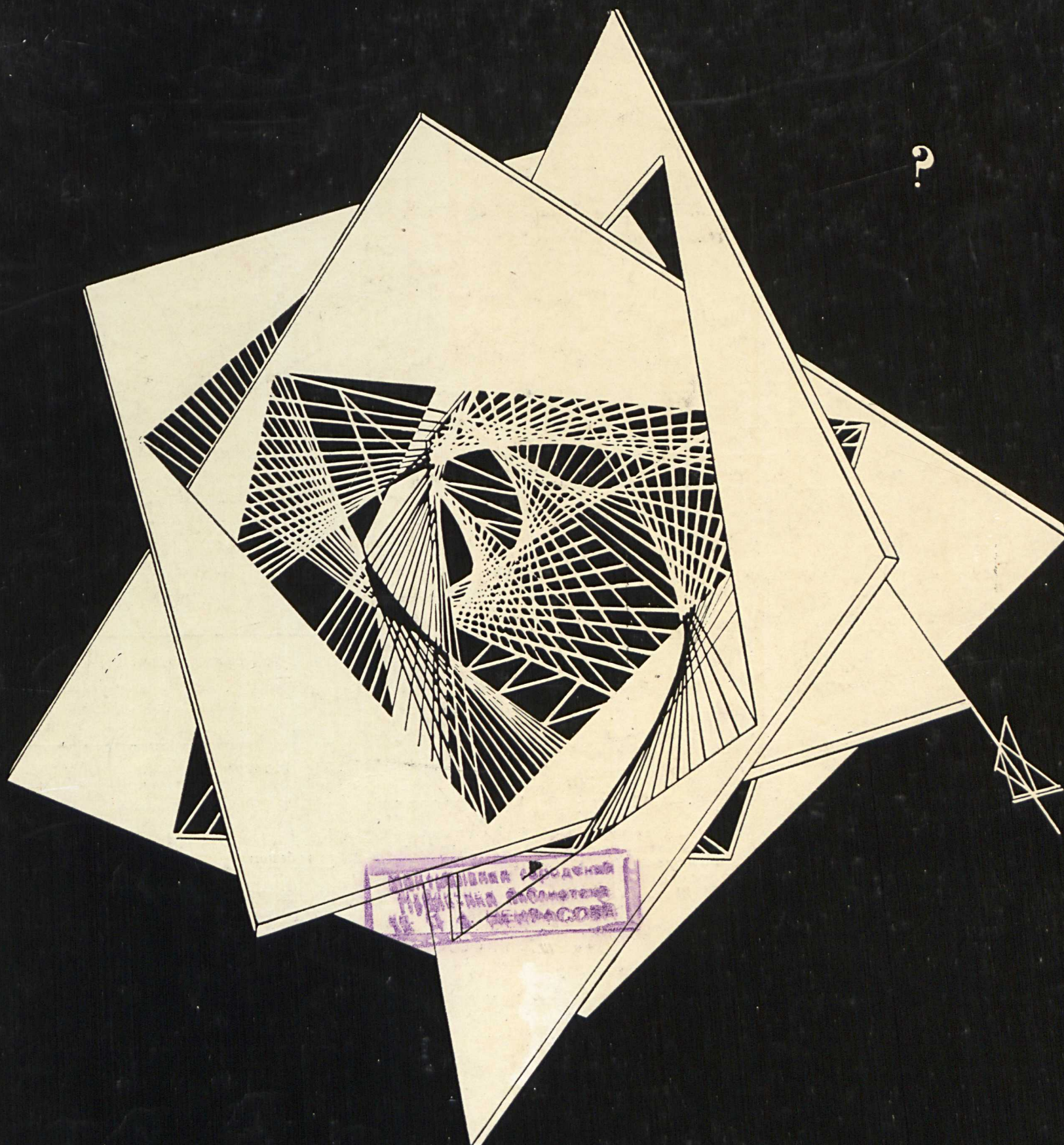
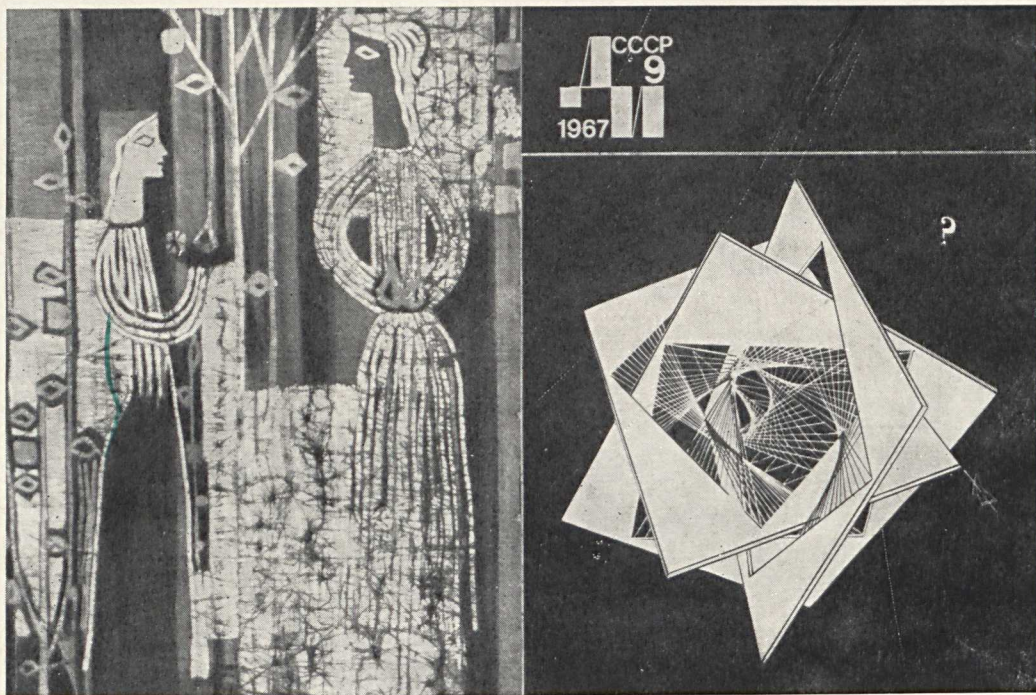


СССР  
9  
1967





# ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



И. Суппан.  
Декоративные панно. Батик.

В. Локтев.  
Проект космического города-  
спутника Градслета.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, М. А. Дудене, К. М. Кантор, П. Д. Корин, Г. Г. Круглов, И. А. Крюкова, Х. Р. Кума, А. А. Левашова, И. С. Литовченко, Н. А. Луппов, М. К. Рахимов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, Б. К. Тальберг, В. П. Толстой, А. А. Федоров-Давыдов, Ю. Я. Халаминский (зам. главного редактора), С. О. Хан-Магомедов, Д. Н. Цицишвили, А. К. Чекалов, Д. Н. Шушканов.

И. о. ответственного секретаря Л. И. Невлер. Заведующие отделами редакции: С. Б. Базазьянц, Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет и обложка Л. С. Мороза. Фото: Г. Н. Зарахани, В. И. Почаева, И. А. Селиверстова, Д. С. Смирнова, О. В. Коханова. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.  
А 10908. 29.VIII 1967 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 2350.  
Тир. 15320. Цена 1 р. 20 к.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Мало-Московская, 21. Индекс 70240.

## В номере:

1 Редакционные заметки.

## анализы

2 Л. Крамаренко.  
Конаково.

6 В. Попов.  
Два скульптора.

7 В. Чернецов.  
Трудная жизнь монументального искусства.

28 В. Тихонов.  
«Феррум калидум».

## история

12 Е. Николаев.  
Русский интерьер начала XIX века.

## проблемы

18 Будет или не будет.

## туристские маршруты

32 В. Гарник.  
От Баку до Закатал.

## за рубежом

37 Д. Домановски.  
У нас в Венгрии.

41 Х. Кума. У львовских керамистов

## информация

## 48 страничка коллекционера

Д. Митлянский.  
Маленькие шедевры из Балхара.



# Редакционные заметки

7c  
Д-28

## Читальный зал

«Архитектура... имеет отношение не только к строительству, но и к морали. Дома будущего должны стать такими, чтобы люди, пользуясь ими, чувствовали себя людьми, а не затравленными животными. Вот где материал для хорошей фантастики».

Рэй Бредбери.

Архитектура — самое деловое, практическое из искусств. Родившаяся из насущнейших потребностей человека — в защите от холода и дождя, от зверей и от врагов, она и сегодня неразрывно связана с повседневной жизнью, продолжает верно служить ей. Не в меньшей степени подчинена архитектура и технике — особенностям и возможностям применяемых в строительстве конструкций. Вдохновение в ней неизбежно проверяется строгим расчетом. Дорогая, требующая порой громадных средств — она подчинена и законам экономики. Недаром иногда высказывается мнение, что архитектура — собственно, не искусство, а область практической деятельности, имеющая при этом и свою художественную сторону. Но вот архитектор набрасывает на бумаге контуры какого-то здания. Тяжелые арки или смелые линии немыслимых железобетонных конструкций, плавные изгибающиеся лестницы... Дворец? Или, может быть, храм? Но куда ведет эта лестница? Сколько будет стоить такое исполинское сооружение, да и можно ли вообще осуществить на практике вот этот громадный вынос легкой, как кружево, консоли?

Неважно! Это ведь не проект. Никто не собирается строить это здание. Воображение архитектора свободно сочетает на бумаге те формы, которые кажутся ему наиболее выразительными.

Так рождается воображаемая архитектура, чистое искусство, не связанное ни конкретными возможностями осуществления, ни заданными бытовыми потребностями. Чистое представление художника об искусственной материальной среде — идеально прекрасной или пугающе величественной. Архитектурная фантазия — особый жанр изобразительного искусства.

Впрочем — не только изобразительного.

Одним из тех, кто не признавал архитектуру искусством, видя в ней лишь ремесло, обслуживающее материальные потребности людей, был Чернышевский. Но, набрасывая картину прекрасного фурьеристского будущего, он увидел в нем, как самую яркую его характеристику, ясные линии величавых зданий из стекла и легкого металла. Искусственный мир, созданный человеком для себя, приспособленный к его потребностям, дает, может быть, самое яркое воплощение его мечты и стремлений. И потому на примере архитектурной фантазии — словесной, нарисованной или даже построенной (редко — но и это бывает!), мы видим ясно, что и «настоящая», не воображаемая архитектура всегда остается искусством, как бы глубоко ни была она погружена в практические, земные заботы.

Можно выйти за пределы полезного, можно выйти за пределы конструктивно возможного сегодня. Но гораздо труднее выйти за пределы стиля, оторваться от сегодняшнего архитектурного идеала. В лучшем случае архитектурная фантазия кристаллизует черты нового, уже носящегося в воздухе, но не успевшего материализоваться в постройках стиля.

И сегодняшние архитектурные фантазии, нарисованные архитекторами или написанные Бредбери и Лемом — все эти немыслимые космические города будущего, окрашены обязательно духом нашего времени. Эстетический переворот завтрашнего дня, подлинные вкусы человека XXI века от нас за семью печатями.

И все-таки архитектурная фантазия — мощное средство эстетического рывка в будущее. Кристаллизуя и гиперболизируя, доводя порой до абсурда сегодняшние архитектурные образы, она не только помогает преодолеть их, но порой, расцветая на грани перелома, содержит и зернышки нового художественного сознания.

Так было в годы революции, когда в проектах Татлина и Чернихова, в театральных декорациях Поповой и Экстер, в стихах и прозе Хлебникова и Маяковского рождался образ нового — конструктивного и динамичного мира.

Наши дни родили новую волну архитектурной фантастики. Она прошла не только по литературе, но воплотилась уже во вполне профессиональные проекты с расчетами и пояснительными записками, планшетами чертежей и макетами «городов будущего». Но если в начале двадцатых мечты архитекторов, художников и писателей совпадали, то теперь то, что восхищает одних, нередко пугает других.

Архитектура, подробно описанная в «Возвращении со звезд» С. Лема, — тоже проекция в будущее наших сегодняшних стремлений. Ее создали бы наши современники, будь у них завтрашние технические возможности. Мы прилетаем с Луны, и мир предстает перед нами в виде гигантского космического вокзала, с ракетами, плавающими на невидимых силовых полях, вдоль непрерывно текущих белыми лентами, бесшумно разделяющихся по невидимым швам перронов. Никаких стен, никаких твердых границ нет у этого мира, наполненного бесконечными толпами текущих куда-то людей, потерявшего представление об уровне земли, о точке отсчета. Здесь ведь с любого яруса видно одно и то же фальшивое телевизионное небо.

Но пока Лем сочиняет свой путеводитель по будущему (точнее — по одному, весьма для автора нежелательному, из его возможных вариантов) — линии этого будущего

ложатся на планшет архитектора. Таких «городов будущего» проектируется сейчас немало, но лемовского ужаса перед ними архитекторы обычно не ощущают. Они в упоении от раскрывающихся возможностей. Они готовы строить эти города, подавляющие сверхчеловеческим масштабом, уходящие на километры вверх. Они страстно доказывают нам их необходимость и неизбежность — необходимость практическую, подкрепляемую не безответственной фантазией, а цифрами роста населения, научными прогнозами урбанизации. Ради этих процентов нужно, говорят они, сломать эстетические «стереотипы», отказаться от косного, статичного города, не приспособляемого к новым условиям, от плохо упорядоченного собрания отдельных, соразмерных человеку домов; нужно возвести на месте обветшавших кварталов — высоко над сохраняемыми кое-где реликвиями архитектурных памятников — динамические вавилонские башни из еще не открытых материалов.

Таковы, в частности, два из публикуемых в этом номере проектов. В третьем проекте (НЭР) делается попытка сочетать этот гигантизм и динамику в сфере труда с сохранением человеческого масштаба, тишины, статики в мире жилья, в мире отдыха. Здесь чувствуется желание архитектора учесть и разделить опасения и критику писателей. Но может ли стать выходом из положения это закрепление и углубление эстетического разрыва между сферами производства и быта? Не по человеку ли пройдет трещина?

Впрочем, обоснована ли тревога фантастов? Может быть, стоит только подождать, пока экономически неизбежная «громеда до неба взойдет, и в глубинах разумно расчисленной замкнет человеческий род»? Родится внутри многокилометровых башен новое поколение, лишенное наших устаревших «стереотипов», не мыслящее себя вне этой странной для нас среды, и все станет на место. Или — если захочет — оно снова будет перекраивать мир по своим, уже непонятным для нас законам. Ведь и архитектура будущего неизбежно останется искусством, выражением человеческих идеалов еще не родившихся сегодня людей... Мы проектируем для них — но не можем за них распоряжаться. Оставить им максимальную свободу выбора, сохранить, не злоупотребляя расчислкой, все, что может им пригодиться, — такова наша ответственность перед ними.

Где-то на стыке опасений и тревоги одних с энтузиазмом других зарождается завтрашняя эстетика, которую мы еще не научились предвидеть.





# Конаково

Л. Крамаренко

И. Васильев.  
Сервиз. Фаянс, подглазурная  
роспись.





Конаково. Постепенно из географического определения места производства фаянса этот город превратился в художественный центр советской керамики.

Исторически сложилось так, что расположенный здесь завод имени М. И. Калинина дважды переживал вспышки бурной художественной деятельности.

Первый раз в конце двадцатых — начале тридцатых годов, когда под воздействием лозунга «Искусство — в производство!» группа художников и скульпторов, занявших позже почетное место в истории советского искусства, а тогда еще молодых, приехала работать на завод. Среди них В. Фаворский, И. Ефимов, С. Лебедева, И. Фрих-Хар, П. Кожин.

Они первые почувствовали фаянс как современный художественный материал, поняли его своеобразные пластические и декоративные свойства. Поэтому многие их произведения остаются до сих пор непревзойденными образцами фаянсовой скульптуры.

Их заслуга еще более возрастает, если вспомнить, что на заводе, работавшем тогда по кузнецовским образцам, царили в те годы крайний упадок вкуса, самые пошлые натуралистические тенденции. И какой переворот был совершен художниками! Какую культуру формы и скульптурное понимание материала принесли они на смену вялому вычурному модерну! Какую ясность декоративного мышления противопоставили примитивной подражательности!

Второй этап художественной жизни конаковского фаянса связан с работой группы выпускников училища имени В. И. Мухомовой, обосновавшихся на заводе в 1957—1958 годах. Молодежь развила традиции энтузиастов двадцатых годов, обогатив их новыми исканиями, концепциями, теориями.

Усовершенствовалось производство, окрепла техническая база завода, изменилось общественное отношение к задачам промышленности товаров широкого потребления. И молодые художники энергично взялись за обновление массового ассортимента. Появились новые формы посуды и рисунки надглазурной росписи, родилась цветная майолика. Изменился не только внешний вид изделий, возникли новые по назначению и бытовому использованию предметы. Были открыты интересные приемы декорирования посуды потечными и кристаллическими глазурами. И наконец в последнее время художники, сохраняя контроль над массовыми изделиями, начали разносторонне работать над уникальными вещами.

И вот результаты их деятельности пред-

О. Белова.  
Кувшин и пиала, Фаянс,  
подглазурная роспись.

Г. Альтерман.  
Кувшин и чашка из сервиза  
«Шиповник». Фаянс,  
подглазурная роспись.

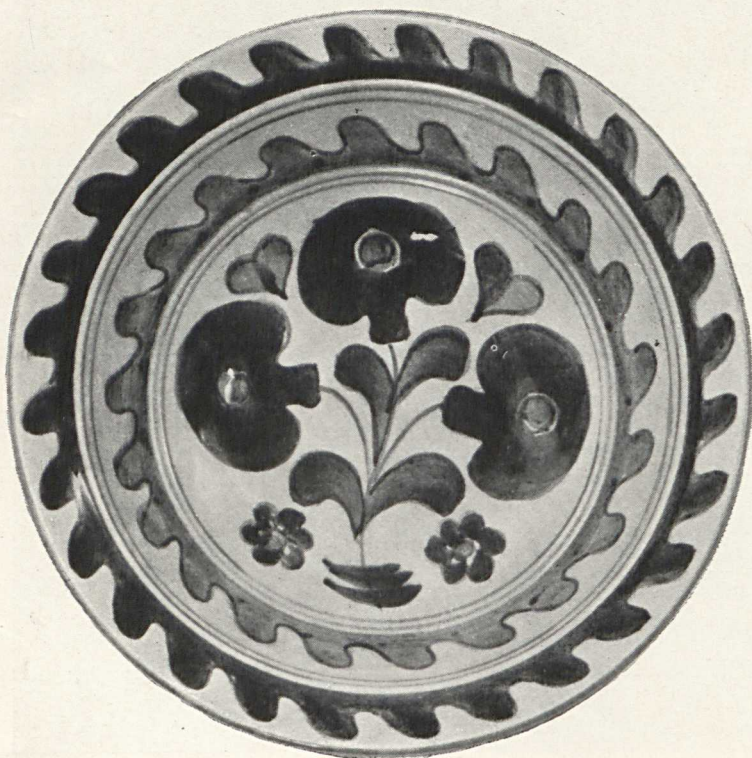
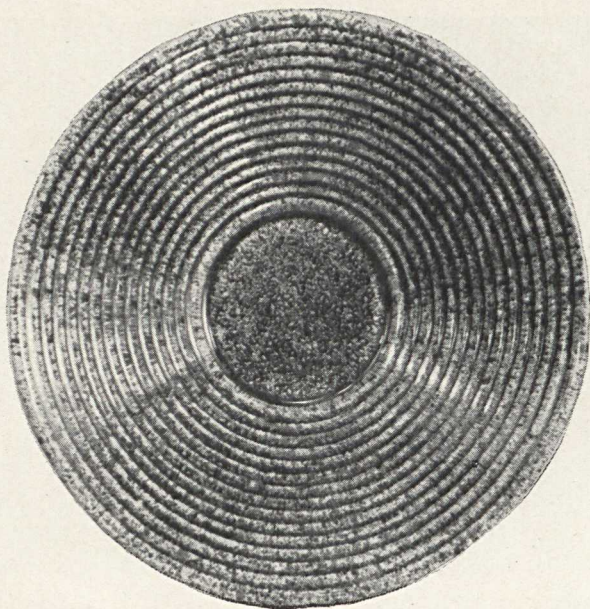
Н. Коковухин.  
Прибор для кваса.  
Фаянс, подглазурная роспись.







*В. Беляков.*  
Суповая миска. Фаянс,  
подглазурная роспись.  
*О. Гагнидзе.*  
Фруктовница. Фаянс,  
кристаллическая глазурь.  
*Ф. Крохина.*  
Салатник. Фаянс,  
подглазурная роспись.



ставлены на выставке в Москве, в зале Союза художников РСФСР. Довольно полная экспозиция раскрыла главные тенденции творчества конаковских художников, позволила заново оценить суть и значение их работы. Завод имени М. И. Калинина сформировался сейчас в своеобразное национальное современное керамическое производство, развивающее традиции русской керамики.

В основу создания утилитарных фаянсовых предметов положено изучение особенностей домашнего уклада. Здесь выставлена посуда для молочных продуктов, для пельменей, блинов, кувшины и кружки для молока и другая хозяйственная утварь. Округлые, смягченные формы, довольно крупные, часто приземистые и утолщенные — и этим отличающиеся от изысканного фарфора — явно предназначены для блюд русской кухни. В то же время все эти наборы посуды скомплектованы с учетом современных условий быта, разнообразны по формам и ненадоедливы благодаря строгой целесообразности.

Серию таких вещей начала почти десять лет назад В. Филянская кофейным сервизом в коричневой поливе, который был как бы вехой в переходе завода на новый современный массовый ассортимент.

На выставке, где показаны не только произведения последних лет, но и более ранние, сохранившие художественную ценность до сегодняшнего дня, стоит и этот сервиз, но уже не один. Серию продолжают. Н. Литвиненко создает светло-желтый сервиз для молочных продуктов и набор для пельменей, Г. Вебер — хозяйственную посуду в голубую клетку и синюю полоску, О. Гагнидзе — посуду для сухих продуктов. Жаль, что на выставке нет набора посуды для картофеля, своеобразно задуманного Г. Садиковым. Все эти вещи крайне скромны и нейтральны по художественному решению, сделаны с использованием блеклых оттенков цветных полив и производят особый эффект чистотой и ясностью формы.

Все это совершенно необходимый ассортимент массовой фаянсовой посуды. В нем проявились ценные качества конаковцев как художников-производственников — внимание к человеческим потребностям, художественный такт и учет производственных требований.

В последние годы художники от крайнего лаконизма перешли к сложным многокрасочным решениям.

Сначала это было просто обновление цветочных росписей тарелок надглазурными красками — веночек по борту, букет в середине. Но когда возрожденная подглазурная техника открыла новые возможно-





сти в декорировании фаянса, когда широкий мазок, плавные перетекания красок, плывущие контуры, мягкий и глубокий блеск под слоем прозрачной глазури органично слили роспись с вещью и материалом, уже не стало формы, покрытой росписью, возникло одно художественное целое.

Подглазурную технику первыми ввели в широкий обиход братья Беляковы, вышедшие из заводских «живописцев» и постепенно ставшие живописцами подлинными. Широкие мазки-лепестки и мазки-листья, нанесенные мягкой кистью на впитывающий воду утильный черепок с невидимыми для неопытного глаза оттенками цвета может воспроизвести только уверенная, натренированная до виртуозности рука. После обжига серовато-зеленые ветви оживают, зацветают густо-розовые бутоны — то ли шиповник, то ли мальва, то ли роза. Эти росписи радуют благородством издали, но главное — доставляют бесконечное удовольствие при рассматривании вблизи, когда приглядываешься к живому движению кисти, оттенкам красок.

Беляковы не изобрели этот тип росписей — их первооткрывателем был Г. Альтерман, автор известного сервиза «Шиповник». Сервиз этот, удивительный по композиционной гармонии, стоял на выставке и, несмотря на свой десятилетний возраст, не только не уступал молодым соперникам, но, на мой взгляд, побивал их. Побивал он удивительной законченностью художественного решения, цельного, начиная от округлой, слегка приземистой формы, такой логичной, такой фаянсовой, и кончая росписью, в которой каждый лепесток — мазок, дышащий, легкий, прозрачный.

Большим достижением художника была композиционная завершенность предметов; каждая форма была настолько красиво и уверенно оплетена росписью, сгущающейся книзу (где форма несколько утяжелена) и облегчающейся и высветленной сверху, что вещь нельзя уже себе представить оголенной. Роспись зрительно лепит форму в той же мере, как лепят ее пространственные объемы. У каждого предмета свое построение росписи, нигде нет точного повтора, хотя почерк всюду один.

Каждый мазок росписи динамичен и выразителен, ни одного равнодушного пятна. Весь сервиз кажется живым, веселым букетом летних цветов.

Произведения Г. Альтермана появились в те годы, когда «боевым лозунгом» наших керамистов были лаконизм, простота, освобожденный от росписей гладкий фаянс. И предложить в это время такую цвети-

стую, такую «перегруженную», такую эмоциональную вещь было просто дерзостью, а завоевать при этом одобрение большинства — особо значительной победой.

Теперь традиции Г. Альтермана с успехом развиваются молодыми конаковцами.

Орнаментальное и красочное богатство подглазурной росписи — большое достижение художников завода. Эта техника дает возможность каждому автору найти свой прием, и главное — писать собственным почерком.

Росписи О. Беловой — быстрые зарисовки, словно нанесенные мягким карандашом. Уверенный беглый штрих современного художника, переносящего свои живые наблюдения прямо на фаянс, легко и быстро обегает форму, сюжетные зарисовки органично сплетаются с орнаментом, и хотя автор варьирует «восточные мотивы», художественные приемы его близки гжельской керамике.

Совсем иначе использует технику подглазурной росписи Н. Гаврилов. Его почерк живописен, с глубоким звучанием красок, пышные букеты ложатся тяжелым пятном на дно тарелок, сплошь покрывают поверхность ваз. Мазок Гаврилова густой и плывущий, словно нанесенный кистью, переполненной краской. Росписи Гаврилова сродни акварельным эскизам, которыми он увлекается. Своеобразно работает Н. Коковихин, на палитре которого главное место занимает кобальт. Кобальтом наносит он основные контуры то мелких, то крупных цветов, свободно заполняющих всю поверхность сосуда.

Фаянс Гаврилова и Коковихина «народен» и красив, но чуть-чуть «переутомлен» живописью. Я повторяю, только чуть-чуть, но все же уже появилась опасность перегрузки и утяжеления вещей. Прекрасным образцом точного соотношения массы фаянса, подцвеченной глазури и мягкой тактичной росписи являются кофейный сервиз В. Филянской, салатники Ф. Крохиной, блюда А. Хихеевой. Неожиданно прозвучал на выставке новый сервиз И. Васильева. По росписи он напоминает так называемые «агашки» — посуду прошлого века, которую расписывали мастера без всяких образцов — как говорится, от себя. Тот же характер цветов и листьев, тот же широкий кистевой мазок, но в свободной композиции ясно чувствуется уверенная рука современного художника. К сожалению, художники завода имени М. И. Калинина слабее работают над формами предметов, в особенности декоративными. Многие вазы и кувшины стереотипны по своему абрису, с вялыми, невыразительными контурами.

Часто в «теоретических обобщениях» мы говорили, что современному фаянсу свойственны мягкие, обтекаемые линии, противопоставляя их измелченности и дробности форм прошлого периода. И при таком сопоставлении это справедливо. Но только ли обтекаемые, тем более когда они уже превращаются в вялые, немного анемичные формы, похожие на надувную резину?

Произведения И. Ефимова, С. Лебедевой, И. Фрих-Хара ярко показывают, что фаянс может быть скульптурен, что можно работать крупными массами, четкими пространственными объемами. Молодые конаковцы еще не овладели такими пластическими свойствами фаянса. Опыт старых художников может быть в этом очень полезен. И не только скульпторам, но всем, кто создает формы сосудов.

С этой точки зрения среди новых произведений обращает внимание прибор для восточной кухни О. Гагнидзе. Если отвлечься от темного цвета, убивающего фаянс, и особенности назначения, можно заметить большую напряженность форм, крутой абрис вещей, точность их конструкции. Здесь Гагнидзе, известный своими экспериментами и находками в декорировании посуды потечными глазуриями, проявил незаурядные способности как мастер формы.

Свежо прозвучали на выставке и совсем новые вещи — фигурные сосуды, сделанные в хороших традициях русской народной керамики. Большой чайник-матрешка со спрятанными внутри чашками (Ф. Крохина) и два квасника В. Шинкаренко — один «Молодица», другой — смешной фантастический зверь, нечто вроде поросенка с рогами и длинным хвостом. Вещи эти забавны, веселы, сделаны от души. Художница, словно играя, расписала их какими-то волнами, полосками, испещрила шутивыми надписями, вроде «Попьешь кваску, разгонишь тоску» или «Не то диво, что квас сварен, а то диво, что не выпит». Сразу вспоминаются гжельские квасники с их побасенками, разукрашенные чудесными рисунками.

Национальный обычай украшать трапезу веселыми прибаутками, удивлять гостей сюрпризами мог бы возродиться, если бы все эти шуточные сосуды и веселые квасники могли войти в наш быт.

На заводе имени М. И. Калинина в Конакове собрался отличный коллектив художников. Каждый со своим творческим почерком, со своими художественными симпатиями, но все они вместе формируют единый стиль современного русского фаянса.





В. Шинкаренко.  
Сувенирные плитки.  
Фаянс, цветная глазурь.

В. Сергеев.  
Верблюд и петух.  
Фаянс, подглазурная роспись.

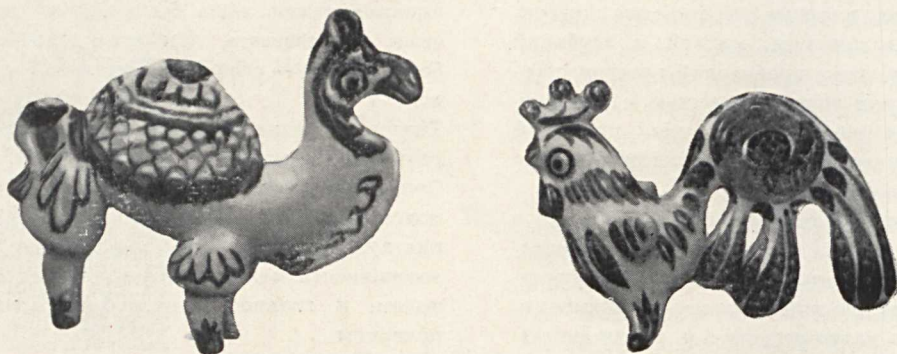
## Два скульптора

В. Попов

«Простой народ толпился перед домом и представлял из себя приятную пестроту... Это достойно было Рубенсовской кисти. Внимательность его нашла бы бесчисленные прелести, что не имеем мы в сем роде верных картин. Как скоро гости вышли на балкон, то вдруг отделились от толпы несколько песенников с искусным рожечником, которые тотчас начали петь и плясать со всеми ухватками и ужимками, свойственными народной нашей пляске», — так рассказывал очевидец об одном из праздников в Кускове 1 августа 1792 года.

«Внимательность» конаковского художника Г. Садикова «нашла бесчисленные прелести» в русской народной жизни, и родилась его серия скульптур «Скоморохи». Простодушный гуслик, Иванушка-дурачок, который будто плясал вприсядку, ударя по струнам, да так и застыл при звуках рожка другого скомороха, усевшегося верхом на медведя, скоморохи — кукольник и акробат — все это выполнено в одной пластической манере, с нарочитой округленностью форм. Цвет сдержан, форма проста и лаконична. Интересны их лица: замороженное и глуповатое у гуслика и иконоподобный лик у рожечника. Вероятно, эти образы были навеяны картинами из жизни Руси, оживавшими перед художником во время съемок фильма о Рублеве. После многих сусальных, а зачастую безвкусных поделок «на народные темы» яркие, точные и живые «Скоморохи» смотрятся с удовольствием, вызывая в памяти лучшие фигурки гжельских керамических фабрик.

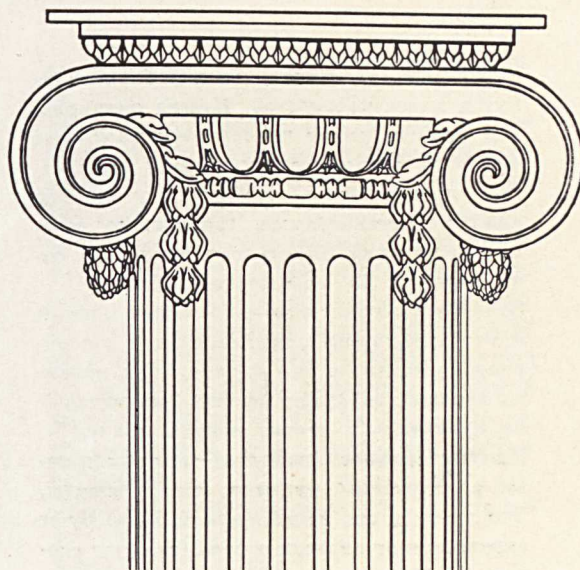
Второй конаковский скульптор, представленный на московской выставке, — В. Сергеев; он анималист. Его скульптура по жанру напоминает народную игрушку. Здесь — в противоположность Г. Садикову — все фантазия, веселая выдумка, часто неожиданная по форме и по цвету: верблюд не верблюд, а какой-то сказочный зверь, петух с хвостом, напоминающим павлиний, лось с удивительной короной вместо рогов и совсем невообразимой узорной росписью (к сожалению, этой работы нет на выставке). Удачны и миниатюры В. Сергеева: «Новгород», «Владимир», «Тройка», «Рыбак». Они своеобразны и красочны, что так важно для сувениров. Эти фантастические существа, вызывающие невольную улыбку, украсят и оживят любой интерьер.





# Трудная жизнь монументального искусства

В. Чернецов



О выставках монументального искусства пишут обычно настолько легко, что уйти от этой приятной легкости редко кому удастся. Мажорное вступление, в котором подчеркивается, что стало гораздо лучше, чем раньше; несколько общих мест по поводу постоянных недостатков (поскольку их постоянство приобрело ореол вечности, нарушать ритуал как-то неудобно); затем анализ отдельных работ. Не секрет, что индивидуальность оценки одного и того же произведения зависит не столько от него самого, сколько от того, что ему приписывает автор статьи в зависимости от своих задач, вкусов и квалификации. Наверное, эти статьи приносят определенную пользу — у нас нет оснований сомневаться в этом.

К сожалению, мы пользуемся словарем из тридцати — сорока тысяч слов: рано или поздно приходится повторяться. Дежурные выражения — композиционная целостность, масштабность, глубина эмоционального выражения, полнота образа — носят характер поэтических символов, их значение слишком неопределенно, у разных авторов и разных читателей за этими словами скрывается отнюдь не одно и то же. А писать надо. Легче всего, пройдя по выставке монументалистов, выбрать несколько вещей, которые кажутся хорошими (критику), несколько вещей, которые кажутся плохими (критику), а по поводу остального высказать довольно стандартный набор метафор и гипербол. Когда на обсуждениях появляется возможность послушать мнения самих художников, оказывается, что и они в оценке выставки работают по той же схеме: плохие вещи, хорошие вещи, «масса», которая позволяет говорить по поводу. При таком характере

«Одни художники говорят, что монументальному искусству свойственно изображать лишь возвышенное, вечное: если человек, то только положительный, а если смерть, то только героическая. Другие считают: делай нечто, но делай красиво, из всего старайся сделать предмет эстетического наслаждения, и воспитательная функция искусства будет выполнена.

Со второй позицией я согласен при условии, если рядом с таким искусством будет существовать и то, которого, на мой взгляд, еще не хватает» (речь идет о публицистике в монументальном искусстве.—В. Ч.).

Б. Тальберг.

«Для того, чтобы в полную силу зазвучали вопросы синтеза, хотелось бы, чтобы был какой-то единый координирующий центр, чтобы он взял на себя непосредственно всю ответственность за то состояние монументального искусства и архитектуры, которое имеется у нас сейчас».

И. Литовченко.

«Когда же ремесленник становится художником? Когда все свои знания, весь свой опыт претворяет для того, чтобы создать духовные ценности».

К. Рождественский.



«Если со стороны посмотреть, какое место занимает монументальная живопись (я не хочу касаться крупных памятников и мемориальных ансамблей), какое место она занимает в нашей жизни, в умах людей, надо признать, что место это самое скромное и незначительное».

В. Толстой.

«И самое важное: мы привыкли монументальное искусство обвинять в некотором схематизме и формотворчестве. А здесь мы видим искусство эмоциональное, образное, которое может донести до нашего зрителя большой философский и эмоциональный заряд».

Д. Шаринов.

«Успехи грандиозны...»

И. Покровский

«Разнообразнее стала монументальная живопись, это искусство стало расширяться...»

В. Толстой.

«Мне хотелось бы сегодня сказать о том, что продуманная форма показа самой выставки (автор экспозиции архитектор П. Пигарев) помогает зрителю понять совместные действия архитекторов, живописцев, скульпторов и дает возможность почувствовать масштабы и характер произведений. Это очень ценное качество выставки».

Г. Рублев.

дискуссионные действительные проблемы тонут в массе частных. Нужна специальная работа, чтобы извлечь эти проблемы из хаоса аргументов по поводу конкретных произведений. Начнем эту работу анализом стенограммы творческого совещания по монументальному искусству, состоявшегося 22 — 23 марта 1967 года.

Зачем к десяткам противоречивых мнений присоединять еще одно? Наверное, это оправдано только в том случае, если критика выходит за рамки оценки «нравится — не нравится» и ставит вопрос «зачем?». Монументальное искусство — это художники, архитекторы, критики, искусствоведы. Это люди, и эти люди мыслят. Попробуем отказаться от анализа вещей (это уже сделано в большом числе вариаций) и рассмотреть способ их оценки. Попробуем перейти от анализа произведений монументального искусства (это уже следствие) к анализу того, как художник определяет свою задачу при их создании. Для того, чтобы говорить не об отдельных вещах (здесь от собственного вкуса автора никуда не денешься), а о направленности работы мысли в монументальном искусстве в целом, нам придется принять несколько необычную форму статьи.

#### Оценки

И хвалебных и горьких слов было сказано гораздо больше, но количество приводимых высказываний ничего практически не меняет. Пока речь идет в полном смысле слова «вообще», за редкими исключениями все выступавшие указывали на общее улучшение, на повышение уровня работ. Но при первых же попытках конкретизации положения «вообще» по отдельным проблемам оказывается едва ли возможным указать, что же изменилось к лучшему. Еще труднее показать улучшение на отдельных вещах — не было на всей выставке работы, которая не была бы объектом резкой критики. Конечно, можно возразить — разность мнений возникает по поводу любого не освященного столетиями произведения искусства. Но дело в том, что сам спор часто незаконен — точнее, спора нет, потому что «сталкиваются» аргументы, относящиеся к различным вопросам. Отличный пример такого спора зафиксирован в стенограмме: В. С. Кубасов возмущается панно для Калининградского порта, С. С. Валериус не защищает эту работу (это действительно трудно сделать), но совершенно справедливо подчеркивает, что это единственное место в порту, видное на большом расстоянии. При этом как-то упускается из виду, что панно

«Вот ведется отделка кафе. Сделана мозаика, и вы должны смотреть ее буквально как книжку, вы не имеете возможности отойти даже на полтора-два метра. О чем это говорит? О том, что бездарный архитектор предложил сделать ее в этом месте, а бездарный художник выполнил. В угоду чему?»

В. Кубасов.

«Музей Циолковского — «практически всю композицию в целом нельзя воспринять».

И. Воейкова.

«Мы не можем назвать даже и двух десятков больших ансамблей, которые могли бы отвечать этим высоким требованиям. В рядовых случаях — «скорее украшение, чем часть ансамбля».

И. Воейкова.

«...но если говорить с позиций синтетического решения архитектуры, монументальной скульптуры и живописи, то, на мой взгляд, таких полноценных произведений на этой выставке пока нет».

И. Покровский.

«...но все-таки мы должны отдать себе отчет в том, что принципы украшения, с которыми мы так долго боролись, как бы приспособились к новым условиям и проникают в архитектуру».

В. Толстой.

«Может быть, нужно показать в масштабе ко всему зданию, может быть, отдельные части мелки, может быть, они разбивают общую архитектуру. И может быть, все эти усилия, несмотря на то, что они интересны, не совсем то — не видно основного: как ведет себя эта монументальная роспись в самой архитектуре».

С. Рабинович.



«...Вот эта роспись, о которой говорил Кубасов, что это недопустимое место, а на самом деле это единственное место, которое просматривается в порту на далеком расстоянии».

С. Валериус.

«Сегодня товарищи побывали на нашем комбинате и видели, как он окреп, возмужал и полон решимости расти дальше».

Г. Рублев.

«Решение синтеза может быть только при совместной работе художника, архитектора и скульптора. Но совместной работы пока нет».

И. Литовченко.

«Если действительно говорить о синтезе, то они должны работать совместно, дополняя друг друга, тогда это будет настоящий синтез».

Н. Гайдаров.

«Синтез — это участие искусства в построении нашего общества на основе научно обоснованной теории в новом социалистическом государстве».

Г. Рублев.

«Очень много дебатруется вопрос о том, как нужно организовать на современном этапе совместную работу архитекторов и художников, чтобы синтез получился... организованно».

И. Покровский.

О мозаике Тальберга на фасаде Дома культуры Первоуральского трубопрокатного завода: «Но напряженный динамический строй, активность и значительность фрагментов, сплетающихся в сложную композиционную систему, требует более значительной архитектуры, острой и выразительной. В результате — мозаика «убивает» архитектуру. Заметьте, что в памяти остается мозаика и трудно вспомнить, какое же было здание».

И. Воейкова.

имеет мелкие членения, ничтожный рельеф сграффито, не имеет необходимых искажений в пропорциях, а «самое видное место» расположено на высоте шестого этажа. Расхождение в системе оценок на выставке и в натуре бросается в глаза; высказывание ташкентского художника А. Н. Гана достаточно характерно: «Сегодня мы проехали по работам и испытали очень удручающее впечатление, подъехав к почтамту. Когда я здесь смотрел эту работу, она мне показалась работой высокого класса, а там, на месте, это даже объективно плохо сидит... все это там неуместно».

Оказывается, трудно оценивать работу монументалистов.

#### К вопросу о синтезе

Казалось бы, и Литовченко, и Бархин, и Гайдаров, и Рождественский говорят об одном и том же вопросе, но это только видимость. В непрерывном обсуждении пресловутого вопроса о «синтезе» еще острее, чем в оценках, сказывается принципиальная разность подходов к пониманию проблемы. На одном полюсе все те же разговоры, что архитекторам и художникам нужно как-то работать вместе (как — неизвестно) и тогда все неполадки и взаимное непонимание кончатся сами собой. На другом — настойчивые попытки ставить вопрос о синтетическом мышлении современного художника (при этом полагается, что и архитектор должен быть художником, мыслить как художник). Один полюс — это попытки механического смешения разнородных элементов в надежде на то, что из этой смеси получится что-то цельное. Другой — утверждение необходимости переосмыслить многие аспекты того, что принято называть художественной культурой.

Не удивительно, что позиция борцов за механический синтез приводит их к надеждам на административное достижение желаемого результата (правда, остается полной загадкой, как из этого «организованно» получится синтез). И так же не удивительно, что художники, отказывающиеся считать синтез простым сложением усилий разных специалистов, приходят к необходимости пересмотра всей системы художественного и архитектурного образования. Когда обсуждаются слабые вещи, проблемных вопросов не поставишь; как только предметом обсуждения становится квалифицированная работа — проблема синтеза приобретает дополнительную сложность. С. С. Валериус подчеркивает, что мозаика Тальберга организует пло-

«В том зале висит панно — рыбак несет рыбу. Как мог Художественный совет пропустить эту вещь?»

В. Кубасов.

«Нужны или не нужны эти живописные панно — часто никто не задумывается».

И. Воейкова.

«Но привнесение каких-то монументальных средств на абстрактные, маловыразительные торцы зданий не спасает, и не стоит тут тратить усилий».

Б. Бархин.

«Я здесь вижу больше недостатков в работе архитекторов, чем в работе художников. И сейчас в этом большом деле главное не то, что изображается и как изображается, а главное — где изображается».

В. Егоров.

«Я думаю, что синтез искусств строится не на формальных взаимоотношениях, а он строится на духовном единстве замысла, и именно этой стороне должен быть подчинен архитектор, художник и скульптор».

К. Рождественский.

«Первое, что должно быть при сочетании действий архитектора и художника — это известная договоренность, общность творческих концепций».

Б. Бархин.

«И если говорить принципиально о синтезе, то в современный архитектурный интерьер, кто бы его ни делал, хорошо впишется икона или любая талантливая народная вещь. Не войдет только плохая картина. И мне кажется, что современный синтез строится не на стилистическом единстве, а на контрасте разных пластических и исторических культур».

К. Рождественский.



«Монументальное (тематическое многофигурное) и декоративное — думается, что подобное «сюжетное» деление монументального искусства неверно».

И. Воейкова.

«Единственно, что мне хочется сказать о своих впечатлениях из поездки по Советскому Союзу, — у нас все упирается в теорию, а теории у нас нет!»

Ю. Королев.

«Дело в том, что скульптурой оформляют парки, а парки надо решать каждый в отдельности, где деревья, газоны такие же части художественного образа, как и сама скульптура. Отрыв скульптуры от среды в период создания и превращает ее в серую и безликую. То есть, если скульптура не связана со средой, то она ей чужда и ее хочется поскорее убрать... В этих условиях она становится излишней».

А. Белашов.

«До сих пор мы не подошли к формированию новых теоретических принципов сочетания монументально-декоративного искусства и архитектуры... Использование стекла в виде сплошной прозрачной стены вызвало сопоставление с ней глухих стен... Именно они и отдаются преимущественно для различных видов монументальных произведений. Но это было подсказано практикой и никак не подкреплено теорией». (А по выражению Воейковой «теория — это компас».)

И. Воейкова.

«Есть обывательская точка зрения, которая требует, чтобы художник обязательно был гением. Я против такой исключительной требовательности».

С. Рабинович.

площадь (а архитектура Дома культуры площадь не организует), И. Н. Воейкова считает, что эта мозаика требует более значительной архитектуры. А что, если она просто недостаточно убивает архитектуру? Вопрос о синтезе не только трудно решать, его трудно ставить.

#### Теория

Как только художник начинает осмысливать свою творческую задачу, формулировать ее в наиболее обобщенном виде, он начинает работать как теоретик, хотя очень часто не отдает себе в этом отчета. Само отрицание возможности развития поэзии в скульптуре (Белашов) означает постановку такой задачи, а это уже теория. Само утверждение необходимости публицистики в монументальном искусстве (Тальберг) — это уже теоретический принцип. Но может ли быть публицистика в граните, бронзе и мозаике? Вряд ли: постановка такой задачи волей-неволей требует пересмотра вопроса о «вечности» произведений монументального искусства. Сегодняшние попытки возродить дух монументальной пропаганды двадцатых годов в «монументальных» композициях и «вечных» материалах решить поставленную задачу, по всей видимости, не могут. В то же время ни на выставке, ни в обсуждении не прозвучало требование работы монументалистов над праздничным и будничным лицом города в его временных сооружениях.

Пожалуй, нигде так не проявляется противоположность творческих позиций, как в вопросе о теории. Множество художников и еще большее количество искусствоведов утверждает, что все или почти все беды — от отсутствия теории: вот если бы была теория, то все было бы хорошо. Непонятно, правда, на чем основана такая убежденность, зато вполне понятна тревога художников (Эльконин) по поводу возможного «обобщения» находимых ощупью путей синтеза. Ведь если не обобщения, то попытки ввести жесткую норму уже были, и совсем недавно, и художнику очень хорошо объясняли, что ему нужно делать, вот только радости от этой ситуации было мало. К счастью, есть художники, которые сами ставят вопросы теоретического порядка и сами пытаются их решить в своих работах. Критика бедности творческих принципов архитектуры (Чернобровцев) — это уже обогащение творческих принципов искусства в целом. Утверждение ценности проекта как такового (Белашов) — это уже огромный сдвиг в творческой психологии художника. Требовать

«У нас нет даже возможности для поэзии в скульптуре, так как поэзия в малой декоративной скульптуре связана с решением пейзажа и среды».

А. Белашов.

«Когда мы приехали в Первоуральск и когда мы сходили с автобуса, первое, что мы увидели, — как удивительно точно эта живопись организует буквально весь комплекс большой площади».

С. Валериус.

«Мне кажется, что всякое творчество монументалиста должно начинаться с очень проникновенного решения всех пространственных элементов и анализа ситуации, в которой он должен действовать».

Б. Бархин.

«И наша задача выразить не себя, не показать, чем я отличаюсь от других, а решать задачу, которая всегда бывает необычайно новой, необычайно сложной и трудной».

В. Эльконин.

«Архитектор решает свою задачу, имея в виду человека, — не как человека, а какую-то индустриальную единицу, забывая при этом масштаб человеческого восприятия».

Чернобровцев.

«Художники ощупью находят пути синтеза, и эти вопросы теоретически не обобщены — я ощущал некоторое чувство неуютности, когда представлял себе, что они будут обобщены».

В. Эльконин.

«А на будущее, мне кажется, нужна выставка проектов, которые не нашли места в жизни».

А. Белашов.



от художника гениальности никто не может, а вот требовать от него самостоятельного мышления имеют право все.

Оказывается, стенограмма одного творческого совещания может сказать многое. Очень подробно разбирая отдельные произведения, мы часто забываем, что монументальное искусство — это люди, что эти люди мыслят и мыслят очень по-разному. От того, как эти люди оценивают сегодняшний день, какие ставят перед собой задачи, зависит характер произведений монументального искусства, которые мы увидим через несколько лет.

Несложно заметить, что при всем многообразии творческих индивидуальностей в монументальном искусстве существуют сейчас две линии профессионального мышления. Часть художников — их пока еще большинство — верит в возможность развития монументального искусства в его традиционной цеховой замкнутости. Другие все более настойчиво стремятся сформулировать новые задачи, найти новые средства их решения, а это (и они сами не всегда это ясно понимают) требует полной перестройки всего представления о своей профессии.

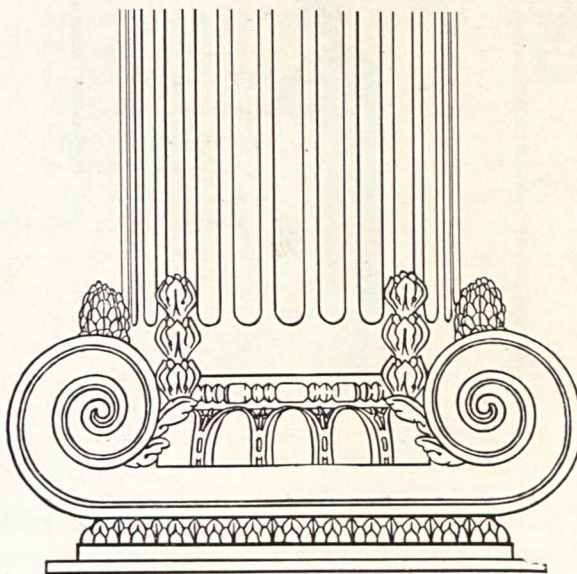
Пока господствует убеждение в том, что отдельно существует архитектор с его особым профессиональным миром и отдельно существует художник с его задачами, слово «синтез» остается магическим заклинанием, сохранившим ритуальную форму, но потерявшим всякую силу. Не только причины материального порядка, но и сухость архитектурной школы приводят к тому, что здание все реже выполняет функцию организатора зрительного вос-

приятия. Но ведь не только здание может выполнять эту функцию. Значит, художник-монументалист, работая как художник-проектировщик, должен взять на себя решение этой самостоятельной задачи. Однако монументалист, воспитанный в цеховых традициях, способен решать эту задачу только в том случае, если у него хватает способностей и мужества бороться с этими традициями. В выступлении С. С. Валериус была фраза: «Мне кажется, что настало такое время, когда художник, участвующий в синтезе, должен быть более универсальным». В этом трудно усомниться, и «кажется» — всего лишь форма этикета, но что означает универсальность? Если это только универсальное владение средствами живописи, скульптуры, мозаики или сграффито, и все эти средства используются одним и тем же художником, но по отдельности, то этого мало. **Нужна универсальность пространственного мышления, способность ставить и решать задачу направленного восприятия художественной идеи в создании работы любого жанра.** Только это может стать основой действительного развития синтетического искусства. Экспозиция, в которой произведения монументалистов выставлены как станковые вещи, и в большинстве случаев невозможно представить себе их реальное восприятие во времени и пространстве, совершенно недопустима. Но ведь это уже следствие — еще более недопустима практика проектирования, создания монументальных работ как станковых: без макета **всей** реальной картины восприятия, фактически вслепую.

Трудно быть монументалистом, возможно

поэтому мечта о патриархальной простоте отношений — теория учит, а художник выполняет — до сих пор не утратила популярности. Но ведь такая простота обкрадывает будущее. До чего же велика сила инерции: несложно понять, откуда возникла вера в то, что кто-то может объяснить художнику, что и как он должен делать. Но объяснить живучесть этой веры иначе, чем леностью мысли или простотой душевной, не представляется возможным. Незачем беспокоить тени Леонардо, Дюрера или Родена для того, чтобы вновь и вновь доказывать, что большой художник сам создает теорию своего творчества, а если и не теорию, то логическую цепь творческих принципов, выполняющую роль теории. Можно и нужно писать книги о Татлине, Лисицком или Фаворском, но никто не мог написать книги о том, как работать Татлину, Лисицкому или Фаворскому, только поэтому можно писать книги о них.

Требовать от художника гениальности, конечно, нецелесообразно: если есть, то и требовать нечего, а если нет, то никакие требования не помогут. Но требовать владения всеми средствами пространственного решения, требовать осмысления своего творчества могут все и должны сами художники. Пятнадцать лет назад еще можно было называться монументалистом, выражая помпезное безмыслие в тоннах и квадратных метрах. Сегодня монументалистом может быть только самостоятельно думающий художник, а думать без подсказки трудно, но с этим ничего не поделаешь.



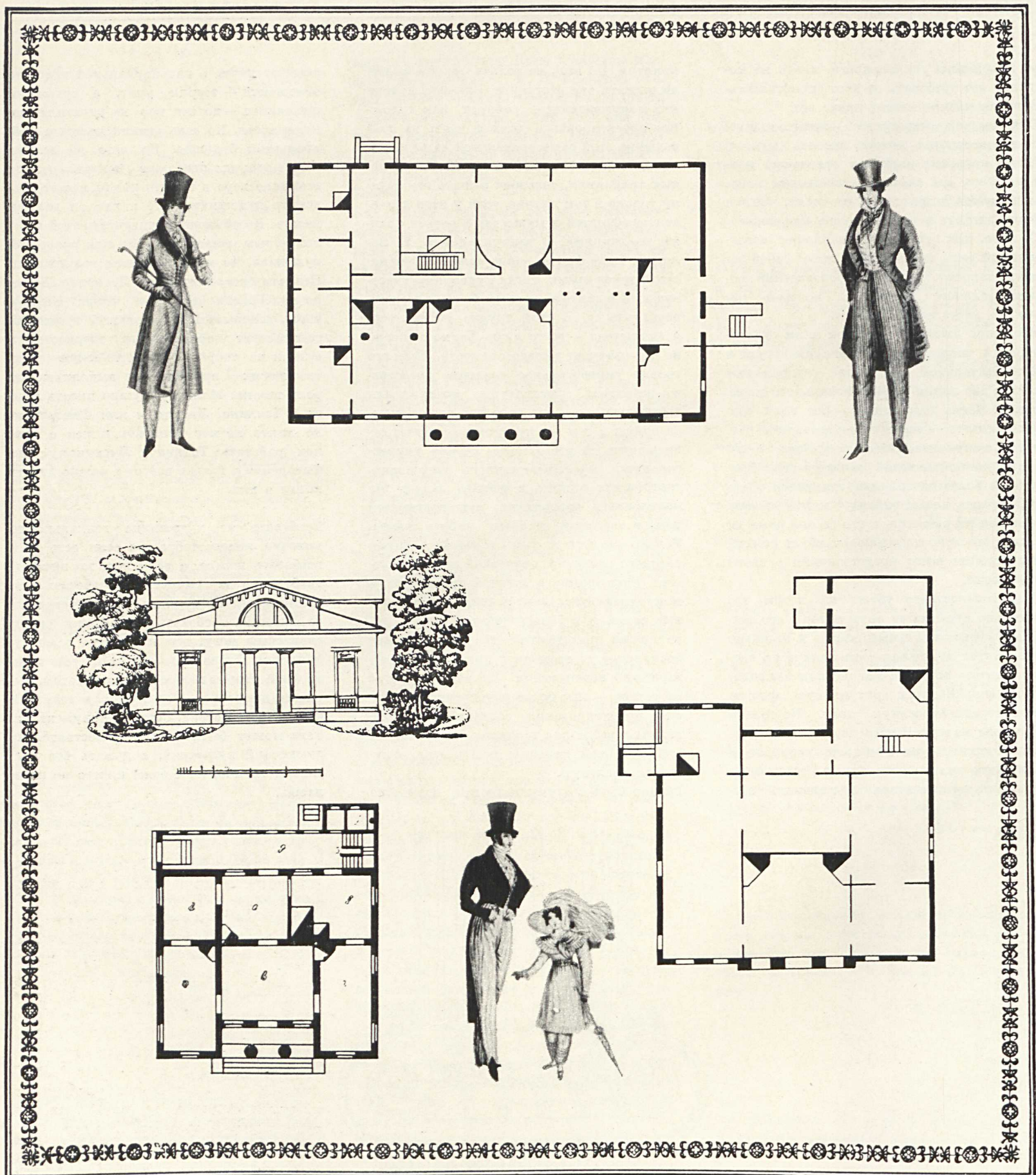


# Русский интерьер начала XIX века

Е. Николаев

Планы жилых домов в Москве.  
Начало XIX в.

План и фасад особняка. Из книги  
В. Ф. Федосеева «Руководство  
к построению деревянных домов».  
СПб. 1831. (Внизу слева)





Дверная ручка. Москва.  
Вьюшка печи. Москва.  
Декоративная вставка печи.  
Г. Мышкин. 2-я четверть XIX в.

Критика классического интерьера началась еще тогда, когда он был в полном своем расцвете. Критиковали его, как сказали бы сейчас, с позиций функционализма.

Руби венцы насквозь, тяни во всю палату  
Гостиных целый ряд,—что нужды до климату!  
Рук сотню вдруг заставь ударить в топоры,  
Окошкам света дай сажени полторы,  
Чтоб ветер в ноябре взывал, как на пароме,  
А барин бы не знал, куда деваться в доме.

(И. М. Долгорукий)

Почти то же говорил и архитектор Н. А. Львов: «Плохая похвала дому, что он «как фонарик»... Хозяин не обязан сносить неблагоприятное влияние сквозного ветра для показания длинной анфилады» и т. д. Особенно далеко, до полного отрицания классицизма доходил барон Фридрикс. Устоев классицизма эта критика, конечно, не поколебала, но она отражала тот несомненный факт, что устройство «каждодневного», непарадного быта было слабым местом архитектуры XVIII века. В начале XIX века многое в этом отношении переменялось, и очень скоро «центр тяжести» архитектуры с дворцов переместился на рядовые дома. Высшее дворянство к этому времени уже обстроилось (и обстроилось прочно), огромные состояния екатерининских вельмож за немногими исключениями разрушились, и все чаще стали встречаться случаи продажи больших усадеб купечеству или в казну. Но главное — демократизация всей русской жизни, «дней alexaндровых прекрасное начало» — коснулось и архитектуры. Будущее показало, что эстетика сентиментализма — «молочки» и павильоны «Вместилище чувств вечных» — была не столь уж наивна. Именно в эти годы закладывались основы декабризма. Искусство заговорило о связи с природой, о ценности простых, нечиновных людей, о внутренней свободе, и оказалось, что все это тесно связано и со свободой политической.

В истории архитектуры это время отмечено дворцами совсем небольших размеров и теми домами, которые описывал К. Н. Батюшков в своей «Прогулке по Москве»: «Вот маленький деревянный дом с палисадниками, с чистым двором, обсаженным сиренями, акациями и цветами... Комнаты чисты, стены расписаны искусной кистью, а под ногами богатые ковры и пол лакированный. Зеркала, светильники, кресла, диваны — все пре-

лестно и кажется отделано самим богом вкуса». Несколько подобных домов запечатлено в известных «Альбомах Казакова», и для всех них характерен уютный, «непоказной» масштаб. Это и была, по сути дела, та модель, на которой отрабатывался образ рядового жилого дома. Символом новой эпохи может служить проект дома какой-нибудь безвестной коллежской асессорши или матросской вдовы, подписанный Бове или Стасовым — крупнейшими архитекторами Москвы и Петербурга. Неспроста именно в это время появился в живописи жанр интерьера (в России его замечательно называли «в комнатах») — свидетельство любви и понимания обычного, небогатого интерьера.

Если бы провести статистический подсчет, средним домом в Москве и в провинции оказался бы, я думаю, одноэтажный дом в семь окон, с мезонином и антресолями (в Петербурге многое было бы иначе, но об этом позже). В таком доме вдоль уличного фасада располагались зал (на углу), гостиная (посреди фасада) и парадная спальня. За ней иногда помещалась маленькая комнатка-кабинетик, та самая «уборная», или боскетная, которая существовала и в XVIII веке. Но часто случалось, что из четырех колонн уличного фасада одна приходилась на зал, а три — на гостиную: несоответствие плана фасаду архитекторов начала XIX века несколько не тревожило.

«Особенно типичны бывали подъезды в старых усадьбах,—вспоминал С. Д. Шереметев, — а за ними передние; в одной из них помнятся мне старинные часы и простые скамьи, с годами все те же; в другой рундуки по сторонам, со всеми удобствами для кладки». Посреди дома шел небольшой коридорчик (освещался он обычно через стеклянную дверь). Отсюда, примыкая к глухой стене большой гостиной, шла наверх лестница.

С потрясающим упорством и изобретательностью старались удержать эту планировку даже там, где это кажется совершенно невозможным. В крошечном домике в пять окон (в Москве, в районе Молчановки) на уличный фасад выходили три парадные комнаты. На долю зала пришлось одно (правда, итальянское) окно. А так как классическое итальянское окно не вмещалось, боковые его части были сужены до последних пределов. Был в доме и мезонин в одну (!) комнату.

В маленьких домиках — «флигелях» — по фасаду умещалась одна, хорошо если две комнаты. Та, которая побольше и посветлее, служила одновременно и гостиной и залом. Особенно распространены были такие дома в бедных районах Петер-







Вид с площадки лестницы в деревянном особняке. Москва.



К. Зеленцов. В комнатах. Гостиная на антресолях.

бурга (вроде Коломны). Но этот деревянный Петербург начисто исчез, и судить о нем можно только по чертежам и многочисленным зарисовкам.

В домах больших, чем обычный дом в семь окон, зал иногда окнами выходил во двор (как часто бывало в XVIII веке). Тогда удавалось увеличить число гостиных.

По другую сторону коридора был кабинет хозяина, окнами он выходил во двор. На дворовый фасад выходили иногда и детские, но их советовали делать на другом конце дома, «иначе за криком и шумом ничего делать не можно будет». Часто кабинет служил, как и XVIII веке, спальней (кровать отгораживалась ширмой).

Неизбежной принадлежностью кабинета был камин, иногда в мраморной оправе с бронзовыми накладками. Верхняя полка камина обычно служила подзеркальником. В музее «Мураново» до сих пор стоит около камина бочонок красного дерева для дров: печи топились из коридора или из непарадных комнат, но удовольствие топить камин хозяева никому не уступали. В других комнатах, как правило, камины не встречались: русские архитекторы отзывались о них довольно сурово, как о неудобных и прожорливых сооружениях.

Несмотря на глубокую любовь к книге, комната для библиотеки в городском доме бывала редко. Правда, еще жива была традиция XVIII века и существовали огромные показные кабинеты вельмож — библиофилов и коллекционеров. Но обычно в кабинете стояло только несколько книжных шкафов, и с ростом библиотеки книги разбредались по всему дому.

Таким образом, и планировка и назначение комнат оставались в общем теми же, что и в конце XVIII века. «Дом расположен очень покойно: парадные сени, не всегда чистые — это правда, но просторные и светлые, лакейская, всегда запачканная, но теплая и поместительная. Потом ежедневная столовая, одинакового цвета с наружностью дома (бледно-палевая.— Е. Н.); из нее налево довольно большая зала, с колоннами под мрамор и да-

же с хорами для музыкантов, которые, впрочем, должны играть непременно сидя... Прямо из столовой парадные покои, то есть две большие гостиные комнаты и такой же величины диванная. Первая гостиная светло-бирюзовая, вторая голубая; во всех простенках, как следует, зеркала, подстольники с бронзовыми часами и фарфоровыми вазами, шелковые занавески над окнами, бумажные люстры под бронзу, кой-где по стенам фамильные портреты... Полы во всех парадных комнатах паркетные». Не правда ли, не сразу сообразишь, какое время описывается: конец XVIII или начало XIX веков. Между тем, это цитата из Загоскина («Москва и москвичи»), и речь идет о доме, построенном в двадцатые годы XIX века.

Разделение комнат на парадные и непарадные в домах средней руки почти потеряло в это время смысл: на картинах и акварелях семейство пьет чай, читает в большой гостиной или в «предспальне», а в алькове спальни стоит кровать с подушками и одеялом. Только зал еще сохранял свою былую «неприкосновенность». Стойко сохранялся облик парадной спальни: колонны бывали в ней даже в очень небогатых домах. Вообще с удивлением встречаешь самые дворцовые приемы конца XVIII века в самых скромных домах. В одном из московских домиков в гостиной не было дверей, их заменяли арки с колоннами по бокам. В залах небольших домов по-прежнему устраивали хоры. Конечно, ампи́р многое упростил в архитектуре классицизма (без этого и массовая застройка была бы невозможна), но многие тонкости предыдущей эпохи он сохранил и распространил на рядовые дома. Не однажды поражаало нас в домах этого времени высокое понимание связи деталей и целого, ставшее в ту пору почти банальностью. В самом обычном доме (в Денисовском переулке в Москве, например) мы встретили не только уютные, тонко дифференцированные интерьеры (с потолками разной высоты<sup>1</sup>, прекрасные

паркет, шесть (!) типов дверей (в зависимости от степени парадности помещения). Даже карнизы, наличники дверей и окон были хоть и однотипные, но разные и тонко следовали за общим масштабом комнат. Парадные двери зала были, разумеется, все одинаковые, но те, которые вели в коридор, скрывали проем половинной высоты, выше шла стена антресолей (этот прием встречается буквально в каждом доме, имеющем антресоли). Интересно, как умело был сбит масштаб этих больших парадных дверей, чтобы они не казались чужеродными скромному дому. Решительно, если говорить о качестве архитектуры, подобные дома были ничем не хуже дворцов.

Связь с XVIII веком, столь заметная в маленьких домах, во дворцах совершенно очевидна, ибо назначение их осталось тем же. Много значила и личная преемственность: московские дома, например, после пожара восстанавливали те же люди, которые строили их в XVIII веке (я имею в виду и хозяев и архитекторов)<sup>2</sup>. Многие владельцы думали не столько о моде, сколько о том, чтобы дом напоминал прежний. Эта связь поддерживалась и старыми вещами, которые любили. Такие вещи даже новенькому с иголки интерьеру придавали историческую перспективу. Но тонкая дифференциация комнат прежних дворцов с их маленькими кабинетиками, столь контрастными огромным залам и гостиным, была, по видимому, уже непонятна и не нужна. При восстановлении такие кабинетики сливались с соседними комнатами, и есть поэтому в анфиладах дворцов начала XIX века какая-то монотонность.

Обстановка комнат этого времени известна нам уже не только по описаниям, но и по многочисленным изображениям. Даже в

ты не широки, но высоты правильной». (Заметьте: не большой высоты, а «правильной»!)

<sup>2</sup> Я говорю так часто о Москве потому, что в Москве из-за пожара 1812 года легче провести границу между двумя периодами.

<sup>1</sup> Много раз упоминавшийся И. М. Долгорукий писал об одной из усадеб: «Комна-





Декоративная вставка печи.  
Г. Мышкин.



Гостиная. Акварель.

маленьких домах поражает «незабарахленность» комнат, их ясная, чисто архитектурная организация. Расстановка мебели, развеска картин таковы, что «зоны действия» их, то есть то пространство, на которое распространяется их художественная активность, не пересекались. От этого выигрывали и интерьер и мебель. В облике комнат была какая-то умышленная сдержанность, отсутствовало то, что позже называли «купеческим шиком». Обставлять интерьер этого времени было, вероятно, легко: мебель конца XVIII — начала XIX веков не только очень уживчива, но и «модульна». Средняя ширина простенка между окнами примерно один метр: для кресел и стульев это как раз впору, а зеркала с подстолями именно на эту ширину и рассчитывались. Почти все остальные размеры вытекают из ширины окон и простенков. Диваны, секретеры, шкафы и т. д., несомненно, делались с учетом этого.

Сам характер расстановки во многом сохранился от XVIII века, поскольку сохранилось и назначение комнат: в зале — стулья вдоль стен, в гостиной — зеркала с подстолями и у глухой стены диван (если позволяли размеры, с креслами по сторонам), перед ним овальный (реже круглый) стол — специальный тип стола для гостиной. Едва позволяли размеры дома, устраивали диванную с уже известными мягкими диванами. Очень любили двери в виде шкафов, иногда они были симметричны настоящим шкафам, чаще — сами по себе. Великолепная дверь такого типа уцелела в доме декабриста Штейнгеля в Москве. В. Дудорева видела в 1916 году в одном из старых купеческих домов Касимова каменный шкаф с железными дверьми (по сути дела сейф), изображающий камин!

Но произошли в интерьере и большие перемены. По старым изображениям нам известны обширные непарадные общие комнаты, разделенные на «уголки». Но это не те «уголки», что были в гостиных XVIII века, — там они были объединены общим назначением, а на изображениях начала XIX века одни заняты в этих ком-

натах чтением, другие вышивкой, третьи отдыхают — соответственно «уголки» и обставлены. Так же обживались и огромные гостиные: прежний быт уже отмирал, «поколение, прошедшее иным путем, усвоило себе не те размеры, в которых привольно» (Т. Пассек). В обстановке этих комнат допускалась куда большая свобода: тут уж главным доводом были практические удобства, но архитектурность интерьера и здесь удерживалась. Из мебели часто встречался секретер — вещь действительно удобная и емкая.

О чисто бытовых комнатах мне уже приходилось говорить<sup>1</sup>. Вот, например, «бабушкины комнаты» в описании Т. П. Пассек, кухни Герцена: «Над диваном висел портрет митрополита Платона и блаженной Агафии, лежащей на камне... Около дивана стоял круглый стол, около него несколько кресел, обитых, так же, как и диван, белым коломенком с розовыми полосками. У внутренней стены находилась бабушкина кровать, в переднем углу киот красного дерева со множеством образов в серебряных и позолоченных ризах. Перед образами теплилась неугасимая лампадка». В антресолях и мезонине всегда помещались комнаты младшего поколения, их гувернеров, «дядек», нянь. Оно и понятно — молодежи легче бегать по лестницам.

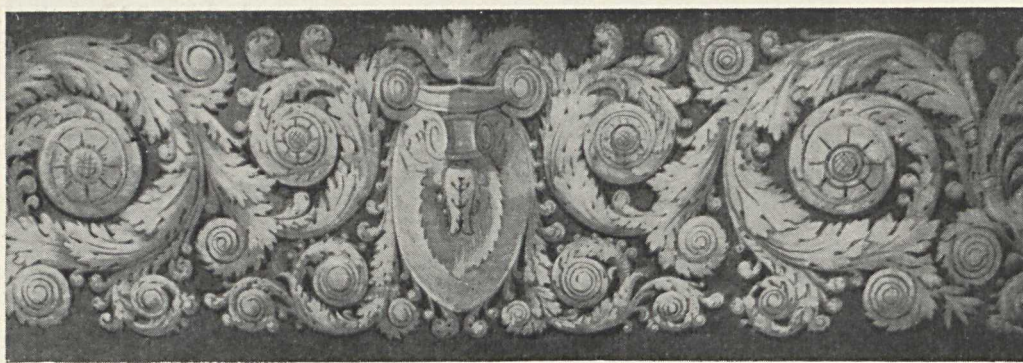
Антресоли, занимая полдома, окнами выходили во двор. Часто их устраивали позже, когда семья разрасталась. Таких антресолей, как в XVIII веке, в начале XIX века уже не делали: пропорции комнат стали пристойнее, окна, хотя и квадратные (никогда не ниже), — от пола на нормальной высоте. Совершенно самостоятельной частью дома (хотя и удобно связанной с комнатами первого этажа) был мезонин, назначался он, говоря словами учебника архитектуры «для поместительности и для лучшего вида». Жить здесь было удобно и уютно. В мезонине обычно три, редко пять комнат (не считая каморки и чуланов): одна большая, остальные

попарные или изолированные, посреди — коридор. Комнаты светлые, хороших пропорций и нормальной высоты. Много прелести придавали мезонину виды из окон — недаром здесь частенько устраивали балкон.

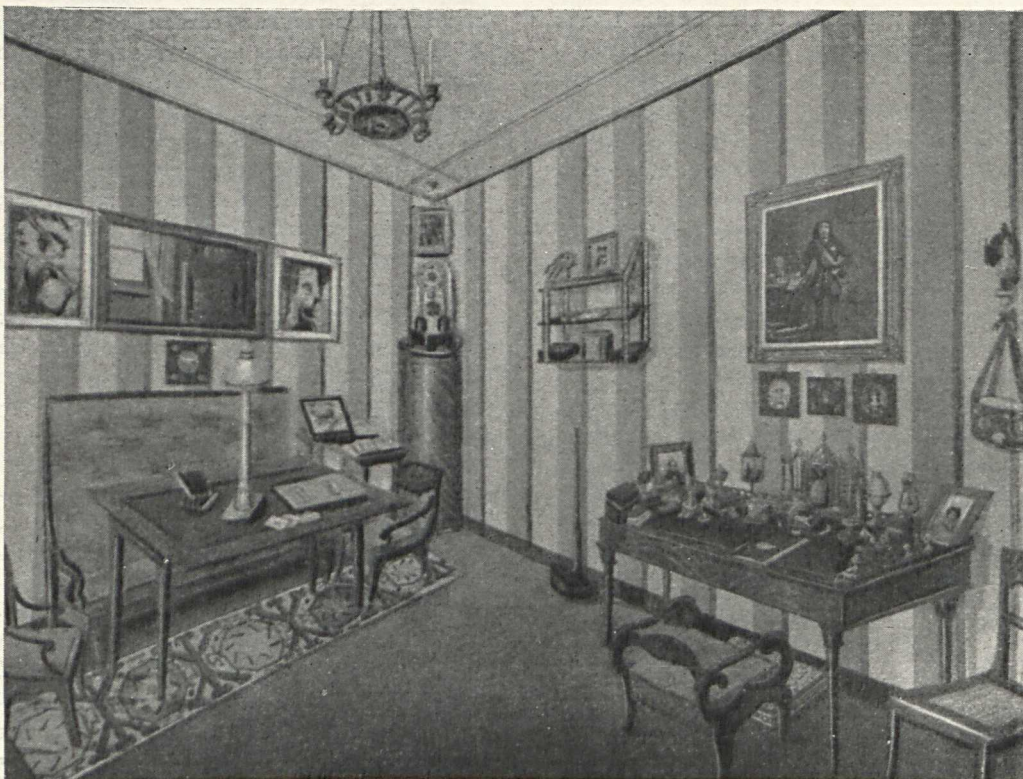
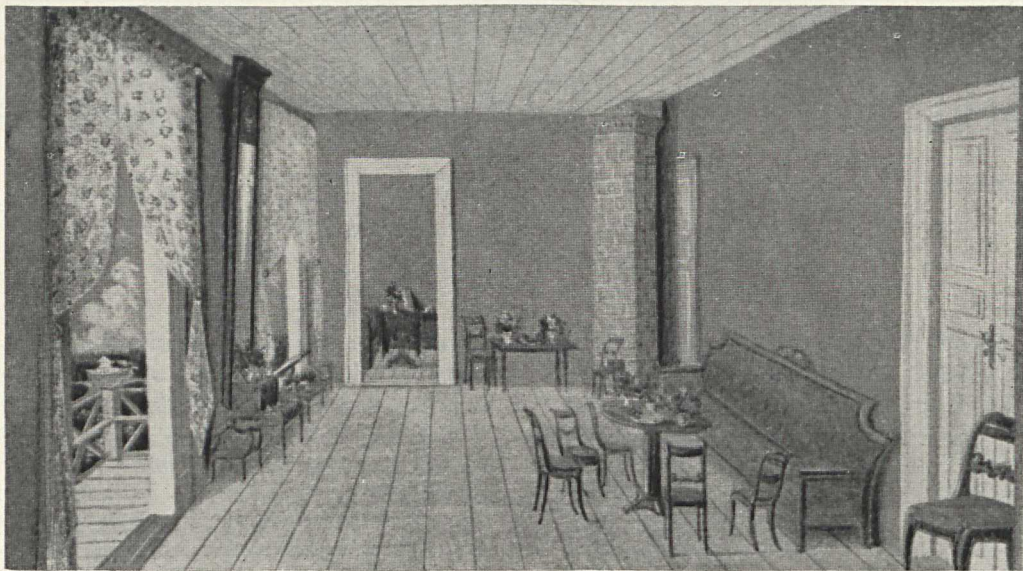
В этих комнатах (или в комнатах третьего этажа) были возможны вещи, немислимые в парадных помещениях: тут можно было увидеть кровать, покрытую лоскутным одеялом, сундуки вместо диванов, гравюру без окантовки или картину без рамы. Но при всем том расстановка мебели и развеска картин и здесь подчинялись тем законам, что и в парадных комнатах. Комнаты спокойны, и в них не было того убожества, которым печально прославилась вторая половина столетия. На одной из картин собрания И. С. Остроухова (ныне в ГТГ) изображена маленькая комнатка второго этажа. Стены покрашены в интенсивный, но глуховатый зеленый цвет. Мебели очень немного: диван, стол, рабочий столик. На маленьком комодике часы, на окошке клетка с птичкой и занавеска, повешенная совсем так, как в XVIII веке. Комната полупустая, но от нее так и веет уютом и спокойствием. Воспитание в начале XIX века было чаще всего домашнее. Поэтому в более или менее состоятельных домах были классные. С описания такой комнаты начинается, как все, вероятно, помнят, «Детство» Л. Толстого: «Налево от двери были две полочки: одна — наша, детская, другая Карла Ивановича, собственная. На нашей были всех сортов книги — учебные и неучебные... На другой стене висели ландкарты, почти все изорванные, но искусно подклеенные рукой Карла Ивановича. На третьей стене, в середине которой была дверь вниз, с одной стороны висели две линейки... с другой — черная доска. Налево от доски был угол, в который нас ставили на колени... В середине комнаты стоял стол, покрытый оборванной черной клеенкой. Кругом стола было несколько некрашенных, но от долгого употребления залакированных табуретов. Последняя стена была занята тремя окошками». Поэт Е. А. Баратынский в своем мурановском доме устроил классную под

<sup>1</sup> «Музей 40-х годов». «Декоративное искусство СССР», № 1, 1966.





Фрагменты росписи плафона.  
Москва.  
Гостиная в усадьбе Юсуповых.  
Акварель.  
Кабинет. Акварель.



самой крышей с освещением через «фонарь» под потолком, чтобы дети не отвлекались от занятий. Именно поэтому, наверное, классные всегда так скудно и скучно обставлены.

Устройство особняка, да еще такого, как мы описываем, таково, что он совершенно не терпит перенаселения. Перенаселенный дом превращается в кошмар, описанный Салтыковым-Щедриным в «Пошехонской старине». «Спали везде — и на диванах, и вповалку на полу, потому что кроватей при доме сдавалось мало (речь идет о доме, сданном внаймы с мебелью. — Е. Н.), а какие были, те назначались для старших. Прислуга и дневала и ночевала на ларях в таких миниатюрных каморках, что можно было только дивиться, каким образом такая масса народу там размещается... Прибавьте к этому целые вороха тряпья, которое за неимением шкафов висело на гвоздиках по стенам и валялось разбросанное по столам и постелям...»

\*

Во времена зрелого ампира манера окаймлять стены багетом или полосой искусственного мрамора совершенно исчезла. Гладкие стены с гладкой полосой фриза (лепные фризы встречались редко) создавали цельный, нерасчлененный объем комнаты. Сплошная (без разрывов) покраска, иной раз очень интенсивного цвета (зеленого или даже синего) делала объем еще более монолитным. В отделке стен по-прежнему широко применялся штукатур и по-прежнему почти не применялся естественный мрамор. Обои начала XIX века (впрочем, плохо известные) были порой хотя и яркие, но простого архитектурного рисунка. Букеты цветов, архитектурные мотивы, сложные орнаменты — все это появилось позже. Страшно любили полосатые обои: в одном из московских домов (Афанасьевский переулок, д. 13) мы обнаружили роспись клеевыми красками, имитирующую такие обои: зеленые полосы на белом фоне. Полосатые обои требуют очень точной расстановки мебели и развески картин — на их масштабной сетке заметны малейшие ошибки. Ампиру это было как раз на руку.

Нам приходилось встречать довольно бедные деревянные дома, не оштукатуренные внутри, а обитые толстым картоном и покрашенные по нему клеевой краской, — некий прообраз сухой штукатурки. Деревянный сруб в течение года-полутора заметно садится, вероятно поэтому стены бывали иногда оклеены простенькими обоями прямо по срубам, а уж после оштукатурены.

Наконец хорошо известно (к сожалению, уже только по изображениям), что дома



Фрагменты росписи. Москва.

Печ. г. Мышкин.  
2-я четверть XIX в.

в усадьбах бывали порой вовсе ничем не оклеены (как деревенская изба). Было это, конечно, не от бедности: дома в Островках или в Богдановском, изображенные на картинах Г. Сороки, были совсем не маленькими. В таком интерьере есть особое очарование — аромат деревенской жизни в соединении с привычной, иногда великолепной городской обстановкой. Росписи стен в ампирное время значительно вышли из моды, хотя все еще встречались (как пейзажные, так и арабесковые). Но искусство росписи потолков расцвело во всю. Не было города в России, где они не встречались, и притом в домах самого среднего достатка. Даже и сейчас еще они не слишком большая редкость. Конечно, росписи — это огромная самостоятельная тема, совсем не изученная: росписи не собраны, не систематизированы, не известны ни мастерские, ни мастера, которые их выполняли. «Типовая» роспись двадцатых годов — это монохромные орнаменты (обычно листья аканта) с яркими цветными клеймами между ними. В клеймах — или амуры (обычно аллегории времен года или искусств), плоды или букеты, составленные из садовых и полевых цветов. По ампирным росписям можно обучаться искусству составления букетов. В маленьких комнатах, чтобы не «перенапрягать» интерьера, «плотность» живописи, как правило, значительно меньше и больше площадь нейтрального фона. Многие росписи как бы не типично ампирные — происхождение они ведут от XVIII века. Совсем не осталось тех росписей, которых было, вероятно, больше всего: неяркий расписной фриз, легкий орнамент по периметру потолка, рисованная розетка в центре.

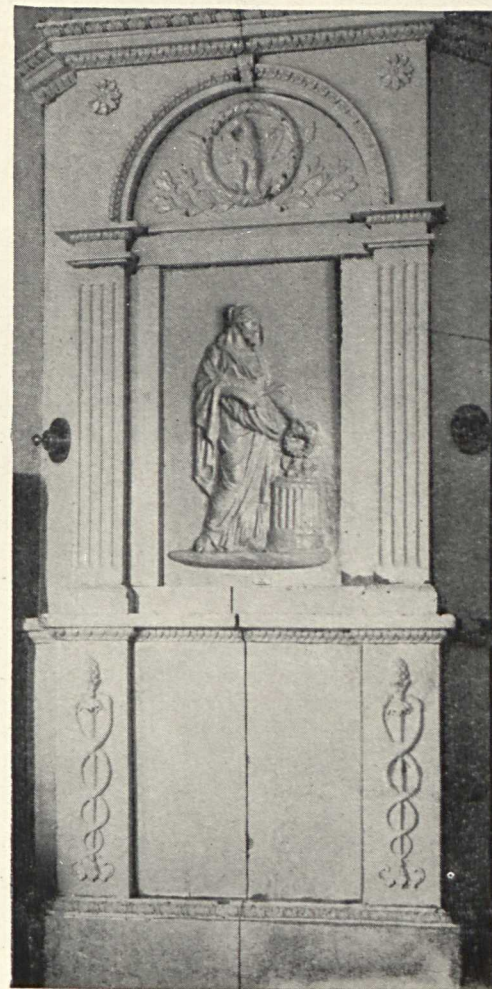
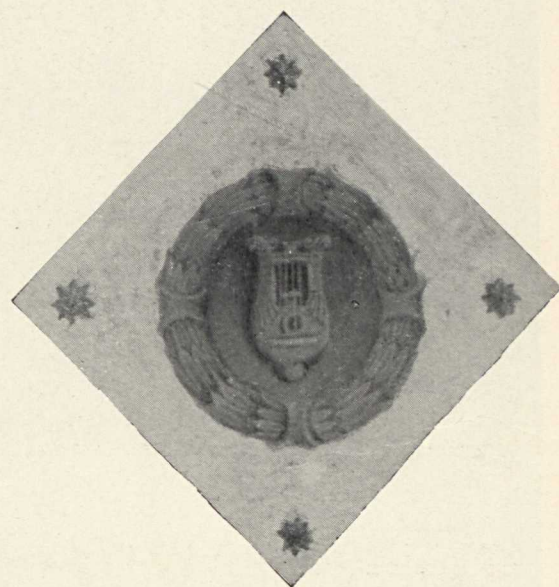
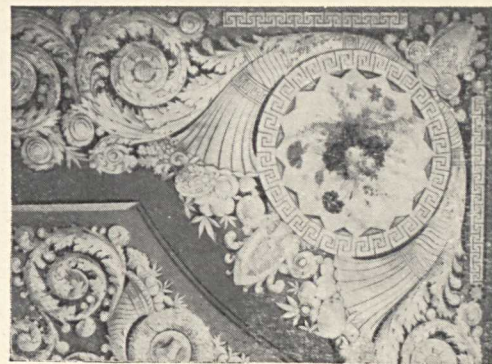
Еще больше были распространены лепные карнизы, очень разнообразные, но неизменно состоящие из стандартных элементов, а потому дешевые, покупаемые на рынке. Иногда очень заметно, что лепнина куплена «по случаю» и всякими ухищрениями подогнана под нужный размер. Особой «интерьерной» лепнины, как правило, не существовало, но компоновка ее в интерьере и снаружи доказывает удивительное чувство масштаба, свойственное эпохе. Именно поэтому, вероятно, так редко встречаются в интерьере ордерные карнизы в их классическом виде.

Как и во всяком большом искусстве, в лепнине и росписях этого времени поражает далеко превосходящая практическую необходимость тщательность исполнения ремесленных по замыслу деталей интерьера: клейма с цветами, будь они вставлены в раму, могли бы служить прекрасным натюрмортом, лепные купидоны и музы

карнизов выполнены с тонкостью танагрских статуэток, а ведь в доме все красуется на высоте четырех, а то и более метров. Замечательные печи встречаются в домах этого времени. Это опять-таки совсем не изученная страница русского прикладного искусства — одна из самых блестящих его страниц. С подмосковных и петербургских заводов расходились по всей России удивительные сооружения из белых рельефных изразцов с арабесками, военной арматурой или безупречными по красоте фигурами Марса, муз и т. д. Эти печи по высоте редко доходят до потолка и своим «вставным» объемом сразу говорят, что они и есть главное украшение комнаты. Но и одного «лепного» элемента из тех, что встречаются в богатых печах (лиستков аканта и «ложек»), бывает довольно для того, чтобы оживить и украсить их гладкое или дугообразное зеркало.

\*

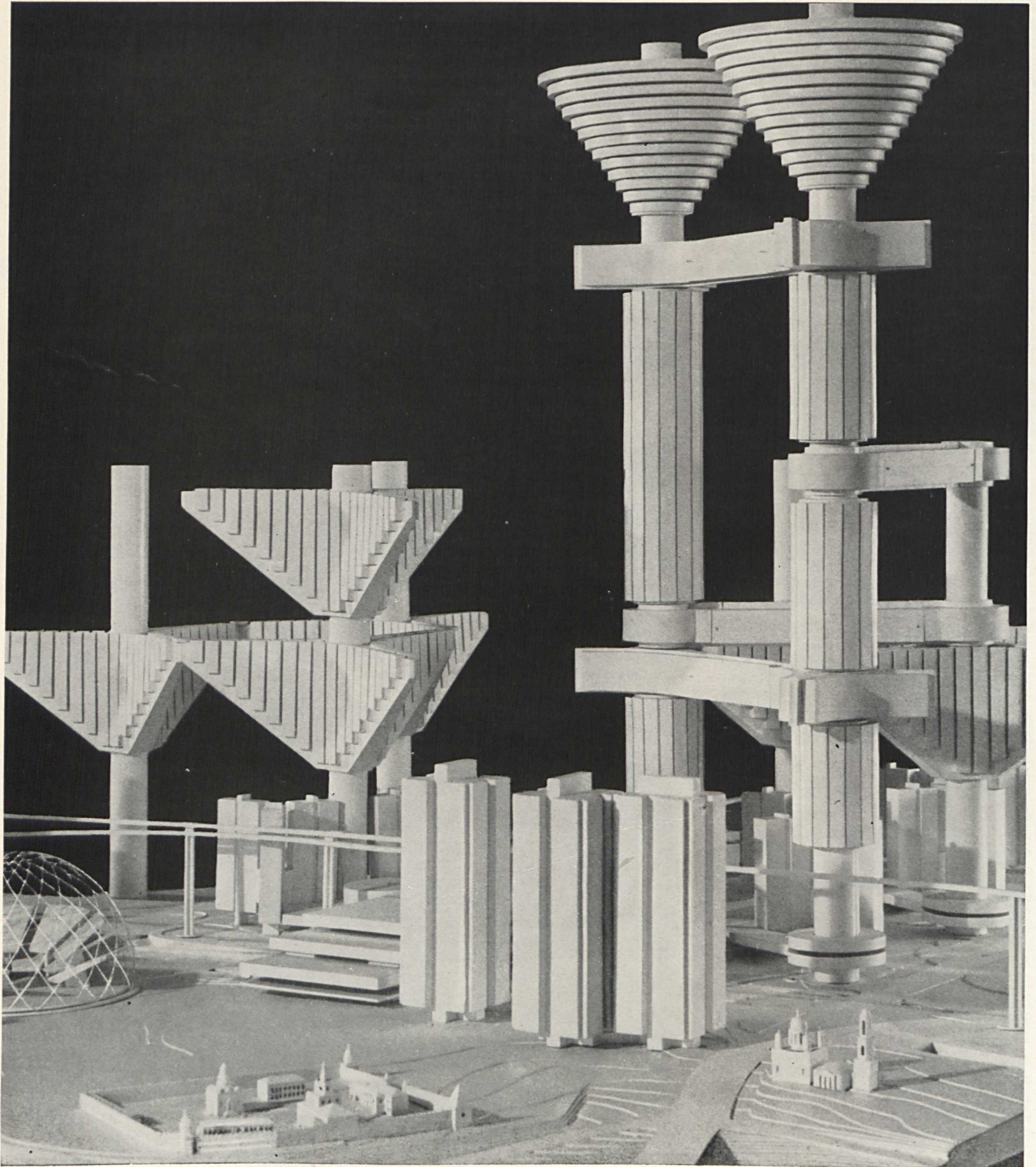
Помимо дворянских, купеческих или мещанских домов, построенных в общем по одной схеме, помимо крестьянских изб, глубоко традиционных и с городским интерьером мало соприкасавшихся, существовала еще одна обширная область жилого интерьера — это гостиницы, постоялые дворы, комнатки при почтовых станциях и т. д. Изображений гостиниц почти не осталось, зато описание их можно найти чуть ли не в каждом русском романе. В сущности, это обычный интерьер, только безликий, как всякая гостиница. Сюда же надо бы отнести и квартирки в доходных домах, вроде тех, в которых жили герои «Петербургских повестей». «Две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний». Еще беднее жили какие-нибудь станционные смотрители, вроде пушкинского или того, который описан в сологубовском «Тарантасе». «Собственно отделение смотрителя находится на правой стороне. Тут сосредоточиваются все его наклонности и привычки. Подле кровати, покрытой заслуженной байкой, горделиво возвышается на трех ножках, без замков и ручек, лучшее украшение комнаты — комод настоящего красного дерева, покрытый пылью и разными безделушками... К комоду придвинута пирамидочка, украшенная тремя чубуками». А еще ступенькой ниже была уже настоящая, неприкрытая нищета.





# Будет или не будет

К. Пчельников.  
Экспериментальный проект  
реконструкции и перспективной  
застройки площади Ильича  
в Москве. Макет. 1965.





Будущее — каким оно будет? Его облик определяют изобретения, которые не сделаны, открытия, к которым ученые, быть может, подходят, еще не ощущая их близости, стечения обстоятельств, которые нельзя предсказать. Но непрерывное ускорение общественного и научно-технического прогресса и невиданный размах, который получила созидательная и преобразующая деятельность человечества, делают жизненной необходимостью не только планирование на близкие сроки, но и прогноз возможных путей развития в более отдаленной перспективе, где конкретное планирование уже невозможно.

Потенциально бесконечному развитию потребностей общества противостоит конечность природных ресурсов и самого жизненного пространства Земли, и мы должны задуматься над тем, как и для чего мы их растрчиваем. Чтобы учесть возможные последствия нашей деятельности, ее влияние на будущее, чтобы разумно, с учетом перспектив, использовать природные богатства, необходим прогноз развития различных областей человеческой деятельности, в том числе и формирования системы расселения, ее пространственной среды.

В сравнении с медлительным течением перемен до первой промышленной революции, темпы преобразования городов и системы расселения в наши дни подобны стремительному потоку. С ростом промышленности, развитием транспорта и связи начался быстрый процесс урбанизации. Относительная самостоятельность отдельных очагов расселения сменяется развитием взаимосвязей, объединяющих обширные области в сложные системы. В процессе развития таких систем меняются типы поселений, меняется содержание таких традиционных понятий, как «город» и «деревня». Преобразованная и организованная человеком среда скоро покроет все пригодные для обитания территории.

Нарастающие перемены определяются не только качественными изменениями процессов развития общества и его материально-техническими возможностями. Они связаны и с быстрым ростом численности населения, и с его перераспределением между городами и сельскохозяйственными районами. В нашей стране полвека назад было 29 миллионов горожан, в 1966 году — уже более 126 миллионов. По прогнозам, к 1980 году их численность вырастет до 180 миллионов человек. Если сейчас в городах живет 54 процента населения, то к 2000 году доля городов должна увеличиться до четырех пятых.

Социально-экономическое развитие последних лет, демографические сдвиги и

наконец возможности, которые предоставляют строительству научный и технический прогресс последних десятилетий, с неизбежностью подводят нас к осуществлению коренных перемен во всей организации искусственной среды, окружающей человека. Перед архитектурой и градостроительством встал вполне практический вопрос: как отвечать динамическим изменениям потребностей общества, как организовать пространство, чтобы в ходе неизбежных метаморфоз не возникла необходимость ломки материальных структур, еще не амортизированных технически?

Современный архитектор не может ограничить свои интересы сегодняшним днем. Удовлетворяя насущные потребности, он должен представить и то, что может стать необходимым завтра, он должен заботиться о возможности использовать его постройки в будущем. Подобная задача не вставала перед зодчими прошлого, жившими в «устоявшемся» мире, где изменения приходили постепенно, старое легко и безболезненно ассимилировалось. Теперь прогноз стал необходимостью.

Техническая долговечность обычного современного жилого дома семьдесят — сто лет. Гораздо выше капитальность крупных общественных сооружений. Таким образом, то, что строится сейчас, войдет в среду, которая служит сегодня фоном фантастических романов. Моделируя города будущего, архитекторы тем самым создают гипотезу будущего окружения их построек, гипотезу их возможного использования.

Жизнь будущего не может быть предсказана в конкретных формах и деталях. Однако исследование тенденций развития позволяет установить его перспективы — не формы, но вероятные пределы, в которых будут происходить изменения.

Один из методов такого прогноза — экстраполяция, которая должна быть основана не только на описательных, но и на точных количественных характеристиках явлений. Материал для них должны предоставить социологические исследования современного города, происходящих в нем социальных процессов, их динамики. Второй инструмент анализа перспектив развития — интуиция. Творческая фантазия, конкретизирующая и дополняющая прогнозы, основанные на экстраполяции и аналогиях с прошлым, необходима для того, чтобы решительно оторваться от уже существующего сегодняшнего, а будущее, с нашей сегодняшней точки зрения, должно быть фантастично.

Анализ моделей, создаваемых при помощи экстраполяции, дополненной фантазией, позволяет оценить едва намечающиеся

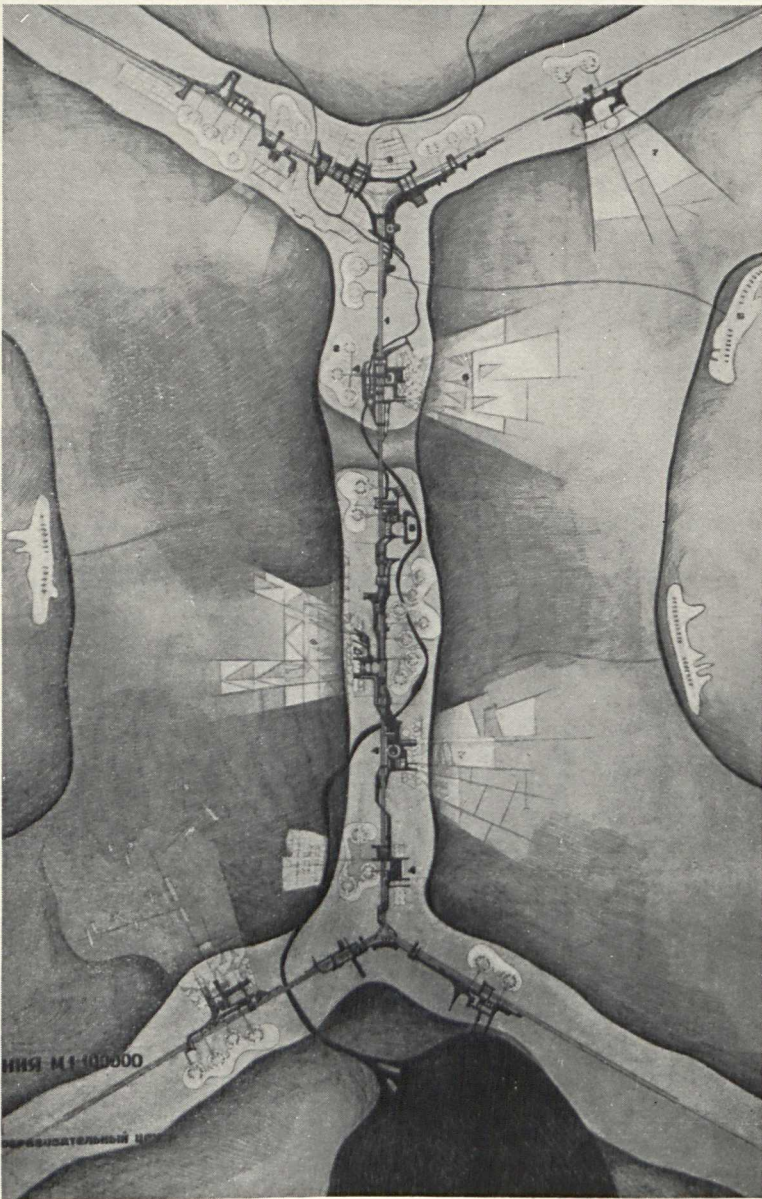
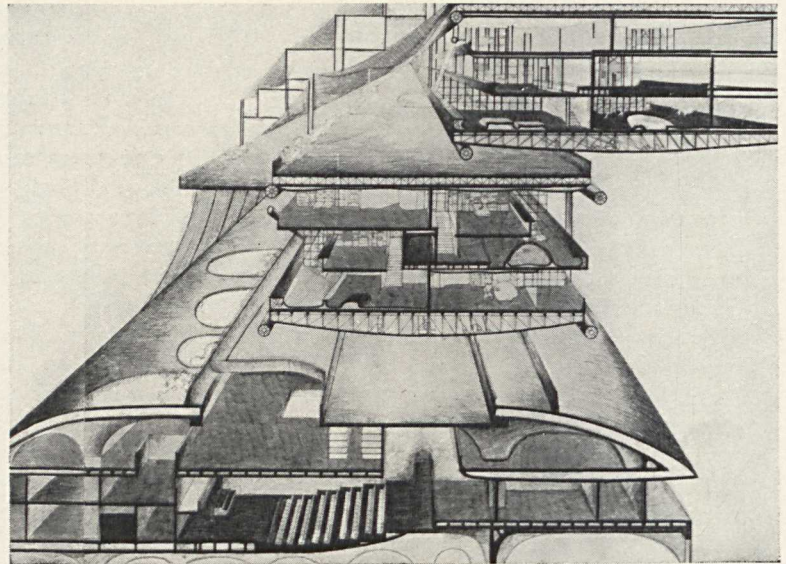
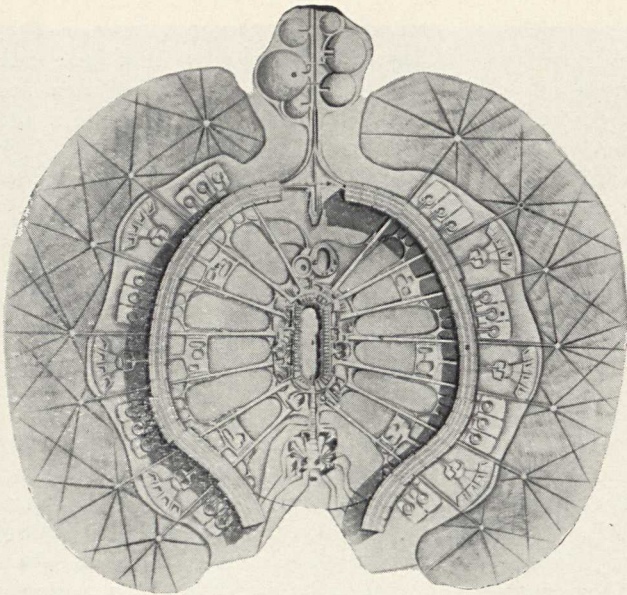
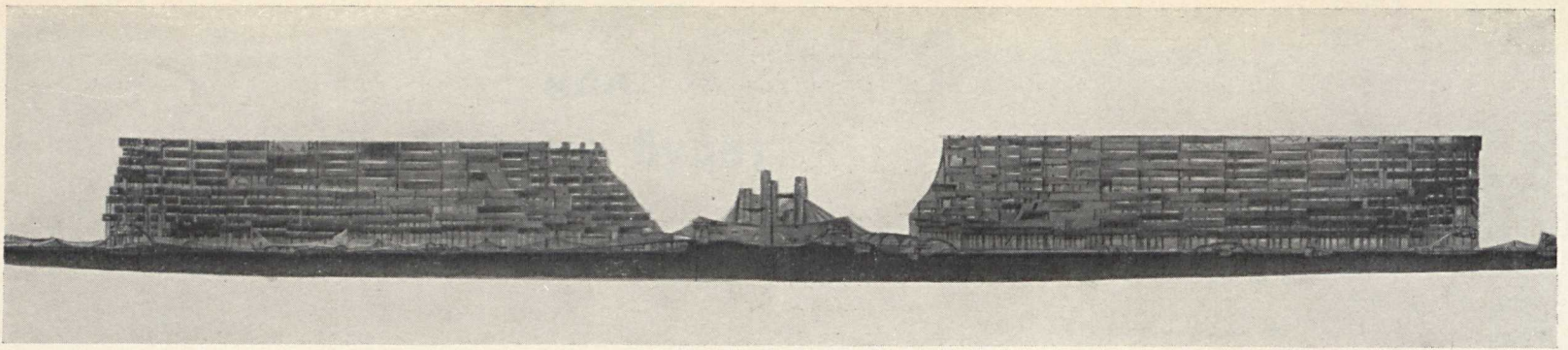
тенденции, спроецированные в будущее. Такая модель дает нам комплексный прогноз, предостерегающий или поощряющий развитие того, что ведет к предсказанному результату.

Разработка моделей-гипотез дает и важный побочный результат — она помогает «расплатать наследственность», преодолеть тяготеющие над сознанием и архитекторов и потребителей архитектуры традиционные стереотипы, открыть дорогу новым идеям. Так, огромное значение для всего развития архитектуры двадцатых годов имели поисковые проекты И. Леонидова и архитектурные фантазии Ле Корбюзье. Казавшиеся необычайно дерзкими, эти идеи постепенно внедрились в сознание и дали начало новым путям архитектурных поисков — поисков совершенно реальных, сегодня уже воплощенных в повседневную действительность строительства. Прогноз развития городов и систем расселения за пределами возможностей конкретного планирования должен синтезировать прогнозы развития социальной структуры общества, демографии, экономики, техники. В его создании должны соответственно участвовать различные специалисты, подготавливая основу творческой гипотезы. Необходимы предварительное накопление и обработка огромного объема информации. Такая работа только начинается.

Одним из первых шагов было совещание, созданное в Москве по инициативе научно-исследовательского института теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры, где встретились представители разных профессий, участвующие или могущие принять участие в разработке прогнозов развития городов и систем расселения. Обмен мнениями был посвящен скорее методике разработки проблемы, чем конкретным решениям, но там был предложен и ряд предварительных гипотез, воплощенных в поисковых проектах. Идеи, заложенные в экспериментах, различны. Они образуют как бы широкий веер, захватывающий различные аспекты обширной проблемы. О наиболее интересных целесообразно рассказать. Это работы группы молодых специалистов под руководством архитектора К. Пчельникова, «коллектива НЭР» (архитекторы А. Гутнов, И. Лежава, социолог Г. Дюментон) и проекты архитектора В. Локтева. В каждом из них есть своя мечта, свой конкретный образ предвидимого будущего.

**А. Иконников,**  
директор Института теории, истории  
и перспективных проблем советской  
архитектуры.





### Новый элемент расселения

Технический прогресс при всей значительности социальных и экономических перемен, которые он вызывает, не уничтожает гуманистической традиции. Напротив, он может стимулировать ее дальнейшее развитие и углубление, способствуя непосредственному, живому общению людей, их близости к естественному окружению, природе.

В своем проекте мы предлагаем структуру расселения, которая позволит сочетать в единой жизненной среде динамику и статику, неограниченную свободу развития и изменения форм экономической и культурной деятельности с устойчивостью жилых комплексов. Трассы — скоростные транспортные магистрали — формируют скелет системы. Они связывают жилые и производственные территории, они объединяют сбалансированный комплекс экономического района. Вдоль трассы прокладывается «русло расселения» — непрерывная цепь административных, научных, культурных, образовательных центров столичного масштаба. Система их гибка, может непрерывно меняться в соответствии с требованиями жизни.

Зона активного влияния русла — «долина расселения». Здесь размещаются основные жилые территории. В отличие от непрерывно меняющейся, растущей, пульсирующей среды русла среди жилых территорий располагаются стабильные «клетки» — мы называем их «новыми элементами расселения» (НЭР). В каждом из них группируется население около ста тысяч человек. Все они размещаются в пределах пешеходной прогулки, на расстоянии одного километра от центра общения —

А. Гутнов, К. Лежава.  
Новый элемент расселения.  
Поперечный разрез.

План.

Фрагмент жилой структуры.

Бассейн расселения. Схема размещения транспортных, промышленных и жилых зон



развитого клубного комплекса, окруженного парком. Рост населения не вызывает увеличения таких стабильных законченных единиц. Для того, чтобы удовлетворить его потребности, должны создаваться новые НЭР.

За пределами «долины» — «бассейн расселения» — зоны отдыха и природные заповедники, сельскохозяйственные угодья, резервные зоны промышленных территорий.

Подобная система, где функции разумно дифференцированы в пространстве, непрерывно растущая и обновляющаяся, может охватить страну, континент, наконец всю планету сетью взаимосвязанных очагов расселения. Движение, развитие, связанные с активной деятельностью людей, отделены от спокойной, устойчивой среды жилых комплексов.

Богатство жизни, единство начал, которые казались взаимоисключающими, станут реальными. Машина здесь не подавляет человека, прогресс не препятствует мудрому сохранению культурной традиции, освоение территории не нарушает ландшафт. Все получает свое место в разумно организованном пространстве. В этом пространстве контрастны «русло» и НЭР, два типа организации среды — линия и точка. Один связан с масштабом скоростного транспорта, другой — с масштабом пешехода; в одном — непрерывная изменчивость, в другом — устойчивость функциональной структуры. Переменчивые, пульсирующие, часто не по масштабам человека пространства русла будут противопоставлены эстетически завершенным единицам — жилым комплексам.

НЭР с его единым пространством — целостный и многообразный мир пешехода, границы которого раздвинуты до возможных пределов. Он объединяет в одно целое геометрию стандарта и неповторимую индивидуальность общей организации комплекса, масштаб, соразмерный человеку и величественный масштаб социальной общности людей. Стабильный каркас жилья и монолитные конструкции общественного центра образуют основу пространственной композиции НЭР. В ее пределах могут менять свое расположение и характер отдельные жилые блоки, может обновляться структура и состав помещений центра, могут накапливаться произведения монументального искусства. Здесь будет происходить процесс тщательного и неторопливого отбора на основе устойчивой преемственности. В противоположность единому пространству НЭР пространства «русла расселения» не имеют четкой, законченной формы. Все здесь подвержено переменам, все выражает самые передовые рубежи культуры, техники, прогресса. Пространство русла олицетворяет собой поиск, неудержимое стремление к новому.

Таковы основные черты нашей идеи пространственной организации жизненной среды — от интерьера до тянущихся на десятки километров сверхкомплексов «долины расселения».

Архитекторы А. Гутнов, И. Лежава, социолог Г. Дюментон.



К экспериментальному проекту К. Пчельникова. Нынешний облик района площади Ильича.



на стр. 22—23.

К. Пчельников.  
Экспериментальный проект реконструкции и перспективной застройки площади Ильича в Москве. 1965.

1. План.
2. Первая стадия застройки. Макет.
3. Вторая стадия застройки. Макет.
4. Третья стадия застройки. Макет.
5. Третья и четвертая стадии застройки. Макет.

## Композиция развивающегося городского комплекса

Складывавшаяся столетиями структура города, основанная на системе дорог, исполняющих роль каналов для транспорта и одновременно определяющих размещение построек, не отражает глубоких преобразований, происшедших в обществе. Растущие города поглощают все новые и новые территории с лесами, лугами, водоемами.

Необходимо думать о переходе к новым принципам расселения. Надо максимально сохранить свободное пространство; искусственная среда городов при этом должна сосредоточиваться в компактные единицы, группирующиеся около своих центров. Промежуточные пространства между такими единицами, постепенно уплотняющимися и приобретающими все большую компактность, должны служить не только для развития коммуникаций, но и для восстановления естественной природы на территории, освобождающейся от обветшавших построек. Подобная система, по этапам развивающаяся в трехмерном пространстве, коренным образом отлична от традиционной, когда сомкнутая застройка разрастается радиально или линейно в бесконечные аморфные массивы.

Переход к новым принципам застройки может быть осуществлен, что особенно важно, и в условиях сложившихся районов города. Необходимо лишь рассматривать застройку не как нечто, способное изменяться только на плоскости, в двухмерном пространстве, но как живую, начальную ступень такого комплекса, который будет планомерно, по этапам развиваться в трехмерном пространстве.

Предлагаемый экспериментальный проект может иллюстрировать такой принцип застройки. В нем исследованы пути организации компактного городского образования на 75—90 тысяч жителей. Реализация проекта предусматривается четырьмя последовательными очередями и рассчитана на 25—35 лет. Завершение каждой из них должно обеспечить потребности, которые реально определились, и вместе с тем — дать гармоничную композицию ансамбля. Но каждый этап дает и основу для дальнейшего развития, перерастания в последующую стадию. По мере концентрации поселения в компактном массиве, где все более решительно возрастает этажность застройки, прилегающая территория расчищается от обветшавших строений, озеленяется и благоустраивается.

Модели завершающих стадий застройки в этом проекте не имеют целью предвосхитить конкретную форму высотных зданий будущего, они должны лишь определить место этих зданий в системе, начало развития которой закладывается сегодня.

Физические размеры всей структуры определяются пешеходной доступностью центра общественного обслуживания от наиболее отдаленной жилой ячейки. Таким образом исключается внедрение транспорта внутрь комплекса.

Следуя таким путем, можно ожидать, что построенное сегодня органически войдет в будущее и явится ступенью логического перехода к пониманию и созданию новых форм в процессе роста города.



- 1 транспортная развязка на пл. Ильича
- 2 пл. Пряикова
- 3 историческая часть
- 4 форум
- 5 скульптурные монументы
- 6 вокзал пригородной ж/д
- 7 подземный переход
- 8 гаражи подземные
- 9 андроники монастырь
- 10 платформа через магистраль
- 11 медицинское обслуживание
- 12 культурно-просветительные учрежд.
- 13 школьные учреждения
- 14 спортивный центр
- 15 предприятия коммунально-бытового обсл.
- 16 торговля и общественное питание



административно-общественные здания

..... надземная дорога



станция метро



остановки общественного транспорта на платформе над магистралью и пересадки метро авто надземные дороги



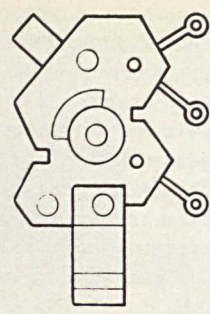
жилище 1-2 очередь 30 этажей



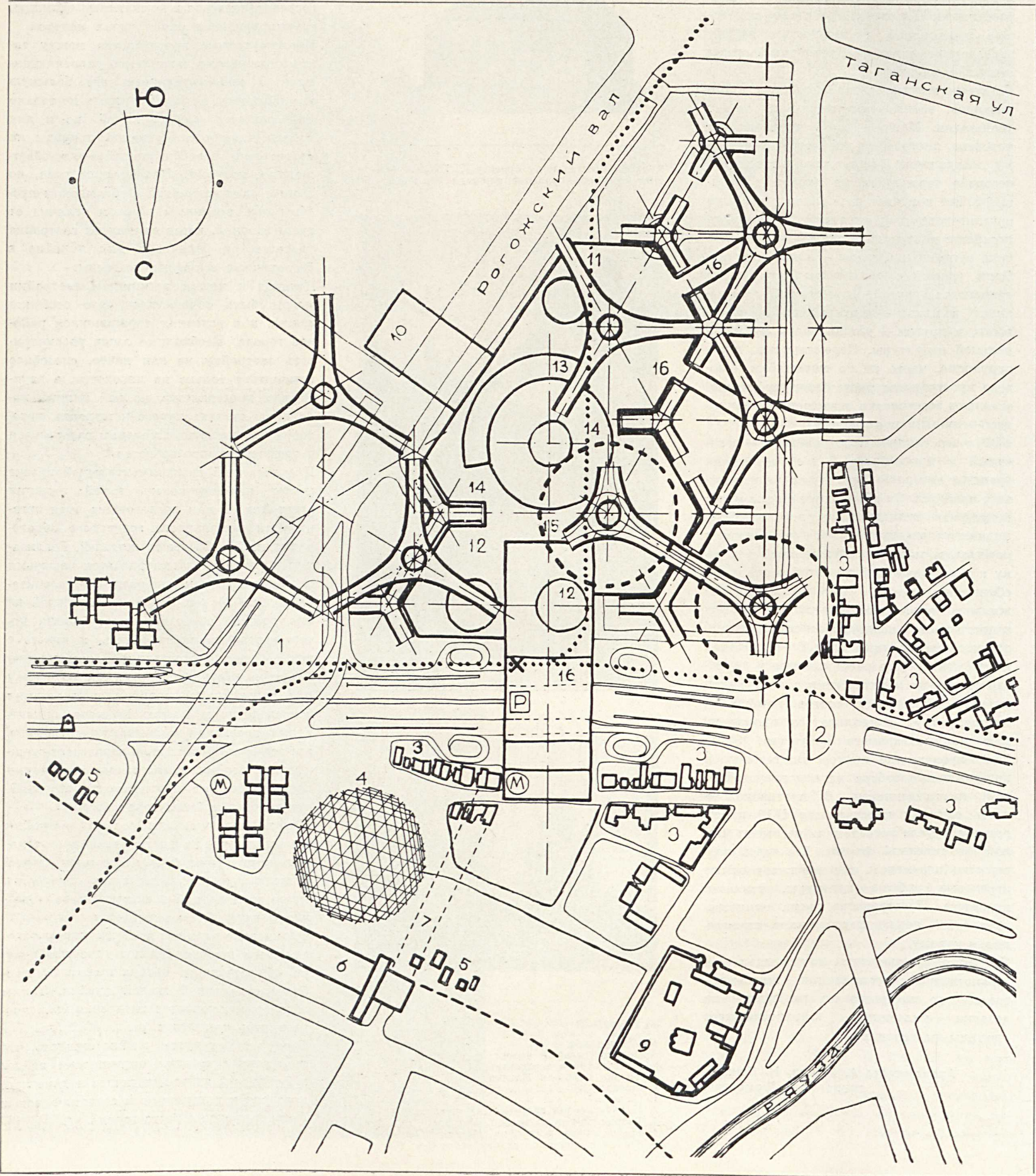
жилище третья очередь 150 ÷ 300 м.



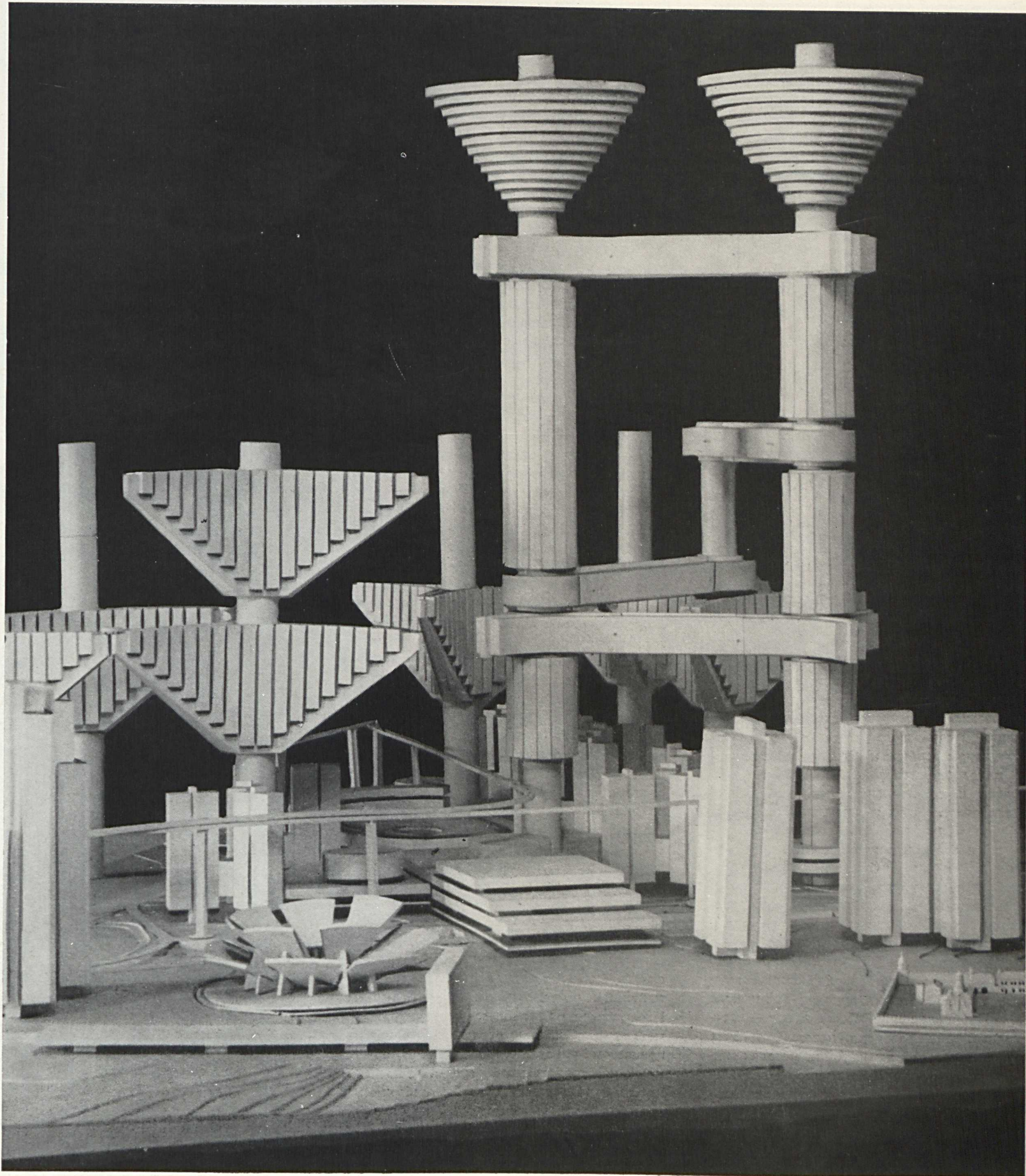
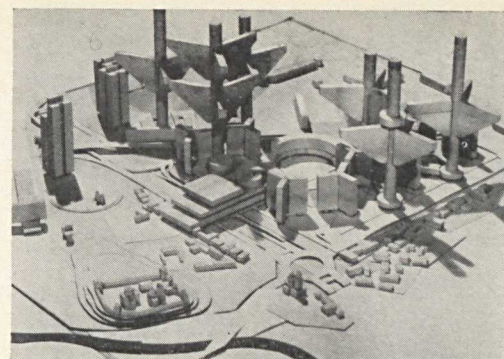
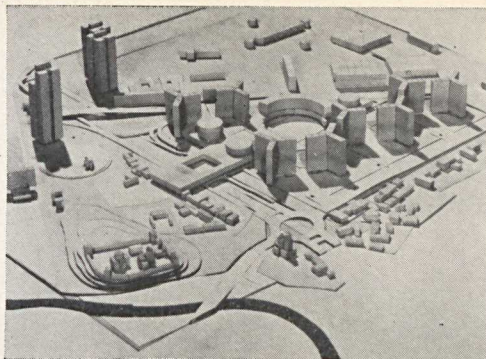
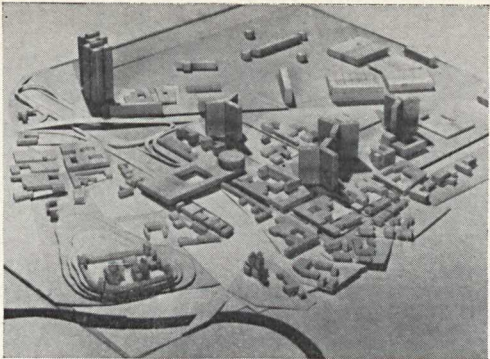
жилище четвертая очередь 600 ÷ 700 м



общественный центр









При создании прерывной структуры расселения сконцентрированными комплексами, разделенными большими разрывами, можно будет увеличить скорости существующего транспорта и применить новые его виды, как, например, надземные дороги. Магистралы, не перерезая непосредственно комплексов застройки, эффективнее обеспечат связь между ними, их пропускная способность возрастет. Скоростной транспорт ликвидирует территориальную разобщенность районов, рассредоточенный город станет функционально более цельным, чем современный, с его бесформенной, сплошной застройкой.

Архитектор К. Пчельников.

### Концепция структурного метаморфизма

Чтобы не отстать от стремительной поступи прогресса, градостроители должны понять, в чем же сущность проблем, связанных с динамическим характером современного общественного развития, и разобрать конструктивные методы их решения.

В середине XX века мы повсеместно вступаем в новый мир, специфика которого — быстрое развитие социальных, экономических, технологических, культурных и других структур. Это процесс тотальный и необратимый.

Одна из основных целей архитектуры и градостроительства в стремительно меняющемся мире — разработка динамичной стратегии, обеспечение свободной реализации физического роста и изменений структуры городов и регионов расселения. В начале нашего века Ле Корбюзье призывал к установлению нового функционального порядка в городах. Эта задача в первом приближении была решена градостроителями-функционалистами. Однако они не учитывали фактора функциональной динамики и их метод оказался неэффективным в современных условиях. Позиции зарубежных специалистов, представленные в теориях мобильного строительства, метаболизма, экистики, также нельзя считать достаточно плодотворными, поскольку в них порядок приносится в жертву динамике. Наше время — переходный этап развития, который требует принципиальной перестройки метода архитектуры и расширения сферы ее деятельности. Эта задача — часть фундаментальной проблемы оптимального управления динамикой сложных пространственных систем. Ее подлинное решение не только в том, чтобы устранить препятствия на пу-

ти многообразных изменений структуры, что было провозглашено сторонниками динамического подхода, но и в том, чтобы обеспечить контроль за динамикой.

Наиболее эффективно соединение процессов создания гибких структур с кибернетическим моделированием городов, районов расселения, рассматриваемых в классе сложных пространственных систем. Такой подход отвечает плановой природе советского градостроительства и развивает идеи гибкого планирования, принятые сегодня на вооружение нашей экономикой.

На основе этих идей и разработана серия проектов пространственных структур, охватывающих различные масштабы и уровни организации расселения: отдельный город, регион, глобальная и геокосмическая системы. Центр тяжести перенесен с проблемы физического роста города на проблемы метаморфических изменений его организационной структуры.

Современные города, в которых функциональные связи осуществляются преимущественно в горизонтальной плоскости — на уровне земли или частично под землей, — не могут вместить грандиозного объема взаимосвязей, который характерен для сложных систем. Возможности непространственной коммуникационной структуры на сегодня почти исчерпаны. Об этом свидетельствует беспомощность попыток найти удовлетворительное решение транспортных, инженерных и других проблем в рамках традиционного подхода. Новые возможности открываются на пути конструирования пространственной структуры, в которой функциональные зоны расположены во многих уровнях и связываются в различных направлениях (вертикальном, горизонтальном и наклонном).

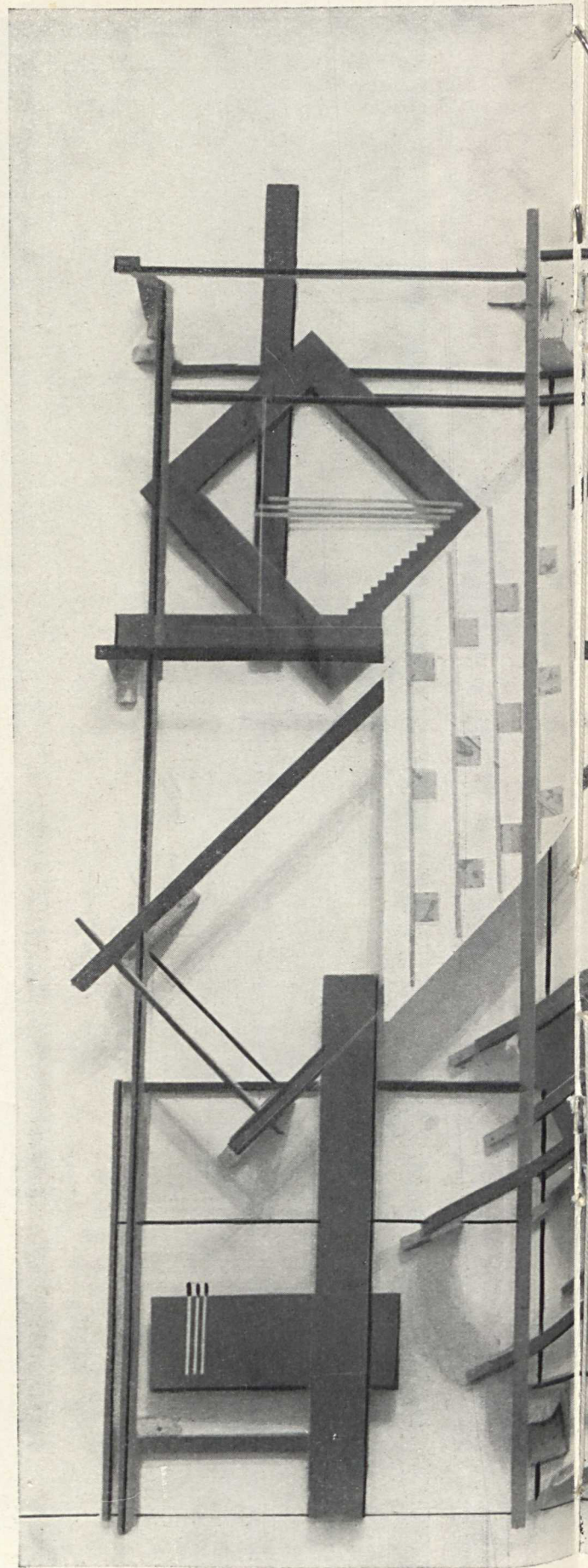
Вместе с тем материальные структуры для сложных динамических систем обязательно должны быть гибкими, вариантными, чтобы быстро и безболезненно реализовать потребности в преобразованиях. Поскольку эти потребности ощущаются почти постоянно и повсеместно, целесообразно каждую ячейку структуры оборудовать специальными приспособлениями для монтажа и демонтажа блоков-зданий. Таким образом, вся пространственная структура города будет постоянно открыта для изменений и роста.

Проектирование процесса структурных метаморфоз должно стать постоянным процессом управления динамикой предметно-пространственной среды. Оно не может быть осуществлено без кибернетической модели города.

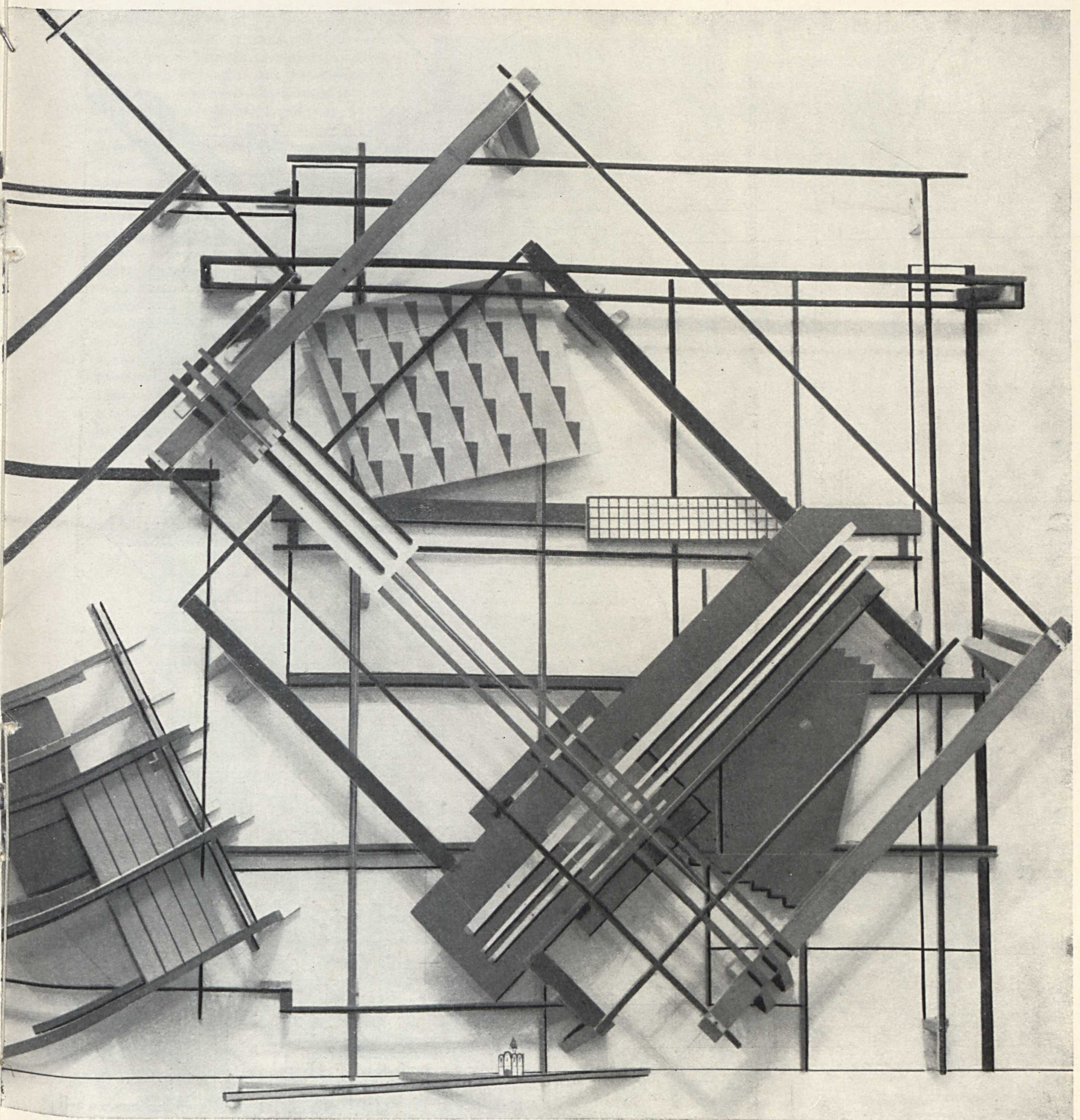
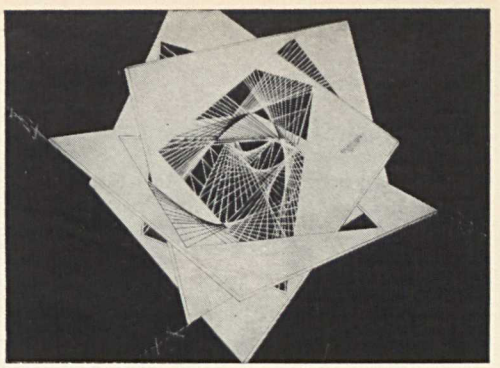
Более высокие уровни расселения образуют региональные и глобальная метаморфические системы. Однако даже образо-

В. Локтев.  
Проект космического города-спутника Градолета.

В. Локтев.  
Модель метаморфической структуры города. Кинетический контррельеф.  
Модель демонстрирует возможности трансформаций пространственной структуры города.









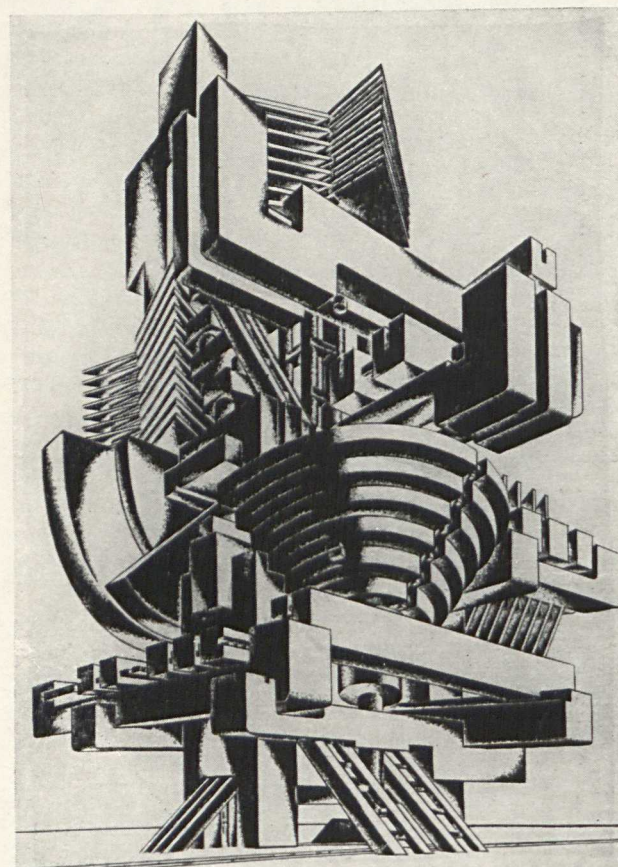
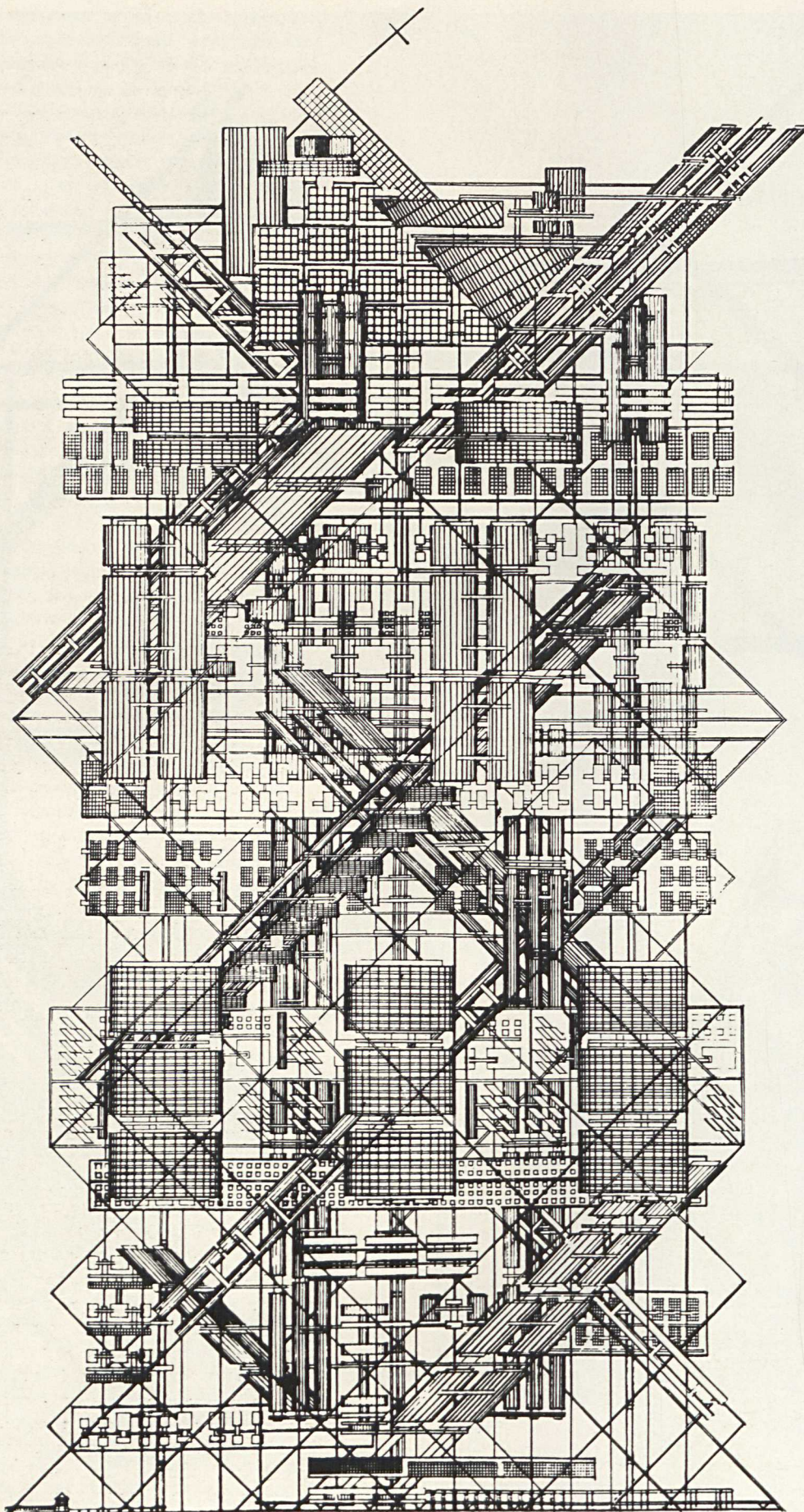
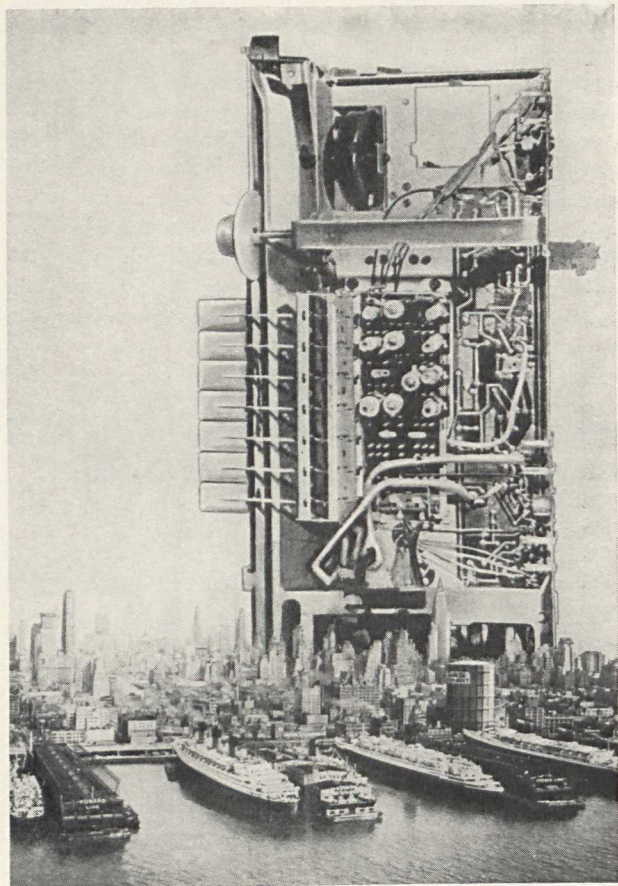
Новые образы города должны  
расшатать «наследственность»,  
чтобы без предубеждения перейти  
к урбанистическим стереотипам  
будущего.  
Фотомонтаж В. Локтева.

В. Локтев.

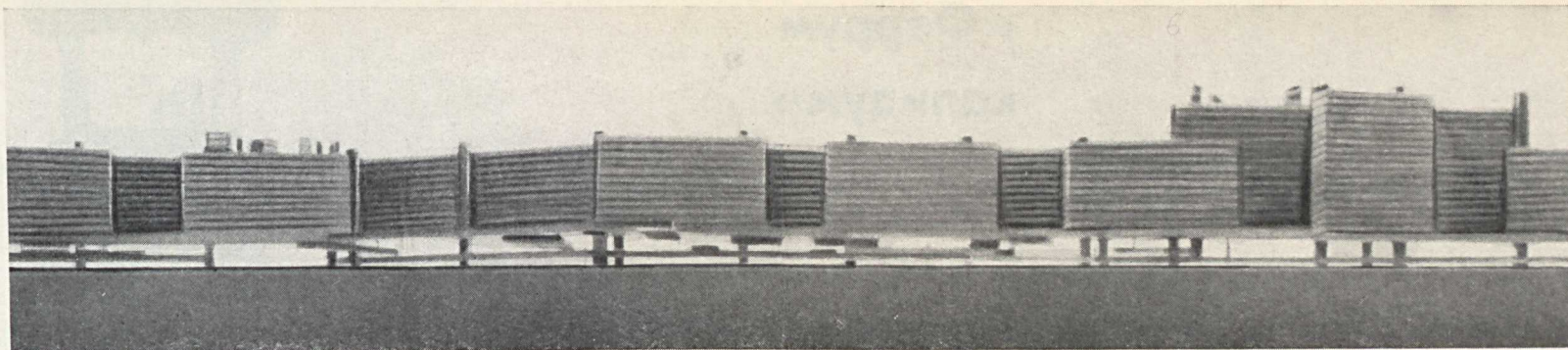
Проект кинетического  
пространственного города.  
Структура предусматривает  
возможность перемещения  
элементов.

В. Локтев.

Проект пространственного города.







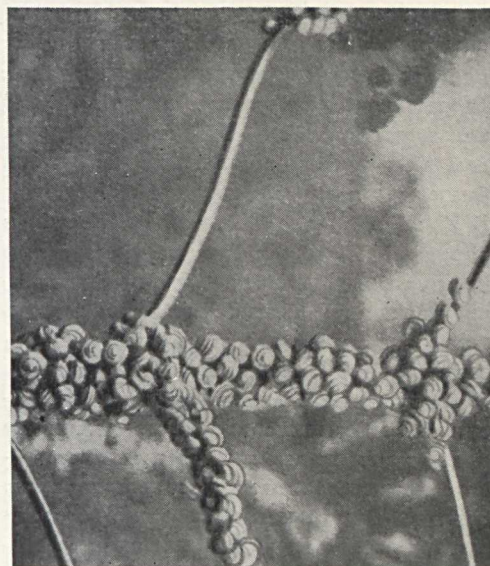
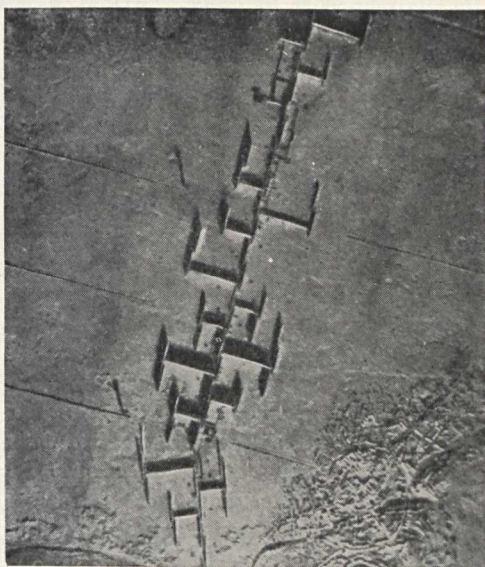
вание целостной глобальной системы расселения не исчерпывает пространственных форм существования человеческого общества в будущем. Глобальная система войдет в геокосмическую систему расселения.

Первым шагом в освоении космического пространства могут стать космические градолеты-спутники. Архитектура градолета строится на основе новых принципов, не укладывающихся в рамки общепринятой тектонической архитектурной доктрины.

Целесообразность метаморфических структур в космической архитектуре обосновывается, с одной стороны, потребностями динамической технологии градолета, с другой стороны — необходимостью восполнить отсутствие того разнообразия пространственной среды, которое представлено человеку в условиях Земли.

Важной особенностью космических систем расселения будет увеличение взаимозависимости между человеком и синтетической пространственной средой.

Архитектор В. Локтев.



сегодня думать о том, как избежать расширения традиционных и уже не свойственных нам форм предметного окружения. Современные проектировщики обязаны определить те поэтические параметры нашего времени, которые могли бы стать содержанием форм предметного окружения сегодня и осознанным началом формирования окружения будущего.

Те, кто формирует пространство, должны (на основе этих параметров) найти такую модель поселения, которая была бы одновременно «мелиорационной системой для осушения» нездоровых человеческих «разливов» — была бы предложением для разрешения проблем поселений будущего.

**ЛИНЕАРНАЯ ПЕРМАНЕНТНАЯ СИСТЕМА**, одно из таких предложений, включает в себя:

разработанный на основе прогнозов развития сельского хозяйства дом для городского и сельского населения, объединяющий положительные черты города (комфорт) и деревни (синтез с природой); новую, органическую связь архитектурной формы с человеком и интегральную — с пространством, благодаря чему линейная система может гибко реагировать на изменения экономической и социальной структуры общества и т. д.;

новые условия жизни человека, имеющего больший баланс свободного времени (в связи с прогнозами автоматизации производства изменения цикла работа — отдых и по крайней мере эквивалентного соответствия между трудом и досугом).

**ЛИНЕАРНАЯ ПЕРМАНЕНТНАЯ СИСТЕМА** — это проект комплексной открытой системы, основанной, с одной стороны, на физиографии Польши, а с другой — на экономических и социальных условиях жизни в нашей стране, то есть системы, органически связанной с определенным местом и временем.

Оскар Хансен.

### Линейная перманентная система

Когда готовился этот номер журнала, в Варшаве открылась выставка концепций архитектора Оскара Хансена — концепций, связанных с осуществляемым сейчас в Варшаве строительством восьмисотметрового линейного дома. Мечта, предвидение и действительность соприкасаются. Публикуя текст и несколько снимков из каталога выставки Оскара Хансена, мы хотим показать читателю одну из точек такого соприкосновения.

\*

Прогнозы естественного человеческого прироста, увеличения населения в городах — все это (при учете тех ценностей, какие несут с собой наши экономические и социальные отношения) заставляет нас



О. Хансен.  
Макет линейного дома.  
Снимки из каталога  
выставки «Линейная система  
и ее природные аналоги».



# «Феррум калидум»

В. Тихонов



Когда появился утюг?

Ткачество возникло в неолите, с V тысячелетия до нашей эры применяется ткацкий станок. Достоверных свидетельств об одновременном возникновении глажения тканей нет. Гладильными камнями человек пользовался, но в гончарном деле. Среди колючей и шероховатой природы наши предки окружали себя в быту гладкими поверхностями.

Происхождение безукоризненных складок, известных нам по туникам, хитонам и тогам античных скульптур, сомнительно: прутиками и камешками-грузилами пользовались для создания замысловатых складок на уже гладкой материи, античных же утюгов в исторической литературе автору не встретилось<sup>1</sup>.

Можно только предполагать, как обходились в древнем мире без глажения, связанного в нашем понимании с утюжкой. До появления механических веретен многие ткани были так грубы, что после стирки требовалось не столько разгладить, сколько размягчить неподатливые полотнища. В крестьянском быту до недавнего времени это достигалось при помощи деревянных рубеля и скалки: любители пользуются ими до сих пор, утверждая, что белье получается «особенно гладким и прохладным». Мокрую ткань могли натягивать на пня и в таком виде сушить. Достаточно гладкой становится, высыхая, и подвешенная тяжелая ткань.

Латинское обозначение утюга «*ferrum calidum*» могло возникнуть и в более поздние времена. (Среди двухсот шестнадцати игр Гаргантюа — «таскай утюги из печки». Рабле родился в 1493 году.) И пока выяснение прошлого утюгов остается делом будущего, мы осторожно исчисляем их историю столетиями...

«Генваря в 31 день, кузнецу Ивашке Трофимову 5 алт., а он за те деньги зделал в царицыну мастерскую полату утюг железной». — так занесено в книгу денежных расходов этой палаты за 1636 год<sup>2</sup>. В XVIII веке «утюги подорожали». В 1766 году в посудной лавке Нижнего Тагила продавали утюги Демидовских заводов «весом 1 фунт, цена 1 рубль»<sup>3</sup>. Покупателей это не останавливало: ходить в мятлом кафтане считалось недопустимым.

И вот четыре (видимо, самых достойных: они представлены в ассортиментном кабинете Росхозторга) наших современных

утюга, имеющие по крайней мере трехсот-тридцатилетнюю историю. Четыре, а мы выбираем всегда один. Какой же выбрать? И покупатель интересуется ценой, электронапряжением, крутит терморегулятор, вспоминает советы знакомых и выбирает наконец «неказистый, зато безотказный». Сложнее выбрать утюг в подарок, «на свадьбу»: отпадают требования пользы, несущественна цена, выбирают «самый лучший», то есть дорогой и оснащенный полным комплектом рычажков, глазков, вертушек утюг, не предполагая, как это может осложнить жизнь молодоженам.

Возможны и нужны ли в выборе утюгов какие-нибудь другие определители? Расширим наш выбор. Представьте, что наша публикация — лишь скромная увертюра к открытию специализированного магазина, где будут представлены утюги от древних времен до нынешних. Выбирая в нашем воображаемом магазине утюг для пользования, мы избираем и время своего существования: духовой утюг, приобретенный снобом, обяжет его завести у себя и печку для углей, да и одеваться в домотканое. Разрешающая авантюра: «А если не для пользования?» Не одни снобы отдадут симпатии утюгам древним. Но ведь и они были сделаны, чтобы гладить.

В XVIII и начале XIX веков в России и Западной Европе были распространены утюги со вкладышами. Чугунные вкладыши раскаляли в печи, вставляли внутрь полого корпуса утюга и закрывали шлюзовыми или откидными задвижками. Вкладыши извлекали из огня прутом. Наружный чистый корпус утюга делали из медных или железных кованых листов — это определило прямолинейный характер корпуса. Заостренный нос утюга соответствовал представлениям о плавном, беспрепятственном движении по волнистой поверхности. Прислушайтесь к фонетическому сходству с древними названиями кораблей: уструг, ушкуй.

Превосходно решали мастера-ремесленники задачу защиты руки от жара. Деревянная ручка располагалась на значительном удалении от нагретой массы утюга, на высоких ступенчатых скобах. Длинные скобы не нагревались у рукоятки и благодаря ступеньке создавали впечатление упругого, пластичного взаимодействия человеческой руки с утюгом при глажении. Дошедшие до нас прутюги не менее утилитарны (иногда более), чем современные.

Поверхность утюга покрывали орнаментом, инкрустировали. На русских утюгах распространены растительный и тератологический (звериный) орнаменты, близкие оружейной и книжной орнаментике. На утюге XVIII века, инкрустированном

медью по железу, среди растительных узоров изображены лев и единорог (мотив, распространенный на Руси, — это и эмблема московского Печатного двора). Займствование тем и характера орнаментов не мешало мастерам, создававшим утюги, наделять узоры самостоятельной звучностью. Живая прорисовка, глубина и масштабность орнамента всякий раз соответствуют размерам и пропорциям корпуса, узоры не скрывают его весомую массивность.

«Львы и единороги» для ремесленника не способ намекнуть на свои связи с московским Монетным двором, а традиционные образы народного искусства, персонажи, имеющие свою сказку. Не заимствование объединяет зверей с утюгов и с фресок церкви Воскресения в Ростове, а общность мироощущения авторов.

На западном утюге XVIII века, инкрустированном серебром, преобладают мотивы, связанные со средневековой «кабалистикой»: изображения летящих гениев, загадочные монограммы. Сказочный, «гофмановский» утюг.

К более позднему времени относятся утюги духовые. Возможно, своим появлением они обязаны сквородам. Сквородой тоже гладили, высыпав на нее полпечки углей. У духовых утюгов появляются свои особенности, вызванные способом нагревания: поддувала, замки, решетки, утюг становится более высоким, объемистым. Функциональные изменения полноценно отразились на форме, но образный подход к решению внешности сохранился.

Замечателен духовой утюг начала XIX века (вверху). На замке крышки утюга петушок и курочка — дружное семейство. Это те же курочка с петухом, что в сказках разговаривают человеческими голосами, вышиты на полотенцах, улыбаются с глиняных свистулков Каргополя. И здесь они весело и ласково беседуют с нашими руками, стоит до них дотронуться.

Первые серийные утюги несли еще черты народной изобретательности. Возникшая на духовом утюге второй половины XIX века труба подсказана развивающейся индустрией. Внезапна крышечка с рельефной маской на поддувале. Крышечка открывается за длинный нос рожицы.

В каждом конкретном случае традиционные мотивы представляются лишь средствами для оригинального выражения, для яркой, содержательной характеристики вещи, для определения вещи в мироощущении потребителя. Пусть мы не видим утюга, когда гладим, а выгладив, прячем в шкаф. В выборе ремесленных утюгов именно «видимостью» устанавливалось тождество мастера и клиента: происходил

<sup>1</sup> Хотя есть устное свидетельство очевидца, что в Неапольском музее представлены утюги из древней Помпеи.

<sup>2</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей. М., 1872, стр. 137.

<sup>3</sup> Нижне-Тагильский филиал Свердловского областного архива, фонд 10, оп. I, дело 22, 1764—1769 гг., л. 40.



мгновенный акт творчества покупателя, узнавшего «свою» вещь.

В начале XIX века появляются серийные утюги, как будто похожие на старые, но несущие новые качества. Из личной подписи автора орнамент на одном из таких утюгов превратился в чередующиеся циркулярные полукружности, сверху отштамповано изображение, адресованное к гладышницам: крест, якорь, сердце — Вера, Надежда, Любовь. Меняется уровень адресованности: вместо сказочных импровизаций старой орнаментики — провинциальный символизм. Снижается и культура обработки материала: орнамент и изображение на металле напоминают скорее табуировку.

Вместе с внешностью страдает и утилитарное качество утюгов. На «высшем» уровне произошел возврат к утюгам со вкладышами, вернее к одним вкладышам. Вкладыши приобрели ручку, которую необходимо обматывать тряпкой (наплитные утюги). Классическая подставка для такого утюга — пустая консервная банка. Литые наплитные утюги украшались и сердечками, и акантовыми листьями, и иониками, иногда подписями, объяснявшими смысл происшедшего: «№ 14 въ Туле Алпатовъ». Алпатов делал не утюги, а деньги.

В «L'art décoratif»<sup>1</sup> Корбюзье приводит рекламный проспект бытовых предметов, среди которых и утюги. «Искажена жизнь» этих вещей. Вещи, оказавшиеся во власти культивируемого буржуазией «искусства консьержек», стали «носителями украшений, покинувших стили». Корбюзье считает, что эти вещи «воспитывают толпу». Безличный производитель предполагает такого же потребителя. А вот как оценивали обстановку наши конструктивисты: «Рынок наводнен утюгами, украшенными акантовыми листьями, средний обыватель покупает себе мебель «стиль Ренессанс» или «стиль Russe», стеклянные и фарфоровые заводы выпускают стаканы под «баккара» и писсуары под «Дельфтский фарфор»<sup>2</sup>. Утюг стал опасен для нового жилища не только как возможная причина пожара. Перед «индустриальным искусством» ставилась задача создания правдивых современных вещей.

Как предполагало оно решить эту задачу? «Вывести» облик утюга из функций? Однако такие попытки приводили к парадоксальным результатам: утюг получался нефункциональным. Создатели утюга «Электро-Гелиос» (Швеция) использовали достижения пиротехники, чтобы гла-

дить было удобно, но научная «физиологическая» ручка так жестко фиксирует человеческую руку в удобном положении, что становится утомительной. Утюг — как раз тот предмет, в котором функция обуславливает лишь название вещи, но не вариации формы.

«Функционального» утюга сделать не удалось, и на полках нашего воображаемого магазина мы видим множество самых разных, остающихся все же функциональными утюгов. Большинство из них находится в рамках современной стилистики, и выбирать утюг «лучше на вид» можно постольку, поскольку культурная и халтурная работа встречается в пределах любого стиля.

По мнению Л. Коренבלата, специалиста Павильона лучших образцов, в международном ассортименте нет еще «хороших утюгов, есть любопытные, занятные, а хороших нет».

Потребитель, не искушенный в дизайне, вряд ли выбирает утюг по стилистическим признакам и, смекнув, что обтекаемость — дело прошлого, потребует себе «конусный» или «системный» утюг. Тем более этого не потребует покупатель, знакомый с дизайном. Но и тот и другой отличает культурную работу от халтурной, если есть что сравнивать. Возможно, на выбор повлияют смутные воспоминания о посещении обувного магазина (многие западные утюги «следят, какие носы в моде»), но стилистика сама по себе вяло отвечает стереотипу «хорошего» в сознании покупателя. Для большинства покупателей у нас утюг стилистически «неопределим, как кофе», а решающими при выборе оказываются те же цена и утилитарные достоинства. Ни один из наших современных утюгов не может вызвать у нас той человеческой симпатии (немаловажного определителя в выборе), какую вызывают утюги народные.

Каким же может быть в современных условиях «содержание» вещи? Существенной представляется техническая характеристика, выступающая по отношению к потребителю как результат усилий дизайнера, а не техника. Утюги представляют нам примеры самого разнообразного решения систем терморегулирования, пропаривания и т. д., причем наряду с элементарной композицией этих конструктивных групп есть случаи преднамеренного «разыгрывания» всей этой нехитрой техники на «высшем техническом уровне». Утюг становится технической игрушкой, занятой для привыкшего к технике современного потребителя. В одном из бельгийских утюгов традиционный световой индикатор заменен шкалой со стрелкой, что утили-

тарно необязательно. С помощью нехитрого устройства обыгрывается терморегулятор одного из утюгов фирмы «Ровента»: вертушка терморегулятора вынесена на конец консольной ручки, а диск с названиями тканей вращается в основании ручки, под стеклом с неподвижной стрелкой. Можно спорить о полноценности и уместности «игрушечного техницизма». Несомненным содержательным достоинством является гармоничное включение бытовой формы в традиционный пространственный строй. В этом смысле удачны многие японские утюги, пожалуй, единственные, выгодно соседствующие на проспектах с другими предметами, например, с нежным букетиком цветов. Утюг, оставленный на столе, — беспорядок, а некоторые японские утюги не страшно «забыть» в традиционной нише таканомы. «Техничность» таких утюгов тщательно маскируется, нет привычного деления на ручку, корпус, подошву — утюг, сделанный из цветного пластика, близок керамике, становится необыкновенной вазой. Мы не приводим фотографий японских утюгов: в связи с развиваемой мыслью пришлось бы привлечь некоторые японские предметы, не относящиеся к глажению. Удачнейшие из них необыкновенно похожи друг на друга: как и людей, их объединяет несходство носов, цвета кожи и т. д., а выражение лица. Хорошо знакомые с международной стилистикой, японские дизайнеры сумели остаться настолько самостоятельными, что некоторые европейские фирмы пытались делать цветные утюги в «японском стиле», но это не привилось из-за отсутствия среды и потребителя, которым адресована японская продукция. Функциональная обусловленность никелированного корпуса весьма относительна. Вспомним, что это не просто медленно остывающая поверхность: никелированные утюги появились вместе с никелированными кроватями, которым остывать незачем, в годы, когда красивым считалось блестящее. Корпус практически можно делать (и делают) каким угодно: и цветным, и фактурным, и со сменными разноцветными накладками (можно менять «под настроение»), и из пластика, и из металла. Все это возможно, если делается со смыслом, если вещь рассчитана не на усредненного физиологического гомункула, а на человека, желающего реализовать свой творческий импульс и в выборе. Выбрав соответствующую себе вещь, человек гордится ею как собственным произведением. Нет причин отказывать в этой радости и при выборе утюгов: утюги древние свидетельствуют, что такая радость возможна.

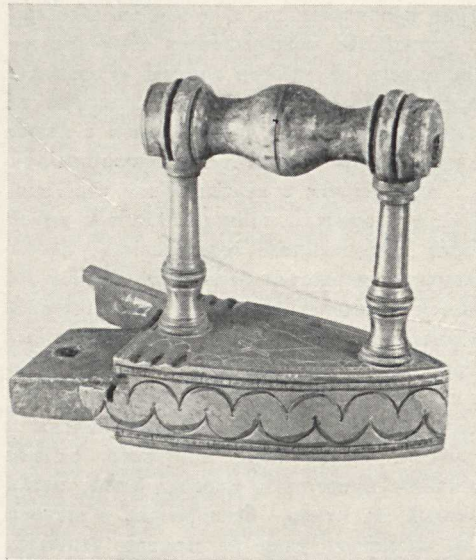
<sup>1</sup> Le Corbusier. «L'art décoratif d'aujourd'hui». 1925. Paris, p. 65.

<sup>2</sup> В. Г. К а л и ш. «Декоративное искусство современности», СА, 1926, № 2, стр. 47.

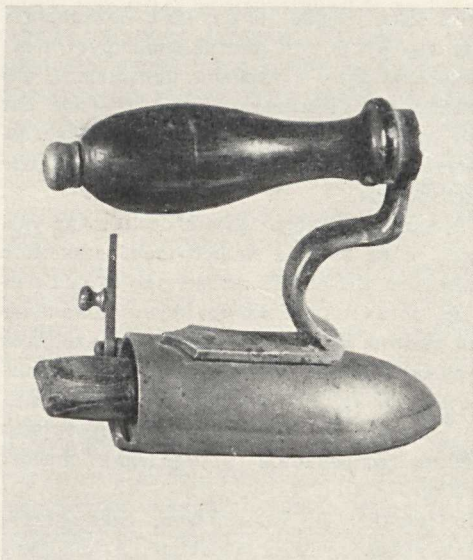


- 1, 2, 3. Русские утюги начала XIX века.  
 4, 5. Западноевропейские утюги XVIII века.  
 6, 8. Русские утюги конца XIX века.  
 7. Русский утюг середины XVIII века.

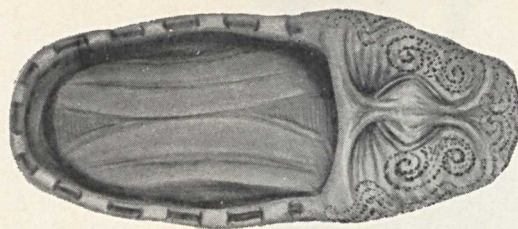
1



2



3



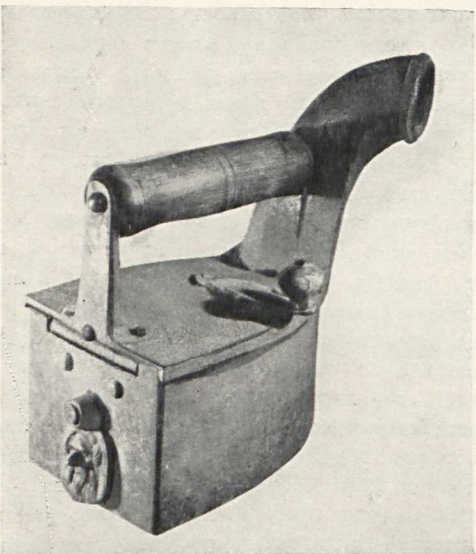
4



5



6, 7



8





9. Утюг, сделанный в США. 1960 г.
10. Утюг фирмы «Электро-Гелиос». Швеция. 1955 г.
11. Английский утюг. 1955 г.
12. США, 1960 г.
13. Советский утюг. 1959 г.
14. ФРГ. 1961 г.
15. Утюг фирмы «Филипс». 1960 г.
16. Французский утюг. 1965 г.

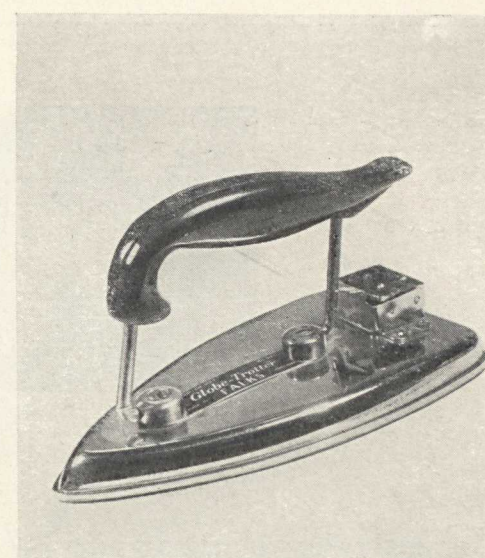
9



10



11



12



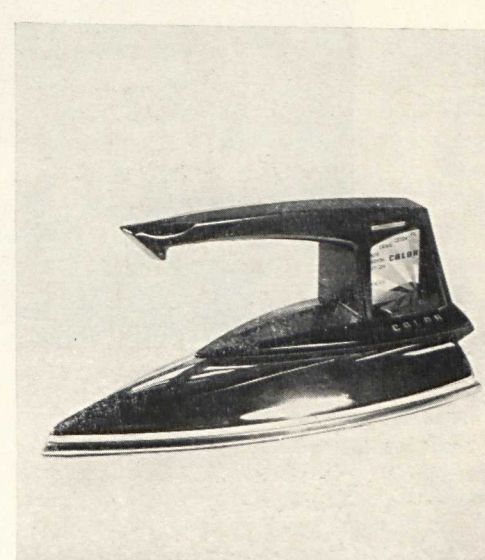
13



14,  
15



16

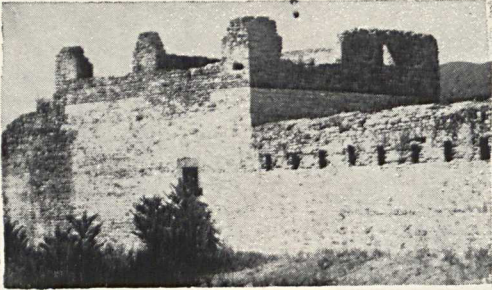




# От Баку до Закатал

В. Гарник

Закаталы



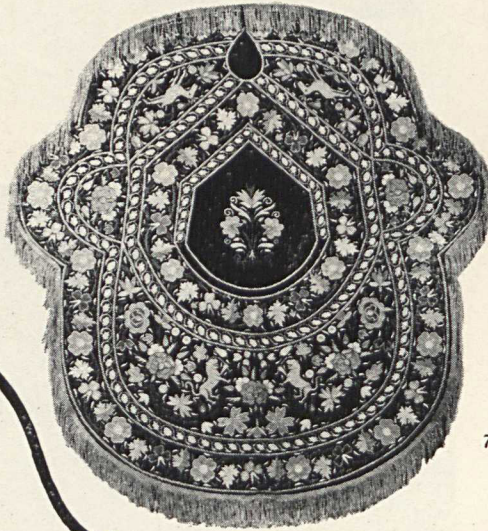
10

Кахи



9

Нуха



7



6

Исмаиллы

Геокчай

Карамарьян

Халдан

Агдаш



8

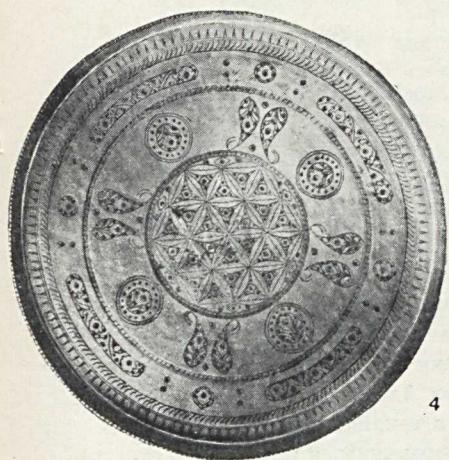


5

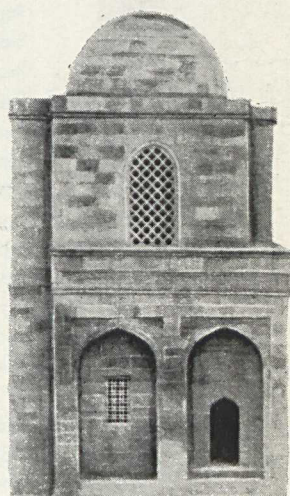


На карте маршрута:

1. Мечеть и новый цирк. Баку.
2. Вышитый мешочек для туалетных принадлежностей. Шемаха. XIX в.
3. Мавзолей «Дири-баба» в селении Маразы.
4. Блюдо медночеканное. Лагич. XIX в.
5. Башня Чингисхана. Селение Джери около г. Закаталы.
6. Часть крепости, г. Закаталы.
7. Образец нухинской вышивки. XIX в.
8. Нуха. Общий вид.
9. Кахи. Крепость на северной окраине.
10. г. Закаталы. Крепость.



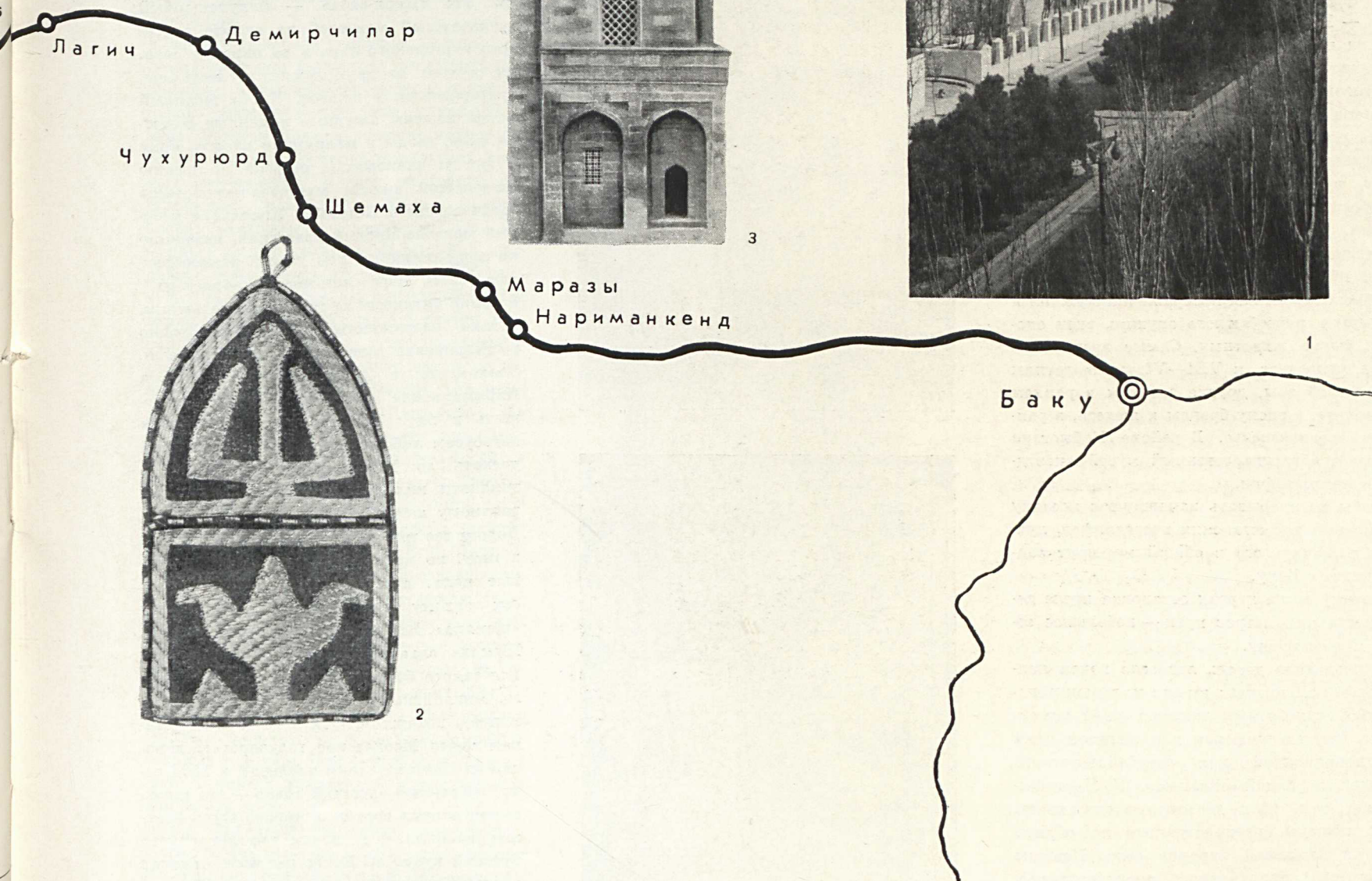
4



3



1



2



Азербайджан — туристская целина. Здесь много интересных и нехоженных троп. Природные условия этой небольшой республики, занимающей меньше половины процента площади нашего Союза, исключительно разнообразны. Ее вершины достигают четырех тысяч метров, а самая низкая точка на двадцать восемь метров ниже уровня океана. На севере — вечные льды, а на триста километров южнее — субтропики. Как считают специалисты, из одиннадцати основных климатических поясов мира в Азербайджане не встречаются лишь саванный и тропический. Благоприятные природные условия позволили человеку поселиться здесь еще в каменном веке. И сейчас Азербайджан представляет собой огромный музей истории материальной культуры, развитие которой можно изучать вплоть до сегодняшнего дня.

Существует несколько маршрутов, которые позволят ознакомиться с историей и бытом азербайджанского народа, его искусством и традициями.

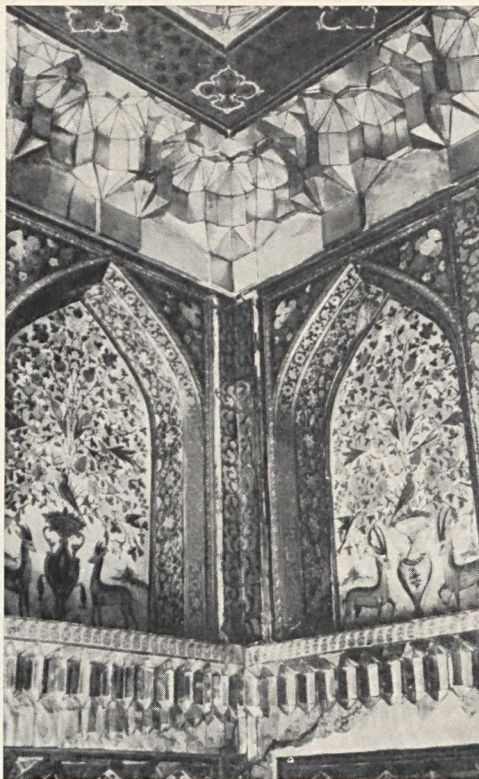
Я предлагаю автобусно-пешеходный: Баку — Шемаха — Лагич — Нуха — Зака — талы продолжительностью в десять—двенадцать дней. Начинается он с бакинского автовокзала. Каждое утро отсюда отправляется в Шемаху рейсовый автобус. Утренняя поездка наиболее удобна. Выехав за пределы Апшеронского полуострова, автобус пересекает полупустынное нагорье Кобыстана, изрезанное неглубокими оврагами.

Именно здесь, на скалах Кобыстана, ученые обнаружили до четырех тысяч высеченных силуэтных изображений мужчин и женщин, первобытного оружия, сцен охоты, фигур животных. Самые древние из них относятся к VIII—VI тысячелетиям до нашей эры, другие созданы в раннем энеолите, в эпоху бронзы и железа, в раннем средневековье. В районе Кобыстана создается государственный музей-заповедник пиктографии.

Чтобы не прерывать начавшуюся поездку осмотром кобыстанских петроглифов, лучше включить его в общий маршрут знакомства с Баку.

Поэтому наша первая остановка после девяноста километров пути — небольшое село Нариманкенд.

За последние десять лет село почти полностью изменилось: вместо маленьких, нередко глинобитных домиков стоят каменные, крытые шифером или железом дома с неперменной для азербайджанского жилья верандой-«айваном». У Нариманкенда есть своя достопримечательность. Это пещеры, расположенные на обрыве холма на левой окраине села. Пещеры («магара») естественного происхождения,



Нуха. Дом Шекихановых. Интерьер.

Ковер ширванский. XIX век.

Фрагмент вышивки. Шемаха. XIX век.



невелики по размерам; в течение долгого времени они служили человеку: между двумя ярусами пещер находятся вертикальные шахты. В верхнем ярусе довольно сложный лабиринт помещений, а в нижнем — небольшие комнатки. Здесь, очевидно, укрывались от нападения скотоводы, пасшие скот на зимних пастбищах («гышлагах») Кобыстана.

В двух километрах от Нариманкенда по шоссе раскинулось большое село Маразы. Место это было обитаемо давно: при земляных работах здесь находят древние погребения, еще недавно сохранялся средневековый караван-сарай. Но потом оно было заброшено и по существу вновь восстановлено лишь немногим более ста лет назад русскими переселенцами сектантами-молоканами. Только один памятник вот уже триста лет привлекает любознательных начиная от секретаря голштинского посольства Адама Олеария, посетившего эти края в тридцатые годы XVII века, и кончая современными исследователями. Это «Дири-баба» — полупещерный двухэтажный мавзолей на склоне глубокого и широкого оврага на окраине села. Он состоит из двух комнат и лестницы, пристроенных к пещере. Чисто тесанный белый камень, ажурные каменные решетки окон, своды и наличники входов, арки и фризы знакомят с резьбой по камню знаменитой школы мастеров-каменотесов средневекового Ширвана. Используя местный мелкозернистый известняк, каменщики выполняли на нем самые разнообразные узоры. Игра светотени оживляет их.

В конце пятидесятых годов этот памятник, сильно разрушенный, был превосходно реставрирован советскими специалистами. Знакомство с достопримечательностями Нариманкенда и Маразов можно завершить к пяти часам вечера и рейсовым автобусом либо любой попутной машиной доехать до Шемахи, расположенной в тридцати километрах отсюда по магистральному шоссе.

Дорога все так же неуклонно поднимается в гору, но природа уже иная. Распаханные поля, виноградники, дающие алый сок сухому «мадрасали» и портвейну «шемаха». Все чаще видны сады. Некогда Шемаха славилась ими, они были базой для самого богатого промысла — шелководства. Английский торговый агент А. Дженкинсон, искавший пути к восточным рынкам через Московское государство, доносил из Шемахи своим хозяевам в 1564 году: «Главный здешний товар — это шелк-сырец всяких сортов, которого здесь большое изобилие». А почти сто лет спустя русский купец А. Котов деловито отмечал в своих записках: «А товары в Шамахе



всякие, и шолков много крашеного и сырцу. А шолк в Шамахе красят, а сырой шолк родитца около Шамахи по деревням».

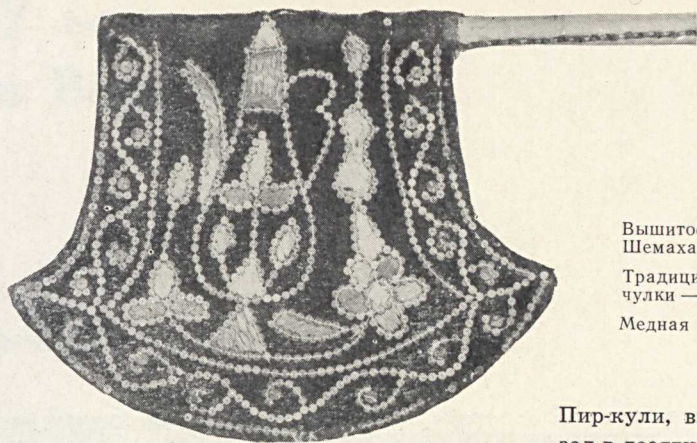
Не только шелком славна была Шемаха. Из поколения в поколение передавались здесь традиции ковроткачества. До наших дней дошли своеобразные типы шемахинских (ширванских) ковров. Они имеют относительно короткий ворс и высокую плотность вязания. В их орнаментации преобладают растительные и геометрические узоры, основу композиции обычно составляют два-три ряда медаллонов. Краски их благородны и сдержанны.

Ныне Шемаха — районный центр. Знакомство с ее достопримечательностями займет три дня путешествия.

Первое общее представление о Шамахе дает небольшой краеведческий музей; особенно интересны его археологическая и этнографическая коллекции. Мемориальный музей поэта-демократа М. А. Сабира вкратце рассказывает об истории литературной жизни Шамахи начиная со средних веков.

К западу от города республиканская Академия наук уже несколько лет производит раскопки античного городища и средневековой крепости — цитадели шахов Ширвана. Богатые археологические находки и остатки жилых построек производят большое впечатление. К югу от города, на старинном кладбище «Едди гюмбез» («Семь мавзолеев»), сохранилось пять каменных восьмиугольных мавзолеев с шатровым перекрытием. В середине XIX века в них были похоронены последний (перед вхождением Азербайджана в состав России) правитель Шамахи и его родственники. В украшении мавзолеев видно то же искусство мастеров-каменотесов, что и на маразинском памятнике «Дири-баба». На этом же кладбище похоронены поэт Сеид Азим Ширвани, чье имя носит музей, и замечательный сатирик и педагог Сабир. Близ «Едди гюмбез» располагается центральная усадьба крупнейшего в районе винодельческого совхоза им. В. И. Ленина. Осмотр окрестностей Шамахи завершается посещением села Чухурюрд в шести километрах к северу от города. Это село, как и Маразы, возникло стараниями русских переселенцев на издавна обжитом, но затем покинутом месте. Краеведы-любители обнаружили здесь и древний могильник с богатым инвентарем, и несколько средневековых городищ. Собранный ими интересный материал хранится в чухурюрдском школьном музее.

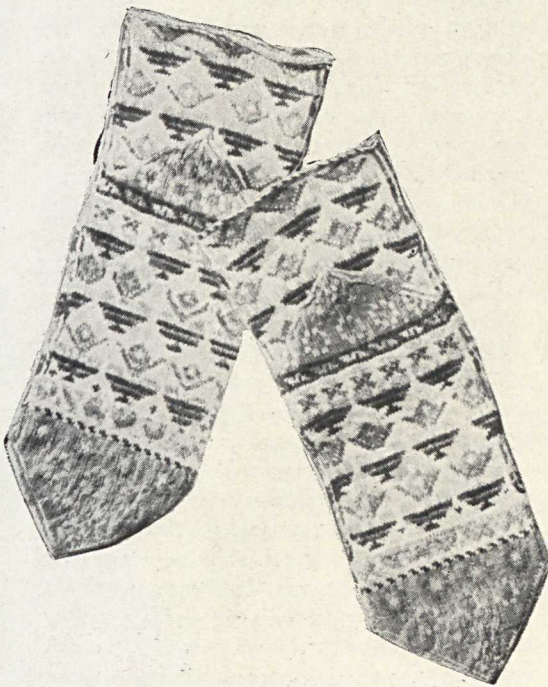
После Чухурюрда маршрут следует продолжить пешком — по шоссе через селение Кировка до астрономической обсерватории



Вышитое опахало «ельпинч». Шемаха. XIX в.

Традиционные вязанные чулки — джорабки. Начало XX в.

Медная чаша. Лагич. XIX в.



Пир-кули, выстроенной несколько лет назад в десяти километрах от Чухурюрда, на живописном склоне холмистого плато, покрытого густыми рощами. Дорога идет вверх, в обход хребта Ниял-Даг. Горы в основном безлесные, со скальными выходами. Цвет земли красноватый, зеленоватый или голубоватый, с резкими переходами от одного тона к другому. Сочетание этих красок с голубизной неба и белыми облаками делает понятной и близкой палитру азербайджанских художников — и миниатюристов средневековья и современных живописцев.

При подходе к долине реки Пирсагат, у селения Демирчилар начинается крутой спуск. Село открывается взору сразу и оставляет незабываемое впечатление мазками сочной зелени кипарисов на общем сером фоне гор. Оно невелико, дома сложены из местного камня, в основном двухэтажные с плоской кровлей и айваном.

«Демирчилар» в переводе означает «кузнецы». Действительно, до недавнего времени жители этого села производили отличные железные изделия, преимущественно для сельского хозяйства. Сейчас еще можно видеть на некоторых домах художественно выполненные дверные молотки-стукальцы местного производства. После Демирчилара дорога, шедшая на север, сворачивает к западу и ведет к поселку Лагич. Весь путь составляет немногим более двадцати километров, но изобилует бесконечными подъемами, спусками и поворотами. При подходе к Лагичу приходится идти прямо по руслу одного из притоков реки Гырдыманчай, летом обычно пересыхающему, — оно подходит к селению Ариат, как бы пригороду Лагича. Поселок Лагич расположен на восточном берегу Гырдыманчая, у подножия горы Фит-Даг. Он в значительной степени сохранил свой старинный облик поселения городского типа, жители которого занимались ремеслами и торговлей.

Главная улица ведет от села Ариат к центральной площади. Дома, расположенные вдоль нее, имеют открытые на улицу мастерские или лавки. Улицы и площадь вымощены каменными плитами, причем по центру мостовой проложена небольшая канавка, к которой подведены еще меньшие канавки из прилегающих дворов. Следуя природному рельефу, эта система отводит избыток вод в реку.

Лагич застроен в основном двухэтажными домами из местного сколотого камня с антисейсмическими поясами из деревянных брусьев через каждые семь-десять рядов кладки. Дома имеют непременно айваны со стороны дворов, первые этажи,



выходящие на улицу, глухие, вторые же имеют окна и балконы. В наружных раздвижных окнах и в айванах широко применены «шебеке» — фигурные деревянные детали и цветные стеклышки, скрепленные шипами и пазами без гвоздей и без клея. Вся эта конструкция очень прочна, имеет привлекательный вид снаружи и уютный изнутри. Для домов характерны также деревянные колонны с верхом в виде двузубца, в который вставлена своеобразная деревянная капитель, поддерживающая балку, покрытую резьбой.

В течение столетий Лагич был центром кустарного производства металлических изделий. Долгое время здесь делали и оружие, но в XIX веке, после присоединения Азербайджана к России, спрос на него резко сократился. Кустари стали изготавливать только медночеканную посуду, очень красивую по форме и орнаментации, превосходную по качеству лужения<sup>1</sup>.

В тридцатые годы, не находя поддержки и сбыта, производство лагичских изделий стало сокращаться, и лишь недавно на него обратили внимание не только искусствоведы, но и производственники; создаются условия для нового расцвета замечательного народного промысла.

В поселке можно познакомиться с несколькими мастерами.

От Лагича короткий путь ведет на юг, к магистральному шоссе, через село Баскал и районный центр Исмаиллы. Через плоскогорья и леса, по крутым склонам дорога спускается к селу Карамарьян, где соединяется с магистралью. Рейсовые автобусы делают в Карамарьяне остановку, и дальнейший путь до Нухи не сложен.

Шоссе идет на запад, вдоль отрогов Главного Кавказского хребта, по плодородным землям, занятым хлопковыми полями и фруктовыми садами, изрезанным ирригационными каналами, мимо городов Геокчай и Агдаш. У города Халдан одна ветвь шоссе круто поворачивает на север. Издали кажется, что дорога упирается в сплошную стену гор, но многочисленные подъемы, повороты, мосты через овраги и потоки — недаром это место зовется в народе «Гырг кёрпю» («Сорок мостов») — ведут ее сквозь стену в долины северо-западного Азербайджана. Это исторический караванный путь в шелковую Шеки — Нуху, путь, много веков подряд привлекавший купцов и завоевателей из разных стран мира.

Нуха появляется как-то незаметно, выходящая из садов. Город расположен на склоне

горы, вдоль небольшой речки, причем чем выше, тем больше встречается в нем старых зданий. Речка, летом почти незаметная, не раз приносила городу беду — страшные потоки «селя». Один такой поток почти двести лет назад разрушил чуть ли не всю старую Нуху.

Вокруг расстилается подлинное царство ореха, каштана, табака, фруктовых садов. Нухинская зона дает республике более пятидесяти процентов табака, а промышленность — свыше шестидесяти процентов шелковых тканей. Шелковый промысел в Нухе имеет давние традиции. Особенно знамениты набивные шелковые платки, тамбурная вышивка одежды и предметов домашнего обихода, вышивка блестками. Достопримечательностью города является Дворец шекинских ханов XVIII века, реставрировавшийся в течение многих лет. Он находится в верхней части города, в пределах старой крепости. Дворец, хотя и двухэтажный, невелик по своим размерам. Фасад его украшен росписями, резьбой по гяже, сталактитами, выжженным по дереву орнаментом. Все это придает ему праздничный вид. Особенно разнообразны росписи интерьера — геометрические, растительные, жанровые, разной техники и разных стилей. Значительная часть их позднего происхождения — XIX и начало XX веков, но сохранились и старые — современники постройки дворца. Восхищение вызывают окна-шебеке, сложенные из небольших фигурных деревянных деталей и цветных стеклышек, подобные тем, что мы видели в Лагиче.

По своему архитектурному решению дворец очень близок народному жилью: на многих домах в Нухе и в ближайших районах можно видеть те или иные его элементы.

Неподалеку от дворца, за крепостной стеной, среди многих построек стоит мемориальный музей одного из самых выдающихся просветителей, философов и писателей Азербайджана — Мирзы Фатали Ахундова.

В Нухе очень интересны и старый дом Шехихановых, каменный караван-сарай, и многое другое; нельзя обойти стороной и комбинат по выработке шелковых тканей. Из Нухи автомагистраль через ту же долину ведет на северо-запад. Примерно на полпути между Нухой и Закаталами находится районный центр Кахи. На его северной окраине сохранилась крепость, закрывшая выход из ущелья. Ущелье это вело в Илисуйский султанат, откуда не раз совершались набеги на жителей плодородной долины. Но главная достопримечательность — это древние храмы в ближайших селениях Кум и Лекит, открытые

Сосуд «сатыл» из Лагича. XIX в.

советскими учеными. Базилику в Куме и круглый храм в Леките специалисты датируют VI—VIII веками. Эти храмы — немного из того, что сохранилось от древнего албанского государства. В этих местах, по-видимому, находился культовый центр Албании, который описал еще Страбон. Конечный пункт маршрута — город Закаталы, бурно растущий центр северо-западного Азербайджана, с большим природным заповедником.

В ближайших к Закаталам селах очень характерно народное жилье. Дома сложены из речного камня и кирпича, покрыты черепицей, и это создает богатую красочную гамму на фоне зеленых садов и заснеженных гор. В каждом доме непременно галереи, часто с колоннами и арками. Почти в каждом селе башни-замки. Эти башни при всем своеобразии типологически близки замкам горной Грузии и Осетии.

В самих Закаталах нет древних памятников, но одна достопримечательность неизменно привлекает внимание приезжих. Немногом более ста лет назад в Закаталах была построена крепость для небольшого гарнизона, и именно сюда царское правительство сослало часть героев потемкинцев, матросов с легендарного революционного броненосца. Казематы, где они томились в заключении, и ныне сохраняют свой прежний вид. Крепость будет реставрирована и превращена в музей.

В Закаталах маршрут кончается. Отсюда можно вернуться в Баку тремя путями: автобусом Закаталы — Баку; смешанным транспортом — автобусом до станции Евлах и дальше в Баку поездом; по воздуху — на рейсовом самолете. Недалеко и Тбилиси — автобусом до города Лагодехи или Евлаха и далее поездом.

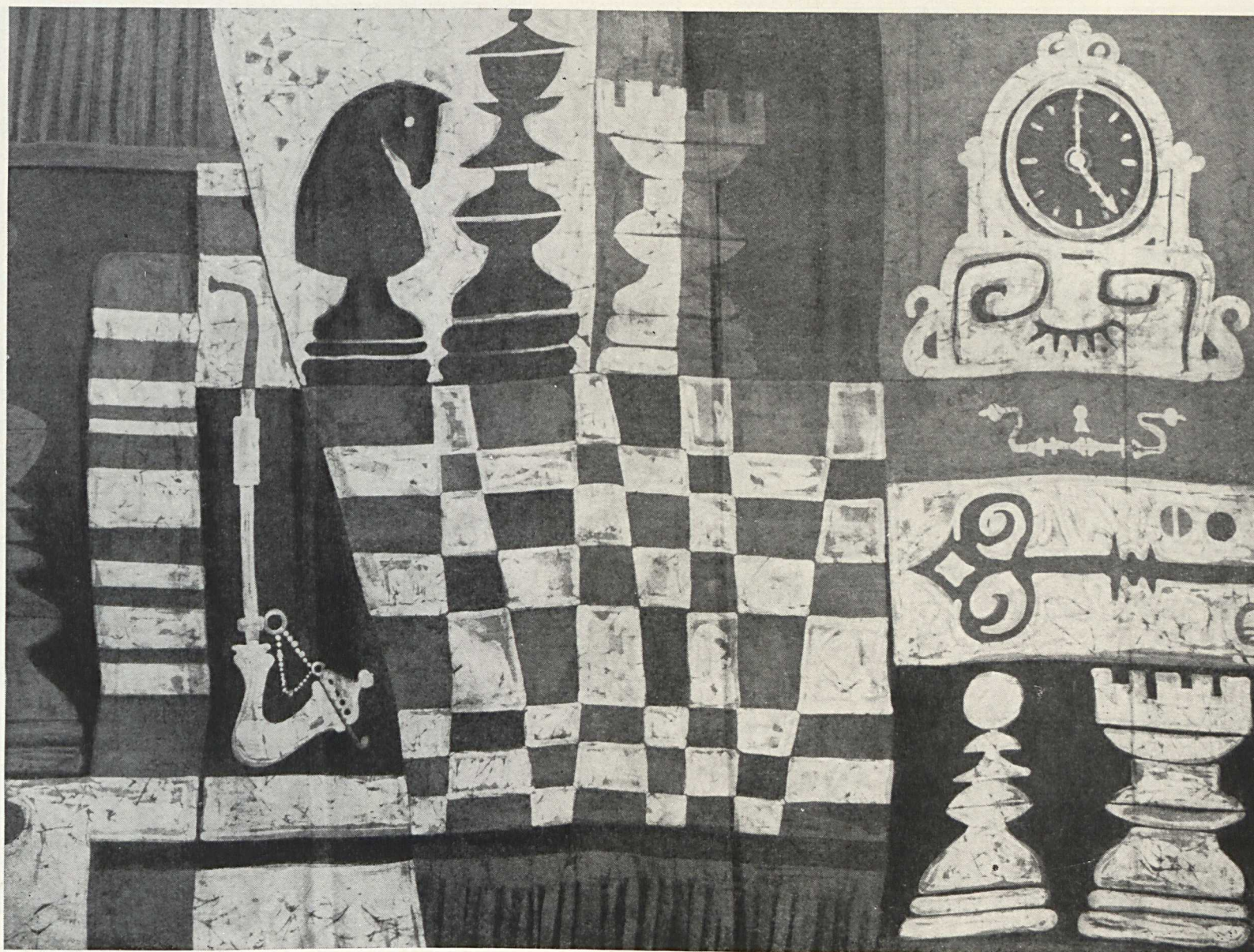


<sup>1</sup> См. статью Н. Багирбековой «Старая чеканка» («Декоративное искусство СССР», № 7, 1967).



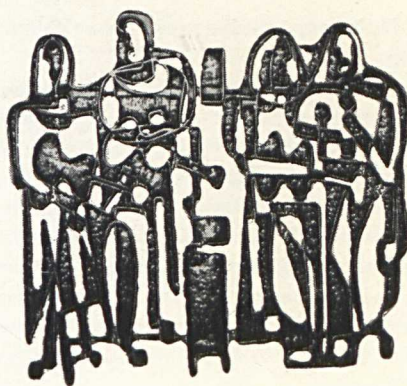
## У нас в Венгрии

Дьердь Домановски (Будапешт)

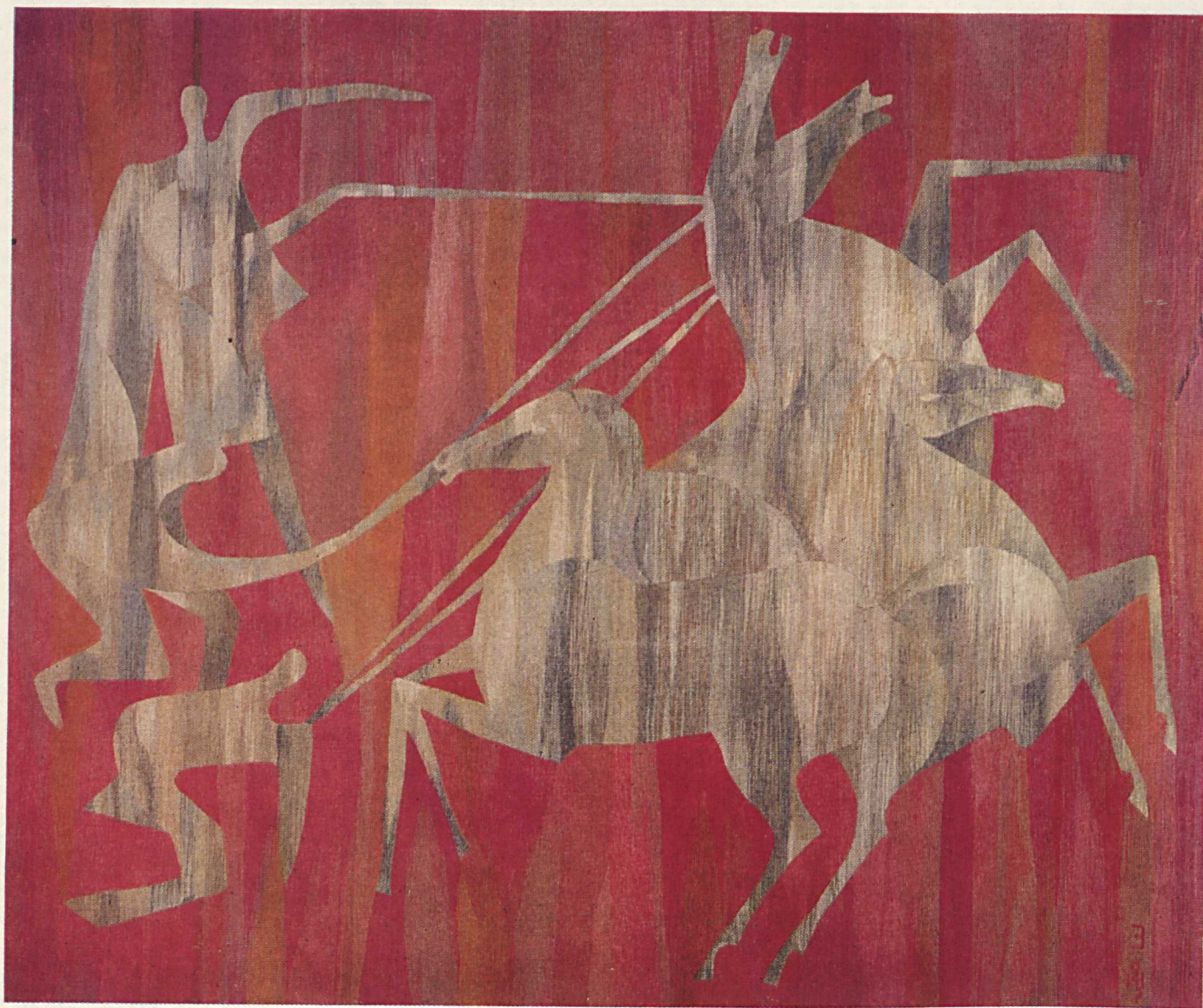
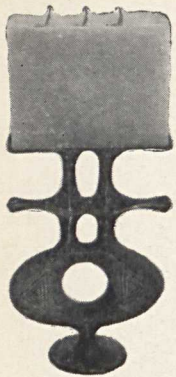


Э. Морик.  
Декоративное панно «Шахматы».  
Батик.

А. Юхас.  
Декоративное панно для клуба  
работников искусств в Будапеште.  
Бронза.







Два десятилетия — срок небольшой, но в некоторых жанрах прикладного искусства Венгрии успели произойти значительные перемены.

Особенно примечательны изменения в оформлении интерьера. Поскольку желания архитекторов не всегда соответствовали представлениям художников, для того, чтобы добиться большей организационной и творческой согласованности между теми и другими, роль посредника стал выполнять вначале Художественный фонд, а по-

том — Лекторат изобразительных и прикладных искусств.

Вначале преобладали традиционные жанры украшения стены: фреска, сграффито, рельеф. Постепенно сграффито начало вытеснять другие жанры, особенно в экстерьере, затем рельефы сменились аппликативной пластикой разнообразной техники. В дальнейшем фреска, секко и сграффито все больше оттеснялись на задний план: выросла потребность в настенной керамике, гобелене и мозаике, материалом для

которой наряду со смальтой служили металл, керамика и мрамор. Витраж за последние двадцать лет использовали едва ли в нескольких зданиях и вместо традиционного скрепления стекла свинцом применяли клеевую технику.

Соотношение между отдельными жанрами также изменилось. Мы остановимся на тех, которые получили в Венгрии наибольшее распространение: гобелен, керамика и металлопластика.

Накануне второй мировой войны гобелен



Я. Папп.  
Подсвечник. Медь.

Э. Эрдеи.  
«Всадники». Гобелен.

Я. Папп.  
Декоративные скульптуры «Пастор»  
и «Наполеон». Керамика, глазурь.

Ш. Микеш.  
Декоративный рельеф «Жена  
каменщика Келемена» для школы-  
восьмилетки в Будапеште. Бронза.

Н. Бокор.  
Декоративное панно.  
Эмаль, металл, дерево.



был уже на пороге полного исчезновения. В этом угасающем жанре работали всего три-четыре художника во всем мире, и одна из них была венгерка Нозми Ференци. После войны многие сомневались, может ли вообще гобелен иметь будущее. А сегодня этот жанр процветает, занимая в прикладном искусстве одно из ведущих мест. Сейчас создаются гобелены для интерьеров зданий различного назначения, и потребность в них все растет. На сегодняшний день создано более ста гобеленов;

большинство из них — фигурные композиции. Редко возникает потребность в декоративных гобеленах, на гобелены же абстрактного характера заказов не было. Определенные тенденции в развитии гобелена утверждают воспитанники Нозми Ференци, которые учились у нее в Высшей школе прикладных искусств. Себестоимость каждого гобелена очень высока, так как на его исполнение затрачивается много времени и труда. Поэтому для таких общественных зданий, как го-

стиницы, гобелены исполняются не в традиционной технике, а в новой: на джутовую основу наносится набивной рисунок. Тканые гобелены в большинстве своем средних размеров — от 4 до 12 м<sup>2</sup>. Больших успехов достигли наши керамисты. Архитекторы очень широко используют керамику в строительстве жилых кварталов, школ и городских советов, гостиниц и заводов: настенные панно разных размеров, облицовка пилонов, колонн, решеток и даже иногда наружных стен зданий



И. Суппан.  
Декоративное панно. Батик.



выполняются из керамики. Вначале керамические панно создавались из гладких плиток — локальной окраски или с росписями. Теперь художники стремятся к пластическим эффектам, достигая этого различными средствами. Керамические панно в отличие от гобеленов, как правило, чисто декоративного характера.

И наконец третий жанр — жанр, к которому современная архитектура предъявляет теперь особенно высокие требования, — металлопластика. Наши архитекторы сей-

час увлекаются рельефной декоративной пластикой из красной меди для украшения интерьеров и внешних стен. К железу отношение более сдержанное. Работают в этом жанре скульпторы и художники, часто сочетая металл с искусственными смолами и высокосортными металлическими эмальями.

Основная задача художников монументального и прикладного искусства Венгрии — комплексное решение интерьера, которое должно быть неразрывно связано

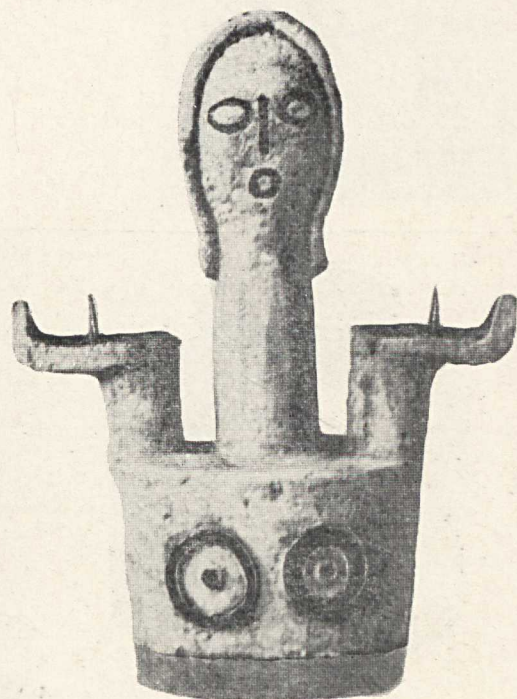
со всем архитектурным ансамблем. Может быть, именно этим можно объяснить, что произведения различных авторов, работающих в различных жанрах и направлениях, великолепно «уживаются» в одном интерьере, формируя единое архитектурное пространство и успешно дополняя друг друга.



## У львовских керамистов

М. Курочка.  
Штоф. Керамика.  
В. Нагирна.  
Подсвечник. Керамика.

Х. Кума



Широкое обсуждение проблем одного жанра прикладного искусства — событие крайне редкое в нашей практике. Поэтому конференция «Украинская керамика за 50 лет», организованная кафедрой керамики Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства в мае этого года, вызвала большой интерес и собрала специалистов из многих городов и республик.

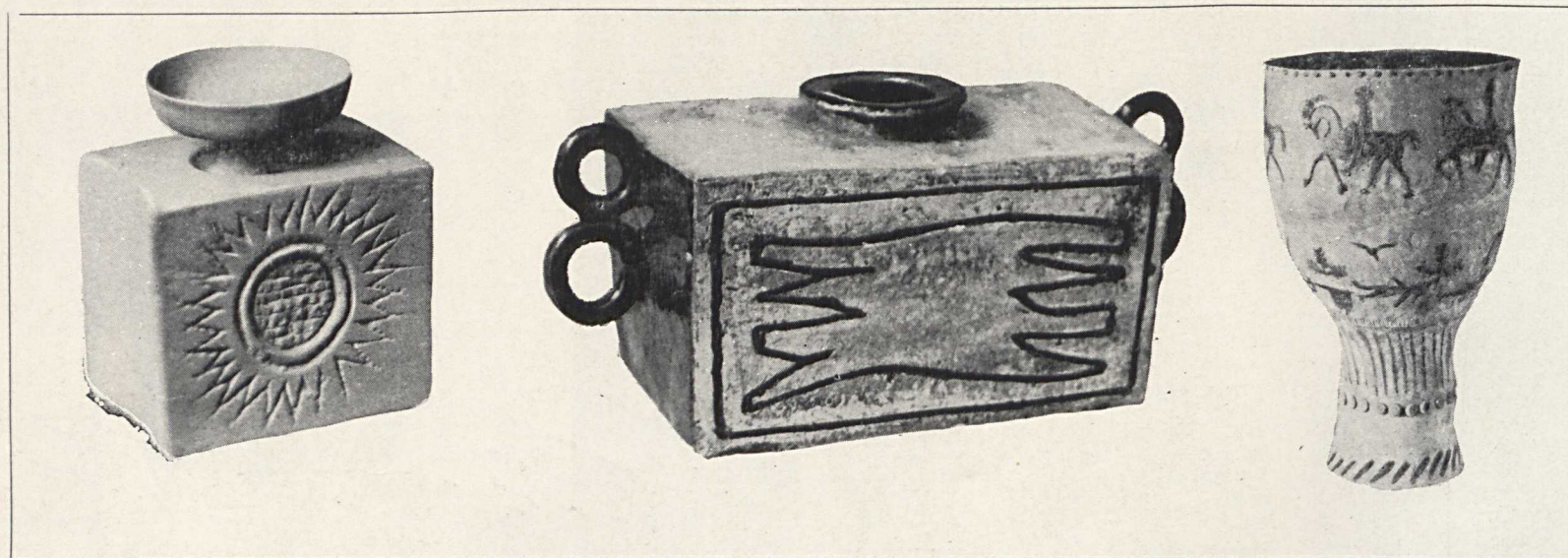
Докладчики конференции — украинские научные работники — по-новому раскрыли перед слушателями историю украинской керамики, как искусства живого и постоянно развивающегося, впитавшего в себя прогрессивные тенденции культур соседних народов, но неизменно сохранявшего своеобразие и самостоятельность художественного языка. Наиболее интересно была раскрыта тема в докладе А. Данченко. Участники конференции смогли подробно ознакомиться с современным творчеством украинских художников в области бытовой и архитектурной керамики, фарфора и фаянса. Педагоги с интересом выслушали доклад декана Львовского института М. Курилича о преподавании основ композиции на отделении керамики и обменялись опытом преподавательской работы в вузах Ленинграда, Таллина, Тбилиси, Минска и других городов. Музейные работники обсудили методы экспозиции и классификации фондов.

К конференции была подготовлена выставка новых произведений львовских керамистов. Она показала, что во Львове сформировалась самостоятельная керамическая школа, имеющая общие черты как с украинским искусством, так и с культурой социалистических стран, в частности Венгрии, Чехословакии и Польши.





П. Дерещук.  
Поющие. Керамика.  
А. Бокотей.  
Бутыль. Керамика.  
Б. Галицкий.  
Сосуд. Керамика.  
М. Савка-Качмар.  
Кубок. Керамика.



Вводный зал раскрывал исторические корни современного искусства. По одну сторону стояла первобытная керамика периода трипольской культуры, строгая по форме и колориту, прекрасная своей монументальной цельностью. По другую — народная поливная керамика, красочная и жизнерадостная, искрящаяся фантазией и оптимизмом. Эти два совершенно разных по чувству формы и цвета ряда доказывали многообразие художественных принципов, звали не к подражанию, а к творчеству, к дальнейшему развитию обоих начал.

Два главных зала, где показывались современные произведения, условно назывались «традиционным» и «новаторским». Здесь можно было видеть два основных принципа творчества львовских художников, хотя и трудно разделимых, но ясно обозначенных. Обнаружилось, что путь традиционный приводит к вялости творческого поиска, заметной скованности художников, искусственной заторможенности их мышления.

Хотя в принципе нельзя отрицать, что основой современного творчества советских художников-прикладников является дальнейшее развитие наследия национальной культуры, что без изучения местных традиций не было бы современной художественной керамики Грузии, Армении, Эстонии или Литвы, подход к традициям все же может быть разным.

Художники каждого народа стараются найти в истории своей культуры периоды и линии, отвечающие современным эстетическим взглядам, и творчески их развивают. Интерес украинских художников ограничивается поливной керамикой XIX—начала XX веков.

Но если даже согласиться с этой односторонней оценкой прошлого, то никак нельзя признать правильным метод его освоения. Народные образцы из предмета вдохновения превращаются в конечную цель творчества. Многие художники не решаются переступить за рамки традиционных приемов. Таким образом, наследие из «старта» превращается в «финиш», не развивает, не стимулирует рост, а затормаживает развитие художника. Когда современный художник, имеющий высшее художественное образование, начинает подражать простому гончару, талантливому от природы, но не имеющему профессиональной подготовки и эрудиции, рождается ложное произведение.

К сожалению, все эти недостатки наглядно проявились в керамике, показанной на львовской выставке.

Так, работы Б. Горбалука, Н. Федчун, П. Дерещука и некоторых других авторов кажутся нам слишком примитивными и эклектичными, какими-то нарочито «пряничными». Более свежо задумана декоративная бутыль на гуцульскую тему М. Курочки, но и она профессионально не доведена до конца, декор отличается композиционной рыхлостью. Более творчески воспринял народную традицию Т. Драган. Его подсвечники в виде танцующих гуцулов решены с некоторой нарочитой тяжеловесностью и большой пластической убедительностью. Другую вещь Т. Драгана — маску — отличает хорошо найденная декоративная форма. Эти произведения, сделанные со свойственным народу юмором, в то же время совершенно своеобразны и индивидуальны по трактовке. Драган — художник колоритный и сильный, с чисто украинским, львовским почерком,

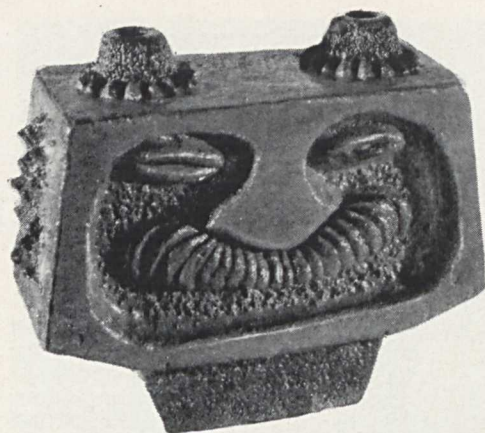
развивающий традиции художественного наследия.

Менее стабилен почерк художницы М. Савки-Качмар. Большинство ее работ — настенные керамические пластины, решенные в духе несколько слащавых народных картинок. Более удачна, на мой взгляд, большая декоративная ваза — кубок на военную тему. Вручную лепленая форма кубка с неровной поверхностью, но хорошим силуэтом украшена живой и непосредственной тематической росписью.

К другой группе, так называемой «новаторской», относятся произведения львовских керамистов, не связанные ни с местной тематикой, ни с местным художественным наследием. К сожалению, иногда здесь можно встретить прямое заимствование чужих образцов, виденных на выставках или в зарубежных журналах. Мне лично кажется, что на этот скользкий путь толкает молодого художника сам метод преподавания в украинских художественных вузах. Ведь там учат с самого начала подражать народным образцам, копировать их. Не удивительно, что такой подход затем переносится с народных исторических образцов и на современные произведения.

Вместе с тем в «новаторском» разделе выставки керамисты, несомненно, выступают как художники-профессионалы. Видны разнообразные замыслы, творческие задачи, которые ставит перед собой автор, и, что особенно важно, ясно ощущается, что перед нами художники, живущие интересами сегодняшнего дня. Здесь выявляется общность между львовскими и польскими керамистами — то же тяготение к декоративизму, к подчеркиванию фак-





Т. Драган.  
«Маска». Керамика.

Т. Драган.  
Подсвечник «Танцующие гуцулы». Керамика.

Е. Журат.  
Прибор для ликера. Керамика.



туры, к скульптурности. Нет только цвета. Палитра у львовских керамистов, к сожалению, очень ограничена, мало внимания уделяется технологии.

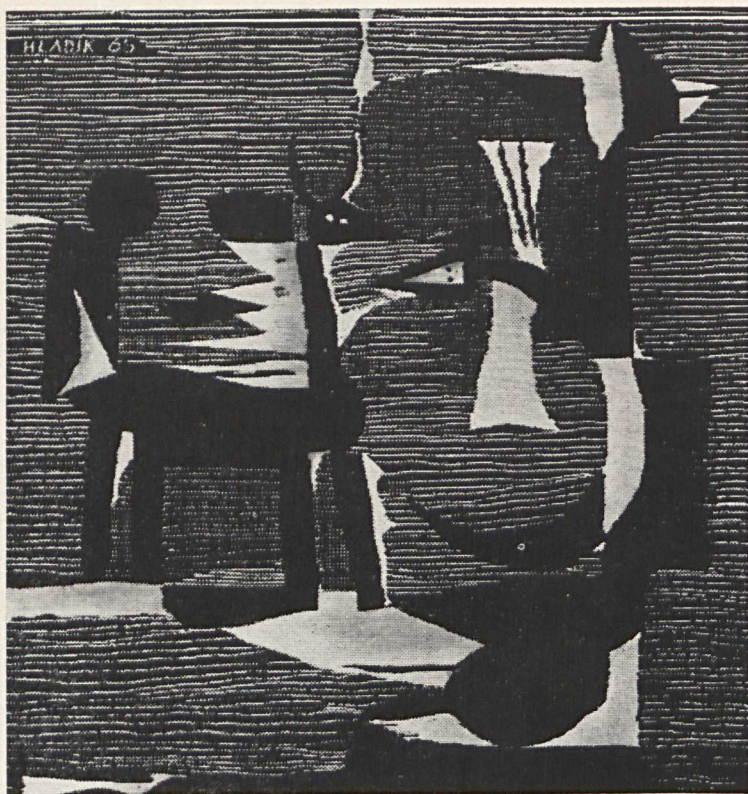
Разнообразно выглядят работы А. Бокотей, тут и черно-белый сервиз для кофе, декоративная ваза с чашей и настенные пластины, в которых композиция решена в двух материалах — глине и железе. В отдельных вещах автора чувствуются побочные влияния, однако они творчески переработаны. Есть и совершенно индивидуальные работы. Например, хорошо продумана декоративная четырехугольная бутылка с чашеобразным горлом. Плоские и округлые формы чередуются в сложной композиции, дополняя друг друга. Художник, несомненно, имеет развитый вкус, чувство формы и ритма.

То же можно сказать о работах Б. Галицкого и З. Флинта. Первый из них представил несколько четырехугольных полых сосудов в разных пропорциях, в которых характер формы подчеркивается цветом. Творчество З. Флинта менее последовательно. Каждая вещь решена с других позиций и не развивает идеи предыдущей, хотя сама по себе интересно задумана. Знакомство с этими формирующимися художниками интересно и многообещающе. Наряду с произведениями Тараса Драгана они обогатят не только украинскую керамику, но, несомненно, достойны всесоюзного показа.





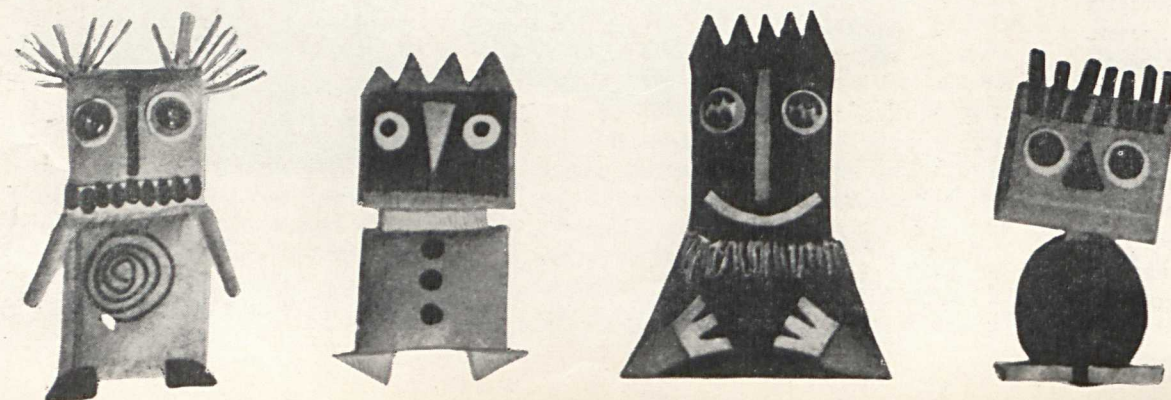
1



2



4



3



1. Я. Гладик.  
«Сказка». Гобелен.
2. А. Матура.  
Бокалы из набора  
для чехословацкого ресторана  
на Всемирной выставке  
«ЭКСПО-67» в Монреале.
3. И. Тыфа.  
Фирменные знаки.
4. Я. Теймлова.  
Куклы-сувениры из лоскутков.
5. Б. Мира, И. Мишек.  
Радиолокатор для речного  
судоходства.
6. П. Рада.  
«Адам и Ева». Майолика,  
глазурь.
7. В. Лишкова.  
Декоративные бокалы. Стекло,  
формовка над стеклодувной  
горелкой.
8. И. Радова.  
Вазочка. Каменная масса,  
глазурь.

## фотоинформация

### Премии художникам-прикладникам

Союз художников Чехословакии впервые вручил премии художникам прикладного и промышленного искусства. Среди премированных за 1966 год изделий нет ни одного проекта для серийного производства (за исключением промышленной графики). Премиями отмечены уникальные работы, предназначенные для Всемирной выставки в Монреале «ЭКСПО-67»: майоликовые скульптуры Православа Рады и стеклянный питьевой прибор Адольфа Матуры, три гобелена («Голубой сад», «Белая фигура», «Сказка») Яна Гладика, два витража Станислава Либенского и Ярославлы Брыхтовой, товарные знаки Иозефа Тыфы, подборка художественных фотографий «Виды Праги» Иозефа Судека.

### «Баланс-66»

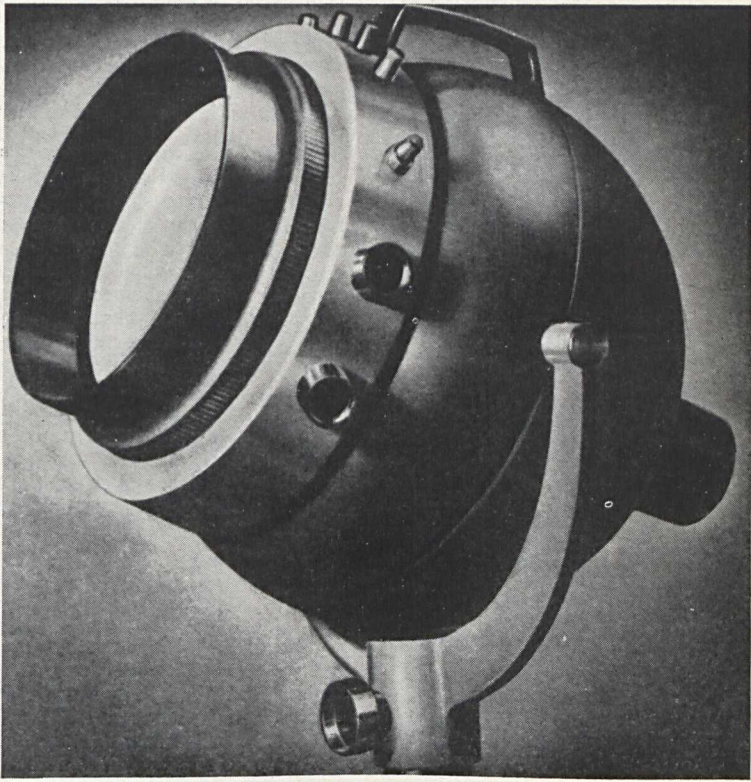
Группа «Баланс» (называемая так по своим периодическим выставкам) объединяет чехословацких дизайнеров среднего поколения. Большинство из них — зрелые мастера, завоевавшие признание на родине и за рубежом. Обычно на своих выставках они представляли проекты или образцы для массового производства. Последняя выставка «Баланс-66», подводя итоги деятельности группы за год, знакомит почти исключительно с уникальными работами, собственноручно созданными художниками в своих мастерских. Выставка еще раз подтвердила высокое мастерство художников-прикладников Чехословакии, их изобретательность и блестящее владение материалом. Вместе с тем вызывает некоторое опасение наметившаяся тенденция к своеобразной станковости декоративно-прикладного искусства. Если на первых выставках «Баланса» тон задавали работы, предназначенные для промышленности, то на последней выставке преобладают работы не утилитарного характера, в которых авторы решают те же проблемы, что стоят перед современным изобразительным искусством.

Особенно широко было представлено на выставке стекло и керамика. Очень характерен повышенный интерес художников к цветному гутному стеклу, наиболее соответствующему их стремлениям использовать его прежде всего как скульптурный материал. В керамике преобладают грубые материалы без глазури, но вместе с тем все больше применяется фарфор.

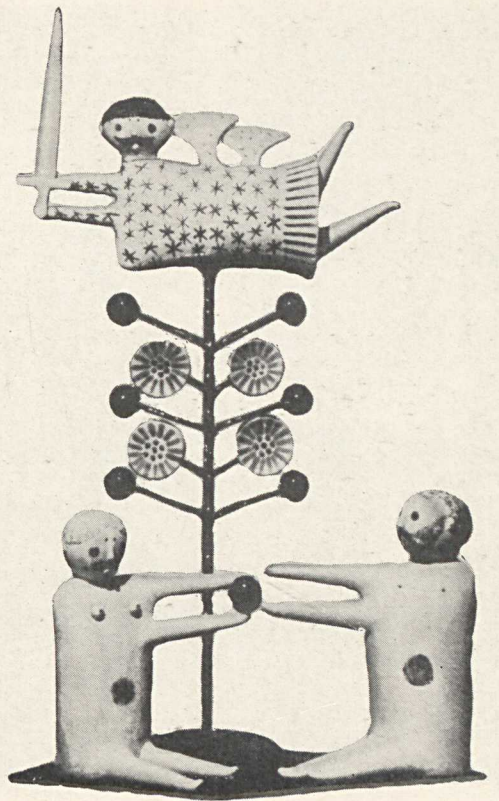
Из остальных разделов наиболее интересными оказались текстильные панно А. Кибала, выполненные в сложной технике «арт-протис» (склеивание нетканых волокон), и сувениры И. Теймловой из лоскутков или теста — своеобразный сплав народного творчества и веселой современной игрушки.



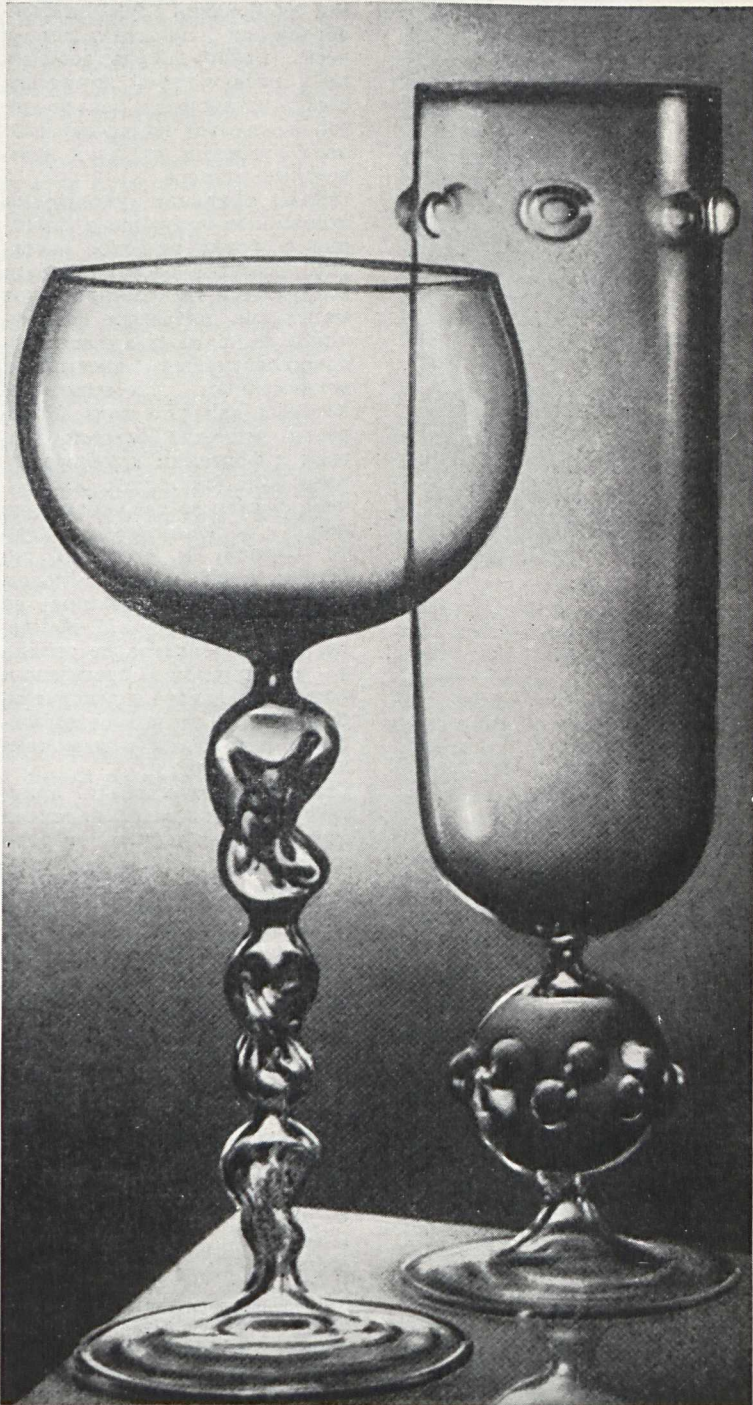
5



6



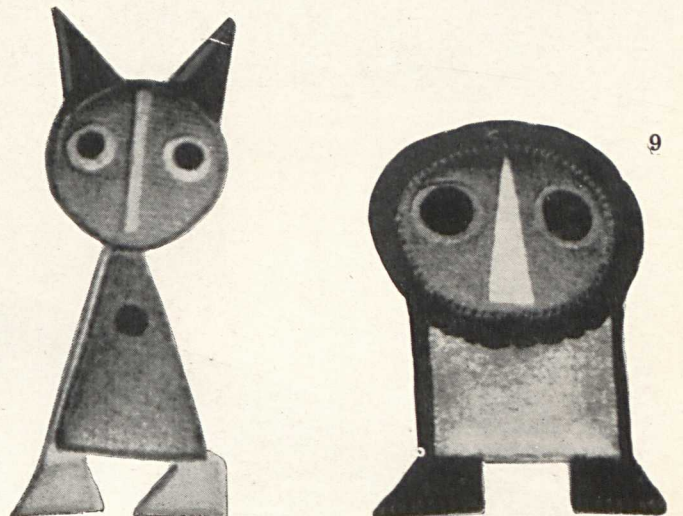
7



8



9





информация

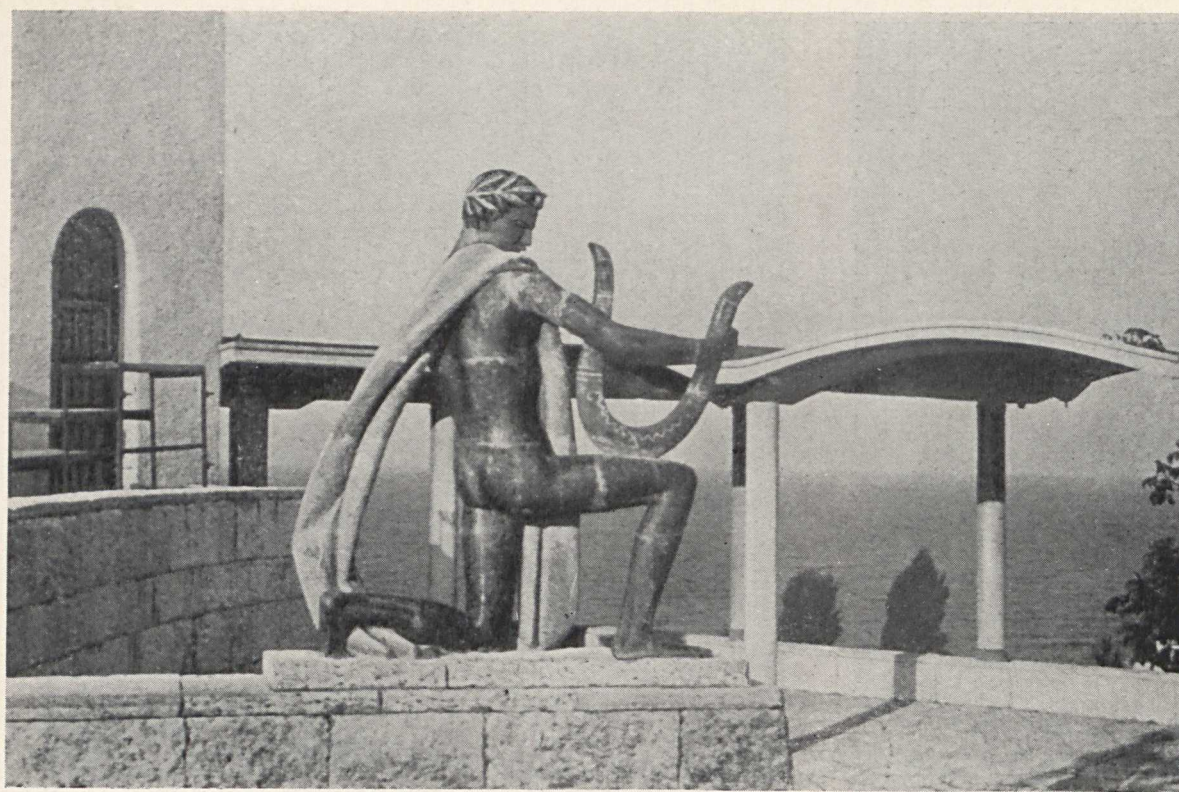
## Новые работы болгарских монументалистов

Винета Иванова (София)

За последние несколько лет в городах и селах Болгарии, на побережье Черного моря и в горах выросли сотни новых архитектурных ансамблей и жилых комплексов. Ставшие уже широко известными курорты «Золотые пески», «Солнечный берег», вновь застроенные жилые районы Софии «В. И. Ленин», «Вл. Заимов», «Восток», новый центр города Торговище, здания гостиниц в Пловдиве, Тырново, Габрово, Кыржале, Разграде и других городах — таков далеко не полный перечень современных архитектурных сооружений, появившихся в стране. Значительное место в этих комплексах заняли произведения монументально-декоративного искусства, в частности, скульптуры. Кроме того, в Болгарии существует интересная традиция: издавна в городах, селах, на дорогах у источников сооружались небольшие архитектурные комплексы. Построенные на частные средства, эти сооружения служили своеобразными памятниками в честь какого-нибудь события либо посвящались дарителю, пожертвовавшему деньги на строительство; во многих случаях авторами их были неизвестные мастера.

Сейчас традиция украшения источников получила в Болгарии особенно широкое развитие. Созданы десятки новых сооружений такого типа — от маленьких питьевых фонтанчиков до крупных архитектурно-скульптурных ансамблей, непременно компонентом которых является вода. Интересно решены большой бассейн с фонтаном в центре города Русе (скульптор Л. Далчев), фонтан во дворе одной из школ Софии (скульптор В. Вачков) и особенно ансамбль кафе «Фея» в новом жилом районе столицы со скульптурой работы И. Мандова. Их достоинство не только в органичном соединении функционального и декоративного начал, но и в естественности включения в окружающий ландшафт.

Свободная планировка архитектуры, типовой характер строительства повышают роль пластики в ансамбле современного города. Из нескольких десятков скульптурных фигур и групп в Софии за последние годы поставлено большинство — это заказанные



Л. Далчев.  
Декоративная скульптура «Орфей» для открытого театра в «Золотых песках».

И. Фунев.  
Декоративный ансамбль у дороги возле села Бреснице.

Л. Далчев.  
Декоративная скульптура у жилого дома в Варне.

И. Нешев.  
Декоративная скульптура «Лани» перед гостиницей «Плиска». София.

В. Вачков.  
Фонтанчик во дворе школы в Софии.



для определенного места произведения.

Очень удачным нам представляется осуществление синтеза современной архитектуры и монументально-декоративной скульптуры. Работая над скульптурой Орфея для открытого театра на курорте «Золотые пески», Л. Далчев стремился найти образное и стилистическое единство архитектуры и скульптуры. Имя легендарного певца было выбрано не случайно: как рассказывает миф, родиной Орфея были болгарские горы Родопы. Скульптура, поставленная на низком постаменте на фоне сцены, кажется ажурным рельефом. В то же время при обходе раскрывается все многообразие пространственной композиции. В строгом архитектурном ансамбле скульптура воспринимается как четкий пластический и колористический акцент (она выполнена из керамики со светло-коричневой и зеленой поливой).

В настоящее время многие болгарские монументалисты работают над скульптурами, которые будут стоять на основных шоссе дорог, ведущих в столицу. Скульптура, поставленная около дороги, обрамленной плодовыми и декоративными деревьями, должна привлекать внимание зрителя, даже если он видит ее лишь во время движения. И в то же время она не должна терять своей выразительности, если путник захочет остановиться и рассмотреть скульптуру вблизи.

Один из таких ансамблей уже установлен около села Бреснице, по дороге к городу Ловеч (автор И. Фунев). Скульптура крестьянина, пьющего из жбана, стоит на небольшой площадке возле колонны.

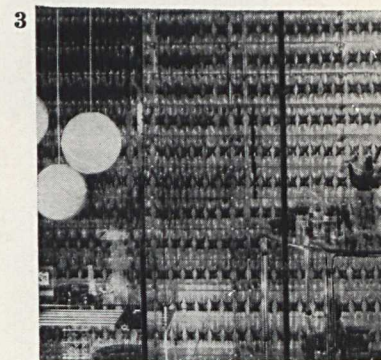
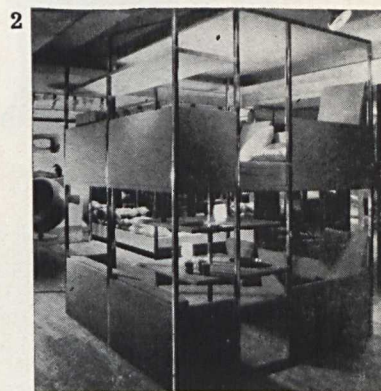
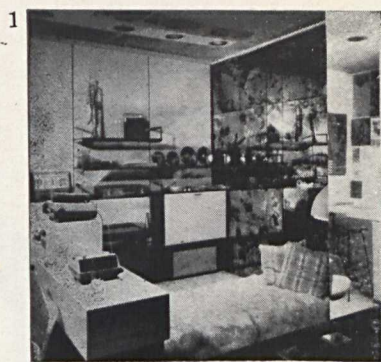
Решение темы, трактовка формы, продуманность пропорций ансамбля, выделяющегося на фоне равнинного пейзажа, невольно заставляет вспомнить античные комплексы древней Болгарии.

Далеко не обо всем, что уже сделано в области монументально-декоративной скульптуры Болгарии за последние годы, можно рассказать в небольшой статье. Немало работ в ближайшее время украсит Софию, Варну, Пловдив и другие города страны.

## Обстановка жилого дома

Фелисити Эшби (Лондон)

Эта выставка под названием «Жилой интерьер», размещенная в крупнейшем лондонском универсаме «Хилс», представляет собой любопытное яркое зрелище, даже если вам и не захочется жить среди образовцов представленной здесь обстановки. В каждом из выставочных интерьеров по-разному решается проблема, стоящая перед всеми жителями больших городов: как использовать ваше пространство наилучшим образом. «Вместимость» — вот, пожалуй, самый удачный подзаголовок для этой выставки.



Наряду с типовой обстановкой для квартир стандартного метража здесь были представлены и копии обстановки квартир некоторых знаменитостей.

На фото 1 — «Гнездышко Дадли Мура», талантливого пианиста и комического актера театра и телевидения. Его музыкальные наклонности сразу видны по магнитофонам, проигрывателям, тромбону и т. д. На задней стене — яркая композиция на зеркальном стекле.

На фото 2 — «Двухъярусная комната». Здесь можно неплохо провести вечер (когда не вы ее владельцы), но стали бы вы жить здесь? Даже если все поверхности огнеупорны — зачем столько свечей? Пожалуй, нужно сперва проверить, не страдаешь ли ты клаустрофобией, а уж потом переделывать свою квартиру по этому образцу.

Фото 3. Опять то же самое — приятная обстановка на один вечер: столько ярких бликов от света, преломленного в бокалах, но, вместе с тем, какое ужасное искушение для вспыльчивого человека! Подумать только — швырнешь туфлей в кошку (или в жену?) — и стены в гостиной как не бывало.

Но нужно помнить о том, что создатели интерьеров стараются (порою с излишним усердием) максимально использовать

пространство, которое на самом деле очень мало для всех. Попробуйте разместить в одном из этих интерьеров супружескую чету да еще пару долговязых подростков — вы не придумаете более утонченной пытки. Сидеть смиренно — иного выбора для них не будет. А кто знает хоть одного здорового ребенка, которому бы это было по душе?

В устройство детской вложены удачные идеи, очевидно, пришедшие на ум дизайнерам-родителям, не сумевшим найти в магазинах то, что им было нужно.

Никто, кроме детей, не сможет найти любой вещи свое применение. Они могут делать всякие поделки из своих полных выдумки забав из любых предметов или не слишком тяжелой мебели и предпочитают все это «настоящим» игрушкам, созданным художниками. Так и на этой выставке: со многими ее экспонатами можно и играть, и использовать их по прямому назначению.

Секция под названием «Рабочее место семьи» тоже удачно устроена. Хобби и домашние заботы не мешают друг другу в одном хорошо освещенном помещении — здесь и верстак, и стиральная машина, и раковина.

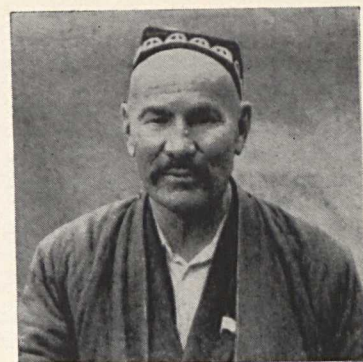
Если чересчур придиричивый выбор вам не по карману (хотя осмотр сам по себе — бесплатный), то на выставке найдется немало забавных дешевых вещиц — например, прелестные диванные подушки, которые внесут оживление в любую, даже самую запущенную комнату.

## Керамика Пикассо

В галерее Гросвенор была открыта выставка Пабло Пикассо, на которой были показаны восемьдесят семь плакатов ранних лет и дюжина расписанных художником керамических тарелок.



Афиша выставки Пикассо в галерее Гросвенор.



## Памяти народного мастера

Умер народный художник Таджикистана Юлдашбек Баратбеков, талантливый мастер, один из зачинателей народно-прикладного искусства.

Баратбеков родился в Ура-Тюбе, здесь он жил и работал всю жизнь. Старый мастер давно прихварывал, и года два тому назад, чтобы познаться со знаменитым резчиком по дереву, нам пришлось совершить целое путешествие.

В начале ноября было довольно холодно, по утрам на землю ложилась паутина изморози. Стало еще холоднее, когда мы миновали равнину с маячившими у горизонта огромными карагачами и подобрались к горам, к той самой горной стране Усрушана, где некогда был тяжело ранен Александр Македонский.

Нас вез странный автомобиль: открытый джип был переделан из старого грузовика, в моторе все время что-то грохотало. Однако наша ирония быстро испарилась, когда мы убедились, что автоколымага безотказна в деле.

Древний таджикский город Ура-Тюбе протянулся главной улицей вдоль пол-летнему каменистой реки. Наш экипаж, вызывая восторг населения, долго петлял, разыскивая мебельную фабричку, на которой работал Баратбеков. Самого усто на работе не оказалось, но в воротах нас встретил его старший сын, тоже резчик. Он и показал нам цеха предприятия. Здесь рядами стояли шкафы и буфеты, кое-где тронутые резным орнаментом. Мебель была старомодная, сделанная довольно топорно, из несортового, плохо выдержанного дерева. На сих дровоподобных сооружениях резьба выглядела неуместно и нелепо. Если раньше резным узором покрывались особые сорта древесины — чинара, алча или орех, блестящие и лоснившиеся сами по себе, то сейчас резьбу для блеска смазывали чем-то желтым, как лампальное масло. Позже, у себя в доме, почтенный мастер, депутат Верховного Совета республики наджер Баратбеков говорил о профанации народного искусства, о срочной необходимости его поддержать, дать новую почву его вековым корням. Хотелось немедленно что-то сделать, хотя бы пойти облить керосином и поджечь старорежимный, мешанский буфет, дремавший на складе мебельной фабрики. А потом порубить шкаф...



Уже вечерело, когда мы ехали обратно, навстречу шло стадо малорослых коровок, больше похожих на наших российских телат. И вдруг среди осенней азиатской степи как-то удивительно душевно и по-домашнему запахло молоком и теплым хлебом.

Через несколько месяцев мы встречали в Москве целую группу старейших народных мастеров Таджикистана. Этих опытных и мудрых людей трудно было чем-либо удивить. Но возле двери, на которую Баратбеков накинул волшебный ковер резного узора, старики стояли долго и молчаливо.

Я вспомнил обо всем этом сейчас, когда Баратбеков умер, потому что каждая потеря сурово напоминает о том, что нельзя медлить, что нужно еще энергичнее и безотлагательнее включать бесценный и часто невосполнимый человеческий опыт прошлого в сегодняшнюю нашу работу.

Ю. Х.

### На книжной полке

Erna SIEBERT, Werner FOR-MAN. INDIANERKUNST DER AMERIKANISCHEN NORDWEST-KÜSTE. Praha, «Artia», 1967. 47 стр. 107 илл.

Пражское издательство «Артиа» продолжает выпускать альбомы о прикладном искусстве различных народов. Этот альбом посвящен индейскому искусству, представления о котором весьма обогатились после многочисленных экспедиций, предпринятых в XVII—XIX веках русскими и американскими учеными — антропологами и этнографами. Необычность образов и колорита индейского искусства всегда привлекала к себе внимание знатоков и любителей прикладного искусства всего мира. В основу данного издания положены уникальные коллекции фондов американских и европейских музеев. Здесь маски и ритуальные предметы, военное снаряжение и домашняя утварь, украшения и национальная одежда. Издание, как всегда в этой серии, отличает высокая полиграфическая культура и блестящее искусство Вернера Формана, великолепного мастера художественной фотографии.

Каждая цветная таблица сопровождается авторским комментарием, в котором дается краткая историческая справка, сведения о характере вещи, указаны ее местонахождение и размеры. В книге имеется список литературы и указатель иллюстраций. Текст на немецком языке.

MUNCHEN (Weltstädte der Kunst). Leipzig. 1967. 62 стр. 168 илл.

В Лейпциге задумана серия книг в тринадцати томах «Города искусства». Уже вышли в свет тома: «Музеи Берлина», в который включены коллекции тринадцати музеев города, «Дрезден» (десять музеев),

«Мюнхен» (десять музеев) и «Копенгаген» (одиннадцать музеев города и его окрестностей). Готовятся к печати следующие издания из этой серии: «Белград», «Вена», «Париж», «Лондон», «Москва», «Нью-Йорк», «Рим», «Цюрих», «Будапешт», «Базель», «Майланд», «Ленинград», «Афины» и «Константинополь».

Впервые сделана попытка совместными усилиями научных сотрудников и искусствоведов многих стран познакомить всех интересующихся искусством с лучшими художественными произведениями различных народов, находящимися в музеях, где собраны уникальные произведения искусства. «Мюнхен» — это третий том серии. Книга является коллективным трудом дирекций, научных сотрудников и историков национального Университета Мюнхена.

В краткой вступительной статье генерального директора Баварского национального музея Мюллера сообщаются интересные сведения о зарождении и развитии национальных и интернациональных музеев Мюнхена. Читатель узнает также и о том, что самым старым музеем Европы является музей Альбрехта V «Антиквариум», который был создан в 1563 году как галерея античных портретов.

Каждая глава книги посвящена одному из десяти музеев: Баварскому государственному музею, Графическому собранию, Баварскому национальному музею, Античному собранию скульптуры, Египетскому собранию, Резиденции-музею и сокровищнице, Музею народного искусства, Монетному собранию, Городскому музею и Городской галерее Ленбаххауз, где наряду с современным искусством широко представлены произведения старой живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства, а также античные коллекции.

Одна из глав посвящена Городскому музею народного искусства, который в 1968 году будет отмечать свой столетний юбилей. Этот музей занимает особое место среди своих собратьев. В его коллекции вошли произведения древнего и современного искусства народов Южной Америки (особенно ценна деревянная пластика ацтеков), изделия Камеруна, Новой Гвинеи, Таиланда, Японии, ткачество и деревянные изделия Бирмы, бронзовая скульптура Индии и многое другое. Большой интерес представляет раздел нумизматики, где собраны монеты и камни большой редкости и красоты. Читатель может ознакомиться также и с египетской коллекцией, не имеющей постоянной выставки.

После каждой главы следует список иллюстраций и аннотаций к ним. Великолепное полиграфическое качество альбома позволяет считать его одним из лучших изданий мира по искусству.

страничка коллекционера

## Маленькие шедевры из Балхара

Д. Митлянский

Эта коллекция куплена года три назад в Центральном салоне Художественного фонда СССР на Кутузовском проспекте. Тогда впервые привезли в Москву для продажи гончарные игрушки из лакского аула Балхар<sup>1</sup>.

Загадка их внезапного возникновения, их судьба настоящая и будущая привели меня прошлой осенью в Балхар. Он расположен на южном склоне невысокого холма, торчащего посреди долины, между белесых голых гор. Гончарный цех — длинный дом под шифером — виднеется по дороге в аул. Здесь восемь мастериц, закутанных в черные одежды с античными мелкими складками, сидят на корточках и быстро крутят на ручных станках свои знаменитые кувшины, а потом обжигают их по очереди (каждая свой) в самодельной большой печи, над зевом которой физиономия духа, оберегающего огонь, точь-в-точь как у игрушечного шайтана на нашем фото.

Раньше мастерицы делали простые свистульки для детей, лишь изредка среди них попадались птички, еще реже — барашки. Их увидел московский искусствовед Б. Алексеев, приехавший в 1958 году в Балхар отбирать посуду на Международную выставку керамики в Остенде.

Он попросил мастериц слепить игрушки побольше величиной и расписать их. Старые керамистки так и сделали. «Скотинки» эти получили в Остенде медаль. Тогда их налепили много и послали в Москву. Первая партия быстро разошлась, в основном среди художников, сразу их оценивших. Последующие партии стали брать плохо, так как никакой рекламы не было, а продавались они в одном лишь магазине и вид имели «нетоварный». К тому же паковать их не умели, было много боя. А в Балхаре старики пообещали мастерицам, что им придется отвечать на том свете за души сделанных ими существ.

На угрозы стариков мастерицы смотрят сквозь пальцы, хотя женщины они религиозные, чтут коран, и, совершив омовение к молитве, руку вам подадут через платок. Появится спрос — и они снова начнут делать игрушки. Уверен я в этом потому, что для выяснения авторства просил каждую слепить по фигурке. Особенно я интересовался чертами, и старухи мне их вылепили.

Теперь по существу делает игрушки только одна молодая мастерица — Зубайдат Умолаева, и в отнюдь не лучшем варианте, хотя она автор блестящей «Сирены».

Сами фигурки величины примерно одинаковой (хотя свистульки, что сейчас готовит Зубайдат, немного меньше). По тематике же их можно объединить в несколько групп: домашние животные, звери и птицы, всадники, жанровые сценки (мать с ребенком, человек на стуле). Змей, ящеры, лягушки мастерицы видят вокруг; диких зверей и птиц — пингвинов, попугаев, динозавров, барсуков, тюленей и разных других животных, определить которых по фигуркам невозможно, видят на картинках в школьных учебниках — самой распространенной здесь литературе. Из книжек же пришли в кавказские горы Змеи-Горынычи, Тяни-Толкай, сирены. Не все игрушки того же уровня, что на этих снимках, большинство хуже. Но некоторые, моему, гениальны.

Искусство это очень простое, почти детское, так как делают его очень простые люди (многие из мастериц неграмотны). Авторы не знают сомнений и терзаний, на них не давит эрудиция XX века. Когда они возвращаются из цеха домой, они снова становятся крестьянками. Иногда фигурки лепят их внуки, а бабки только обжигают готовые изделия. Наблюдательный глаз художников из народа чужд натурализма. Их первобытные фигурки лаконичны и монументальны, хотя меряются сантиметрами. Когда их показывают увеличенными на экране, они часто монументальнее своих исполинских собратьев. Объяснить этот парадокс можно просто: автору некуда дробить маленькую форму. Увеличение мазка делает его автоматически свободным и энергичным, контрасты подчеркиваются. Простота получается сама собой.

Монументальность балхарской скульптуры, кроме того, в ясности объема, ограниченного напряженной гладкой поверхностью. Это традиционные навыки многовекового гончарного ремесла; интересно, что из десяти — пятнадцати минут, что тратятся на лепку одной игрушки, большая часть времени идет на выглаживание поверхности. Общих канон в творчестве нет, работы одной мастерицы легко отобрать: у каждой своя манера, свой круг изображений. Сравните всадников на фото — какой лучше? Все. Это не изображение всадника, это скульптурная идея всадника.

Вот шедевр: коза в двенадцать сантиметров, а возможно — монумент на площадь. Не только пластически он собирает пространство вокруг себя, но и образно: не коза, памятник козам.

Или вот три барана, три бога, включивших в себя, несмотря на всю свою отвлеченность, статичность, все «баранство». Богатейшее кружево скромной (в одну белую, реже — в белую и розовую краски) росписи даже оригинальнее и разнообразнее одежды их родных старших сестер — балхарских кувшинов и горшков.

<sup>1</sup> Лаки (лакцы) — народность в Центральном Дагестане (около 75 тысяч человек).



