



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. 4 (173). 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 Н. 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. Курбатов Ю. К.
Главный художник	
Художник номера	Лифатов С. А.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Шорсткина И. А.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото:	Званцев М. П. Маран Онапов С. И. Пальмин И. А. Петренко Г. Д. Селиверстов И. А. Цесарский О. И.
	На обложке: Э. Вигнере Гобелен «Время» Шерсть, смешанная техника Латвия

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

А 02711. 16. III. 1972
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 1631. Тираж 23 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

	В номере:
	1
В. Савицкая	Гобелен — пластика активная
	10
И. Уварова	Остров Хелены Кумы
	13
Н. Воронов	Мастер чеканки
	16
Д. Сегал	Уникальность и универсальность культуры
	20
Ю. Герчук	Живые вещи
	28
	Анкета «ДИ СССР»
	29
М. Званцев	Древние образы
	33
В. Березкин	Квадриенале сценографии
	37
М. Ильин	Бижутерия сегодня
	39
И. Хумль	Гобелены разных стран
	43—51
	Хроника
	52 Страница коллекционера
Л. Кропивницкий	Русские украшения

Гобелен — пластика активная

В. Савицкая



От редакции

1972-й год проходит под знаком 50-летия образования Союза Советских Социалистических Республик — государства, в котором в политическом и экономическом равноправии и содружестве развиваются многие народы и национальности. СССР представляет собой феноменальное явление современной культуры, в котором своеобразное развитие особенных национальных искусств сливается в единое целое — советское искусство. Как отмечено в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», **«Закономерными в духовной жизни стали расцвет, сближение и взаимообогащение культур социалистических наций и народностей».**

Выставки изобразительного и декоративного искусства, прошедшие в 1971 — начале 1972 года — «Керамика СССР», «Искусство Азербайджана, Армении, Грузии», «Советский гобелен» и др. — дали возможность на конкретных примерах проанализировать национальные школы советского искусства, опирающиеся не только на традиции прошлого, но и на активное приобщение к проблемам сегодняшнего дня.

Проведя подробный анализ национальных школ советской керамики на материале выставки «Керамика СССР» и Международного симпозиума керамистов в Вильнюсе, журнал продолжил обсуждение этой проблемы на примере декоративно-прикладного искусства республик Закавказья. И вот теперь перед нами коллекция «Советский гобелен».

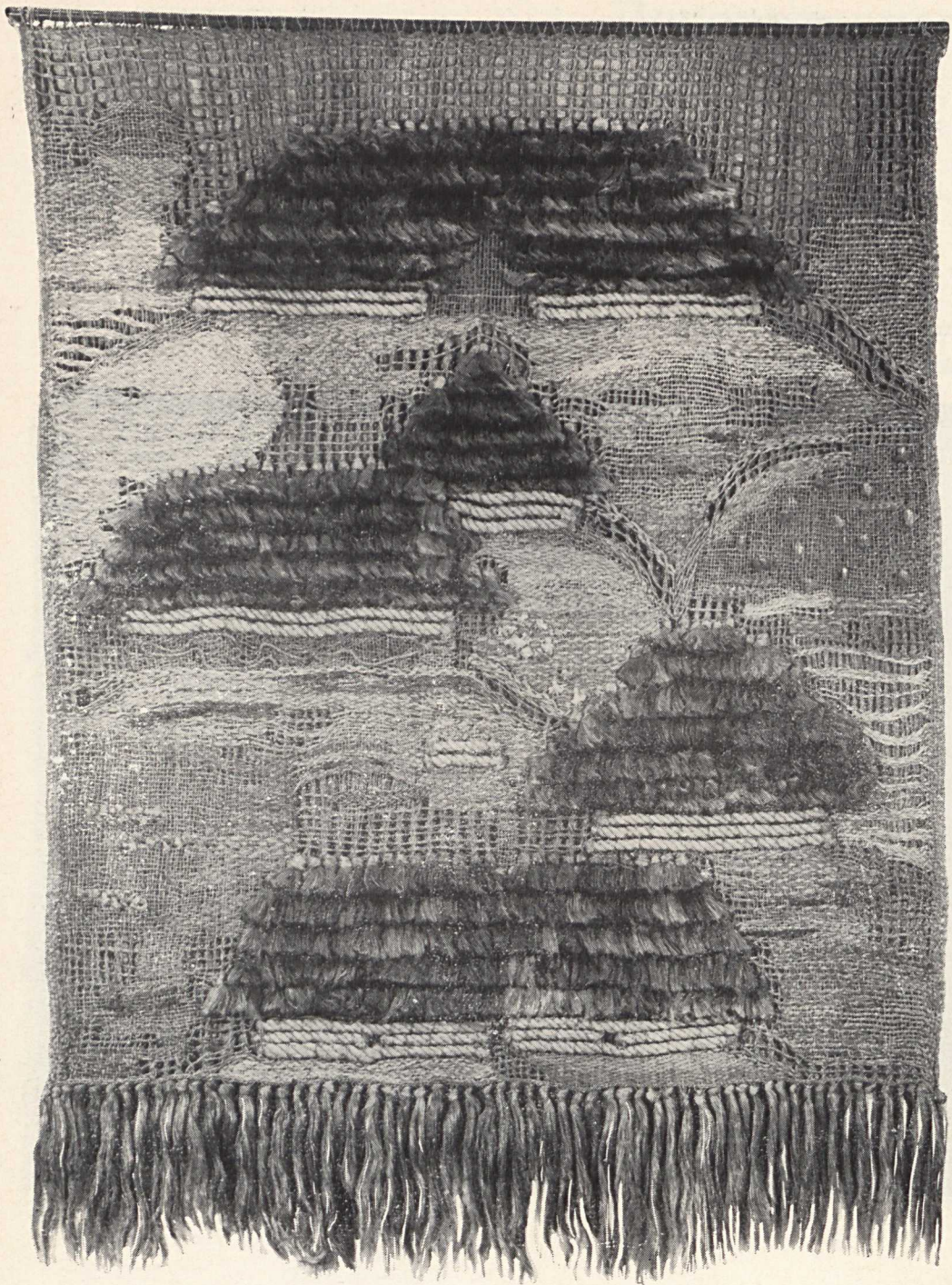
Развитие искусства гобелена в разных республиках идет разными путями. В одних — оно тесно связано с традиционными формами и приемами народного ткачества (например, на Украине и в Молдавии), в других — идут поиски сюжетного гладкотканого гобелена (Грузия, Азербайджан), в третьих — осваивается все богатство цветового и пластического языка, свойственного современному декоративному искусству. Это последнее характерно для художников Прибалтики, произведения которых и составляют основной предмет статьи В. Савицкой о гобеленах, поскольку именно здесь встают вопросы новых пластических средств декоративного ткачества и его роли в формировании художественной среды.

Современный «активный» гобелен представляет интересный материал для рассуждений о национальных школах советского декоративного искусства и дает возможность продолжить тему года.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРУСОВА

Н. Моисеева
Гобелен «Русские женщины»
Часть триптиха. Шерсть,
гладкое ткачество. Ленинград

ОТД. РАСС. ИЗОБРАЖ.



Было бы несправедливо сетовать на отсутствие внимания к современному гобелену. О нем много говорят, пишут, спорят. Каким должен быть гобелен? Чем он может стать? К какому искусству он принадлежит более — к декоративному или к монументальному? И вообще — правильно ли впредь называть его гобеленом? Не точнее ли употреблять термин «шпалера»?

Такие вопросы волнуют сегодня художников и критиков во всем мире, и доказательством серьезности этой проблематики является существование в Лозанне Международного центра старинного и современного ковроделия, отметившего в прошлом году свое десятилетие.

Проводимые в Лозанне Биеннале декоративного текстиля — это одновременно и международный смотр сегодняшних достижений, и стимул для творческих поисков завтрашнего дня. И хотя в списке участников Биеннале пока отсутствуют имена советских художников — у нас есть все основания полагать, что в ближайшем будущем они с успехом выступят на всемирном форуме декоративного текстиля. Эта уверенность подтверждается всей деятельностью советских мастеров, недавно подводивших итоги своей работы на первой Всесоюзной выставке гобелена.

Отдельные авторы, школы и коллективы республик выступили на этом показе по-разному. Это естественно,

как естествен процесс одновременного созревания художественных культур. Были здесь и блистательные триумфы, и огорчительные неудачи. Разумеется, и то и другое заслуживает самого пристального анализа, но это — предмет особого разговора. Цель данной статьи иная: попытаться определить основные проблемы, стоящие сегодня на пути современного декоративного ткачества в целом, а также некоторые особенности развития советского гобелена.

Судьба современного гобелена складывается непросто. Едва успев утвердить свое художественное гражданство в кругу других пластических искусств, он сразу же был поставлен перед лицом самых актуальных проблем современного творчества: «художник — материал», «материал — форма», «предмет — пространство». Более того — гобелен оказался вовлеченным во всеобъемлющий процесс интеграции искусств. Раньше специфику гобелена строго ограничивали рамки гладкого ткачества, и отклонения намечались лишь в сторону прямого подражания живописному полотну или фреске. Теперь художественное явление, по традиции называемое «гобеленом» — сложный синтетический сплав, вобравший в себя черты сразу нескольких жанров. Ныне в определенных условиях гобелен может сам диктовать интерьеру архитектурное решение, придавая ему



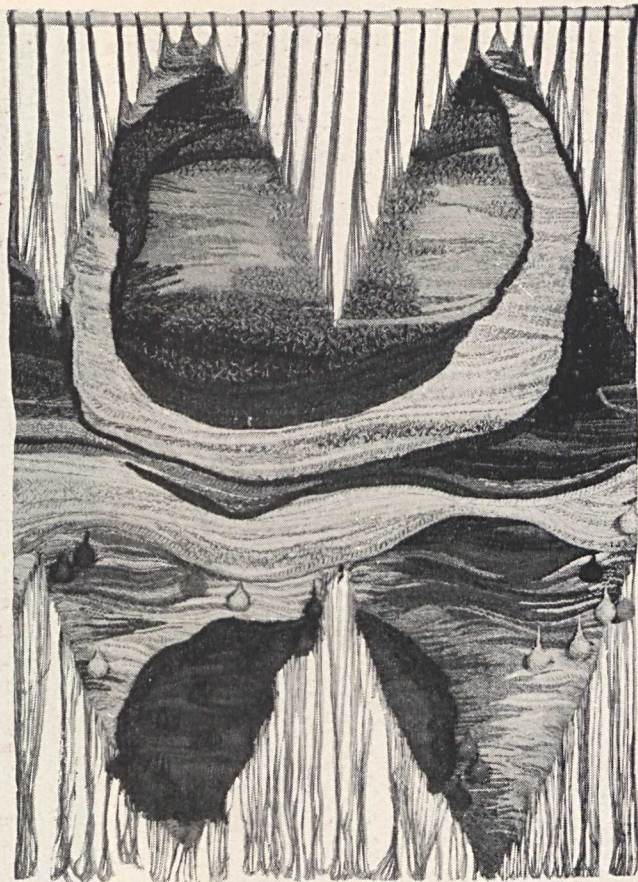
скульптурную пластичность и живописную красочность. «Освобождение цвета», предугаданное Матиссом, помогло найти новый пластический язык. Наряду с живописными поисками появился интерес к фактуре и эффектам тканой поверхности. Попытка найти связь поверхностных структур с внутренним строением ткани явилась решающим шагом: отныне ткань стала восприниматься не только как часть стены, но и как объемный предмет в пространстве. Так свершилось открытие, вписавшее новую страницу в историю гобелена: введение третьего измерения в текстиль. Зачинателями этого эксперимента выступили молодые художники-текстильщики Польши и Югославии. И здесь гобелен шел в ногу с творческими поисками в других областях, в частности, в монументальной живописи. Вспомним хотя бы «дышащие стены» Сикейроса, бешеную, неукротимую пластику его росписей, сминающихся и перекручивающихся, как глиняное тесто, плоскость стены — но все еще неразрывно с ней слитых. Гобелен совершил, казалось, фантастический шаг: он переступил последний порог условности — и оторвался от стены.

Теперь гобелен стал подвержен законам воздействия не только ткачества и живописи, но и скульптуры. Новая система предполагает иной метод работы над гобеленом: в основе ее лежит умение «врезаться прямо в цвет» и

структуру, строить пространственную конструкцию, используя для этого все технологические возможности материала, как живописного (краска), так и пластического (пряжа). То, что для художника гобелена предшествующих эпох было лишь подсобным материалом, необходимым для реализации изобразительного замысла — теперь становится рабочим инструментом и начинает играть ведущую роль. Магия третьего измерения диктует теперь выбор материала, логику формы, смысл функционального назначения. Отсюда та могучая сила динамики, которая заставляет отрешиться от равновесия, от инерции, от успокоенности — и тем самым становится главным законом творчества современного художника. Именно поэтому сегодня гобелен с полным правом может быть назван «активной пластикой», и лучший пример тому — школа гобелена Советской Прибалтики.

О принципах, определяющих единство этой школы и своеобразие каждой из трех республик, говорилось не однажды. Резюмируя, можно было бы прибегнуть к «определению другим искусством», чтобы подчеркнуть в творчестве художников гобелена Литвы музыкально-поэтическое начало, Эстонии — декоративно-живописное, Латвии — живописно-скульптурное, с известной близостью к сценографии. Но главное, что сближает все три республики — это смелое экспериментирование и совре-

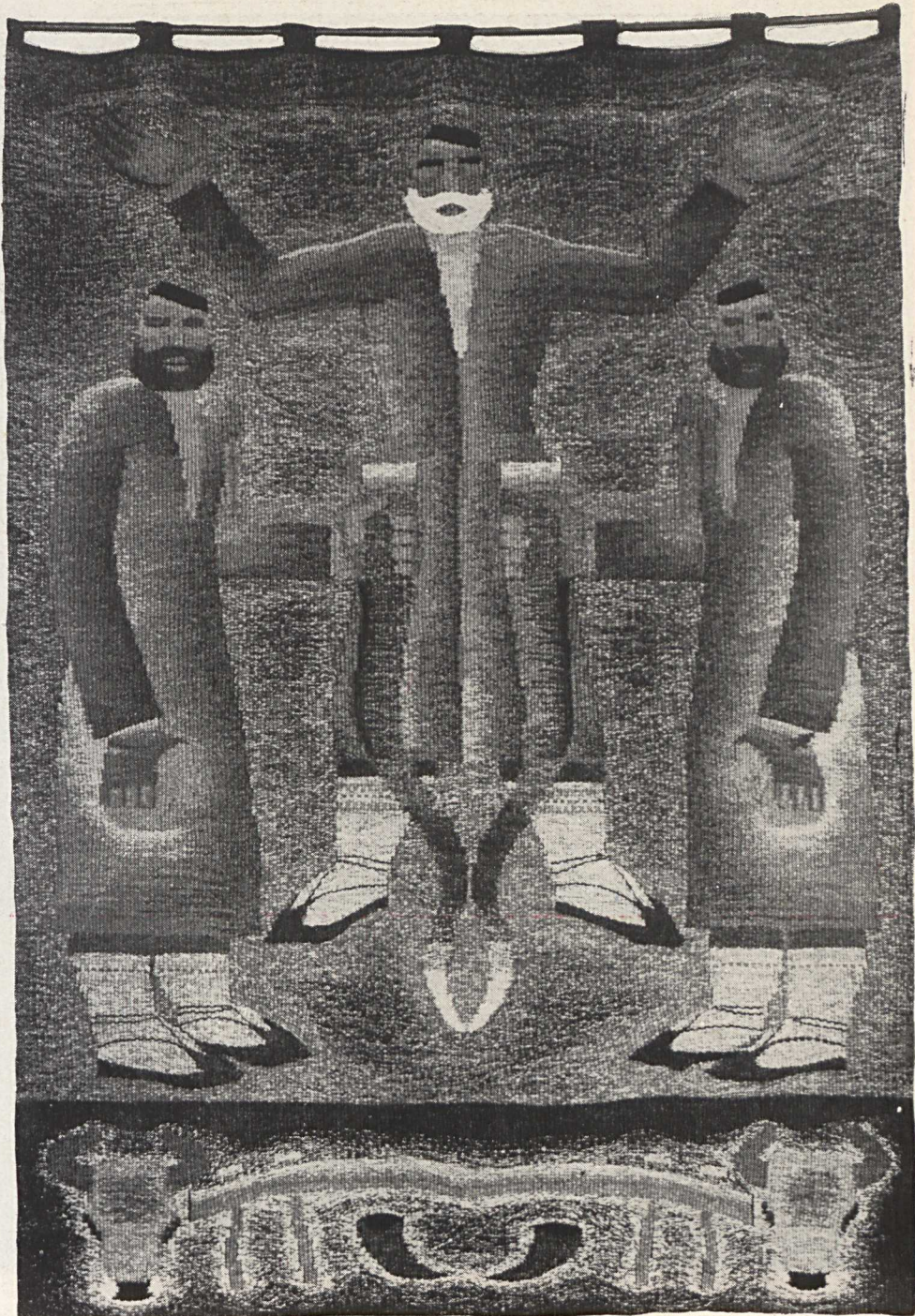
Э. Рээметс
Гобелен «Музыканты Ваагвяре»
Фрагмент. Шерсть,
гладкое ткачество. Эстония



менная направленность художественного мышления. Школа гобелена Советской Прибалтики сыграла роль реформатора этого вида искусства в нашей стране. Прежде всего потому, что художники этих республик, постоянно обращаясь к опытам в области живописи, ни на миг не изменяли самой природе ткачества. Осуществляя дерзкие эксперименты, они в то же время усердно учились искусству усваивать наследие прошлого. Народные истоки их творчества прослеживаются в доскональном знании и владении мастерством ткача — каждая из прибалтийских республик имеет давний и богатый опыт народных мастеров ткачества. Глубоко укоренившиеся здесь традиции сказались в том, что прибалтийские художники являются от начала до конца авторами своих работ, а не только авторами проектов. Они сами выбирают пряжу — неровные волокна вручную пряденной шерсти. Сами ее красят, нередко по старинным народным рецептам — растительными красителями. Сами ткут на ткацких станках, что дает им свободу владения материалом и максимальное использование всех возможностей ткачества. Традиция непосредственного «общения» с красками — это тот амулет, который охраняет прибалтийских художников от роковых ошибок и заблуждений даже в разгар самого, казалось бы, рискованного эксперимента. Поскольку главным действующим

лицом становится материал, поиски новых структур и фактур привели к использованию синтетического сырья, сизаля, шнуров, кожи, овечьего руна, конского волоса, металлических нитей, которые вводятся в ткань наряду с такими «вечными» ткацкими материалами, как шерсть, лен, конопля и шелк. Поверхность гобелена вспухает и дыбится холмами многослойных фактур, расцветает гирляндами контрастов: красочное — рельефное, блестящее — матовое, гладкое — шероховатое, плотное — ажурное, яркое — тусклое. Переплетения тоже многообразны — то грубые, то едва заметные узлы сплетаются прихотливо, скрывая или обнажая по воле автора фон основы.

Традиционный прямоугольный формат все чаще теряет классическую чистоту края, приближаясь к кругу («Время» Э. Вигнере), приобретая неправильную форму («Янтарь» Р. Богустовой), либо отвечая требованиям пространственно-пластической конструкции («Лесной дух» А. Баумане). Именно в этих проявлениях гобелен теснее всего смыкается с монументальным искусством — ибо требует организованного пространства, и с пластическими искусствами вообще — ибо становится произведением уникальным, которое сразу же выдает индивидуальность художника неповторимостью авторского почерка. Из этой россыпи ярких индивидуальностей и складывается



мозаика единой школы, а цементирует ее качество, составляющее самую ее суть, — динамика вечного поиска, не позволяющего останавливаться на достигнутом. Опыт художников Советской Прибалтики помогает разобраться во многих насущных проблемах современного гобелена. Он заставляет также по-иному оценить столь существенную для нас проблему соотношения новаторства и традиций, которая, кстати сказать, насчитывает уже не один год споров и дискуссий. Хотя единогласия в толковании традиций не удалось достигнуть по сей день, все же сама постановка проблемы претерпела некоторую эволюцию. Еще в недалеком прошлом между художественной и национальной формой почти автоматически ставился знак равенства, а на первый план выдвигались внешние признаки канона народного творчества, закреплённые в многовековой истории национального фольклора. Ныне ведущая роль отводится внутренним закономерностям построения художественной формы, специфика которой в каждой национальной школе определяется целым рядом факторов: влиянием национальной психологии и темперамента, воздействием ритма жизни и речи, цветовым и образным строем и т. д. Поэтому дальнейшее развитие национальных традиций на современном этапе предполагает, как неперемное условие, освоение не только национального наследия, но

и всего сложного комплекса явлений мировой художественной культуры. Это дает нам основание говорить о формировании новых традиций, которые не имели аналогий в прошлом.

Проблема соотношения новаторства и традиций преломляется в творчестве художников республик очень своеобразно. Радует, прежде всего, очевидное стремление расширить границы национальной традиции, сделать достоянием современного ковроделия богатство многих видов искусства, накопленное на протяжении веков. Отсюда интерес к самым разным пластам истории национальной культуры. В России — это обращение к шитью, фреске и миниатюре Древней Руси (В. Платонова «Русь Советская», Н. Моисеева «Русские женщины»), к живописи и графике первых лет революции (Н. Моисеева «Город революции», А. Воронкова «Пространство»), к городскому народному творчеству прошлого века (З. Штих «Едут молодые»). В Грузии непосредственное продолжение традиций тушинских войлоков (Х. Мтврала-швили, Т. Нуцубидзе) соседствует с колористическими поисками Л. Элиашвили и братьев К. и А. Гахария, работы которых явно вдохновлены строгим изяществом грузинского народного костюма, классической завершенностью старинной стенописи и наивной прямоот росписей Пиросмани. На Украине и в Молдавии понима-

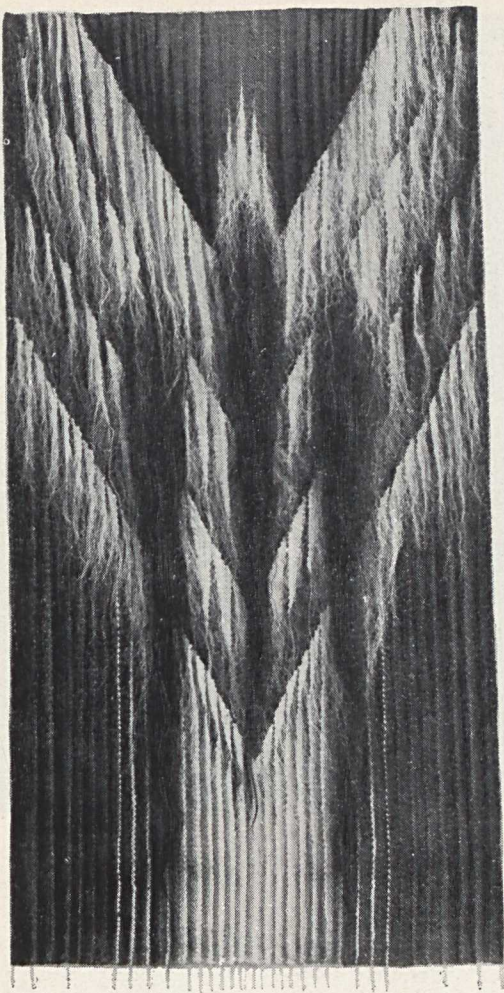
Л. и Т. Дмитренко
Гобелен «Ліся Українка»
Шерсть, гладкое ткачество.
Украина

Л. Элиашвили
Гобелен «Кахетинцы»
Шерсть, гладкое ткачество.
Грузия



ние наследия в целом более прямолинейно и однопланово — как вариант традиционного килима или ковра, хотя и здесь имеются интересные находки художников, черпавших вдохновение и в мозаике древнего Киева (И. и М. Литовченко «Гимн жизни» — Украина), и в творчестве народных мастеров — ткачей и богомазов (М. Сака гобелен «Сказочный» — Молдавия). Однако использование традиций, пусть даже самое удачное, — лишь одна сторона проблемы. Если же говорить о современном гобелене как о произведении искусства, в котором творческая дерзость нашего современника должна гармонически сочетаться с совершенством отшлифованной веками традиции — то здесь все обстоит совсем не так благополучно. Художники Грузии, как нам кажется, уверенно ступили на путь исканий и открытий. И пусть их поиски не всегда венчает удача — упорство, с каким они стремятся к цели, должно дать свои плоды. К сожалению, этого нельзя сказать пока о творчестве художников РСФСР. Правда, оговоримся, что к этому нас вынуждает последняя выставка, на которой были представлены лишь те работы, которые уже не раз на протяжении последних четырех лет кочевали с выставки на выставку. Поэтому говорить о сегодняшнем состоянии гобелена РСФСР довольно затруднительно: то ли это временное замедление развития, то ли накаплива-

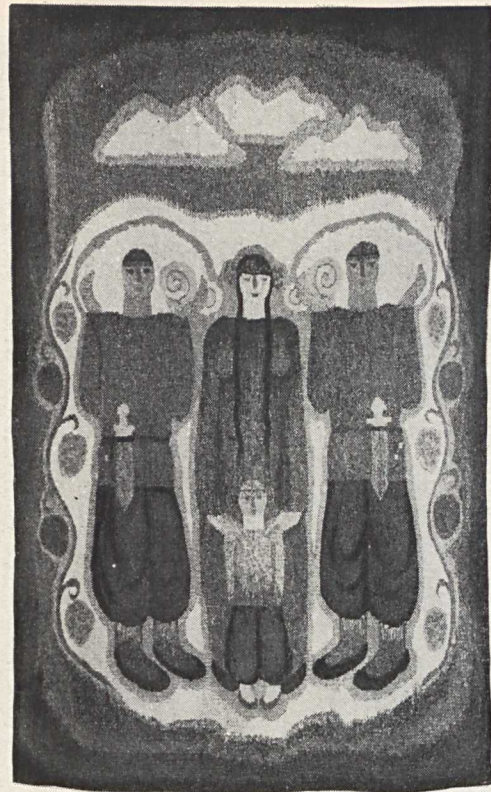
ние сил перед переходом на новую качественную ступень? Во всяком случае, сегодня их работы повторяют уже найденные авторами решения. Сопоставление опыта латышских и украинских художников ткачества наглядно раскрывает разный подход к национальному наследию. Для школы латышского гобелена характерен «активный гобелен». Ее художники неистощимы на выдумку, остроумны, изобретательны, им одинаково присущи острота видения и дисциплина образного мышления. Можно ли говорить о своеобразии этой группы художников — именно как национальной школы? Вне всяких сомнений, так же, как бесспорно щедрое разнообразие индивидуальных манер латышских художников гобелена — от традиционно-плоскостной до самых новейших пространственно-пластических. Знаменательно, что организатор, инициатор и «душа» школы Рудольф Хеймратс, за последние десять лет воспитавший столько непохожих художников, сам до последнего времени остается верен классическому типу гобелена, который в его интерпретации всегда неизменно изящен и гармоничен. Школа латышского гобелена не теряет, а, наоборот, утверждает свою самобытность, хотя истоки, питающие ее, берут начало не только в латышском фольклоре (изобразительном, устном, музыкальном) и не только в национальных традициях профессиональной



школы живописи, скульптуры, поэзии, но и в прогрессивных традициях художественной культуры других стран — Польши, Югославии, Франции, Швеции. Напротив, многие работы украинских художников гобелена программно замыкаются в своих — и только своих — национальных эстетических границах. Если декоративная композиция — то лишь как один из бесчисленных вариантов орнаментальных народных килимов XIX века с растительным узором. Если фигуративный мотив — то непременно сюжет в подробно повествовательном изложении, к тому же выраженный языком «плакатной стенописи», которая до сих пор часто встречается в городах и селах Украины. Создается ощущение, что художники сознательно отказываются от всего богатства современной культуры, да и свое национальное наследие — удивительно щедрое, красочное, многогранное — понимают очень узко. И если отдельные работы украинских художников, например, «Леся Украинка» Л. и Т. Дмитренко, «Свадьба» М. и И. Литовченко, гобелен «Бойковский» Н. Паук можно считать более интересными с точки зрения профессионального мастерства и требований современного монументально-декоративного искусства, — то столь же бесспорно, что авторы пришли к этому успеху, не пассивно следуя национальной традиции, а благодаря свободному и широкому творческому мышлению. На Украине есть

много по-настоящему талантливых художников. Их дарование, их энергия позволяют надеяться, что уже в ближайшем будущем украинский гобелен станет в ряд современного развития этого жанра декоративного искусства.

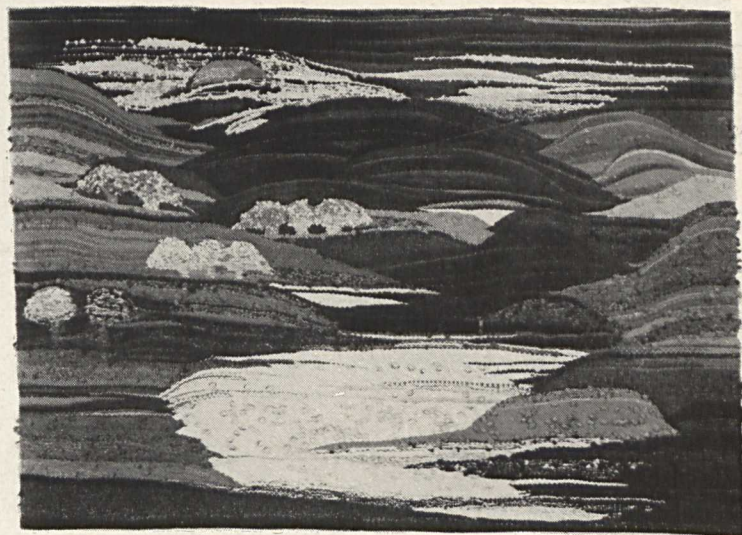
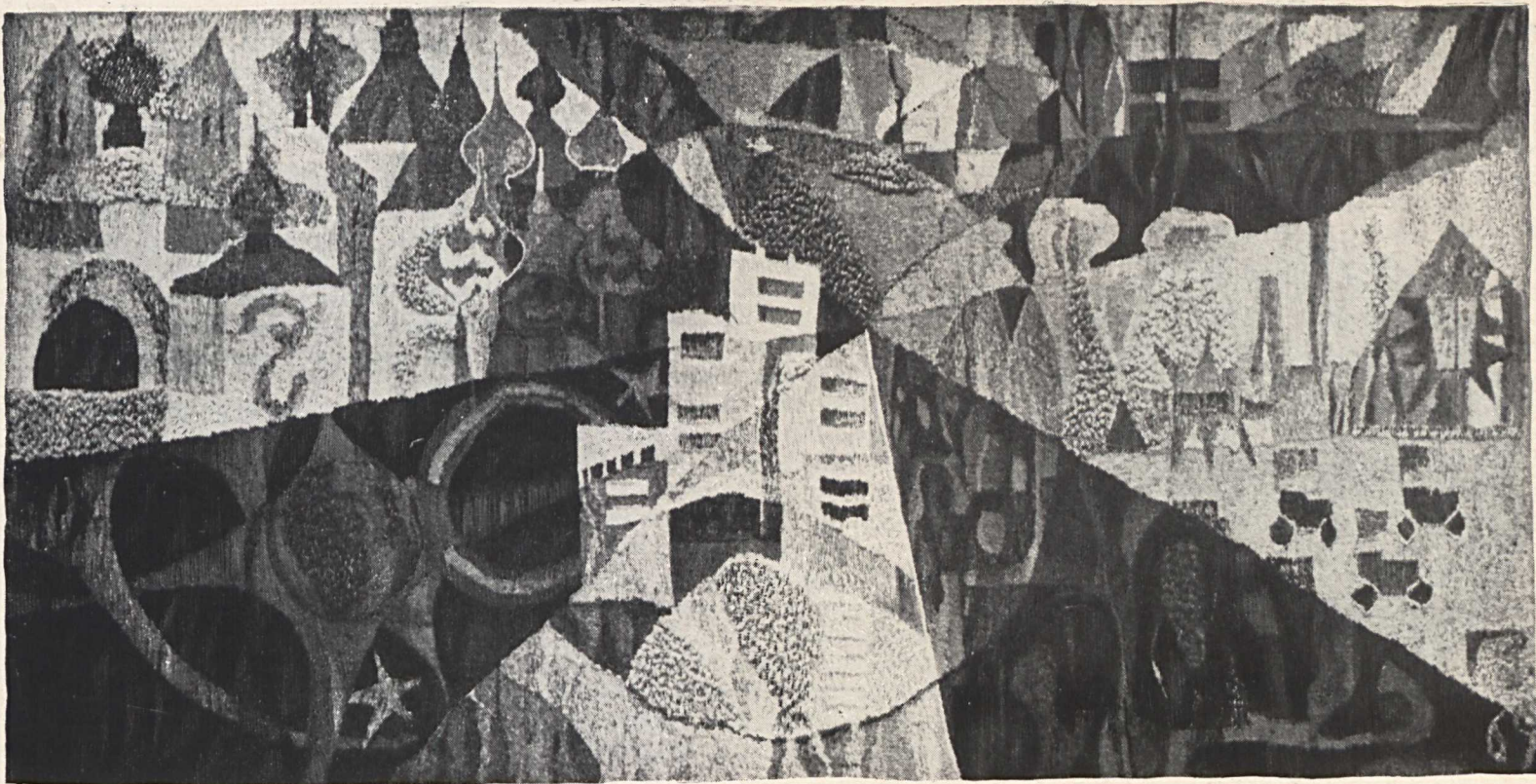
Мне бы хотелось, чтобы это сопоставление не было истолковано превратно. Быть по-настоящему современным художником гобелена вовсе не означает работать «как в Прибалтике» или «под Прибалтику». Дурная традиция столь же вредна, сколь и дурно понятая традиция. Лишь талант художника, его эрудиция, его художественная интуиция определяют соотношение национального и интернационального начал в его творчестве, наконец, меру значительности и содержательности как в сюжетном, так и бессюжетном гобелене. К сожалению, еще встречаются — и нередко — любители подобной классификации: «сюжетное — значит содержательное», «бессюжетное — стало быть, бессодержательное». Подобная подмена понятий не просто неверна, но вредна — так как, смещая акценты, оставляет право на жизнь лишь произведениям литературно-повествовательного плана. Между тем, это несправедливо. Художественная практика, напротив, дает немало образцов, когда отсутствие непрерывной сюжетной канвы нисколько не умаляет значительности и содержательности произведения. Возьмем хотя бы



два примера. Глубоко содержателен гобелен эстонской художницы Э. Реэметс «Музыканты Ваагвяре», хотя, казалось бы, развернуто-повествовательного сюжета здесь нет — просто выстроились в ряд шесть деревенских музыкантов с трубами в руках и улыбаются зрителю. И конкретного действия нет, и фон абсолютно отвлеченный, да еще весь в каких-то сказочных цветочках и звездочках. Но сколько покоряющего обаяния в этой простоте, мягком юморе, с каким увлечением художница вводит нас в мир деревенского праздника! И как удачно найдена поэтическая метафора, приобщающая нас к самой сокровенной сути творчества народных мастеров Эстонии. Другой пример — гобелен «Сумерки» литовского художника Ю. Бальчикониса. Сюжета здесь тоже нет. Более того — здесь отсутствует даже изобразительное начало и нет намека на какую бы то ни было иллюстративность. Но есть здесь благородство пропорций, ясная гармония композиции, изысканность цветовых и фактурных сочетаний. Здесь все обращено к чуткости восприятия зрителя, к его способности вызвать в памяти самые разнообразные ассоциации: музыкальные, поэтические, живописные, наконец, просто эмоциональные. Кому-то вспомнятся любимые строчки Блока или Элюара; кому-то почудится сдержанная мощь органной музыки... Обманчивая ласковость призрачной «Ночи» Э. Вигнере или

леденящая ярость «Грозы» А. Баумане впечатляют и завораживают зрителя. Автор заставляет нас увидеть прекрасную и грозную красоту мира и человека, и мы невольно начинаем осознавать, каких восхитительных минут он лишается, если ему не раскрыто самое трудное искусство — искусство восприятия. Потому что «восприятие искусства может только тогда привести к подлинному наслаждению, когда существует искусство восприятия», как говорил Брехт.

В этом — социально-эстетическая функция современного декоративного искусства вообще и гобелена в частности: приобщать человека к миру прекрасного. Но есть еще и другая, не менее важная его функция: эстетически-утилитарная. И если к исполнению первой задачи — воспитания вкуса — гобелен уже приступил, «работая» на зрителя в экспозициях выставок, то решение второй пока откладывается на неопределенный срок. Гобелен всегда был искусством, связанным с интерьером, а теперь, когда он стал частицей пространственного ансамбля, его контакты с архитектурой должны стать органичнее и прочнее, чем когда бы то ни было. Более того, отныне когда проблема «предмет — пространство» решается в пользу активного включения предмета в пространство, гобелен как «пластика активная» становится одним из важнейших компонентов пространственного



ансамбля. Вернее, мог бы стать. Потому что архитектурная мысль, которую мы привычно награждаем эпитетами «авангардная», «экспериментаторская», до сих пор не проявляет интереса к синтезу искусств, в котором не последнюю роль смог бы играть гобелен.

А пока судьба гобелена, при всем разнообразии его интерпретации, — чинно «украшать» экспозиции музеев и выставок. Видя такое неестественное положение вещей, мы вынуждены признать правоту слов Мишеля Рагона: «Именно потому, что у нас нет возможности видеть произведения современных художников во дворцах XX века, которыми должны быть вокзалы, здания аэропортов, стадионов и т. д., мы должны смотреть их в музеях».

Вряд ли есть необходимость убеждать читателя, что не следует понимать эти слова настолько буквально, чтобы ратовать за немедленное украшение настенными коврами аэропортов, вокзалов и стадионов. Но было бы несправедливо отрицать возможность и желательность введения гобелена в современный интерьер театра, клуба, гостиницы, пансионата, дома отдыха, где он наверняка помог бы созданию «микроклимата» в данной пространственной среде. Пионерами здесь выступают художники Латвии. В строящейся сегодня рижской гостинице «Латвия» каждый из 24-х этажей предполагается украсить уникаль-

ной шпалерой, выполненной на конкретную тему.

В ресторане «Даугава» интерьер проектируется как своего рода «мягкая среда», в которой декоративный текстиль (автор Э. Вигнере) станет «камертоном» для настройки всего интерьера в целом.

Недалекое будущее покажет, насколько удачны эти опыты активного включения гобелена в пространственный ансамбль.

ПРИМЕЧАНИЕ

В последнее время все чаще слышны возражения против использования термина «гобелен». В самом деле, в наши дни в корне изменились и требования, предъявляемые к декоративному текстильному панно, и сами приемы ткачества. Поэтому вряд ли целесообразно называть гобеленом панно, выполненное не в традиционной гобеленовой технике репсового переплетения, а в сложной смешанной современной технике. Однако не более точны и другие термины, имевшие хождение в прошлом для названия настенных безворсовых ковров типа гобелена: «аррас», «таписерия», «шпалера». Поэтому нам кажется, что специалистам предстоит в ближайшем будущем сконструировать новый термин, отвечающий современным представлениям о декоративно-монументальном текстильном панно. А пока мы будем по-прежнему употреблять имеющий хождение и у нас, и за рубежом термин «гобелен», тем более, что и первая Всесоюзная выставка гобелена также носила это название.

Остров Хелене Кумы

И. Уварова



Осенью прошлого года в Москве состоялась выставка керамики Хелене Кумы — одного из самых интересных и значительных специалистов, формирующих сегодня эстонское искусство.

Кума — профессор кафедры керамики в Эстонском художественном институте. Квалифицированный искусствовед. Стипендиат ЮНЕСКО, училась в Италии. Это не просто ее анкетные данные, но факты, объясняющие высокую техническую культуру работы.

Выставка открылась сначала в Таллине, потом отправилась в Москву. Экспозиция была сдержанна, достойна и деловита; чувствовалось, что автора интересует не столько парад, сколько строгий отчет. Она отличалась от многих показов последнего времени.

Стремление к самовыражению, которому художники отдают теперь столько пыла, противопоставлено эстонской керамистке, да и просто невозмож-

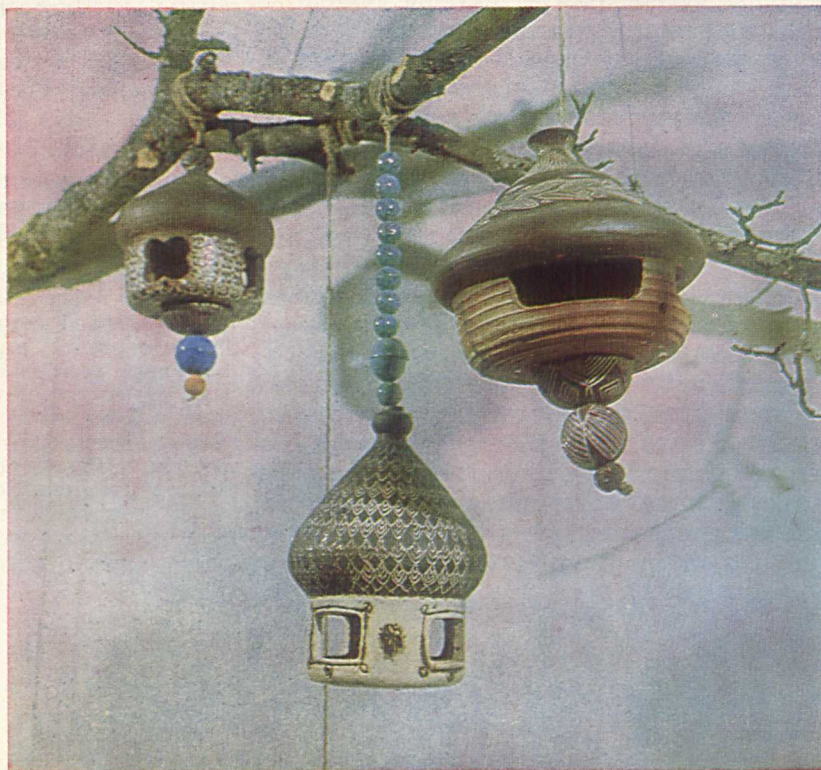


Х. Кума

Декоративное блюдо «Автопортрет». Керамика.

Декоративные вазы «Лебеди». Керамика.

Кормушки для птиц. Керамика.



но для нее, как нелепо было бы искать самовыражения в великолепной работе средневекового мастера, создавшего вещный мир старого Таллина.

Есть среди художников здоровые уравновешенные натуры, творческая индивидуальность которых выражается иначе. Подобно своим средневековым предкам, цеховым мастерам, они не спеша, тщательно и упрямо совершенствуют технику, оттачивают форму, разрабатывают детали декора, словом, занимаются вещью как таковой, а не своим отражением в ней.

Творчество Хелене Кумы не несет прямой печати страстей, которые столь часто проявляются в керамике, а движимо развитием воли, крутой и упорной.

Ее поэтичность всегда выверена алгеброй, но эта суховатость заставляет испытывать уважение к безукоризненно точному соотношению замысла и воплощения.

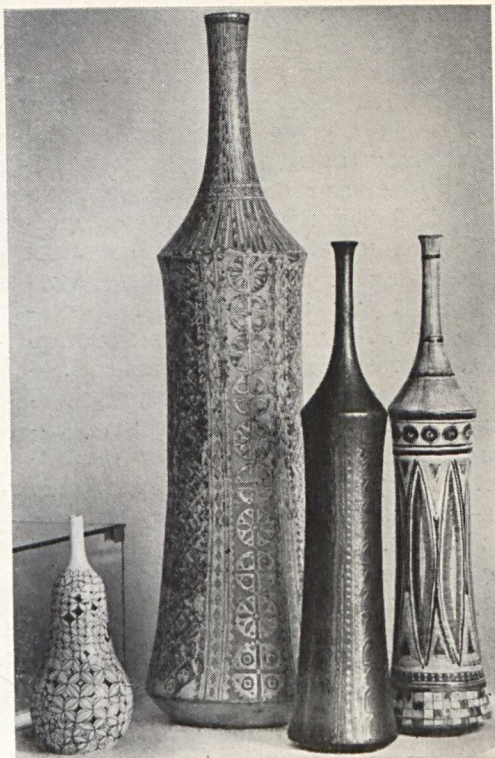
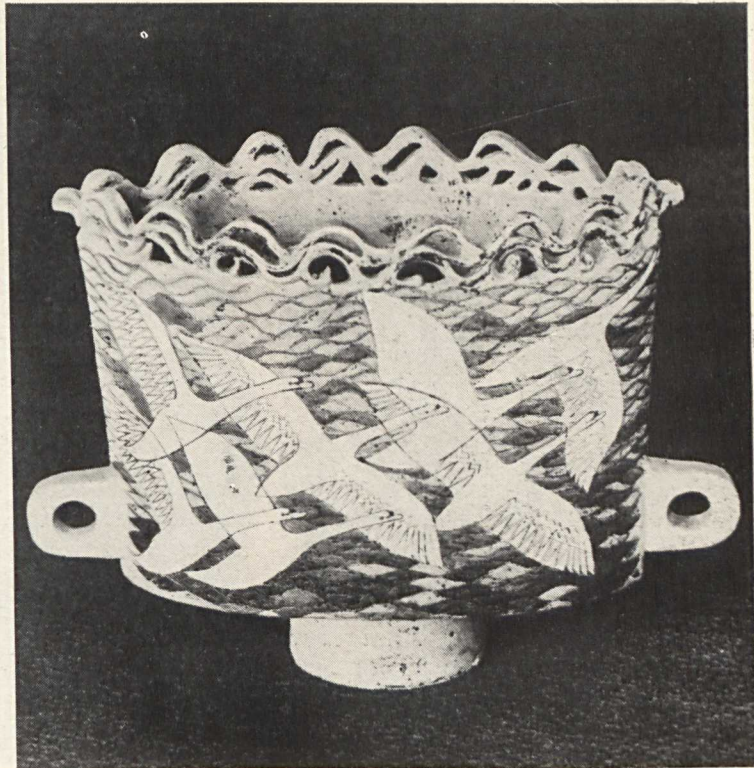
Лет десять тому назад, когда в нашей керамике совершался процесс пробуждения и многие нынешние мастера только начинали набирать опыт и силу, открывая в работе свойства глины и полив, Кума уже знала технологию так основательно, что никаких сюрпризов работа не могла ей приготовить. Она принадлежит к числу тех, для кого гармония не дар свыше, но результат, полученный с помощью точных наук.

Выставка прибыла в Москву осенью 1971 года, когда все были взволнованы симпозиумом керамистов в Вильнюсе, где художники стремились дать себе полную свободу и постараться извлечь из глины то, чего до них никто не извлекал.

На этом фоне керамика Кумы оказалась подчеркнуто сдержанной и традиционной. Но традиционность и сдержанность были доведены до той высокой степени мастерства, которая давала основание на равных полемизировать с дерзкими новациями.

Многие экспонаты оказались нашими старыми знакомыми по различным выставкам прежних лет. В них никогда не ощущалось стремления нравиться публике; но сегодня их легко соотнести с приметам времени, которые появлялись в вещах Кумы в соответствии с общим развитием керамических тенденций: с аскетичностью и лаконизмом форм (столь свойственных керамике начала 60-х годов); с обращением к народной традиции, которая пришла на смену аскетизму; с избыточностью декора, которым прорастала форма (его можно сравнить с барочностью); наконец, с той изысканной непринужденностью, которая проявилась у наших прикладников в последнее время и заставила вспомнить о модерне, о смутной тоске по «духовности», отметившей искусство начала века.

Поиски и находки Кумы располагаются на пересечении двух равнодействующих сил: первая — высокая



Х. Кума

Декоративные вазы. Керамика.

Светильник. Керамика.

На стр. 12
Декоративные вазы «Космос».
Керамика.

Посуда. Керамика.

техническая подготовленность, вторая — эстонский колорит — те народные корни, которые осложняют жизнь искусствоведам, поскольку трудно определить, в чем они выражены.

На примере Кумы они становятся более понятны, если постичь, какое место в ее жизни отведено народной эстонской культуре. Кому не приходилось бывать у художников, в их студиях и квартирах, откуда лет десять назад были вынесены гипсы и внесены предметы народного быта (а точнее — реликвии из обихода разных народов: лапти, негритянские колчаны, тунгусские миски и античные пифосы), тот не знает, что в этом можно усмотреть не только увлечение собирательством, но и смутную надежду, что само присутствие подобного реквизита может вдохновить на новые творческие победы. Нет ничего более полярного, чем такая среднетишеческая реквизитная и хутор Кумы в северной Эстонии,

Расчетливая соразмерность эстонского быта обеспечивает, в конечном счете, разумность ее фантазий, корректируя декор и форму даже в том случае, если они восходят к опыту старых итальянских мастеров, к традициям итальянских фаянсов.

Однако в творчестве Кумы наступил миг, когда внутреннее накопление опыта и последовательное развитие тенденций привело к непредвиденному взрыву: появились сосуды «Лебеди», целая группа, столь же близкая ко всему, что делала Кума до сих пор, сколь и отличная от любой ее прежней вещи.

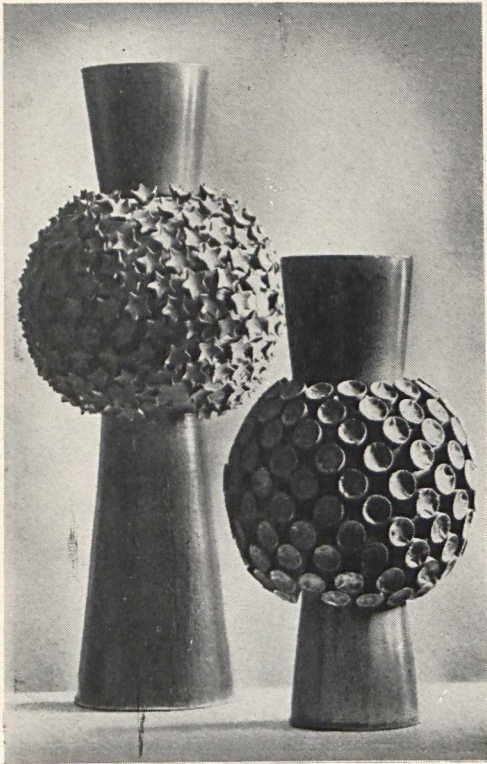
Бесспорно — это рука Кумы, хорошо известная нам, создала нейтральный коричневый мягкий фон и прочертила его скромными штрихами, применив технику сграффито, чтобы составить ажурный контур лебедя.

Но в то же время это еще неизвестный нам художник, создавший сосуды, где экспрессия формирует

мительной узкой ножке. Повелительное стремление вверх заставляет цилиндр поступиться своими объемами, чтобы не останавливать движения, и вот он сжат так, что образованы два острых ребра, а устье сосуда подобно разрезу глаза. Белый призрачный лебедь, начерченный на стенке сосуда, начинает медленно разворачивать упругие крылья, и сила их движения словно бы сплющила цилиндр, обратив его в нереальный объем, придав ему необычайную легкость.

«Лебеди» — шедевр Кумы.

Громадная лебединая стая поднялась с озера, на острове Саарема, вспугнутая приближением человека, и Кума, совершавшая одно из своих методических путешествий, увидела тысячи громадных великолепных крыльев, закрывших небо. Потрясенные птицы, с оперением ангелов и голосами рассерженных рыбаков, шумели в багровом закате, нарушая покой и порядок, состав-



куда она, методично объехав все районы, свезла утварь, уцелевшую на чердаках и в кладовых.

Здесь вещи попали в руки аккуратной и рассудительной хозяйки, которая ничего не делает без смысла. Из них сложилась та домашняя среда, встретившись с которой постигаешь разумную расчетливость, с какой эстонский крестьянин, мастеря вещь для своего обихода, неторопливо и основательно относится к материалу, к декору, к форме. Куме известно, как лепили посуду, как укладывали тростниковую крышу, как в финской бане оклеивают фольгой стену, как строят печь и белят потолок.

Она не любит прятать живую глину под пестрой шкурой экзотических полив, предпочитая пропитывать ее солями, не скрывающими фактуру. Ее отношение к глине такое, как если бы она, подобно земледельцу, никогда не забывала, что глина — земля, что землю надо питать.

глину, создавая фантастическое оружие.

Появление этих странных, этих прекрасных сосудов, новых для Кумы, объяснимо духом эстетики начала века, вызванным из прошлого общими усилиями современных художников. В той же мере эту экспрессию можно объяснить и сильным впечатлением, которое произвела на Хелене Куму эксцентрическая грациозность лебедя; контраст мощного тела и утонченной изысканности линии шеи, силы и нежности, простоты и изощренности, которые по законам природной гармонии сочетаются в стройный аккорд. Не отсюда ли — глубочайшая убежденность Кумы в том, что столь чуждые друг другу элементы, входящие в форму сосуда, имеют право на гармоническое сосуществование?

В основе сосуда — цилиндрическое массивное тело. Оттолкнувшись от устойчивой круглой подставки, оно взмывает вверх, балансируя на стре-

ляющие основу строгой и правильной эстонской природы.

Впечатление от встречи прошло через принципы творческой лаборатории Кумы и вышло оттуда в виде группы сосудов, о которых будут писать: их мотивы навеяны родной природой.

Мир, созданный Кумой, — своеобразный эстонский остров, построенный по аналогии с Сааремой и Хаумой, стоящий посреди моря, омываемый течениями, открытый стихиям, проходящим извне. Но при этом он сохраняет абсолютную самобытность, самобытную изолированность, в глубинах которой созревает связь различных начал, находящихся в полном равновесии: природы, климата, быта, духовного склада, мирозерцания и отношения к вещи.

Строй образов Кумы — остров, на котором нет случайности, но есть закономерности, где все сущее разумно, взвешено и соотнесено друг с другом.

Мастер чеканки

Н. Воронов

Это искусство сегодня стало уже не только грузинским достоянием — в сравнительно короткий срок оно приобрело интернациональные черты, распространившись сначала по Закавказью, а затем по всем республикам Союза. Оно, следовательно, отвечает современным эстетическим требованиям людей, которые Очаури смог предугадать одним из первых.

Когда несколько лет назад я впервые был в мастерской Ираклия Алексеевича Очаури, там стояли вырезанные по контуру из листа металла две головы — юноши и девушки. Они казались огромными кусками каких-то декораций. Откровенно говоря, мне подумалось, что для техники, в которой выполнены эти лица, они слишком велики. Но вот через некоторое время представилась возможность увидеть работу на том месте, для которого она предназначалась, — на стене зала регистрации браков тогда только что открывшегося Тбилисского дворца бракосочетаний. Здесь они не выглядели огромными и холодными — они улыбались навстречу входящим молодоженам. Масштаб был найден правильно, хотя для самой чеканки с ее довольно невысоким рельефом и возможностью ювелирной обработ-

ки поверхности они и сегодня кажутся немного великоватыми.

Спор о масштабах, допустимых в чеканке, идет до сих пор. Начался он с работ Очаури и другого художника-чеканщика К. Гурули, который тогда же, в середине 60-х годов, выполнил чеканный витраж для небольшой хинкальной на проспекте Руставели. Произведение в целом получилось не очень удачным: на просвет силуэт коня казался большой темной массой с маловыразительными очертаниями, а при освещении изнутри алюминиевая поверхность рельефа выглядела несколько рыхлой, мало проработанной.

Очаури извлек урок из опыта своего товарища. Вся поверхность его пластин для Дворца бракосочетаний была мелко проработана ударами чекана, чтобы избежать зрительно «пустых», «ватных» поверхностей на огромных лицах со слабым рельефом. Однако, придав поверхности определенную пластическую игру, художник получил здесь дополнительный эффект, на который он вряд ли рассчитывал: лица юноши и девушки стали казаться рябоватыми. Это панно называется «Невеста и жених». Кроме него, художник создал для Дворца бракосочета-



«Любовь»
Декоративная композиция
для Дворца бракосочетаний
«Нике»



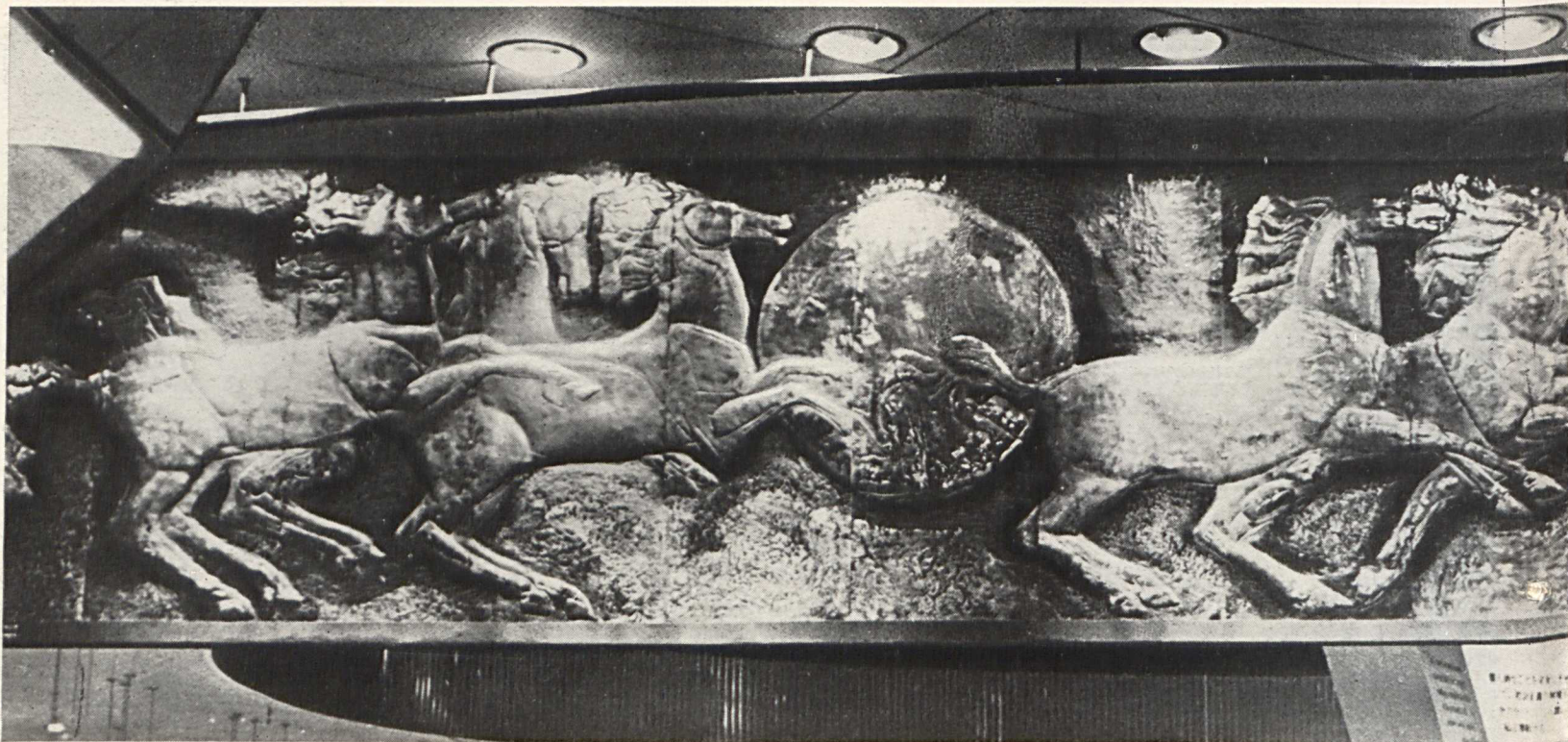
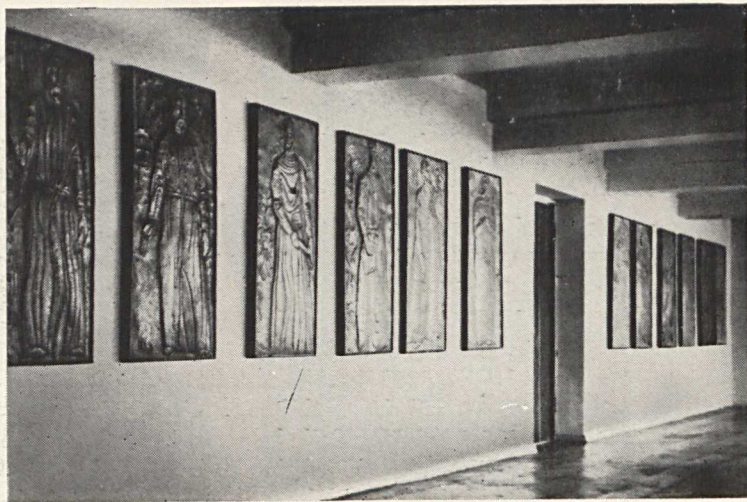
ний еще три большие пластины — «Любовь», «Свадьба» и «Счастье». Несмотря на то, что все они выполнены в одном стиле и одинаковыми приемами, впечатления некоторой ряби здесь нет, потому что нет контурного обреза голов. Рядом с лицами мы видим фон и изображения некоторых других предметов, тоже выполненных быстрым движением чекана — одежда, кубок с вином, солнце. Поэтому здесь мы воспринимаем шероховатость как обязательный прием мастера, как общую для всех предметов фактуру произведения.

Лучшей из этой серии пластин является «Свадьба» — наиболее простая по композиции, естественная и мудрая в своей классической простоте и ясности. Удачно используя контраст состояний молодоженов и поздравляющих их родителей, художник придал пластине нотку легкой грусти, задушевности и лиричной сдержанности.

Вообще с этих трех пластин, выполненных для Дворца бракосочетаний, началась работа Ираклия Очаури в монументальной чеканке. Не все в этом опыте устраивало художника, но он был твердо уверен, что чеканка может выдержать большие раз-

меры. Нужно только найти особый, соответствующий задаче, художественный язык. У этой уверенности была солидная основа — Очаури проработал в чеканке более десяти лет, прежде чем пришел к убеждению о возможности и даже необходимости ее образной связи с архитектурой. Ираклий Очаури, по профессии скульптор, является не только ведущим из художников, работающих в этой технике, он — основоположник, создатель этого вида искусства в советское время. Древнее искусство чеканки было уже основательно забыто, когда в 1953 году Очаури выполнил на латунном листе портрет своего учителя, известного скульптора, профессора Якова Николадзе. Позже он применил чеканку как декоративный элемент на одном из памятников. И вот отсюда возродилось чеканное искусство — сначала в Грузии, а затем и во всей стране.

Очаури тонкий рисовальщик и скульптор «классической» школы. В его работах почти нет гротеска и нарочитой манерности, характерной для К. Гурели, нет этнографичности и песенной фольклорности, как у Г. Габашвили, или сказочности и орнаментальности, как у А. Горгад-



зе. Он более спокоен и реалистичен. Ученики не повторяют учителя, хотя почти все перечисленные художники, а также и многие другие, здесь не названные, начинали работать под влиянием Очаури или даже под его непосредственным руководством, все вырабатывали свой стиль и манеру, оглядываясь на его опыт.

Среди разнообразных работ художника до сих пор производит наибольшее впечатление латунная пластина с изображением национального военного мужского танца «Хоруми». Автор здесь буквально завораживает зрителя движениями танцоров, ритмикой их тел, тактом беззвучной музыки. Приемы здесь несколько скупы, художник как будто бы нарочно ограничивает себя, чтобы не отвлекать внимание от главного — от бешеного ритма и угловатой пластики движений. Искусство Очаури здесь остро, динамично, современно. Очевидно, и для автора это одна из любимых тем, потому что ей посвящено несколько его пластин. Наряду с произведениями, посвященными историческим событиям, народным обычаям и обрядам, мелодичным грузинским песням, позже объединенным в цикл «Песни о Грузии», Очаури продолжал упорно

работать над монументальной чеканкой. Он украсил чеканными листами интерьеры здания Грузинской Советской Энциклопедии, возведенного три года назад. Здесь, в вестибюле размещена галерея чеканных портретов выдающихся поэтов и мыслителей Грузии. Чахрухадзе, Руставели, Цуртавели, Мерчеули, Бараташвили... В этих портретах скульптор нарочито сдержан. Нет и следа от бешеных ритмов «Хоруми». Портреты строги, торжественны и величавы. Очаури сумел добиться впечатляющего стилевого единства и законченности. Движения изображенных людей плавны и спокойны, позы статичны. Художник немногословен и не боится свободных пространств. Фигуры нарисованы как бы штрихами. Условно говоря, «скульптурный» подход к чеканке, характерный, например, для оформления Дворца бракосочетаний, уступил место «графическому». Очаури здесь пришлось соревноваться с другими искусствами — интерьер здания ГСЭ оформлен фресками Н. Игнатова, развивающими несколько иную тему — связь и преемственность грузинской культуры по отношению к античной. Вещи Очаури не проигрывают от этого соседства. Их торже-

ственный характер хорошо сочетается с архитектурой здания и с общим сдержанным стилем интерьеров.

Одна из последних работ скульптора — гигантский фриз «Похищение Солнца» для интерьера Советского павильона на Всемирной выставке «ЭКСПО-70» в Осаке. Особым образом обрабатывая листы металла различными составами и огнем, он сумел ввести в чеканку цвет, который придает движению еще большую ритмичность и динамику. Отливают медью крупы коней, ярко горит Солнце... Формы этого чеканного барельефа сочны и полновесны. Талант скульптора здесь вновь сказался особенно зримо. Об этой работе уже с полным правом можно сказать, что в споре о возможностях чеканки в монументальном искусстве Ираклий Очаури вышел победителем — его фриз открывает новые, еще не известные грани этого искусства.

Присуждение Ираклию Алексеевичу Очаури Государственной премии за 1971 год — признание не только его таланта, но и его несомненных заслуг в возрождении и становлении древнего, получившего теперь новую жизнь искусства.

Портреты поэтов и мыслителей
в интерьере здания Грузинской
Советской Энциклопедии

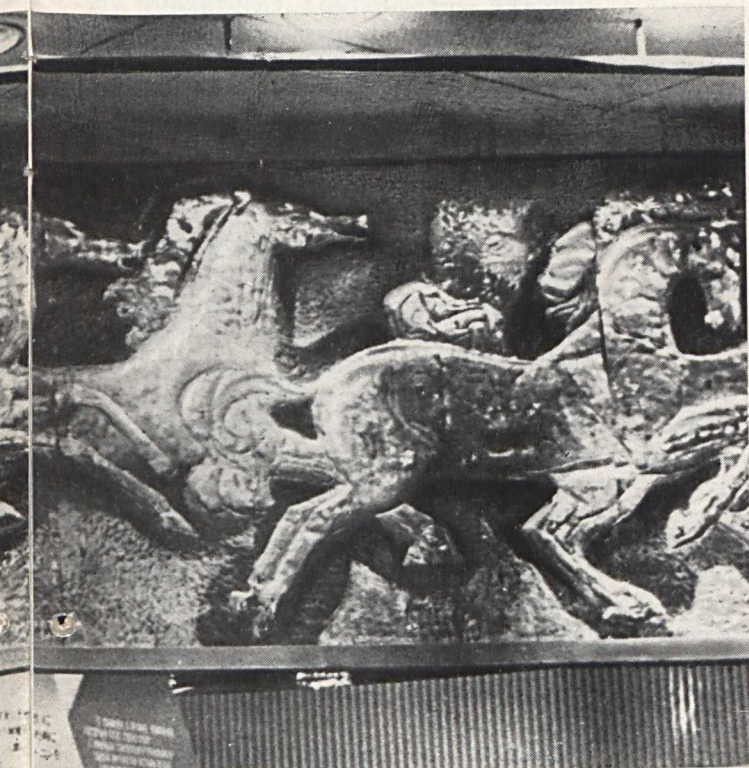
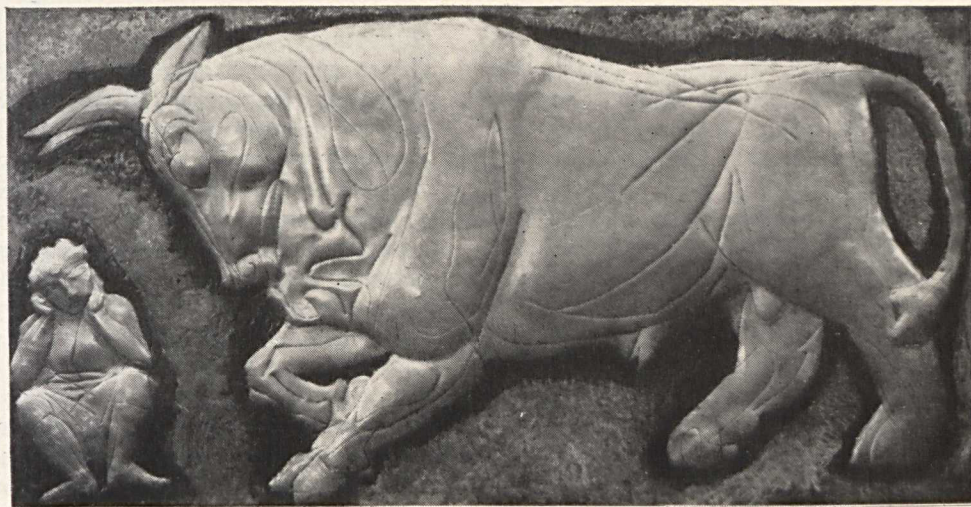
«Шота Руставели»

Из серии портретов в здании ГСЭ

«Кони»
Декоративный фриз в Советском
павильоне на «ЭКСПО-70»

«Бык»

Танец «Хоруми»
Металл, чеканка



Уникальность и универсальность культуры

Д. Сегал

Этой статьей редакция продолжает дискуссию по проблеме «искусство и этнос», поставленной в статье Л. Гумилева в первом номере «ДИ».

Наверное, нет более острого вопроса, по поводу которого разгоралось бы столько страстей, чем вопрос об этнической культуре. Сторонники бережной охраны культурных традиций и те, кто хотел бы поскорее увидеть наконец-то восторжествовавший единый и современный стиль, архаизаторы и регионалисты, и даже создатели новых, современных традиций — все с какой-то необычайной искренней заинтересованностью толкуют о том, как наилучшим образом обойтись с этнической культурой — прошлой, современной и будущей. И все они, как мне кажется, высказывают бесспорные истины. В самом деле, наше время с особой остротой ставит вопрос о самом существе и существовании культуры — общечеловеческой и этнической, и правы все — и те, кто хочет сохранить стремительно уходящие в прошлое дорогие сердцу остатки традиций, и те, кто ищет опоры для современных культурных ценностей во всей толще унаследованного нами исторического прошлого, и те, кто стремится найти в других, близких территориально культурах смыслы, созвучные собственной культуре, и те, кто дорожит всем новым, что внес в культуру народов XX век, и, наконец, даже те, кто спешит укоренить кое-что из этого нового в традиционные культурные структуры, сделать его как можно быстрее традицией. Все это симптомы главного — заботы о культуре.

Довольно часто, однако, подобная забота приводит к результатам, которых сами ревнители не ожидают. Все, казалось бы, в порядке — реставрирован памятник или возведен новый стеклянный дворец, но остается ощущение неполноты. Внешне объект похож на свой прототип — исторический или географический, но почему-то он не излучает того активного культурного «света», как сам прототип. Он «читается» и переживается совершенно иначе, в другом контексте, переходит из категории ценностей высокого порядка (вокруг которых только и может образовываться воздействующее смысловое «поле») в категорию ценностей чисто потребительских. Целью настоящих заметок является попытка уяснить себе некоторые причины, в силу которых стремление к заботе о культуре не всегда приводит к желаемым результатам.

Одна из этих причин связана со слишком узким пониманием культуры. Согласно довольно распространенной точке зрения, культура — это нечто вроде собрания материальных и идеальных объектов (идей, произведений искусства, зданий), как бы настраиваемых над жизнью, являющихся ее украшением и вполне доступных нашему объективному постижению, будь то в плане интеллектуального познания, эстетического наслаждения и т. п. Предполагается, следовательно, что можно «возродить» те или иные традиции со всем их культурным значением, которое они имели, когда еще были не традициями, а просто жизнью. Предполагается также, что любое явление

другой культуры доступно нам, и мы можем им «наслаждаться» с такой же интенсивностью (если и не так), как его творцы.

Если же внимательнее присмотреться к тому, что при таком подходе считается культурой, — к искусству, интеллектуальной деятельности и т. д., нельзя не прийти к выводу, к которому уже давно пришла современная наука о человеческих культурах, а именно, что эти виды человеческой деятельности нельзя отрывать от всего многообразия человеческого существования. Культура не есть нечто отдельное от жизни. Напротив, она представляет собой структуру, задающую (или, как говорят, моделирующую) формы и способы всей жизнедеятельности человека. Соответственно, наряду с интеллектуально-духовной сферой и совершенно неотделимо от нее, в культуру входят и структуры, моделирующие формы протекания биологической, семейной, экономической деятельности. При этом структуры культуры образуют своего рода единство, позволяющее находить семантические корреляции между структурами интеллектуально-духовными и структурами быта. Особенно ярко «слитность» сознания и поведения проявляется в племенных обществах, но не только в них. Какие бы факты духовной культуры мы ни взяли — будь то древнегреческое пластическое искусство, русское деревянное зодчество, негритянские маски или японская культура микроландшафта, — все это совершенно неотторжимо от той жизненной среды, которая породила эти явления и которая не поддается пересадке, реконструкции или искусственному культивированию лишь в интеллектуальном плане. Ведь для того, чтобы возродить, скажем, праздник масленицы во всей его красочности, смысловой наполненности, духовной и душевной созвучности, требуется не просто организовать продажу блинов и провести катание на тройках: надо было бы «возродить», по крайней мере, и внешний облик российских деревень и городов с их деревянными домами, околицами, трактирами и церквями, и одежду, и расписные сани, и прежние привычки людей, наконец, самих этих людей — слобожан и купцов, мещан и крестьян, «возродить» стиль их жизни, с гуляньями и кулачными боями, ярмарками и выездами. Все это и многое другое и давало «празднику русской зимы» то неповторимое очарование, переживание которого, наверное, и является единственной целью деятелей культуры, ратующих за возрождение этого обычая.

Наше теперешнее ощущение той или иной культуры как естественной, гармоничной, прекрасной и целостной, — это, по-видимому, отражение того, что данная культура в ее высших духовных ценностях составляла единство с жизнью, иными словами, что жизнь была причастна высокой культуре. Отсюда вполне понятно чувство неудовлетворенности, которое вызывается зрелищем не укорененных в жизни культурных яв-

лений: жизнь либо выталкивает их, не принимая, либо изменяет до неузнаваемости, портит. В таких случаях на духовную культуру падает отражение, так сказать, «некультурной» жизни.

Слитность, в конце концов, может и наступить, но не вокруг осознанных ценностей, а вокруг стихийных устремлений низших уровней культуры. Но если культурные явления всегда укоренены в жизни, это означает, что по-настоящему понять и пережить всю смысловую наполненность духовной культуры, созданной в условиях, отличных от наших, можно, лишь воссоздав всю картину культуры. Особенно это относится к обществам, далеко отстоящим от нашей цивилизации по временной или пространственной оси. Так, европейская культура конца XIX — начала XX века в целом не поняла смысла искусства племенных обществ. Внимание было обращено лишь на чисто формальные моменты или на поверхностную «экспрессивность», не имевшую, как оказалось, ничего общего с экспрессивностью в европейском понимании. Невыявленной оказалась внутренняя масштабность «примитивной» культуры, например, то обстоятельство, что «духовная культура» первобытного племени часто строится вокруг объектов, которые в европейской культуре составляют туманный фон. Так, центральное место в семантической ценностной модели многих индейских племен Северной Америки занимали горы, леса, реки, озера, просто отдельные камни и т. п. Соответственно, многие искусственные сооружения (например, жилища) могут специально уподобляться природному объекту и именно вследствие этого иметь особое значение. У западноафриканских догонов (современное Мали) весь быт представляет собой сложную, очень изощренную символическую систему*.

Таким образом, мы приходим к выводу, что подлинное понимание объектов культуры невозможно без знания того, как их понимали сами носители культуры, без представления о более общей системе, в которую эти объекты входили.

Сказанное не означает, что мы утверждаем принципиальную невозможность культурных взаимовлияний или культурно-исторических реконструкций. Но следует иметь в виду, что в течение большей части истории культурные влияния шли через жизнь: они были связаны либо с процессами переселения народов, с походами, завоеваниями, либо с торговыми путешествиями, странствиями ремесленников и т. п. Культурные контакты давали результат лишь после сравнительно долгого времени, необходимого для того, чтобы данный процесс (переселение, образование нового царства, установление торгового пути) сумел полностью реализоваться. Соответственно, всегда было достаточно времени, чтобы то или иное чужое культурное

явление сумело «притереться» к воспринимающей его культуре.

В сущности, человечество всегда стояло перед проблемой понимания чужой культуры — при контакте племен друг с другом, при столкновении царств и народов в древности, на заре истории, при образовании огромных древних империй, при распространении, наконец, традиций, связанных с великими философскими и религиозными системами, сложившимися в эпоху «осевого времени» (VIII—V вв. до н. э.). Проблема понимания «своей», но более ранней культуры была поставлена уже, по видимому, в древнем Египте и Вавилоне, когда составлялись копии древних текстов. Однако это «понимание» коренным образом отличается от нашего, и в этом отличии суть проблемы. Для нас контакт с чужой культурой — в географическом или историческом плане — это, в общем, контакт по преимуществу интеллектуальный или эстетический. При этом молчаливо предполагается, что подобное интеллектуально-эстетическое отношение к культуре свойственно всем обществам. Предполагается, что они относились к своим «культурным ценностям» так же, как современные люди. Однако связь всех уровней культуры, ее «слитность», характерная для «примитивных» и архаических обществ, полностью исключали чисто интеллектуально-эстетическое отношение. Поэтому столь неорганичным в их контексте кажется подобное отношение к культурным явлениям прошлого в наше время. Для «примитивных» культур, культур древнего Ближнего Востока, древней Индии и доколумбовой Америки «понимание» чужой культуры при контакте с ней означало совсем не то, что для нас. Такое «понимание», прежде всего, включало в себя прохождение культурного явления через жизнь, быт, переплавку его в горниле собственных представлений, в то время как европейская цивилизация довольствуется чисто мысленным освоением или включением в сферу потребления.

В повседневной практике примитивных народов отсутствует то «теоретическое» знание о других культурах, которое столь типично для современной культурной ситуации, зато присутствует почти подожное ощущение чужой культуры, человеческое знакомство с чужестранцами, чужеплеменниками, которых можно встретить тут же — на рынке, в храме, на дороге.

Таким образом, в «примитивных» культурах древнего Востока, генетически предшествовавших нашей цивилизации, культурные контакты осуществлялись на уровне непосредственного жизненного общения, так сказать «здесь» и «теперь». Огрубленно можно заметить, что для всех традиционных обществ (куда относятся все примитивные и архаические культуры, а также культура европейского Средневековья), во-первых, не существовало противопоставления культуры и жизни, а во-вторых, жизнь (и следовательно, куль-

тура) мыслилась в совершенно иной временной системе, чем в новейшей европейской цивилизации. Современные общества с глубочайшим (пусть даже внешним) почтением относятся к культуре прошлого. Эволюционно-генетическое мышление приучило нас видеть в «памятниках прошлого» реальных предшественников культуры настоящего. Для традиционного же общества гораздо более важной была та вневременная ценностная система, которая лежит за внешними объектами и которая не исчезает с их исчезновением. Отсюда их большее внимание к сакральной, мифологической истории, чем к реальной. В примитивных и архаических цивилизациях не было сверхценного отношения к тому, что мы бы сейчас назвали памятниками искусства: о них заботились, но как только функциональность исчезала, пропадала и забота о сохранении храма или дворца. Во всех древних цивилизациях можно было видеть заброшенные города, разрушенные дворцы и храмы. Это не только современный взгляд на древность. Описания древних историков полны рассказами о таких руинах, и это было естественным для обществ, не разделявших жизнь и культуру.

Таким образом, восприятие современным европейцем традиционной культуры (прошлой и чужой) — это восприятие, приспособляющее явления из ныне отсутствующих различных смысловых систем к одной единственной смысловой системе европейской цивилизации. Следовательно, для изменения этого восприятия надлежало бы каким-то образом снять дихотомию «духовной» культуры и культуры материальной, «культуры» и жизни.

Противопоставление культуры и жизни в современной европейской культуре связано с традицией античного философского умозрения. Именно эта традиция заложила наличествующее в европейском мышлении представление о культуре, как о чем-то высоком, и с ней связаны не только все трудности, но и все перспективы культурных процессов нашего времени, — в том числе и представления об этническом начале, как о чем-то специфически причастном к культуре.

Дело в том, что когда человеческая мысль направляется на культуру как особый предмет размышления, отличный от жизни, создаются предпосылки для реального появления этого различия, начинает выкристаллизовываться отдельная духовная культура с ее свободой мышлеполагания и отсутствием привязанности к реалиям. Но равным образом, как только рефлексия направляется на этническое, появляется сам «этнос» как особое осознающее себя сообщество: до подобного рефлексивного действия ни отдельной культуры, ни этноса как самосознающего и поэтому устойчивого единства не существовало, и говорить о процессах развития культуры и этноса для тех обществ, которые не концептуализировали этих понятий, бессмысленно. Для «примитивного» племенного об-

* См.: В. Маркуз о н. Символика и архитектоника постройки. — «ДИ», 1972, № 3.

щества с его единством культуры и жизни развитие всегда осуществлялось в рамках определенной социальной, которая иногда могла совпадать с «этническим» (в нашем понимании), но это вовсе не всегда было так. Иногда социальная группа включала в себя представителей этнически различных племен (вспомним бродячие племена в Южной Америке), иногда одно и то же племя, говорившее на одном языке, оказывалось в разных социумах, не отождествляло себя со своими «соплеменниками». Во всяком случае, в модели мира первобытных культур представление о различии человеческих коллективов не связывалось с различиями натурального человеческого порядка (язык, территория, обычаи и т. п.). Эти различия всегда возводились к некоторой онтологической реальности. «Свое» племя, «свой» социум были как бы наиболее адекватными представителями человека вообще, или, говоря иначе, подлинными людьми — это только «свои», а «чужие» — это как бы не совсем люди или не в таком плане люди, как «свои». Различия между социумами осмысливались в терминах природы (по аналогии с различиями между животными). Разумеется, такая дифференциация коллективов не имеет ничего общего с дифференциацией, основывающейся на этническом принципе.

Возникновение развитого умозрения, а затем и философской рефлексии, столь активно влиявшей на конституирование культуры, относится как раз к тем моментам истории, когда замкнутость и самодостаточность социумов стала исчезать в процессе бурного формирования древнеближневосточной, а затем и античной цивилизации. Разумеется, реликты прежнего взгляда, отождествлявшего «своих» с человечеством вообще, а «свой» социум с космосом, сохранились и позднее, вплоть до нашего времени (о чем свидетельствует хотя бы различное построение географических карт или курсов истории в разных странах), однако теперь люди уже смогли представить себе других как себя, почувствовали чужие культуры — с их бытом, вещами, искусством как нечто, применимое к себе: подобный интерес мы видим у Геродота и Фукидида, а еще раньше в египетской повести о приключениях Синухе (хотя в последней и ощущается представление о Египте как единственной, по-настоящему человеческой цивилизации). С осознанием отдельности жизни духа приходит и проблематика культуростроения, которая возникает во всех великих философских учениях древности.

В этом наследии, как в первоначальном ядре, заложены две возможности: не только свободного обращения к любым культурным ценностям, но и обязательной укорененности культуры в жизни. Основатели этих философских учений исходили из неразрывности культуры и жизни, поскольку культуростроение в этих традициях — всегда прежде всего жизнестроение. Более того, извест-

ны случаи, когда становление духовной культуры было связано в причинно-следственном плане с этногенезом и являлось тем рефлексивно-конституирующим центром, который удерживал народ как единое целое.

Как же в рамках европейской традиции, задающей динамичность и свободу культуростроения, но одновременно и навязывающей по преимуществу интеллектуально-эстетическую точку зрения на культуру, можно реализовать заботу о культуре без того, чтобы культурные ценности подвергались инфляции? Задача эта весьма трудная и, как мы видим, реально почти не поставленная. Вок-

ническое начало объединяет близкие народы и т. д. и т. п. Главное, видимо, в том, чтобы этот рефлексивный культуростроительный принцип естественно и свободно вырастал из жизни общества. Только в этой естественности и свободе рефлексия и может обрести должную формообразующую силу.

При этом существенно иметь в виду, что укорененная в жизни забота о культуре (в том числе и этнической) должна учитывать как аспект универсальности культурных структур, так и их уникальность. Иными словами, подлинная забота о культуре не может черпать вдохновение ни от ксенофобии, ни от поверхностного



руг чего следует концентрировать заботу о культуре? Нам кажется, что в этом плане уместна лишь конкретная постановка вопроса, связанная с уже отмеченным рефлексивным характером становления и развития культур в европейской традиции. Дело в том, что в различных обществах различные принципы могут органически помещаться в центр культурного процесса. В одних обществах, естественное развитие которых привело к выдвигению чисто национального, этнического момента, именно он может организовывать культуру, в других — таким моментом является принцип единства различных наций, в третьих — принцип суперэтнический, когда общее орга-

нобизма. Когда то или иное культурное явление осознается как этнически самобытное и подобное осознание переносится на сходные факты из своей культуры, относящиеся к далекому прошлому, не следует упускать из виду, что сами носители культуры прошлого могли вовсе не считать эти факты достоянием лишь своего этноса. Вспомним хотя бы о том, что в эпоху раннего Средневековья в Европе культурные границы не совпадали с этническими, а носили скорее религиозный или феодальный характер. Можно говорить об определенных общих культурных чертах, характеризовавших, например, империю Карла Великого, Священную Римскую Империю или,

позднее, католический Юг Европы и т. п. Это характерно не только для таких саморефлексирующих культур, как культуры, связанные с великими религиями, но и для культур иного, «фольклорного» плана. Общность фольклорных мотивов, мифологических сюжетов, образов, встречающихся в пластике народного искусства, и т. п. — важнейший источник устойчивости подобных «глубинных» культур, из которого черпали все народы. Соответственно, следует сознавать, что обращение к подобным истокам выводит культуру за рамки этнической замкнутости.

Поэтому художник, архитектор или

рого года новым и т. п. То же самое справедливо и относительно многих других обрядов и обычаев. Обращение к традиционным, архетипическим образам и мотивам с точки зрения универсализма позволяет осветить «светом» культуры самые глубинные ее слои.

Если теперь представить себе, что подобная же архетипичность может быть прослежена и для таких явлений быта и культуры, которые традиционно вообще в культуру не включаются (например, внутрисемейные отношения, навыки труда, обращения с предметами быта), то возникает возможность духовного осмысления всей культуры в целом,

члены могут свободно и критически участвовать в организации самой жизни. Возможность такого участия — обязательное условие реализации жизнеспособности и уникальных творческих сил культуры, поскольку ее элементы обретают смысл лишь в активном и самостоятельном жизнетворчестве.

Отношение к культуре лишь как к интеллектуально-духовной структуре ограничивает смысловую наполненность большинства ее элементов. Принятие же более широкой точки зрения позволяет во всех пластах этнической культуры видеть живые смыслы, снимает, по сути дела, проблему традиций, превращая все элементы культуры в синхронные. Свободно-критическое и укорененное в жизни отношение к этнической культуре, возможное, повторяем, при условии свободы ориентации, позволяет снять проблему «подлинности» реконструкции прошлого, поскольку эта подлинность обретается в самосознании субъектов культуры, не нуждаясь в санкциях извне. При этом прошлое теряет свою замкнутость, застылость, приобретая в изменчивости смысловой интерпретации постоянную живую связь с настоящим, особенно в свете открывающейся, все более подлинной общечеловеческой универсальности структур на всех уровнях культуры. Постановка в центр проблемы этнической культуры субъекта, человека, позволяет, более того, открыть для интеллектуально-духовного освоения те пласты культуры, которые в настоящее время кажутся максимально удаленными от культурности в ее обиходном понимании. Последнее возможно, по-видимому, при обращении всего «света» культуры на жизнь; оно может быть достигнуто, если будет ухвачено то ценностно-универсальное содержание, которое подобные «низшие» пласты культуры имеют в тех традициях, где они «сплавлены» в единое целое с культурой.

Наконец, окончательный смысл забота о культуре примет тогда, когда окажется возможным не только рассматривать всю жизнь как культуру, но и постоянно держать смыслы «своей» культуры под лучом семантики других культур; в этом процессе живого соположения жизненного материала разных культур и «свое» и «чужое» обретают подлинную выпуклость, они не растворяются друг в друге, но взаимно просветляются. В постоянном жизненном соседстве и контакте — не только внешнем, но и внутреннем, в умах и душах людей, в их быту — этнические культуры не исчезнут, но получат возможность подлинного свободного самоопределения и самосознания.

Духовное освоение других культур характерно для нашей цивилизации. Мне хотелось бы увидеть, как эта способность реализуется и в более широкой сфере — в быту, в обиходном поведении, общении; как «диалогичность», открытая культурой XX века, осуществится не только в мышлении, но и в жизни.



Пиранези.
Лист из серии «Виды Рима»

деятель культуры, посвятивший себя заботе об этнической культуре, не может не прийти к пониманию глубинной универсальности, пронизывающей все культуры. Примечательно, что универсальность эта может быть реконструирована, прочувствована именно на очень «низких», глубоких культурных уровнях — там, где традиционно усматривалась одна лишь самобытность. Если вернуться к приведенному в начале статьи примеру о масленице, можно отметить, что многие совершенно самобытные формы праздника — съедение блинов, сжигание чучела, гуляния — восходят к таким архаическим и архетипическим мотивам, как древнеближневосточный ритуал смены ста-

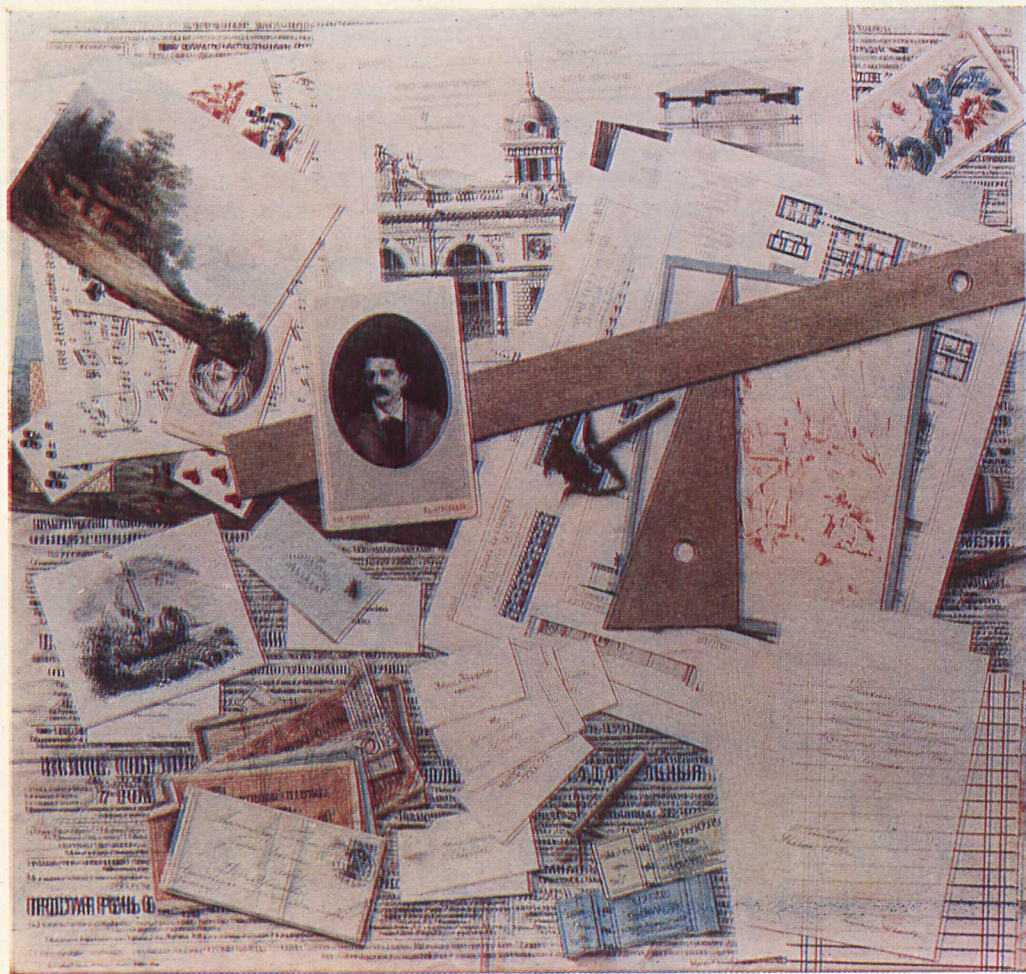
что, в свою очередь, позволяет ухватить смысл ее уникальности на чрезвычайно широком поле универсализма. Это помогает и жизненному контакту прошлого и настоящего, «своего» и «чужого» в культуре. Все эти сферы оказываются трансформациями некоторого глубинного, архетипического содержания, общего для всех культур.

Вообще этническая культура не есть нечто навсегда данное, застывшее. В ней есть универсальные потоки — гораздо более широкие и глубокие, чем представлялось раньше. Живая этническая культура хранит в себе мощные формообразующие способности, определяющие ее уникальность только в том случае, когда ее

Живые вещи

IV. «Читайте железные книги...»

Ю. Герчук



Г. Леонов
Атрибуты искусства

В январе 1889 года, в провинциальном, купеческом Рыбинске местный любитель закончил акварельный натюрморт, по-своему мастерский, но ничего общего не имевший с тем, что делалось тогда в профессиональном, «большом» искусстве. Это была фотографически точная проекция квадратного стола, застеленного газетой и заваленного листами чертежей, открытками, рисунками, нотами. В углу на листке бумаги, сквозь который просвечивают линии лежащего под ним транспаранта, кудрявым почерком учителя чистописания художник выписал: «Рисовал Отставной Гражданский Кондуктор Министерства Путей Сообщения Георгий Кузьмин Леонов. Г. Рыбинск. Январь 1889 г. Рисовал 345 часов». Беспорядочный, на первый взгляд, натюрморт ловко и умело построен. Нанесось пересекающие композицию линейка и угольник, четко выделяясь на белом, объединяют хаос бумаг. Брошенная поверх линейки фотография господина с усами (несомненно, самого же Леонова) образует центр композиции. А весь подбор случайных как будто вещей оказывается своеобразным самоутверждением, самопрославлением автора: его визитная карточка, его имя на уголке чертежа из столичного журнала

«Зодчий», его подписи под рисунком сангиной, под банальным швейцарским пейзажиком и копией какой-то гравюры... «Вот какой я,— не без самодовольства говорит автор,— вот чем я живу и что умею».

Не наивностью, не знанием основ художественной грамоты объясняется своеобразие работы Леонова: он умеет рисовать по шаблонам самоучителей рисования (взгляните на рисунок сангиной!), но эти профессиональные приемы не удовлетворяют его. Он рвется к вещи вплотную, добивается, чтобы она была на листе точно такой же, как в жизни, как у него на столе, в его руках или кармане. Все так, но какими жизнерадостно-декоративными кажутся наивные обманки XVIII века, какими артистичными, легкими становятся гуаши Ф. Толстого рядом с этим акварельно-каллиграфическим шедевром, не столько написанным, сколько вычерченным и стоявшим автору 345 тщательно подсчитанных и здесь же записанных часов тупейшего копирования!

Весь идиотизм, вся тоска провинциальной жизни воплощены в бесконечном ковырянии с пером и кисточкой над текстом газетных объявлений, над дыркой, прожженной в бумаге папиросой, над штемпелем на

почтовой марке... И все-таки он добивается своего и встает перед нами во всей доподлинности, этот «отставной инженерный кондуктор», с его проектами в «железнодорожном» стиле 80-х годов, с его унижаемым провинциальной скукой «артистическим» самолюбием, с кредитками из его бумажника и со всем содержимым его карманов.

Далекий от того, что признавалось в то время искусством, этот иллюзионистический натюрморт дошел до нас знаком того, что далеко не все формы и стороны художественного сознания людей прошлого века укладывались в каноны тогдашнего профессионального искусства. А сколько еще таких Леоновых трудилось втихомолку в своих губерниях и уездах, а быть может, и на столичных окраинах?

Прошло всего несколько лет, и на другом конце страны начал свой творческий путь другой художник, столь же далекий от канонов академического или передвижнического искусства. Но живопись тифлисского вывесочника Николая Пирсманашвили не исчезла в неизвестности, за пределами бурной художественной жизни начала нашего века. В 1912 году его «открыли» футуристы, скупили его работы, показали на



Н. Гончарова
Зеркало

И. Машков
Натюрморт с веером



московских выставках в одном ряду с новейшей живописью — плодами изощренной культуры. Эти художники открыто учились у вывесочников, у создателей жестяных подносов, и притом — не в целях эпатажа (во всяком случае — не только в этих целях). От прописей и канонов «изящной» живописи их потянуло вернуться к чистоте непосредственного восприятия, обрести «глаза, не затуманенные предрассудками» — как говорил Пиросмани — предрассудками профессиональной школы. Так было не только у нас. Французы первые пошли на выучку к провинциальному таможеннику Руссо. А русские художники нашли желанную чистоту и поэтическую наивность взгляда в работах грузинского самоучки.

Пиросмани не первый расписывал вывески. «Железные книги» поколеними отрабатывали свой язык — примитивный и яркий, лаконичный, как на плакате, и в то же время материальный, весомый. Вывеска сделала качествами стиля и крупный масштаб, и контрастность, необходимую для чтения издали, в городской пестроте; и грубую основу — шершавое кровельное железо, клеенку; и небогатый выбор тусклых и грубоватых малярных красок; и оп-

ределенность сюжета, строго заданного набором здесь же под рукой имеющихся предметов торговли.

Читайте железные книги —
Под флейтой золоченой буквы
Полезут копченые сиги
И золотокудрые брюквы.

Маяковский

Натюрморты вывесок статично декоративны. Вещи в них не объединены ни в естественно беспорядочные, ни даже в упорядоченно-аккуратные группы. Их связывают лишь общий смысл, назначение, знаковая роль и еще — декоративный порядок плоскости, а не общая среда, не пространство совместного пребывания. Это очень ясно у Пиросмани. Его вещи стоят, лежат и висят все порознь, в черной глубине клеенки или на поверхности ржавой жести. Все здесь, в одной плоскости, не заслоняя друг друга и не оставляя пустот, все, что нужно для пира, но еще не сам пир, потому что они еще не сошлись на столе, к ним еще не протянулись руки «кутящих князей», над ними еще не прозвучали витиеватые грузинские тосты. Не смешиваясь друг с другом, вещи пребывают в ожидании, спокойно и чинно демонстрируют каждая свое достоинство.

Но и в жанровых сценах, которые так любил Пиросмани, симметричные среди симметрично рассажённых гостей, ритмически разложенные на скатерти или на траве, вещи сохраняют свою отдельность, свое спокойствие, весомость, значительность. Именно своей спокойной важностью, ритуальной прикрепленностью к месту и отличаются вещи Пиросмани — все его колбасы и шашлыки, бутылки и сахарные головы, рога с вином и громадные кувшины «марани» — от того, что вычитывали из его «железных книг» нервные живописцы левых групп.

«Полезут копченые сиги»... Нет, у Пиросмани копченый сиг помнит свое достоинство и знает место. У него есть вес и цена, он никуда не лезет, а спокойно висит на крюке, ожидая покупателя. Поэтому натюрморты Пиросмани столь же, в сущности, непохожи на такие близкие по манере картины его первых поклонников, как сам Нико — неторопливый, грустный и немногословный грузин в рваном черном пиджаке, пишущий прямо на улице трактирную вывеску, — непохож на темпераментного вожака московских «левых» Михаила Ларионова, заговаривающего только что выдуманными «пзмами» корреспондента «Бирже-



П. Кончаловский
Портрет Г. Якулова
(фрагмент)

ки». Ларионову понадобился сочный и резкий язык Пирсмани, но говорил он на нем свои речи — совсем непохожие на рассказ грузина.

Почти копируя в своих «Парикмахерских» подлинные провинциальные вывески, Ларионов придавал им небывалую в этих скромных прототипах экспрессию. Простодушный схематизм не слыхавшего об анатомии рисовальщика оборачивался у него острым гротеском, неуклюже лепящий форму тяжелый цвет загорался точно рассчитанными контрастами. Банальные сценки бритья и стрижки преображались какой-то манекенно-карикатурной застылой динамикой, получали от нее своеобразную гротескную монументальность. И вещи, немногочисленные, но активно действующие в этих сценах, — зеркала, ножницы и гребешки парикмахера, громадная кривая сабля клиента-военного — оказывались столь же преувеличенными и напряженно-выразительными. Длиннейшие черные ножницы в руке парикмахера, избегая случайного ракурса, смело выворачиваются на плоскость. И сразу они становятся не просто подробностью, деталью сценки, знаком профессии парикмахера, а «действующим лицом», центром события, средоточием всей картины.

И в своих натюрмортах — часто несколько раздробленных, нарочито лишенных композиционной замкнутости, приводящей все вещи к спокойному единству, Ларионов ведет те же поиски напряженной, грубоватой выразительности каждой отдельной вещи, упрощая и заостряя характерные черты их цвета и формы.

Вся сила страсти, вся острота переживания драматического и сложного времени воплощается в этих бессюжетных картинах, разрушает извечный покой тихого домашнего жанра. Вещи сходят со своих мест, обретают жизнь, движение, голос —

Вещи оживут. Губы вещицы
Засюсюкают:

«Цаца, цаца, цаца».

Маяковский

В поэзии 1910-х годов у Хлебникова, у Маяковского вещи восстают против людей, и этот фантастический сюжет переживается всерьез, драматически, без намека на сказочную отдаленность от реальной жизни. Бурный мир человеческих страстей, ненависти и любви, моральных и философских исканий захватывает в себя и окрашивает своим пафосом, своими контрастами все, что окружает поэта: улицу и интерьер, небо и землю, далекую звезду и безде-

лушку на комод. И звезда сама превращается в украшение, а безделушка приобретает космические масштабы:

Мы солнца приколем любимым на платье,
из звезд накуем серебряных брошек.

Маяковский

Ожившие вещи призываются на суд совести, становятся предметом моральной оценки, оказываются друзьями или врагами:

— Вот видите!

Вещи надо рубить!

Недаром в их ласках провидел врага я!

— А может быть вещи надо любить?

Может быть у вещей душа другая?

Маяковский

Вещи поворачиваются к человеку не привычной внешностью, а человечески-страстной, непонятной и страшноватой душой. На глазах оживает «Зеркало» Натальи Гончаровой (1912, Париж), массивное сооружение резного красного дерева. Пузатые полированные ящики его подстоля прут вперед, целятся в упор замочными скважинами. Запрокидывается в остром ракурсе шестиугольная рама. Резкие наклоны вертикалей, контраст тяжелой пластики завитков и скруглений с колючей гео-

Н. Пироманашвили
Сцена из пьесы
В. Гуния
«Брат и сестра»
(фрагмент)



метрией углов и сдвигов разрушают привычное ощущение неподвижности «мертвой натуры», делают предмет характером, придают ему человеческую свободу в поступках. Резким рывком зеркало выдвигается из холста, шагает вперед, агрессивное и мощное.

Пьяный,—
Разинув черную пасть,
вывалился из спальни комод.

Маяковский

А в запрокинутом стекле отражается кусочек какого-то другого мира, геометризованного и светлого, увиденного где-то над нами и втянутого внутрь, переплетенного и пересеченного с миром реальным.

Гораздо сдержаннее, отвлеченнее читал «железные книги» другой соратник Ларионова, живописец и теоретик «неопримитивизма» А. В. Шевченко. Не размашистую, порой вульгарную темпераментность вывесочной живописи, привлекавшую Ларионова, а ее ритмический порядок, композиционную стройность, скупость художественных средств осваивает он в своем «Вывесочном натюрморте» (1913, ГТГ). Провинциальная вывеска теряет здесь свое простодушие и непосредственность, оборачивается изысканно-красивой иг-

рой линий и ритмов, в которой буквы надписи не менее материальны, чем стаканы и бутылки, а бутылки и стаканы обобщены почти до отвлеченности буквенного знака.

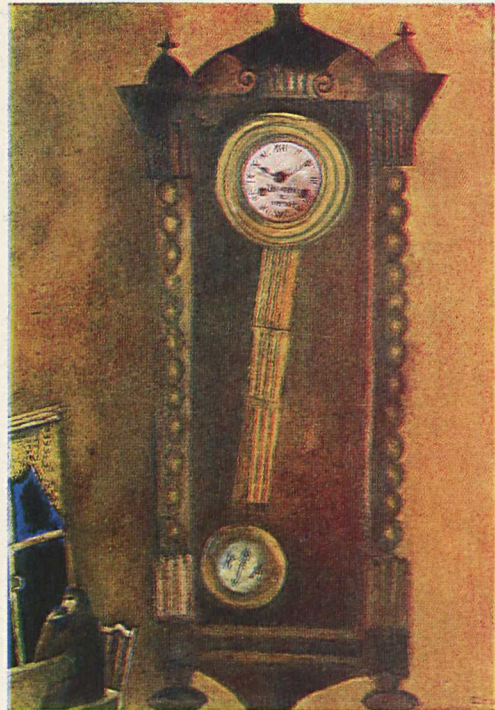
*

Сонное бытие вещи не удовлетворяет молодых русских живописцев конца 900-х годов, потому что не выражает их активного действенного восприятия всего материального мира.

Не случайно острый интерес к грубоватой прямолинейности «примитива», к вывеске и подносу сливается у художников «Бубнового валета» с освоением новейших исканий европейского искусства — прежде всего Сезанна, лишь недавно, уже по-смертно, «открытого» и освоенного на родине. В непосредственности примитива и в изощренной художественной культуре Запада они искали средства для решения одной и той же задачи. Нужно было убрать то стекло, которое уже столетия стояло между художником и натурой, преодолеть чисто зрительное, «проекционное» и потому недостаточно материальное, недостаточно конкретное ощущение вещи, лишенное осязаемости и весомости, и заменить его другим — полновесным, сочным, пусть лишенным ка-

ких-то оттенков и тонкостей, создаваемых воздушной средой, окружением, пространством и светом. Прорваться сквозь эту обманчивую среду, вплотную к вещи, избавиться ее от ракурсов и сокращений, общаться с ней непосредственно, а не по невидимым ниточкам перспективного построения. Отсюда — интерес к фактуре, отсюда — наклейки, дерзко совмещающие изображение с подлинными фрагментами самой натуры, отсюда, наконец, понимание цвета как материальной массы, имеющей предметное, а не отвлеченно-оптическое содержание, непосредственно передающей объем и вес, плотность и фактуру предмета. Это был рывок к натуре, но не по старинному пути «обманки», лишь доводящему до предела иллюзорности все то же оптическое общение с вещью, а к прямой осязательной близости.

На словах можно было называть это «чистой» живописью, решающей «внутренние» задачи и свободной от всякого содержания. В самом деле — многое, что входило содержанием в прежние натюрморты, было отброшено. Сочетания вещей все равно — нарочито скомпонованные, как у И. Машкова и А. Куприна, или непринужденно естественные, как у



Р. Фальх
Натюрморт с бумажными цветами
М. Шагал
Часы

О. Розанова
Шкатулка →

П. Кончаловского, — не несут здесь литературной программы, не складываются в картину быта. Вещи не рисуют своим выбором замкнутый определенный мир чьих-то вкусов, привычек.

Никогда в прежнем натюрморте вещь не утверждала себя с такой энергией, не была так полна собственной, не отраженной от ее владельца значительности. Большие, энергично написанные холсты бубноволетцев, их напряженные, весомые краски, резкие подчеркнутые ритмы поднимали, героизировали вещи, придавали им небывалый в этом тихом жанре пафос, значительность, жизненную силу. Недаром один из натюрмортов Кончаловского (уже начала 20-х годов), с обычными глиняными горшками и утюгом, получил название «Героического»!

В этих натюрмортах распадается, отбрасывается старая иерархия предметов — нет вещей «красивых» и «безобразных», «высоких» и «низких», «косных» и «одухотворенных», «экзотических» и «будничных». Вещь должна быть увидана заново, свежим и смелым глазом, должна быть понята и почувствована человеком, не желающим знать о привычной шкале ценностей, отбросившим все привычные ассоциации: «Так хорошо

быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу, и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их», — писал один из теоретиков нового искусства Вл. Марков. Поэтому коллекционерский фарфор мог стоять здесь рядом с жестяным бидоном, грубые бумажные цветы на своих неестественно угловатых проволочных стеблях были не менее желанны в своей наивной экспрессии, чем живые... А над всем этим господствовал яркий жестяной базарный поднос — красный или синий, затейливо-вычурный по контуру, обведенному тяжелой чернотой, грубо расписанный мясистыми, небывальными цветами. Его без счета писали в своих натюрмортах и И. Машков, и П. Кончаловский, и А. Куприн. В отличие от величавого спокойствия вывесочных натюрмортов Пиромани, даже близкие к ним и по теме, и, казалось бы, по приемам, по грубовато-весомой фактуре и тяжелому цвету, натюрморты «левых» всегда экспрессивны. Мир вещей в них подвижен, переживает, напряженно и нервно, вещи не пребывают в себе, а активно взаимодействуют, контрастируют, оттеняют друг друга фактурой, ритмом, цве-

том. Столь же остро, драматично переживается здесь и контраст физической осязаемости, материальной полноты вещи и живописного, то есть все равно в какой-то степени иллюзорного, зрительного способа ее воплощения. Отсюда столь любимые молодым Кончаловским (хотя и не им, а французами выдуманные) наклейки — например, настоящие этикетки на банках и бутылках с лаком («Палитра и краски», 1912, собственность семьи художника; «Сухие краски», 1913, ГТГ). Острый стык «настоящего» и написанного куса лишь подчеркивает непереходимость грани между живописью и натурой, заставляя в то же время искать в живописи осязательно-фактурной близости предмету, в ущерб иллюзорно-пространственному построению, в которое все равно никак не впишешь плоскую, исключаящую всякую возможность ракурса или освещения наклейку.

Куда ближе, порой почти до иллюзорного «на ощупь», подходил к натуре И. Машков, постепенно ушедший от несколько плакатной яркости ранних натюрмортов к глубоким и тяжелым тонам, к массивным, туго заполняющим холст добротным вещам. Здесь тяжело спадают складки занавеса, здесь лоснятся красное де-





А. Куприн
Натюрморт с синим подносом

рево и карельская береза, сияет тяжелое серебро или громким, режущим аккордом звенят желтым, оранжевым, красным блеском латунь и медь. Те же самые дорогие, красивые, стильные вещи, которые уводили меланхолических мирискусников в изящно стилизуемое прошлое, здесь полностью принадлежат настоящему, живут не благодаря, а скорее, вопреки своему изяществу и стильности.

Для Машкова это просто добротные, на века, на совесть сработанные, могучие, коренастые вещи. Как в хлебе, как в плодах, как в мясе, он и в несъедобной, мертвой вещи видит прежде всего ее живую, почти органическую массу.

Острые, по-человечески живые характеры получали вещи в сумрачной живописи Р. Фалька.

Драматичность, столь, казалось бы, чуждая искусству натюрморта, концентрируется в «Красной мебели» (1920, ГТГ). Эта группа уродливой и громоздкой, нелепо затянутой в красные чехлы мебели какой-то диккенсовской гостиной погружена в томительную атмосферу бесконечного, напряженно-тревожного ожидания. Ее создают сутулая скрюченность высоких спинок стульев, странный жест их непонятно расто-

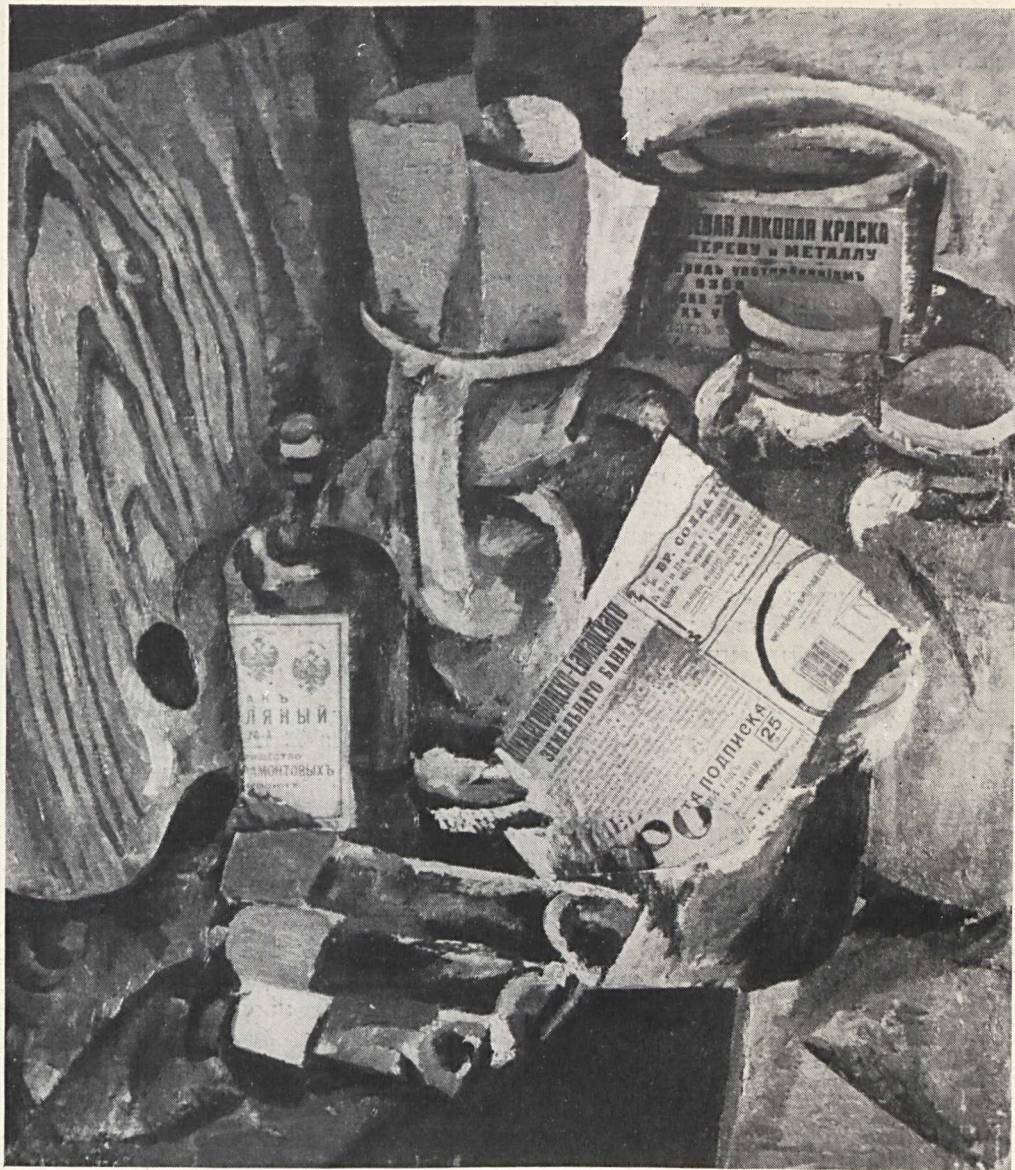
пыренных крыльев, тяжелая пластика неуютных, шершавых, как каравай хлеба, сидений, бешеная экспрессия тяжелого, красного цвета чехлов, оттеняемого оливковым фоном. Молчаливый и резкий среди этих густых тонов вскрик белой скатерти, полусдвинутой с лаково-черного стола, сгрудившиеся в ту же сторону, сливающиеся в бугристую массу предметы — вот что делает лишнее какого-либо сюжета изображение уголка комнаты воплощением остродраматического переживания, трагического ощущения жизни. Так вещи у «бубнововалетцев» обрели небывалую прежде самостоятельность. Впервые в русской живописи они стали изображаться не как отражение какого-то иного, человеческого мира, не как вещная среда человека, отсутствующего на холсте, но доверившего мертвым предметам представлять его, а как особый мир, полный собственной значительности, напряженный и яркий.

*

Духовная перенапряженность вещей порой ломает пространственные связи, резко нарушает соотношения и масштабы предметов. В картинах Марка Шагала вещи вырастают, срываются с места, витают в пространстве, как гроб в гоголевском «Вие».

Это вещи колдовские, разрушившие свои земные связи ради каких-то иных — тайных, мистических. Простой мотив — зеркало на стене в резной деревянной раме (1915, ГРМ) — вырастает у него в фантастический образ какого-то таинственного Зазеркалья. Его фиолетово-черная глубина, оттененная зелено-желтым фоном стены, не имеет ничего общего с этим, с нашим миром. Даже вертикаль и горизонталь там не совпадают с реальными, заданы, вопреки законам оптики, наклоном рамы зеркала. Этот мир, в котором все плывет, все качается, лишен даже реального масштаба, потому что крошечный человечек в углу картины, спящий, положив голову на стол, несоизмерим ни с зеркалом (уж не снится ли оно ему?), ни с отражающейся во всю его высоту монументальной керосиновой лампой, покоящейся на мраморной колонне и поражающей никак не вяжущимся с ее скромной домашней функцией величиной.

Шагал тоже был усердным читателем «железных книг» провинциального вывесочного примитива, но вычитывал он из них свои, совершенно особенные истории. Не утверждение сущего, а мечту, романтическую, и все же привязанную к быту, потому что и сам быт у него таинствен-



П. Кончаловский
Палитра и краски (фрагмент)

фантастичен, мистичен. Символом Времени, а не скромным предметом быта, висят на стене часы (гуашь, 1910-е гг., ГТГ), громадные, как собор (масштаб их сбит, как и в «Зеркале», крошечной человеческой фигуркой в углу, у косо прорезанного окна), не помещающиеся в пределах листа. Не удивительно, что через годы мы снова и снова увидим эти часы в живописи позднего Шагала — уже не на стене, а витающими в необъятном пространстве над городом или над текущей рекой. Время летит — и часы материализованной метафорой летят с ним вместе. Та же самая чрезмерность духовных нагрузок ломает, разрывает на части вещи, изображавшиеся в картинах крайних «левых». Здесь обнажаются скелеты вещей, становятся видными их оси, предметы просвечиваются, как рентгеном. Ритмы контуров и пересечений строят условное, плоскостное, но строго организованное, совсем не бытовое пространство. В нехитрой структуре вещей открыты параллели с неизобразимой структурой мироздания: Перегородок тонкоробость. Пройду насквозь, пройду, как свет, Пройду, как образ входит в образ И как предмет сечет предмет.

Пастернак

Вслед за своими французскими собратьями, русские кубисты разлагают вещи, чтобы сложить из кусочков новый, идеальный мир — математически ясный, строго ритмичный, организованный и замкнутый. Кажется, непосредственная выразительность реальной вещи уже совсем потеряна в этих расчерченных диагоналями и параболами холстах с их изысканными сопоставлениями плоских фактур, наклеек, вывесочных надписей. Осталась лишь шумная пестрота рекламного стенда и мелькание умноженных движением рычагов и колес машины.

*

Но вот перед такими же расчлененными плоскостями натюрмортов Ольги Розановой неожиданно вспоминается «Зеркало» Г. Сороки, с оставленным на шкатулке шитьем, тропинские «Кружевницы» с их тихим, кропотливым трудом. И не только тема «Рабочей шкатулки» (ГТГ), не один только набор уютных, мелких вещей — фигурные ножнички, катушки, игольнички — создают эту неожиданную переключку несовместимых как будто стилистических систем. Само отношение к вещам, их осязательно-нежное ощущение ставит вдруг «фу-

туристический» натюрморт в ряд вещей более чем традиционных. Да, рабочая шкатулка здесь «разложена», а ее детали и содержимое ритмически выложены на плоскость. И все-таки они не становятся для Розановой абстрактными знаками пространственной структуры. Выписанные отдельно, каждая сама по себе, так, чтобы ясны были их устройство и форма, развернутые на нас, как на чертеже, они все требуют отдельного к себе внимания, просят полюбоваться каждой, не только как необходимой деталью целого — шкатулки, но и как почти самостоятельными, маленькими и изящными вещичками. И весь этот натюрморт, тщательный, небольшой по размеру, не требующий далекого отхода, воспринимаемый почти как страница книги, на расстоянии чуть отведенной руки, кажется таким же интимным, как сама рабочая женская шкатулка. Он ощущается скорее осязательно, чем зрительно, тем более, что рядом с четко, суховато написанными — здесь есть и подлинные, наклеенные на холст вещи: кружевные, бумажные пакетики для иголок. Этот гимн рукоделию особенно убедителен потому, что он и сам очень рукоделен, сам выполнен в кропотливом, медленном ритме мелкой швейной работы. И в этом натюрморт XX века оказывается родным братом наивных «обманок» позапрошлого столетия с их простодушным ощущением выложенных на плоскость вещей.

Розанова умела, по удачному выражению А. М. Эфроса, разрезать их (вещи) «помягче, поделikatнее, без лишней боли, так, чтобы не обидеть вещи». Зато к вещам механическим Розанова гораздо суровее. «Примус» и «Будильник» (ГТГ) разложены уже без всякой деликатности. Их детали перемешаны в стрекочуще-подвижном ритме. Сам предмет исчезает в этом мелькании выпущенных на волю деталей его механизма, лишается не только убедительной материальности любимых, своих вещей, но и цельности зрительного облика, зашифрованного как ребус.

*

В бурную эпоху всемирных потрясений, в годы войн и революций талантливые художники с небывалым прежде увлечением пишут мертвую натуру... Что это, уход от жизненных проблем в замкнутую домашними вещами комнатную атмосферу или в холодный мир «чистой живописи»?

Но домашний уют этих натюрмортов взорван живописной бурей, меньше всего напоминающей бесстрастное исследование отвлеченных законов цвета и формы. Драматизм времени выразился и здесь, но не сюжетным, повествовательным способом. Он ворвался в искусство неприятие видимого порядка вещей, активностью, осязательной конкретностью мироощущения, напряженностью и остротой взаимоотношений между художником и тем миром, который он осваивает, преодолевает, строит заново.

Анкета «ДИ СССР»

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) 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 республики (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 социалистических странах объединений, о которых писал журнал «ДИ СССР», вы могли бы считать примером удачной организации и почему?

(Анкета «ДИ СССР» см.: 1972, №№ 1, 2, 3).

На вопросы отвечает Мачеев — главный художник Федоскинской фабрики миниатюрной живописи (Московская обл.) ММП РСФСР

1. Основным смыслом деятельности народных промыслов и отдельных мастеров является удовлетворение, в первую очередь, эстетической потребности людей данного общества. Сомневаюсь в том, что современный и будущий интерьер и костюм исключают использование произведений художников и мастеров народных промыслов.

Если самые современные функциональные предметы, машины и автоматы в основном создают удобства в быту, то изделия мастеров народного художественного промысла, кроме всего прочего, украшают наш быт. Использование функциональных предметов и машин почти всегда ограничено временем и допустимо только в определенных рамках сложившегося быта. Часто целесообразность их использования отпадает с изменением сферы общественного обслуживания, с появлением более совершенных конструкций, новых материалов, продуктов, предметов и т. п.

Изделия мастеров народных художественных промыслов более долговечны, особенно те из них, у которых эстетическая значимость преобладает над чисто функциональной. Надобность в стиральной машине отпадает быстрее, чем в семеновской матрешке, богородской фигурке или лаковой шкатулке, да и отпадает ли она вообще?

Но по-настоящему удовлетворять эстетическую потребность людей могут только истинно художественные вещи, созданные творческим трудом мастера или художника. Поэтому основной задачей промысла, его художников и мастеров является создание и выпуск таких изделий для общества, а задачей руководящих организаций — позаботиться о создании лучших условий для творческой работы мастеров.

2. Нет, не отвечают, так как экономическая политика в организации работы промыслов несовершенна.

Художественные изделия — это продукты в основном ручного труда. Ежегодное увеличение их выпуска за счет повышения производительности художественного ручного труда неизбежно приводит к снижению художественного и технического качества, к потере традиций, к сокращению творческой работы, к превращению художника в находчивого ремесленника-«рационализатора». А все это, в конечном итоге, постепенно превращает самобытный народный художественный промысел в обычное промышленное предприятие. Это можно наблюдать на примере Федоскинской фабрики миниатюрной живописи.

В 1960 году выработка на одного художника была 2797 руб., в 1970 году она уже составляет 4037 руб., то есть увеличена за 10 лет на 43%. Это значит, что художник теперь стал делать ежемесячно 35—37 изделий средней сложности вместо 24—26.

3. а) Народное искусство является частью общенациональной культуры, поэтому место народных художественных промыслов в области культуры.

Многолетний опыт и история показывают, что промышленная система не в состоянии решить все специфические особенности в организации работы (экономика, художественная деятельность) народного промысла.

Народные промыслы как художественно-промышленные предприятия должны иметь разумную экономику, которая обеспечивала бы развитие искусства (создание условий для творческой работы) и производство высокохудожественных изделий.

б) Быт и культура людей города и села, особенно в нашей стране, в ближайшее время не будут иметь существенных различий. в) Сомневаюсь, надо ли использовать (но не повторять механически) какие-либо другие эталоны в работе промысла, кроме своих собственных, традиционных. Но «китайской стены» в искусстве не должно быть. Традиции — организм развивающийся.

4. Федоскинская фабрика миниатюрной живописи в основном специализированное предприятие. До 1971 года включительно выпускала и непрофильные изделия — упаковочные коробки из картона. Весь план фабрики 1971 года 763 тыс. руб. в том числе художественные изделия 670 тыс. руб. упаковочные коробки 93 тыс. руб.

С 1 января 1972 года выпуск этих изделий прекращен.

5. В основном работа художников и мастеров миниатюрной живописи организована в мастерских фабрики. Использование надомного труда крайне ограничено и для нашего производства нецелесообразно.

Право на «опеку» народных промыслов должна иметь не каждая организация, а только та, которая по своему профилю может правильно осуществлять художественное и экономическое руководство. Считаю, что такие организации, как, например, исполкомы местных Советов, леспромхозы, промкомбинаты не должны руководить художественными производствами.

6. Нет, не удовлетворяют и не справедливы по отношению к творческому труду. Повышение оплаты труда художников можно рассматривать не только как стимул привлечения новых кадров, но и как удержания существующих. Увеличение оплаты — одно из условий повышения художественного и технического качества изделий, выпускаемых предприятиями народных промыслов.

7. Организация торговли художественными изделиями нашей фабрики оставляет желать лучшего. Особенно на невысоком уровне она в пределах нашей области. В реализации художественных изделий предприятия (фабрики) крайне ограничены. Нужно говорить серьезно об организации собственной фирменной сети магазинов или торговли через художественные салоны. К большому сожалению, факт, что мы не имеем возможности организовать продажу сувениров для туристов даже в самом Федоскино.

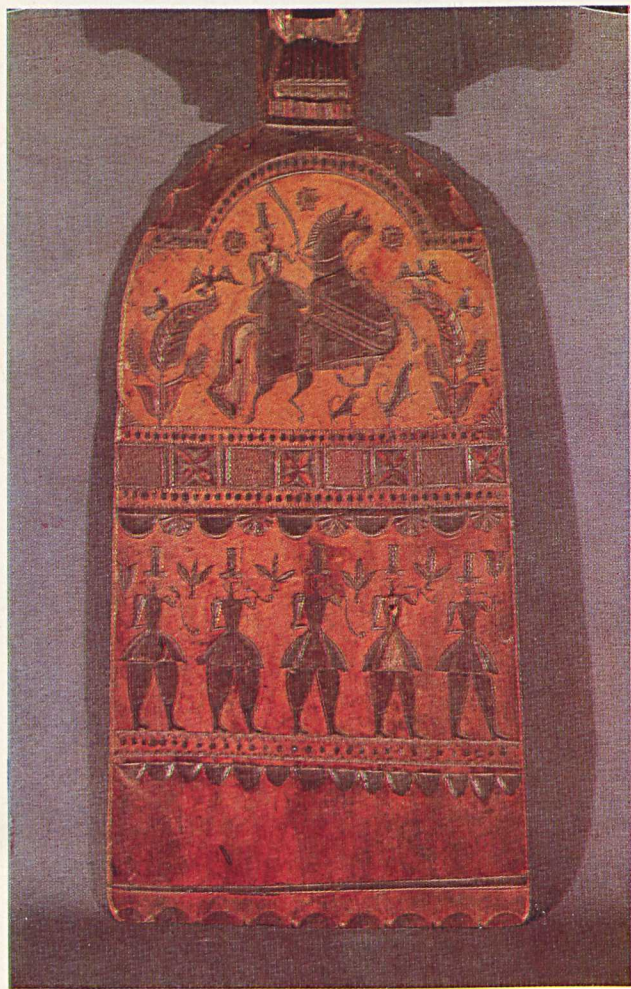
8. В принципе такие производства могут быть, да они и есть. Беда состоит в том, что по воле «сверхоперативных» местных руководителей они создаются без учета специфики характера сувениров (местное сырье, материалы, технология, местные традиции, культура и обычаи). Часто эти сувениры являются жалким подражанием образцам прошлых лет. Еще хуже, если сувенирные предприятия пытаются дублировать изделия, выпускаемые исторически сложившимися народными промыслами.

9. У нас в стране — в республиках Прибалтики («Уку»). За рубежом — в Польше (Цепелия).

Древние образы

М. Званцев

Донце резное инкрустированное. ГИМ



«Кавалеры». Деталь донца

«Барыня в карете». Деталь донца



О городецких инкрустированных донцах писали многие исследователи русского народного искусства. С тех пор как 50 лет назад список авторов открыл своей первой статьей «Нижегородские донца» В. С. Воронов, опубликовавший ее в журнале «Среди коллекционеров» (№ 9, 1922), казалось, что все основные вопросы, касающиеся происхождения этого искусства, его тематики и художественных достоинств, разработаны досконально. Между тем, известный исследователь народного искусства Михаил Петрович Званцев заново пересмотрел городецкие изделия в музеях и проанализировал имеющуюся литературу. Все это заставило его усомниться в безошибочности некоторых суждений, в особенности относительно происхождения и объяснения сюжетов. В своей статье Званцев высказывает ряд предположений, касающихся толкования образов и сюжетов городецких донцев.

Категорическое мнение первого исследователя, что для «жанровых тем» городецких инкрустированных донцев «помещичий быт служил... главным источником...»¹, разделялось, не вызывая сомнений, всеми последующими авторами.

Да и какие могли возникнуть возражения, когда картина казалась предельно ясной: на плоскости донца резчики изображали то пышную ка-

рету с сидящей в ней дамой в кринолине, то сцену барской охоты, то шеренгу кавалеров в цилиндрах и сюртучках, гуляющих с дамами, то какие-то жанровые сцены, где бары изображались с лошадьми или с собаками, либо присутствующими на деревенских «посиделках».

Присмотримся повнимательнее и проанализируем сначала один из самых популярных сюжетов городецких инкрустированных донцев — выезд барыни в карете, тем более, что его «социальное происхождение», казалось бы, не должно вызывать ни малейших сомнений. Однако В. Василенко, уделивший больше других авторов внимание инкрустированным донцам, в своей книге «Резьба и роспись по дереву XVIII—XIX вв.» (М., 1960) делает интересные предположения по поводу этого сюжета. Отмечая «общий приподнятый и несколько торжественный характер крестьянского изобразительного искусства...», некоторую своеобразную идеализацию в нем «отдельных событий и предметов», Василенко считает возможным подобную трактовку образов сопоставить «...с такой же возвышенной трактовкой многих образов в фольклоре — в сказках, бы-

линах, легендах... со свадебными песнями, где выступают «бояре», «боярышни», «купцы», а жених с невестой величаются «князем» и «княгиней», и приходит к важному для нас заключению: «К этому же строю образов принадлежат и причудливые рисунки карет XVIII века на донцах Городца...». (Подчеркнуто мною — М. З.)

Между тем, из этого заключения ученый не делает вывода, который невольно напрашивается, в особенности, если, следуя его указаниям, обратить внимание на свадебные песни. Тем более, что через несколько страниц, уже для других целей, Василенко приводит выдержку из свадебной песни со строками, нас особенно интересующими: «Тут стояла карета, да карета золотая. Да вот той карете, да тут сидела девица, да девица душа-красная, да княгиня первображна...» В книге Г. Л. Малицкого «Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства» (Казань, 1923) приведены также некоторые народные песни; в одной из них упоминается и «золотая карета», и «красная девица», в ней сидящая, и «пара коней вороных», и «молодые кучера», а в другой песне сообщается, что «у



Донце резное инкрустированное.
Сцена гулянья.

→
Деталь этого донца.

нас полон двор карет стоит». По поводу первой песни Малицкий делает верное замечание, что «самое описание подобного выезда близко напоминает изображение кареты, запряженной цугом, с форейторами и лакеями на запятках, встречающееся на прялках».

Как видим, оба исследователя обращают внимание на сходство фольклорных образов и образа в народном изобразительном искусстве. Отсюда, как мне кажется, можно сделать такое предположение: изображение на городецких донцах господской кареты, торжественного выезда в ней «дамы в кринолине» по своей форме является художественным приемом, подобным художественному приему в фольклоре, по существу служит иллюстрацией к свадебной песне, откуда и взят этот идеал благополучия «красной девицы» — невесты, сидящей в «золотой карете».

В пользу такого предположения говорит и необычайная привязанность мастеров к этому сюжету и то, что донца обязательно входили в состав приданого невесты.

Наше предположение будет более обоснованным, если мы сошлемся на песни, записанные в пределах б. Ни-

жегородской губернии. Такие песни удалось отыскать. Одна из них записана в б. Арзамасском уезде А. В. Карповым (Горьковский гос. архив, ф. 766, оп. 598, № 2). В ней девица Дуня, обращаясь к своему другу Ване, просит его: «Запряги, милый, карету, сяду да поеду, запряги, милый, другую, запряги, милый, третью, приударю плетью». А на севере области, в Ветлужском крае, другой собиратель М. М. Поспелов, описывая свадебный обряд, сообщает, что невеста просит своего отца и братьев запрячь для нее и подруг «вороного коня» и прокатить их «вдоль улицы широкия»². Прокатить с подругами! Возможно, поэтому на донцах изображена иногда не одна «барыня» в карете, а две.

Ну, а как объяснить, что барыня-невеста одета в широченную, пышную юбку на кринолине? Это вполне объяснимо. Как свидетельствует целый ряд авторов (И. Доброзраков, М. Бравина, И. Лебединский) в «Нижегородских сборниках» (т. I, 2, 5), в приволжских и приокских селениях в середине прошлого века носили по праздникам вполне городской костюм: платья, сюртуки, шляпы, и даже в ходу был кринолин!

*

Перейдем теперь к столь же, если не более популярному сюжету на городецких донцах — к изображению двух всадников около дерева-цветка. Все авторы, основываясь на открытии В. С. Городцова³, по аналогии с известными северными вышивками, считали, что изображение двух всадников возле дерева-цветка имеет в своей основе древнейший мотив поклонения Великой богине.

Между тем, В. Василенко, суммируя общее мнение, писал: «Если в далеком прошлом какой-то образ и был слит с мифологией, то в последующем развитии, и особенно в XIX веке, он получал новое, часто бытовое истолкование, или превращался в чисто декоративное изображение»⁴. Какое же бытовое истолкование можно дать изображению с двумя всадниками? В этом и есть трудность. И поэтому исследователи, разбирая этот сюжет, несколько нерешительны в его определении.

Некоторые исследователи считают это изображение сюжетом охоты⁵. И действительно, казалось бы, весь антураж сцены говорит о правильности подобного мнения.

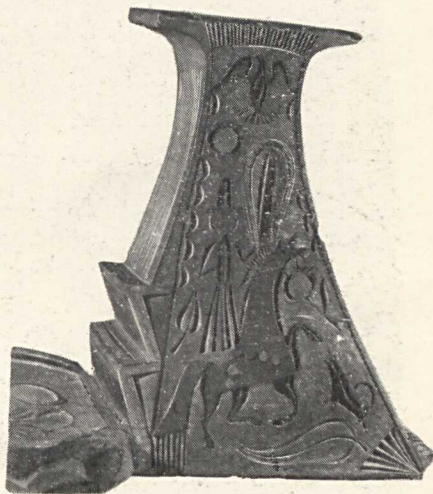
Но если присмотреться повнимательнее, можно увидеть, что не на всех

←
Деталь этого донца



Жанровый сюжет
из крестьянской жизни.
Деталь донца.

Головка донца. Начало XIX в.



донцах, а лишь на некоторых, всадники и егеря вооружены ружьями; иногда у всадников мечи или сабли, часто же они совсем безоружны и держат в руках большие цветы или трубки.

Что же изображали резчики—сцену охоты или какую-то иную жанровую сцену из жизни господствующих классов? И потребители-крестьяне воспринимали это тоже как охоту или жанровую сцену? Нет, видимо, далеко не во всех случаях городецкий мастер стремился изобразить жанровые сцены, но в каждом случае он считал совершенно необходимым соблюсти твердый канон и минимум образов: всадники, дерево-цветок, взлетающая с него птица. Заметим это. (Мне известно лишь одно донце, где этот канон нарушен: всадники спешились.)

Этой сцене иногда сопутствуют «ряды кавалеров». О них упоминают все авторы, писавшие о донцах. Такой ритмический ряд стоящих в совершенно одинаковых позах кавалеров, весьма схожих между собой, невозможно определить как жанровую сцену «гулянья».

Основываясь на почти единодушном мнении исследователей, что эта «тра-

диционная композиция» отражает миф о Великой богине и поклонении ей, учитывая трудности определения этой сцены как жанровой, принимая во внимание полное совпадение канона и минимума образов как на донцах, так и на северорусских вышивках, изображающих поклонение Великой богине (эта сцена перешла и на живописные донца), я хочу позволить себе высказать одно предположение. Крестьяне-потребители видели в этой композиции не сцену из господской жизни, и мастера изображали не жанровую сцену, а какой-то сюжет, который считался необходимым на донцах, входивших в приданое девушки в качестве оберега. Смысл его, возможно, был уже утерян, а возможно, еще сохранялся в каком-то преобразованном виде в памяти старух и стариков (вспомним «Троицын день» с украшенной березкой, с хороводами вокруг нее, с раздиранием ее в конце обряда), но, в любом случае, боязнь переступить традицию еще присутствовала в полной силе.

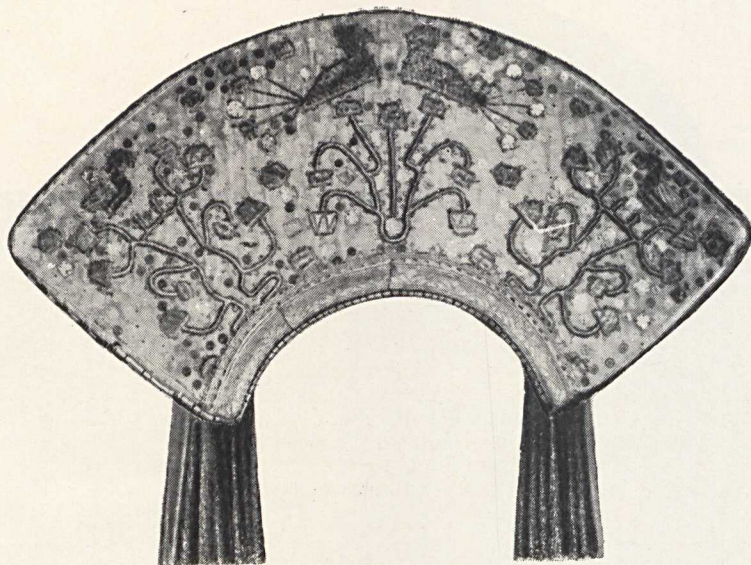
*

В своей статье «Городецкие донца»⁶ Ю. Черняховская отмечает что у донцев, как правило, «край оформлялся

в виде зубчиков, которые подражали бахроме полотенца». Между тем, не только края донца по своей форме схожи с характерным волнообразным бордюром (а не бахромой!), обычно заканчивающим полотенца, но и сама форма и пропорции донца схожи с «утиральниками».

Приняв во внимание удивительное подобие и по композиции и по образам сюжета двух всадников на донцах с композицией и образами поклонения Великой богине северорусских вышивок на полотенцах, можно предположить, что так называемая сцена «охоты» была заимствована городецкими резчиками именно с вышивок на полотенцах. В этом особенно убеждаешься, когда сравниваешь детали вышивок и резьбы. Например, небольшие птички, спокойно сидящие на ветвях дерева-цветка (они встречаются и на позднейших донцах с изображением одного всадника), удивительно схожи по форме и, если можно так сказать, по состоянию, с теми птичками, которые обязательно присутствуют на всех северных вышивках в виде декоративных полос.

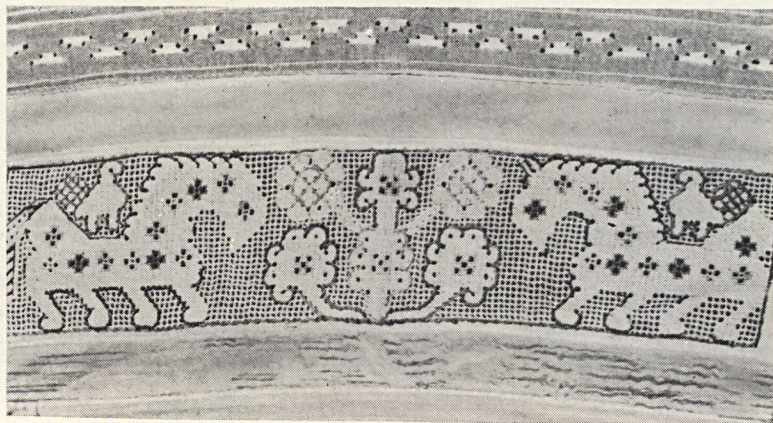
А шеренга «кавалеров»? Бордюры из мужских фигур или из мужских



Кокосник. XIX в.

Донце резное инкрустированное.

Вышивка на конце полотенца
Нижегородская губ. XIX в.



впережку с женскими можно встретить в ряде вышивок, и поэтому не исключено, что этот, как бы застывший ряд «кавалеров» на донцах является парафразой подобных же изображений на вышивках, так же как и фронтально построенная сцена «гулянья» кавалеров и дам с зонтиками. В последнем мотиве забытые образы сильно «оживлены», носят уже жанровый характер. Вышивки со сценой поклонения Великой богине (в различных вариантах) мы знали до сих пор лишь в русских северных районах. Однако теперь благодаря экспедициям наших музеев выяснилось, что район распространения однотипных вышивок захватывает уже Новгородскую и Калининскую области.

Счастливый случай помог и мне в запаснике Горьковского музея-заповедника обнаружить вышивки, и по своим сюжетам и по технике близкие к северным образцам. Одна из них — с двумя конями, «предстоящими» около дерева-цветка, и с сидящими на конях птичками. На второй около дерева изображены барсы, на третьей по обе стороны двуглавого орла помещены павлины. Аналогична по сюжету и вышивка

на кокоснике из того же собрания. По форме и по некоторым деталям кокосник можно с уверенностью отнести к комплексу одежды нижегородских поволжских районов. Но почему же все действующие лица этой сцены одеты в барские одежды, что и заставило в свое время В. С. Воронова определить ее как сцену из помещичьего быта?

А барские ли это одеяния? Основываясь на приведенных ранее данных о бытовании городского костюма, можно предположить, что и в композиции двух всадников изображаются не бары, а крестьяне, лишь облаченные в праздничные одежды и предельно идеализированные.

Что же касается частых, в особенности на поздних донцах, жанровых сцен, то опять-таки, если принять во внимание данные о бытовании городского костюма, все встает на свои места, и уже не следует смущаться тем, что кавалеры держат коней, что они иногда прыдут, что у дам, им сопутствующих, такие пышные наряды.

Как мне кажется, жанровые сцены, да и вообще все мотивы на инкрустированных донцах являются интереснейшей попыткой отражения

праздничного быта народа и, если согласиться с этим, то искусство городецких мастеров правомерно вольется в общее русло народного искусства, жившего своими интересами и отражавшего не чуждую жизнь, а свой, крестьянский быт.

¹ В. С. Воронов. «Крестьянское искусство». М., 1924, стр. 130

² М. М. Поспелов. «Свадебные песни Ветлужского края Макарьевского уезда». «Нижегородский сборник», т. VI, 1877, стр. 119

³ В. С. Городцов. «Дако-сарматские элементы в русском народном творчестве». Труды Государственного исторического музея, вып. I. М., 1926

⁴ В. М. Василенко. Статья «Народное искусство первой половины XIX века». История русского искусства, т. VIII, кн. 2. М., 1964, стр. 570

⁵ Соответственно см.: В. А. Фалеева. Русское народное искусство. Л., 1959; Н. В. Мальцев и Н. В. Тарапковская. Русские прялки. Каталог выставки из собрания Государственного Русского музея. Л., 1971; Т. М. Разина. Русское народное творчество. М., 1970; М. П. Званцев. Народная резьба. Горький, 1957

⁶ Сб. «Сокровища русского народного искусства». М., 1967, стр. 185—186

Квадриеннале сценографии

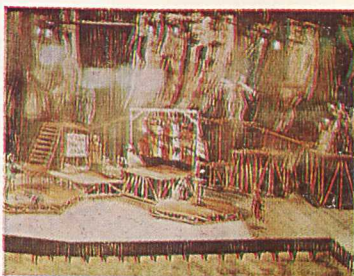
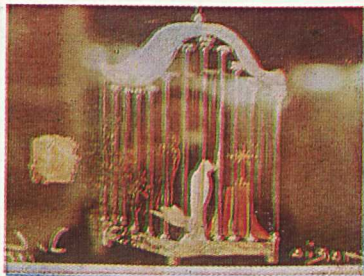
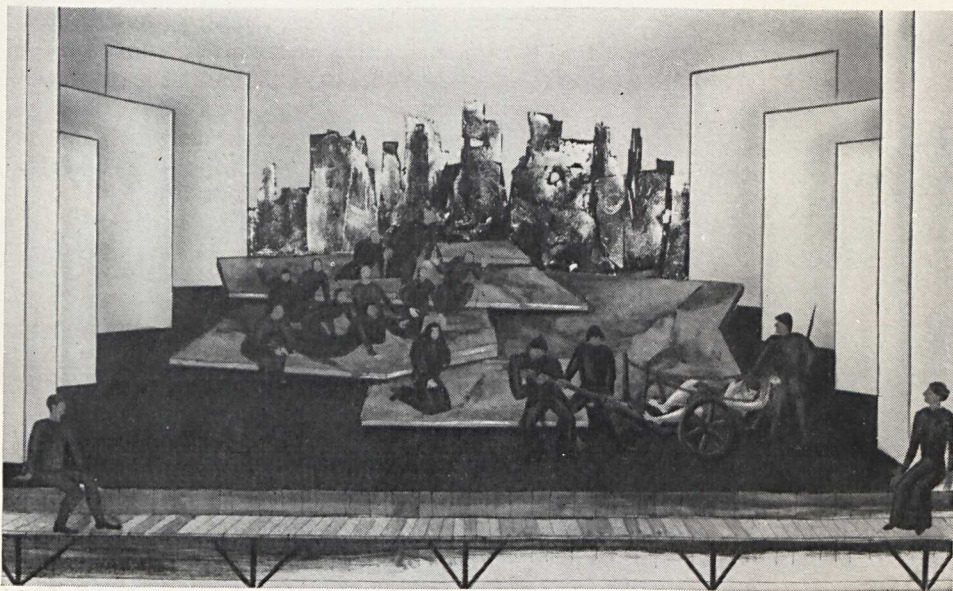
В. Березкин

Прага, проведя в 1967 году первую международную Квадриеннале сценографии, закрепила за собой репутацию некоего координационного центра, где раз в четыре года будет происходить смотр новейших тенденций современного мирового театра. Высокая культура сценографов ЧССР, их чуткость к требованиям века и глубокое понимание задач театра, каким он становится сегодня, дают основания по праву считать Прагу именно тем центром, где должны проходить такие встречи.

Июнь 1971 года. Брюссельский павильон и Дворец съездов парка культуры им. Ю. Фучика. Участвуют 27 стран Европы, Азии и Латинской Америки, 560 художников и архитекторов, представлено более 5 000 работ.

Премии за сценографию: Юзеф Шайна, Ежи Гуравский, Зофья Верхович, Леонард Серафимович (Польша), Мишель Раффаэль (Франция), Хеллио Эйхенбауэр (Бразилия), Давид Боровский (СССР).

Премия за костюмы: Гунилла Палмстерна-Вейс (Швеция).



А. Акер
Макет к спектаклю «Победа»
Р. Планшона (ФРГ)

С. Дали
Эскизы к спектаклю
«Дон-Жуан Тенорио» И. Зфилла
(Испания)

К. Панкевич
Эскиз декорации к балету
«Спящая красавица»
П. Чайковского (Польша)

Г. Эберли
Эскиз декорации к спектаклю
«Золотое руно» П. Клодела
(ФРГ)

Пройдя за последние четверть века стремительный путь развития — от натуралистической повествовательности до всевозможных условных, символических, метафорических, сюрреалистических и прочих форм решения сценического пространства, мировая сценография ко второй половине 60-х годов пришла к предметности. Сценическая среда, изображенная реалистически или воссозданная театрально интерпретированными приемами коллажа, ташизма и т. д., уступила место среде, сформированной сценическими вещами. Определенное значение здесь имели общие поиски, которые происходили в последние годы в изобразительном искусстве. Театр оставался верным своей исконной традиции вбирать, перерабатывать, переосмысливать, по-своему использовать и соотносить с живым человеком — актером новейшие открытия и формальные приемы изобразительного искусства. Но все же, думается, главной причиной энергичного вторжения на подмостки сценической вещи, по-разному понятой и разное выражающей, была первородная тяга театра к непосредственному физическому взаимодействию актеров с элементами оформления, к преодолению декоративности, иллюзорности, всяческой бутафорской имитации. В современном театре все большее значение обретает сценическая вещь — это стало ясно еще на предыдущем Квадриеннале, четыре года назад. Тогда лучшими работами были признаны «Кориолан» К. фон Аппена и «Смерть Иоанна Грозного» И. Сумбатшвили. В «Кориолане» главным и единственным элементом была добротно выполненная каменная арка, поворачивавшаяся разными (торжественно белой или обугленно-черной) сторонами; в «Смерти Иоанна Грозного» — монументальный четырехугольный столп, каждая грань которого по-разному фактурно обработана. И арка, и столп являлись архитектурными сооружениями, законченными, цельными, функционально работающими, которые представляли собой своего рода сценические вещи. Они были сочинены художниками на основе реальных архитектурных мотивов, так или иначе обработанных и декорированных.

На Квадриеннале 1971 года победило уже несколько иное понимание сценической вещи. Вещь сочиненная уступила место вещи подлинной, взятой прямо из окружающей жизни, уже никак не декорированной, не обработанной, эстетически не преобразованной.

Выразительным средством становится натуральность фактуры. К. Э. Герман (ФРГ) превратил сценическое пространство в строительную площадку, заваленную трубами, кусками ржавого железа, бочками. Здесь, среди строительных лесов, заляпанных заборов, разыгрывается спектакль «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. У Р. Зиммермана (ГДР) в «Порги и Бесс» Д. Гершвина сценическое пространство — это двор-колодец подлинного густонаселенного негритянского гетто с водопроводным краном в центре и грубыми дощатыми воротами в глубине. Железная платформа поезда с настоящей пушкой, снарядными ящиками стала местом действия постановки «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта, осуществленной французским художником Х. Монлу. Другой французский сценограф П. Бобило формировал сценический мир спектакля «Твой взгляд волнует меня» А. Фугарда

из предметов, которые окружали героев в повседневной жизни: металлическая кровать, швейная машинка, железная печка, корыто. Сушилось белье, валялась автомобильная шина, рядом с тахтой стояла ржавая железная бочка.

В этих спектаклях тенденция к использованию подлинных вещей и фактур проявилась в системе сценического повествования, поднимая его на качественно новую ступень и тем самым открыв перед ним интересные перспективы.

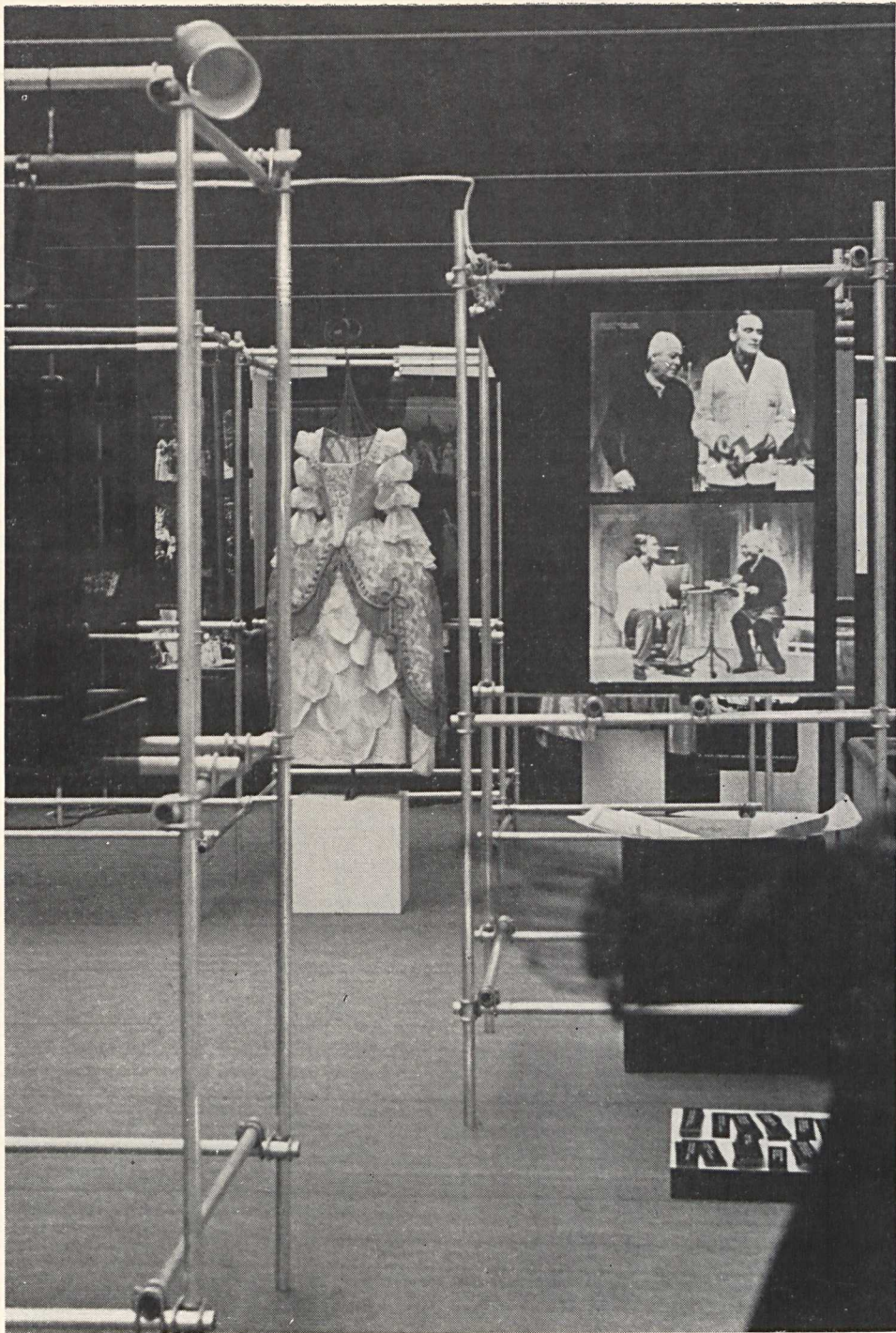
Но гораздо большее значение для развития сценографии имеет то, что подлинные вещи и фактуры становятся элементами структуры специфически театральной образности. Здесь особенно плодотворными представляются поиски Д. Боровского. Эти поиски совершенно уникальны как в современной мировой сценографии, так и в советском театре, они требуют специального разговора, и мы к нему еще вернемся.

Совсем иной театр творит из подлинных вещей Ю. Шайна и другие художники, идущие следом за польским сценографом. Сценическое пространство заполняется обломками разбитых старых автомашин — «Смерть коммивояжера», художник Д. Лукала (Финляндия); бутылками, ящиками, книгами, мусорными баками, перевернутой детской коляской, стулом — «Два брата» П. Божича, художник Й. Спасал (Югославия); высыпавшимися из гигантской корзины бумагами, из которых торчат головы пленных и огромные заточенные карандаши — «Рождение» А. Гатти, художник Х. Монлу; наконец, кучей мусора из тряпок, обрывков газет, костей, ящиков и т. д. — «Старая женщина-наседка» Т. Ружевича, художник В. Краковский.

Все это спектакли, раскрывающие тревожные, трагические и абсурдные стороны современной жизни. У Ю. Шайны эта тема накладывается на главную личную тему художника. Его искусство пронизано неутраченной болью за человека, изломанного, истерзанного в концлагерях фашизма. Художник создает жестокий театр протеста, вовлекает зрителей в преисподнюю современного мира, творит бескомпромиссный образ времени массового уничтожения и насилия над человеком.

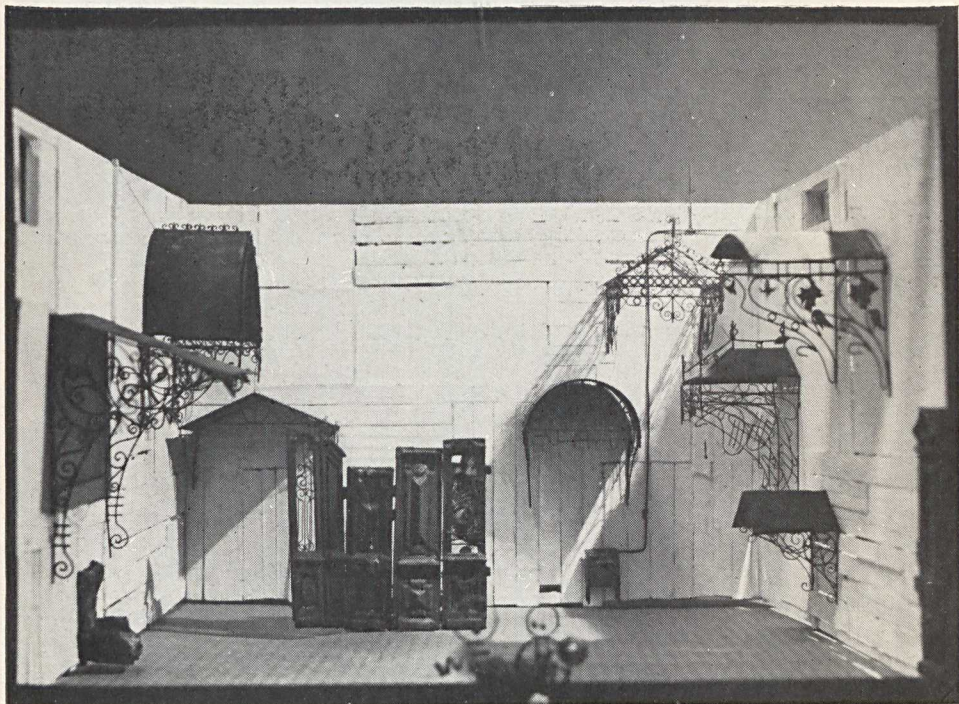
Именно польские художники энергично и смело утвердили новый тип выставочного макета — в натуральную величину, в пространственных масштабах, равных или близких сценическим.

При этом художник не повторил дословно оформление спектакля, а развил его мотивы и сотворил его выставочный вариант, обладающий самостоятельной цельностью и выразительностью. Это был своего рода театр без актеров, передающий характер конкретного спектакля, раскрывающий его тему и его образный строй, но в то же время являющийся новым жанром. В тревожный мир спектакля «Листопад» Е. Брилли вводила пространственная фигуративная композиция, составленная из элементов сценического оформления. По полу были разбросаны шины, обрывки рук, ног, в глубине — куча из забинтованных бесформенных, пропитанных кровью частей тела, среди которых торчат оплывшие желтые свечи. В заднем углу — обода, наваленные консервные банки. К боковой левой стене прислонена лестница, на ступенях которой — грязные разрозненные дырявые сапоги, перебинтованная нога, болтающаяся



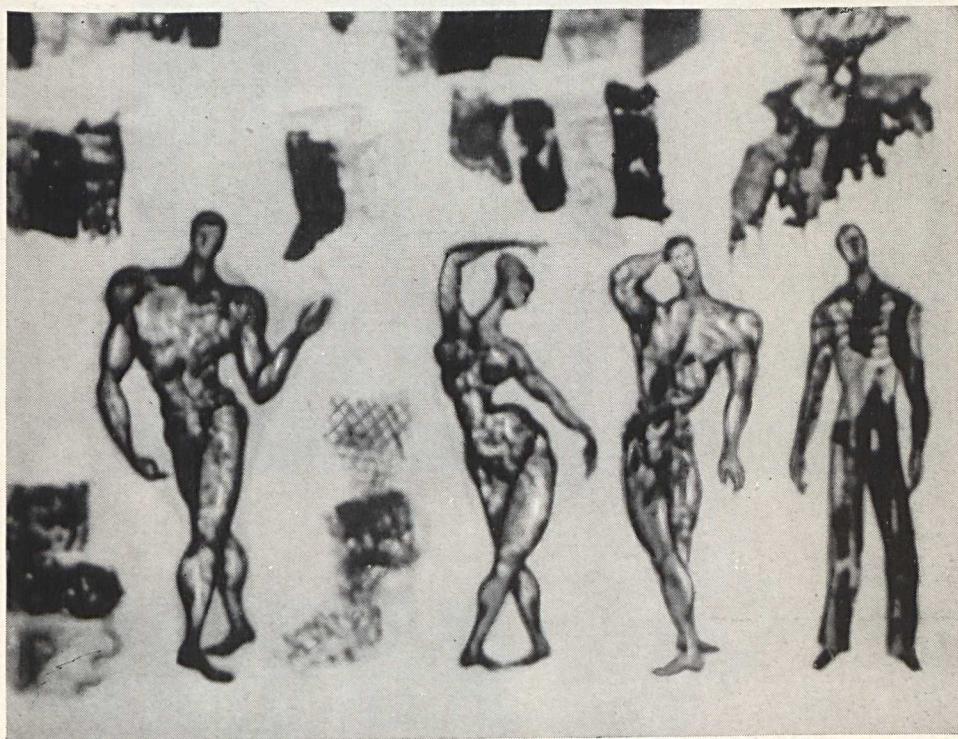
Элемент экспозиции зала (Канада)

Ю. Шайна
Фрагменты экспозиции спектакля
Е. Брилли «Листопад» (Польша)



П. Боровский
«Сказки старого Арбата»
А. Арбузова

Ж. Ратт
Эскизы костюмов к спектаклю
«Балетный зал» (Франция)



на куске сломанной планки. Наконец, на первом плане — некогда белый, ныне заляпанный, обгорелый рояль; в клавиатуру воткнуто древко оборванного флага, в крышку вбиты гвозди, на ней стоит трехногий протез, завершающийся идиотски улыбающейся головой, и обломленный кусок колонны, из которого торчит свеча. Здесь абсолютная подлинность каждого элемента оформления, документальное подтверждение подлинности «экспоната». В совсем иной сценический мир попадали зрители, когда оказывались в пространстве, образованном четырьмя дощатыми стенами. Это пустое, без каких-либо декорационных элементов пространство — место действия «бедного театра» Е. Гротовского, чему подтверждением являются фотографии сцен спектакля, развешенные тут же, на дощатых стенах. Кажется, что вот сейчас из-за задней стенки появятся актеры и начнут разыгрывать свое представление. С. Верхович в шекспировской экспозиции пыталась по-своему решить и эту проблему: она выстроила деревянную лестницу со ржавыми железными листами по бокам, и по лестнице «спускались» манекены в подлинных костюмах данного шекспировского спектакля. Внизу была насыпана настоящая земля, в которую воткнуты высокие свечи. Рядом висели великолепные эскизы тех же костюмов и той же установки, фрагмент которой был воссоздан перед зрителями. И еще висели фотографии спектакля. Так польские художники подошли к созданию фактически нового типа выставочного показа сценографии — к сотворению своего рода театра без актеров, сохраняющего весь аромат сценического представления, но являющегося его инобытием.

Вероятно, это последнее обстоятельство и явилось одной из причин того, что, как бы ни был привлекателен польский «театр без актеров», первая премия за экспозицию была присуждена ГДР. Эта экспозиция носила предельно деловой характер, она была максимально приближена к реальной практике театра, отражала все стороны работы сценографа. Немецкие художники представили великолепные графические эскизы декораций, в центре которых обязательно были изображены актеры. Каждая мысль художника, зафиксированная на эскизе или в макете, сколь бы сложно технически она ни была выполнима, оказывалась предельно точно воплощенной на сцене, о чем свидетельствовали многочисленные фотографии спектаклей. В экспозиции ГДР были выставлены исполненные на высочайшем художественном уровне элементы костюмов, бутафории, реквизита. Это была строгая и деловая демонстрация большой постановочной культуры и безупречного мастерства, что является прекрасной традицией немецкой сценографии.

В зале ФРГ, в специально выгороженном темном пространстве, находилось 18 по-разному освещенных макетиков всех картин оперы Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов». Проходя от макетика к макетику, каждый из которых дополнялся фотографиями соответствующей сцены, рабочими планами и т. д., можно было проследить весь ход спектакля, его пластический рисунок, его меняющуюся световую партитуру — в согласии с тихой музыкой, сопровождавшей этот спектакль без актеров.

В шведской экспозиции эскизы и макеты были дополнены цветными диапозитива-

ми, которые, непрерывно сменяя друг друга, в течение нескольких минут показывались через проектор, приводимый в действие нажатием кнопки. В австрийском зале стояли огромные целлофановые многогранники, внутри которых, за целлофаном, находились эскизы. Для того чтобы на них посмотреть надо было раздвинуть разрезанные в разных местах полосы целлофана. Возникало ощущение театральности и динамичности самой экспозиции, хотя данные эксперименты опирались, в конечном счете, на традиционные формы театральных выставок.

Можно, конечно, по-разному относиться к принципу оформления, который сегодня оказался главным в мировой сценографии, можно, разумеется, так или иначе трактовать эту гиперболу, эту метафору экспозиции. Но нельзя не признать, что выставка продемонстрировала очень высокую постановочную культуру — культуру исполнения, которая в современной сценографии, в связи с ее тяготением к предметности, обретает нередко значение самостоятельного средства выразительности.

Так, у французских художников, и прежде всего у М. Раффазли, до уровня подлинного искусства подняты чертежи, наброски, планы, подробно и скрупулезно разрабатывающие каждый элемент оформления, деталь реквизита, устройство механизма. Художник применил новый метод работы над спектаклем. На огромных листах кальки он изобразил раскадровки будущего оформления. Различные эпизоды, фрагменты, костюмы, планировки, световая партитура, чертежи — все это составило своеобразные монтажные листы. Вникая в самые, казалось бы, сугубо технические и технологические стороны сценографии, М. Раффазль остается и в этой сфере виртуозным рисовальщиком, который покоряет артистизмом и чувством гармонической уравновешенности в своих удивительно простых и предельно целесобразных сценических установках...

Будучи наиболее характерной, тенденция к предметности и подлинным натуральным фактурам, разумеется, не исчерпывает всего богатства поисков, которые совершаются в мировой сценографии. Привлекательным остается стремление художников создать очищенную сценическую форму, какую удачно нашел бразилец Х. Эйхенбауэр для спектакля «Троянки» Эврипида — Ж. П. Сартра. Феноменом мировой сценографии является творчество Й. Свободы, который своими экспериментами с кинетикой, зеркалами, полиэкранами, телекамерами, лазерными лучами открывает для театрального искусства новые горизонты, кажущиеся порой фантастическими. Наконец, живет и развивается декоративная тенденция, представленная очень интересными художниками в разных странах.



М. Раффазль
«Битва при Лозебице». Набросок
(Франция)

Й. Свобода
«Ариадна» П. Штрауса
(Чехословакия)

на стр. 37

Колье. Чехословакия.
Яблонец

Ш. Тасса
Браслеты. СССР.

Ю. Паас-Александрова
Гарнитур. СССР.

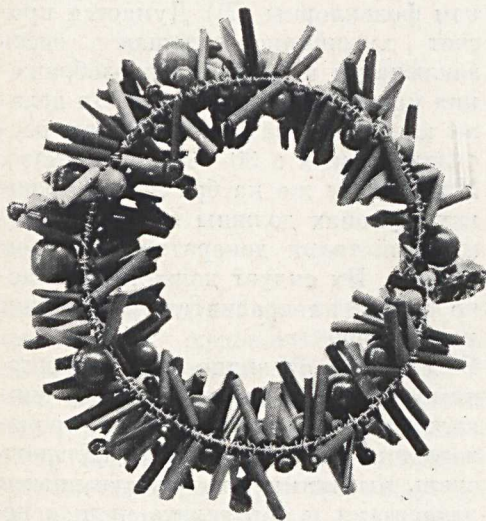
М. Ванкова-Кохенкова
Нагрудное украшение.
Золотое кружево.

Чехословакия
Экспозиция украшений
из янтаря. СССР.

М. Винклер
Браслет. ГДР.

Бижутерия сегодня

М. Ильин, профессор



В июле 1971 года в Яблонце, центре чехословацкой бижутерии, состоялась третья Международная выставка ювелирных произведений.

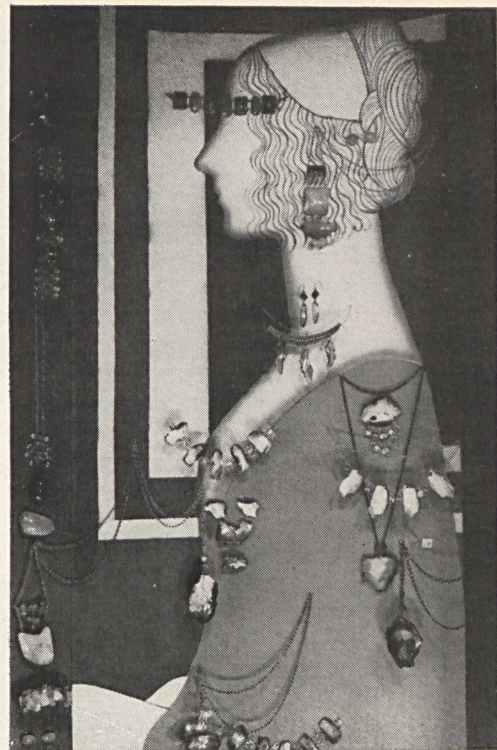
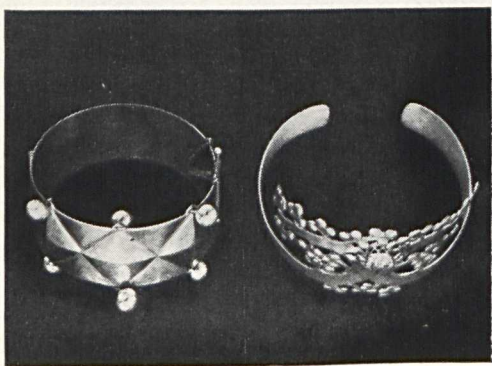
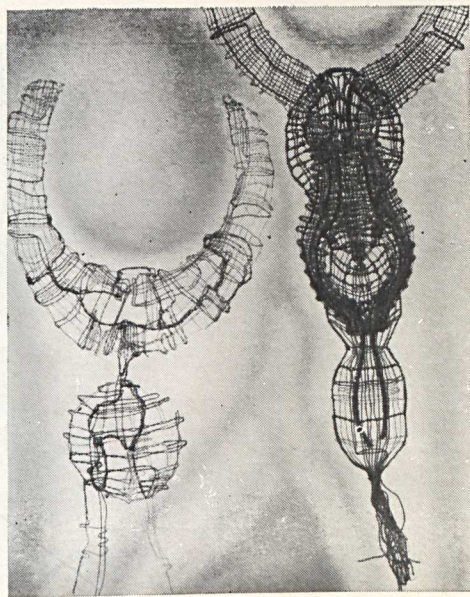
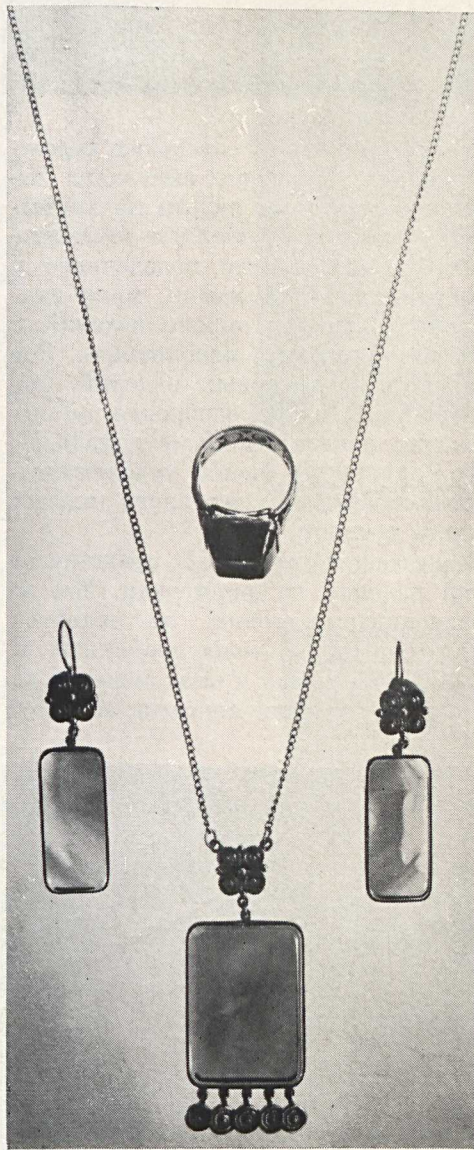
Цель Триеннале бижутерии в Чехословакии — показ-конкурс новых оригинальных произведений убранства женского костюма, выполненных, как правило, из дешевых материалов. Эта тенденция представляется правильной, поскольку изделия собственно ювелирного искусства не могут быть массовыми: они уникальны или выпускаются малыми сериями. Какова же была выставка 1971 года?

В выставленных произведениях художников разных стран, в том числе и советских, выступивших на Триеннале бижутерии впервые, наметились две совершенно противоположные тенденции. Одна, основная, заключалась в поисках новых форм украшений, созвучных современному платью и его покрою. Такие произведения убеждали, что как бы ни были устойчивы виды серег, браслетов, кулонов, ожерелий, творческая фантазия художников в создании новых форм и композиций украшений — безгранична.

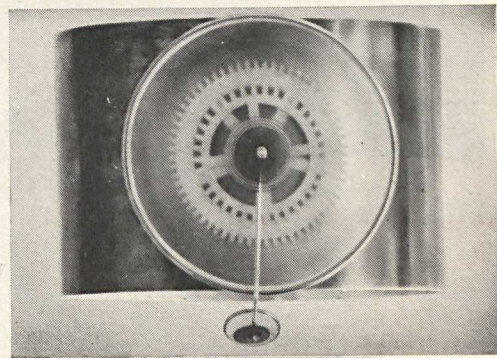
Второе направление, проявившее себя несколько лет тому назад в виде эстетизации технических форм захватило и бижутерию. Ювелирные изделия подобного толка, хотя интересны по ритму, композиции, силуэту, все же «абстрактны», вненациональны и лишены той внутренней

теплоты и связи с человеком, которые лежат в основе лучших ювелирных произведений всех исторических эпох. Украшения дизайн-стиля, хотя и провозглашаются ультрасовременными, все дальше уходят в сторону первобытных форм и приемов.

К сожалению, таких изделий на выставке в Яблонце было достаточно и они пользовались признанием у членов жюри. В качестве примера хочется привести следующий факт. Вниманию жюри было предложено чехословацкое ожерелье из мелко ограненного великолепного красного стекла. Оно состояло из модного сейчас «воротника», образованного плотно прилегающими друг к другу нитями с красными ограненными буси-

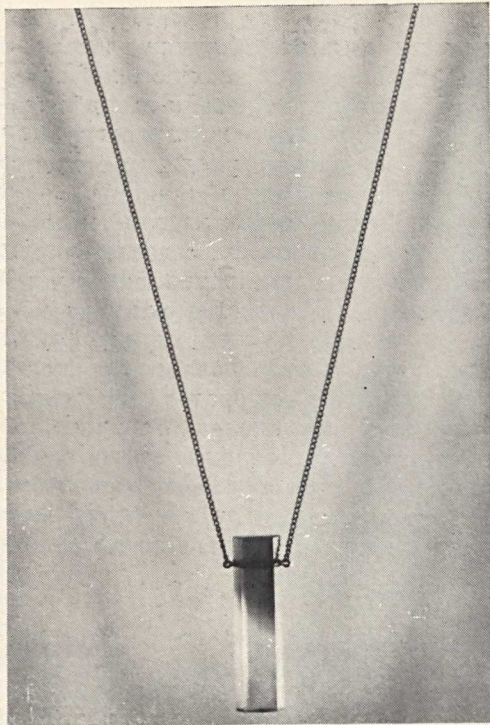


нами. Несколько таких нитей свисали от воротника на грудь. Нетрудно угадать, что рисунок такого ожерелья в претворенном виде повторял вышивку народной рубашки. Это незамысловатое произведение достойно было быть отмеченным, поскольку в нем звучали народные мотивы и оно давало возможность к дальнейшей разработке подобных изделий. Однако из десяти членов жюри лишь двое голосовали за награждение этого произведения. Иное произошло с другим чехословацким же произведением, представлявшим собой обрывок крупной сети (!) с искусно вплетенными в него керамическими грузилами и «застрявшими» в ней морскими раковинами. Такое «украше-



ние» можно представить на обнаженном теле неандертальца, но для развитого современного ювелирного искусства оно, с моей точки зрения, никакой ценности не представляет. За него голосовали девять из десяти членов жюри! Вопрос, как говорится, ясен. Один мастер из ГДР предложил «кулон» в виде обратной стороны часов, без крышки, со всеми винтиками, шестеренками и т. д., и... вновь восторг представителей дизайна, тем более, что весь металл «начинки» часов был покрыт радужным цветом (так наз. побежалость). Как же выступили наши мастера ювелирного дела? К сожалению, мы к этой выставке не готовились. В Чехословакию была послана на-

скоро собранная коллекция из уже готовых произведений. Эта неподготовленность, естественно, отразилась на впечатлении от советской экспозиции. Все же произведения наших художников получили $\frac{1}{8}$ всех медалей, присужденных жюри. Однако их могло быть куда больше и, вместе с тем, они были бы распределены по республиканским организациям несколько иначе. Основное число медалей выпало на долю эстонских художников-ювелиров, что объясняется значительным вниманием, которое они уделяют отделке произведения, вплоть до мельчайших деталей и... некоторой склонностью к тому «дизайн-стилю», о котором писалось выше.



По произведениям советских художников члены жюри высказали замечания, которые нельзя не учитывать: при великолепных материалах — в особенности поделочного и полудрагоценного камня, мало внимания уделяется оправе изделий и ее техническому исполнению. Это касалось и янтарных изделий, вызвавших большое одобрение по характеру показа самого материала. Но его оправе по своим художественным качествам заставляет желать много лучшего.

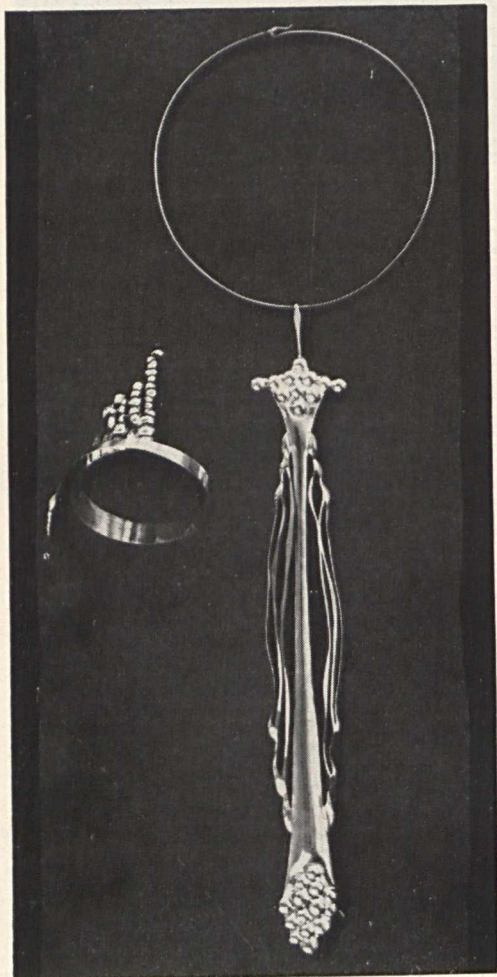
В советском отделе был представлен ряд изделий из филигранны. Мы их расцениваем высоко, но подобные или близкие им вещи заполняют европейский рынок в виде дешевой галантереи. Иными словами, мы не в

курсе дела того, что делается за рубежом, или обращаем на это мало внимания и — в результате проигрываем.

«Кольчужные» браслеты со вставками палехских миниатюр хотя и привлекли внимание, но не были награждены из-за того, что они слишком фольклорны (!) Думается просчет художников-палешан здесь заключался в другом. Их изображения написаны так, как они это делают на пудреницах и шкатулках, рассматриваемых в 30—40 см от глаза. Миниатюры же на браслетах, брошках, кулонах должны обладать иными свойствами декоративности, чем обычно. Их силуэт должен быть ясно видим на сравнительно далеком расстоянии.

Совершенно очевидно, что в ювелирном искусстве вполне возможны уникальные или малосерийные произведения. Но они должны обладать очень высокими художественными качествами и определять пути исканий для рядовых изделий и тем самым поднимать общий уровень ювелирного искусства.

В то же время в наших условиях, как и в условиях социалистических стран, ювелирное дело не может



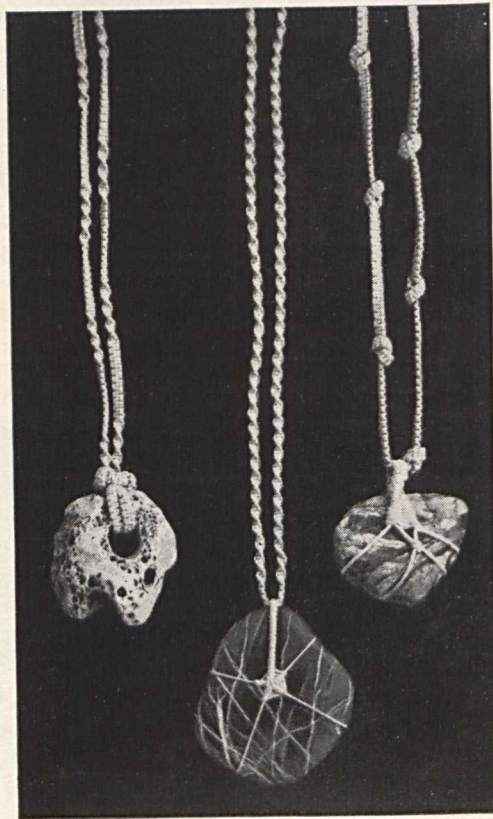
Криличка
Колье. Чехословакия.

В. Гуцин
Кулон. СССР (вверху)

Колье
Чехословакия

Б. Ротмайстрова
Кулоны. Чехословакия. (справа)

Вестибюль Международного
павильона.



быть искусством лишь избранной, узкой среды снобов, гоняющихся за последним «криком» моды. Оно должно быть в полном смысле этого слова народным, но при этом достаточно многогранным, удовлетворяя потребности различных по культуре слоев населения и отвечая развивающейся моде в одежде. Ознакомление с ювелирным искусством Запада обязательно, но не для того, чтобы подделываться под него, а чтобы знать его и уметь противопоставить «дизайн-стилю» полнокровное советское ювелирное искусство. Через три года будет новая выставка в Яблонце. К ней мы должны готовиться уже сегодня.

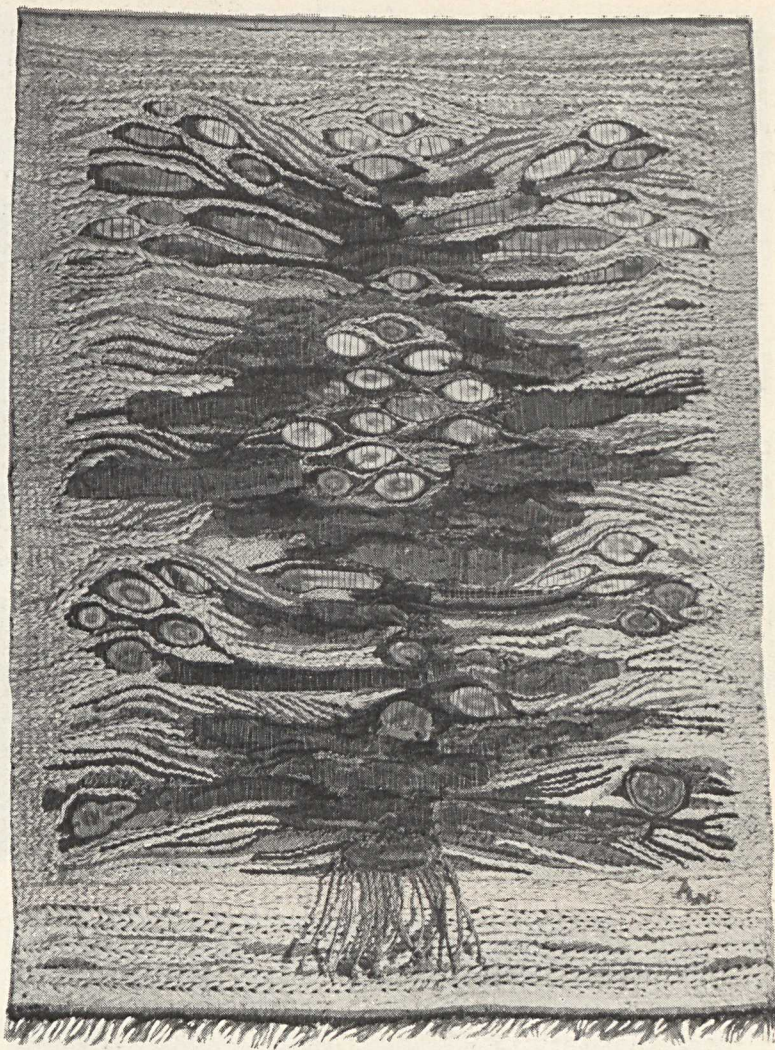
Гобелены разных стран

Ирена Хумль (Варшава)

Уже пятый раз собирает Лозанна работы современных художников-текстильщиков на Международную Биеннале гобелена. Этот швейцарский город стал священным традицией местом, где проходит смотр основных тенденций современного художественного ткачества. Мероприятие это осуществляется по инициативе созданного в 1961 году Международного центра старинного и современного ковроткачества — CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Modern). Среди его основоположников был известный французский художник, возродивший современный гобелен Франции — Жан Люрса. Его дело продолжает сегодня большой коллектив последователей, входящих в состав выставочного комитета.

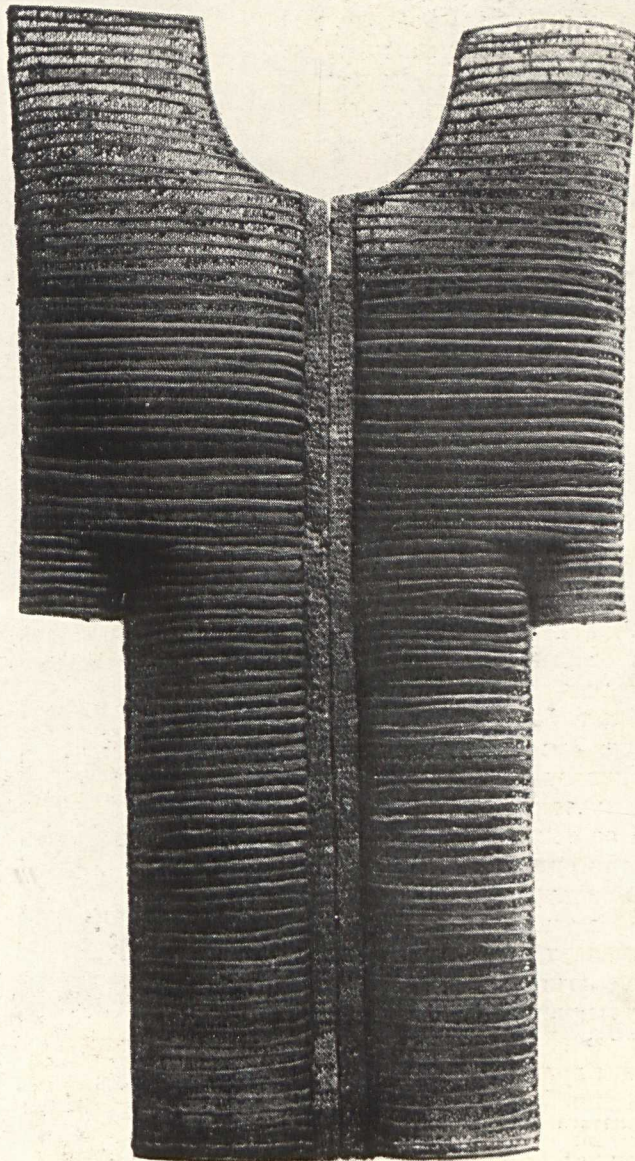
В Биеннале этого года принимали участие 82 художника из 23 стран. Экспозиция, как обычно, разместилась в девяти залах Кантонального музея изящных искусств и продолжалась с 18 июня по 3 октября. Общая атмосфера выставки была более спокойна, чем в предыдущие годы. Меньше было работ, ошеломляющих неожиданностью замысла или исполнения. Многие авторы оказывали явное предпочтение классической технике ткачества, тогда как еще два года назад преобладали пространственно-выставочные текстильные конструкции. Такая «успокоенность» оказалась положительным явлением. Она позволила продемонстрировать зрелость пластического мышления авторов, силу визуального воздействия художественных решений. Кроме того, резко обозначилась известная стабилизация некоторых течений и их взаимопроникновение. Правда, теперь несколько затухли границы национальных школ, например, французской или польской, доминировавших когда-то в этих залах. Сегодня следовало бы говорить о гобелене плоском, рельефном и пространственном, которым занимаются мастера разных национальностей.

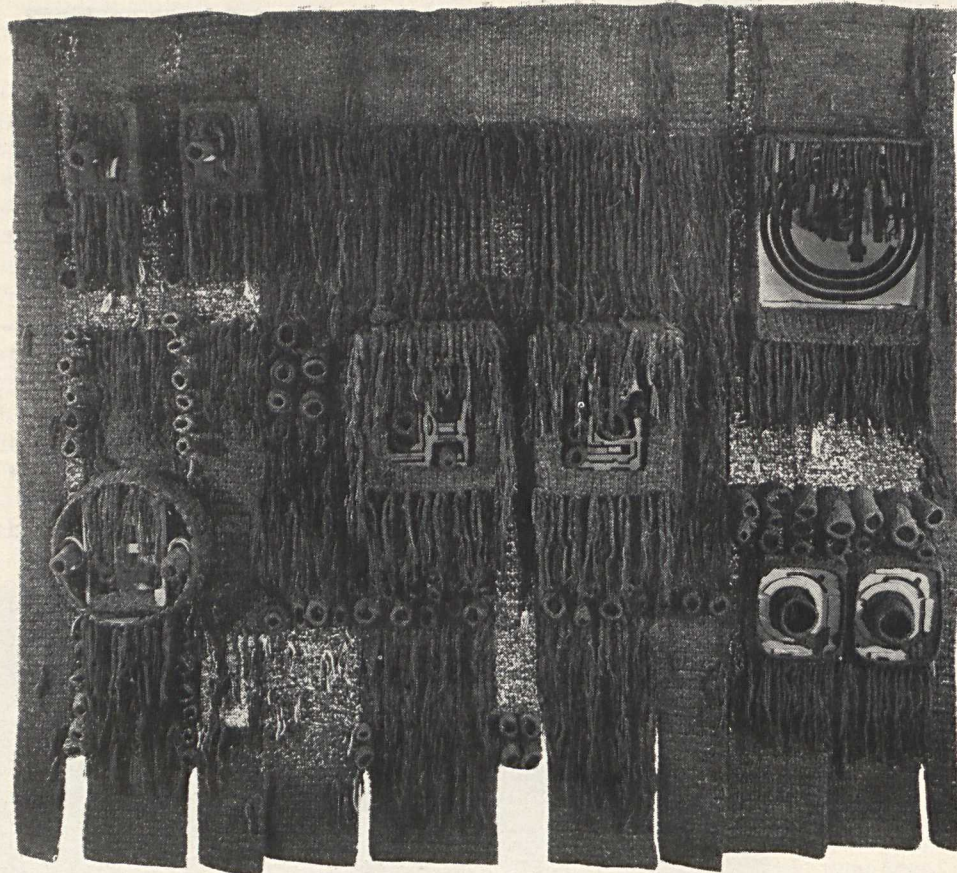
Ряд художников остается на позициях классической техники гобелена и классического разделения функций декоративного текстиля. Обычно они являются лишь авторами эскизов своих гобеленов, которые ткют опытные ткачи в специальных мастерских. Исполнение их настолько виртуозно, что со скрупулезной точностью передается каждый мазок кисти, каждый штрих, оставленный на картоне художником. В последние годы против такой практики, которая по существу сводится к копированию живописных полотен, выступили многие мастера гобелена, в том числе и французской школы, которая, как известно, прежде горячо пропагандировала этот метод.



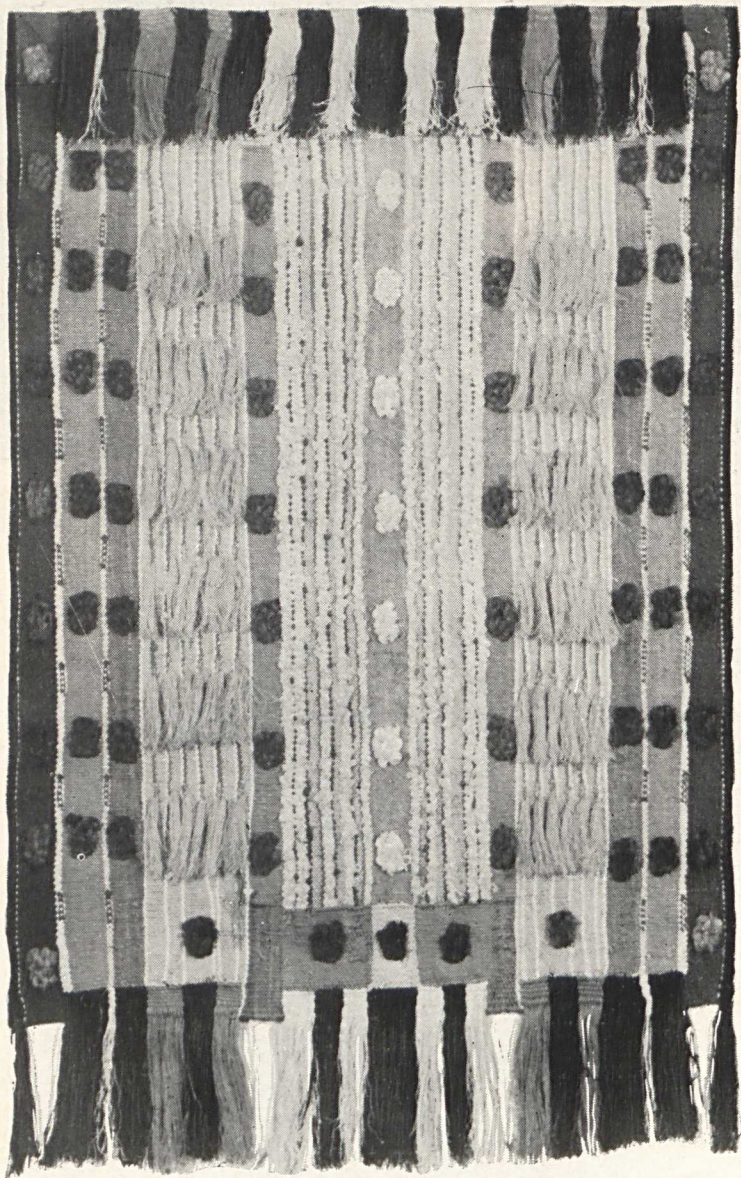
А. Сиодловска
Гобелен «Лесная фантазия»
Смешанная техника. Польша

У. Плевка
Панно. Плетение
Польша

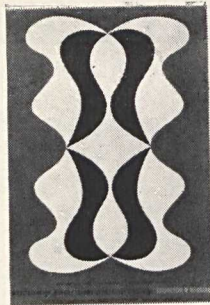




И. Вахл
Гобелен. Смешанная техника
ФРГ



А. Следзевска
Гобелен из триптиха
«Солнечные сады».
Смешанная техника
Польша



Плакаты V
Международной Биеннале
гобелена в Лозанне.

Ныне сторонники гладкой гобеленовой техники все чаще используют цветные пятна резких контуров. Среди самых значительных представителей этого направления на последнем Биеннале следует назвать Марио Прассиноса, представителя Франции, родившегося в Константинополе. Он выступил с гобеленом огромных размеров (310×660) в форме триптиха, два крайних поля которого имели орнамент, скомпонованный в позитиве, а среднее — в негативе. Колорит, выдержанный в различных оттенках оранжевого, коричневого, черного и белого, накрепко объединяет в единое целое эту, казалось бы, рассыпающуюся на тысячи цветных бликов композицию. В традиционной технике очень убедительно выступил Брайшай, венгерский художник, работающий в Париже. Его гобелен напоминал рисунки на каменной стене, процарапанные гвоздем или куском железа. Это впечатление еще более усиливалось серо-зеленым колоритом. Кроме того, здесь следует упомянуть, по крайней мере, еще несколько имен: Луис Фейто (Испания), Ханс Хартунг (Франция), Андре Массон (Франция), Матта (Чили), Жан Массажье (Франция), Ив Миллекам (Франция), Серж Поляков (Франция), Янина Творек-Пержгальска (Польша).

На диаметрально противоположном полюсе находятся пространственные текстильные конструкции. В этой области эксперименты в технике ткачества, к сожалению, не всегда оказывались удачными. К ведущим мастерам гобелена, понимаемого прежде всего как произведение пластического искусства, почти как скульптура, принадлежит польская художница Магдалена Абаканович. Представленная ею в этом году композиция «Ситуация» носит определенно новаторский характер, хотя принять ее безоговорочно трудно. Из огромного, вытканного из темного сизаля мешка, подвешенного у потолка и раскрытого снизу доверху, как бы высыпается его содержимое, состоящее из толстых канатов и маленьких мешочков. Каждый вариант их расположения и сочетания создает иную пластическую ситуацию, абсолютно неповторимую, что и входило в намерение художницы. Для того чтобы сконцентрировать все внимание на пластике, она ограничивается только одним цветом — черным.

На всех Биеннале с Абаканович постоянно конкурирует югославская художница Ягода Буич. На этот раз она показала работу, которая, несмотря на трудность размещения, производит большое впечатление. Композиция Буич по своему построению близка архитектурной конструкции, с той лишь разницей, что материалом для ее «постройки» служит пряжа. Несколько полос черной ткани, на которой золотыми нитями выткан ромбовидный орнамент, свешиваются с потолка до

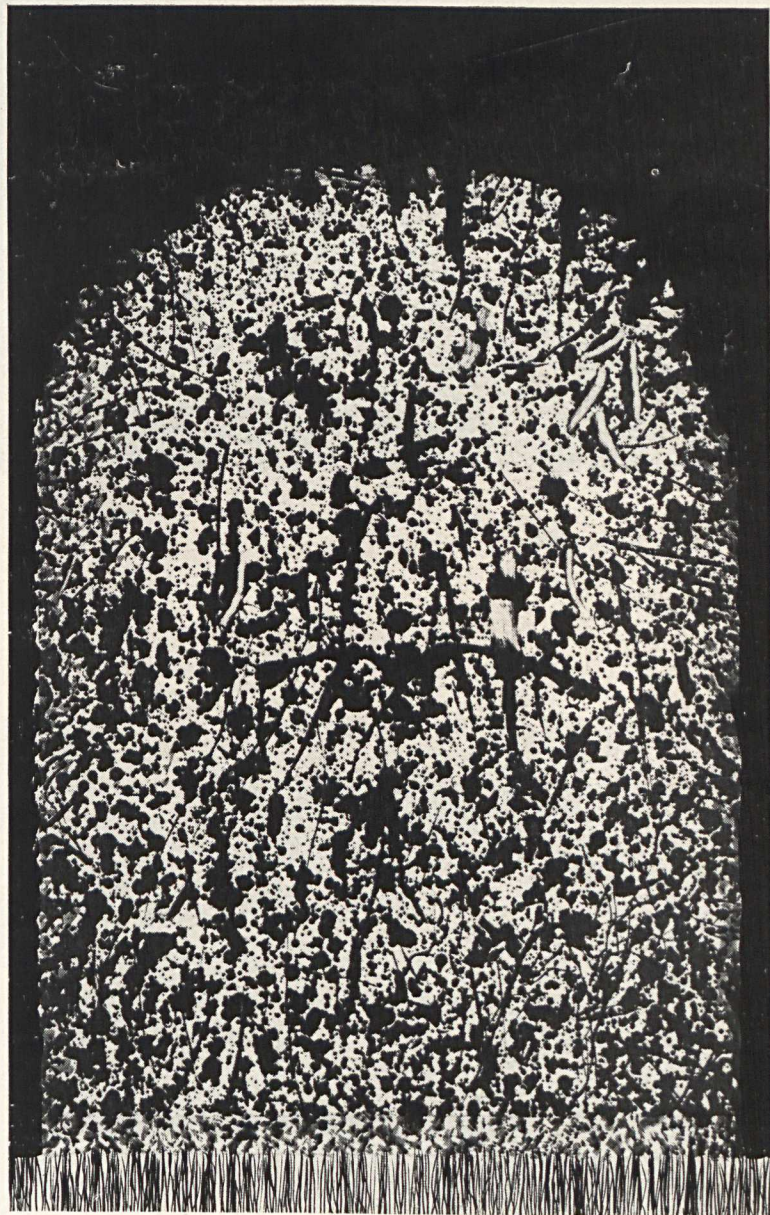
пола, создавая своеобразную ротонду. Автор посвятила ее памяти недавно умершего комиссара предыдущих композиций Биеннале Пьера Поли. Монументальная, величественно-лапидарная композиция вызывала живой интерес и специалистов, и обычных посетителей выставки.

Иной вариант пространственного решения показали на Биеннале Ярмила Чиханкова-Семянова (Чехословакия) и Силли Келлер (Швейцария). Они представили композиции, сочетающие ткань на плоской стене с пространственными элементами в форме трехмерных объемов, обтянутых тканью, расположенных в разнообразных комбинациях. Таким образом, создается впечатление своеобразных «текстильных ландшафтов» в интерьере: в одном случае композиция более свободна и приближается к естественным, натуральным формам, в другом — более жестка и геометрична. Значительную группу составляли, как и раньше, гобелены с рельефной поверхностью, выразительность которой достигается разными способами. Некоторые вытканы из грубой пряжи — шерсти или сизаля и эффектами фактуры обязаны исключительно качеству использованного материала. Инициатива поиска в этой области принадлежит польским художникам, которые на 1-й Биеннале в 1962 году продемонстрировали богатое разнообразие материалов и переплетений. Сочная и вместе с тем пушистая структура ввела в мировое ткачество новые декоративные элементы. Они в корне изменили традиционное представление о гобелене как тканой картине и направили современный гобелен на путь самостоятельных исканий и независимости от станковой живописи. В Польше к этому новаторству пришли через обращение к народному искусству и народной технологии. Грубая ручная пряжа — шерсть, лен, конопля, хлопок — приобрела в современном гобелене новую, недооцененную ранее привлекательность. Но этого мало. Художники начали выполнять свои эскизы сами, прямо на ткацком станке. Прикосновение к гобелену творческой руки оказалось для него чрезвычайно благотворным. Его структура приобрела большую драгоценность, и так же, как живопись или скульптура, гобелен стал уникальным, неповторимым произведением. До сегодняшнего дня пластическая фактура остается областью завоевания польских художников, хотя сейчас ею пользуются уже авторы разных стран.

На последней Биеннале это направление было представлено работами многих мастеров. Брит Варсински (Норвегия), Мегги Даркс (Голландия) разыграли в желто-белой тональности своих гобеленов целую рельефную сюиту. Герман Шольтен (Голландия), показал на сей раз конструкцию перетекающих, взаимопроникающих плоскостей, отличающихся



Я. Червены
Фрагмент панно.
Техника «арт протис»
Чехословакия

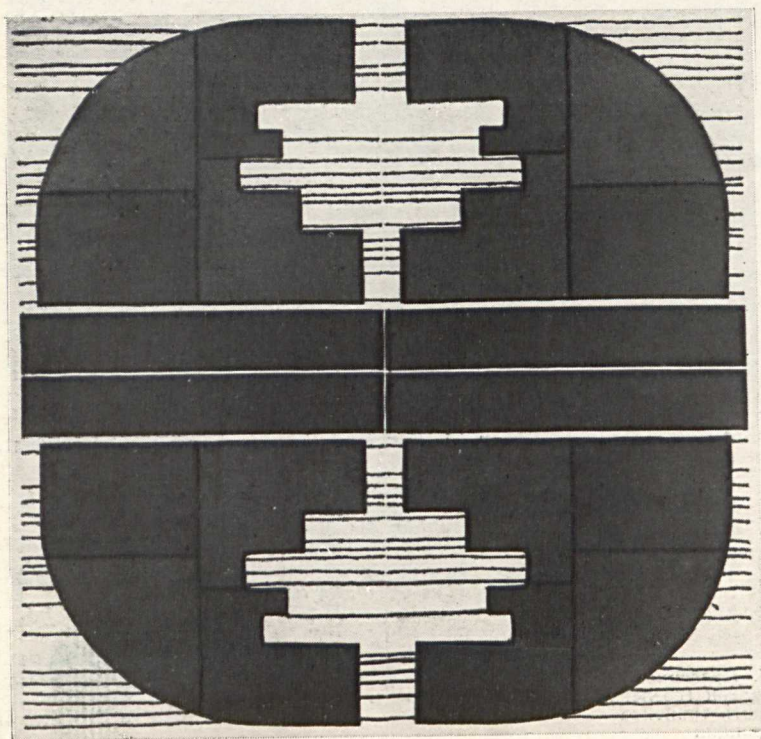


М. Прассинос
Картон гобелена.
Часть триптиха
Франция



М. Ванкова
Композиция из кружев
Плетение
Чехословакия

Ф. Сталли
Панно. Аппликация
Франция



мягкостью высветленного колорита — от светло-розового до темно-фиолетового. Много было и польских экспонатов этого направления, например, работы Крыстыны Войтыны, Анны Следзевской и особенно — Марии Терезы Хойнацкой, гобелен которой позволял оценить поистине неисчерпаемые возможности пластические и технические, которые художница сумела открыть в серой, казалось бы, лишенной привлекательности ткани. Среди новых направлений в декоративном текстиле следует назвать создание ажурных композиций. Это направление также со всей полнотой было отражено на выставке. Поистине символом ее стала «кружевная колонна» Марии Ванковой (Чехословакия). Высокая четырехметровая цилиндрическая конструкция была оплетена узорным кружевом, выполненным на коклюшках из нитей цвета паутины. Этот прозрачный «столб» возникал как призрак среди окружающих его гобеленов и пространственных конструкций. Ажурные ткани представили также Женевиев Дупо (Франция), Лоэс ван дер Хорст (Голландия), Мария-Анна Маттер (Швейцария) и Шандор Тоот (Венгрия).

Заслуживают упоминания еще две техники, показанные на Биеннале, — аппликация и «арт протис»*. Первая была представлена монументальным монохромным панно Франсуаз Сталли (Франция), вторая — композицией Ярослава Червены (Чехословакия) — остроумным коллажем типа рекламной графики с портретом Моны Лизы в центре.

Среди многих техник, допущенных жюри для экспонирования на выставке, была и классическая трикотажная — вязанье на спицах или крючком. Наиболее интересными из работ этого типа были конструкции Войцеха Садлея (Польша), Урсулы Плевка (Польша), Дебры Рапопорт (США) и Вальтера Ноттингэма (США). Большая часть работ, показанная в Лозанне в прошлом году, выходит за рамки классического представления о гобелене, их следует отнести к области, называемой «художественный текстиль». 5-я Биеннале продемонстрировала основное направление развития и широкие декоративные возможности этого уникального вида современного художественного творчества.

* «Арт протис» (ART PROTIS) — новая техника, изобретенная текстильщиками г. Брно (Чехословакия). Заключается она в следующем: на текстильной основе (полотно, мешковина) раскладывается сырье — шерсть, лен, хлопок (иногда даже не пряденное) — и простегивается машиной. Линейная и колористическая композиция создается либо самим художником, либо — по его эскизу — техником. Благодаря использованию машины, процесс выполнения композиции чрезвычайно ускоряется.

Выставка Ивана Никифорова

(1897—1971)

Всего несколько дней не дожидаясь Иван Михайлович Никифоров до своей персональной выставки. Были у него выставки областные и всесоюзные, в редакциях газеты «Советская культура» и «ДИ СССР», одна из картинок побывала даже во Франции в экспозиции произведений художников-любителей. А вот на эту, которая открылась в Центральном Доме литераторов в конце декабря 1971 года (ее устроители — Союз художников РСФСР, его Московская областная организация и Московский дом народного творчества), он не успел... Было показано около ста работ — акварельные листы и рисунки пером, объединенные в серии «Империалистическая

война», «Гражданская война», «Партизаны в Великой Отечественной войне», «Старая деревня», «Старая Москва», «Новая деревня», иллюстрации к поэмам Лермонтова — «Песня про купца Калашникова» и «Сказание о боярыне Орпше», Пушкина — «Сказка о рыбаке и рыбке», к песням — «В саду ягода малина», «Бывали дни веселые». Собранные вместе, эти превосходные декоративные картинки являли собой подлинный, хотя и сложно объяснимый феномен искусства, которое мы определяем как «наивный реализм», «примитивное», или «другое», пытаюсь проникнуть в его суть. Творчество художников наивного реализма, подобных

Ивану Михайловичу Никифорову, не укладываясь в рамки народного или студийного самодеятельного, все более привлекает наше внимание. Мы начинаем задумываться над его истоками, связями и, наконец, о месте, которое оно занимает в искусстве. И если мы усвоили, что искусство различно в своих истоках и едино в вершинах, несомненно и то, что общая картина его развития будет значительно обеднена без участия в ней не только Нико Пиромани, Екатерины Белокур или Марии Примаченко, но и Константина Панкова, Наталии Северцевой, Гаяне Хачатурян, Ивана Никифорова и многих других художников. Подобное творчество рождает

ся в среде самого потребителя искусства, чем заранее и «запрограммирована» его органическая изначальность и так называемая «неумелость» по отношению к искусству профессиональному. Оно выражает собственный взгляд на окружающее во времени и пространстве, в четко определенной социальной среде и связано с идеями, переживаниями и интересами этой среды. Таким было творчество Никифорова. Эстетическая ценность этого искусства — в создании собственного художественного мира, очень живого, искреннего и непосредственного, со своими необычными для профессиональных художников изобразительными конструк-

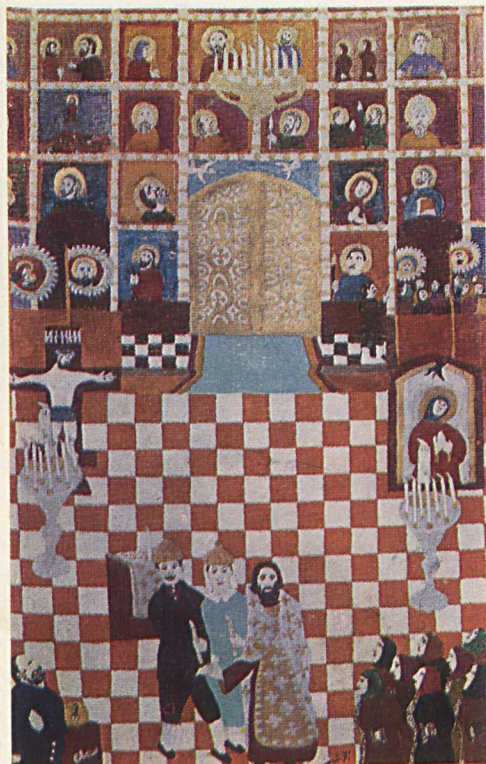


Уездный суд.
Б., акв.



Кулачный бой на Канавке
в Москве.
Б., акв.

Венчание.
Б., акв.
Из собрания Ю. Горден



Свадьба.
Б., акв.
Из собрания Н. Шкаровской



циями и сюжетными ситуациями, во многих случаях документально - исторической ценности. У Никифорова — это серия «Старая Москва», «Старая деревня», «Гражданская война». Народные, в самом широком толковании, наивные картинки Ивана Михайловича Никифорова — не взгляд со стороны, не переживание случайно увиденного, а органическая часть его жизни, сложной и трудной, например, картинки «В школу», «В Москву на заработки», «Первая затрепина», «На Хитровке», «В окопах империалистической войны», «Выборы председателя колхоза». Поэтому они остаются для нас своего рода художественными воспоминаниями, информацией о пережитом.

О картинках Никифорова я уже писала в связи с его выставкой в нашей редакции (см. «ДИ СССР», 1971, № 3). К сказанному можно добавить, что сюжеты его произведений, толкование им того или иного образа или предмета отражают мировоззрение художника, связанного с народной средой, в то время как манера его творчества в соответствии с индивидуальным складом личности выражает непосредственное, близкое детскому восприятие мира.

Об этом свидетельствуют и формально-художественные средства — плоскостность рисунка, своеобразное решение перспективы, коврово-орнаментальные декоративные композиции, анализ изображения через детали, локальные яркие цвета... Персональная выставка в Доме литераторов не только познакомила общественность с творчеством большого русского художника, каким, несомненно, был и останется для нас навсегда Иван Михайлович Никифоров, но и дала возможность будущего серьезного разговора (в частности, на страницах «ДИ») о самом явлении наивного реализма.

Н. Шкаровская

75-летие резчика Н. Рыжова

Мало кто из современных загорчан знает, что на Поварской улице в Загорске, в небольшом домике с покосившимся крылечком и сенцами, живет 75-летний резчик игрушек Николай Иванович Рыжов, представитель потомственной семьи сергиевских игрушечников. Весь род Рыжовых на протяжении почти всего XIX и XX веков славился своим искусством резьбы по дереву. Работы многих Рыжовых, в том числе и Николая Ивановича, были отмечены на многочисленных выставках прикладного искусства и игрушек, как до Великой Октябрьской революции, так и в советское время; находятся в музеях Загорска, Москвы, Ленинграда.

Шестилетним мальчиком Николай Иванович стал работать. Сначала вырезал уши и рога для животных, которые делал его отец — знаменитый мастер Иван Александрович. Потом самостоятельно резал фигурки животных на продажу.

После Великой Октябрьской революции в Загорске (б. Сергиев Посад) начал возрождаться игрушечный промысел и возобновила свою деятельность профессионально-техническая школа. Здесь Н. Рыжов, к тому времени уже зрелый мастер, преподавал резьбу по дереву. В это же время он выполнял заказы кустарно-промышленной артели (ныне Загорская фабрика игрушек № 1), копировал многие работы своего отца (медведь и зайцы на качелях, квартал). В 1923 году Николай Иванович создал для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве две конные фигуры: Александра Македонского и индийского царя Пору. Обе эти фигуры были вырезаны по известной лубочной картинке.

Новое время потребовало и новых игрушек, отвечающих задачам коммунистического воспитания детей. В 1932 году в Загорске был открыт Научно-экспериментальный ин-

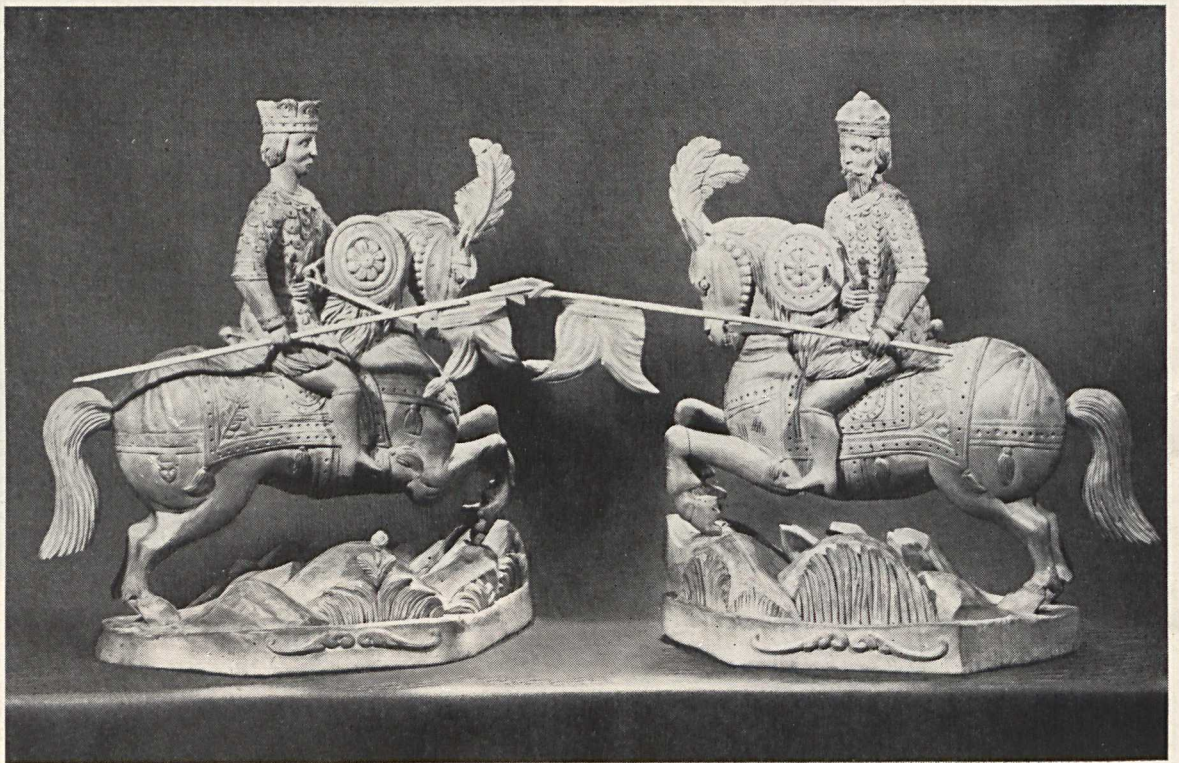
ститут игрушек, в который пришли опытные игрушечники того времени, педагоги, художники, народные мастера. В их числе был и Николай Иванович Рыжов, который по сей день продолжает трудиться в Институте игрушки. Здесь он режет модели для лепных игрушек из папье-маше, фигурки животных, тематические наборы (зоопарк, стадо), создает целые композиции к русским народным сказкам, выполняет оригинальные изделия.

В манере его резьбы сохранились традиции предков. То же тонкое понимание материала, то же умение увидеть в каждом куске дерева определенный образ, те же неторопливые, но ловкие движения рук, уверенное владение резакон. Его фигуры животных всегда передают характерные черты: зайчишка — юркий и трусливый, белочка — шустрая, лисица — лукавая, медведь — увальень. Это ярко подчеркнуто в композициях к русским сказкам.

Многие производства нашей страны выпускали игрушки по образцам Н. Рыжова. Интересными были работы Николая Ивановича в других жанрах искусства. Он участвовал в оформлении шекспировских спектаклей: «Укрощение строптивой» в театре Советской Армии и «Как вам это понравится» в театре имени Ермоловой. Для кинофильма «Василиса Прекрасная» мастер вырезал большого петуха с подвижной головой и поднимающимися крыльями. Центральное телевидение демонстрировало его работы и приемы резьбы.

Е. Можаява

Н. Рыжов
Бой царя Александра
Македонского с Пором
Индийским



Н. Рыжов
Медведь-музыкант
Квартет



В августе — сентябре прошлого года в Вербилках состоялась выставка работ скульптора Юрия Борисовича Ганрио, приуроченная к его 50-летию. Она познакомила зрителей с результатом почти 20-летней творческой деятельности художника, целиком посвященной фарфору. Все эти годы прошли на Дмитровском заводе.

Впервые Юрий Борисович приехал сюда в 1951 году выполнять свою дипломную работу. За плечами было 6 лет службы в армии — на фронтах Отечественной войны, и годы учебы в институте. Это был последний выпуск МИПИДИ: после чего Институт перебазировали в Ленинград, и он превратился в ЛВХПУ им. В. Мухомовой. Ю. Ганрио закончил скульптурное отделение, работал под руководством Н. Г. Тихонова и получил диплом с отличием. Тогда же главный художник Дмитровского завода Евгений Смирнов пригласил окончившего студента работать на предприятии.

Юрий Борисович начинал как скульптор — в фарфоре им были созданы жанровые статуэтки «Шофер», «Русский танец», «Лабрантка» и др. Откровенно говоря, они не особенно выделялись среди распространенной мелкой пла-

стики тех лет. Художник пытался попробовать свои силы в монументальной скульптуре, свидетельством чему являются бетонные детские фигуры, до сих пор стоящие перед заводом. «Самоопределению» Ганрио помог открытый конкурс, проводившийся Главфарфором на новые формы сервизов в 1954 году. Скульптор представил на конкурс сервиз «Ягодка», завоевавший 2-ю премию. Сервиз был внедрен в производство и выпускался Дмитровским заводом. С этого времени Ганрио целиком перешел на работу по форме. Им создано более 50 новых форм чайных и кофейных сервизов, не считая ваз, пепельниц, чашек и т. п. С годами выработался свой индивидуальный почерк в решении скульптурной формы посуды. Ганрио разрабатывает разные типы изделий, но особенно удачной в его творчестве представляется та линия, в которой причудливо и крепко спаяны суховато-элегантные традиции ампира с сегодняшним лаконичным и экономным «деловым стилем». Его точные, четкие, ясно читаемые, удобные формы дают образец той одухотворенной простоты, к которой многие так упорно стремятся. Утилитарность в лучших вещах художника предельно выраже-

на, но она, вместе с тем, лишена отпечатка машинности, нередко свойственной стандартному ширпотребу, его вещи всегда «человечные», домашние. К подобным работам относятся сервизы «Альфа», «Весенний», «Агат», «Лель», «Курган», «Молодежный», «Ручеек» и ряд других. Вторая линия, которой художник уделяет сейчас много внимания, — это подарочные, праздничные сервизы и наборы с использованием, и на наш взгляд, несколько прямолинейным, изобразительных традиций русского народного искусства. Это сервизы «Кудрявый», «Иван-чай», «Одуванчик» и некоторые другие. Несмотря на то, что для самого автора эти вещи очень дороги, очевидно, как попытка найти какой-то совсем иной путь творчества, наши симпатии пока на стороне первой группы вещей, где форма, пропорции, ритмы кажутся более чистыми и ясными. Ведь художник сам говорил недавно, что «керамические произведения должны быть современными, то есть лишены вычурности, дробности членений, лаконичные в росписи и форме. Они должны хорошо сочетаться с нашей архитектурой, вызывать чувство оптимизма, радости» (Сб. «Художники об искусстве керамики»,

М., «Искусство», 1971, стр. 63—64). И все эти черты действительно присутствуют в большинстве вещей Юрия Борисовича.

Ю. Ганрио — участник почти 40 внутрисююзных и нескольких десятков зарубежных выставок и ярмарок, в том числе ЭКСПО в Брюсселе и Монреале, международных выставок керамики в Остенде и Праге. Он обладатель многих дипломов, нескольких медалей ВДНХ. Его сервиз для тонкого литья «Колокольчик» недавно удостоен Знака качества. Вещи Ю. Ганрио очень технологичны, поэтому они все время идут в производство, причем большими тиражами.

Мы рады поздравить Юрия Борисовича Ганрио с юбилеем и пожелать успехов в творчестве и еще более плодотворной работы на Дмитровском фарфоровом заводе.

Н. Воронов



Ю. Ганрио
Чайный сервиз «Метро». Фарфор.
1966.

Чайный сервиз «Голубые узоры». Фарфор. 1969.

Чайный сервиз «Чайка». Фарфор. 1970.

Набор «Кудрявый». Фарфор. 1971. Дмитровский фарфоровый завод.



Не каждая область нашей обширной страны может приблизиться к Ярославской по количеству памятников и, пожалуй, ни одна не может сравниться с ней по обилию разноцветных изразцов, рассыпанных на фасадах старинных строений, и фресковой живописи, украшающей их интерьеры. Сохранять творения древних русских зодчих, живописцев, резчиков и керамистов, возвращать им былой облик призвана Ярославская реставрационная мастерская, отметившая недавно двадцатилетие своего существования. Двадцать лет — это срок небольшой, но уже достаточный, чтобы подвести первые итоги, рассказать кратко о сделанном. За прошедшие годы были успехи, интересные открытия, неудачи и трудно исправимые ошибки, которые подвергались справедливой критике; были и недостаточно обоснованные обвинения, не принесшие пользы делу реставрации. Реставрация памятников Верхневолжской земли имеет свою более чем вековую историю. Древние строения Ярославской и Владимирской губерний привлекли к себе внимание

первых российских реставраторов. Не все ими было удачно сделано, но нельзя забывать, что то были первые шаги отечественной реставрации. В 1918 году в Ярославле организуется реставрационная комиссия, преобразованная в ярославское отделение Центральных государственных реставрационных мастерских. Группа энтузиастов, архитекторов и ученых в тяжелых условиях наладила работу по реставрации памятников зодчества. К сожалению, их деятельность была недолгой. Ярославская специальная научно-реставрационная производственная мастерская, организованная в 1951 году, уже не смогла в полной мере воспользоваться опытом первых советских реставраторов. Многие пришлось начинать заново. Сразу же после создания мастерской начались работы на памятниках, находившихся в аварийном состоянии, а таких было немало. В Ярославле стали приводиться в порядок обветшавшие строения Спасского монастыря и церковь Богоявления¹. В Угличе велись трудные работы по инженерному укреплению интересного памятника архитектуры XVIII века — дома

Калашникова, находившегося в угрожающем состоянии. В сложных условиях, без необходимых механизмов и квалифицированных рабочих удалось завершить эту работу и предотвратить неизбежную гибель здания². Не успела еще окрепнуть и накопить необходимый опыт молодая реставрационная мастерская, как ее ждало серьезное испытание. Летом 1953 года над древним Ростовом Великим пронесся ураган необычайной силы, смерч снес покрытия почти всех строений знаменитого Митрополичьего двора, серьезно повредил многие здания города. Для восстановления Ростова правительством были выделены крупные суммы денег. Нужно было, не откладывая, широко развернуть работы по ремонту и реставрации пострадавших памятников, создать крепкую производственную базу. Ярославская реставрационная мастерская с честью справилась с этой нелегкой задачей. За сравнительно короткий срок удалось не только ликвидировать разрушения, но и провести большую исследовательскую работу, разработать проекты реставрации всего

ансамбля, вернуть многим его строениям первоначальный вид³. Над восстановлением Митрополичьего двора трудились многие специалисты, но, в первую очередь, нужно назвать ведущего архитектора ростовского реставрационного участка В. С. Бениге — автора большинства проектов восстановления памятников ансамбля, одного из организаторов ростовского реставрационного участка. В становлении мастерской, в создании в ней квалифицированного научного сектора немалая заслуга принадлежит архитектору Б. В. Гнедовскому, бывшему в течение ряда лет директором и главным архитектором ЯСНРПМ и сумевшему привлечь к работе опытных реставраторов и начинающих архитекторов, художников, техников, стремившихся овладеть трудной и редкой профессией. Одновременно с работами в Ростове в 50—60-х годах, в Угличе была проделана сложная работа по укреплению конструкций Дивной церкви. Был открыт реставрационный участок в Переславле-Залесском, где многие памятники находились в крайне аварийном состоянии. В Ярославле поч-





ти полностью реставрирован ансамбль Спасского монастыря. Восстановлено было трехглавое завершение старейшего здания города Спасо-Преображенского собора⁴ и протяженный корпус монастырских келий. Большим успехом ярославских реставраторов нужно признать выполненное по проекту инженера Э. М. Генделя выпрямление колокольной, стоящей при церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Многоарусная сорокапятиметровая колокольня отклонилась на два с лишним метра от своей оси и продолжала дальше наклоняться, и если бы не вмешательство реставраторов, вероятно, сегодня уже нельзя было бы любоваться одной из самых нарядных ярославских звонниц. Успешным было восстановление Гостинного двора. Его торговое помещение вновь после долгого перерыва стало использоваться по назначению. Одновременно с восстановлением поврежденных конструкций и искаженных фасадов памятников шли работы по реставрации интерьеров. Художники-реставраторы укрепили осыпающиеся настенные росписи, расчищали от поздних грубых записей прекрас-

ные ярославские фрески⁵. Чтобы вернуть былой облик некогда нарядным, красочным зданиям, нужно было научиться изготавливать многоцветные изразцы, вновь освоить полузабытую профессию позолотчиков, достигнуть уровня старых мастеров в резьбе по дереву. Большой объем работ по реставрации металлических изделий выполняется позолотный цех, где трудится один из старейших рабочих мастерской К. И. Сенчугов, награжденный недавно орденом Трудового Красного Знамени. Много лет восстанавливает старинные резные орнаменты резчик И. И. Кузнецов. Но, пожалуй, наибольшая известность в области и за ее пределами у керамического цеха, воскресившего славы традиции ярославских изразчатых дел мастеров. На протяжении многих лет керамический цех возглавляет А. А. Егоров — большой мастер своего дела. Познав старинные секреты, он сумел достичь такой схожести цвета старых и новых изразцов, что не всегда их можно отличить друг от друга. Добрая молва о работах керамистов-реставраторов разошлась далеко за пределы Ярославской области, из мно-

гих городов нашей страны пришли просьбы изготовить недостающие изразцы. В последние годы объем реставрационных работ, выполняемых мастерской, заметно увеличился. Открылся новый реставрационный участок в Рыбинске. Расширяется производственная база, строится новый керамический цех. Чтобы показать, насколько выросла мастерская, достаточно привести всего лишь несколько цифр. Если в 1951 году на реставрацию памятников было затрачено 85 тысяч рублей, то сейчас объем работ, выполняемых мастерской, превышает миллион рублей. Если двадцать лет назад работало в мастерской 45 человек, то ныне трудится свыше 300. В настоящее время подходят к завершению реставрационные работы, продолжающиеся уже не один год. В Переславле-Залесском заканчивается восстановление ансамбля Горницкого монастыря⁶ и памятников, расположенных на окруженной земляными валами территории древнего города. В Угличе завершается долгая и многотрудная работа по укреплению фундаментов Воскресенского монастыря. Несмотря на трудности, кото-

рые постоянно сопутствовали работам, нельзя не признать, что за двадцать лет ярославскими реставраторами сделано немало. Но предстоит еще больше сделать. Сейчас у мастерской есть основания надеяться на успешное решение новых задач. Думать так позволяют и накопленный опыт, и желание работать еще лучше.

И. Пуришев

¹ С. Н. Давыдов. Реставрационные работы 1951—1958 годов по церкви Богоявления в Ярославле. «Практика реставрационных работ». Сб. 2. М., 1958

² В. Н. Захарова. Реставрация дома Калашникова в Угличе. Там же

³ Древний Ростов. Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. Вып. I. Ярославль, 1950

⁴ В. С. Банниге. Восстановление Ростовского кремля. Ярославль, 1963

⁵ Е. М. Караваева. Собор Спасского монастыря в Ярославле (исследование и реставрация). «Архитектурное наследство», № 15, 1963

⁶ В. Г. Брюсова. Фрески Ярославля. М., 1969

⁷ И. Б. Пуришев. Архитектурные памятники Горницкого монастыря в Переславле-Залесском. Ярославль, 1968

Переславль.
Горницкий монастырь

Ярославль.
Гостинный двор
(до и после реставрации)

Ростов.
Успенский собор
(до и после реставрации)

Мастер-керамист А. Егоров.

Мастер-позолотчик К. Сенчугов



Дискуссия о народном искусстве в Польше

Редакция журнала «Polska sztuka ludowa» и Институт искусств польской Академии наук организовали в прошлом году конференцию, посвященную современному состоянию народного искусства в Польше и формам его существования и развития.

Основной докладчик, главный редактор журнала «Polska sztuka ludowa» Александр Яцковский указал, с одной стороны, на необходимость при оценке народного искусства избавиться от романтического подхода и программных деклараций прошлых лет и, с другой стороны, на полную обоснованность и справедливость его пропаганды.

Народное искусство продолжает жить в культуре народа различным образом — в виде изделий деревенских мастеров старшего поколения, в виде современных предметов, изготавливаемых в кооперативах Цепелии, в произведениях профессиональных художников, в творчестве любителей и в сознании общества. Яцковский указал на семь групп изделий, которые в настоящее время относят к народному искусству. Это произведения старого народного искусства из музеев, современные традиционные изделия крестьянского творчества, предметы, изготовленные в Цепелии и в других кооперативах по старым образцам, произведения профессиональных мастеров, стилизующих в духе народных традиций, работы любителей, знающих формальные народные приемы, а также искусство, демонстрируемое на ярмарках.

По мнению Яцковского, опекать народных мастеров традиционного творчества, а также современное народное художественное производство должны не министерства, не музеи, не национальные комитеты, а Цепелии. Нужно, чтобы она имела для этого большие, чем в настоящее время, возможности. Большая проблема существования традиционного народного искусства состоит в соотношении его с современным художественным производством, использующим элементы народного творчества. Постоянно существует опасность стилизации и копирования, то есть поверхностного фольклоризма. Необходимо, по мнению Яцковского, в магазинах Цепелии отделить произведения подлинного народного искусства от сувениров и стилизованных, то есть псевдонародных, изделий.

Станислав Бляшик, работник музея в Познани, указал на то, что параллельно с процессом унификации культуры в мире происходит также и обратный процесс оценки национальных культурных традиций, которые обогащают сокровищницу общечеловеческой культуры и являются фактором взаимного сближения народов.

Казимеж Петкевич, директор Этнографического музея в Варшаве, говорил о народном

искусстве как о неотъемлемой части народной культуры. К сожалению, интерес общества к народному искусству часто ограничивается модой.

Антонин Крох, специалист по этнографии Татранского музея в Закопане, остановился на своих определениях некоторых понятий. Под народным искусством он подразумевает предметы художественного творчества, сохранившиеся в определенных этнографических районах на рубеже XIX и XX веков. Современным народным искусством он считает предметы народного творчества, которые непосредственно примыкают к народному искусству, так как часто сделаны под наблюдением этнографов и художников по музейным образцам. Ярмарочное искусство удовлетворяет художественный вкус сельской и рабочей среды. Произведения современного народного искусства отражают вкусы интеллигенции. Господствует убеждение, что художественную ценность имеет только народное искусство, в то время как ярмарочное искусство — это безвкусица. В действительности, ярмарочное искусство является какой-то частью народного исторического искусства.

Редактор радио Александр Малаховский также относит к современному народному искусству предметы, продаваемые на различных торжествах в деревнях и на ярмарках. В них мастера используют старые цветочные схемы и декоративные мотивы. Эти изделия находят потребителей у определенной части населения. Это искусство периода распада народной культуры часто квалифицируется как безвкусица. Однако это не так.

Острую реакцию вызвал доклад социолога Марциана Червинского, который считает, что народное искусство не имеет перспектив дальнейшего развития. Свое утверждение он мотивировал тем, что народное искусство существовало как продукт деятельности замкнутых, хотя и не совершенно изолированных сельских центров. В них творил «народ для народа». Однако в настоящее время, с изменением уклада жизни в деревне и приближением его к городскому, такие центры распадаются. Выход он видит во внедрении традиций народного искусства в общенациональную культуру.

Божена Гольцова, этнограф из Цепелии, опровергла социолога М. Червинского, приводя конкретные данные. Например, в поселке Белая Пуща, который долгие годы был вне центра внимания Цепелии, возник кооператив народных мастеров; в него вступило 300 ткачих и несколько гончаров. Очень важной является проблема социального обеспечения мастеров, вопрос финансирования ремонта мастерских Цепелии и

т. д. Необходимо искать новые методы установления контактов с изготовителями. Организаций конкурсов и выставок, которыми ограничивают свою работу с народным искусством учреждения культуры, уже недостаточно. Народные мастера-крестьяне творят в духе национальных традиций, и им не нужны музейные образцы. Но использование этнографического эталона в работе с мастерами-исполнителями обеспечивает надлежащий художественный уровень и сохранение традиционных признаков в изделии, которое мы называем современным народным искусством.

В связи с достаточно категорическими прогнозами в отношении дальнейшей судьбы народного искусства, связанной с урбанизацией городов, этнограф Зигмунт Чешельский, работник Цепелии, сказал, что такие прогнозы проблематичны потому, что нет модели деревни будущего и мы не знаем, как будет выглядеть культура деревни через 50, 100 и 200 лет. Будет ли она так урбанизирована и неотделима от городской культуры, как об этом с полной уверенностью говорят некоторые исследователи? Мы не создали идеала человека, живущего в деревне. Должна ли быть культурная работа в будущей деревне такой, как в доме науки и культуры в Варшаве или она пойдет другими путями, используя подлинный традиционный материал? При этом традицию не следует понимать как нечто застывшее; это фактор, подвергающийся изменениям. Художница кооператива Цепелии в Закопане Мария Буйкова считает условием развития народного творчества, с одной стороны, возможность удовлетворения эстетических потребностей покупателей, приобретающих художественные предметы, а с другой — заработка для мастеров.

Председатель Цепелии Станислав Строиньский коснулся некоторых замечаний о работе этой организации. При основании Цепелии ей была вменена в обязанность забота о ручном производстве, не носившем художественного характера. Постепенно это производство стало исчезать из сферы действия Цепелии, и она получила возможность заниматься художественными изделиями. Признание права Цепелии вести собственную торговлю было фактором исключительного значения; именно торговля обеспечила те результаты, к которым пришла сегодня Цепелия. Гибкие формы сотрудничества Цепелии с изготовителями, то есть разные формы занятости, дают возможность избрать способ, в наибольшей мере отвечающий конкретным обстоятельствам при выпуске тех или иных изделий на рынок. В то же время, предлагая Цепелии целиком опекать национальное народное искусство, нельзя забывать, что го-

сударственный план вменяет Цепелии определенные экономические обязанности.

На предложение участников конференции увеличить в магазинах Цепелии количество произведений подлинного народного искусства и ограничить те, которые были названы псевдонародными и стилизованными, С. Строиньский привел пример из спорта: и здесь выбирают лучших спортсменов, однако предпосылкой успеха является широкий тыл массового спорта. Антонин Каминьский причину некоторого падения художественного уровня изделий, продаваемых в магазинах Цепелии, видит в повышении спроса. Производство вынуждает изготовителей увеличивать тиражи, не имея возможности контролировать каждое изделие. Необходимо, по его мнению, найти пути защиты творчества мастеров от деградации.

Все голоса, твердящие об отмирании в наше время народного искусства, — сказал в заключение Александр Яцковский, — исходят от внешних наблюдателей. Для подобных заявлений реальных оснований нет. Александр Яцковский призывал уточнить некоторые понятия, широко используемые в связи с народным творчеством, такие, например, как адаптация, трансформация, оригинал, копия, реплика, а также творчество, искусство, ремесло, производство. При этом, — говорил Яцковский, — мы часто уподобляемся некоему греческому философу, который на вопрос «что такое время?» ответил: «Знал бы я это, если бы сам не спрашивал».

(Материал подготовила Н. Шкаровская).

По следам наших выступлений

В своем «Письме в редакцию» (№ 4 за 1969 год) и в статье «Украинская икона» (№ 9 за 1970 год) В. Свенцицкая писала об условиях хранения коллекции украинских икон в Львовском музее украинского искусства. На запрос редакции Министерство культуры СССР ответило:

«Для создания соответствующих условий хранения и популяризации произведений древнеукраинского искусства, Львовский областной Совет депутатов трудящихся (музей областного подчинения) принял решение о достройке и реконструкции помещения Львовского музея украинского искусства. Утверждено плановое задание, разработаны архитектурно-проектные чертежи, закончено изготовление документации первой очереди достройки музея и выделено на эти цели 380 тыс. рублей. Достройка помещений будет начата в 1972 году.»

Заместитель министра культуры УССР И. Буланый



Вход в доходный дом
«Кастель Беранже»
Париж, 1894

Ренессанс модерна

Вот уже десять лет музеи Западной Европы и Америки усиленно пропагандируют искусство модерна.

Модерн в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве начинает привлекать внимание не только исследователей, которые при общем изучении истории искусства не могут игнорировать этот период, но и современных практиков — архитекторов и художников. Особенно конкретно проявляется интерес к модерну у художников-прикладников. Его специфический орнаментальный принцип изображения переносится в современную промышленную графику, оформление текстиля или узнается в пластически сложной внутренней структуре современного стекла. Иногда художники заново воспроизводят отдельные оригинальные произведения конца прошлого века — это относится, прежде всего, к декоративным тканям У. Морриса.

В свое время модерн не получил широкого признания; о художественной ценности этого периода часто вообще не подозревали. Теперь он становится темой, достойной высокой и квалифицированной популяризации. В последние годы, начиная с выставки «Пионеры современной архитектуры» (Музей современного искусства в Нью-Йорке, 1960—61 гг.), был организован целый ряд выставок, специально посвященных модерну — прежде всего его архитектуре и декоративно-прикладному искусству. Например, во Франции в

1971 году были устроены выставки В. Орта, А. Ван де Вельде, А. Гауди, Ч. Макинтоша и Г. Гимара. Такое подробное рассмотрение персонального творчества ведущих представителей модерна свидетельствует о серьезных намерениях исследовать модерн систематически. Особый упор сейчас делается на саму суть стилистических преобразований. Такова тенденция исследователей и обозревателей, пишущих об этих выставках. Симптоматично, что модерни пытаются представить не просто как декоративный стиль, наиболее ярко проявивший себя в декоративно-прикладном искусстве — предметном мире, с известными здесь именами Галле, Лалика, Тиффани и др., но и показать его проявление в архитектуре.

И нужно отметить, что из всего обширного наследия модерна наиболее внимательно изучению подвергаются сейчас 90-е годы, или, во всяком случае, те концепции, которые формировались именно в этот период, тесно связанный с возникновением нового орнамента и его проникновением в архитектуру. И Гимар, и Орта, и частично Ван де Вельде иллюстрируют именно эту линию развития модерна. Судя по выбору имен и представленным материалам, организаторы выставок заставляют обратить внимание прежде всего на логику конструктивного мышления авторов, на роль орнамента в осмыслении архитектурных форм, на принципиальные формообразующие концепции

архитектурного модерна. Вслед за выставками этих мастеров модерна, в этом же году последовала выставка А. Гауди — архитектора, абсолютно внешне не похожего на них, но в то же время как бы в совершенном, чистом виде выразившего тот план стилистических исканий модерна, который начался еще в его орнаментальном варианте. Выставка Гауди только обострила принципиально новое отношение к исканиям модерна. Организаторы выставок не пробуют делать сколько-нибудь далеко идущих общих выводов об этом периоде. Имеется лишь упоминание о том, что модерни должен помочь понять современную практику архитектуры, что ее творческие искания не раскрыты и более глубокие связи между ними только предполагаются. Основная же задача пропаганды модерна более проста. Она заключается в том, чтобы, систематически показывая модерн, довести до сознания широкой публики всю значительность этого художественного явления и поставить его в один ряд с общепризнанными стилистическими эпохами, которые канонизированы в общественном восприятии.

Устройство персональных выставок архитекторов дает возможность не только проникнуть в «дух» модерна, но и достаточно подробно проследить становление манеры орнаментирования и в целом само формирование «организма» архитектурного сооружения.

Большое внимание уделяется изучению творчества Г. Гимара — одного из первых представителей зрелого модерна во Франции. Его работы разбираются в прессе персонально почти каждая — это и доходный дом «Кастель Беранже» и «Кастель Анриэт» в Севре, и дом Кайо в Лилле, и разрушенный концертный зал «Умбер де Роман». Для нас творчество Гимара примечательно тем, что дает возможность, во-первых, на качественном материале познакомиться с новой системой самого построения орнамента, его применения в архитектуре и, во-вторых, проследить определенную связь модерна с традициями архитектурной готики, выразившуюся у Гимара в идентичном понимании организующей и выразительной функции самой конструкции, в роли которой в модерне выступал новый орнамент. В связи с этим в архитектурных работах Гимара и Орта орнамент теряет свой обычный характер и принцип повторности узора. Орнамент превращается в уникальную по рисунку самостоятельную декоративную композицию, одновременно сочетающую в себе симметрию и асимметрию, растительные формы.

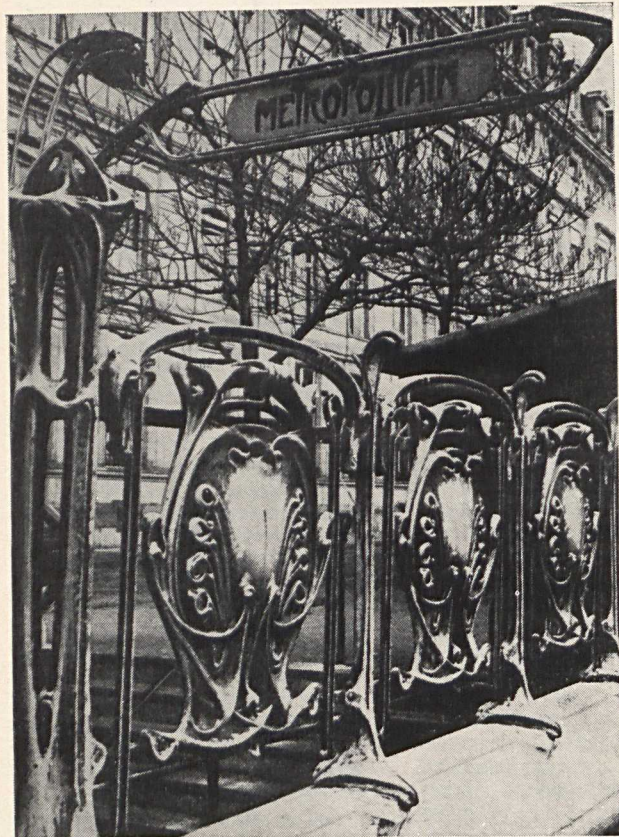
У В. Орта орнамент и его место в интерьере выявляет другие аспекты творческих исканий модерна. В его ин-

терьерах он определяет общее пластическое восприятие пространства, помогая переосмыслить принцип соотношения «пространства и массы», который так поражает воображение в архитектуре Гауди. Ван де Вельде — еще одна сторона модерна; здесь не столько представление исканий в области новых форм, сколько само отношение к быту, предметному окружению, своеобразная «функциональная» программа периода. Разноплановое творчество этого мастера — живописные работы, орнаментальные построения, графика, текстиль, керамика, фарфор, металл и, наконец, оформление интерьеров и архитектура — свидетельствует о заботе обо всем предметном окружении и как нельзя лучше представляет тот культ повседневности, который был столь свойствен эпохе модерна и ее исканиям. Универсальность творчества самих мастеров нового стиля, стремление к единству ансамбля способствовали целостному решению архитектуры и превращали ее в то, что сегодня называют окружающей средой.

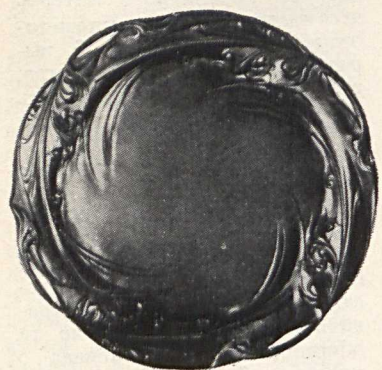
Это широкое обращение к модерну практически стало формироваться тогда, когда в современной архитектуре к началу 60-х годов наметились определенные изменения, отчетливо обозначился интерес к самостоятельной композиционной и эмоциональной выразительности пространства, повысилась требовательность к эстетической завершенности и продуманности самих архитектурных форм и, наконец, коренным образом стало меняться понимание ее функциональных задач. Архитекторы и художники различных областей декоративного искусства стали стремиться отразить в своем творчестве те обширные связи человека с предметной средой, которые реально существуют в жизни, выходят за пределы лишь утилитарных отношений с ним и вступают в сферу «нематериальных», духовных основ эстетического воздействия.

Модерн, при всей подвижности и изменчивости форм, был стилем, претендующим на полную стилистическую самостоятельность и независимость от других эпох. Однако в период его развития жестких стилистических норм, подобных нормам классицизма, создано не было. Именно в результате этой подвижности и отсутствия устоявшихся стилистических-тектонических норм в модерне, легче понять саму изначальную природу формирования архитектуры, безотносительно к конкретным формам ее проявления. И, очевидно, сейчас, когда современная архитектура переживает период самостоятельного становления, в модерне привлекает именно эта возможность проследить сам процесс становления архитектурного стиля, ее «организм».

Л. Монахова



Оформление наземной части метро.
Станция «Сите». Париж. 1899.



Бронзовое позолоченное блюдо
«ардеко» и круглый столик
для гостиницы «Нураль».
Париж

Начиная с мая прошлого года, Музей декоративного искусства в Париже развернул серию экспозиций, представляющих произведения трех великих архитекторов нашего века. Гимар, Орга, Ван де Вельде — пионеры, которые произвели подлинную революцию как в архитектуре, так и в интерьере и его атрибутах. Их творчество заложило основу искусства XX века.

К концу XIX века художественная и культурная жизнь Европы была в полном упадке. Официальное искусство было бесплодно, но обладало формальной властью, а импрессионисты еще не получили признания. Архитектура была в руках «серьезных» людей, которые, чтобы придать некий индивидуализм своим произведениям, воспроизводили в своих проектах основы готики, весьма непринужденно примешивая сюда элементы всевозможных иных стилей. Та же участь постигла декоративные искусства. Дух перемен уже витал в воздухе, острая нужда в них назревала повсеместно. Первая волна перемен возникла в Англии в 1860 году; она шла от прерафаэлитов и оказалась нежизнеспособной. Вторая волна поднялась в 1890 году, захватила Европу и Америку, достигнув своего апофеоза на Парижской выставке 1900 года и после этого неотвратно стала спадать. Новое искусство, рафинированное, эстетически совершенное, социально обусловленное, горячо поддержанное интеллектуальной элитой, не встретило широкого признания. Его строго осуждало старшее поколение архитекторов, оно шокировало буржуазию, ему суждено было исчезнуть. И только Гимар и Годи остались верны ему до конца жизни. Сегодня это искусство, необычное и волнующее, вновь привлекло внимание, хотя интерес к нему и сейчас не носит всеобщего характера.

Гектор Гимар (1867—1942) был главным представителем модерна. Его антиакадемический дух, его богатое воображение и самостоятельная концепция пространства позволили ему придать новые формы искусству и архитектуре и отыскать в них новый смысл.

Широкой публике он был известен как автор декоративных решеток при входе в метро. Между тем, существовал «стиль Гимар», и в Париже немало домов этого стиля...

Но изменение облика города сильно деформировало городскую среду, окружавшую эти решетки при входе в метро, их пребывание в архитектурном ансамбле утратило свою первоначальную органичность, с какой они были соотнесены с городом. Иные времена, иные моды и иные течения смыли многие входы в метро, уничтожили Капель Генриэтты. Предметы декоративно-прикладного искусства; работы Гимара рассеяны по свету, собрать его выставку оказалось чрезвычайно сложно.

В начале своей деятельности Гимар испытал сильное влияние бельгийца Орта и Виоле ле Дюка и заявлял даже, что хочет заниматься новым искусством, отталкиваясь от старых образцов, которые он отнюдь не сбрасывал со счета (в том случае, разумеется, если они не противоречили его главным принципам). Его главными принципами были: гармония, строгость, совершенство. Архитектура была для него монолитным единством, где экстерьер и интерьер должны были согласоваться между собой по одним и тем же законам. Свои принципы он воплотил впервые в полной мере в Капель Беранже (1894 г.). В этом здании четко выражены несущие элементы, которые он заставил подчиниться еще и декоративным целям. Капель Беранже — это игра со сталью, с кирпичом и камнем. Гимар обращается свободно с материалами,

смело сталкивая их и создавая причудливые комбинации, но при этом он нигде не упустил из вида гармонию.

Его девиз: стилизация и абстракция. Однако он никогда не относился к этому формально, ибо за пределами формы пытался постичь сущность сюжета.

Между тем, против его гармонии, строгости и совершенства стояли легионы произведений, созданных его современниками в области архитектуры и декоративного искусства, в пределах того же стиля, которые ломались от нагромождения цветов и бабочек, заслонивших конструкцию, раздавивших форму.

Для нас чрезвычайно существенна позиция Гимара в отношении к промышленности. Гимар попытался сделать свое искусство более популярным и широко доступным.

Декоративные элементы, образцы декоративного искусства, которые в системе его творчества всегда смотрятся абсолютно уникальными произведениями, он хотел подчинить промышленному тиражированию.

Капель Беранже задуман так, что его можно тиражировать в тысячах экземпляров, любая деталь может быть повторена в серийном производстве.

Чтобы перейти от замысла к его промышленному осуществлению, Гимар издал каталог моделей литья. Это был первый шаг навстречу серийному производству, которое практически предшествует сборному строительству.

В 1920 году он просил патент на систему, позволяющую производить монтаж всех элементов стандартизированного дома.

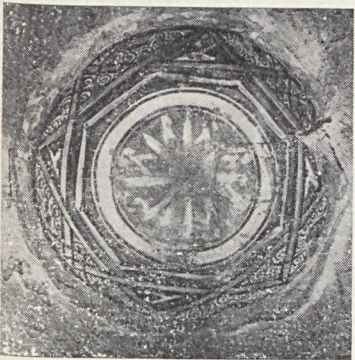
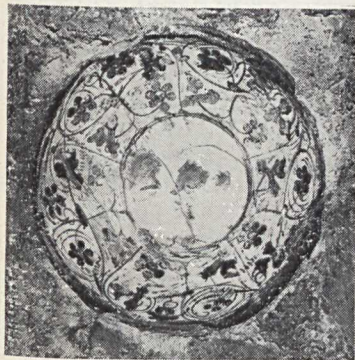
К мысли о возможности собирать здания из вполне готовых деталей он пришел, развивая последовательно свою давнюю идею стандартизации декоративных предметов; отчасти он осуществил ее в 1899 году, когда приступил к знаменитым лестницам при входе в метро, доказав, что один из его принципов — «строгость» — обладает гораздо большей емкостью, чем принято считать. Конечно, лишь в том случае, когда ему сопутствуют и гармония, и совершенство. Мотивы флоры, арабески, причудливое движение линий — это было торжеством «стиля Гимар», расцветшего вдруг в самом центре Парижа. То, что сохранилось, сейчас смотрится невероятной экзотикой; тогда, на рубеже веков, «стиль Гимар» органически включался в убранство Парижа.

Принципу ансамбля, единства и органики стиля он остался верен до конца, до 1930 года, когда он вынужден был удалиться от дел, не успев завершить свой «Гимадьер», последнюю постройку, собственный свой дом, в той же мере подчиненный идеям своеобразного решения пространства и системы стандартизированных элементов, что и другие его произведения.

Стандартизация в представлении Гимара, однако, не соответствовала устрашающему смыслу, какой мы вкладываем в безликое понятие «стандарт». Наладив производство стандартных элементов, Гимар мог бы приступить к осуществлению своей идеи: идти от нового искусства к новому типу жилья.

Это представлялось ему главным, и в этом была для него социально-активная сила нового искусства, в котором он, не в пример многим своим современникам, не видел меланхолично-изысканной отрешенности от жизненных проблем.

(По материалам журнала «Креэ», № 8, 1971)



го пизанского монастыря, украшением которого когда-то служила великолепная испанская керамика, сохранилась лишь эта стена, разделяющая сейчас огороды на окраине города.

Когда и кем был построен этот монастырь? Из исторических источников — старинных планов города Пизы и архивных документов — авторы открытия узнали, что в 1375 году монахи ордена Св. Бенедиктины купили здесь несколько домов, в которых впоследствии, как сказано в рукописном путеводителе по пизанским церквам, «расположился монастырь во имя общего блага». В 1427 году состоялось освящение монастырской церкви, которая позже, в XVIII веке была основательно перестроена и существует поныне. Интересно, что лишь в Пизе встречаются декоративные тарелки, украшающие не только церкви, но и другие общественные здания. Три вновь открытых керамических произведения почти не тронуты временем. Две тарелки расположены на высоте 4,5 метра и выполнены в синих тонах, третья расположена выше и расписана растительным орнаментом. Рядом с этими тарелками имеются два углубления, указывающие на то, что здесь когда-то находились и другие керамические вставки.

Тарелки принадлежат к лучшим образцам известных гончарных изделий испанских мастеров. Осколки подобных тарелок были недавно найдены при раскопках в самой Пизе, а также в другом итальянском городе — Липари. Найденные тарелки имеют следующие размеры: диаметр первой — 13,2 см, наибольшая глубина — 3,9 см; вторая тарелка диаметром 14,5 см имеет небольшой плоский бортик, сильно истертый, шириной около 1 см, глубина — 4,4 см. Такую же наибольшую глубину имеет и третья тарелка при диаметре 13 см.

(По материалам итальянского Бюллетеня международного музея керамики «Фазница»).

«Текстиль и пространство»

С некоторого времени с чехословацких выставок текстиля почти полностью исчезли классические таписерии, а выставочные залы заполнили произведения экспериментального характера, и также арт-протисы (см. стр. 42), дающие художникам множество возможностей цветовых и иных решений.

Как экспериментальные работы, так и арт-протисы были в большом количестве представлены на выставке «Текстиль и пространство», открытой в прошлом году в Праге. Это были композиции художниц Людмилы Капрасо-

вой, Марии Хелены Штехеровой и Веры Винаржовой.

Штехерова придает своим таписериям живописный характер, который особенно важен в арт-протисах. Для В. Винаржовой характерен прежде всего выразительный цветной рисунок.

Наиболее значительными были, бесспорно, работы Людмилы Капрасовой. В отличие от двух других художниц, для нее цвет не так важен. Свойственным для нее средством художественного выражения является игра света и тени в структуре текстиля. Плоский рисунок в ее произведениях уступил место рельефной пластике подлинно монументального звучания. С такой же увлеченностью художница работает и над украшениями из текстиля, проявляя свою оригинальную творческую манеру. Выставка «Текстиль и пространство» показала, что прикладное искусство Чехословакии ищет свои пути развития, часто нелегкие и неизведанные.

О. Секора

(из журнала «U+R», 1971, № 2)

«Инсита» «Insita»

Так называется новое издание — бюллетень Международного Триеннале наивного искусства, подготовленный Международным кабинетом наивного искусства при Словацкой национальной галерее, первый номер которого вышел в конце 1971 года в Братиславе (составитель Штефан Ткач). Название «Insita» (что означает «иное») стоит в ряду терминов (наивное, примитивное, «воскресного дня»), определяющих ту форму творчества, которую мы выделяем среди других, пограничных явлений искусства, и выбрано в результате дискуссии.

Первый номер бюллетеня (а по существу небольшого журнала) открывается выступлением Яна Грашко — директора Словацкой галереи и Генерального комиссара Третьей международной Триеннале наивного искусства 1972 года.

Штефан Ткач, заведующий Международным кабинетом, в своей статье дает обзор материалов двух прошедших международных выставок и симпозиумов по наивному творчеству.

Интересным современным мастерам наивного реализма посвящены статьи Б. Келемена, Д. Хениша, М. Домонкоса, Ш. Ткача. В разделе библиографии напечатана рецензия Яна Округкого на чехословацкие и югославские публикации.

Новое издание иллюстрировано черно-белыми и цветными репродукциями, имеет аннотации на французском и английском языках. Бюллетень «Insita» будет выходить 4 раза в год. В следующих выпусках предполагается давать текст и на русском языке.

Н. Ш.

В конце декабря 1971 года скончался Ян Округкий — искусствовед и историк, известный деятель народного художественного производства Чехословакии, член редакционной коллегии родственного журнала «U+R» («Искусство и ремесло»). Ян Округкий был другом нашей страны, автором «ДИ СССР», организатором нескольких выставок чешского и словацкого народного искусства в СССР, в частности, последней из таких выставок в 1969 году в Киеве. Он выступал в чехословацкой печати и как обозреватель нашего журнала, и как пропагандист советского прикладного и народного искусства.

За время активной деятельности в Центральном управлении народного художественного производства в Братиславе (ULUV) у Яна Округкого сформировалась своя собственная точка зрения на народное художественное производство в современном обществе: используемые в нем приемы и технологию, значение его традиций, его функциональные особенности и эстетические ценности, а также отношение к промышленному производству. Он ориентировался на прогрессивные, способные к развитию традиции, позитивную сторону которых видел в богатстве огромного опыта, проверенного историей развития культуры. При этом он смело отвергал устаревшие, отжившие традиции, утратившие предпосылки для дальнейшего развития.

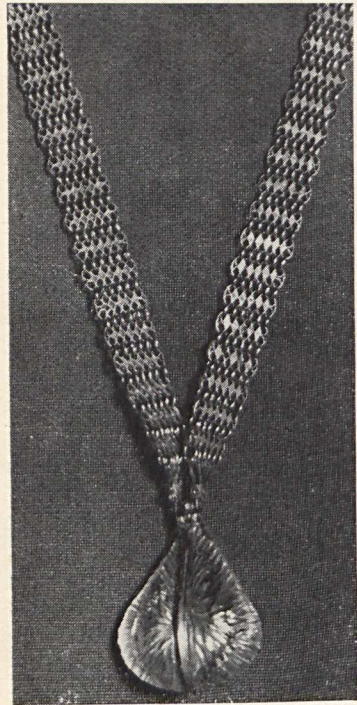
Округкий ясно определял место традиционного народного художественного творчества в современном обществе. Ценность народного художественного производства он видел в его художественных достоинствах и его технико-производственных элементах, в точном соблюдении мастером технологии и ориентировании на конечный результат.

«Результаты ручной работы и мастерства», — писал Округкий, — которые продолжают жить в каждую эпоху, несмотря на существование самого прогрессивного промышленного производства, должны оставаться высшим проявлением в области производства вообще.

Ян Округкий являлся автором многих публикаций, в том числе таких, как «Словацкое народное художественное производство» (1960), «Йозеф Ленгарт, мастер народного художественного производства» (1960), «Расщепленное дерево» (1963), «Производство изделий топором» (1964) и других.

Однако круг интересов Округкого выходил за эти рамки. В последние годы он занимался художественным творчеством любителей, наивным искусством, исследованием теоретических вопросов прикладного искусства и технической эстетики.

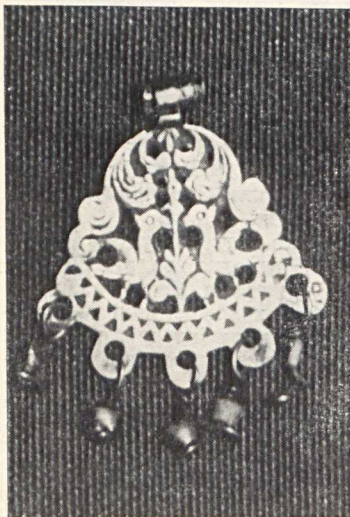
Редакция «ДИ СССР»



Запонка.
Серебро, скань, зернь.
XVII—XVIII вв.

Цепь.
Серебро, горный хрусталь
XVII в.

Серьга.
Серебро, кораллы.
XVIII в.



Удивительно, что такая область декоративного искусства, как ювелирное дело, требующее усидчивого кропотливого труда, сумело остаться у древнерусских мастеров вдохновенным творчеством, не снизилось до уровня холодного ремесла в сегодняшнем, не лестном значении этого слова. Понимание ювелирами материала способствовало осмыслению масштабов задач, не сосредоточивавшихся на самом предмете, а включающих и все окружение, среду в самых широких пределах. В этом процессе наглядно видно, как пластика материальной формы соотносится с представлением мастера об одухотворенном образе русской женщины.

Естественно, что в XVI—XVII веках предметы русского ювелирного искусства органично связывались с костюмом, были как бы вписаны в него, составляя единое художественное целое, и многие из украшений — запоны, бляшки, пуговицы, нашивки, пряжки, самоцветные камни — нашивались, крепились наглухо, становились неотделимыми. Считалось не так уж обязательным нагружать их рабочими функциями: что-то застегивать, удерживать, скреплять. На узорчатой сложной по фактуре, цвету, орнаментации ткани сверкающие металлом и самоцветами украшения были просто необходимы, а их участие в создании декоративного ансамбля одежды — обязательно. Другие виды ювелирных изделий — серьги, ясны, браслеты, цепи, мониста, перстни — можно было свободно снимать и одевать, умножая варианты украшения платья. Образцы разных видов ювелирного искусства XVII—XVIII веков, которые мы показываем на этих страницах, находятся в собрании педагога В. Полуниной и других московских коллекционеров.

Пожалуй, это даже не специальные собрания украшений в академическом значении этого слова. Это, скорее, отдельные образцы, находящиеся у людей, любящих русское народное искусство. И по возможности собирающих его хорошие образцы. У них серьги, подвески, цепочки соседствуют с прялками, игрушками, брatinaми. Эти образцы, подобранные как иллюстрации к статье, характерны для своего времени, интересны по методам использования материалов, а главное — замечательны своими художественными качествами. Серьги появились на Руси очень давно. И не только как женское украшение. Еще византийские источники указывают, что у князя Святослава в одном ухе находилась серьга с жемчугом и яхонтом (сапфиром). О стойкости этих вкусов, дошедших до начала XIX века, упоминает М. Пыляев: «...у большей части франтов виднелись в ушах серьги». Путешествовавший по России в XVI веке англича-

нин Флетчер, описывая туалеты царевен и боярышень, отмечает, что они «в ушах носят серьги в два дюйма и более...» И вообще «без серег серебряных или другого металла и без креста на шее вы не увидите ни одной русской женщины, ни замужней, ни девицы». Ему вторит Котошихин: «... и зарукавники и серьги и перстни с разными же камнями немалое число».

Серьги, а тем более прикреплявшиеся к головному убору ясны могли быть довольно крупных размеров; их украшали сканью, зернью, камнями или имитирующими их стеклышками, крупным «гурмыжским» или мелким речным жемчугом. По своей конструкции они бывали «двойчатками», «тройчатками» — в зависимости от количества стерженьков с набором камешков, бусинок, металлических зерен. Важную роль играли подвески, создающие дополнительный эффект своим ритмичным качанием, «украшая движением». Подвески имели форму сердец, бочонков, птичек. Их часто делали из других материалов в более мелких, чем туловище серьги, формах. Иногда подвесками служили мелкие монеты или подделки под них.

Может быть, самым существенным декоративным элементом одежды были пуговицы. Их использовали не только для застегивания платья, где они нашивались в количествах, многократно превышающих потребность, но для украшения рукавов, шапок, даже обуви. Их и пришивали, и передвигали на шнурах, и подвешивали к ожерельям. Как правило, пуговки были не плоскими, а в виде шариков, груш — «на грушевое дело», желудей — «на желудевое дело», имели сложные и причудливые формы — граненые, витые, ложчатые, насчитывая десятки разновидностей. Все известные материалы находили здесь применение; и, кажется, не было таких приемов ювелирной техники, которые не использовали бы мастера при выделке пуговиц: чеканка, гравировка, чернь, цветная эмаль, включения жемчуга и драгоценных камней, наконец, наиболее популярное зернь и скань. Неудивительно, что, будучи к тому же часто шедеврами ювелирного искусства, пуговицы ценились высоко, иногда, как повествуют легенды, дороже самой одежды. Они переходили из поколения в поколение, о них упоминали в завещаниях. Появлявшиеся в России иностранцы также считали пуговицы достойными внимания. Тот же Флетчер пишет: «Верхняя одежда... застегивается спереди большими золотыми или, по крайней мере, серебряными пуговицами величиной почти с грецкий орех...» Олеарий так же отмечает, что у богатых женщин одежда украшена «...большими серебряными или оловянными пуговицами». Особым, очень сложным и

изысканным видом ювелирного мастерства было изготовление цепей. Их использовали по-разному — и как детали в составе другого украшения, и как самостоятельные украшения. Чаще же всего цепь служила для подвески очень декоративно усложненного «процветшего» креста. Цепь могла состоять из проволочных, подчас очень сложного плетения звеньев или из соединенных между собой бляшек, прорезных дощечек, всевозможных пластин, иной раз изобразительного характера — в виде змей, птиц, цветов. Даже ничем не украшенные, а сделанные сравнительно просто цепи по художественности приемов, по тонкости техники были замечательными произведениями ювелирного искусства.

Формы украшений, представленных в собрании, восходят к XVI—XVII векам. Однако эволюция вкусов даже под влиянием петровских реформ не была столь быстрой, и спустя много времени в России пользовались не только сохранившимися, но и вновь изготовляемыми в привычном стиле украшениями. Когда они постепенно исчезли из дворянского обихода, то еще долго держались в среде купечества, духовенства, а особенно крестьянства, просуществовав с небольшими изменениями вплоть до середины XIX века.

Л. Кропивницкий

Гандольфи.
Женский портрет.
1830
Музей Тропинина. Москва

Барбье.
Женский портрет.
1820
Музей Тропинина. Москва

Крестьянка Курской губернии.
XIX в.

Серьга.
Серебро, цветное стекло.
XVII—XVIII вв.

Серьга.
Серебро, олово, цветное стекло.
XVII—XVIII вв.

Серьга.
Серебро, жемчуг, цветное стекло.
XVIII в.

Пуговицы. Желтая медь.
XVIII в.

Бляшка.
Сер. 'ро, цветное стекло.
XVIII в.

Серьга.
Серебро, зернь, рубленный жемчуг, кораллы.
XVIII в.

Серьга.
Серебро, цветное стекло.
XVII—XVIII вв.

Серьга.
Серебро, пух. XVIII—XIX вв.

Серьги. Серебро. XVIII в.

