные для этого региона и, конечно, великое множество разнообразных масок.

В разделе Экваториальной, Центральной, Южной Африки и Мадагаскара собрания Экваториальной Африки — самые ранние — привезены из знаменитых миссионерских поездок в конце XIX века. Исключительного качества маски и скульптуры происходят из коллекции Пьера Хэртера, врача и крупного специалиста по искусству Камеруна.

Африканская скульптура оказала огромное влияние на Пикассо, кубистов, фовистов, экспрессионистов и сюрреалистов. Большинство специалистов считают, что это влияние полностью изменило модернистское искусство. Но в культурный обиход европейского зрителя оно, возможно, войдет благодаря музею Бранли.

Текстильная коллекция музея состоит из 25 тысяч экспонатов и представляет собой не только поразительное собрание материалов, но также процессов создания тканей, многообразных возможностей их использования человечеством во всем мире. Большинство экспонатов датируется XIX—XX веками. Но есть и весьма любопытные археологические и исторические ткани, особенно американского происхождения. Полнота коллекции позволяет увидеть сходство эстетических предпочтений в разных культурах, что свидетельствует о контактах, заимствованиях и об общей логике сложения вкусов у народов, проживавших в большом удалении друг от друга и в разные времена. Коллекция демонстрирует, как мастера привносили новое в сделанные вручную вещи, совершенствовали технологии, заботились о сохранении секретов, которые передавались из поколения в поколение. Ткани для священных ритуалов и повседневного пользования, для декорирования, для обозначения расовой, возрастной, групповой принадлежности, социальной иерархии, ткани для живых и мертвых — все разнообразие представлено в музее.

Фототека музея насчитывает 700 тысяч единиц хранения. Коллекция восходит к 1841 году, включает дагеротипы. Авторы снимков — солдаты, искатели приключений и ученые — представители разных социальных кругов. Снимки 1920–1930-х годов соответствуют раннему периоду развития французской этнологии, выполнены профессиональными фотографами, которые сопровождали исследователей в Мексике, Перу, Африке, Полинезии, Индонезии, Вьетнаме.

Одна из коллекций музея — музыка и музыкальные инструменты — начала формироваться в 1878 году и прирастала приобретениями, сделанными во время французских этнологических экспедиций. Сегодня в коллекции 9500 инструментов, 4250 — из Африки, 2150 — из Азии, 550 — из Океании, 450 — из «Индуляндии». Представлены все семейства инструментов: струнные, духовые, ударные и «идиофонические», чьи жесткие корпуса издают вибрирующие звуки при прикосновениях, похлопываниях.

Мощная мультимедийная система позволяет зрителям делать выбор из восьми программ, погружаясь, например, в атмосферу музыкальной культуры кочевых народов Нигера. А можно настроиться на вокальные полифонические звучания пигмеев беззик Камеруна или представить себя слушающим в Катманду профессиональную музыку Непала.

Наряду со зрительскими восторгами в адрес нового парижского музея Бранли раздаются и критические замечания, прежде всего в отношении содержания и способов экспонирования его коллекций. Многие возражают против демонстрация предметов, вывезенных во время колониального господства Франции, и полагают, что их надо вернуть в страны происхождения. Более того, кураторский отдел музея подвергся критике и за так называемую зависимость от эстетической позиции и черезмерное манипулирование освещением. Здание музея одни считают произведением искусства, другие — монструозным творением.

«Нью-Йорк таймс» писала, что задуманный как призрачные джунгли музей Бранли — «красный, черный и мрачный, а предметы выбраны и экспонированы с трудно поддающейся логикой». И экспликации не всегда ясные, в них прочитывается сильное влияние замысловатой академической социологии. Среди разочарованных есть и антропологи, и этнологи, они недовольны крайне ограниченными возможностями для исследований. Многие посетители также не оценили идею демонстрация повседневных предметов, одеяний и инструментов только потому, что они «другие и разные».

Вопросы колониальных и постколониальных отношений Франции и африканских стран и возможности презентации этих культур наряду с австралийскими артефактами и вещами из стран доколумбовой Америки остаются открытыми. И тем не менее музей Бранли — успешный проект. Многие критические замечания в его адрес, возможно, справедливы, но от посещения музея захватывает дух. Поражает все: и экспонаты, и архитектурное, и экспозиционное решения.

Фото: Декоративное искусство/Константин Чубанов

Музей на набережной Бранли. Париж

МУРАКАМИ

В ВЕРСАЛЕ

Текст: Эдвард Рубин. Перевод с английского Виктории Хан-Магомедовой

Защита классической национальной культуры от захватнических посягательств глобализации стала во Франции определяющей тактикой и задачей номер один культурной политики. На сей раз раз баталия развернулась вокруг творчества художника-провокатора Такаши Мураками.

Такаши Мураками. **FLOWER MATANGO.** 2001-2006. *Стекловолокно (фиберглас), железо, масло, акрил.* *©2001-2006 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved*

Осенью 2010 года во дворце Версаля и на территории Версальского парка состоялась выставка скульптур, картин и одного ковра Мураками, основанных на японских комиксах манга. Против выставки выступили принц Сикст Генри де Бурбон Пармский и Комитет по защите Версаля (CDV), созданный для того, чтобы запретить проведение выставки художника Джефа Кунса во дворце в 2008 году.

Осуждая Мураками как убийцу «наследия Франции, национальной художественной идентичности, самого святого во французской культуре», Пармский Бурбон заявил, что художник не проявляет уважения к славе Версаля. «На выставке есть демонстративно гротескные куклы. Эти произведения подрывают единство стиля музея». Кроме того, они нарушают гармонию самого дворца, символа французской истории и культуры.

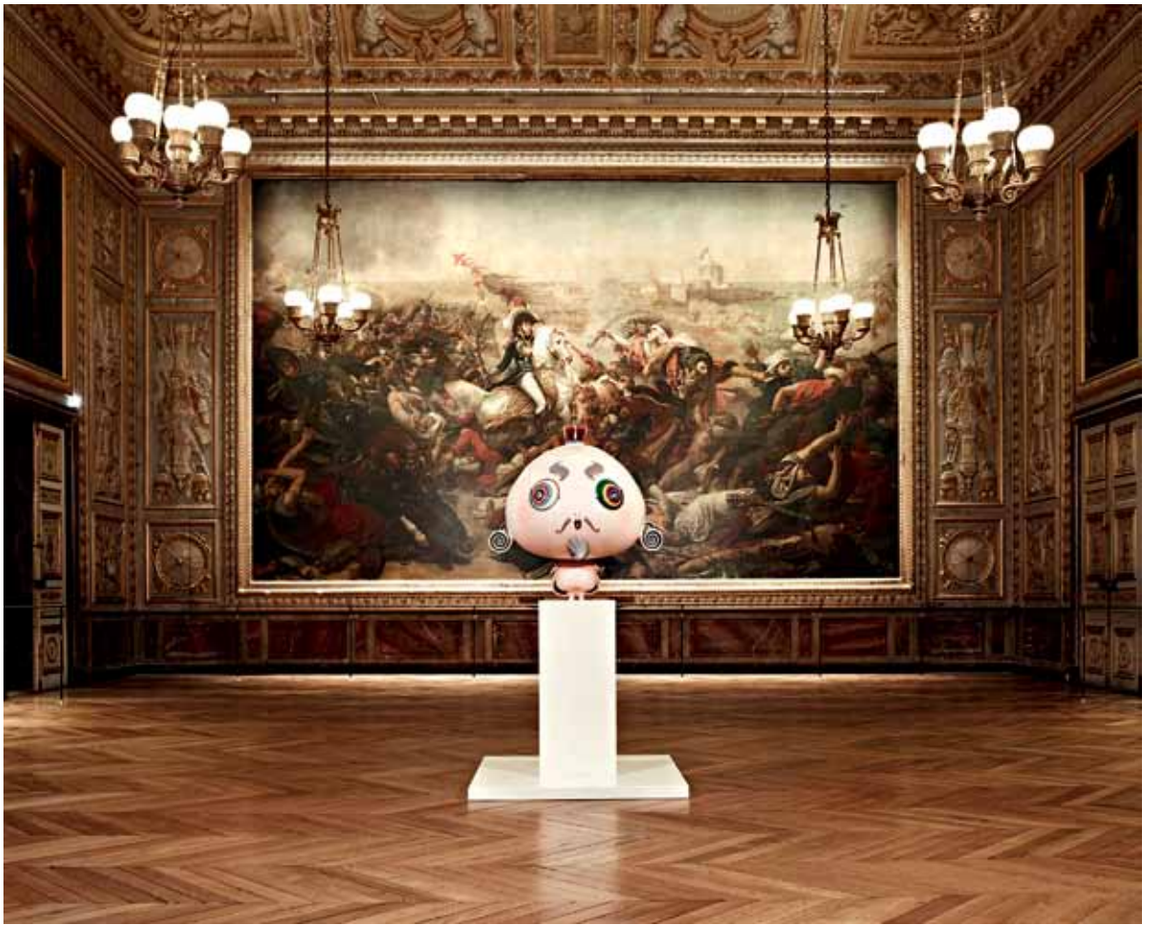
Мураками отвечал по-разному: «Когда один ставит перед собой цель, другой оказывается несчастным». «Я — Чеширский Кот, который встречает Алису в Стране чудес своей дьявольской ухмылкой, и Шалтай-Болтай, которого она видит, когда зачарованная бродит вокруг замка». «Это начальный бросок между барокко и послевоенной Японией». «Я надеюсь, это вызовет у зрителей шок...»

На стороне Мураками и большие деньги, уплаченные туристами, посещающими Версаль каждый год (это третье по популярности место среди исторических достопримечательностей Франции), и «силы, стоящие за троном». Жан-Жак Айягон, бывший министр культуры Франции и нынешний директор дворцовых музеев Версаля, убежден, что его долг — открыть дворец для художественных творений нашего времени. «Зеркальный зал — тоже вид комикса, прославляющего правление короля», — сказал он в одном интервью.

А Лоран Брюннер, осуществляющий отбор художников для экспонирования в Версале, заявил: «Веронезе не интересует моего девятилетнего сына, но творчество Мураками ему понятно». Лоран Ле Бон, директор Центра Помпиду и куратор выставки, высказался так: «Я действительно хотел сделать все, чтобы возник диалог между Мураками и Версалем».

Когда выставка уже работала, «властные структуры, ответственные за нее», продолжали сопротивление. Не демонстрировались особенно щекотливые, по их мнению, работы, некоторые даже называли их порнографическими. Это фигуры, превышающие реальный размер, с «телесными жидкостями». Не было в экспозиции скульптуры «Мой одинокий ковбой» (1998), изображающей мастурбирующего молодого человека, чья сперма, вырывающаяся из большого пениса, раскручивается вокруг него, как лассо. Отсутствовала и скульптура «Hiropon» (1997), представляющая похожую на изготовившегося к прыжку зверя молодую женщину в топ-бикини сверху и с обнаженной нижней частью тела. Она сжимает свою большую грудь, а пенистый поток молока закручивается вокруг нее.

На выставке в Версале экспонировалась другая подобная работа: шестифутовая «Miss Ko» (1997): молодая блондинка в короткой юбке, на шпильках, с большой грудью — этакая кукла Барби. Расположенная в углу Зала войны «Miss Ko», одетая как официантка, напоминала обслуживающий персонал популярных ресторанов в Токио.



THE EMPEROR'S NEW CLOTHE
2005. *Стекловолокно (фиберглас), смолы, железо, дерево, ткани, масляные краски, акрил, лак*
©2005 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved

Мнения многих специалистов совпадают в том, что Мураками преуспел в создании резкого диалога. Во Франции это оценили. Для меня вторжение Мураками в апартаменты короля и королевы означает нечто большее, чем неожиданное развлечение, как это прочитывает молодежь. Конечно, большинство людей, приобретающих билет на прогулку по Версалю, имеют целью посетить его галереи, музеи. Но есть и те, кто интересуется творчеством Мураками, чьи работы, такие как «Ковбой», были проданы на «Сотбис» в 2008 году за 15 161 000 долларов.

TONGARI-KUN
2003–2004
Стекловолокно (фиберглас), сталь, масло, акрил, и уретановые краски
©2003-2004 Takashi Murakami/ Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Фото Edward Rubin

OVAL BUDDH
2007–2010
Бронза, позолота
©2007-2010 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved

Известно, что Мураками, как и Кунс, другой «фастфуд», мегамиллионер, антрепренер, больше не участвует в создании своих творений. Многочисленный персонал в Японии и США выполняет его распоряжения, производит продукт для удовлетворения потребностей публики в китчевых, основанных на комиксах развлекательных работах. Две-три работы из 22 произведений, выставленных в Версале, можно высоко оценить по шкале визуального удовольствия. Другие работы Мураками, иногда иронические, иногда слегка дерзкие, скорее утомляют своим бессмысленным упорством (как в игрушках серии «R»Us — лидирующего магазина видеоигр в Японии), утвердиться как актуальные произведения искусства.

В Версале во всем царит бесподобная власть дворца Короля Солнце, уничтожающая жизненную силу творений Мураками. Скульптура «Цветок Мантанго» (2001–2006) с проросшими цветками и тысячью разноцветных глаз — удачный пример такого проигрыша. Помещенный у входа в парадный Зеркальный зал с 17 огромными зеркальными аркадами, в которых отражаются 17 великолепных арочных окон, выходящих в сады дворца, «Цветок Мантанго» воспринимается как незатейливый аксессуар. Не лучше обстоят дела с экспозицией «Суперплоских цветов» (2010) в Зале мира.

От такого прочтения, пожалуй, далека ироничная (возможно, вся выставка так и задумана) скульптура «Новые одежды императора» (2005), намек на сказку Ганса Христиана Андерсена. Мураками поместил большеголовую скульптуру короля с широко открытыми глазами в Коронационный зал, заполненный скульптурами, прославляющими Наполеона Бонапарта. Такое расположение рождает массу возможных трактовок — от юмористических до оскорбительных, продуманно разрушительных и, несомненно, отражающих намерение художника. Именно здесь усилия Мураками особенно очевидны, как если бы Мария-Антуанетта и Людовик XIV специально заказали ему это произведение, неотделимое от этого окружения.

«Tongari Kun» (2003–2004) — самая изобретательная и роскошная работа Мураками. В ее стилистике смешиваются элементы барокко, сюрреализма, ар-нуво, японских манга. Скульптура с гигантской головой из стекловолокна и стали представляет собой многорукого Будду, сидящего на лягушке, которая, в свою очередь, находится в цветке лотоса. «Tongari Kun» размещена в центре изысканно декорированного Зала Геракла, где находятся картина Франсуа Лемуана «Апофеоз Геракла» и два полотна Веронезе. Импозантный Будда оказывается своего рода завершающим экспозиционным аккордом выставки во дворце.

Не менее впечатляет и большой, величественный и богато декорированный, безукоризненный «Овальный серебряный Будда» (2008), в Зале изобилия, под портретом Людовика XV, а также покрытый бронзовыми и золотыми листьями «Овальный Будда» (2007), возвышающийся среди дворцовых садов. Вот здесь Мураками, наверное, мог бы править, если бы выставка длилась.

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ ВОЗВРАЩАЮТСЯ К ТКАЧЕСТВУ

текст: Азиза Гусейнова

Проект фонда Джорджио Чини «Труд Пенелопы: тканые слова и изображения», показанный летом этого года в Венеции, включавший двадцать масштабных работ — от ручных гобеленов конца XV века до современных, выполненных по технологиям, сочетающим механическое жаккардовое ткачество и цифровое искусство, выдвигает технику плетеных изображений в актуальные художественные практики.

Лара Балади. **МИР В КОРОБКЕ.** 2007. Гобелен из коллажа 900 фотоизображений. *Шерсть и шелк.* 640x790

Грейсон Перри.
ГОБЕЛЕН УОЛТХЭМСТОУ
2009
Шерсть, шелк.
Изготовлено на фабрике «Фламандские ковры».
290 x 1500.
Частная коллекция

В Средние века, эпоху Раннего Возрождения гобелен, вышивка и плетеный ковер считались самыми престижными среди видов искусств. Королевские и аристократические дома тратили огромные деньги на их приобретение. Но постепенно вкусы изменились, больше ценились живопись и скульптура, а создание тканых произведений уже в Викторианскую эпоху рассматривалось, по словам У. Морриса, «как один из видов искусства, имеющий наименьшее значение».

Тем не менее именно в ткачестве многие художники и сегодня добиваются поразительных результатов, о чем свидетельствует блистательная выставка «Работа Пенелопы: тканые слова и изображения» на острове Сан-Джорджо в Венеции, где демонстрировались старинные ковры из Фонда Джорджио Чини, частных коллекций и оригинальные тканые произведения современных художников: Азры Аксамийи, Лары Балади, Алигьеро Боэтти, Карлоса Гараикоа, Крэга Хорсфилда, Грейсона Перри, Мануэла Франкуэло, Марка Квина… Это одна из лучших выставок параллельной программы 54-й Венецианской биеннале (кураторы Адам Лоу и Джерри Броттон), хорошо продуманная и красиво инсталлированная художником Лоу. Она привлекла особое внимание компетентной публики и посетителей биеннале.

Выставка посвящена ткачеству, рассматриваемому как практический и как метафорический акт творчества. Экспозиция сфокусирована в основном на традиционном гобелене, на его классической технологии. Сегодня его часто и неточно ассоциируют с разнообразными текстильными изделиями, в том числе экзотическими. Представлены весьма редкие предметы искусства, например, работа из золотистой ткани, прочной как сталь, вытканной из шелковых нитей мадагаскарских пауков.

Коллекция ковров фонда Чини (17 экземпляров) — одна из лучших и значительных на выставке в Венеции. В ее основе фламандские работы, три сотканы на мануфактуре Мертена П. Рейсмбоуртса, четыре носят клейма города Энгина. Высокого качества произведения выполнены в цветовой гамме и по сюжетам, типичным для маньеристского стиля, популярного в Риме с середины XVI века. В коллекции есть и две вещи из известного мирового шедевра — серии «Месяцы», произведенной брюссельским мастером ковров Эвереттом Ш. Лейнерсом по картонам Жерома де Поттера в стиле барочного классицизма. Сильное впечатление производит и ренессансный гобелен «Осада Иерусалима» (1470).

И все же главное достижение выставки — математическое чудо от Ады Лавлейс — соединение техники жаккардового плетения, изобретеннго в 1801 году, с помощью которого можно было ткать сложные орнаменты благодаря основе, похожей на перфокарту, с идеей Чарльза Бэббиджа, разработавшего концепцию компьютера еще в 1820-е годы. Сегодня технические и программные средства позволяет создавать орнаменты, в которых воспроизводятся мельчайшие детали композиции и оттенки цвета.

Компьютер использовали большинство участников выставки, в том числе и Куин, чьи ковры с большими красными цветами висели напротив гобелена XVI века. И это соседство свидетельствовало о новых возможностях технологических манипуляций с традицией сегодня. Куин считает, что «гобелен — это ДНК живописи», скульптура живописи», «это образ, разбитый на цифровые коды, которые разбросаны на куске картона», пропущенные через ткацкую машину, они конденсируют образы в логике особого вида искусства. В мире цифрового ткачества узелки — как пиксели; переплетение нитей позволяет создавать даже рельефы. Куин также полагает, что «гобелен — это медиум, объединяющий два мира — средневековый и современный». На выставке сложилась замечательная параллель между его цветами и «овощными» гобеленами, вердюрами XVI века.

Стимулом к созданию этой выставки стал интерес фонда Чини к старинной продукции — произведенным вручную гобеленам и стремление исследовать тенденции в развитии современного искусства, привлечь ху-

дожников к новаторским способам создания тканых произведений, чтобы с помощью ткачества продолжить рассказывать истории, теперь уже о нашей противоречивой реальности.

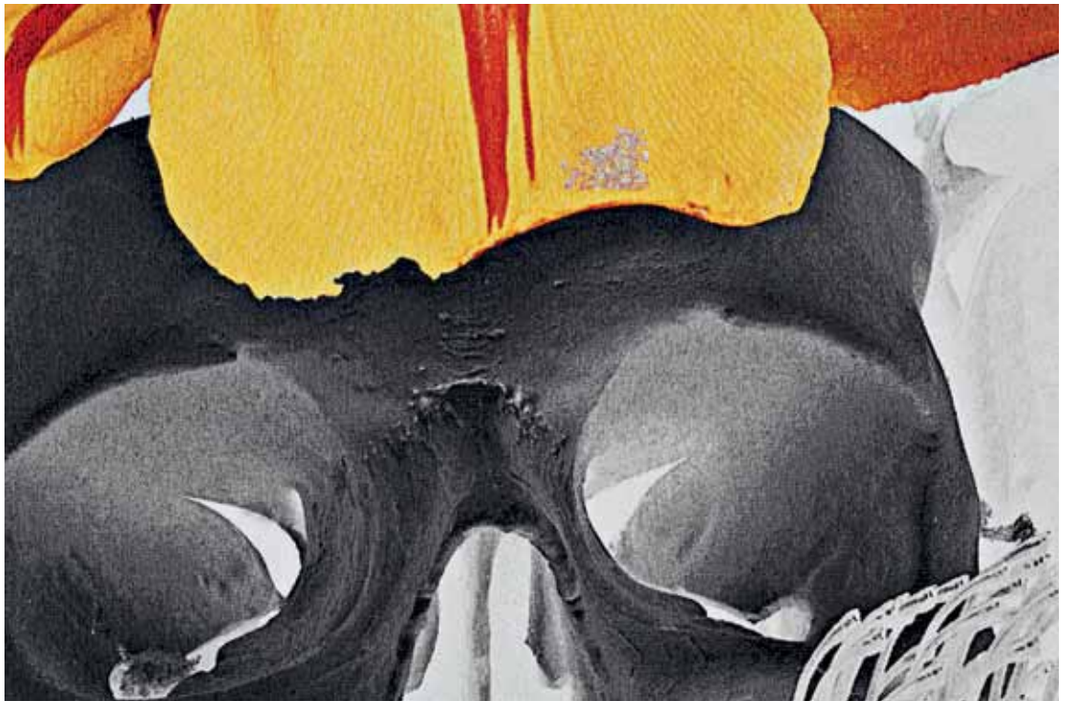
И действительно, многие современные художники открыли для себя в ткачестве большие возможности. Боснийка Аскамийя показала впечатляющую и глубокую работу «Монумент в ожидании», которая соткана по ее эскизам беженками во время войны в Боснии, в Сараево. Идея проекта возникла после посещения боснийских мечетей, разрушенных или поврежденных экстремистами. Собирая свидетельства очевидцев, личные истории во время войны, Аскамийя трансформировала эти истории и опыт в сюжеты нарративного килима с традиционными символами. Элементы народных ковров преобразованы в формы колючей проволоки, мин, ручных гранат и ракет. Главный мотив килима, древо жизни, содержит отсылки к разрушенным мечетям и драматическим рассказам очевидцев. Изображение символической птицы напоминает о местной легенде про похищение женщины, перенесенной птицей из Будапешта в Сараево. Верхний бордюр килима намеренно оставлен незавершенным: его создатели — женщины-ткачихи оказались в зоне перекрестного огня, и политического, и оружейного. Пока нет резолюции мирового сообщества по поводу несправедливостей этой войны, килим будет постоянно находиться в суде в Гааге как память о жертвах войны.

Возможности творческого и политического высказывания художника в ткачестве, несомненно, присутствуют в работах Алигьеро Боэтти — ткано-вышитых карт политически меняющегося мира. Свой проект он начал в 1970-х годах: нанял группу афганских женщин, которые соткали национальные флаги стран, где происходили политические изменения. В этой работе космополитический сюжет о мировом капитале, порождающем конфликты, воплощается в процессе ткачества, отражающем идею дома и стабильности. Боэтти стал пионером в возрождении ткачества в современном искусстве. Недавно умерший, он представлен на выставке такой геополитической картой, созданной в 1978 году.

Выставочный центр на острове Сан-Джорджо Маджоре, Венеция

Франко-фламандский
гобелен
ВСТУПЛЕНИЕ
В ПАЛЕСТИНУ АРМИИ
ВЕСПАСИАНА И ТИТА
1480
Шерсть и шелк.
Фонд Джорджио Чини,
Венеция.

Афганский ковер.
1980-е. 103 x 263.
Частная коллекция



По-новому интерпретированные старинные, традиционные, даже экзотические древние техники использованы во многих в работах различных разделов выставки.

В XVI–XVII веках небольшие вещи успешно ткали из нитей, полученных из коконов червей и даже паутины пауков. Симон Пирс и Николас Годли вновь вернулись к ремеслу получения и плетения нитей, созданных пауками. Работая более восьми лет на Мадагаскаре, они собрали на спиннере более миллиона местных пауков, чтобы сделать мантию из их золотых нитей.

Перри сотворил в «Гобелене Уолтхэмстоу» блистательный, с увлекательными подробностями рассказ об истории человечества за три столетия. Получилась своеобразная аллегория зла в современной жизни.

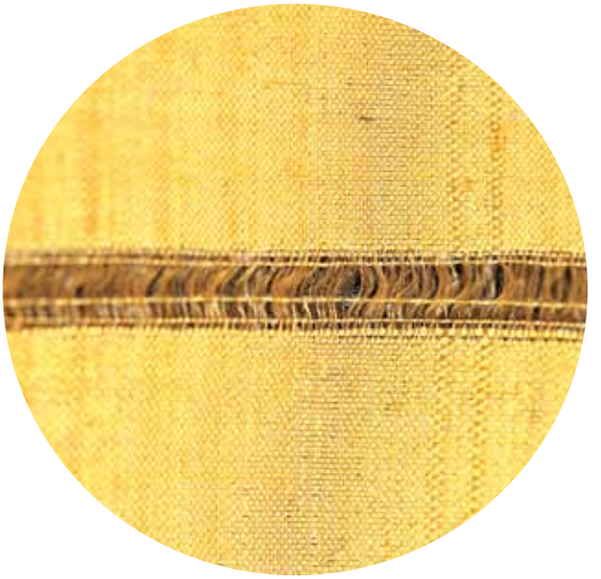
Ливийско-египетская художница Балади — автор огромного коллажа, созданного на основе 900 фотоизображений «Мир в коробке» (2007). Коллаж напоминает фреску, композиция переполнена фигурами людей и животных и сценами с участием разных персонажей, как в ранних гобеленах. Для художницы это способ создания своего мифа из фрагментарного и глобализованного мира, продолжающего атаковать нас противоречивыми визуальными образами. Балади опирается на космополитический опыт, чтобы соединить абстрактные орнаменты персидских ковров и морализаторские истории европейского средневекового ткачества. Архетипичные женские фигуры из восточных мифов трансформируются в западных персонажей — ангелов Чарли.

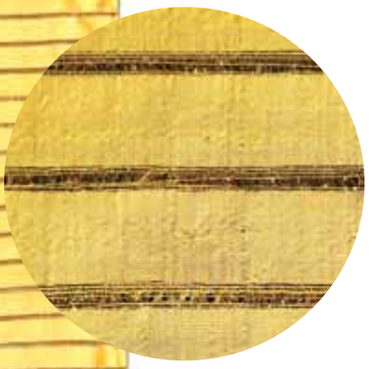
Английский художник Хорсфильд больше известен своими огромными фотографиями, которые он трансформирует в ткачестве с помощью новейших достижений цифровой жаккардовой технологии, компании «Фламандские ковры» в Вилсбеке (Бельгия). Свои фотоковры он назвал «тотальной инструкцией»: цветовые градации вытканы из природных материалов, такой тактильный и колористический эффект невозможно получить ни в живописи, ни в фото. Материальные свойства ткачества — основополагающая их характеристика.

Природная и социальная жизнь в творениях Хорсфилда кажется замедленной, как сам процесс ткачества. Его работы обнаруживают особый вид течения времени. Тканое плетение разных слоев, часто их три, один под другим, — альтернатива узелкам, создающим изображение на ковре. И получаются работы с замысловатой структурой, богатые вариациями ритмов, с мощным визуальным эффектом.

Восхищение вызывает инсталляция из ковров кубинца Гараикоа. Расположенная на верхнем этаже выставки, она порождает диалог между городом как конгломератом и отдельным архитектурным произведением, а также вызывает аналогии с моделями социальной организации. Размещенные на черном полу пять великолепных ковров Гараикоа смоделированы на основе фотографий. Они воспроизводят мостовую старой Гаваны с замысловатой системой указателей, зафиксировавшей уже устаревшие названия магазинов. Художник использовал нововведения в производстве ковров, чтобы создать комбинацию слов и образов. Прекрасно переданы каждая трещинка и тень на коврах, обрамлением которых служат потоки света. Ковры кажутся парящими в черном пространстве — еще один новаторский экспозиционный ход Лоу. Работы на этой выставке удивительно разнообразны благодаря использованию сложных компьютерных технологий. Художники задумывали образ, намечали композиционную схему, создавали эскизы рисунка, прорабатывали детали произведения, а процесс ткачества проходил в компании «Фламандские ковры» в Бельгии. Маркус Лудуэнья Сегре более 40 лет разрабатывал технологии, чтобы художники смогли реализовать свои замыслы в технике гобелена и в любых размерах. И художники воспользовались возможностью такого сотрудничества, очевидно, потому, что старинные средства и материалы позволяют создавать эффектные произведения и на темы сегодняшнего дня. А возможно, потому, что и художники, и общество испытывают потребность связать современное с историческим, природное — с научным, естественное — с техническим. Об этом вы-

Марк Квин
PIXELATION OF A HYBRID
2011. Фрагмент.
Шерсть, шелк.
290 x 290 см.
Изготовлено на фабрике «Фламандские ковры»





Симон Пирс
и Николас Годли
THE WOVEN WEB.
TRIAL I
2009
Шелк из паутины
Golden Orb паука,
ручное ткачество.
160 x 60,5

Фото предоставлены
фондом Джорджио Чини

ставка, получившая такой громкий резонанс и показавшая, что художники исследуют среду новыми путями. Используя технологические инновации, они создают новый фигуративный и концептуальный язык, соединивший традиционное и актуальное искусство.

Безусловно, будущее ткачества не в распускании Пенелопой своей завершенной работы, а в безграничных возможностях новых технологий и в художнической креативности.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО — ЭТО ТАКАЯ ЭКОСИСТЕМА, ГДЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ХОРОШЕЕ И НЕИЗБЕЖНО ЕСТЬ ПЛОХОЕ. *Константин Худяков*

Хавьер Перес. **CARROA.** 2011, *Детали люстры из дутого стекла разных размеров и чучела ворон.* GLASSTRESS 2011

GLASSTRESS

2011

На Венецианской биеннале состоялся второй выпуск проекта «Glasstress», в котором звезды мировой арт-сцены продемонстрировали возможности использования стекла. Экспозиция расположена на двух площадках — в палаццо Кавалли Франкетти на Гранд-канале и Центре современного искусства и стекла «Беренго» на острове Мурано.

Палаццо Кавалли-Франкетти, Венеция

Центр современного искусства и стекла «Беренго», Мурано

Выставка, организованная Адриано Беренго, проходила под эгидой Венецианского института по научным исследованиям, литературе и искусствам, Музеея искусств и дизайна Нью-Йорка, ее продюсировали «Венецианские проекты». Кураторы проекта Лидевидж Эделкорт, Питер Новер, Деметрио Папарони при участии Бонни Клируотер.

В экспозиции представлены скульптуры и инсталляции из стекла известных современных художников и дизайнеров: Антона Беке, Пака Бергмане, Доменико Бьянки, Эрнста Билгрена, Йоста ван Блесвика, Барбары Блум, Моники Бонвичини, Тони Крэгга, Кики ван Эйка, Яна Фабра, Кендела Гирса, Шарлотты Гилленхаммар, Захи Хадид, Паулы Айес, Хайме Айона, Константина Худякова, Майкла Кинзера, Марты Клоновска, Нава Коэна, Олега Кулика, Хитоши Куриямы, Хе Рим Ли... Несколько проектов специально подготовлены для конкретных интерьеров (куратор Петер Новер). Это инсталляция Тони Оурслера под кураторством Деметрио Папарони и Джанни Меркурио и работа Майка и Дуга Стэмов.

Тема выставки этого года — сложные отношения, которые связывают искусство, дизайн и архитектуру в эпоху постмодернизма. Для создания объектов и скульптур из стекла были привлечены художники, творчество которых повлияло на развитие новых форм в современном искусстве и чьи произведения отвечают концепции выставки, идея которой — возрождение интереса к проблемным темам и критическим исследованиям, связанным с композициями из стекла и не только. Что делает предмет, формально выполняющий свою прикладную функцию, произведением искусства? Должна ли такая работа быть самодостаточной? Можем ли мы сказать, что прикладная функция присуща дизайнерской работе, достаточна, чтобы сделать эту работу отвечающей духу времени без учета ее формальных качеств? Эти вопросы были основными для проекта «Glasstress» -2011.

Авторы выставки актуализировали лозунг «Искусство для искусства», столь важный для авангарда XX века. Критический подход к главным принципам модернизма был важной составляющей искусства 1980-х годов. На те же вопросы пыталось ответить и следующее поколение постмодернистов. Настоящий проект был призван показать, что эти проблемы все еще волнуют художников и нуждаются в новых разработках.

«Glasstress»-2011 предложил зрителям материал для размышлений на эти темы. Выставка демонстрирует возможности взаимовлияния различных видов искусств и в то же время выявляет границы между ними. Например, в звуковом проекте, созданном специально для «Glasstress» Максом Казачи, музыкантом, продюсером и основателем «Субсоника» («Subsonica») и «Млечного пути» («Vaghe Stelle»), продюсером электронной музыки и композитором. Участники этой группы в своей работе сочетают абстрактные и гармонические структуры, вдохновляясь звуками стекла, обрабатываемого в печи.

Рассказать о венецианском стекольном проекте мы попросили Константина Худякова, именно его работа «Карл Маркс» стала своеобразным символом «Glasstress»-2011: она была размещена и на баннере на фасаде палаццо Кавалли Франкетти, и на афишах по всему городу.

1
Экспозиция в павильоне Республики Корея на Венецианской биеннале на тему «Любовь ушла, но рана заживет», представляет 14 произведений медиахудожника Ли Енбэка (Lee Yongbaek. Работа «Разбитое зеркало» отражает сложные отношения между реальностью и иллюзией, побуждая зрителей к самопереоценке и самопознанию.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Когда вас приглашали в проект, какие задачи перед художниками ставили кураторы?

К. ХУДЯКОВ Я познакомился с представителем центра, и мне показали материалы прошлых выставок. Обычно организаторы предлагали художникам сделать версию уже известного их произведения, изначально не предназначенного для стекла, но можно было сделать и что-то специально для этого проекта. Им понравилась моя работа «Тайная вечеря». Сначала была договоренность, что в ней все будет выполнено из стекла. Я подготовил проект, на 3D-плоттере мне его реализовали. Я снял с него форму, которую и отправил в Венецию. Но после того как отлили в стекле тринадцать голов, остальное решили делать из других материалов: использовать обычную скатерть, взять готовые полиэтиленовые мешки и налить в них жидкость. Вода для этого не годилась, так как за время выставки она просто зацвела бы. Я предложил двухкомпонентное вещество — американское искусственное стекло, но его не нашли и залили что-то типа силикона. Эффект должен был быть совсем другим, и этой работой я недоволен. Другую мою инсталляцию на этой выставке удалось сделать именно так, как хотелось. В Венеции я встретил в ресторане человека — «живого Карла Маркса». Я сразу представил его портрет в стереоизображении. Он оказался галеристом из Милана и согласился приехать в Москву на съемку. Я задумал, что он будет разевать рот, а из него станут вылетать муха, бритва, пуля или просто он будет оставаться с открытым ртом. Снималось это на специальной стереоустановке из семнадцати камер, которую изобрел Алексей Горяев. Разработанная им стереотехнология уникальна. Стереокартинки есть, но в них используют от двух до пяти изображений. Наш метод позволяет соединить сто двадцать-сто пятьдесят кадров, которые совмещаются специальной программой в стереоматрицу и накладываются на линзу, преломление которой дает воспроизведение трехмерного объекта. Было подобрано подходящее зеркало — традиционное венецианское в современном исполнении. В работе с ним использовал старинный эффект полупрозрачного зеркала: когда освещенность снаружи больше, чем за стеклом, оно смотрится как обычное зеркало, когда меньше — появляется изображение, находящееся за этим полупрозрачным зеркалом. Мы поставили датчики, поэтому при приближении зрителя к работе включается световая панель и появляется лицо «Карла Маркса».

ДЕКОРАТИВНОЕ. Ваш «Карл Маркс» — сложное произведение, где использованы современные технологии. Могли бы обе ваши венецианские работы быть сделаны и в других материалах?

К. ХУДЯКОВ Да. И стекла в них не так много. В одном случае использовано уже готовое зеркало, в другом — из стекла сделаны только головы. Но, кстати, Центр современного искусства и стекла Беренго презентовал на этой выставке свою коллекцию, где представлены не только работы из стекла, но и живопись, и графика, в основном произведения художников, принимавших участие в выставках этого центра.

ДЕКОРАТИВНОЕ. На биеннале в павильоне Кореи[1] демонстрировалась работа «Разбитое зеркало» Ли Енбэка с использованием зеркал и видео.

К. ХУДЯКОВ Да, это тоже видеопроекция с обратной стороны полупрозрачного зеркала. По концепции это один из лучших проектов биеннале, но с технологической точки зрения он очень простой.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Вам не показалось, что во многих актуальных объектах, переведенных в стекло, неожиданно наиболее активно проявились декоративные свойства стекла в ущерб концептуальным смыслам?

К. ХУДЯКОВ Это ситуация конкретной экспозиции и выбора кураторов. Очевидно, что некоторых художников пригласили только ради того, чтобы прозвучали их фамилии. Например, Заха Хадид показала вполне коммерческую работу — стол в виде плоской сигары.

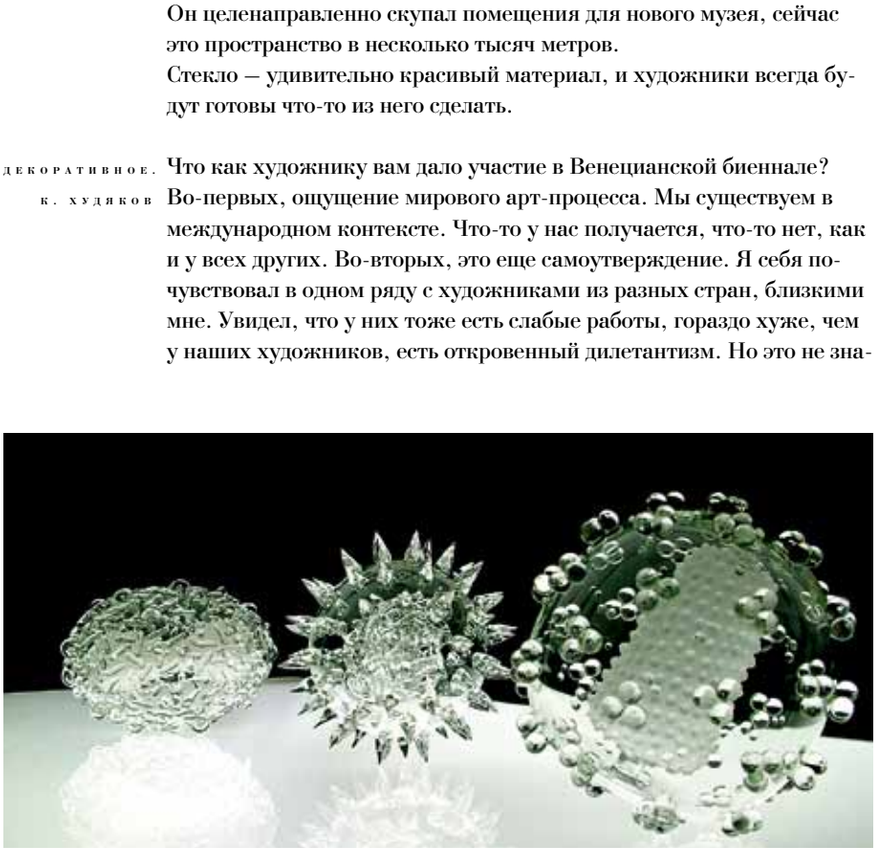
Мария Ризен
WASHED TREE FLOUR
2009/2011
Стекло, зеркала, дерево
GLASSTRESS 2011

ДЕКОРАТИВНОЕ. А насколько удачна, на ваш взгляд, попытка организаторов проекта «Glasstress» актуализировать декоративное искусство?

К. ХУДЯКОВ Это идеология Адриано Беренго, который стремится изменить отношение к стеклу, убедить всех, что оно ценно сегодня не только как антиквариат или сувенирные ремесленные поделки для туристов. Он целенаправленно скупал помещения для нового музея, сейчас это пространство в несколько тысяч метров.
Стекло — удивительно красивый материал, и художники всегда будут готовы что-то из него сделать.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Что как художнику вам дало участие в Венецианской биеннале?

К. ХУДЯКОВ Во-первых, ощущение мирового арт-процесса. Мы существуем в международном контексте. Что-то у нас получается, что-то нет, как и у всех других. Во-вторых, это еще самоутверждение. Я себя почувствовал в одном ряду с художниками из разных стран, близкими мне. Увидел, что у них тоже есть слабые работы, гораздо хуже, чем у наших художников, есть откровенный дилетантизм. Но это не зна-



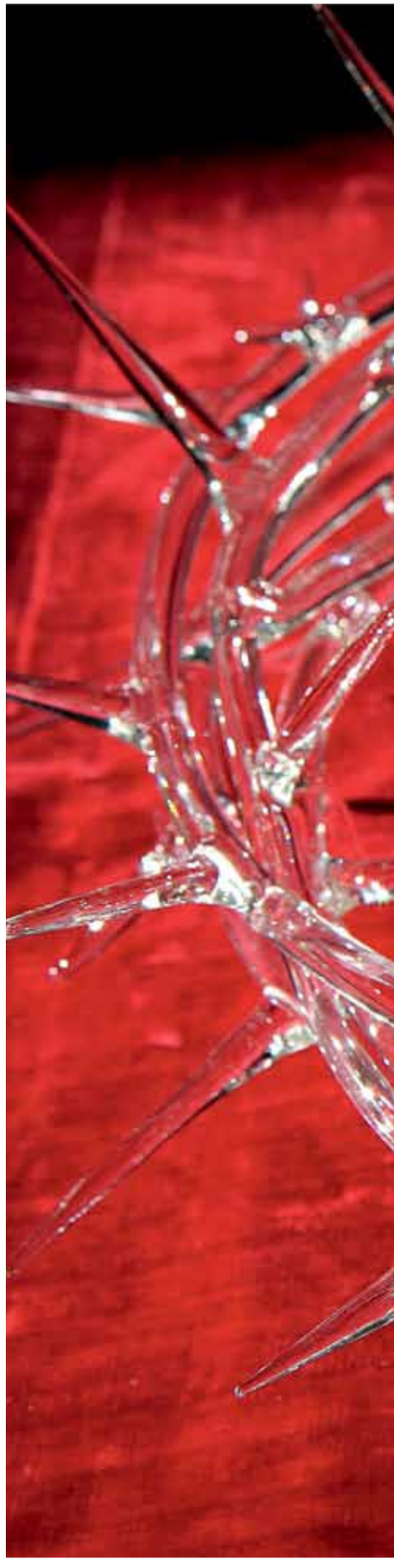
чит, что современное искусство и биеннале — плохо. Современное искусство — это такая экосистема, где должно быть хорошее и неизбежно есть плохое. Это котел, в котором много чего варится. В нем необязательно должно быть только гениальное и совершенное. Для художественного процесса важны разные составляющие, не всегда понятно, что даст толчок развитию.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Как и в любом искусстве?

К. ХУДЯКОВ Актуальному это свойственно даже в большей степени, так как оно — зона эксперимента. Попытка отказаться от традиции, от проверенных приемов и ходов чревата тем, что может просто ерунда получиться, что зачастую и происходит. Но эксперимент, риск — абсолютно необходимые вещи. Поэтому независимость современного искусства нужно защищать и всячески его поддерживать. Но, главное, не топить, а давать возможность жить самостоятельно.

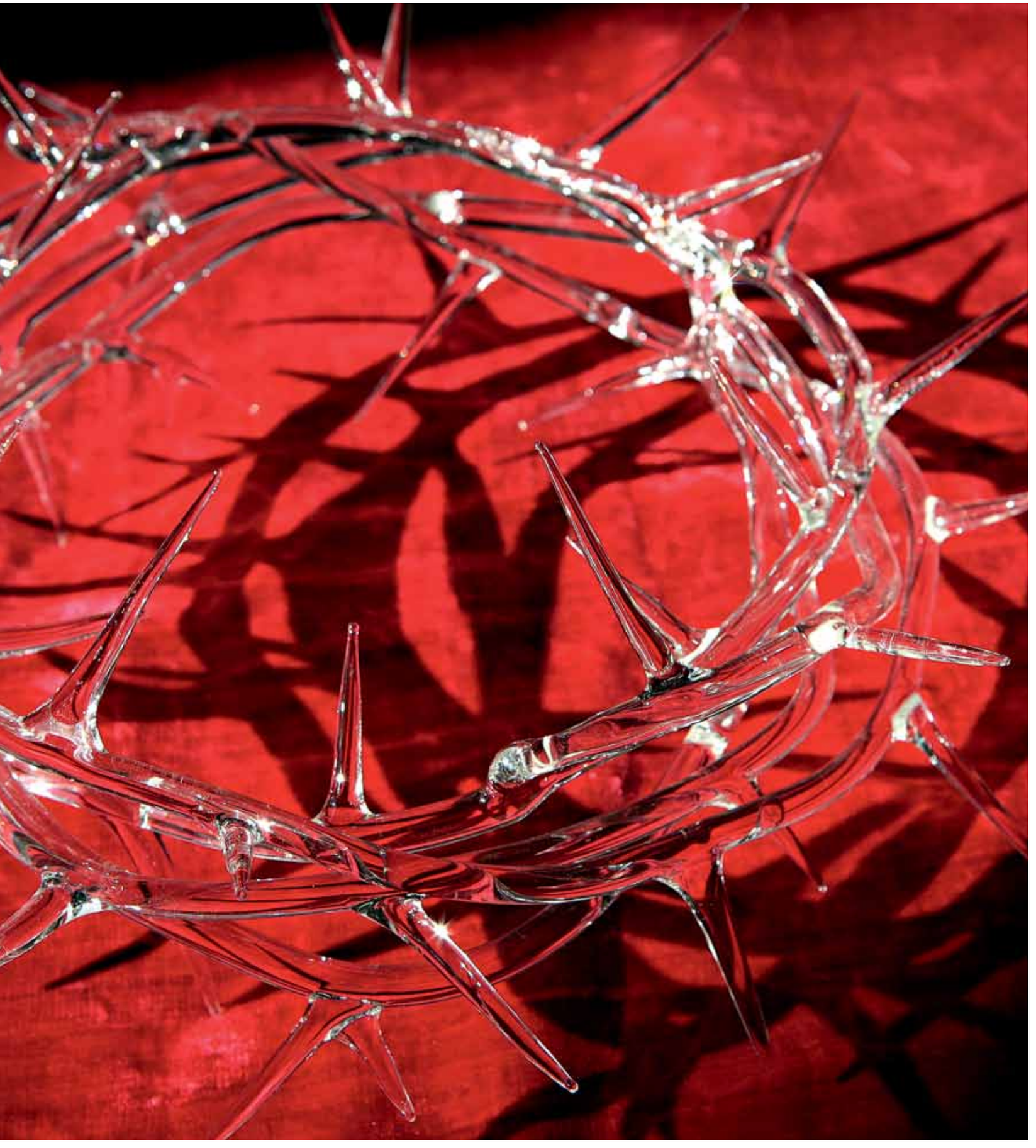
ДЕКОРАТИВНОЕ. Сюжеты ваших работ — и экзистенциальная «Тайная вечеря», и идеологический «Маркс» — размышления из ряда вечных вопросов. А вот что касается технологии. Происходит стремительное обновление, от художника требуется следить за техническими новинками или даже стимулировать их появление. Как вы соотноситесь с техникой?

К. ХУДЯКОВ Это не просто. Каждый день происходят новые открытия. Освоить их может только молодой человек.



Люк Джеррам
ВИРУСЫ
2011
Стекло
GLASSTRESS 2011

Хавьер Перес
ВЕНЕЦ
2011
Стекло
GLASSTRESS 2011



ДЕКОРАТИВНОЕ. Да, но у молодого человека не будет такого уровня размышлений по поводу «проклятых» вопросов.

К. ХУДЯКОВ У нашей технологии есть и художественные возможности, и коммерческий потенциал. Можно делать для интерьеров венецианские зеркала со стереокартинами, а если появятся качественные мониторы для 3D-видео, для которых не нужны очки (над этим сейчас работает фирма «Шарп»), можно создавать панели со стереокино. Вот, например, в Российской корпорации нанотехнологий готовится выставка мультитач на стереопанелях, и нам предоставляют один стереомонитор, на котором мы впервые покажем мультитач-видео.

ДЕКОРАТИВНОЕ. Наши художники в техническом смысле оснащены не хуже, чем коллеги на Западе?

К. ХУДЯКОВ О нашей фундаментальной науке сейчас говорить не приходится. Панели мы используем китайские, вертикальные растры тоже. Печатный станок японский. А вот мозги русские, программа, синтезирующая изображения, отечественная.

ДЕКОРАТИВНОЕ. В Творческом союзе художников России, который вы возглавляете, у вас есть единомышленники? Художники, использующие новейшие технологии?

К. ХУДЯКОВ Да, создана секция новейших технологий, ею руководят художники Колесников и Денисов, в нее входят Александр Пономарев, Анатолий Осмоловский. В секции не много членов, но они очень активные.

Беседу вела Ада Сафарова
Материал подготовлен Ириной Сосновской *и* Викторией Хан-Магомедовой

Патрисия Уркула
ALL AMBIQ
2011
Дутое стекло и дерево

Константин Худяков.
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ
2011
Инсталляция.
Стекло, ткань, полиэтилен, crystalcast
GLASSTRESS 2011

Жауме Пленса
GLASSMAN II
2004
Стекло и вино
GLASSTRESS 2011

Фото предоставлены
Центором современного
искусства и стекла
«Беренго», Венеция
WWW.GLASSTRESS.ORG

Специальная съемка:
Ирина Сосновская,
Сергей Денисов,
Константин Худяков

ОРГАНИЗАТОР И КУРАТОРЫ «GLASSTRESS-2011»

АДРИАНО БЕРЕНГО родился в 1947 году в Венеции, живет в Венеции и Бейруте. В 1989- м свою открыл студию «Беренго». В настоящее время увлечен созданием в Италии первого музея, основу коллекции которого составили бы произведения современного искусства из стекла. Центр «Беренго» находится в Мурано и обладает одной из самых значительных коллекций работ из стекла иностранных мастеров. Центр инициировал выставки в музеях во многих странах мира — в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве, Музее искусства в Дюссельдорфе и других. Его экспозиции были представлены также на 51-й и 53-й биеннале в Венеции.

ЛИДЕВИДЖ ЭДЕЛКОРТ (Голландия), В 2003-м журналом «Тайм» названа одной из 25 самых влиятельных персон в мире моды, одной из 30 самых ярких в мире дизайна. Работала с известными брендами в моде и дизайне, основала культовые журналы, такой как «Академия дизайна» в Нидерландах. В 2005 году компания «Помощь ремесленникам» за поддержку ремесленников и дизайна вручила ей премию, в 2007-м она получила звание «Кавалер искусства и литературы».

ПЕТЕР НОВЕР. С 1986 года художественный директоро МАК, Музея прикладных искусств и современного искусства в Вене. Курировал выставки искусства и архитектуры в Европе, США, Азии. Интересовался дизайном, внес вклад в разработку концепции и продвижение новых продуктов. В качестве арт-критика занимался творчеством таких художников, как Франц Уэст, Дональд Джадд, Майкл Кинзер. В 1975—1993 годах преподавал теорию искусства в Академии изящных искусств Вены, в 1989-м вел курс музеелогии в Университете прикладных искусств Вены. С 1982 по 1994 год был директором журнала по архитектуре «UMRISS». В 1994-м основал центр МАК по искусству и архитектуре в Лос-Анджелесе, в 2006-м Музей Йозефа Хофмана в городе Бртнице, в Чехии.

ДЕМЕТРИО ПАПАРОНИ. Родился в Сиракузах, живет в Милане. Историк искусства и куратор. В 1983 году основал журнал по современному искусству «Небесная тема», которым руководил до 2000-го. Преподавал историю современного искусства на факультете архитектуры в Катанье. В 1993-м был комиссаром 45-й Венецианской биеннале. Автор монографии и текстов о художниках Чаке Клоузе, Питере Хейли, Аните Капуре, Дэвиде Салле, Женни Савий... Автор статьи для каталогов престижных выставок, посвященных Уорхолу, Ж.-М. Баскья, Херингу и Хопперу. Сотрудничал с итальянской RAI как эксперт и комментатор ТВ-программ.

БОННИ КЛИРУОТЕР. Американский историк искусства и писатель. Нынешний директор и главный куратор Музея современного искусства в Майами, ведущий эксперт по творчеству Марка Ротко, директор фонда музея Ротко, была личным художественным консультантом Леонарда А. Лаудера, косметического магната и председателя музея Уитни. В середине 1980-х переехала в Лос-Анджелес, где руководила фондом Леннена и фондом Питера Нортона, созданного для управления его внушительной частной коллекцией.

МАКСИМУМ ИСКЛЮЧЕНИЙ

текст: Сергей Попов

Олег и Ольга Татаринцевы — самоотверженные художники. Быть может, это не самое важное артистическое качество, но в данном случае оно обусловлено задачей преодоления практически в одиночку пропасти между шаблонными значениями и подлинными смыслами, связанной со значительной сферой изобразительного искусства. Эта сфера — один из краеугольных камней (а сейчас скорее камней преткновения) именно для отечественного современного искусства, хотя за прочими многочисленными сложностями об этом как-то не вспоминают.

Речь идет о фактически покинувшем территорию актуальности декоративно-прикладном искусстве, далеком от нее сегодня настолько, что я бы предварил аббревиатуру ДПИ литерой «б» — бывшее. Действительно, на наших глазах девальвировался огромный художественный пласт, который раньше не только обладал автономной организацией, вплоть до производственных цехов и рынков сбыта, но и служил прибежищем для многих мастеров, тяготившихся хождением в строю или просто независимых. Здесь в самые тяжкие советские годы обретались участники послереволюционного авангарда, чьи ученики создали фактически альтернативную инфраструктуру внутри официального стиля как в системе образования, так и в системе заказов. Здесь формировался «современный стиль», здесь истоки отечественного — какого-никакого — дизайна, здесь по большому счету осуществлялся диалог между повседневностью и искусством. Обозревал все эти метаморфозы журнал «Декоративное искусство СССР», на страницах которого впервые публиковались произведения — без кавычек — современного искусства и шла активная полемика о животрепещущих проблемах пластики. Буквы ДИ вот уже шестой десяток лет стоят на его обложке, но расшифровываются с недавних пор как «Диалог искусств». Татаринцевых недаром особо привечают на страницах этого издания — их искусство претерпело, в сущности, те же метаморфозы. Оно вроде бы точно оттуда, из ДПИ, о чем свидетельствуют и образование, и первые работы в керамике, и профильные выставки, но думается вовсе не о том, не о декоративном и не о прикладном. Всякий раз, отталкиваясь от локального исходного мотива и материала, специфичного, как правило (керамика, стекло), они устремляются к тому самому диалогу искусств, к синтетическому опыту, где социальные подоплеки перестают иметь значение, а объект соотносится и с архитектурой, и со скульптурой, и с живописью, и с дизайном.

Любое произведение Татаринцевых корнями уходит гораздо глубже заметного сразу, на поверхности, неомодернизма, к универсальному переживанию искусства исторических эпох — Древнего Египта, Средневековья, барокко, модерна. В постмодернистской ситуации всякого рода корни, традиции и отсылки чаще всего и становятся предметом разговора. Но Татаринцевы рассказывать не любят, в их искусстве нет многоглаголения. Зато есть умение называть вещи своими именами. Тень — это тень, как она есть, темное и светлое. Стена столь же очевидна, и также в сознании авторов делима на черное и белое. Батарея отопления — вот вам батарея: чем не предмет вдохновения, особенно в России? Другое дело, что Татаринцевы во всей этой очевидности и даже порой обыденности умеют вычислить и выстроить отчетливо свой, узнаваемый ракурс, повернуть предмет стороной, сопряженной если не с вечностью, то с очень протяженным временем. Образ вещи у Татаринцевых — молчаливая сумма, емкое обобщение. И основная работа происходит именно на этом, невидимом зрителю этапе: захват и шлифовка образа, очищение его от наносного и несущественного, акцент на ядре образа той степени простоты, когда указание совершается одновременно на многое. Это можно назвать радикальным взглядом, обеспечивающим ясность и осмысленность образа в сочетании с пластической цельностью и технологическим перфекционизмом. Быть может, Татаринцевы когда-то и брались компенсировать убогость здешнего декоративного искусства качеством своих произведений. Это давно перестало иметь значение: постановка и реализация ими художественных проблем позволяет спокойно говорить об их уникальном месте уровнями выше — в рассеянном и иерархичном пространстве современного искусства.

Татаринцевы вобрали в свои биографии доли национальных идентичностей бывшего Советского Союза. Олег родился в Баку, Ольга на Украине, пути их пересеклись во время учебы в Львовской академии искусств, достаточно либеральной в сравнении со столичными художественными вузами. Там же произошло и насыщение традициями визуальности, альтернативными соцреализму, к тому времени вошедшего в стадию разложения. Принципиальная развилка на их пути, точка отсчета их личного режима свободы как раз совпала с распадом Советского Союза: Татаринцевы стали студентами в одной стране, а дипломы получили уже в другой — независимой Украине. В этом смысле они — плод поколения, которое все начинало с нуля, поколения, формировавшего лицо нового искусства, в том числе и в ходе радикальных акций в российской столице, куда они, как многие из регионов, перебираются в 1993-м. Но для наших художников почти все 1990-е шло вызревание — всходы же принад-

Ольга Татаринцева
СТЕНА
2006
Шамот, глазури
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

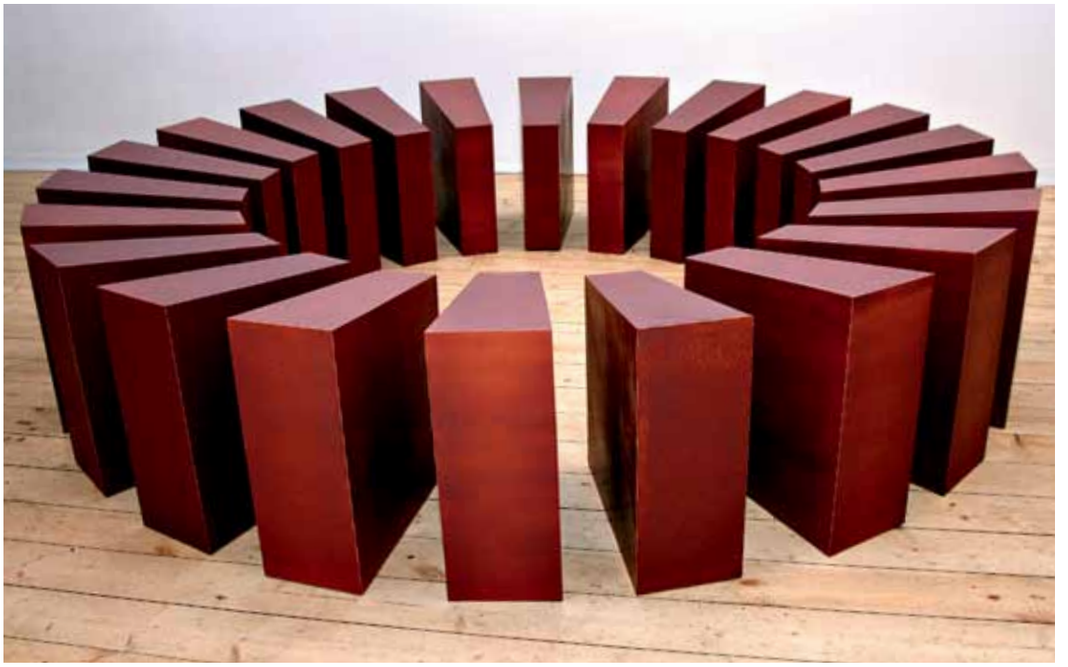
Ольга, Олег Татаринцевы
ДВА СОСТОЯНИЯ
2009
Стекло, ДСП, акрил

Фото: Павел Киселев

лежат следующему веку.

Ниша Татаринцевых очертилась, когда критерии качества в искусстве вновь перестали быть пустым звуком. Их жесткие, спокойные монолитные объекты выделялись везде и на любом фоне. Подозрительно для русского художника выверенные, показательно геометричные, непростительно аскетичные, они проявляли малейшую пластическую фальшь в своем окружении, поэтому попадали далеко не во многие групповые события. Я ранее писал, что связывать их приходится с мерцающей местной линией минимализма — скудость на русской почве проявляется в чем угодно, но только не в выборе художественных средств. Но, конечно, Татаринцевы не ортодоксальные приверженцы эстетики minimal. Они движутся весьма динамичным фарватером, переставляют ориентиры, стягивают края различных трендов, доставшихся от 1970–1980-х: неогео, cool pop и постминимализма. По-своему все это предвосхищает массовый поворот к так называемому формализму конца 2000-х, в рамках которого их блестящие в прямом и переносном смысле вещи наконец стали восприниматься органично.

Разговор о строгом объекте вообще-то нетрудно свести к нытью о припозднившейся стадии неомодернизма, который местные художники не прошли одновременно с Западом и в последние годы так или иначе пытаются компенсировать. Но особого объяснения это не даст — поэтика самостоятельного автора не привязана к заимствованным извне стилистическим трендам. У Татаринцевых именно такой случай. На какой-то поезд они, вероятно, не поспели, потому что родились не в то время и не в том месте, но это не отменяет ни актуальности, ни значимости произведенной работы. Они не боятся делать то, чего никто не делает, спокойно двигаться к цели годами (художник — вообще неспешная профессия), создавать вопреки коммерческим запросам по две-три вещи в год. Они в хорошем смысле гедонистичны, но не боятся обвинений в нарочитом следовании моде, интерьерности, потакании буржуазному вкусу. Чего уж там! Если едва вылупившиеся, без году неделя, радикалы от искусства всех работающих с визуальностью и пластической проблематикой авторов чохом записывают в продавшихся капиталу ремесленников, то место Татаринцевых в высшем эшелоне последних вполне заслуженно, можно сказать, выстрадано. Только с одним уточнением: «буржуазные интерьеры» пока не заполняются произведениями Татаринцевых — представителям крупной буржуазии недостает не то масштаба, не то тонких дефиниций пластического вкуса. Так что работы наших художников на сегодняшнем этапе остаются уделом интерьеров музейных, впрочем, также высшего для России эшелона — петербургского музея Людвига в Русском музее, Московского музея современного искусства.

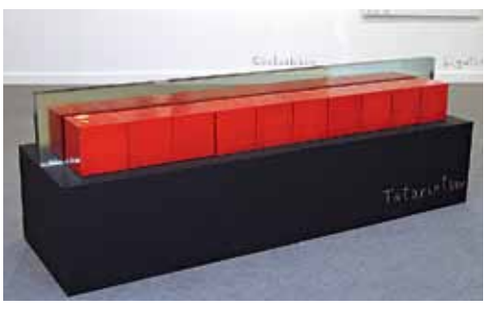


Ольга Татаринцева
СЕГМЕНТЫ
2008
Шамот, глазури
Фото: Павел Киселев

Художники, которых чаще обозначают парой, на самом деле редко работают вместе. Когда это происходит, их проекты приобретают чуть ли не манифестационный характер. Но если применительно к ним и говорить об индивидуальной поэтике, то с уточнением, что речь идет о двух отличных индивидуальностях. Их деятельность напоминает единый поток, но разделенный на два русла: где-то они могут сходиться, где-то сужаться, где-то разливаться широко. Чего точно нет в этом потоке, так это оппозиции «мужское — женское»: работы обоих авторов могут быть равно брутальными или чувственными. Теоретически их можно порой перепутать, но отдельные работы легко опознаются: Олегу свойственно абстрактное мышление, он рефлексирует о категории, о понятии, тогда как Ольга предпочитает отталкиваться от предмета, от линий и свойств поверхности. У Олега эта сжатая концептуальность мышления отсылает к европейскому и американскому неоавангарду, интуитивная же пластичность Ольги восходит к архаическим культурам.

Татаринцевы — редкие авторы, сохраняющие в своих объектах классические видовые качества. Это новая скульптура, какой она покидала век XX и какой еще не перестала быть. Это не вполне или не всегда абстракция, хотя на каком-то этапе вообще казалось, что художники буквальнее некуда восприняли заветы Сезанна о том, что все состоит из куба, шара и конуса. Новизна ее не в минималистичности, маскирующейся под авангардность, не в специфике работы с материалами, тем паче не в провокационности — новизна в информационной концентрации: проблемати-

ке части и целого, структуры и хаоса, свободного развития элемента и подчинения четкому замыслу, повтора одинаковых сегментов. Дух времени заключен в комбинаторике простых форм и простых чисел, в бинарные оппозиции, из которых сегодня строится буквально все. Татаринцевские объекты в этом смысле конкретны и безусловны, как экономические графики, как стандартные промышленные модули, как повседневные городские ритмы. Но в отличие от перечисленного пронзительно метафоричны и убедительны, как единственно верно сложенные стихи или музыкальные фразы. При этом они прозрачны, проницаемы, легко поддаются ассоциациям, но и те выглядят необязательными. Ибо итог в самом объекте, в его размещении в пространстве, в переживании, в раскрытии пространства через него. Как у всяких больших скульпторов, у Ольги и Олега Татаринцевых затрагиваются различные пространственные слои — работы предназначаются для размещения на улице или на полу, или, наоборот, возносятся резкой вертикалью, или выявляют пространство через качество прозрачности, безвесия: с недавнего времени значительную роль играет стекло. Надо сказать, Татаринцевы постоянно усложняют себе задачи, но взамен добиваются связи различных категорий, большей цельности, порой прямо космогонического охвата. И в этом плане заслуживают философского подхода — не россыпи сложных терминов, а раскрытия сути, постижения глубин, дно которых за ярким фасадом нащупать не так-то и просто. И все же почему это преимущественно керамика — не традиционные скульптурные материалы, не бронза, не дерево, не камень, не современные пластмассы? Напрашивается ответ сугубо прагматичный, даже житейский — мол, так сложилось, с самого начала занимались керамикой, дело знакомое, вот и «перевели» его на территорию и язык «современного искусства» (которое до сих пор по инерции отгораживается, будто сигнальными лентами, от столь же гипотетичной территории «обычного искусства»). Есть, конечно, качества, которых не добиться в ином материале — например, в керамическом



Олег Татаринцев
ЛИНИЯ
2009
Шамот, глазури, стекло
Фото: Павел Киселев

объекте возможны стыки глазурованных и матированных частей одного тона. Но, мне кажется, ответ гораздо глубже. На керамическом объекте лежит непосредственный отпечаток рук, его создавших — след весьма архаичной практики человеческой деятельности, что сейчас, в общем, позабыто. В этом плане любой керамический объект восходит к началам даже не искусства, а предшествующей ему стадии, когда оно было неразделимо с ремеслом (что в античные времена обозначалось «технэ»), делом, производством полезных вещей. (Именно конструктивизм, без опыта которого непредставимо искусство Татаринцевых, возвратил в XX веке искусству эту опору на практичность. Но магистральный путь конструктивизма — к дизайну, к тотальному обустройству среды, Татаринцевы же решительно движутся в противоположном направлении, их вещи — памятники благодатной бесполезности.) Однако помимо этого есть в керамике и особая метафизика материала, связанная в первую очередь с обжигом, со стихией огня: условно говоря, это обожженная геометрия, которую огонь вначале раскаляет, чтобы закалить накрепко, запечатав и цветовую структуру поверхности. Другое качество — сокрытие хрупкости под обликом мощи, остойчивости. В отличие от бронзы или камня в монументальной керамической работе все равно сохраняется что-то интимное, теплое, душевное. Татаринцевы уверенно работают на стыке всех этих противоположностей, тщательно скрывая за фасадом естественности и простоты непостижимые для стороннего зрителя трудности, с которыми приходится сталкиваться именно в производстве керамики. Сделать здесь объем плоским, ровным — задача уже из разряда исключительных; повторить это многократно, добиваясь одинакового эффекта — граничит с невозможным. В принципе их вещи были бы самодостаточными, будучи исполнены в чистом, не покрашенном материале. Цвет в скульптуре — вообще аспект, практически никем в русском современном искусстве не затрагиваемый из-за приоритета мотива даже в абстрактных композициях. Но для Татаринцевых полихромия не просто нужный — принципиальный компонент. В их скульптуре происходит соединение архитектонического начала, своего рода визуальных аксиом, и живописного, оттеняющего внешнюю холодность трепетностью окрашенной массы материала. Еще более этот контраст проявлен в живописи Ольги Татаринцевой. Ее очень личные отношения с минимализмом на плоскости разворачиваются вот уже второй десяток лет. Картины подразделяются на циклы, порой связанные с объектами, но чаще выстраивающиеся в параллельное, независимое русло. Основной их образ — решетки — кажется призванным иллюстрировать зависимость от идей и ключевых фигур модернизма. Вот только эти решетки не вполне модернистского происхождения, что со всей очевидностью выдают ранние декларативно-декоративные работы. В них во всей полноте звучит архаическое начало, а на первый план выступает ритм как первооснова искусства. Последнее время Татаринцева приходит к совсем, кажется, лишенным эмоций, рациональным и жестким, «сол-левиттовским» по лаконизму цветовым структурам. Но при всей строгости живописи Татаринцевой нельзя не отметить, что посыл ее — не холодные исчисления, а строго упорядоченные впечатления от реальности, о чем нередко напоминают названия холстов: «Сумерки», «Тишина», «Стога». Более того, в последовательности образной редукции большую роль играют натурные штудии, спутать которые ни с чем невозможно, настолько неповторим почерк. Максимум исключений — не только название выставки, это словосочетание — едва ли не кредо художников Татаринцевых. Максимум исключений — героический путь художника-модерниста, и, наверное, по-своему правы будут те, кто скажут о его сегодняшней нерелевантности и тем самым о ложности посылов. Но Олег и Ольга Татаринцевы отнюдь не пытаются пройти проторенными тропами. Максимальное в этой цепи исключение — сами художники, с достойным восхищения упорством продуцирующие нечто исключительное по меркам вроде бы безграничного, но на деле наполненного ограничениями пространства современного искусства.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ

СТЕКОЛЬНЫЙ МАНИФЕСТ

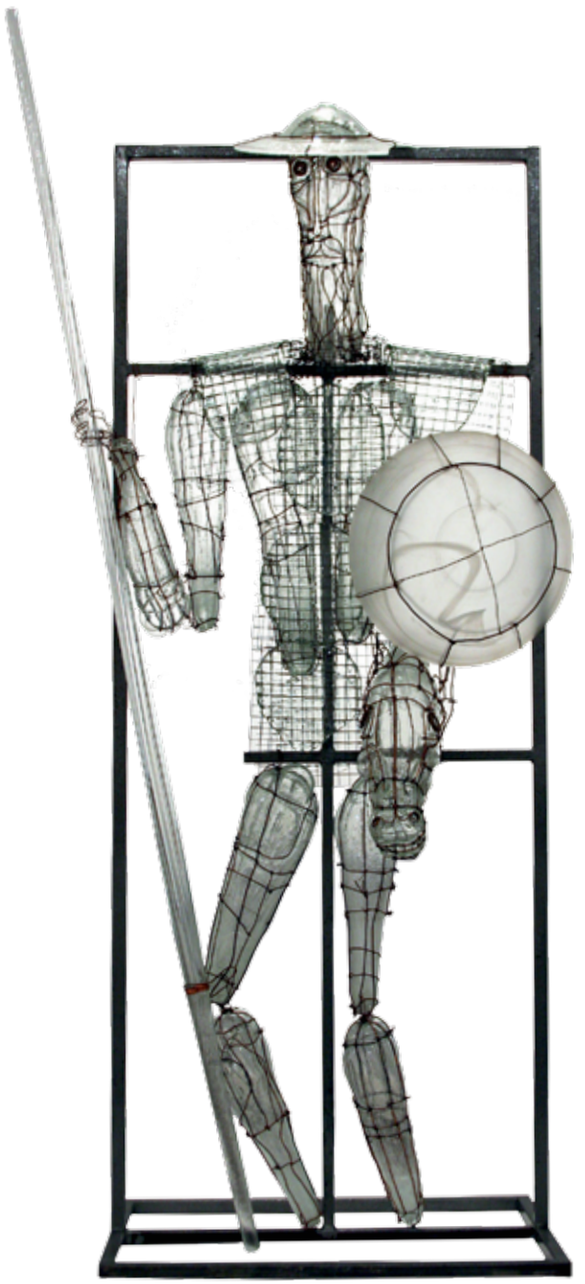
текст: Людмила Казакова

В Московском музее современного искусства состоялась вторая выставка «Новый взгляд. Новое стекло», представившая работы двенадцати московских художников (первая прошла в 2006 году). Название выставки, прозвучавшее как манифест, отражает цель и программу творческого коллектива единомышленников.

Состав ее участников почти не изменился, что дало возможность увидеть движение авторской мысли во времени. Это Л. Савельева — инициатор и куратор выставки, Ф. Ибрагимов, Н. Воликова, Т. Новикова, Н. Урядова, Ю. Мерзликина, О. Манукян, А. Феряев, А. Криволапов, В. Лобов, А. Бутина, Е. Ярошенко. Каждый из них представил уникальные, узнаваемые по авторскому почерку работы. В непрерывности развития творческой личности нас убеждают все новые идеи и технические находки для их реализации. «Стеклянная материя» предстала во всем многообразии субстанций: материальное и иллюзорное, массивное и хрупкое, прозрачное и матовое, бесцветное и цветное. При яркой индивидуальности авторов, по-разному видящих и раскрывающих природные качества стекла, выставка стала творческим порывом. В каждой работе виделось стремление выйти за пределы обычной формы, почувствовать иные пространственные измерения. Три небольших зала преобразились с помощью света, воздуха, цвета, ритма, исходящих от стекольных арт-объектов. Этому в немалой степени способствовала экспозиция, организованная со знанием дела, как и следует показывать произведения из стекла. Каждый зал имел свое «художественное выражение», свой пластический акцент, свою цветовую и ритмическую выразительность, световую насыщенность. Высокий класс интеллектуальной игры не затмевал исконной красоты материала — его прозрачности или матовости, светоносности, отражательных свойств. Центром внимания на этот раз стал «Дон Кихот» Ф. Ибрагимова, скульптура — конструкция из стекла, заключенного в проволочную оправу, которая выполняет конструктивные и образно-смысловые функции, вызывая ассоциации с рыцарскими доспехами. Контраст выдувных объемов из прозрачного стекла — собственно самих элементов фигуры и графических очертаний-контуров — создает ощущение противоборства двух начал. Легкие, рвущиеся наружу воздушные формы сдерживаются металлической «оправой». Соединение стекла и металла в скульптуре — достаточно узнаваемый ход в творчестве Ибрагимова. Можно назвать «Женщину на троне», созданную им на Львовском симпозиуме в 1984 году. «Дон Кихот» по своим размерам (более двух метров в высоту) и пластике — станковая скульптура, технически сложная по изготовлению. Работа была выполнена на международном симпозиуме по стеклу в городе Никольске с помощью первоклассных мастеров.

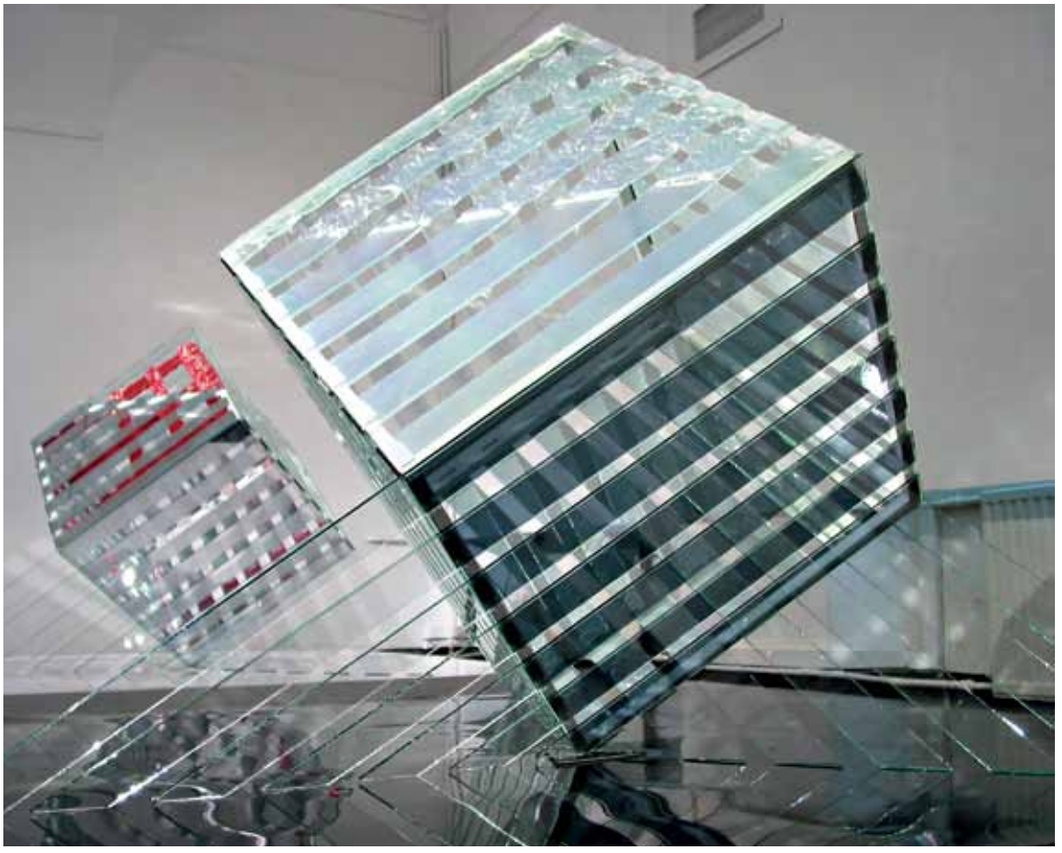
Л. Савельева продолжает эксперимент с использованием придуманного ею технического приема вплавления в толщу стекла фигур, вырезанных из медной пластины. Многочастные композиции «Люди», «Бегущие» воспринимаемые как пластический фриз, представляют собой один из вариантов этого остроумного приема. Четко очерченные фигурки бегущих людей, заключенные внутри массивных блоков стекла, существуют в своем пространстве в свободном ритме движений и жестов. Оптический эффект создает ощущение бинарности пространства, реального и иллюзорного. В композиции «Матери» Савельева выводит изображение «металлических» фигур на поверхность стекольного объема, тем самым зрительно усиливая глубину их пластического измерения. Контраст прозрачного, бесцветного стекла и горящей золотом меди активизирует эмоциональное воздействие формы. Не оставляет Савельева и свою авторскую живописную линию, давно признанную индивидуальной. Сосуд «Одно лишь слолво» поражает легкостью и изяществом почти летящей женской фигуры, изображенной во весь рост. Ярко-красный цвет ее одежды достигает пронзительности звучания на легком прозрачном объеме. Слияние росписи и глубинного пространства полой сферы, пронизанной светом и воздухом, достигает ощущения почти реальной осязаемости среды. Н. Воликова и Т. Новикова, работающие совместно, воспринимают стекло как материал, средствами которого можно решать любые задачи. Но-

Любовь Савельева
БЕГУЩИЕ
2011
Хрусталь, медь



Елена Ярошенко
ВПЕЧАТЛЕНИЕ
Фрагмент.
Стекло, спекание, прогибание

Фидаиль Ибрагимов
ДОН КИХОТ
2011
Выдувное стекло, металл



Юлия Мерзликина
РАВНОВЕСИЕ
Из серии «Стихии». 2010
Стекло, металл, прогибание

Александр Феряев
ОБОЙМА
Хрусталь, дерево

ваторский характер их всегда экспериментальных работ проявляется в особой, афористичной, с оттенком иронии стилевой интонации. Исторические и мифологические сюжеты в современном прочтении авторов предстают в композициях, своего рода инсценировках предметов, наделенных особой одушевленностью в их пластическом общении. Удивительным образом обычная чаша или сосуд превращаются в их руках в пластику свободных изогнутых очертаний, с неровными шероховатыми поверхностями. На выставке Воликова и Новикова представили несколько композиций («Река жизни», «Каппадокия», «Саломея», «Три состояния воды», «Белеет парус одинокий», «Три святителя»), выполненных из стекла в сочетании с металлом, а также из оптического и зеркального стекла. В своей ассоциативной выразительности формы напоминают архаичные предметы из раскопок со сложными по фактуре и цвету поверхностями. «Каппадокия», созданная по впечатлениям от поездки, решается как натюрморт с отпечатками на предметах древних узоров ранневизантийского искусства. Интересна и оригинальна композиция «Саломея». Обобщенно решенный пластический образ иудейской принцессы предстает в окружении чаш, сосудов — атрибутов царственного пиршества. Эта инсценировка предметов, своего рода инсталляция, раскрывающая смысловое содержание — узнаваемый авторский ход. Противоборство или гармония стекла и металла подчеркивают субстанциальную разницу материалов, усложняют структуру декора, дают цветовую игру и ощущение внутреннего движения материи.

Сочетание стекла с другими материалами, прежде всего с металлом и деревом, расширяет возможности формотворческих экспериментов. Так в работе «Обойма» А. Феряев решает задачу конструирования, сцепления отдельных элементов — модулей в цельную композицию. Остроконечные стеклянные «саморезы», ввинченные в деревянные основания, образуют полукруглую форму. Они соединены между собой таким образом, что при изъятии одного из них рассыпается вся композиция. Ощущаемое в сопротивлении материалов напряжение усиливается сопоставлением плавного очертания формы и ритмом острых вертикалей.

Произведения Н. Урядовой синтетичны в использовании выразительных средств и приемов. Автор развивает начатую ранее линию изобразительности, избрав для этого сложную авторскую живописную технику. Склонная к концептуальности мышления, она обращается к значимым по содержанию темам, будь то «диалог» с иконой (панно «Утоли моя печали») или образные решения, связанные с личными переживаниями от увиденного, пережитого («Сады печали», «Каппадокия»). Панно «Каппадокия» отличается современным языком живописно-пластических и композиционных приемов в прочтении архаических изобразительных мотивов и орнамента раннехристианской живописи. Благодаря фактурными живописным приемам происходит визуальная трансформация: плоская поверхность приобретает материальную ощутимость и пространственное наполнение. В пятичастном панно «Сады печали» эмоциональное настроение достигнуто цветовым решением — контрастом почти черного фона и цветущих белым цветом деревьев.

Объемно-пространственные арт-объекты Ю. Мерзликиной представляют собой крупные кубы, опоясанные широкими лентами, с металлизированной поверхностью, отражающей свет. Три куба «Напряжение», «Равновесие», «Вопреки», касающиеся постамента одной точкой опоры, создают кинетический эффект вращения вокруг оси, воздействуют энергией ритмов. Но это не только объемно-пространственная комбинаторика, а средство решения темы природных стихий — огня, воздуха, земли. Подсвеченные цветные объемы отбрасывают тени, создавая графический и световой рисунок на полу, стенах зала, таким образом полностью преобразуя пространство. Прозрачность материала, рефлексия света становятся основными средствами выразительности в руках автора, который с завидной изобретательностью всякий раз выстраивает неожиданные по силе воздействия световоздушные пространственные композиции. О. Манукян использует узнаваемый авторский прием перевитой стекольной ленты, устремленной ввысь по вертикали. Композиция «Пламя» благодаря динамике форм, накалу цвета стала доминантой экспозиции зала. При этом само пространство включается в композиционную и ритмическую игру декоративных форм. Лишь касанием двух пластических объемов стекла, тонкими нюансами цвета автор передает ощущение удивительной гармонии в декоративной композиции «Поцелуй». Е. Ярошенко строит композицию «Траектория» на перекрестном сопоставлении бесцветного и зеленого стекла, добиваясь пластической выразительности острых, перекрещивающихся форм. Декоративная фактура поверхности выявляет светоцветовые эффекты, заключенные в природной красоте материала. А. Криволапов в настенном рельефе-триптихе «Путешествие Афанасия Никитина» раскрывает сюжет средствами трудоемкой гравировки на камнеподобных по виду массивных пластах, прорабатывая при этом все мельчайшие детали изображения. Гравировка на темном стекле приобретает особую пластическую выразительность, свойственную скульптуре. «Сова» Криволапова — образец чистой скульптуры, монолитного объема, достигнутого точным отбором средств в создании выразительного образа. Оригинальна по замыслу и уникальна по исполнению авторская техника прорезного ажурного стекла в крупном объекте «Повозка императора».

Развитие литой моллированной скульптуры как характерной тенденции в современном стеклоделии связано с поисками глубинного, исходящего из массы объема света. Красота фактур, мерцание плененного света характеризует работу А. Лобова «Сумерки». Двойное изображение женского лица, словно отраженного в зеркале, выполненное из дымчатого, почти непрозрачного стекла, воспринимается как нечто таинственное и загадочное. Пролегающая между ликами полоска света очерчивает силуэты, создает некую воздушную среду и вместе с тем вносит в плоское изображение ощущение материальной объемности. Пейзажи А. Бутиной «Осень. У озера Неро», «Лето» представляют собой камерные витражи или объемные изображения одинаковых деревенских домиков, окрашенных в яркие локальные цвета. Геометрические, ритмически упорядоченные по характеру изображений, они являются модулями формотворческих построений автора. Особую теплоту и лиричность, а главное, свое пространство обретает витраж, заключенный в старую деревенскую оконную раму. Такая оправа произведений декоративного искусства внушает чувство исконности, достоверности воспроизведенного изображения. Мы постарались подчеркнуть авторскую линию каждого представленного на выставке художника, «стиль души», по выражению Жана Кокто. В заключение скажем, что выступление группы художников, объединенных общим стремлением представить стекло XXI века во всем многообразии пространственно-пластических новаций, стало заметным событием. Выставки такого рода утверждают в нашем сознании мысль, что отечественному стеклу XXI века предначертан путь большого искусства, о чем так красноречиво говорят произведения ведущих мастеров.

Наталия Воликова,
Татьяна Новикова
РЕКА
Фрагмент. 2006. *Цветное стекло, выдувание в форму*

Андрей Криволапов
ХОЖДЕНИЕ АФАНАСИЯ НИКИТИНА ЗА ТРИ МОРЯ
Фрагмент композиции из тех частей. 2010
Стекло, моллирование

ИСКУШЕНИЕ ФОРМОЙ

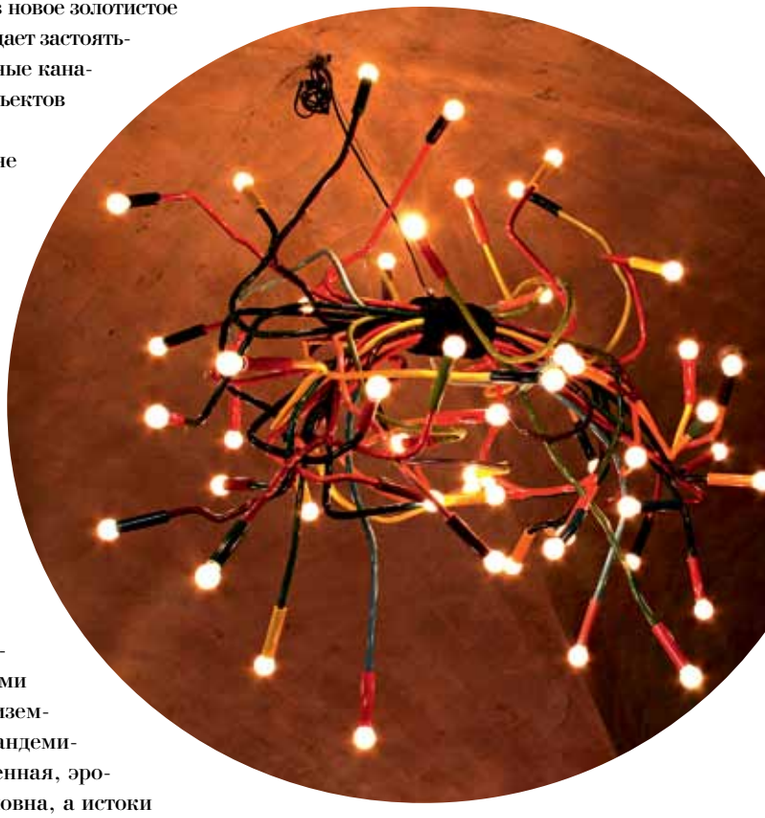
ИЛИ ПОЛИУРЕТАНОВЫЕ ВЕЩИ ПЕШЕ

текст: Антон Успенский

Вещи Гаэтано Пеше не ограничиваются тактильным шармом, они оживают при телесном контакте, чувственно вибрируют и желеобразно подрагивают от поглаживаний и шлепков. Такой дизайн называют поведенческим, когда потребитель-контактер задействует не только слух и зрение, но и кинестетические способы восприятия. Пеше занимается «женским» дизайном: придумывает намеренно несовершенные вещи; принимает случай как составляющую творческого процесса; утверждает, что содержание важнее формы… И весьма успешен в такой художнической стратегии.

Работы Гаэтано Пеше
из экспозиции в «Галерее
дизайна/bulthaup
Фото: Антон Успенский

Гаэтано Пеше родился в 1939 году в Италии, окончил архитектурный факультет Венецианского университета, а с 1980-го стал жить и работать в Нью-Йорке. Он уже больше 30 лет записан в международные дизайнерские святцы, дебютировав в 1969-м. Тогда он для «B&B Italia» спроектировал технологическую мебельную новацию — серию UP, в которую вошло знаменитое кресло UP 5. Кресло, выполненное из вспененного полиуретана, паковалось вакуумным способом и при вскрытии упаковки вырастало перед восхищенным зрителем, обнаруживая свои чрезвычайно притягательные объемы. С тех пор завернуть кресло обратно в упаковку, как и изъять имя Пеше из современного дизайна, невозможно. Технологический и креативный импульс не позволял креслу UP 5 стоять как мебели, на Миланской мебельной выставке 1970 года для него была создана инсталляция «Gemini», а фотосессия этой инсталляции, сделанная фотографом Заугтом, стала не менее знаменита. И уже много лет спустя этот дизайнерский объект был воспроизведен под названием UP 2000. Для выставки в Петербурге (автор не дает своей вещи застояться) формы кресла облачены в новое золотистое платье (не скажешь ведь чехол). Так Пеше не дает застояться и нашим привычкам, используя массмедийные каналы для подергивания и потряхивания своих объектов из полиуретановой резины.



Усевшись в кресло UP 5, вы оказываетесь не столько на коленях любящей женщины, сколько в гамаке материнского подола, фрейдист здесь отдыхает в прямом и переносном смысле. Более однозначен шар — то ли подставка для ног, то ли вытесненный из уютного лона конкурент, но подобный ход рассуждений пресекает вид цепи, соединяющей шар с креслом, такой образ несвободы, как круглая гиря каторжника, перевода не требует. Что же касается образов подсознательных, вызванных на кушетке шамана из Вены, на кресле Пеше они становятся слишком легковесны и обнаруживают под собой ассоциации дофрейдистские, укрепленные в итальянской витальности. UP 5 — матрона, а не куртизанка — пребывает в увесистом родстве с шарообразными формами Венеры Виллендорфской, со средиземноморским плодоносным материнством и пандемическим культом Мадонны в Италии. Чувственная, эротическая составляющая этого объекта безусловна, а истоки ее, как мне кажется, приоткрываются в итальянском Средневековье. Тогда изнуряющие себя целибатом братья-спиритуалы в некоторых монашеских орденах во время богородичных радений достигали такого градуса экстатического состояния, что обретали в молитве вполне земное удовлетворение. Искренность и

страстность итальянского отношения к матери и Богородице до сих пор прекрасно соседствуют на этой земле с анекдотами и присловьями, самые грязные из которых — о Мадонне.

Выставка Гаэтано Пеше в санкт-петербургской «Галерее дизайна/bulthaup» — первая выставка мастера в России — названа «Вопрос (к) времени», и слово «время» часто используется для его экспозиций. Светильник «O Sole mio» был задуман в 1971-м, а реализован почти на 20 лет позже — идея дожидалась технологии, Орфей ждал Гефеста. Суть светильника — плоское солнце, двигающееся по прямой направляющей туда и обратно в течение 12 часов либо по окружности с циклом в сутки. Светильник-хронометр, который высокотехнологичным способом возвращает архаичный ритм в мегаполисы. «О мое солнце» — солярный гимн, в появлении которого далеким эхом отзывается «Песнь о Солнце» Франциска Ассизского, предвосхитившего полнокровие Возрождения. Конечно, подобные связи не могут быть отрефлексированы самим дизайнером, но с автором, утверждающим примат содержания, нужно держать ухо востро и при необходимости обратиться к теогонии и космогонии.

Согласно А.Ф. Лосеву дело было так: Хронос снес в эфире серебряное яйцо, которое явилось первоформой. Из яйца появилось загадочное существо, носящее множество имен, преимущественно Фанета, Метиса и Протогона. Орфей одного и того же бога называл и Эротом, и Фанетом, и Великим демоном. Эрот был лишен глаз и ушей, они были ему без надобности, о нем Орфей говорит: «Быстрой любовью слепой чрез мысли он управляет». Эрот занимался созерцанием предшествующей красоты, воспринимая ее «через свою собственную, и эту последнюю — не путем дробимых чувственных восприятий». После чтения текста такой глубины залегания самый отъявленный фрейдист безмятежно заснет в кресле UP 5, и не только в нем. В серии кресел «I Feltri» Пеше использует войлок, и мягкие высокие углы позволяют завернуть себя с головой в куколь, утомившись от света. А светильником может оказаться «Lamp with Underwear», превративший комедийный жест в пластический bon mot. Пеше говорит, что объекты исполняются по мотивам значимых для него тем, но поскольку статей никто не читает, он вкладывает содержание в дизайн, апеллируя к чувствам грамотных ленивцев.

Один из светильников — «54 Arms Lamp» — обретает форму под руками своего хозяина: гибкая вязанка, пучок света из полиуретановой резины, прирученный гекатонхейр — одомашненный многорукий титан. Светильники антропоморфны либо буквально, как в сериях «Friends Lamp» и светильниках-масках, либо миметичны, как в серии «Спагетти». Объясняя любовь к световым объектам, Пеше говорит, что Бог для него — это свет, что напоминает высказывание другого знаменитого итальянца XX века, художника Лучо Фонтаны: «Теперь даже в религии аллегориям пришел конец, пора с ними расстаться, а я, изображая символ «я верую в Бога», делаю две прорези». Дизайнер же делает пару-другую отверстий в светильнике.

Объекты из полиуретана, как в старом анекдоте, не холодные и не теплые — приятные. Чуть дрожат, слегка дразнят, приглашают в игру. Правила можете придумывать сами или оставить предмет в покое, в неконтактном отдалении, для месседжа Гаэтано Пеше это возможно, никаких «интерактивных» обязательств. В связи с чем и возникает вопрос: как профилирован этот дизайн, какой профиль у его автора? Пеше в ответ ерничает и разными приемами изображает свой профиль с выразительным носом — составляет из разноцветных пластиковых стульев, прорезает его в спинке кресла, выставляет из-за корешка книжки. Высовывает буквально: каталог 2004 года «Il Rumore del Tempo» — не самое простое в эксплуатации издание из тех, что мне попадались. Обложка сделана из экологичной кокосовой копры, но с лохматым, осыпающимся краем, страницы с извилистой линией вырубки, мешающей листать их по вашему усмотрению, корешок открыт и запаян столбиками полиуретана. Авторский нос с варварским лю-

Фрагменты экспозиции выставки Гаэтано Пеше в «Галерее дизайна/bulthaup
Фото: Антон Успенский

бопытством вылезает за границы книжного абриса и попадает под руки. Профиль как товарный знак и знак авторизации — безупречное решение и повод для игры. Для выставки в Галерее дизайна/bulthaup в качестве приглашения был сделан гибкий браслет в форме рыбки. Фамилия Пеше переводится как рыба, и в 1994 году он основывает компанию «Fish Design» по выпуску аксессуаров из полиуретановой резины, а в 2006-м делает стол «Fish Table» в форме неидеальной рыбы, что, по мнению автора, отражает современную экологическую обстановку. Наиболее социально ангажированный объект выставки — стеллаж «11 сентября» — две полупрозрачные вертикальные секции, соединенные закрытым объемом в форме сердца.

Наследуя средиземноморской традиции, мужское и женское произошли от дорического и ионического стилей в храмовой архитектуре. Ионическая — женская — капитель восходит к архетипу финиковой пальмы, со временем плоды — финики стилизовались в ионики — яйцеобразные элементы. В «женском дизайне» Гаэтано Пеше форм, подобных яйцу, не замечено, но существуют вазы, готовые принять в себя нечто, стать подставкой для чего-то похожего. Снаружи они напоминают кокон из цветных спагетти, плотно сплетенную корзину или сосуд времен до изобретения гончарного круга. Вазы явно не для цветов и фруктов, они сами способны цвести и воспевать и продолжать хранить форму невидимого серебряного яйца, снесенного Хроносом.

Ab ovo ursue ab mala — «от яиц до яблок» — от начала и до конца, так проходил античный римский обед. Яблоки Гаэтано Пеше лежат горкой на краю стула «Wan-Chai Chair», таких объектов семь — лимитированное издание из синтетического материала. Когда-то поэт Андрей Вознесенский тревожился: «Все из пластика — даже рубища...», сегодня, ощущая полиуретановые предметы Пеше, мы внутренним зрением созерцаем предшествующую им красоту, данную нам Эротом, столь вольно чувствующим себя на земле ненаглядной Италии. Диапазон свободы не ограничен: от первоформы яйца до искушения формой. Например яблока.

ЖАН ЛЮРСА

ВЕЛИКИЙ РЕФОРМАТОР ИСКУССТВА ГОБЕЛЕНА

текст: Виктория Хан-Магомедова

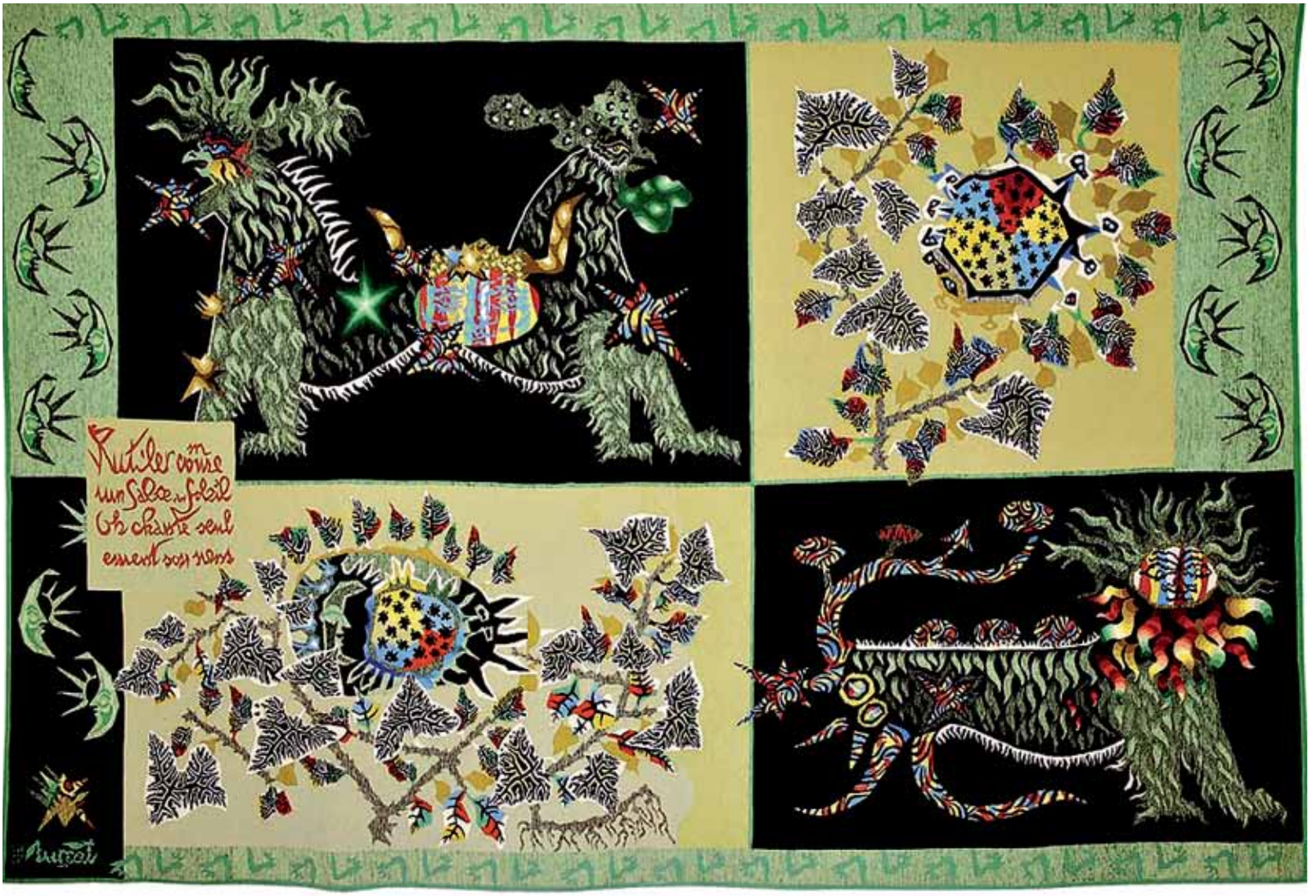
«Почему я должна быть жестокой вестницей судьбы?/ Я не колдунья, я сама нежность. / Взгляните, мой цвет легок, как пробковая кора./ Моя песнь любви заставит отступить ночь./ Мой лик соткан из лунного света, нежности и воды;/ Нос мой с горбинкой, но я так ласкова». Это стихотворение Жана Люрса (1892–1966) из сборника «Домен» с авторскими красочными иллюстрациями.

Конечно, Люрса – не только поэт, гуманист, живописец, иллюстратор, автор керамических изделий. Прежде всего он картонист и создатель гобеленов, выдающийся реформатор ковроткачества. На выставке его работ в Галерее искусств Зураба Церетели демонстрировались 14 гобеленов, более 20 картин, керамические изделия и коллекционные издания книг, написанных или иллюстрированных художником. Все произведения (из собрания Академии изящных искусств Института Франции) дают представление о многогранной творческой деятельности мастера, неповторимом своеобразии его искусства.

Люрса отказывался изучать медицину, как хотели родители, и учился живописи у Виктора Пруве, директора Школы изящных искусств в Нанси. В 1912 году он переезжает в Париж, поступает в Школу изящных искусств, а затем в Академию Гранд-Шомьер. В Париже он открывает для себя современную живопись, входит в круг художников, близких Пикассо. 1920-е годы – период напряженных творческих экспериментов под влиянием фовизма, кубизма, сюрреализма. Новым живительным импульсом для него стали путешествия (1920-е годы) – Германия, Италия, Марокко, Греция, Испания, Ближний Восток, Северная Африка. Во многих картинах, гуашах этого периода прослеживается увлечение Востоком.

В 1928–1929 годах он писал пустынные, галлюцинаторные пейзажи, в которых присутствуют обломки кораблей, мачты, паруса («Греческий пейзаж, или Статуя в руинах»», 1927). Показанные на выставках 1920-х годов, они привлекали своеобразием, мощной энергией и внутренним напряжением («Женщины с красной вуалью», «Человек из Гмара», «Заклинатель змей»). Влияние сюрреализма особенно ощущается в гуаши «Водуазские рыбаки: сон» (1934). Люрса становится известен как живописец. Его персональные выставки с успехом проходят в Лондоне, Нью-Йорке, Париже, Берлине. Однако многогранно одаренный художник мечтал о другом: о монументальном искусстве, о работе над гобеленами. Ковроткачество переживало в тот период глубокий кризис. Поэтому он решил приложить все усилия, чтобы вернуть ему былой блеск. Еще в 1926 году художник познакомился с Мари Куттоли, богатой женщиной и страстным коллекционером, которая ориентировала его на занятия ковроткачеством. С призывами к обновлению искусства гобелена она обращалась к современным художникам: Леже, Браку, Пикассо, Дюфи. Но именно Люрса было суждено стать выдающимся новатором в этой сфере.

Знаменательной оказалась его встреча в Обюссоне с Франсуа Табаром, молодым директором старинной мастерской ковроткачества, ставшая прелюдией длительного сотрудничества. Табар всегда чутко и внимательно реагировал на нововведения Люрса в искусстве гобелена. Прозрением,



фундаментальным открытием стал для Люрса обнаруженный в 1937 году гобелен «Анжерский Апокалипсис» XIV века, шедевра средневекового ткачества. Простота средств и минимальное число цветов соответствовали его поискам монументальности. Средневековый гобелен стал для него эстетическим (размах и поэзия) и техническим (крупное тканье, ограниченная цветовая палитра, упрощенный рисунок) откровением.

Отныне он больше не писал картины маслом (но от гуашей не отказался), а стал создавать картоны с цветовыми градациями, не написанными, а пронумерованными. Это не только техническая, но и коммерческая революция, поскольку сокращалось время исполнения гобелена, хотя работа вязальщиц и становилась чисто механической. Можно выявить две главные идеи обновления шпалерного ткачества Люрса. Первая — предоставление инструкций ремесленникам, которые должны выполнять работу по ткачеству по обозначенным номерам, соответствующим разным цветовым оттенкам. На протяжении столетий картон представлял собой картину, выполненную с единственной целью — быть воспроизведенной на ткани. А Люрса рисовал на картоне предмет в реальном размере, и ткался гобелен согласно номерам цветовых оттенков, указанных художником. Вторая идея — сведение к жесткому минимуму числа используемых цветовых градаций.

Как правило, с одного и то го же картона ткались четыре или пять гобеленов, иногда два. Затем картон, собственность автора, сжигали.

Итак, исполнители гобелена, имея перед глазами указания, могли без коле-

СОЛНЦЕ
1964
Обюссон

Жан Люрса.
Фото: Фонд Жана Люрса

ПЫЛКИЕ
1963
Обюссон

Фото предоставлены Академией изящных искусств Института Франции

баний и потери времени выбрать нужный оттенок. Таким образом, художник получал полную гарантию воплощения своего замысла, а мастерская могла обеспечить быстроту исполнения гобелена.

В сентябре 1939 года Люрса обосновывается в Обюссоне и работает в мастерской Табара в тесном контакте с ткачами ковров. От Сообщества картоньеров он получает заказ выполнить гобелены на тему времен года с сюжетами, обозначающими разные континенты. Несмотря на трудности военного периода, Люрса сумел заинтересовать нескольких любителей ковроткачества, и по его картонам в мастерских Обюссона было выткано 20 гобеленов, представленных затем в Париже.

Вынужденный покинуть Обюссон в 1941 году, он обосновывается в Ло и участвует в Сопротивлении. Война заставляет его обратиться к более ангажированным сюжетам: «Это правда» (1942), «Свобода» (1943, на стихи Элюара). Эти гобелены были тайно вытканы в Обюссоне.

Рисунок Люрса на картонах основывался на фантастических изображениях растительного, животного мира, насекомых, которые он иногда соединял с драматичными историческими событиями. («Тропики», 1956). Гобелены на выставке показывают, насколько он преуспел в сочетании стилизации средневекового религиозного ковроткачества с современными видами абстракции и сформировал новый способ организации композиций картонов.

В отличие от картин в своих картонах Люрса, в сущности, оставался символистом. Часто встречающиеся символы (петух – символ зари; солнце – символ жизни), иногда оригинальные и замысловатые, приспосабливались для стилизованного рисунка, ясного и глубокого, где использовались растительные элементы, часто повторяющиеся мотивы («Лоза», 1943; «Дворец принца», 1954).

В 1957 году в Обюссоне Люрса начинает работать над гигантской серией из 10 панно «Песнь мира», в которой он воплотил отчаяние и надежды человечества в атомную эру. Это оптимистический и вдохновенный ответ на разные виды агрессии. Есть на выставке и гобелены с изображением солнца, иногда деформированного, как бы искаженного из-за разных конфликтов («Солнце Парижа», 1962; «Солярия», 1963). «Мне кажется, что любой ковер или даже украшение – исключительно декоративный предмет, немного убогий по своей субстанции, если там нет солнца, звезд или луны. Мне кажется, моя работа была бы незаконченной, если бы я не использовал эти элементы, так же как день не был бы завершенным, если бы не было ночи» – писал Люрса.

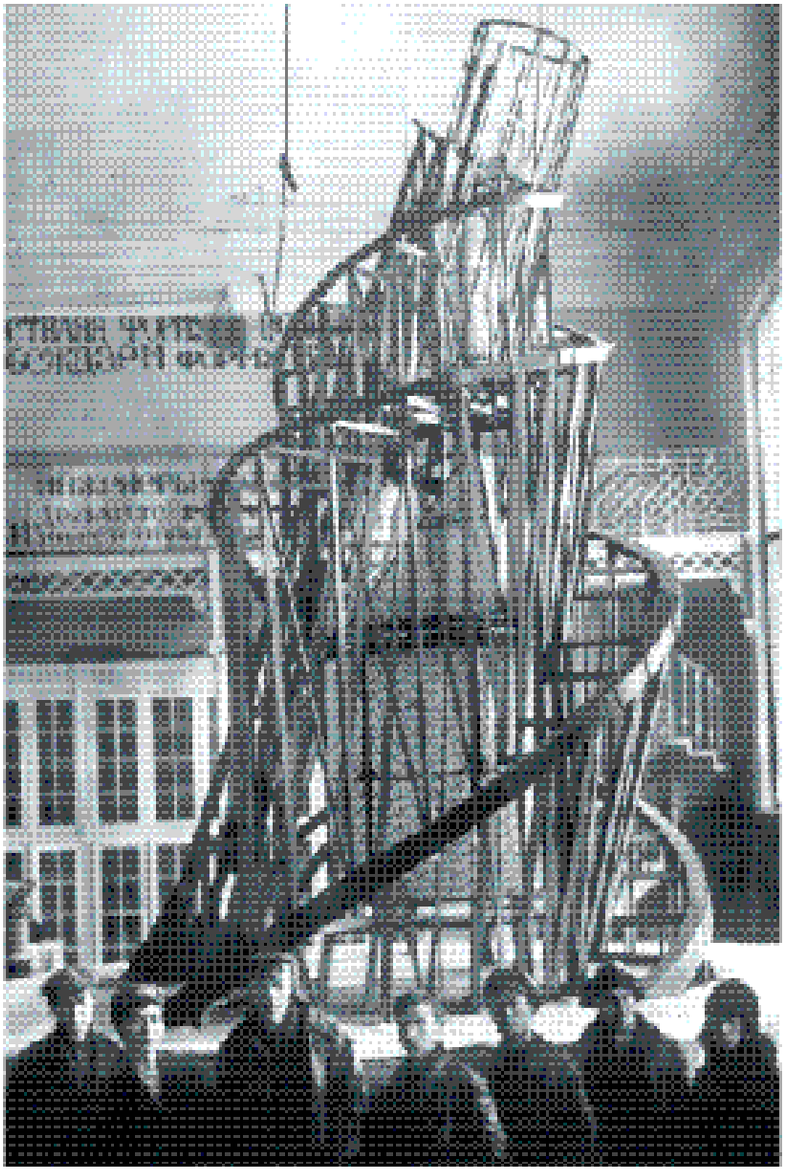
Особенно часто на его гобеленах появляется петух: яркий, сияющий. Он не был для художника чисто декоративным мотивом, колористическим развлечением, а воплощал одновременно и символическую, и реалистическую ценности. Часто он изображает и полки шкафов, на которых уживаются дикобраз, утка, черепаха, бабочка, ослепительные и фантастические («Красивый шкаф», 1962).

Любопытная особенность гобеленов Люрса: он очень органично включает в их композиции стихи, свои и других авторов. Как в гобелене «Сад мечтателя»: Ночь преступает порог, /День открывает врата. /Нет в бестиарии тайны. /При виде гроздьев мы/Слышим пение птиц/ – Деревья и люди/Укрывают ночь» (Пьер Сегер). Люрса остается непревзойденным мастером гобелена XX века, создавшим более тысячи произведений.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

Министерство культуры Российской Федерации,
Государственная Третьяковская галерея,
SEPHEROT Foundation

БЕСКОНЕЧНАЯ ТАТЛИН ЧАША ВЕЛИКОГО



Посвящение Владимиру Татлину
К 125-летию художника

5 октября 2011 — 26 февраля 2012. Крымский Вал, 10

Информационный партнер

Информационная поддержка

РОССИЯ 24 · Центр 5 ЛТВ · МОСК · ДИ · РАССКОЕ · La Courrier de Russie

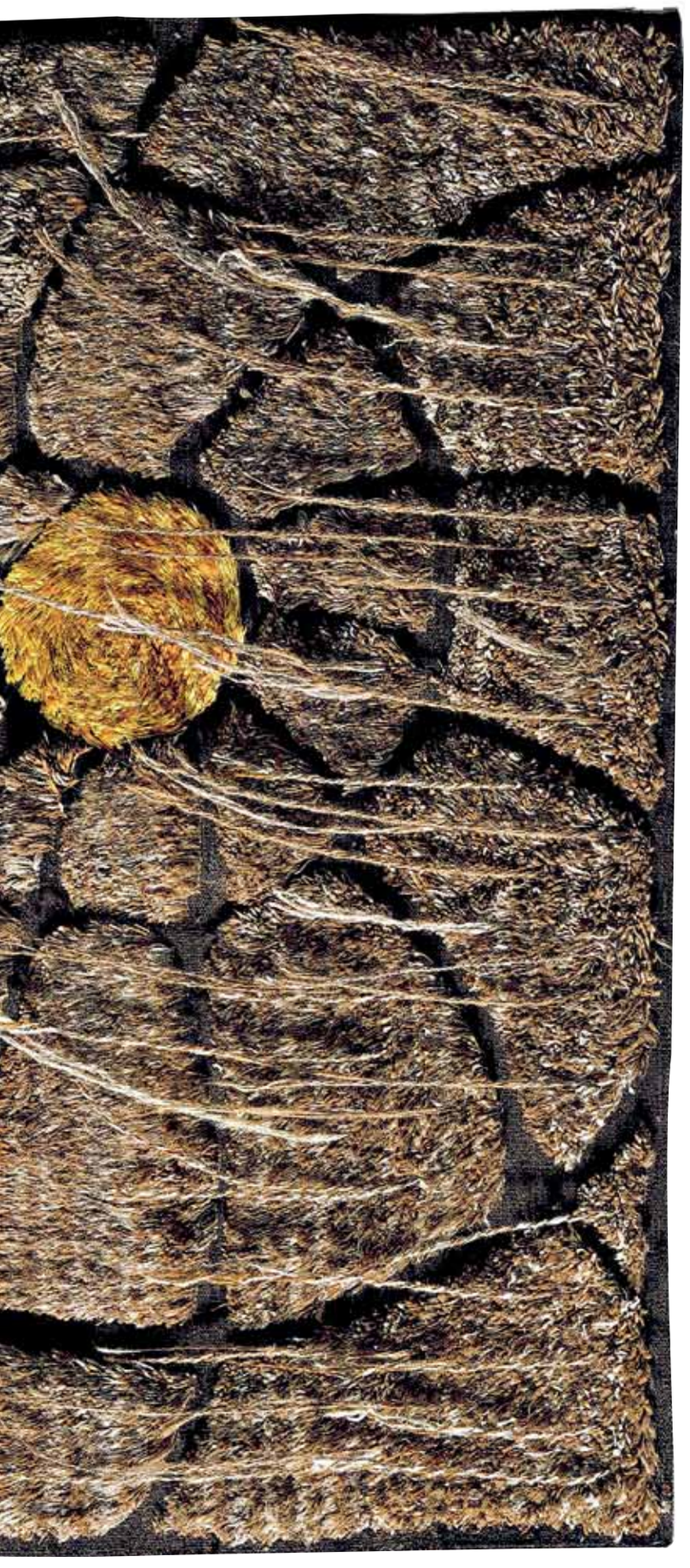
БЕЛКИС БАЛПЫНАР

СОЗДАТЕЛЬ АРТ-КИЛИМОВ

текст Виктория Хан-Магомедова

Как известно, килим, буквально «ткань для повседневной жизни», превращает холодный дом в уютное жилище. Килимами покрывали каменный пол в мечетях. И распространены они были в деревнях и городах от Балкан до Малой Азии, особенно в Турции. И сегодня в Турции в аграрных районах многие женщины ткут не ворсовые ковры, а плоскостные шерстяные покрытия для подушек, диванов — килимы.

Белкис Балпынар. **АСИММЕТРИЧНЫЕ СПИРАЛИ.** *Килимное плетение*



Большие или малые, турецкие килимы всегда отличались плоскостным плетением, яркими цветами и часто орнаментами, имеющими ритуализованный характер. После успешных археологических находок эксперты доказали, что техника плетения килимов начала развиваться в Анатолии, Малой Азии еще в 7000 году до н.э. В наши дни килимы приобрели большую популярность на Западе и в Турции.

На протяжении почти 40 лет килим был и остается истинной страстью художника, дизайнера, исследователя, писателя, турчанки Белкис Балпынар. Счастливой оказалась ее судьба. Ведь килимы стали и темой ее многолетних исследований, упорных поисков, и средством художественного выражения. А главное, что благодаря килиму ей удалось проследить связь от прошлого к настоящему и наметить пути для развития искусства в будущем.

Несмотря на все перипетии в жизни и творчестве, фортуна была благосклонной к этой незаурядной женщине. После окончания в 1963 году текстильного факультета стамбульской Академии изящных искусств она работала дизайнером по коврам и научным консультантом в Шумер-банке. «Это

определило начало моего интереса к коврам», — говорит Балпынар. Она много путешествовала, изучая систему плетения в коврах исконных жителей, затем делала рисунки и имитации старинных ковров.

Под влиянием новых веяний в современном искусстве она создавала работы, модифицируя словарь традиционных для килимов орнаментов. С 1968 по 1973 год она была заведующей отделом ковров Музея турецкого и исламского искусства, в 1973-м работала с генеральным директоратом «Vakiflar», руководившим собственностью религиозных фондов. Посещая разные музеи в Турции, она собирала, оценивала, спасала качественные ковры, чтобы сохранить их для потомков. Позже они вошли в созданный ею Музей-фонд ковров и килимов в Стамбуле. В 1983 году занимаясь собственными независимыми исследованиями, основала мастерскую по реставрации старинных ковров и килимов. «Чтобы воспроизвести структуру утраченной части ковра, я тщательно изучала все особенности использования нити разных видов шерсти, текстуру, цвет и т.п.», — говорит Балпынар.

В 1986 году она собрала небольшую группу плетельщиц ковров и дала им шерсть ручной вязки, чтобы они выполняли килимы по ее рисункам.

СОЛНЦЕ И ЗЕМЛЯ
Милан.
Miuccia Prada Collection

Вид экспозиции
в Арт-центре
«Красные Холмы»

СКЛАДКИ
Килимное плетение

ВЫПУКЛОСТЬ
Килимное плетение

Балпынар не только работала над изучением и сохранением великого наследия ковроделия, но и создала новый стиль килима. Она придумала техники, для достижения трехмерности, особой глубины в килимах («Высокий и низкий»). Новые техники позволяют прясть ковер по ее рисункам в необычных криволинейных или острых угловатых формах, что считалось труднодостижимым в нормальном прямоугольном тканом килиме («Складки»). Мастер использует старинные орнаменты, спирали, свастики, чтобы символизировать возрождение и бесконечность и даже порождает некие кинетические формы, добавляя слой скрученных узлов. И в переплетеной поверхности возникает совершенно иной план («Галактика»).
Работы Балпинар выставляют в галереях Италии, Европы, США. Она автор шести книг, некоторые написаны в соавторстве с археологом Дж.Меллартом и этнологом Уго Хершем. В книге «Богиня из Анатолии» (1989) выдвинута идея, что многие мотивы килимов происходят из символов, использовавшихся в неолитической настенной живописи или других доисторических артефактах.
На выставке «Арт-килим» в марте 2010 года в «Арт-центре МКХ» (Москва — Красные Холмы) можно было ощутить новаторский пафос килимов Балпынар. И само пространство зала с его стеклянными стенами-окнами выводило ковры в пространство города, странным образом заставляло острей звучать тему космизма, заложенную в них автором.
На выставке были представлены работы разных лет, разных типов. В некоторых художник предстает как минималист, абстрактный художник. Ее уникальные работы называют по-разному: «тканые картины», «настенные килимы», «килимное ковроделие», «современные килимы». Балпынар предпочитает название «арт-килим». Она никогда не повторяет своих рисунков, но порой возвращается к наиболее популярным темам, всегда варьируя их по цветам и пропорциям («Взрыв»).
Балпынар по-прежнему создает рисунки, делает наброски для своих килимов, но в основном она работает с компьютером.
В течение многих лет экспериментируя с основой ткани и техническими особенностями плетения килимов, Балпынар создала новый тип килимов или арт-объектов, созвучный современной эпохе. «Я пытаюсь понять пустоту Вселенной и нашего бытия», — говорит она. Самые притягательные на выставке — зашифрованные килимы, в которых трансформируются древние неолитические символы — свастика, спираль. В них феерическим образом автор воплощает идею хаоса, существующего в гармонии, или приведенного в порядок беспорядка.

текст: Людмила Казакова

ГОРЯЧЕЕ СТЕКЛО ВО ЛЬВОВЕ

Современное культурное пространство насыщено многочисленными творческими акциями. Сотни выставок, десятки триеннале и биеннале, фестивалей, международных смотров, конкурсов. Но во всем потоке этих мероприятий у каждого профессионального творческого сообщества есть свои встречи, которые им необходимы и ожидаемы, где собираются люди «одной крови». В сфере декоративных искусств международные симпозиумы по стеклу и керамике, эмали и текстилю имеют давнюю и прочную традицию. Одни исчезают, другие появляются, меняя концепцию и назначение. Мы имеем в виду «рабочие» встречи, во время которых, в отличие от выставочных, конкурсных акций, буквально на глазах рождаются произведения искусства.

Таким является Международный симпозиум по стеклу во Львове, который существует более 20 лет (первый, имевший статус всесоюзного, состоялся в октябре 1989 года). Со временем он приобрел престиж одного из самых значительных в мире. За этот период в его работе приняли участие художники более чем из 17 стран. Среди них мастера с мировыми именами: М. Липофский, Т. Зельнер, М. Меррикаллио, Я. и К. Зоричак, И. Шутайек, М. Роджерс, из российских художников – Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, А. Иванов, Б. Федоров, В. Шевченко, из украинских – А. Бокотей, инициатор и организатор симпозиума, О. Звир и десятки других. В рамках симпозиума проводятся персональные выставки, конференции и лекции с показом фильмов, осуществляется культурная программа. Неофициальная обстановка, открытость творческого высказывания располагают к общению, спорам и дискуссиям, дружеской застольной беседе.

Вид экспозиции выставки в Национальном музее

Работы художников Ореста Принады (Украина), Лучезара Дочева (Болгария), Екатерины Семеновой (Россия), Марка Экстранда (США)

Напомним о наиболее масштабных и влиятельных творческих акциях в мировом стекольном сообществе, некоторые из них по форме их проведения носят характер арт-шоу. Это симпозиум, организуемый Международной ассоциацией художников стекла (GAS) с центром в Сиэтле (США) и охватывающий эстетическое поле действия мирового студийного движения в разных странах и на разных континентах. Значительным и авторитетным был симпозиум в Чехословакии, в Новом Боре, проходивший на предприятии «Кристаллекс». Во Франции, в Германии, Испании, Венгрии и других странах также проводятся акции в исконно стекольных центрах, устраиваются семинары с целью обучения

и обмена опытом. Какое место среди них занимает львовский симпозиум? Его специфика заключается прежде всего в предоставлении возможности работать с горячим стеклом у стекловаренной печи, которой не имеет студийный художник. Симпозиум привлек внимание художников из 17 стран четырех континентов. Наряду с постоянными участниками из Европы, США в этот раз впервые приехали авторы из Китая, Турции, Австралии, Норвегии, Нидерландов, Люксембурга. Россию представляли Л. Савельева и Ф. Ибрагимов. Параллельно на базе творческих мастерских кафедры стекла Львовской академии состоялся мини-симпозиум для студентов. Интерес художников и специалистов-искусствоведов, работников музеев и галерей обращен к движению искусства стекла в сторону свободной пластики и скульптуры. Работа с горячим стеклом открывает широкие возможности для свободного эксперимента.

Восьмой симпозиум во Львове состоялся в октябре 2010 года. Он проходил под патронатом Национальной академии изобразительных искусств и архитектуры Украины, а непосредственным его организатором, как и всех предыдущих, является Львовская национальная академия искусств во главе с ректором А. Бокотеем. Компания «Галицийское стекло» предоставила производственную базу — новый цех и современное оборудование для выполнения работ художниками совместно с первоклассными мастерами-стеклодувами. Этот факт сам по себе означает новый этап в деятельности симпозиума, так как прежняя творческая производственная база — Львовская экспериментальная керамико-скульптурная фабрика с ее цехом стекла перестала существовать. Но осталась сложившаяся школа мастерства, а многие мастера пришли работать на новое предприятие.

По завершении десятидневной работы симпозиума, когда каждому художнику был предоставлен мастер и выделено время для создания работы, состоялась заключительная выставка в Национальном музее имени Андрея Шептицкого. Ее открытию предшествовала торжественная церемония вручения медалей, дипломов и сувениров всем участникам, в которой принял участие ректор Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры А.В. Чебикин. Медалью была награждена Л. Савельева, автор этих строк удостоена почетного диплома киевской академии за фундаментальные научные исследования по искусству стекла. Центральным событием стало возведение в ранг почетного члена Львовской национальной академии искусств чешского художника стекла Иржи Шугайека. Ранее он был избран почетным членом Российской академии художеств.

Приятно отметить, что атмосфера симпозиума ощущалась во всем городе. Проводились многочисленные выставки, средства массовой информации сообщали о происходящем.

Заключительная выставка продемонстрировала разнообразие идей и концепций, технических приемов и средств их воплощения. Отдельным работам были свойственны некоторая эскизность, незавершенность из-за нехватки времени или непредвиденных условий технического порядка. Но эти «общепринятые» на симпозиумах издержки не мешали почувствовать накал эксперимента, смелость формотворческих идей, прежде всего в инсталляциях и монументальных пластических объектах. Можно отметить возросший уровень профессионализма молодого поколения художников, выступившего на равных с признанными мастерами.

По итогам прошедших симпозиумов сложилась достойная коллекция современного стекла из работ, подаренных авторами-участниками городскому музею стекла. Сегодня она насчитывает более 300 уникальных произведений. И в этом тоже видится большое художественное значение Львовских симпозиумов.

Национальный музей им. А. Шептицкого, Львов

ТЕКСТ: Азиза Гусейнова

СОКРОВИЩНИЦА МЕДИЧИ В КРЕМЛЕ

Фламандская мануфактура. **БУЛАВКА ДЛЯ ШЛЯПЫ**
Конец XVI в. *Золото, эмаль, рубины, жемчуг, алмазы.* Музей серебра, Палаццо Питти, Флоренция

Венецианская или флорентийская работа ДВОЙНАЯ **ВАЗА С КРЫШКОЙ**
Оправа Джусто из Флоренции
XIV–XV вв.
Яшма, серебро позолоченное на огне с прозрачной эмалью, серебро.
Музей серебра, Палаццо Питти, Флоренция

Прекрасный пример отношений между власть имущими и искусством демонстрировала семья Медичи. Банкиры и меценаты, они финансировали крупных художников эпохи Возрождения и собрали великолепную коллекцию предметов искусства. Козимо Медичи Старший, богатейший человек в мире, ссужавший деньги под залог королям, как и первые герцоги Медичи, отдавал предпочтение античным и возрожденческим камеям и геммам, также ему нравились античные и ренессансные вазы и чаши идеальной формы, мастерски исполненные из яшмы, порфира, лазурита. Его последователем был внук — Лоренцо Великолепный, оказывавший поддержку Боттичелли и защищавший молодого Микеланджело. Последняя из рода Медичи, Анна-Мария-Луиза, все произведения искусства и сокровища, собранные в течение шести столетий, передала в дар Флоренции.

Часть коллекции Медичи была представлена в Одностолпной палате Патриаршего дворца в Кремле на выставке «Сокровищница Медичи» из музеев Флоренции и национального музея Барджелло. Античные и возрожденческие сосуды и хрустальные кубки, медали, монеты, камеи, вазы из полудрагоценных камней, бронзовые изделия, изощренные скульптуры из раковин, ювелирные украшения… Особым вниманием пользовались чудесные вазы и предметы из слоновой кости Маттиа де Медичи, янтарные изделия Марии Магдалины Австрийской. Восхищение вызывали камея Козимо Медичи II «Император Тит», (I век до н.э.), миниатюрная золотая колыбелька с барочной жемчужиной в виде младенца; полудоспех из малого гарнитура Франческо I Медичи и шлем цуккото (1570–1574, сталь, чеканка, воронение). Прекрасный образец ювелирного искусства — камея с портретом Козимо Старшего (1475 – 1476, раковина, серебро, позолота), чаша в форме раковины (1557) Гаспаро Мизерони в технике мозаики из цветного стекла — изображен Фердинанд I Медичи.

Выставка позволяет на примере коллекции Медичи проследить историю ювелирного и мозаичного дела, узнать об изменениях вкусов собирателей на протяжении столетий. Например, весьма любопытен рельеф «Ex voto» Козимо Медичи II флорентийского камнереза начала XVII века. Эту работу заказал молодой тяжелобольной эрцгерцог. Юноша изображен стоящим на коленях, молящим об исцелении, он протягивает Богу символы власти, корону и скипетр.

Драгоценности Анны Марии Луизы — украшения, созданные из необычных по форме жемчужин, — изумляют искусной работой фламандских и немецких ювелиров, как, например, стрекоза с золотыми ножками с алмазно-рубиновыми капельками росы на крыльях.

Особенно много в экспозиции гемм, которые, к сожалению, нелегко рассматривать в горизонтальных витринах, даже большую гемму III в до н.э., изображающую Александра Македонского и его мать Олимпиаду. С этой геммой перекликается и ренессансная камея: профильный портрет Козимо Медичи (1620, халцедон, яшма, золото).

В мастерских великих герцогов создавали мозаики и из полудрагоценных камней, как, например, панель с попугаем на ветке груши XVII века или панель с подсолнухом середины того же столетия. Меценатство семейства Медичи позволяет нам и сегодня наслаждаться предметами искусства из их коллекции на эффектной, хорошо структурированной выставке в Кремле.

первая публикация

Вруцелето, эмблемат, апофегмат… Цельногравированные кириллические книги и гравюры в русских рукописях XVI–XIX веков из собрания Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.
М., 2011. 408 с., ил.

Книга вышла в рамках Программы «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина. На основе материалов фонда редких книг Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника подготовлено издание, посвящённое книгам особого и малоизученного исторического типа – цельногравированным кириллическим изданиям XVI–XIX веков, в которых текст и иллюстрация гравируются и печатаются с одной печатной формы (доски). По своей исторической, культурной и научной значимости коллекция Ярославского музея-заповедника не имеет аналогов в собраниях региональных музеев России.

В публикации представлены 114 изданий фонда редких книг: 62 цельногравированные и 51 рукописная. А также Сборник гравированных изданий, принадлежавший меценату и библиофилу XIX века Ивану Александровичу Вахромееву. Уникальный Сборник реставрируется в рамках проекта.

В издании впервые публикуется полный научный Каталог цельногравированных изданий и гравюр в рукописных книгах XVI–XIX веков из собрания Ярославского музея-заповедника. В альбомной части большинство гравюр воспроизведены в масштабе 1:1. В издание включены статьи о возникновении цельногравированной книги, её развитии, особенностях бытования, коллекционирования, изучения, музеефикации, а также о технологии изготовления.

Информационные партнёры:

РАДИО РОССИИ

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

АРТХРОНИКА

МУЗЕЙ
Российский партнер журнала museum

МУЗЕИ РОССИИ
www.museum.ru

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДИ

справочник руководителя Учреждения Культуры

параллель 60

Руководитель программы – Ирина Остаркова.
Куратор конкурса – Екатерина Ойнас.
Телефон: +7495 637 3833,
e-mail: 1p.museum@fondpotanin.ru,
сайт: 1p.fondpotanin.ru

Реклама

текст: Виктория Хан-Магомедова

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО СПИРАЛИ

Искусство тропической Африки непривычно для нас. Все произведения функциональны, имеют практическое назначение в ритуальных церемониях и связаны с религиозной системой. Более того, по словам легендарного русского ученого-африканиста Виля Борисовича Мириманова, они позволяют проанализировать предысторию искусства, его дописьменные формы и понять, для чего создавались ритуальные статуи и маски, которые на определенной стадии развития существовали у всех народов мира. Старинная и современная скульптура тропической Африки ошеломляет простотой, острой выразительностью и гениальностью решений. Не удивительно, что африканское искусство оказало столь сильное влияние на творчество родоначальников модернизма — Пикассо, Брака, Вламинка, Матисса, Кирхнера, Липшица… Возможно, аналитического и синтетического кубизма Пикассо не было бы без вдохновивших мэтра арт-форм Черного континента.

Не часто можно увидеть африканское искусство в Москве. Тем ценнее яркая, многообразная и удивительная выставка «Искусство тропической Африки» из коллекции М.Л. и Л.М. Звягиных в отделе личных коллекций ГМИИ имени А.С. Пушкина, погружающая в фантастический, сложный, порой пугающий мир незнакомой нам культуры, во многом непривычной, чуждой. Демонстрируется 150 произведений из этой уникальной, стилистически разнообразной и очень качественной коллекции.

Африканские произведения из бронзы, дерева, кости, обожженной глины, ткани порой очень трудно датировать. На выставке демонстрируются редкие предметы древней культуры Нок (V в. до н.э.): терракотовые головы, фигуры правителей, вождей. В них обнаруживается присущая африканской пластике тенденция преувеличивать размеры человеческой головы.

Чрезвычайно любопытны бронзовые и терракотовые алтарные реалистические головы, фигуры правителей стиля Ифе XII–XV веков, народа йоруба, виртуозно исполненные. Они оказали влияние на бронзовую скульптуру Бенина XVI–XVIII веков, расцвет искусства литья из бронзы (великолепная голова матери правителя ийобы), Бенин, Нигерия, XVI–XVII века). Скульптурные портреты правителей Бенина устанавливались на алтарь королей и сановников. Экспонируются также оригинальные рельефы для украшения дворцовых стен, алтари с головами королевы-матери и петухов, символов плодородия.

В представленных произведениях можно проследить и древние сюжеты, орнаменты, популярные в тропической Африке. У догонов солнечный глиф символизирует творческий акт. Спираль в их мифологии воплощает вибрацию, лежащую в основе всякого созидания.

Необычайно интересна крайне условная зооантропоморфная скульптура народа бауле, связанная с их богатым фольклором. Образы хамелеона, черепахи, птицы калао, слона, буйвола вдохновлены местными сказками и легендами, в сюжетах которых большое место занимает хамелеон как символ изначального хаоса.

Особенно хорошо показаны на выставке племенные маски, предназначенные для религиозных церемоний, различных праздников, погребальных ритуалов (маска бамбара, Бали). Зооморфные маски бауле участвовали в таинстве изгнания духов — пожирателей душ. В них синтезированы черты разных животных — буйволов, кабана, антилопы, крокодила. Приемы стилизации чрезвычайно разнообразны.

Представленные произведения убеждают, что традиционное искусство тропической Африки отличается необычайным разнообразием и совершенством форм. Частные коллекции, и, лучшая из них — Звягиных, приоткрывают окно в манящий, непознанный мир. Владельцы любезно предоставили ГМИИ 80 предметов, предполагается, что они станут основой музея африканского искусства в Москве.

МАСКА АНТИЛОПЫ ИЛИ БАРАНА (ЭКУК) ДЛЯ ИНИЦИАЦИЙ И ЦЕРЕМОНИЙ ОКОНЧАНИЯ ТРАУРА.
XX в.
Квеле.
Габон, Республика Конго.
Дерево

МАСКА ПРАВИТЕЛЯ (ОНИ) ОБАЛУФОНА
XII–XV вв(?)
Бронза.
Йоруба (Ифе), Нигерия

ГОЛОВА МАТЕРИ ПРАВИТЕЛЯ (ИЙОБЫ)
XVI–XVII вв.
Бронза.
Бенин, Нигерая

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

для ХУДОЖНИКОВ АРХИТЕКТОРОВ ДИЗАЙНЕРОВ

СУПЕРАРТМАРКЕТ

ПЕРЕДВИЖНИК

- м.**КИТАЙ-ГОРОД**
  Старосадский пер. д.5 стр.2, МСХ
- м.**МАЯКОВСКАЯ**, м.**НОВОСЛОБОДСКАЯ**
  ул. Фадеева д.6
- м.**КУРСКАЯ**, 4-й Сыромятнический пер-к
  д.1 стр. 6 под.9, ЦСИ ВИНЗАВОД
- м.**РЕЧНОЙ ВОКЗАЛ**
  Ленинградское ш. д.92/1

тел.: (495) 22-55-082 **www.peredvizhnik.ru**

ТЕКСТ: АННА ИЛЬИЧЕВА

«НЕО-ПОЗНАННЫЕ ОБЪЕКТЫ» АВАНГАРДА

Григорий Капелян, Наталия Хлебцевич
СЛОВО И ДЕЛО
2011. Инсталляция
Глазурованный кирпич, деколь, роспись

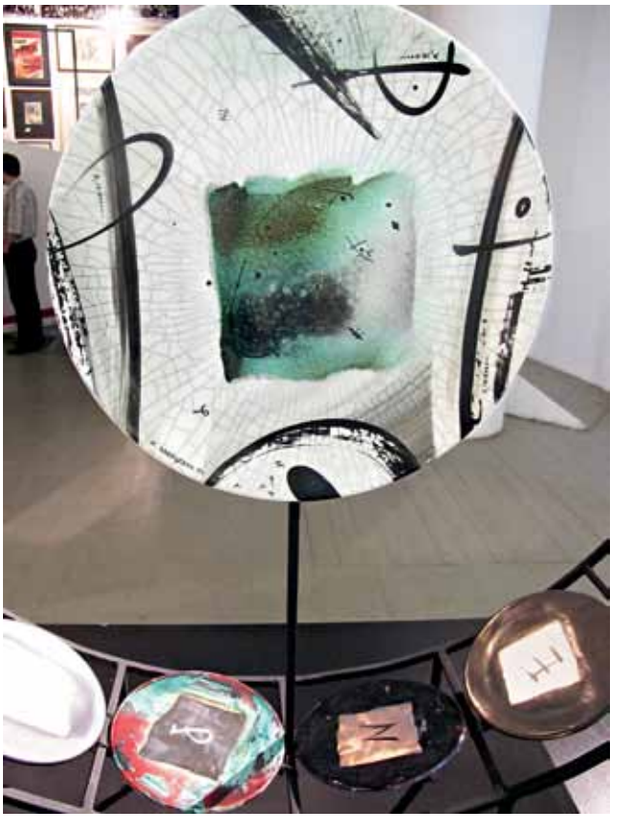
Наталия Хлебцевич
ЧИСЛО ПИ
2003
Шамот, металл

На выставке «Нео-познанные объекты» художники Наталия Хлебцевич (Москва) и Григорий Капелян (Нью-Йорк) показали многообразие техник, материалов, а также приемов экспонирования. Опознавательной чертой творчества этих непохожих на первый взгляд авторов стала художественная экспериментальная эстетика 1920-х годов — супрематизм Малевича, аналитическое искусство Филонова — хорошо узнаваемый конструктивистский метод создания ранее невиданного незнакомого и самому автору, предметного мира. Еще один любопытный факт — выставка художников открылась именно на Рождественке в стенах галереи ВХУТЕМАС. Именно здесь, в новом корпусе зданий, в 1920-х годах располагались легендарные Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН), а в помещении современной галереи находилась монументальная мастерская скульптфака. Созданная в 2006 году с целью популяризации наследия русского авангарда галерея регулярно проводит выставки, посвященные истории, школам, а также современным российским и зарубежным мастерам архитектуры, дизайна. В 2010 году к 90-летию Высших художественно-технических мастерских в Москве прошел межвузовский фестиваль «Пространство ВХУТЕМАС», центром которого и стала галерея, представившая выставку «ВХУТЕМАС. Живое наследие. Москва — Ленинград. 1920—1930» (из собрания Музея МАРХИ), прошли круглые столы, мастер-классы, лекции, показы мод и кино.

ВХУТЕМАС, по мнению историков, явление не менее значительное, чем немецкий «Баухауз», оправданно ассоциируется с искусством русского авангарда. К. Мельников, Э. Лисицкий, А. Веснин, В.Татлин, И. Леонидов, М. Гинзбург, А. Родченко, А. Экстер преподавали во ВХУТЕМАСе, разрабатывали прогрессивные методы обучения и готовили художников — мастеров новой формации, расшатывая стереотипы.

Современное искусство, пережив период цитирования и переосмысления авторских манифестаций авангарда, сделало выбор в пользу вариативности, уходя от эстетических и культурологических повторов. Так, художники Наталия Хлебцевич и Григорий Капелян утверждают, что их «творческий генезис — русский авангард» без социалистического пафоса и эстетического вызова 1920-х. Хлебцевич развивает традиции супрематизма, следуя не только геометрии этого стиля. Капелян сочетает конструктивистские принципы с органической спонтанностью филоновской школы.

Наталия Хлебцевич как представитель строгановской школы и как в определенном смысле последователь идей ВХУТЕМАСа объединяет высокое искусство и производ-



Григорий Капелян
ТЕКСТ НЕ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ ДЛЯ ЧТЕНИЯ
2010
Фарфор, надглазурная роспись

Наталия Хлебцевич
БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ
2010
Фаянс, деколь, вода

ственный эксперимент. Хлебцевич работает преимущественно в керамике, расширяя возможности этого материала до неузнаваемости. В инсталляции «Биографические данные» благодаря авторской технологии фаянс, тонкий, как пергамент, вызывает ассоциации с бумагой как материалом документирования, сохранения данных.

Смело обращается художница и с росписью утилитарных вещей, обращаясь к творчеству Малевича, Суетина и других вхутемасовцев, изготовивших на Дулевском фарфоровом заводе более двух тысяч комплектов посуды для подарков делегатам III Конгресса Коминтерна. Наталия Хлебцевич преодолевает границы плоскостной росписи, традиционные тарелки переходят из разряда художественно оформленной посуды в ряд скульптурно-пространственных моделей с характерными выпуклыми деталями. Следующий этап эксперимента – инсталляции, где активно используется не только фактура и другие возможности материала, свет тоже становится материалом, керамические элементы подчинены пронизывающему их сиянию, создающему впечатление бесплотности.

Григорий Капелян начинал в Ленинграде в 1960-х как историк искусства, занимался живописью и графикой в составе групп «Одна композиция» и «Лестница». Сейчас он живет в Нью-Йорке, и его живописные и графические композиции, представленные на данной выставке, вероятно, навеяны небоскребами Манхэттена, а возможно, и архитектурными фантазиями русских авангардистов. Это биографическая данность – отец Григория был художником-шрифтовиком в Ленинградском высшем художественно-техническом институте – северном ВХУТЕИНе. Керамическая тарелка с закрученным в спираль текстом Григория Капеляна имеет свою историю. Текст был написан для книги, изданной им совместно с художником Вильямом Бруем в 1969 году в количестве девяти экземпляров.

Наталия Хлебцевич
СПРАВОЧНИК ПО ВЫСШЕЙ МАТЕМАТИКЕ
2004
Шамот, дерево

Экземпляры этого издания хранятся теперь в MOMA, а сама книга была переиздана через несколько лет во Франции и выставлялась в Центре Помпиду.

Авторское взаимопонимание Капеляна и Хлебцевич проявилось и в совместной инсталляции «Слово и дело». Работа представляет собой композицию из глазурованных кирпичей, на которые нанесены пары слов «День и ночь», «Смех и грех», «Сплошь и рядом»... Эти словесные биномы подобны кирпичам в кладке здания нашей общей культуры. Работа принадлежит к циклу, в котором художники, обращаясь к изобразительному и словесному творчеству, стремятся к синтезу осязаемого и мыслимого.

текст: Виктория Хан-Магомедова

НОВЫЕ СТАРЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Анна Замула
БУТЫЛКА

Евгения Кудрина
ДЕВУШКА

Вид экспозиции с работами Феликса Буха.
Фото Ларисы Носовой

На выставке в Российской академии искусств были представлены живописные работы, мозаики и скульптуры Феликса Буха, Анны Замулы и Евгении Кудриной. Участников объединяет то, что с помощью новых приемов, неожиданных решений, оригинальных пластических ходов они создают работы, выполненные с помощью традиционных техник и материалов. Отличительная особенность их произведений — вневременность, сознательная дезориентация зрителей.

Феликс Бух свою «птицу счастья» нашел, по-новому осмыслив технику древнеримской мозаики. Создавая «мелкомодульные мозаики», он стремится передать в них представление о неразрывной связи времен. В древнеримских мозаиках, которыми декорировали дворцы, общественные термы, частные атриумы, использовались кусочки стекла, смальты, керамики, цветных камней. Композиции воспроизводили геометрические орнаменты, изображения птиц, рыб, животных, цветов, мифологических персонажей, сцен охоты и повседневной жизни. В тех мозаиках есть праздничность и декоративность.

В своих небольших работах (чаще 20х30 см) Бух осуществляет своеобразную станковизацию, «приручение» старинной мозаики. Библейские темы, изображения рыб, животных, птиц художник трактует как знаки и символы божественной сущности мира («Адам и Ева», «Сова», «Лев», «Петух»...). Он стремится в малых формах выразить значительное содержание и переориентировать восприятие зрителей, когда мозаики изымаются из привычного монументального контекста. Так, вечное и современное удивительным образом сопрягаются. Анна Замула показала на выставке картины на рубероиде. Грубый волокнистый материал с шероховатой фактурой, пропитанный битумом, серо-бурого цвета — не просто фон для изображений. Скорее это некая субстанция, из которой выступают повседневные предметы — чашки, вазы, фрукты, обретающие таинственное, метафорическое звучание. И традиционная техника маслом в сочетании с жесткостью рубероида не конфликтует. Такое странное единение порождает новые эффекты. И повседневные предметы прорастают новыми смыслами, кажутся пришедшими из других эпох. Евгения Кудрина работает с деревом, одним из самых древних, пластически гибких и богатых материалов. Она тонко использует капризы его формы и поверхности. Кудрина обладает глубоким художественным ощущением органической природы дерева, умеет подчинить себе структурную плоть, сохраняя его естественность как одно из средств эстетического воздействия, которое усиливается использованием цвета. «Девушка», «Ангел»... Чем-то жертвенным веет от этих персонажей, форма которых восходит к народным образам. В них реальное сливается с фантастическим. Автор сумела найти необходимые приемы для выявления формы, опираясь на традиционные народное искусство, примитив, обогащая традиционный язык новыми пластическими находками. Она стремится максимально использовать особенности структуры, текстуры дерева. Найденные формы созвучны внутренней жизни материи и духовному осмыслению жизненно важных вещей. Поэтому Кудрина приходит к такой органичной обработке поверхности дерева. А ее персонажи столь глубоки и убедительны.

Ассоциация менеджеров культуры (АМК)
представляет
первую линию сувениров бюро

«МУЗЕЙПРОМ»

Оригинальные сувенирные серии
для российских музеев

Организация музейных событий

Проектирование музейных магазинов
и их консультационная поддержка

Телефон: +7 (499) 2388145

Каталог продукции бюро «МУЗЕЙПРОМ» можно увидеть на сайте: www.museumprom.ru

текст: Александр Волков

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ

Весной этого года в атриуме театра «Школа драматического искусства» прошла выставка «Эволюция», где были представлены гобелены Натальи Мурадовой и работы из стекла Тимура Сажина и Лидии Фоминой. Художников объединяет не только общее экспозиционное пространство, но и совместная работа над большими проектами по оформлению интерьеров.

Наталья Мурадова экспериментирует с цветом и фактурами тканей, добиваясь в технике петчворк эффекта акварельного рисунка. Острые геометрические формы в духе русского авангарда размываются, разбиваются цветовыми пятнами на фрагменты. Сглаживаются струящимися, словно по ветру, волнами. Эффект коллажа достигается фрагментированием деталей рисунка и сочетанием различных по фактуре тканей. Художник создает объемные композиции, преодолевая двухмерность гобелена и за счет углублений поверхности. Благодаря этому гобелены активно взаимодействуют со средой, что обеспечивает их востребованность в общественных интерьерах. Работы Натальи Мурадовой использованы в оформлении интерьеров резиденции Президента Российской Федерации в Кремле, Верховном суде России, Брянской областной филармонии.

Наталья Мурадова
ПЯТЬ ЛУН. ЯПОНСКИЙ МОТИВ
2009–2010
Авторская техника

На выставке были представлены объекты из стекла, а также фотографии интерьеров Третьяковской галереи, Верховного суда РФ, Дворца культуры ЗИЛ, гостиницы «Россия», российского посольства в Париже, зимнего сада в резиденции Президента РФ в Кремле, оформленных творческим союзом «СаФо» (Сажин, Фомина). Экспозиция отразила весь диапазон работ художников и их эволюцию от единичного изделия к серии и большим ансамблям, от декоративного произведения к монументальным комплексам. Разнообразная, но узнаваемая авторская манера «СаФо» проявляется в особой пластичности языка, позволяющего создавать произведения для частного и общественных помещений. Их стекло, прозрачное, матовое, цветное, тяготеет к естественным, природным формам.

Театр «Школа драматического искусства», Москва

текст: Александр Симуни

ФАРФОР АРОНА ЗИНШТЕЙНА

Название выставки «Фарфор Арона Зинштейна» должно звучать вроде бы странновато: посвященные хорошо знают темпераментного живописца Зинштейна, о чем свидетельствует и экспозиция его замечательных гуашей на стенах, но фарфор?.. А вот поди ж ты, удивления не возникает.

Причина, наверное, в том, что, переходя от масла к гуаши, к линеарному рисованию, к тиражной графике, художник сохраняет авторский стиль. Так произошло с блюдами и вазами, который художник показывает после года работы на Петербургском фарфоровом заводе в Галерее современного искусства фарфора.

Предприятие предоставило белье: тарелки, в некоторых случаях вазы, иногда с заданной декоративной деталью, скажем, кобальтовым ободком блюда.

Боязнь нового материала могла обернуться скованностью письма. Но этого не произошло. Во всех предметах мы видим быструю ироничную кисть, узнаем любимые городские и жанровые мотивы. Возник острый, современно звучащий синтез. Узнаваемо-смелая манера художника в сочетании с традиционно-спокойной формой и безупречностью глазури не выглядит ни подделкой под старину, ни лихим экзерсисом-однодневкой. Разумеется, на многолюдном вернисаже высказывались разные мнения: живописно-фарфоровые композиции удаются Зинштейну лучше; в графических ощущается близость к рисунку на бумаге. Что ж, живописец есть живописец. Но в лучших линеарно декорированных вещах художник достигает высокого уровня. Исполненные остроумного рисования сюжеты отлично вписываются в форму; при этом выразительно работает щедрое белое поле. Подкупает и видимое отсутствие усилий, взор отмечает легкость, непринужденность.

Фарфор Арона Зинштейна заинтересовал коллекционеров. Многие вещи были проданы в день вернисажа.

Арон Зинштейн
ПЕЙЗАЖ НА КРЕСТОВСКОМ
2010
Фарфор, надглазурная роспись

АВТОБУС ПРОХОДЯЩИЙ
Серия «Ч/Б». 2010
Фарфор, надглазурная роспись

Галерея современного искусства фарфора, Санкт-Петербург

СТЕКЛО РОСВУЗДИЗАЙН

Галерея «Стекло Росвуздизайн» находится в историческом центре Санкт-Петербурга, около Гостиного Двора. В уникальном по своему архитектурному решению здании имеется шесть выставочных залов, где представлены все направления декоративно-прикладного и изобразительного искусств.

В презентационном зале экспонируются новые коллекции художественного стекла, конкурирующие по своим достоинствам со знаменитым венецианским стеклом.

В галерее работает фондю-бар «Чердак художника» и арт-буфет «Щель-2», римейк исторической «Щели» ленинградской творческой интеллигенции.

Санкт-Петербург, ул. Ломоносова дом 1/28. тел. (812) 312.22.14.
e-mail : gl_galerea.ru
www.glassdesign.ru

текст: Маргарита Морозова

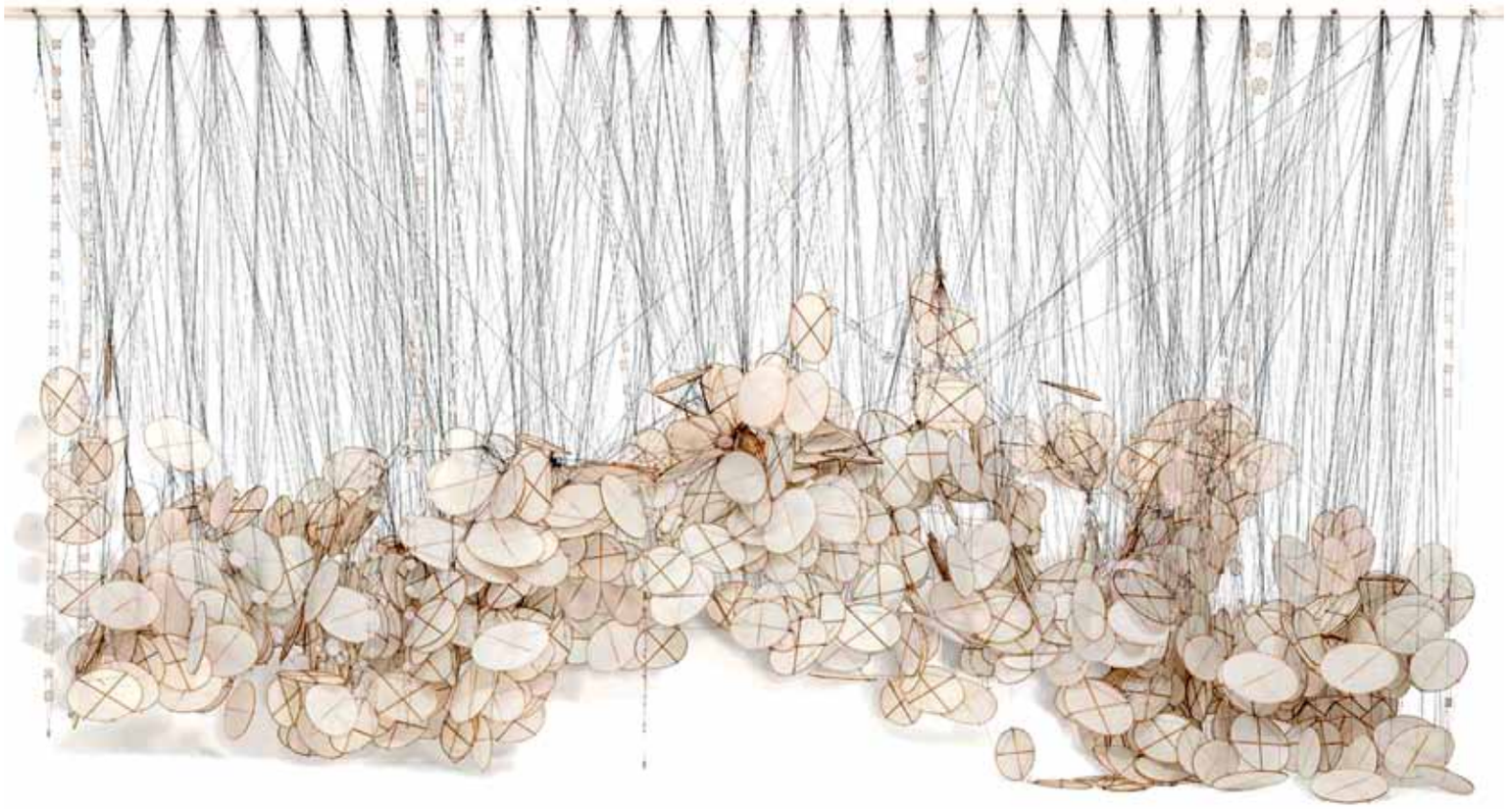
MAHARAM DIGITAL PROJECTS

По случаю арт-ярмарки «Арт-Базель» (13–17 июня 2011 года) на территории производственного кампуса швейцарской мебельной фабрики «Витра» («Vitra»), известной своими культурологическими изысканиями на границе искусства, дизайна и архитектуры, был представлен проект американского текстильного бренда «Махарам» («Maharam») — «Maharam Digital Projects». Этот проект отражает усиление конвергенции искусства и дизайна в современной художественно-проектной практике. Особые «цифровые проекты» (Digital Projects) актуальных художников, фотографов, иллюстраторов, модельеров и графических дизайнеров (среди них, к примеру, мастера такого уровня, как Дэн Грэхем и Поль Смит) появились благодаря многолетней междисциплинарной деятельности фирмы «Maharam».

На всех четырех этажах «Витрахаус» («VitraHaus») — флагманского магазина фабрики, построенного швейцарскими архитекторами Жаком Херцогом и Пьером де Мероном — в течение лета 2011 года можно было увидеть объемный, тщательно подобранный ряд крупноформатных цифровых панно-принтов. Семь избранных для экспозиции работ играют роль декоративной кулисы для представленной в магазине мебели «Витра», одновременно образуя с обстановкой, интерьерами единое целое. На третьем этаже, к примеру, в экспозиции были объединены лампы из жатой рисовой бумаги американского скульптора-сюрреалиста и дизайнера Исаму Ногучи с панно «Немой ритм» («Silent Rhythm»), изображающим сотни драконов.

HASHIMOTO SILENT RHYTHM LEGEND HIGH
Jacob Hashimoto
© 2010. Maharam under license

Jacob Hashimoto (Дизайн). Vitrahaus, Campus Event. 2011.
Фото: Lorenz Cugini
© Vitra (www.vitra.com)



Американский художник Джейкоб Хасимото сфотографировал эти фигуры, изготовленные им в традиционной технике из рисовой бумаги и бамбуковых стеблей. Большинство произведений этого художника похожи на особые гобелены с замысловатыми узорами, но создает он их из бумаги, бамбука, акрила и нейлона. И получаются очень легкие и воздушные композиции.

Произведения из состава проекта «Maharam Digital Projects» — это альтернатива крупноформатным художественным произведениям и дорогостоящему оформлению общественных и жилых интерьеров. «Цифровые проекты» предназначены для прямого размещения на стене: все цветовые пигменты, используемые «Maharam», светоустойчивы и имеют водную основу, несущее полотно этих инновационных «фотообоев» усилено с помощью латекса. Настенные декоративные панно «Maharam» изготовлены на основе масштабной проекции и по принципу раппорта. Благодаря свойствам цифровой печати стало возможным получить сколь угодно большие изображения любой сложности и любой цветовой гаммы. Например, самое большое из представленных в экспозиции панно — «Телец» («Taurus») английской художницы Сары Моррис (Sarah Morris) в ширину достигает 16,5 метра. Сара работает в стиле неогеометрической абстракции. В ее работах прослеживается интерес к знакам и декодированию архитектурного окружения. Изображения сводятся к плоским блокам цвета и вызывают ассоциации с витражами.

Панно «Голландские облака» («Dutch Clouds») графического дизайнера Карела Мартенса (Karel Martens), специализирующегося в типографике, сложное переплетением тысяч многоцветных значков-пиктограмм, которые на расстоянии складываются в изображения облаков. Этот принт имеет для автора и символический подтекст: Мартенс выполнил его на основе фотографии неба, сделанной им в день рождения его внука.

В основе панно «Renard 2» голландского графического дизайнера Хармена Лимбурга (Harmen Liemburg) лежат архивные эстампы, которые автор оцифровал, чтобы создать современную композицию.

MAHARAMPRINT
Francesco Simeti
© 2010. Maharam under license

Campus Event. 2011
© Vitra (www.vitra.com)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ВЫСШАЯ ШКОЛА НАРОДНЫХ ИСКУССТВ

(ИНСТИТУТ)

Высшая школа народных искусств (институт) является первым и единственным в истории мировой художественной педагогики государственным образовательным учреждением высшего профессионального образования в области традиционного прикладного искусства. ВШНИ(и) представляет собой многоуровневое государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования, реализующее образовательные программы:

- **высшего профессионального образования (ВПО),**
- **среднего профессионального образования (СПО),**
- **основного общего образования (с углубленным изучением декоративно-прикладного искусства).**

АСПИРАНТУРА (очная и заочная)

Специальность: 13.00.08 Теория и методика профессионального образования

ФИЛИАЛЫ в РОССИИ:

Московский филиал ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», г. Москва;
Рязанский филиал ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», г. Рязань;
Холуйский филиал лаковой миниатюрной живописи имени Н.Н. Харламова ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», с. Холуй;
Мстерский филиал лаковой миниатюрной живописи имени Ф.А. Модорова ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», п. Мстера;
Федоскинский филиал лаковой миниатюрной живописи ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», с. Федоскино;
Богородский филиал ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», п. Богородское;
Сергиево-Посадский филиал ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств(институт)», г. Сергиев Посад;
Омский филиал ФГБОУ ВПО «Высшая школа народных искусств (институт)», г. Омск

ФИЛИАЛЫ за РУБЕЖОМ:

Филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Высшая школа народных искусств (институт)», г. Порвоо, Финляндия.

ФАКУЛЬТЕТ ДЕКОРАТИВНОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

(высшее профессиональное образование)

Специальность 071001.65 «Живопись»
Квалификация: Художник-живописец
Специализация: церковно-историческая живопись, иконописное искусство Палеха, палехская миниатюрная живопись, холуйская лаковая миниатюрная живопись, мстерская лаковая миниатюрная живопись, федоскинская миниатюрная живопись.

Направление: 072600 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»
Квалификации: Бакалавр декоративно-прикладного искусства
Магистр декоративно-прикладного искусства
Профили: Художественное кружевоплетение, художественная вышивка, художественная роспись (по металлу и папье-маше), художественная роспись (ткани), художественная резьба по кости, художественный металл (ювелирное искусство).

Направление 070900 «Теория и история искусств»
Квалификация: Бакалавр

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

(среднее профессиональное образование)

Специальность: 072601 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»
Квалификация: Художник народных художественных промыслов
Виды: Художественное кружевоплетение, художественная вышивка, художественная роспись (по металлу и папье-маше), художественная роспись (ткани), художественная резьба по кости, художественный металл (ювелирное искусство).

Основное общее образование (с углубленным изучением декоративно-прикладного искусства). 8-9 классы.
Дополнительное образование: повышение квалификации, профессиональная переподготовка руководящих работников и специалистов, по профилю основных профессиональных образовательных программ, подготовка к поступлению в вуз.

Официальный сайт института: www.vshni.ru

Адрес: 191186, Санкт-Петербург,
набережная канала Грибоедова, 2 а.
Тел/факс 8 (812) 710 42 54

Ковригина В.М. Экономика и менеджмент: учебник для студентов высшего профессионального учебного заведения по специальности «Декоративно-прикладное искусство»/ под науч. ред. В.Ф. Максимович. М.: Федеральное агентство по образованию, Высшая школа народных искусств (институт), 2010.

УЧЕБНИК ЭКОНОМИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

Вышла в свет книга, потребность в которой давно осознавали все, кто так или иначе причастен к искусству художественных промыслов России. Речь идет об учебнике по экономике и менеджменту В.М. Ковригиной, предназначенном для студентов, занимающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Автор, Вера Михайловна Ковригина — экономист, специалист уникальный. Свою научную и практическую деятельность она посвятила российским народным промыслам. Именно по этому направлению двадцать лет работала в системе Госплана РСФСР, не один год отдала единственному в своем роде НИИ художественной промышленности, увы, павшему в ходе борьбы за недвижимость в центре Москвы в начальные годы нынешнего капитализма. Немаловажный факт. На ее счету и многолетняя музейная деятельность в музеях Московского Кремля, как прежде именовался нынешний музей-заповедник в центре столицы. Сегодня Вера Михайловна — заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат экономических наук, профессор государственного образовательного учреждения — Высшей школы народных искусств (института). Под грифом Федерального агентства по образованию и указанного института вышел ее новый труд. Научный редактор — ректор института Валентина Федоровна Максимович, академик Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор.

Я специально называю ученые степени, звания и должности — показатель высокого вузовского уровня, на котором ведется сегодня подготовка художников ряда народных промыслов.

Количество учебных заведений, готовящих мастеров традиционных промыслов, с разной степенью интенсивности увеличивалось в нашей стране на протяжении прошлого века. Вначале будущие художники, помимо специального образования получали общее на уровне неполного среднего или среднего. С конца 1950-х годов в Высшей школе промысловой кооперации была открыта специализация «Художник-технолог». Этот вуз, в дальнейшем перешедший в систему местной промышленности, а потом бытового обслуживания населения, давал уже высшее художественное образование, но с очевидным уклоном в технологию. Не случайно его переименовали в Московский технологический институт. В его стенах подготовлена плеяда замечательных художников-мастеров. И в этом его заслуга перед российскими традиционными народными художественными промыслами. Однако по значимости это направление не было определяющим в его педагогической деятельности.

В середине 1979-х годов сначала робко, а потом все громче в среде специалистов, причастных к народному творчеству, стали высказываться суждения о необходимости готовить художников промыслов в специализированном высшем художественном учебном заведении. Оппонентов было предостаточно. Суть их аргументов сводилась к тому, что излишняя образованность народному мастеру — большая помеха. Он воспитан в среде традиционного быта, живет в мире представлений и образов, сохранившихся с древнейших веков. И его роль в современной культуре заключается в сохранении этих исконных начал человеческой цивилизации. «Излишне высокое» образование разрушит его отношение с традицией, лишит его творчество ее основ.

Тем не менее в первые годы нынешнего столетия вузовскую подготовку художников промыслов частично стал осуществлять Гжельский художественно-промышленный техникум. Преобразованный в 2002 году в художественно-промышленный институт, он уже масштабно готовит художников с высшим образованием для своей керамической отрасли. В 2003 году в Петербурге (с филиалом в Москве) создана Высшая школа народных искусств (институт), о которой уже упоминалось. В ее программе предусмотрен выпуск художников с высшим образованием по вышивке, кружевоплетению, росписи ткани, росписи по металлу и папье-маше, ювелирному искусству, резьбе по кости. Около двух лет назад организован филиал школы в Рязани. В июле нынешнего года в состав школы приказом Минобрнауки России включен ряд известнейших учебных заведений среднего профессионального художественного образования: Федоскинское, Омское, Холуйское, Богородское, Мстерское, Сергиево-Посадский колледж игрушки. Несомненно, получаемое там среднее образование станет базой для высшего. И вот уже созданный едва ли не на днях филиал Высшей школы в финском городе Перово (о нем надо писать отдельно — здесь интересно взаимодействие культур), начал подготовку бакалавров и магистров по специализации «декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Возможно, мы наблюдаем еще не последний этап расширения подготовки специалистов с высшим образованием в сфере традиционного народного искусства. Экономический учебник В.М. Ковригиной при серьезном росте высшего образования в системе художественных промыслов пришелся как нельзя более кстати. Современный народный мастер, работающий на изменчивый покупательский спрос, должен понимать законы экономики, чувствовать рыночную конъюнктуру. Тем более если, обладая не только творческим талантом, но и организационными способностями, и достаточным образованием, оказывается в числе руководителей предприятия. Хочешь не хочешь, а без экономических познаний с учетом специфики товара тут не обойтись.

Естественно, учебник начинается с необходимых студенту общих понятий экономики как науки, краткой истории экономических учений, терминологии. Его доминанта — рассмотрение экономики труда с учетом главных факторов, определяющих своеобразие и ценность продукции мастера народного художественного промысла. Как известно, это уникальность и соответственно ограниченность тиража изделий, преобладающая роль ручного творческого труда в их создании, вариативность, следование основополагающим местным традициям.

В дальнейшем автор подробно анализирует структуру занятости работников по видам производства изделий народных художественных промыслов, трудовые отношения и формы их регулирования в сфере творческого труда. Рассматриваются такие показатели оценки труда мастера, как производительность и трудоемкость по видам изделий. Для серьезного студента, взявшего в руки учебник с намерением определить стра-

тегию своей деятельности, важен предпринятый автором анализ организации подготовки кадров, а также материал о проблемах управления. Значительное место в учебнике отводится экономике заработной платы, ее механизмам, формам и системам оплаты труда, понятию цены рабочей силы в этой специфической сфере.

Ценнейший информационный и аналитический материал о сегодняшнем положении традиционных народных художественных промыслов содержится в главе, посвященной их региональной характеристике. Он представляет интерес не только для узких специалистов, но и для популяризаторов народного творчества, например работников музеев. Огромные социальные и экономические сдвиги, произошедшие на наших глазах и при нашем участии за последние десятилетия, конечно, отразились на традиционной культуре. Центры народного мастерства во многом изменились по численности работающих, объемам производства, коммерческим принципам, в художественном плане — в соотношении традиционных форм и новаторских поисков, что в литературе не получило еще полного освещения. В этом отношении работа В.М. Ковригиной — полезное начинание, хотя и не раскрывает тему до конца.

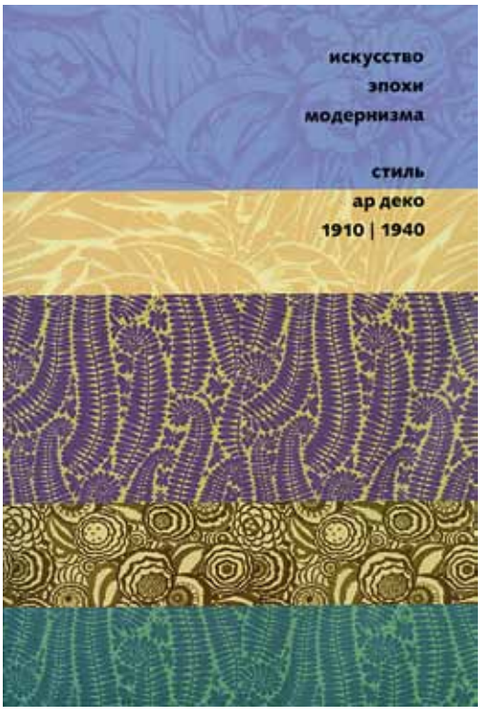
Думается, автор напрасно обошла своим вниманием фактор, серьезно влияющий как на экономическое положение промыслов, так и на художественную направленность творчества мастеров. Речь идет об экспорте произведений народного искусства, которые отражают своеобразие национальных традиций и поэтому особенно привлекательны для зарубежного потребителя.

Прекрасным пособием для преподавателей, учащихся и, думается, руководителей предприятий и индивидуальных предпринимателей, несомненно, станет приводимый в приложении примерный бизнес-план — важнейший документ для принятия производственных и коммерческих решений в условиях экономики. Образец составлен автором, профессионально знающим реальную ситуацию, сложившуюся в промыслах в процессе перехода к свободному рынку, все «болевые точки», возникшие и, к сожалению, появляющиеся вновь и вновь в процессе работы.

Учебник дополнен значительной библиографической частью для тех, кто хочет углубить свои экономические познания. Немаловажное достоинство публикации — язык. Научный, но вполне доступный читателю, начинающему изучать экономическую теорию и принципы ее практического применения.

Думается, издание книги В.М. Ковригиной в научном содружестве с Высшей школой народных искусств (институтом) — дело своевременное и очень полезное.

Владимир Гуляев



Сборник статей. По материалам первой российской научной конференции «Стиль ар-деко. 1910—1940», организованной НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ в марте 2005 года. отв. ред. Т.Г. Малинина. — М.: Пинакотека. 2009. 320 с..

ИСКУССТВО ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА: СТИЛЬ АР-ДЕКО. 1910–1940-е гг.

Изучение искусства эпохи модернизма в стилевом аспекте в России уже имеет свою, хотя и недолгую, историю. Начиналась она с публикации статьи сотрудницы Русского музея Маргариты Костриц в альманахе «Сезоны» (1995), продолжилась серией статей нескольких авторов в одном из авторитетных научных журналов — «Искусствознание». В 2002 году в НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ Т.Г. Малинина защитила докторскую диссертацию «Стиль ар-деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции», а А. Петухов защитил в МГУ и тогда же опубликовал свою кандидатскую работу на тему «Ар-деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX в.». Расширенный текст диссертации Малининой, сопровождаемый весьма убедительным визуальным рядом, лег в основу ее книги «Формула стиля», выпущенной в 2005 году издательством «Пинакотека». Татьяна Глебовна — не только пионер в исследовании интереснейшего явления искусства XX века, но и энтузиаст вовлечения в этот процесс своих коллег. Результатом ее работы стала двухдневная научная конференция, состоявшаяся в марте 2005 года в Российской академии художеств и привлекшая многих заинтересованных специалистов из городов России, а также Украины. Рецензируемый сборник составлен на основе материалов данного интереснейшего научного форума, и вполне естественно, что его ответственным редактором стала инициатор и организатор конференции по ар-деко Т.Г. Малинина. Важно, что в структуре книги ей удалось сохранить атмосферу оживленного обсуждения, свободного обмена мнениями и интересными наблюдениями, которая царила на конференции. Для большинства ее участников ар-деко не было хорошо изученным и обстоятельно осмысленным явлением, но состав выступающих и их заинтересованное отношение к обсуждаемым вопросам свидетельствовали о близости затрагиваемой темы к актуальной для отечественной искусствоведческой науки проблематике, касающейся методов изучения искусства XX столетия.

Выразительной зарисовкой яркого «портрета» декоративного стиля открывает сборник статья Д. Швидковского «О стиле, который уходит и возвращается», акцентирующая внимание на его экзистенциальной природе. Изысканный и привлекательный, изменчивый и ускользающий стиль предстает в исторической перспективе как выражение желания насладиться кратким моментом мира, передышка на фоне иллюзий благополучия и процветания, которые испытали те, кому довелось жить в эпоху между двумя войнами.

В. Полевой («Модернизм, авангард и т.д.»), автор одного из первых капитальных исследований искусства XX века, задался вопросом, чем вызван сегодня интерес к проблемам ар-деко. Предложенный им ответ: «вызван вполне актуальным ощущением некоего дефицита искусства, укорененного в плотных слоях культуры и овеянного эстетической привлекательностью». «Позволю себе предположить, — заметил он далее, — что за этой эстетической привлекательностью таится некое ее внутреннее значение. Здесь то ли внятно, то ли подспудно просвечивается потребность в счастии, способная облекаться в художественные формы».

В значительной степени благодаря затронутой автором проблеме и в память об этом замечательном мужественном человеке (воине, ученом, педагоге) сборник дополнен специальным разделом «Образы ар-деко в современной культуре».

Открывает сборник, по сути, методологический раздел «Вопросы изучения стиля ар-деко», предлагающий варианты осмысления этого явления в культурном контексте эпохи. В статье Т. Малининой «История и современные проблемы изучения стиля ар-деко» стилевой метод изучения художественных процессов модернизма рассматривается как область искусствоведческой науки. Автор прослеживает путь искусствоведческой мыс-

ли к научному обоснованию исторической роли ар-деко как фундаментального международного стиля XX века. Основные направления исследований, теоретические и эмпирические методики определения стилевых черт автор выявляет, исходя из содержания понятия «стиль» в его двух качествах — как инструмента обобщения (категории искусствознания) и как художественного результата, то есть некоего художественного единства, как объекта искусствоведческого описания и анализа. Историографический очерк превращается в увлекательный рассказ о том, как по мере выработки новых критериев, позволяющих адекватно применить стилевую категорию к современному искусству, ярче вырисовывалась «фигура» нового стиля.

В статье Малининой особо отмечаются успехи отечественной науки, подключившейся к изучению стилевого феномена с конца 1970-х годов и сумевшей обогатить зарубежный научный опыт. О справедливости этого замечания свидетельствуют многие работы сборника. Здесь каждая статья, будь то комментарии к переведенному автором, впервые публикуемому документу (А. Вяземцева. «Манифест итальянского архитектурного рационализма». 1926) или представление музейной коллекции (А. Гилодо, З. Малаева «Ар-деко как форма авторского творчества в прикладном искусстве»), или новые ракурсы в осмыслении известных художественных фактов и явлений (Е. Хает «Венские мастерские: от модерна к ар-деко»; Т. Гнедовская «Веркбунд и ар-деко»; А. Броновицкая «Английские истоки ар-деко»; Е. Тюнина «Скульптура Жозефа Бернара в контексте стиля ар-деко»), или публикация результатов нового исследования (А. Банцекова. «Стиль ар-деко в архитектуре Львова 1910–1930-х гг.»), или, наконец, развернутый панорамный показ художественных событий, осмысливаемых в общем культурно-историческом контексте, — все здесь впервые, все ново и оригинально, а потому очень интересно.

Одной из самых актуальных проблем изучения ар-деко — анализу его выразительных средств — посвящена статья В. Локтева «Стиль-притворщик, стиль-полиглот: опыт теоретического осмысления выразительности ар-деко». Архитектор по образованию, экспериментатор и педагог, историк и теоретик Локтев делится своими наблюдениями, давая краткие, точные характеристики особенностей художественного языка декоративного стиля, проявленных в разных видах и жанрах искусства. Автор обращает внимание на «композиционную согласованность позы, жеста, архитектуры», отмечает «замечательное претворение поэтики ар-деко» в театральных постановках (форма, декор, поза, жест, костюм, сценография), демонстрирует «реальное стилевое многообразие» в многоликих, противоречивых образах музыки и литературы, анализирует способы передачи движения, выражения гротеска, приемы стилизации, контрапоста, полифонизма и др. Язык эссе ярок и выразителен, как и сам стиль.

Анализу принципов формообразования в разных (традиционных и новых) видах и жанрах искусства, создающих новую стилевую общность, посвящены статьи С. Орлова «С. Меркуров, М. Клингер и европейская пластика первой трети XX столетия», И. Фомичевой «Керамика в творчестве французских живописцев первой половины XX в.», Л. Казаковой «Стекло ар-деко. Творчество Р. Лалика», И. Перфильевой «Художественная система украшений ар-деко: актуальные проблемы ювелирного искусства XX века», В. Аронова «Ар-деко и промышленный дизайн», образовавшие специальный раздел сборника. Сюда включены также фрагменты статей В. Хайта, в которых один из известных исследователей архитектуры ар-деко размышляет о региональных версиях стиля и его эволюции.

Ирина Атыковна Азизян, автор одной из интереснейших статей сборника («Ар-деко: диалог, компромисс, синтез»), характеризуя стиль в целом, заключает: «Ар-деко прочитывается сегодня почти сквозным для века стилем эпохи — не столь новаторским и радикальным, как авангард, но усвоившим его новаторство и радикальность, без его догматизма и ригоризма, более теплым и эмоциональным — для обывателя, более торжественным, монументальным и представительным — для государственных зданий и учреждений. Он был понятным многим разнородным слоям постиндустриального, индустриального и даже традиционного общества... своими прозрачными аллюзиями, ассоциациями с известными образцами, великими или местными».

Особый интерес представляет раздел сборника «Черты международного стиля в отечественном модернизме». Статьи здесь не ограничиваются только изобразительным и декоративным искусствами или архитектурой, а затрагивают стилевую проблематику некоторых «временных» искусств этого периода. Это позволило авторам высветить отдельные аспекты новых подходов к изучению великих открытий и драматических коллизий истории искусства России, о чем свидетельствуют затрагиваемые ими темы. В раздел вошли статьи О. Хвоиной «Варвар? Эстет? Аскет? Стилистические "манеры" И. Стравинского», М. Ермишевой «Музыка кино: модерн и классика. 1910–1941», Е. Грибоносовой-Гребневой «Между соцреализмом и соцмодернизмом: к вопросу о стилистике искусства Кузьмы Петрова-Водкина 1920–1930-х годов», Е. Сидориной «Этот сложный конструктивизм: Георгий Богданович Якулов. 1884–1928», Н. Душкиной «Особенности пространственного видения архитектуры в творчестве Алексея Душкина», Р. Аболиной «Черты стиля ар-деко в советской скульптуре 1920–1930-х годов», Т. Астраханцевой «Региональные версии ориентализма в ар-деко»: уникальность российского опыта», Е. Трубкиной «Ар-деко в творчестве отечественных модельеров». Существенно важно, что авторы рассматривают явления русского искусства сквозь призму единого общемирового культурного процесса. Большинство приходят к выводу, что в силу известных историко-культурных особенностей развития нашей страны в XX столетии черты единого стиля в отечественном искусстве модернистской эпохи выявлены не столь определенно, как в европейском и американском вариантах, но обладают множеством оригинальных и ценных особенностей, в целом обогащающих художественный феномен ар-деко.

Небольшой, но очень интересный раздел заключает сборник, в него вошли статьи А. Флорковской, М. Кострец, И. Добрицыной, О. Ващук.

В статье Флорковской «О влиянии ар-деко на отечественную монументальную живопись 1970-х г.» убедительно доказывается присутствие формальных приемов ар-деко в отечественной монументальной живописи. Если для исследователей отечественного изобразительного искусства и архитектуры межвоенного времени проблема существования отечественного варианта стиля еще стоит под вопросом, еще доказывается, о чем свидетельствуют статьи предыдущего раздела, то Флорковская не сомневается в его наличии, доказывая это в ходе своих рассуждений.

М. Кострец в статье «Ар-деко — ощущение стиля. 1990-е годы» дает анализ формальных примет стиля, которые, по мнению автора, особенно отчетливо проявились во время выставки 1994 года в Русском музее «Агитация за счастье». Кратко рассматривается современный материал, восходящий к идеям ар-деко.

И. Добрицына в статье «Диалог с архитектурным модернизмом в поэтике архитектурного неоавангарда», анализируя поэтику деконструктивизма, выявляет его качества, которые заставляют читателя вспоминать по аналогии приметы стиля ар-деко.

О. Ващук в статье «Современные арт-дизайн-объекты Санкт-Петербурга. Взгляд на ар-деко из эпохи постмодерна» демонстрирует успешность, с которой художественные формы ар-деко существуют в современной ситуации. Анализируя стилистику ювелирных изделий, автор доказывает, что постмодернистская поэтика включает в себя формальное и духовное наследие декоративного стиля межвоенного времени.

Можно без преувеличения утверждать, что рецензируемый коллективный труд открывает в нашей науке фактически новое направление в исследовании богатого и многоаспектного художественного наследия XX века.

Андрей Толстой

#1 (412) Winter 2011/2011

DECORATIVE ART of the CIS Countries

CONTENT

FELLOWSHIP

RUSSIA
6 Porcelain of the Constantine Palace in Strelna.
Marina Nikolaeva
14 Ideology as Ornament.
Konstantin Akinsha
26 Transparent Problems of Glass
30 Kazan Ichigi.
Lidiya Sattarova
34 Ceramoworld of Valery Maloletkov.
Lyudmila Kramorenko

AZERBAIJAN
40 Copper Production of Lahij. 1500 Years of Artisans' Town.
Nazilya Guseynova

MOLDova
44 Burlui of Nikolay Kotsofan.
Konstantin Spynu

UKRAINE
48 Clay Universe of Vladimir Shapovalov.
Andrey Kornev, Olga Romanenko

KYRGYZSTAN
54 «East - West» of Syrnev.
Perizada Stamkulova

TURKMENISTAN
58 Soul Immortalized in Silver

THEORY

66 Thing as a Source of Sociological Information.
Tamara Zinovieva
72 City as a Model of Contemporary Production of Material and Cultural Values.
Vladimir Danilin
76 Imaginary Gardens of Mikhail Vrubel.
Olga Davydova

REVIEWS

82 Museums in France.
Vladimir Revyakin
88 Another View. The collections of Le Musйe du Quai Branly.
Viktoria Khan-Magomedova
94 Murakami at Versailles.
Edward Rubin
98 Comeback of Weaving in Contemporary Art.
Aziza Guseynova
106 «Glasstress-2011»
114 Maximum of Exceptions.
Sergey Popov.
118 Plastic Novations.
Lyudmila Kazakova.
122 Temptation with Form or Polyurethane Items of Gaetano Pesce.
Anton Uspensky
126 Jean Lurзat. The Great Reformer of Contemporary Tapestry.
Viktoria Khan-Magomedova
130 Creator of Artistic Kilims. Belkis Balpynar.
Viktoria Khan-Magomedova

CHRONICLE

134 Hot Glass in Lviv.
Lyudmila Kazakova
136 Medici Treasures in Kremlin.
Aziza Guseynova
138 Travel in Spiral.
Viktoria Khan-Magomedova
140 Avant-garde «Neo/Non-Recognised Objects.»
Anna Ilyicheva
142 Old Materials Anew.
Viktoria Khan-Magomedova
144 Evolution of Form.
Aleksandr Volkov
144 Porcelain of Aaron Zinshtein.
Aleksandr Simuni
146 Maharam Digital Projects.
Margarita Morozova
150 Books

The New «DECORATIVE ART»

DEAR READERS,

You are holding the pilot issue of the journal «Decorative Art of the CIS Countries,» the successor of «Decorative Arts of the USSR», established in 1957.

The need for the revival of the journal with the same title and purpose was dictated not only by its history, but also by the current artistic and socio-political situation. During the last 20 years that have elapsed since CIS countries gained independence, deep cultural links among nations of post-Soviet republics proved that common experience and heritage of times when they lived in a single state could be used in positive way to maintain good neighbourly relations. Cultural relations were a priority for the editorial staff during all those years of the journal's existence. Today, the need for a common and lively cultural space is dictated by artistic practice.

In the CIS countries, many branches of professional fine-arts have common roots. Today, on the area of entire former Soviet Union, artists studied under the same teachers, and this naturally leads to friendly creative and personal relations. Common art school, similar ways of professional education – this all unites artists from the CIS countries, belonging to several generations. Common cultural space has also a practical significance, considerably expanding the range of possible artistic experiences for the audience, promoting regional and international tourism and development of the art market. In the new situation, cultural contacts among our countries become even more relevant and they are in great demand.

The journal has always featured one major section dedicated completely to the topic of folk art as an assertion of cultural identity of the country. Maintaining regional centres of folk art, supporting artists and promoting the prestige of their skill – that is a pressing task of cultural policy for each state, especially in the era of globalization.

Over the long period of close contacts among the CIS countries, many principles and approaches of preservation and development concerning historical centres of traditional arts have been developed and put into practice. In the present situation, every country feels the need to develop innovative programs to support and update these approaches and principles. For this important cultural activity, a broad international exchange of ideas and promotion of positive examples are required. It's impossible to solve these tasks without periodical journal, and «Decorative Art» did this for half a century.

In terms of the journal's interests, they traditionally include the analysis and promotion of the historic centres of folk art, art productions and handicrafts based upon historical heritage. The magazine will cover the work of artists working in glass works, porcelain factories, ceramic, textile and carpet factories, creating prints and unique objects, shaping the everyday living environment.

Decorative art has intention of bringing harmony and aesthetics to public spaces as well as private life, and to create a visual ecology, beneficial not only for relations in society, but the human psyche, too. In reality, the urban environment is created not so much by the architecture, that is becoming more high-rise and technologically advanced, as by the small architectural forms, in the natural field of view of a pedestrian: bus-stops, shop windows, advertising posters, street lamps, benches, fences, underground passages … The journal suggests to conduct art-monitoring of the urban environment, drawing attention to its problems and possible solutions. It is here to facilitate the exchange of experiences between the artists and designers working within and beyond the CIS countries, to create dialogue platform to share positive experience world-wide and facilitate creation of an aesthetically meaningful urban environment.

In the Soviet Union, «Decorative Art» was the first journal publishing articles about design and in fact coined and "legalized" the use of term «design» in Russian. The idea to include articles about environmental, interior and product design belongs to the philosopher Karl Kantor, the former ideologue of the journal for many years. Today, a design continues to be one of the most important topics of the journal. In the past decade, an interaction between various art-genres grew stronger. Current artists are actively using not only traditional techniques of decorative arts, but also contemporary international approaches. We will certainly reflect this development in our journal.

Identify new trends and discover new names, contribute to the modernization of cultural policy of Russian regions and CIS countries on the basis of local traditions and folk art, create inspirational creative centres – these are main tasks of journal at this stage.

PORCELAIN OF THE CONSTANTINE PALACE IN STRELNA. *Marina Nikolaeva*. In Strelna, one of the most brilliant suburbs of St. Petersburg, "The Palace of Congresses" - state residence, museum, centre of culture and business is situated. Ideal place for the top-level international forums, valuable exhibitions and concerts, guided tours for public. This unique complex, administered by the Office of the President of the Russian Federation, is based on the Constantine Palace and Park Complex - an architectural monument of the early 18th century. Passed owners of this residence, including its creator Grand Duke Constantine Pavlovich Romanov as well as his descendants, contributed to a rich collection of art objects. In the years of revolutions and wars, collections and interior decorations have been irretrievably lost. After the opening of the renewed "Palace of Congresses," the methodical, painstaking work to create the new collections has begun.¶ Of particular interest are items produced in the 1750s, when, thanks to scholar Dmitry Vinogradov, the concept of "Russian porcelain" was born. True rarity is a gold-mounted Imperial porcelain manufactory snuff box, one of the famous snuff boxes decorated with pugs, in this case with paintings by the famous Russian painter on porcelain, Andrei Cherny. According to legend, members of the banned Masonic lodges organized themselves in the "Friends of the White Pugs Society" and know each other by displaying items with the image of these little dogs. Also, the collection has a few items from the "private" service of Empress Elizabeth Petrovna Romanova, plastic decoration of which was done by hand and had a unique painting decoration as well.¶ In the collection are well represented some of the best examples of the "golden age" of porcelain during reign of Catherine the Great (1762 - 96). Snuffbox with a portrait of Count G. G. Orlov and his coat of arms is example of fine workmanship, and its historical significance can be attributed to one of the most important masterpieces of Russian art. Painting was done again by the famous porcelain painter Andrei Cherny and gold frame is assigned to a well-known Swiss jeweller Jean Pierre Ador. The collection also presents large number of objects of the so-called "Orlov porcelain service", items of which were sold to Europe by descendants of Count Orlov already in the 19th century.¶ As for the porcelain during era of Emperor Paul Romanov (179-1801), the most interesting artefact of the era is "ткте а ткте" service, decorated with gallant scenes in the spirit of the Rococo master Jean Antoine Watteau (1684-1721): romantic meetings between lovers shown on each item are never repeated.¶ The times of Nicolas I. (1825-55) are represented by the so-called military plates - a sort of encyclopaedia of the Russian army history. It's no wonder Emperor Nicholas I. gave such a gift to the King of Prussia Friedrich Wilhelm III. At that time, craftsmen of the Imperial porcelain manufactory reached in their craftsmanship the highest level, redrawing paintings of famous Russian and Western artists on the porcelain. Collection includes layered sheets with miniatures from the original paintings of Alexey Venetsianov "Haymaking" and Adolf Ladurner "Manoeuvres of Life Guards at Krasnoe Selo."¶ The porcelain collection of Constantin Palace in Strelna includes items not only from imperial, but also from Russian private porcelain manufactures, for example, a small collection of Yusupov porcelain - plates with painted roses. There are porcelain sets as well as individual items from manufactures of Gardner, Popov, Kornilov, Batenin, and from "peasant" manufactures near Moscow.¶ A significant part of the Strelna porcelain collection is collection of porcelain statuettes created during a long period: from the time of Catherine II to the 1950s. As true rarity we can put forward the statuette of a boy with a dove, as well as statuettes of Tatar and Estonian women from the famous series "Nations of Russia", created by Imperial porcelain manufactory in the 1760s.¶ A number of items in the collection of the Constantine Palace belongs to the so-called "propaganda porcelain" - a style that has no analogues in the world of art: a mug with the slogan "In the fight you will find your rights" and statuettes, one of which is "Red Guard Soldier" by Kuznetsov — one of the first images of a "man of new era." In the collection, there are also works of recognized masters of the genre - sculptor N. Danko is author of chessboard "Red and White", allegorically representing the opposition of the revolutionary forces and the old world.¶ Along with historic porcelain collection is exhibited modern porcelain. There are works of porcelain-artists from the IPM (Imperial Porcelain Manuactory) - Inna Olevskaya, Lyubov Tsvetkova, Tatyana Afanasyeva, Nelly Petrova and others.¶ The collection of historical and contemporary porcelain of the Constantine Palace in Strelna is of great interest not only to art historians, but it serves as inexhaustible inspiration for both present and future great masters of decorative and applied arts and cheers soul of every lover of art and beauty.

IDEOLOGY AS ORNAMENT. *Konstantin Akinsha*.¶ In 1908 the Austrian architect Adolf Loos wrote an article called "The Ornament and Crime." Article created quite a stir, causing uproar among the masters of decorative art in Austria and Germany. Loos declared war on the ornament, which, in his opinion, was no longer "an organic product of our culture," but became "a symbol of backwardness and degeneration". Imposing the death sentence against ornament, Viennese architect announced the beginning of the era of individualized personality, for which the "lack of ornamentation is a symbol of intellectual power." Obviously Loos could not imagine the number of different ornaments created and enforced by various "systems" ruling the world in the 20th century.¶ In the culture of modernism in general and avant-garde in particular, the role of ornamentation is particularly complex and ambiguous. Appeal to the ornament, as a rule, coincides with the end of the heroic period of artistic experimentation and attempts to reduce the aesthetic revolution to the level of next art-style, slipping into decorativism, which is an international symptom of latest-style crisis. The struggle against the "naturalistic drawing", against copying of paintings, the struggle for the "geometrization of forms" of textile ornament, launched by Lyubov Popova and Varvara Stepanova in mid-1920s, differed little from the experiments of their European and American contemporaries. Art Noveau style, which began to form at the same time, managed to turn a geometric abstraction into the carpet, into a woman's dress, a tray for cocktails, or club chairs and fashionable ties, all that with ease and amazing speed.¶ In revolutionary Russia constructivism was not able, and was not allowed to create a modern objective environment, comparable with that of a Western Art Noveau. Lack of material resources and inability to provide mass production turned radical designs of 1920s into a typically Russian phenomenon. Russian constructivists, who dreamed of a new role of demiurges creating material world, in fact, turned out to be nothing more than decorators, whose materials were paper (book, poster), plywood (decorations for revolutionary holidays) and textiles. Created by constructivists', the "decoration of contemporaneity" defined visual face of the USSR for a short time.¶ Constructivism smashed abstract painting and the same time widely used its elements in the design of textiles, composite solution of posters, etc. With the utmost enthusiasm, constructivists started to use the photography that became the source of material for editing - the figurative ersatz of paintings, which replaced an abstract canvas. Avant-garde, which first destroyed the visual image and brought painting to its last limit, returned to the figurative art with the help of the photo-camera. Yesterday's iconoclasts were creating

enthusiastically Taylorist factory for the production of new "icons". In the second half of the 1920, the rapid development of photomontage and photography defined a positive relationship of new radicals to the visual image. By the end of 1920s, the new Soviet iconography, which grew out of photographs' cut-outs, had managed to turn itself into a set of stamp-reproductions, worn-out from frequent use.¶ Agitational (or propaganda) textiles of the first five-year plan are vivid examples of how a visual language, that dominated during the cultural revolution, was called-in to destroy the "not quite dead remnants of the old world" during the ideological onslaught following revolution. To some extent it was a continuation of experiment by Popova and Stepanova to create new textiles, in which geometric pattern would be replaced by a symbolic ornament.¶ Propaganda textiles began with a discussion about ornaments and war against colours. The winners were supporters of the figurative elements use in the decoration of textiles, with a new theme, generated by the contemporary situation. In a situation of rapid indoctrination of all aspects of Soviet life, which is typical of the period of the cultural revolution, "textile design" has become an issue "not only economic but also ideological."¶ Colours were replaced by tractors, locomotives bursting with steam, whistles of factories, "Ilyich bulbs" and other symbols of the Soviet modernization. Interestingly, the "repertoire" of iconography used by propaganda textiles differs little from a set of ideological motives used in photography and posters of the period. Flipping through the magazine "USSR in Construction", you can find absolutely identical set of iconographic motives: factories, electricity, the cult of transportation in general and aviation in particular. Propaganda textiles used also motives of athletes, marching pioneers, lines of Red Army soldiers - in other words, masses transformed into an ornament. According to the contemporary critic, images of the masses "in the endless repetition of one figure are losing all figurative sense, they became almost abstract pattern." But haven't been the same happening to the real lines of soldiers and athletes, marching across the Red Square? First one, who described "the mass ornaments" of 20th century, German-Jewish sociologist, cultural critic, and film theorist Siegfried Kracauer, saw in them a symbol of a ruling political system.¶ In 1931, the art critic A. A. Fedorov-Davydov disparagingly remarked that the artists of propaganda prints "did not go anywhere beyond the mere replacement of a rose with tractor." But was that replacement so simple?¶ The structure of the ornament coincided with the structure of propaganda - their fundamental principle was to repeat. The infinite multiplication of images of factories, tractors, and people marching in lines, on posters as well as on prints, was intended to magically increase their real quantity. Overproduction of images inevitably led to the emasculation of any meaning and transformed the symbol into a ritual character. Already in the early 1930s, an avalanche of visual tractors, so popular by the propagandists of first five-year period, began to attract ironic comments. In 1933, opinion-settling newspaper "Pravda" published an article entitled "In the front a tractor, in the back a harvester." It was a signal from above that the propaganda textiles are no longer needed to the authorities.¶ In the Soviet Union, in the ornament of the late 1920s - early 1930s, the transformation of ideology was not only and not just an aesthetic fact – it was mirror of a large-scale transformation of communism into a political religion. Radical artists have done a lot for the ritualization of Soviet ideology, but they were not destined to become its priests. This lucrative position was gained by the artists of socialist realism. Two years after publication of mentioned article in "Pravda", comrade Stalin said the famous words: "Life has become better, comrades. Life has become merrier." By this time, Ivanovo cotton prints again blossomed with bright tasteless colours.

TRANSPARENT PROBLEMS OF GLASS. *Conversation of Irina Sosnovskaya with Timur Sazhin.* Glass Artist Timur Sazhin is well known in Russia as well as abroad. Executed in collaboration with Lidia Fomina, his works participated in a large number of exhibitions; they decorate the State Tretyakov Gallery, the Kremlin, the Supreme Court in Moscow, and many other public and private interiors. Editor of the journal "Decorative Art of the CIS Countries" discussed with Timur Sazhin about his creative life.¶ "Together with my future wife Lidia Fomina I graduated from Stroganov Moscow State University of Arts and Industry. We were assigned for a work at the famous glassworks "Krasniy May" (Red May) in Vyshny Volochok, where stars were made of ruby glass for Kremlin's towers. Taking care of everyday factory job, we were dreaming about major interior glass installations. And soon, our wishes came true. Architect P. P. Shteller, who led construction of the hotel "Russia" with D. N. Chechulin, instructed us to create eight large vases-capitals, standing on the top of 2-meter columns, for the western Kremlin hall.¶ Later, architect P. P. Zinoviev, who led the reconstruction of the ZIL Palace of Culture, invited us, very young artists, to participate in this process. For ZIL we made chandeliers, crystal fountains, and large decorative wall of the unusual and to date no longer available zinc-sulphide glass, which disappeared as a direct result of demise and devastation of the glass industry in Russia. ¶ Later we got lots of interesting commissions: for exclusive interiors in Moscow, for the Memorial of President Ho Chi Minh in Vietnam, chandeliers for ceremonial halls and grand reception hall of the Russian Embassy in Paris and for the main building of the State Tretyakov Gallery. The most prestigious, perhaps, was the order for the residence of the President of the Russian Federation in the Moscow Kremlin. Our chandeliers for the Museum of Glass Art in Moscow were awarded by the silver medal of the Russian Academy of Arts. Serious work was commission for the Supreme Court of the Russian Federation, for which we have created chandeliers and crystal bas-reliefs – coats of arms of Russia. There have been the facade works as well - bronze portals of seven meters in height, and bronze-gilt coat of arms, and even bronze door knobs. We created also easel works; many of them are in famous museums as the Hermitage, Corning in the U.S., Riihimaki in Finland and elsewhere.¶ Recently, serious new problems have emerged in our country. They are connected with professional culture and technical execution of orders. Working on the order, I'm unable to find the executants, all I have to do myself. Several years ago, they were still here. Mr. President suggested that these universities, which are not giving a good enough education, should be closed and reopened as professional schools. The question is, what kind of professional do we need? The glassworks factories are in direct decline, there is no need nor for glassmakers, neither for artists.¶ It's painful to realize that time passes by and are unable to create any great significant works. More and more often, only small chamber exhibitions are organized, with small works on display. Because of problems with the furnaces and material, artists are losing even few rare opportunities to create significant objects. However, we are still able to solve major creative challenges and we still have something to say."

KAZAN ICHIGI. *Lidiya Sattarova.* Man invented many ways how to treat and ornament the leader: stamping, applique, embroidery, painting and even metal inlaid. Unique among them is the original technique of sewing Kazan patterned leather shoes. This technique can be called a mosaic of leather, because it is based upon the principle of a mosaic of colour leather details strike-stitch together in a peculiar complex patterns. Kazan classic patterned boots, ichigi, are the product of handicraft that developed in numerous settlements of Kazan and the

surrounding villages during the 19th - early 20th century. Archaeology allows us to follow this tradition among the peoples of China, Iran, Central Asia, Altai Mountains and Mongolia, dating it already into Prehistory, with upturn during the Middle Ages.¶ For a long time, it was a home-craft in Tatar villages, but since the beginning of 19th century, ichigi manufacturing turned into an organized business. In the Volga region, to large extent, its heydays are connected with rapid development of leather industry in the middle of the 18th century. Famous Kazan saffian is a delicate, soft skin, manufactured from tanned skins of goats, in lesser extent sheep and calves. It was painted in different colours. It is from saffian they sewed patterned boots, as well as made a book covers. We do not have data on how, and at what stage, handcraft of ichigi manufacturing mastered technique of stitched leather mosaic, which later became known as «Kazan», «Tatar» and «Kazan vtachku work.»¶ One of the brightest pages in the history of the «Asian» shoe is related with the time when the Tatar patterned boots were part of the Russian costume. The historian N. I. Kostomarov mentioned such evidence: «These were a saffian stockings, divided into two types: full, reaching to the knees, and half-full... And chetygi have always been colourful, usually red and yellow, sometimes green, blue, azure, white, or flesh-coloured; sometimes they are embroidered with gold, especially in the upper parts on the bootleg, featuring unicorns, leaves, flowers and similar motives, sometimes they even featured decoration of pearls.» Soft boots are mandatory domestic footwear native to the Muslims of Central Asia, the Caucasus, the Crimean Tatars and the Anatolian Turks. When leaving the house, rougher, thick skin shoes on a solid base — kaushi — were put on soft ichigi. Over time kaushi transformed into shoes without backs, and were of immense demand in central Russia as well as east of the Russian empire. Tatar producers of inchigi called them «bedroom slippers,» and later «voyage slippers»: convenience and ease have earned them great popularity among lovers of travel.¶ A demand for soft, neat and elegant ichigi was so high that only in Kazan in late 19th - early 20th century they produced up to three million pairs a year. It was then when the traditional craft assumed the character of a local industry, which represented up to a dozen major trading houses involved in the production and marketing. Semi-finished products like leather cut-outs of different types and sizes were embroidered by women at home, while men performed shoemaking operations. Kazan manufacturers exported their unique product not only to Russian market, but also to international exhibitions and fairs. Thus, saffian ichigi and shoes, exhibited by the merchant and manufacturer company of M. Galeev, received numerous awards in Russia in 1880 and were later awarded the Great Gold Medal (1883), Bronze Medal and honorary diploma of the World Exhibition in Paris in 1889.¶ Development of the art of leather mosaics today is closely linked to fashion trends. Handicraft of ichigi manufacture, which was formerly domain of anonymous artisans, transformed into domain of decorative and applied arts. It acquired its own professional artists finding in the ancient technique new expressive possibilities. Contemporary artists use decorative qualities of leather mosaic, creating within unique ancient technique clothing, wall panels and carpets, cushions and upholstery, accessories and folk-art souvenir.

CERAMOWORLD OF VALERY MALOLETKOV. *Lyudmila Kramorenko.* Since the beginning of his professional career, Maloletkov committed his creative efforts to ceramics. «Ceramics is a sophisticated tool that transmits vibrations of the human soul and allows to uncover deep philosophical issues of our days» - says Maloletkov. Using a rich palette of plastic ceramic art, the master sets a goal to raise contemporary ceramic art to a high and prestigious position once occupied by it in the ancient world, in Renaissance Italy, in the Russian Art Nouveau.¶ In the hands of Maloletkov, ceramic material gains endless number of forms: sculptures, multipart assemblies, monumental reliefs and decorative sculpture. The basis of ceramic art is for him a round hollow shape of the vessel, coming from the pottery. Plastic language, a sense of texture, colour ... - all of these abilities are native for the artist, and he combines them in his large-scale as well as small works.¶ Many of the Valery's works are marked with easy touch of irony. The clay figures that adorn the vessels, peeping out from the jugs, decorating headwear - they look like miniature caricatures. They have something in common with the folklore art of ceramic figurines. Artist improvises with the form, plays and jokes, figures are turned upside-down. He is lining up human forms and items are combined paradoxically, creating a metaphor of absurd day-to-day situations.¶ The main priority of artist's creativity stays the same: the understanding / rendering of plastic qualities of the ceramic material, harmony of decorative forms, slightly metaphoric worldview. Their synthesis nurtures originality and uniqueness of his talent.

COPPER PRODUCTION OF LAHIJ. 1500 YEARS OF ARTISANS' TOWN. *Nazilya Guseynova.* Azerbaijan is a country of ethnographic diversity. Its territory is inhabited by various nationalities and ethnic groups: Lezgins, Tats, Talysh, Molokans, Ingiloy-Georgians, Tsakhurs, Avars, Tatars, Kurds, Mountain Jews, Khinaligs, Budukh and Kryts people... Representatives of many ethnic groups see themselves as Azerbaijanis, speaking Azeri, but they are viciously retaining their native language and elements of traditional culture in household, traditional occupations and crafts, specific meals and various ceremonies.¶ One such settlement, with a unique culture and 1,500 years of history, is mountain village of Lahij (Lahıc in Azeri). This village is located on the southern slopes of Greater Caucasus, on the left bank of river Ghirdiman, at an altitude of 1300 m above sea level. It is surrounded by Niyal Mountain Chain that creates impregnable natural fortress.¶ Most people of Lahij — Tats, speak Lahiji language, related to the Iranian language group. The word «tat» in Turkish means «stranger.» Tat-Lahiji language is close to Persian and at the same time belongs to the Iranian group of Indo-European language family.¶ Although the ethnic population belongs to Tats, they call themselves Lahij. There are several theories explaining name Lahij — some are connecting it with former capital of East Gilan province on Iranian Caspian coast — Lahijan (in Middle Persian 'lah' means silk and ' jan' means place). Lahijan is inhabited mainly by Gilaki, Talysh and Tati speakers — although not Tats. All belong to Caspian subgroup of Iranian group of Indo-European languages. According to another theory, the name comes from Arabic, meaning a 'holy mountain.' In Arabic, 'La' means a direction, 'Hajj' means pilgrimage, e.g. «the road to the sanctuary.»¶ Since 1980, Lahij enjoys protection as a historical and cultural reserve, protecting unique medieval architectural complexes as well as cultural heritage of its inhabitants. The town consists of two independent parts, and they in turn are divided into eight districts. Each of them has its own mosque, a small square, a bathhouse, a spring, artisans counter and cemetery.¶ For centuries, Lahij was an important centre of Azerbaijan's handicrafts. In the middle of the 19th century, it operated more than 200 workshops in 127 different occupations including coppersmiths, goldsmiths, saddlers, carpenters, carpet-weaving masters, engravers, tanners, shoemakers, hose-makers, manufacturers of bast-shoes and clogs...¶ Since ancient times, the tinsmith trade was one of the most developed and honoured. Manufactured by the masters of Lahij, copper kitchenware is known worldwide for its artistic design and high-skill manufacturing. On the streets of Lahij, visitor can hear a special kind

of «music» even nowadays: melodic beats of coppersmiths' hammers and blowing of smiths' bellows.¶ The golden days of the copper business in Lahij are dating back to 17th and 18th century. Repertoire of local craftsmen included buckets of various sizes, pail, aftafa-lıyın (metalic jugs with a long sprout to wash), basins, satyls (copper buckets with sunken sides), round copper trays and covers, insulated covers and thermo flasks for hot liquors. Copper utensils were decorated with vegetable or epigraphic motives. Epigraphic inscriptions consisted of prayers from the Koran, the name of the master or the name of the customer.¶ Talking about manufacturing copperware in Lahij, the best evidence of exquisite craftsmanship are many objects of Lahij origin exhibited in numerous European museums. In the Louvre, copper kitchenware from Lahij represents the art of Azerbaijan.¶ As the time went on for Lahij, by the end of the 19th century the number of workshops decreased considerably due to import of cheaper factory products from Russia. Despite this, people of Lahij were able to preserve techniques and equipment of workshops as well as their traditional appearance till nowadays. Work processes including copper smelting, casting, manufacturing of plates, forging and engraving products are still used as they were hundreds years ago. Different kinds of crafts continue to develop and maintain their ancient traditions. Naturally, the production nowadays lack the mass character it featured in 17th – 19th centuries, but the great craftsmen are keeping traditions of their ancestors, based on professionalism and high-quality individual products.

BURLUI OF NIKOLAY KOTSOFAN. *Konstantin Spynu.*¶ Nikolay Kotsofan creates ceramic art for nearly half a century. In his works, long tradition of Moldovan pottery is continued with successful and impressive inclusion of modern trends in ceramic art.¶ Artist's interests include the adoption of latest innovations in fine, decorative and applied art, adapting new technologies to the particularities of ceramic art, as well as studying the plastic nature of folk art artefacts of different times. Results are original artworks, performed at the highest artistic level. Striving for perfection and setting the harmonic coexistence with the environment provide individuality, expressiveness and richness of the artist's works.¶ Beginning of Kotsofan's creative career dates back to 1960s, when active development of ceramics for household decoration only begun. For artist, this was the time of increased interest in utilitarian jugs and vases of Moldovan folk artisans. Over the time, the priorities of artist are changing: it is development and improvement of traditional forms of utilitarian objects, their production on the basis of author's art form, and together with it, strive to find them a new mission in a changing cultural and objective environment.¶ Utilitarian at first glance, "Decorative Vase" (1964), "Decorative Jug" (1967), "Decorative Damask" (1967) and similar objects are characterized by high artistry and richness inherent in the unique artworks. The proportions of subjects are increased to reflect aspirations of the author to monumental form, which is transforming utilitarian item into a symbolic object.¶ This technique proved to be the beginning of a new artistic approach: maintaining the "original memory" of the national folklore, in which the works of decorative art acted as works of easel painting at the same time.¶ In the early 1970s, along with works based on folklore, the artist decided to create a more expressive works in which other aspects of the artistic image were demonstrated. As an example we can put forward noteworthy series of decorative vases (1974) made of porcelain, with forms resembling human figures rendered with great subtle elegance.¶ From the late 1970s, the artist work with the form and decoration could be described as serial principle. It is most clearly manifested in a series of large pots with subtle changes in the shape, texture and decoration, so-called "burlui", objects still popular by the artist. The results were a series of works with decoration ranging from folk-art forms and traditional ornament to sculptural plasticity and modern painting in the spirit of Mondrian.¶ At times just a mere shape, silhouette, or partial decorative elements are reminding an audience the roots of this artworks – pottery craft of folk artisan – but the proportions, character of modelling, textures, and emphasis on monumentality can firmly define the genre of these works as decorative sculpture, fulfilling the function of the spatial and semantic accent in the interior.

CLAY UNIVERSE OF VLADIMIR SHAPOVALOV. *Andrey Kornev, Olga Romanenko.* The tradition is truly valuable if it organically incorporates the powerful energy of the archaic into modern forms, motifs and images. Kharkov ceramic artist Vladimir Shapovalov is one of the few masters whose work is always actual, because he was never chasing a time; instead, he was watching how the time flows.¶ Creations of Shapovalov do not fit into neat stylistic categories, they can decorate the most pretentious villas and trendy apartments of artist friends as well as serious private collections and public museums. They fascinate literally from the first glance. The master does not just «hear» the material, he is holding a dialogue with it, thus creating connection with a chorus of different languages of the world culture. In his ceramic series, butterflies of Chuang Tzu are meeting the butterflies of Nabokov, and funny «little side-works» («Passer-by on Sumskaya») are confronted with ancient archaeological idols, decorated with wine corks mixed with clay spillikins.¶ «Pottery is like riding a bicycle ...»¶ I was born in Primorsky Krai. Siberian roots mean a lot in my life. In Vladivostok, in the museum, there was ancient Chinese porcelain, ceramics, calligraphy and wonderful scrolls.¶ In Novosibirsk, I was able to master a wide palette of glazes, and it was a great foundation. Later in Kharkov I found similar, when I cooperated with Budiansky factory. Since 1975 I live in Ukraine, since 1979 I'm teaching ceramic art at the Kharkov Art and Applied Art Institute (now Academy of Arts and Design).¶ To be engaged with clay means to find a pleasure in it. I am preparing myself all needed ingredients: salts, various glazes. It's me, who is preparing the furnace, who is taking control of firing process. Talking about motives, I rarely borrow something directly, I prefer to use the principle of self-development of forms and genres – I'm simply doing things my way. This was the case with series of tea-pots, which people somehow linked with Japan. But in fact, my tea-pots are individual, and they are all different.¶ Working with clay has changed dramatically over the last hundred years. Whereas previously ceramic production was stimulated by the needs of the village and trade fairs, now 90% of potters live and work in the city. Naturally, urban dwellers have their own culture, as a result of changing the style of work, they are becoming more professional and more urban, in some ways coming closer to the design. It's a global trend, where the national identity is the basis on which one can create something new.

«EAST - WEST» OF SYRNEV. *Perizada Stamkulova.* With the growing internationalization and interconnection of contemporary art forms, with the rapid spread of new ideas, we have been spoiled by novelty. Works of jeweller Viktor Syrnev surprise every time with new forms and new clink. He restores the connection between past and present, at the same time using contemporary and traditional techniques.¶ Such a strategy can be regarded as the artist's tendency to intellectualize life around. The works of Viktor Syrnev make us speaking about a very special, sincere attitude to the world. The artist is in dialogue with the contemporary, and «contemporary» is here not only within a temporal context. For him, contemporary, or even ahead of our times, can be the poetry of Goethe, ancient Japanese

calligraphy, life captured in the Iranian miniatures, thoughts from novels of Chinghiz Aitmatov.¶ The creative imagination of Syrnev becomes more extensive and receives a new impetus to the creative dialogue with the leading masters of the jewellery art in Germany, USA, Austria, Japan, Russia and, of course, with the Kyrgyz, where he is undoubtedly the leader. It was Viktor's idea to organize the project «West-East dialogue» in Bishkek — a meeting of the most famous masters of painting, calligraphy and jewellery of East and West.¶ His works are successfully expanding definitions of art forms, enriching and deepening the content and influence, thereby swiftly and irreversibly affecting the artistic environment in Kyrgyzstan and even beyond. One should mention here more than 140 solo and group exhibitions of Viktor Syrnev around the world, among them: «Ornamenta» (Germany), «Jewellery in Painting» (USA), «The Art of the Rings» (USA), «Schmuckszene» (Germany), «Sofa» (Chicago, USA), «Basel World 06» (Switzerland)...¶ The artist was able to give a new meaning to ancient oriental ornament, clearing it to the extent of the essential meaning and giving it a technological facet of the West. The artist successfully made a transition to some previously unknown genre; his works blur the boundaries among sculpture, three-dimensional collage, object. Behind the art form comes to light individual philosophy of the artist.¶ Syrnev's recent works do not contain any references to the traditional jewellery. They are rather installations, bio-art with clear appeal to the nature, harmony and rivalry of the metal and pearls, light and spirit, skill and thought... Works of Viktor Syrnev are an alloy of Asian and Western artistic traditions. They combine trends of different directions, styles, traditions and artistic strategies.

SOUL IMMORTALIZED IN SILVER. Jewellery art of Turkmen people is one of those cultural phenomena that enriched the world heritage after it was given a chance to step out of its national borders. Collections of Turkmen silver are often highlights of the best museums in the world, there are representative foreign monographs describing them, connoisseurs and lovers of fine-art antiques are often visiting Turkmenistan to get a direct experience from connection with the art, culture and world view of one of the oldest nations on the planet Earth. These things were not created just for decoration, in common believes, ornaments and pictures protected from damage, sortilege, spells, evil eye, the influence of evil spirits and attracted good luck and happiness. Such is the inherent beauty of unique finds from archaeological excavations in Turkmenistan, that after millennia, it's still captivating our imagination. Finds came from the earliest human settlements in the valleys of rivers Sumbar, Etrek and Mashat-Misranskaya plain in the Caspian region to the numerous monuments of ancient times in the north - from the Sarykamysh lake to the left bank of the Amu Darya river. The symbolism of Turkmen jewellery, as well as their ritual use was for a long time associated solely with totemism and pre-Islamic beliefs. Totems of the era, like the later ones, including the Bactria-Margiana and Parthian period, have become important part of Turkmen decorative applied art.¶ From thousands of women's jewellery, not a single one repeats itself. In medieval Merv, sources are mentioning staggering 14 thousand jewellery masters, but none of them could sale his products without previous approval by a special commission.¶ In a rich collection of the National Museum of Turkmenistan, all exhibits are distinguished with monumentality, significance and the noble simplicity of a form. Jewellery shows a deep respect for artistic taste and delicacy, embodying the spirit of the nation as well as the greatness of the harsh nature of Central Asian desert plains in these perfect examples of true art.¶ Turkmen jewellery pieces are a reflection of life with its own philosophy and outlook, with its own artistic and human values. Creating masterpieces, jewellers, called zergyary in Turkmen, never put their names on their works: masters preferred to remain anonymous, so that jewellery that would be worn by a woman belonged only to her. This is just one example of a special ethics of this profession. Turkmens are still faithful to their national traditions, including dressing the bride in a full set of silver jewellery. It's integral attribute of a modern wedding, although the set itself became much more simplified. In the past, wedding attire weighed over 20 kilograms and made almost orchestral polyphonic sound. After 35 years, woman was allowed to wear the lighter ornaments, and in old age, she was limited to wearing only two holy amulets, tumor and heykel, where they could insert quotes from holy Koran.¶ Jewellery entered the life of a Turkmen since his or her birth. The cradle baby was adorned by little bell - the first decoration and the first toy. From the first moments, newborn baby heard the gentle sound of silver jewellery of his mother, which then accompanied him or her throughout the entire life. As a little boy, he was hearing silver on his shirt, as an adolescent — on the harness of a horse, as a man — at his wedding.¶ For centuries, jewellers have not changed their techniques; they have not allowed themselves to invent something new as a result of incompetency, but because they firmly belied it would be detrimental to the spirit of the profession. Traditional folk aesthetics was against pretentious excessiveness and the pursuit of cheap and easy effect. Jewellery art of the nation is the real proof of nation's historical longevity, of a distinctive cultural traditions' continuity. Admiring these wonderful magic ornaments, one can really feel very special, boundless and mysterious world of beauty.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ

«ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ И СТРАН СНГ В СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЯХ КУЛЬТУРЫ И РЫНКА»

28 ноября — 2 декабря

ОРГАНИЗАТОРЫ:

НКО «Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»,

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

Форум проводится по гранту Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства

Руководитель проекта А.Д. Сафарова, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный редактор журналов «Диалог искусств», «ACADEMIA», «Декоративное искусство»

Информационная поддержка: журналы «Декоративное искусство», «ACADEMIA», «Диалог искусств»

РАБОТА ФОРУМА ПРОЙДЕТ ПО ТРЕМ НАПРАВЛЕНИЯМ:

Дизайн городской среды
28 ноября.
Белый зал Российской академии художеств, Пречистенка, 19

Народное искусство. Декоративное искусство
1—2 декабря.
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, ул. Делегатская, д. 3

Форум будет проходить в дни празднования 30-летия Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

Во время форума состоится презентация пилотного номера возрожденного журнала «Декоративное искусство».

Условия участия в форуме на www.fondartproject.ru
Тел. +7 (499) 230-37-39

БЛАГОДАРИМ ЗА СОДЕЙСТВИЕ В ПОДГОТОВКЕ ФОРУМА И ИЗДАНИИ ЖУРНАЛА

Российскую академию художеств

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

Музеи Московского Кремля

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

Государственный комплекс «Дворец конгрессов», Санкт-Петербург

Благотворительный фонд Владимира Потанина, Москва

Ассоциацию художников декоративных искусств, Москва

Государственный выставочный зал «Галерея Беляево», Москва

Представительство швейцарской мебельной фабрики «Витра» в России, Санкт-Петербург

Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева

Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева, Баку

Центр современного искусства и стекла «Беренго», Мурано, Италия

Фонд Джорджио Чини, Венеция, Италия

Александра Николаевича Сысоенко, директора Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Сергея Владимировича Курасова, ректора МГХПА имени С.Г. Строганова

Любовь Ивановну Савельеву, академика-секретаря отделения декоративно-прикладного искусства РАХ

Гюляну Мамедову, заместителя директора Азербайджанского государственного музея искусств имени Р. Мустафаева

Лилию Саттарову, постоянного представителя Министерства культуры Республики Татарстан (Российская Федерация) в Международной организации тюркской культуры (ТЮРКСОЙ)

Кирилла Николаевича Гаврилина, заведующего кафедрой истории искусств МГХПА имени С.Г. Строганова

Валентину Алексеевну Елкову, консультанта отделения декоративно-прикладного искусства РАХ

Сергея Ивановича Серова, руководителя ВАШГД Бориса Владимировича Трофимова, руководителя и ведущего педагога авторской творческой мастерской ВАШГД

Дзайнеров Константина Чубанова, Ивана Колесникова и Сергея Денисова

Фотографа Владимира Куприянова

Художников Аладдина Гарунова, Ольгу и Олега Татаринцевых

Круг художников и авторов ДИ

КЛУБ ИЗДАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА

Фонд «Артпроект» приглашает войти в Клуб издателей журнала «Декоративное искусство стран СНГ» национальные и региональные министерства культуры, музеи декоративно-прикладного и народного искусства, высшие и средние художественные учебные заведения, центры народных ремесел, художественные производства, авторские творческие мастерские, галереи дизайна и декоративного искусства, дизайн-бюро, творческие союзы, частные и общественные фонды России и стран СНГ.

Тел./факс +7 (499) 230-37-39
e-mail: maildi@mail.ru
www.fondartproject.ru

Imperial Porcelain
1744
St. Petersburg

ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД

www.ipm.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. РОССИЯ

Индивидуальные заказы: (812) 326 17 49, (812) 326 53 78

30 ноября - 4 декабря

АРТ МАНЕЖ 2011

XVI МОСКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

Екатерина Корнилаа. Белый рельеф.

+7 495 692 37 39

www.expo-manege.ru