



На обложке: Илья-пророк.
Икона на стекле. Фрагмент
(Румыния).

Декоративное искусство СССР

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10
229-68-45

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редколлегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. гл. редактора	
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазянц С. Б. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Савицкая В. И. Шкаровская Н. С.
Худож. редактор	
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото	Сорокина Т. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Кашанова В., Селиверстова И., Умбразявичюс Г.

Статьи журнала «Архитектура
отдыха», «Музей села», «Будущие
ансамбли Бухареста» перепечатаны
из журнала «Румынские горизонты»,
1969.

А 10129. 18.VIII.1969.
Бумажных листов 3,5.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 7.
Зак. 6079. Тир. 17330.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 9(142), 1969

Год издания тринадцатый

В номере:

	1
	К 25-летию Социалистической Республики Румынии
	3
К. Преда	Архитектура отдыха
	8
П. Команеску	Юбилейная Триеннале
	11
Г. Фокиша	Музей села
	14
Э. Бушилу	Икона на стекле
	20
Э. Луну	Перетары и черги
	23
П. Петреску	Одежда для праздников
	27
Ч. Р. Миллс	Человек посредине — дизайнер
	30
Л. Монахова	Логика формы в современном костюме
	36
Т. Стриженова	1-я ситценабивная
	40
Р. Крукайте	Литовская художественная школа
	43
А. Лобанева	Русский самовар
	47-55
	Хроника
	56
Г. Капелян	Страница коллекционера Художественный металл Востока



Читальный зал

От имени всех советских художников сердечно поздравляю наших румынских коллег с 25-летием Социалистической Республики Румынии и желаю им больших успехов в развитии социалистической художественной культуры своей родины.

Председатель Правления Союза художников СССР
народный художник СССР

С. Давыдов

Празднуя вместе с румынским народом 25-ю годовщину освобождения Румынии от фашистского гнета, мы от всего сердца желаем ему дальнейших успехов в единой семье социалистических стран. Желаем румынским художникам и мастерам народного искусства творческих успехов.

Председатель Центрального правления
Общества советско-румынской дружбы

В. Калинин

23 августа 1944 года Советская Армия освободила народ Румынии от фашистского ига. С того памятного дня прошло двадцать пять лет, но никогда не будут забыты имена героев, павших за освобождение Румынии, за новую жизнь румынского народа, за его счастье. Совместная борьба советских и румынских воинов против общего врага, а затем тесное сотрудничество в созидательном труде и строительстве социализма крепко сценировали дружбу советского и румынского народов. За последнее двадцатипятилетие выросли новые города, неузнаваемо преобразились старые, успешно развиваются все отрасли народного хозяйства, многие из которых созданы заново.

Это — плоды нашей дружбы. И как одно из многочисленных проявлений этого сотрудничества — наш номер журнала, посвященный творчеству румынских художников и архитекторов. На страницах нашего журнала выступят сегодня румынские искусствоведы, журналисты и историки, чтобы познакомить советских читателей с современной практикой румынского декоративного искусства и раскрыть богатства народного творчества, накопленные веками.

Румыния — страна калейдоскопической смены пейзажей, древних крепостей, церквей и монастырей, прославившихся поразительной красоты фресками и своеобразием своей архитектуры. Вполне понятно, что Румыния с каждым годом привлекает все большее число туристов. Поэтому особое внимание румынские архитекторы и художники уделяют «архитектуре отдыха» — туристическим и курортным комплексам. Мировую известность завоевали черноморские курорты Румынии — Мамайя, Эфория и Мангалия, большой популярностью пользуются туристические комплексы в городах Трансильвании и Добруджи на берегах Дуная и Сучевыцы. Особенно тщательно подыскивается соответствующее место для строительства комплекса, чтобы он гармонично вписывался в конкретный ландшафт. Вместе с тем изучается опыт народных зодчих, всегда точно учитывавших особенности местного климата и пейзажа.

Традиции народного творчества в Румынии очень сильны. Это сказывается прежде всего в удивительной его жизнеспособности сегодня: ремесленные кооперативы, занятые вышивкой, ткачеством, производством ковров и керамики, процветают. Изделия народных мастеров вызывают всеобщее восхищение на выставках и раскупаются нарасхват в художественных салонах. Таким образом, народное искусство не только прочно

связано с бытом современного румынского горожанина: оно тщательно охраняется и заботливо культивируется государством. Поэтому так уместна организация именно в Румынии, в Бухаресте, Международного фестиваля и конкурса фольклора, который впервые проводился в этом году и теперь будет повторяться каждые три года. Не вызывает удивления и тот факт, что в Бухаресте существует целых два больших музея, обладающих внушительными коллекциями произведений народного творчества: Музей села и Музей народного искусства. Вместе с другими художественными и историческими собраниями эти музеи позволяют более полно представить общую картину истории национальной художественной культуры Румынии. В этом номере мы стремились возможно шире представить творчество народных мастеров как прошлого, так и настоящего — ткачей, гончаров, резчиков, вышивальщиц. Впервые на русском языке публикуется очерк об одном из интереснейших видов румынского народного искусства — иконе на стекле. Вместе с коврами, вышитыми полотнами и покрывалами, расписной керамикой и деревянной резной утварью они составляли неотъемлемую часть убранства крестьянского дома. А звучность колорита, покоряющая простота рисунка и необычайная свежесть восприятия мира неизменно привлекают к этим иконам современного зрителя.

Сокровища народа, создавшего искусство столь яркое и традиции столь устойчивые, не оскудевают со временем. Поэтому вполне объяснима все возрастающая тяга современных художников декоративного искусства к освоению этих неисчерпаемых запасов. Особенно наглядно продемонстрировала это юбилейная Триеннале декоративного искусства, состоявшаяся весной в Бухаресте. Экспонаты выставки, созданные художниками разных направлений и творческих темпераментов, обнаруживали более или менее четко выраженное стремление автора сохранить национальный колорит, в то же время не отказываясь от современных методов формообразования.

По-видимому, именно в этой атмосфере постоянного ощущения своего «родства» с национальным наследием — объяснение успехов нынешних и залог успехов будущих, ожидающих румынских художников декоративного искусства. Ведь народное творчество — это прежде всего проявление духовной культуры народа, его витальной силы, его таланта.



Архитектура отдыха

Корнелия Преда (Бухарест)

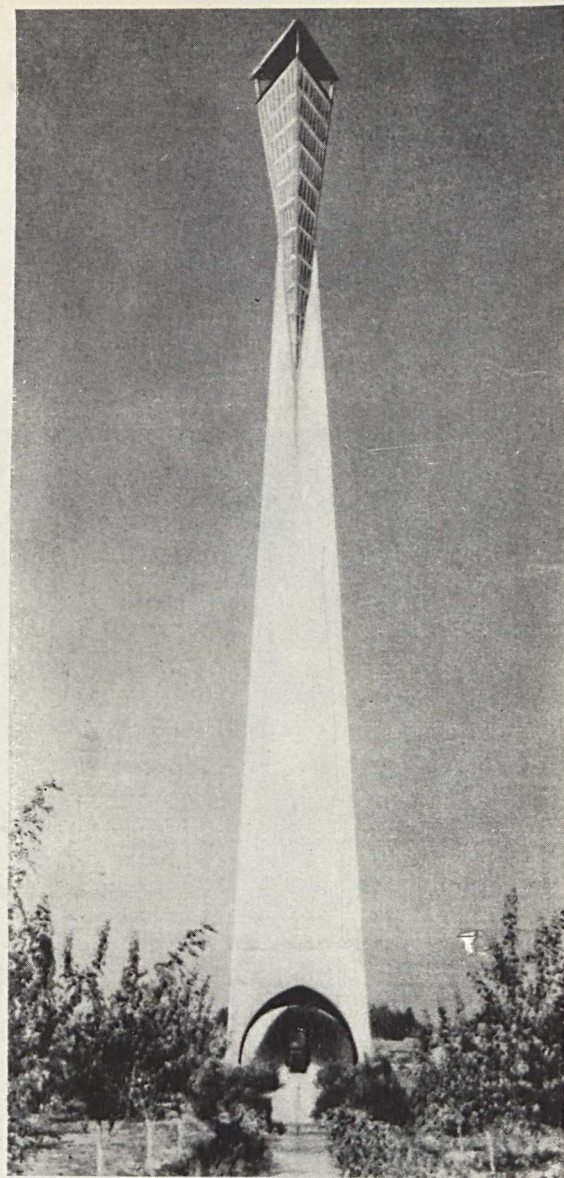
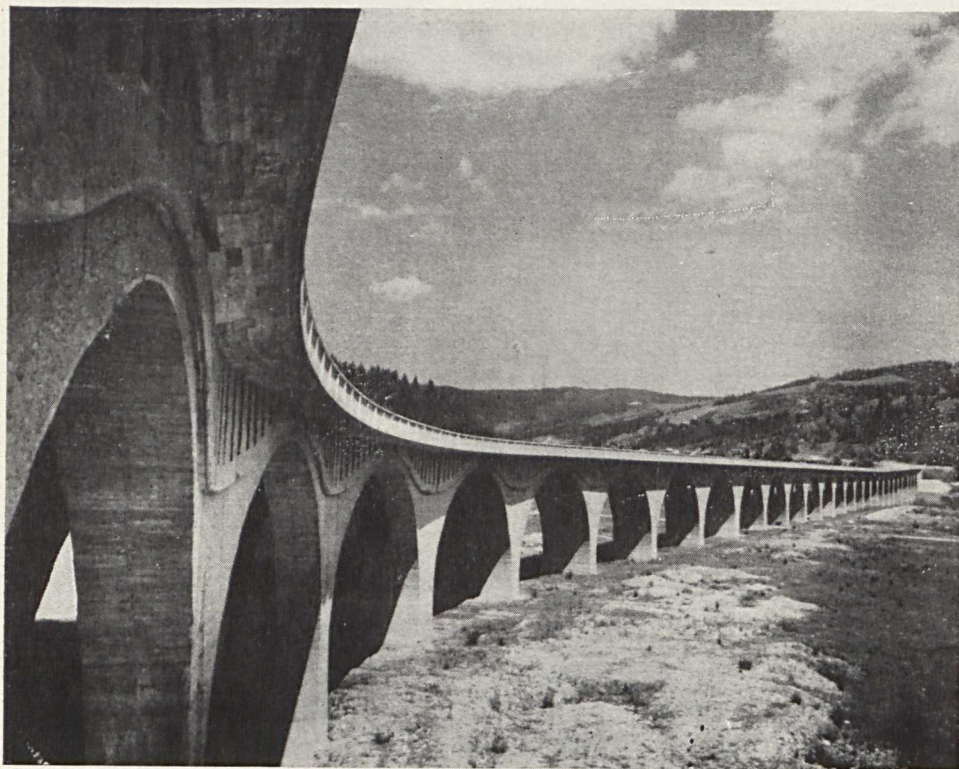
Отель «Парк» при въезде
на курорт Мамайя.



Акведук.

Новый маяк в Констанце.

Ресторан «Эфорие-Норд».

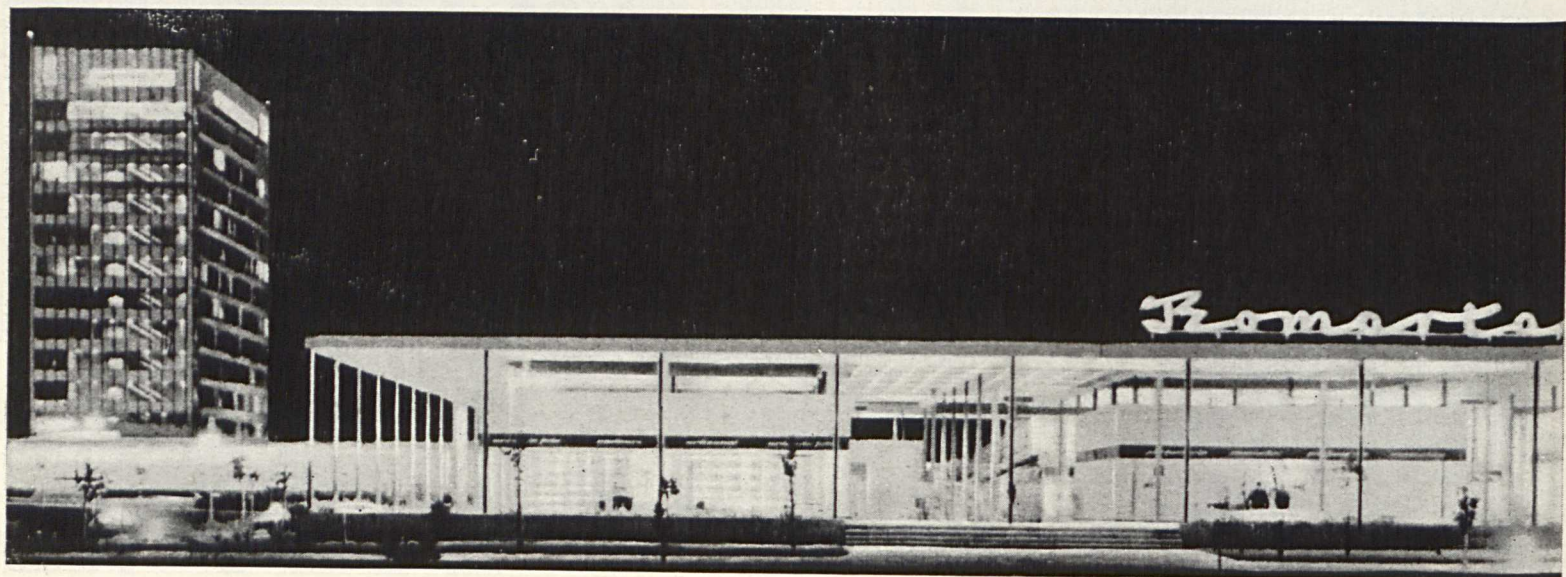


Приятно, что на неизбежный вопрос — где провести отпуск? — Румыния готова ответить, как радушная хозяйка. Принимать гостя для нее — радость и честь. В условиях современного туризма то, что когда-то было делом индивидуальным, становится важной отраслью обслуживания — при неизменном сохранении улыбки и приветливости, столь характерных для нашего народа.

Румыния, с каждым годом принимающая все больше туристов, постоянно заботится об облегчении знакомства со своими достопримечательностями. Основные туристские центры, оборудованные соответственно наплыву гостей, продолжают оставаться объектом крупных государственных капиталовложений из централизованных и местных фондов.

Расположенные поблизости от старинных архитектурных ансамблей, на пересечении современных дорог, города Сучава и Яссы с их живописными площадями располагают гостиничными комплексами, ресторанами, закусочными, барами, магазинами. Самая большая гостиница Молдовы «Чахлэу» в Пяэтра Нямц — выражение современного стремления к симметрии и геометризму — расположена близ небольшой церкви времен Штефана Великого — замечательного памятника средневекового зодчества.

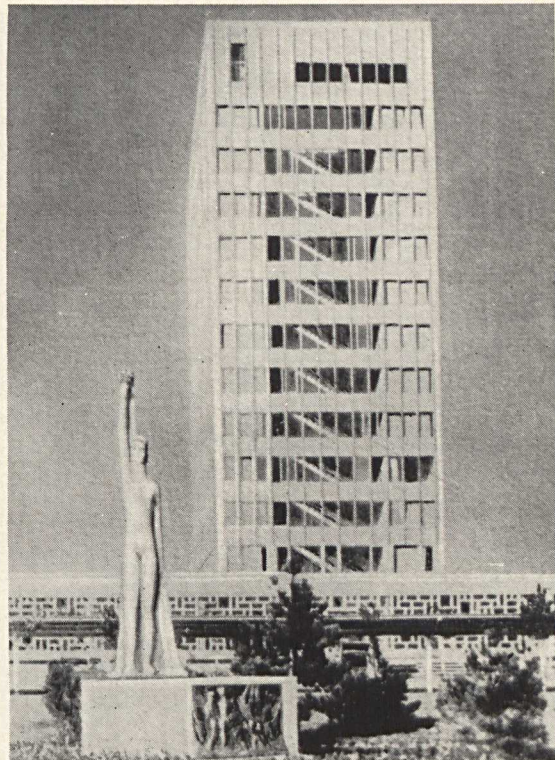
Турист, путешествующий по Румынии за рулем собственного автомобиля, получит удовольствие не только от знакомства с памятниками тысячелетней культуры и искусства, отличающимися исключительным разнообразием, но и от жи-



15-этажная гостиница «Жемчужина» в Мамае, построенная методом скользящей опалубки, является одним из крупных архитектурных сооружений южной зоны курорта.

Гостиница «Жемчужина» в Мамае. Боковой фасад.

Торговый центр в Мамае ночью.



вописных пейзажей. Например, всего лишь в 13 км от Сучавы, в Илишешть, среди леса — некогда знаменитого места охоты и развлечений господарского двора — расположен благоустроенный кемпинг. Здесь путешественники могут сделать привал, а затем отправиться в путь к монастырям, славящимся своими фресками — Воронец, Гура Хуморулуй, Суевица Молдовица, Арборе, к совершенно уникальным по своеобразие архитектуры монастырям Путана и Драгомирна. Они могут посетить также Мурджиноу, один из старейших центров производства черной керамики.

В окрестностях Ясс перед взором предстают пологие холмы, сплошь засаженные виноградниками; здесь гостей в любой час готов принять мотель «Бучум»,

который обязан своей известностью ресторану со специфическими для этих мест изысканными блюдами и напитками.

Идея сосредоточения туристских баз в зонах, представляющих особый интерес, выражается в структуре «гостиница — кемпинг — мотель и хан — постоялый двор в румынском народном стиле»; ядро этой системы будут составлять мотели с большой пропускной способностью, в черте города обслуживающие туристов и их автомобили. Богатство исторических, культурных, художественных достопримечательностей, а также живописные пейзажи отражаются в разнообразии оформления этих туристских комплексов.

Крупные, недавно переоборудованные

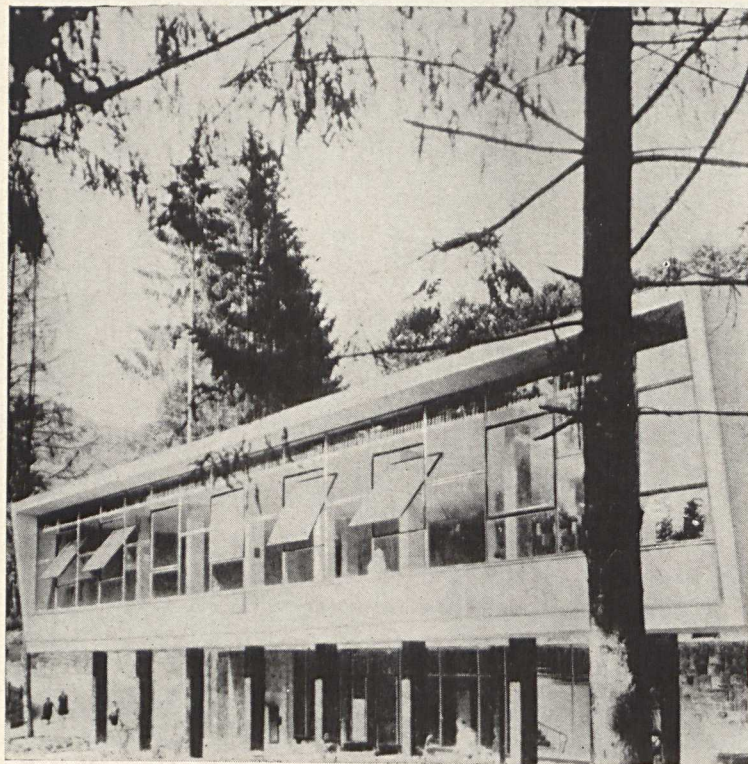


Новый ресторан, построенный в горной курортной местности Совата.

Турбаза имени «1 Мая» в горах Гутин.

Горная гостиница в Пояна-Брашове в Карпатах.

Ресторан «Добродян» в Констанце. Боковой фасад.



гостиницы города-музея Сибиу «Император романилор» и «Булевард», сохраняя стиль трансильванского средневековья, располагают всеми условиями современного комфорта. Стройные архитектурные линии новых гостиниц, широкие террасы с видом на Дунай в городах Турну Северин и Тульча успешно демонстрируют стремление к органическому включению архитектурных сооружений в природную среду. Городские окрестности — леса, рощи, луга, зеркальная гладь озер или бурные реки, асфальтированное шоссе (для любителей автомобильных поездок) — все это создает прекрасные условия для размещения широко доступных туристских баз.

Думбрава Сибиулуй, Тимишоарский лес, Падуря Верде, Снагов под Бухарестом —

вот лишь несколько названий мест, зарекомендовавших себя как великолепные места отдыха, очарование которых дополняют солнечные пляжи и зеленые поляны. В Снагове, излюбленном месте отдыха бухарестцев, будет оборудован в этом году еще один кемпинг.

В 1969 году материальная база румынского туризма получит значительное развитие. Более чем в 20 пунктах, расположенных на основных автодорожных трассах и близ шоссе дорог, будут выстроены новые гостиницы, кемпинги (палатки, коттеджи, дачные домики, мотели и т. д.), в результате чего в распоряжение туристов будет предоставлено дополнительно 17000 мест.

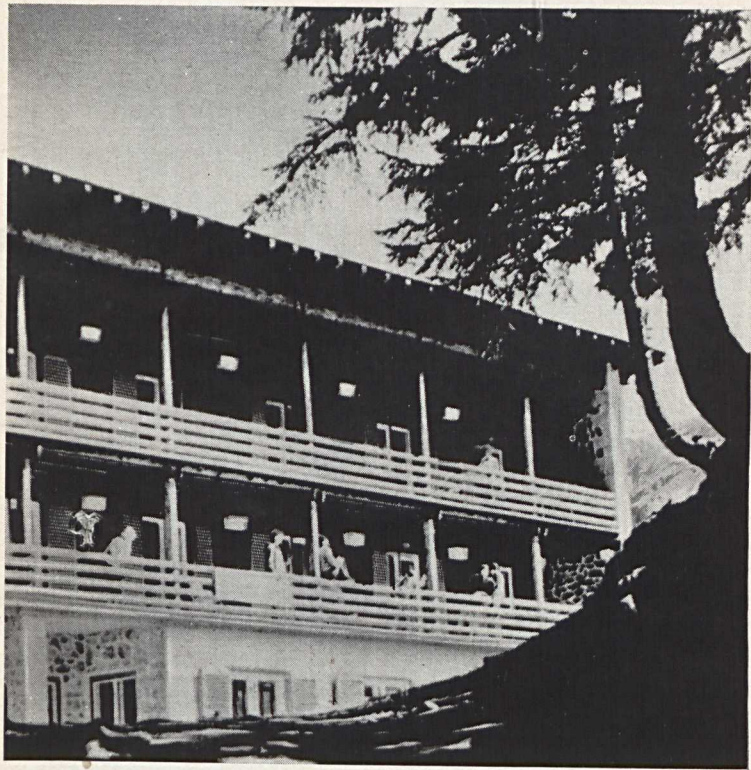
Значительная часть капиталовложений предназначена для черноморских курор-



Новая турбаза гостиничного типа на вершине Негоюл в горах Тэгэраш.

Комплекс домов отдыха Костинешти на Черноморском побережье.

Ресторан «Добродяня». Фрагмент центрального фасада. Констанца.



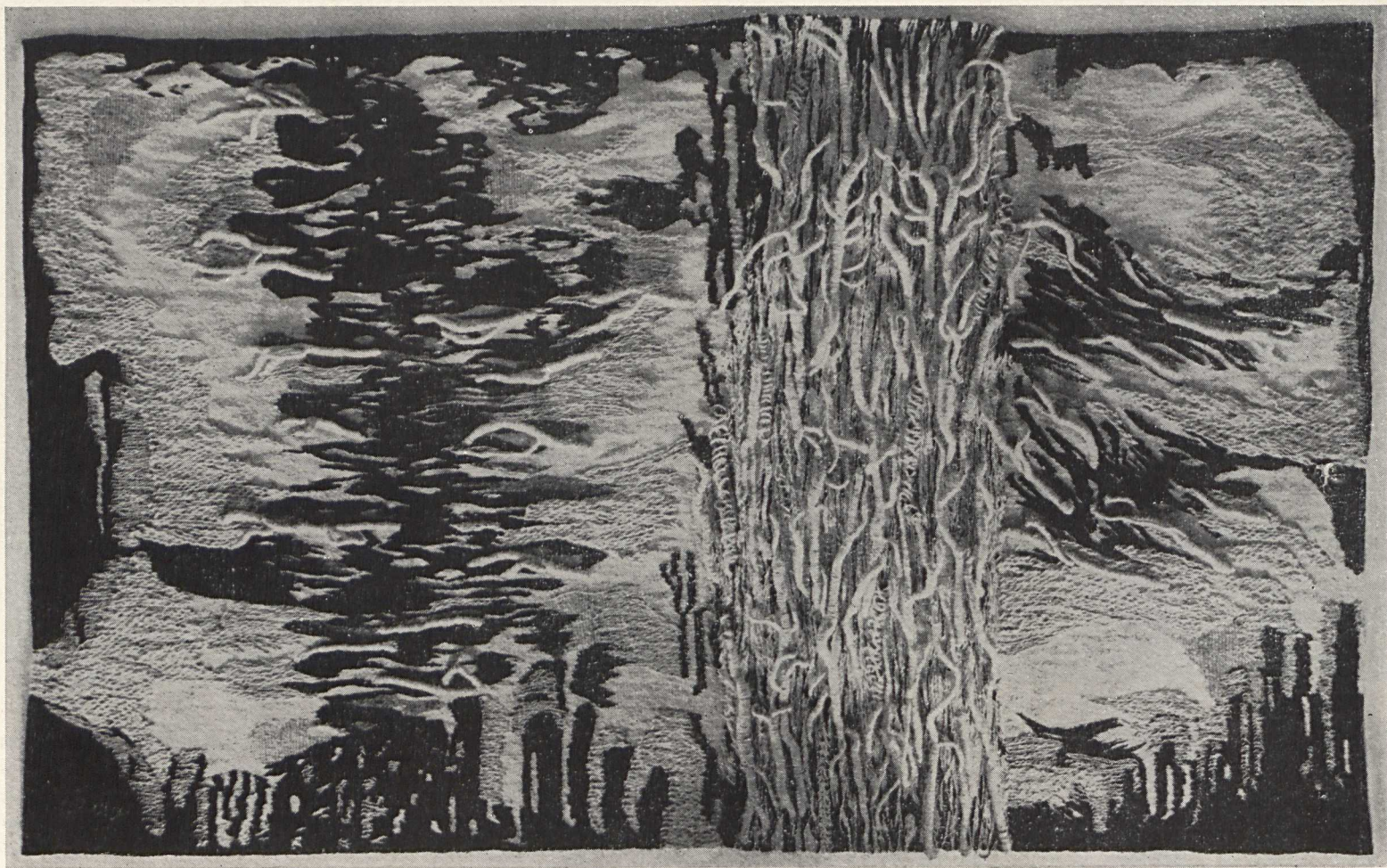
тов. Мангалия становится новой жемужиной румынского побережья. В 1969 году на этом курорте будет сдано в пользование свыше 1100 мест, часть которых образует туристское село, предназначенное для туристов-автомобилистов, групповых экскурсий и для туристов других категорий. Побережье предстанет в глазах каждого таким, каким он желает его видеть.

Это описание следует расценивать как приглашение, а не как исчерпывающий путеводитель. Румыния — это горы и море, леса и необъятные просторы полей; румынский пейзаж, обладающий своим особым, неповторимым лицом, являет бесконечное разнообразие форм. Именно в этом разнообразии и заключается его непередаваемое обаяние.





Петру Команеску (Бухарест)



Юбилейная Триеннале декоративного искусства в Румынии, состоявшаяся в Бухаресте весной этого года, продемонстрировала большое разнообразие тенденций, направлений, концепций и поисков. В экспозицию вошли керамика, стекло, текстиль (ковры, ткани, вышивка), мебель, изделия из металла и дерева. Среди трехсот участников выставки — художники-прикладники (их было большинство) и художники, работающие в легкой промышленности и кооперации кустарей. Выставка подвела итоги прошедших лет и наметила перспективы дальнейшего развития румынского декоративно-прикладного искусства. В этом номере мы публикуем заметки о выставке, присланные в редакцию председателем секции критики Союза народного творчества Румынии Петру Команеску.

В последние годы румынское декоративное искусство стало быстро набирать темп. Наряду с мастерами старшего поколения, давно работающими в этой области, все увереннее и интереснее заявляет о себе творческая молодежь. Художники много и плодотворно экспериментируют с новыми техниками, новыми материалами, обращаются к достижениям смежных видов искусства, ищут пути к совершенствованию исполнения. Поэтому юбилейная выставка 1969 года стала своеобразным смотрам творческих поисков за последние годы. Экспозиция не была ограничена определенной программой и тематикой. Поэтому декоративное искусство Румынии было представлено многообразно и богато. Большинство экспонатов — это произведения, предназначенные для украшения интерьера. Поэтому ощущается, что, создавая ту или иную вещь, автор думал не только о ее красоте, но и о пользе. Характерно, что в произведениях, как правило, чувствуется глубокая связь с традициями народного искусства, с фольклорными образами и мотивами. Безусловно, особый интерес на выставке вызывал раздел текстиля. В этой области румынское народное творчество накопило на протяжении веков богатейший опыт. Ковры, ткани, вышивка, созданные искусными руками крестьянских

Констанца Доджяну.
Ваза. Стекло.

Рици и Петер Якоби.
Композиция. Гобелен.



мастериц, всегда отмечала повышенная декоративность: сложная колористическая гармонизация, умелая стилизация формы, тонкое композиционное чутье. Красота и богатство жизни, радость общения с природой всегда причудливо переплетаются в них с волшебством сказки, живость сочного крестьянского юмора — со светлой лирикой. Неудивительно, что современные художники вновь и вновь обращаются к творчеству народных мастеров, сокровища которого практически неисчерпаемы.

В первую очередь это относится, конечно, к коврам. На основе использования специфических приемов ковроткачества различных областей страны художники-прикладники создали целый ряд интереснейших текстильных панно, которые, несомненно, свидетельствуют о возникновении румынской школы современного гобелена. Текстильные панно смело вписываются в современный интерьер, «сопрягаясь» с его колоритом, пропорциями архитектуры, способом организации пространства. Именно поэтому панно-гобелены румынских художников становятся своего рода ответвлением монументального искусства. Круг образов, к которым обращаются художники, приемов, которые они применяют, чрезвычайно широк: сюжетные панно соседствуют со строго геометрическими или

орнаментальными композициями, неопишное буйство красок — рядом с тонкой разработкой хроматической гаммы, обращение к тематике сегодняшнего дня — рядом с мифологией и легендой. Та же изобретательность и неистощимость выдумки замечается в использовании самых различных материалов — овечьей и козьей шерсти, хлопка, шелка, нейлона. Чем изощреннее предварительная обработка материала, тем оригинальнее и неожиданнее оказывается в итоге фактура поверхности гобелена. Рельеф ее обогащается вплетением пучков шерсти, клубков веревок, иногда — вышивкой.

В том же русле идут поиски художников в области декоративных тканей для интерьера: занавеси и декоративные панно выполнены как в технике набойки, так и в разных видах узорного ткачества.

Изделия из стекла и металла, представленные на выставке, также позволяли говорить о больших достижениях наших художников, работающих не только над созданием уникальных произведений для украшения определенных интерьеров. Стекло и металлическая посуда, лампы, люстры, шкатулки и т. п., удачно сочетая декоративность с утилитарностью, изящество линий и форм с совершенством технического исполне-

Лидия Михалеску.
«Жених и невеста». Дерево.

Бадя Костел.
«Освобождение». Керамика.

Илона Дзекэлеску.
«Утешение». Декоративная
ткань.

Драгомир Флавиу.
Ваза. Керамика.



ния, бесспорно, могут послужить образцами малых серий и для массового многосерийного промышленного производства. Вместе с тем в области художественного металла наметились две интересные тенденции: с одной стороны — это декоративные панно из кованого металла, выполненные на основе использования традиций средневекового ремесла; с другой — скульптурные композиции, рассчитанные на конкретную пространственную среду. Особый интерес вызывает живопись на стекле. Авторы этих декоративных композиций (Николае Гроза, Микаэла Елеутераде, Ане Илиуц и др.) используют старинную народную технику, создавая оригинальные современные произведения.

Керамика также была представлена на выставке очень обильно и многообразно: декоративные композиции, предназначенные для украшения интерьера и экстерьера, сервизы, декоративные вазы, статуэтки. Формы, материалы, методы обработки — самые разнообразные, часто неожиданные. Художники-керамисты старшего поколения выступают как зрелые мастера со сложившимся стилем, достигшие высокого уровня профессионализма. Главным источником вдохновения для них остается творчество деревенских гончаров или керамика исторических цивилизаций тех народов, которые обитали на нашей земле — даков, греков, римлян. Иногда сказывается увлечение и более древними археологическими находками. Молодежь более склонна экспериментировать с технологией современного керамического производства, хотя ей не чужд интерес к национальным традициям и отдаленных, и более близких эпох.

Итак, тенденции развития современного декоративного искусства Румынии получили на выставке весьма четкое отражение. Живая связь с традициями народного творчества; поиски максимального использования возможностей, заложенных в современной технологии; стремление к сохранению национальной специфики при использовании самых современных методов формотворчества — вот основа достижений румынских художников в прошлые годы. В этом нам видится залог и будущих их успехов.

Музей села

Часовня из Рэшинари.
Брашов.

Ворота возле дома из деревни
Кьождул-Мик. Плоешти.



Георгиу Фокша (Бухарест)



В северной части Бухареста, на берегу живописного озера Херэстрэу расположен самый большой в Румынии этнографический музей под открытым небом — Музей румынского села. На площади в 10 гектаров собраны крестьянские хозяйства почти из всех этнографических зон страны.

Идея создания этнографического музея в нашей стране возникла больше четырех десятилетий назад. Инициатором был профессор Димитрие Густы, заведующий кафедрой социологии Бухарестского университета.

Материализовалась эта идея лишь в 1936 году, когда была организована выставка под открытым небом. Некоторые из выставленных тогда экспонатов послужили ядром нынешнего музея. Спустя три с лишним десятилетия в Музее румынского села насчитывается около 300 построек (число их постоянно растёт), в том числе более 40 жилых домов, 160 хозяйственных построек, 3 старинные деревянные церкви, 15 технических установок и ремесленных мастерских.

В них собрано свыше 18000 этнографических экспонатов и произведений народного искусства.

Крестьянское жилище и двор, хозяйственные постройки и сад расположились точно в том же порядке, как в родных местах. Домики горных районов с характерной для них архитектурой — бревенчатые, с опирающимися на резные столбы сводами, — сохраняют присущую им специфику, будь они из Олтении, Трансильвании или Молдовы. И, несмотря на близкое

соседство на «улицах» музея, ни один из них не утрачивает своей индивидуальности. Дом из Оаша, с высоко поднятой крышей, ничуть не похож, хоть и сложен тоже из еловых бревен, на тот, что вывезен из Цара Вранчей, Хацега или Бихарии. Неподалеку от них находятся домики из предгорных и степных районов — Бэрэгана, Баната, Добруджи и даже дельты Дуная. Каждый сохраняет местную специфику, гармонично вписываясь при этом в общий ансамбль. В музее представлено румынское жилище только оригинальное по структуре. Деревянные ворота, крытые галерейки, поддерживающие их столбы, оконные и дверные наличники — большей частью украшенные резьбой, свидетельствуют о развитой традиции этого искусства. Дома построены из материалов, характерных для соответствующей области. В горах в качестве строительного материала используется дерево, поскольку леса составляют природное богатство этих мест. В предгорьях появляется новый материал — каменный бут.

У подножья гор Горж, Хорезу, Козия, Бистрица, Вылча, а также в предгорьях Южных Карпат камень занимает большой удельный вес в постройках, многие дома приобретают вид укрепленных сооружений. В этих же местах появился новый элемент — терраса на столбах перед входом в дом.

Старый дом из Марамуреша или из Цара Моцилор (области, жестоко эксплуатировавшиеся в прошлом иностранными и местными капиталистами из-за



Церковь из села Плопиш.
Марамуреш.

Церковь из деревни Рэпчунь.
Бакэу.

Блюдо. Керамика
Сучава.



богатых залежей цветных металлов и обилия лесов) мал, тесен: он свидетельствует о бедности, в которой жило население этих мест. Крыт он соломой, хотя лес здесь был практически неисчерпаемым источником строительного материала.

Крестьянское жилище из Дунайской степи просторнее, занимает большую площадь. В прилегающем к нему просторном дворе выстроились навесы для скота, амбары для зерна. В степи используются разнообразные материалы — смешанная с рубленой соломой глина, дранка, камыш, который можно встретить на берегу Дуная и в дельте. Таким образом, архитектура разнообразна. Связанная в основном с географической средой, она носит отпечаток и трудных экономических условий, в которых жила несколько десятилетий назад большая часть сельского населения.

Почти во всех домах, едва переступив порог, ощущаешь присутствие красоты, которой крестьянин умеет окружить себя в быту. Керамика в самых различных видах безошибочно указывает на место своего происхождения. В знаменитых гончарных центрах — Хорезу, Обога, Писк, Пукень, Вама и других — веками передается из поколения в поколение это замечательное ремесло. Столь же красочна и разнообразна и крестьянская одежда: для женщин, для мужчин, для молодежи и для стариков. Одежда румынских крестьян во многих областях имеет свои характерные элементы: в женской — это может быть вышитая юбка, домо-

тканая шерстяная юбка, головной шарф или вышитая блузка; у мужчин — широкая или узкая рубашка, узкие домотканые брюки или, наоборот, очень широкие, овчинный тулуп, меховая безрукавка, широкий цветной шерстяной пояс, широкий крестьянский пояс с металлическими украшениями и кармашками, шапка или шляпа, зипун. Каждая этнографическая зона имеет один или несколько характерных элементов либо в самом покрое одежды, либо в ее украшении. В целом же румынский национальный костюм отличается большим разнообразием форм и орнаментов. Взор привлекает и множество тканей, красочных вышивок, рушников, шерстяных половиков, ковров и шерстяных дорожек, украшающих стены и окна или разложенных на кроватях, скамьях, сундуках. Мебель, которой обставлены дома, часто тоже представляет собой подлинное произведение народного искусства.

Единственный в своем роде в стране и один из немногих в мире Музей румынского села постоянно заполнен любителями прекрасного, приезжающими сюда со всей страны и из-за границы. Здесь на сравнительно небольшой площади посетители знакомятся с бытом румынского крестьянина, а также с самыми разнообразными аспектами истории последних четырех веков существования нашего народа.



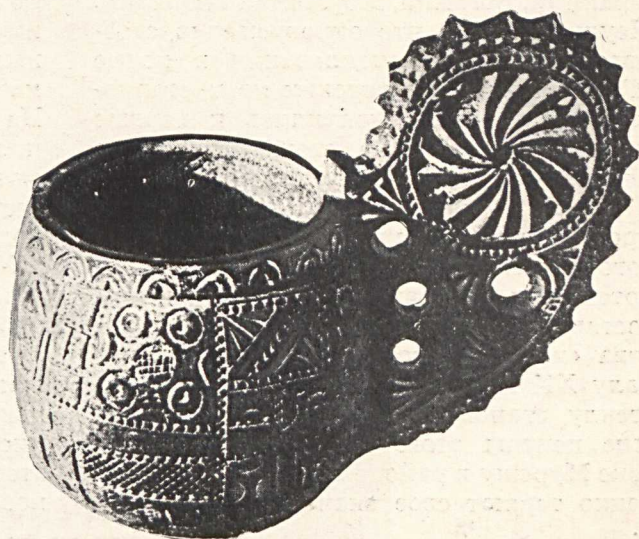
Ворота дома деревни Бербешть. Марамуреш.

Ветряная мельница. Добруджа.

Дом Антония Могоша из Чяуру. Олтения.

Интерьер крестьянского дома. Марамуреш.

Резной деревянный ковш. Олтения.



Икона на стекле

Элеонора Бушилу (Бухарест)



Живопись на стекле, известная в Италии уже с XIV века, распространилась затем в Баварии, Голландии, Швейцарии, Франции, Богемии, Моравии и Словакии. Неудивительно, что одновременно с образованием в Трансильвании в конце XVII столетия мастерских по кустарному литью стекла появились и первые иконы, писанные на стекле. В народе они получили широкое распространение в XVIII и особенно в XIX вв. Нельзя представить себе крестьянское жилище того времени без этих икон. Вместе с полотнами, коврами и керамикой они составляли неотъемлемую часть убранства «красной» комнаты. Но уже к началу XX века мастеров-иконописцев по стеклу становится меньше, а крупнейшие центры этого вида иконописи по реке Мурешу в районе Алба Юлия постепенно теряют свое значение. Тогда же

появляются первые серьезные коллекционеры икон на стекле, начинается изучение этого вида народного искусства, до начала XX века считавшегося «художественно неполноценным», запрещенным церковными властями Трансильвании в 1890 году.

На протяжении десятилетий музеям и любителям удалось собрать в Трансильвании богатые коллекции икон на стекле. Наиболее значительные из них — коллекции Музея народного искусства и Музея села в Бухаресте, Музея Брункталя в Сибиу, а также музеев этнографии в Клуже и Сегете. Таким образом, началось научное изучение собранного материала. Надо было установить, под чьим влиянием и когда возникла живопись на стекле у румын, кто создавал этот оригинальный вид иконописи, какова художественная и идеологическая

Страшный суд.

Распятие. Фрагмент.





ценность творчества безымянных мастеров, как сохранить это искусство в музеях и т. д. Сегодня еще ни на один из этих вопросов невозможно дать исчерпывающего ответа.

Техника живописи по стеклу скорее всего была завезена в Трансильванию с территории бывшей Австро-Венгерской империи.

Возникновение иконописного ремесла в Румынии следует отнести к концу XVII века, а самая древняя из известных нам датированных икон относится к 1784 году. Вообще, среди нескольких тысяч икон государственных и частных коллекций встречаются немало датированных; подписных же гораздо меньше. Некоторые исследователи объясняют это техникой производства икон, которая сводится в конечном итоге к копированию ксилографур из распространенных

в то время церковных книг. Печатный лист пропитывали керосином; приставив его к стеклу, мастер копировал контуры рисунка черной или, реже, белой краской. Работая над иконой по шаблону, мастер не считал себя ее творцом. Позднее, когда иконописцы стали более вольно трактовать канонизированные легенды, появляются подписанные иконы — сначала только именем с непременно пометкой «маляр», а затем и фамилией. Нередко на иконах указывали также и название сел, в которых находились мастерские.

Исследователям удалось установить авторство многих не подписанных работ. Сопоставление датированных икон с указанным на них центром производства позволило определить, каким святым в какую эпоху и где отдавалось предпочтение. Наиболее почитаемыми святы-

Тайная вечеря.
Фрагмент иконы.

Усекновение главы
Иоанна Предтечи.

Фрагмент иконы.



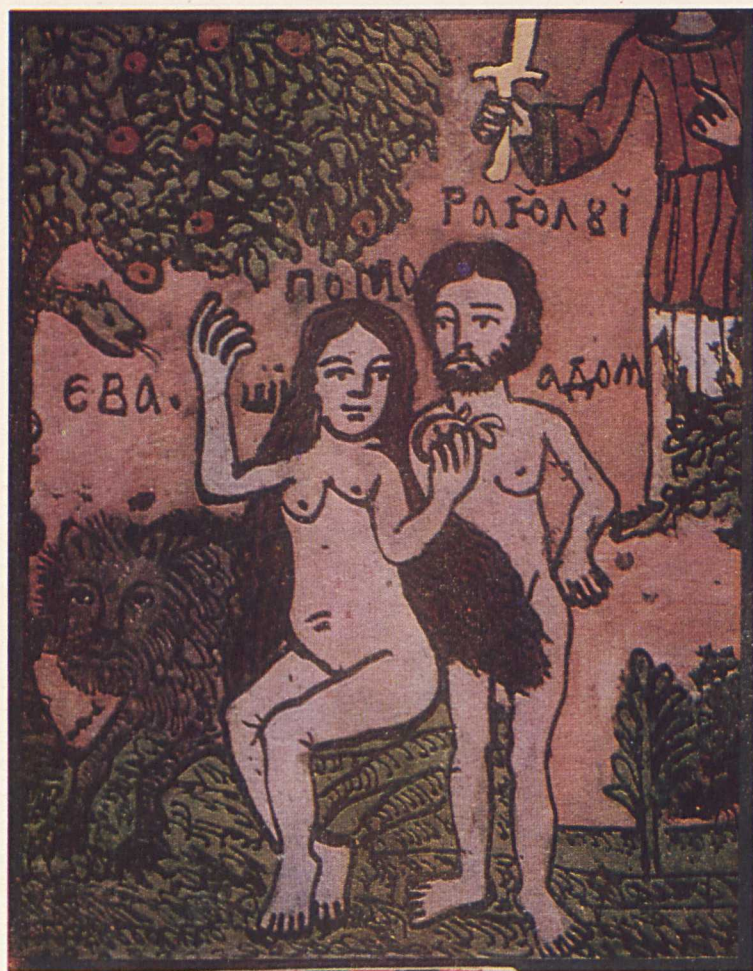
ми у румын, как у народа-земледельца, были покровители четырех времен года — святые Мария, Георге, Димитру и Никулае. От них «зависела» погода, а следовательно, и урожай. Этим же святым приписывались и другие магические качества. Верили в то, что икона святого Никулае приносит счастье, святой Георге охраняет стада; Мария — самая почитаемая и любимая святая, а потому ее икона — самая распространенная у румын. Спрос на иконы с изображением святой Марии был так велик, что отдельные мастера специализировались на изображении Мадонны, особенно скорбящей (маляр Арон Полнер, 1861—1921 гг.). Впрочем, во второй половине XIX столетия, когда иконопись на стекле достигла своего расцвета, начинается профессиональная специализация на отдельных операциях, а сбыт «товара»

происходит организованно. Появляются мастера, проходившие специальное обучение в Вене (маляр Ион Морар, 1815—1890 гг.). Разумеется, повысилось качество мастерства, художники обогатили свою палитру и от красок основных тонов (красный, зеленый, синий, желтый, черный и белый) стали переходить к производным тонам. Икона становится декоративнее. Излюбленная комбинация красного цвета с золотом придает иконам торжественную нарядность; в их стиле сказывается влияние венского барокко. В то же время в поисках новых декоративных средств некоторые мастера создают монохромные иконы, где только контур рисунка намечен черной краской, а фоном служит посеребренная бумага. Если до того прототипом для румынских икон служили византийские и русские образцы, то теперь мастера

Рождество Богородицы.

Илья-пророк.

Фрагмент иконы.



находят новые декоративные средства и в традициях Запада. Развивается и техника живописи, в первую очередь умение придавать лицам святых соответствующее выражение — скорби, величия, спокойствия и т. п. Создается целая галерея ликов, нередко обнаруживающих портретное сходство.

Мастера все больше уходят от устаревших книжных образов, по которым писались иконы. Древние легенды оживляются новыми деталями и персонажами, а фантазию живописцев питает не только фольклор, но и окружающая среда. Работы народных мастеров увековечили архитектуру той эпохи, быт, одежду, орудия производства, средства передвижения. Илья-пророк изображен на разукрашенной колеснице типа крестьянской повозки, крестьянин обрабатывает землю деревянной мотыгой, на сто-

ле в «Тайной вечере» миски, ножи и вилки той же формы, что были в то время в крестьянских домах. Если одежда святых остается той же, что и на древних византийских иконах, то на мирянах теперь одежда, современная автору иконы. В этой одежде мы видим их на «Страшном суде», причем одежда горожан дана с комичной подробностью: мужчины — в шляпах, а женщины — с зонтиками в руках. Художник изображает горожан за игрой в карты, пьяными, а у врат в преисподнюю мы видим даже попа, отпускающего грехи. Все эти «нововведения» удаляют икону от ее первоначального назначения как объекта молитвы, но зато повышают ее декоративные качества и придают ей новую роль — развлекательно-воспитательную. К этому же типу икон следует отнести и такие, как «Лазарь у ног богатого»,

Адам и Ева.

Святой Георгий.

Фрагмент иконы.



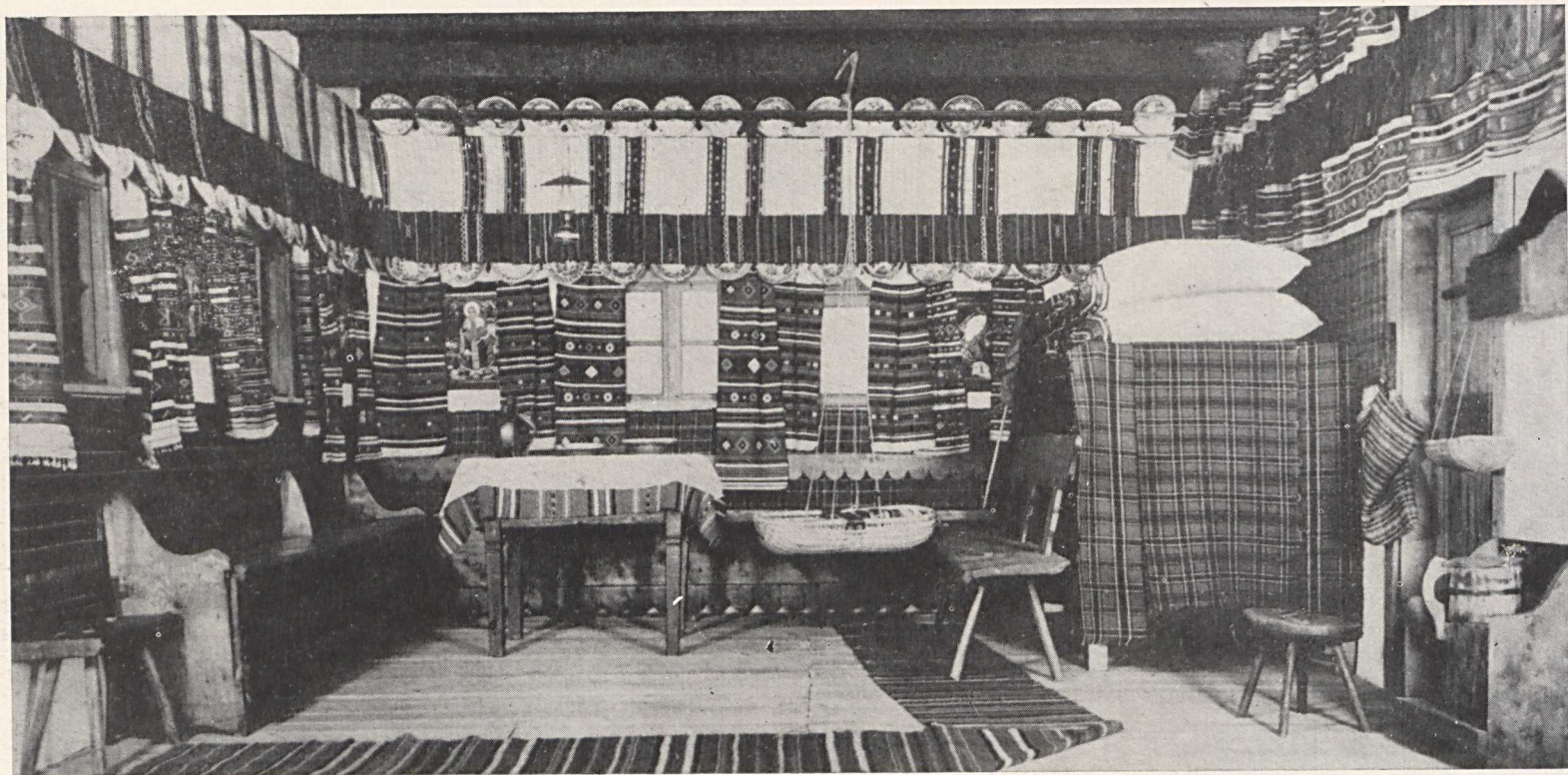
«Адам и Ева» и др., где персонажи представлены совсем по-земному. Встречаются иконы и на светские исторические темы (изображение Александра Македонского). Нередко на одной и той же иконе изображается несколько разных сцен, более или менее связанных между собой. Икона сильно увеличивается в размерах. Повзросло мастерство иконописцев, что повлекло удорожание икон. Однако поднять цену на свой «святой» товар народные мастера не могли, так как к этому времени уже было налажено массовое производство дешевых икон. Живопись на стекле перестает быть рентабельной и, не выдержав конкуренции, постепенно исчезает. За два с половиной века мастера живописи на стекле создали очень много замечательных произведений. Стекло привлекало художника своей прозрач-

ностью, кроме того, оно оживляло и подсвечивало краску, придавало ей блеск, тем самым заменяя лак, и в то же время служило ей защитой. Но со временем оказалось, что контакт краски со стеклом значительно слабее, чем с деревом, поэтому краска быстро осыпается. Лучше всего держится темпера, но и она недолговечна. Как сохранить для будущего эти образцы народной живописи? Нам неизвестны даже температура и влажность, благоприятствующие данной технике, не говоря уже о способе закрепления краски на стекле. Эта проблема должна быть решена безотлагательно. Иконы на стекле, созданные народными мастерами, привлекают своей душевностью, правдивостью, гуманизмом, остроумием, а наивная прелесть письма и свежесть видения вызывают искреннее восхищение современного зрителя.

Дом из села Мэлдэрешть.
Крайова.

Перетары и черги

Элеонора Лупу (Бухарест)



Безворсовое ковроделие — один из наиболее значительных традиционных видов румынского народного искусства. Роль ковра в украшении крестьянского интерьера была очень важной, даже в тех районах, где в домах в основном развешены рушники с тканым или вышитым узором (центральная часть Трансильвании). Здесь узкие перетары* полотняного плетения с простым полосатым или клетчатым узором проходят по стенам на уровне подоконника. В остальных районах страны крестьяне используют ковры самых разных размеров и композиций для украшения стен, ими покрывают лавки, столы и постели, а в некоторых областях, сложенные в красном углу на видном месте, они демонстрируют благосостояние семьи и мастерство исполнителей.

Перетары, длина которых не ограничивается рапортом узора и достигает иногда шестнадцати и более метров, распространены в Румынии повсеместно. Они, вероятно, и являются самой древней формой румынского ковра, назначение которого было сохранять тепло в доме. Ритмом повторяющихся цветных полос, вариантами геометрических мотивов, чередующихся с полосами, цветовыми сочетаниями перетары различаются по зонам, районам и областям. Светлые, яркие тона юго-западной провинции Банат резко отличаются от темной цветовой гаммы ковров области Сучава, расположенной на северо-востоке страны. И если на юге, в Мунтении, заметно особое пристрастие к мотиву ромба в комбина-

ции с полосами различной ширины, то на востоке страны, в Молдове, полосы часто чередуются со стилизованным растительным или зооморфным орнаментом. Полосы орнамента размещаются в этих коврах по-разному: то мы видим ряд повторяющихся широких орнаментированных полос определенного колорита, то новые варианты этого же рисунка, расположенного в шахматном порядке, в более широких коврах. И тогда меняется колорит всей композиции.

Другой вид ковров, затканых шерстяной ниткой, называется «черга» и «губа» (последнее наименование больше относится к верхней одежде, вытканной в той же манере); они также распространены в стране повсеместно. Черги тоже характерны обилием местных вариантов орнамента, колорита, а иногда и техники ткачества. В отличие от перетаров, они больше использовались как одеяла, а позднее и для украшения интерьера. В наши дни наиболее интересные экземпляры черг можно встретить в центральной и северной частях. Трансильвании — в областях Хунедоара и Марамуреш. Выполненные на узких горизонтальных станках из грубой шерстяной нитки (обязательно ручного прядения), черги выглядят очень декоративно и в современном интерьере. Размеры черги, как правило, около $2 \times 1,4$ м, они составлены из двух или трех полотнищ. Искусство ковров более позднего происхождения развивалось под сильным влиянием искусства Востока и народов соседних стран. Это ковры с развитой композицией на центральном поле, которое окружает кайма в один или несколько

Деревенская ткачиха.

Интерьер крестьянского дома. Трансильвания.

* Шерстяные ковры шириной 70—90 см.



рядов вокруг. Они тесно связаны с первой группой, которая, в свою очередь, в дальнейшем развитии многое заимствовала у второй.

Разница в орнаментации ковров, а иногда и в технике, настолько явна, что они заслуженно объединяются в группы, которые хорошо известны специалистам по наименованию провинций, где они вырабатывались: Марамуреш, Молдова, Добруджа, Мунтения, Олтения и Банат. До недавнего времени эта классификация строго соблюдалась.

Новая группа ковров, которую у нас принято называть «развитым типом ковра», известна в коллекциях только с конца XVIII в., но больше всего сохранилась от второй половины XIX века. Необходимость создания больших ковров была вызвана новыми понятиями об организации интерьера, причем под явным влиянием восточной культуры. Вообще чужеземное влияние гораздо ощутимее в румынском народном интерьере, чем в одежде. Ковры отдельных провинций зачастую больше тяготеют к коврам соседних народов, чем друг к другу. Так, ковры Молдовы родственны молдавским и украинским, ковры Баната схожи с балканскими, а техника ковров Олтении — единственная в стране — перекочевала сюда, возможно, с Балкан или из Австрии. Интерьеры Трансильвании украшает расписная керамика западных соседей, а в Молдове использовались декоративные тарелки и кахли для укладки печей соседней закарпатской Украины. Напротив, одежда, при всем разнообразии покроя и орнаментов, более едина по всей стране. Техника больших компо-

зиционных ковров (за исключением провинции Олтении) та же, что и первой группы, — это килимы плотного полотняного переплетения со сцепленным цветным утком и паласы с просветами по границам узоров разного цвета (последние особенно характерны для Баната и Добруджи). Вытканые на шерстяной, а позднее на хлопчатобумажной основе грубошерстным длинным волокна цветным утком ручного прядения, ковры новой группы, естественно, еще более разнообразны по колориту и орнаменту даже в границах отдельной этнографической зоны. Но и здесь преобладают композиции из геометрических или сильно стилизованных цветочных мотивов, что составляет специфику декоративного строя всего народного искусства Румынии. Замечательным примером использования одного и того же геометрического мотива, в частности ромба, в композиционном ковре могут служить килимы Мунтении.

Ромб — излюбленный мотив и ковров Марамуреша, но их композиция другая. Чаще всего здесь отдельные геометрические, растительные, зооморфные и даже антропоморфные мотивы как бы вписаны в небольшие прямоугольники, на которые разделено все центральное поле. Поскольку в интерьере верхняя часть такого ковра всегда прикрыта полотенцами с тканым узором, то сама композиция подчинена этому. В таком ковре бордюр нижней части всегда богаче верхнего, и весь узор как бы «движется» в одном направлении, особенно когда геометрические мотивы в прямоугольниках чередуются с фигуративными. Явление это



совсем не характерно для ковров провинции Банат с исключительно геометрическим рисунком, где узор расположен симметрично, что также определяется их назначением (покрывало или скатерть). Геометрический орнамент здесь очень мелок, сложен по композиции. В его очертаниях редко можно заметить мотивы, напоминающие цветок или птицу. Ковры Молдовы изобилуют фигуративным орнаментом. Излюбленным мотивом здесь является так называемое «древо жизни» в самых различных вариантах и композициях, которое сопровождают птицы, реже — стилизованные изображения животных и человека. Ковры одной из южных провинций страны — Олтении — явление исключительное для Румынии. Это единственная провинция, где издавна работают в технике гобелена, исключаяющей традиционный геометрический характер рисунка. В коврах Олтении, хорошо известных и за пределами страны, преобладает растительный орнамент. В многочисленных мастерских при монастырях или при усадьбах помещиков изготавливались (чаще всего с коммерческой целью) ковры с цветочным орнаментом, в который мастера нередко включали зооморфные мотивы.

Производство обычных «коммерческих» ковров Олтении с широким бордюром в два ряда и центральным полем, равномерно покрытым цветочным орнаментом, усилиями многих поколений ткачей достигло высокого мастерства в изображении растений (цветка ландыша и репейника, хлебного колоса), птиц и животных (кукушки, кошки и др.).

Темы сюжетных гобеленов Олтении — самые разнообразные; они взяты из окружающей среды и истории Румынии, заимствованы из искусства других стран, чему способствовали широкие торговые связи (именно южные провинции Румынии издавна вели оживленную торговлю со странами Европы и Передней Азии). В коврах появляются композиции, напоминающие декоративные мотивы персидских ковров, изображения животного мира, чуждого нашей полосе (львы, попугаи, верблюды).

Но реальный мир в орнаменте ковров Олтении переплетается с фантазией. Растения и животные, которые легко узнаются благодаря декоративности изображения, кажутся пришедшими из волшебного мира сказки.

Замечательные декоративные качества ковров Румынии: поэтичность и красочность — всегда привлекали к себе румынских художников всех поколений, охотно учившихся у мастеров народного искусства. В наши дни специализированные ковродельческие мастерские выполняют многочисленные заказы различных стран.

Одежда для праздников



Пауль Петреску (Бухарест)

В Европе найдется не так уж много народов, национальный костюм которых столетия запечатлели в камне. Именно это произошло с румынским народным костюмом. На барельефах, спиралью окружающих колонну Траяна в Риме, на памятнике Адаму Клисси в Добрудже даки изображены в одеждах, сходство которых с одеждой румынских крестьян просто поразительно. В сущности, рельефы эти являются первыми и самыми обширными альбомами национального румынского костюма, имеющими весьма внушительный возраст — почти два тысячелетия. За это время основные элементы румынской одежды, покррой отдельных деталей, ее основные материалы — ткани из льна, конопли, шерсти — остались точно такими же. Это свидетельствует не только об удивительной прочности исторических и культурных традиций, но и о несомненном единстве румынского костюма, в какой бы провинции его ни носили.

То, что на румынской земле сохранились столь древние формы одежды, объясняется особенностями сложившихся исторических условий. Разумеется, это не исключает некоторых изменений в костюме, появлявшихся в разные эпохи в результате общения с другими народами. В то же время удивительная цельность румынского костюма вовсе не означает унылого однообразия и монотонности. Напротив, это — единство

многообразия, которое позволило развить искусство вариации отдельных деталей до такой степени, что по ним совершенно безошибочно можно узнать каждую из восьмидесяти зон страны.

Одна из наиболее характерных черт румынского костюма — его скульптурность. Любой из вариантов румынского мужского или женского костюма задуман и моделирован прежде всего как скульптурный объем, который должен выявлять и подчеркивать красоту фигуры человека. Это придает костюму какую-то особую монументальность, не противоречащую в то же время изяществу пропорций и стройности силуэта. Одежда румынского крестьянина как бы «лепится» из нескольких простых объемов, пластика которых еще больше подчеркивается фактурой и цветом материалов — отбеленного холста и домотканого сукна. Белый цвет в мужском костюме доминирует, поскольку, как и положено, вышивкой он украшается более умеренно, чем женская одежда. Как и прашуры-даки, румынские крестьяне носят длинные, широкие рубахи, стянутые тканым или кожаным поясом (иногда шириной 35 см), суконные («чоаречь») или холщевые («измене») штаны, овчинные безрукавки мехом внутрь, расшитые ярким шелком или шерстью. Имея сугубо практическое назначение (приспособиться к изменчивому климату в горах), эти безрукавки



в то же время играют роль декоративного акцента в общем ансамбле одежды. Некогда они, возможно, исполняли и более серьезную функцию — как своеобразная кожаная броня, защищавшая грудь воина от вражеских стрел. Может быть поэтому в некоторых областях — в Нэсэуда (Трансильвания), Фэджета (Банат) — эти безрукавки благодаря подчеркнuto массивному покрою особенно величественны и кажутся почти средневековыми доспехами.

Костюм крестьянина дополняет суконный кафтан, который часто носят накинутым на плечи, островерхая шапка из овчины и мягкие кожаные лапти («опинчиле»

или «объеле»). Когда наступают холода, мужчины и женщины набрасывают на плечи плащ-накидку из овчины или сукна, вытканного из черной, белой, серой шерсти и украшенного зеленой или белой отделкой. Эти накидки в разных местностях имеют различные названия — «сумане», «шубе», «мантале», — но покрой их одинаков: они скроены из прямоугольного куска, все детали притачиваются тоже под прямым углом, за исключением треугольных клиньев, которые вшиваются в бока, чтобы расширить накидку и дать возможность двигаться. Эти накидки отличает пластичность формы.



Женщины в румынских деревнях и сегодня носят примерно ту же одежду, что мы видим на барельефах Траянской колонны: полотняная рубаха с широкими рукавами, пояс «бетеле» из тканых лент, несколько раз обмотанный вокруг талии, шерстяная юбка, кожаные сандалии или лапти-опинчиле, покрывало на голове. Рубаха собрана в густую сборку у ворота и на рукавах у запястья. Поверх рубахи одевается юбка, фасон которой неодинаков в разных областях страны. В Трансильвании, Олтении и Добрудже юбка, называемая «катринца», состоит из двух прямоугольных кусков ткани, один из которых прикрепляют у пояса спереди,

другой — сзади. В Мунтении и Молдове один прямоугольный кусок ткани обертывается вокруг тела, закрывая его почти до колен (раньше — до пят). Чтобы такая юбка («фота» или «катринца») не стесняла движений, с левой стороны делается разрез. Есть еще и другие, менее распространенные формы юбок: в Банате — «опреджеле» с длинными кистями на подоле, на юге Мунтении — «пештеманеле», а на западе Олтении — «вылничеле».

Естественно, что в женском костюме огромное внимание уделяется вышивке. Всегда украшена рубаха — у ворота, на груди, на рукавах, на подоле. Для вы-





шивки используется несколько основных цветов, из них наиболее любимы — красный, черный, желтый, иногда вводятся золотые и серебряные нити. Характерно, что вышивка никогда не покрывает всего фона; наоборот, белое поле холста «держит» всю цветовую композицию. Вышитый узор лишь подчеркивает главные линии кроя, выявляя тем самым архитекtonику всего объема. И в этом — еще одно подтверждение удивительной пластичности народного румынского костюма.

Однако наиболее ярко пластичность сказывается в обычае румынских женщин покрывать голову особым покрывалом — так называемым «марама». Покрывала эти ткются из тонкой шелковой или бумажной пряжи, обычно белого или кремового цвета. Ширина их 50—60 сантиметров, длина колеблется от одного до трех метров. Румынская крестьянка никогда не выйдет из дома, не уложив своего покрывала по всем правилам, что часто требует больше времени и умения, чем вся остальная одежда. Правила эти в каждой области свои. В Мунтении покрывало изящно драпирует голову без единого узла, концы его, закинутаые за спину, свободно спускаются до пояса или до пят, подчеркивая мягкими вертикалями складок стройность фигуры. На юге Трансильвании обычай другой: здесь покрывало носят так, что лицо почти полностью скрыто в ромбовидном

уборе, четкие грани которого кажутся высеченными из какого-то жесткого материала, а не созданными из ткани. Этот способ покрывать голову подчеркивает выражение лица, заставляет обратить внимание на блеск глаз и энергичные линии носа и рта. Западнее, в древних горных поселениях Хунедоары и Баната, где традиции особенно сильны и устойчивы, головной убор очень изощрен. Покрывало надевается на сложное сооружение из накладных кос, кругами уложенных на голове, либо на деревянные рога разной высоты, прикрепленные к волосам на затылке. Таким образом, покрывало неизменно увенчивает и завершает костюм замужней женщины, придавая ее осанке особое изящество и благородство.

Ныне национальные костюмы надеваются в румынской деревне лишь на ярмарку либо в особо торжественный день — на свадьбу, на праздник, на похороны. Но до сих пор, видя группу крестьян в народном костюме, не устаешь удивляться постоянно открываемой пластичности его. Господство белого цвета, обилие струящихся складок, сдержанное благородство украшений невольно заставляют искать не живописное разнообразие красок, а скульптурную ясность построения. И невольно приходят на память древние каменные и деревянные изваяния старых мастеров.

Человек посередине — дизайнер

Ч. Р. Миллс

ПРИМЕЧАНИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Чарльз Райт Миллс (1916—1962) — прогрессивный американский социолог, неутомимый критик пороков современного капитализма. Страстное обличение Миллсом горстки монополий, узурпировавших власть, «тихих идиотов», на послушании которых держится их господство, сделало его объектом травли со стороны ученых и неученых лакеев плутократии. Противостоять их нападкам помогала Миллсу вера в человека-гуманиста, человека-творца, с приходом которого Миллс связывал свои надежды на выздоровление американского общества. Через их призму он рассматривает художника-дизайнера и его будущее. Сам Миллс ставил под сомнение реальность своих планов для сегодняшней Америки. Его призыв к человеческому в человеке увязает в страхе человека перед человеческим. Художник в Америке, вжившись в роль функционера, чаще всего предпочитает бежать от своего призвания, от искусства, прикрываясь броней ханжества и лицемерия.

Американский дизайнер — это в одно и то же время центральная фигура в том, что я буду называть аппаратом культуры, и важный придаток очень своеобразного вида экономики. Его искусство есть бизнес, но его бизнес — это искусство, причем как с искусством, так и с бизнесом, а значит, и с дизайнером, происходят любопытные вещи. Дизайнер пойман в ловушку двумя великими свершениями Америки XX века. Первое из них заключается в переносе центра тяжести в экономике с производства на распределение и в соединении борьбы за существование с паническим страхом перед возможностью потерять свой статус. Второе представляет собой подчинение искусства, науки и знаний главным институтам капиталистической экономики и государства.

Дизайнеры работают на пересечении указанных тенденций; их проблемы — это часть ключевых проблем сверхразвитого общества. Именно двойственный характер положения дизайнеров объясняет существующий в их среде большой раскол и часто осознаваемое ими чувство вины; пеструю неразбериху идеалов, которые проповедают ими в той или иной форме, и отсутствие чувства безопасности при мысли о судьбе своего ремесла; часто ощущаемое ими отвращение и калечащие их психические надломы. Дизайнеры не могут должным образом рассматривать свое положение или формулировать свое кредо, не рассматривая как культурные, так и экономические тенденции, а также развитие всего общества, в котором действуют эти тенденции.

Мне хотелось бы вкратце определить некоторые функции и значение аппарата культуры и выделить экономический контекст, в котором дизайнер выполняет свою работу в наши дни. Затем может оказаться полезным снова рассмотреть определенные идеалы, за которые должен бороться дизайнер в том мире, в который вступают американцы.

✱

Наши образы этого мира и самих себя получены нами от толп свидетелей, которых мы никогда не встречали и никогда не встретим. Однако для каждого из нас эти образы — пришедшие от незнакомых людей и от тех, кого нет в живых, — являются основой нашей жизни как человеческих существ. Никто из нас не стоит один перед миром, состоящим из сплошных фактов. В нашей обычной жизни мы имеем дело не со сплошными и непосредственными фактами, а со стереотипами, несущими определенный смысл. Первое правило для понимания условий человеческого существования заключается в том, что люди живут в мире, который они получают

из вторых рук. Между сознанием и материальным миром находятся коммуникации и продукты, образцы для подражания и ценности, которые оказывают решающее влияние на сознание, стоящее перед ними.

Массовое искусство, публичное искусство, искусство дизайна являются основными средствами, двигающими это сознание. В наше время существует непрерывное и устойчивое взаимодействие между этими видами искусства и каждой повседневной жизнью, между представляющими их символами и уровнем человеческого восприятия. Они так похоже повторяют друг друга, что часто бывает невозможно отличить образ от его источника. Результаты указанных нами коммуникаций являются настолько решающими для самого опыта, что часто люди просто не верят тому, что видят «перед собственными глазами» до тех пор, пока они не будут об этом «информированы» по радио, с помощью кинокамеры или в печати. Коммуникации не только ограничивают опыт; часто они отнимают у человека возможность получить опыт, который он с полным правом может назвать «своим». Ибо наши стандарты достоверности и самой действительности, а также наши суждения и пронизательность гораздо в меньшей степени определяются любым «нетронутым» опытом, который мы можем получить, чем воздействием на нас аппарата культуры.

В аппарате, который стоит между людьми и событиями, организуются и сравниваются, сохраняются и пересматриваются, теряются и находятся, возвеличиваются и развенчиваются значения и образы, ценности и лозунги.

Под аппаратом культуры я понимаю все те организации и ту среду, где осуществляется художественная, интеллектуальная и научная деятельность. Я также имею в виду все средства, с помощью которых эта деятельность становится доступной группам, более широкой публике и массам. Этот аппарат создает образцы характера и стиль чувств, нюансы настроения и язык выражения различных мотивов. Он служит тем, кто принимает решения, раскрывая и затемняя их последствия. Он превращает власть в авторитет и развенчивает авторитет как простое насилие. Он изменяет работу, которую выполняют люди, и предоставляет для нее орудия; он делает человеческий досуг бессмысленным или приятным. Он предсказывает, что случится, и объясняет, что произошло; он помогает оформлять и задавать темп эпохе, и без него ни одна эпоха не обладала бы сознанием.

Мир, который люди понимают (им хочется в это верить), в наше время, в данном аппарате культуры, определяется и строится, превращается в лозунг, в рассказ, в диаграмму, в освобождение, в мечту, в факт, в проект, в мелодию, в очерк, в формулировку, — а затем предстает перед ними. Этот аппарат, это «новое» изобретение играет роль, которую может играть разум в человеческих делах; он занимает то место, которое может занять впечатлительность в человеческой драме; он используется таким образом, каким может использоваться техника в личной и общественной истории. Это отдел, составляющий цивилизацию, который, говоря словами Мэтью Арнольда, представляет собой «гуманизацию человека в обществе». Единственная правда — это правда, определяемая аппаратом культуры, единственная красота — это опыт и предметы, созданные и указанные работниками культуры. Единственные качества, необходимые человеку, — это культурные ценности,

обладая которыми, он обретает моральное успокоение или моральное беспокойство.

*

В качестве институционального факта аппарат культуры принимает много форм. Он является частью строя, в котором перекрещиваются общественная власть и культурный престиж. Как культурная традиция, так и общественная власть присутствуют в культуре любого строя, однако в США аппарат культуры устанавливается коммерческим путем. Он является частью восходящей капиталистической экономики. Этот факт имеет основное значение для понимания как качественной стороны каждодневной жизни, так и положения, в котором сегодня находится культура в Америке.

Реальное господство коммерческой культуры определяет культурный горизонт, беспорядок, банальность, возбужденность Америки. Для того чтобы понять, что такое Америка сегодня, необходимо понять экономические тенденции и механику продаж капиталистического мира, в котором господствуют массовое производство и массовая покупка товаров. Товар стал фетишем всей человеческой жизни, главным средоточием как работы, так и досуга. Необходимо понять, как вездесущие механизмы рынка проникли в каждую область жизни, включая искусство, науку и знание, и повели их к превращению в денежно-регулируемые. Необходимо понять, что судьбу, постигшую за последние два столетия труд вообще, в двадцатом веке разделяют художественный и интеллектуальный типы деятельности. Они также превратились в часть общества, представляющего собой торговый зал. Для того чтобы понять положение работника культуры в Америке, необходимо понять положение на пересечении этих двух миров: мира такого сверхразвитого общества с его упором на рекламу и мира культуры, как она была и, возможно, будет известна людям.

По мере того как производственные мощности все более превышают существующий спрос, по мере того как монополия заменяет конкуренцию, по мере накопления излишков, появляется потребность в создании и поддержании национального рынка и в его монополизации. Продавец приобретает первостепенную важность. Вместо того чтобы обслуживать разнообразные группы публики, целью распределителя становится создание непрерывной продажи массового товара. Постоянно растущее производство требует постоянного и растущего потребления, поэтому потребление необходимо ускорить с помощью всех приемов и обманов рыночной деятельности. Более того, существующие потребительские товары должны изнашиваться быстрее, ибо по мере насыщения рынка экономика все более начинает зависеть от того, что называют замещением. Поэтому становится необходимым планировать устаревание товара и искусственно сокращать экономический цикл.

*

Как я думаю, существуют три вида устаревания:

1) технологический, когда что-то изнашивается или производится что-то лучшее; 2) искусственный, когда что-то сознательно разрабатывается так, чтобы это «что-то» устарело; 3) статусное устаревание, когда тот или иной стиль создается таким образом, что потребление приносит позор (модель прошлого года) или придает престиж (модель этого года). Именно в этой экономической ситуации дизайнер получает свой Главный Шанс. Независимо от его

эстетических претензий и его инженерных способностей стоящая перед ним экономическая задача одна — продать товар. В этом он присоединяется к братству специалистов по рекламе, к консультантам по общественным отношениям и к исследователю рынка. Эти типы людей развили свое умение и свои претензии для того, чтобы обслуживать тех, чьим богом является Большая Продажа. А в наши дни к ним присоединяется и дизайнер. Фирме и ее продуктам он прибавляет магический блеск и ослепляющий престиж. Он планирует появление вещи и ее часто обманчивую упаковку. Он планирует интерьеры и декорирует экстерьеры корпоративного бизнеса как монумент рекламе. И затем вместе со своими коллегами он взбирается еще на одну ступеньку коммерческого обмана. С ним реклама становится не только специализированной деятельностью независимо от важности ее положения; с его капиталистическим пришествием искусство, умение и ремесло аппарата культуры становятся не только придатками рекламы, но и самой рекламой. Он конструирует сам продукт, как если бы тот был рекламой, ибо его цель и его задача меньше заключается в том, чтобы сделать продукты лучше, чем в том, чтобы сделать лучше продажу продуктов. Используя сорт и торговую марку, лозунг и упаковку, цвет и форму, он придает потребительским товарам фиктивную индивидуальность, превращая немного ланолина и воды в способ стать эротически привлекательными с помощью эмульсии; скрывая вес и качество выставленного на продажу; внося путаницу при выборе потребителем товара и делая его восприятие вещи банальным. Глупым потребностям продажи соответствуют, таким образом, глупое конструирование и переконструирование вещей. Напрасные расходы человеческого труда и материалов становятся подсознательно главными для работы капиталистического механизма. Само общество становится огромным аукционом, сетью для грабежа публики, непрерывной демонстрацией мод. Ежегодная смена моделей становится тайным механизмом успеха по мере того, как повсеместно распространяется подражание моде. Сам образ красоты отождествляется в массовом обществе с производительностью труда дизайнера и со снижением качества воображения, вкуса и восприятия.

*

Сам работник культуры, дизайнер в частности, превращается в элемент средств распределения, над которыми он теряет контроль. «Учредив рынок» и монополизировав доступ к нему, распределитель — вместе со своим исследователем рынка — притязает на то, что «знает, что они хотят». Поэтому его приказы — даже тем, кто не работает у него по найму, — звучат более отчетливо и становятся более детальными. Цена, которую он предлагает, может быть очень высока; он подумывает, что слишком высока, и, возможно, он прав. Поэтому он начинает нанимать работников культуры, играющих у него роль скаковых лошадей. Те, кто позволяет, чтобы ими командовал распределитель массового товара, отбираются от прочих и со временем организуются таким образом, чтобы приносить прибыль, но, вероятно, стоять при этом ниже уровня работников высшего класса. Поэтому идет поиск «свежих идей», впечатляющих представлений, более обещающих моделей — короче, идет поиск новатора. Но в то же самое время распределитель, находясь в студии, лаборатории, исследова-

тельском бюро, на фабрике писателей, стоит выше многих производителей, которые становятся обычными работниками аппарата культуры, образованного коммерческим путем.

В такой студии усиливающейся бюрократизации, постоянно требующей тем не менее новаторства, работник культуры превращается либо в клячу, либо в звезду коммерции. Под звездой я имею в виду производителя, продукция которого пользуется таким спросом, что он хоть в какой-то мере способен заставить распределителя быть его придатком. У этой роли свои собственные условия и свои собственные опасности. Будучи лидером моды, он сам подчиняется моде. Более того, его успех как звезды зависит от его поведения на рынке: он не находится в отношениях интеллектуального порядка с публикой, которая поддерживает его и помогает ему развиваться и которую он сам развивает. Вследствие своего успеха он становится привязан к рынку. Система звезд американской культуры, а также система коммерческих кляч грозит убить последний шанс для работника культуры стать достойным художником. Либо человек добивается шумного успеха, либо он среди тех, чья работа не имеет спроса. Либо то, что он сделал, распространяется повсеместно, либо он «коммерческая кляча» и неудачник; человек либо на самом верху, либо нигде.

*

Господствующее положение, которое занимает специалист по рекламе и дизайнер, уже само по себе делает очевидным фиктивный характер главной догмы культуры распределителя. Эта догма гласит: «Мы только лишь даем им то, что они хотят». Это — Большая Ложь массовой культуры и искусства, потерявшего свое достоинство. Это также слабый аргумент культурного банкротства многих дизайнеров. Определение «потребностей и вкусов потребителя» представляет собой один из характерных признаков современной фазы развития капитализма в Америке, как и того, что называют массовой культурой. И дизайнеры больше работают как раз в тех областях, в которых определяются эти потребности.

Аппарат «ходкой торговли», членами которого многие дизайнеры являются в настоящее время, больше работает на то, чтобы создать новые потребности, нежели удовлетворить потребности, уже существующие. Потребителей приучают «хотеть» то, воздействию чего они больше всего подвержены. Потребности не возникают в неких туманных закоулках души потребителя; они формируются сложным аппаратом шумихи и моды, убеждения и обмана. Они создаются аппаратом культуры и обществом, частью которого он является.

В огромном механизме рекламы и дизайна, работающего на «ходкую торговлю», отсутствует какая-либо внутренняя социальная цель, которая могла бы оправдать его огромную власть в обществе; в нем нет никакой неотъемлемой необходимости, за исключением необходимости для человека, который извлекает прибыль. Тем не менее, почти несомненно, что этот механизм занимает в настоящее время лидирующее положение в определении ценностей и стандартов американского общества. Он является самым главным носителем образцов восприятия культуры и вполне сравним по своему влиянию со школой, церковью, домом.

Проблема дизайнера может быть решена только путем радикального анализа фундаментальных ценностей.

Его, как и в большинстве случаев фундаментального анализа, можно очень просто начать.

Идея аппарата культуры представляет собой попытку понять человеческие дела с точки зрения той роли, которую играет в них разум, техника и способность к восприятию. Для дизайнеров как элементов этого аппарата важно полностью осознать, что означает эта их причастность. Она означает, что вы являетесь представителями восприятия человека как созидателя вещей, человека как продукта, имеющего отношение к самой природе и к ее изменению по плану, составленному через призму свойств человека. Дизайнер — это творец и критик материальной основы частной и публичной жизни. Он является представителем человека как созидателя своего собственного окружения. Он — за такое восприятие, которое дает человеку возможность изобретать мир вещей, перед которыми они приходят в восхищение и которыми они с восхищением пользуются. Дизайнер — это часть единства искусства, науки и знаний. А это, в свою очередь, означает, что он разделяет одну кардинальную ценность, являющуюся общим знаменателем искусства, науки и знания, а также стоящую в самой основе человеческого развития. Ценность эта, по-моему, мастерство.

Из мастерства как из идеала и из реальной практики можно вывести все, что должен представлять дизайнер как личность, и все, за что он должен стоять в общественной, политической и экономической деятельности. Как идеал мастерство предполагает творческий характер труда, а также главную роль такого труда в человеческом развитии вообще. Как практика мастерство предполагает классическую роль независимого художника, который делает свое дело в тесной взаимной связи с публикой, которая в свою очередь участвует в его работе.

Наиболее глубокий раскол в современной жизни имеет место из-за развала прежнего единства проектирования, производства и удовлетворения. Между образом и объектом, между дизайном и работой, между производством и потреблением, между работой и досугом существует огромный культурный вакуум, и именно этот вакуум был заполнен массовым распределителем и его художественными и интеллектуальными сатрапами, которые принесли с собой безумие, хлам и обман. Коротко говоря, были потеряны факт и дух человека как мастера.

Под мастерством я понимаю стиль работы и образ жизни, имеющие следующие характеристики:

1) В деятельности мастера нет другого мотива работы, чем созидание продукта и творческий процесс этого созидания. Мастер представляет в своем воображении завершенный продукт, и даже если он не делает этого, он видит и понимает значение своих усилий с точки зрения всего процесса его производства. В соответствии с этим имеют смысл все детали повседневного труда мастера, ибо в его разуме они не оторваны от конечного продукта его деятельности. Удовлетворение, которое он получает от результатов, переходит и на средства для их достижения.

2) В мастерстве план и его выполнение объединены, и там и тут мастер является хозяином деятельности и себя самого, участвующего в этом процессе. Мастер свободен по своему собственному плану, а во время своей работы он свободен менять ее форму и способы этого изменения. Работа является рациональной сферой независимого действия.

Продолжение на стр. 55

Логика формы в современном костюме

Л. Монахова

Мода — типичное «янус-явление», только у любой статуи римского бога оба лица одинаково выразительны, а у моды заметно только одно, яркое, интригующее. О моде можно и нужно писать как о явлении общественном, культурном, массовом. Тогда под словом «мода» подразумевается достаточно четкий комплекс формальных признаков, отличающий модное или современное от уже немодного или несовременного. Возникновение, развитие и умирание так понимаемой моды — интересная специальная тема, но, рассматривая ее, нельзя упускать из виду, что сам комплекс очевидных признаков, образующий внешне воспринимаемую моду, особым образом формируется в сознании художников, причем формируется по-разному. Когда художник трактует моду так же, как это делается в популярном восприятии, он может прочесть общую схему, то, что принято называть фасоном; характер деталей и отделки; старается уловить образ-портрет, который предлагает мода, как внешне заданный факт. Зависимость моделирования, основанного на таком восприятии, от уже существующего образа-эталона, где-то и кем-то созданного,



играющего роль естественного, почти природного явления, очевидна. Этот уровень профессионального мышления проектировщиков характерен потребительским отношением к принципиальному направлению в моде, здесь важен готовый результат (образ и его реализация в типе формы), а не причины его появления и логика оформления. Это мода «номер один» — текущее проектирование моделей одежды и ансамбля, у которого есть свои проблемы, свои конфликты с промышленностью, удачи и поражения. Нам здесь важно иное: само развитие этого элемента моды, взятой как целое, обеспечивается проектированием другого типа, где результатом работы художников являются перспективные коллекции, свободные от жесткой привязанности к производству, представляющие собой методические программы для их будущей конкретной разработки — мода «номер два». Однако, при внимательном рассмотрении мода оказывается еще сложнее, включая в себя особую деятельность многих профессионалов, которая направлена на создание композиционной системы построения формы в чистом виде, которая ближе все-

го, хотя и неточно, выражается словом «стиль». Эта формальная система, композиционный принцип построения формы строится по-разному в зависимости от индивидуальности художника. Она может целиком выражаться через эмоциональную образность «модели», или открыто даваться в готовой структуре формы, или сложно совмещать то и другое. Она может почти без изменений тиражироваться в перспективных коллекциях или радикально преображаться. Но в любом случае эта мода «номер три» играет важнейшую роль для создания международной моды в целом. Она почти неизвестна потребителю, она почти неизвестна и массовому проектированию моделей, потому что без специального анализа нетрудно отождествить «модель», являющуюся выражением нового композиционного принципа стиля, с просто новой моделью, даже фасоном. Все зависит от прочтения. Наличие или отсутствие развитой моды «номер три» определяет по сути характер массовой моды в стране, ее лидирующую или безнадежно подражательную позицию, определяет степень осознанности и профессиональную культуру проектирования

одежды. В связи с этим нам кажется необходимым на нескольких примерах сделать попытку ее эскизного рассмотрения.

В 1965 году французский художник-модельер Курреж показал модели, сильно отличавшиеся от уже привычных не только внешним видом, но прежде всего непривычной эмоциональной образностью. Со страниц журнала смотрела женщина с отпугивающей резкостью позы, движения линий костюма, похожая на механизм, на робота. Ее агрессивность, энергия жестов, «скафандровость» одежды были и непривычными и вообще не женственными. Привычно отождествляя проектную идею и одежду-вещь, легко было обвинить автора в сознательной антигуманности или язвительности сатирика.

Однако, спустя некоторое время, куррежевские проекты можно было увидеть реализованными на французских и нефранцузских манекеницах, и они производили совершенно иное впечатление. Исчезла агрессивность, навязчивая однозначность механизма — напротив, четкость и концентрированность формы одежды давали по контрасту почувствовать индивидуальное



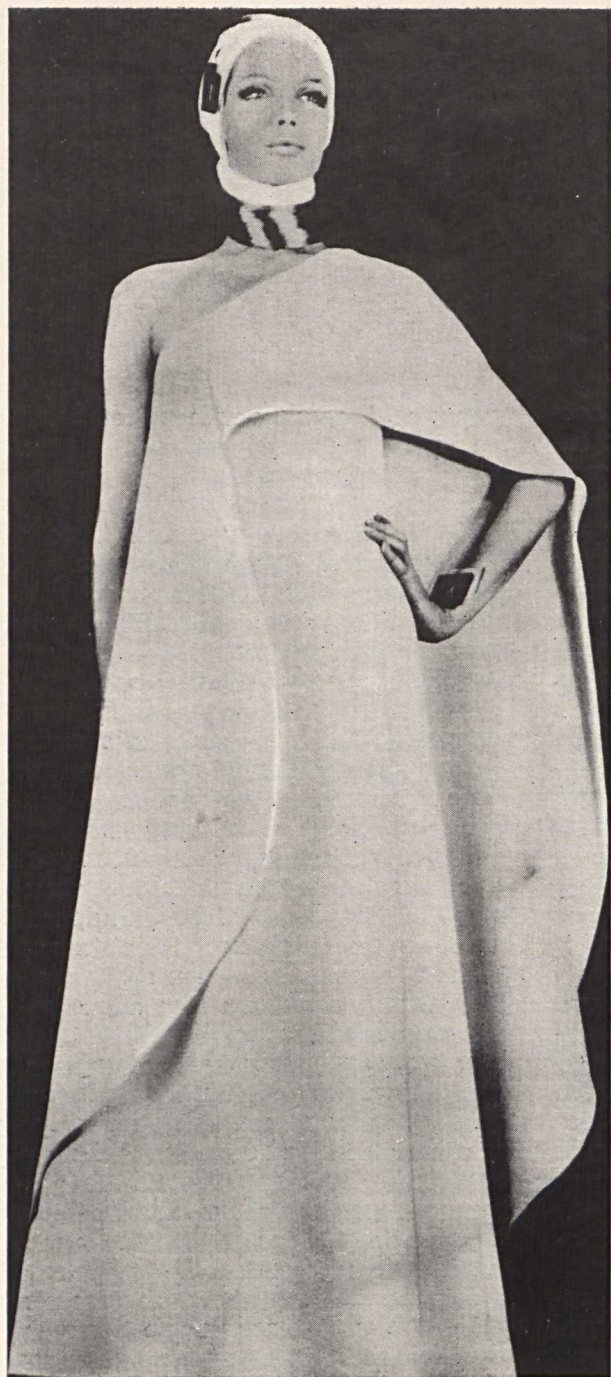
Сложная игра света и цвета в ткани, пластичная подвижность формы костюма характерны для нарядной одежды, которую предлагает Карден. Его недавнее увлечение геометрическими построениями формы позволяет относиться к этим предложениям как к новому программному началу в трактовке формы.

Композиционная логика в орнаментальных построениях моделей Куррежа и Кардена наиболее очевидна.

Подобные модели Куррежа 1965 г. вызвали интерес к законченной композиционной выразительности формы. Обрамление действовало как поп-артовский прием, останавливая внимание на логике внутренней композиции деталей, линий, членений модели.

Самостоятельность композиционной выразительности формы достигается различными путями: то модель прорабатывается как скульптура, где основная цель — дать предельную пластическую законченность формы, то — целое строится на цветовом и линейном равновесии плоскостей или композиции орнамента, который решается купонно.

Модель Куррежа; здесь также геометрическая выразительность композиции составляет основу формы.



обаяние характера. То, что в действительности предложил Курреж, было противоположно первой эмоционально-этической оценке образа, идущего со страниц журнала. То, что принято называть журналами мод, весьма разнородно — модели Куррежа были опубликованы в профессиональном журнале лабораторного типа как творческое предложение, выставочный экспонат, проектная идея, где конденсация образа и утрировка решают особые задачи. Образ не только возникает и искусственно создается, новый образ сам создает новые композиционные возможности разработки формы. Такой образ может быть конечным результатом работы Куррежа, но для профессиональной моды в целом он играет роль средства для дальнейшего проектирования, раскрывающего возможности формальной системы в ее многозначности. Мода здесь не исключение: в кино работы Антониони, Феллини, Бергмана, Годара быстро превратились в средство разработки всей европейской «новой волны». Но есть и существенная разница — режиссеры создавали автономные произведения искусства, и их преобразование в «массовое» средство происхо-

дило помимо воли авторов; в моде или в дизайне («Оливетти», «Браун») сознательно проектируется качественно новый образ или композиционная система, и монополия на него имеет реальный коммерческий смысл.

Проектирование стиля всегда оказывается связанным с разработкой или новым использованием композиционных методов и приемов, сначала играющих вспомогательную роль, а потом приобретающих часто значение самостоятельно живущих проектных принципов и даже элементов формы. Курреж ввел, казалось бы, чисто графический прием — окантовку. Ворот, низ юбки, жакета, низ рукавов обрамлены четкой контрастной линией, жестко определявшей границы костюма. Вводилась «рамка», заставляющая концентрировать внимание на ее внутреннем заполнении, создающая необходимость довести все, что внутри рамы, до чисто композиционной (пространственной, линейной, цветовой) законченности. Курреж заставил этим воспринимать модель-эталон как самостоятельное произведение искусства, подчеркивая его специфичность, его особую функцию. Самостоятельная выра-

зительность формы в костюме, ее относительная свобода от тела, зафиксированная в моделях Куррежа, не была случайной. Стихийно моделирование уже давно к ней тяготело, и французский художник сумел воспринять и выразить эту тенденцию, оформившуюся в проектировании массовой одежды.

Массовость подразумевает вариант костюма, который легко производить большим тиражом за счет упрощения технологии. Это требование может быть реализовано в множестве вариантов формы, но поначалу оно вызвало стремление к максимальному упрощению модели. В результате этого форма виделась как примерное повторение форм человеческого тела, а представления об эстетической выразительности формы как таковой были не развиты. Однако, при этой системе форма-эталон должна обязательно корректироваться на индивидуальность фигуры. Значит, действительно массовым продуктом мог быть только полужабухат. Стремясь компенсировать вялость антропоморфной структуры формы, но еще не отказываясь от нее, художники стали акцентировать выразительность самого материала,



как-то уравновешивая неразвитость композиционного принципа. Массовая мода ввела в обиход ткани с развитой, динамичной фактурой. Параллельно делались попытки изменения конструктивной схемы костюма, останавливая внимание на выразительности и красоте линий конструкции. Уже здесь оформлялось стремление к разработке силуэта как варианта формы, обладающего уже относительной независимостью от тела и выразительностью линейной однородности. К 1965 году, когда куррежевские модели стали на какое-то время символом моды, интуитивные представления о необходимости проектировать костюм как чистую форму, приобрели конкретность. Прямоугольное обрамление модели-проекта стало работать как поп-артовский прием, показывая сам костюм как произведение пластического искусства. Свободная от жесткой привязанности к телу форма костюма не может существовать независимо — отсюда становится понятным желание выразить ее соизмеримость с чем-то другим, внешним, с пространством. В наиболее острой форме это желание получало выход в космической символике, в скафандровости фор-

мы, символизирующей равновесие пограничной полосы между бесконечным внешним пространством и человеком. Выразив в гротескной, напряженной форме тенденцию к соотносению формы костюма с пространством, Курреж дал возможность дальнейшей интерпретации этой программы формы в сторону связей с реальным пространством интерьера и экстерьера городского пространства. Пробуя установить новые размерные соотношения в композиционной структуре формы, Курреж заставил почувствовать роль окружения, внешнего по отношению к ней пространства в другой, пока абстрактной размерной категории. Формы в связи с этим сами по себе уже приобрели более экстерьерный характер и рассчитываются на крупномасштабные сравнения. Новое ощущение пространства как активно действующей «предметной» силы, равноправного с формой элемента композиционной структуры, было уже подготовлено развитием архитектуры и особенно дизайнерскими разработками последнего десятилетия. Принцип отношения к предмету как форме, погруженной в пространство, рассматри-

ваемой с множества точек, заставил художников относиться к предмету и как к завершенной в себе пластически полноценной форме, и как элементу множества взаимосвязанных разнородных форм. Этот принцип полностью совпал с движением к самовыразительности формы, развивавшимся «изнутри» самого костюма.

Поиски композиционной системы формы в костюме, средств ее построения, которые одновременно сохраняли бы ее замкнутость, самодостаточность и устанавливали новые связи с окружающим пространством, развертывались под сильным влиянием оп-арта. Возникли утрированные оп-артовские модели, расчлененные на довольно большие плоскости, где ритм их соединения продолжается за границы формы, а логика их последовательного «движения» подчеркивает ее трехмерность. Как ни парадоксально на первый взгляд, форма, несмотря на расчлененность, благодаря этой динамической расчлененности, получала уже скульптурную цельность. Это нельзя было не заметить, и упорядочения с плоскостями прекратились, а композиционный акцент стал переноситься на пластическое

В модели Л. Фери этот же эффект достигается сложной композицией деталей, которые, несмотря на их функциональный характер, воспринимаются во многом декоративно.

Цветные фотографии на стр. 32—33 воспроизводятся из журналов «Linea Italiana» и «Maljana».



совершенство формы, и тенденция к выявлению ее автономной эстетической выразительности утвердилась еще больше. В дальнейшем, параллельно с развитием скульптурной тенденции в разработке формы, возникло иное направление, где в соединении со скульптурностью формы или независимо от нее роль доминанты начинает играть чисто линейная композиция.

Линия Куррежа, последовательное развитие которой привело к самоопределению скульптурного направления, вошла в моделирование через специфическую символическую образность. Линейная композиция могла войти в проектирование стиля уже непосредственно через предъявление композиционного принципа, минуя символизацию, — в наиболее декларативном виде она проявилась в работах Кардена.

Скульптурная характеристика формы потеряла в них ведущее значение, могла одинаково быть и не быть, потому что отвлеченная выразительность формы реализовалась теперь в рисунке линий конструкции, полностью овладевшем вниманием. Линейная композиция как принцип разработки формы развивается в множестве вариантов. Есте-

ли Карден развивает мотивы органически растущего линейного рисунка в пределах монолитной формы накидки, сарафана, то другие авторы разрывают с пластикой скульптурной формы, увлекаясь самоценностью композиций, построенных на линии, на деталях, на цветных аппликациях. Так, Сен Лоран строит композиции своих моделей уже только на обилии работающих деталей, сохраняющих утилитарную оправданность (пуговицы, карманы, клапаны и прочее), создающих как бы новый функциональный строй. Но на самом деле этот строй настолько усложнен, что его скорее можно признать сознательной игрой в функциональность, осознанным любованием деталью, насыщенностью деталей, собранных в композицию. Пату в своих моделях более откровенен и дает уже совершенно свободную композицию деталей, нимало не заботясь о ее функциональной или псевдофункциональной оправданности.

Уже принцип скульптурности, а принцип линейной композиции в особенности, ликвидировали, сняли традиционное представление о функциональности и существенно изменили логику конструкции. Еще

тогда, когда форма костюма начала осознаваться как самостоятельно выразительная форма, конструкция помимо основной утилитарной задачи сделать кусок ткани приемлемым для носки становилась активным средством ее создания. В этой роли она уже сравнительно легко принимала конкретное линейное выражение, обусловленное композиционным решением модели — в моделях Кардена конструкция полностью сливается с композиционно-декоративной системой линейного построения.

Линейная композиция при своем последовательном развитии вплотную подводит к границе, за которой самостоятельная выразительность композиционной структуры формы может совершенно исчезнуть. Как всякий композиционный принцип, линейная композиция без преобразования своих оснований приводит к самоотрицанию — не случайно за периодом ее абсолютного господства последовало поголовное увлечение орнаментом и орнаментальной системой декора ради него самого. Здесь существование проектной идеи формы как самостоятельного организма ставится под угрозу. Очевидно, что сохране-

В моделях нет откровенной, программно подчеркнутой выразительности композиционной структуры формы, однако сама «подача» моделей рассчитана на выявление характерных качеств их формы.

Форма обуви целиком подается как орнаментальная композиция.



ние едва начавшей складываться предметной целостности в современной культуре требует уточнений и изменений в самой трактовке структуры формы. Преувеличенность масштабных связей, ориентацию на очищенную, абстрактную пространственную структуру первых проектов Куррежа нужно оценивать как явление временное, полемически заостренное, возникшее в момент, когда активность пространства лишь начинала осознаваться и поэтому естественно гипертрофировалась. Уже с 1967 года моделирование пробует пересмотреть пространственные отношения, несколько «заземлить» форму и образ. Лидеры моды «номер три» исходят уже не из идеальной трактовки пространства, в которое погружаются формы их моделей, а из конкретного облика пространственных связей в условиях реального городского быта.

Карден вводит крупные, четкие монументальные формы, увлекаясь одновременно блестящими, «парчевыми» тканями, косыми линиями и выразительными возможностями светотеневой игры на их поверхности. Это создает острую ситуацию (характерную для современного

авангардного дизайна, работающего на одновременном конфликте нескольких композиционных принципов, на грани сохранения целостности) — форма существует как миф. Она то возникает, то разрушается игрой света, то подчеркивает собственную отвлеченную выразительность, то вдруг акцентирует выразительность облаченного ею тела. Это уже можно прочесть как новую программу перспективных разработок; форма, ориентированная только на пространство, сохраняющая черты «скафандра», теряет актуальность. Карден ощутил это острее других: обилие его творческих проб преследует одну цель — найти новую композиционную систему, которая на равных условиях, на их внутренней конфликтности выразила бы через структуру формы соотношения человеческой фигуры и пространства, статики и динамики этого соотношения. Количество примеров можно увеличить, число индивидуальностей, определяющих в значительной степени направление моды в целом, увеличить трудно: высокий профессионализм французской моды до настоящего времени сохраняет за ней лидирующее положение.

Мода как целое объединяет в себе сложно взаимосвязанные формы деятельности художников и без развитой моды «номер три», решающей целый класс автономных проектных задач, она не может завоевать собственное лицо, проектную (соответственно и коммерческую) инициативу. Перспективные задачи формирования проектной концепции требуют четкой программности, кристаллизации исходного принципа и его последовательного проведения, поскольку форма создается не через другую форму, а через широкий композиционный принцип, формируемый художественной культурой времени. Очевидно, в связи с этим, что важнейшей задачей является не критика конкретной образности, идущей от «предметного» чтения конкретной формы, а попытки анализа логики последовательного формирования композиционного принципа и движения от него к единичной массовой модели. Без этих условий самостоятельное развитие моды, формирование в ней проектных концепций, опирающихся на специфику конкретной культуры оказывается невозможным. Французская мода помогает это понять.

1-я ситценабивная

Т. Стриженова



Е. Скворцова.
Эскиз ситца «Русские мотивы».

Д. Финкельштейн.
Ткань «Хохлома». Сатин.

Л. Аристова, А. Иванова,
С. Малахова.
Ткани для платьев.
Тисненая бязь, сатин.



Такое скромное название носит одно из самых крупных текстильных предприятий нашей страны. Вывеска эта появилась в первые послеоктябрьские годы, заменив прежнюю — «Товарищество Эмиль Циндель».

История фабрики приближается к 150-летию, а началась она с маленькой ситцепечатной мастерской, открытой в захолустном уголке Замоскворечья швейцарским предпринимателем Бухером. К середине прошлого столетия она выросла в большую капиталистическую фабрику, оснащенную первоклассным по тем временам оборудованием. Среди учредителей и владельцев Товарищества были русские и иностранные торговые дома, представители русской знати.

Продукция фирмы «Эмиль Циндель» славилась не только в России, но и в Средней Азии, на Ближнем и Дальнем Востоке, в Западной Европе. Великолепные по качеству и оформлению ситцы, тончайшие батисты, нежные маркизеты, муслины, ирландское полотно и другие ткани выдерживали конкуренцию с лучшим зарубежным текстилем на внешнем рынке.

Современная история предприятия связана прежде всего с именами В. Степановой и Л. Поповой, которые пришли сюда в 1921 году и создали новые геометрические рисунки для тканей, ставших первой советской модой.

Основное направление творческой работы фабрики сегодня, определяющее лицо ее продукции, — современная интерпретация народных орнаментов, особенно рисунков в духе русской набойки, и развитие традиций промышленных хлопчатобумажных тканей.

В потоке модных узоров во многом утрачено лицо русских ситцев с присущими им характерными чертами — тонкостью прорисовки форм, мастеровитой отточенностью композиции, звучной гаммой цветовых сочетаний.

Стремление художников 1-й ситценабивной фабрики сохранить национальный характер рисунков в общем направлении моды в текстиле очень ценно. Но задача эта не из легких, и не всегда удается успешно разрешить ее.

Большой творческой удачей в развитии такого направления можно считать эскиз для ситца Е. Скворцовой — сложный и многодельный, с тонко проработанным, хорошо скомпонованным узором, звонкий и прозрачный по цвету, он современен и в то же время решен в лучших традициях ситцепечатания.

Проблему национальных традиций в промышленных тканях невозможно трактовать однозначно — тут могут быть различные решения, во многом зависящие от индивидуальности художника и от времени, в которое он работает. Направление в текстиле сегодняшнего дня созвучны, в частности, те черты, которыми наделены русские промышленные ситцы городского характера типа «мильфлеров» начала XX века. Но это не означает абсолютной идентичности характера узоров (и даже самого цветочного мотива!), ибо требования моды сегодня не могут повторить моду давно ушедшего времени, а лишь переключаются с нею в некоторых деталях.

Нельзя согласиться с попыткой некоторых художников механически компоновать вырванные из своей среды мотивы или детали орнамен-

та, тем более взятые из разных видов народного искусства. Особенно теряется непреходящая ценность русских ситцев в крупнораспорточных тканях, где увеличение отдельного элемента традиционной формы невольно приводит к ее упрощению и обеднению.

Коллектив 1-й ситценабивной фабрики на практике решает проблему сохранения национальных традиций текстиля очень по-разному, в зависимости от индивидуальной склонности, от своеобразия почерка каждого автора.

В наши дни, при быстрой смене направлений в текстиле, при буквально необозримом «наборе» уже созданных рисунков художникам чрезвычайно трудно сохранить свое творческое «я», сказать свое слово. Тем не менее многим удастся найти близкую себе «ветвь» модного стиля. Казалось бы, круг узоров типа «африк», столь распространившегося в последние годы, трудно расширить, однако художнице фабрики Д. Финкельштейн удалось по своему интерпретировать эту линию. Характерный для таких узоров мотив завитка заимствован художницей не из экзотической флоры, как это обычно принято, а из хохломских росписей. Вязь рисунка, сгущающаяся в композиционные акценты — фантастические русские жар-птицы, — напоминает строй хохломской росписи, но в то же время хорошо связана с текстилем. И в колорите тканей сохраняются особенности цветовых сочетаний народной деревянной посуды. В творчестве крупного мастера текстильного рисунка М. Кобозевой, пожалуй, трудно назвать излюбленную манеру — она одинаково увлеченно работает и в живописном,





и в графическом плане. Подчас они соединяются в одной ткани. В эскизе для штапельного полотна Кобозева использует одновременно узорочье вологодских кружев, разработанное в тонкой черной графике, и типичный для сочных живописных ивановских ситцев «миль-флёр». Удачно найденная композиция позволила объединить, казалось бы, трудно соединимые элементы разных форм, колорита и, более того, двух противоположных манер — графической и живописной — в одном произведении. Работа интересна и тем, что представляет собой образец нового перспективного направления: это так называемые «ткани-компаньоны», предназначенные для ансамбля летней одежды.

Рисунки Кобозевой удивительно не похожи один на другой, но постоянным остается чувство стиля, высокий профессионализм, тонкий вкус. Это касается как тканей для платья, так и декоративного текстиля, над которым она работает нередко в соавторстве с Е. Скворцовой. Штапельное полотно более терпимо в декоративных тканях, и художницы стремятся максимально связать свойства его фактуры с характером узора. Лучшие образцы разработаны по мотивам народного творчества и отличаются хорошо продуманным масштабом рисунка, композиционным ритмом, мягким гармоничным колоритом.

В тканях 1-й ситценабивной привлекает прекрасная колористика. В этом большая заслуга колориста Г. Ватутина. Он не только умеет точно подобрать колорит к созданному художником рисунку, но с тонким вкусом и фантазией разрабатывает варианты его в других цве-



М. Кобозева.
Эскизы тканей-компаньонов.

Д. Финкельштейн,
Н. Волкова, М. Кобозева
Рисунки для тканей
в графической манере.

В. Илюшкина.
Купон для фартука. Сатин.

товых сочетаниях. В этом отношении большой простор для подбора колористики представляют текстильные узоры В. Илюшкиной и С. Малаховой — художников ярко выраженного декоративно-живописного плана. В. Илюшкина любит крупные, определенные по своему силуэту формы, особенно четко выделяющиеся на белом фоне. В ее рисунках, разработанных в духе народной орнаментики, используется традиционный прием изображения мелких цветочков и горошин внутри большой формы. Фартучным тканям Илюшкиной свойственна праздничная яркость, смелость и современная подача купонного рисунка. Работы художницы — удачный сплав традиционного и модного. Однако в ряде произведений с большим раппортом теряется «адрес» ткани, возможности ее применения крайне ограничены. Много своеобразия в декоративном текстиле С. Малаховой. Пожалуй, никто не решает мотивов традиционного турецкого огурца в такой крупной форме с кружевной разработкой орнаментики. Для творчества Т. Шиловой характерно увлечение тонкими легкими штриховыми узорами мягких пастельных тонов. Особенно хороши ее растительные орнаменты мелких форм, подобно легкой полупрозрачной сетке покрывающие поверхность ткани. Определенностью почерка и композиционной крепостью отличаются орнаменты А. Ивановой, в современной манере переосмысливающие мотивы русской набойки. Сейчас в ассортименте текстиля остро ощущается отсутствие мелких цветочных узоров типа традиционных «мильфлёров» с детально

и ювелирно отточенной проработкой форм и цвета. Мы их встречаем лишь в простеньких рисунках детского ассортимента. Повинны в этом не столько художники, сколько технология производства, которая не может воссоздать в тираже все тонкости такого рода узоров. Новое оборудование, недавно появившееся на 1-й ситценабивной фабрике, вселяет надежды на изменения в этом отношении, а пока мы можем любоваться лишь эскизами. Над сериями таких мелких изящных узоров последовательно трудится Л. Аристова. К сожалению, ее рисунки по мотивам восточных орнаментов блекнут и теряют свою филигранность в тираже. Кроме хлопчатобумажных тканей, в ассортименте фабрики большое место занимает штапельное полотно (до 30%). И хотя оно невероятно устарело, нет никакой надежды снять его с производства, настолько оно экономически выгодно на сегодня. Пришлось заняться обновлением ткани, чтобы в какой-то мере улучшить ее давно немодную, вялую и мягкую структуру. Так появились разновидности штапеля — «чайка» и «астория» — с новой системой переплетений в одной и вкраплением в фактуру шелковистых нитей — в другой. Благодаря сочетаниям различных волокон ткань стала более жесткой, поверхность ее более выразительной. После специальной обработки новые виды штапельных материалов становятся малосминаемыми и почти не дают усадки. И рисунки для таких тканей создаются иные — более декоративные и по-современному острые, для которых небезразлична игра и блеск нитей поверхности. Именно так выглядит ткань ху-

дожницы Н. Волковой «Пламя» — плоскостный орнамент крупных цветочных форм, построенный на смелых сочетаниях сближенных тонов.

Методика работы художников 1-й ситценабивной фабрики во многом отлична от других предприятий. Новые эскизы рождаются здесь на глазах всего коллектива мастерской и проходят первый экзамен на совместных обсуждениях. Такая форма работы принципиально важна и полезна, она активно поддерживается главным художником Е. Скворцовой, которой удается увязывать производственные планы с творческими наклонностями каждого художника.

В коллективе художников 1-й ситценабивной фабрики много талантливых художников с высоким уровнем мастерства. И все же после просмотра работ остается чувство неудовлетворенности: среди громадного количества рисунков процент подлинно новаторских весьма невелик. По-видимому, необходимо гораздо серьезнее и глубже заняться чисто творческими проблемами. Казалось бы, план у художника не такой уж большой — 4 рисунка в квартал (правда, выполняют они для отбора на Художественном совете вдвое больше). Но художник прикреплен к своему рабочему месту в фабричной мастерской, у него лишь один творческий день в неделю. При таких условиях возможности роста художника ограничены.

Для того чтобы создавать серьезные, подлинно новаторские работы, способные составить перспективную коллекцию, необходима настоящая творческая обстановка.



ЛИТОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

Р. Крукайте

Под готическими сводами бывшего древнего монастыря звучат молодые голоса — это студенты вильнюсского Государственного художественного института спешат в мастерские и аудитории. Уже больше 25 лет вместе с живописцами, скульпторами и архитекторами здесь воспитывают художников монументального и декоративно-прикладного искусства.

Ответственными за формирование их мировоззрения, за воспитание самостоятельно мыслящих творцов, за передачу им традиций и опыта являются мастера керамики и текстиля, витража и мозаики, большинство которых тоже окончило этот институт.

Традиции профессионального декоративного искусства зародились еще в Каунасском институте, реорганизованном в 1940 году в молодой Советской Литве. Основоположники литовского декоративного искусства Ю. Микенас (декоративная скульптура и мозаика), С. Ушинкас (стенная роспись и витраж), Л. Стролис (керамика), Л. Труйкис (театральная декорация и текстиль) одновременно были и первыми пропагандистами этих, тогда еще новых в Литве, видов искусства, и первыми воспитателями молодых художников-прикладников. Но привезенные ими навыки парижских школ и частных студий не могли сразу привиться на литовской почве. Основные национальные черты литовского прикладного искусства





формировались постепенно в длительном процессе развития, в соприкосновении с народным творчеством.

В 1951 году произошло слияние двух институтов — Вильнюсского и Каунасского, что в определенной мере отразило отношение к декоративному искусству того времени, как второстепенному, и затормозило его развитие. Но постепенно Государственный художественный институт стал учебным и творческим центром республики. Около двухсот художников декоративно-прикладного и монументального искусства получили здесь высшее образование.

Основное направление преподавания на этих кафедрах можно определить как развитие и своеобразное преломление народных традиций и стремление к синтезу с современной архитектурой. Большую роль в воспитании художников, работающих в синтезе разных видов искусства, сыграло сближение в стенах учебного заведения студий монументальной живописи, мозаики и витража с кафедрой архитектуры. Помогло в этом и введение новой учебной дисциплины — архитектурной консультации. Руководитель студии витража А. Стошкус справедливо считает, что ознакомление с архитектурными проектами и умение читать их в пространстве и объеме развивает у студентов чувство монументальности. Он стремится, чтобы создание витражных

панно в учебной студии протекало в органичной связи с архитектурным проектированием. Ведь от выбора архитектурного объекта, от места и направления движения людей, освещенности помещения зависит масштаб и стиль произведения, подбор техники, материала и цветовой гаммы витража. Так, для вестибюля гостиницы «Балтия» студент А. Стишко выбрал технику витража из толстого колотого стекла. Яркое сочетание красок усиливает эмоциональное воздействие интерьера. К. Шатунас выполнил витраж в зале заседаний Института сельского хозяйства из бесцветного литого стекла. Его витражи смотрятся как декоративные вставки в проемах окон и не отвлекают внимание заседающих.

Совсем не обязательно практически реализовать все студенческие работы в архитектурных сооружениях. Студент не всегда обладает достаточным опытом и мастерством, а чувство большой ответственности часто сковывает полет фантазии. По-видимому, правильнее такой путь, когда после окончания института молодой художник совершенствует дипломную работу и затем самостоятельно выполняет ее в конкретном, заранее избранном объекте. Именно так поступили Стишко и Шатунас.

Руководитель студии фрески и мозаики И. Тречиокайте-Жебенкене дает студентам, особенно дипломникам, возможность использовать для

экспериментов стены в новых и старых зданиях. П. Кавалаяускас, например, будучи студентом студии фрески и мозаики, создал панно для фасада Государственного банка в Вильнюсе. Многофигурное панно из цемента решено как плоский рельеф с углубленными врезками, передающими не только линейный контур, но и моделирующими светотень. Это один из наиболее удачных примеров воплощения синтеза архитектуры и монументального искусства, выполненный в рамках учебной программы студии монументальной живописи.

В связи с большой работой по оформлению новых общественных зданий и реконструкции старых, проводимой в республике, кафедры текстиля и керамики стали ориентироваться на реальные интерьеры. Кафедра текстиля, которой руководит Ю. Бальчиконис, известный в республике художник по коврам и батику, в основу преподавания ставит изучение и использование богатых народных традиций, но использование не компилятивное, а усвоение стилистических основ народного текстиля, его композиционной и цветовой структуры. Важным фактором педагогической деятельности является пример собственного творчества. Преподаватель В. Даукас, культивирующий технику гобелена, обладает тонким чувством цвета. Сюжетные батик Ю. Бальчикониса отличаются простотой и четкостью графического



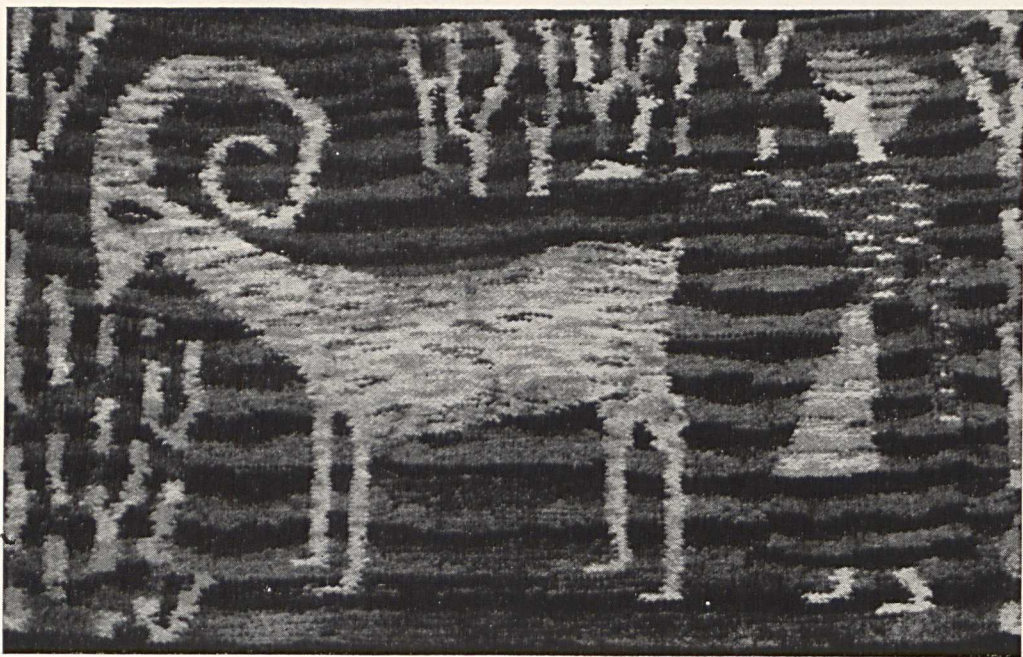
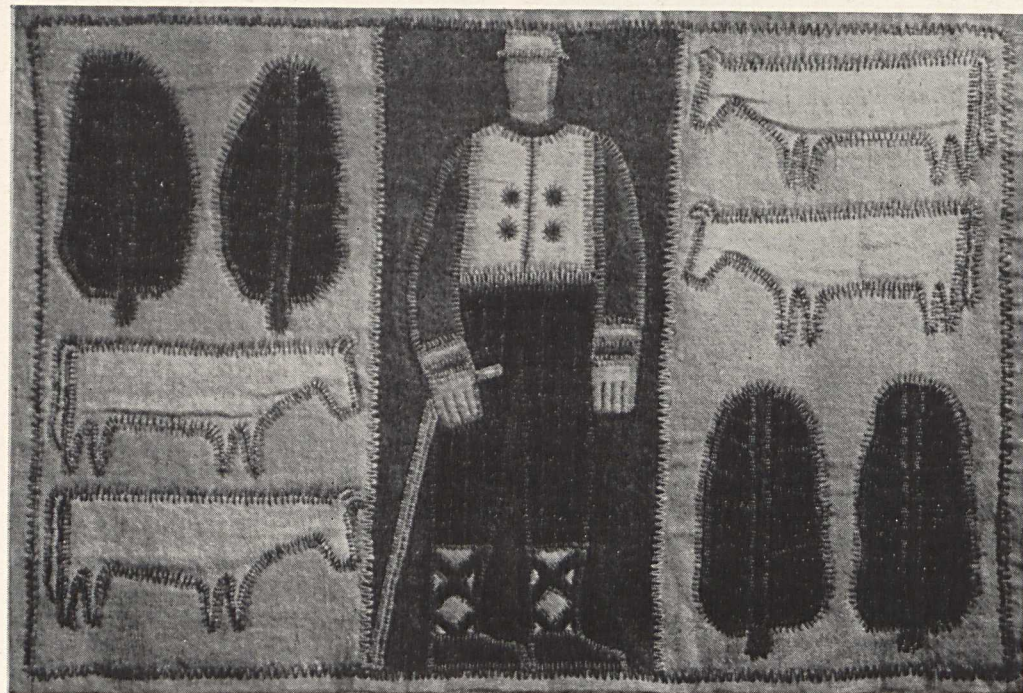
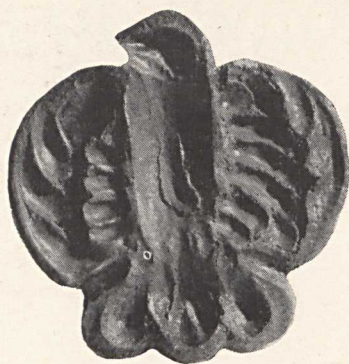
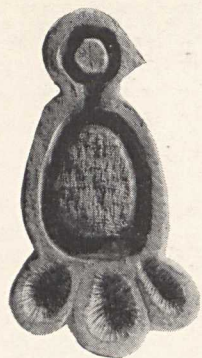
И. Мицкевичюте.
Фрагмент витража.
Руководитель А. Стошкус.
IV курс.

Д. Гринюте.
Тарелка. Керамика. Фрагмент
дипломной работы. Руководитель
А. Личкуте.

С. Ярмалавичус.
Черты. Керамика. Руководитель
Э. Радаускайте. IV курс.

Н. Блажевичюте.
«Муза». Керамика. Руководитель
Э. Радаускайте. IV курс.

В. Даугилис.
Панно «Вильнюс». Керамика.
Руководитель проф. Л. Стролис.



Д. Нодите.
Птица. Керамика. Руководитель
Ю. Адомонис. I курс.

Э. Норкунайте.
Голубь. Керамика. Руководитель
Ю. Адомонис. I курс.

Д. Кветкевичюте.
Коврик «Пастух». Аппликация.
Руководитель Ю. Бальчиконис.
IV курс.

Н. Кукуошкajte.
Гобелен. Шерсть. Руководитель
Ю. Бальчиконис. III курс.

рисунка, изобретательной композицией. Эти качества художники стремятся прививать и своим студентам, в то же время развивая у них творческую самостоятельность, предоставляя им возможность свободной импровизации наряду с четко сформулированными задачами.

Изделия художественного текстиля, декоративные и бытовые ткани являются наиболее массовой отраслью прикладного искусства в Литовской республике. Воспитанники кафедры успешно работают на текстильных предприятиях, создавая многочисленные образцы бытовых и декоративных тканей. Переход молодого художника текстиля в самостоятельную жизнь протекает без особенных осложнений, ибо производственную практику студенты проходят на фабриках, где под руководством преподавателей и опытных специалистов знакомятся с технологией текстильного производства. Быстрому росту художественного уровня изделий ковровой фабрики в Лентварисе способствовала, в частности, квалифицированная подготовка художников в институте. Отдел моделирования, созданный в последнее десятилетие, ищет новые пути преподавания, старается ввести элементы национального костюма и ткачества в современную одежду, создает собственный стиль в изменчивой моде мужского и женского платья. На кафедре керамики тоже решаются основные проблемы связи национальных традиций с современными формами. Педагоги — основоположники профессиональной керамики в Литве Л. Стролис, а также А. Личкуте, Ю. Адомонис — сегодня успешно преподают не только специальность, но и развивают живописные и скульптурные способности у студентов. Связь с архитектурой — один из наиболее сложных вопросов керамики в наши дни.

Разработки архитектурной керамики крупного масштаба не всегда еще удаются, но выпускники института успешно ставят свои произведения в интерьере.

Несколько лет назад в институте организована кафедра художественного конструирования под руководством Ф. Даукантаса, которая заслуживает отдельного разговора. Вместе с древним Вильнюсским университетом художественный институт собирается отпраздновать 195-летие, поскольку при Университете в 1775 году были основаны курсы архитектуры и рисования, сложившиеся в особую «вильнюсскую школу». Государственный художественный институт Советской Литвы идет в ногу со временем. Наряду со станковым искусством и различными видами монументального и прикладного искусства развиваются декоративная скульптура, промышленная графика, художественное конструирование, в которых новые поколения художников тоже решают острые проблемы современности.

Русский самовар

А. Лобанева

Самовар-«кухня» медный луженый.
Россия. Середина XVIII в.



Самовар красномедный. Россия.
2-я пол. XVIII в.

Самовар-петух золоченый.
Россия. 1873.
(сделан к Всемирной
выставке в Вене).



В филиале Государственного Исторического музея на улице Разина периодически сменяют друг друга выставки материалов из богатейших фондов Музея. Одной из таких выставок является развернутая в настоящее время выставка «Русский самовар». Показанные на ней самовары — наиболее интересная часть коллекции музея, которая собиралась на протяжении нескольких десятилетий. Собрание самоваров дополняют различные предметы сервировки чайного стола: подносы, чайники, чашки, полоскательницы, а также узорчатые скатерти, вышитые полотенца, гравюры и рисунки, изображающие бытовые сцены. Один из разделов выставки рассказывает о производстве самоваров. Наиболее ранние сведения о местах производства самоваров относятся к 1760-м годам. В это время самовары изготовляло предприятие А. Шмакова в Москве и некоторые уральские заводы. Первая самоварная фабрика в Туле была основана в 1779 году. В коллекции музея самые ранние самовары относятся ко второй половине XVIII века. Наряду с самоварами для кипячения воды здесь представлены самовары для приготовления пищи — «кухни» и самовары-чайники. Несмотря на различное внешнее оформление они имеют одинаковое устройство для нагревания — трубу с поддувалом. Интересно отметить, что мастера

XVIII века, изготовляя самовары, нередко использовали близкие для них формы и орнаментацию старинной русской посуды.

Красномедный самовар, например, выполнен в виде двух поставленных друг на друга горшкообразных сосудов-братин. Прорезной орнамент из сочного изгибающегося стебля с листьями украшает конфорку и поддувало самовара. Самовары-«кухни» имеют форму глубоких чаш на ножках — одна расчеканена крупными ложками и покрыта серебристой полудой, другая, красномедная, украшена поясками чеканного растительного орнамента, характерного для второй половины XVIII века. Внутри самовары-«кухни» имеют несколько отделений для одновременного приготовления различных кушаний. Готовые кушания доставались из «кухни» особыми черпаками. Сверху самовар-«кухня» закрывался крышкой.

Самовар-чайник, показанный на выставке, сделан на заводе Демидова. Его поверхность богато украшена чеканной орнаментацией. Самовары-чайники, или сбитенники, использовались продавцами старинного русского напитка сбитня, который употреблялся в горячем виде и оставался одним из любимых народных напитков и в XIX веке.

Большим разнообразием форм отличаются самовары первой половины XIX века. На выставке показаны

Самовар красномедный, Россия.
Мастер Ф. В. 1-я пол. XIX в.

Самовар медный «Банка».
Фабрика И. М. Баташева.
Начало XX в.



самовары, сделанные в столицах — Москве и Петербурге, старом центре медного производства Сунсуне и маленьком городке Данилове, но больше всего самоваров тульских. Тула в это время являлась самым крупным центром самоварного производства. Яйцевидные самовары Матвея Балашова (Тула) и Прокопия Суровцева (Москва) украшены характерной для этого времени орнаментацией из спускающихся полотенец с цветами и бантами, каймой из листьев по канфаренному фону. На одном самоваре кран изображает дельфина с разинутой пастью и загнутым вверх хвостом.

На выставке показан также самовар в виде бочонка. Самовары такой формы получили широкое распространение. Необычен самовар в виде прямоугольной коробки с перекидной, как у чайника, ручкой, сделанный на тульском предприятии Ивана Лисицына. В эпоху ампира начали изготавливать самовары вазообразной формы. На выставке показаны красномедные самовары, имеющие коричневатый оттенок, с деталями из золотисто-желтой латуни. Поверхность одного из них богато украшена ампирическими накладками из фигурных листьев и гениев и литыми скульптурными фигурками сов, помещенными на крышке. Кран завершается объемно выполненной белкой с крыльями за спиной и орехом в лапах. Снизу поднимаются

кронштейны с подсвечниками. Другой самовар, оформленный более скромно, выполнил неизвестный мастер Ф. В. Надпись, вырезанная на самоваре, гласит: «Павел Комаров доставляет самовар жене своей Анисье в вечное владение».

Процесс влияния модного декора на уже сложившуюся, казалось бы, форму предмета всегда любопытен. Но на примере изменения формы самовара мы видим, что и сама форма постоянно претерпевает изменения, ее функциональная структура позволяет значительные вариации объема и абриса. Можно проследить на выставке, как у своих истоков самовары «рядятся» в древнерусские одежды, затем в «античные» и т. д., пока не вырабатывается привычный тип цилиндрической «банки».

Новым приемом отделки самоваров для первых десятилетий XIX века являлись узкие полоски мелкого орнамента, выполненного накаткой. Такими поясками из пальметок и узких листочков украшен вазообразный самовар, изготовленный в 1819 году на московском предприятии И. Г. Кузнецова.

Отдельную группу составляют самовары-кофейники и дорожные самовары. На выставке показан дорожный самовар, принадлежавший известному русскому историку И. Е. Забелину.

Дорогие, с модной отделкой самовары изготавливали

Самовар медный с чеканным орнаментом. Фабрика Матвея Балашова. Конец XVIII в.

Самовар медный. Тула, фабрика Василия Ломова. 1-я пол. XIX в.



в основном столичные мастера и предприятия. Представленный на выставке серебряный самовар выполнен в 1829 году в Москве мастером Вибергом. Другой самовар, также московского производства, сделан в 1840-х годах из серебра на фабрике И. Ф. Эмме. Его тулово в виде ложчатой вазы украшено по верхнему краю характерным для этого времени пышным бордюром из рельефных цветов, листьев и раковин. Такие самовары из накладного серебра в середине XIX века стоили, в зависимости от сложности и качества отделки, от 25 — 30 до 100 рублей штука. В то же время самовары дешевых сортов, которые являлись массовой продукцией крупных тульских предприятий, продавались по 15 рублей пуд или поштучно по 3 рубля 15 копеек.

Особенно широко развернулось самоварное производство в Туле во 2-й половине XIX — начале XX вв., когда появились фабрики с паровыми двигателями, оснащенные машинами.

Мелкие производители Тулы и окрестных деревень занимались выделкой отдельных частей самовара или выполняли одну, определенную операцию, работая на крупных предпринимателей.

Стремление к удешевлению производства привело к стандартизации форм самоваров. Широкое распространение получили самовары «вазой» и «рюмкой»,

которые делались гладкими и гранеными. Прочно вошел в производство и быт обыкновенный цилиндрический самовар «банкой». Эти самовары к концу XIX века можно было видеть повсюду: и в семье рабочего, и в крестьянской избе, на столах купцов, на постоялых дворах, в чайных и трактирах.

На выставке показаны стандартные самовары тульских «самоварных королей» — Воронцовых, Ваныкиных, Баташевых. В то же время, однако, изготавливались и дорогие самовары, оригинальные по форме, например самовар «Петух», выполненный в память о Всемирной промышленной выставке 1873 года в Вене.

Последний небольшой раздел выставки показывает самовары советского производства — жаровые и электрические. Один из них — огромного размера и простой цилиндрической формы — был подарен рабочими тульского завода 8-му Чрезвычайному съезду Советов в 1936 году.

Современные самовары изготовлены на тульском заводе «Штамп» им. Б. Л. Ванникова. В настоящее время завод выпускает восемь различных видов самоваров. Особенно привлекает внимание посетителей крохотный самоварчик-сувенир «Ясная поляна», являющийся уменьшенной копией самовара, принадлежавшего Льву Николаевичу Толстому.



Изразцы из Сучавы

Этот городок во 2-й половине XIV — середине XVI вв. был цветущей столицей феодального княжества, земли которого частично вошли в состав Румынии. Господари и бояре активно застраивали столицу, и одним из излюбленных средств монументального декора были изразцы, придававшие праздничность столичным постройкам. При раскопках в Сучаве найдено много изразцов, отличающихся необыкновенным богатством орнаментальных мотивов. Немало изразцов сохранилось в декоре старинных церквей. Обнаружены также остатки крупных мастерских, производивших изразцы со своеобразной местной разработкой орнамента.

Ранняя архитектурная терракота имела форму дисков. С течением времени они увеличивались, а орнамент становился рельефнее. В системе декора были голова и фигура зубра, лев, дракон, грифон, гепард, сирена. Солярный мотив — колесо со спицами — особенно характерен для народного искусства. Все изображения фронтальные. Рисунок рельефов четкий, даже резкий, что делает его обозримым издали. Тщательно разработаны детали. Одни фигуры подчеркнуты статичны, другие — в движении. Стиль изразцов из Сучавы близок стилю польских изразцов того же времени.

В XV в. наиболее часто объединялись в ансамбле красные неглазурованные и одноцветные зеленые, коричневые и желтые, реже вишневые и фиолетовые поливные изразцы. В изображениях на изразцах, выполненных довольно высоким рельефом, отразились образцы древнероманского народного терратологического, растительного и геометрического орнамента. Кроме того, появились мотивы средневековой геральдики и христианской символики. Наиболее выразительны зооморфные изображения.

Сказочность образа подчеркивается слитностью фигуры и растительного орнамента. Лев почти потерял реальные черты, преобразился в геральдический символ хищника. Три лапы всегда подняты, почти птичьи когти растопырены. Хвост «прирос», вписан в орнамент, напоминающий разросшуюся ветку папоротника.

Среди сцен, связанных с христианством, частым было изображение Георгия, разящего дракона. Фигура святого передана с непосредственностью и нарочитой грубоватостью. Она напоминает глиняную народную игрушку. В этой связи уместно вспомнить о чертах сходства между легендой о Георгии и песней об Иорговане, одном из популярных персонажей восточно-романского эпического фольклора. На изразцах христианский образ Георгия «оброс»

элементами изобразительного фольклора, а в легенду о нем вплелись мотивы фольклора словесного, причем Георгий стал походить на Иоргована. В обоих видах фольклора образ Георгия утрачивает каноничность иконографической схемы.

Мастерство создателей геометрического орнамента сполна проявилось в ажурных печных изразцах из Сучавы. В лицевое поле «воткана» восьмилучевая звезда, центр которой оформлен щитком-кругом со сквозным крестом посередине. В других изразцах декор строится на разработке солярного мотива — окружности: лицевые поля «затканы» краевыми полукругами, а центр решен в виде колеса. Элементы орнамента из светлых глиняных жгутов красиво контрастируют с темным фоном полости. Ажурность — стилистический прием, широко распространенный в декоративно-прикладном искусстве Сучавы в XV—XVII вв.

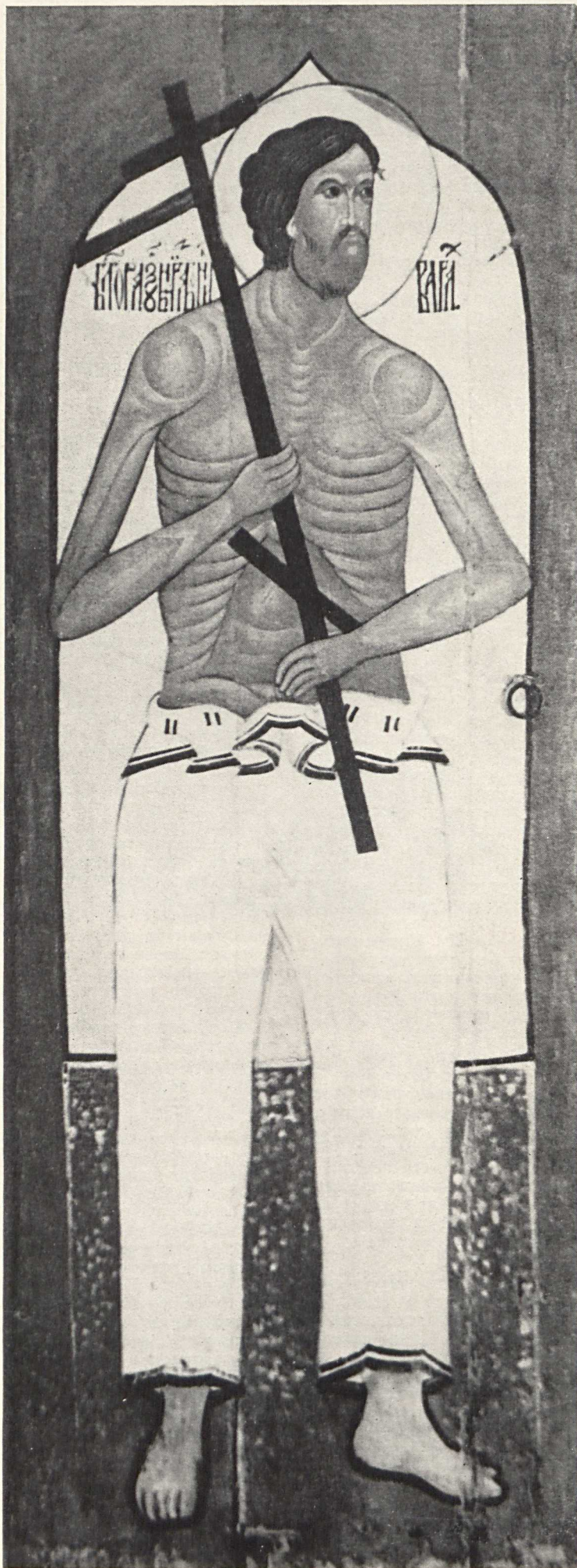
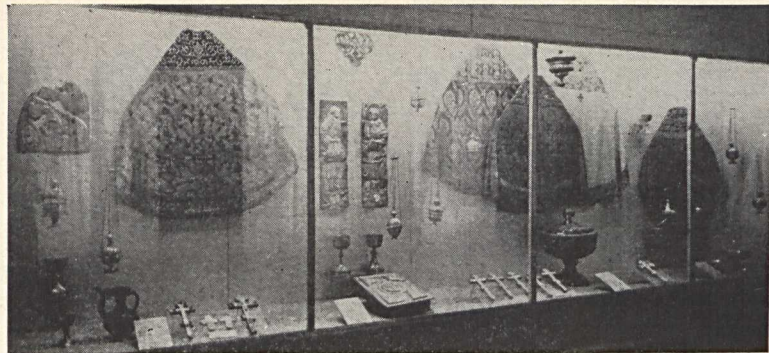
В XVI—XVII вв. прямоугольные изразцы в декоре печей применялись чаще, чем прежде. Орнамент стал плоскостнее. Количественно преобладали глазурованные изразцы, причем мастера к известным ранее поливам добавили белую, синюю и оранжевую. Декораторы перешли от компоновки одноцветных изразцов к созданию ансамблей из цветных кафель, резко расширив полихромиию. В XVI—XVII вв. господствуют растительные мотивы на изразцах. Они характерны для декора эпох Возрождения и барокко. Реже наблюдаются геометрические мотивы и особенно изображения людей и животных.

Как мы видели, одни изображения на изразцах из Сучавы связаны с традициями местного народного творчества, другие отражают общеевропейские вкусы.

Создатели изразцов испытывали влияние различных областей художественного творчества. Особенно наглядно влияние скульптуры по камню.

Средневековая терракота из Сучавы на редкость декоративна. Почти каждый изразец — небольшое панно, целостность которого подчеркивается рельефной рамкой. В сооружениях многоцветный монументальный декор гармонирует с красно-белой кладкой из чередующихся слоев кирпича и известняка. Изразцы оттиснуты главным образом в деревянных формах — здесь налицо связь гончарства и резьбы по дереву. Поэтому показательно, что некоторые орнаментальные мотивы на изразцах (лев, растительный орнамент, солярные мотивы) дожили до наших дней в народной резьбе по дереву и камню. Значит, происхождение орнаментов на изразцах из Сучавы может быть понято как явление не заимствованное, как полагали некоторые искусствоведы, а развившееся непосредственно в румынском народном искусстве.

Э. Рикман



Открытие экспозиции древнерусского искусства в музее Ростова Великого является долгожданным событием. Перед зрителем вновь представлены ценнейшие памятники живописи, скульптуры и прикладного искусства, многие из которых не выставлялись в течение десятилетий. Экспозиция разместилась в восьми залах. Семь из них отведены памятникам древнерусского искусства, в последнем представлены произведения XVIII — XIX вв. Авторы экспозиции стремились показать произведения, наиболее значительные по художественной ценности, сгруппировав их в такой последовательности, чтобы дать зрителю представление о древнерусском искусстве в целом, одновременно осветив его развитие на ростовской земле.

Если методы показа произведений изобразительного искусства сложны вообще, то едва ли не в самой значительной степени это относится к произведениям древнерусского искусства. В ГТГ из-за недостатка экспозиционной площади применяют метод уплотненного размещения икон. При этом многие произведения теряются, подавляемые своими более сильными соседями.

Иной подход к показу памятников иконописи в Музее им. Андрея Рублева в Москве: размещение произведений позволяет почувствовать красоту каждого из них. Последнее особенно важно: ведь музейная стена — не иконостас, в котором могут мирно ужиться разновременные произведения, создавая целостный ансамбль.

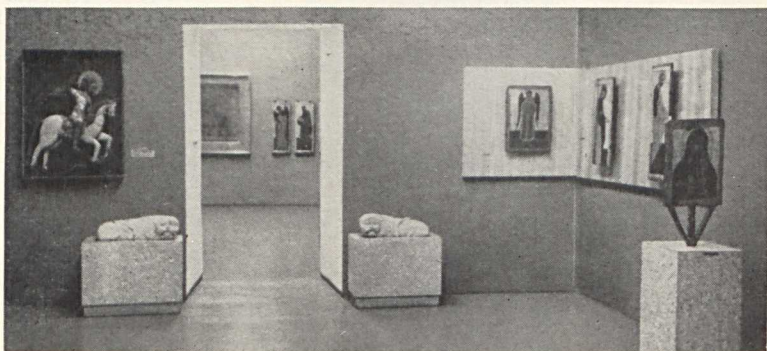
В экспонировании произведений древнерусского прикладного искусства имеются более удачные примеры. С тонким чувством материала построены экспозиции в Государственном Русском музее и в Эрмитаже, хорошо продумана экспозиция ризницы в Загорском музее-заповеднике. Метод показа в этих хранилищах комплексный, который имеет преимущество перед показом

по видам (этот метод использован, например, в Суздале).

В экспозиции ростовского музея произведения прикладного искусства в пределах зала показаны комплексно, произведения мелкой пластики сгруппированы по видам и по материалу в отдельных витринах.

Большое значение для экспозиции древнерусского искусства приобретает характер помещения. Вот почему так хорошо воспринималась экспозиция, расположенная в небольших сводчатых залах одного из корпусов Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ростовский музей в этом смысле не обладает преимуществами Ярославского музея-заповедника: экспозицию пришлось создавать в искаженном перестройками Самуиловым корпусе (уютными сводчатыми помещениями завладел туристский лагерь).

В раскраску первых четырех залов были введены активные тона: красно-оранжевые и терракотовый, раскраска остальных залов выдержана в нейтральных тонах. Иногда в качестве дополнительного фона введены щиты, фанерованные ясенем или затянутые тканью. При развеске икон, как правило, принимался в расчет тот уровень, на котором то или иное произведение находилось в иконостасе, а следовательно, и исполнялось с учетом уровня глаз зрителя. Поэтому икона «Спас в силах» XVI в. (в третьем зале), происходящая из деисусного чина, помещена довольно высоко; и, напротив, икона «Благодарный разбойник Варах», служившая алтарной дверью, возможно, того же иконостаса, опущена значительно ниже принятого уровня развески большинства произведений. Однако указанный принцип выбора уровня развески не везде оказался приемлем. Его пришлось нарушить для части деисусного чина из с. Ивашева (конец XV — начало XVI вв.), а также деисусного чина из с. Гуменца (начало XVI в.).



Для больших по размерам вещей, таких, как «Планица» Д. И. Годунова (1603), были изготовлены специальные остекленные витрины, предназначенные для размещения на стене. В таких же витринах экспонирована часть надгробных покровов, другая часть помещена в вертикальных витринах. Небольшие по размерам экспонаты частично расположены на подиуме, частично укреплены на щитах и закрыты органическим стеклом.

Произведения художественного серебра преимущественно относятся к XVII в. В новой экспозиции они в основном сосредоточены в пятом зале, где экспонированы в большой, идущей вдоль стены остекленной витрине. Вместе с серебром представлены украшенные лицевым и орнаментальным шитьем церковные облачения. В горизонтальных витринах размещены сравнительно немногочисленные произведения мелкой пластики. В отдельных случаях под вещи подложены цветные прокладки. Рядом с двухсторонними литыми иконами помещены гипсовые слепки, воспроизводящие недоступную взору зрителя сторону.

Витрины в известной степени унифицированы. К сожалению, в экспозиции имеется известная непоследовательность. Так, при монтажных работах в последних залах нарушен принятый для всей экспозиции хронологический принцип показа памятников. В результате этого планиция митрополита Варлаама (1637) оказалась не в пятом, а в седьмом зале, где сосредоточены произведения конца XVII—начала XVIII вв.;

в том же зале почему-то выставлена и подвесная пелена годуновского времени с изображением Николы Можайского. Очень жаль, что не представлено полностью ростовское серебро XVII в. Совершенно недопустимо выставлять в неостекленных витринах ценнейшие памятники лицевого шитья, как это имеет место в шестом и седьмом залах. Непривычно видеть в гладких фанерованных рамах парсуны петровского времени или приписываемый кисти В. Л. Боровикова портрет Димитрия Ростовского, который так и просится в массивную золоченую раму. Но при всех этих недостатках создание экспозиции древнерусского искусства в Ростове Великом в стенах прославленного кремля является событием большого культурного значения.

В. П.

В Ленинграде состоялась сессия отделения истории Академии наук СССР, посвященная 50-летию Ленинского декрета о создании Института археологии АН СССР и итогам полевых археологических и этнографических исследований в 1968 году.

Торжественное заседание сессии открыл академик Е. Жуков. Во вступительном слове академик В. Рыбаков тепло поздравил присутствующих и всех археологов страны с их праздником. Академик М. Каргер в своем докладе сделал глубокий анализ и проследил основные этапы становления советской археологии. Торжественное заседание закончилось многочисленными приветствиями в адрес Института археологии.

В последующие дни недели был прослушан ряд докладов, в которых освещалась работа советской археологии по многим основным ее разделам: «Изучение каменного века в Советском Союзе», «Эпоха бронзы в СССР», «Исследование памятников раннего железного века за 50 лет», «Античная археология (1819—1968 гг.)», «Изучение Киевской Руси советскими археологами» и др.

На заседаниях Ученого совета Института этнографии АН СССР были подведены итоги работы и прослушаны сообщения делегатов о работе VII Международного конгресса этнографических и антропологических наук.

После общих заседаний последние три дня недели работало 14 различных секций, в том числе секция народного искусства. Особый интерес вызвали доклады, в которых отдельные изобразительные мотивы народного искусства XVIII—XIX вв. связывались с глубокими традициями культуры предшествующих веков: «Орнамент русской народной вышивки как исторический источник» Г. Масловой и «К вопросу о хунском компоненте в орнаменте якутов» С. Иванова. Многие темы докладов явились результатом изучения богатейших коллекций Музея этнографии народов СССР сотрудниками этого музея.

Таковы доклады «К вопросу о соотношении двух мотивов русской крестьянской вышивки XIX века, связанных с древней мифологией» И. Шангинной, «Вологодские свадебные короны» Л. Молотовой и «Якутские деревянные кубки» С. Ланчук. Непосредственно результатом полевых исследований были посвящены доклады научных сотрудников Государственного Русского музея и Загорского Государственного историко-художественного музея-запо-

ведника: «О резьбе по дереву Олонецкой губернии» Н. Мальцева, «Ткачество и народный костюм Смоленской области» Л. Калмыковой и «Теремковые и столбчатые прялки Ярославской области» О. Кругловой.

С большим интересом были прослушаны доклады и сообщения о народном искусстве Армении, Украины, Латвии и Мордовской АССР. На заключительных заседаниях секций были подведены итоги работы сессии и приняты предварительные планы работы на будущий год.

О. Круглова

Конференция в Кускове

В Государственном музее керамики в Кусково состоялась научная конференция, посвященная итогам Всесоюзной выставки «50 лет советской художественной керамики и стекла».

В конференции приняли участие искусствоведы, музейные работники, художники Москвы и заводов Подмосковья.

Заседание открылось докладом заместителя директора музея Кусково И. Суслова, посвященным отражению ленинской темы в художественном фарфоре и стекле.

И. Суслов привел интересные высказывания Н. К. Крупской и Л. Б. Красина о том, с каким вниманием и осторожностью нужно подходить к отражению в искусстве облика В. И. Ленина, рассказал о работе С. В. Чехонина над зарисовками Ленина с натуры, предостерег современных художников от поспешного и недостаточно профессионального отношения к ленинской тематике в юбилейных произведениях. Большой доклад о декоративности в советском художественном стеклоделии сделал заслуженный художник РСФСР Б. Смирнов. В его докладе была широко поставлена проблематика развития современного декоративного искусства, давался критический анализ дискуссии о красоте и пользе, которая ведется сейчас на страницах наших журналов. Художник Дулевского фарфорового завода П. Кожин в полемической форме отстаивал необходимость работы художников-керамистов над образцами для массового производства. Научный сотрудник музея Кусково Ю. Крайванов

в своем сообщении «О рационализации и стандартизации форм фарфоровой посуды в 1920-х — начале 30-х годов» рассказал, как он по чертежам и эскизам выполнил изделия тех лет в современных производственных условиях. Эти произведения в фарфоре были продемонстрированы участникам конференции.

Научный сотрудник музея керамики Э. Самецкая проанализировала работу художников-супрематистов в фарфоре в 20—30-е годы. Об эволюции форм и росписи советского фарфора сделал сообщение зав. отделом музея В. Попов.

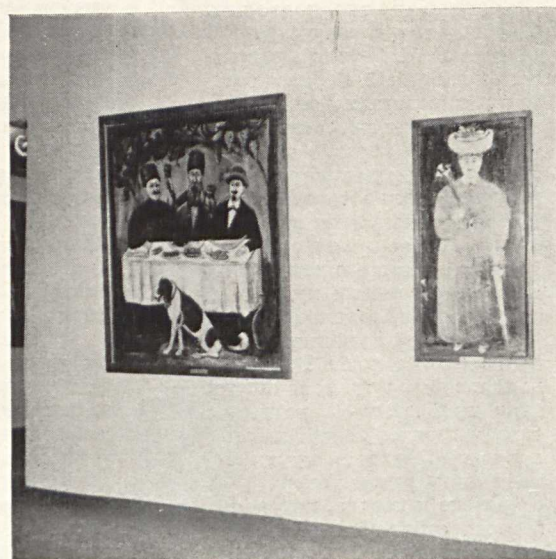
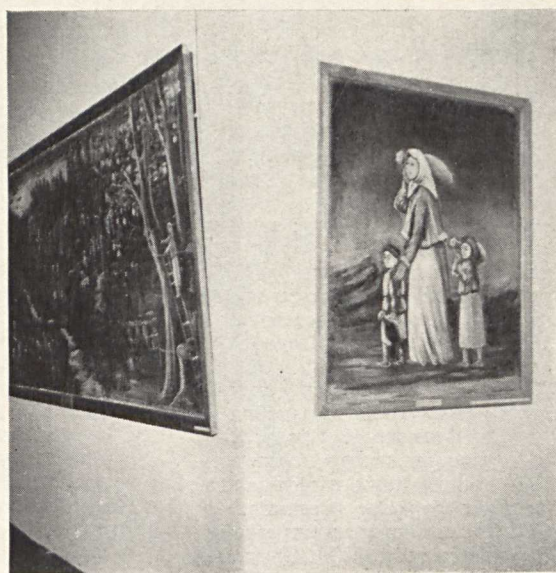
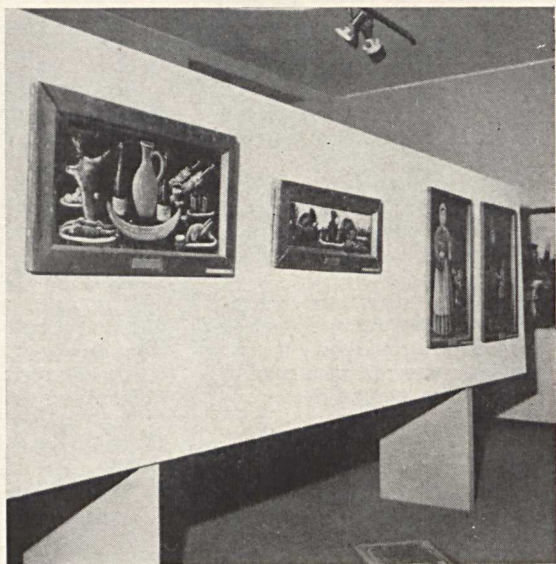
Проблеме национальных традиций в декоративном искусстве был посвящен доклад Н. Степанян. В. Рожанковский и Я. Пуят проанализировали развитие национальных форм керамики на Украине и в Латвии.

Скульптурность глиняных форм

Во время традиционной Недели художника в Тбилиси в залах Грузинского общества дружбы и культурной связи с зарубежными странами с успехом прошла выставка художницы-керамистки Наны Ботковели.

Выполненные из лощенной и чернолощенной глины, терракоты, глазурованной глины «Сосуд для вина», «Кувшин с портретом царицы Тамары», «Декоративная тарелка», «Тарелка для фруктов», «Стая птиц» демонстрируют замечательное чувство пропорций, объемов и силуэтов. Нередко ее вазы и сосуды украшены налпными рельефами и геометрическими орнаментами, что делает их особенно декоративными. Для Н. Ботковели характерен артистизм и в выборе материала, и в сочетании разных материалов, цвета и рисунка. Связь ее произведений с национальными традициями несомненна. При обилии традиций древнего грузинского искусства художнику нетрудно растеряться и повториться. Н. Ботковели сохранила индивидуальность и свежесть художественной мысли именно как художник-керамист.

И. Дзугова



Пиросманашвили начал «завоевывать» Европу уже много лет назад. Однако по-настоящему общественность европейских стран начала знакомиться с Пиросманашвили лишь недавно, в результате политики широкого культурного сотрудничества, проводимой советским правительством. Во второй половине 1968 года выставка Пиросманашвили побывала в Варшаве и Праге; весной 1969 года ее увидели парижане. В марте — апреле 1969 года в Музее декоративного искусства, занимающем крыло Лувра, была развернута экспозиция, состоявшая из 85 картин Нико Пиросманашвили. Министр культуры Франции Мальро торжественно открыл выставку. На многочисленном вернисаже присутствовали также советские представители, в том числе директор Государственного музея изобразительных искусств Грузии Ш. Амиранашвили и председатель Союза художников Грузии З. Лежава.

Нынешняя выставка Пиросманашвили — первая в Париже. Но это не первое знакомство французской художественной общественности с творчеством грузинского живописца. В 1927 году Бено Гордзениани, художник и критик, издал в Париже на грузинском языке книжку о Пиросмани, включавшую альбом репродукций. Книга имела большой успех. Но, как это часто бывает с искусствоведческими книжками, ее не столько читали, сколько смотрели. По-видимому, не без ее участия творчество Пиросмани вызвало интерес таких выдающихся французских художников, как Пикассо и Леже.

Много сделал для популяризации творчества Пиросмани в Париже и русский художник Илья Зданевич, живший во Франции. Сейчас книга Зданевича переведена на французский язык и вскоре выйдет в Париже в издательстве «Галлимар».

Л. Жадова

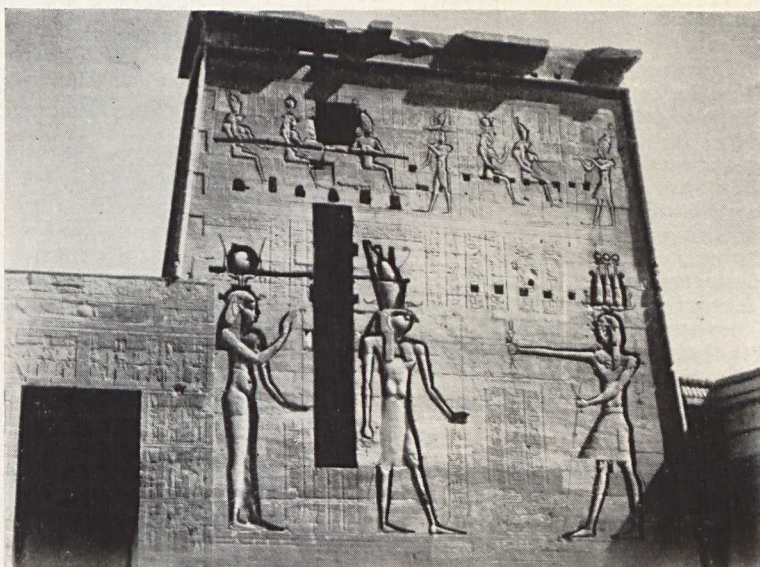


NIKO PIROSMANACHVILI

Группа экспертов ЮНЕСКО во главе с генеральным секретарем этой организации Рене Майо посетила Каир и Асуан, где на месте изучила возможности спасения знаменитых храмов Филе от окончательного затопления водами Нила. Кампания по сохранению бесценной «жемчужины Египта», как называли храмы Филе в древности, входит составной частью в проект по спасению древнеегипетских и античных памятников Верхнего Египта, проводимых под эгидой ЮНЕСКО. В рамках спасательных работ уже сменили свое старое местоположение знаменитые храмы Рамзеса II и его жены Нефертари у местечка Абу-Симбел, памятники древности в Калабше, Кертасси, Амаде и других местах Центральной и Южной Нубии.

Группой египетских инженеров и археологов разработан проект спасения Филе от окончательного разрушения. Туристы, проезжающие по гребню старой Асуанской плотины с октября по июль, могут видеть над гладью озера лишь верхушку первого пилона храма Исиды — самого высокого сооружения комплекса Филе; с июля по октябрь — время интенсивного водосброса через плотину — храмы Филе освобождаются из водного плена и вновь радуют почитателей прекрасного совершенством своих форм, удивительным и гармоничным сочетанием массивной древнеегипетской архитектуры с изяществом греческих колоннад. Храм не так уж древен — его сооружение, начатое в IV веке до нашей эры, было завершено лишь через 600 лет, но, кроме красоты архитектуры, он привлекает внимание специалистов тем, что его рельефы по сути дела представляют собой изваянную в камне летопись религии Древнего Египта.

По решению правительства ОАР старая Асуанская плотина, построенная еще в 1902 году, должна дополнять гигантскую электростанцию Асуана, расположенную на 7 километров выше по течению Нила. Это умножает опасности, грозящие храмам Филе. Дело в том, что уровень воды между двумя плотинами будет резко колебаться (до трех метров в сутки), что приведет к быстрому разрушению камня, из которого сложены сооружения Филе. Египетские инженеры создали проект, учитывающий как археологическое значение памятника, так и финансовые возможности претворения в жизнь самого проекта. Существовавшие ранее планы страдали целым рядом недостатков: они нарушали



единство архитектурной композиции и окружающего ландшафта — одну из основных прелестей всего комплекса Филе, были дорогостоящими и ставили ряд трудно разрешимых технически проблем. Новый проект учитывает в то же время опыт уже осуществленных работ по спасению древнениубийских памятников — демонтаж, перенесение и сборку на новой площадке. Храмы Филе будут распилены на блоки (примерно 15—20 тысяч штук) и собраны на близлежащем незатопляемом острове Агилкиа. Проект на 2,5 миллиона долларов дешевле своих «предшественников».

Работа по спасению храмов Филе начата весной этого года. К началу 1973 года древний памятник займет свое новое местоположение на Агилкиа и будет, таким образом, сохранен для человечества.

Ю. Тыссовский

Клад из Поднестровья

Поднестровье — край многочисленных древних памятников культуры. Новые открытия в последние годы сделаны на территории Среднего Днестра Подольской археологической экспедицией. К числу интереснейших находок принадлежит клад из села Бережанка Хмельницкой области. Он был обнаружен при земляных работах на правом берегу р. Жванчик. В лепном глиняном горшке оказались обломки двух золотых шейных гривн, бронзовые браслеты и кольца, бусы из стекла, сердолика, стеклянной пасты и бронзовый амулет в виде птицы. По-видимому, клад был зарыт на поселении первых веков нашей эры. Шейная гривна (ее удалось сложить из обломков) изготовлена из тонкого листового золота. Поверхность ее орнаментирована ромбическими выступами, тисненными по другой, более твердой металлической форме-матрице. После тиснения орнаментированные части гривны скручены в полые, несколько сплюснутые трубки. Эти трубки соединены между собой при помощи четырех почти сферических наварший, отлитых, очевидно, по восковой модели. Гривна имеет шарнирное сочленение и оригинальный замок-застежку.

Бронзовые браслеты и кольца изготовлены техникой литья. Поверхность браслетов орнаментирована ажурными выступами-«шишечками». Серебряная подвеска исполнена из довольно массивной проволоки и имеет сплюснутые, заходящие один за другой концы. На основном кольце подвешены три меньших. Бронзовый амулет в виде утки отлит в форме. Среди бус клада — сердоликовые красные бусы, массивные, полуцилиндрической формы, стеклянные зеленоватые круглой и овальной формы и так называемые глазчатые из стекловидной пасты зеленоватого, коричневого и других цветов. Аналогии вещам Бережанского клада имеются в отдельных районах Центральной и Юго-Восточной Европы. Они представлены в древностях центральноевропейского кельтского мира, а также среди памятников сарматских и гето-фракийских племен первых веков нашей эры. Определенный интерес представляет амулет в виде птицы. Подобные ритуальные фигурки известны в древностях Центральной Европы и Кавказа, встречаются они и среди древнегреческих и римских памятников вплоть до IV столетия н. э. Впрочем, появление разнообразных амулетов в виде зверей, птиц, рыб и т. п. могло быть в значительной степени свидетельством самостоятельного развития местных племен. Корни этого процесса идут в глубь тысячелетий — к наиболее древним тотемическим традициям.

Какому народу могли принадлежать вещи этого клада? В его составе есть самые разные по происхождению предметы. Но, обнаруженный в среднестровском поселении II—III веков н. э., он мог, несомненно, сложиться среди местных раннеславянских племен. Возникает вопрос: накопилось ли содержимое клада в Среднем Поднестровье при военных, торговых и других межплеменных контактах или, может быть, оно сложилось как своеобразная местная модификация разных по происхождению вещей? Полагаю, что здесь имело место и то и другое.

Предметы из клада позволяют в какой-то мере реконструировать одежду и украшения среднестровского населения и говорят о довольно высоком уровне художественной культуры аборигенов. Наконец, отметим, что набор вещей Бережанского клада проливает свет и на вопросы социальных отношений в обществе. Наличие в нем золотых шейных гривн свидетельствует не только об имущественном, но и о социальном размежевании, которое началось у племен Среднего Поднестровья в начале нашей эры.

И. Винокур

III конгресс «Икограда»

В августе прошлого года (с 18 по 24) в Эйндховене (Нидерланды) проходила третья генеральная ассамблея и международный конгресс «Икограда» (Международный совет ассоциаций графики и художественного проектирования). Созданная в 1963 году в Лондоне, «Икограда» призвана была повышать уровень художественного проектирования, собирать профессиональную информацию, содействовать обмену опытом между странами и организациями и с помощью прикладного искусства достигнуть лучшего взаимопонимания между народами.

В Нидерландах собрались 280 делегатов, представляющих членов совета от различных организаций из 20 стран и трех континентов. Место прохождения ассамблеи и конгресса — Эйндховен — как нельзя лучше подходило для профессии дизайнера (современный индустриальный город с интересной планировкой) и выгодно отличалось от расположения последней ассамблеи и конгресса, состоявшихся в небольшом горно-курортном местечке. Начало ассамблеи было омрачено безвременной кончиной Ганса Боллемана, видного голландского дизайнера и одного из основателей «Икограда». Ассамблея учредила стипендию его имени для наиболее одаренных студентов-дизайнеров. Ассамблея утвердила в качестве постоянных членов организации из Польши, Дании, Бельгии и Чехословакии. Следующим местом проведения генеральной ассамблеи и конгресса была

намечена Варшава. В качестве временного члена-корреспондента из СССР утвержден Борис Бродский. Интересную работу проводят различные комиссии по стандартизации методов работы дизайнеров различных стран, их профессиональных норм, типографского дела, международных знаков, символов и терминологии. Было отмечено, что дизайнеры, должны играть активную роль в определении и развитии стандартов, которые влияют на наше зрительное окружение. При этом в будущем практика дизайна станет проблемой общечеловеческой деятельности, будет охватывать многие аспекты политики планирования, управления и производства в международном масштабе. На решение таких задач направлена и деятельность комиссии «Икограда» по образованию. Конгрессу был представлен словарь специальных терминов «Икограда» на английском языке. Предполагается перевести его на немецкий, французский и испанский. Во время заседания ассамблеи работал 2-й международный студенческий семинар «Икограда», обсудивший проблемы дизайна в вузах и его перспективы. Были подготовлены итоги конкурса студенческих фильмов, лучшим в эстетическом и художественном отношении были присуждены премии. Ассамблея также учредила президентский приз, который будет присуждаться за самый выдающийся вклад в деятельность «Икограда» председателями комиссий. После окончания работы конгресса студенты, принявшие участие в работе «Икограда», единодушно признали, что на конгрессе господствовала атмосфера дружбы, участники учились друг у друга, делегаты проявляли искренний интерес к молодым дизайнерам и их работе. В целом работа «Икограда» демонстрирует плодотворность международного сотрудничества в области дизайна, указывает на трудности, с которыми приходится сталкиваться, и пути преодоления различий в дизайне и жизни народов мира.

Чешский совет художественного ремесла и народного творчества

В Праге представители Союза художников Чехословакии, Управления народным художественным производством (ULUV), Управления художественных ремесел (UUR), Артцентра, Художественного фонда Чехии, Кооперативного союза при участии представителей Министерства культуры и информации и словацкого Управления народным художественным производством учредили Чешский совет художественного ремесла. Новый совет станет центром, координирующим деятельность упомянутых учрежде-

ний, будет способствовать решению проблем, касающихся организации и дальнейшего развития художественного ремесла и народного творчества, а также более широкому распространению изделий мастеров на внутреннем и заграничном рынках. Вместе с тем Совет будет осуществлять функции национального комитета (совета) Всемирного совета ремесел. Временным председателем Чешского совета избран Карел Хеттеш, являющийся членом правления Всемирного совета ремесел, вице-председателем — доктор Бедржих Штайнер, казначеем — Йозеф Кодл. Одновременно была создана плановая и проектная комиссия во главе с Йозефом Кодлом, а также комиссия по делам печати, пропаганды и выставок — во главе с доктором Войтехом Тилковским. Официальным органом Совета станет журнал «Искусство и ремесло» («Umění a Remesla»). Председатель и вице-председатель обсудят с представителями соответствующих организаций Словакии вопрос об их сотрудничестве и о возможности превращения Совета в общегосударственную организацию — Совет художественного ремесла и народного творчества Чехословакии. Будет также обсужден вопрос о сотрудничестве с некоторыми научно-исследовательскими учреждениями страны — пражским Художественно-промышленным музеем, этнографическим отделом Национального музея и т. п. Вместе с генеральным секретарем Всемирного совета ремесел Джеймсом Плацтом председатель Совета обсудит возможность провести очередную конференцию Всемирного совета в 1970 году в Праге либо в каком-нибудь другом городе страны, с выставкой художественных ремесел и народного творчества Чехословакии.

(журн. «Umění a Remesla», 1969, № 1, Прага)

«Багаж-70»

Мы все теперь больше путешествуем по делам и для собственного удовольствия. Появилась большая нужда в чемоданах прочных, легких, практичных, противостоящих ударам, царапинам и погоде. Почему бы не сделать наш багаж светлым, веселым и красивым? Ведь созданы новые искусственные кожи, пластиковые материалы, которые очень легко чистить и мыть. На выставке багажных изделий лондонского «Дизайн-центра», которые будут выпускаться в 1970 году, контрастом были старые темные чемоданы и сумки, замечательно сработанные, но уже ставшие номенклатурой музея кожаных изделий. Выставка показывает, что английская кожаная и галантерейная промышленность перешла на массовое изготовление багажных изделий по новой технологии и из новых материалов. Забота о безопасности путе-

шествеников приобрела первостепенное значение. Внимание посетителей привлекли портфели для школьников — «светлячок» (по названию ярко оранжевого фосфоресцирующего материала). Это изделие приветствовали автомобилисты, дорожная служба и министр транспорта. На «светлячке» приделана пряжка и ярлык с именем ученика. Изделие легко протирать внутри и снаружи губкой. На одной стороне отпечатаны правила уличного движения, так называемый «кэроб-дрилл». Пользуясь таким портфелем, дети легко усваивают эти правила. Испытания установили, что шоферы видят «светлячки» издали и днем и в вечерние часы. Промышленники надеются, что их «яркая мысль» защитит детей от катастроф. На фабрике этих изделий уже лежат заказы из многих стран.

Фелисити Эшби (Лондон)

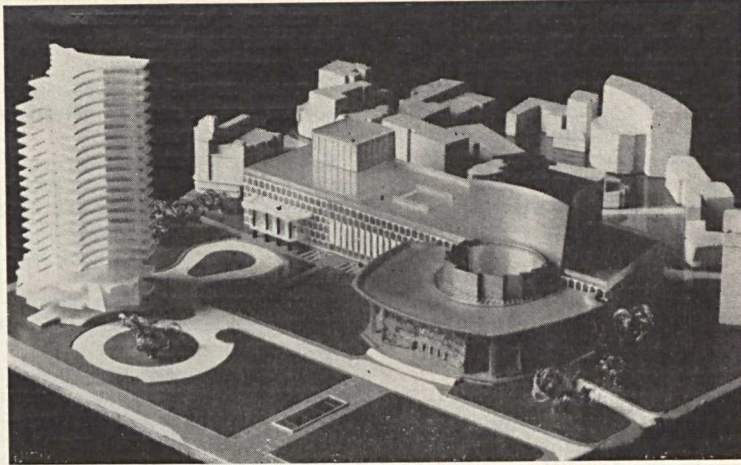
II Международная биеннале дизайна состоится в 1970 г. в Бразилии. Организует выставку Музей современного искусства в Рио де Жанейро.

1969 год проходит в Чехословакии под девизом «Год качества». С 5 июля по 3 августа в Яблонце на Ниссе проходила выставка дизайна, которая называлась «Мир предметов» и ставила своей целью наглядно показать экономическое значение дизайна для экономики страны.

Научный центр Цепели

В помощь научно-техническим мастерским при Цепели в Варшаве был создан в прошлом году исследовательский центр. Он объединяет две лаборатории: сувениров и народного творчества. В будущем начнет работать лаборатория современного профессионального художественного творчества. Сотрудникам исследовательского центра предстоит решать теоретические проблемы, связанные с осуществлением художественных и экономических задач Цепели, а также с оказанием конкретной помощи мастерским. Одна из основных проблем, которой займутся в ближайшее время лаборатории Центра, — это методы охраны народного творчества и практика Цепели в области художественного ремесла. Богатый опыт, накопленный Цепелией за 20 лет существования, позволяет дать критическую оценку ее деятельности и сделать определенные выводы, которые будут иметь решающее значение для ее дальнейшего развития.

Зигмунт Чешельский (Варшава)



Будущие ансамбли Бухареста

Строительство театрального комплекса

В один из вечеров 1852 года торжественно поднялся занавес первого в Румынии национального театра — Бухарестского, помещение которого, по мнению хроникеров того времени, было «одним из самых больших и красивых в Европе». Спустя почти век, летом 1944 года в результате варварской нацистской бомбардировки здание театра было сметено с лица земли. Поскольку реставрация оказалась по многим причинам невозможной, было решено возвести новое, современное здание Национального театра; строительство идет сейчас полным ходом. Расположенный на озелененной площади с фонтанами и скульптурными композициями, поднятыми почти на метр над уровнем улицы, театральный комплекс включает три здания: основной зал, зал-студию и корпус со служебными помещениями. Собственно залу (он рассчитан на 980 мест), выделяющемуся по высоте и силуэту среди остальных зданий, будет предшествовать вестибюль, затем просторное главное фойе, из которого зрители будут переходить в фойе-гардеробную, а оттуда по двум спиральным лестницам — в верхнее фойе. Серия разновысоких площадок, окружающих круглый по форме зал, ведет на различные его уровни. Большинство мест расположено в партере, а 170 — в семи ложах на разной высоте. Большая сцена с регулируемым порталным отверстием будет механизирована. Для удобства зрителей будет оборудовано несколько специальных лифтов. Снаружи основной зал решен в виде трех вогнутых стен, украшенных разноцветной мозаикой со сценами из истории национального и мирового театра. Эти стены поддерживает большой навес-козырек, прообразом которого послужили стрехи старинных памятников румынской архитектуры. Ею же навеяны формы и красочность фасадов театра. Здание со служебными помещениями является одновременно связующим звеном между основным залом и залом-студией. Расположенный на противоположном конце, он задуман таким образом,

что может быть преобразован для трех типов спектаклей: итальянского театра, елизаветинского и театр-арены. Эти преобразования осуществляются с помощью трех блоков ступеней со стульями: одного неподвижного и двух подвижных. Когда собраны все три блока, получается театр-арена со сценой в центре; когда один из блоков смещен, образуется театр елизаветинского типа со сценой, окруженной с трех сторон публикой; итальянский театр — обычный. Подвальное помещение зала-студии может быть использовано как репетиционный зал для больших ансамблей, как экспериментальный театр или как помещение для художественных выставок. Фасад зала-студии представляет собой современное выражение традиционных черт румынской национальной архитектуры. Рядом с театральным комплексом расположено 80-метровое современное здание отеля «Интерконтиненталь» (21 этаж). В распоряжении туристов здесь будет 800 мест в 400 комнатах с кондиционированным воздухом и установками для быстрого общения с гостиничным персоналом. Отель будет присоединен к автоматической электронной системе заказа комнат «Панамок». Будет обеспечена соответствующая сеть обслуживания: секретариат-полиглот, система одновременного перевода для заседаний, конгрессов, конференций. Здание включит также предприятия общественного питания, специальные помещения для отдыха, гимнастические залы, плавательный бассейн. Поскольку театр и отель будут привлекать большое число посетителей, под площадью между этими двумя зданиями запроектирована двухъярусная подземная стоянка на 950 автомобилей и современная станция обслуживания со всеми удобствами, включая и механическую вентиляцию. Движение на площади Николае Болеску, в пункте пересечения двух крупных магистралей столицы, будет облегчено благодаря подземному переходу; спуск в него будет осуществляться по лестницам и эскалаторам в четырех пунктах, до уровня галерей восьмиметровой ширины, которые охватят восьмиугольником площадь 2200 кв. м. Внутри будут

оборудованы магазины, автоматы для продажи различных товаров, пивной зал. Пол, стены, как и акустически обработанный потолок, будут облицованы специальными материалами. Строительство ансамбля предполагается закончить к концу будущего года.

Реконструкция древнего центра столицы

Через несколько лет в Бухаресте появится еще один архитектурный комплекс — но уже как единственный памятник средневековой архитектуры на территории столицы. В центре столицы будет восстановлен уголок старого города с берегов Дымбовицы в том виде, в каком он существовал в конце XVIII века. Странный для нынешних жителей Бухареста, привыкших к архитектуре по вертикали, прежний центр города, возрожденный к жизни, явится «живым» свидетельством того, как строили в свое время предки. Многочисленные письменные документы и недавно произведенные раскопки позволили установить, что на территории примерно в 7,5 гектара была сосредоточена несколько веков назад экономическая, политическая и культурная жизнь населения города, основанного легендарным Букур. На основе комплексного плана реставраторы восстанавливают ряд исторических памятников, зданий культурного или торгового назначения — самых показательных с функциональной точки зрения и в смысле подлинности румынского зодчества. Наиболее интересный «экспонат» — Княжеский дворец — предстанет перед нами в одном из трех предполагаемых вариантов: стены его либо будут оставлены под открытым небом в том виде, в котором они сохранились и поныне, либо над ними будет возведено сооружение из стекла: возможно также — и это, пожалуй, наиболее вероятное из всех решений, — что Княжеский дворец будет полностью восстановлен и в нем разместится Музей истории Бухареста. Для последнего варианта имеется достаточно элементов, в том числе и реплика этого здания — Дворец Могошайи. Другой объект этого ансамбля — постоянный двор Манука, служивший некогда, как о том свидетельствует и его наименование, заезжим двором для останавливающихся в Бухаресте путников. Реставраторы и здесь наткнулись на сюрпризы; под слоями штукатурки они обнаружили отлично сохранившийся первоначальный фасад, созданный в подлинном брыньковском архитектурном стиле. Это и послужит фактически основным элементом и лейтмотивом для будущего здания, призванного выполнять различные функции: второй этаж его будет отведен под гостиницу с 32 комнатами, оформленными и меблированными в стиле постоянного двора, а на первом этаже будут открыты ресторан, магазин художественных кустарных изделий,

магазин традиционных печеных изделий, а также ряд других магазинов. Винный погреб в подвальном помещении и летний ресторан дополняют ансамбль. В другом уголке этого оригинального квартала находится бывший постоянный двор Габровень, построенный в 1730 году купцами из Габрова и отличающийся своеобразием архитектуры. На втором этаже здания будет устроена гостиница для туристов, на первом этаже — магазины и выставочные залы, а в подвальном помещении — ресторан. Постояльный двор «Под липами», построенный несколько поодаль, относится, как это видно и из надписи над воротами, к 1883 году. Сравнительно хорошо сохранившийся, он состоит из 24 сводчатых пролетов-лавок. Эта отличительная черта будет сохранена: здесь откроются антикварные магазины, выставки с распродажей, выставочные залы, картинные галереи. Будет также восстановлена старинная кофейня, построенная в 1800 году, с сохранением соответствующего той эпохе внутреннего оформления, и бильярдная в подвальном помещении. И, наконец, на месте нынешнего цветочного рынка будет построен лапидарий и выставочный зал в двух уровнях, при сооружении которых будут использованы элементы фасада бывшей гостиницы «Дакия», реставрированной в 1876 году; будет также реставрирован для показа фундамент старинной церкви XVIII века. Вся эта носящая четкий отпечаток XVIII века зона, от которой так и веет стариной, будет «заселена» зданиями той эпохи, расположенными сейчас в других районах Бухареста и отличающимися своей оригинальностью, с сохранением характерных черт румынского зодчества. Старинные двух- и трехэтажные дома с застекленными галереями хранят в увеличенных масштабах специфические черты румынского крестьянского зодчества в применении к требованиям городской архитектуры: галерея была добавлена к ним из соображений комфорта. Проектировщики намерены сохранить подлинность как в архитектурном стиле, так и в других элементах, например, в мощении улиц, которые будут перекрыты, как встарь, дубовым бревенчатым настилом. Метаморфозу возврата к прошлому претерпит не только внешний облик этого уголка Бухареста, но и специфика всего этого района. Здесь откроются выставочные залы Художественного фонда, антикварные мебельные магазины, кустарные магазины и мастерские, в которых будут изготавливаться и продаваться ткани, серебряные изделия, украшения, специфические румынские кожаные изделия. Возрождение этого уголка старины в центре Бухареста XX века перекинет мостик через века, и прошлое подаст руку настоящему.

Иоана Пэтрашку (Бухарест)

Фестиваль фольклора «Румыния-69»

Четверть века со времени освобождения Румынии была отмечена, наряду с другими торжествами, также первым Международным фестивалем и конкурсом фольклора «Румыния-69». Организуемый Государственным комитетом по делам искусства и культуры Социалистической Республики Румынии фестиваль призван способствовать развитию фольклора; проводиться он будет один раз в 3 года. Фестиваль должен не только стимулировать развитие традиционного и современного народного творчества как средства проявления духовной культуры народа, но и поощрять изучение этой обширной области. Он является также серьезным средством укрепления чувств дружбы и взаимного уважения народов, населяющих территорию Социалистической Республики Румынии. На первый фестиваль, который продолжался с 26 августа по 4 сентября в Бухаресте, съехались фольклорные ансамбли и группы из всех социалистических стран, а также представители Англии, Франции, Греции, Индии, Ирана, Италии, Ливана, Мексики, ОАР и Сенегала. Жюри конкурса, в состав которого вошли видные деятели искусств каждой страны-участницы, дало высокую оценку выступавшим коллективам, учитывая подлинность музыки, танца, народных костюмов, мастерство исполнения и т. д. На международную выставку народного творчества, которая была открыта во время фестиваля, были показаны произведения декоративного и изобразительного искусства, созданные как отдельными народными мастерами, так и целыми коллективами. Во время фестиваля была организована ярмарка, где продавались традиционные изделия румынских мастеров. На научной сессии обсуждались наиболее актуальные проблемы народного творчества. Первый Международный фестиваль и конкурс фольклора «Румыния-69» завершился «Парадом народного костюма», в котором приняли участие все фольклорные ансамбли и группы, приехавшие в Бухарест.

Книги Румынии

За последние четверть века художественная жизнь Социалистической Республики Румынии значительно активизировалась, заметно возрос интерес общества к проблемам творчества. Естественно, что в связи с этим издательства выпускают все больше литературы по искусству. Значительную часть этих

изданий составляют книги, альбомы, каталоги и проспекты, посвященные декоративно-прикладному искусству, народному творчеству, историческим памятникам и археологическим раскопкам. Среди известных своими традициями центров народного творчества особое место занимают Арджеш и Мусчел. Они славятся не только разнообразной керамикой, но и оригинальной архитектурой, тканями, вышивками, народными костюмами. Обо всем этом рассказывается в вышедшей в 1967 г. монографии Ф.-Б. Флореску, П. Штала и П. Петреску «Народное искусство местностей Арджеш и Мусчел». История румынской деревянной скульптуры представлена в каталоге «Деревянная скульптура в народном искусстве Румынии» Б. Здерчука и Дж. Стойки (1967 г.). С технологией ковроделия и орнаментацией ковров в разных областях страны знакомят работы Б. Здерчука «Марамурешские ковры» (1963 г.), П. Петреску и П. Штала «Румынские ковры сегодня» (1966 г.); с вышивками — книга Е. Аврамеску и Ф.-Б. Флореску «Народные вышивки Румынии». Много книг посвящено национальным костюмам. Наиболее обстоятельна по собранному материалу монография Т. Бэнэяну «Национальный костюм Румынии», изданная в 1965 году. Целый ряд книг знакомит с народной керамикой отдельных областей страны: Ф.-Б. Флореску «Черная глазурованная керамика Марджина» (1957 г.), Т. Бэнэяну «Керамика из Глогова» (1966 г.) и «Народная керамика в районе горного массива Оаш» (1967 г.). Каждая из них строится примерно по одному принципу: вначале рассказывается об истории керамики в данной области, затем о технике изготовления и украшения керамических изделий, в заключение — о керамике сегодняшнего дня. Описанию известного Музея румынского села посвящена изданная в 1958 году книга Г. Фокша «Бухарестский музей села» (в 1967 г. вышло второе издание этой книги). В ней рассказывается о различных архитектурных формах и разных типах жилищ, о ремеслах, об утвари, о произведениях народного творчества. В 1967 году коллективом авторов музея народного искусства Румынии издан каталог, в котором опубликованы некоторые из экспонатов, хранящихся в фондах музея: ковры, ткани, вышивка, одежда, резьба по дереву, металлу и кости, керамика, живопись по дереву, иконы на стекле. За последние годы очень вырос интерес к историческим памятникам Румынии. В серии «Краткие путеводители» издано немало каталогов, в которых содержатся сведения о древних замках, крепостях, монастырях, церквях. Каждый из таких путеводителей знакомит с историей памятника, его архитектурой и внутренним убранством, рассказывает о хранящихся

в нем изделиях: вышивках, иконах, ювелирных украшениях, каменной и деревянной скульптуре и т. д. Приводятся также данные об имеющихся там рукописях и печатных произведениях. Несомненным достоинством этих работ является обширная библиография и обилие иллюстраций. Специальная серия «Города и пейзажи Румынии» рассказывает об исторических памятниках и сегодняшнем облике страны. В этой серии издаются преимущественно альбомы фотографий — своеобразные портреты городов: «Бухарест» (1961 и 1966 гг.), «Яссы» (1961, 1962 и 1965 гг.), «Клуж» (1965 г.), «Бэиле-Геркулане» (1962 г.), «Олтения» (1965 г.) и др. Румынская художественная критика особое внимание в последние годы уделяет анализу творчества художников разных видов изобразительного искусства. Успехом пользуются небольшие монографии, где дается краткий очерк о творчестве и жизни художника. Немалое место в этой серии отводится и скульпторам: А. Георге (1966 г.), К. Бараски (1966 г.), Ю. Онице (1967 г.), В. Роману (1967 г.) и др. Много изданий посвящено творчеству знаменитого румынского скульптора Константина Брынкуша. Издания по архитектуре делятся на две группы: в одних анализируются общие вопросы градостроительства и архитектуры, в других рассказывается об отдельных архитектурных ансамблях. К первой группе следует прежде всего отнести монографию Г. Ионеску «История румынской архитектуры», второй том которой вышел в 1965 году. В нем освещается история архитектуры с конца XVI до середины XX вв. Интересные вопросы поднимаются в вышедшей в 1958 году книге Р. Маркуса «Парки и сады Румынии». Значительный интерес представляет монография Г. Курински «Исторические центры городов» (1967 г.). В книге дается определение понятия исторического центра, предлагаются критерии для классификации населенных пунктов Румынии, имеющих исторические центры. Цель монографии — исследование возможности использования широкой гаммы градостроительных мероприятий в применении к историческим центрам городов зарубежных стран и Румынии. Ко второй группе относятся «Архитектурный ансамбль «Каля Гривицей» М. Берковича (1963 г.), «Дом Хаджи Продана» (1964 г.), в котором приводятся сведения об одном из самых старинных зданий города Плоешти, «Архитектурный ансамбль Государственного цирка в Бухаресте» Н. Порумбеску и К. Руля (1963 г.), градостроительный ансамбль Зала Дворца РНР (1963 г.), а также альбом фотографий «Архитектура Румынии» Г. Густы (1965 г.), где рассказывается о современной архитектуре страны и ее связи с национальными традициями. Число изданий по искусству будет увеличиваться с каждым годом.

М. Гойхман

3) Благодаря тому, что он свободен в своей работе, мастер способен учиться у нее, развивать, а также применять свои способности. По мере того, как он отдает работе свой разум и умение, он все больше развивает свою собственную природу; попросту говоря, он живет в своей работе, которая дает ему признание и открывает его миру.

4) Способ трудовой деятельности мастера определяет и окрашивает в свои цвета весь его образ жизни. Для него не существует разрыва между работой и игрой, работой и культурой. Его работа — это источник его жизни; он не убегает от работы в отделенную от нее область досуга; он вносит в те часы, когда он не занят работой, ценности и качества, развитые и примененные в рабочее время. Он занимается самовыражением в самом акте создания экономических ценностей; он работает и играет в одном и том же действии; его работа — это живая поэма.

5) Такой независимый слой мастеров не может процветать до тех пор, пока нет публики, поддерживающей тех, кто может и не давать продукцию первого сорта. Мастерство требует, чтобы такие работники культуры и такая публика определяли, что есть первый сорт.

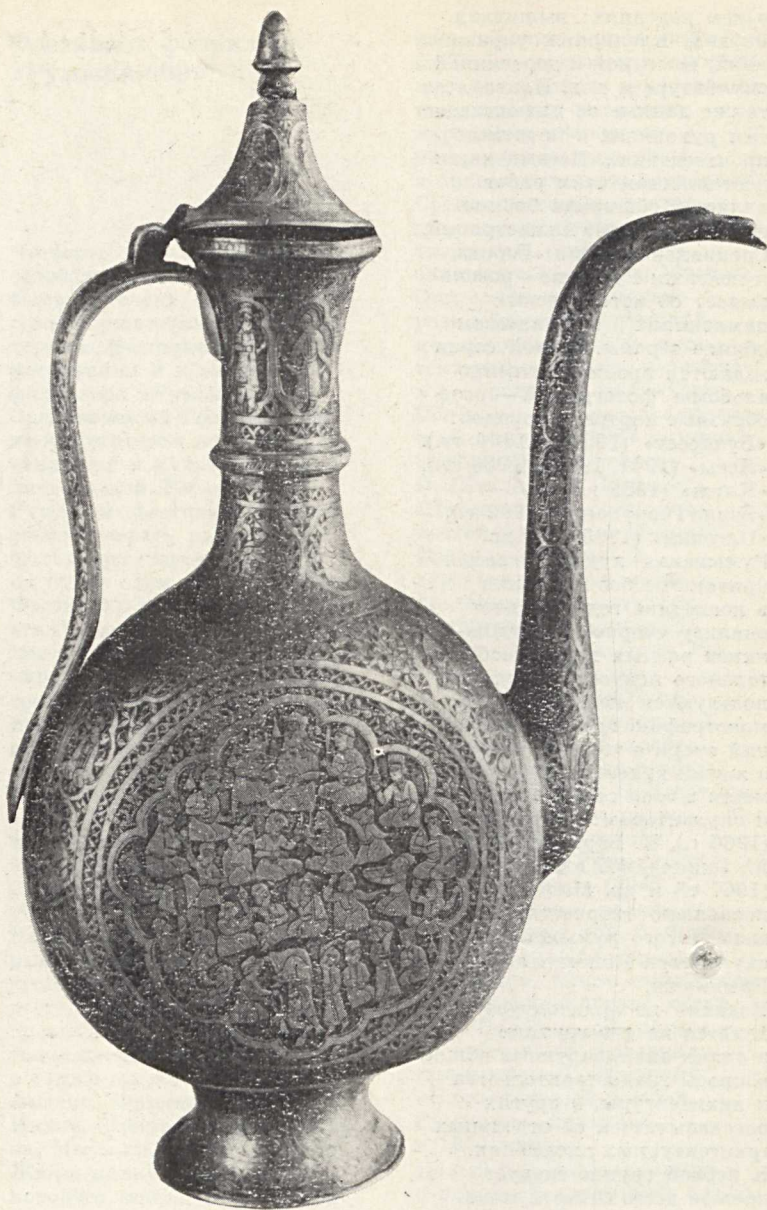
Некоторые работники культуры в Америке, конечно же, остаются независимыми. Возможно, три или четыре композитора в нашей стране зарабатывают себе на жизнь, сочиняя серьезную музыку; возможно, около пятидесяти писателей живут, сочиняя серьезные романы. Но меня сейчас меньше интересуют экономические, нежели культурные условия. Роль серьезного мастера требует, чтобы работник культуры оставался работником культуры и чтобы он производил для других культурных производителей, а также для тех кругов и публики, которые каким-то образом участвуют в том, что затрагивается в его продукции. Ибо вы не можете «обладать» искусством просто потому, что покупаете его, вы не можете поддерживать искусство просто тем, что кормите художников — хотя это и имеет значение. Чтобы обладать искусством, вы должны зарабатывать его, в определенной степени участвуя в том, что оно берет, чтобы конструировать и творить это. Чтобы поддерживать искусство, вы должны ухватить в потреблении его нечто из того, что присутствует в его производстве.

По моему мнению, именно отсутствие такого слоя работников культуры, которые непосредственно взаимодействовали бы с участвующей публикой, представляет собой наиболее примечательный порок культурной жизни в Америке сегодня. До тех пор, пока этот слой не появится, положение дизайнера будет содержать в себе все двусмысленности и вызывать все те недостатки, которые я обозначил. Дизайнеры будут превращаться либо в коммерческие звезды, либо в коммерческие клячи. А человеческое развитие и дальше будет банализироваться, способность человека к восприятию — притупляться, а качество нашей жизни — искажаться и обедняться.



Коллекция ленинградца С. Ханукаева очень разнообразна — всевозможные женские украшения, которыми был так богат мусульманский Восток, редкие персидские фаянсы, русский бисер и шитье, средневековое оружие... Но, пожалуй, самым богатым разделом этого домашнего музея является собрание художественного металла Ирана, Средней Азии, Кавказа и Турции. Столовая посуда, кувшины для воды и вина, резервуары для воды в курительном приборе наргиле, ароматницы и светильники, декоративные блюда — все это делалось в основном из металла. Наиболее распространенной, и в представлении европейца классически ориентальной формой является форма кумгана. Водолеи, предназначенные для мытья рук перед едой и после нее, — «офтаба» или «обдаста» по-фарсидски, — как правило, изготавливаются с тазиком своеобразной формы (широкие края и углубленное дно, накрываемое решетчатой крышечкой). Через изогнутый, удлиненный носик (характерный и для ритуальных сосудов) столь ценящая на Востоке вода льется правильной тонкой струйкой. На нашем снимке показан среднеазиатский водолей с тазиком. Сосуды украшены сплошным растительным орнаментом, а на боковой стенке кумгана — щедрая инкрустация крупными полудрагоценными камнями. Приземистая его форма — отличительный при-

знак среднеазиатского происхождения. В отличие от этого кумгана, персидский обладает более стройными пропорциями и специфически иранским декором: сюжетная композиция с человеческими фигурами — следствие допустимости таких изображений в шиитском обиходе¹. Воспроизведенный здесь персидский водолей XVIII века демонстрирует совершенство ремесленной традиции, выработавшей ясное понимание тектоники вещи и органическое единство орнамента и изображения живой фигуры. На боковых плоскостях сосуда, естественно вписанная в круг, представлена сцена пиршества. Положение каждого персонажа строго подчинено орнаментальному началу композиции. Но ограниченное пространство, отведенное каждой фигуре, как бы поощряет фантазию мастера в изобретении той или иной позы, запечатленной с непринужденностью экспромта. Турецкий кумган (с полумесяцем на крышке), в отличие от предыдущего, декорирован в строго исламском, суннитском духе: в медальонах — эпиграфический орнамент (стихи из корана), растительные же мотивы гораздо схематичнее. Сосуд, выполненный из тонкого листа металла (декор выколотной), чрезвычайно легкий, что свидетельствует о его походном назначении. Обязанный совершать намаз, где бы его ни застало время молитвы — на торговом пути, в военном походе или во время хаджа², «правовер-



ный» всегда имел при себе такой легкий, удобный в переноске сосуд для омовения. Бухарский сосуд с горлышком, составляющим единое целое с туловом, — это уже «чай-джыш» (чаеварка). Орнамент на нем гравирован, причем выступающие плоскости рисунка выделяются на общем бронзовом фоне полудой — таким простым приемом добивались дополнительного декоративного эффекта. Привлекает непринужденное разнообразие в орнаментации каждой составной части сосуда.

Очень интересны ароматницы. Благодаря тому, что вместилище для сжигания ароматических веществ, в отличие от кумгана, не имеет сколь угодно активной динамической функции и является неподвижным элементом в интерьере, этот предмет предоставляет мастеру большую свободу в выборе формы. Единственное обязательное требование к такого рода сосудам — наличие большого количества отверстий в тулове — послужило поводом для применения сквозной орнаментальной резьбы самых затейливых рисунков. Иранские ароматницы вновь показывают живое владение рисунком и пристрастие к изображению человека. В медальонах мы встречаем самые разнообразные фигуры: рядом с привычными, знакомыми по миниатюрам царевичами простонародные персонажи и причудливые существа средневековых небывлиц, а то и просто вольные фантазии самого мастера.

Это — знакомый и средневековой Европе случай терпимости господствующих канонов изобразительного искусства к народной, языческой фантастике. Да и во всех этих вещах, если рассмотреть их пристально, обнаруживается очень живое, импровизационное начало, чудесным образом расцветающее под сенью непоколебимой традиции.

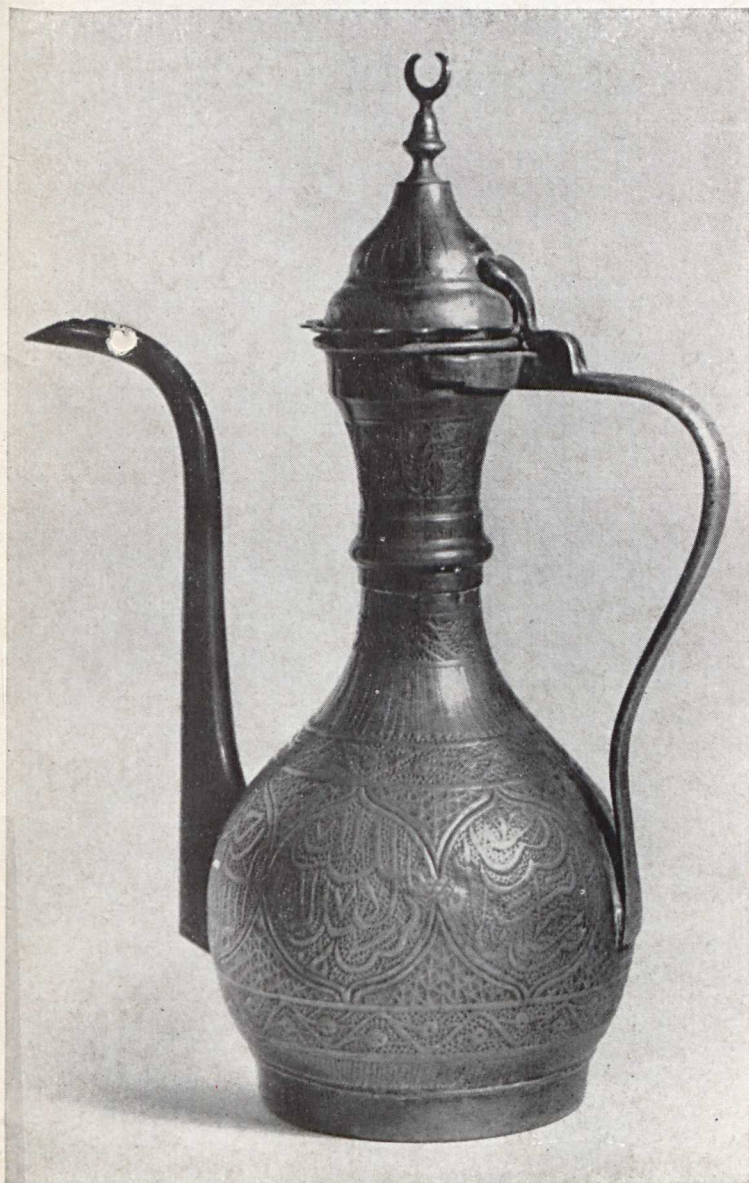
¹ Шиизм — одно из двух направлений, принятое в Иране с XVI века. В странах же суннизма считается, что только Аллаху дано сотворить одушевленное существо, и смертный впадает в греховную дерзость, покушаясь сравниться в этом с богом.

² Паломничество в Мекку или Медину.

Г. Капелан

Фрагмент иранского кумгана. XVIII в.

Кумган. Бронза, гравировка. Иран. XVIII в.



Ароматница. Бронза, сквозная резьба, Иран, XVIII в.

«Чайджиш». Бронза, гравировка, полуда. Бухара, XVIII—XIX вв.

Ароматница. Бронза, сквозная резьба, Иран, XVIII в.

Сосуд для омовений. Медь, выколотка. Турция, XVII—XVIII вв.

Водолей («офтаба» или «обдаста») с тазиком. Бронза, гравировка, инкрустация полудрагоценными камнями. Средняя Азия. XIX в.





10-11-76
 12-11-76
 13-11-76
 14-11-76
 15-11-76
 16-11-76
 17-11-76
 18-11-76
 19-11-76
 20-11-76
 21-11-76
 22-11-76
 23-11-76
 24-11-76
 25-11-76
 26-11-76
 27-11-76
 28-11-76
 29-11-76
 30-11-76
 1-12-76
 2-12-76
 3-12-76
 4-12-76
 5-12-76
 6-12-76
 7-12-76
 8-12-76
 9-12-76
 10-12-76
 11-12-76
 12-12-76
 13-12-76
 14-12-76
 15-12-76
 16-12-76
 17-12-76
 18-12-76
 19-12-76
 20-12-76
 21-12-76
 22-12-76
 23-12-76
 24-12-76
 25-12-76
 26-12-76
 27-12-76
 28-12-76
 29-12-76
 30-12-76
 31-12-76
 1-1-77
 2-1-77
 3-1-77
 4-1-77
 5-1-77
 6-1-77
 7-1-77
 8-1-77
 9-1-77
 10-1-77
 11-1-77
 12-1-77
 13-1-77
 14-1-77
 15-1-77
 16-1-77
 17-1-77
 18-1-77
 19-1-77
 20-1-77
 21-1-77
 22-1-77
 23-1-77
 24-1-77
 25-1-77
 26-1-77
 27-1-77
 28-1-77
 29-1-77
 30-1-77
 31-1-77
 1-2-77
 2-2-77
 3-2-77
 4-2-77
 5-2-77
 6-2-77
 7-2-77
 8-2-77
 9-2-77
 10-2-77
 11-2-77
 12-2-77
 13-2-77
 14-2-77
 15-2-77
 16-2-77
 17-2-77
 18-2-77
 19-2-77
 20-2-77
 21-2-77
 22-2-77
 23-2-77
 24-2-77
 25-2-77
 26-2-77
 27-2-77
 28-2-77
 29-2-77
 30-2-77
 31-2-77
 1-3-77
 2-3-77
 3-3-77
 4-3-77
 5-3-77
 6-3-77
 7-3-77
 8-3-77
 9-3-77
 10-3-77
 11-3-77
 12-3-77
 13-3-77
 14-3-77
 15-3-77
 16-3-77
 17-3-77
 18-3-77
 19-3-77
 20-3-77
 21-3-77
 22-3-77
 23-3-77
 24-3-77
 25-3-77
 26-3-77
 27-3-77
 28-3-77
 29-3-77
 30-3-77
 31-3-77
 1-4-77
 2-4-77
 3-4-77
 4-4-77
 5-4-77
 6-4-77
 7-4-77
 8-4-77
 9-4-77
 10-4-77
 11-4-77
 12-4-77
 13-4-77
 14-4-77
 15-4-77
 16-4-77
 17-4-77
 18-4-77
 19-4-77
 20-4-77
 21-4-77
 22-4-77
 23-4-77
 24-4-77
 25-4-77
 26-4-77
 27-4-77
 28-4-77
 29-4-77
 30-4-77
 31-4-77
 1-5-77
 2-5-77
 3-5-77
 4-5-77
 5-5-77
 6-5-77
 7-5-77
 8-5-77
 9-5-77
 10-5-77
 11-5-77
 12-5-77
 13-5-77
 14-5-77
 15-5-77
 16-5-77
 17-5-77
 18-5-77
 19-5-77
 20-5-77
 21-5-77
 22-5-77
 23-5-77
 24-5-77
 25-5-77
 26-5-77
 27-5-77
 28-5-77
 29-5-77
 30-5-77
 31-5-77
 1-6-77
 2-6-77
 3-6-77
 4-6-77
 5-6-77
 6-6-77
 7-6-77
 8-6-77
 9-6-77
 10-6-77
 11-6-77
 12-6-77
 13-6-77
 14-6-77
 15-6-77
 16-6-77
 17-6-77
 18-6-77
 19-6-77
 20-6-77
 21-6-77
 22-6-77
 23-6-77
 24-6-77
 25-6-77
 26-6-77
 27-6-77
 28-6-77
 29-6-77
 30-6-77
 31-6-77
 1-7-77
 2-7-77
 3-7-77
 4-7-77
 5-7-77
 6-7-77
 7-7-77
 8-7-77
 9-7-77
 10-7-77
 11-7-77
 12-7-77
 13-7-77
 14-7-77
 15-7-77
 16-7-77
 17-7-77
 18-7-77
 19-7-77
 20-7-77
 21-7-77
 22-7-77
 23-7-77
 24-7-77
 25-7-77
 26-7-77
 27-7-77
 28-7-77
 29-7-77
 30-7-77
 31-7-77
 1-8-77
 2-8-77
 3-8-77
 4-8-77
 5-8-77
 6-8-77
 7-8-77
 8-8-77
 9-8-77
 10-8-77
 11-8-77
 12-8-77
 13-8-77
 14-8-77
 15-8-77
 16-8-77
 17-8-77
 18-8-77
 19-8-77
 20-8-77
 21-8-77
 22-8-77
 23-8-77
 24-8-77
 25-8-77
 26-8-77
 27-8-77
 28-8-77
 29-8-77
 30-8-77
 31-8-77
 1-9-77
 2-9-77
 3-9-77
 4-9-77
 5-9-77
 6-9-77
 7-9-77
 8-9-77
 9-9-77
 10-9-77
 11-9-77
 12-9-77
 13-9-77
 14-9-77
 15-9-77
 16-9-77
 17-9-77
 18-9-77
 19-9-77
 20-9-77
 21-9-77
 22-9-77
 23-9-77
 24-9-77
 25-9-77
 26-9-77
 27-9-77
 28-9-77
 29-9-77
 30-9-77
 31-9-77
 1-10-77
 2-10-77
 3-10-77
 4-10-77
 5-10-77
 6-10-77
 7-10-77
 8-10-77
 9-10-77
 10-10-77
 11-10-77
 12-10-77
 13-10-77
 14-10-77