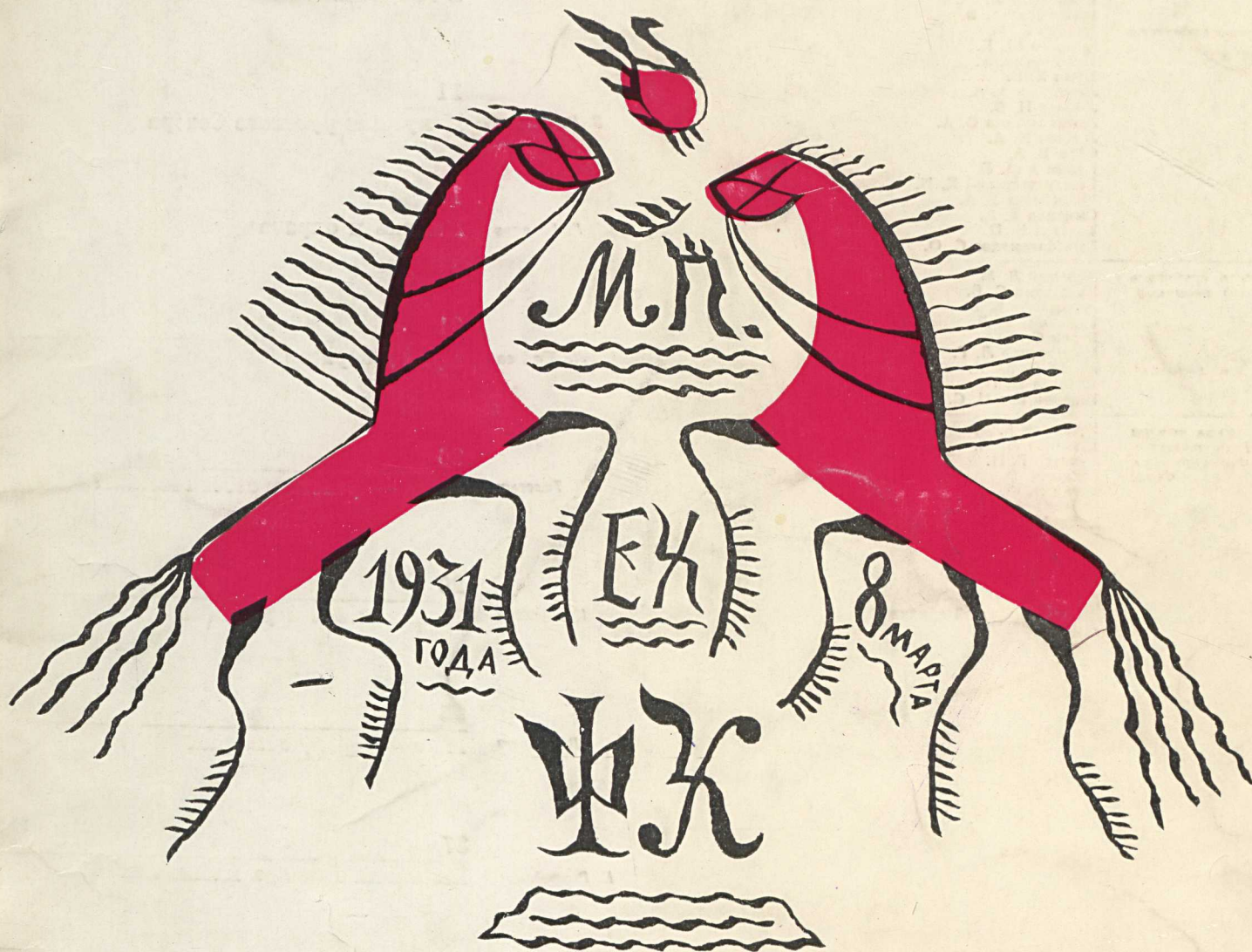




Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 7(152). 1970

Год издания четырнадцатый

В номере:

1

Е. Хохлова

В национальных традициях

11

В. Василенко

Искусство русского Севера

17

Г. Бочаров

Камень и оправа

21

Л. Жадова

Край джграгов

26

В. Толстых

Мода — феномен эстетический?

29

И. Лукшин

Психоанализ в рекламе

35

В. Аронов

По ту сторону эстетики

37

Е. Розенблюм

Выставки Иосифа Шошенского

39

Е. Кириченко

Русский интерьер 30—60-х годов
XIX столетия

46

Л. Бетин

Стенописи Мелетова

48

Д. Митлянский

Всесоюзная выставка-конкурс

50—55

Хроника

56

Страница коллекционера

В. Бириштейн

Мезенские прялки на Северной Двине

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	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. главного редактора	
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазьянц С. Б. Барабанов Е. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Худож. редактор	
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото:	Кузнецов А. А. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Бетин Л. В. Коган Э. Ф. Селиверстов И. А. Халдей Е. А.

На обложке:
Деталь мезенской прялки
1931.

В № 3(148) «ДИ СССР» подпись
под фотографией на стр. 4 следует
читать: «На переднем плане слева
направо) Д. П. Штеренберг,
А. Т. Матвеев, Н. Н. Пунин с мо-
делью памятника в руках—А. В. Лу-
начарский».

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

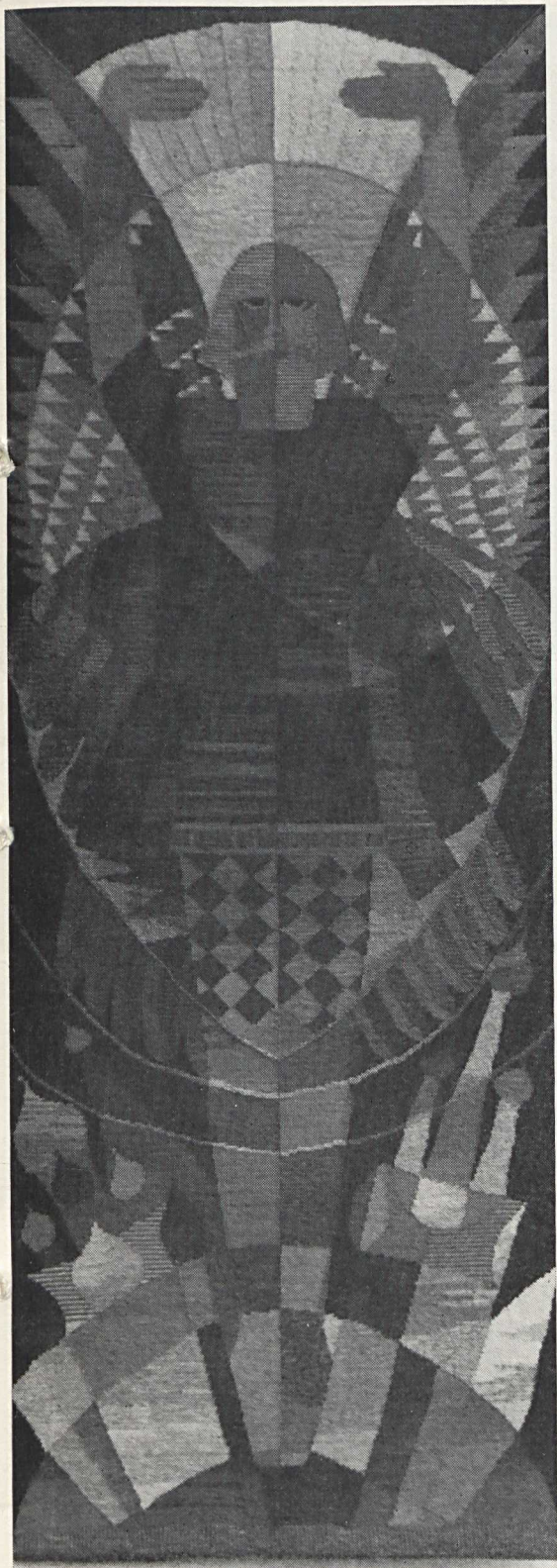
А 07743. 12.VI.1970 г.
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 7544. Тираж 19 450
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

В национальных традициях

СССР

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Е. Хохлова



Н. Жовтис.
Гобелен. «Легенда». Шерсть,
ручное ткачество. Москва.

На выставке «Советская Россия» в разделе декоративного искусства одной из главных была тема преемственности национальных художественных традиций.

Основными хранителями этих традиций выступают у нас народные мастера, и их искусство было представлено здесь хотя не так уж широко, но очень продуманно. Оно органично вливалось в общий строй экспозиции, потому что было поддержано многими и разнообразными произведениями, созданными художниками на традиционной основе, по-своему интерпретирующими и развивающими национальную струю в современном декоративном искусстве.

Художественная ценность произведений народных мастеров предстала на выставке особенно ярко еще и потому, что они не выглядели архаичными музейными экспонатами, большинство из них по-своему откликается на современность, а в ряде работ проглядывают ростки нового, и промысел предстает в определенном развитии.

В живописной толпе дымковских игрушек, среди великолепных, величественно статичных «барынь», «водоносок», «матерей-героинь» мы замечаем несколько отличных от них фигурок. Также насыщена цветом их роспись, так же ясен и четок орнамент, но менее пышной стала одежда, нарушилась статичность, и, оставаясь вполне «дымковскими», игрушечные человечки обрели более современный облик. Самозабвенно поют под балалайку вятские припевки привалившиеся друг к другу плечами краснощечные девицы, непринужденно, в разных позах расселись на лавке поющие мужички, несколько пар пустились в пляс (автор композиции Л. Фалалеева). Остроумно скомпонована группа «Красная конница» (автор Н. Давыдова): размер фигурок уменьшается от первого ряда к последнему, как бы видимому в отдалении, чем создается эффект протяженности, движения расписной кавалькады. Думается, сосуществование «статичной» и «оживленной» игрушки в дымковском промысле вполне уместно. Не вдаваясь в сравнительный анализ, подчеркнем, что представленные на выставке вещи говорят о жизнеспособности этого вида народного искусства, где в рамках традиций возникают поиски нового и появляются индивидуальные творческие решения.

Филимоновская игрушка радует своим декоративным богатством, но, право, хочется удержать мастериц от некой гигантомании — ведь размеры фигурок увеличиваются от выставки к выставке, грозя превратить игрушки в подобию статуй, украшенных механически увеличенным узором.

Верна себе носительница каргопольских традиций Ульяна Бабкина с ее грубовато-архаичной уверенной лепкой, с ее богатой фантазией и разнообразием сюжетов, в которых причудливо сочетаются сказочные и прозаично-бытовые образы.

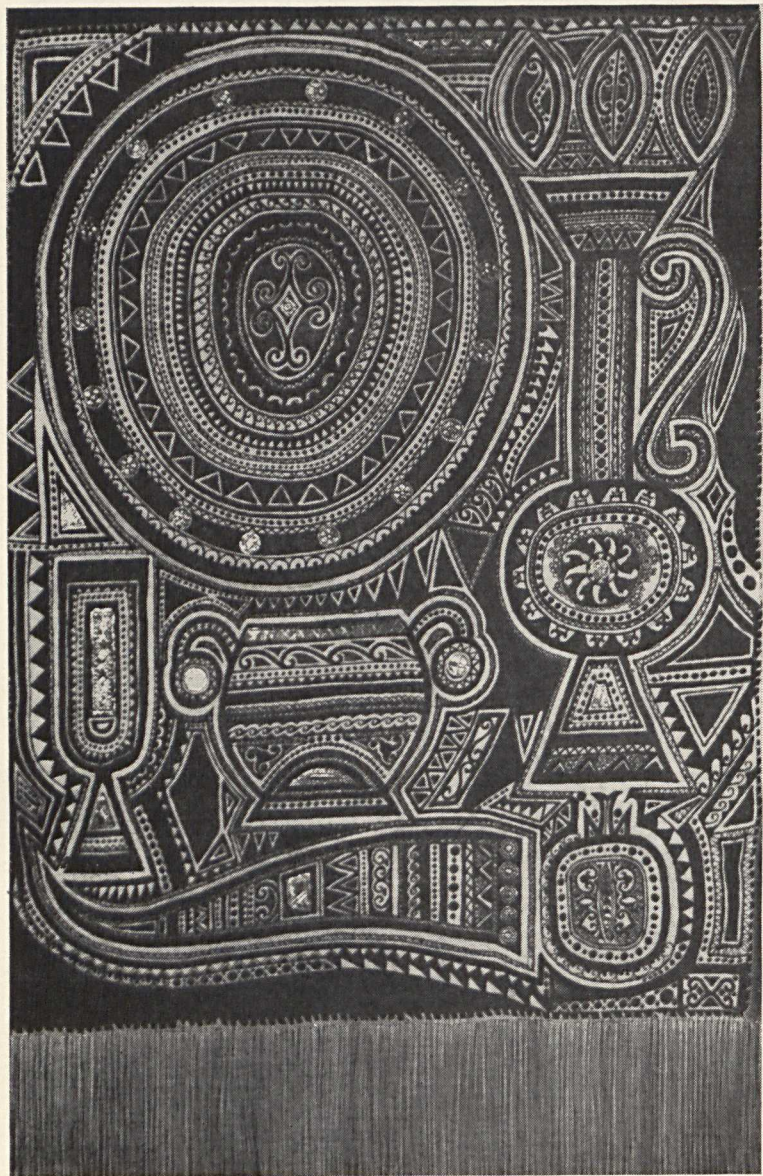
Очень интересно проследить ростки нового в балхарском искусстве с его годами незыблемыми традициями: здесь, как и в дымковской игрушке, появляются новые сюжеты, иные скульптурные формы. Всего несколько лет назад привлекли к себе внимание балхарские игрушки: всевозможные, часто фантастические, звери, рыбы, птицы, орнаментированные, как и сосуды, белой ангобной росписью. Потом фигурки людей и животных стали объединяться в группы и возникло нечто новое — балхарская народная скульптура, где наивность и непосредственность в передаче сюжета сочетаются с высоким мастерством.

Действительность и сказка переплетаются в композициях З. Умалаевой и К. Омолаевой. «Дерущиеся обезьяны» у Омолаевой напоминают допотопных звероящеров, у стоящих в боевой позиции козлов выросли подобию крыльев.

Очень образны и самобытны произведения Умалаевой, мастера с тонким ощущением пластичности глины и уверенной компоновкой сложных сюжетов. Вот спокойно, с достоинством работает за гончарным кругом балхарская мастерица, перед ней высятся готовые расписные кувшины, а рядом, нарушая это эпическое спокойствие, нападает на кошку огромный, растопыривший крылья петух, напоминающий экзотическую хищную птицу. Выполняя «Лезгинку» и «Танец Цикури», Умалаева возносит танцоров на верх сложных многоярусных сооружений (может быть, это условное изображение сакли?). С величайшей непосредственностью мастерица добавляет к своей фантастической постройке бытовую деталь, приставив к одному из выступов тщательно вылепленную лесенку, по которой танцоры взбираются наверх.

Э. Ногаева.
Панно «Осетинский натюрморт».
Холст, роспись, медные
пластины. Орджоникидзе.

В. Логвин.
«Ряженые». Береста, резьба.
Горький.



В «Танце Цикури» Умалаева достигает большой силы образного обобщения: маленькая вдохновенная фигурка женщины замерла почти в молитвенной позе с раскинутыми руками, с поднятым вверх лицом, и в нашем воображении возникают уступы дагестанских гор, уходящие в воздушное пространство.

Лепные детали стали украшать и балхарские сосуды. На ручках, носике, тулове кумганов Асият Сулеймановой сидят лепные птички, выступают рогатые головы козлов и быков.

В соседстве с балхарскими изделиями впервые экспонированы панно Э. Ногаевой, выполненные росписью по холсту. В них нет той непосредственности и простодушия, которые свойственны творчеству народных мастериц, но художница с большим тактом использует мотивы традиционного искусства Северного Кавказа. Крупный национальный орнамент ее панно, их суровый темный колорит с блеском чеканных пластин родствен балхарской керамике и кубачинскому серебру.

А на стенде рядом представлено совсем иное искусство русского Севера, светлое и приветливое: лубяные мезенские коробья, туеса с тисненым узором, берестяные вологодские плетеные лукошки и ларчики. Привлекательность этих вещей в том, что они как-то по-особому домовиты, добротны, удобны для хранения вещей, да и по размерам невелики, как раз для современного жилья. Они сохраняют живое тепло именно потому, что в них очень конкретно выражено бытовое назначение, утраченное во многих предметах народного искусства, ставших декоративно-сувенирными.

Плетенные из чистой светлой бересты, мал-мала меньше, прямоугольные коробочки с трогательными названиями: «коробушечка», «лар-

А. Сулейманова.
Кувшин. Керамика. Дагестан.

З. Умалаева.
«Танец Цикури». Керамика.
Дагестан.



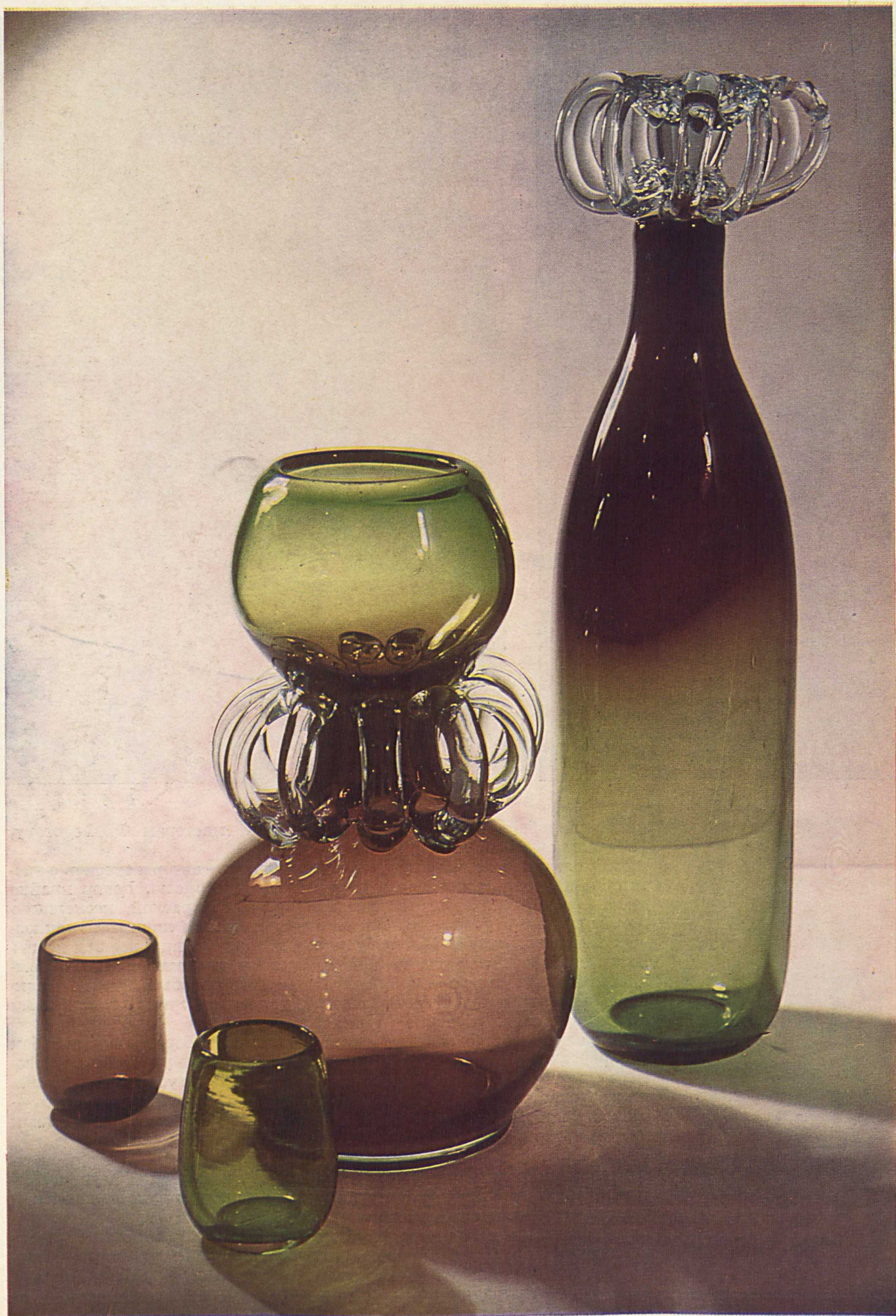
чик», «коробейка», «набирка» принадлежат мастерам Ф. Федотову, П. Челпанову, Г. Ломанову.

Архангельские мастера отец и сын Фатьяновы — авторы туесков с тиснением и лубяных коробов с традиционной росписью. Декор крайне прост — сочетание светлого дерева с красной окраской, несложного геометрического узора — с поистине изысканными линиями грациозных мезенских коней. Мы любим тем, как сделаны все эти вещи: ловко переплетаются ровные полосы бересты, хитрыми приемами выплетены ножки, плавно выгнуты лубяные бока коробьев, прочно соединенные сложным узорчатым швом. Становятся живыми, зримыми привычные слова «изделие», «мастерство».

То же самое можно сказать и о замечательных берестяных коробах хабаровского мастера О. Расугбу. Они, кстати, тоже уменьшены в размерах, приближены к современному сельскому быту, но в них сохранилась специфическая красота дальневосточного искусства. Здесь — резкость контрастов белой бересты и упругих черных спиралевидных узоров и, как завершение, — рельефные оплетенные края коробов.

Рядом на стенде — работы горьковского художника В. Логвина, вдохновленные народным искусством: забавные деревянные фигурки, одетые в берестяные одежды с ажурным орнаментом в духе вологодской резьбы. Это — ряженые: человек в маске, «коза» и «конь». Стремление средствами народного искусства передать бытовой сюжет здесь оправдано: перед нами маскарад, шутливое подражание, но не попытка всерьез соперничать с народными мастерами. Подобная манера использования традиционных мотивов представляется нам вполне закономерной.

Н. Ганф, Е. Жигалкина.
Набор посуды «Летний вечер».
Стекло, Москва.



В. Федотов.
Коробейка. Дерево, роспись.
Архангельск.

С. и И. Фатьяновы.
Лукошки. Дерево, роспись.
Архангельск.

Г. Ломанов.
Набирки. Береста, резьба.
Томск.

П. Челпанов.
Коробушечка. Береста, плетение.
Архангельск.



Л. Азарова.
Квасник «Пиршество».
Фаянс, кобальт, Гжель.

В. Смирнов (художник),
К. Васильев, П. Ефимов
(мастера).
Подсвечники. Железо,ковка.
Псков.



В работах Логвина безусловно есть острота и новизна, удачно использовано сочетание светлого дерева и бересты. Но соседство с народными изделиями и невольное сравнение с ними делает заметным некоторую жесткость форм и сухость резного узора.

Интересные результаты дает непосредственное общение художника с народным творчеством. Влияние здесь может быть обоюдным. Псковский архитектор В. Смирнов в содружестве с мастерами кузнечного дела К. Васильевым и П. Ефимовым работал над восстановлением и реставрацией местных памятников. Ему удалось вернуть к жизни полузабытое мастерство, разбудить в кузнецах радость творчества. А те, в свою очередь, обогатили его, помогая проникнуть в самую суть древнего искусства.

Изучение истории национальных памятников, освоение кузнечного мастерства дало Смирнову возможность творить как бы с позиции народного мастера и делать это убедительно, без нажима, без излишнего любования стариной. К сожалению, на выставке показ псковского металла ограничен группой кованых подсвечников «Семья», сурово-лаконичных, декоративно-эффектных, но явно недостаточно раскрывающих творчество художника.

И другой, более известный пример — Л. Азарова, привыкшая в долготной практике мыслить по-гжельски, подчинять свое творчество местным традициям и в свою очередь развивать их, создавать на их основе стиль современной Гжели. В ее работах раскрываются прямотаки безграничные возможности варьирования и обновления традиционных мотивов свободной кистевой росписи, фигурных форм сосудов, миниатюрной скульптуры. Вместе с Азаровой в Турыгине в том

О. Богданов.
Прибор для завтрака. Фаянс.
Москва.

Л. Азарова.
Масленка. Фаянс, кобальт.
Гжель.

З. Окулова.
Сосуд «Песня». Фаянс, кобальт.
Гжель.



же плане, но по-своему работает молодая способная художница З. Окулова, которая тоже создала уже немало удачных предметов на основе гжельских традиций. Но хотелось бы рядом с работами художников видеть и произведения турыгинских мастериц, их традиционную, простодушную роспись «агашкой» и более сложные растительные узоры. Опытные художники в силах разбудить инициативу мастеров там, где ими забыты лучшие традиции промысла и приемы выполнения изделий.

Нельзя отказать в красоте и праздничности хохломским изделиям, но и здесь, при новизне форм, мы встречаемся с довольно односторонним пониманием наследия: слишком изобильно покрывают поверхность изделия суховатые дробные узоры, слишком напористо вытесняет золотое великолепие простоту и прелесть народной росписи.

Творчество таких авторов, как Смирнов, Азарова, Окулова подтверждает, что содружество с народными мастерами, настоящее знание промысла дает возможность художнику настолько проникнуть в суть традиций, чтобы не только свободно и успешно работать в народном стиле, но, что гораздо важнее, быть самостоятельным творцом и новатором в избранной традиционной отрасли искусства, способствуя ее дальнейшему развитию.

Творческим отношением к традициям обусловлены ясность, обаяние, свежесть произведений конаковских керамистов с их индивидуальными художественными почерками, но общим очень точным пониманием современного национального стиля; кустодиевская нарядность популярного Дулевского фарфора; подлинно народное богатство узоров и расцветок живописных ивановских ситцев. В этих образцах промыш-



ленного искусства раскрывается еще одна возможность слияния традиционного и современного начала.

Среди индивидуальных работ обращают на себя внимание расписанные под лубок панно-платки «Коллективизация» и «Субботник» Г. Чистова, «Русский лубок» В. Журова. Здесь лубочная яркость, наивность, текстовая прямолинейность выступают в органической связи с современностью сюжета. Четкая наглядная агитация подана по-настоящему непосредственно, с юмором и с позиций современного художника.

Но внешнее понимание народного, национального как сочетание неких атрибутов старины или сельской наивности и следование этим внешним признакам дает чаще всего отрицательные результаты. Странное впечатление производят подобные вещи, более архаичные, чем работы самих народных мастеров, хранителей национальных традиций.

Так, красивая сама по себе керамическая декоративная вставка А. Дородновой «Встреча» не воспринимается как творческая работа, но лишь как честная увеличенная копия лубка или изразца. Набор для окрошки ленинградской керамистки И. Розовой смотрится как образец пресловутого псевдорусского стиля. В цветной майолике здесь воспроизведены «деревянные» токарные формы братины и висящих на ее бортах ковшиков-налевок. Даже разливательная ложка выполнена в том же не оправданном функционально материале, и это при нарочитой грубоватости форм, избранных прихотью художника.

Т. Воронецкая, как и ранее, работает над росписью по дереву в народном стиле. Ее панно имеют очертания прялочных донцов, и роспись их привлекает красотой цветовых сочетаний. Но жаль, что способному автору изменило чувство меры в рисунке сложного, многословного

С. Бескинская.
Бокалы-подсвечники.
Сульфидцинковое стекло.
Москва.





орнамента. Ясность и четкость построения композиции, характерная для народного искусства, здесь заменилась фрагментарностью, случайностью элементов. Каждое панно при этом воспринимается как часть неизвестного целого.

В отдельном зале в экспозиции были соединены стекло и кружево — неожиданное и очень удачное сочетание. Здесь вдруг раскрылась какая-то новая грань жизни традиционных ажурных панно, скатертей, салфеток в современном быту, на праздничном столе в сочетании с прозрачным, хрупким, сверкающим стеклом.

Кстати, в стекле тоже часто и успешно используются национальные традиции и возрождается творчество мастеров гутной работы и выдувальщиков. О старинных штофах напоминает сосуд «Медведь-хозяин» ленинградца Б. Еремина, народные приемы стеклоделия демонстрировал В. Степанов в своих «петушиных» графинах. И, пожалуй, трудно назвать среди наших художников-профессионалов хоть одного, кто не вдохновлялся бы образцами этого старого народного ремесла.

Сейчас меньше встречается нарочитой архаизации, вычурного стилизаторства, поверхностного любования экзотикой народных произведений. Вошло в рамки чрезмерное увлечение многих художников стариной, сменившее несколько лет назад ультрановаторский стиль с его сухим рационализмом, отказом от живописности и пластичности.

В итоге — выставка «Советская Россия», пусть фрагментарно, но интересно представила нам народное искусство сегодняшнего дня и целое художественное направление, опирающееся на народные традиции и способствующее развитию национальной культуры.

Искусство русского Севера

В. Василенко

В Москве в Музее народного искусства осенью прошлого года была открыта выставка, посвященная крестьянскому искусству русского Севера. Интерес к этому краю в последние годы значительно возрос. Русский Север — страна не только величественных рек, глубоких озер, глухих лесов, старинных городов, часто ведущих свою родословную от новгородских переселенцев. Здесь сохранились памятники народного деревянного зодчества, удивительные по своей свежести и непосредственности сельские иконы, бытовые изделия безвестных мастеров XVIII—XIX столетий. Это вещи простого и немудрого, но глубоко слаженного быта, где можно найти крестьянскую посуду — ковши, скобкари, солоницы, прялки, ткацкие станы, рубели, вальки и многое другое, связанное с простыми сельскими занятиями. Великолепные вышивки покрывают крестьянские полотенца, подзоры, украшавшие кровати, золотое шитье — женские головные уборы; поражают затейливостью изделия из кованого железа деревенских кузнецов.

И все это выражено в формах, над которыми трудились поколения, а орнаменты, их украшавшие, восходят часто к глубокой древности: некоторые из них представляют отзвуки еще скифо-сарматского и дакского искусства, другие говорят о связях с декоративным искусством Древней Руси, третьи отражают формы, близкие к барокко и классицизму.

В последний раз изделия народного искусства Севера были широко показаны в 1921 году на выставке крестьянского искусства в Историческом музее в Москве. Специальная же выставка по русскому Северу создана впервые. Ее составили произведения из коллекций музеев: народного искусства, Государственного Исторического (Москва), Государственного Русского (Ленинград), Архангельского и Вологодского. Появление ее стало возможным благодаря исследованиям, проводимым в последнее десятилетие по берегам Северной Двины и ее притокам, Мезени, в районах Олонецкого края. Экспедициям удалось открыть центры старинной крестьянской росписи и резьбы, выяснить происхождение отдельных произведений, которые раньше просто считались принадлежащими русскому Северу. Хорошо известные северодвинские росписи теперь разделились на пермогорские, борокские, нижнетоймские, уфтыгские и др. Уточнено происхождение различных вышивок и золотого шитья, тканых вещей: Каргополь, Онега, Мезень, Великий Устюг.

Достоинства выставки в том, что ее устроителям удалось собрать в небольшом зале первоклассные произведения. Каждая вещь говорит о необыкновенной силе крестьянского творчества, о безупречном владении простыми материалами и инструментами. Рассматривая произведения безвестных мастеров, испытываешь восхищение и ощущаешь, насколько выкристаллизовались и доведены до совершенства все формы и орнаменты. В крестьянское искусство вошло многое из замечательного наследия Древней Руси. Полные подлинной поэзии кони и птицы делят право украшать гребни прялок, посуду, полотенца, подзоры с фантастическими зверями — грифонами и единорогами, драконами и львами. Все изделия украшены пышными «травмами», в легком и тонком узорчье которых живут таинственные сирины — райские птицы с девичьими лицами, известные эмальерам древнего Киева. Среди этих изображений выделяются на вышитых полотенцах среди геометрического орнамента фигуры женщин с воздетыми кверху руками, с лицами, обращенными к зрителю. Слово прикованные к женским фигурам, стоят по сторонам их всадники, кони, птицы. В этих вышивках перед нами образы древнеславянских богинь, которым служат и поклоняются боги-всадники и разные животные. Они смотрятся как торжественные композиции. В них отражены воззрения, идущие от древней славянской мифологии. Почти уже забытые в XVIII—XIX веках, когда-то могущественные божества продолжают жить на произведениях деревенских вышивальщиц. В этом отразилось смутное воспоминание народа о значении и силе этих божеств, которые не одно столетие в древности охраняли славянина от бед и напастей. Недаром полотенца с божествами продолжали молитвенно вешать на иконы, повторяя этот древний жест, сопровождавший их помещение над языческими идолищами.

К ним примыкают и суровые, величественно торжественные прялки, вальки, рубели, покрытые крупной и сильной, играющей глубокой светотенью, геометрической резьбой. Среди простейших геометрических линий, спокойно обтекающих края монументальных прялочных гребней, мы видим сияющие солнечные круги то в виде спиралей, то лучистых розеток. Все это пережитки славянских солнечных культов. Они, конечно, уже не отражают прямого поклонения солнцу, но связь земледельца с этим светилом, зависимость от его доброты или гнева заставила сохранить его изображения. Магия проникла почти во все крестьянские изделия, отходя прочь или исчезая совсем лишь на тех вещах, где сильны прямые связи с искусством города.

В пермогорских росписях по дереву, легких и изящных, словно нанесенных тонким пером, с вьющимся линейным узором, расцвеченных в праздничные киноварные, желтые и зеленые цвета на золотистых фонах, делающих их еще легче, в травном узоре живут сказочные сирины. Они раскрывают трепещущие крылышки. Их лики увенчаны

Куклы-панки деревянные.
Архангельская обл. XIX в.



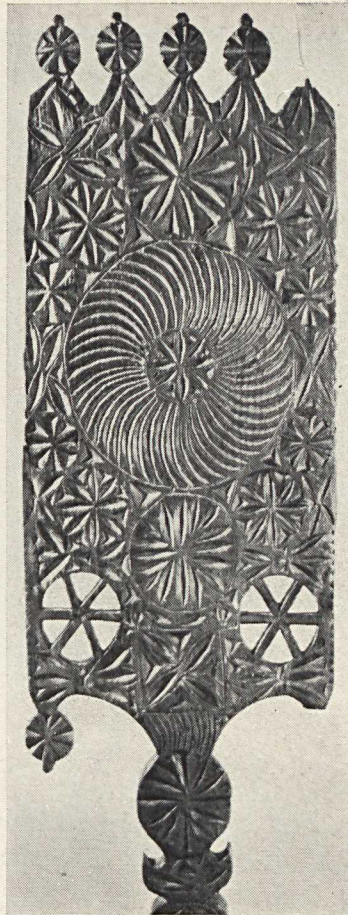
Икона выносная «Собор архистратига Михаила». Русский Север. XVIII в.



Олонский ра
она выносная
Собор архистро
М.



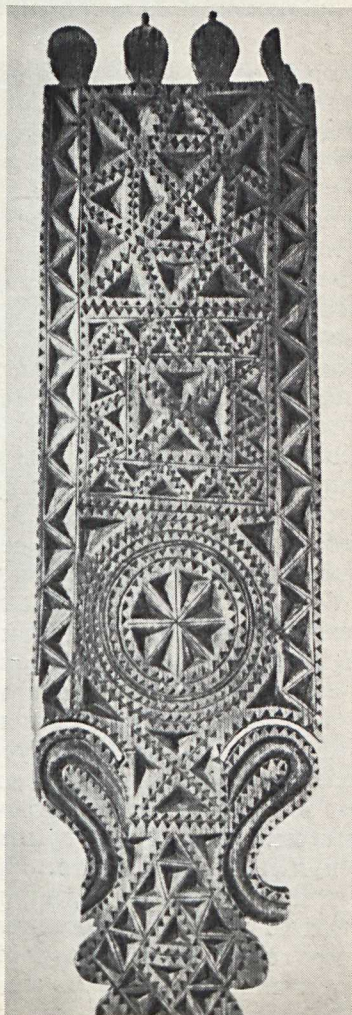
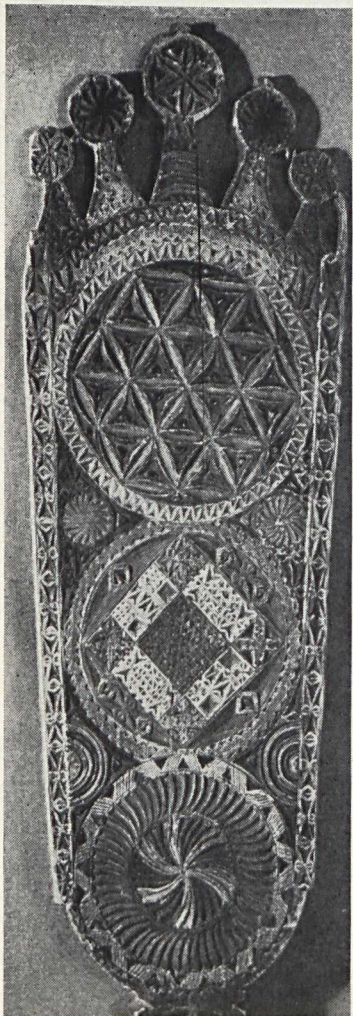
Прялки расписные «цветочные». Шенкурск. 1-я половина XIX в.
Прялка с трехгранномысчатой резьбой. Вологодская обл. 2-я половина XIX в.
Прялка. Северодвинская роспись. 2-я половина XIX в.



Прялка с трехгранномысчатой резьбой. Район Онежского озера. Начало XIX в.

Прялка с трехгранномысчатой резьбой. Вологодская обл. 1-я половина XIX в.

Икона «Медост и Власий». Архангельская обл. XVIII в.





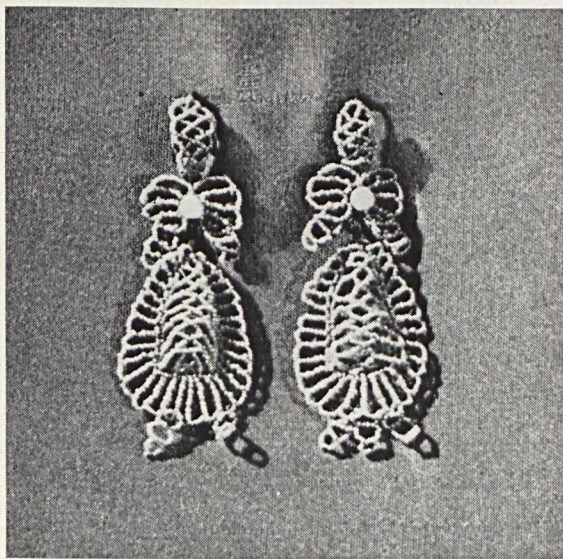
крохотными коронками и смотрят всегда на зрителя. Под сиринами мастер бесхитростно изобразил легкий возок, в котором едет жених к невесте. (Прялка — это дар невесте.) Сирин — птица, живущая в райских кущах, частый гость на прялках; но ее можно увидеть и на вышивках, где сирин парит, но уже не над простым возком, а над роскошной каретой, везущей невесту. Парит он и на незамысловатых туесах — простейшей берестяной утвари, и всегда как символ счастья! И везде в крестьянском искусстве выступает потребность изображения мира, знакомого крестьянину: это его кони, утицы, петушки, но одновременно он стремится к сказочному преобразению действительности, населяя свои изделия диковинными существами, сочетая их с реальными; от этого последние тоже приобретают необычный вид. Крестьянин хочет не прозаически, а поэтически осознать свои произведения. Его образы не просто изображения едущих в возках. Его звери и птицы необычны. Они живут все в особом мире, с которым роднится только мир нашей русской сказки. Именно в сказке, в ее духовном строе следует искать общность с народным искусством. Его немудрая, но действенная символика дорога крестьянину.

Любой предмет, безразлично, выполнен ли он в дереве или в ткани, выкован из железа или вылеплен в глине, превращается у крестьянских художников в подлинное произведение искусства. В нем не играют роли ни скудость художественных средств, ни простота и незатейливость материала. И все вещи крестьянского искусства поэтому занимают видное место в ряду большого искусства как в нашей стране, так и в других странах. Свежесть и непосредственность чувства, которыми полны орнаменты и изображения, формы вещей, теплые и человеческие, — все это привлекает внимание зрителя. И не только ученые и художники, уже искушенные в красоте, обращаются к этим произведениям, часто отмеченным печатью подлинного гения, но и просто любящие и ценящие красоту люди. И удивительно, что на нас действуют не только те орнаменты, которые своими формами и расцветкой словно передают гибкость и плавность цветов и растений, и изображения, где мы видим крестьян и крестьянок, занятых беседой или чаепитием, но

Ковш-птица. Дерево, Роспись. Вологодская обл. 1-я половина XIX в.

Конь. Игрушка. Дерево. 2-я половина XIX в.

Женский головной убор. Золотое шитье. Архангельская обл. 1-я половина XIX в.



Кружевной подзор.
Вологодская обл. Начало XIX в.

Братина деревянная. XVIII в.

Серьги. Архангельская обл.
XVIII — начало XIX вв.

поражает нас и круг, где живут одни геометрические орнаменты. Трехгранно-выемчатая геометрическая резьба, украшая деревянные изделия, придает им внушительную силу. Трудно отвести взгляд от орнаментов, до сих пор еще сохранивших свою магическую власть. И поразительны легкостью и изяществом почти детских ритмов красные кони и олени, бегущие по тонким гребням мезенских прялок. Четкими графическими фигурками они похожи на далеких от них, но близких им по духу оленей с древнегреческих ваз VII—VI вв. до н. э. Мезенские прялки, исчерченные узорами, порой похожими на какие-то знаки, странные идеограммы, восходят к искусству неолита, к древнейшим пластам славянского и угро-финского искусства, следы которого можно видеть в отдельных крестьянских орнаментах и фигурах. Мезенские росписи — наиболее архаичный вид крестьянского творчества — до сих пор еще во многом загадочны для исследователей.

И о той же древней магии, но доброй и благожелательной, говорит огромный охлупень, поставленный у входа в зал. Он снят с верха мезенской избы и изображает голову коня, круто опущенную вниз. Его туловище нерасчленено и составляет часть охлупня-бревна, сливаясь органично с кровлей дома и со всем жилищем. Конь этот — покровитель дома, слуга древнего Солнца, смотрит вниз — хранит жилище. В его силуэте, несмотря на архаичность, чувствуется и некоторое изящество, напоминающее силуэты коней на северных иконах.

Крестьянское искусство, о котором мы рассказали по материалам выставки, нельзя полностью вместить в пределы нашего очерка. Его образы, полные подлинно человеческого содержания, одухотворенные талантом деревенских художников — не просто украшения и не только вещи, отмеченные пластичностью и строгой связью с материалом. Они несут в себе большой, порой уже позабытый или начавший забываться смысл. Они не только изображают близкие и дорогие крестьянину темы и мотивы, но и наделены магической для него властью. Прежде чистосердечно верили в их силу: их ясная и почти всегда возвышенная символика была понятна, оказалась способной пережить не только века, но иногда и тысячелетия. Народ в години радости и бед не рас-



Туеса. Северодвинская роспись.
Уфтюга, 2-я половина XIX в.

Вышивка на конце полотенца.
Архангельская обл.
1-я половина XIX в.

Народная картинка
«Птица-сирин». Бумага,
акварель, золото, тушь, перо.
Выгорецкая община.
Начало XIX в.

ставался со своим искусством, и его творчество представляет такую же ценность, как и фольклор. В нем отражены идеи, думы и чувства русского крестьянина. Всем своим праздничным и красочным строем оно говорит об огромной, неиссякаемой силе народного творчества. Небольшая выставка в Музее народного искусства — радостное событие. Стоит выразить благодарность ее организаторам и тем музеям, которые дали крестьянские вещи из своих коллекций.

Можно сказать о некоторых недочетах, имевших место при устройстве выставки: о небольшом и тесном помещении, о порой неудачном показе отдельных вещей: так, подзор, который должен был быть широко развернут, почему-то был показан лишь серединой, к тому же один из вышитых на нем великолепных барсов, помещенных по сторонам древа жизни, оказался полузакрытым свисающей сверху полусмятой тканью; северные иконы, по замыслу говорившие об искусстве деревенских живописцев, можно было крепче связать и сопоставить с крестьянскими росписями.

Выставка крестьянского искусства русского Севера — значительное событие в художественной жизни. Хотелось бы, чтобы в Москве на базе существующего Музея народного искусства был, наконец, создан большой музей, где бы широко были представлены все виды народного творчества. Для этого Музею народного искусства должны быть возвращены все помещения, когда-то ему принадлежавшие, а ныне отнятые у него организациями, не имеющими к искусству никакого отношения. Выставка, теперь уже закрытая, еще раз с огромной настойчивостью требует, чтобы русское народное творчество было показано так широко и полно, как оно этого заслуживает.

Камень и оправа

Г. Бочаров

В развитии ювелирного искусства за последние 10—12 лет можно выделить два периода — от конца 50-х до середины 60-х годов и от середины 60-х годов до наших дней. Первый характерен знаменательным переходом от эклектики, изобразительности, использования форм и традиций искусства второй половины XIX в. к так называемому современному стилю, приобретшему к первой половине 60-х годов почти общеевропейский характер. Он получил также известность под названием «стиля эпохи». Второй — сознательной и тщательно продуманной ориентацией на очень широко понимаемое национальное наследие. Минусы и достижения первого периода совершенно очевидны. Сыграв роль очистительной бури, расчистив наше декоративное искусство от всего лишнего и ненужного, так и не родившийся «стиль эпохи» принес ему взамен определенный стандарт и излишнюю порой упрощенность. Особенно ярко эти последние тенденции сказались в ювелирном искусстве.

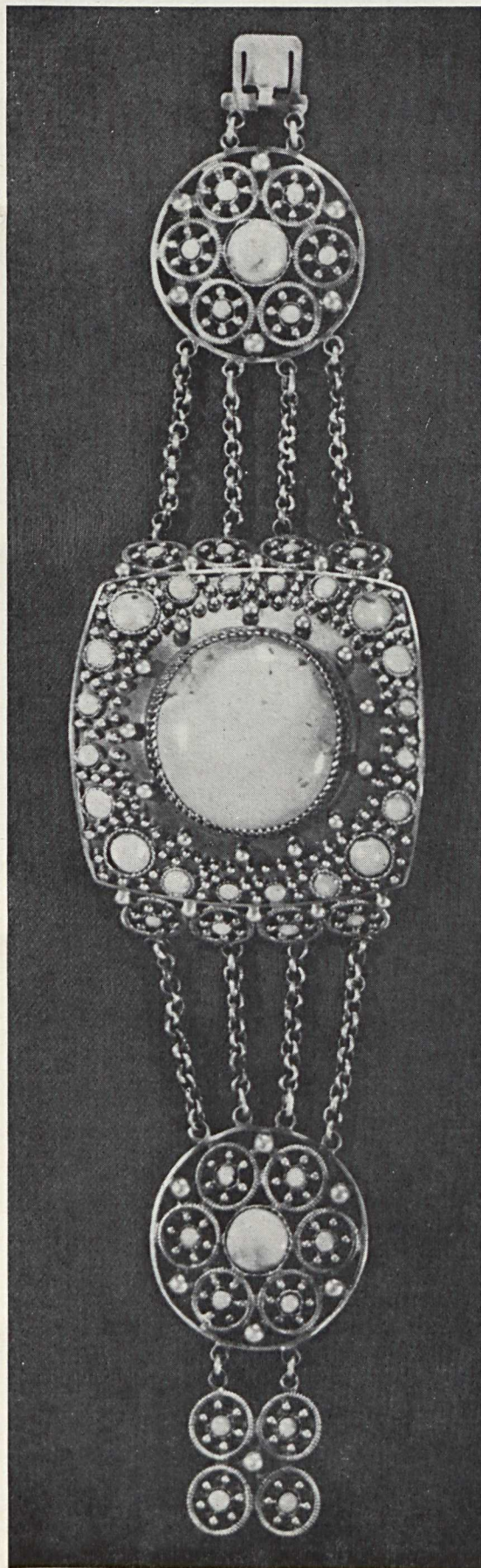
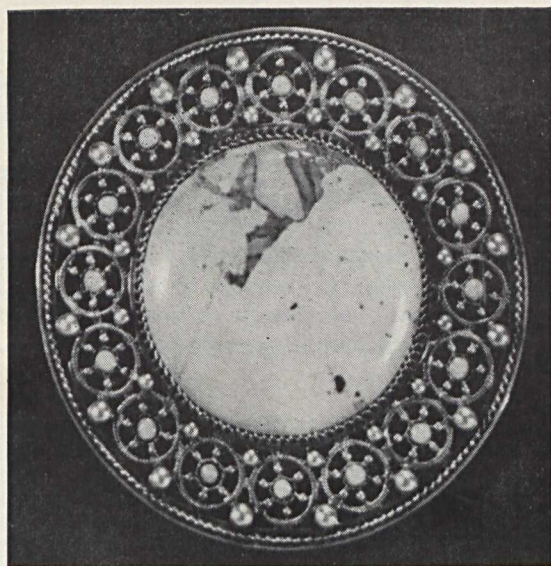
Даже когда стало ясно, что наибольшие завоевания достижимы не в «стиле эпохи», а на национальной почве, то по инерции многие вещи все еще сохраняли общеевропейский стандарт. Многочисленные нагрудные украшения с камнем неправильной формы, подвешенном на нехитро обработанной серебряной проволоке, браслеты с ничего не значащими геометрическими узорами, перстни с прямоугольными камнями в обрамлении изогнутых серебряных полосок... однообразные вариации одних и тех же мотивов.

Правда, в ювелирном деле, помимо стилистических изменений, очень явственно сказывалась мода, связанная с женским костюмом, подчиненным требованиям мировых стандартов. Естественно, что изящные, простые и прямые силуэты женского костюма весьма гармонично сочетались с не менее простыми формами ювелирных изделий. Однако такая гармония по сути своей элементарна, это лишь ее первый этап, не выходящий за пределы общежитейской формулы: «красное к красному, синее к синему».

Все элементарное приедается быстро. Последовала реакция. Словно внезапно вспомнив о национальном наследии, художники обратились к традициям ювелирного искусства IX—XIX вв., то есть от археологических образцов до недавно презираемого стиля «а ля рюс». И с каждым годом это внимание к историческим образцам стало сказываться все больше и больше, хотя в каждом отдельном случае художник стремился подчеркнуть свою позицию, свое, современное отношение к наследию. В этой последней тенденции, вероятно, и можно видеть залог успеха развития ювелирного искусства. Нынешний лозунг художников мог бы звучать примерно так: «Модно-современный европейский костюм и современное ювелирное украшение национального характера».

В этом отношении наиболее показательным был ювелирный раздел на последней выставке декоративного искусства. Рассматривая вещи, в которых звучат национальные ноты, можно отметить не только самые разнообразные источники вдохновения современных художников, но и два пути их освоения. Один — некритическое перенесение старых, по преимуществу древних, археологических образцов в современность, другой — претворение, трансформация как форм, так и идей.

К первой группе относятся художники, еще не до конца изжившие стилистические искания десятилетней давности. И дело даже не столько в их эстетических устремлениях, сколько в их технической оснащенности. Создание простых, а зачастую элементарных изделий не требовало сложнейшей, именно ювелирной техники, и в результате она была почти утеряна. Когда же положение изменилось, уровень технического мастерства художников оказался явно ниже их желаний и возможностей. И хотя эта болезнь присуща большинству ювелиров, отрицательнее всего она сказалась на произведениях мастеров, склонных следовать древним образцам. Волей неволей они вынуждены были обращаться к национальным изделиям IX—XIII вв., преимущественно деревенских златокузнецов, не блещущих ни высоким техническим совершенством, ни особой красотой форм. Рассматривая их за стеклами музейных стендов, не вдумываясь в логику той среды, что их породила, мастера первой группы трансформировали височные кольца в нагрудные украшения, различные подвески — в многочисленные сережки, забывая об их сущности и изначальном предназначении. А ведь древнеславянские украшения, выполнявшие в основном функцию магически-охранных «оберегов» от различных несчастий, были строго распределены и по

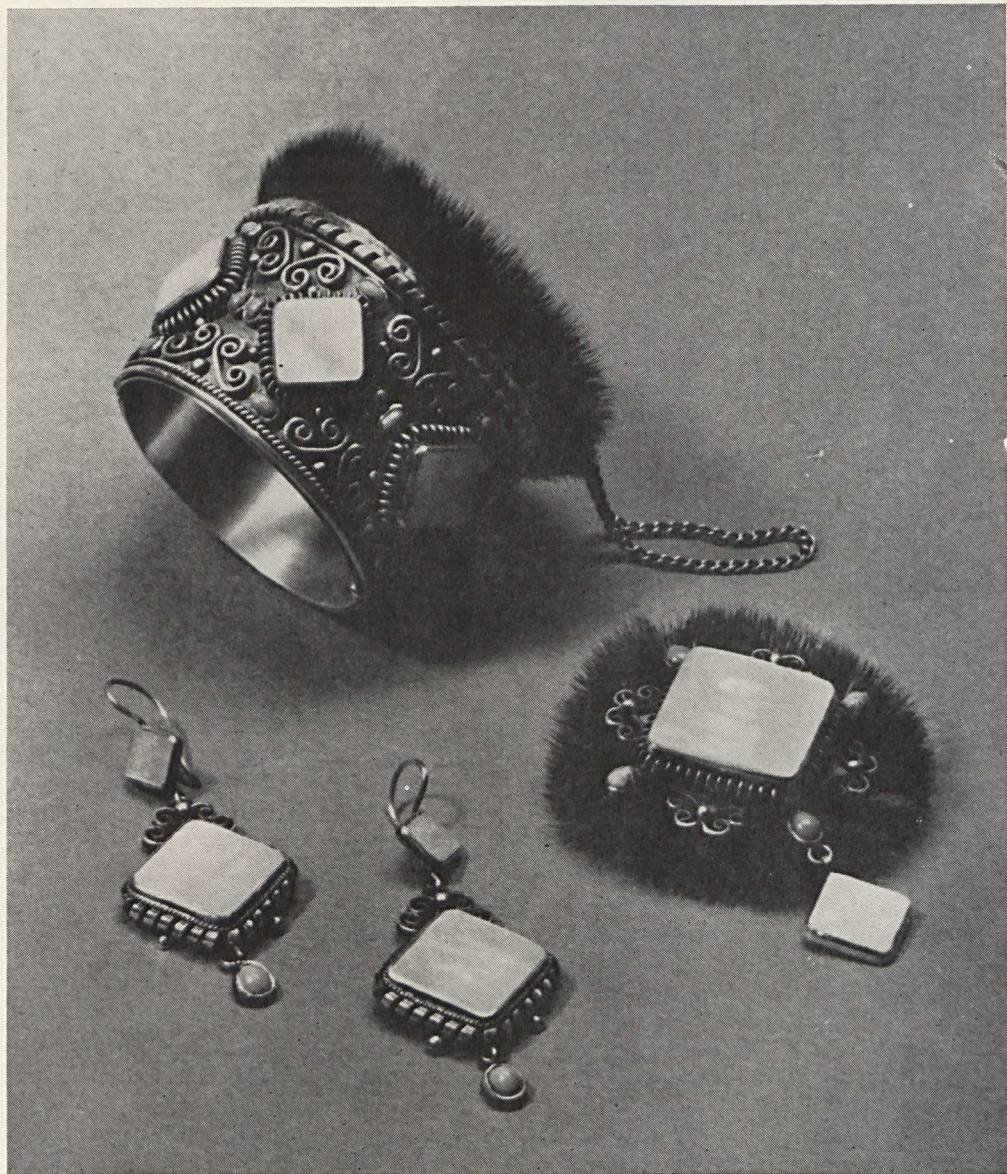
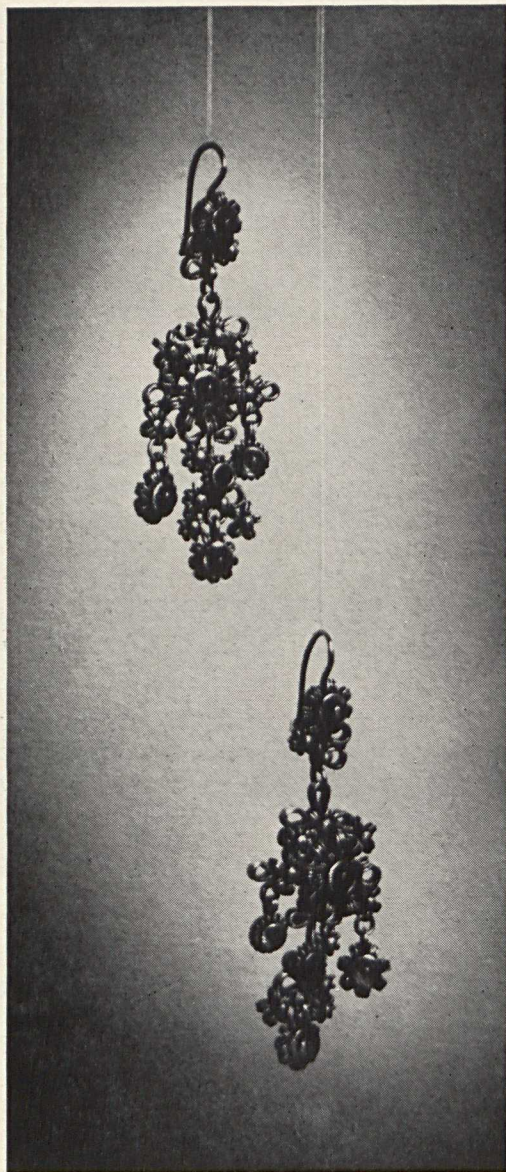


Ю. Паас-Александрова,
Серьги. Серебро, хризопразы.
Ленинград.

Ю. Паас-Александрова,
Гарнитур «Зима». Серебро,
перламутр, мех. Ленинград.

назначению, и по тому месту, которое они занимали в женском уборе. И порой изделия, игравшие важную роль в костюме наших далеких предков, без какого-либо творческого преломления, превращенные прихотью нынешнего художника в привески-висюльки, выглядят в костюме современной женщины смешно и нелепо.

Подобная практика порождает соответствующую теорию: «древние образцы — диадемы, шейные гривны, браслеты, декоративные бляхи и кольца VII—VIII вв. — с их строгостью, простотой, пластичностью форм оказываются интереснее и ближе нашему времени, чем ювелирные изделия более близких эпох», — писала И. Чижова в «ДИ СССР», 1970, № 3. Да, верно, вещи, созданные подобным образом, действительно ближе нашему времени, нежели перегруженные произведе-



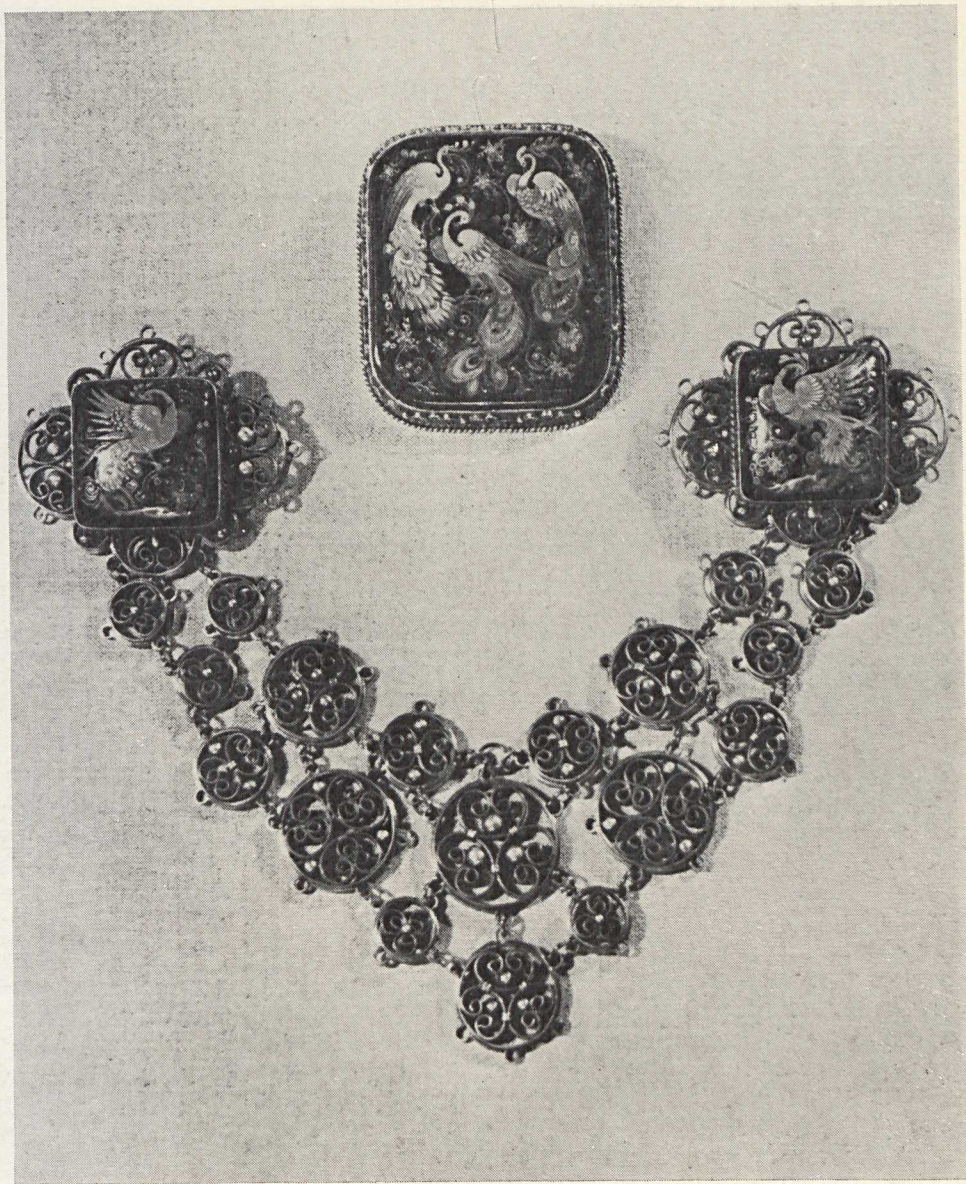
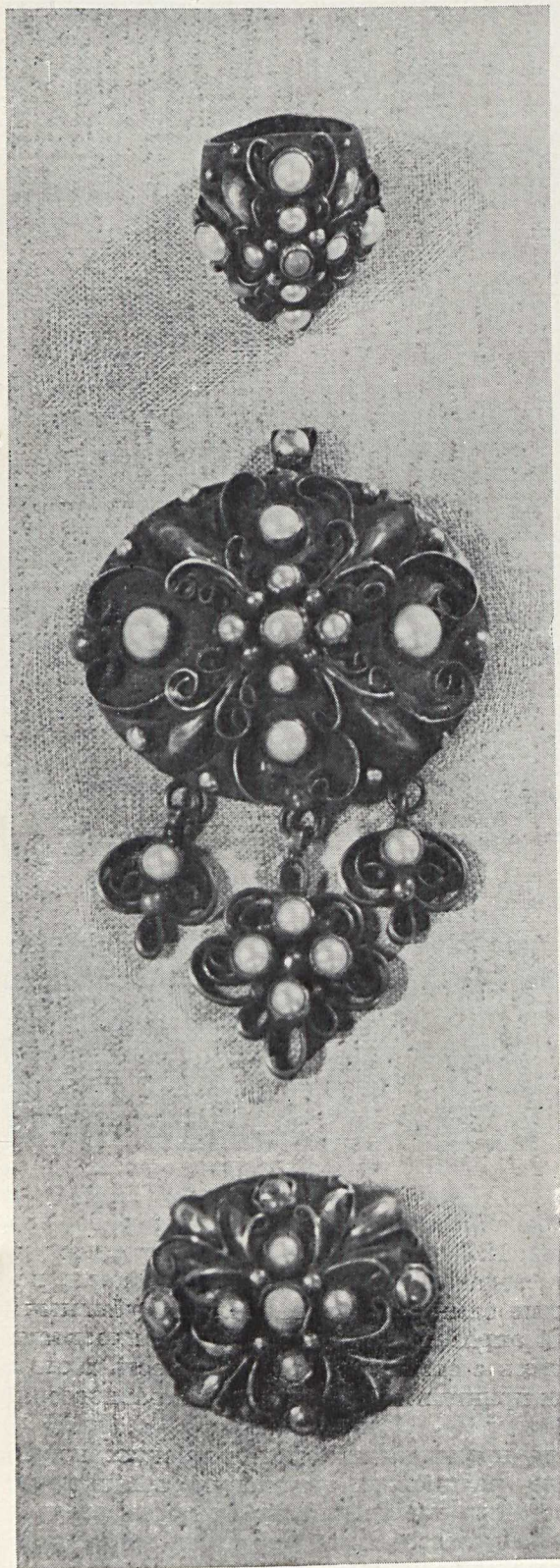
ния второй половины XIX века. Они действительно сочетаются с костюмом по закону первичной гармонии. Но в искусстве, в том числе и в прикладном, всегда волнуют и впечатляют произведения, обладающие огромным творческим зарядом, а не слабыми импульсами. И наши симпатии принадлежат больше изделиям Ю. Паас-Александровой, будь то серебряное кольцо, гарнитур или серьги, в которых воплощен опыт национального ювелирного искусства, нежели сергам и кольцам В. Горина, представляющим не что иное, как легкую интерпретацию славянских древностей.

Имя Ю. Паас-Александровой названо здесь не случайно. В ее произведениях, пожалуй, наиболее ярко сказываются наиболее плодотворные, на наш взгляд, современные тенденции ювелирного искусства. Владея почти всеми техниками золотого и серебряного дела — филигранью, зернью, литьем, кручением и т. д., — хорошо известными ювелирам прошлого, она не останавливается перед созданием вещей сложных, насыщенных, многодельных, быть может, но зато образных, эффектных и красивых. Так, красив и эффектен, например, ее гарнитур с хризопразами, вполне выдерживающий сравнение с ценностями XVIII века — эпохи расцвета русского ювелирного искусства, на традиции которого, кстати говоря, и опиралась художница. В ее лучших произведениях как бы концентрируется опыт и традиции многовекового золотого и серебряного дела России, настолько они технически совершенны, настолько они национальны и современны. Вне прошлого для нее нет настоящего. Именно такой подход к наследию помогает ей создавать самые современные вещи, вроде ее многочисленных гарнитуров «Зима», «Весна», «Серебряная свадьба» и других.

М. Розанова.
Гарнитур «Жемчуг». Серебро,
жемчуг. Москва.

Р. Смирнова (автор миниатюр)
Л. Ситникова (автор плетения).
Гарнитур. Лаковая миниатюра,
Серебро. Палех.

Наряду с Ю. Паас-Александровой на национальные традиции ориентируются и столь разные художники, как М. Розанова, М. Магомедова, А. Голиков, М. Тоне. Причем, если одни из них в своем творчестве непосредственно обращаются к конкретным формам ювелирных изделий прошлого, то другие пытаются претворить лишь определенные идеи или возродить основные принципы русского золотого и серебряного дела. Конечно, точной грани между тем и другим в работах этой группы художников провести нельзя, но тем не менее в вещах М. Розановой чаще всего претворяются именно идеи (гарнитур «Жемчуг»), тогда как в изделиях М. Магомедовой ощущается влияние древних образцов (гарнитур «Дагестан»). Однако нередко в виду низкого технического мастерства эти художники порой также не достигают желаемого эф-

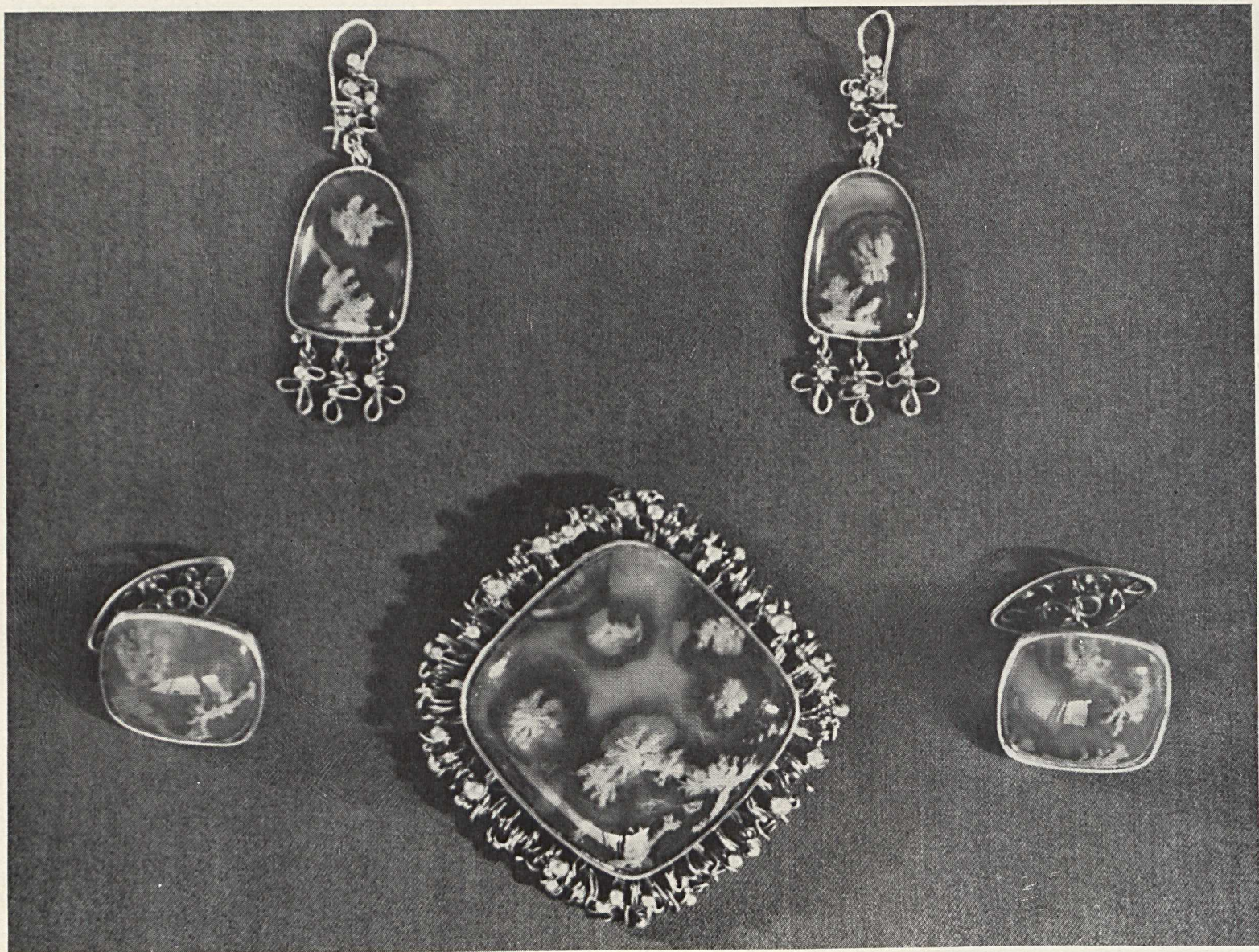
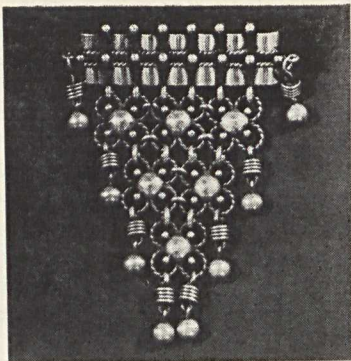


фекта, и изделиям их часто присущ оттенок примитива далеко не в лучшем значении этого слова. Говоря о вещах этой группы мастеров, хотелось бы отметить и их попытки возродить культуру камня. Драгоценные и полудрагоценные камни занимают отныне большое место в ювелирной практике. Почти все художники так или иначе вводят в свои изделия камень, отводя ему порой главную, а порой второстепенную роль, вплоть до цветового эффекта. Однако редко им удается достичь полного взаимодействия оправы с камнем. Между тем, оценивая опыт прошлого, многочисленные традиции русского золотого и серебряного дела, можно выделить три принципа взаимоотношения камня с оправой или, говоря более широко, камня с изделием. Наиболее распространенный и наиболее простой — соподчиненность. Небольшая оправка подчеркивает и выявляет лучшие качества камня. Таким методом ведет в основном свою работу мастер камнерезного дела С. Буданов, по этому принципу был выполнен и гарнитур с крупными аметистами М. Розановой. Второй — принцип гармонического равновесия, когда оправка и камень, обладая своей собственной художественной ценностью, не забивая друг друга, производят равнозначное эстетическое впечатление. Таковы чаще всего филигранные изделия с не очень крупными камнями. Наконец, принцип контраста, когда оправка, как бы являясь фоном изделия, тем не менее, играет активную роль в общем восприятии вещи. Таков к примеру браслет-сетка «Сердолик» А. Голикова.

Эти хорошо известные положения, очевидно, нелишне напомнить, хотя бы потому, что на выставке встречалось довольно много изделий, неудача которых проистекала из-за забвения одного из перечисленных

М. Тоне.
Подвеска. Серебро. Москва.

Ю. Паас-Александрова.
Гарнитур «Весна».
Серебро, агат. Ленинград.



принципов. Наиболее яркий образец в этом смысле — гарнитур, вообще довольно интересной художницы И. Бешенцевой (пояс и нагрудное украшение из меди с дымчатыми топазами). В нем крупные топазы, необычайно эффектные и красивые сами по себе, оказались «убитыми» грубой и неинтересной медной оправой. Большие гладкие плоскости оправы-фона никак не сочетались с самими камнями, то есть в этом изделии не были соблюдены ни принципы гармонического равновесия, ни принципы контраста.

На выставке был показан ряд произведений, использующих новые материалы, например бисквит, расписную палехскую миниатюру. Конечно, любые новшества достойны поощрения, но при этом следует иметь в виду, что ювелирное искусство — одно из самых традиционных, и есть материалы, которые «ювелирны», и есть такие, которые всем своим строем чужды ему. И если палехские миниатюры с их многокрасочностью и почти эмальерной звучностью цвета (например, в украшениях Р. Смирновой и Л. Ситниковой) легко входят в общий поток золотого и серебряного дела, то бисквит — глухой, непрозрачный, с ограниченной цветовой палитрой — может быть использован только в чрезвычайно редких случаях.

Мы выделили лишь основные моменты развития ювелирного искусства, в практике оно гораздо многослойнее, шире, разностороннее и разнообразнее. В разнообразии, наряду с технической оснащенностью самих художников, очевидно, и можно видеть путь дальнейших успехов наших ювелиров.

Край джграгов

Л. Жадова

Как попасть в Сванетию? Как вы добирались туда — самолетом, поездом, машиной? Эти вопросы задают сразу же, как только начинаешь рассказывать об искусстве маленькой страны, расположенной в сердце Кавказских гор по долине реки Ингури, отгороженной от мира с одной стороны Главным Кавказским хребтом, с другой — Сванетским.

Когда летишь на небольшом самолете из Сухуми в сванскую столицу Местию, ощущение такое, что можно рукой дотронуться до поднимающихся со всех сторон снежных склонов и отрогов. Даже огромный, сверкающий ледниками Эльбрус не кажется с высоты таким уж недоступным. Но вот самолет садится, и горы сразу вырастают вокруг неприступной стеной. И вдруг Сухуми, где вы час назад садились в самолет, начинает представляться бесконечно далекой «Большой землей» — вы оказались в мире других измерений, других исторических пространств и времени. И тут же вспоминается, что в Сванетию нельзя проехать по железной дороге, что самолета на Местию даже летом можно ждать в Сухуми или Кутаиси по два-три дня, а зимой — и по десять, так коварна здесь погода.

Много веков назад с Черноморского побережья от Зугдиди в Сванетию была проложена пешая тропа. В годы Советской власти в конце 1930-х годов параллельно ей сооружена шоссейная дорога. Став постоянной и самой надежной линией связи, эта дорога до сих пор еще, однако, не отличается таким качеством, чтобы можно было открыть регулярное автобусное сообщение.

Но вот вы в Местии и даже устроились в гостинице, углом выходящей на центральную площадь города. Что же смотреть здесь? Как начинать знакомиться с искусством этого горного края?

Прямо из окон гостиницы открывается удивительное зрелище. Амфитеатром по склону тут и там возвышаются квадратные, чуть суживающиеся кверху башни с грозными зубчатыми бойницами. Они и мощные, и стройные одновременно. Стоят, как правило, не сами по себе, а возглавляют целый конгломерат зданий — двух-трехэтажных, с огромными террасами для домашних работ, — окруженных каменными стенами. Иногда арочки бойниц уже просто декором переходят на соседнее здание, и тогда все архитектурное сооружение начинает напоминать романскую крепость.

Это сравнение особенно часто приходит в голову потом, в Ушгуле, — самом верхнем горном селении Сванетии (2200 м над уровнем моря), находящемся в 47 километрах от Местии. Здесь строили наиболее мощные башни, иногда целые башни-крепости, служившие одновременно и для обороны, и для жилья. Могучие геометрические объемы, почти нерасчлененные плоскости, простая грубая каменная кладка. Камень, камень везде. Свободный набор из крупных, до одного-полутора метров, и мелких неотесанных камней на известковом растворе — эта каменная мозаика так естественна, так пластична в своей примитивности... Деревянные перекрытия, коньковые бруссы, опоры террас, иногда в виде лишь зачищенных стволов деревьев, как бы вырастают из этих каменных слоев и завершают стихийную органичность сванской архитектуры, ее связь с природой.

Наверно вам захочется подняться на башню, проникнуть за каменные стены старинных домов. В таком случае спрашивайте башню Ратиани. Местный музей договорился с этой семьей, и она предоставила свою фамильную башню для всех любознательных. Здесь установлены новые деревянные лестницы, тогда как раньше для передвижения с этажа на этаж служили переносные долбленные лесенкой стволы деревьев. Они вслед за людьми для безопасности втягивались наверх. Сванские башни достигают 20—25 метров в высоту и имеют по шесть-семь этажей. «Боевая» верхняя площадка башни Ратиани превратилась в смотровую. С нее открывается незабываемая круговая панорама как бы растущих со всех сторон башен Местии. При наличии киноаппарата здесь можно сделать своего рода вращающийся пейзаж наподобие того, который впервые придумал Калатозов в 1930 году в своем фильме «Соль Сванетии». Если вы пойдете от башни Ратиани вверх по дороге и минуете крепостную арку с трехметровыми стенами, примыкающую к башне, вы выйдете к усадьбе семьи Маргиани. Здесь стоят рядом новый дом и старинное, хорошо сохранившееся сванское жилище. Можно попросить хозяев, и они покажут вам его.

После просторности горного пейзажа, после холода снежных вершин большая, замкнутая со всех сторон темная комната (в ней лишь два узких целевидных окна) с горящим

очагом посредине кажется особенно уютной, теплой, надежной. Легко вообразить, как в холодные зимние вечера здесь собиралась многочисленная сванская семья и наслаждалась горячими лепешками, пекущимися тут же на специально укрепленной над очагом шиферной плите. А кормильцы этой семьи — коровы, буйволы, бараны — понижая кивали головами, наклоняясь за сеном в окошечках-арочках деревянных загоронок. Это — атмосфера библейских легенд о Ноевом ковчеге, о рождении Христа в хлеву в Вифлееме... Но не надо забывать, что это и образ трудного и сурового быта сванов. В отдаленные времена складывались их обычаи в жестких условиях высокогорного климата, при постоянных нехватках пищи, при необходимости всем в семье, от мала до велика, целый день трудиться, чтобы обеспечить свое существование.

Как будто черный лак покрывает стены, потолок, все предметы сванского жилья, живописно смягчая его простейший геометризм. Но сейчас трудно представить, как жили здесь в вечном дыму и копоти дети и взрослые — открытый очаг не имел дымохода. Приходит на ум, не связаны ли как-то с этим и традиционные черные одеяния сванов, всегда удивляющие в прозрачности горного пейзажа.

Думается, вся культура Верхней Сванетии, ее архитектура, декоративное искусство, грубое, гордое, ни на что не похожее, возникли на основе с древности сложившегося народного быта, определяемого патриархальным образом жизни «большими семьями», долго и прочно сохранявшего традиции родовой организации семьи и общинного объединения поселений¹.

Единственное в сванском жилье кресло-трон для главы семьи, огромная скамья для ткущих и шьющих женщин, шкаф для припасов, напоминающий целую кладовую, — все из дерева, покрытого крупнорезным геометрическим орнаментом. А деревянные бруссы под потолком для копчения сыра и мяса оканчиваются выразительно выточенными головами баранов. Подобные скульптуры высекались и в камне. Ими украшен, например, восточный фасад церкви в Накипари. Все это — образцы местного народного дохристианского искусства «геометрического» и «звериного» стилей. Оно оказало решающее влияние на воспринятую впоследствии через Византию христианскую культуру.



с позолотой⁴. На них — сцены жизни святого Георгия, по-свански — Джграга, почитаемого по всей Грузии и особенно в Сванетии. Пластично промоделированные в высоком рельефе, фигуры святых komponovаны крупно, четко, неожиданно свободно на гладком пространственном фоне. Этот памятник — одна из вершин классического стиля грузинской пластики первой трети XI века. Естественно, что он уже с XIX века привлек к себе внимание грузинских и иностранных специалистов⁵.

Нельзя не сказать, однако, что Местийский музей, хотя и поражает почти до оторопи своими уникальными памятниками, в целом дает только самое общее и иногда случайное представление о богатстве пластических искусств Сванетии. Лучшие произведения все-таки находятся в сельских церквях, которые до сих пор, как правило, сохраняются во всей цельности своего

Начинаешь думать о том, что, может быть, сванские башни тоже неотъемлемая часть древней дохристианской культуры Грузии. В Местии мне говорили, что сванские башни датируются сейчас VIII—XII веками. В некоторых трудах их относят к XIV—XV векам². Однако во всех случаях считают, что они являются повторением более ранних, неизвестно как давно возникших архитектурных форм. Вполне вероятно, что они тоже связаны с издавна сложившимся местным бытом. Ведь они укрепляют не крепостные стены феодальных замков или средневековых городов, а стоят на территориях семейных усадеб³. И хотя они давно потеряли оборонное значение, к ним до сих пор относятся, как к семейным реликвиям.

При всех ассоциациях с европейской средневековой архитектурой, особенно итальянскими и южно-французскими старинными горными городками, сванское зодчество принципиально иное. Оно возникло на базе крестьянских семейно-родовых поселений. Оно донесло до нашего времени пластическую культуру самых первозданных пластов народной жизни, причем в чистоте и целостности, почти не затронутой позднейшими деформациями и наслоениями.

Осматривая Местию, не забудьте зайти в музей. Кстати, он находится совсем рядом с гостиницей. Довольно обширный и содержательный Краеведческий музей обладает редкой по ценности коллекцией произведений грузинского искусства и прежде всего его сванской школы: икон, чеканки, рукописей. Здесь составилась самостоятельная чисто художественная экспозиция, удачно размещенная в здании старой церкви во дворе музея. В экспозиции сразу привлекает внимание большой так называемый Местийский крест (125×127 см), покрытый девятью рельефными пластинами серебряной чеканки

Местийский крест.
1-я треть XI в.
Фрагмент «Колесование Георгия».





Ушгул. Общий вид.

убранства. Традиции отношения к произведениям церковного искусства как к семейно-родовым или общинным святыням живы до сих пор. Сванские церкви в большинстве своем — несравненные маленькие музеи.

В музее легко получить справки, в каких селах и какие церкви прежде всего стоит смотреть. Думается, что наиболее просто и результативно совершить два путешествия. Одно — вниз по Ингури, в села Ленджери и Латали; другое — вверх по Ингури, через селения Мулахи, Накипари, Ипари, монастырь Лагурка, вплоть до Ушгула.

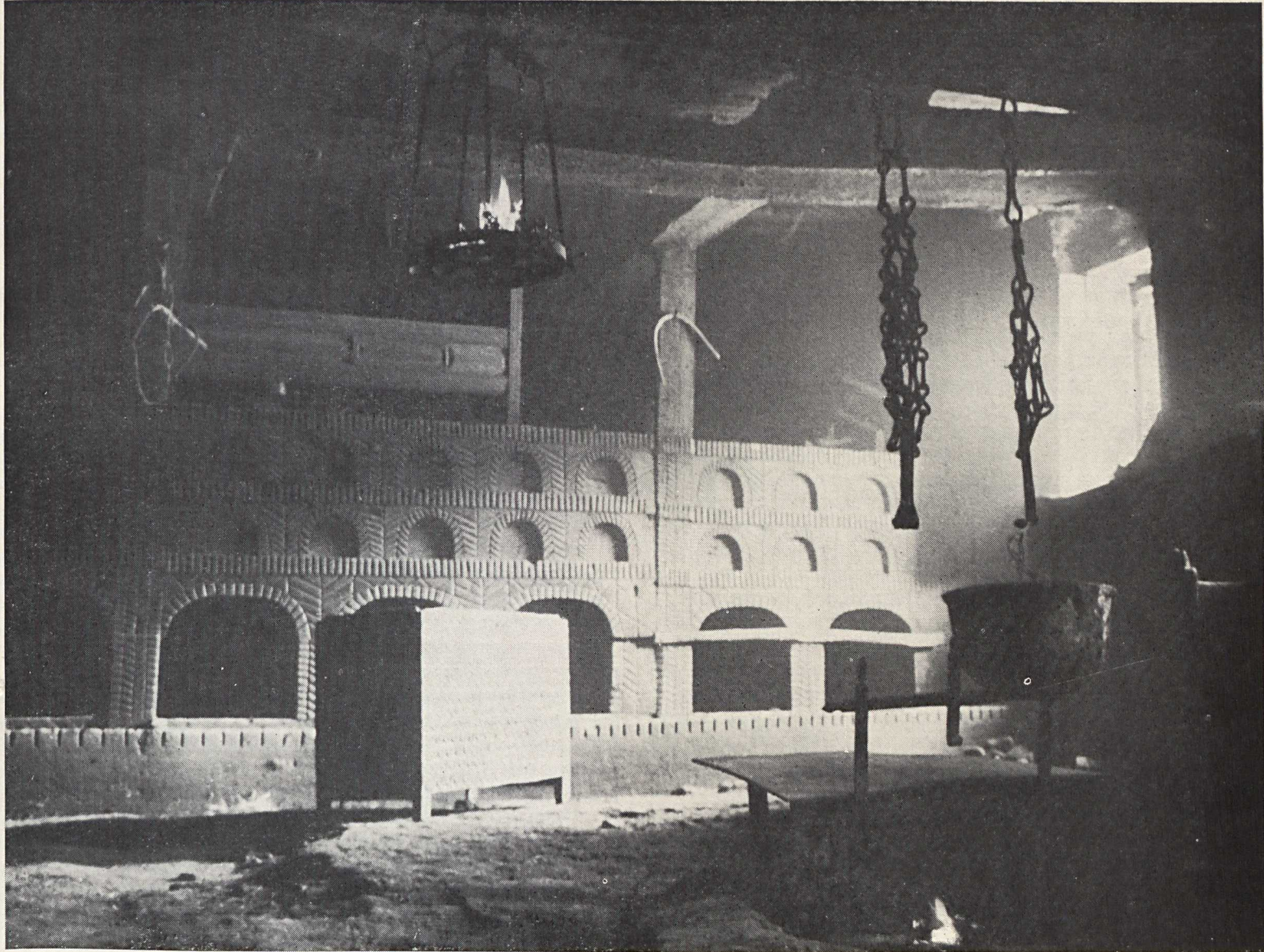
Церковь в Ленджери, находящаяся в пяти километрах от Местии вниз по дороге на Зугдиди, заставляет думать о своеобразии синтеза искусства в древней Сванетии. Церкви строились здесь маленькие и очень простые по формам. Как правило, это прямоугольные однозальные церкви-часовни, перекрытые дву-

скатной крышей. Церковку в Ленджери нелегко найти. Ее скромный силуэт как бы тонет среди объемных домов и башен. Но зато, когда замечаешь ее за невысокой оградой, она буквально притягивает глаз — настолько эмоционально воздействует лиризм ее упрощенных пропорций, гладкость оштукатуренных стен (в других случаях церкви строятся из отесанных плит туфа) в контрасте с красочной, опоясывающей весь объем живописью. В серо-каменном ансамбле селения это — как бы явление другого, особого мира цвета и света. Думается, здесь мы имеем дело с наивной, но явной попыткой монументализации чисто духовных начал, для которой ни

масштабы, ни торжественность композиции не имеют значения.

В деревне Латали, находящейся на пять километров дальше Ленджери по той же дороге, три церковки поднимаются, как на постаментах, на небольших возвышенностях. Они стоят на покрытых зеленой травой естественных парапетах — площадках, выгороженных подпорными стенками. Думается, на них снаружи, на природе, и собирався в основном народ, а внутрь церкви входили только для особых таинств. В этом сказались, вероятно, пережитки языческих верований. Христианство Сванетии — это особый сплав собственно христианства и местных народных культов и обрядов. Сваны — охотники, и они приносят в дар богу рога туров. Их можно и сейчас увидеть на алтарных преградах. По древнему обычаю в церквях полагается печь ритуальный хлеб. Именно поэтому так закопчены фрески. И сейчас, в





Тевдоре.
Фрагмент росписи интерьера
церкви в Накипари. 1130.

день святых Квирике и Ивлиги, в церкви в Лагурке празднуется день начала сенокоса, превращающийся во всенародный сванский праздник с пирами и танцами. Обязательно поднимитесь на Лагурку, расположенную на высокой горе направо от дороги, если ехать из Местии в Ушгул. По узкой тропинке вдоль горы идти нелегко. Но вид, открывающийся на долину Ингури и возвышающуюся вдали красивейшую вершину Кавказа — Шхару, полностью вознаградит вас.

Еще более вы будете удовлетворены, увидя саму Лагурку, внешне, как обычно, маленькую зальную церковь, хотя она и является общесванской святыней. Здесь множество первоклассных икон XI, XII, XIII веков, входящих в золотой фонд грузинского искусства.

Лагурка знаменита и своими росписями, сплошь покрывающими ее интерьер. Они принадлежат царскому мастеру Тевдоре (Федор), работавшему в конце XI—первой трети XII веков при царе Давиде-строителе и его преемнике Димитрии I. Росписи этого мастера с точными датировками сохранились не только в Лагурке (1111), но и в церквях сел Ипрари (1096) и Наки-

пари (1130), находящихся тут же неподалеку в верховьях Ингури⁶. Наибольшее впечатление производит роспись в Накипари. Когдаходишь в церковь из бокового притвора, прямо перед тобой на северной стене открывается сцена скачущих навстречу друг другу всадников — святой Георгий на белом коне и святой Федор на красном. За их спинами бурно развеваются плащехламы. Эта композиция выполнена в таких крупных ритмах, так живо и динамично, так волнующе красочно, что заставляет думать о каких-то особых, своеобразных явлениях в сванской школе грузинской живописи, далеко выходящих за рамки первоначально усвоенных византийских иконографических систем и правил монументальной живописи.

Трудно описать все центры искусства Сванетии. Ко всему прочему, это край неожиданностей. Почти в любом селении, где бы вы ни зашли в церковь, какой бы маленькой и невзрачной она ни была, вы найдете либо замечательные росписи, либо чеканные и живописные иконы, либо редкой красоты деревянные резные двери, либо и то, и другое, и третье. Они могут быть ремесленно-грубоваты, простонародны или, наоборот, изысканны и совершенны по мастерству. Но всегда они будут своеобразны и притягивающе интересны.

Также неповторимы и непохожи друг на друга и пейзажи сванских

Интерьер старого традиционного
сванского жилища.
(Дом Маргани в Местии).

поселений. Башни Местии террасами высятся над тесниной ущелья. Башни Мулахи живописными группами растянулись на несколько километров по высокому берегу реки. А башни самого высокогорного из сванских селений — Ушгула, по крутому подъему идут вверх, одна над другой взбираясь своими каменными стенами и крышами, сложенными из плоских плит серо-черного шифера все ближе к Кавказскому хребту.

¹ Верхнюю Сванетию называли «Вольной Сванетией», так как она вплоть до Октябрьской революции управлялась общинами в отличие от феодально-княжеской Грузии, к которой принадлежала и Нижняя Сванетия, расположенная по нижнему течению реки Ингури.

² Г. Лежава, М. Джандиери. Архитектура Сванетии. М., 1938.

³ Сванские башни служили для защиты не только от внешнего врага, в них скрывались мужские члены семьи от кровной мести.

⁴ Такие кресты обычно стоят в сванских церквях перед алтарями.

⁵ Г. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Тб., 1959.

⁶ Ш. Амيرانашвили. История грузинской монументальной живописи. Тб., 1957; Н. Аларашвили, Г. Алигбегашвили, А. Вольская. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тб., 1966.

Мода — феномен эстетический?

В. Толстых

Подняться над уровнем привычных представлений о моде не так-то просто — многие из них освящены авторитетом традиции и обрели характер устойчивого заблуждения. К сожалению, с такого рода «несоответствием знания его предмету», то есть моде, встречаешься не только в сфере обыденного сознания. Они, эти заблуждения, проникли и в «серьезную» науку. Это выражается как в неточном понимании самого феномена моды, так и ее общественной функции. В числе подобных заблуждений одно из наиболее влиятельных и распространенных — идея моды как «эстетического феномена». Концепция эта особенно сохраняется (и это можно понять!) в среде художников-модельеров, а также изучающих вопросы моды искусствоведов. Тот факт, что в литературе, посвященной моде, явно преобладают работы искусствоведческого и меньше работ эстетического плана, как будто лишь подтверждает основательность претензий данной концепции. Между тем, по-видимому, настала пора ее критического переосмысления.

Оговоримся сразу: нелепо было бы ставить под сомнение правомочность эстетического подхода к моде и связь последней с искусством и эстетикой. Что мода обитает в стихии формы, подвластна эстетическому суждению с точки зрения красоты и вкуса, — с этим вряд ли кто будет спорить. Как и с тем, что, выступая в качестве «микростилия» времени, мода, благодаря своему сходству — по форме! — с нормами красоты, отражает уровень и особенности массового эстетического вкуса в каждый данный момент. И в силу этого представляет несомненный интерес как для эстетиков и искусствоведов, так и для социологов.

Но следует ли отсюда, что сущность моды — эстетическая? Способна ли вообще эстетика «самосильно» охватить всю совокупность разнородных явлений жизни, подпадающих под юрисдикцию моды? И в чем, собственно, должен выразиться пафос самого эстетического подхода к моде? Ответить на эти вопросы с позиций идеи «мода — эстетический феномен» вряд ли удастся.

Прежде всего потому, что «всевластие» моды простирается и на такие явления и сферы общественной жизни и психологии, которые никак не укладываются в рамки эстетики, несмотря на всю ее «широкозахватную» природу. В самом деле, как исходя из признания «эстетической сущности» моды объяснить, скажем, социальную универсальность модного феномена? Ведь последний обнаруживает себя не только в области искусства, но и в производстве, политике, идеологии (В. И. Ленин говорил о «моды на марксизм») и т. д. Каков, в частности, эстетический смысл моды на автоматизацию; на те или иные агротехнические приемы, жертвами которых периодически становятся работники сельского хозяйства; на определенные медицинские препараты, о чем многократно сообщал журнал «Здоровье»; или на кибернетику, семантику, методологию и другие научные идеи, что зафиксировано в социологических исследованиях? Имел ли в виду моду как «эстетический феномен» К. Маркс, когда выступал против «бессмысленных, и по существу не согласующихся с системой крупной промышленности, ветреных капризов моды»? ¹ Какие «средства защиты» против подобных «капризов» моды может предоставить обществу эстетика, и стоит ли ей самой взваливать на себя столь непосильное бремя? Ответ, кажется, напрашивается сам собой.

Впрочем, может быть идея моды как «эстетического феномена» лучше срабатывает там, где речь заходит

непосредственно о самом искусстве? Когда она сопрягается с собственно эстетическими понятиями, как-то: «красота», «стиль», «вкус», «форма» и т. п.? В том-то и дело, что не «срабатывает». Не выходя за рамки эстетики, мы не объясним, к примеру, такого явления, как распространение посредством моды антиэстетических форм культуры, в том числе и в сфере самого искусства (господство эстетически безобразного в модернистском искусстве или популярность неполноценных форм искусства и негативизм по отношению к подлинным художественным ценностям и т. п.). Не обращаясь к социальному моменту (в частности, к идеологическому, мировоззренческому), мы вряд ли объясним существование модных штампов в живописи, театре, кино, литературе.

Умалается ли тем самым самостоятельность и содержательность эстетического подхода и анализа моды? Ни в коей мере. Просто эстетика ставится, так сказать, на свое место. Дело в том, что универсальность эстетического охвата моды относительна, имеет свои границы. Пока мы рассматриваем моду лишь в плоскости стилистической и формальной общности разнородных явлений, она выглядит как чисто эстетический феномен. Но как только мы от «стихии формы» пытаемся перейти к выяснению заключенного в ее «игре» содержания, эстетика вынуждена поступиться своей «спецификой» и ортодоксальностью. И это тоже понятно. Как ни важны для нее категории «красоты», «вкуса», «стиля», «формы», не они, в конечном счете, составляют основную цель эстетического анализа и оценки. Опираясь ими, эстетика изучает и оценивает явления общественной жизни, в которых участвуют искусство и художник. Перефразируя известное ленинское высказывание, можно сказать, что точка зрения жизни, человеческой практики является для эстетики **первой и отправной** точкой зрения познания такого феномена, как мода.

Если мода действительно рождается и умирает под действием целого ряда причин и факторов — экономических, психологических, культурологических, эстетических, нравственных, — то вопрос может и должен быть поставлен так: **мода — форма чего?** Не для того лишь, чтобы еще раз публично засвидетельствовать приоритет «содержания» (этого, кстати, никто не отрицает). Но для того, чтобы выявить ее собственное содержание и собственную функцию. И здесь мы можем опереться на известную традицию, оставленную классиками мировой философии. Они, при всей разности отношения к моде, рассматривали ее как **феномен социальный**, охватывающий самый широкий круг явлений общественной жизни, действующий во всех без исключения сферах культуры. Поэтому спор, издавна ведущийся вокруг темы «мода», упирался, как правило, не в моду, а в нечто другое. Вот это **другое** — то, что кроется за фасадом моды, что составляет ее социальный подтекст, то есть ее реальное жизненное содержание в каждый исторический момент развития общества, — оно-то, в сущности, и становилось главным предметом обсуждения.

Будучи «мимолетной» формой постоянно изменяющегося общественного содержания, мода тем не менее успевает схватить и по-своему запечатлеть, закрепить отдельные моменты текущего процесса в социальной психологии, поведении людей, внешних формах быта, производства и т. п. Мода представляется явлением весьма поверхностным и бесхитростным, пока в тени ее действительные побудительные силы и мотивы — то, что образно называют «питательной почвой», по-

научному — «предметной средой». Ее нрав может показаться легкомысленным, пока игнорируются реальные, конкретно-исторические потребности развития общества и личности, обусловившие появление данных модных форм. Но как только делается попытка проникнуть в истоки моды, она оказывается явлением сложным, доставляющим массу хлопот тем, кто хочет понять ее логику и своеобразие. Например, с точки зрения моды самый факт появления сначала «битников», потом «хиппи», завтра (можно смело утверждать) еще одной разновидности «бунтующих» и «протестующих» есть факт естественный, нормальный. Своеволие моды, кажущееся абсолютным, на самом деле весьма ограничено рамками социальной среды, в которой она возникает. Она просто выполняет «социальный заказ» данного общества, ловко и быстро улавливая возникающие в нем противоречия и конфликты, давая их видимое выражение и воплощение. Внешний облик, эпатазирующее поведение английских «модов» и «роккеров», шведских «раггаров», французских «блузон-нуаров» сравнительно легко поддается «формальной» оценке. Но много ли это дает для понимания самого факта возникновения и сути подобных явлений? Ведь прежде чем стать модой, они были вызваны к жизни определенной потребностью. Выяснить, чему и кому бросает «перчатку» мода в данном случае, — значит выявить то конкретное социальное содержание, которое она выражает или символизирует, те изменения в общем типе человеческих отношений, стандартов общежития и т. п., которые мода фиксирует и выявляет присущим ей способом. Мода, разумеется, вполне подведомственна суду эстетического вкуса или нравственности, но лишь после того, как выявлена социальная сущность «оформленных» ею явлений.

Возрождаемая ныне в нашей философской литературе традиция социологического рассмотрения феномена моды исходит именно из таких предпосылок.

Иммануил Кант, которого никто не заподозрит в недооценке специфики эстетического или в склонности к вульгарному социологизму, в своей «Антропологии», анализируя связь моды со вкусом, приходит к выводу, что «мода в сущности не дело вкуса», что модное подражание состоит в стремлении «казаться не менее значительным, чем другие» и в этом «соперничестве» превзойти других². Кант не упускает из виду собственно эстетический момент в моде, но он прозорливо подметил в ней функцию, что на языке современной социологии обозначается терминами «статусный», или «престижный символизм». Применительно к области культуры это означает, что мода выступает как форма символического приобщения к культурным ценностям.

Понятая как феномен социальный, мода может многое рассказать «о времени и о себе». Ее деспотизм продиктован выполняемой ею ролью социального (стихийного) регулятора и контроля. Она потому-то и универсальна, что функционировать в форме социальных «символов» могут любые формы культуры, в том числе и эстетические.

Идея моды как «социального феномена» отнюдь не безразлична эстетике и искусствоведению и способна послужить последним с большой отдачей. Она, в частности, помогает освободиться от «ложных целей» и заняться реальной, действительно актуальной проблематикой современной моды.

Начнем с так называемого «влияния» зарубежной моды. Что мини-юбки, как некогда узкие брюки,

пришли к нам с Запада — с этим, вероятно, согласятся все, в том числе и художники-модельеры. Факт этот сам по себе еще ни о чем — хорошем или дурном — не свидетельствует. Восприимчивость к «чужим» веяниям стала теперь чертой всеобщей: современные французы и американцы внимательно следят за работой наших модельеров, активно используют в своих моделях мотивы русской национальной одежды. Однако самое интересное начинается тогда, когда переходят к объяснению и обоснованию данной тенденции.

Говорят, что мода становится все более интернациональной, международной и неразумно поэтому всякий раз «изобретать велосипед», если можно воспользоваться уже созданными, не противными эстетическому вкусу, образцами; что ничего худого, ущемляющего национальные или иные чувства, в подобном заимствовании нет; что это результат демократизации, ибо личности предоставляется большая свобода выбора для удовлетворения своих вкусов и запросов; что, наконец, «восприимчивость» есть неизбежное следствие международного характера торговли, экономической политики государств, вынужденных обмениваться в широких масштабах товарами массового потребления. Если же — добавляют некоторые — кого-то всерьез беспокоит опасность «чуждого» влияния, то избежать ее можно только практически — развитием отечественной моды и легкой промышленности.

На первый взгляд такой ход рассуждения кажется и резонным, и основательным. В самом деле, современная мода явочным порядком «ломает» социальные перегородки, преодолевает национальную замкнутость, размывает некогда четко обозначенную «модную» ориентацию внутри данной общности. Тенденция «интернационализации» моды дает о себе знать даже в тех странах, где до сих пор чутко реагировали на малейшие отклонения от национальных традиций и обычаев. Мода теряет любую определенность и авторитет в характеристике социальной (групповой) принадлежности индивида: рабочие и буржуа внешне выглядят нередко одинаково. Ссылаются на то, что по костюму порой невозможно отличить советского человека от француза или англичанина. Мода не считается с особенностями сельского образа жизни, экстерьера и интерьера, и колхозники охотно перенимают внешние формы быта горожан, подражают им в одежде, привычках и т. п.

Что же касается «влияния», то известно давно, что «свято место не бывает пусто», этого влияния не избежать ни запретами, ни усилиями пропагандистов хорошего эстетического вкуса. Тут все обстоит сложнее. Можно сколько угодно доказывать, к примеру, анти-эстетический характер «твиста» или «шейка», противопоставлять им достоинства венского вальса (тоже некогда «чужого»), сетовать на «испорченность» молодых людей, легко подхватывающих залетные веяния — словами, пусть самыми убедительными и красноречивыми, делу не поможешь. Это отлично понимают, в частности, Галина Уланова и Игорь Моисеев, много лет призывающие решить проблему создания бытового танца, который бы отвечал не только высоким требованиям нашего эстетического и нравственного идеала, но и психологии современной молодежи, темпо-ритму ее сегодняшней жизни. Таким образом, вопрос о восприимчивости к «чужеродному» есть всегда лишь отрицательная форма постановки вопроса о наличии или отсутствии «своего». Стало быть, суть не в подражании, без чего механизм

действия моды просто немыслим, а в том, **чему и почему** подражают. Ведь прежде чем облечься в «костюм», в те или иные «привычки» и «установки», мода утверждает себя в форме конкретного **стиля жизни и поведения**. А это опять-таки выводит нас за пределы «формы» моды, ставит лицом к лицу с общественным бытием в его реальном, конкретно-историческом содержании.

Могут сказать: пусть так, но какое отношение все это имеет к костюму? Не собирается ли автор, позабыв предостережение поэта, «марксистский базис под жакетку подвести»? Под жакетку — нет, под моду — да. Ибо практика моделирования не может обходить вопросы, связанные с социальными аспектами «эстетики костюма». Наряжать или одевать человека? Сделать его «красивым» или «единственным в своем роде»? Все эти конкретные вопросы упираются в один, главный — на какую социальную базу и научное обоснование опирается наша собственная **политика моды**? Наверное, наивно полагать, что научное объяснение состоялось, а социальная ориентация моды определилась, если к понятию «мода» приставлено прилагательное «социалистическая». Всегда ли в наших сочинениях о моде прилагательные прибавляют что-то существенное к «существительному»?

Искомый ответ, кажется, известен всем. Социалистическая мода призвана участвовать в формировании высшей потребности — потребности в коммунистическом образе жизни. Речь, понятно, идет не о том, чтобы взвалить на плечи моды какую-то непосильную социальную нагрузку, а о том, чтобы измерять удовлетворяемые ею «простые запросы» личности высшей, действительно человеческой потребностью жизни. Существенная черта и особенность коммунистического способа жизнедеятельности состоит в том, что он одновременно соединяет человека с родом (обществом, коллективом) и сообщает его индивидуальности действительно человеческое содержание. Для выработки политики моды это предпосылка отнюдь не отвлеченная. Какого рода общность и какую индивидуальность формирует, воспитывает, поощряет общественная система — это ключевой вопрос, встающий и перед теми, кто моду «делает», и перед теми, кто ее «потребляет». От него не отмахнуться ничего не знающими расхожими объяснениями, вроде «мода — стихийное бедствие», «мода — интуитивна», мода становится международной и т. п.

В условиях капитализма мода зажата в тиски двух крайностей, взаимно дополняющих и «примиряющих» одна другую. Буржуазное общество знает лишь два решения: оно либо противопоставляет общество и личность, порождая самые уродливые проявления индивидуализма, либо отождествляет их, создавая иллюзию общности и единства — то, что Маркс называл «суррогатом лживой коллективности». Короче, «обособление» личности происходит здесь на индивидуалистических началах, а «уподобление» приобретает лживо-коллективистский характер.

Буржуазия не может отказаться от лозунга «уважения» индивидуальности, но на деле оставляет за ним чисто словесное значение. И предпринимает поистине гигантские усилия, чтобы извратить действительный смысл индивидуальности. Используя развитую индустрию, капитализм охотно поощряет, культивирует развитие «неповторимости», «оригинальности» в пустяках, деталях сугубо «аксессуарного» толка, и мода в этом смысле оказывается просто незаменимым «изобретением». Она как будто специально придумана для того,

чтобы быстрой сменой малозначимых, чисто внешних примет облика, одежды и т. п. угодливо внушать индивиду ощущение собственной «неповторимости». Надо признать, политика эта достаточно эффективна. Она рассчитана на врожденную казуистику, свойственную людям, которые нередко поддаются иллюзорной надежде, что вместе со сменой вывески вещи меняется и сама вещь. К тому же подобный путь развития собственной «индивидуальности» привлекает многих своей доступностью — ведь серьезных затрат и усилий духа в таком приобщении к культурным ценностям здесь не требуется.

В нашем, социалистическом обществе политика моды руководствуется совершенно иной «системой отсчета». Нет, мода остается модой, со всеми ее достоинствами и недостатками. Меняется ее социальный подтекст, направленность ее функции. Ибо мода действует там, где интересы общества и личности совпадают, находятся в единстве (разумеется, не исключающем противоречий), где формирование личности опирается на действительно человеческую культуру, овладение которой развивает подлинную, а не дурную индивидуальность, где самый способ общения людей имеет целью вызвать «аффект уважения» (И. Кант).

Политика моды приобретает **социалистическую** ориентацию постольку, поскольку она полагается на сознательное и свободное поведение личности. Конечно, будучи фактором внешнего воздействия, мода и здесь остается принуждением. Но это принуждение сохраняет свою человечность, если соблюдаются следующие весьма важные условия. Мода полагает меня личностью, способной на свободу выбора и решения. Она не спекулирует на моих природных данных и инстинктах, не принуждает жить одними внешними впечатлениями, не подменяет ими смысла человеческого бытия. Это принуждение будет вполне нравственно и гуманно, если, подчиняя меня различного рода условностям, выработанным в процессе человеческого общежития, мода не делает их критерием оценки моей личности, моей индивидуальности. Оно разумно и в эстетическом смысле, поскольку соответствует действительно гуманистической установке — быть не «красивым», а «единственным в своем роде».

Говоря конкретнее, социалистическая мода призвана формировать и воспитывать в человеке правильное отношение к своему внешнему облику и, в частности, к костюму. Наступит время, и костюм вообще потеряет свою социально-престижную, шире — «символическую» функцию. Ему будет возвращена его собственная ценность, вытекающая из его действительного назначения — не мешать человеку быть самим собой.

Художники-модельеры поймут тогда, что «одеть» человека много труднее, чем «нарядить». Что же касается моды, то она, осознав свое преходящее значение, уступит место более совершенным средствам регулирования человеческого общения.

Но пока это время еще не наступило, давайте сообщать подумав над тем, куда мода идет сама и куда она ведет нас, на какие ориентиры она опирается, не забывая о том, что в прихотливой сфере моды ничто не появляется случайно. Она есть лишь форма, свидетельство, знак, признак, преломление, символ... **Чего?** — об этом и шла речь выше. А если это так, то исследуя феномен моды, надо, как сказал бы Спиноза, не плакать, не смеяться, а **понимать**.

¹ К. Маркс. Капитал. т. 1, 1955, стр. 485.

² И. Кант. Соч. в 6 тт., М., 1966, стр. 489—490.

Развитие рекламы и рекламной графики в нашей стране является объективным следствием усложнения и увеличения объема народного хозяйства. Главной целью рекламы у нас является своевременная и точная информация, улучшение связи промышленности и торговли с потребителем. Однако несколько запоздалое развитие рекламной графики может вызывать попытки подражания отработанным зарубежным образцам. Статья И. Лукашина, показывая несостоятельность такого взгляда, раскрывает специфические принципы, методы и средства, присущие буржуазной рекламе, преследующей качественно иные, специфические задачи.

Психоанализ в рекламе

И. Лукашин

Словесная манифестация, под прикрытием которой дизайн выступил на мировую арену, сейчас изменила свою окраску с инженерно-деловой «произвести» на разноцветно-коммерческую «продать». Реклама, в свою очередь, навязывает потребителю систему ценностных стандартов, точку отсчета жизненных благ, диктуемую всей суммой главенствующих в обществе мировоззренческих идей и представлений. Реклама — зеркало дизайна, которое отражает реальное движение созданных предметов, в то же время формируя сознание их потребителей. Именно поэтому реклама удобна для анализа соотношения психологических и социологических доктрин и дизайна. Особенно рельефно в зарубежной рекламе выступает лик фрейдизма — философского течения, рассматривающего сферу бессознательного как основу, от которой зависит в конечном итоге поведение личности.

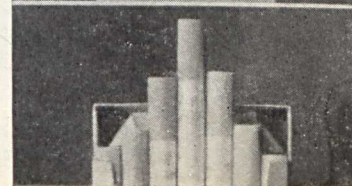
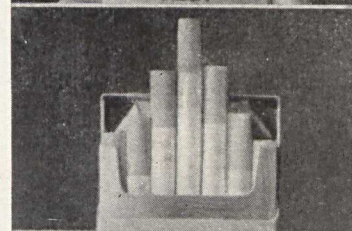
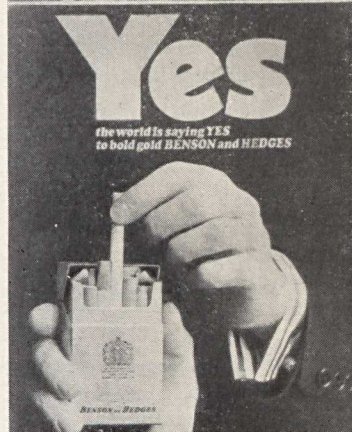
Проникновение психоанализа, понимаемого как практическое выражение фрейдизма, связано в первую очередь с формирующейся потребительской психологией буржуазного сознания, знаменующей сдвиг социальных ценностей.

Сфера потребления, досуг оказываются той областью, в которой сублимируются нереализованные в трудовой и служебной деятельности ожидания, идеалы и ценности индивида. Признаками жизненного успеха становятся вещи, которые рассматриваются не просто как выполняющие свои непосредственные функции, а как вещи-символы, свидетельствующие о статусе владельца, что как раз наглядно отражает характер деятельности индивида в условиях четко установленной иерархии служебных отношений бюрократического аппарата. Занимая определенный должностной пост, индивид должен соответствовать ему не только своими личными качествами, но и уровнем и размером потребления. Поэтому реклама, представляя вещи как олицетворение определенного статуса, лишь фиксирует те формы личного потребления, которые господствуют в буржуазном обществе, и тем самым закрепляет их. «Основная точка зрения такова, что реклама не изменяет людей, что она служит просто зеркалом, в котором они отражаются так, как они есть.

Люди, занимающиеся рекламой, не реформаторы»¹. Показателем статуса владельца оказываются не функциональные достоинства вещи, а чисто внешние ее характеристики. Величина и марка автомобиля, соответствие вещей моде, принятой в данном круге, их количество также должно соответствовать установленным нормам потребления и т. д. Показная расточительность достигается, как правило, за счет всемерной экономии в необходимых продуктах. Персо-

Верное дело, без обмана, а покупатели недовольны, жалуются что их надули.

У. Сароян. «Джим Красавчик, или Голодающий Толстяк».



нификация и социальная символизация товара служат обезличиванию отношений между людьми, не сама личность, а вещь, символизирующая ее, приобретает все большую ценность.

Капиталистическая реклама, искусственно устанавливая нормы потребления и заставляя менять марки продукта как не соответствующие определенному статусу, принуждает людей участвовать в приобретении не нужных им вещей, а недостижимость рекламируемых образцов ведет к порождению социальных неврозов. Поскольку не существует причинной зависимости между качеством товара и его социальной ценностью, то и характер воздействия рекламы тоже должен быть по преимуществу алогичным, иррациональным.

Огромное количество конкурирующих однотипных товаров, практически ничем не отличающихся друг от друга, породило необходимость создавать в сознании потребителя дифференцированные стереотипы представлений о них, покоящихся на неосознанных и эмоциональных впечатлениях. Подобная необходимость привела практиков и теоретиков рекламы к воздействию на социально-психологические механизмы формирования стереотипов, большей частью основанных на стихийном и неосознанном отражении жизненных условий.

Так как центральной проблемой рекламы является воздействие ее на поведение потребителя, то теоретиков и практиков рынка в первую очередь заинтересовала теория мотивации, впервые поднятая Фрейдом. Теория Фрейда используется в рекламе, во-первых, как метод исследования мотивов, во-вторых, как метод воздействия на сознание потребителя и, в-третьих, как метод организации рекламных сообщений.

Мотивы покупок, согласно принятой точке зрения, можно подразделить на три уровня по степени осознанности: мотивы, которые осознаются покупателем и о которых он может поведать исследователю; мотивы, которые покупатель осознает, но о которых он не хочет говорить (обычно это те мотивы, которые подлежат социальному запрету — зависть, стремление быть лучше других и т. д.); и в третью группу мотивов включаются те, которые не сознаются покупателем и не могут быть переданы исследователю. Многие исследователи рынка на Западе заинтересованы как раз в исследовании неосознанных мотивов, так как они исходят из того «что подсознательная умственная активность есть более потенциальный мотиватор человеческого поведения, чем сознательное мышление»². Школа исследования мотивов поведения, возглавляемая Люисом Ческиным, Пьером Мартино, Дитрихом, опирается на психологическую тео-



рию Фрейда. Основное ее ядро составляет «ид» — часть подсознательного разума, заключающая в себе инстинкты, наиболее сильными из которых являются половой, или либидо, и разрушительный, эго, — сознательная часть разума, которая развилась под воздействием социальных норм и подавляющая ид, и супер-эго, или социальная среда. Подавляемые инстинкты находят выход в сновидениях, мечтах, ассоциациях. Они рассматриваются как своего рода символы, толкуя которые, можно добраться до бессознательного уровня личности. Исходя из подобных предпосылок практики рекламы, во-первых, используют технику, разработанную школой психоанализа для исследования подсознательного уровня поведения покупателей, во-вторых, прибегают к символикации товара. Это и понятно. Если в сновидениях и мечтах открывается бессознательное, которое служит источником активности личности, то в таких случаях товар, представленный как осуществление неудовлетворенных мечтаний и надежд личности, по-видимому, будет обладать большей притягательной силой. В исследованиях мотивов в основном применяется так называемая проективная техника, основанная на выяснении свободных ассоциаций потребителя с помощью тестов Роршаха. Широко приме-

И книги, и спорт важны не сами по себе, а как выражение принадлежности к группе, а символом этой внешней общности, ее индикатором являются сигареты «Пир».

няется метод глубокого интервью, протекающего в форме свободной беседы. Подобные исследования вскрывают самые затаенные мотивы покупателей, создавая объективные предпосылки манипулирования его поведением. Основным методом воздействия психоаналитической рекламы является символизация товара, или создание «имедж» — образа вещи. Каков же механизм этого воздействия? Интенсивно проводившееся изучение рынка показало, что покупатели руководствуются целой гаммой мотивов при выборе продукта. Причем очень часто решающую роль играл не рациональный мотив покупки, а общее впечатление покупателя о продукте или фирме, производящей его, связанное с сильным эмоциональным оценочным моментом и целой цепью ассоциаций, окружающих продукт. Например, исследование покупок растворимого кофе, проведенное американским социологом Найром, показало, что домохозяйки высказали мнение о женщинах, употребляющих растворимый кофе, как «о неумелых домохозяйках или работающих женщинах без семьи»³. Выяснилось, что растворимый кофе в среде обеспеченных домохозяек носит роль негативного символа. Последующий анализ показал, что курящие мужчины, имеющие любимую марку

The book they read - the Peer they smoke.

Reads Science Fiction, smokes Golden Peer

Reads Cheque Book, smokes Golden Peer

Reads Classics, smokes Peer Export

Reads Fanny Hill, smokes Golden Peer

Reads Mein Kampf, smokes Peer Export

Reads Thoreau, smokes Peer Export

World famous Peer Export, for those who love international flavor in international size. New Golden Peer Superkings, the most exciting way to longer, lighter taste.

PEER & PEER - your smoking partners all over the world.

Peer Export Pack or Box

Golden Peer Superkings

Pick your Peer.

The sport they choose - the Peer they smoke.

Chooses Water Sport, smokes Peer Export

Chooses Polo, smokes Golden Peer

Chooses Polo, smokes Peer Export

Chooses Sailing, smokes Golden Peer

Chooses Tennis, smokes Peer Export

Chooses Skiing, smokes Golden Peer

Chooses Golf, smokes Golden Peer

Chooses Climbing, smokes Peer Export

World famous Peer Export, for those who love international flavor in international size. New Golden Peer Superkings, the most exciting way to longer, lighter taste.

PEER & PEER - your smoking partners all over the world.

Peer Export Pack or Box

Golden Peer Superkings

Pick your Peer.

сигарет, не могли отличить их от других сигарет, когда они предлагались не в упаковке. Оказалось, что два идентичных продукта могут иметь различные образы. В существующей литературе отсутствует единое мнение относительно имеджа (образа). Лидер исследования мотивов, директор Чикагского института цвета Ческин понимает имедж как всеохватывающий образ не только физических качеств продукта: «имедж марки это все, чему верят в ней. Это сумма всех факторов, правды и фальши о продукте. Имедж есть концепция потребителя о марке»⁴. Далее он пишет: «Имедж не есть вещь, но впечатление о вещи. Впечатление становится эквивалентным факту. Покупка мотивирована общим впечатлением о продукте, но не каждым специфическим фактом продукта»⁵.

Исходя из всех выше приведенных рассуждений, можно сказать, что: 1) имедж продукта основан на его реальных физических качествах, 2) он включает не только знание, но и оценку продукта, 3) эта оценка носит сложный эмоциональный характер; нерасчлененное, смутное, благоприятное или неблагоприятное отношение к продукту. Отсюда следует, что имедж — это эмоциональное, большей частью неосознанное отношение к продукту. В социальной психо-



«Если не знаешь, что такое свобода, Чинзано знает» — свобода от норм и запретов.

У нуворишей свой символ значимости — сигареты Дю Мурье, длиннее всех прочих на разницу в банковском счете.

логии такое знание о предмете или явлении, включающее нерасчлененное рационально-эмоционально-оценочное отношение к нему, называется стереотипом. Обычно он стихийно формируется на уровне обыденного сознания. Практика буржуазной рекламы свидетельствует о том, что она направлена почти полностью на создание благоприятного имеджа о продукте, а не на сообщение его фактических характеристик. Отсюда искажение или преувеличение характеристик продукта с целью построения благоприятного имеджа. Как правильно отмечает Ческин, подобный крен был вызван обилием конкурирующих марок продуктов. «Действительно очень мало или нет совсем различий между многими конкурирующими продуктами. Следовательно, имедж становится единственным реальным дифференцирующим фактором»⁶. Так создается миф, в котором нерасчленены ложь и правда о товаре. Потребитель не в состоянии их распознать ввиду отсутствия у него предварительных сведений об этом товаре. «Он реагирует на рекламу продукта и предполагает, что реагирует на продукт»⁷. Путем использования проективной техники, заимствованной из психоанализа, исследуется уже сложившийся имедж продукта, а затем путем подбора различных, тоже испытываемых элемен-

if you don't know what "wild" means,

Cinzano does

NEW du MAURIER
SUPERKINGS

above
The one that stands all others

this much longer than king size
to smoke that much smoother

Stand above the crowd. Change to new du Maurier SuperKings. Luxuriously longer than ordinary king size, with an extra measure of select tobaccos and a superior filter, to smoke smoother all through their length.

Exported to more than 60 countries around the world

du MAURIER

du m

superkings

Культ силы, ностальгия по мужеству, «доброму старому времени», его стилю стали атрибутами современного Меркурия в коммерческих играх.



Weathered stone.
Smooth drink.
...Together.
Martini & Rossi
Vermouth.
Irresistible!
Sweet and Dry,
Martini & Rossi.
International.
Irresistible!

Pack den Tiger in den Tank!



Den im Tank
und Sie kennen ihren Weg,
nicht wieder!

Die moderne Qualitätsformel von Esso Extra spüren Sie in dreifacher Hinsicht:

1 **Gesteigerte Energie.** Zwischen Esso Extra und dem normalen Kraftstoff besteht ein merklicher Unterschied. Esso Extra verfügt über gesteigerte Energie und bietet optimale Klimatisierung. — Es wurde von der weltweit Esso-Forschung für extra hohe Anforderungen geschaffen.

2 **Gesteigertes Temperament.** Sie spüren die Vorzüge von Esso Extra beim Starten des kalten Motors und immer, wenn Sie beschleunigen. Im Stadtverkehr, auf der Autobahn oder am Berg. Der Motor röhrt, das Gas schießt an. Die ausgelegene Klopffestigkeit ist eine reine Freude.

3 **Gesteigerte Geschwindigkeit.** Esso Extra trägt bei einer Kraft, die in ihm steckt, zum ruhigen, flinken Motorenlauf bei. Es läßt Ihren Motor seine besten Kräfte entfalten, ohne ihn je zu überfordern. — Mit Esso Extra haben Sie — den Tiger im Tank — dynamische, geschmeidige Energie!

Fahren Sie zur Esso-Station!





CUTTY SARK—THE CLIPPER. Cutty Sark was the last of the Great Clippers — those great square-rigged ships that plied between Britain, the China Seas and Australia 100 years ago. She is now berthed at Greenwich, London — sole survivor of a glorious epoch.

CUTTY SARK—THE SCOTCH. Cutty Sark takes you back a hundred years or so to the day when scotch was clear, clean and brilliant. Cutty Sark (the scotch) like Cutty Sark (the clipper) has a legendary quality. When you order scotch — order Cutty Sark.

Imported by J. & J. G. & Co., Ltd., London. Established in the XVII Century.

тов — названия продукта, визуальных элементов рекламного сообщения, лозунгов — конструируется «благоприятный» имедж продукта, который проверяется через определенные интервалы времени. Реклама переходит от практики убеждения к методам суггестии, или внушения, навязывания товаров. У индивида при этом складывается впечатление, что выбор того или иного варианта поведения зависит от него самого, а не направляется извне. Например, до 1953 года сигареты «Марлборо» рекламировались как легкие дамские сигареты, но в связи с тем, что рынок их потребления оказался невелик, решено было изменить их имедж на имедж сигарет, которые курят «сильные» мужчины. Исходя из этого, в основу композиции рекламного сообщения был заложен треугольник как фигура, предпочитаемая мужчинами, а изображение девушки, курящей сигарету, было сменено на изображение мужчины, держащего в татуированной руке сигарету. Татуировка должна была вызвать ассоциации с мужчиной, прошедшим «огонь и воду».

Символизированные товары обычно представляются как показатели силы (реклама бензина «Эссо»), семейных традиций (вино точно такое же, какое делали в старые добрые времена), любовь (я люблю человека, который любит меня



«Марлборо» — основа цивилизации и эмансипации. Мужчины становятся женственнее, женщины мужественнее и все из-за «Марлборо».

так сильно, что купил мне шоколад «Гардбури Контракт»), надежности (лекарства) и т. д. В связи с фрейдистской теорией особенно широко применяются мотивы, связанные с сексом. Сигара — символ мужественности, женское белье — символ вечной женственности, авторучка — знак мужского тела, а автомашина — символ любовницы.

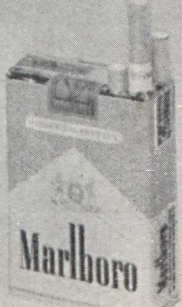
Любопытно, что результаты исследования, проведенного, в 1968 году в ФРГ, показали, что около 60 процентов мужчин — владельцев автомашин, называют их ласкательными женскими именами: Ханнхен, Мауси и др. Согласно той же концепции, самые сильные переживания и воспоминания связаны с детским возрастом. Таким образом, курение сигар напоминает сосание большого пальца, курение сигарет — кусание ногтей. У покупателя отбирается его личное «Я», чтобы предложить ему его же, но уже «материализованным» в рекламируемых предметах. В Америке методы психоанализа в рекламе подвергаются все более ожесточенной критике. Вышедшая в 1957 году книга прогрессивного социолога Паккарда «Скрытые искушители» целиком посвящена разоблачению подобных приемов. Показательно, что почти в каждой книге по рекламе, вышедшей в Америке после 1958 года, минимум параграф или даже несколько страниц



Unvergleichbar
im Geschmack

Warum Ihnen Marlboro das Genießen so leicht macht

Der erste Zug verrät es schon: Das ist Aroma, das dem Gaumen schmeichelt. Herzhaft ist der Duft, aber leicht in seiner Art. Was die Welt an guten Tabaken bietet - die besten haben wir ausgesucht. Wir mischen die würzigen mit den leichten. Jahre hindurch nach der gleichen Formel. Das können wir. Denn jeden Tag reicht unser Tabaklager für 2 Jahre. Das Ergebnis: Die 2 Jahres-Genuß Garantie der Marlboro. Sie gilt auf dem ganzen Globus.




Unvergleichbar
im Geschmack

Warum Ihnen Marlboro das Genießen so leicht macht

Der erste Zug verrät es schon: Das ist Aroma, das dem Gaumen schmeichelt. Herzhaft ist der Duft, aber leicht in seiner Art. Was die Welt an guten Tabaken bietet - die besten haben wir ausgesucht. Wir mischen die würzigen mit den leichten. Jahre hindurch nach der gleichen Formel. Das können wir. Denn jeden Tag reicht unser Tabaklager für 2 Jahre. Das Ergebnis: Die 2 Jahres-Genuß Garantie der Marlboro. Sie gilt auf dem ganzen Globus.





¹ S. W. Dunn. Advertising; its role in marketing. N. Y., 1961 p. 84.

² Collier's Encyclopaedia. 1960, vol. 1, p. 130.

³ R. Farber. Blankets. Hollander Marketing Research. N. Y., 1964, p. 510.

⁴ L. Cheskin. Business without Gambling. N. Y., 1963, p. 70.

⁵ Там же, стр. 71.

⁶ Там же, стр. 70.

⁷ Там же, стр. 71.

⁸ F. Witehead. Advertising in Discrimination and Popular Art. L., 1964, p. 31-32.

⁹ L. Cheskin. Secrets of marketing. N. Y., 1967, p. 10.

¹⁰ Там же, стр. 27; V. Packard. Hidden persuaders. N. Y., 1957.

Настоящий мужчина с винтовкой «каркано», в охотничьей куртке окончательно счастлив, если курит «Лаки Страйк» в кругу себе подобных, тогда как в кармане светского человека всегда обнаружится «Кент». Каждому свое — принцип рекламной графики.

и к сфере эстетических эмоций. Упомянувшийся уже Ческин, подытоживая опыт развития «психологических орудий» упаковки и рекламы, пишет: «Для того чтобы быть эффективной, коммуникация должна достигать сознательного и бессознательного уровня людей. Она должна строиться на рациональных основаниях, но должна взывать к эмоциям. Эмоциональные призывы должны поддерживаться рациональным фундаментом»⁹. Можно сказать, что в связи с этим есть определенная тенденция ко все большей связи рекламы с живописью, с искусством. Изучение же механизмов воздействия средств массовых коммуникаций на зрителя показало, что изобразительные символы более эффективны в коммуникации. Отсюда все более сознательное заимствование в практике рекламной графики элементов искусства. «Эти невербальные средства не вызывают защитных механизмов. Люди не проявляют достаточной бдительности против дизайна и цвета в интерьере или против дизайна и цвета в буквах»¹⁰. Следовательно, одно из проявлений подобной тенденции сближения искусства и рекламы видно в обращении последней к образным средствам передачи рекламной информации, что делает актуальной задачу исследования собственно эстетических проблем рекламы.



В. Аронов

Из темноты в освещенный круг афинской сцены входят актеры. Звуки хора — и они превращаются из ряженных людей в героев. Реальная форма преобразуется в художественную, и все семнадцать тысяч зрителей воспринимают это как нечто естественное.

Но стоило только актерам выйти за очерченный вниманием зрителей круг, эта преобразенная форма гасла. Она опять становилась обыденной, неестественно искаженной, именно такой, о которой писал когда-то Лукиан: «Какое отвратительное и вместе страшное зрелище представляет человек, искусственно вытянутый до несуразной длины, взобравшийся на высокие котурны, напяливший себе на лицо маску, вытянутую над головой, а рот у него раскрыт так широко, что он как будто собирается проглотить зрителей. Я уже не говорю про подушки на груди и животе, сообщающие накладную и искусственную полноту для того, чтобы несообразность роста не была так заметна при тонком теле» (Диалог «О танце», гл. 27).

Это и есть казус «эстетической рамки», границ эстетического восприятия, который уже довольно давно изучается эстетиками и историками культуры. Но в данном случае нас больше интересует не то, что происходит в освещенном круге, а то, что уходит в тень. Ибо в современном художественном творчестве, особенно в дизайне — предметном формообразовании, — довольно важная часть работы падает на организацию именно тени, то суживающей, то расширяющей освещенный круг. От нее зависит и относительная яркость круга, а самое главное — направленность светового луча, который никогда не пребывает в одиночестве. Пример с античным театром был взят как раз в качестве исключения, демонстрирующего строго фиксированные границы восприятия. На самом же деле одновременно существует множество лучей, которые пересекаются, расходятся, иногда частично совпадают друг с другом, составляя зыбкий и все время изменяющийся узор, подобный бликам света в шумящем лесу. Этот узор в целом можно представить себе лишь умо-зрительно. Расслоить и соотнести между собой его элементы еще труднее, поскольку мы сами находимся в определенном фиксированном луче, который мешает нам выйти за его пределы.

Но во всяком случае нам, современным людям, вполне понятно, почему было возможно полное и мгновенное преобразование облика актеров в античном театре, которое происходило без какого-либо физического изменения формы. Существовала определенная установка видения, в зависимости от которой реальная форма однозначно трансформировалась в воображении всех граждан города-полиса. Это было типичное моноцентрическое восприятие, и любая форма, которая не выступала как художественно преобразенная, обязательно казалась некрасивой, безобразной или просто не замечалась в эстетическом плане (как бытовые постройки, рядовые, хозяйственные вещи, которые стали эстетизироваться значительно позже). Форма делилась на художественную и нехудожественную. Такое деление имеет солидную традицию и не раз даже обыгрывалось в самом искусстве. Например, Макс фон Сюдов, играя актера в фильме Бергмана «Лицо», резко противопоставил романтическое, благородное выражение художественной маски актера обыденному лицу, скрывавшемуся под этой маской. И та и другая форма прочерчивалась в фильме одинаково контрастно, рельефно, поражая лишь своей несовместимостью. На парадоксе столкновения художественно преобразенной и искаженной формы

и строился особый прием, показ таинства искусства вообще.

При моноцентрической, однозначной установке видения художественно недействующая форма полностью разрушается в глазах зрителя, она погружена в абсолютный мрак и воспринимается просто как физическая форма. Но это совсем не значит, что та же самая форма в тот же момент погибает и для другой установки видения. С изменением «эстетической рамки» меняется и эффект формы.

Всякое смещение «рамки», многозначность возможны лишь благодаря особым свойствам художественно преобразенных форм. Форма, не тронутая человеком или неумело сделанная, остается инертной и не действует в разбираемой нами игре.

Если посмотреть на какой-нибудь переживший века город с брейгелевской перспективы, в нем откроются тысячи различных форм, созданные в самое разное время. Они накапливались постепенно, причудливо соединяясь друг с другом и создавая сложную, противоречивую, но сплавленную в единое целое картину города. Время ассимилировало их. Одни формы подчинились другим, изменили свое прежнее звучание, стали элементами общего. Но почти ни одна из них, характерная для определенного исторического стиля, художественного периода, сознательно не искажалась физически, чтобы уступить свое место. Если и происходило уничтожение, то это были скорее акты бессмысленного варварства или изъятия явно негодных, ветхих сооружений и произведений искусства. Целенаправленное иконоборчество — довольно редкое явление в истории культуры. Оно встречается главным образом в эпохи резких культурных кризисов, и речь сейчас не о нем.

Накопленные художественные формы, переходящие по наследству от одной эпохи к другой, составляет со временем все более широкий культурный слой, на основе которого только и возможно движение вперед, появление новых произведений, многими нитями связанных с предшествующими традициями.

Таким образом, в истории культуры идет постоянное накопление позитивно действующих на человека художественных форм, подобно тому, как накапливается и совершенствуется человеческий язык, создавая все более гибкие и сложные выражения, идиомы, конструкции.

Подобное накопление, связанное с затуханием и расцветом различных визуальных форм, было подмечено многими людьми, изучающими историю художественных форм, которые как бы надевают все более сложный убор, не теряя приобретенного ранее. Так, элементы греческих храмов, например колонны, когда-то конструктивно оправданные и художественно выразительные, утратив в римском Колизее былую конструктивную сущность и став чисто декоративными, полностью сохранили свое значение художественно преобразенной формы. Это и давало возможность организовывать ими стены Колизея. Во времена Ренессанса они вообще становились частными деталями еще более сложных композиций, подчиняясь совершенно необычному для них новому «синтаксису». Существование такого культурного наследия, которое в состоянии столь быстро возродить забытые связи, объясняется тем, что ни одна форма не уничтожается совсем, а продолжает существовать наряду с другими. Но только до поры до времени она оказывается в тени, за границами «эстетической рамки». Она теряет свою активность нередко на целые века, а потом

возрождается снова, хотя и в несколько измененном виде, не тождественном прежнему, поскольку с нее как бы срезается только тонкая пленка, которая входит уже в новую формальную структуру.

Угасание и постепенное вспыхивание, возрождение форм зависит не только от объективных, материальных условий формообразования (то есть от особенностей функции, которые должны исполнить эти формы в данное время, от материала, из которого они сделаны, и от особенностей его обработки), но и от характера их восприятия людьми.

На реальную, физическую основу форм накладывается нематериальное, но очень важное фильтрование в восприятии форм, которое, по сути дела, вполне объективно тоже изменяет свою форму. И она становится то активной, то нейтральной.

Нейтрализация формы имела не менее важное значение в истории культуры, чем ее активизация.

Ренессанс нейтрализовал готические формы, одновременно возродив через голову всей готики и романского периода внешне вроде бы чуждые и давно уже нейтральные формы античного мира. В эпоху барокко были отеснены и нейтрализованы почти все остальные формы, накопленные к тому времени. Это потребовало в свою очередь от художников создания в недрах барочных форм таких особых структур, при которых нейтрализация становилась всеобщей, распространяясь и на формы человеческого тела, поскольку они тоже включались в барочное окружение.

С веками когда-то жизненно необходимые для отеснения других форм творческие усилия (что было своеобразной платой за расчищение «места под солнцем») делались все более заметными и нередко казались даже самоцелью, дополнительно эстетизировались.

Особенно это заметно по отношению к тем периодам, когда задача нейтрализации формы становилась осознанной, как например, в самом конце XIX века. Наиболее четкое воплощение она получила в практике художников «модерна», полностью отрицающих все предыдущие стили, добиваясь художественных форм, «не замутненных прошлым». Борьба с прошлым была для них борьбой с естественно накладываемыми при использовании уже готовых структур коррективами на их собственную установку видения. Они же стремились пусть к несколько искусственной, но совершенно автономной групповой культуре, которая отождествлялась ими с единственно гуманистической, интеллектуальной. В результате художники «модерна», несмотря на бурный рост историко-художественных музеев и интереса к истории искусств, были вынуждены отгородиться наглухо от влияния всех привычных художественных форм.

Этого можно было добиться двумя путями. Во-первых, путем создания очень активных художественных произведений, которые так организовывали пространство вокруг себя, что зритель в момент их восприятия совершенно забывал об остальном окружении. Но за это художники расплачивались резким противопоставлением нехудожественного окружения художественному — узкому кругу их произведений. Станковизм, давая необычайную вспышку активности в процессе художественного восприятия произведений, как бы ослеплял человека во всем остальном.

Постепенно выходя за пределы станковизма в графику, в плакат, в более раскованные книжную иллюстрацию и оформление книги, далее — в прикладное искусство, художники «модерна» неизбежно пришли и к строительству. Они столкнулись с необходимостью создавать замкнутые очаги проектируемой ими культуры с повышенным художественным звучанием форм. Это повышение тона визуального восприятия (сосуществовавшее с общим проникновением принципов символизма во все остальные виды восприятия) было необходимо именно для погашения других действовавших систем. Призывы «сжечь музеи», разрушить все старые здания были лишь истерично образными символами разрушения старого в себе.

Негативный процесс формообразования тесно связан с позитивным. В дизайнерском проектировании работа по нейтрализации форм становится не только полно-

правной, но в некоторых случаях и превалирующей. Смысл современной организации предметных форм заключается в погружении большинства из них во мрак, чтобы в круге остались **обычные формы**, но за счет внешней их организации действующие активно. Работа с негативными формами, то есть такими, которые не должны восприниматься эстетически, превращается у многих художников в главную задачу их виртуозной игры пластикой и линией. Эту тенденцию четко выразили А. Лоос, мастера Баухауза, «нигилисты» 30-х годов. Их идея, говоря словами Франсуа Журдена, французского художника и архитектора, заключалась в следующем: «То, что некоторые называют отсутствием искусства, может оказаться признаком присутствия очень крупного художника». Появление понятия негативной формы дает возможность разобрать ранее непонятную боязнь, отказ многих дизайнеров работать непосредственно с формой. Одна из самых формообразующих профессий в данном случае оказывалась загадкой, поскольку ради решения общей задачи в ней приносят в жертву многие конкретные, лежащие на поверхности художественные возможности сделать вещь красивой. Дело дизайнера — вычленять некоторую форму из окружения, а не нагружать ее дополнительными аксессуарами, привлекая к ней внимание за счет все новых и новых элементов, поражающих глаз. Это прямо противоположно тому, что может делать прикладник, исходящий из материала и показывающий силу его преодоления.

Работа дизайнера с негативными формами диктуется требованиями многозначности форм в современном мире, когда в разных ситуациях одни и те же композиции дают разный эффект. Дизайн как сознательное полисемантическое формообразование закладывает в новую предметную форму не только способность вытеснять остальные, создавая новые визуальные связи, фильтры, но и накладывать на одно и то же окружение совершенно различные круги внимания. Только тогда произведения дизайна и становятся жизнеспособными, массовыми. Можно даже сказать, что такое свойство дизайнерского формообразования и дало возможность развиваться в наше время именно этому виду художественной деятельности.

Раньше различные группы людей, отделенные друг от друга непреодолимой стеной классовых, географических и групповых культурных различий, мало контактировали между собой, даже сталкиваясь на одном поле жизни, что закреплялось и в их визуальном воспринимаемом окружении. Теперь, как показывает западный дизайн, различие, которое внешне почти исчезло, стерлось, пролегает в более сложном виде, выделяемом не только материально, в оттенках. Оно заключено прежде всего в установке видения, преобразующего реальную форму.

Отсюда в процессе дизайнерского проектирования, с одной стороны стремятся к раскованности формы, способной дать наибольшее число вариантов, то есть **действенности** формы при самых различных ситуациях, а с другой — к наибольшей стабильности при проецировании на нее какой-либо одной установки видения. При достижении подобной стабильности, спроектированной заранее, становятся излишними все те ухищрения, системы, структуры, которые были необходимы во времена барокко или «модерна».

Плата за четко очерченные «эстетические рамки» должна быть по возможности минимальной. В идеале она должна не ощущаться совсем. Тогда современное пластическое, пространственное формообразование придет к предельно раскованной и богатой открытой художественной форме. Ибо всякий стиль есть сознательная замкнутость, боязнь вторжения иных художественных форм. Он противоречит требованиям полицентрического видения, характерным для современных пространственно-предметных форм. И здесь очень важную роль играет экспонирование формы как художественный прием, довершающий работу над многозначной формой. И подобно тому, как в выставочном, музейном помещении можно трансформировать любую вещь, соотнеся ее

Выставки Иосифа Шошенского

Е. Розенблюм

Города, запечатленные в памятниках архитектуры, рассчитаны на века. Но есть города краткой жизни, сотворенные вывесками, одеждой жителей, освещением. Они всегда изменчивы, но не менее историчны.

Труд оформителей, создающих сегодняшнее лицо города (а вернее — выражение лица), требует глубокого художественного мышления, обширных знаний, высокой художественной культуры, но более всего — тонкого и безошибочного чувства современности.

Между тем мы незаслуженно мало знаем и меньше ценим художников, формирующих облик сегодняшнего дня, чем архитекторов и монументалистов, и афоризм Шиллера — «тот, кто верен своему времени, легче других добивается бессмертия» — к сожалению, не распространяется на оформителей.

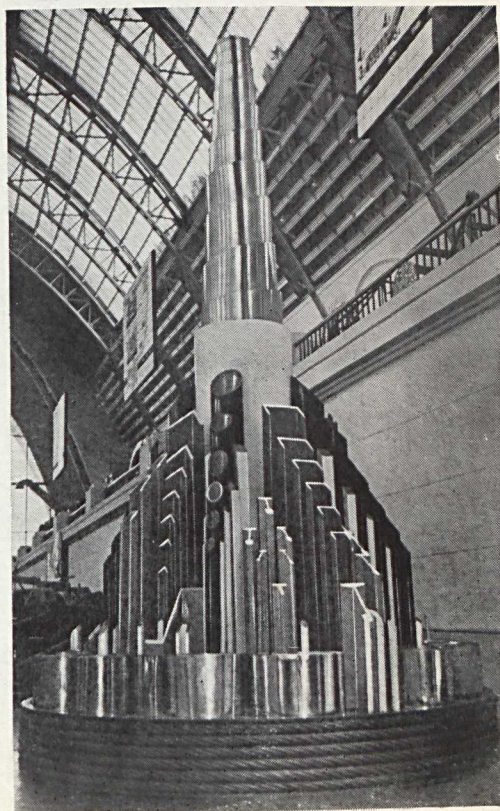
Ощущение импульса времени — талант особого свойства; говоря о нем, нельзя не сказать об Иосифе Михайловиче Шошенском — с его творчеством связаны этапы кардинальных изменений форм окружающего нас предметного мира.

Вряд ли посетители ВДНХ забыли четкую алюминиевую структуру фасада павильона электроники 1958 года. Здесь лидировала предельная образность, рожденная глубоко художественной интерпретацией темы. Образ, развивавшийся в лоне основной темы — телевидения, вышел за пределы интерьера

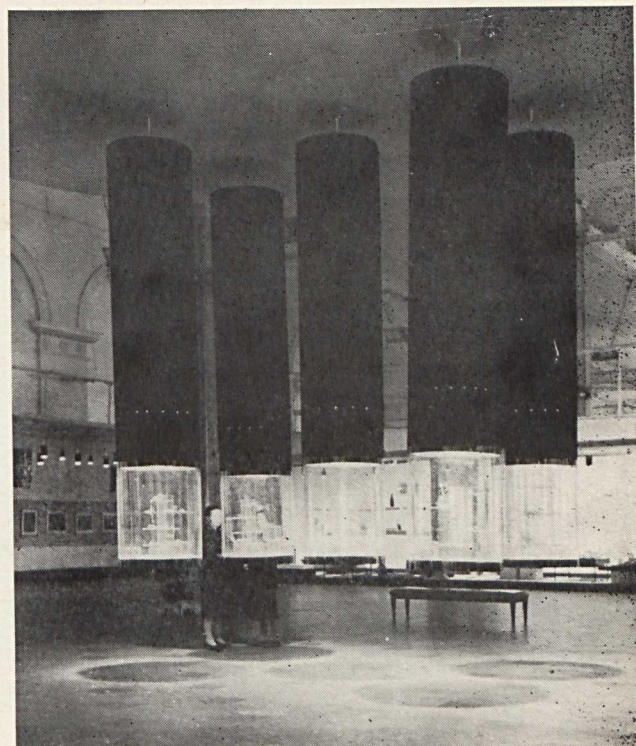
и органично включился в пластику фасада, образованного конструкцией из телевизионных трубок. Мотив телевизионных панелей и трубок, формирующий экспозицию, как бы перекидывал мостик от сложной, мало известной области техники к реализации ее идей — телевизору, популярной технико-бытовой новинке. Тут стоило бы заметить, что в работе своей художникам часто приходится интуитивно решать вопросы, к которым только ищут подход современные науки.

Этот павильон был знаменем того нового образно-тематического решения пространства и объемов, которое сейчас уже прочно вошло в нашу оформительскую практику. Но он знаменателен еще и тем, что здесь в пределах короткого времени выявилась способность художника отказаться от своих же достижений и почувствовать рубеж времени, отделяющий «вчера» от «завтра». Дело в том, что павильон «Радиоэлектроника» был реконструирован из ранее спроектированного тем же Шошенским павильона «Поволжье» (1954), а он был олицетворением классической традиции, которая трактовала подчинение всего павильона архитектурному, а не тематическому принципу. Четыре года, разделяющие два решения одного и того же павильона, — весьма малый срок для того, чтобы художник целиком перешел на иные рубе-

ВДНХ. Центральная установка перед павильоном «Металлургия».



Центральный выставочный зал (б. Манеж). Отдел ювелирных изделий.



Редакция «ДИ СССР» поздравляет Вас, Иосиф Михайлович, с 60-летием и желает дальнейшего творческого развития дарования художника-архитектора, мастера особой формы публицистического искусства.

жи, на которых согласно требованиям современности создавалась новая концепция пространства. Но понадобилось еще и мужество и энергия, чтобы за эти четыре года убедить заказчиков и художественные советы в необходимости перемен. Существенным этапом в развитии советского оформительского искусства явилась работа И. Шошенского на выставке, посвященной XX съезду КПСС, — разделы черной и цветной металлургии. Художник не побоялся сломать выработавшиеся шаблоны и создал образную, глубоко эмоциональную экспозицию из никеля и стали, меди и алюминия.

Чрезвычайно характерны три последние выставки Шошенского, над которыми он работал одновременно и в которых материал определил самостоятельные образно-тематические тенденции оформления. В Выставочном зале на Кузнецком мосту в Москве, где была развернута выставка декоративного искусства, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, оформитель превратил зал в ту среду, которая становится чрезвычайно важной при восприятии современной вещи. Экспозиционер как бы возводит в степень главную характерную черту этой выставки — безграничный творческий взлет фантазии автора каждой вещи.

Щиты с экспонатами, отстоящие от стен на разном расстоянии и экспозиционные подиумы разной высоты чрезвычайно своеобразно организуют пространство, которое крайне активно врывается в сферу восприятия. Эта целостная и мобильная пластика пола и стен дает возможность выявить каждую вещь, ввести в некую фантастическую ожившую среду. Оформитель заставляет вспомнить спектакли режиссеров, мечтавших видеть зрителя не просто созерцателем спектакля, но и равноправным участником, активно включившимся в действие с помощью своей фантазии. В том же зале следующая выставка — «25 лет Победы» — потребовала от оформителя совершенно иного подхода, сугубо психологической концепции, которая должна охватить и общее величие темы, и подробные ее разработки в каждом полотне.

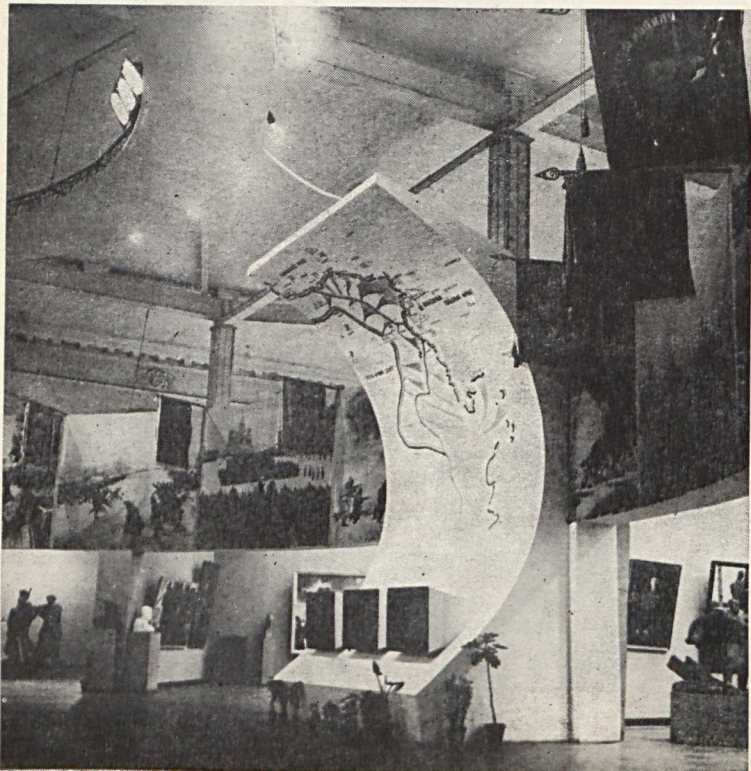
Точка опоры темы помещена в той части зала, где находится возвышение, художник решает его как сцену, разворачивая от нее по всему залу «кулисы» — стенды с картинами. Принцип кулис, расходящихся от сцены, сохраняется в соседнем помещении в разделе графики — здесь масса кулис сгущается, ширмы членият пространство все более интенсивно, усиливая экспрессию подачи графических работ. Наконец, третья работа — выставка книг в Сокольниках. Художник ввел единый элемент — вертикаль — в конструкцию основного стенда, и этот элемент явился невидимой осью, которая побудила пространство к визуальному движению. Тема движения ясно прочерчена сквозь всю выставку, каждый шаг связан с новыми впечатлениями, возникает ощущение движения, книга движется по миру, вместе с нею, не выходя из зала, путешествуем и мы.

Иосиф Михайлович Шошенский работает в области декоративного и оформительского искусства более 30 лет. Промышленные выставки в СССР и за рубежом, многочисленные павильоны на ВСХВ и ВДНХ, экспозиции станкового и прикладного искусства, оформление городских территорий и общественных зданий — таков объем его работы. Только в Центральном выставочном зале он оформил 10 выставок.

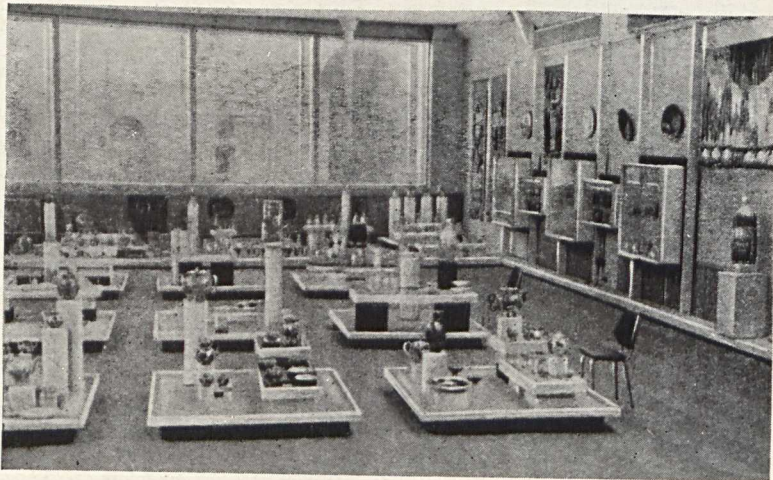
Иосифу Михайловичу 60 лет, он в расцвете творческих сил. Зрелость мастера не может протекать вне общественной деятельности — его волнует общее состояние оформительского искусства и судьбы коллег. Признавая его творческие, общественные и человеческие заслуги, в 1968 году московские художники-оформители выбрали его председателем своей секции.

Мне пришлось работать с Иосифом Михайловичем, и я не могу не отметить еще одну черту его творческой личности. Художник нигде и никогда не выпячивает себя и свое умение, не рвется на первое место, ни в чем не поступает хорошим вкусом и чувством меры — как в творчестве, так и в общении с соавторами. С ним легко и интересно работать, поэтому так много художников стало его друзьями и соратниками.

Центральный выставочный зал
(б. Манеж).
Выставка «25 лет Победы».



Выставочный зал Дома художников.
Выставка «Советская Россия».



Русский интерьер 30—60-х годов XIX столетия

Е. Кириченко

Хотя интерьеру 30—40-х годов была посвящена предыдущая статья цикла, в ней говорилось лишь об интерьерах угасающего классицизма. Представляется целесообразным еще раз вернуться к этому времени, сосредоточив внимание на иных явлениях, оформившихся к середине XIX столетия. Это дает основание рассматривать интерьеры 30—60-х годов как нечто единое, хотя и находящееся в процессе постоянной эволюции.

*

Между интерьерами барокко и классицизма, с одной стороны, и интерьерами эклектики, с другой, существует принципиальное различие. Система первых была системой парадного интерьера. Только парад-

ная половина дома имела законченную и разработанную согласно определенным канонам планировку, только она привлекала внимание профессиональных зодчих и только для нее проектировалось архитектурное убранство. При всем несхождении интерьеров барокко и классицизма, их отличительная черта — архитектурность. Основной композиционный элемент — архитектурная деталь, откровенно декоративная в барокко, обладающая видимостью тектоничности в классицизме. Мебель, картины, драпировки и т. д. играют второстепенную роль.

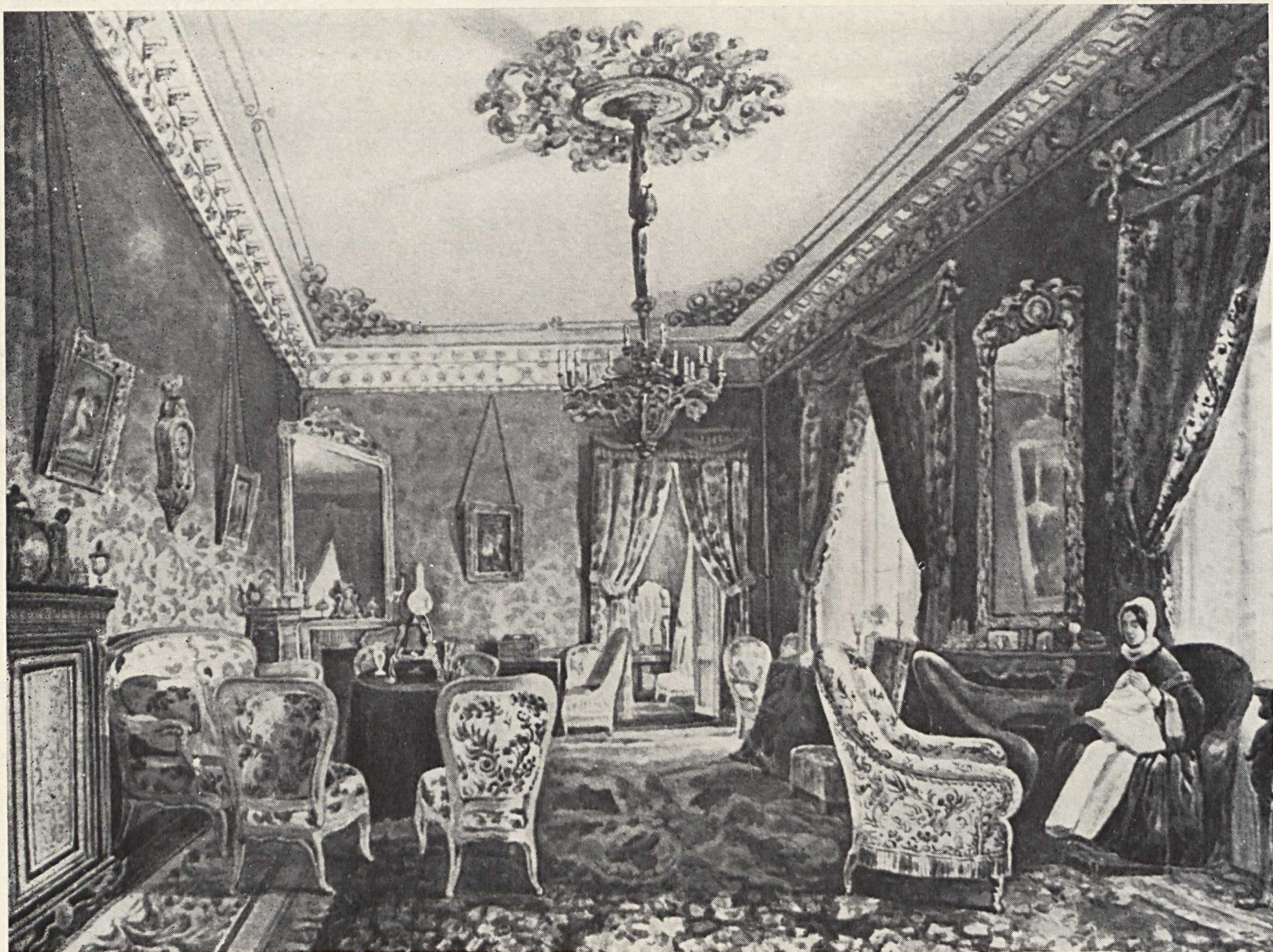
Иное дело интерьеры эклектики. С 1830-х годов начинает склады-

ваться система жилого, предназначенного для обывденной, повседневной эксплуатации, интерьера. Жилые комнаты становятся предметом специального интереса со стороны зодчих, парадные комнаты начинают испытывать влияние «жилых», роль их постоянно снижается, и к концу 60-х годов парадные комнаты как таковые изживают себя. Наступает длительная эпоха «жилого» интерьера.

Понятие удобств, как и всякое другое понятие, со временем изменяется. Меняются и представления об уюте. То, что казалось уютным и удобным в эпоху классицизма, выглядит крайне неудобным, даже ненужным, позднее, в частности

Неизвестный художник.
Интерьер. 1830—1840-е гг.
Гос. публичная библиотека
им. Салтыкова-Щедрина.





Н. Тихообразов.
«Гостиная в Петербургском доме».
1844. ГТГ.

анфиладный принцип планировки. Параллельно с тем, как строгий этикет и представительный быт сословной аристократии вытесняется более частным, лишенным прежней церемонности, меняется и планировка жилого дома. Анфилада уступает место более скромным, но и более удобным с точки зрения повседневной жизни планировочным решениям. Обостренная забота об их удобстве красной нитью проходит через творчество крупных мастеров нового поколения. В некрологе архитектора А. Брюллова (1798—1877) отмечается как большое достоинство, что «...постройка, по его мнению, должна прежде всего удовлетворять своему назначению, быть осмысленно распланирована, а затем облечена в красивую, но непременно рациональную форму. Это теперь — ходячая истина. В 30-х же годах, когда каждое казенное здание неминуемо строилось с колоннадами и фронтоном, когда каждый помещичий дом имел неизбежный бельведер и претендовал смахивать на храм — это было нечто смелое, новое». «Архитектура есть прежде всего искусство распределять и комбинировать пространство», — говаривал он, — подчерки-

вая, что «в плане мы ходим, в разрезе дышим и живем» («Зодчий», 1877, № 1, стр. 10).

С 30-х годов даже в богатых домах ощутимо сокращается число парадных зал. Исчезает своеобразное дублирование помещений. Вместо парадных спален, столовых, кабинетов и т. д., где лишь принимали гостей, и тесных комнаток «задней» половины и антресолей, где протекала повседневная жизнь, начинают проектироваться здания с точно определенным назначением жилых комнат. Одновременно начинают формироваться специальные правила наиболее удобного взаимного их расположения — связи или изоляции, соотносённости с коридором и входами. Этот процесс завершается к концу 60-х годов прошлого столетия перерождением городского дворца и особняка (который условно принято называть дворянским) в буржуазный. К этому же времени заканчивается кристаллизация типов квартир в доходных домах, обслуживающих широкие слои интеллигенции, чиновников, мещан, торговцев. Квартира в доходном доме, а не отдельный жилой дом — таков основной тип жилой ячейки в городах. К 1870-м годам

планировка индивидуального жилого дома всех рангов и квартир уже базируется на единых принципах. Сословное деление жилых домов уступает место единому по стилю и концепции более демократическому типу жилища.

На протяжении 30—60-х годов принципиально иной становится и художественная система убранства интерьеров. Архитектурности интерьеров барокко и классицизма противостоит мебельный, «вещный» интерьер, также складывающийся как нечто законченное к 70-м годам прошлого столетия.

Перемены в характере интерьера, отразившие глубокие сдвиги в мирозерцании, сопровождались кардинальным пересмотром эстетических принципов. На смену идеям рационализма, гражданственности и просветительства приходит общественное сознание, проникнутое ясно выраженной романтической окраской. Растет интерес к истории и культуре других народов и к отечественной. Романтизм и увлечение историей одушевляют все слои русского общества. Близкие к царскому двору круги ищут в давно прошедших веках доказательства незыблемости существующего социаль-

ного строя. Демократически настроенные «бегут», по выражению Герцена, «в средние века», видя в памятниках былого свидетельство творческих сил и возможностей народа. И еще одно. Характерный для прошлого столетия рост влияния науки на искусство ранее всего сказывается в развитии чувства историзма. Перед людьми тех лет раскрываются ошеломляющие своей достоверностью картины жизни древних времен — наступает период сенсационных археологических открытий. Восхищение возможностями науки выражается в желании окружить себя вещами полюбившейся эпохи, перенестись в нее, воссоздать ее обстановку.

Такова в общих чертах особенность интерьеров рассматриваемого периода — их эклектичности.

Ордер — монументальная и одновременно соразмерная человеку форма — теряет значение основного элемента архитектурной системы. Он превращается в один из декоративных мотивов, мельчает. Параллельно возрастает декоративная насыщенность интерьеров. Архитектурные детали, заимствованные из раз-

ных стилей, утратившие всякий тектонический смысл и превратившиеся в чистое украшение, покрывают стены, потолки, мебель. Равномерность распределения акцентов и дробность архитектурных форм — особенности, приобретающие значение стилизованных признаков. Они благоприятствуют развитию новых качеств — интимности и своеобразно понимаемой роскоши.

*

Своеобразие, даже парадоксальность стилистической эволюции русского интерьера 30—60-х годов состоит в том, что появление качеств, связываемых с ростом буржуазных влияний и служащих их выражением, впервые обнаруживаются в планировке и убранстве загородных и городских дворцов императорской фамилии и только потом распространяются на жилища других классов и сословий.

Последний раз в истории русского зодчества дворцовое строительство выдвигается на первое место в 1830—40-е годы. Но странное дело: богатство и колоссальные размеры дворцов не придают им монументальности. Какая-то хрупкость и

бессилие пронизывают эту архитектуру. Наиболее убедительные решения зодчие находят только в отделке жилых покоев. Тенденция к интимности, даже обыденности явно обнаруживается в загородных резиденциях Николая I. Монарха забавляла роль («актерские» способности его хорошо известны) скромного мужа петергофской помещицы, игра в идиллическую жизнь частного лица.

Развитие интерьера в 30—60-е годы протекает динамично. В нем можно наметить три периода. В первом (1830-е годы) ведущее место принадлежит загородному строительству Николая I, во втором (1840-е) — дворцовому строительству в столицах — Петербурге и Москве. В третьем периоде (1850—60-е годы) новый интерьер окончательно вытесняет классицистический, распространяясь среди купечества, мещанства, чиновничества, мелкопоместного дворянства, словом, во всех слоях русского общества.

Первый этап открывает в 1829 году строительство «сельского дома в Петергофе» (архитектор А. Менелас; перестройка А. Штакеншнейдера,



В. Гау.
Портрет неизвестной в красном
платье.
(из собрания Ф. Вишневого; публикуется впервые).

1835 г.), который впредь приказано было «именовать Александрией — дачей ее величества», или коттеджем. В нем все необычно: название, план, характер убранства комнат, настроение, которым оно проникнуто. Здесь все располагало к уединению и сосредоточенности. Занимающие почти половину полезной площади коттеджа террасы, балконы и аркады гостеприимно раскрывались навстречу природе, приглашая слиться с нею, насладиться идиллическостью и лиризмом. «Готический стиль» фасадов и интерьеров здания сродни романтическому мироощущению времени. Через несколько лет после постройки коттеджа в «Энциклопедии русского городского и сельского хозяина — архитектора, садовода, землемера, мебельщика и машиниста» был напечатан настоящий панегирик «готическому» стилю: «Несмотря на все несовершенства и недостатки, готическая архитектура вообще всем нравится; она увлекает, удивляет, производит на душу сильные впечатления, вот и причина особенного пристрастия, которое питают к ней все люди, одаренные пылким и сильным воображением... Следовательно, готическая архитек-

тура не могла полностью исчезнуть. Она перешла к нам очищенная, приведенная в некоторую регулярность. Многие из читателей видели и восхищались, вероятно, прелестною готической церковью А. Брюллова в Парголово, милыми дачами А. Штакеншнейдера и др.» Интерьеры Александрии — классический пример романтически-сентиментальных, «очищенных и приведенных в некоторую регулярность» «милых дач Штакеншнейдера». Мотивы готики использованы в оформлении стен, потолков мебели. Они приобретают суховатую бесплотность, изящество и измельченность, давшие Гоголю основание заметить: «Еще не сделавшись великим, вкус к готическому уже сделался мелким: сельские домики, шкафы, ширмы, столы, стулья — все обратилось к готике». Интерьеры коттеджа — во многом антитеза интерьерам классицизма: вместо холодноватого простора — уютная загроможденность. Комнаты заполнены вещами. Мебель теперь образует многочисленные группы, заполняющие пространство комнаты и тем самым лишаящие их былой парадности. Центр гостиной занимает стол, покрытый бар-

хатной скатертью. Одна эта деталь говорит о многом. На смену холодной блестящей поверхности полированной мебели приходит пушистая фактура бархата скатертей, обивки диванов, кресел, создавая ощущение мягкости и покоя. Часы в виде готических храмов (только в столовой их было 3), ковры, этажерки, столы, уставленные безделушками, ширмы, отгораживающие от комнат уютные ниши, дополняют впечатление интимности, домашности, спокойно текущей здесь замкнутой жизни частной семьи. Еще более радикально порывают с традицией постройки Петергофа 40-х годов (архитектор А. Штакеншнейдер), предназначавшиеся для членов семьи Николая I. Как и в коттедже, количество и назначение комнат строго ограничено повседневными нуждами: передняя, лакейская, кабинет, гостиная, столовая, спальня, детская, кухня. На смену раскрытости осевых анфиладных композиций пришла асимметричная живописная планировка с небольшими замкнутыми комнатами, смещенными с главной оси. Цельный прежде ряд помещений распался на самостоятельные ячейки. Четко определенному функцио-

Гостиная в доме графа Шувалова в Петербурге. 2-я треть XIX в. Музей истории Ленинграда.





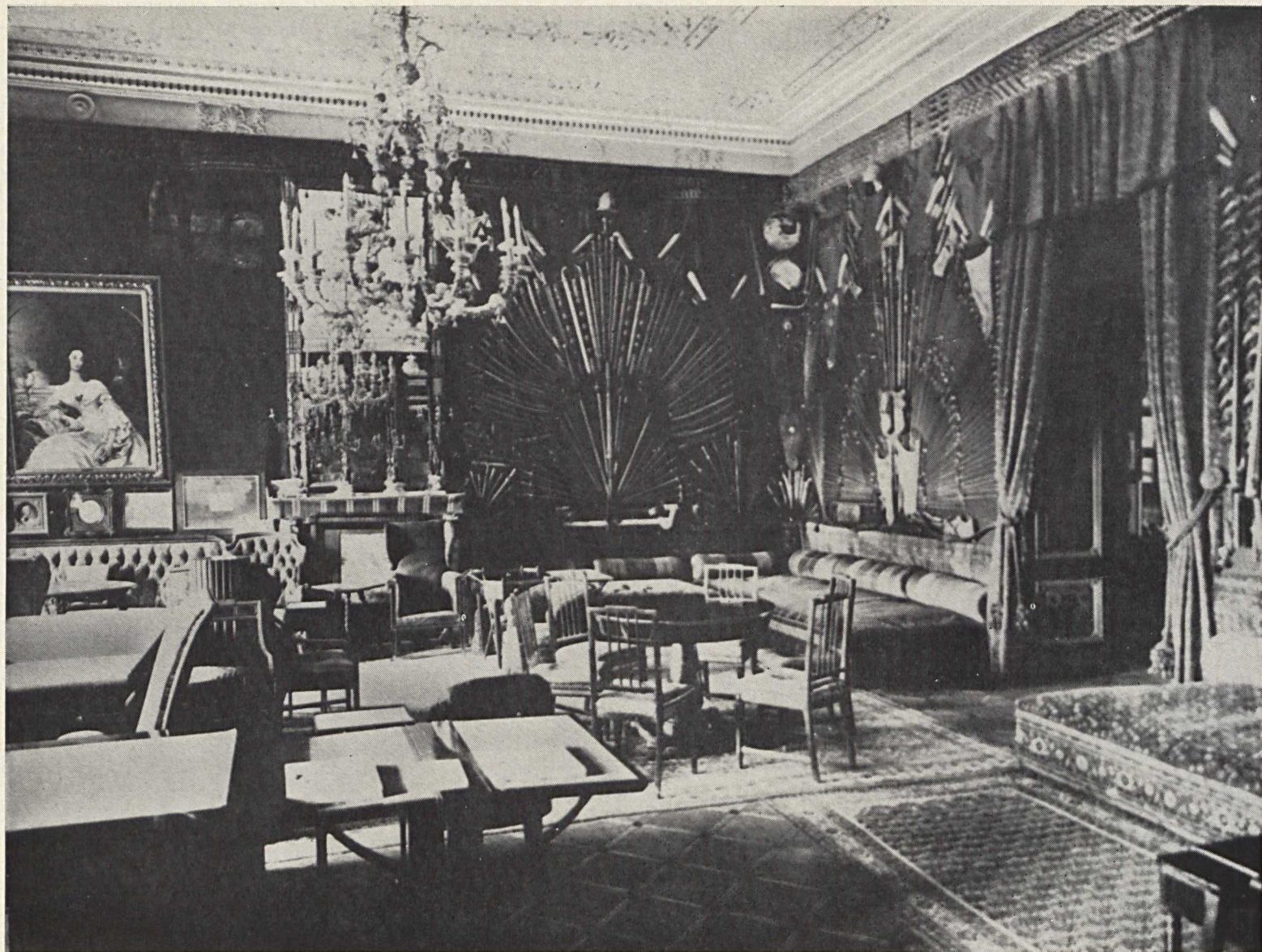
Н. Тихообразов
«Интерьер в имени Лопухиных».
1844. ГТГ.

Иллюстрация к статье
«Интерьер в имени Лопухиных»
Н. Тихообразов

нальному назначению каждой комнаты (вспомним недифференцированность помещений во времена барокко и классицизма с их белыми, малиновыми и т. д. гостиными) соответствует определенное место в системе плана (кабинет изолирован от всех комнат, в максимальном удалении от него находится детская, рядом с ней спальня). Распространившееся в Европе после раскопок в Помпее увлечение стилем «неогрек», или «помпейским», не миновало и Россию. В этом духе спроектирован павильон на Царьцином острове (1842—44), соединивший планировку помпейского дома с его внутренним двором-atrium с максимумом удобств тех лет. Стремлением выдержать стиль первоисточника пронизано и убранство интерьеров. В нем использованы подлинные античные фрагменты: мозаика на полу в столовой, колонны в кабинете, мозаичный стол в гостиной. Роспись стен (художник Л. Ланге) выполнена по мотивам помпейских фресок. Хрупкая утонченность помпейского стиля интерьеров сродни изысканности, камерности и лиризму, которых добивался архитектор в планировке и компоновке масс здания.

При очевидной «многостильности» интерьеры 30—60-х годов обладают не менее очевидным единством. Это проявляется в «фамильном» родстве петергофских сооружений, возведенных в разных «стилях» — готическом, помпейском и рококо. Николай I, стремившийся подражать Петру I, реставрирует Большой Петергофский дворец, пристраивая к нему так называемую Ольгинскую половину. Хотя заказчик и архитектор пытались воссоздать могучий и сочный стиль Растрелли, перед нами сооружение иного порядка — рафинированное и интимное. Роскошная отделка комнат лишь подчеркивает ту буржуазность, которая становится все ощутимее к концу царствования Николая I. Здесь мы вплотную сталкиваемся со своеобразным трагизмом николаевского дворцового строительства. Знаменуя собой последний его расцвет, оно одновременно открывает эпоху буржуазного интерьера, являясь проводником буржуазных влияний. Даже самая большая из комнат Ольгинской половины — столовая — не производит впечатления дворцовости. Обилие расставленной «уютными» группами мебели, обивка

стен ярким узорчатым штофом с букетами цветов и голубыми и желтыми разводами, массивная люстра из золоченой бронзы, масса безделушек на подзеркальных столиках и камине вводят нас в мир, где господствуют вещи. Характерен будуар (ванная) — крошечная комната-бонбоньерка со стенами, обитыми цветным штофом и украшенными зеркальными вставками в золоченых рамах. Диван в алькове скрывает вделанную в пол ванну. Ее размещение в непосредственной близости к основным покоям, показавшееся бы кощунственным еще 10—15 лет назад, свидетельствует, насколько интенсивно шла ломка укоренившихся понятий. Завершают эволюцию загородных дворцов сооружения 50—60-х годов — в Михайловке под Петербургом (Г. Боссе) и в Боржоми (В. Швейер). Особенности дворцов в Михайловке и Боржоми, ассоциирующихся в нашем представлении с типичными чертами буржуазных особняков и загородных дач, действительно легли в основу этого вида сооружений. Так загородное дворцовое строительство к концу 60-х годов прошло-



Кабинет в богатом петербургском доме. Середина XIX в. Музей истории Ленинграда.

го столетия обратилось в свою противоположность, исчерпало себя.

*

Городские дворцы, интенсивное строительство которых начинается с конца 30-х годов, отмечают следующий этап в развитии интерьера. В них сильнее разностильность — каждое помещение оформлено в своем «стиле». Их планировка демонстрирует постепенное приближение к планировке квартир доходного дома.

Эволюция загородных дворцов, где трансформации подвергается классическая схема плана, и городских, где ее единство как бы разрывается изнутри разнохарактерностью архитектурного убранства, представляют две стороны единого процесса.

Явственное выступает эта особенность в парадных интерьерах Большого Кремлевского дворца (1838—1849, архитектор К. Тон, детальные чертежи А. Каминского, мебель и внутреннее убранство Д. Чичагова). Даже на плане чувствуется перерождение анфилады в нечто противоположное, в сумму случайно оказавшихся рядом помещений. Они не согласованы между собой ни по размерам, ни по формам, ни

по стилю.

Грандиозности парадных противопоставит уют жилых апартаментов, близких по стилю Ольгинской половине Петергофского дворца. Однако роль мебели в убранстве интерьера здесь намного значительнее. Поражает разнообразие ее типов — круглые диваны с вазами в центре, полукруглые угловые диваны, закругленные — перед столами, кресла-кушетки и т. д., отяжелевшие, мягкие, со стеганой обивкой. С жилой половины Кремлевского дворца начинается перерождение «архитектурного» интерьера, в котором мебель играла второстепенную роль, в «мебельный», где господствует уникальное — отдельная комната, отдельная вещь. Усложненность и излишнее многообразие форм мебели, чрезмерно крупный рисунок ее обивки и обивки стен, ковров на полу (чаще всего изображающий цветы) начинают спорить с архитектурными формами, которые по мере увеличения «агрессивности» вещей словно съеживаются, становясь все мельче и незначительней.

Кремлевский дворец — программное сооружение официального направления — оказал огромное влия-

ние на развитие интерьеров всех рангов.

*

В 50—60-е годы XIX столетия стилевые изменения, захватившие первоначально дворцы, распространяются и на интерьеры жилых домов — индивидуальных и квартирных. Многочисленные руководства по проектированию и меблировке жилых домов без устали пропагандируют новые веяния. «Архитектор XIX столетия или магазин для городских и сельских хозяев» (1840, СПб) помещает «чертежи строений городских, загородных, сельских, экономических... во вкусах: Римском, Греческом, Итальянском, Английском, Голландском, Венецианском, Готическом и Китайском», ограничиваясь, правда, лишь фасадами. А в изданном в 1850 году альбоме «Новых комнатных декораций или образцов рисунков изящно отделанным комнатам», посвященном уже специально убранству интерьеров, — факт новый и заслуживающий специально быть отмеченным — зависимость между назначением и стилем убранства комнаты обрела зримое воплощение. Шесть рисунков альбома изображают: залу в грече-

ском вкусе, гостиную—в новофранцузском, столовую и приемную—в византийском, будуар—во вкусе Помпадур, спальную—в китайском, ванную—в восточном, садовый зал—в помпейском.

На примере «Альбома рисунков модной мебели» (СПБ, 1869, изд. К. Куна, рис. Д. Ленцига) видно, насколько вульгаризируется и опошляется в массовом производстве взятая за образец уникальная мебель из царских покоев Большого Кремлевского дворца, сама по себе обнаруживающая значительный упадок художественного вкуса. Таковы корни пресловутой «дешевой роскоши» квартир и домов середины века. Теперь почти в каждом из них имелись «покойный» диван (duchesse) под золото и краску, обит стеганой шелковой материей, над ним овальное зеркало в золоченой раме с жирандолями по сторонам, а по стене—украшение из золоченых багет, все в стиле времен Людовика XVI, «большой круглый диван для середины гостиной, дерево под золото или краску, обит шелковою стеганой материей, верх кончается резной корзинкой для цветов, стиль Людовика XVI, «кресло и стул, покойные, сплошь обитые

шелковой материей, со шнурами, бахромой и кистями, форма фантазия».

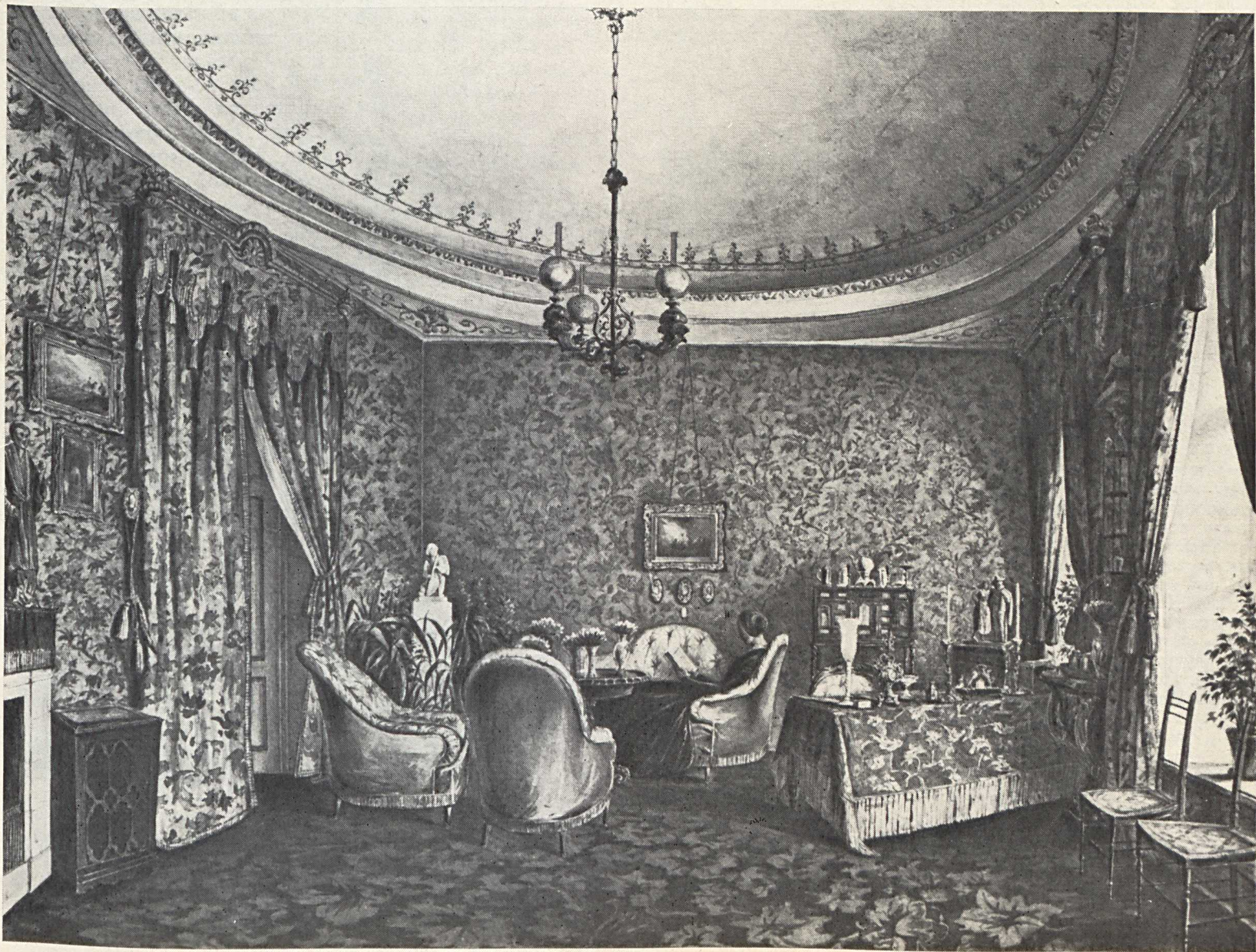
Забота об уюте меняет облик привычных вещей и влечет появление новых. Комнаты становятся не только теснее и теплее, но и темнее. На полу появляются мягкие ковры и дорожки, на окнах спадающие тяжелыми складками перехваченные шнуром с кистями портьеры и тюлевые занавеси. Вместо свечей матовые шары керосиновых ламп. Мебель из дорогого красного дерева постепенно заменяет орех, дуб. Особенное пристрастие обнаруживает это время к диванам и мягкой мебели. Начав с «оттоманок»—широких и низких диванов, предназначенных для лежания днем,—постепенно перешли к еще более глубоким диванам, прозванным «покойными» (вспомним диван-самосон у Тургенева). Название «оттоманка» заставляет вспомнить о широко распространившемся с 1830-х годов обычае обставлять в «восточном» вкусе кабинеты, курительные и ванные комнаты. Эпоха кавказских войн, породившая это увлечение, дала знать о себе и во многих других деталях тогдашнего быта—турецких шалях, длин-

ных чубуках, халатах, фесках. Это «мавританство» удивительно точно запечатлено в акварели В. Гау, публикуемой нами.

И еще одна особенность, без которой характеристика интерьера будет неполной—это обилие комнатных цветов. Корзины с цветами в центре круглого дивана и жардиньерки в гостиной, плющ на окнах и стенах, пальмы объединяются в живописные композиции там, где недоставало средств на устройство хотя бы маленького зимнего сада. Комнатные цветы—непременная принадлежность самых скромных интерьеров.

К концу 60-х годов формы мебели становятся все более тяжеловесными, «стиль» предмета и комнаты—все более расплывчатыми. В 40—60-е годы особенно популярна мебель Гамбса—рокайльная по формам, с мягкой обивкой, часто стеганая. В рядовом интерьере утверждается новая концепция с культом отдельной вещи, с выставочным принципом оформления. К концу 60-х годов различия в характере интерьера разных слоев общества носят не принципиальный характер, а определяются финансовыми возможностями владельца.

Неизвестный художник.
«Гостиная середины XIX в.».
Гос. публичная библиотека
им. Салтыкова-Щедрина.



Стенописи Мелетова

Л. Бетин



Аарон и Моисей
перед ковчегом
Ветхого завета. 1465.

Летом 1968 года была закончена реставрация одного из интереснейших памятников древнерусской живописи — настенных росписей церкви Успения Богоматери в селе Мелетово. В древности Мелетово — пограничный погост, расположенный на важной дороге, связывающей Псков с Новгородом и Москвой, на самой границе псковских земель с новгородскими. Строительство церкви Успения Богоматери в Мелетове было начато осенью 1461 года¹, а в 1465 году летописец сообщил о том, что закончена ее роспись².

О существовании под панцирем известковых побелок древней живописи стало известно еще до Октябрьской революции; первым об этом писал К. К. Романов³. Под его руководством в 1931 году были начаты работы по раскрытию древней живописи, но тогда завершить их не удалось. Новая реставрация была предпринята сразу же после войны под руководством Ю. Н. Дмитриева⁴, но и она осталась незавершенной. Работы были возобновлены по инициативе Н. Н. Померанцева, выполнялись они под руководством известного художника-реставратора Д. Е. Брягина⁵. Результаты реставрации оправдали те надежды, которые возлагали на нее специалисты. В ходе работ было открыто полностью или во фрагментах более тридцати композиций и более двадцати отдельных фигур. Заказчиками мелетовской стенопи-

си были крупнейшие государственные деятели Пскова — степенной посадник Зиновий Михайлович и посадник, «староста купецкий», он же видный дипломат Яков Иванович Кротов. Вместе с их именами стоит и имя Иоанна Захарьина Пучкова, не известное нам по другим псковским документам.

Роспись была создана псковскими мастерами — иконниками, которые, по-видимому, впервые взялись за стенописные работы и не знали всех тонкостей технологии живописи⁶. Уже при беглом взгляде на мелетовские фрески становится ясно, что работа выполнялась несколькими мастерами, работавшими в одиночку или во главе небольших групп художников. Будучи связаны между собой общей иконографической программой, эти мастера мало заботились о том, чтобы привести в согласие манеру письма. Если до последних реставрационных работ исследователи говорили только о двух манерах: монументальной, напоминающей чем-то Феофана Грека (у мастера лика неизвестной святой на арке между северозападным столпом и северной стеной), и о более иконописной, более измельченной манере («Ант Скоморох»), то теперь мы можем говорить о том, что художников было значительно больше. Сильно отличается от обоих указанных мастеров манера мастера, создавшего композицию «Сретение». Автор «Сретения» виртуозно пользуется пробелами. На фигуре младенца Христа пробела воспринимаются как ассист на его одежде. В условиях почти монохромной живописи, когда использовался в основном коричневый цвет во всем многообразии его оттенков и дополнительным к нему был лишь темно-зеленый, да в очень небольших количествах светло-сиреневый, пробела приобретали особое значение и были главным выразительным средством в руках художника. Мастер «Сретения» наиболее последовательно



Орнамент. 1465.

придерживается манеры, характерной для псковской иконописи. От него резко отличается мастер, писавший в верхних глухих камерах жертвенника и диаконника. Мы

¹ Псковские летописи. Под ред. А. Н. Насонова, М.-Л., 1941, стр. 60—61.

² ПСРЛ, т. IV, стр. 229.

³ К. К. Романов. Мелетово как источник истории псковской земли. «Проблемы истории докапиталистических обществ», 1934, №№ 9—10, стр. 144.

⁴ Ю. Н. Дмитриев. Мелетовские фрески как источник по древнерусской литературе. Труды отдела древнерусской литературы, т. VIII, М.-Л., 1951, стр. 407—408.

⁵ Л. В. Бетин. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., «Наука», 1968, стр. 220—223.

⁶ Там же, стр. 220.



Сретение. 1465.

единственный раз среди всех мелетовских росписей наблюдаем у него светлую охристую карнацию лица, произведенную по санкирию. Здесь можно видеть отголоски сербской художественной традиции. Более цветно написаны и одежды этих фигур, среди которых можно назвать мучеников Трифона и Кондратия в жертвеннике и Юстина Философа в диаконнике.

У нас нет возможности подробно останавливаться на манере других мастеров, но из сказанного уже ясно, что все эти мастера не были объединены единой художественной волей, каждый из них работал только за себя, соблюдая общую иконографическую программу и общую компоновку сюжетов. Ряд мастеров пользовался различным фоном. У одних это была очень плотная рефть, у других рефть была более жидкой и дала темно-голубой цвет, третьи использовали для фона сиреневую краску. Хотя откровенное следование мастеров Мелетова в определенных композициях прославленным образцам стенописи Новгорода (фрески Феофана Грека в Спасопреображенском соборе, фрески Федора Стратилата и Спаса на Ковалева) выдает стремление построить именно монументальный величественный ансамбль, надо признать, что свою задачу они выполнили лишь отчасти.

В их ансамбле как целом есть своя логика: композиции, украшающие центральную часть церкви и ее алтарную апсиду, крупны, и их даже можно назвать монументальными; композиции, которые помещались под камерами и на стенах боковых нефов, имеют небольшие размеры и по своим художественным качествам сближаются с иконописью. Граница между композициями, разделяющая их на монументальные и по сути станковые, совпадает с той, которую древние видели в самой структуре храма, — главная центральная часть и вспомогательные боковые. В псковской архитек-

туре осознание этой границы выразилось в традиционном понижении угловых частей храма. При всем том даже в центральной части мастерам не удалось добиться строгой классической логики в соотношениях между композициями, не удалось привести масштаб фигур в разных композициях к единству. С точки зрения стиля мелетовские стенописи представляют исключительный интерес. Их подробный анализ приводит к выводу, что работу там выполняли только псковские мастера. Отличия между ними, если сопоставить Мелетово с псковской иконописью, разительны. Мы уже привыкли к тому, что стиль псковских икон на редкость монолитен, архаичен и даже консервативен. Совсем иную картину являют нам мелетовские стенописи. Они дают такое разнообразие, что Ю. Н. Дмитриев был готов допустить даже участие в росписи мос-



Неизвестная мученица. 1465.

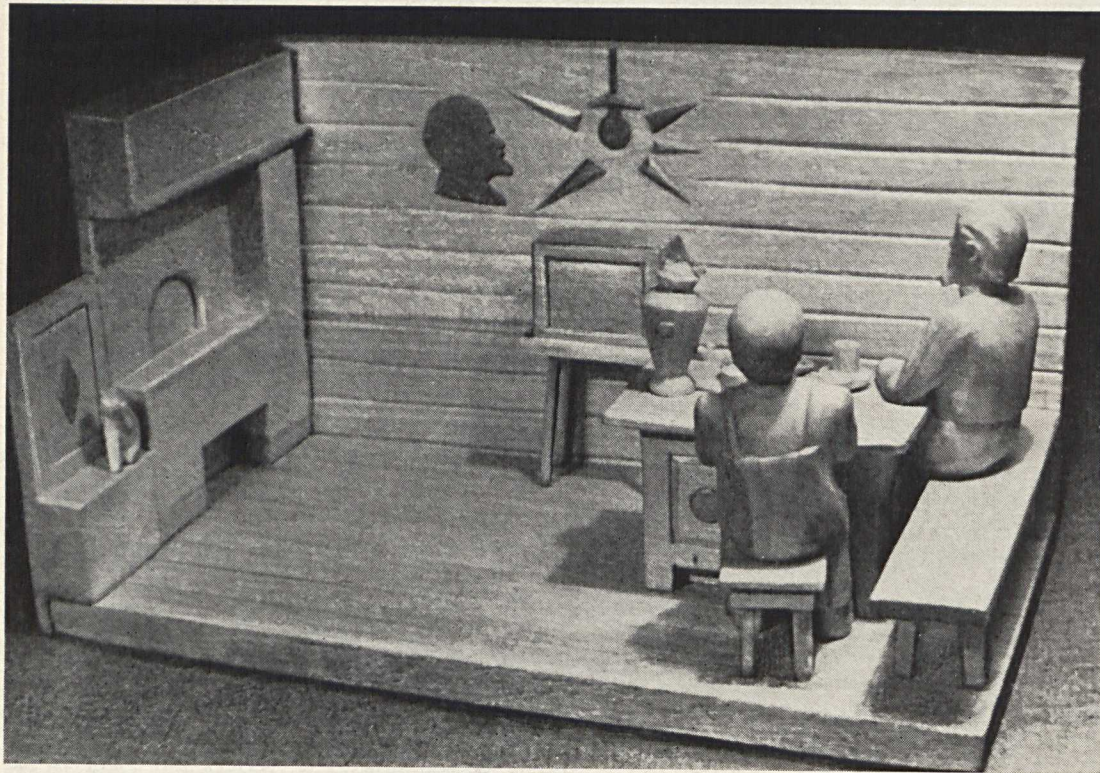
ковских мастеров⁷. Это явление проливает новый свет на псковскую живопись середины XV века. Видимо, до нас не дошел целый ряд памятников, которые предшествовали появлению Мелетова. Однако в Мелетове чувствуется тенденция к воссозданию единого монументального стиля. Как далеко удалось уйти псковичам по этому пути, в определенной мере показывают стенные росписи капеллы Св. Креста в Вавеле в Польше, исполненные псковскими художниками в 1470 году⁸. Эти росписи отличаются единством стиля, большой цельностью и зрелостью.

⁷ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 408.

⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantynsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu*. "Studia do Dziejów Wawelu", t. III, Kraków, 1968.

Всесоюзная выставка-конкурс

Д. Митлянский



В августе в Центральном выставочном зале Москвы (б. Манеж) откроется Всесоюзная выставка-конкурс народного прикладного и самодеятельного искусства, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Пока же заканчиваются зональные и республиканские выставки, складывается мозаика общесоюзного смотра.

Три года назад решением президиума ВЦСПС по всей стране созданы профсоюзные дома художественной самодеятельности. Они активно готовились к выставкам в своих республиках, зонах, выявляли любителей, помогали им, отбирали произведения на районные и областные выставки. Но опыт работы новые дома профсоюзов только накапливают. Поэтому интересна методика одного из них — Московского областного дома художественной самодеятельности. Заведующий изоотделом Л. Итин и искусствовед-методист Б. Кривоногова свою работу начали с того, что выявили виды народного творчества, существовавшие раньше под Москвой, обратились в клубы и местные музеи, потом составили карту и стали объезжать районы — село за селом, поселок за поселком. Рядом с текстильной фабрикой находили мастеров, которые из отходов плетут дорожки, игрушечники жили около фабрики, возникшей, видимо, на базе игрушечного промысла.

Снова обратились в клубы и сельсоветы, послали афиши, письма с указанием, где и какие мастера живут. В результате в феврале в Электрогорске местные работники устроили хорошую выставку.

А между тем в Москве, например, придумали заказывать любителям тематические произведения (!!!). И получили Спасскую башню — вырезанный на обратной стороне пластинки плексигласа и подкрашенный контррельеф, деревянный фут-

Н. Сало.
«Лампочка Ильича».
Дерево, резьба.
Пос. Чалны.
Карельская АССР.
1969.

Л. Сержуклис.
Бытовые изделия.
Дерево.
Гор. Цесис.
Латвия. 1969.

ляр с профилем В. И. Ленина и лавровой веточкой (интарсия) и т. д. Предстоящая выставка — ленинская не потому, что покажет образ Ленина в народном искусстве, а потому, что продемонстрирует осуществление его идей в развитии народной культуры. Поэтому ленинский профиль, вkomпонованный в бордюр с национальным орнаментом, не может служить «пропуском» на выставку. Более ценна попытка самодеятельного художника самостоятельно решить серьезную тему. Неплохо прошла работа в Хабаровском крае, в Башкирии, в Брянской

области, в Казахстане, в Грузии. В Молдавии выявлены и взяты на учет почти 500 народных мастеров. Но вот на выставке в Карелии народное искусство вообще не было показано. Дагестанская АССР прислала на зональную выставку в Ростове-на-Дону всего 36 произведений (в каждом доме в Кубачах, в Балхаре, в любом другом дагестанском ауле можно найти гораздо больше предметов национального творчества). На зональной выставке в Москве разместившейся в Доме дружбы с народами зарубежных стран, предметы «бедного», «простонародного» искусства (половики, корзины и др.), не встретили поддержки ни со стороны Оргкомитета выставки, ни хозяев Дома.

Все виды искусства: профессиональное, любительское (самодеятельное) и традиционное народное — взаимодействуют между собой. Профессиональное, выделившееся позже всех, стало доминировать. Художники-любители, стремясь приблизиться к профессиональному искусству, подражают ему, а часто и копируют произведения профессиональных художников и скульпторов. Воспроизведение таких произведений — наибольшее зло. Чаще всего изображения взяты с картин, с открыток, а то и с фотографий. У большинства «космонавтов», например, автор — фотохроника ТАСС или репродукции в массовых журналах. Репродукционную интарсию представляют на своих выставках все области, в том числе, к сожалению, и столичная. Но предстоящий Всесоюзный конкурс — смотр творческих достижений, его цель — приобщение к творчеству, а не показ исполнительского мастерства.

В других работах репродукции не столь буквальны. Например, новгородцы представили чайник, сделанный в духе посуды эпохи Александра III. Вещь исполнена в техническом отношении безукоризненно, но творчества в ней нет. Из Грузии привезли на выставку «арбу» — макет для музея истории транспорта. Упомянутая Спасская башня ничего общего с художественным творчеством не имеет, искусству прямо противопоказана (тут налицо лишь техническое и исполнительское мастерство).

Самые ответственные сюжеты именно в репродукционных вещах. Это объяснимо: исполнительство — трудоемкий процесс, и любители стараются выбрать сюжет, наиболее достойный затрат большого труда.



Им, естественно, хочется, чтобы их произведения попали на выставку, и тематические вещи кажутся для этого надежным залогом.

Более непосредственные, живые, творческие произведения в любительском искусстве — в основном жанровые, сюжеты которых, особенно в мелкой пластике, часто иронического, шутливого характера (всякие «охотники», «рыболовы», «чудачки-старички» и т. д.), явно рассчитаны на улыбку зрителя, то есть на успех. Обычно таким, более органическим для самостоятельного искусства вещам соответствует наивная форма выражения, которую принято называть примитивизмом. Наивное восприятие — результат определенного уровня художественной культуры и отсутствия профессиональной школы. В работах примитивистов следует отличать неумелость и грубость от наивности, простоты и ясности мировидения, но — очень деликатно, помня, что ростки таланта могут расцвести прекрасными цветами. Выставки в Грузии, на Украине порадовали тем, что показали работы таких художников.

Искусство любителей — самое распространенное в быту народа, входящее в этот быт и в традиционное народное творчество вместе с цветными репродукциями из журналов, новые моды профессионального искусства, новые приемы и материалы. Хотим мы этого или нет, а кошки-копилки из папье-маше или гипса, коврики и клеенки с лебедями, русалками, оленями так же, как вышивки-маки, голубки, младенцы не исчезнут от того, что мы презрительно назовем их «рыночными», «мещанскими». Но все, несущее пошлую сентиментальность — первый признак безвкусицы — враг нашего искусства, нашей выставки.

К сожалению, многие образцы этих «розочек» и «котят» приходят «сверху» — из открыток или альбомов рисунков для вышивания, издаваемых громадными тиражами; со страниц массовых журналов, мало требовательных в пропаганде художественных вкусов, печатающих под рубрикой «работы народных умельцев» разные коряги, поделки из рога, пепельницы, чаши, украшенные бусами и набрызгом масляной краски, обрубки, отполированные, как зеркало, напльвы, «шикарно» поданные наросты грибов на дереве. Подобные экспонаты (вместе с разными «царевнами-лягушками», зверями и прочими нехитрыми «тварями») составили добрую половину всех изделий при отчете некоторых областей, в том числе Москвы, Всесоюзному выставочному. По мнению авторов подобных вещей, зрителей должна прельстить красота материала. Материал-то красив, но раскрыта ли эта красота средствами искусства — вот основной критерий для приема таких вещей на выставку.

Традиционное народное творчество не менее профессионально, чем искусство профессиональное (предупредим споры из-за терминов). О народном искусстве сравнительно много литературы, оно чаще экспонируется, специалистов по нему (в том числе этнографов) больше, критерии — яснее. Но и тут имеются свои «подводные камни». Самый большой из них: фетишизм перед каноном. В одном из номеров «ДИ СССР» за 1965 год было показано, как подвигно традиционное народное искусство. Его развитие циклично: за примитивом следует расцвет — золотой век, время мастеров, которое сменяется периодом канонизации и обобщения достижений «золотого века», временем ремесленников, а затем наступает маньеризм. Те же этапы можно проследить в любом искусстве.

В народном искусстве эту закономерность можно увидеть в тенденции

превращать живые индивидуальные образы в канон, затем обратить канон в орнамент, дальше элементы орнамента компоновать свободно (их первоначальный смысл к этому времени обычно забыть). Но тут снова врываются живые образы окружающего мира. На надгробьях в дагестанских аулах с одной стороны — стилизованный арабеск, с другой — наглядные картинки из жизни покойника. (См. «ДИ СССР», 1969, № 12).

В совершенно отвлеченный орнамент вышивки на казахской подушке попали... лошади. Теперь сюжет «прорвался» в места прежде для него заповедные, может быть, потому, что вещи, служившие в быту, сегодня потеряли бытовое назначение и обрели новое — украшательское.

В кавказском костюме боевые патронташи — газыри стали украшением черкески, в интерьере железные или керамические подсвечники украшают квартиры с электросветом.

Одновременно идет и обратный процесс, особенно быстрый в наше время социальной и промышленной революции. Орнамент потерял свое охранительно-магическое значение



Л. Масаева.
Куклы. Солома,
ткань.
Петрозаводск.
1969.

и исчезает (керамика таджикских горянок). Перестают расписывать народную керамику, и она переселяется из жилых комнат в чуланы. Наоборот, народные игрушки стали сувениром — они потеряли свисток, стали затейливее, больше, ярче. Народное искусство очень ревниво следит за своим гардеробом и обновляет его, только сто раз примерив, а уж пускает насовсем, только подвергнув предварительной стилизации. В народное искусство пришли новые эмблемы и символы, новые мотивы.

Серп и молот, пятиконечная звезда, Кремль, самолеты, надписи «СССР», «Ленин» попали на кружева и вышивки России, на блюда и тубетейки Средней Азии. В 50-е годы к ним присоединились «Голубь» Пикассо, надпись «Мир», теперь прибавились ракеты и спутники.

Не одно лишь время вносит перемены. Вторгаются «ветры» от ближних и дальних соседей. После войны по стране разлился поток вещей, привезенных из Европы, — коврики, gobелены с оленями и развалинами замков. Наивно думать, что это не повлияло на народный вкус.

Тот же фетишизм перед известными «апробированными» видами народного искусства приводит к боязни новых, «не зарегистрированных» видов, к попыткам лишить их права гражданства. В Казахстане, например, не признали лоскутных одеял — «кураков». То же отношение к коврикам на клеенке, хотя они повсеместно распространились и даже обзавелись своими канонами.

Так же боятся появления в традиционных изделиях новых, особенно «бедных» материалов. Но выставка должна показать сегодняшнее лицо традиционного искусства. А революция в материалах ощутительнее всех других перемен. Анилины вытеснили природные и иные краски — в тканях, игрушках, рисунках на дереве, войлоках — повсюду. Цветное стекло и пластики утверждаются у народных ювелиров. У керамистов фабричные красители и поливы вытеснили самодельные. Шелк часто заменяется сатином, бархат — байкой. Бывает и наоборот. Например, упомянутые «кураки» вошли в моду, их стали шить из плюша.

Презрение к «бедному» искусству — пережиток тех времен, когда вычурность и затейливость исполнения, дороговизна самих материалов противопоставлялась простому, то есть «простонародному» искусству. Но народ не состоял из баев и купцов. Бархат и парча — не его материалы. Отсюда маньеризм — самое опасное явление в традиционном искусстве. У него свои заказчики. Когда-то они заказывали роспись и убранство шикарных гостиниц и ресторанов в стиле «рюс», а теперь заказывают народным мастерам подарки для высоких гостей и экспонаты к юбилейным декадам. Эти мещанские пережитки, к сожалению, сильно портят народных мастеров, особенно перебравшихся в город, оторвавшихся от своей среды. Сейчас промышленность ширпотреб (в том числе сувенирная), возникшие повсюду объединения и фирмы художественных мотивами, отделками и приемами народного традиционного творчества. Эти изделия поступают на рынок. Народные мастера черпают из этих вещей, часто вводящих в их жизнь новые моды, цвета и рисунки.

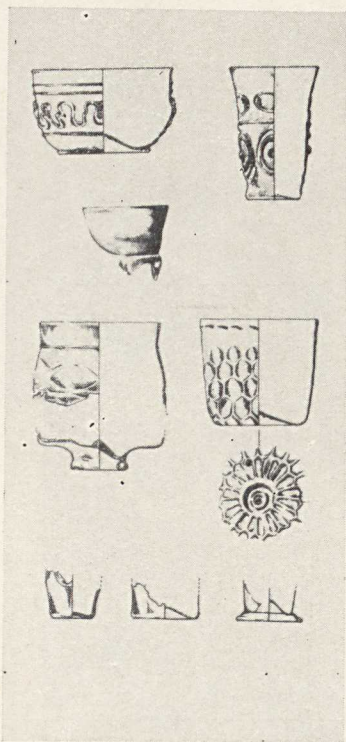
К народному искусству приходят назад его же собственные мотивы, опосредованные художниками промышленности. И хотя многое часто хуже оригиналов, но то, что они пришли из города, с фабрики, делает их образцом для подражания.

С сувенирной промышленностью переплелись судьбы многих жанров народного искусства. Возникла тенденция (тоже интернациональная) делать уменьшенные копии вещей: блюдечки — вместо блюд, миниатюрные кувшинчики — вместо корчаг, крошечные корзиночки. Основной их недостаток — бессмысленность. Должны ли быть на выставке подобные вещи? В минимальном количестве.

Выставка должна не только показать новые пути развития массового любительского искусства, но и много сделать, чтобы продвинуть его в общественную жизнь. Чтобы будущие праздники и здания домов культуры, клубов, правлений колхозов, сельских гостиниц украшали и радостные ковры, паласы, рушники — людям будет на это приятно смотреть; чтобы участники самодельности сменили стандартные «народные» костюмы из мастерских при ВТО на подлинные изделия народных мастеров, чтобы на прилавках появились иные рисунки «для вышивки крестом», чтобы поиск повсеместный и постоянный обогатил не запасники, а экспозиции — от школьного музея до будущего Музея творчества народов СССР.



В горной Ингушетии, в верховьях реки Ассы, в окружении живописных гор с величественной башенной архитектурой давно уже пустующих аулов и склепов возвышаются руины христианского храма Тхаба-Ерды. Он начал строиться в VIII—IX вв., неоднократно перестраивался и реставрировался в последующие эпохи. В настоящее время остались развалины постройки XV—XVI вв. С конца XVIII столетия, когда Тхаба-Ерды был открыт учеными, он находится в кругу интересов многих поколений исследователей (работы В. Ф. Миллера, Е. М. Крупнова, Г. Н. Чубинашвили и др.). Тхаба-Ерды относится к ареалу грузинской культуры, но обладает локальными ингушскими особенностями. С лета 1969 года общими усилиями министерств культуры Чечено-Ингушетии и Грузии ведутся реставрационные работы этого выдающегося памятника древности, почитавшегося предками ингушей в христианский период их истории, да и после (автор реставрационного проекта Л. А. Химшиашвили). Во время земляных работ под южной стеной храма снаружи были раскопаны два подземных склепа, по-видимому, одной эпохи. Первый из них построен из местного сланца на известковом растворе; он прямоугольный в плане и перекрыт каменными плитами. В нем на каменных ложах об-



Вид храма Тхаба-Ерды с запада.

Схема разрезов сосудов, найденных в раскопках Тхаба-Ерды.

Чаша из светложелтого стекла.

Деталь чаши из матового светложелтого стекла.

Деталь сосуда из матового стекла.

наружены скелеты двух мертвецов, погребенных по христианскому обряду. Второй склеп сложен из крупных камней на извести, четырехугольный в плане со сводчатым перекрытием.

Среди находок (позолоченные бронзовые подвески и бубенчики, пуговицы, железные ножи, бусы из сердолика и стекла, остатки одежды с орнаментом) выделяется своими художественными качествами стеклянная посуда. В первом склепе на сланцевой полочке в середине восточной стены найдена целая чаша из матового с желтоватым оттенком стекла. Она орнаментирована наклепными нитями того же стекла: в верхней части проходят две параллельные линии, а в нижней части — одна. Между ними чуть выпуклый корпус украшен волнообразным наклепом. Наклепная нить опоясывает также конусообразно вдавленное дно со следом «понтия». Чаша изготовлена свободным выдуванием.

В том же склепе в ногах лежавшего на северной стороне скелета обнаружен разбитый бокал из такого же стекла. На корпус щипцами нанесен в два ряда орнамент, разделенный углубленной опоясывающей линией. Верхний орнамент имеет горизонтально-эллиптическую форму. Нижняя часть сосуда украшена вертикально-эллипсоидными выпуклостями, в середине которых имеются рельефные точки. Сосуд изготовлен свободным выдуванием.

Во втором склепе среди разбросанных на полу скелетов лежал обломок бокала разноцветного стекла: верхняя часть из голубого, а корпус — из светло-желтого. Был найден также обломок дна от бокала светло-желтого стекла. Почти плоское со следом «понтия» дно постепенно переходит в стенки расширяющегося кверху сосуда, которые, судя по сохранившейся детали, были украшены эллипсоидными углублениями. Рядом с этим обломком найдена часть корпуса стеклянного сосуда, с точно таким же декором, как на бокале из первого склепа.

Старшему научному сотруднику Чечено-Ингушского республиканского краеведческого музея М. Азиеву удалось собрать подобную стеклянную посуду у пастухов. Очевидно, она была найдена им и в других склепах около храма Тхаба-Ерды.

Такова разбитая чаша из матового светло-желтого стекла, чуть расширяющаяся кверху; дно ее почти плоское, утолщенное в середине, со следом «понтия». Стенки чаши покрыты сеткой из рельефных шестиугольников, которые на дне соединяются с более рельефной многолепестковой розеткой. Сосуд изготовлен «тиходутым» способом — выдувание в форме без вращения. У пастухов найдены и обломки рюмкообразного сосуда из матового со слабым желтым оттенком стекла. Его корпус в верхней части украшен наклепной нитью, а под ней горизонтальным пояском линейно углубленных эллипсов. Ножка с двухслойным основанием, с конусом, обращенным внутрь. На дне имеется след «понтия». Сосуд изготовлен свободным выдуванием. Поверхность покрыта коричневой патиной.



Имеются также части доньшек от двух сосудов с двухслойными ножками из стекла со слабым желтым оттенком, обломки сосуда из того же стекла с эллипсоидным декором и фрагмент зеленоватого прозрачного тонкого сосуда с вогнутым дном, на котором имеется след от «понтия».

Аналогичная по разнообразию и красоте форм, способом изготовления, богатству орнамента стеклянная посуда обнаружена несколько лет назад при раскопках позднеаланских катакомбных погребений XI—XII вв. у станицы Змейской в Северной Осетии (археологи В. Кузнецов, С. Куссаева). Художественный уровень и столь близкое сходство дают основание предположить, что стеклянная посуда из Тхаба-Ерды изготовлена если не в одной и той же мастерской, то, во всяком случае, в одном и том же стеклоделательном центре примерно в XI—XII вв.

Стеклянную посуду из змейских катакомб считают привозной из Закавказья, точнее, из Грузии, ссылаясь на близость Дарьяльского торгового пути и на высокий уровень производства стекла в Грузии того времени.

Это предположение подкрепляется и находками у храма Тхаба-Ерды, связанного с грузинским культурным миром. Однако исследователи стеклоделия раннесредневековой Грузии, в частности Н. Угрелидзе, аналогичного материала в самой Грузии не выявили.

В известной нам научной литературе по стеклоделию других республик Закавказья, а также восточных и западных центров, нет ссылок на подобную аналогию; отмечены только некоторые черты сходства. Вопрос о происхождении стеклянной посуды из Тхаба-Ерды остается пока открытым.

Г. Гамбашидзе

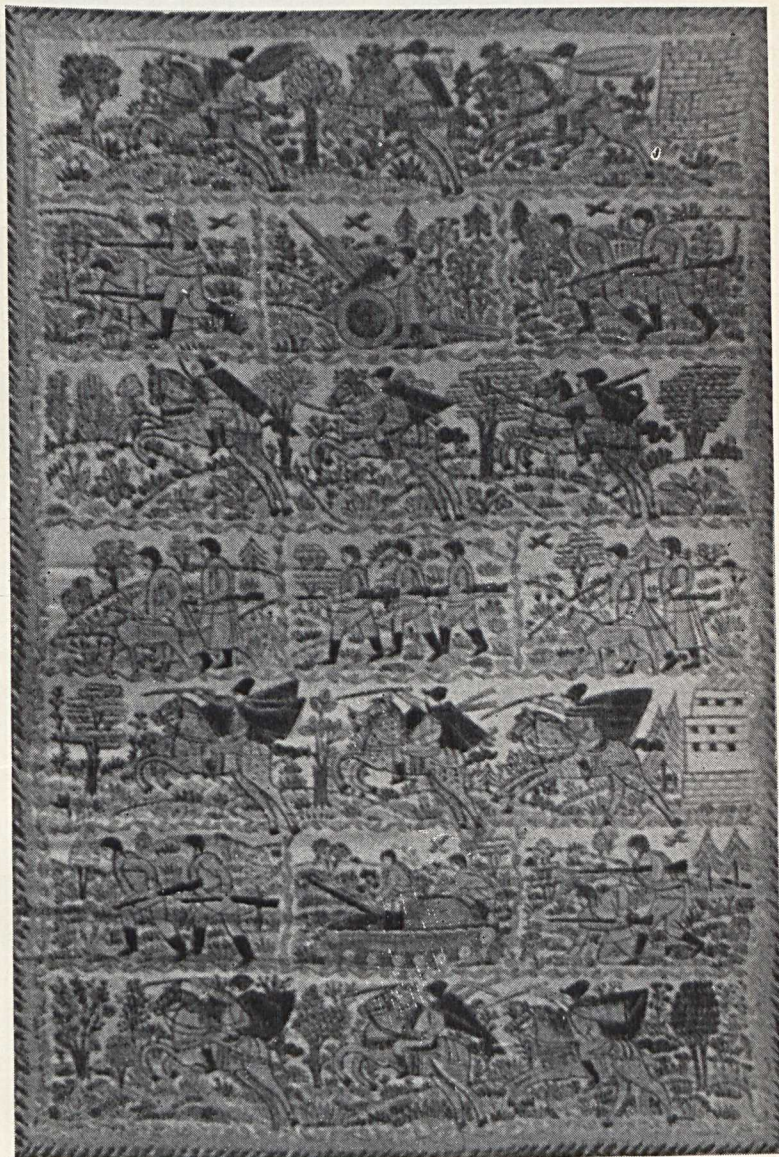


С первых послереволюционных лет в Киевской Академии художеств возник интереснейший творческий коллектив художников. Самой своеобразной и яркой фигурой в нем был М. Л. Бойчук, сумевший создать целую школу и новое направление в искусстве, идущее от истоков народного творчества и изучения древнерусской и итальянской фрески. Среди многочисленных учеников и последователей М. Л. Бойчука была и Антонина Николаевна Иванова, чья персональная выставка состоялась в апреле в Выставочном зале МОСХа. Немногие из ее работ 20-х годов смог увидеть зритель на выставке, но и по ним можно было судить о высоком монументальном стиле, которого стремилась достичь школа Михаила Бойчука. Иванова была не только ученицей мастера, но и его соавтором в знаменитых, но, к сожалению, уничтоженных росписях крестьянского санатория ВЦИК под Одессой. В нескольких небольших тем-



Танцующие. Тушь. 1919.

Девушка в саду. Темпера. 1926.



Советская Армия. Крепешин, роспись. 1958.

перах и рисунках Ивановой раскрываются основные особенности того монументального стиля, который утверждали бойчукисты в осуществленных ими больших росписях в Киеве, Харькове и Одессе.

Прежде всего, несмотря на малый размер этих темпер, они истинно монументальны. Это значит, что в них выражены масштабность обобщенных фигур и форм, сохранена плоскость листа, выявлены архитектуроника и ритм композиции и найдена цветовая гармония образа. Таковы «Девушка в саду», «Сбор яблок», «Купальщица» и картина «Прачки».

В этих поэтических образах мы ощущаем и фольклорные украинские и восточные элементы, и присущую народному примитиву статичность фронтальных фигур, и некоторые черты фрески раннего Возрождения. Из сплава, казалось, столь разнородных тенденций и влияний возникает индивидуальный стиль художника, отличный от работ других последователей школы, но в то же время находящийся в русле единого направления, нашедшего лучшее выражение в нескольких фресковых циклах, созданных украинскими монументалистами.

В начале 30-х годов вследствие тяжелой болезни А. Н. Иванова вынуждена была оставить фресковую живопись. Однако ее талант с неослабевающей силой проявился в разных видах декоративного искусства. Она расписывает фарфор, художественные деревянные игрушки Загорска, но особенно много и успешно работает в области декоративного оформления тканей, создавая уникальные композиции по росписи шелка. Одна из них — «Советская Армия» (1958) — находилась в центре ее персональной выставки и с наибольшей полнотой выразила особенности ее декоратив-

ного дарования — тонкость и изящество колористических гармоний, подчеркнутую ритмичность композиционного мышления, богатство и сложность пластической разработки.

Другое ее панно, посвященное 30-летию Октября, привлекало торжественностью общего декоративного решения, в котором в растительный орнамент входили праздничные фигуры представителей многочисленных народностей нашей страны, опоясывающие символ Революции — Красную звезду. Рядом с этими крупными произведениями экспонировались работы более лирического плана — легкие и прозрачные ткани, заполненные причудливыми изображениями цветов и птиц, затейливо сплетающимися в красивый, звучный узор.

Все эти особенности декоративных произведений Антонины Николаевны проявились в образах, рожденных жизнью народа, чутко и страстно ее воспринимаемой. Как ее ранние монументальные произведения, так и все ее многочисленные декоративные панно навеяны большими событиями современности. И это чувство народной жизни тем более ценно, что А. Н. Иванова уже более двадцати лет прикована болезнью к постели, однако, преодолевая ее, героически продолжает служить народу своим талантом и творчеством.

В. Костин

Двадцать лет назад в египетской деревушке Харрания начался удивительный эксперимент искусства. Художник, архитектор и педагог архитектурного факультета Каирского института Рамзес Висса Вассеф заметил, что дети этой деревни играют в удивительные игры, рисуют на стенах, лепят из глины кур, уток, кошек, танцуют, поют. И Висса Вассеф решил создать для них мастерскую, где они смогут из цветных шерстяных нитей создавать ковры.

В 1961 году издательство «Артия» (ЧССР) выпустило книгу, посвященную ковроделию детей феллахов и работе Виссы Вассефа. Издание быстро разошлось. Художественное мастерство детей поразило критиков и вызвало восхищение во всем мире. В 1968 году в Чехословакии вышло второе издание этой книги (авторы В. и Б. Форманы и Рамзес Висса Вассеф) — «Цветы пустыни», где рассказано об опыте самостоятельного искусства, поставленном художником, и показаны уникальные произведения, отражающие влияние среды и народных легенд.

Формы ковров и их краски целиком зависят от фантазии ребенка. Когда он вырастет, личность его определится, и тогда Висса Вассеф допускает обоюдную критику среди юных мастеров. В этой мастерской все имеют право критиковать друг друга. Сам руководитель мастерской от критики воздерживается.

В выставочном зале посетитель встречает парад ковров. Вот изображена мастерская. Свободная композиция из пальмовых ветвей и деревьев родной деревни. Все непосредственно, поэтично, навечно природой и фантазией.

Вот на плоскости ковра чибис, частый гость египетской деревушки, вот селезень и павлин. Не забыл юный художник и человека. Птицелов. Женщины, идущие на базар. Пастухи. Крестьяне с лицами сфинксов чистят кукурузу.

Рынок, где продают животных. Фантастические рисунки: женщина-вампир, чудовища. На трех коврах драма: чудовище нападает на деревню, его атакует рыцарь, рыцарь побеждает чудовище. А вот Ноев ковчег, и Ной среди взятых им с собой зверей. В духе романтизма создан рисунок, где изображен въезжающий в Иерусалим Христос. В духе реализма выткан ковер с мечетью. Богатство фантазии, симфония красок, разнообразие сюжетов.

Эта книга, сама являющаяся предметом творчества многих людей, убедительно рассказала о том, как в мастерских деревни Харрания, расположенной у древних пирамид Гизы, феллахи и их дети воспевают деревенскую жизнь. А опыт Виссы Вассефа заслуживает того, чтобы о нем знали как можно больше людей, занимающихся изучением творчества детей и художников-любителей.

Н. Шкаровская

На состоявшейся в прошлом году выставке работ заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР профессора Мари Адамсон были представлены произведения — ковры, ткани, монотипии, — созданные в течение последних 7 лет. Основное место в экспозиции занимали настенные ковры, поражающие своей монументальной выразительностью.

Мари Адамсон с первых же послевоенных лет стоит во главе эстонских художников текстиля. Ею созданы такие этапные произведения нашего декоративно-прикладного искусства, как ковер «Таллин» (1958) и ряд ковров по мотивам местного фольклора и современной действительности. Эти произведения отличались конкретностью передачи реального образа, четкой трактовкой деталей, сдержанностью повествовательного элемента и большой эмоциональностью.

В последние годы яснее обозначились две линии в творчестве Адамсон. В одних произведениях художница ведет конкретный рассказ о своих героях, в других — старается выразить свои переживания музыкально — эмоциональным языком, посредством цвета и ритма.

К первому направлению можно отнести тканые ковры «Труд» (1964), «Рыбак» (1964), «Праздник» (1965). В ковре «Труд» показана группа рабочих в заводском интерьере. Фигуры и окружающие их элементы решены плоско, крупными цветовыми пятнами. Детали интерьера передают впечатление о современном индустриальном предприятии. Фигуры рабочих не теряются в фоне, а потенциально господствуют в нем. Ковер «Труд» решен скупой, можно сказать, плакатно, что четко и выразительно передает современную тему.

Аналогичным методом решены и другие ковры, среди которых наиболее интересен «Праздник», передающий ра-



М. Адамсон.
Ковер «Праздник». Шерсть, шелк, баслисовая техника. 1965.

достную атмосферу и многочисленность эстонских певческих празднеств. Другая линия в творчестве художницы наметилась впервые в коврах «Танец» (1966) и «Движение» (1968). Полностью же она сложилась в коврах «Шум леса» и «Сновидение» (оба — 1968) и «Безымянный» (1969). В двух первых случаях мы имеем дело еще с фигурными композициями, где, однако, отдельные изображения, сливаясь, как бы растворяются в общем движении. Здесь фон перестает существовать отдельно, контуры полностью сливаются и вся поверхность как бы колыхнется в едином ритме. Очень интересно цветовое решение ковра «Движение». Густо пропущенный в уток ковра белый шелк разжигает цвет, смягчает переходы и наполняет все произведение светом и воздухом. Кажется, это поток людей движется по утренней весенней улице.

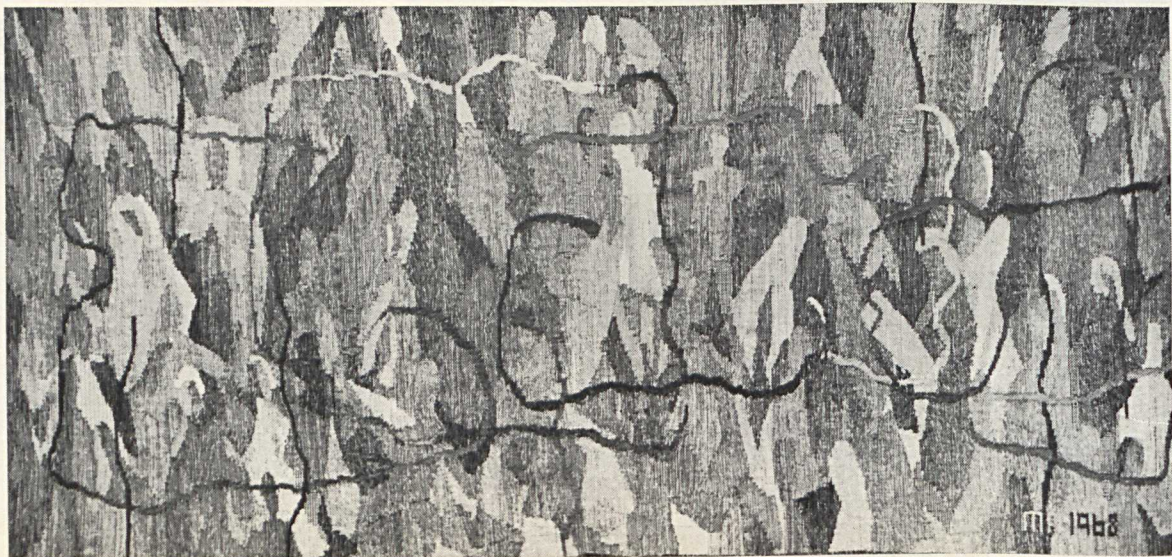
Ковер «Безымянный» не несет в себе никакого конкретного повествования. Он поражает

зрителя эпической мощью цвета. Вся композиция лепится на нюансах густых и теплых зеленых и коричневых тонов. Ковер действует на зрителя успокаивающе и вместе с тем бодряще, как лес с его шумом деревьев, мягким покровом мха под ногами и смягченным обильной зеленью светом. В этом произведении особенно полно звучит своеобразный колорит художницы: цвет у нее густой, непрозрачный, он строится на сложных, часто непривычных взаимоотношениях. Мари Адамсон работает над цветом много и систематично, отрабатывая его в технике монотипии (которых на упомянутой выставке было представлено более 120).

В творчестве Адамсон преобладают безворсовые, гладкие ковры, вытканые в баслисовой технике. По размерам (5—9 квадратных метров), монументальности решения и связи с современным интерьером — это шпалеры в историческом понятии этого слова.

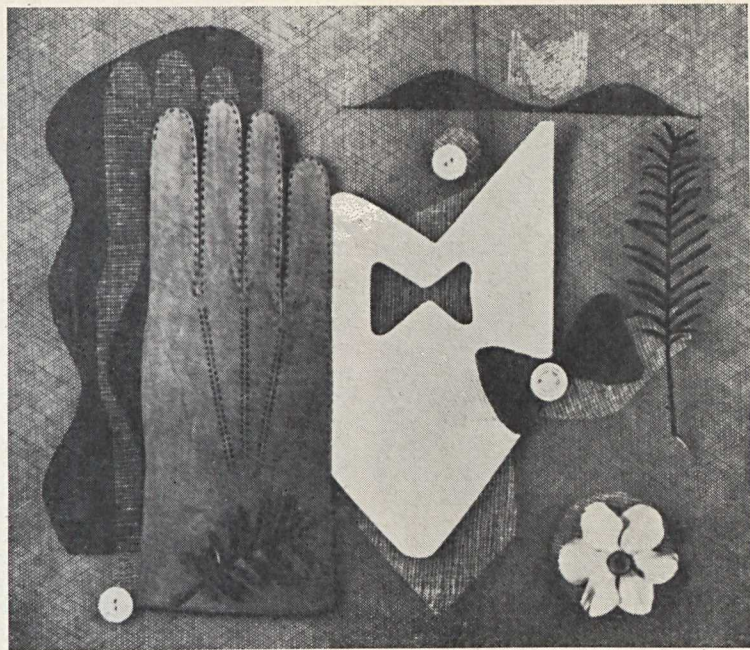
Х. Кума

М. Адамсон.
Ковер «Движение». Шерсть, шелк, баслисовая техника. 1968.



В конце 1969 года в современном отделе («Neue Sammlung» — «Новое собрание») Мюнхенского музея прикладного искусства состоялась выставка под названием «Около 1930-го». В экспозиции были представлены объекты широкого диапазона — от архитектуры (в фотоснимках) до обложек модных журналов.

«Этот отрезок времени, — пишет во вступительном слове к каталогу выставки директор «Нового собрания» Венд Фишер, — с одной стороны затмевается блеском двадцатых годов, с другой же — на него отбрасывают мрачную тень тридцатые годы». Под датировкой «Около 1930-го» устроители выставки подразумевали 1928—1933 годы — время, когда за дерзкими экспериментами двадцатых годов, вслед за периодом ожесточенных споров и громких художественных манифестаций наступила пора широкого общественного признания новых принципов, пора сосредоточенной работы уже непосредственно над созданием самих вещей, а не над декларациями об их принципиально новом облике. Произведения мастеров конца двадцатых — начала тридцатых годов достигают высшей ясности, лаконичности и организованности форм. Прекрасным образцом нового стиля был немецкий павильон на Международной выставке в Барселоне в 1929 году, построенный по проекту Мис ван дер Роэ. Это произведение выдающегося зодчего, по словам автора вступительной статьи к каталогу выставки Клауса-Юргена Зембаха, «было первым последовательным решением, основанным на новых представлениях об архитектурном объеме... Это означало редукцию всех архитектурных элементов в их существеннейших формах. Стены стали тонкими оконными стеклами, перекрытия — просто уложенными сверху пластинами, опоры поставлены свободно, а проемы перестали быть вырезами, но образовывались промежутками между стенами. Точность характеризует каждую деталь. Это здание столь хрестоматийно, что оно в своей завершенности едва ли повторимо. Од-



В. Петерганс.
Фотографическая студия.
Выполнено в Баухаузе
(Дессау). 1930.

нако его влияние до сих пор остается далеко не исчерпанным».

В то же время возникают и показанные на выставке постройки Ле Корбюзье, Алвара Аалто, Вальтера Гропиуса, Ганса Шароуна и других архитекторов. Прозрачность, чистота, выверенность и определенность пропорций, акцентированная точность строения, наглядная целесообразность композиционных приемов являются теми чертами, которые придали произведениям этого времени характер высокой классики нашего века.

Интерьер освобождается от «обстановочности». Мебель не разбивает пространства, не образует самостоятельных объемов, но оставляет внутренние пространства открытыми и ясно читаемыми. Преодолевается изолированность жилья-убежища, интерьер и экстерьер образуют единую композиционную систему и взаимно определяют друг друга. В доме Шминке работы Ганса Шароуна, например, связь интерьера с внешней средой осуществляется не только при помощи больших окон, по существу, прозрачных стен, но также и посредством динамичных выступов и западов балконов и террас.

Мебель, проектируемая в это время, в своих формообразую-

А. Кассандр.
Плакат. 1931.



Мис ван дер Роэ.
Немецкий павильон на
Международной выставке
в Барселоне. 1929.

На стр. 54:
Г. Шароун.
Дом Шминке. 1932.

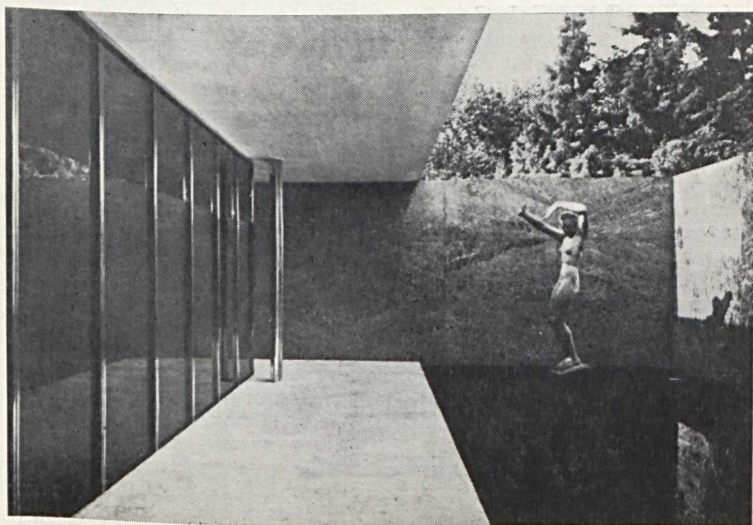
В. Вагенфельд.
Чайный сервиз из огнеупорного
стекла. 1932.

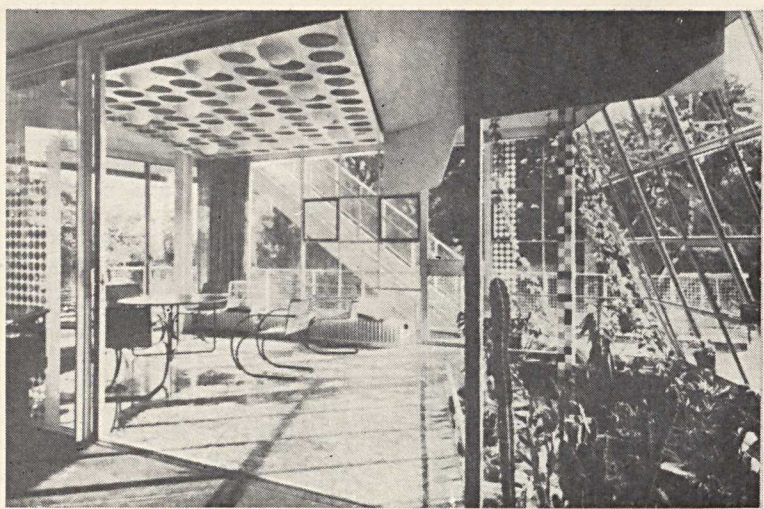
Г. Байер.
Фотопластика. 1936.

щих принципах не только индустриальна в художественном и технологическом смысле, но и подчинена основным пространственным принципам современной ей архитектуры. Именно тогда, в конце 20-х — начале 30-х годов возникает мебель из стальной трубки. Многие из спроектированных около 1930-х годов стальных кресел (Март Стам, Марсель Брейер, Мис ван дер Роэ) фабрики производят до сих пор. Не только стальная мебель, а также и гнуто-клееная (Алвар Аалто) отличается ясностью конструкции и назначения предмета.

Неповторимой лаконичностью характеризуется и бытовая утварь передовых мастеров того времени. Шедеврами законченности и простоты можно назвать стеклянный набор Адольфа Лооса, выпущенный в Вене в 1934 году, и выкованный вручную столовый прибор Андреаса Морица (1928). Интересной параллелью архитектуре и связанным с нею областям искусства являлась художественная фотография. На выставке были представле-

ны снимки большей частью натюрмортного характера, что более всего отвечало основной направленности искусства того периода в сторону предельной организованности, композиционной ясности. Нарочито построенные, похожие на коллажи или на живописные композиции Пауля Клее, фотоснимки Вальтера Петерганса не скрывают своей сознательной рассчитанности. Работы Герберта Байера отличаются той же выверенностью застывших



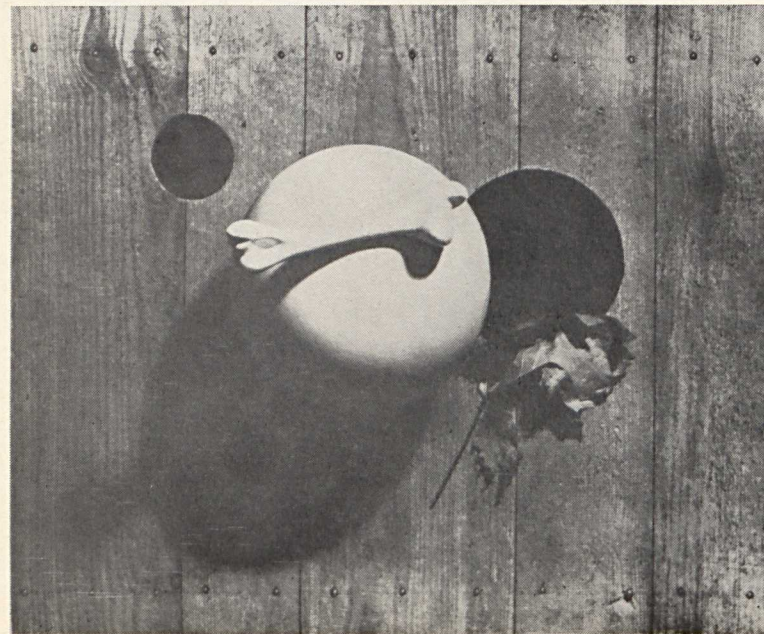


композиций, производящих сюрреалистический эффект. Даже Картье-Брессон, известный своими жанровыми снимками, в которых элемент случайности всегда является значительным, находит в действительности мотивы, сближающие его работы с авторскими постановками Байера и Петерганса. Эстетическая чистота и единство времени «около 1930-го» были продемонстрированы общностью звучания разнообразных по своему назначению предметов и изобразительных материалов. Постройки Ганса Шароуна или Марселя Брейера, мебель Аалто или Мис ван дер Роэ, автомобильные кузова Гропиуса и Мийона-Гие, пла-

каты Кассандра и Массо, типографские работы Байера и Моголи-Надя, фото Картье-Брессона и Петерганса, образцы операторских решений в фильмах фон Штернберга составляют часть определенного и единого целого, воссоздают атмосферу краткого периода интернационального художественного строительства, которое, казалось, достигло согласованного единства в стремлении к самоочевидной, незаимствованной красоте, почерпнутой из реальных духовных и производственных источников современности.

Год 1933 был рубежом этого уникального периода.

Г. Капелян



Ж. Амадо

Вот что пишет в «Юманите» Люсьен Кюрзи о монографии, посвященной новым скульптурам Ж. Амадо*.

Формы, созданные нашим средиземноморским скульптором, хорошо рассматриваются с любой высоты. Моделированный бетон на базе цемента и других огнеупорных материалов после того, как он проходит керамические печи, приобретает такую крепость, что может выдержать любую непогоду, и ему не угрожают никакие трещины.

Основная цель творчества Амадо в том, чтобы оживить скучную монотонность современных городских пейзажей, однообразие жилых домов, от которого не спасает даже разное количество этажей.

Амадо отказался от традиционных силуэтов человеческих фигур на постаментах: у него огромные декоративно-архитектурные ансамбли, напоминающие храмы прошлого, фантастические очертания будущих городов, воздушные корабли, могучие стены крепостных башен с суровыми бойницами, исполненные геометрического красноречия.

Наряду с массивными историческими композициями типа «Ле Мее» с великолепными сводами, углами и даже лабиринтами, которые вызывают в зрителе любопытство и предчувствие тайны, Жан Амадо, как все французы, обожает лиризм, юмор и карикатуры. Очень забавны его фантастические животные, которых несомненно любят дети, как например, некое китообразное чудовище, невероятно удивленное тем, что оно село... на мель! Мотивы космические, наоборот, вызывают в нас тревогу за наше ближайшее будущее. Во всяком случае, Амадо не дает нам возможности скучать, когда мы гуляем... по его улицам города. Его мир животных полон очарования и смелой выдумки, так же, как и сказки, и средневековые были, и морские путешествия.

В. С.

* Lucien Curzi. Les sculptures en bérin de Iean Amado. "L'Humanite" du 20 mars 1970.

Всесоюзная выставка советского медальерного искусства

В честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина впервые в нашей стране была организована всесоюзная выставка, демонстрирующая достижения советского медальерного искусства, начиная с 1917 года. Выставка, открывшаяся в середине мая, включала около 800 медалей и плакетт, созданных более чем 230 авторами. Эти произведения составляют своеобразную летопись строительства Советского государства. Ленинская тема раскрывается в них как широкая, многоаспектная советская те-

ма, отражающая все этапы строительства Советского государства.

Большое количество произведений выставки посвящено образу Ленина-вождя, местам, связанным с пребыванием Ленина в России и за рубежом, основным периодам Октябрьской революции, образам ее выдающихся деятелей. Широко отражена и тема Великой Отечественной войны, тема побед Советской Армии. Специальный раздел экспозиции посвящен выдающимся деятелям науки и культуры. Для показа на выставке свои коллекции предоставили: Музей Гознака СССР, Гос. Эрмитаж, Гос. Русский музей, Вильнюсский и Каунасский музеи, МВХПУ (б. Строгановское), Гос. Ленинградский фарфоровый завод им. Ломоносова, ленинградский завод «Монумент-скульптура» и московский коллекционер А. Шатэн.

Т. Бельская

В Комиссии по монументальному искусству

В Белоруссии, Молдавии, Грузии, Узбекистане побывали в 1-м полугодии текущего года художники-монументалисты — представители Комиссии по монументальному искусству правления Союза художников СССР для сбора материалов о творческой и организационной работе в республиках. Предстоят аналогичные поездки в Казахстан, на Украину, в Литву и Армению. Это даст общую картину состояния монументального искусства в стране.

Осенью предстоит открытие выставки под названием «Новые работы художников-монументалистов Москвы, Киева, Ленинграда». По материалам этой выставки будет проведен расширенный пленум Комиссии по монументальному искусству правления Союза художников СССР, где будут подведены итоги работы художников-монументалистов к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и обсуждены основные проблемы теории и практики современного монументального искусства.

Очередной Всесоюзный семинар художников-монументалистов намечено провести в начале будущего года в Доме творчества «Сенеж». Участники семинара обсудят новые работы, прослушают лекции, проведут беседы.

Осенью текущего года в Москве состоится симпозиум, в котором примут участие Союз художников СССР, Союз архитекторов СССР и Союз художников ГДР. Готовятся следующие основные темы: Специфика современной социалистической архитектуры и синтез искусств; Памятник в городе; Синтез искусств и проблемы социологии; Синтез искусств в районах новых застроек. В плане подготовки к симпозиуму весной текущего года в ГДР прошел коллоквиум (назывался он «Архитектура и изобразительное искусство»),

организованный Союзом художников ГДР и СССР.

Недавно в Киеве закрылась республиканская выставка прикладного искусства, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. На выставке, проходившей в Центральном выставочном павильоне, было представлено более 2 тыс. экспонатов.

Юбилейная выставка прикладного искусства Эстонии прошла в Таллине. Обычно выставки прикладного искусства, проводящиеся в республике ежегодно, устраиваются в гор. Тарту.

20 и 26 июля 1970 года открываются международные выставки керамики в Валлорисе (Франция) и Фаэнце (Италия). По условиям Биеннале керамического искусства в Валлорисе каждый автор должен быть представлен тремя работами. От Советского Союза участвуют 18 керамистов — из Риги, Таллина, Еревана, Тбилиси.

В Международной выставке в Фаэнце (обязательны 5 работ каждого автора) участвуют 10 советских керамистов — из Вильнюса, Риги, Таллина и Тбилиси.

Впервые в этой традиционной выставке участвуют наши художники по фарфору (В. Городецкий, Ленинград) и З. Леонова, Дулево) и фаянсу (Н. Коквихин, Конаково).

46 детских работ было представлено на выставке «Мы рисуем героев», развернутой в кинотеатре «Юность» к 25-летию Победы над фашистской Германией.

Вот названия некоторых рисунков: «Атака», «Танкисты», «Партизаны», «В госпитале»... В выставке участвовали дети, занимающиеся в изостудии гор. Электроугли (руководитель художник Е. Куприков) и юные художники из кино клуба при кинотеатре «Юность» (руководители — педагог В. Полунина и театральный художник Е. Добрынина).

По ту сторону эстетики

(Окончание. Начало на стр. 35).

с окружением или другой вещью, добиться самого неожиданного результата, так и в реальной жизни можно оперировать формами согласно заранее задуманному сценарию. Проектирование этого сценария и способов его воплощения составляет в дизайне, как известно, одну из главнейших творческих задач. Дизайнер становится режиссером-постановщиком, который, зная творческие возможности, скрытые в имеющихся у него средствах формального выражения, вводит их в дело согласно условиям времени и места. Если этих возможностей не хватает, то он вправе стимулировать их появление, деля свою работу на несколько этапов. При этом весьма значительные усилия уходят у него на создание определенной структуры соотношения между собой необходимых средств. Его деятельность в значительной мере переносится в мастерскую по комбинированию форм. А это требует особого, специфического умения, знания законов визуальных форм, их затухания и восстановления. И здесь значительную роль играет также художественная критика и всякая «околохудожественная»

В мае в Институте истории искусств (Москва) состоялась конференция на тему «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Востока и Африки».

Проблема канона, поставленная на локальном материале, представляет огромный интерес не только для ориенталистов и выходит за пределы истории искусства, соприкасаясь с полемическими вопросами современного искусства и искусствоведения. Она является непосредственным продолжением и развитием насущных проблем соотношения традиции и новаторства, которые вполне естественно занимают внимание художников, в том числе и прикладников, и вносят важный вклад в развитие теоретической мысли — в частности в область современного декоративного искусства.

Предмет исследования участников конференции (средневековое и древнее искусство Востока и Африки) представляет самый убедительный материал в общеконференциальной постановке вопроса о каноне: именно эти искусства определены в своей тематике, в своей специфике и содержательной сущности канонизированными принципами.

Среди пятнадцати докладов, освещающих специфические стороны национальных искусств Индии, Японии, Бирмы, Египта, Ближнего и Среднего Востока и стран Африки, некоторые представляют бесспорный интерес для читателей «ДИ СССР». Например, доклады А. Лосева «О понятии «художественный канон», Л. Ремпель «Изобразительный канон в стилистике форм в искусстве Среднего Востока», Г. Померанца «Канон и непосредственность в дзенском буддизме», Ю. Лотмана «Законы и обычаи в средневековой культуре», Н. Померанцевой «Система пропорциональных соотношений как исток канона древнеегипетского искусства», Е. Завадской «Эстетический канон жизни художника», А. Трухановой «Канон в творчестве урартского мастера» и другие.



Константин Иванович Иванов

Не стало Константина Ивановича Иванова, человека, отдавшего все свои силы и неистощимую энергию делу собирания, хранения и пропаганды произведений искусства, исторических документов, памятников архитектуры своей родной Переславской земли.

Сорок лет Константин Иванович был директором Переславль-Залесского историко-художественного музея. Молодым рабочим паренком пришел Константин Иванов в музей в октябре 1929 года. Переславский музей к этому времени уже успел завоевать известность благодаря трудам краеведов, ученых, художников, волею судеб оказавшихся в Переславле-Залесском в годы рождения и становления нового музея — детища молодого Советского государства.

Первый директор Музея истории М. И. Смирнов, создатель картинной галереи академик живописи Д. Н. Кардовский, ученые А. Ф. Дюбюк, С. С. Гемпельман и другие в первые годы Советской власти многое сделали для того, чтобы собрать и научно обработать оставшиеся беспризорными произведения искусства и исторические документы, принадлежавшие ранее монастырям или находившиеся в богатых помещичьих усадьбах. Вскоре по разным причинам ушли из Музея и покинули Переславль многие из тех, кто

собирал первые музейные коллекции и создавал экспозиции. Вначале казалось, что молодой директор, еще недавно бывший рабочим-прядильщиком, не сможет продолжить дело, начатое его высокообразованными предшественниками. Однако вскоре всем стало ясно — опасения напрасны. Жажда знаний, целеустремленность и исключительная настойчивость нового директора укрепили его авторитет и помогли Музею не только сохранить все свои фонды, но и пополниться новыми произведениями. Почти каждый год Константин Иванович отправлялся в экспедиции по деревням и селам. Он привозил в Музей крестьянскую утварь, старинные наряды, иконы, деревянную скульптуру. В результате в Музее скопились большие и разнообразные собрания произведений древнерусской живописи и скульптуры, прикладного искусства, предметов старого крестьянского быта. В тридцатые годы, когда далеко не все местные руководители понимали значение древних сооружений, К. И. Иванов не раз выступал против попыток снести памятники древнерусского зодчества. Сегодня, когда мы любим разнообразной и выразительной панорамой Переславля-Залесского, нелишне вспомнить, что часть этих сооружений (и среди них Спасо-Преображенский собор) могли бы не дожить до наших дней, если бы не принципиальная позиция, которую занимали переславские краеведы — истинные патриоты города. Последние годы К. И. Иванов пристально следил за развернувшимися в Переславле реставрационными работами по памятникам архитектуры, всегда радовался их успешному завершению, резко выступал против всего, что, по его мнению, мешало правильному ведению этих работ. Память о Константине Ивановиче Иванове будет жить в собранных и сохраненных им музейных коллекциях, в печатных трудах, о нем еще не раз с благодарностью вспомнят все, кто дорожит историей и искусством родной земли.

И. Пуришев

литература, которая создает отношения к форме, определенные фильтры, выступает в качестве катализатора общего процесса. Поэтому сегодня такое большое значение имеет рекламирование в самом широком смысле этого слова, понятие как вид убеждения, как создание предпосылок для группирования вокруг определенного центра видения. Вся эта нематериальная художественная деятельность становится непосредственной силой, а многие писания дизайнеров и архитекторов по теоретическим и общекультурным вопросам — неотъемлемой частью их творчества. Работая за границами «эстетических рамок», дизайнеры получают необычайно широкую перспективу. Они начинают видеть объективные связи между различными существующими установками зрения, регулировать их и создавать такие формы, которые оказываются дееспособными одновременно во многих группах восприятия. Поэтому изучение того, что находится за границами «эстетических рамок» представляет большой интерес для современной науки о развитии материально-художественной культуры наших дней.

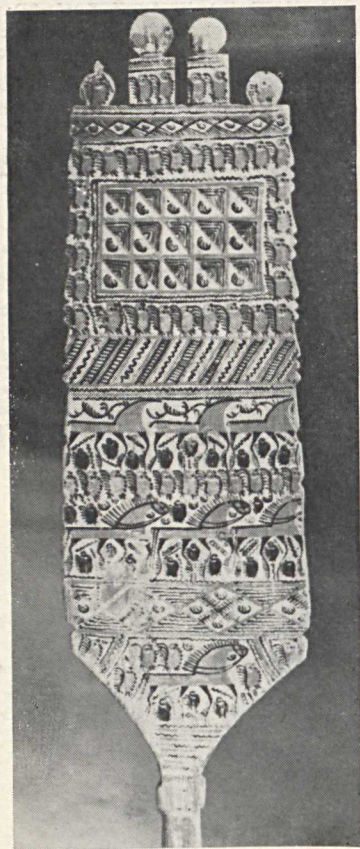


Страница коллекционера
Мезенские прялки
на Северной Двине

ная на теплом золотисто-желтом фоне, создает очень красивый эффект, чередуясь с черными динамичными полосками*.

Прялки, вывезенные из сел, расположенных на Северной Двине, широкие, многоцветные, заполненные растительными орнаментами и обязательно сюжетной сценкой. Отправляясь на Северную Двину, я думал найти пермогорские и борокские прялки на протяжении всей реки. Оказалось, что прялки обычных северодвинских типов перестают встречаться уже в селах, расположенных по течению реки ниже села Борок, их совершенно вытесняют прялки палащельских мастеров. В этом районе меняется и характер деревень. Дома здесь стройнее, крыши выше и не

* См. статью В. Василенко «Искусство русского Севера» в этом номере, стр. 11.



В настоящее время довольно хорошо известны центры росписей прялок в Архангельской области. Очень интересны прялки, привезенные из села Палащелье, находящегося на р. Мезени. В них поражает и узкая изящная форма, и архаичный геометрический узор, и изображения животных. Красная роспись, расположен-

выгнуты, как в селах среднего течения реки.

Особенно это заметно в деревнях вокруг города Емецка. Емецк был когда-то одним из крупнейших новгородских поселений на Северной Двине. Окрестные деревни, по-видимому, тоже старые.

Прялки, которыми и сейчас широко пользуются в быту в этом районе, исключительно мезенского типа. Женщины говорят, что такие прялки красивее и удобнее, а северодвинские считают некрасивыми. В основном это прялки, изготовленные в селе Палащелье в 1870—90-х годах.

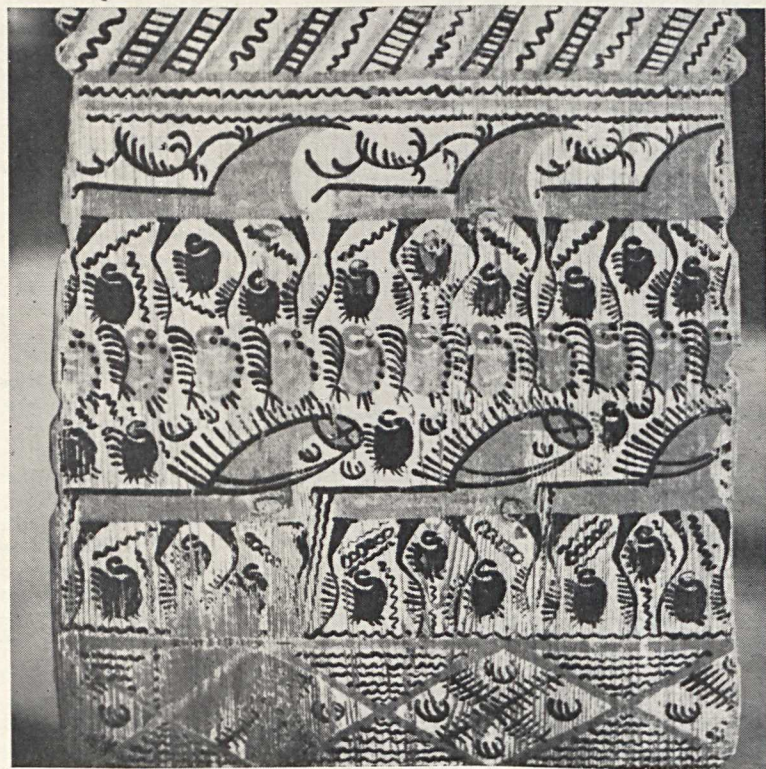
Наряду с обычными мезенскими встретились прялки, мало похожие на привычный тип. Оказалось, что в селе Сельцо, расположенном на р. Емце, жил мастер, изготавливавший и расписывавший прялки.

В целом емецкие прялки напоминают мезенские и формой, и планом построения росписи. Но мастер не копирует мезенские прялки, а по-своему пересказывает их мотивы. Прежде всего бросается в глаза яркость этих прялок: белый фон усиливает красные детали, выделяет их. Нет и неровных линий, нанесенных быстрым движением, специфичных для росписей Мезени. Поэтому рисунок выглядит суше и статичнее. Детали росписи (осо-

Роспись филенки двери.

А. Харлов.
Прялка и ее обратная сторона.

А. Харлов.
Прялка. Фрагмент росписи.



бенно олени, кони и птицы, изображающие, по-видимому, лебедей) тоже решены по-своему. Из-за этого фризы с фигурами животных не составляют единства с геометрическим орнаментом, а смотрятся самостоятельно.

На обратной стороне прялок внимание привлекает центральная композиция, где, как правило, находятся два вздыбленных навстречу друг другу коня (редко — один поднимающийся на дыбы конь). Кони большие, написанные единым красным пятном. Их контур по спине очерчен черной полосой с гривой. Насыщенность цвета усиливают черная уздечка, черные, как бы мохнатые, ноги и хвост из трех линий.

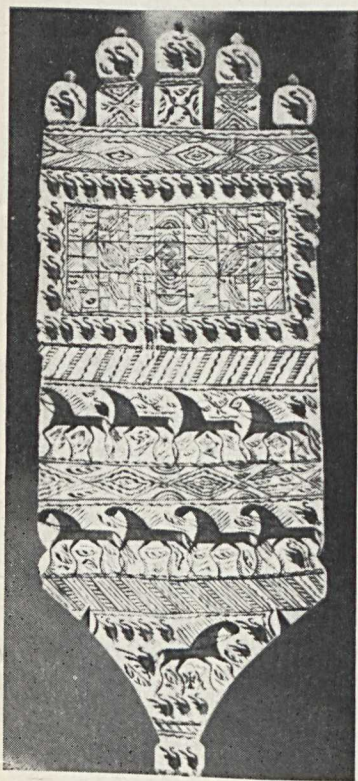
Впечатление монументальности центральной композиции подчеркивает дробное решение геометрического узора верха и низа лопаски. Возможно, что это — композиция, просто понравившаяся автору на мезенских прялках. Но сам сюжет симметричных коней — один из древнейших в народном искусстве. Аналогий изображениям коней, вставших на дыбы, в росписях Севера нет. Только на нижегородских донцах имеются симметричные всадники на вздыбленных конях.

Почти все встреченные прялки подписаны мастером: «А. Харлов». Оказалось, что это — Андрей Афанасьевич Харлов, живший в селе Сельцо в



А. Харлов.
Центральная композиция
оборотной стороны прылки.

И. Харлов.
Прылка и ее оборотная (справа)
сторона.



1838—1925 годах. Помимо подписи, на оборотной стороне прылок вокруг коней мастер часто помещал какую-нибудь надпись, адресованную будущей хозяйке прылки. Иногда слова занимают почти всю плоскость лопаски, не оставляя места для рисунка. Обычно это размышления или поучения, например: «Желаю я душевно прожить весь векъ стобой встречаю рай вседневно любить тебя душой. Стихами мнѣ такими писать. Любовь моя вспотеть. Трудомъ я бы другимъ занять мой умъ хотелъ. А. Харловъ. 1905 г.»; «Девушки дружокъ не любите и сами себя не губите»; «Дочери мученье скажите кто васъ рать плати завашъ ученье плати завашъ нарать. Выростутъ побое спроси отца и мать дороголе стоитъ замушъ выдавать». Буквы надписей выглядят как бы сошедшими со страниц рукописных книг. Росписью прылок в Сельце занимался также сын мастера — Иван Андреевич Харлов. Его прылки похожи на работы отца. Кроме прылок из села Сельцо, в селе Ратонаволоок



В. Пермиловский.
Прылка.

Прылка из села Борок.



Пермогорская прылка.

Мезени и Северной Двины объясняется не просто подражанием емецких мастеров мезенскому типу, а как-то связана с древними взаимоотношениями этих районов. Так, известно некоторое сходство населения низовьев этих рек по этническим данным, общим архаизмам речи и фольклора. Стиль и изображения мезенских прылок имели древнейшие корни. Роспись же сел среднего течения Северной Двины, по-видимому, продолжала совсем иные традиции изобразительной культуры Великого Устюга. Росписи мезенского типа в районе Северной Двины помогают выяснить области разных типов культуры Севера.

В. Бириштейн

