



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. 2(171). 1972

Год издания шестнадцатый

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М.
	Бородай В. З.
	Василенко В. М.
	Иконников А. В.
	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.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазянц С. В.
	Есаян С. А.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Кропивницкий Л. Е.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Шорсткина И. А.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы	Долматов В.
	Званцев М.
	Зельтина Г.
	Михайлов И.
	Пальмин И.
	Петченко Г.
	Селиверстов И.
	Сгрелецкий А.

На обложке:
З. Церетели
«Цветок».
Фримент мозаики.
Курорт «Пицунда».

Адрес редакции:
Москва 103009, ул. Горького. 9
тел. 229-19-10, 229-68-45, 229-27-60

А 02580
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,2
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Заказ 1425. Тираж 23280
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская. 21.

В номере:

1

Н. Романова

Заботы художников текстиля

6

Г. Зельтина

Современный интерьер и природа

11

Н. Воронов

Мозаики Зураба Церетели

15

С. Ерлашова

Сокровища туркменской земли

20

Анкета ДИ СССР (продолжение)

22

Е. Рашковский

Тойнби о рукотворном мире

28

Е. Кириченко

Интерьер неоклассицизма

35

З. Николаевская

Болгарский курорт «Русалка»

39

Л. Монахова

Текстиль в дизайне

42

В. Ракитин

«Фантастический реализм существует...»
(к 50-летию театра им. Вахтангова)

45—51

Хроника

52

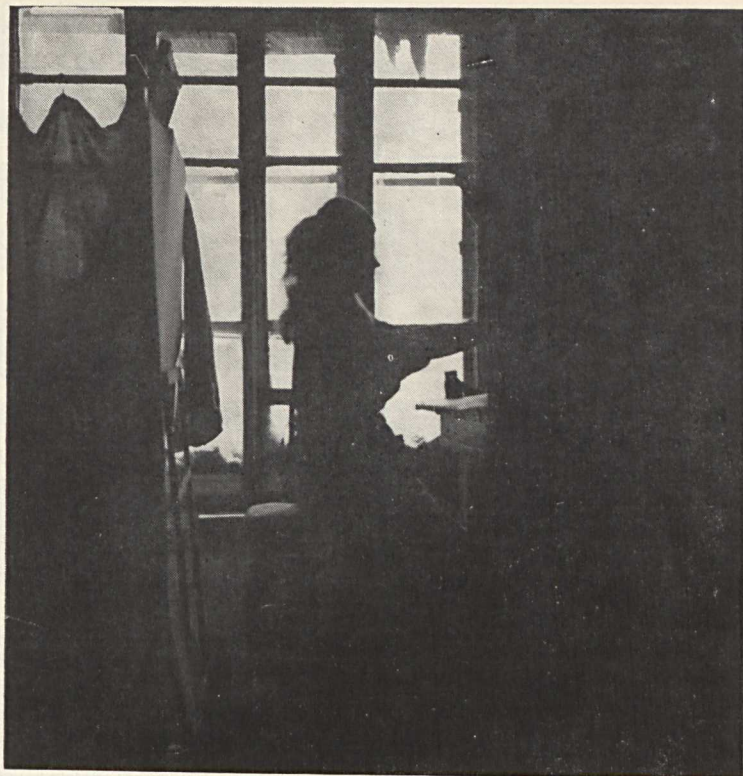
Страница коллекционера

Л. Кропивницкий

Русская медная посуда

Заботы художников текстиля

Н. Романова.



Статьей Н. Романовой редакция продолжает разговор о задачах художников легкой промышленности в 9-й пятилетке, начатый Н. Вороновым в ДИ № 8, 1971.



Большая армия художников, десинаторов, колористов трудится в текстильной промышленности. Их творчество неразрывно связано со всем сложным циклом массового производства тканей. Поэтому в наши дни, когда вся страна напрягает усилия для успешного выполнения планов девятой пятилетки, задачи художественных коллективов текстильных предприятий становятся особенно ответственными. Без творческих усилий тех, кто формирует облик массового текстиля, нельзя добиться существенного улучшения качества товаров народного потребления. Художник и производство должны работать в самом тесном контакте.

В государственном пятилетнем плане развития народного хозяйства предусматривается повышение производства тканей с 8,9 млрд. кв. м. в 1970 году до 10,5—11 млрд. кв. м. в 1975 году. Абсолютный прирост в 9-й пятилетке составит 1,6—2,1 млрд. кв. м., в то время как в 8-ю пятилетку абсолютный прирост составлял 1,4 млрд. кв. м.

План 9-й пятилетки предусматривает не простое количественное увеличение производства тканей всех видов, а качественное изменение всего ассортимента соответственно современным типам одежды и, конечно, кардинальное улучшение художественного оформления текстиля.

Улучшение качества будет достигнуто, с одной стороны, вводом в строй нового оборудования. На уже существующих предприятиях будут установлены высокопроизводительные безверетенные прядильные машины, бесшумные, бесчелночные ткацкие станки, новые отделочные машины. Примерно $\frac{1}{3}$ прядильного и ткацкого оборудования будет заменена на новое.

Особенно большое значение для повышения качества ткани будет иметь улучшение работы отделочного цикла, что позволит придать текстилю современный внешний вид и ряд практических достоинств. Расширится производство синтетических волокон, с успехом заменяющих естественные материалы — мех, шерсть, шелк, хлопок, лен, и обладающих самостоятельной выразительностью.

Расширяющиеся производственные возможности нашей текстильной промышленности ставят перед художниками новые задачи. Перед ними открывается широкое поле деятельности, где решающими будут талант, фантазия, творческая энергия, знание современных технических и художественных средств. Художники должны добиться, чтобы не стало серых безликих массовых тканей, чтобы в них всегда чувствовалась творческая рука художника. Все ли предприятия готовы к этому, на всех ли есть необходимые условия для работы художников и достаточно подготовленные кадры?

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ОУСКО
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

СТ. ГОСУДАР. И
13.171.1.17.101
20. У. 171

Образцы тканей с графическими рисунками.
Московский комбинат
«Трехгорная мануфактура»,
Барнаульский, Щелковский и др.
комбинаты

Образцы тканей из синтетических волокон с разнообразной фактурой.
Московские комбинаты
им. Свердлова и им. Щербакова,
Комбинат им. Зигертаса
(Литва) и др.

Большие текстильные предприятия, в составе которых есть набивное производство, обычно имеют свой коллектив художников, свою художественную мастерскую. Художники мастерской создают рисунки, которые расширяют и обновляют ассортимент фабрики. Все рисунки еще в проектах-кроках неоднократно обсуждаются и проходят контроль советов.

Возьмем для примера крупнейший в стране Московский шелковый комбинат им. Я. М. Свердлова. Кроки здесь сначала просматривает рабочая комиссия предприятия, состоящая из технологов. Одобренные комиссией образцы обсуждаются на совете предприятия, включающем директора, главного инженера и технологов. Этот совет отбирает кроки для показа на совете РОСГЛАВШЕЛКА, где дается их окончательная оценка и утверждение. Из оцененных на «отлично» проектов часть выполняется в материале и вторично представляется на суд совета, в состав которого, кроме работников предприятий, входят представители Министерства легкой промышленности РСФСР, ВИАлеппрома, СХКБ, торговых фирм и т. д.

Такое многоступенчатое обсуждение на советах, наряду с необходимым контролем за художественным уровнем массовой продукции, имеет и ряд недостатков. Не говоря уже о моральной стороне дела, о доверии к профессиональному мастерству и вкусу художника, такой многократный просмотр делает невозможным своевременный выпуск модных современных тканей. Только на подготовительную работу при такой системе уходит около года (квартал на подготовку художником эскиза, квартал, а иногда и два, — на перевод утвержденных образцов в ткань, и в случае их утверждения еще немалое время на запуск их в производство). За это время при быстрой смене современной моды текстильные рисунки успевают, еще не увидев света, устареть.

Теперь о реализации творческих предложений художников. В мастерской Комбината им. Свердлова 9 художников, по плану они должны представить в квартал 36 эскизов (по 4 от каждого автора). Практически они делают в квартал 50—60 эскизов. На совете РОСГЛАВШЕЛКА в 1971 году из представленных художниками 55 кроков было принято 40 (из них 23 на «отлично»). Из кроков, утверж-

денных на предыдущих советах, в ткани было показано всего 16 образцов, из которых принято на «отлично» 11. Таким образом, из одобренных советом кроков в ткани выполняется менее 50 процентов, а в производство идет не более одной трети. Если же учитывать интересные, перспективные, но по каким-либо причинам отклоненные эскизы, то этот процент будет еще ниже. Но всегда ли рисунки, рекомендованные художественным советом, действительно лучше? К сожалению, это не так. Часто, учитывая необходимость перевыполнения плановых заданий, производственные затруднения с сырьем и красителями, конъюнктуру спроса и прочие обстоятельства, художественные советы предприятий отбирают для производства не высокохудожественные, действительно новые рисунки, а главным образом удобные в производстве, повторяющие уже проверенные образцы, реализация которых не представляет затруднений.

Даже из уже отобранных рисунков предприятие стремится пустить в массовое производство не все, а в первую очередь те, которые требуют более простой технологии, дешевого сырья и т. д. Из-за этого нередко наиболее интересные предложения художников — острые, оригинальные, необычные по исполнению, но несомненно талантливые по замыслу, остаются невоплощенными. В то же время на ряде более слабых предприятий, где коллектив художников небольшой и профессионально недостаточно подготовленный, а на новостройках слишком молодой и еще не сложившийся, остро ощущается недостаток квалифицированных творческих предложений, которые могли бы существенно улучшить художественное качество тканей. Совершенно очевидно, что удачные проекты, не использованные на одних предприятиях, целесообразно передавать на те фабрики, где их не хватает. Для производства это экономически выгодно, так как ускоряет процесс обновления ассортимента, а художникам дает возможность полнее реализовать свои творческие замыслы.

Вероятно, нужно обязать предприятия, обладающие запасом рисунков, передавать их (продавать, обменивать, предоставлять в качестве творческой помощи и др.) другим, нуждающимся в новых эскизах. Может быть, художникам надо предоставить право перерабатывать

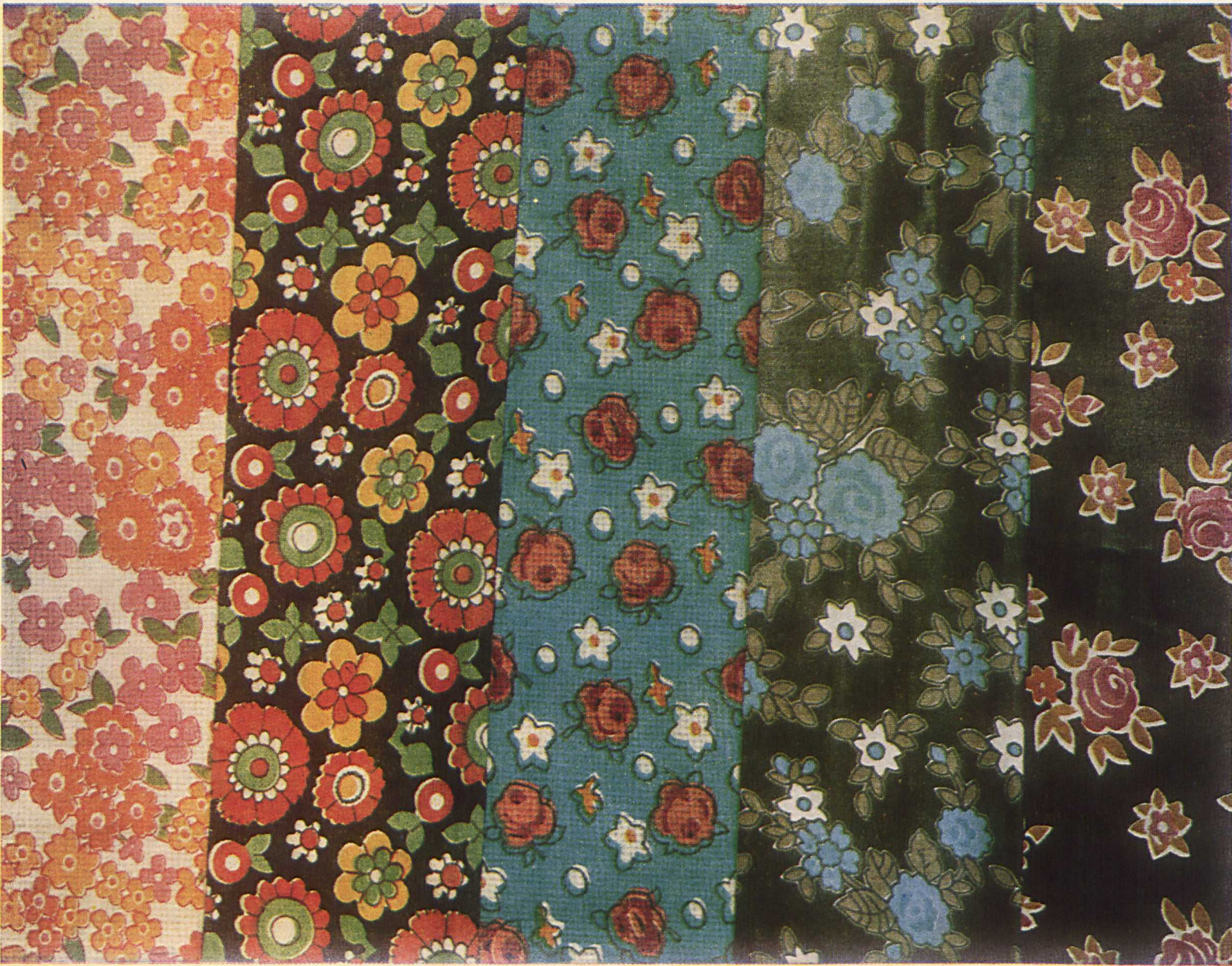
неиспользованные творческие предложения для других предприятий. Как осуществить это перераспределение кроков и эскизов — дело практики. Но этот ценный резерв должен быть использован, а не лежать мертвым грузом в портфеле ведущих предприятий.

Для того чтобы проверить жизнеспособность перспективных замыслов художника текстиля, необходимо время. Наиболее острые оригинальные проекты иногда именно потому не воплощаются, что кажутся неприемлемыми для жизни, не отвечающими спросу населения. Однако мы знаем немало примеров того, что многие вещи, которые на первых порах отвергались, впоследствии становились всеми признанными и любимыми.

Необходимо, чтобы предприятие имело возможность выпускать небольшие экспериментальные серии новых тканей по перспективным эскизам, отличающимся художественной остротой и оригинальностью. Такая ткань может дать свое направление в оформлении текстиля. А в настоящее время эти эскизы остаются невоплощенными.

В связи с повышением роли художника на производстве встает вопрос о его особой ответственности за выпускаемую продукцию. Не просто ответственности за художественное качество, а об авторской ответственности за каждый переданный в производство эскиз.

Художник, выпуская эскиз из мастерской, по существу теряет с ним связь. Он переключается на работу над новыми проектами, а перевод эскиза в ткань переходит в руки производственников: копировщиков, колористов, граверов. Художнику в этих условиях трудно контролировать дальнейшую работу, особенно создание колористических разработок. А ведь колорирование определяет окончательный вид ткани. Художник должен подтвердить соответствие цветовых вариаций авторскому замыслу, но на практике он этого права не имеет. Ему могут нравиться или не нравиться те или иные цветовые решения, он может советовать отклонить неудачную на его взгляд колористику, но он не может запретить предприятию выпускать ее, если по наличию красителей она удобна для предприятия. В результате предприятие часто выпускает слабые, искаженные, неинтересные колористические варианты, которые автор, зайдя в магазин, с трудом может узнать.



Чем больше ответственность художник будет нести за выпускаемую продукцию, тем глубже он будет вникать в производственный процесс, тем тщательнее будет продумывать свой проект. Если бы заместителем директора по эстетическим вопросам был художник, он, несмотря на все конъюнктурные соображения или интересы плана, не выпустил бы с производства ни одной ткани, не соответствующей авторскому замыслу.

Особо подчеркивая ответственную роль художника на предприятии, нельзя не напомнить о трудных условиях его работы. Остро стоит вопрос как о рабочем месте художника на фабрике, так и о распределении его рабочего времени. Современному художнику необходимы не только традиционные натурные и музейные зарисовки, но и глубокое изучение искусства, постоянное обновление впечатлений, путешествия, встречи, участие в художественной жизни страны.

Поэтому художнику совершенно не обязательно ежедневное посещение мастерской, если он свободно справляется с плановыми заданиями, даже наоборот, для творчества полезно, если он большее время проводит вне мастерской, в гуще жизни.

Эти вопросы, справедливость и своевременность которых не подлежат сомнению, все время поднимаются художниками предприятий. ВИАлеппромом в 1971 году подготовлен проект положения о правах и обязанностях художников, в известной мере отражающий эти требования. Его скорейшее утверждение — необходимое условие успешной работы текстильного производства. И, наконец, последний вопрос, который хотелось бы поставить в этой статье: согласованность в работе текстильной и швейной промышленности.

Ведь большая часть продукции текстильных предприятий предназначена для швейной промышленности и лишь очень небольшая часть идет в розничную продажу. Например, на Комбинате им. Свердлова в швейную промышленность идет 80 процентов выпускаемых тканей, а на многих предприятиях шерстяной и хлопчатобумажной промышленности — почти вся продукция.

Сейчас каждое текстильное предприятие, исходя из своих интересов, стремится дать хорошую продукцию и выполнить план, не согласуя ассортимент с потребностями

своего основного заказчика — швейной промышленности. Значительная доля вины здесь ложится на художников, которые ставят своей целью дать современное решение ткани для модных моделей, не вникая, для кого и для чего конкретно будут использованы эти образцы. В результате оказывается, что ассортимент нарядных тканей для исключительных парадных случаев гораздо больше и шире, чем скромных — для каждодневного употребления.

Здесь выступает основное противоречие работы художника на промышленном предприятии. По своему призванию он стремится к творчеству, к созданию неповторимой уникальной вещи, в то время как его профессиональный долг требует сосредоточить внимание на функциональной стороне предмета.

Разумеется, индивидуальность художника, его мастерство более ярко проявляются в сложных эффектных декоративных композициях, чем в скромном горошке или полоске. И художнику необходимо обладать большим мужеством, чтобы посвятить свое творчество созданию этих скромных, не бросающихся в глаза тканей, необходимых людям. Поэтому было бы желательно, чтобы художественные советы при обсуждении и оценке кроков особо поощряли простые по решению, но остро необходимые для швейного производства рисунки. Премии художникам должны выдаваться не за нарядные декоративные композиции, принятые на «отлично», а за всю работу, включая успешную разработку повседневного «неэффектного» ассортимента.

Но пока проблема практического назначения тканей и координации работы текстильной и швейной промышленности стоит очень остро. Она может решаться разными методами. Один из них — разделение ассортимента на мелкие группы по практическому назначению, стоимости, возрастам. Такая детализация, отмеченная в планах и скоординированная со швейными предприятиями, дала бы сразу значительный эффект. Может помочь проведение советов не по отраслевому принципу, как это делается сейчас, а по назначению ткани. Именно на этих советах сразу бы выяснились пробелы в ассортименте.

Другое, очень современное решение этой проблемы — выпуск тканей-компаньонов. Принципы объединения тканей-компаньонов могут быть

различны. Когда ткани выпускаются одним предприятием, в основе объединения чаще всего лежит общность оформления: цветовое единство, одинаковые элементы узора, композиционные приемы. Такая комплектность очень удобна для швейных предприятий, так как позволяет им создавать целые ансамбли одежды, сочетающиеся в любых комбинациях.

Еще более необходимы ткани-компаньоны, подобранные по назначению: ткани для пальто и подкладки, для пальто и платья, для юбки, жакета и т. д., позволяющие швейным предприятиям выпускать отдельные предметы одежды, сочетающиеся между собой. В Московском СХКБ проведена экспериментальная работа, направленная на улучшение связи текстильных и швейных предприятий. По эскизам художников для швейных предприятий заказывались ткани, как одиночные, так и компаньоны. Для текстильных фабрик подготавливались эскизы, содержащие идеи оформления ткани для определенного вида одежды (например, летних ансамблей), предназначенных для изготовления их на швейных предприятиях. Однако усилия одной организации для решения этой проблемы недостаточны. Комплексный принцип хотя и осложняет работу фабрик, зато может дать прекрасные результаты: покупатель в магазине сможет подобрать себе красивый ансамбль из представленного там ассортимента.

Конечно, проблемы текстильной промышленности не исчерпываются рассмотренными вопросами, мы отметили только важнейшие из них, решение которых совершенно необходимо для выполнения ответственных задач, стоящих перед легкой промышленностью в 9-й пятилетке.

Современный интерьер и природа

Г. Зельтина

Отдых начинается в самолете. Высота, состояние полета способствуют этому. Оторвавшись от земли, человек постепенно переносится от того, что он оставил, к тому, что его ждет, то есть отдыху. Природа дает человеку новый эмоциональный настрой, способствует его отключению от привычного. Архитектор находит связь с природой во взаимопроникновении архитектуры и внешнего пространства, которое обволакивает, пронизывает сооружение и проникает внутрь его. Под природой с древних времен архитекторы понимали всю землю с окружающим ее пространством и воздухом. Деревья, зелень, камни — лишь элементы этой природы. Мастерство архитектора проявляется в умении организовать окружающую природу и ее часть — архитектурное пространство как единое целое. Ярче всего это проявляется в работе над курортными комплексами, где сочетание с природным окружением создает оптимальную среду отдыха. К ней, естественно, относятся рестораны, кафе, столовые. В условиях курорта, в ресторанах и столовых окружающий их ландшафт и будет основной, ведущей темой в решении интерьера. Здесь вид на природу является объектом созерцания, а посетитель становится как бы зрителем, находящимся внутри зала. В этом случае выразительность элементов интерьера стушевывается,



А. Полянский, Н. Мордвинова.
«Артек». Лагерь «Прибрежный».
Столовая. Дерево с бассейном
служит композиционным центром
в интерьере

получая подчеркнуто второстепенный характер.

Выявляются лишь функциональные свойства оборудования. И человек, находящийся внутри, воспринимает ближнее пространство утилитарно, а внешнюю природу — эмоционально.

Самый распространенный для курорта тип ресторана — террасный, с односторонним раскрытием. В этом случае человек ориентирован на природу, он — зритель, рассматривающий пейзаж, а столовая — как бы зрительный зал. Может быть иное решение: двухсторонняя ориентация посетителя на природу.

Такая композиция уничтожает психологическое ощущение тесноты, скованности и создает у зрителя более динамичное состояние, но при этом внимание несколько раздваивается. При трехстороннем обзоре — полное отсутствие сосредоточенности на внутреннем пространстве, зато внешнее пространство поглощает человека целиком. Если же архитектор не сумел подчинить своей воле внимание посетителя, то в этом случае может создаться опасность «подавления» человека окружающим пространством, от которого некуда уйти, спрятаться.

В санатории «Сочи» зал на верхнем этаже с двухсторонним раскрытием — на море и на парк. Внимание человека направлено на природу, что отвлекает его от зала с его чрезмерной протяженностью,

на стр. 7

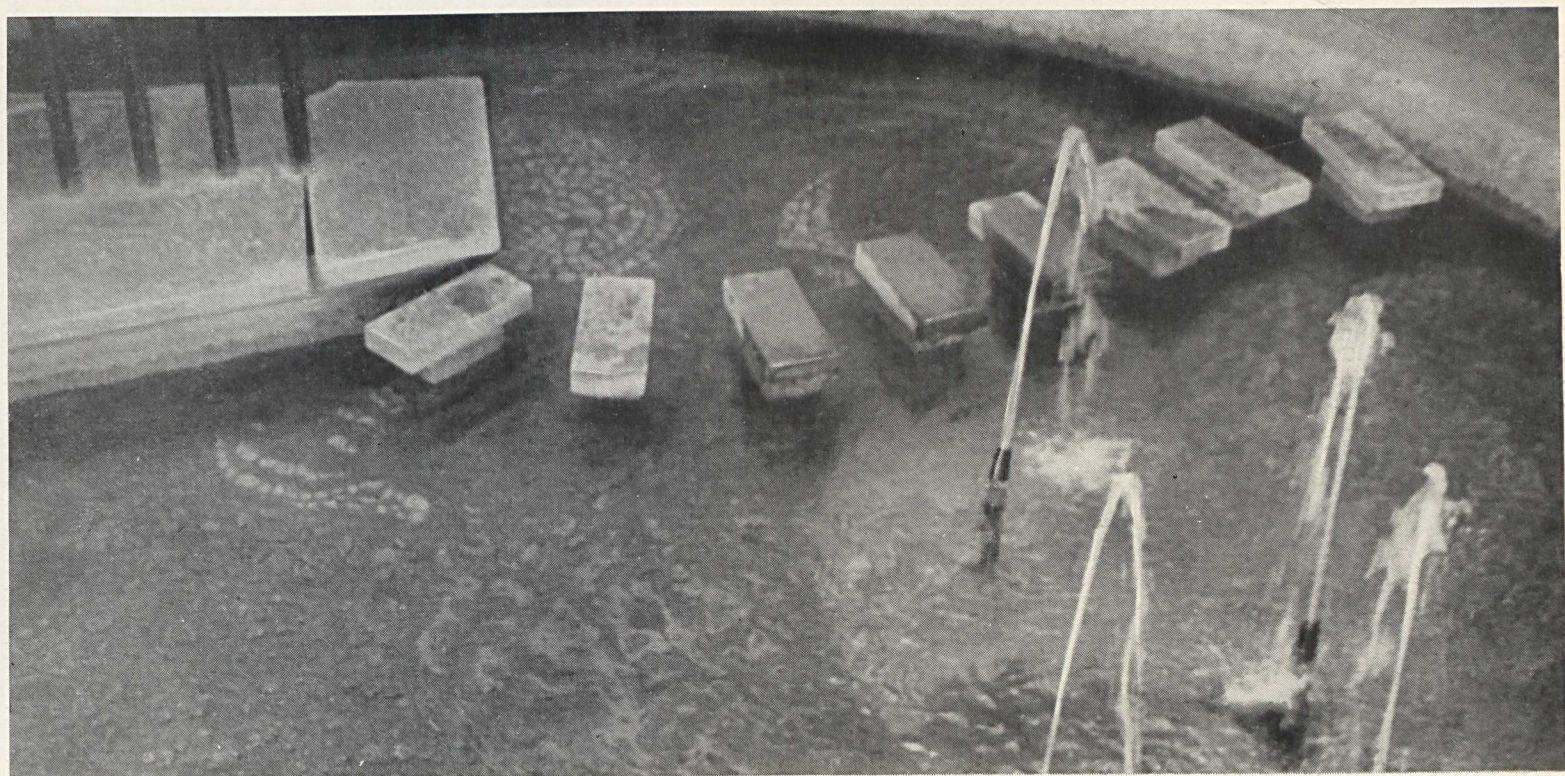
И. Виноградский.
Кафе в Сокольниках.
Стеклянные стены зрительно
связывают интерьер с природой

В. Сомов.
Массандра. Столовая городка
«Донбасс». Природа вошла внутрь,
господствует в интерьере

А. Полянский, Д. Витухин,
Н. Гиговская.
«Артек». Лагерь «Морской».
Столовая. Фонтан подчеркивает
связь с природой

которая подчеркнута зеркальной стеной в торце, отражающей решетчатые перегородки, иллюзорно делящие пространство зала на несколько нефов. Со стороны парка примыкают лестницы, в их сплошном остеклении дважды отражается опускающееся за горизонт солнце. Зеркальная стенка кухни, примыкающей к продольной стороне зала, создает тот же световой эффект. Свет и цвет заходящего солнца заполняют пространство зала, создавая двухсторонний закат.

Если же нет вокруг интересного живописного ландшафта, создают искусственную природу в интерьере, во внутренних двориках и на террасах. Используются вода, зелень, естественные материалы. Этот тип интерьера стал развиваться повсеместно, особенно в столовых и ресторанах. Элементы природы здесь — и средство композиции, и среда отдыха. Вода и деревья приносят свой микроклимат в интерьер, становятся композиционной доминантой, которая организует вокруг себя все композиционное построение интерьера. Архитектура проста по формам и лишь подчеркивает своим геометризмом живописность внесенной в интерьер природы. Например, в столовой Артека, представляющей собой террасу, раскрытую на море, в центре устроен бассейн с островком, на котором растет дерево.



Такой прием создает игровую ситуацию в детской столовой. У дерева мягкие висящие ветви, они очень подвижны, свободно тянутся к солнцу через проем в крыше. Это дерево с бассейном уничтожает излишнюю поперечную протяженность интерьера и собирает вокруг себя пространство, которое пронизывает весь внутренний объем столовой, перетекает через проем, в котором растет дерево, в воздух, в небо. Так создается единство внешнего пространства и части его — террасы, крытой навесами.

В столовой в Массандре внутреннее пространство строится несколько иначе. Две круглые террасы раскрыты на природу. Основной композиционный акцент подчеркнут бассейном в центре зала, лестницей, формой покрытия, нависающего к центральному кольцу со световым проемом. Здесь это динамическое перетекающее пространство диктует человеку направление движения, зовет за собой. Существуют и другие средства связи интерьера с природой. Например, введение в интерьер экстерьерных материалов, таких, как камень, дерево и т. п. Вот пансионат «Каститис» в Паланге. В столовой в зоне отдыха пол из клинкера, стоят банкетки, столик — это место для бесед. На торцевой стене — барельефы из камня. Под ними растут кактусы и мягкая зелень. Другая стена из грубо обтесанного камня. Декоративность облицовки

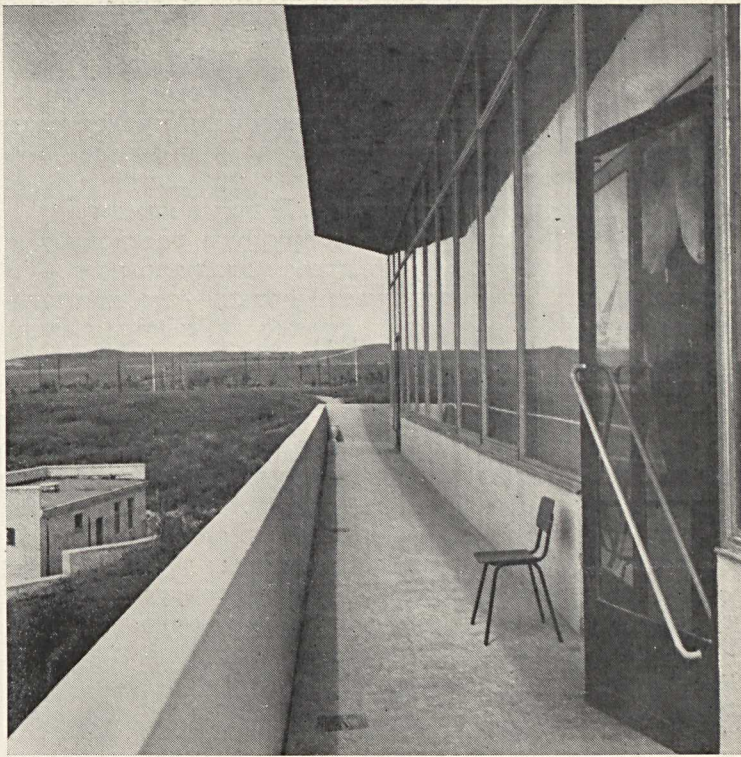




В. Поздняков.
Кафе «Юность», Пятигорск
Внешнее пространство заполнило
архитектуру. Границы,
отделяющие интерьер от природы,
исчезли



В. Стемпинский
Санаторий «Парус». Столовая.
Интерьер полностью раскрыт
на природу.
Окружающий пейзаж
является объектом созерцания

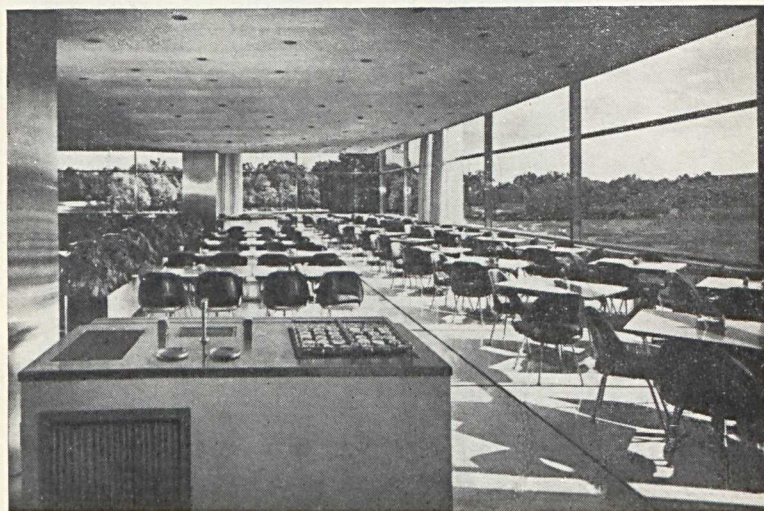


В. Поздняков.
Ресторан «Каскад». Сочи.
С помощью камня создается
изолированное пространство

Пансионат «Каститис». Паланга.
Камень принес в интерьер
частицу природной среды

В. Поздняков (привязка)
Ресторан «Каскад». Сочи.
Природа воспринимается через
стекло, делая его предельно
невидимым, неощутимым

В. Поздняков.
Ресторан «Каскад». Сочи.
Объем здания теряет четкие
границы, внешнее пространство
пронизывает его



Зарубежный опыт.
Окружающий пейзаж
является объектом
созерцания



**В. Жилкин, Ю. Чернов,
Е. Перченков.**
Клуб-столовая
«Сосновая роща».
Мисхор.
Предельное слияние
архитектуры
и элементов природы.

подчеркивается неглубокими нишами с оштукатуренной поверхностью, в которых виден скол камня. Бар так же отделан камнем, глыбы камня на стене создают своеобразный рельеф, напоминающий естественное состояние камня в природе. Тема камня продолжается и за пределами интерьера, завершаясь на улице новым качеством: бортовой камень цветочниц и камень с названием пансионата. И далее камни в природе, камни вокруг. Тема природы растворяется в пространстве. Здесь камень играет двойную роль — конкретную и ассоциативную. Первая — это применение материала в различной трактовке, которая задана и последовательно проводится во всех пространствах здания, видоизменяясь в зависимости от ситуации и решаемой им задачи. Вторая роль камня — ассоциативная. Это эмоциональная тема, по-разному воздействующая в каждом конкретном случае, в зависимости от характера его обработки и кладки. В баре — камень с сильным беспокойным рельефом; в столовой — рельеф и форма камня сдержанны; в холле — еще более утонченный рисунок. Это уже скульптура. Она останавливает взор, заставляет сосредоточиться. Природный материал вошел внутрь, привнеся часть внешнего мира, ломая границу между интерьером и природой.

Введение в интерьер камня создает сложную цепь ассоциаций, дающих почувствовать, что природа рядом, вокруг нас, с нами. Природа входит в интерьер не только с помощью зелени, воды и камня, но и через любой другой природный материал, например, через дерево. Дерево в виде паркета, облицовки уже привычно и не воспринимается как элемент природы, а скорее, как отделочный материал. Дерево как природный материал воспринимается в виде отдельно стоящих элементов — интересных декоративных скульптур или необработанных досок. Чтобы усилить связь с природой, делают прорывы в крыше, сквозь которые видно небо. Солнцезащиты, давая живописную тень, создают переход к внешнему пространству.

Связь с природой осуществляют лоджии, балконы, террасы, внутренние дворики. Они служат как бы переходными формами между интерьером и природой. Лоджии и балконы обогащают объемную структуру здания, побуждают человека не ограничиваться интерьером, выйти на террасу, а следом затем и в природу. На террасах вид на природу целиком заполняет человека. Нависающие террасы, сквозь которые прорастают деревья, свободно поставленные лестницы, навесы и козырьки разбивают ограниченность основного архитектурного объема, окутывают воздухом элементы здания и помогают ему слиться с окружающим пространством. Внутренние дворики придают особый характер ресторанам: дворики могут быть чисто декоративными (чаще в средней полосе) и функциональными, когда в них размещаются столы и места для отдыха. Такого типа дворики создают особенно благоприятную среду отдыха. Малая природа присутствует в интерьерах ресторанов в виде зимних садов, цветочниц, разделяющих пространство, зелени на столах.

Таким образом, связь с природой достигается в интерьерах двумя приемами: либо через проникновение внешнего пространства, когда основной архитектурной темой выступает сама природа, либо введением элементов природы в интерьер. Но в чистом виде эти приемы встречаются редко. Чаще в интерьерах используются смешанные приемы: виды на природу и одновременно включение ее элементов — воды, камня, дерева, что создает большую насыщенность, а в случае необходимости переносит внимание человека на интерьер. Например, для Вильнюса и Каунаса характерно, что окна ресторанов плотно занавешены. Это не случайность, а желание сосредоточить внимание посетителей на общении и внутреннем пространстве интерьера. Так современный архитектор, используя возможности природы, создает обстановку комфортного отдыха.



В. Жилкин, Ю. Чернов,
Е. Перченко.
Клуб-столовая «Сосновая роща».
Мисхор. Дерево на фоне строгой
архитектуры удивляет
совершенством своего рисунка

В. Жилкин, Ю. Чернов,
Е. Перченко.
Клуб-столовая «Сосновая роща».
Мисхор. Деревья защищают
здание от солнца

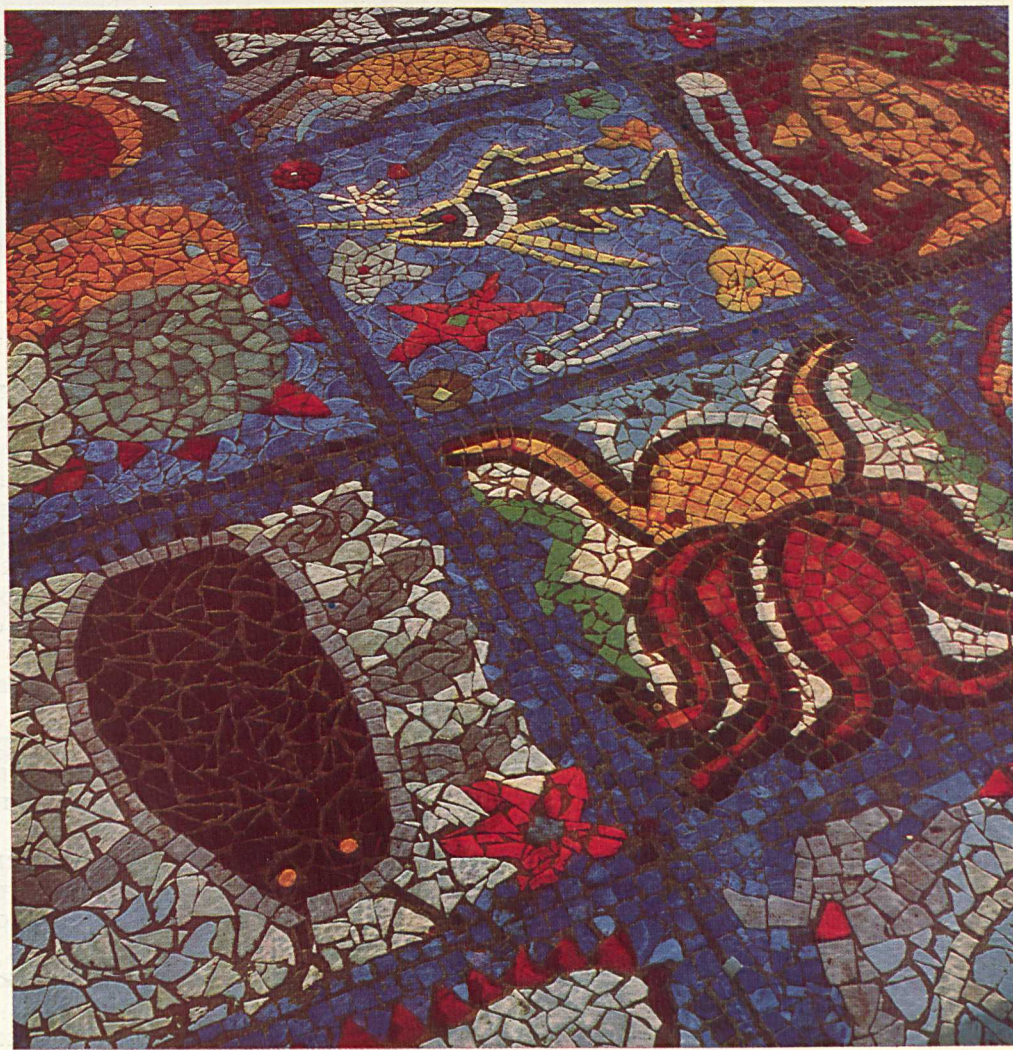
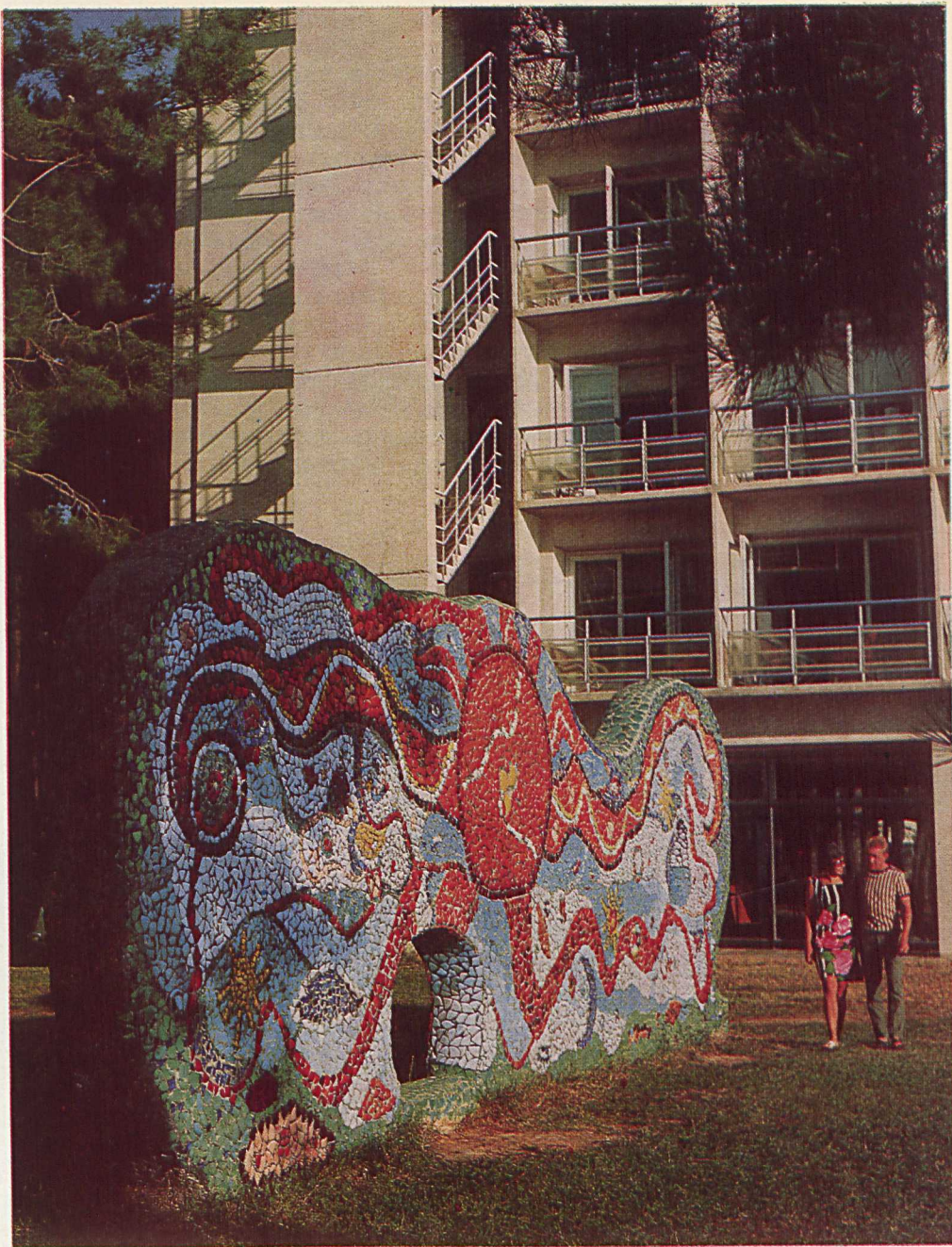
Мозаики

Зураба

Церетели

Н. Воронов

З. Церетели.
Декоративная мозаичная стенка
на территории пансионата
«Пицунда»



З. Церетели.
Декоративная мозаика в бассейне.
Ульяновск

Присуждение Государственной премии Зурабу Константиновичу Церетели свидетельствует о признании заслуг советской монументальной живописи. Церетели начинал работать как художник в составе этнографических экспедиций. Это дало ему возможность объездить и исходить пешком почти всю Грузию, узнать быт, искусство, обычаи различных народов. Богатейший запас впечатлений и материалов был остроумно использован художником при работе над оформлением ресторана «Арагви» в Тбилиси. Собственно, самому Церетели здесь принадлежит общий замысел и авторское исполнение нескольких мозаик — излюбленного им материала. Ос-

бы музей на открытом воздухе — музей монументально-декоративного искусства, тесно связанный с окружающей средой. Церетели привлек к работе многих выдающихся мастеров современного грузинского искусства — Э. Амашукели, М. и Э. Бердзенишвили, Н. Игнатова, В. Кокшашвили и других, причем для каждого он нашел место и тему, наиболее соответствующие способностям и стремлениям именно данного художника. Отличие Церетели от других художников, работающих в урбанистических условиях, — в умении составить общий замысел, выдвинуть основную идею, найти талантливых сотоварищей, бережно и тактично использовать способности каж-



тальное сделали другие художники и студенты тбилисской Академии художеств. Вот это и есть принцип работы Церетели — он выступает не только как автор, но и как режиссер, как разработчик основополагающих художественных идей. Особенно ярко этот подход проявился при оформлении курорта «Пицунда», где Церетели работал главным художником. Здесь был возведен ряд сборных высотных корпусов. Церетели создал около каждого корпуса свое художественное окружение. На корпусах появились выполненные скульпторами и чеканщиками эмблемы. А рядом с корпусами воздвигли декоративные стенки с мозаикой, установили скульптуры. Среди зелени появились источники и стелы с копиями древнегрузинских каменных рельефов. И каждый корпус получил свое лицо, связался с определенной художественной средой. Пицунда сейчас представляет собой как

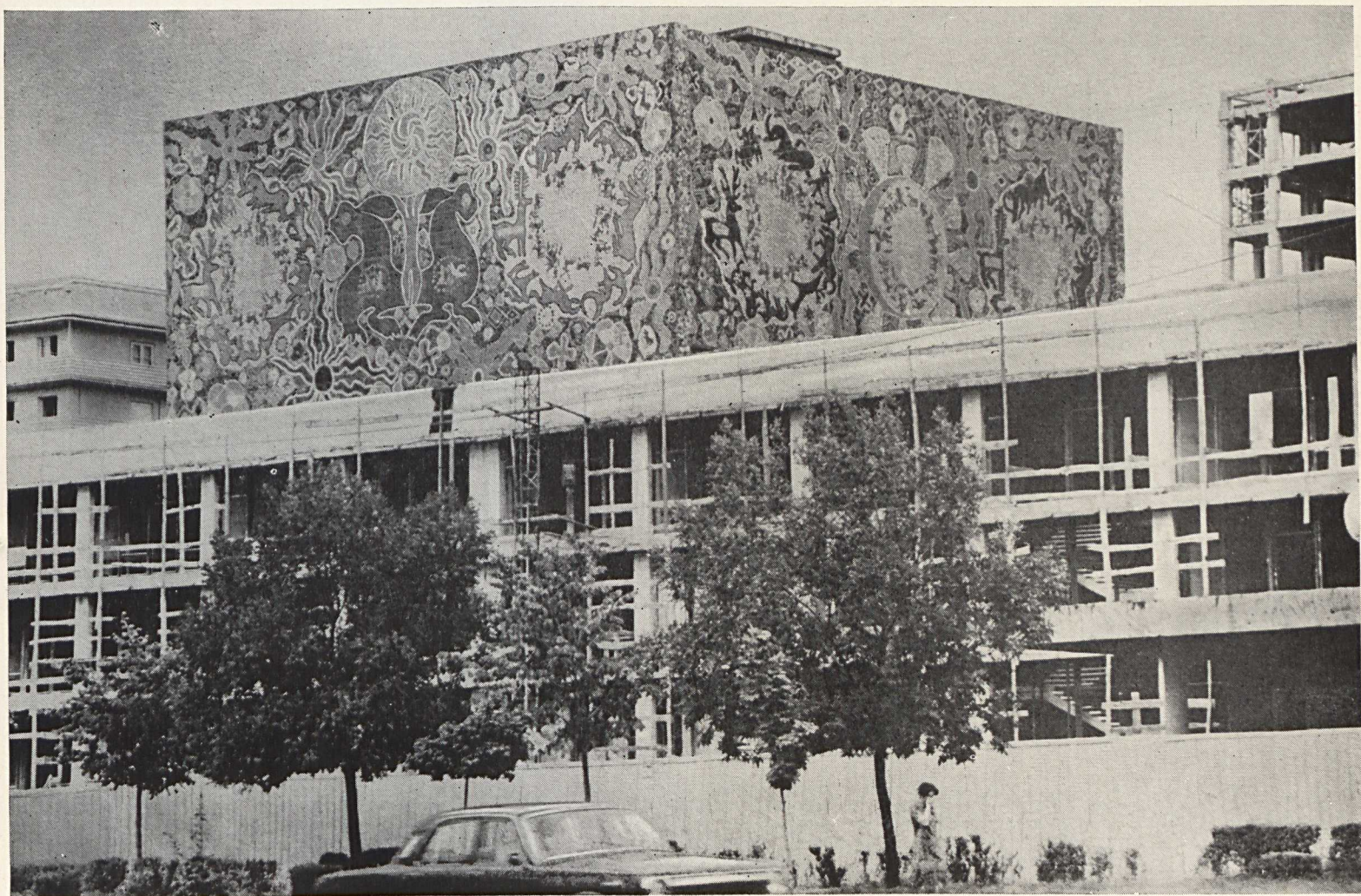
дого для общего дела. Как раз в этом — смысл и новаторство его деятельности. На Пицунде Церетели не только выделил художественно каждый корпус. Его идея имеет и общий пластический замысел, имеет кульминационные точки и их развитие. Центральный ансамбль складывается, как многоголосый хор, — из скульптур и мозаичных стенок. Это работы М. Бердзенишвили, Э. Бердзенишвили, Г. Каладзе, В. Ониани, А. Чедлиашвили и З. Церетели. В общей композиции курорта есть и своя подтема — это выражение духа национальной истории и культуры. По территории «разбросаны» различные малые скульптурные формы, являющиеся в ряде случаев копиями известных исторических памятников. Все это создает особую атмосферу, вызывающую ощущение прикосновения к древней культуре. В Пицунде Церетели выполнил несколь-

З. Церетели.
Декоративный бассейн
в Ульяновске

ко мозаик. Для нашего искусства это было новым словом. Он свободно расположил около некоторых корпусов отдельно стоящие стенки с мозаикой. На большинстве из них — яркие стилизованные изображения реальных существ: птиц, рыб, морских животных, а иногда звездного неба. Но все это орнаментализовано, превращено в декоративные композиции, увязанные с окружающей природой, с зеленью парка, с реликтовыми соснами, с морем. Мозаика здесь обрела какую-то дополнительную материальность — стенки сразу воспринимаются мозаичными и никакими другими, потому что материал в них живет и выявляет свои декоративные особенности.

тели сумел стать в ней оригинальным и значительным мастером. Его мозаики в Пицунде, новом ресторане «Арагви», на ДOME профсоюзов и автовокзале в Тбилиси, а также в Ульяновске, где им был оформлен обширный бассейн, радуют богатством цвета, живой непосредственностью, словно позаимствованной у детского изобразительного творчества.

Художник умело использует традиции современной мировой художественной культуры и грузинского национального искусства. Орнаменты Церетели ясно говорят о времени их создания. Асимметричность повторов, варьирование в разработке темы, особая «неизобрази-



Это происходит благодаря крупному, иногда разномасштабному модулю элементов набора.

Это выявление качеств материала, о котором я еще скажу ниже, представляется чрезвычайно важным, потому что, увлекшись тематикой и изобразительностью, мы забываем об особых эстетических качествах материала, о его неповторимом звучании. Сколько раз на советах, принимая тот или иной эскиз и спрашивая у художника, в каком материале он будет его выполнять, слышишь в ответ: «Я еще не решил, может быть, роспись, может быть, мозаика». Это значит, что, поглощенный чисто изобразительными задачами, мастер утрачивает драгоценное чувство материала. Поэтому особенно приятно отметить, что у Церетели это чувство прекрасно развито и он умело им пользуется.

В своем индивидуальном творчестве, обращаясь чаще всего к мозаике, Цере-

тельная изобразительность», то есть использование элементов, не передающих предмет точно, но скорее, его напоминающих, как некие символы, вызывающие разнообразные ассоциации, — все это черты именно сегодняшнего орнамента. Орнамент Церетели узорен и ярок, по-настоящему декоративен. Правда, следует сказать, что иногда декоративное чувство захлестывает художника. Он становится неудержимым, и переизбыточность сил, присущая ему энергия, кажется, переливается через край. Его объекты становятся тогда перенасыщенными искусством. Так, мне кажется, случилось с рестораном «Арагви», где на сравнительно небольшом пространстве сосредоточены тушинские ковры, чеканка, резное дерево, мозаика...

Но любопытно, что в своих локальных произведениях, входящих в общий замысел, Церетели всегда соблюдает чув-

З. Церетели.
Мозаика на здании Дворца профсоюзов в Тбилиси

ство меры. Его собственная мозаика в том же «Арагви» — быки, везущие внушительное квеври, — достаточно сдержанна, даже несколько сурова, благодаря темному фону, ясной и немногословной композиции.

Сейчас Церетели снова возглавляет большую группу художников, работая над проектом оформления курорта в Адлере. Снова интересный, богатый по выдумке, необычный замысел комплексного оформления с использованием рельефа местности, с введением металла, витражей, мозаик в сочетании с природным окружением, зеленью, морем.

Однако материал, наиболее полно выражающий собственные творческие особенности художника, — это все-таки мо-

ративные свойства произведению, и вместе с тем она утверждает его особую специфику, раскрывает художественные свойства, присущие только мозаике. Никакой другой материал не дает таких возможностей игры элементов, игры их размера и фактуры.

Все это вместе отрывает мозаику от росписи и плаката, которым она в нашем искусстве столь долго подражала и подчеркивает неповторимую специфику именно мозаичного искусства.

По-своему почувствовав и превосходно выразив специфику мозаики, особенно в ее декоративном понимании, Церетели сделал большое и нужное дело, являющееся несомненным вкладом во все наше монументальное искусство. В этом



заика. И здесь я вернусь к той теме, которая была уже затронута мимоходом выше, — к специфике этого искусства. Большинство наших работ в мозаике в последние годы излишне подчинено задачам изобразительности. Церетели же обычно ставит перед собой задачи декоративные. Для него изобразительное начало в мозаике само становится лишь средством придания ей наиболее сильного декоративного звучания. Отсюда — простота и ясность его композиций, их легкая, почти мгновенная читаемость. Исключение, пожалуй, составляют лишь мозаики на ДOME профсоюзов, но здесь, на людном проспекте требовалось именно остановить, задержать взор зрителя на несколько усложненном декоративном пятне, чтобы разрядить впечатление от серо-бетонного цвета господствующей застройки.

И, наконец, еще раз о применении для различных частей изображения кусочков мозаики разной величины. Разномодульность придает добавочные деко-

отношения он находится в одном ряду с такими художниками, как, например, литовские мастера витража, в частности А. Стошкус, также раскрывшие в последние годы совсем новые, богатейшие возможности стекла как материала.

Таков Зураб Церетели — мастер, могущий выдвинуть идею и способный довести ее до конца, монументалист, мыслящий большими комплексами и вместе с тем умеющий решать локальные задачи одного произведения.

Талант Церетели плоть от плоти грузинской земли, грузинского искусства. Он по-восточному ярок, орнаментален, декоративен. Работы Церетели в нашем монументальном искусстве утверждают жизнерадостность, оптимистичность и глубоко народное понимание роли искусства. Его творчество сродни традиционным истокам, и одновременно оно отвечает той тяге к простому, чистому, непосредственному, которая все сильнее обуревают современного человека.

З. Церетели.
Мозаика в интерьере ресторана
«Пицунда»

на стр. 15
Сумки «чемче-торба»
(лицевые стороны).
Шерсть, ворсовое ткачество.
Текинцы, г. Мары. Начало XX в.
ГМИНВ. Москва

Сокровища туркменской земли

С. Ерлашова

Выставка народного искусства Туркмении в Государственном Музее искусства народов Востока в Москве весной 1971 года явилась первой экспозицией, где был воедино собран богатейший материал, охватывающий почти шесть тысячелетий.

На земле нынешней Туркмении следы деятельности человека теряются в глубинах неолита (конец V—начало III тыс. до н. э.). Открытие древних культур на территории Туркмении обязано советской археологии.

Многочисленные, вылепленные от руки полусферические тонкостенные чаши, скорее всего ритуального назначения, покрытые крестообразными фигурами, вертикальными рядами струящихся линий, косой сеткой, системой треугольников и ромбов, — все это выражение представлений древнего человека об окружающем мире. Эти представления пока что можно расшифровать лишь в отдельных элементах — символы солнца, знаки воды и прочее, но прочитать систему в целом — дело будущего.

Современницы этих чаш — лепные культовые женские фигурки, олицетворявшие плодородие, неиссякаемость жизни. Почти натуралистическая пластичность сочетается в них с условностью. Мощные, развитые бедра переходят в маленький торс, соединивший и грудь, и плечи, и голову с характерным носом. Многие такие маленькие фигурки с первого взгляда воспринимаются как птички.

Сосуд из Ак-Депе (II тыс. до н. э.) с изображением «древа жизни» с двумя «предстоящими» раздвинул границы ареала древней культуры и по своей значимости стал в ряд с расписными керамическими сосудами, найденными на территории Ирана и Афганистана.

Яркая страница в истории туркменской земли — могущественная Парфянская держава, созданная на обломках империи Александра Македонского. Южная Туркмения была родовой вотчиной парфянских царей Аршакидской династии. Поэтому Старая Ниса (в 18 км от Ашхабада) служила им своеобразным некрополем. Эллинистический мир Парфии стал достоянием науки благодаря многолетней работе южнотуркменской экспедиции под руководством профессора М. Массона. Найденные в конце 40-х—начале 50-х годов в особой кладовой уникальные ритоны из слоновой кости до сих пор являются предметом на-



учной дискуссии: в них все неясно — где, кем, когда они были сделаны. Бесспорным является одно — непреходящая эстетическая ценность самих изделий.

Светлый дух эллинистического мира, свободно сочетающий культуру эллинов с глубоко местными, прочными традициями, отличает сокровища из Нисы.

Искусство раннего и зрелого средневековья на территории Туркмении сохранилось очень неполно. Опустошительные кровопролитные войны разрушили и уничтожили некогда цветущие города и поселения, погребенные ныне под пластами вековых наносов.

Народные мастера богатых средневековых городов производили ог-

ромное количество самых разнообразных изделий. А этих городов было так много, что, по устным преданиям, пройти от Аму-Дарьи до Каспийского моря еще в XII веке можно было по крышам городских домов.

Из всего богатства народного искусства и ремесел до нас дошла лишь расписная глазуванная и неглазуванная керамика, покрытая штампованным узором, резные и расписные изразцы да терракотовые фигурки.

Фигурки из глины — коропластика — один из популярных видов народного творчества. От древнейших времен до зрелого средневековья изображения богини-матери или богини-девы сохранили стойкие черты



Сосуд с древом жизни.
Керамика, роспись. Ак-Депе.
II тыс. до н. э.
Институт истории
АН Туркменской ССР. Ашхабад

Женская головка.
Терракота. Ангва-Кала.
Конец II — начало III в. н. э.
ГМИНВ

Голова мужчины.
Терракота. IV в. до н. э.—
IV в. н. э. Институт
этнографии АН СССР.

Конь и женская фигурка.
Терракота. IV в. до н. э.—
IV в. н. э.
Институт этнографии АН СССР

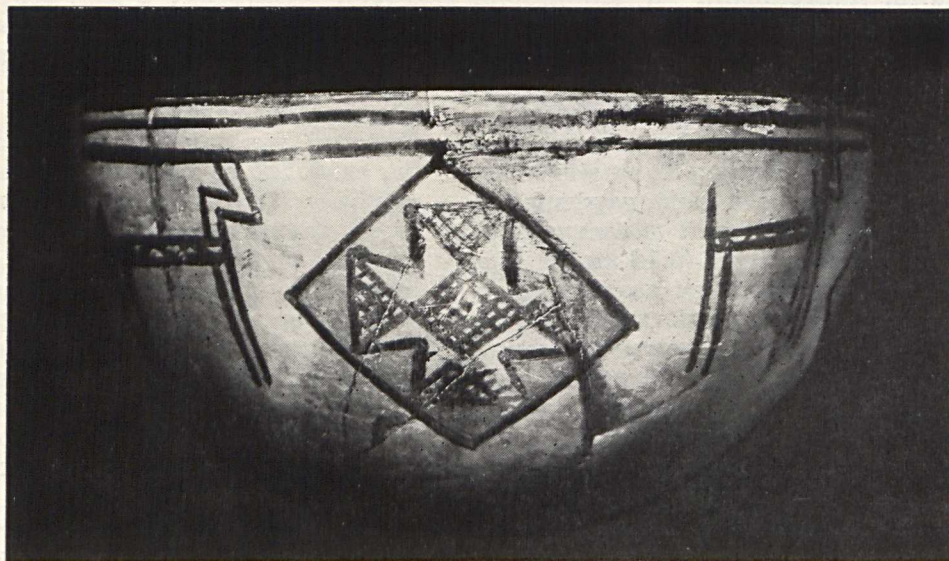
Подражание бактрийской
тетрадахе Эвтимеда.
Серебро. III в. н. э.
ГМИИ им. А. С. Пушкина (слева)

Подражание бактрийской
тетрадахе Эвтимеда. Серебро.
III в. до н. э. (обе верхние);

Драхма Варахшана I.
Серебро. V в. н. э.

Подражание бактрийской
тетрадахе Гелиона. Серебро.
III в. до н. э. (внизу справа)

Чаша. Керамика, роспись.
IV тыс. до н. э. ГМИНВ





Чаша-коса (фрагмент). Глина, глазурь, роспись. XII—XIII вв. Институт этнографии АН СССР. Москва

Эрот-Хименос. Серебро;
Афина. Серебро, позолота.
Городище Старая Ниса.
II в. до н. э. Исторический музей
Туркменской ССР. Ашхабад

Сфинкс. Серебро. Городище
Старая Ниса. II в. до н. э.
Исторический музей
Туркменской ССР. Ашхабад

Ритон (деталь). Слоновая кость.
Городище Старая Ниса. II в.
до н. э.—II в. н. э. ГМИНВ

Афина. II в. до н. э.



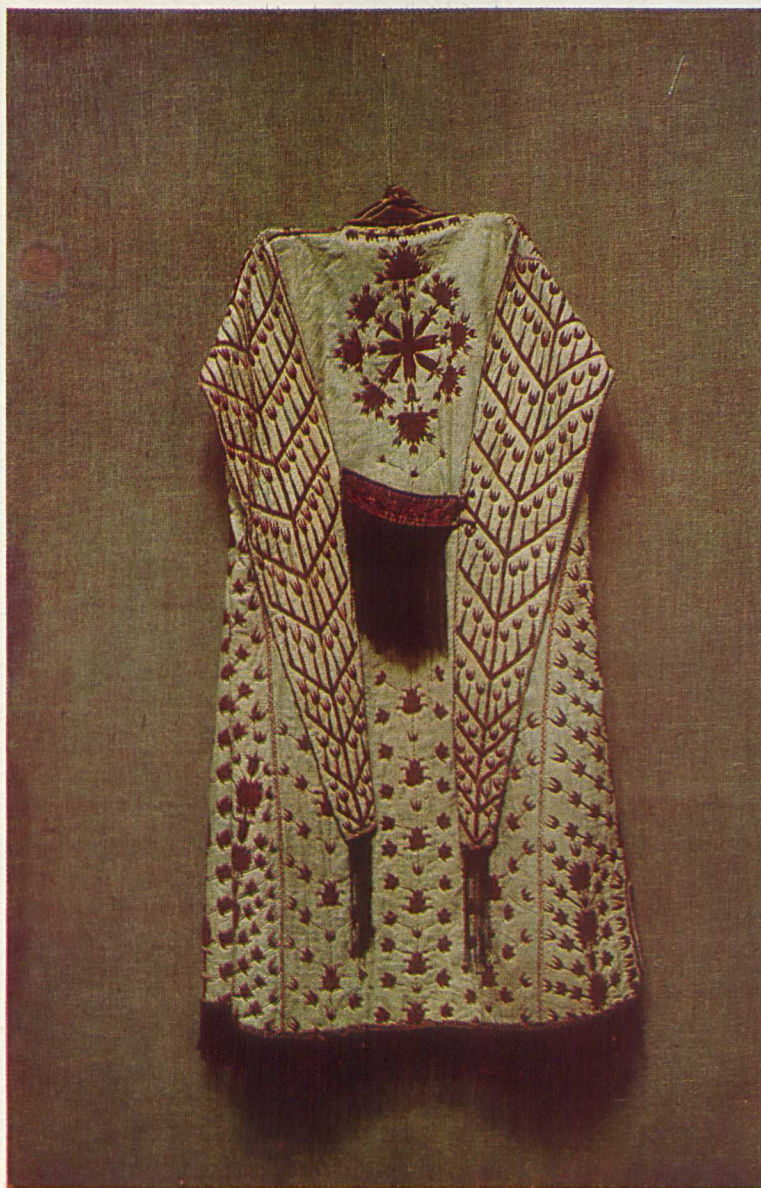
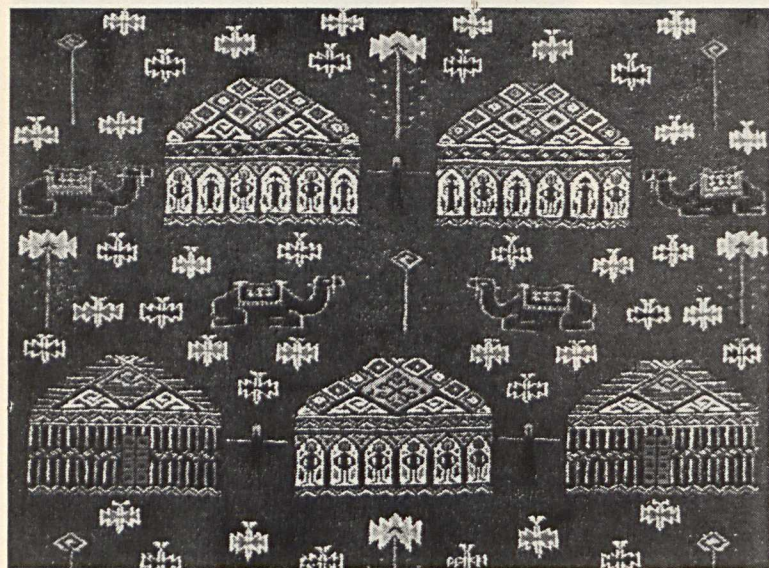
Мастер Ишмурат Сапаев.
Чаши и коса. Глина, глазурь,
роспись. Куля Ургенч. 1968

Мастерица Джовзы Шахбердыева.
Деталь ковра «Аул».
Шерсть, ворсовое ткачество.
Ашхабад. 1967

Парные браслеты. Серебро,
позолота, сердолики.
Текинцы. XIX в. ГМИНВ

Мастерица Огюль-тага Оманова.
Кошма. Шерсть, валяние.
Ташаузский район. 1970

Мастерица Огульшарин
Ниязмухамедова.
Наголовный халат «ак-чырпы».
Х/б ткань, вышивка шелком.
Аул Карры-Чырме. 1893

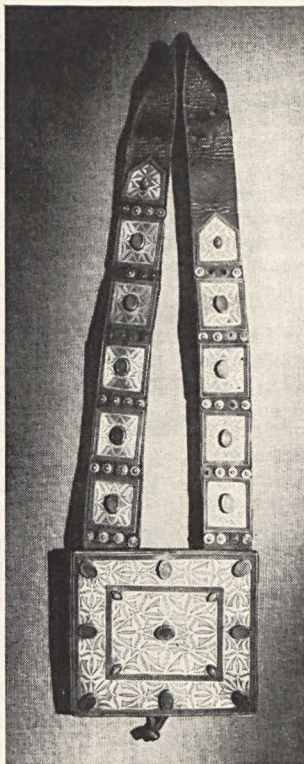
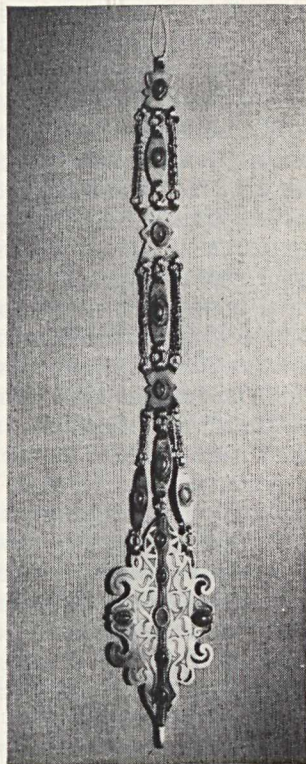
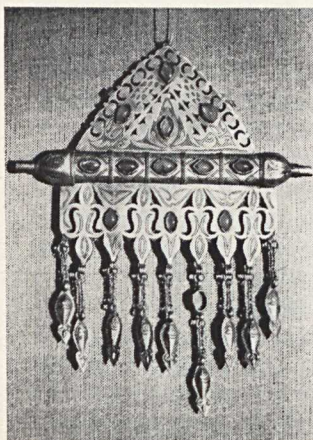


Нагрудное украшение.
Серебро, позолота, сердолики.
Текинцы. Конец XIX в. ГМИНВ

Украшение на головной убор.
Серебро, позолота, сердолики.
Текинцы. Конец XIX в. ГМИНВ

Женская сумка для Корана
(«хейкель»). Серебро, позолота,
сердолики. Текинцы. Конец XIX в.
ГМИНВ

Туркменская юрта (часть).
Выставка в Государственном
музее искусства народов Востока.
Москва. 1971



народных вкусов и представлений. Собственно, народное искусство туркмен — ткани, вышивки, костюм, ювелирное искусство, ковры — дошло до нас лишь в конце XVIII века. Но, несомненно, в этих изделиях сохранен накопленный тысячелетиями художественный опыт народа.

Хотя первые упоминания о туркменах относятся лишь к X веку, пришедшие на нынешнюю территорию племена принесли с собой уже сложившиеся традиции и, безусловно, восприняли культурный опыт местных народов.

Ковры и ковровые изделия — основной вклад туркмен в сокровищницу мирового искусства. Вероятно,

это искусство связано с кочевым образом жизни. Но ведь еще парфянские ковры славились в эллинистическом мире, а в XIII веке Марко Поло писал, что в его времена где-то здесь делались лучшие в мире ковры. Наиболее ранним из известных нам визуально туркменских ковров считается тот, что изображен Гансом Гольбейном в портрете Георга Гиза. В литературе он получил название «голбейн». Самым ранним ковром, экспонировавшимся на выставке, можно считать уникальный осмолдук с птичками начала XIX века — украшение свадебного верблюда.

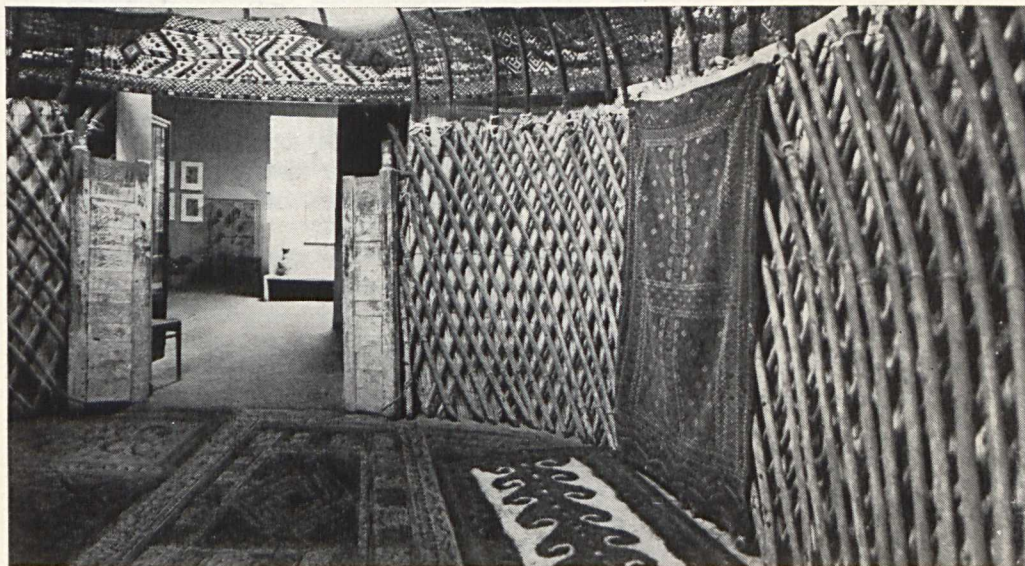
Ковер сопровождал туркмена от рождения до смерти. Ковры усти-

лали пол юрты, закрывали ее стены, занавешивали дверной проем, являлись важной частью всех торжественных церемоний. Ковры ткали женщины всех туркменских племен. Детали их орнаментов, разные формы «гёля» — основного элемента коврового узора — отражали древнейшие племенные знаки, а также издавна сложившиеся, но медленно и осторожно менявшиеся представления об окружающем мире.

Кошмы, не тканые, а валянные из шерсти, являются более демократическим и, может быть, более архаичным видом туркменских ковров. Характер их узоров, их цвет менее изысканны, но гораздо монументальнее и древнее. Неожиданно в кошмах проступают черты узоров неолитических чаш, прнесенные через тысячелетия. Старые кошмы не сохранились, их не берегли, как ковры, они быстрее изнашивались. Но именно кошмы, где узоры были необычайно устойчивыми, донесли до сегодняшнего дня самые архаические традиции. Народное искусство туркмен отличается единством и цельностью художественного мышления, что всегда является признаком большого стиля. Это качество отличает и ювелирное искусство и весь комплект национального костюма. Всегда парные широкие браслеты, набор колец, застежки у ворота, наконечники и ювелирные детали головного убора с древности составляют единый ансамбль. Строгие, благородные массивные ювелирные изделия без мелкой изощренной детализации со вставками крупных темных сердоликов словно слиты с узким длинным простым платьем из темно-вишневого шелка и контрастируют с богато разработанным узором верхних вышитых халатов. Родившись из сложной системы оберегов, ювелирные изделия сохраняют обязательную композиционную схему и свое постоянное место в костюме.

Народное искусство Туркмении — живой организм. Очень многое из того, что еще существовало в начале нашего века, исчезло в результате оседлой жизни, нового быта, новой действительности. Но многое продолжает жить и в наши дни. Современные мастерицы ткуют ковры, валяют кошмы, вышивают детали одежды, ювелиры создают традиционные украшения. В древние узоры входят новые элементы, тщательно отобранные и переведенные на язык традиционных орнаментальных форм.

Народное искусство в Туркмении является во многом основой, на которой родилось и возмужало не только профессиональное прикладное, но совсем новое для туркмен — изобразительное искусство.



1. В чем вы видите смысл деятельности народных художественных промыслов и индивидуальных мастеров в современном индустриальном обществе?
2. Отвечают ли формы организации народного художественного производства тем принципам, которые должны содействовать включению его в жизнь индустриального общества?
3. В связи с этим: а) Каково место художественных промыслов в системе планового хозяйства (область промышленно-экономическая или область культуры)? б) Какова их роль в удовлетворении запросов не только города, но и села? в) Какие «эталоны» может (должно) оно использовать?
4. Каковы доли в объединении (управлении): собственно художественного производства, труда художников-любителей, нехудожественных изделий (сопутствующих) — в рублях или процентах по отношению к плановому заданию?
5. Как объединение (управление) осуществляет связь с мастерами-надомниками, живущими на селе, в других городах республик (заказ — сырье — получение готовых изделий)? Как вы относитесь к «опеке» народных мастеров другими организациями?
6. Удовлетворяют ли народных мастеров существующие оценки их труда? Справедливы ли они по отношению к творческому, художественному труду? Следует ли рассматривать их повышение как стимул привлечения новых кадров в промыслы?
7. Что вы скажете о системе торговли изделиями объединения (управления)? Например, собственная сеть магазинов в республике, связь с салонами Художественного фонда, внешнеторговыми организациями?
8. Как вы относитесь к деятельности возникших в последнее время у многих министерств собственных сувенирных производств?
9. Какое из существующих в нашей стране или в других социалистических странах объединений, о которых писал журнал «ДИ СССР», вы могли бы считать примером удачной организации и почему?

* В этом номере на вопросы нашей анкеты отвечают:

В. БАСАЛЫГА — главный художник Художественного фонда БССР

1. На мой взгляд, смысл деятельности народных художественных промыслов и индивидуальных мастеров в современном индустриальном обществе заключается в следующем:
а) Изделия художественных промыслов и индивидуальных мастеров являются произведениями народного прикладного искусства (хотя в системе художественных промыслов, организованных в художественную промышленность, они становятся продукцией чисто промышленного производства).
б) Изделия художественных промыслов и народных мастеров связаны с индивидуальным творчеством, и в этом их ценность.
в) Частичное решение для определенного круга людей проблемы досуга.
г) Цельность творческого процесса. Произведение создается от начала до конца одним мастером, который в процессе творчества может отойти от слепого повторения эталона.
2. Думаю, что современные формы организации народного художественного производства не отвечают тем принципам, которые должны содействовать включению его в жизнь индустриального общества. Причина, на мой взгляд, в следующем: принципы планирования всех производственных показателей и подход к организации производства художественных промыслов аналогичны принципам планирования обычного промышленного производства.
3. В настоящее время в системе планового хозяйства художественные промыслы отнесены к области промышленно-экономической и к области культуры имеют косвенное отношение. Все изделия, выпускаемые промыслами БССР, постав-

ляются на базу «Белгалантерея», ведущую торговлю в городах республики, и лишь часть ассортимента (вышитые платья и белье, трикотаж) — «Белкоопсоюзу» для продажи в сельской местности. Таким образом, при создании новых изделий промыслы ориентируются на удовлетворение запросов города. Причина заключена в различии бытового уклада города и деревни. В деревне, как правило, пользуются спросом промышленные изделия, имеющие чисто утилитарное назначение, подход городского покупателя к этим изделиям несколько иной. И хотя в сундуках многих крестьян все еще лежат большой художественной ценности рушники и постилки, на кроватях можно увидеть покрывала машинного производства сомнительной художественной ценности. Причины подобного явления очень сложны. И все же для развития народного декоративно-прикладного искусства, сохранения традиционных приемов, его образной выразительности особенно важно сейчас возродить творческую энергию крестьянства, как более полно сохранившего национальные традиции народного прикладного искусства.

4. В художественных промыслах БССР в настоящее время существуют два способа занятости: предприятия с цехами и оборудованием, где эталоны разрабатывает художник, и участки, объединяющие народных мастеров и надомников. Художники разрабатывают эталоны на основе существовавших традиций, художественный уровень эталонов зависит от творческих способностей художника и народного мастера. Этнографические образцы используются очень редко. Наиболее верным считаю разработку эталонов народным мастером, сохранившим в своем ремесле традиционные навыки, приемы, стилистические особенности и национальный колорит. Эти изделия должны тиражироваться небольшими сериями с правом на авторское варьирование. При глубоком знании традиции и художник способен создать эталон, но уже с учетом производственных условий.

5. Связь с мастерами, проживающими в деревнях, осуществляют фабрики художественных изделий, расположенные по территории всей республики; они же и обеспечивают мастеров необходимым сырьем и материалами (если оно не местное). «Опека» народных мастеров Художественным фондом и художественной промышленностью, ведущих параллельную работу в этой области, имеет и отрицательную сторону (разные условия тиражирования и оплаты за образцы, переманивание людей из одной системы в другую и т. д.). Особенно отрицательно сказывается на художественном качестве изделий привлечение к этой работе колхозов и других промышленных предприятий (леспромхозов, заповедников и промкомбинатов).

6. Существующая форма оценки труда не удовлетворяет народных мастеров. Во внимание принимаются чисто коммерческие требования: много и дешево. Но во имя чего и для чего? Чтобы выполнить все увеличивающиеся планы выпуска? За новый образец народному мастеру вообще не платят. Повышение оценок творческого труда могло бы явиться стимулом привлечения новых кадров в промыслы.

7. Система торговли изделиями художественных промыслов нуждается в коренном пересмотре. Работники торговли не считают с тем, что изделия художественных промыслов являются прежде всего произведениями декоративно-прикладного искусства и только потом уже товаром. Отсюда несерьезное отношение к показу изделий не только в отделах универмагов, но и на прилавках специализированных магазинов.

8. К деятельности возникших в последнее время у многих министерств собственных сувенирных производств отношусь отрицательно.

9. Примером служат объединение «Уку» в Эстонии и «Цепелия» в Польше.

1. Вопросы, поставленные в Анкете «ДИ СССР», важны и интересны, и я с удовольствием прочту ответы моих коллег из других республик. Важно, по-моему, не только выявить общую тенденцию развития художественных промыслов страны, но и специфику каждой республики для последующего решения всех возникших проблем.

Я убеждена в том, что некоторые проблемы, актуальные, например, в Эстонии, у нас, в Узбекистане, должны решаться по-иному, с учетом наших условий.

Итак, первый вопрос о месте художественных промыслов в индустриально развитом обществе. Мне кажется, что основной смысл труда народных мастеров (как индивидуальных, так и объединенных фабриками) состоит, во-первых, в выявлении и продолжении национальных художественных традиций и, во-вторых, в дополнении художественными изделиями ручного труда огромного числа стандартных промышленных вещей.

Во многом явление это не столько материальной культуры, сколько искусства. В то же время считаю, что художественные промыслы в плане организации их производства — это, несомненно, отрасль промышленности. Национальные особенности Узбекистана при этом состоят в том, что изделия художественных промыслов и народных мастеров в жизни узбекского народа занимают очень большое место.

2. Современным формам организации художественного производства не хватает гибкости. Вопрос о единой организации всех производств художественных изделий в системе одного ведомства — это вопрос важный и нужный, и думаю, что в будущем он будет решен. Пока же в Узбекистане часть художественных промыслов находится в системе Министерства бытового обслуживания, часть — в Министерстве легкой промышленности, часть — в Министерстве приборостроения, средств автоматизации и систем управления (Ташкентская ювелирная фабрика).

3. Ответить четко на этот вопрос трудно, но на сегодня художественные промыслы с установленным, все возрастающим планом, на мой взгляд, следует рассматривать как область промышленно-экономическую. У нас в республике изделия художественных промыслов одинаково нужны и городу и селу. Это национальная особенность нашей республики. В Узбекистане до сих пор народное искусство — живой организм, потому что вещи народных мастеров (и изделия, выпускаемые нашими фабриками) являются утилитарно необходимыми в быту и покупка их в каждой семье приурочивается, как правило, к свадьбе. И сейчас узбекские свадьбы не бывают без ярких вышивок, добротных ковров, изящных тюбетеек, национальной одежды, сделанной из национальных тканей. Все эти вещи служат потом молодой семье, составляя непреходящую часть сегодняшнего быта народа как в городах, так и в кишлаках. Спрос же на художественные изделия в Узбекистане очень большой; пока мы можем удовлетворить лишь 30% требований торгующих организаций.

Думаю, что можно и должно использовать в художественной промышленности лучшие традиции прошлого, а современность сама заявит о себе.

4. Труд художников-любителей мы не используем. Но художественные изделия, метко названные редакцией «сопутствующими», занимают у нас на производстве 10% от общего плана. Остальные 90% — собственно художественные изделия согласно существующему положению в плановых заданиях.

5. Связь с мастерами-надомниками Управление осуществляет через свои фабрики. К опеке народных мастеров другими организациями относимся положительно. У нас такой организацией является Художественный фонд, который связан с лучшими мастерами. Союз художников и Художественный фонд Узбекистана заключают с народными мастерами договоры на поставку их изделий для продажи в художественных салонах, экспонируют произведения народных мастеров на художественных выставках, организуют персональные выставки мастеров. Наше

Управление — производственное. Главное в нашей работе — выполнение плана. У нас мало возможностей и времени в такой мере заниматься творческими вопросами (например, выпуск нестандартной продукции, на которые нет технических условий), как это делает Художественный фонд, хотя первые шаги в этом направлении нами сделаны. Наши мастера продолжают выполнять производственные планы и одновременно сотрудничают с Художественным фондом. Конфликтов с Фондом у нас не было, я, по крайней мере, таких случаев не припоминаю.

6. Народных мастеров существующие оценки их труда не удовлетворяют. Совершенно не удовлетворяют. И, разумеется, повышение расценок, крайне желательное, явится стимулом привлечения новых кадров в промыслы. Возьмем для примера широко известную узбекскую керамику, которая сейчас производится у нас в 14 центрах. Около 80% керамистов — потомственные мастера высокой квалификации. Их изделия своеобразны и оригинальны. Как правило, это изделия почти исключительно ручного труда, однако оплачиваются они низко и ученики к старым мастерам из-за низких расценок не идут. То же — с тюбетейками ручной работы. То же — с вышивками ручной работы. Одним словом, оплата ручного труда требует пересмотра.

В частности же, при расчете с надомниками, которые живут и работают в отдаленных районах, было бы крайне желательно производить немедленную оплату за полученную партию изделий наличными, потому что комиссионная продажа сложное дело, для населения она непривычна. Полагаю, что вопрос о повышении оплаты труда народных мастеров нужно решать в общесоюзном масштабе.

7. Система торговли нуждается в улучшении. Нужна и собственная сеть магазинов по всей республике, и связь с внешнеторговыми организациями. У нас специализированных магазинов по продаже наших товаров нет, а с внешнеторговыми организациями мы связаны очень мало (с отделами продажи сувениров и художественных изделий на валюту). В будущем эта система будет, очевидно, расширяться.

8. К деятельности возникших в последнее время сувенирных производств относимся одобрительно, потому что в связи с ростом туризма удовлетворить быстро растущий спрос на сувенирные изделия крайне трудно. Сувениры мы тоже производим, но этих сувениров Узбекистану не хватает. Как и во многих республиках, перед нами тоже стоит «сувенирная проблема».

Поэтому я полагаю, что надо приветствовать тот факт, что другие предприятия организуют при своих производствах собственные сувенирные цехи. Конечно, при этом следует следить за качеством изделий, за их «сувенирным» характером. У нас в республике такой организацией является Торговая палата, которая уже несколько лет занимается сувенирами, устраивает, в частности, ежегодные конкурсы образцов сувениров.

9. Журнал «Декоративное искусство СССР» не раз освещал на своих страницах опыт различных организаций — наших и зарубежных, занятых работой с народными мастерами. У нас в республике наибольшей популярностью пользуется опыт работы эстонского объединения народных мастеров «Уку». Но полностью перенять его мы не можем в связи с национальной спецификой Узбекистана. Эстония, по сравнению с Узбекистаном, республика небольшая, и это весьма облегчает эстонским товарищам сложную в любых условиях проблему регулярной связи с мастерами-надомниками. Кроме того — что особенно важно, — в Узбекистане функционируют местные районные базары, на которых народные мастера продают изготовленные на дому изделия — от ковров и паласов до детских халатов. Поэтому мастера, традиционно связанные с такой устойчивой формой реализации своих изделий, как местные базары, не нуждаются практически в иных формах сбыта. В этом состоит сложность нашей работы с мастерами-надомниками.

Тойнби о рукотворном мире

(Критический очерк)

Е. Рашковский

Э. Делакруа.
Ворение Иакова с ангелом.
1861. Деталь



В этом номере мы продолжаем поднятый Л. Гумилевым разговор о проблемах взаимодействия национальных культур, в частности, их вещественных и художественных аспектов (см. ДИ № 1). Анализ этой проблемы невозможен без изучения взглядов ученых (филологов, социологов, историков, этнографов, лингвистов, эстетиков и искусствоведов), сделавших проблему взаимодействия культур предметом специального рассмотрения.

Известны теории, отрицающие какую бы то ни было возможность благотворного взаимодействия различных национальных культур, поскольку «механизм отторжения», по мнению сторонников этих теорий, сильнее «механизма межкультурного притяжения». Построениями подобного рода пестрят труды многих буржуазных культуроведов.

Старейший английский историк Арнольд Джозеф Тойнби, критическому анализу воззрений которого посвящена публикуемая ниже статья, известен многосторонним изучением проблемы взаимодействия различных культур. Вопреки идеалистической ограниченности его построений, в его трудах мы находим стремление отыскать

в истории те параметры, которые связаны с преодолением межнациональной и межкультурной вражды и уверенность в единстве истории человечества.

Арнольд Джозеф Тойнби (род. 1889) — едва ли не самая значительная фигура английской историографии XX века. Буржуазная историография не знает более развернутой попытки концептуального обобщения всемирной истории, чем та, которая была предпринята Тойнби в его двенадцатитомнике «Изучение истории» (1933—1961) и в монографиях и эссеистике последующих лет. Огромность материала, содержательная и стилевая пестрота, навязанные автору самой спецификой темы, делают его идеи нелегкими для рассмотрения. Разбор частной проблемы в трудах

Тойнби (например, той, которая обозначена в заголовке нашей статьи) может показаться столь же неплодотворным, как разбор отдельных мазков на полотнах Сёра или Синьяка: все труды Тойнби — суть сцепление элементарных, порой банальных частных истин.

Как рассмотрение подобных полотен требует известного отстояния в пространстве, труды Тойнби следует изучать на некотором мыслительном от них отстоянии. И только поняв их структурные основы, мы получаем возможность проникнуть в их частные проблемы¹. Целостность истории мыслится Тойнби как некая симфония, где различные культурно-исторические конфигурации ведут различные темы. Мелодии, разыгрываемые ими, сплетаются одна с другой, отталкиваются и проникают одна в другую, чередуются и проигрываются одновременно; иные музыканты подчас недостаточно добросовестны, иные непроизвольно фальшивят. И все же в мире звучит напряженная и прекрасная музыка: уподобление целостности истории симфонии с непредрекаемым финалом или драме с непредрекаемым эпилогом часто встречается в тойнбианских текстах.

Эта установка на осознание истории мировой культуры как эстетически упорядоченного целого еще ярче прорисовывается перед читателем, потому что автор прибегает к необычной для XX века барочной стилистике, полной сознательных архаизаций, назидательных периодов и каденций. Совмещение современной эрудиции с богатством мифологических метафор, постоянное, проникнутое нравственным пафосом обращение к эллинистическим и христианским истокам европейской культуры, заданное самой архитектурной формой труда, — все это выдает в Тойнби человека барокко². Кровная связь тойнбианства с английской барочной традицией — традицией Донна, Мильтона, Ньютона, Перселла — делает его произведения вещь куда более сложной, нежели шпенглеровское резонерство о биологической предопределенности гибели каждой из культур уже самим актом их зарождения. Согласно Шпенглеру (с которым сближает Тойнби популярное историческое сознание), над бездной океана природной жизни «ширяют свои величественные круги волн великие культуры. Они

возникают внезапно, распространяются в великодушных линиях, вновь выравниваются и пропадают, и зеркало пучины опять лежит перед нами, одинокое и дремлющее»³. За всей этой словесной маринистикой прячется довольно плоская мысль, что люди разных культур не имеют между собой ничего общего, кроме темного субстрата витального бытия: никакие подлинно человеческие связи между ними невозможны⁴. Любопытно, что уже на первых страницах своего монументального труда Тойнби говорит, что его исследовательская установка прямо связана с реакцией на ситуацию массового производства в мире гуманитарного знания. «Человеческая сторона Индустриальной Системы, — пишет он, — заключается в Разделении Труда, а нечеловеческая — в приложении современной западной научной мысли ко всему, что физически окружает человека. Метод действия этой мысли заключается в доведении до максимума ее производительных возможностей, в непрерывном выпуске товаров, которые могут быть произведены из сырья путем механически скоординированного человеческого труда...»⁵. Деятельность историка (в том числе историка искусств) в таких условиях превращается в суету подчас ради самой же суеты: из обнаруженного «сырья» (источника) при помощи не бог весть каких сложных процедур срабатывается журнальная заметка или статья, практически ни в какой связи не состоящая с содержательными глубинами гуманитарного знания; венцом всей этой системы самоцельного фактоописания оказывается жанр коллективной монографии — этого шедевра трудолюбия, фактологической насыщенности и компактности, которому недостает лишь одного — веяния человеческого духа. А ведь история, настаивает Тойнби, — наука о человеческом духе. Здесь он, возможно, излишне агрессивен в отношении историков-фактологов, но нам важно, что им улавливается связь между отчуждением в сфере рукотворного мира и отчуждением в сфере гуманитарного знания, что раздробление культуры передержками индустриализма отвергается Тойнби во имя существенной ее целостности.

Развитие рукотворного мира еще не решает проблемы человека в ее самом высоком и требовательном смысле: «...человек показал себя относительно благим существом в отношении природы **внечеловеческой**. Что же касается собственно **человеческой** природы и отношения человека к своим собратьям, то здесь он показал себя как злое существо... Его успехи в сфере интеллекта и разного рода операциональных приемов поистине ослепительны, но он потерпел сокрушительный провал в делах духовных. И это несоответствие — величайшая жизненная трагедия.

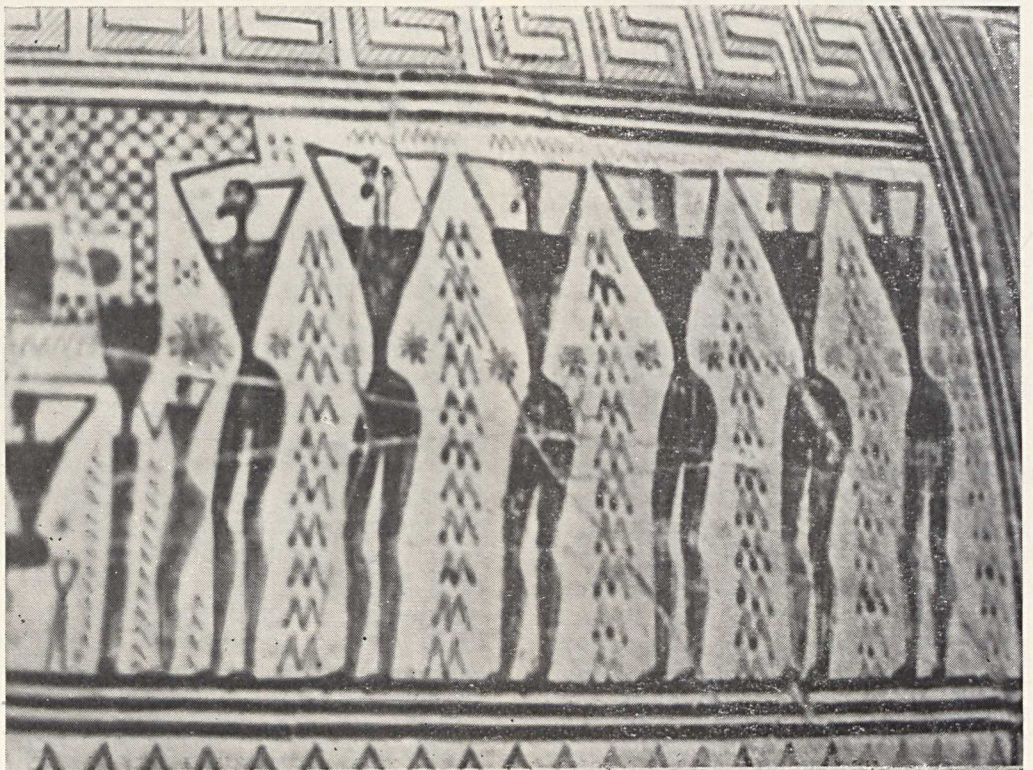
Она будет продолжаться, покада человек не сумеет преодолеть это несоответствие. Ибо духовная сторона человеческой жизни неизмеримо важнее для благополучия человека (даже для материального благополучия, в конечном счете), нежели господство над внечеловеческой природой»⁶. В основу тойнбианского культуроведения легла традиционная идея разделенности человеческого существования между «Градом Земным» и «Градом Небесным»; драматизм этой разделенности оттеняется гоббсовским видением неизбывной напряженности человеческих отношений во «Граде Земном», в «Темнице Левиафана». Из идеи двумерности человека выводится идея двуплановости истории: если «мирской» план истории озаглавлен внутренним борением и внешними антагонизмами личностей, групп, государств и цивилизаций, то ее «сакральный» план есть сфера духовного соприкосновения различных людей, народов и культур, сфера подлинной реализации сущности человека. Согласно Тойнби, сакральные начала истории, сплундо проявляющие себя в мире, становятся действенными, когда обретают значимость для человеческого духа и побуждают человека к «отклику» на «вызов» бытийственных глубин. Такая персоналистская установка тойнбианского исторического теоретизирования, при всей идеалистической ограниченности мышления Тойнби, делает последнее вещь куда более серьезной, нежели построения шпенглеровского толка, для которых история оказывается чуть ли не оправданным круговращением расовой ненависти и тщеславия. Тойнби противостоит им как персоналист (в плане мировоззренческом) и либеральный демократ (в плане общественно-политическом). В свете сказанного выявляется качественное отличие тойнбианского понимания от схематички биологизирующих иррационалистов, обосновывающей самые реакционные формы политической практики.

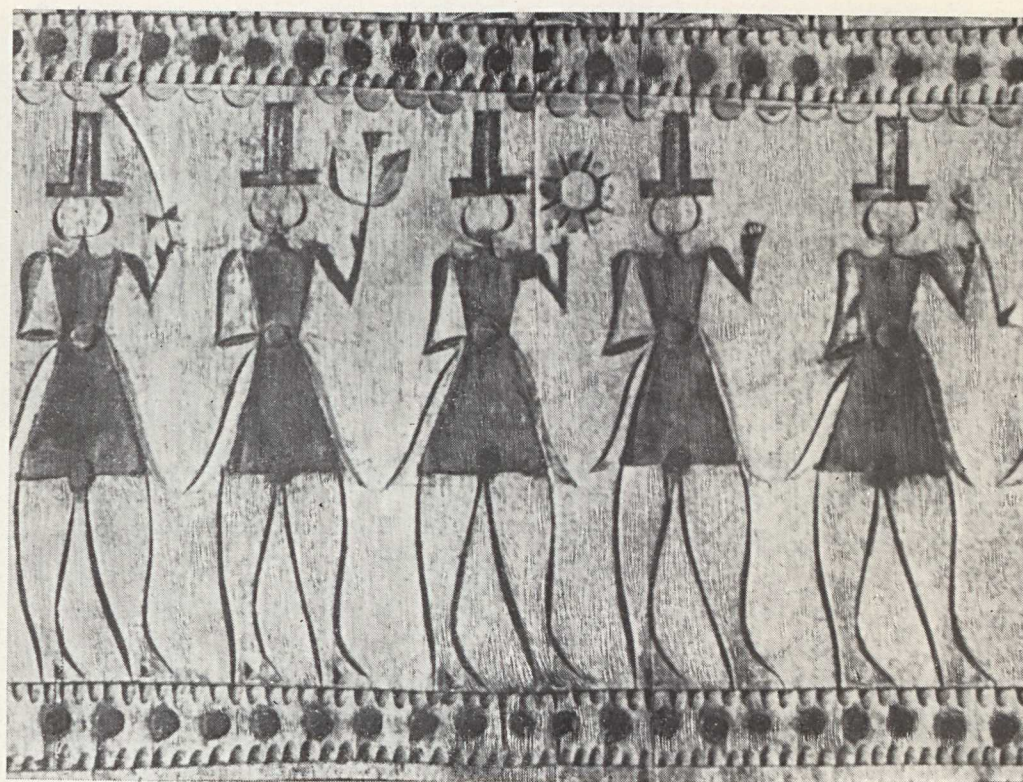
В истории человечества Тойнби насчитывает более двух десятков цивилизаций — начиная с «первичных» цивилизаций Шумера, Египта, Инда и кончая той единой общечеловеческой цивилизацией, которая, по его убеждению, складывается в современном мире. Испытав на себе влияние бергсоновской «философии жизни», Тойнби формулирует концепцию цивилизации, по большей части, в терминах критических и негативных. «Каким образом древнейшие человеческие массивы смогли вырваться из первоначального дикого своего состояния и в ходе тысячелетних усилий создать формы общежития, основанные на началах материальной и духовной культуры» — такая постановка вопроса представляется Тойнби бесплодной. Он ставит вопрос по-иному: природные детерминации —

вещь малосущественная для определения самых ранних способов выхода человечества (в лице некоторых его подразделений) на стезю цивилизации. Как можно говорить, — пишет он, — об определяющем влиянии географической среды на становление той или иной культурной конфигурации, когда в сходной среде могут появляться несходные конфигурации (например, цивилизации египтян и шумеров), а сходные конфигурации, иной раз дающие образцы не только близкой социальной организации, но и рукотворной действительности, — в несходной среде, причем, на огромном географическом и хронологическом удалении друг от друга, — например, цивилизации египтян эпохи Древнего царства и инков? Совершенно ясен адрес этого критического построения. Справедливо подмечая несостоятельность географически-детерминистских и родственных им расистских теорий с их претензиями свести специфику культурно-исторического развития человечества к природным его основаниям, Тойнби впадает в другую крайность. Отстаивая несводимость человеческой действительности к природным ее сторонам, историк слишком далеко заходит в противопоставлении этой действительности миру природы. Объявляя несостоятельной любую форму причинных объяснений относительного обособления человека от природного мира, Тойнби тем самым абсолютизирует характер этого обособления. Памятуя об основных философско-теологических положениях системы Тойнби, трудно сетовать на то, что создатель этой системы не сумел с должной диалектичностью поставить вопрос о взаимодействии между природным, социальным и культурным на ранних этапах человеческой истории. Основная роль, которую, согласно Тойнби, способен сыграть природный фактор в истории становления человеческой культуры, — страдательная роль в отношении к творящему «Жизненному порыву». Пересказывая это бергсонское по духу построение в терминах китайской философии, Тойнби уподобляет сверхприродный «жизненный порыв» стихии ян — светлосному, динамическому началу, а природный мир — стихии инь — началу темному, женственному. Сверхприродное начало, — пишет Тойнби, — «проявляет себя непрерывно в любой области Жизни, оставаясь неведомым, и в разных местах и в разные времена подталкивая какую-то из частей Человечества...»⁷. Так проблема научного истолкования возникновения цивилизационной истории человечества подменяется мифологией; возникновение первичных цивилизаций трактуется как результат вдохновенного свывшеброска человека на природу, а мифы о миротворении — как проявление «глубочайшей интуиции»

древнего человечества⁸. Так, согласно системе Тойнби, от самого начала истории человеческой культуры в ней значимо взаимодействуют оба ее плана — священный и эмпирический. Первый самостоятельный отклик человека на вызов небес — исход из природного мира.

Для Тойнби цивилизация, по сути дела, синонимична господствующей в ней духовной культуре; социальное и культурное умышленно не расчленяются: Тойнби последователен в своем идеализме. Существует статья американского философа Б. Эддинса под многозначительным заголовком: «Нуждается ли Тойнби в двух философиях истории?»⁹ Если, пишет Эддинс, тойнбианскую теорию цивилизаций описывать чисто внешне, то вопрос о единых критериях их оценки покажется праздным. Но коль скоро, по Тойнби, все цивилизации равноценны, то, стало быть, они наделены равными потенциями духовного развития и нахождения собственного пути отклика на выдвигаемые свыше проблемы. Исходя именно из этого допущения, Тойнби утверждает «философскую эквивалентность» (излюбленное его выражение) несопоставимых в конкретно-историческом плане цивилизаций и допустимость их умозрительного сопоставления по мощности духовного потенциала каждой из них. Иначе говоря: в сфере мирского цивилизации уникальны и несопоставимы; сопоставимы они лишь в сфере сакрального. Но, исходя из идеи безусловного примата сакрального, Тойнби впадает в крайность унификации сакральных аспектов различных цивилизаций. Проблема сопоставимости — несопоставимости цивилизаций, столь противоречиво толкуемая Тойнби, вскрывает одно из глубинных противоречий самого исторического сознания. Это диалектическое противоречие между отно-





сительной обособленностью частных исторических фактов и их взаимосвязанностью в общем контексте истории. Это противоречие знаменует собой открытость исторического знания. В истории искусств оно приобретает особую остроту, вполне осознаваемую Арнольдом Дж. Тойнби: «Великие школы искусства возвышаются над временем, как горные вершины, и каждая из них может соотносить себя с любой другой, не взирая ни на какую хронологию. Помещение их в хронологический ряд не дает нам никакой существенной о них информации и никак не поможет нам в эстетической оценке»¹⁰. Таким образом, тяготение вещей к вечности мыслится как залог прорыва ими рутины времени. Восходя к миру сакральному, людские порывы приносят некоторые элементы взаимосвязанности, сопоставимости и порядка в аморфность эмпирической истории.

Следовательно, согласно Тойнби, при всех его несовершенствах, рукотворный мир, принадлежа эмпирической истории, одновременно восходит к ее духовным первоисточкам. Согласно Тойнби, духовные основы общечеловеческой культуры, как правило, предстают взору историка в виде тварных, поддающихся человеческому постижению, но несовершенных (ибо ограниченных во времени и пространстве) конкретных цивилизационных форм. Эти формы (в частности, и рукотворные формы) — Тойнби в данном случае часто обращается к гетевскому образу — подобны ткани, с шумом сбегаящей с «ткацкого стана времен» («Фауст», ч. I, сц. I); сквозь нее с трудом, но все же различимо дыхание мировой жизни...

Прогрессивно и стадияльно развитие технических навыков человека, прослеживающееся и в контексте всей истории и в контексте частных культурно-исторических

на стр. 24

Богиня со змеями.
Кнос. 2 тыс. до н. э.

Филимоновская игрушка. XX в.

Роспись чернофигурной вазы.
1 тыс. до н. э. Деталь

Дворец Химедзи. Япония. XVI в.

Церковь св. Дмитрия.
с. Чорне, Галиция. 1722

на стр. 25

Роспись чернофигурной вазы.
530 г. до н. э. Деталь

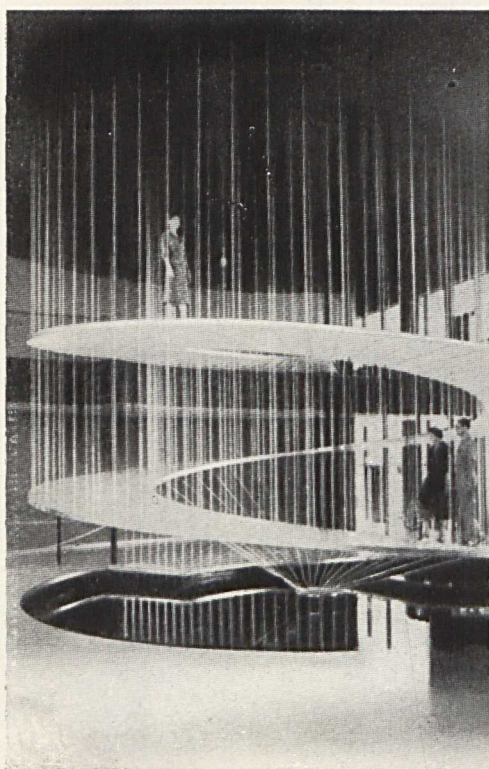
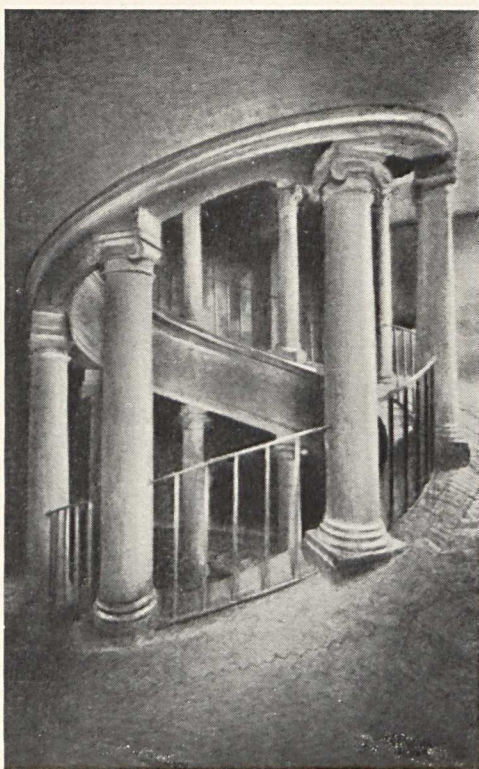
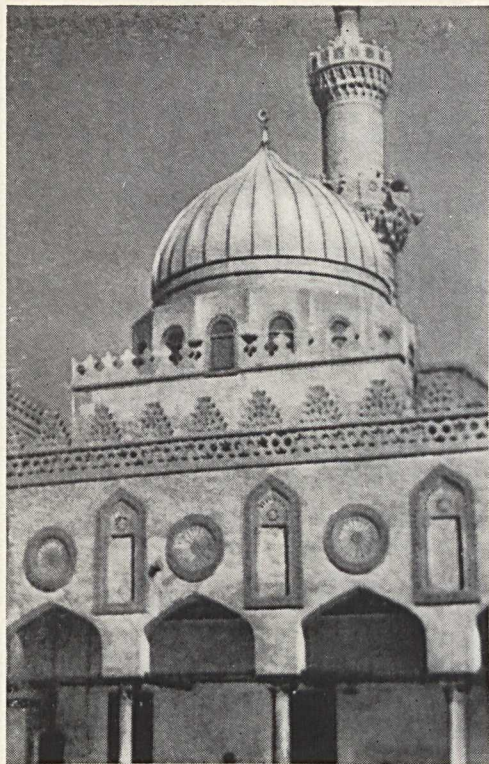
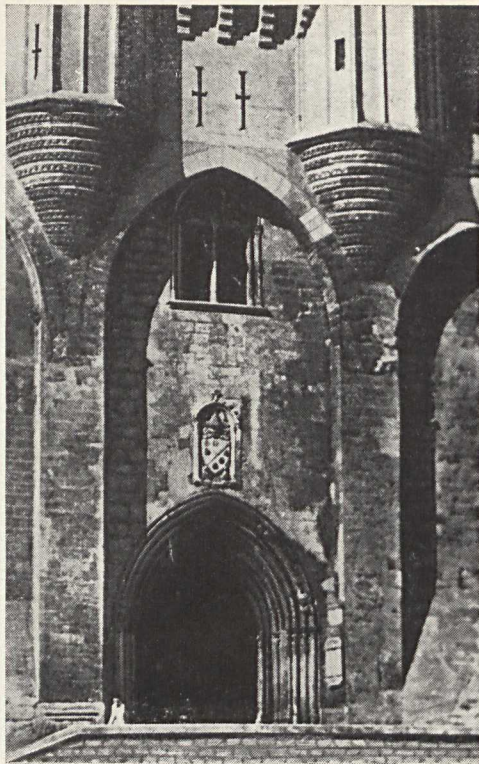
Х. Грисхабер.
Ксилография. 1963

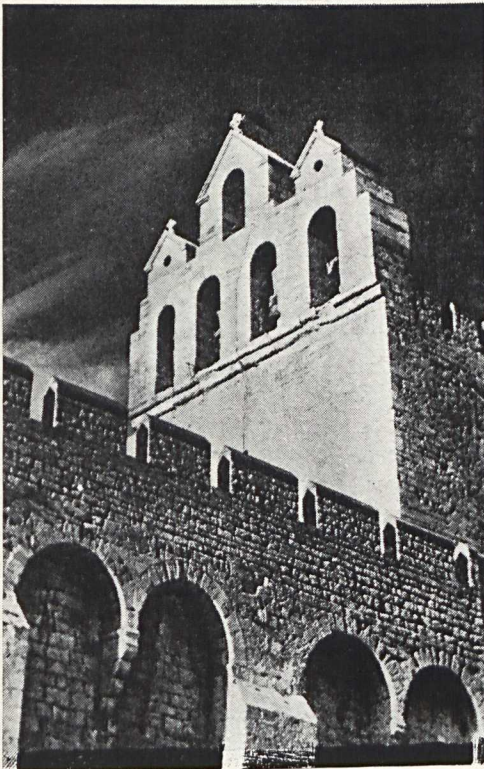
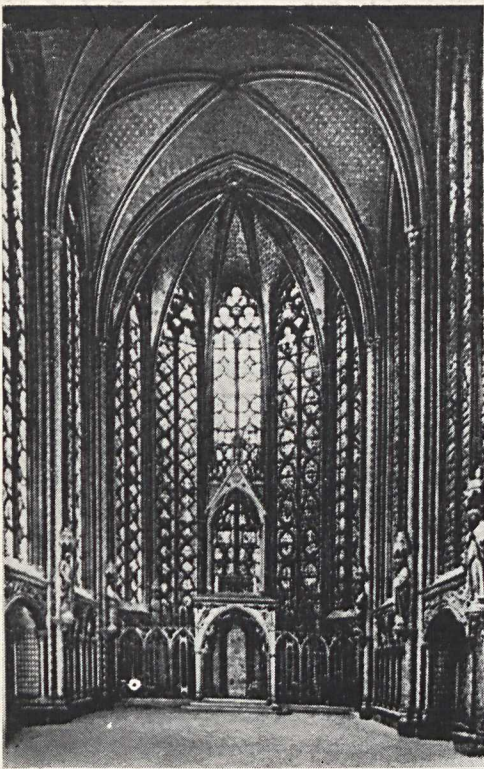
Роспись донца прялки.
Нижегородская губерния. XIX в.

Пирамида Джоссера. 3 тыс. до н. э.

циклов: от палеолита до нынешней индустрии оно демонстрирует принцип «прогрессирующего упрощения». (Нечто подобное прослеживается и в эволюции письма — от громоздкой изобразительности пиктограммы к фонетическому алфавиту.) Но, как утверждает Тойнби, развитие операциональных навыков человека, в известной мере отображая уровень развития цивилизации, не охватывает ее духовной целостности: цивилизованность иных стрелков из лука могла быть выше, чем у чинов германской армии, наводивших «Большую Берту» на готические соборы Парижа. И все же в истории, при всех ее несовершенствах, при всем ее зле, вершится неумолкающий культурный диалог: даже ситуационная вражда между цивилизациями подчас не в силах предотвратить их благотворное взаимодействие. Так, по мнению Тойнби, то, что оказалось важнейшим символом и конструирующим элементом культуры средневекового Запада в период ее расцвета — стрельчатый свод — было заимствовано у ситуационно-враждебной Арабо-мусульманской цивилизации¹¹ (не случайно, добавим от себя, к иудео-исламским влияниям на Западе восходит и мыслительный аналог рукотворной готики — философия схоластического рационализма, являющая, подобно готике, несколько наивное зрелище вдохновенно упорядоченного мира). Феномен «возрождения», свободного обращения к культуре-предшественнице, — свидетельство способности человека преодолевать свой «умственный эгоцентризм» и прозревать непрерывность времен. Внутренняя свобода, присутствующая в духовных и рукотворных созданиях «ренессансных» людей, всегда, по убеждению Тойнби, позволяет отличить эти создания от вымученных архаизаций. В последнем случае иной раз дают о себе знать чудовищно-трагикомические импульсы «политического некроманства», наиболее ярко символизируемые в сознании новейшего времени образом третьего рейха¹².

Как явствует из многочисленных тойнбианских текстов, по мнению историка, всякое преодоление человеком своей индивидуальной, племенной, цивилизационной ограниченности (в частности, и в сфере устройства рукотворного мира) связано с поисками в себе и в мире того, что возвышает человека над призрачностью его замкнуто-эмпирического существования. Не случайно для Тойнби тождественны понятия эгоцентризма и первородного греха. Практика исторического человека ставится в зависимость от его стремления духовным усилием преодолеть в себе индивидуальное или групповое самопоклонение. Нравственный вектор представляется определяющим при понимании основных культурно-исторических





на стр. 26

Портал Папского дворца.
Авиньон. 1 пол. XIV в.

Аль-Азхар. Каир. X—XI вв.

Ворота Иштар в Вавилоне.
VI—VII в. до н. э. Реконструкция

Римский цирк. Прованс

Браманте. Спиральный пандус.
Ватикан

Перейра и Лакмен.
Спиральный пандус
Завода космического оборудования
на стр. 27

Собор Сен-Шапель. Париж. XIII в.

Лукиан. Икона. Бронза. XIV в.

Церковь св. Марии. Сен-Жиль.
XII в.

Ж. Ф. Шальегрен.
Арка звезды. Париж. Нач. XIX в.

проблем. Вот почему интерес к наследию прошлого может приводить и к расширению духовных горизонтов народных масс и к насаждению в них культа языческой жестокости...

В нынешнем мире, говорит Тойнби, упразднены расстояния. Земной ландшафт все более и более становится похож на ландшафт необъятного города, над которым, вместо былых соборов, возвышаются телебашни¹³. Население маленького шара вовлечено в интенсивнейшее экономическое и информационное взаимодействие. Единство судеб всего человечества, выглядевшего абстракцией для буржуазно-позитивистских предшественников Тойнби, стало ныне достоверностью для каждого. В основе подкупающе наивного драматизма тойнбианского мировосприятия лежит древняя мифологема неизреченного тождества единичного и целого, столь причудливо

преломленная в эмпирике современной культуры.

По убеждению Тойнби, процессы межцивилизационного взаимодействия, без которых немыслима ни материальная, ни духовная активность человека, — процессы, некогда протекавшие в подспудных глубинах истории, — ныне проявляют себя на каждом шагу. Труды Тойнби (если отнестись к ним с должной степенью критицизма) дают немалую пищу для размышлений о глубинно-историческом контексте того диалога культур, который сложно и многозначно запечатлевает себя в современной художественной продукции.

Если орнаменты наших старинных ситцев вдруг становятся принадлежностью молодежных туалетов, если французский дизайнер тактично вводит в свой интерьер японские принципы организации пространства, если «Битлам» удастся сочленить элементы традиционной английской песенности с заимствованиями из индийской мелодики, — это значит, что выработалось некое художественно-историческое сознание, старающееся вслушиваться в голоса других культур. Иное дело, когда зачастую такое вслушивание подменяется плоской рациональностью и эклектикой. Впрочем, сама потребность вслушивания (даже в нечто собственное) редка, а состояние вслушивания нечасто овладевает даже одаренным человеком. Там, где кончается вслушивание, обнаруживается механическая агрегация. Дар вслушивания в самих себя, в ближних, в дальних мыслится как залог преодоления замкнутости частных культурно-исторических конфигураций ради полноты общечеловеческой истории.

¹ Опыт структурной реконструкции тойнбианства был предпринят нами на страницах «Вопросов философии», № 5, 1969; № 11, 1971.

² Этим суждением мы обязаны статье Эдв. Фисса «Тойнби как поэт» («Journ. of the history of ideas», 1955, vol. 16, N 27).

³ О. Шпенглер. Закат Европы. М.—Пг., 1923, т. I, стр. 113.

⁴ Понятие человеческого в истории употребляется нами в соответствии с тем, как оно трактуется К. Марксом в первом томе «Капитала». (См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 62.) По Марксу, человек познает самого себя и осознает себя именно как человек, вглядываясь в другого и научаясь относиться к другому как к самому себе. В этой связи нельзя без сочувствия отнестись к словам Тойнби о том, что человек «в любых исторических условиях... оказывается в той или иной мере самосознающей личностью, что всегда возвышает его душу над хлябями коллективного бессознательного». (A. J. Toynbee. Civilization on trial., p. 223).

⁵ A. J. Toynbee. A study of history..., vol. 1, p. 2.

⁶ A. J. Toynbee. Civilization on trial., p. 228.

⁷ A. J. Toynbee. A study... vol. 1, p. 270.

⁸ Ibid., vol. 2, p. 1.

⁹ «Philosophical journal», 1967, vol. 4, N 2.

¹⁰ A. J. Toynbee. Change and habit. The challenge of our time. L., etc., 1966, p. 23.

¹¹ A. J. Toynbee. A study..., vol. 8, p. 374—375.

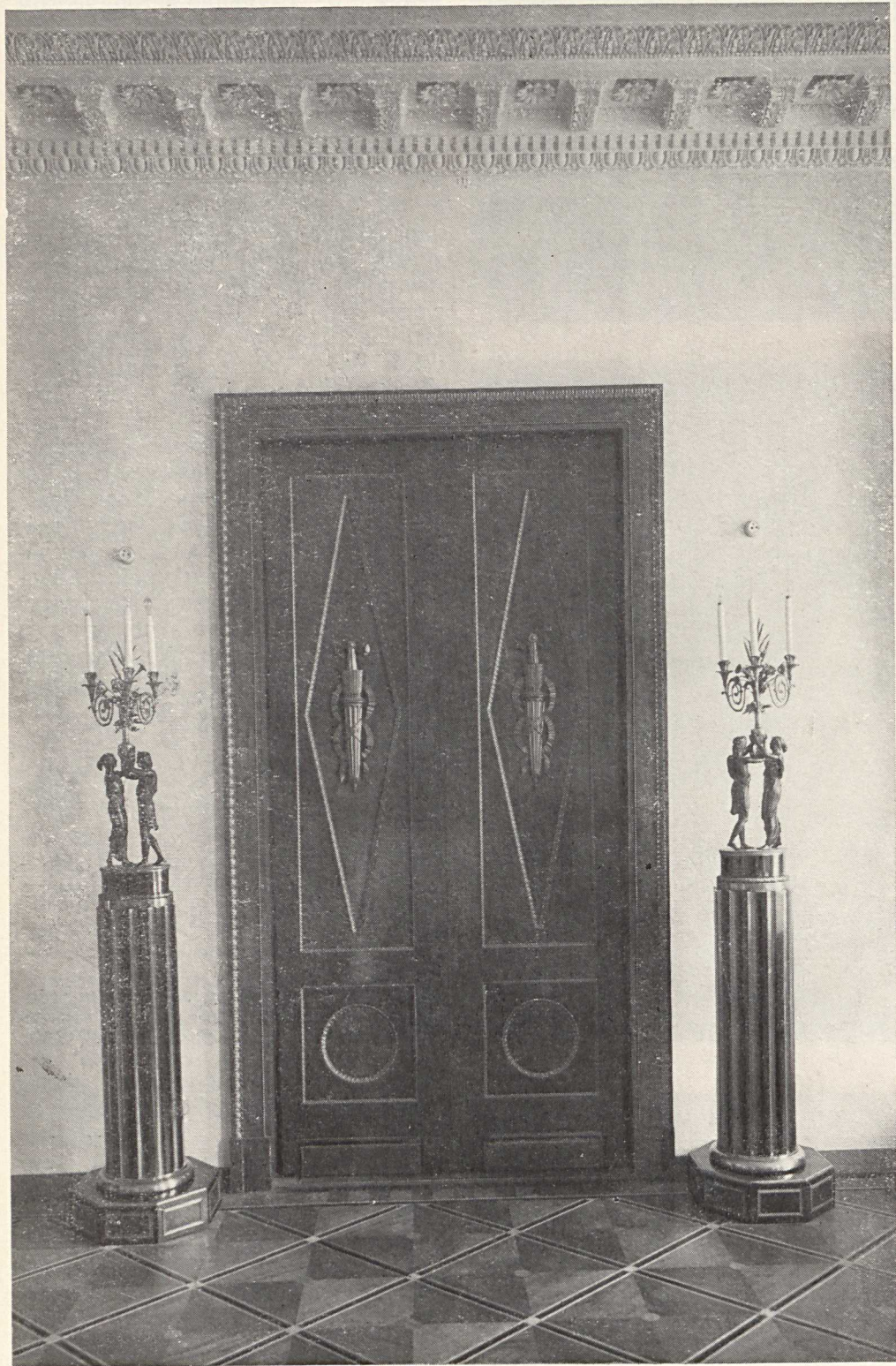
¹² Ibid., vol. 9, p. 1—15.

¹³ A. J. Toynbee. Between Maule and Amazon. L., etc., 1967, p. 13.

Интерьер неоклассицизма

1900—1910 гг.

Е. Кириченко



Дверь в гостиной дома Голубева.
Петербург. 1910-е гг.
И. Фомин.

Модерн возник и сформировался в бурное, переходное время. Он и сам переходное явление, первый этап новой архитектурной системы. Модерн никогда не занимал монопольного положения в художественной практике.

Если раньше, во времена классицизма или эклектики, существовали разные архитектурные направления и школы, то все они пользовались единым методом, основывались на единой системе, словом, это были варианты единого стиля. Иное дело — рубеж XIX—XX веков. Специфика зодчества этого периода — в сосуществовании течений и стилей, взаимоисключающих друг друга, противоположных по методу и принципам, положенным в их основу. В последние годы XIX и первые годы XX столетия набирающий силу модерн сосуществует с доживающей свой век эклектикой. В этом нет еще ничего необычного: старое никогда не исчезает вдруг. Но примерно с 1903—1904 годов зарождается ретроспективное направление, своим обращением к прошлому родственное эклектизму, но, по сути дела, качественно иное. Фактически ретроспективизм противоположен, хотя и в разной степени, не только модерну, принципиальным противником которого он был, но и эклектике.

В названии «ретроспективизм», введенном Г. К. Лукомским в работах 1910-х годов («Архитектурные вкусы современности», «Современный Петроград» и т. д.), как и в названии «модерн» заключена целая программа. Ретроспективизм исходит из принципиального пассаизма. Модерн стремился к выработке нового «современного» архитектурного языка, ретроспективизм — к возрождению прошлого. Модерн пытался отказаться от форм исторических стилей, от украшения архитектуры архитектурой, ретроспективизм использует не только язык форм прошлого, но и его грамматику. Модерн считает вечные законы красоты абстрактными и отвергает их, ретроспективизм сознательно их насаждает.

Однако при внимательном рассмотрении обнаруживается парадоксальная вещь: программа ретроспективизма, несмотря на видимое несходство, многим обязана модерну. Идея единства стиля, ансамблевости — идея, под знаменем которой родился модерн. Несмотря

на свой пассивизм, ретроспективисты не могли полностью уйти, абстрагироваться от запросов современности. Их требование единства стиля во всем, вплоть до городской застройки, — своеобразный отклик и реакция на общую для времени градостроительную ориентацию архитектурной мысли, отражение поисков нового единства городского ансамбля, но отражение весьма своеобразное: ретроспективисты предлагают застраивать город в присущем ему историческом стиле. Это значит, что для Петербурга подходит преимущественно классицизм, отчасти барокко (петровское и елизаветинское) и ренессанс. Ретроспективизм и модерн смыкаются в комплексном подходе к проектированию, в выдвигании на первый план вопросов городского ансамбля, хотя пытаются разрешить и даже подходят к проблеме с принципиально различных пози-

мышления. Отсюда эклектичность архитектурного метода — заимствование в прошлом элементов, накладываемых и навешиваемых к телу новых архитектурных организмов.

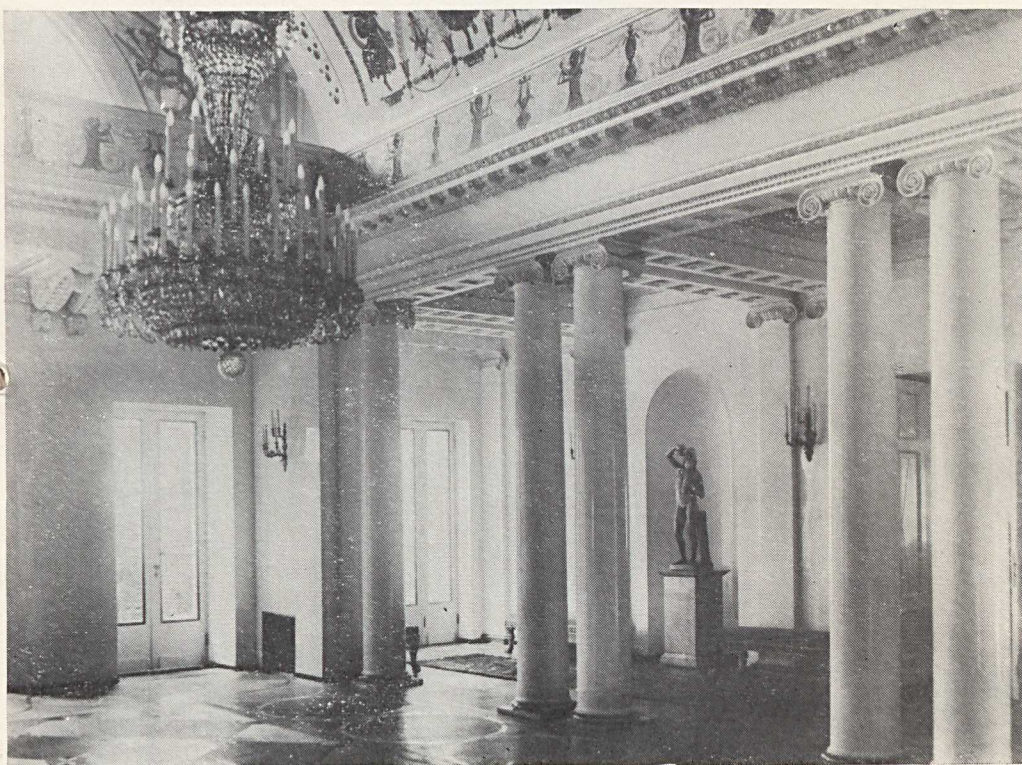
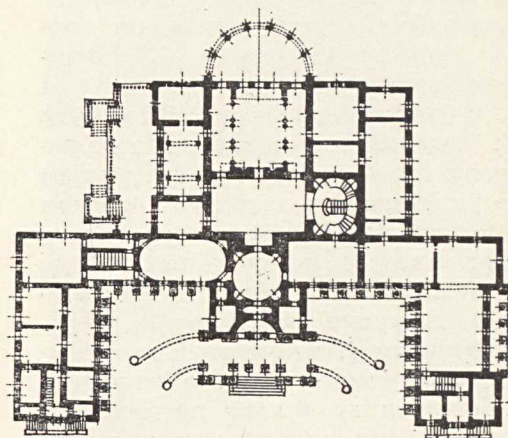
Ретроспективизм видит механистичность подобного заимствования и квалифицирует его как дурной вкус, как следствие малой культуры. Он хочет добиться цельности (опять-таки прямое воздействие модерна), но с помощью средств, приемов и принципов прошлого. Ретроспективизм много последовательней эклектики в своем пассивизме. Это уже не просто поверхностное (в буквальном и переносном смысле) заимствование, это последовательное реставраторство.

Ретроспективизм, как модерн и эклектика, — явление международное. Ретроспективистские тенденции заметны в архитектуре всех европейских стран конца 1900-х —

И. Фомин.
План 1-го этажа дома Половцева

И. Фомин.
Гостиная в доме Половцева на Каменном острове.
Петербург. 1911—1913

И. Фомин.
Плафон в доме Половцева на Каменном острове.
Петербург. 1911—1913



ций. То же следует сказать о тенденции к выработке устойчивых норм, так отличающей поздний модерн от программной уникальности раннего. Общим для модерна и ретроспективизма является ориентация на единство стиля здания, тяготение к целостности, синтезу искусств. То есть исходные позиции ретроспективизма и модерна как будто одинаковы, но и в поисках выхода они устремлены в противоположные стороны. Качественное различие существует и между ретроспективизмом и эклектикой. Эклектика при всей своей подражательности никогда не была устремлена в прошлое, не стремилась к уходу от действительности. Оперирование формами прошлого в эклектике — своеобразие способа мышления, органическая потребность и свойство времени выражать современные идеи в формах прошлого, результат развитой ассоциативности

1910-х годов. Реакция на излишнюю запальчивость модерна в отрицании художественных норм и устоев и на его космополитизм (перед первой мировой войной наблюдается очередная вспышка национализма) рождает естественное желание спасти вечные культурные ценности. В России ретроспективистские тенденции дали особенно пышные всходы. Общие для Европы настроения усугублялись в ней ощущением грандиозности близящихся социальных катаклизмов, глубоким переживанием поражения революции 1905—1907 годов, наконец, предчувствием гибели существующей культурной традиции, желанием спасти, «унести в катакомбы, в пещеры» негасимый свет этой культуры. Ожидание нового было окрашено для многих интеллигентов глубоким трагизмом: «А вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном», — писал

В. Брюсов. Но Брюсов писал и другое:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.
Как ненавидел я весь этой жизни строй:
Позорно мелочный, неправый,
некрасивый...

Вся эта гамма мыслей, настроений, ощущений созвучна ретроспективизму и в определенной мере послужила почвой, его взрастившей.

Ретроспективизм, как и модерн, — антибуржуазное по своей природе явление. Но отталкиваясь от прозы и пошлости буржуазной действительности, модерн устремлен в будущее. Программа максимум его наиболее радикальных представителей — красота для всех и во всем как средство преобразования безобразного (и в социальном аспекте тоже) мира.

Антибуржуазность ретроспективизма иного порядка. Его взоры устремлены в прошлое, и в этом смысле ретроспективизм — реакционное направление, «реакционное в смысле художественном» («Аполлон», 1915, № 15, стр. 18), знаменовавшее не просто остановку в художественном развитии, но и сознательное стремление вернуться вспять и вернуть прошлое.

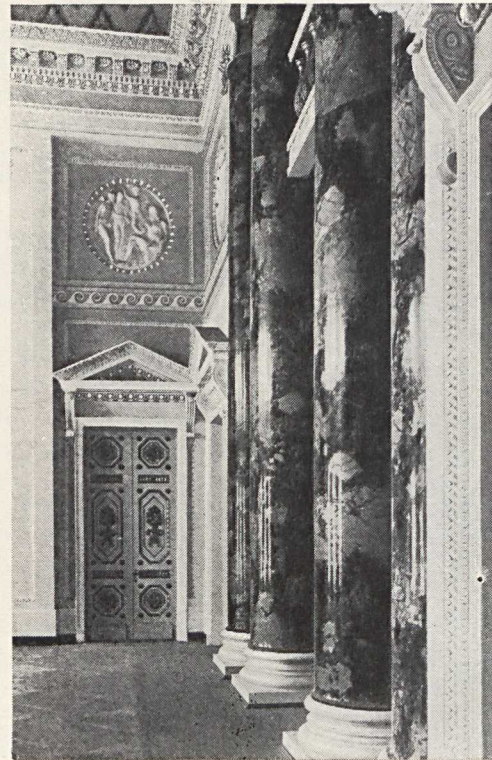
Ретроспективистов привлекают эпохи аристократические — Ренессанс, время расцвета абсолютизма во Франции и в России. В отличие от модерна аристократичного, вопреки своей программе (установка на уникальность каждого предмета как произведения искусства исключает массовость, создание среды, отвечающей потребностям личности, доступно немногим), ретроспективизм фактически и программно аристократичен. Это искусство избранных не только потому, что таковы были социальные условия,

но и потому, что таковы его цели. Это, однако, не исключает неприятия меркантильности капиталистического общества, прозаизма, пошлости, неизменности его интересов. Известно имевшее значение манифеста выступление А. Н. Бенуа в петербургской газете «Речь» со статьей «Живописный Петербург» (1902 г.). Противопоставляя северной Пальмире начала XIX века, прекрасной и величавой, как Рим или Вавилон, новый, утративший блеск былого аристократизма город, Бенуа дает ему уничтожающую характеристику: «Растет какая-то подозрительная трава с веселенькими цветочками: воздвигаются какие-то огромные дома с приятными роскошными фасадами, открываются залитые светом магазины, наполненные всякой мишурной дрянью, происходит что-то неладное, что-то даже прямо неприличное».

В 1898 году Бенуа еще допускал

разумную целесообразность в духе Морриса, хотя и призывал «не гнушаться старого, хотя бы и вчерашнего». Постепенно осторожная формулировка «не гнушаться» приобретает более последовательно ретроспективную окраску, не лишенную элитарного высокомерия. «И почему бы в Российском государстве — в этом третьем Риме, не возродиться (в третий раз) римской, истинно царственной, «императорской» архитектуре?» («Мир искусства», 1904, № 10, стр. 209).

«Глубокая тоска, неудовлетворенность настоящим и неизвестность будущего, желание забыться в прекрасном прошлом» слиты в ретроспективе с желанием окружить себя не только прекрасными, но и дорогими вещами далеких веков, особенно России XVIII — начала XIX века, дворянский быт которой казался воплощением гармоний искусства и жизни. Антитеза тогда и теперь (прекрасное — тогда, пош-



И. Фомин.
Одна из комнат 3-го этажа
в доме Абомелек-Лазорева.
Петербург. 1912—1915

И. Фомин.
Фрагмент большой столовой
в доме Абомелек-Лазорева.

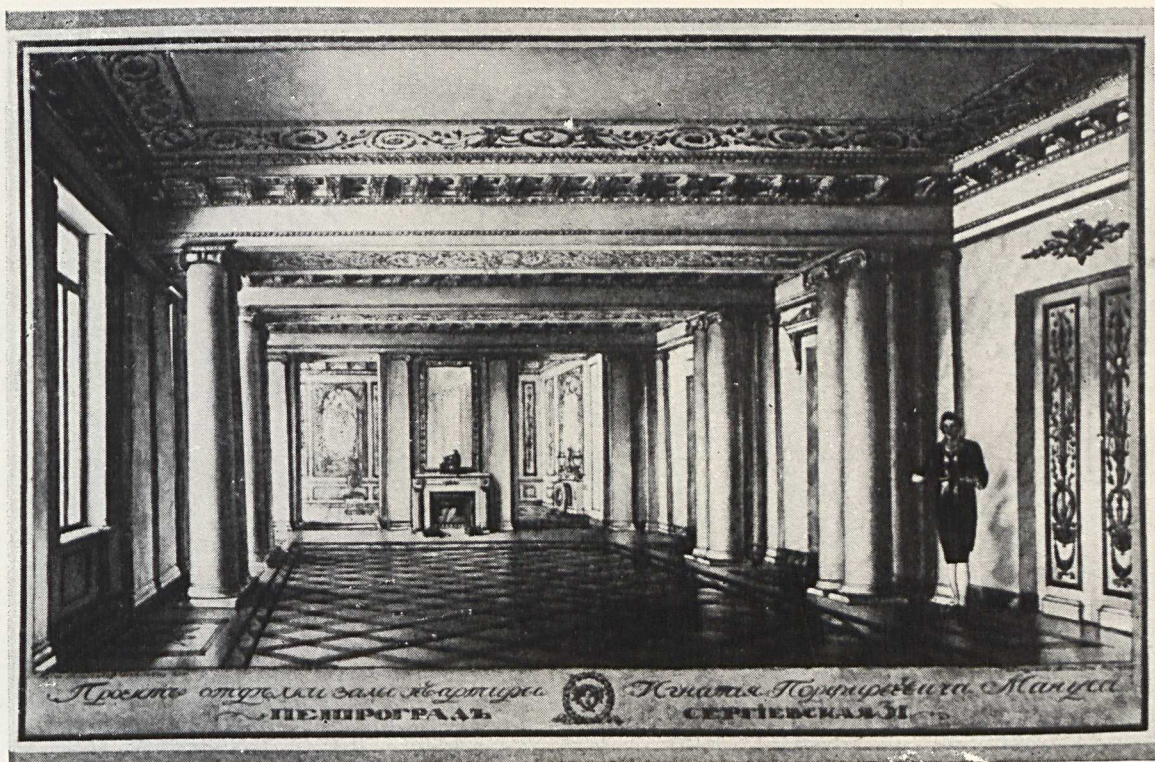
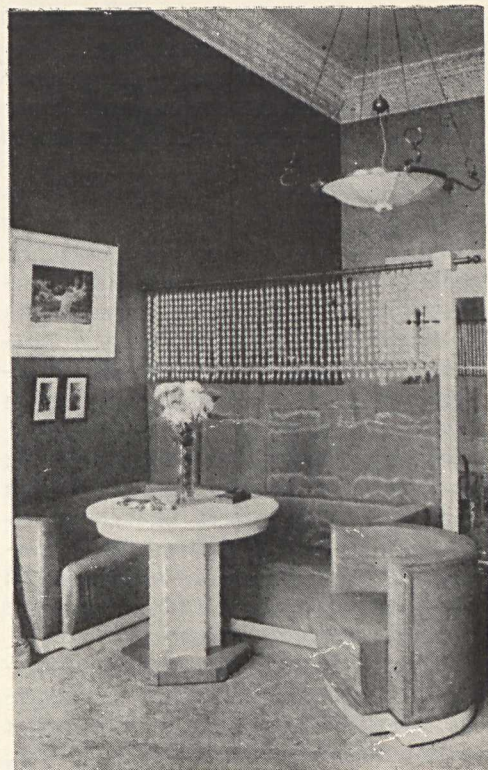
И. Фомин.
Часть плафона в доме
Ратькова-Рожнова
Петербург. 1912—1913

лое — теперь) составляет идейный смысл всех произведений ретроспективизма.

И хотя раздавались трезвые голоса, утверждавшие, что «красота не только лишь в седой древности», что ретроспективизм ведет «к невозможному отречению от действительности», что он «не соответствует нашему времени», практические доводы не были приняты к сведению и не привели к отказу от ретроспективизма. Скорее наоборот, создателей и заказчиков вдохновляли именно непрактичность, красота и величие форм, взятых за образец для подражания. В их «нецелесообразности» и «вечной» красоте виделся вызов эпохе. Ретроспективизм — явление по преимуществу петербургское. Здесь он зародился в середине 1900-х годов, здесь же получил преимущественное распространение. Его влияние, дошедшее до Москвы, едва затронуло провинцию, где модерн проч-

Напротив, необарокко занимает среди ретроспективных направлений сравнительно небольшое место. Барокко, стиль значительно менее нормативный, чем ренессанс или классицизм, труднее поддавался аранжировке и приспособлению к архитектурным организмам XX века. В еще большей мере это относится к неорусскому «стилю». Древнерусское зодчество — один из вариантов средневековой архитектуры — практически оказалось недоступным воссозданию в условиях начала XX века. Целостное по своей природе, оно с трудом входило в архитектурную практику. Органичность делала его менее гибким, возрождение присущей ему системы требовало слишком радикальной трансформации привычных габаритов, норм освещенности, типов помещений, объемной структуры сооружений.

Чисто зрительная упорядоченность построек ренессанса и классициз-



И. Фомин.
Отделка квартиры Поммер.
Петербург. 1908

М. Рославлев.
Проект отделки залы
в квартире И. Мануса.
Петербург. 1916 г.

но удерживал свои позиции. Но и в столицах доходные дома и промышленные сооружения — в основной массе, деловые и торговые здания — отчасти продолжали возводиться в стиле модерн. «Модерн, в особенности в Петербурге остается лишь для доходных домов, ибо простота и сухость его линий и отсутствие орнаментов удешевляют значительно стоимость постройки» («Двинский листок», 25 марта 1911 г.).

В ретроспективизме получили наибольшее распространение неоренессанс (палладианство) и особенно неоклассицизм (подражание русскому классицизму последней четверти XVIII — первой четверти XIX в.), то есть стили с последовательно формализованной, канонизированной и абстрактной системой художественных средств, приложимой почти к любым, даже в условиях начала XX столетия, типам и размерам сооружений.

ма, присущий этим стилям и производным от них феноменам — неоклассицизму и неоренессансу, рационализм художественного приема воспринимались сторонниками ретроспективизма как восстановление поправленных модерном закономерностей, как антитеза своеволию и произвольности модерна. Иными словами, сторонники ретроспективизма, не удовлетворенные новшествами модерна, пытаются исправлять его средствами прошлого. Критикуя модерн за отсутствие в нем логики и тектоники, они отождествляют смысл этих понятий с логикой и тектоникой классицизма и ренессанса, а не с нормами самого модерна; они отвергают его не за разрыв с традицией как таковой, а за разрыв с классицистической академической традицией. Точность передачи стиля, неотличимость от подлинника становится для представителей ретроспективизма едва ли не высшей похвалой.

Г. К. Лукомский с восторгом пишет о «шедеврах ретроспективного направления». А. Бенуа с удовлетворением замечает: «Стоит проехаться по улицам Петербурга, чтобы возникло радостное убеждение, что и наше время могло бы создать нечто достойное прежних времен»; у архитекторов-ретроспективистов «есть свои идеалы — нечто почти совершенно забытое в архитектурном мире. Из этих идеалистов большинство основывается на культуре традиций» («Речь», 1912, № 294). Специальные журналы посвящают восторженные статьи «ренессансным палаццо в Москве». Сооружаются жилые дома (многоквартирные, доходные, многоэтажные), с фасадами, декорированными колоннами гигантского ордера, карнизами, фронтонами, которые заставляют забыть о прозаическом назначении построек и перенести нас в эпоху, давно минувшую. Но воссоздание видимости было-

го — лишь одно из проявлений программы ретроспективизма, направленной на возрождение классицизма, ренессанса, во всей полноте их конкретно-исторического своеобразия: композиционной (ордерной) системы, пространственно-планировочной системы, системы убранства и меблировки помещений. В особняках возрождается исчезнувшая было усадебная схема с парадным двором, главным корпусом в центре, симметрично расположенными по бокам галереями и флигелями.

Происходит как бы идеализация идеальной схемы классицизма. Она тщательно изучается, анализируется, приводится к общей формуле — квинтэссенции стиля, очищенной от продиктованных случайностями неправильностей и отклонений.

Архитекторы стремятся не упустить ничего характерного: анфиладности планировки, тяготения к квадратным в плане помещениям,

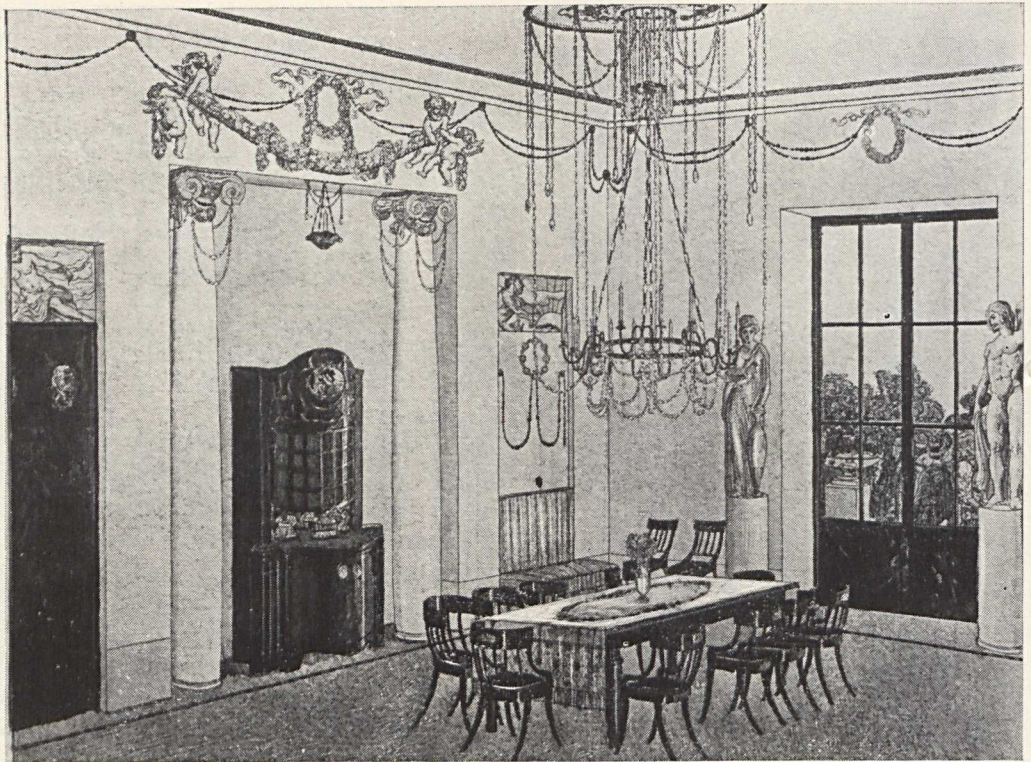
приходилось идти на большие ухищрения, чтобы согласовать усадебную схему планировки здания с современными потребностями комфорта, квадратные планы и кубические объемы, галереи, флигеля и ротонды — с жилым назначением комнат.

О назначении и системе размещения комнат в интерьерах здесь говорить трудно. В квартирах доходных домов, где число помещений было более ограниченным, сохраняются особенности, сформировавшиеся в середине прошлого века. Но тут и там возрождается характерное для классицизма и ампира расслоение на парадные и жилые покои. Жилые отделяются более скромно и выносятся в боковые корпуса, флигели, на задний фасад, размещаются по сторонам торжественно разворачивающейся парадной анфилады.

В парадной половине на разные лады варьируются, следуя один за

другим рисунком на цветном фоне; хрустальные люстры, «античные» статуи и вазы, паркет старинного рисунка, стильные занавеси, росписи, лепнина, белые кафельные печи, старинные или под старину портреты в квадратных и овальных рамах, бронза, фарфор, хрусталь, канделябры на столах, подзеркальниках, каминах.

Новый род недуга — лихорадка коллекционерства захватила общество. Подлинные вещи екатерининского, александровского, павловского времени заполняют квартиры, налаживается производство мебели и отделки интерьеров, по внешнему виду не отличимых от прототипа. В соответствии с избранным стилем в интерьерах изменяется цветовая гамма, набор применяемых материалов, самый любимый из которых — искусственный мрамор. Вместо неопределенных, сложных пастельных тонов модерна — яркие локальные краски, широкое ис-



вестибюлей с колоннами у входа на лестницу, колонных зал и зал с колоннами, анфилад, расположенных по поперечной оси здания — от парадного подъезда до выходящей в сад полуротонды (если проектировщик берет за образец классицизм XVIII века), кубовидности объема с плоским куполом, полуциркульного окна с летящими «Славами» над ним, если образцом ему служит московский ампир.

Но рожденная особенностями городского быта планировка домов начала XX века, особенно доходных, плохо поддавалась трансформации, несмотря на самое искреннее желание следовать пространственным особенностям прототипа. Анфиладность планировки то и дело нарушалась. В немногих особняках (лишь самых богатых и больших) удавалось воссоздать продольную анфиладу парадных зал; несколько проще обстояло дело с короткой поперечной. Архитекторам

другим, величавые залы, несколько бутафорские в своей грандиозности, чуть унылые в своей пустоте, такие красивые отвлеченной нежизненной красотой, совершенно чуждые ритму современной жизни, его утилитаризму. Слишком правильны построения, слишком грандиозны вестибюли и залы, слишком диссонируют с общим стилем жизни и даже обликом человека в пиджаке эти величавые интерьеры, где хочется танцевать менуэт или устраивать балы.

Залы колонные и без колоннад, отделанные на манер Воронихина, Старова, Кваренги или Казакова; ампирные люстры с электрическими лампочками вместо свечей; чинно расставленная вдоль огромных полупустых помещений стильная мебель красного дерева или карельской березы с накладными украшениями из бронзы; стулья, кресла, диваны с мягкими сиденьями, обитые тканями с широким полоса-

пользование двух ярких тонов — белого и синего, белого и зеленого, насыщенная гамма сине-желтых, сине-красных цветов. Простор, гладкие плоскости стен, легкая орнаментация в виде венков, гирлянд, частые белые переплеты окон вместо крупных поверхностей зеркального стекла. Витраж, керамика, майолика, металл исчезают или применяются совершенно иначе, чем в модерне, под старину.

Желание перенестись в прошлое настолько сильно, что некоторые съемщики отделяют под ампир даже квартиру доходных домов. Вдруг на 3-м или 5-м этаже многоквартирного дома появляется особняк в миниатюре со своими купольным круглым и колонным залами, гостиными и приемными, украшенными колоннами и пилястрами почти совсем как во дворце екатерининского вельможи. Злоупотребление колоннами и колоннадами выдает ретроспективи-

стов, обнаруживая подделку точно так же, как обнаруживается она в подчеркнутой, гротескной пластике колонн, разорванности масштабов зачастую скромных размеров здания, в излишнем нагнетании сильно действующих средств. Классицизм значительно скупер в применении ордера — это стиль «естественный», рожденный логикой развития послепетровской архитектуры. «Естественна» и величавость дворцов классицизма, соответствующих общественному положению их владельцев. Здесь представляют, а не «выдают» себя за кого-то. Иное дело ретроспективизм — явление, в определенной мере сконструированное сознательно. Отделка особняков мебельных фабрикантов, загородных домов хозяев железоделательных заводов, квартир преуспевающих адвокатов и дач модных врачей имеет иную цель: заставить забыть о своем времени, об истинных занятиях и

театра», только в жизни, а не на сцене, или грандиозному и очень дорогому, стоящему миллионных затрат, маскараду. Обитатели стильных квартир, мечтая воссоздать, вернуть прошлое, старательно разыгрывали спектакли для себя, пытаясь подчинить предвзятой схеме даже свой повседневный быт и привычки. Серьезное в своей основе явление, становясь массовым, опошлялось, превращалось в фарс; «желание забыться не смехом или шумным угаром, а развернув красивую страницу прошлого, погрузиться в созерцание неизменно ярких лучей победы человеческого духа, озаряющих это прошлое, в котором затерялись его мрачные тени, желание отвлечься на мгновение от тяжелой действительности» («Обозрение театров». Пгр. 5 марта 1916 г.) становилось чем-то совершенно противоположным изначальной серьезности идеи.

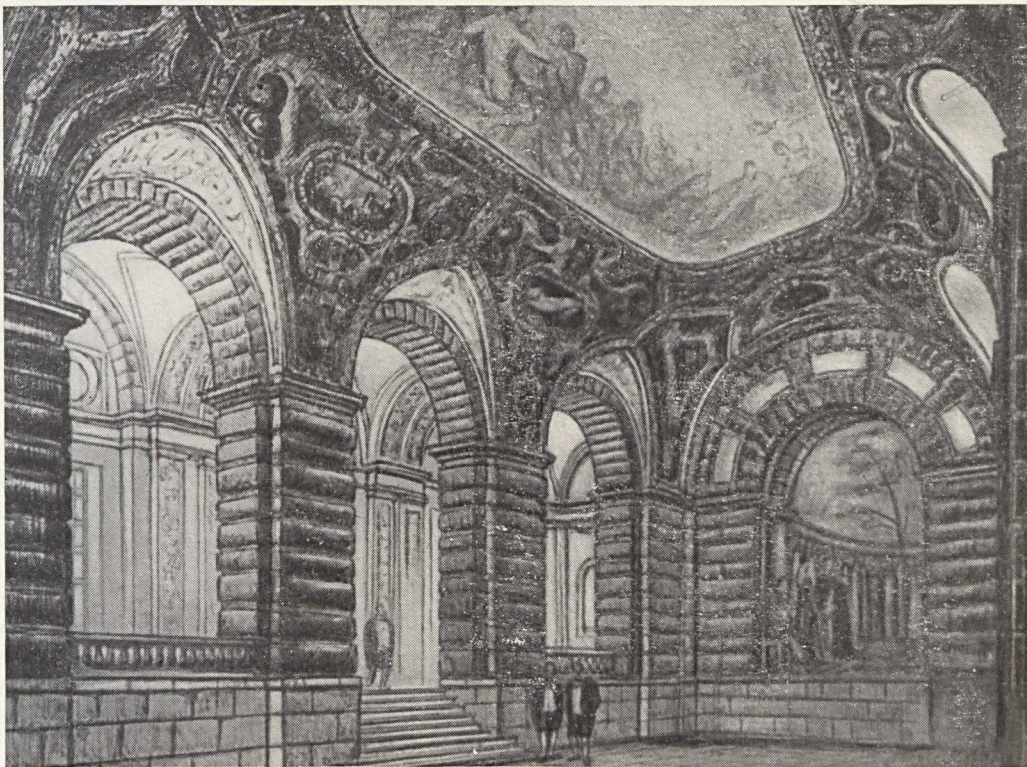
Не без иронии описывает А. Н. Толстой в «Приключениях Расстегина» обработку героя «под двадцатые годы», когда тот занимел «охоту к стилю». «А уж за стиль взялся тут дело не маленькое... Александра Ивановича знаешь, на Маросейке торгует, так он до того дошел, — спит, говорят, в неестественной позе, по Сомову... Обработка Александра Демьяновича под стиль началась немедленно... Был куплен старинный особняк на Пречистенке. И все антиквары, брик-а-брак и поставщики мебели кинулись разыскивать подлинную обстановку двадцатых годов. Решено было весь распорядок дома, до ночных туфель, до чайных ложек пустить в подлинный стиль. До середины июля Расстегин и Опахалов ремонтировали и обставляли дом, собирали предков и старинную библиотеку. Александр Демьянович из некоторых книг вытверживал места наизусть, что-

А. Грубе.
Лестница в доме Гротена
на Песочной набережной.
Петербург. 1914

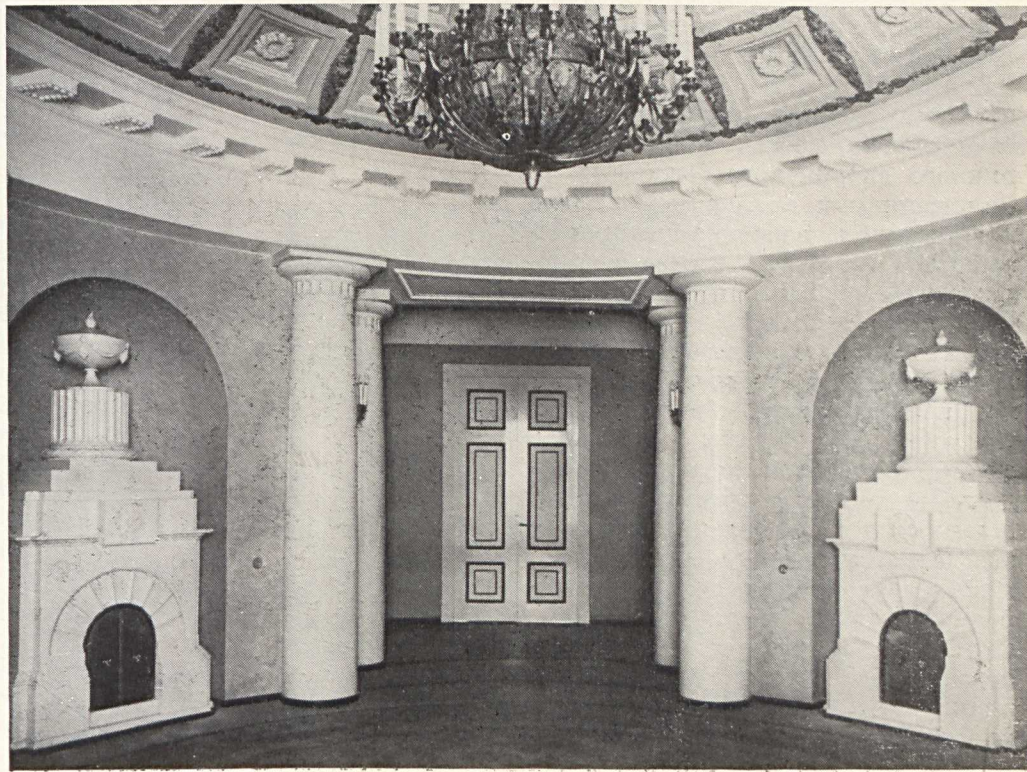
А. Холопов.
Проект отделки столовой.
Петербург. 1909

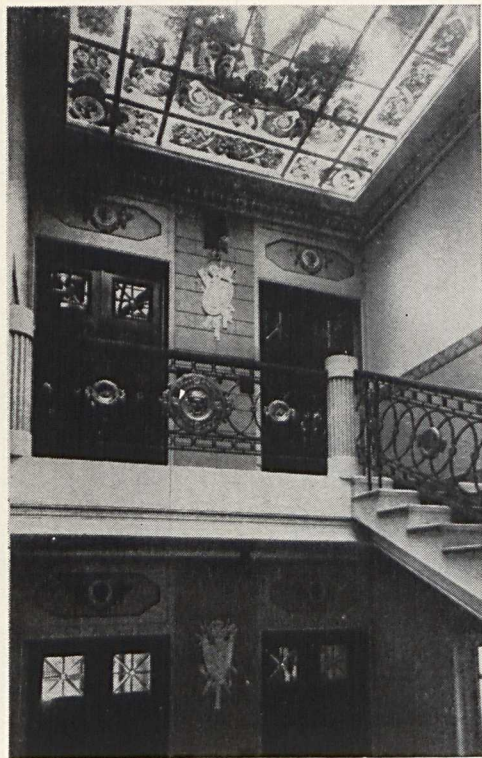
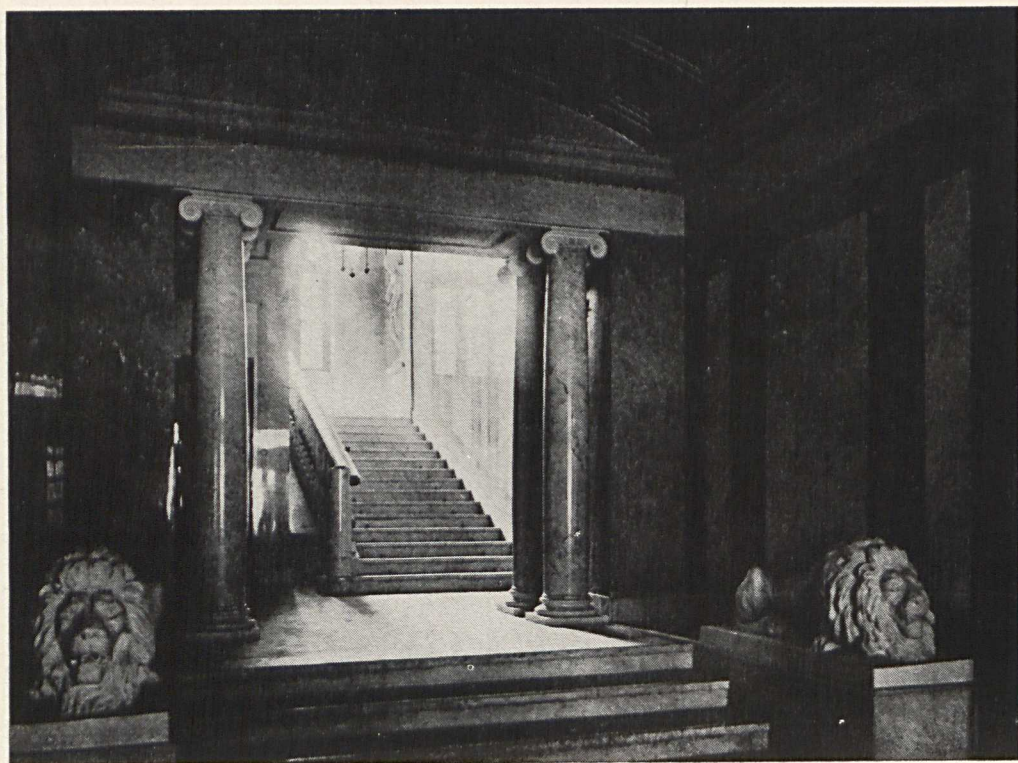
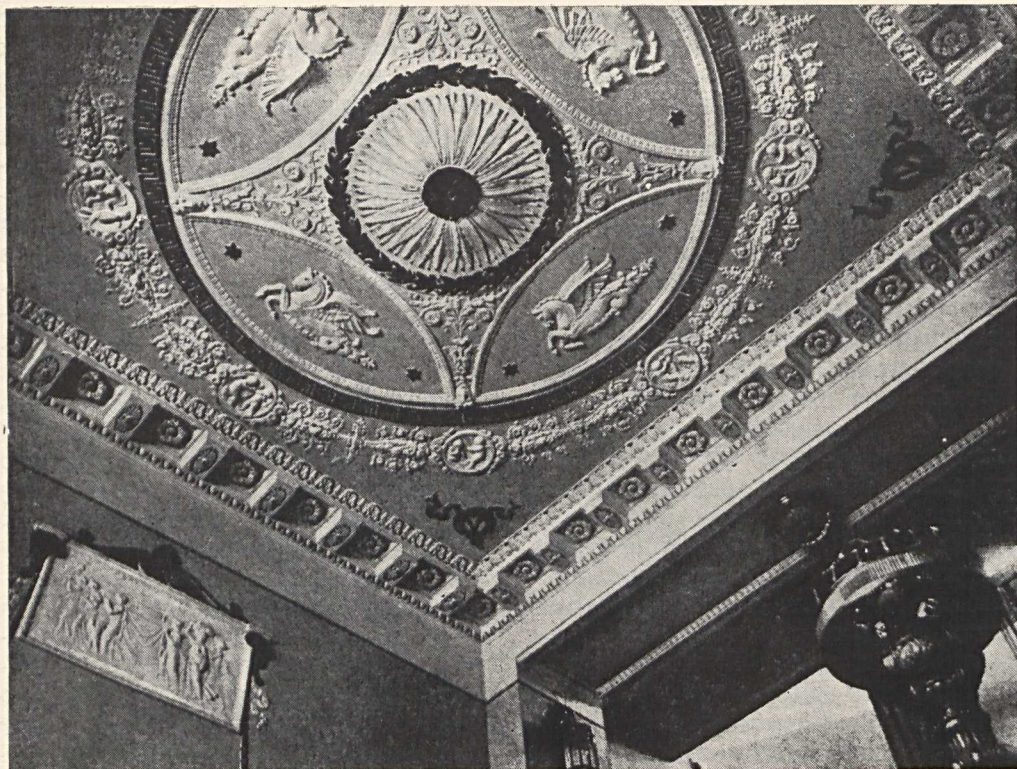
В. Шуко.
Проект вестибюля виллы
Мордвинова
Петроград. 1915

М. Рославлев.
Отделка круглого зала
в квартире Мануса.
Петроград. 1916



месте владельца на социальной лестнице, перенестись в окружение эпохи, олицетворяющей для него «золотой век» человечества. Беспочвенность, искусственность, бегство от действительности, «культ воспоминаний» сказываются в ретроспективизме то в неуловимом налете элегичности, призрачности, грусти, то в причудливом сочетании черт бутафории и грандиозности, утонченной изысканности (особенно в проектах под последнюю четверть XVIII века) и некоторой суховатости форм, изредка — в невольной стилизации. Еще в 1910 году В. Я. Курбатов охарактеризовал ретроспективизм и особенно распространенный его вариант — неоклассицизм, как декоративизм. Писал, что проекты Фомина напоминают декорации. Может быть, правильнее уподобить ретроспективизм театральному действию в целом, вроде «старинного





бы и разговор его не выпирал из всего стиля уродски. Для окончания реставрации решено было съездить куда-нибудь в уезд, посмотреть на местах остатки старинного дворянского быта».

Заложенная в архитектуре после Возрождения вероятность превращения ее из «архитектуры необходимости» в «архитектуру выбора», выразившаяся в эклектике произвольным использованием архитектурной формы, достигла крайнего выражения в ретроспективизме. Подчеркнем еще раз: он не просто приспособливает отдельные формы архитектуры прошлого к новым организмам, как это делает эклектика, он пытается втиснуть в прокрустово ложе избранного стиля быт, жизнь и ради этого трансформирует на древний образец новые типы зданий, их планировку, структуру, оформление интерьера. Но вернуть «золотой век» оказалось столь же не-

мыслимым, как и реконструировать стили прошлого. Социальные бури XX века положили конец этим исканиям.

Г. Гельрих.
Вестибюль доходного дома.
Москва. 1911

М. Рославлев.
Отделка вестибюля в квартире
Мануса.
Петроград. 1916

Вестибюль и парадная лестница
доходного дома. Москва. 1912

Болгарский курорт «Русалка»

З. Николаевская

Значительным успехом болгарских зодчих является новый курортный комплекс «Русалка», строительство которого было закончено в июне 1969 года.

Комплекс «Русалка» вырос в южной части побережья Черного моря, на территории природного заповедника «Птичий залив», получившего свое название в прошлые времена, когда здесь при перелетах останавливались на отдых птицы. «Птичий залив» издавна привлекал ценителей красоты дикого ландшафта, не встречающегося ни в какой другой части побережья Болгарии. Своеобразный рельеф местности с необыкновенно красивым скалистым берегом, изрезанным живописными заливами и бухтами, экзотический характер растительности создают особое очарование этого уголка. Поэтому при проектировании и строительстве стояла трудная задача — сохранить природу заповедника. Она успешно была решена авторами комплекса: архитекторами М. Мариновым, И. Юрковым, С. Димитровым, инженером-конструктором Б. Пантелеевым, инженером-паркостроителем К. Каракашевым. За проектирование «Русалки» авторы удостоены звания Лауреатов Димитровской премии.

Проявив тонкое понимание красоты природы и высокое профессиональное мастерство, проектировщики сумели сбереечь скальный рельеф местности, растущие там деревья и кустарники, общий колорит естественного ландшафта.

Курортный комплекс делится на жилую и общественную зоны. Жилая зона располагается на двух террасах параллельно линии берега. Она формируется из одноэтажных домиков-бунгало гостиничного типа, которые образуют группы свободной композиции, мастерски подчиненные характеру рельефа. Удачно выбрана высота застройки по отношению к вершине склона, благодаря чему группы зданий не подавляют природное окружение.

На верхней террасе бунгало поставлены один над другим так, что каждый этаж лежит на скальном основании на разных уровнях. Из бунгало образуется система амфитеатров, как бы выросших в горы. Слитность застройки с ландшафтом усиливается благодаря сохранению скал и деревьев, растущих в расщелинах между домиками. Отдельные глыбы камня используются как декоративный элемент ландшафта, приближенного к домам. Камни «обыгрываются» изгибом дорожек, устройством возле них лестниц и др.

Выразительность застройки создается благодаря контрасту геометрических зданий, живописных очертаний деревьев и кустарников, изменяющейся игре света в зелени листвы и скульптурными нагромождениями скального склона.

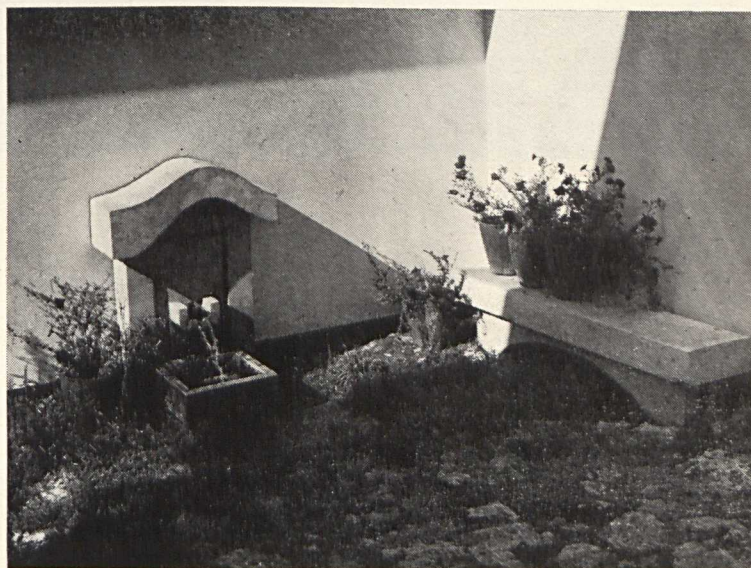


Общий вид жилой зоны курорта

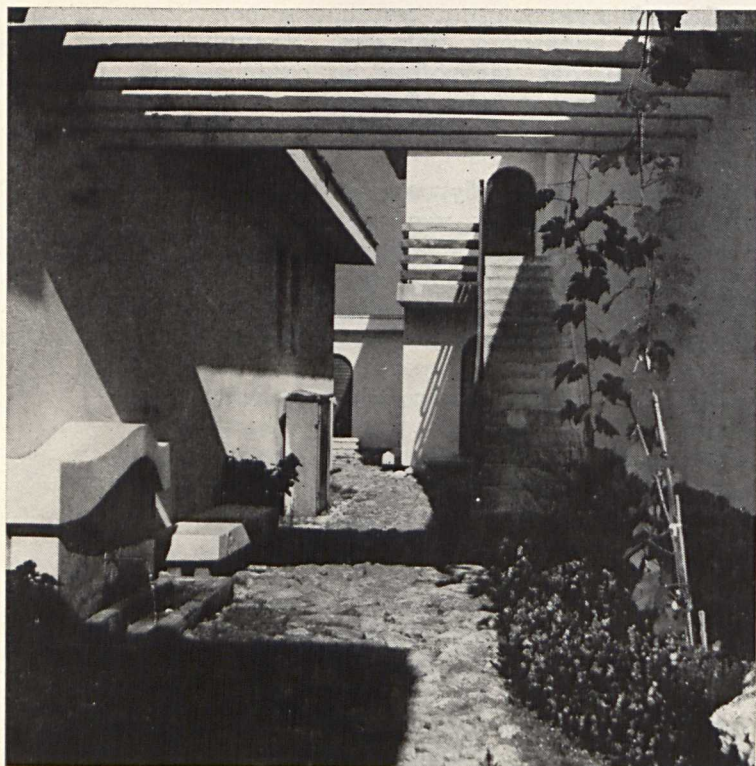
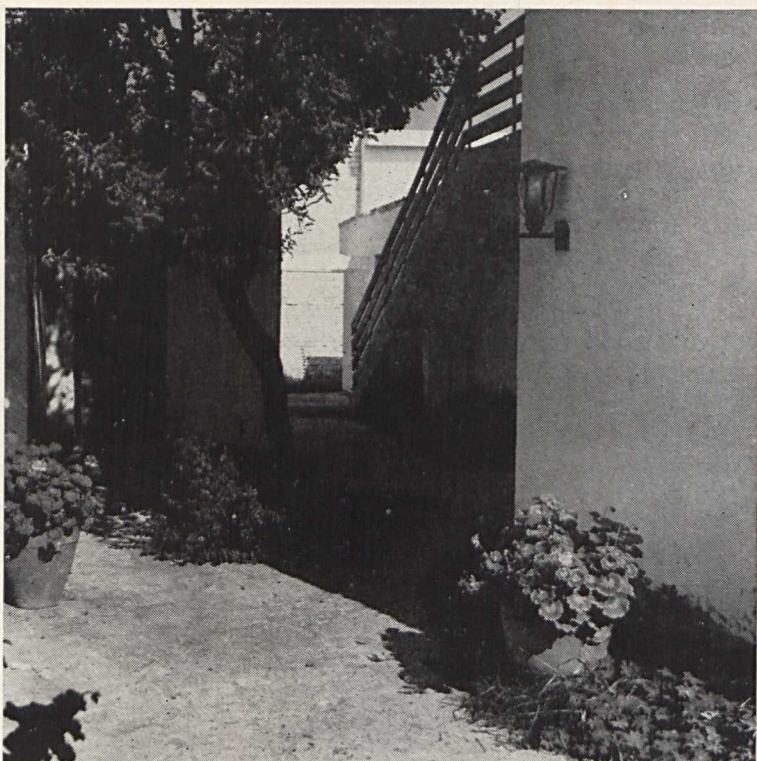
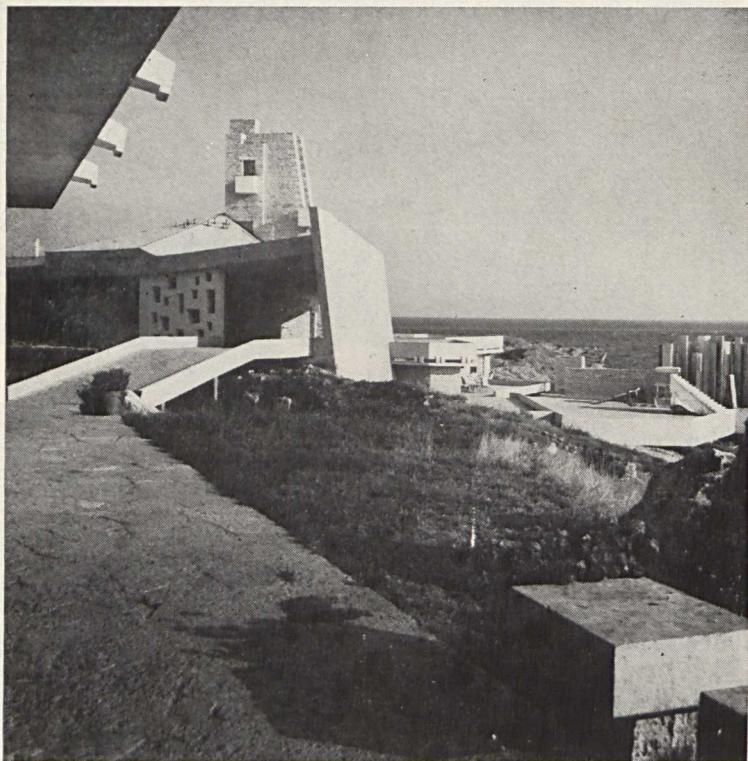
Пляжи-площадки, созданные на основе бетонных колец

Дома-бунгало

Благоустройство внутреннего двора



Архитекторы:
 М. Маринов, Н. Юрков,
 С. Димитров;
 инженер-конструктор Б. Пантелеев,
 инженер-паркостроитель
 К. Каракашев.
 Курортный комплекс «Русалка».
 Болгария



Общественная зона. Здание
 ресторана-бара

Благоустройство
 внутренних улиц жилой зоны.
 Декоративное озеленение
 внутренних двориков

Общественная зона. Ресторан-бар



На второй террасе бунгало собраны группами, связанными между собой улочками и дорожками, в которых использованы мотивы дворишков болгарского народного жилища. Такой композиционный прием позволил создать пространства, изолированные от внешнего окружения. В отличие от «экстерьера» комплекса, в котором сохранен естественный «дикий» характер ландшафта, здесь создается искусственная парковая среда. В этих замкнутых дворишках устроены уютные декоративные садики с живописно вкрапленными группами ярких цветов и малыми формами архитектуры: питьевыми фонтанчиками, скамьями, цветочницами, фонарями. В отдельных местах над улочками перекинуты бетонные балки, имитирующие перголы, которые украшаются вьющимися растениями.

Следует отметить, что в своей горной стране болгарские архитекторы активно используют естественный камень и как строительный, и как отделочный материал. Они знают свойства камня, пони-

сооружения и на берег моря. Прибрежный ландшафт и морские просторы становятся здесь предметом созерцания для посетителя ресторана.

Неотъемлемая часть курортного комплекса «Русалка» — искусственный пляж, построенный на склоне одной из самых живописных бухт «Птичьего залива».

Необходимость создания искусственного пляжа обуславливалась природными особенностями местности. Скалистый берег моря, с красиво очерченными изгибами многочисленных заливчиков, лишен естественной пляжной полосы. Искусственный пляж создан на каменистом склоне из бетонных колец трех размеров (диаметром 15,10 и 7 метров), которые были заполнены песком, привезенным из другой части побережья. Таким образом построили тридцать песчаных пляжных площадок, террасообразно сбегающих к морю (песчаная площадка пляжа на одного человека составляет 6 квадратных метров).

В более пологих местах установлены



мают его декоративные качества и умеют его обрабатывать. Здесь, во внутренних двориках, все малые формы архитектуры искусно вытесаны из камня. Им же покрыты площадки и дорожки. Камень как материал объединяет бунгало с природным окружением.

Доминирующее положение на территории «Русалки» занимают общественные здания: ресторан-бар, административный блок и торговый центр. Они располагаются перед спальными корпусами на мысу нижней террасы.

Самое значительное сооружение — ресторан-бар — является центром композиции общественной зоны. Его роль подчеркивается осевым расположением на мысу и выразительной архитектурой, решенной в скульптурной форме. Помещения ресторана-бара лежат в нескольких уровнях и отличаются живописной пространственной группировкой. Благодаря такой композиции возникают различные видовые точки на другие части этого

кольца большего диаметра. Такие песчаные террасы, распластавшись на склоне, открыты со всех сторон. Там, где был более крутой уклон, расположены кольца меньшего диаметра. Некоторые небольшие песчаные террасы вписаны в естественно образованное углубление между скалами либо венчают участок, выступающий из склона горы.

Солнцезащитным навесам на пляже придана форма зонтиков (диаметром 2,25 метра), сплетенных из прутьев ивы по металлическому каркасу. Стойка навеса укреплена в бетонном основании. Найденное проектировщиками своеобразное техническое и ландшафтно-архитектурное решение искусственного пляжа следует оценить как несомненный большой творческий успех.

Курортный комплекс «Русалка» в «Птичьем заливе» представляет собой пример ансамбля, целостность которого достигнута благодаря единству ландшафта и архитектуры.

Территория искусственно созданных пляжей «Русалки»

Текстиль в дизайне

Л. Монахова

То, что сейчас происходит в зарубежной практике в области декоративных тканей — их оформлении, развитии ассортимента — разрушает традиционные представления. Характер их художественного решения и, главное, их применение в интерьере позволяют сделать вывод об этом явлении как о «необычном феномене». Повышенный интерес к текстилю выражается хотя бы уже в том, что буквально любой журнал, касающийся предметного мира, не обходится без публикаций образцов декоративных тканей. Художественное оформление тканей, которое раньше целиком было областью индивидуального творчества, в отдельных случаях начинает приобретать характер промышленного производства. Например, в ФРГ при одной из текстильных фирм организован дизайнерский центр, который работает над созданием первичного набора рисунков, сочетания которых должны дать множество вариантов новых оригинальных образцов. Развивается так называемый дизайнерский, линейно-геометрический тип рисунков, отличающихся четкой построенностью и ясной композиционной логикой узора.

Таким образом, в оформлении декоративных тканей намечается как бы два направления: одно основывается на геометрических мотивах, другое — на варьировании темы растительного мира, природы. Фрагменты обычных декоративных тканей используются как декоративные настенные панно. Более профессионально поставленным становится дело цветового, колористического решения тканей, точно регламентируются и гарантируются основные цвета и промежуточные оттенки, число которых постоянно растет. Появляются ткани, специально предназначенные для изготовления, в буквальном смысле слова, мягкой, шитой мебели — это новое событие в европейском дизайне. С особой остротой, заново встает проблема оформления и применения декоративных ковровых покрытий. Они начинают использоваться не только для пола, но и для стен, потолка.

В этих фактах ничего удивительного нет. Вся необычность современного развития декоративных тканей состоит не в расширении их ассортимента и общем увлечении текстилем, а в том, что все поиски направлены на то, чтобы показать ткань как материал, способный выполнять конструктивные функции в организации вещей и интерьера. Например, мебельная ткань используется не просто как обивочная: мягкая мебель делается вся из ткани, и ее основа, «конструктивный» костяк определяется кроем вещи и той идеей формы, которой она подчинена. Иногда текстильное происхождение мягкой мебели специально подчеркивается — и рядом с четкими скульптурными «надутыми» формами соседствуют аморфные и откровенно сшитые, напоминающие по характеру домашние, самодельные вещи, где ткань сама берет на себя функции формы и конструкции.

Переосмысление текстиля, вернее нитей, волокна сырья как материала, пригодного не только для изготовления полотна, но и для создания пластических пространственных структур, выражается и в таком необычном явлении, как «текстильная скульптура».

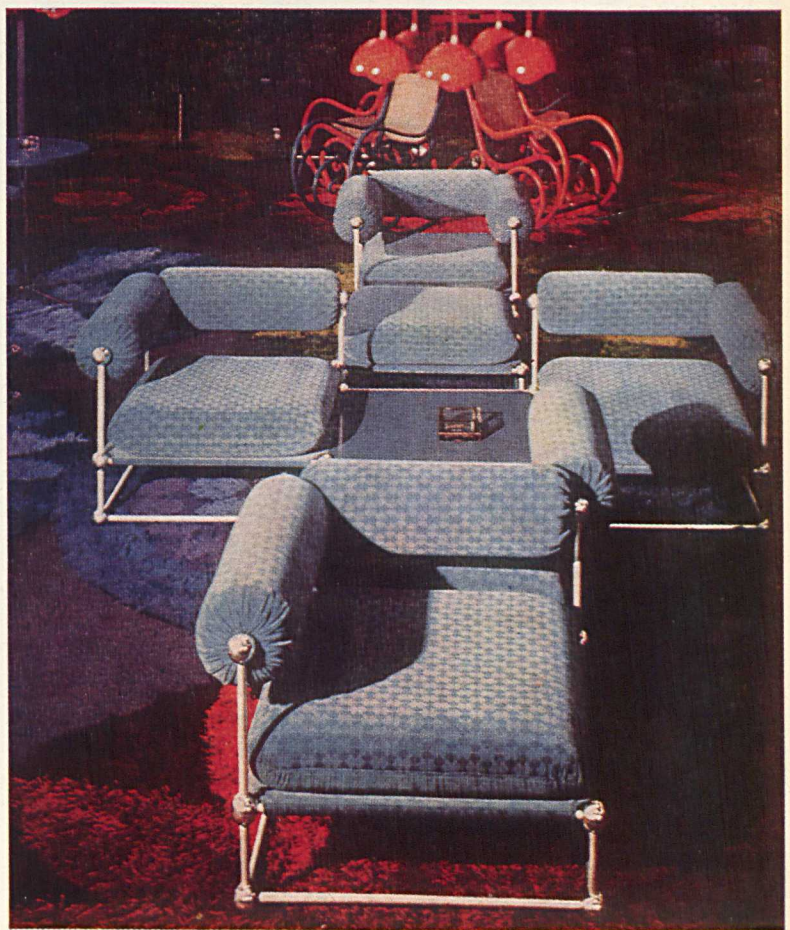
Традиционное использование ткани в интерьере также начинает приобретать другой смысл, характер и функции. Очень часто с помощью декоративных тканей художники пробуют дать новое пространственное прочтение интерьера. Иногда с этой целью, как декоративные настенные панно, используются фрагменты тканей, оформленных, главным образом, в дизайнерском духе. И здесь активная композиционная структура их ри-

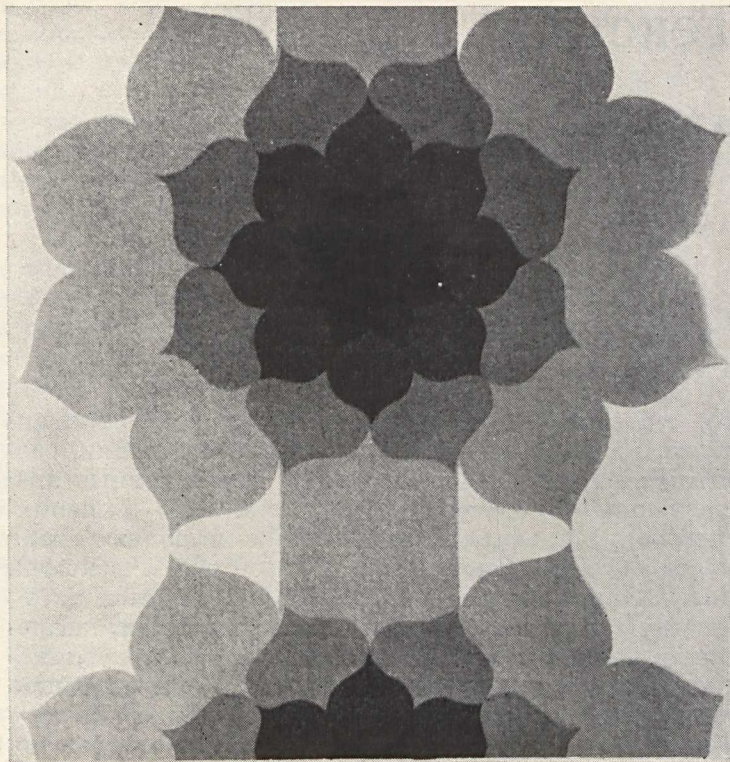
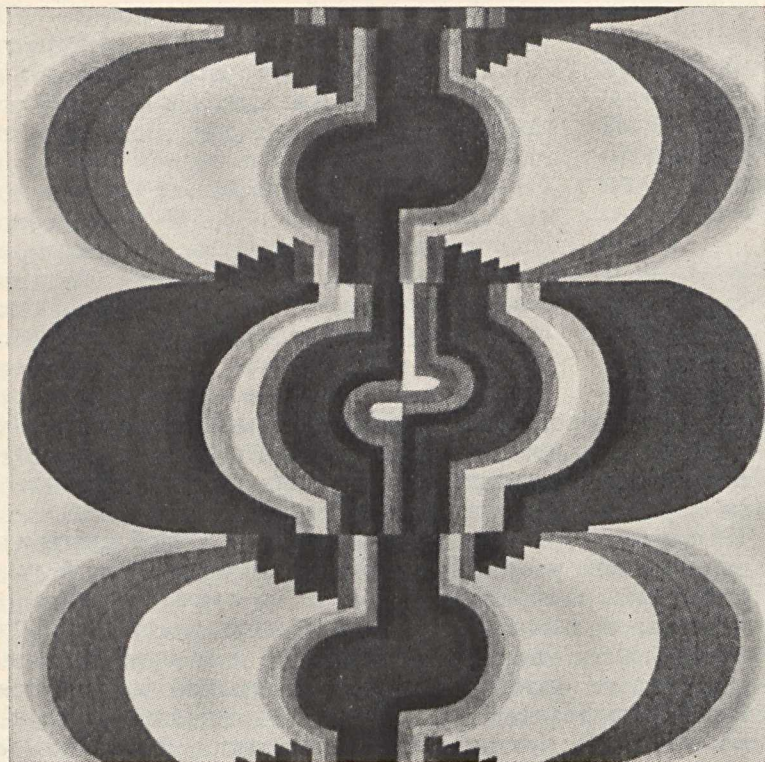
сунка помогает сформировать в интерьере свою пространственную среду. Сильнее всего это новое направление в использовании декоративных тканей повлияло на характер оформления всевозможных покрытий. Их решение все больше стало тяготеть к свободным в своей основе узорным композициям. Ранее подобная ткань измерялась метрами, ее выразительные качества от этого не страдали. Теперь ткань приобретает почти уникальный характер и ее эстетические достоинства определяются совершенством и самостоятельной выразительностью общей композиции рисунка, цветовой, ритмической организации всей занимаемой ею площади.

Большое значение придается выразительности и ясности ритмического построения узора, которое составляет основной эффект «дизайнерских» тканей. Производство также ориентируется на выпуск оригинальных покрытий, созданных по индивидуальным проектам и для конкретных интерьеров. В связи с этим очень сильно увеличивается раппорт тканей, используются различные композиционные приемы, чтобы и при повторности рисунка подчеркнуть единство его общего решения.

Эта направленность творческих поисков имела бы все основания восприниматься как мода, если бы не дизайнерская практика «текстильной» организации интерьеров, которая развивается параллельно. Именно здесь, в организации интерьера проявляется вся суть поисков и перемен в оформлении декоративных тканей. Поэтому сейчас все больше начинают говорить о том, что над текстильными интерьерами должны работать вместе с художниками по текстилю архитекторы и оформители интерьера.

Иногда кажется, что обилие ткани в интерьере, его





Портьерные хлопчатобумажные ткани. ФРГ, Швеция

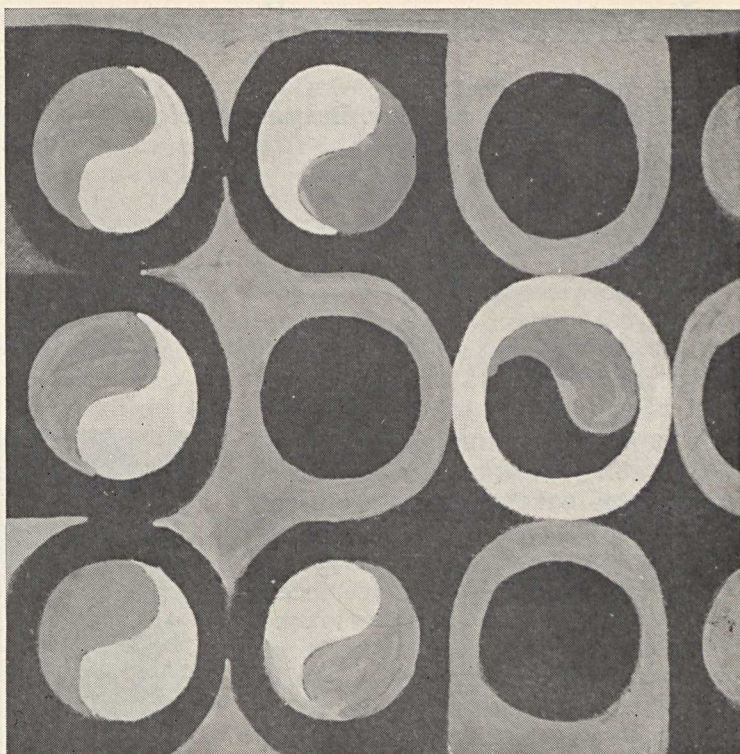
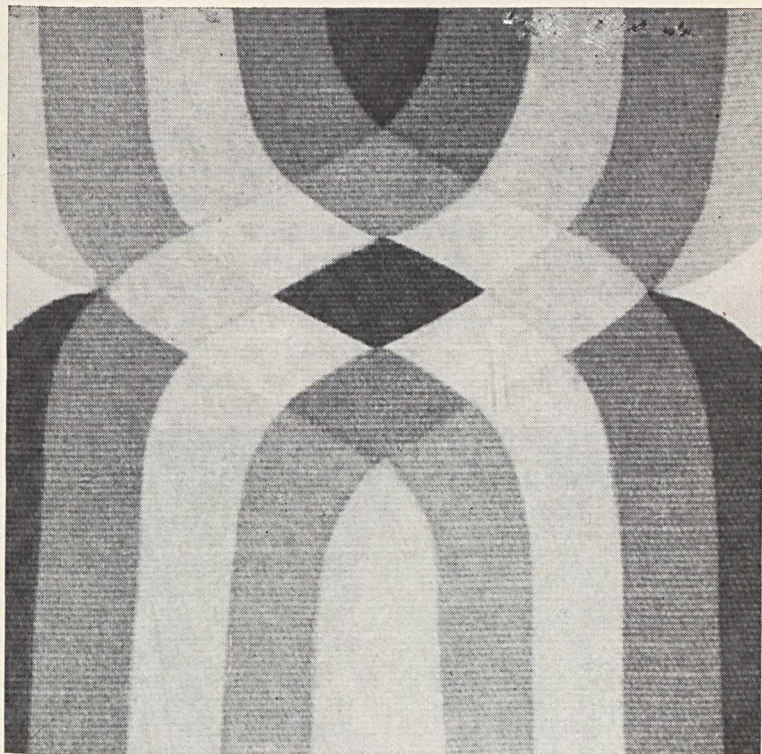
полностью «текстильный» характер — чисто рекламное предприятие. Действительно, при рождении нового «кумира» издержки неизбежны. Как любое новое явление — эксперименты с тканями в интерьере сложны, противоречивы, часто теряют свой смысл и логику. Если относиться к ним только как к моде, опасения за архитектурность интерьера, ощущение ее уничтожения вполне уместны. Однако, если во всем этом видеть прежде всего художественный эксперимент, попытку выработать новые принципы организации интерьера, нужна другая оценка явления.

На фоне архитектурной аскетичности интерьера, особенно жилого, активное введение декоративной ткани как самостоятельной декоративной ценности вызывает ассоциации с выразительными возможностями ковра, гобелена, однако не в современном их восприятии. Ткань, предназначенная для интерьера, в том виде, как он решается современным художником, заставляет вспомнить о гобелене эпохи Возрождения или средневековья, где один гобелен при минимальном количестве мебели или даже при полном ее отсутствии создавал ощущение организованности интерьера, придавал ему жилой вид, как бы осуществляя переход от архитектуры камня к формам, более близким человеческому жилью.

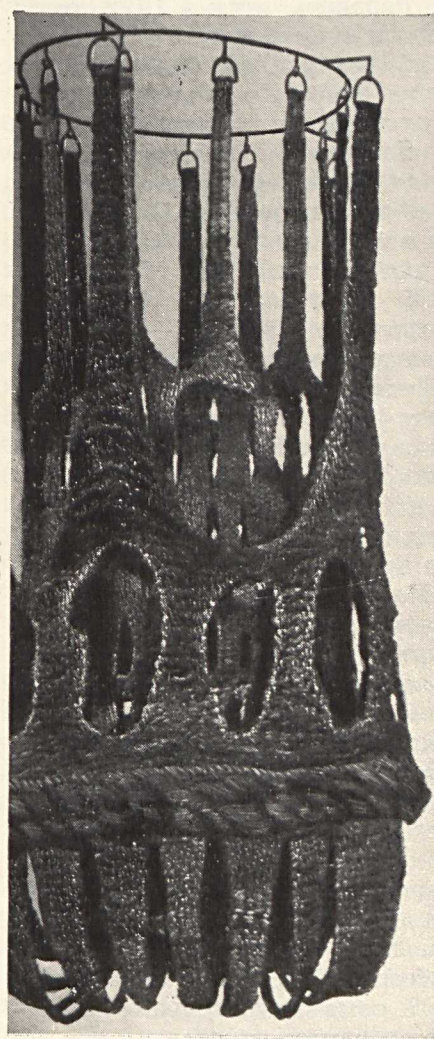
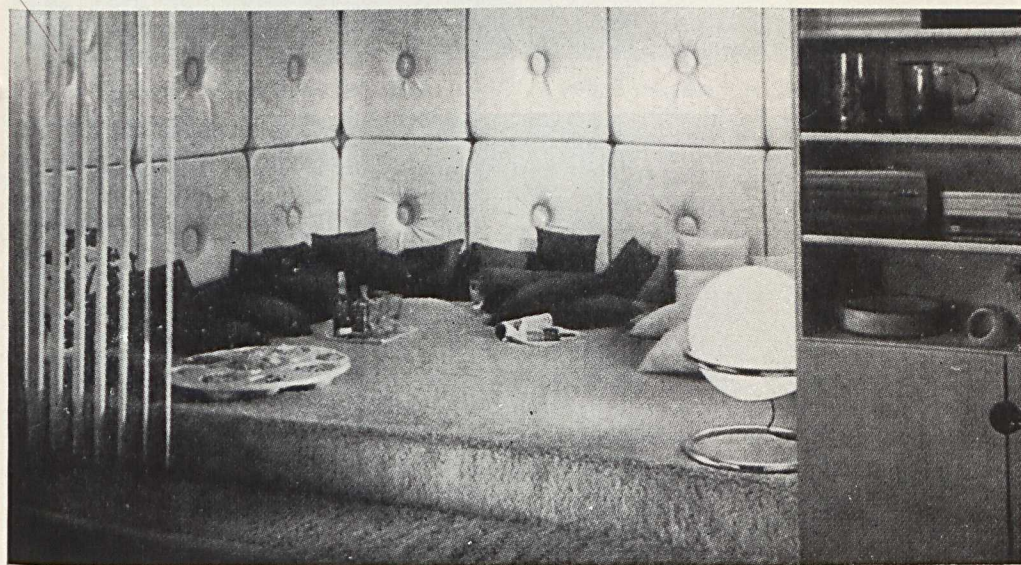
Фактически ткань теперь начинает представлять архитектурный элемент интерьера. Ее оформление, общее композиционное решение рисунка создают собственную иллюзорную пространственную структуру, существующую внутри архитектурной. По своей архитектурной роли текстиль в интерьере приближается к фресковой росписи, суть которой заключается в создании нового по отношению к архитектуре иллюзорного пространства. И эта сторона современного текстильного «феномена» заслуживает особого внимания, ибо здесь затрагиваются вопросы, касающиеся вообще характера тектонической организации современного интерьера, изменения его архитектурного типа и образа. В руках современных оформителей ткань превращается в гибкое орудие формирования любой иллюзорной пространственной структуры, которая почти независима от жесткого архитектурного каркаса интерьера и создает свою «архитектуру». Разрабатывается новый тип организации среды, кото-

рый должен или повлиять на архитектуру и архитектурные принципы решения интерьера, или повлечь за собой активное развитие иллюзорных, декоративных приемов решения пространства, где должны найти широкое применение цвет, графическое оформление, декоративные возможности тканей или другие виды и формы декоративного убранства.

С известной долей абстрагирования, обобщения здесь можно говорить о том, что в специфически современном виде намечаются новые приемы общего декоративного оформления интерьера, которые присутствовали в иных исторических стилях. Наряду с архитектурой, они участвовали в создании ее целостного облика, дополняли и завершали его. Овальное или круглое решение потолка в прямоугольном или квадратном зале, например, классицистического интерьера, помогало воспринимать его как единое пространственное целое независимо от членящих его окон, проемов и т. д. От уточнения архитектурной роли современной декоративной ткани будет зависеть и дальнейшее развитие их художественной специфики. С достаточной определенностью можно говорить лишь о том, что ткань берет на себя пространственную организацию интерьера, отличную от первоначальной архитектурной. Преобразование интерьера с помощью тканей выдает неудовлетворенность существующим архитектурным типом его. Если с общественным, уникальным интерьером дело обстоит относительно благополучно и здесь есть возможность развить его в полную меру архитектурной выразительности, то массовый индустриальный тип квартир, сложившийся на рубеже 50—60-х годов, вызывает все более критическое отношение. Настойчивое стремление к новой выразительной архитектурности интерьеров фиксирует переход от размышлений о желаемом характере жилья, которые шли все эти годы, от фантастических проектов жилья будущего к реальным преобразованиям его пространственной структуры. Намечается пересмотр архитектурных принципов организации интерьера, сложившихся в начале 60-х годов, возникают попытки эстетического осмысления архитектурной структуры интерьера и, главное, его массового типа — жилья.



Интерьеры выставки «Визиона»
на тему «Текстильное жилище».
Дизайнерская группа «Тренд
Стайлинг».
Фирма «Байер». ФРГ



Я. Бьюик.
Декоративная подвеска.
Плетение, вяза.
Волокно текстильной агавы.
Югославия

«Фантастический реализм существует...»

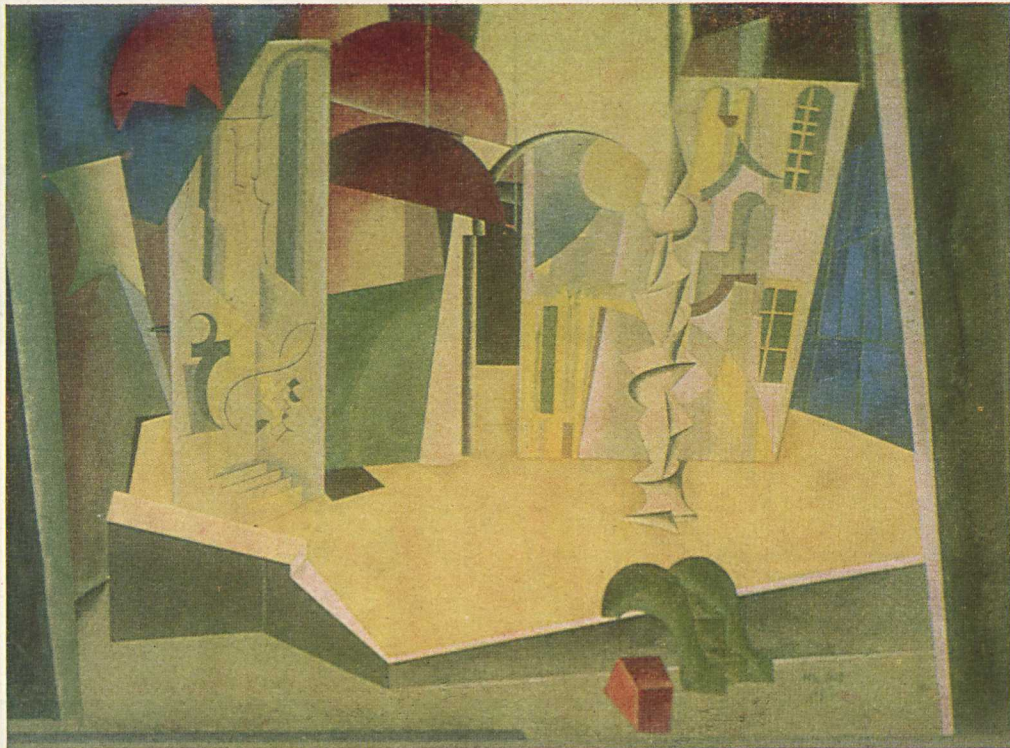
(к 50-летию театра им. Евг. Вахтангова)

В. Ракитин

Вахтангов, внутренне чуждый эстетическому догматизму, не провозглашал законченных формул. Он был в движении и сам с интересом ждал своих будущих работ. И его «Принцесса Турандот» была не лебединой песней, как она позже стала видеться многим, не итогом, а прежде всего попыткой испробовать один из новых для себя путей работы в театре. Случайно ли, что одновременно с «Турандот» состоялась премьера «Гадибука» в студии «Габима»? Конечно, контрасты порой сближаются. И все-таки современная комедия масок, театр в театре в «Турандот» и — быт, доведенный до звучания трагедии, в «Гадибуке» — вещи явно не тождественные.

Вахтангов не только прокламировал незаулавливаемую театральность действия. Кого можно было поразить этим в 1922 году! Принципиально иное — стремление к внутренней слаженности формы. Поэтому все более важную роль должна играть декорация.

Дата постановки «Принцессы Турандот» многое проясняет. «Турандот» в декорациях И. Нивинского стоит в одном ряду с «Великодушным рогоносцем» Вс. Мейерхольда — Л. Поповой и «Жиروفля» А. Таирова — Г. Якулова. Театр утверждался как искусство действия, современное по форме, и часто искал опору в пластическом искусстве. Ему нужен был художник, сознательно организующий действие, делающий декорацию для актера... Ритм «Турандот», точно продуманный, был стремителен. Казалось, действие возникало на сцене стихийно. Вещи теряли мнимую многозначительность и включались в игру. Театральный костюм становился живым и естественным в атмосфере праздничности. Экстравагантность формы казалась единственно возможным решением. Нивинский в эскизах костюмов часто просто закреплял найденное на репетициях. Но уже сложившемуся художнику трудно было до конца принять новую программу режиссера. Чувство эпохи, своеобразный романтизм, умение декоративно организовать сцену — все это требовалось и здесь. Но главным условием было игровое начало, свобода действия. Нивинский показывал места событий намеком, не вдаваясь в детали и подчеркивая театральную условность. Сцена напоминала салонно-красивую кубистическую картину. В слегка акцентированной деформации колонн,



на стр. 44

Н. Акимов.
«Коварство и любовь».
Эскиз костюма. 1930

В. Дмитриев.
«Егор Булычев». 1932

И. Нивинский.
«Принцесса Турандот». 1922

И. Рабинович.
«Интервенция». 1933
Кабачок

Н. Акимов.
«Коварство и любовь». 1930
Эскиз к костюмам

В. Фаворский.
«Великий государь». 1945
Эскиз занавеса

И. Нивинский.
«Принцесса Турандот»
Эскизы костюмов. 1922

И. Рабинович.
«Свадьба». 1920

драпировок ощущалась ирония над «измами», и это, казалось, было в стиле спектакля. Однако Нивинский не мог забыть и о красоте фраков, и о прозрачной легкой материи длинных вечерних платьев. Его декорация была эффектна и привлекательна, но достаточно статична, и художник ограничивался созданием фона действия. Хотя актеры всячески старались обыграть детали, разрушить статичность декорации — скрыть ее было нельзя, и один из критиков противоположного лагеря, раздраженно отчитывая Нивинского, обозвал ее подделкой, подобной бумажной розе, которая пахнет только клеем. Достаточно несправедливо. Но и сам Вахтангов был не во всем доволен работой художника. Режиссер думал о динамичной игровой декорации нового типа. Нивинский примирял новые цели с привычным декоративизмом и эстетизмом.

Вахтангов говорил, что в «Турандот» можно было бы создать и универсальную сцену с выдвигаемыми площадками, говорил о возможности игры во френчах, в прозодежде актера, хотя никто не мог дать точного ответа на вопрос, что это такое. Он думал, что можно сыграть «Турандот», скажем, и на бочках. Вахтангов не абсолютизировал формы, в отличие от иных последователей. Нет всеобщих рецептов театральности, так же как нет мелочей в спектакле.

В «Гадибук» Вахтангов и Н. Альтман добились несравненно большей цельности. «Турандот» была в каком-то смысле экспериментом, ответом в дискуссии спектаклей о современности формы. «Гадибук» закономерно обусловлен предшествующими опытами мастера.

В молодости Вахтангов думал довести до логического совершенства принцип мхатовских исканий жизненной реальности. «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера, изгнать грим, костюм». С удивлением, как очевидную несуразность, воспринимал он пышную иллюстративность декораций к «Двенадцатой ночи» в постановке Станиславского. «Будет красиво и импозантно, но никчемно и дорого... Кому нужна эта внешность — я никак понять не могу. Играть в этой обстановке будет трудно». Разумеется, ситуацию упрощать нельзя. Ученик Художественного театра читает книгу Мейерхольда о театре и с удивлением замечает, что и сам о многом думает сходным образом. Его восхищала постановка «Балаганчика», он искал контакта с Н. Сапуновым.

Небесследно прошло участие в постановке крэгговского «Гамлета» — его привлекают идеи условного театра, но в аспекте ином, нежели Камерный театр. Последний кажется излишне рафинированным и натянуто современным. Позже Вахтангов, как бы заклиная себя от эстетизма, скажет, что Камерный театр может стать со временем «подмалеванной и разодетой по последней моде старой кокеткой».

Но что он мог сам противопоставить натурализму и эстетизму?

Вначале сцена в «Усадьбе Ланиных» (1914) просто решается в сукнах — они не мешают, нейтральны. Правда, сукна порой имели вид жеваных тряпок, и перед ними еще ставили горшки с бутафорской сиренью. Сирень поливали духами. Это был провал. Но он способствовал выводу: «Пусть умрет натурализм в театре!» И уже в «Росмерсхольме» (1918) ищется форма, необходимая именно для данного спектакля. Новое понимание роли декорации осознается вместе с поисками своей темы. «Ни Бенуа, ни Добужинский, ни Симов. Больше всего Крэг, тяжелые мрачные и жуткие складки сукон. Это не «принцип постановки», это факт. Это есть на самом деле, это сукна Росмерсхольма... В них тишина и порядок, в них строгость и стойкость, в них жестокость и непреклонность». В отвлеченных построениях неизмеримо вырастает роль света. Луч света выхватывал из тьмы актеров, контрасты света и тени создавали напряженную атмосферу на сцене. В проекте постановки «Каина», который мыслился как статуарный, монументальный спектакль, свет смог бы дематериализовать пространство и вещи, «насыщать» эмоционально воздух сцены. Спектакль, по мысли Вахтангова, должен быть так же органично пластичен, как все творения природы. Актер ищет особую пластику, чтобы выразительнее показать дух героя. И пластика декораций служит сходной цели. «Надо научиться чувствовать лепку, скульптуру роли, сцены, пьесы».

Для него, в отличие от многих современников, драматургия не повод, а основа. Он выясняет ее сущность, часто угадывая интуитивно. И вот в «Свадьбе», по Чехову (1920), режиссер с художником И. Рабиновичем устраивают неожиданное трагическое представление. Колочий зигзаг приставленных друг к другу столов, потертые венские стулья и бутылки, неверный свет керосиновых ламп и претенциозность мещанской одежды в параде-кадрили, которой начинался спектакль, — все вплавлялось в единую композицию, почти экспрессионистски напряженную.

В «Чуде святого Антония» — там художником был Ю. Завадский — чистота монументальной формы возникала в графическом контрасте черного и белого, в выразительности костюмов на этом фоне. Тем самым задавался тон постановке, и критика констатировала графическую четкость ритмов актеров. В «Эрике XIV» (1921) тоже реализовался принцип контраста. Мир реальный и мир дворца. Мир реальный Нивинский трактовал излишне в бытовом плане, но во дворце обобщенные архитектурные формы создавали ощущение обреченности. Декорация предвещала трагическую развязку. Это не прежний нейтральный фон. Декорация «впитывала» эмоции драмы, хотя, вероятно,

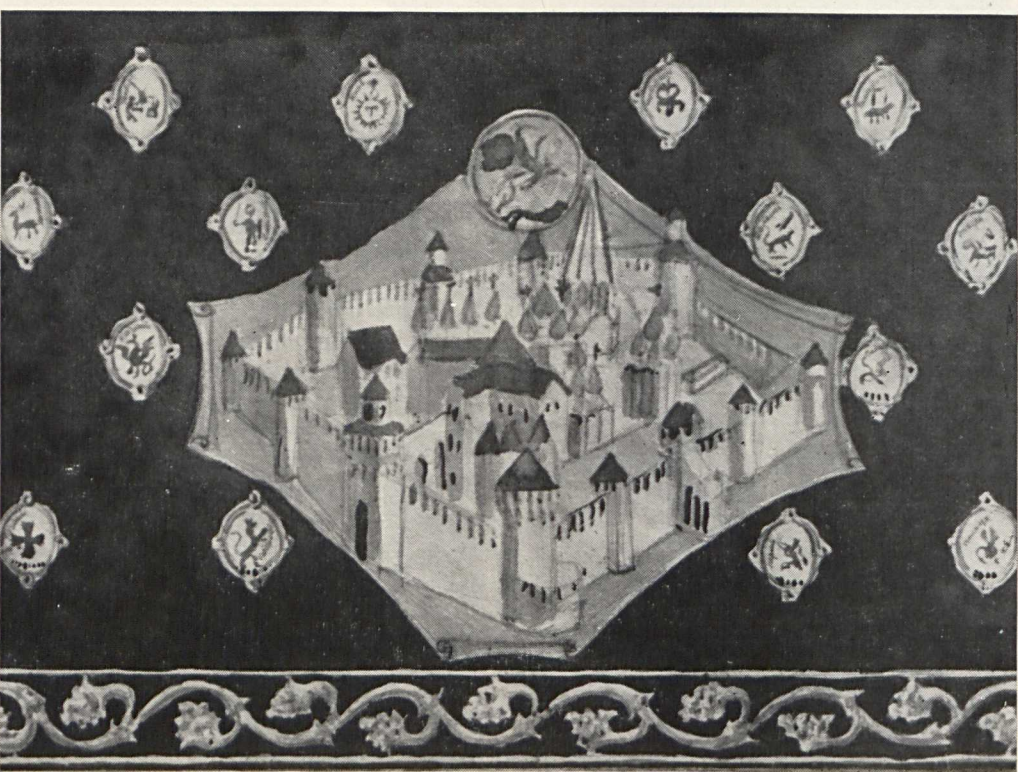
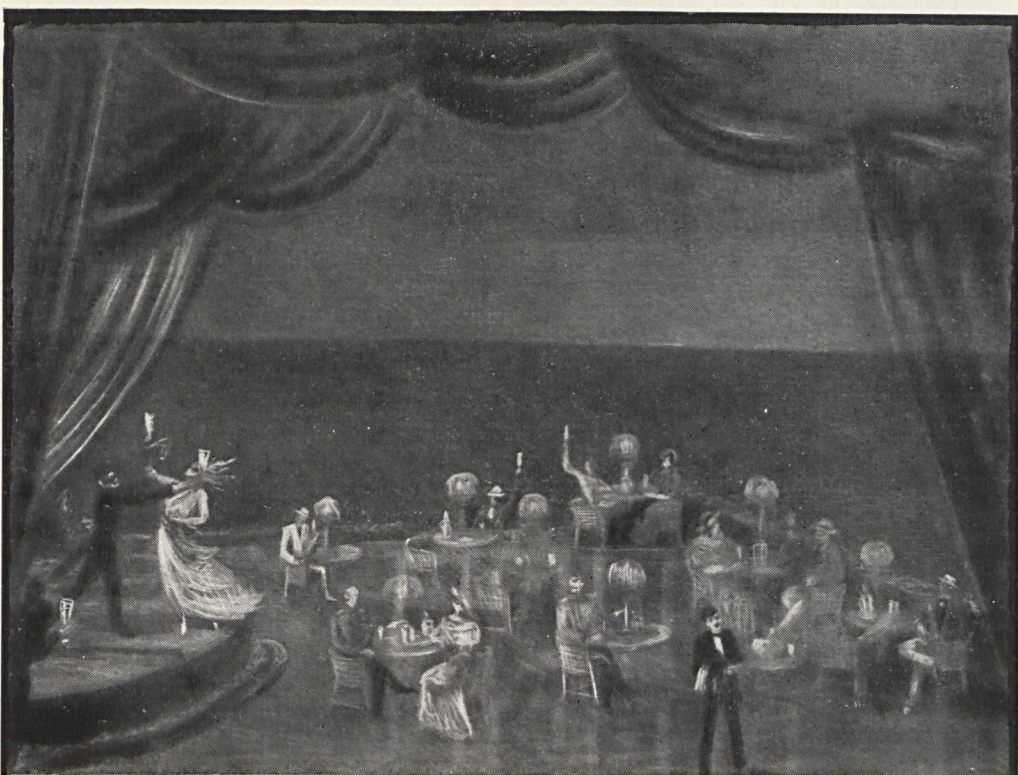
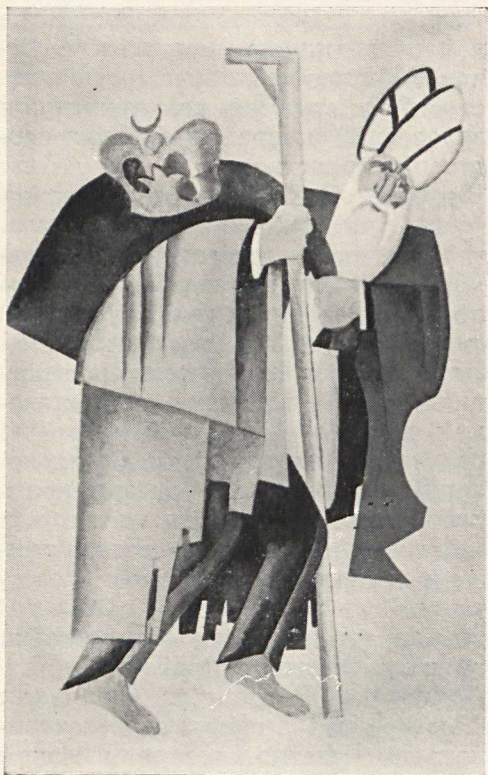
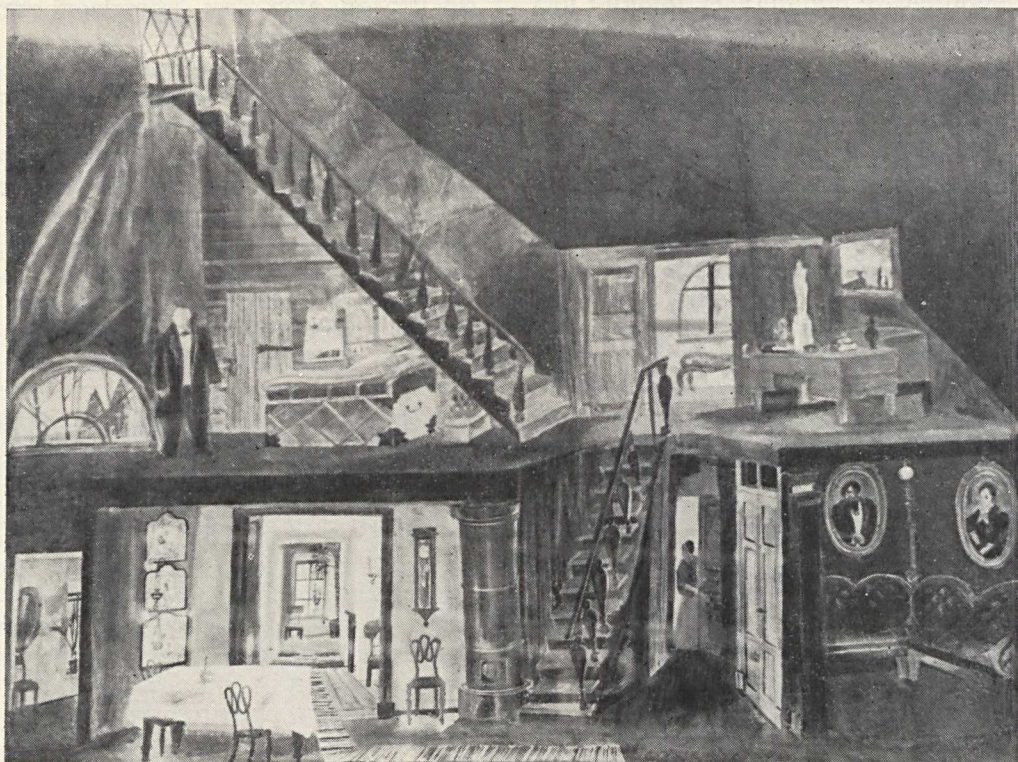
но, аллегоричность ее и была слишком «читаема».

В «Гадибук» символичность включалась в общую композицию спектакля. Стол, почти опрокинутый на зрителя, железный ритм сдержанных по цвету, геометрических плоскостей, аскетическая скупость пластики костюмов. Альтман абстрагированным решением многое предопределял в спектакле, хотя поначалу спектакль репетировался в бытовом плане. Костюм и пространство подсказывали ритмику и жесты, интонацию. Толпа нищих, казалось, сошла с офортов Гойи. Давящая атмосфера быта воспринималась в измерениях трагедии. Может быть, трагический гротеск внутренне наиболее близок Вахтангову?

Вахтангов думал о «Гамлете» и «Смерти Тарелкина», параллельно вел переговоры с А. Экстер о постановке интермедии Сервантеса «Два болтуна», задумывал с И. Рабиновичем ставить «Правду хорошо, а счастье лучше» Островского. Вчитавшись в Островского, Вахтангов увидел его иначе, чем прежде. Эскиз Рабиновича лишен «сгущенности» быта, занавес, как кружевная занавеска, и предельно отвлеченное пространство.

В работе Вахтангова с художником — учет особенностей театра, чувство стиля драматургии, современности. Правдоподобие отрицалось как профанация внутренней духовной правды. Гротескная пластика актеров, сценические построения, игра с вещами — все сливалось в единой композиции. Это не революционизирующая энергия новаций, а предельная органичность работы: «Очень трудно найти форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами. Если взять мрамор и отделывать его деревянными молоточками, из этого ничего не выйдет».

Принципы Вахтангова получали новую жизнь в спектаклях созданного им театра, театра высокой культуры художника. Мы можем увидеть в них линию «Турандот» и гораздо реже — трагический гротеск. На сцене театра в разные годы работали Н. Акимов, так экстравагантно и парадоксально интерпретировавший «Гамлета», В. Дмитриев, понявший трагическую сущность социальных драм Горького, И. Рабинович, В. Рындин, П. Вильямс, В. Фаворский, В. Мухина, М. Сарьян, И. Сумбаташвили... Здесь можно было бы проследить историю нашего декорационного искусства. Но как современны и сегодня слова Вахтангова: «В театре не должно быть ни натурализма, ни реализма, а должен быть фантастический реализм. Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствами можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве».



Летом прошлого года в одном из живописнейших пригородов Ленинграда — в Екатерининском парке города Пушкина открылась выставка «Западно-европейский и русский придворный экипаж». Необычные колесные экспонаты вызвали большой интерес у посетителей.

На выставке представлены 15 карет и саней русской и западноевропейской работы XVIII—XIX веков.

Каждый экспонат новой выставки имеет не только большую познавательную ценность, но и является законченным произведением искусства, над созданием которого работали талантливые русские и европейские мастера — каретники, шорники, колесники, кузнецы, резчики, художники, позолотчики, седельщики и многие другие. Не случайно существовал в Петербурге, пожалуй, единственный в мире музей древних экипажей. После его расформирования кареты хранились в Государственном Эрмитаже. В годы вой-

ны почти все виды транспорта I четверти XIX века, около двухсот экипажей, более двадцати различных наименований. В углублениях этой же стены под панорамой укреплены пюпитры с иллюстративно-текстовым материалом по истории экипажа.

Старинные гравюры и «обстоятельные описания» всевозможных «шестивей» дают некоторое представление о роли экипажа в жизни далекого XVIII века. Вот две иллюстрации сказанного.

В 1742 году состоялась коронация дочери Петра I Елизаветы, коронационный поезд которой состоял из 89 экипажей. Карета императрицы, покрытая золоченой резьбой и украшенная драгоценными камнями, была запряжена «осьмью преизрядными неаполитанскими лошадьми. При той же карете шли пешком по обеим сторонам по 12 человек гайдуков, а у лошадей было по одному конюшенному слуге, все в богатой придворной ливрее...». На много

выставкой. В связи с этим хотелось бы сказать следующее. Как показала практика, лучшей формой изучения произведений декоративно-прикладного искусства, находящихся в музейных фондах, является их экспонирование, организация выставок. Любой предмет, извлеченный из тишины фондов в шумный выставочный зал, вызывает к себе пристальное внимание музейщика. Происходит проверка имеющихся сведений, а порой появляются интересные открытия.

Так, например, произошло с тремя каретами второй половины XVIII века. Они были изготовлены в Англии мастером Букендалем и привезены в Россию. Так записано в каталоге Придворно-конюшенного музея 1891 года, где они ранее экспонировались. Однако удалось найти сведения о том, что «С.-Петербургский седельных и каретных дел мастер Букендаль» жил и работал в России, имел, по-видимому, мастерскую в Петербурге и «работал» экипажи для Екатерины II; за один из них он получил 50 тысяч рублей вознаграждения. Новые данные позволяют предположить, что названные кареты, ранее считавшиеся привезенными из Англии, сработаны в России, а в их изготовлении принимали участие русские мастера.

На выставке внимание посетителей привлекает нарядная четырехместная карета, отделанная золоченой бронзой, с красивыми хрустальными фонарями. За стеклом дверцы этикетка: «Карета конца XVIII века. Переделана в 1856 году в Придворном экипажном заведении в Петербурге». Что кроется за этой надписью? В инвентарной книге музея значится, что карета изготовлена в 1856 году к коронации Александра II. Правильность этой записи подтверждает каталог Придворно-конюшенного музея. Однако характер декора кузова и конструкция не соответствуют середине XIX века. Ответ дала реставрация. Когда сняли бронзовые накладные доски с кареты, на ее кузове после расчистки открылась... живопись. На всех шести боковых филенках и на передней и задней стенках экипажа имелось изображение ордена и повторяющихся звеньев орденской цепи. Живопись по золотому фону была в плохом состоянии, на некоторых участках отсутствовала. Но на одной дверце кареты сохранилась почти полностью. На фоне из пластинок сусального золота четко выделялся рисунок ордена Андрея Первозванного — первого русского ордена, учрежденного Петром I. Стало абсолютно ясно, что экипаж был изготовлен не в 1856 году, а гораздо раньше — в конце XVIII века...

Выставка карет открылась после почти полувекового перерыва. Ежедневно ее посещают тысячи людей, многие из них оставляют восторженные отзывы. В книге отзывов писатель И. Андроников записал: «Выставка экипажей в Пушкине произвела на меня самосильнейшее впечатление... Здесь выразилось, воплотилось все высокое мастерство русских каретников — это стоит большого музея».

В. Сидорин



Фотопанорама Невского проспекта. С гравюры 1835 года

ны они пострадали от попадания фашистских снарядов в помещение манежа музея. Лишь в 1969 году часть коллекции старинных экипажей бывшего Придворно-конюшенного музея поступила на хранение в Пушкин, в Екатерининский дворец-музей.

Выставка расположена в верхнем павильоне Камероновой галереи. Форма узкого и длинного зала определила решение экспозиции, которая делится на две части. Слева от входа экипажи выставлены в хронологической последовательности.

Они представляют своеобразный выезд «во времени», в котором неожиданно и живописно чередуются экипажи разных веков, видов и стран. Справа на стене, словно «оживляя» этот застывший экипажный «строй», — фотопанорама Невского проспекта (с гравюры 1835 года, исполненной по акварели худ. Садовникова). Увеличенная в три раза по сравнению с оригиналом, она протянулась в длину почти на 50 метров. На ней изображе-

верст протянулась лента сверкающего шествия по московским улицам, ослепляя толпу красотой цуга, золотой сбруей на конях и богатством экипажей.

Все же это шествие выглядит довольно скромным в сравнении с той вереницей экипажей из 180 карет и саней, которая сопровождала Екатерину II в путешествии 1787 года в Крым. Причем, по свидетельству одного из участников поездки, движение экипажей «было так плавно и покойно, как движение гондол». Экипажи знатных лиц запрягались четверкой или шестеркой цугом с фореитором на передней паре и кучером на козлах. На запятки кареты обыкновенно ставили «букет» — выездного лакея в ливрее по цветам герба, высокого роста гайдука в красной одежде и арапчонка, опоясанного турецкой шалью, и с белой чалмой на голове. Перед каретой иногда бежали два скорохода.

Эти и много других сведений по истории экипажа было собрано в процессе работы над



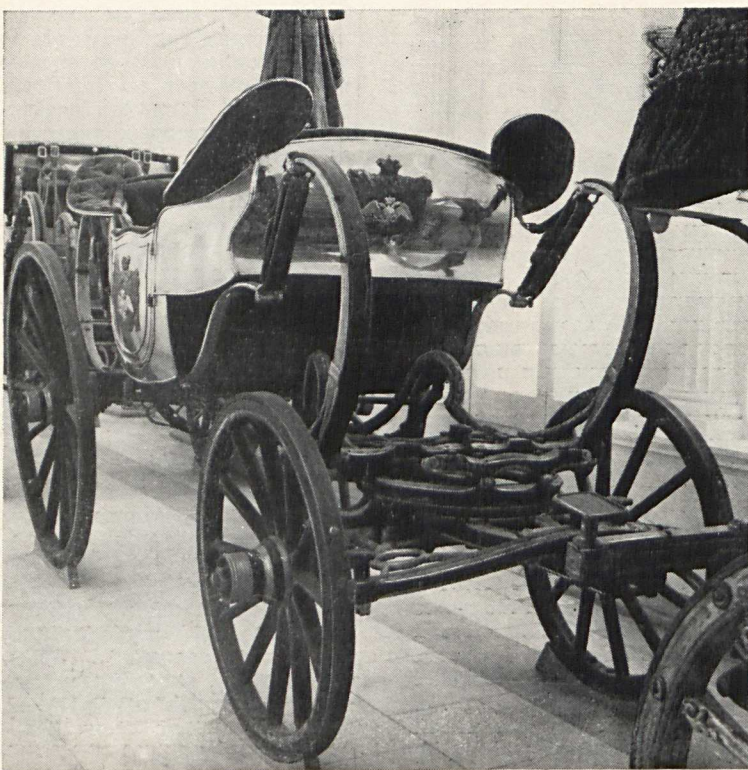
Церемония шествия Елизаветы
Петровны в Москву. Фрагмент.
Гравюра И. Соколова. 1744

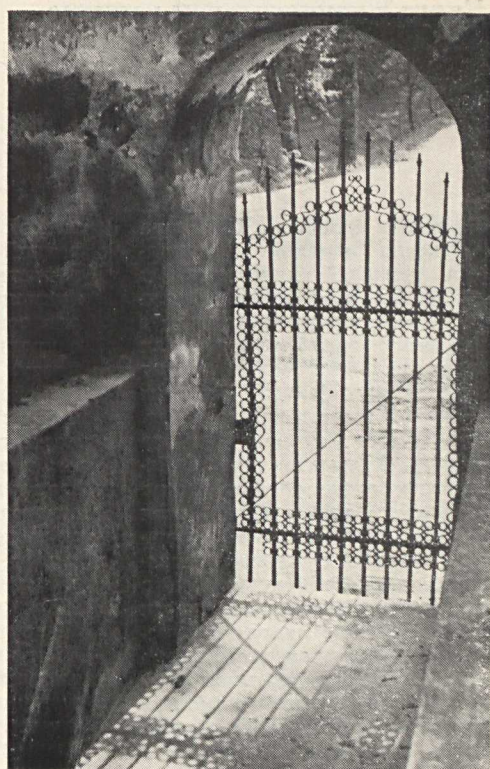
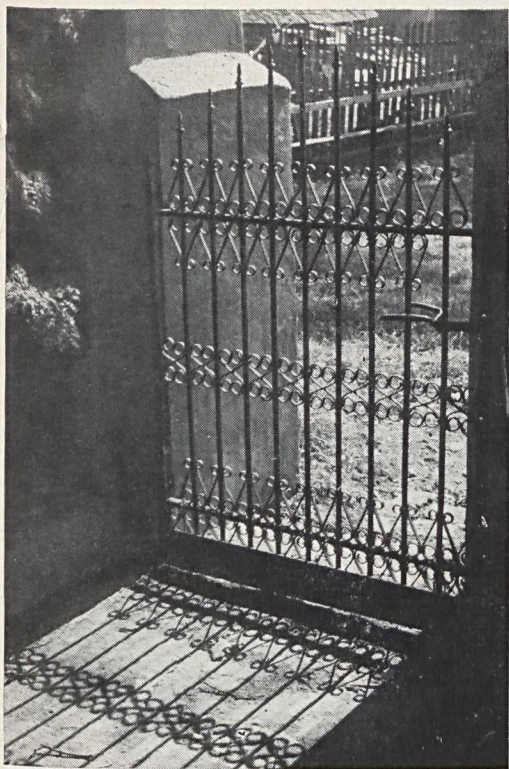
Портшез. Франция. Сер. XVIII в.

Фазгон четырехместный.
Дания. I четв. XIX в.

Карета четырехместная.
Франция. I-я четв. XIX в.

Карета двухместная.
Мастер Букендаль.
Петербург (?). Конец XVIII в.





Кованые ограды

Группа студентов заочного факультета искусствования Вильнюсского художественного института летом 1970 года организовала экспедицию по северной Литве — Жемайтии — для изучения народного изобразительного творчества. Студенты собрали много образцов, сделали зарисовки и фотографии. Материалы курсовых студенческих работ были представлены на республиканском конкурсе. Одна из них посвящена творчеству литовских кузнецов.

О мастерстве литовских кузнецов написано еще очень мало. А между тем, кузнечное ремесло — одно из старейших в истории народного творчества. Почти в каждой деревне Литвы в XIX веке была кузница, которая являлась не только мастерской, но и местом собраний, центром обсуждения всей жизни деревни.

Из кузнецов постепенно выделялись те, которые совершенствовали свое мастерство в художественной ковке бытовых изделий, мемориальных памятников и архитектурных деталей.

Металлические кованые ворота и калитки начала XX века народных кузнецов Жемайтии, рассматриваемые здесь, принадлежат кладбищам и костелам местечек Альседжий и Барстичай. Ценность этих изделий народного искусства — в их художественном и функциональном единстве. Декоративные элементы в сочетании с прямолинейностью несущих деталей создают легкий ажурный рисунок. Кованный, клепанный и гнутый на раскаленном огне металл приобретает пластичность и соответствующую фактуру. Орнамент используется не только как декоративный элемент, он связывает всю конструкцию в единую композицию. Размеры ворот, их деталей и декоративных элементов создают четкие

пропорции, равные одному или двум квадратам. Рациональное использование материала чувствуется в каждом элементе, в конструкции нет ни одной детали, выполняющей только декоративную функцию. Технология изготовления и метод компоновки для всех оград являются общими, разница заключается лишь в подборе декоративных элементов. Детали каркаса (вертикальные и горизонтальные прутки и диагональная планка) почти без изменений повторяются во всех воротах и калитках. Они служат конструктивной основой; отсутствие одной из них нарушит главный остов-скелет и жесткость конструкции. Закрепленная между вертикальными и горизонтальными прутками диагональная планка создает основную жесткость каркаса. Из типовых декоративных элементов набиралась любая (очевидно, по желанию заказчика) композиция. В данном случае перед нами пример совершенной унификации и стандартизации при создании разнообразных декоративных конструкций. Если внимательно рассмотрим основы рисунка декоративных элементов, то мы увидим, что они все созданы из популярного в то время S-образного спирального мотива в стиле барокко. Возможно, это продиктовано употреблением однородного инструмента, но в то же время такое сходство придает всем воротам и калиткам единый стиль, говорит об авторском почерке. Несомненно, что S-образная спираль, вертикальные прутки в виде копий с ажурными наконечниками, применение одного элемента в орнаменте были знаками кузнецам по работам других мастеров.

Художественная ценность оград заключается также и в четко выраженной сюжетности. Контуры наконечников вертикальных прутков, разнооб-

разный орнамент и ритмичное сочетание «елочкой» всех элементов решетки напоминают условное изображение елей; точно так же, как засов и изгибы декоративных элементов напоминают ужей. Здесь явно отражена древняя литовская легенда о Ели (Эгле) — королеве ужей. Но, конечно, это только смелое предположение.

С изменением освещенности меняется и впечатление от ажурных оград. Под влиянием света или тени скульптурность форм и динамичная игра орнамента в сочетании с характерной массивностью материала становятся то сказочными и лирическими, связанными с окружающей природой, то делаются монументальными и строгими. Эти произведения литовских кузнецов должны быть сохранены в Литве как исторические памятники национальной культуры.

В. Долматов

Калитки костелов в поселках:

Барстичай. 1904

Леплауке. 1907

Альседжий. 1907

Альседжий. 1909



В октябре прошлого, 1971 года Комиссия игрушки Ассоциации деятелей литературы и искусства для детей Союза советских обществ дружбы с народами зарубежных стран устроила творческий отчет художницы Раисы Исаевны Спасской и выставку ее работ. Тринадцать лет работает она над кукольным костюмом. Последние годы ее творчество связано с созданием для кукол русской национальной одежды различных этнографических областей и костюмов народов социалистических стран. Помимо кукол в национальных одеждах, художница создала наборы игрушек: «Народные гулянья», «Русские игрища», костюмы Поволжья и скоморохи; серию кукол «Русская пляска» и «Русский карнавал» (куклы на кеглях), передающие темперамент народного веселья, его неумную жизнерадостность, праздничность, гармонию красок и линий.

Раньше Р. Спасская работала над современным кукольным костюмом на Московской фабрике игрушек им. 8-го Марта. Уже тогда она выступила против тенденции одевать кукол в детские костюмы по модным журналам и создала кукольную художественно утрированную одежду, не забывая дать направление моды, но только намеком, дополнениями.

В поисках новых форм, новых, не банальных решений Спасская обратилась к народному костюму и попыталась воссоздать его применительно к игрушке. Долго и тщательно изучала она уникальные подлинники, осваивала раскрой национальных костюмов, разрабатывала имитацию материалов, раскраску и обработку тканей под национальные дотканые материи, подбирала вышивки, кружева, аппликации. Художница хотела познакомить детей с богатством русского народного костюма, с подбором цветов в нем, ярким орнаментом, разнообразной отделкой. Старинные русские костюмы и костюмы народов социалистических стран были первым опытом художественно-образной и декоративной интерпретации народного костюма в игрушке. К сожалению, трудности массового производства не позволили автору продолжить работу над оформлением детской игровой куклы.

Последующие работы — это сувенирные куклы, соответствующие вкусам взрослых. Они с успехом демонстрировались на Всемирных выставках в Брюсселе, Монреале и в Японии. Одни из них более тщательно следуют этнографическим типам, сохраняют традиционный национальный силуэт одежды, в которой использованы богатые и подлинные материалы — серия кукол в костюмах народностей Поволжья (удмурты, чуваш, марийцы и т. д.). Другие — небольшие, менее претенциозные куклы из серии «Русская пляска», со свободной, ассоци-

тивной трансформацией народной одежды, близкой к танцевальному костюму, с применением новых материалов современной фактуры, но с традиционным подбором по цвету.

Художница любит сюжетные композиции с куклами, дополняет их цветами, коромыслами и ведрами, гармониками, гусями, балалайками. Все ее сувенирные куклы объединяет общность эмоционального строя: лиричность, зазорная темпераментность, нежность («Подмосковные вечера», «Тульская пляска», «Калинская любовная»). В яркой образности и динамичности художница видит игровое начало кукол.

Тема старинного костюма получила оригинальное воплощение в комплекте кукол условно-декоративного решения — это куклы на кеглях «Русский карнавал». В данном случае автор разработала композицию модели и оформления в целом. Конусообразное туловище с головкой шариком — удачный манекен для показа театрально-стилизованного национального костюма. При отсутствии лица акцентируются движение, пятна, форма. Скульптура подсказывает костюм. Одежда как бы «лепится» из нескольких простых объемов, пластика которых подчеркивается фактурой и цветом материала. Все фигуры, помимо росписи, париков и масок и жеста рук, одинаковые, но каждая из них имеет свой характер, они легко взаимодействуют в паре, позволяют домыслить образ и движения.

Разное назначение, разные жанры, разное решение и с каждой новой работой — все большая лаконичность, отказ от частностей в поисках образной выразительности и цельности.

Обсуждая выставку работ Р. Спасской, художники, педагоги, искусствоведы отметили интересное направление творчества художницы и вместе с тем высказали критические замечания. Прежде всего, они обратили внимание на однообразие и невыразительность используемых скульптур, снижающих звучание костюма. Сомнения вызвали и некоторые современные материалы, часто слишком далекие от имитируемых тканей. В танцевальном костюме расстояние, освещение и движение оправдывают эту условность, а в игрушке зачастую приводят к неубедительности и эклектичности костюма и всего образа. Наиболее интересными и удавшимися были признаны поиски художницей условного декоративно-стилизованного решения национального костюма куклы.

Выставка работ Раисы Спасской наглядно продемонстрировала мастерство, знание, артистичность автора и большой труд, для того чтобы сделать все эти вещи тиражируемыми на производстве.

В. Сахарова





Наша литература по вопросам изобразительного искусства небогата обобщающими исследованиями по современной скульптуре. Тем заметнее работа «Скульптура нового мира» С. Валериус.

В этой книге на основе анализа обширного материала художественной практики СССР и европейских стран социализма автор рассматривает важные проблемы развития скульптуры в условиях социалистического общества.

Эволюция скульптуры показана как составная часть единого процесса формирования художественной культуры социализма. Эта культура, несмотря на различия национальных школ, творческих индивидуальностей, отмечена идейно-художественным единством.

В книге не дана исчерпывающая картина творческого пути каждого скульптора или полный анализ развития скульптурной школы каждой социалистической страны. Да это и невозможно сделать в книге подобного характера. Однако, отвергнув принцип обзорного описания школ, Валериус отказывается и от исчерпывающих, хронологически построенных анализов всего творческого пути каждого скульптора.

Автор книги «Скульптура нового мира» избрала путь панорамного охвата явлений, при котором только и возможно рассмотрение художественной культуры каждой страны во взаимодействии с другими.

В очерках о конкретных и наиболее выдающихся представителях художественных школ выявляются, главным образом, те ценности, которые обогащают мировой опыт пластического искусства.

Книга в целом носит характер проблемных очерков. Есть два способа теоретических построений в области истории и практики искусства. Один — приспособление реального хода явлений под теоретическую модель, которая заранее конструируется. И второй способ — изучение и исследование конкретных путей творчества, на основе которых делаются теоретические обобщения.

Работа Валериус построена по второму и, на мой взгляд, более плодотворному принципу. Однако верно выбранный принцип сам по себе не гарантирует безошибочности обобщений. В данной книге теоретические рассуждения воспринимаются несколько изолированно и выглядят подчас какими-то давно известными общими местами, пригодными для характеристики любой творческой практики.

Поверхностной кажется и критика современных зарубежных художественных стилей, критика модернизма и вытекающая отсюда недооценка интереса художников к формообразующим исканиям, к обновлению и развитию художественного языка современного искусства. Но здесь следует оговориться. То, что

еще вчера казалось спорным, предосудительным, сегодня воспринимается как само собой разумеющееся. Удивляешься: «О чем шумели?!» Искусствознание стало менее нормативно, оно живо реагирует на новые явления искусства и не только судит их, но и следует за ними и вместе с ними, подчиняясь общему ходу жизни. Книжки же делаются долго, очень долго. Меняется автор, жизнь корректирует его представления, суждения становятся иными. А книгу издадут в том виде, в котором она была написана много лет назад. Но это уже не вина автора, а его беда, беда всего нашего издательского дела. Книга «Скульптура нового мира» написана человеком страстным, умеющим с темпераментом полемиста отстаивать свои взгляды.

Очерки об отдельных мастерах сделаны лаконично и выразительно, автор сумел в сжатой и беглой форме изложить основную тенденцию творчества. Композиционное построение книги, избранное автором, дает возможность читателю осмысливать конкретное в общем и наоборот.

В искусствоведческих работах подобного рода иллюстрация играет не меньшую роль, чем текст. В данной книге следует отметить большую работу, проведенную автором по подбору фотографий. Произведения, которые воспроизведены здесь, дают убедительную картину современного состояния скульптуры стран социализма. Собранные в одной книге, они не только иллюстрируют мысли автора, но и обладают самостоятельным достоинством как материал для суждений читателя.

В книге «Скульптура нового мира» много страниц отведено анализу скульптуры в больших градостроительных комплексах.

Данное исследование хотелось бы рассматривать как начало искусствоведческой работы по обобщению опыта художественного творчества социалистических стран в области скульптуры.

С. В.

Книга под таким названием вышла в свет в издательстве «Просвещение» в 1971 году. Ее авторы — С. Жегалова, С. Жижина, З. Попова, Ю. Черняховская — научные сотрудники Государственного Исторического музея. Им принадлежит честь многих находок, экспедиционных открытий, расследований судеб людей, связанных с тем или иным предметом искусства.

В изданиях подобного типа научные открытия обычно излагаются авторами-популяризаторами. В данном случае авторы — сами ученые, и поэтому искусство и история так достоверно и убедительно сочетаются в этой книге.

Книга рассчитана на юного читателя, на то, чтобы заинтересовать молодого человека произведениями народного искусства, его образами, их происхождением, историей.

Авторы постарались найти занимательную форму рассказа, чтобы повести своего читателя из залов Исторического музея в далекие северные области, с их богатой природой и красивыми пейзажами, где особенно расцвело в свое время народное искусство резьбы и росписи по дереву.

Образцом научно-популярного рассказа служит очерк З. Поповой «Сирин и Алконост — птицы древних сказаний».

Очерк С. Жегаловой и С. Жижин «О чем рассказали деревянные человечки» посвящен творчеству деревенского резчика В. Т. Савинова, жившего в конце XIX века в Егорьевском районе Московской области. Его руками были созданы деревянные скульптуры крестьян, фигурные скворечники, прялочные доски, улы-колоды в виде старика и старухи и другие изделия. Талантливый скульптор, хотя и следовал определенным условностям традиции, все же во многих произведениях проявил себя самобытным творцом. С. Жегалова и С. Жижина не называют мастера примитивистом или наивным художником, но его интересное творчество, несомненно, принадлежит к проявлениям наивного реализма.

С большим интересом читаются и другие помещенные в книгу очерки. Например, «Тайна одной шкатулки С. Жижин» связан с тайной деревянной шкатулки, украшенной жанровыми сценами и инициалами.

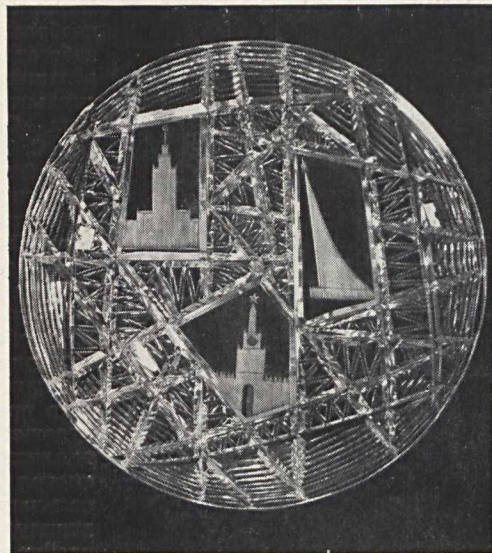
Большая эрудиция, умение анализировать произведения искусства и терпеливый поиск в архивах помогли сотрудникам Исторического музея раскрыть удивительную историю группы польских повстанцев 1863 года, сосланных в Нарым, и их имена. Один из них и был автором резной шкатулки. Книга «Прялка, пряник и птица Сирин» заканчивается обращением к юному читателю устроить школьный музей и дает советы, как это сделать.

Н. Шкаровская

А. Липская.
Ваза «Ландыш»
Хрустальная гравировка. 1953

Декоративное блюдо «Стройки
Москвы».
Хрусталь, алмазная грань. 1965

Кубок «Лыжникам».
Хрусталь, алмазная грань. 1941



Всем, кто знаком с искусством стекла, хорошо известно имя Анны Александровны Липской. Многие, не зная имени автора, пользуются посудой из стекла и хрусталя, созданной ею. Недавно на групповой выставке художников в одном из выставочных залов Москвы были показаны произведения Липской — итог ее тридцатилетнего творчества. Окончив в 1929 году Всесоюзный художественно-технический институт (Вхутеин), Липская начала работать в стекле в 1938 году. Одной из первых ее работ была серия ваз с орнаментальными мотивами союзных республик, созданная

совместно с Н. Ростовцевой к открытию Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Вазы были выпущены Гусевским и Дятковским хрустальными заводами, с которыми тесно связана вся последующая деятельность Анны Александровны. В творчестве Липской условно можно наметить три периода — довоенные годы, 1940—50-е и 1960—70-е годы. В каждом из них мы видим произведения, отразившие характерные особенности своего времени, выдвигавшего свои художественные критерии. Выделим из большого числа экспонатов выставки те «клю-

чевые» произведения, которые позволяют вспомнить отдельные страницы истории развития советского стекла. Освоение новой темы, введение образительного начала можно видеть в кубке «Лыжникам» (1941). Трижды повторяя изображение фигуры лыжника на разной высоте предмета, автор достигает передачи движения, преодоления подъема. Алмазная грань служит вспомогательным декоративным элементом для условного, чисто орнаментального обозначения гор.

В годы войны Липская задумала большую серию наградных орденов кубков. В представленных на выставке кубках «Ордена Нахимова» и «Ордена Суворова» изображение орденов выполнено гравировкой в окружении узора алмазной грани. Эти два решения являются наиболее удачными, они отличаются большим лаконизмом декоративных элементов по сравнению с другими работами этой серии, которые страдают перегруженностью, разнородностью декора, многословием разных технических приемов. Несмотря на отдельные неудачи, орденовские кубки явились интересной и единственной в своем роде попыткой решить в стекле большую патристическую тему.

50-е годы — период послевоенного восстановления стекольной промышленности и налаживания производства массовой посуды — явились для Липской годами наибольшей творческой активности. Она создает свои основные произведения, вошедшие в ассортимент ведущих стекольных заводов: Гусевского, Дятковского, «Красный Гигант». Творческую деятельность Липская сочетает с работой главного художника Главного управления стекольной промышленности. К лучшим произведениям этого периода относятся вазы: с широкой овальной гранью, «Спираль», «Лепестки», «Ландыш», «Колос», прибор для кваса «Аппетитный» и другие. В них автор добивается синтеза формы и декора, вводит новые элементы в рисунок алмазной грани, хо-

тя формы не несут принципиальной новизны. Как и многие образцы массового производства этого времени, вещи Липской страдали разнохарактерностью и излишеством декоративного оформления, трудоемкостью технического выполнения (особенно в технике трехслойного стекла).

Но отдельные произведения на выставке заслуживают быть отмеченными и с современных позиций. Например, ваза для фруктов «Камешки» (1954). И сегодня она привлекает своей классической уравновешенностью формы и алмазной огранки «камнем», широко известной в русском стекле. Темно-рубиновый нацвет усиливает драгоценное мерцание «камней», ограненных с тщательностью и виртуозностью ювелира.

Требования простоты и рациональности, ставшие главными критериями художественности в оценке изделий в начале 1960-х годов, получили отражение и в произведениях Липской — вазах из гладкого стекла, блюде «Стройка». Работы последних лет отмечены усилением декоративного начала, характерного для всего современного искусства. Здесь следует назвать приборы для браги «Псковский», для вина «Новогодний», приборы с фигурными лепными ручками. Эти произведения выполнены с большой выдумкой. Бокалы в форме колпачков, подвешенные на сосудах для вина, придают всему комплексу «Новогодний» шуточный, карнавальный характер. Большой декоративный ковш в приборе для браги выглядит пластично и монументально.

Последние годы Липская работает над новыми рисунками алмазной грани.

Л. Казакова



Книга Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения» (М., «Искусство», 1971) — труд, над которым автор работал почти всю жизнь, и так и не успел увидеть его опубликованным. Издание снабжено содержательным предисловием и комментариями В. Успенского.

Книга состоит из двух частей, тесно связанных друг с другом: первая посвящена анализу «пространственно-временного единства» картины, во второй рассматриваются типы композиционных построений. Первая часть является основной и разработана с замечательной тщательностью. Автор ставит своей задачей собственноручно анализ психологии художника, поскольку живописное произведение является по существу проекцией его мироощущения и миропонимания. Предметом очень полного и интересного разбора являются типы пространственных построений, сводимых к различным видам перспектив. Показывая относительность перспективных представлений в практике мирового искусства, автор пользуется традиционным понятием «обратной» перспективы и особенно подробно анализирует ее природу, ее закономерность при непосредственном восприятии действительности.

Жегин рисует интересную картину исторической эволюции пространственных представлений, из которой становится очевидным, что они совпадают с соответствующими концепциями, выдвигаемыми в истории того или иного искусства. Например, для средневекового (и древневосточного) искусства, с его малой глубиной и «обратной» перспективой, характерно представление о «причастности» зрителя к изображаемому событию. Эпоха Возрождения, которая открывает прямую перспективу, хотя и ограничено ею пользуется, выдвигает концепцию картины как «окна в мир», как средства рационалистического познания. В XVIII веке, прошедшем через опыт барокко и рококо с их головокружительными формами, прямо противоположными средневековой, возможно появление теории, согласно которой искусство — игра. Наконец, для буржуазного искусства XIX века с его художественными направлениями знаменательным является вполне серьезное и по-своему значительное заявление Коро: «Когда я пишу, я хочу быть как животное».

Очень важными для Жегина являются понятия «активного пространства» и «динамической зрительной установки» (что соответствует «разноцентренности» у одного из его предшественников Ю. Олсуфьева¹), объясняющие закономерность и естественность для художника особой точки зрения на каждую деталь изображения. Собственно говоря, речь идет о глубоко личной, даже интимной встрече художника с изображаемым явлением: де-

формации — следствие его стремления проникнуть в «сущность» каждой части изображения в отдельности. Переорганизация пространства может достигать форм «обратной» перспективы, вплоть до разрыва и перестановки форм предметов. Жегин показывает это на примере тщательного анализа форм иконных гор.

Имеющиеся несущественные недостатки не ослабляют достоинств работы. Так, нельзя согласиться с мнением автора о преобладании в древнерусской и византийской живописи принципа равногловья (стр. 54—55). На самом деле, здесь свободно допускается даже обратное: намеренное нарушение соотношения размеров фигур (например, в «Рождестве Богородицы» из Твери, XIV в., ГТГ). Не совсем удачно подобраны иллюстрации в «Рождестве Богородицы» в табл. IV: в ряде случаев автор ошибочно принимает за деформацию форму античного (т. н. «сигмообразного») стола. Встает также вопрос о правомерности приложения термина перспективы («обратной» или «усиленно-сходящейся») к формам «активного» пространства, так как в них отсутствует стремление к геометризации (правильности построения).

Книга Л. Ф. Жегина является весьма существенным вкладом в советское искусствознание и принесет большую пользу как исследователям искусства, так и художникам².

А. Салтыков

¹ Ю. А. Олсуфьев. Иконописные формы, как формулы синтеза. Сергиев, 1927, стр. 15.

² Нельзя не пожалеть о том, что исследование, посвященное вопросам художественной гармонии, снабжено суперобложкой, противоречащей изложенным в книге положениям. На супер воспроизведена в цвете известная икона XV в. «Положение во гроб» (ГТГ), из которой механически вырезана четвертая часть, замененная схемой. Таким образом, полностью нарушается художественный образ. По совсем непонятным причинам автор супера отрезал и нижнюю часть изображения, и этим довершил разрушение произведения.

«Мордовское народное изобразительное искусство»

Книга о мордовском народном искусстве выпущена Государственным музеем этнографии народов СССР в Ленинграде совместно с Научно-исследовательским институтом языка, литературы, истории и экономики Мордовской АССР в республиканском книжном издательстве (г. Саранск, 1968). Ее автор Т. Крюкова, старший научный сотрудник Музея этнографии народов СССР, многие годы своей жизни посвятила изучению быта и творчества народов Поволжья, в том числе и мордовского.

Настоящее исследование авто-

ра построено на обширном материале мордовской коллекции в Государственном музее этнографии народов СССР. Значительная часть этой коллекции была собрана Т. Крюковой во время экспедиций музея в Мордовию в 1948—1966 годах. В книге привлечены также материалы Республиканского краеведческого музея и Дома народного творчества Мордовской АССР. Каждая из шести глав книги посвящена анализу различных видов народного искусства: вышивке, шитью бисером, узорному ткачеству, резьбе по дереву. В отдельных главах рассмотрены вопросы, связанные с памятниками прошлого и современного народного искусства Мордовии. Завершает работу подробная библиография.

Книга иллюстрирована черно-белыми репродукциями и цветными таблицами хорошего полиграфического качества.

Работа Т. Крюковой, единственное большое исследование по мордовскому народному декоративному искусству, несомненно, представляет ценность для каждого, кто занимается искусством, этнографией, историей.

А. Янбухтина



8 октября 1971 года скончалась Лидия Ивановна Воронова-Свионтковская — одна из старейших исследователей и знатоков русского и западноевропейского декоративного искусства.

Она родилась 6 марта (по старому стилю) 1887 года в г. Чернигове, в семье поселившегося в России польского повстанца. Окончив гимназию в Орле, Лидия Ивановна переезжает в Москву, где учится в Строгановском художественно-промышленном училище и продолжает свое образование в Археологическом институте. Вскоре, вместе с мужем В. С. Вороновым, известным исследователем русского народного искусства, Лидия Ивановна совершает ряд поездок по стране для изучения народного быта и крестьянского искусства.

После Октябрьской революции Л. И. Воронова поступает работать в Государственный Исторический музей и на многие годы связывает свою деятельность с музейным делом.

Она работала в антирелигиозном музее, Музее быта 40-х годов, Музее народного искусства.

Один из первых трудов Л. И. Вороновой — книга «Резная кость из собрания П. И. Щукина», вышедшая в 1923 году, до сих пор не утратила своего научного значения. Впоследствии Л. И. Воронова становится знатоком искусства тканей, золотого шитья, кружева. Позднее, уже в 30-х годах, Л. И. Воронова, работая в Институте художественной промышленности (НИИХП), изучает народное искусство и пишет ряд работ о золотом шитье Торжка, мстерской глади, сапожковском ткачестве, киришских кружевах. С 1944 года Лидия Ивановна Воронова была членом Союза художников СССР.

Все, кому приходилось работать с Л. И. Вороновой-Свионтковской, будут долго помнить ее за принципиальность суждений, за горячность в спорах, за помощь в труде.

Красная медь издавна привлекала русских мастеров. Ее пластичность и податливость любой обработке были необходимыми ценными качествами при изготовлении самых разнообразных предметов быта. Медь можно было лить, ковать, выколачивать, полировать, гравировать, чеканить, канфарить. Привлекательными были и декоративные качества самого металла—его огненно-красный цвет в новой или ярко начищенной вещи и сложные переливающиеся мерцающие коричневато-зеленоватые тона уже послужившего изделия.

Работали медники всюду. Еще в XVI веке в Москве существовала Котельная слобода неподалеку от места впадения Яузы в Москву-реку. А по переписи 1638 года уже около шестидесяти мастеров занимались выделкой медной посуды, церковной утвари, писарских чернильниц, узорных пуговиц, серег и других украшений. На Красной площади находился Котельный ряд, где мастера сбывали этот товар. Были такие мастера и в других городах.

В XVIII веке, когда круг потребителей настолько расширился, что медная посуда постепенно вошла в праздничный обиход крестьянина, возросло и число мастеров. Появились медники в небольших поселениях; по рассказам местных жителей, занимались этим ремеслом и кочующие мастера-цыгане.

В собрании предметов народного искусства педагога художественной школы москвички В. Полунинной выделяется интересный подбор медной крестьянской посуды. Облик каждой вещи отличается ясностью, простотой и необыкновенной завершенностью общего художественного решения. Пластическая найденность формы, четкая прорисовка деталей и скупой декор слагаются в совершенный образец, созданный многими поколениями мастеров. Гармоничное сочетание высоких эстетических качеств с утилитарной целесообразностью объясняет, почему эти народные формы почти без изменений прошли через века. Все было настолько удобно и практично, настолько соответствовало вкусам и привычкам потребителя-крестьянина, что никакие улучшения или изменения не были нужны. Отсюда и трудность датировки таких предметов—ведь они с XVI по XX столетие во многих случаях полностью сохранили свой облик; мало того—технология их изготовления оставалась той же.

Разновидностей этих предметов немного: братина или братыня, ендова, стопа, чарка, ковш, он же корец, корчик, рукомой, да еще кумган, или кунган—происходящий из Азии ритуальный кувшин с крышкой (в прежние времена на Руси священники разносили в нем святую воду по домам)—вот, пожалуй, и все разнообразные по назначению, но близкие по материалу и методам выработки изделия. Один из самых старинных ви-

дов посуды—братина, в которой «разносят питья и пиво на всю братию» (В. Даль),—та чаша с медом или брагой, что ходила по кругу еще во времена древних славян. В музеях хранятся серебряные братины XVII века ювелирной работы с именными надписями. В крестьянском же быту кое-где вплоть до наших дней медная братина, как и встарь, служила и служит важной деталью народного праздника.

Братина—круглый горшкообразный, часто «ложчатый» сосуд на довольно высоком припаянном поддоне. Как правило, он почти целиком выколачивается из одного листа меди. Смысл «ложек», которые выглядят совсем одинаково на античных вазах, средневековых потирах и северорусских братинах, не только в том, что они повышают декоративность сосуда, внося конструктивную четкость в его художественный облик, но и в функциональной оправданности: «ложки» придают жесткость тонким стенкам, предохраняя их от деформации. Гладкие и крупные закругляющиеся элементы братины хорошо соседствуют с тонко обрисованными графичными контурами ободка и поддона, мелкими клепаными деталями и лаконичной гравировкой. Братины, как всю бытовую посуду, тщательно лудили изнутри. Иногда, желая придать сосуду вид серебряного, мастер лудил его и снаружи. Ендова—широкий сосуд для подачи на стол пива. Его вместимость доходит до полуведра. Более приземистая и плоская, чем братина, ендова характерна «развалом» или «отливом», то есть носком для разливания напитка; носок мог выколачиваться вместе с туловом ендовы, а чаще припаивался к нему. Ендова была почти синонимом гостеприимства. «В поле—враг, дома—гость: садись под святые, починай ендову!»—говорит пословица. А другая не без юмора отмечает: «Иное от книг, иное от ендовы вина».

Ковш-корчик по объему был невелик, но использовался поразному. Он висел над бочкой с водой, квасом или просто плавал в ней. Из него угощались пивом, брагой, а иной раз и крепкими напитками—«хватил коречком, да ушел бочком».

Еще и сейчас в северной деревне можно увидеть подвешенный на трех цепочках или веревках медный рукомой. Он всегда умело сбалансирован, и достаточно легкого движения, чтобы из него в лохань полилась вода. Интересно, что в двух медных кувшинах, при всем их внешнем сходстве, ощущаются заметные стиливые различия. Один, найденный в районе г. Волоколамска, где работавшие в XVIII веке мастера были, по преданию, вывезены помещиком с Украины, близок западноевропейским образцам. В силуэте другого угадываются характерные черты татарского кумгана. Педагог художественной школы Валентина Полунина популяризирует замечательные образцы народного творчества на занятиях, придавая особое значение их влиянию на эстетическое воспитание детей.

Л. Кропивницкий



Пряди мал пряха,
Пряди не злыни
Я вы рада пряха,
Да мени в гості звали
Звали, звали
Къ соседу во беседу
У сосуда будеть

Моя милыя пригожи,
Моя милыя хорши
Бываю, кудаватый
Ходать, неженаты
Вотъ идетъ мой милый
На дорожку ковы,
Въ дѣлать калашникъ

Шаночка съ углами,
Головка съ кудрами
Къ двору подвизають,
Двашица дистричаютъ
За ручки хватають,
За столики сакають
—ФФ—

Русский лубок. XIX в.

Образцы русской медной посуды.
XVIII—XIX вв.





