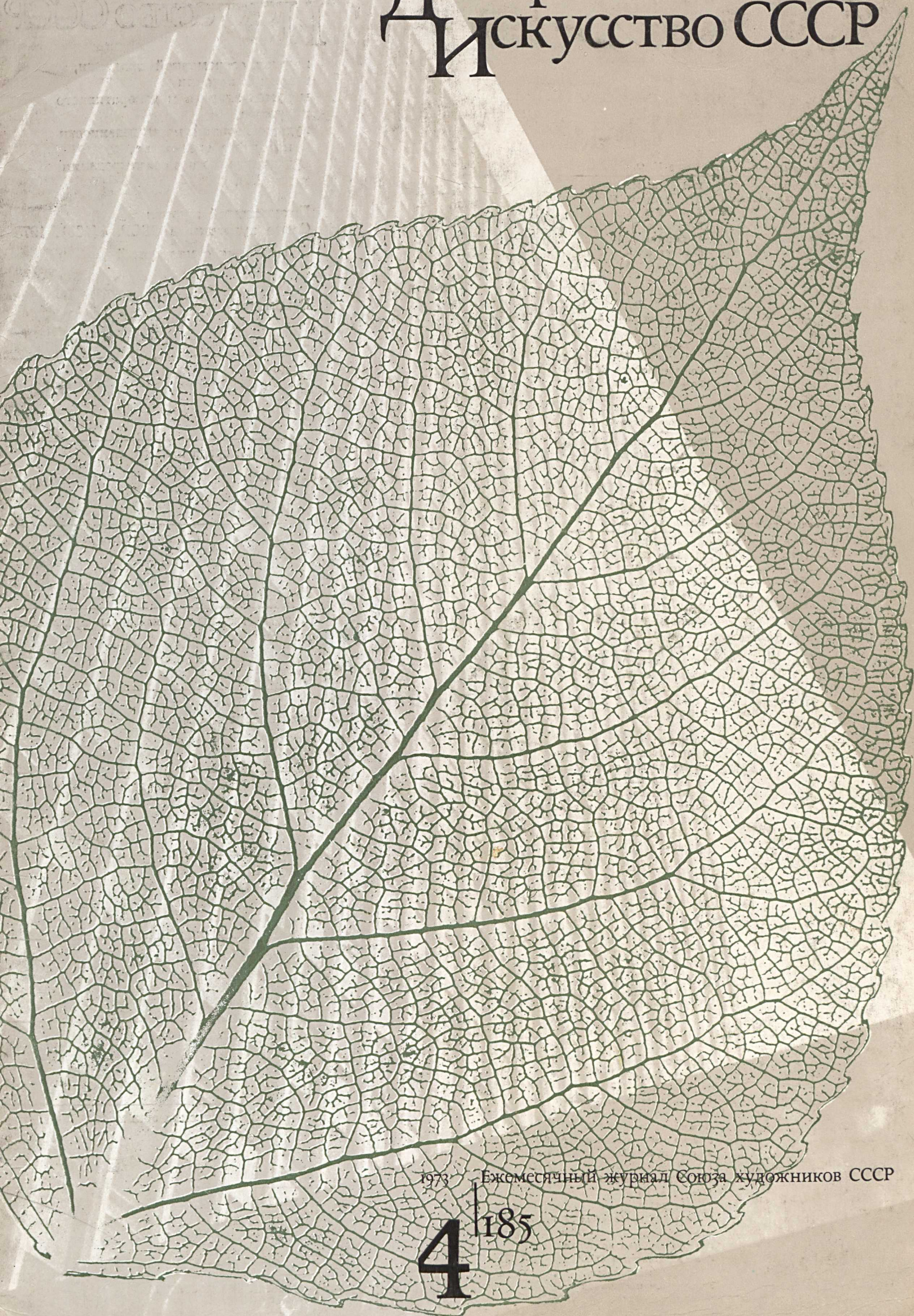


# Декоративное Искусство СССР



1973

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

4

185



# 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(185). 1973  
Год издания семнадцатый

|                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Главный редактор        | Ладур М. Ф.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Зам. главного редактора | Кантор К. М.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Редакционная коллегия   | Бескинская С. М.<br>Бородай В. З.<br>Василенко В. М.<br>Иконников А. В.<br>Королев Ю. К.<br>Крюкова И. А.<br>Кума Х. Р.<br>Левашова А. А.<br>Леонов П. В.<br>Литанишвили О. А.<br>Луппов Н. А.<br>Обух В. А.<br>Рахимов М. К.<br>Рождественский К. И.<br>Розенблюм Е. А.<br>Смирнов В. А.<br>Толстой В. П.<br>Хан-Магомедов С. О. |

|                     |                                                                                                           |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ответств. секретарь | Кельман Л. М.                                                                                             |
| Зав. отд. редакции: | Базазянц С. Б.<br>Крамаренко Л. Г.<br>Невлер Л. И.<br>Уварова И. П.<br>Шкаровская Н. С.<br>Курбатов Ю. К. |

|                     |                                                                                                                                                                |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Главный художник    | Лифатов С. А.                                                                                                                                                  |
| Художник номера     | Штейнер Л. М.                                                                                                                                                  |
| Худ.-техн. редактор | Нейман А. И.                                                                                                                                                   |
| Корректор           | Кочетов Г. И.                                                                                                                                                  |
| Фотохудожник        | Буланов Г. П.                                                                                                                                                  |
| Фото                | Дебилов П. М.<br>Долматов В. Ф.<br>Онанов С. И.<br>Пальмин И. А.<br>Рябинина Л. А.<br>Стигнеев В. Т.<br>Стрелецкий А. М.<br>Тартаковский С. А.<br>Хейфец А. Ш. |

Опечатки:  
В № 12, 1972 следует читать:  
на стр. 19 2-ю подпись снизу —  
А. Гарбаускас. Витраж  
в библиотеке гор. Вильнюса;  
на стр. 22 подпись к верхней  
иллюстрации:  
К. Моркунас. Витраж  
«Весна»

Адрес редакции:  
Москва, К-9, ул. Горького, 9  
тел. 229-19-10, 229-68-45  
Рукописи не возвращаются  
А06131 15/III 1973 г.  
Бумажных листов 3,25  
Учетно-издательских листов 9,2  
Условных печатных листов 8,49  
Печатных листов 6,5  
Зак. 3197. Тираж 25 700  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете  
Совета Министров СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной  
торговли. Москва.  
Мало-Московская, 21.

В номере:

2

М. Л. Чудо

4

Е. Беляева Городская среда и ее характер

11

И. Рюмина Искренность и фальшь стилизации

15

В. Белоусов Монументальные комплексы архитектора  
Богдановича

21

Н. Воронов От «чистой» формы —  
к изобразительности

26

Н. Буданова «Художники Подмосковья»

29

Т. Соколова Русская мебель  
первой трети XVIII века

34

Л. Переверзев Дизайн и фольклор

37

Ю. Терчук Что такое памятник архитектуры?

41

Искусство канадских эскимосов

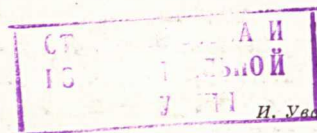
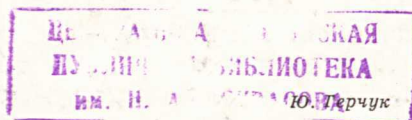
44—51

Хроника

52

Страница коллекционера

П. Дебилов Дагестанские поставцы





Даже открытие дифференциального  
и интегрального исчислений  
невозможно было бы без фантазии.  
Фантазия — есть качество величайшей  
ценности.

В. И. ЛЕНИН.

Заключительное слово по Политическому  
отчету ЦК на XI съезде РКП(б)  
22 марта 1922 г. Соч., т. 33, стр. 284

С. Коненков  
«Сказка». Дерево. 1913





## Чудо

М. Л.

*ЭТОТ ЭПИЗОД НЕ ЗАНЕСЕН НА СКРИЖАЛИ подвигов в Великой Отечественной войне так же, как и многие другие. Мне об этой правде, ставшей легендой, рассказал мой друг, украинский художник, один из мужественных защитников Одессы Анатолий Широков.*

Безымянная высотка, прокаленная безжалостным солнцем, продуваемая изнуряющим суховеем, «стояла насмерть». Ни деревца, ни травинки, только истерзанные непрерывными артиллерийскими обстрелами и атаками окопы да небольшое подразделение бойцов этого важного для замысла командования, драгоценного кусочка советской земли. Высотка простреливалась насквозь. Снабжение защитников было парализовано. На всю группу героев оставалось около полуканистры теплой, пахнущей бензином, но такой желанной влаги. Потрескавшиеся кровоточащие губы жаждали... Воду выдавали строго по сто граммов на человека, цена одной капли воды была ценой жизни. Вся земля была в больших и малых трещинах и вдруг в одной из них... Я предоставляю слово Анатолию Широкову.

— Ну что я могу сказать, в одной из расщелин мы обнаружили зеленый росточек какого-то дерева, совсем еще малышка, всего несколько полуувядших листочков... Ну и что же было дальше? А дальше, не сговариваясь, из ста граммов каждый боец оставил кто три, а кто и пять капель нашему умирающему другу. А еще мы во время особенно сильного обстрела накрывали его каской. Ты сам понимаешь, у нас были каски, потерявшие хозяев. Ты бы посмотрел на эту каску, какой был у нее вид после боя. Но росточек мы уберегли. Вот все, собираюсь съездить на высотку. Говорят, там такое дерево поднялось, надо было бы камешек положить с фамилиями героев, но боюсь, не вспомню.

— Ну спасибо тебе, Анатолий, за бесценное свидетельство человечности и героизма советских людей. И когда я читаю Постановление Правительства о защите природы, мне невольно вспоминаются донорские капли животворящей воды, отданные другу.

## Ступени зрелости

Опавший пурпур клена на земле,  
Осенний вечер среди гор  
Дождь моросающий.  
Вымокший под ним.  
То не олень ли плачет одинокий?  
*Фудзивара Иэгака, японский поэт, XI век (приблизительно).*

Как через столетия в шуме реактивных двигателей, в безумии цифр и вулканическом потоке информации мог услышать Гавриил Троепольский плач одинокого оленя и откликнуться на него неизмеримой любовью и невыносимой болью «Бима-Черное ухо»? Это произведение не нуждается даже в самой лучшей рецензии. А вот понять причины мгновенного и единодушного успеха у миллионов читателей нужно. Мне кажется, в какой-то степени ему отвечают прекрасные строчки Леонида Мартынова:

Надобно знать, что давно стосковалась  
Об очень несложном людская душа,  
Чтоб творчество, полное внутренней мощи  
И многообразное, как никогда,  
Держалось бы стать по возможности проще,  
Как попросту Солнце,  
Как просто Земля.

Да. Людская душа стосковалась и поэтому с такой

благодарностью впустила к себе не совсем чисто-породного Бима. Впустила, выражая этим открытую и чистую любовь к природе, с нежностью, может быть, не модной в наше время. А если это так, то почему же столько черных поступков и издевательств над нашей матерью совершает значительная часть ее любимцев, по ошибке носящих высокое имя Человек. Но это отдельная тема не только самостоятельной трудной, я бы сказал, траурной статьи, но может быть, специального исследования института психологии на тему «Особые формы подлости в эпоху борьбы за коммунистическую нравственность». Писать об этом у меня нет ни сил, ни желания. И поэтому я хочу высказать несколько соображений о «белой стороне проблемы» и о некоторых ее аспектах, лежащих ближе к эстетической культуре и искусству.

В самом деле, тревожась о состоянии природы в тех местах, где ее постигло несчастье, как мы относимся к природе вообще, даже в том состоянии, в котором сейчас находятся наши поля, леса, горы, сады, парки? Я живу в Москве, в районе Новопесчаных улиц. Лет двадцать тому назад на значительном участке посажен был парк-сад, по крайней мере, половина деревьев в этом парке фруктовые. Сейчас он разросся, и когда зацветают яблони, трудно определить, где ты находишься — на Кубани, в Крыму или в благодатной Молдавии. Дорога в продуктовые магазины идет через душистые аллеи. И вот я в течение нескольких часов наблюдал за нашими «новопесчанниками». Только два пенсионера, сидящие на одной из скамеек, бросали рассеянный взор на щедрое цветение фруктовых деревьев. Прошло через парк не меньше ста человек, веселых, задумчивых, рассеянных и сосредоточенных. Шли в одиночку и группами, но никто из них не взглянул благодарно вокруг себя. Они были психологически слепы. Они просто не видели окружающего как эстетическую среду. Деревья, киоски, скамьи, троллейбусы были для них в одном ряду, и когда я, не выдержав, обратился к одной супружеской паре с вопросом: «Вы заметили, в каком раю мы живем?» «Что? Я вас не понимаю. А! Да, красиво», — сказала она, улыбнувшись. И, переложив тяжелую «авоську» из одной руки в другую, продолжала прерванный разговор. Он никак не реагировал. После очередного вопроса в моем импровизированном социологическом исследовании я получил исчерпывающий ответ. Хмурый мужчина спросил меня: «Скажите, вам что, делать нечего?» Я бы погрешил против истины, если бы обвинил всех москвичей в равнодушии к прекрасному. И я отлично понимаю, что многие житейские заботы и хлопоты стоят на пути к постижению красоты природы, да и не только природы. Как же сделать более доступным миллионам тружеников более широкое видение эстетических богатств, нас окружающих? Ответить на этот вопрос трудно, но думаю, что нужно вначале воспитать в себе отношение к природе как к непостижимому чуду, мир которого благожелателен к нам, людям, а потом нужно непрерывно учиться и учить других, приходить в природу не как рабовладелец, с хлыстом и злой волей, а как друг, самая тонкая и деликатная часть все той же природы. Итак, попробую сформулировать, как мне кажется, три стадии познания природы и подлинной дружбы с ней. Первая — она освоена довольно хорошо. Растянуться на траве, кричать «ау!», закусить и выпить в красивом местечке и, оставив следы своего пребывания,



возвратиться домой. Вторая — постараться увидеть и услышать живую поэзию цветов и трав, треньканье неизвестной птицы, шорохи и шум леса или журчанье ручья, всплеск рыбы в озере. И, наконец, третье, высшее, состояние — понять в совершенстве все тайны простого и сложного языка природы и создавать на этой основе прекрасное в литературе, поэзии, живописи и музыке.

Счастливей, поднявшихся на эту высокую ступень, не очень много, но какой огромный поток добра и гуманизма они приносят в нашу жизнь, в нашу культуру отношений, в становление этических норм в будущем коммунистическом обществе. Вспомним хотя бы несколько имен наших соотечественников — Тургенев и Леонов, Толстой и Довженко, Пришвин и Паустовский, Есенин и Арсеньев и, наконец, Солоухин и молодой певец природы Песков. А художники — эти доблестные рыцари — Грабарь и Сарьян, Герасимов и Мешков, Рерих и Пластов, Богаевский и Волошин, Рылов и Чуйков, Нестеров и Васнецов. Чайковский, Мусоргский, Скрябин, Шостакович — вот кому действительно можно позавидовать.

Но вернемся к примерам облагораживающего влияния живой природы.

В Доме архитектора я видел несколько примечательных персональных выставок пейзажа. Это были душевные и тонкие произведения, где и намек не было на прямолинейность и элементарный рационализм, а наоборот, авторы — квалифицированные архитекторы продемонстрировали душу живую, которую они сохранили несмотря на стеклянно-бетонную диктатуру. Правда, уход в поленовские пейзажи был естественной реакцией на недоброй памяти черемушкинское поветрие в архитектуре. Сейчас у нас все больше и больше талантливых и живых архитектурных ансамблей.

Но все же, думается, было бы счастьем и для творческих архитекторов и для таких же художников устройство совместных ежегодных выставок пейзажа с обязательным участием руководителей архитектурных мастерских. Может быть, тогда использование живой природы в архитектуре было бы не редким исключением, а правилом. Но, как я убежден, главное не в этом: нужно помочь некоторым поклонникам эстетики числа и циркуля вернуть дерзкую доброту и душевность — привести в действие механизм эмоций, который, не будем таить греха, не всегда имеет возможность заявить о своем существовании. Но это к слову.

### Тайна Кукрыниксов, открытая автором после деликатных исследований

Я подолгу стою у небольших пейзажей каждого мастера из этого прославленного моноколлектива. Это удивительные произведения. От них веет такой человечностью, теплотой и задушевностью, что меня одолевает хорошее недоумение, как одни и те же художники могут вместить и всемирно известную сатиру, и этот особый мир русского пейзажа? Но объяснение пришло как-то сразу. Оно было естественным и бесхитростным. Живопись стала той очистительной сферой и тем аккумулятором творческой энергии, которые были необходимы после «общения» с мерзостью глобального масштаба, борьбе с которой художники посвятили все свои душевные силы — гражданскую доблесть, ярость классового обличения и уничтожающую силу своего сатирического таланта. А ведь все это даром не дается. И вот влюбленность и доверие к целительным силам природы восстанавливали силу и страсть души. Да простят меня великие мои современники, если я в своем «открытии» был в чем-то не прав. Толкнули меня на эти строки только искренняя к ним любовь и глубокое уважение.

### Совсем немного старинной фантастики

Вот ведь странность. Я отлично понимаю, что главный редактор не имеет права восхищаться всякими лесными легендами, тем более в век компьютеров и космической техники, а вот ничего с собой не могу поделать. Тревожит меня: куда же будут деваться при современной системе лесозаготовок все эти лесные

духи, русалки, лесовики? Что делать всем этим водяным и царевнам-лягушкам, когда вода в омутах и озерах отравлена, и где найдут пристанище Пан или созданный С. Коненковым «Старичок-боровичок»? Я понимаю необходимость рационального ведения лесного хозяйства, и, может быть, на иностранный манер, когда каждое дерево перенумеровано и каждый гриб занесен в особый реестр, но для этого нужны особые зоны лесных плантаций. А вот для нашего леса вообще душа моя не может принять этой системы, так как там негде приткнуться со своей тоской и печалью Аленушке, и некуда бежать Серому Волку со своей драгоценной ношей. Бедные, бедные порождения устарелой человеческой фантазии и бедные все те, кому не пришлось насладиться всеми этими таинственными чудесами! Но я не теряю надежды, что родится новая фантастическая поэзия не на основе чудовищных роботов и кибертехники, а на гуманных сказочных ощущениях. Я не знаю, каким он будет, этот фантастический мир новых сказок и легенд — я не знаю, и каким он может быть.

Но вот доктор психологических наук, профессор В. Н. Пушкин рассказывает об опытах наших ученых, открывших в растениях свой мир психологии. Растения и психология. Эта реальность выводов в научных поисках уже сама есть сказочность, и, может, в этой сфере будет жить и новая фантастика. Не знаю. Думаю только, что герои этих новых сказок будут гуманными и чудеса подвигов у них будут добрыми, и, может быть, придет время, когда где-то в пещерах Памира поселятся новые тролли, которые будут помогать людям, попавшим в беду.

Я убежден, что нужно задуматься о недостатке фантазии и доброго колдовства в том стерильно правильном, трижды процеженном духовном меню, которым мы так щедро одарили наших детей и внуков. Нужно понять, что всеми нами любимого традиционного Деда Мороза явно недостаточно. Разве не жила бы полной жизнью принцесса Весна и королева Осень? Людям нужны поэзия, сказки сегодняшнего дня, где в своей «волшебной» форме воплотилась бы наша жизнь и деятельность, полная всяческих реальных чудес. Нужно приучать наших людей видеть в рощах не только дрова и дары леса, а и нечто еще, более возвышенное и красивое, и, может быть, тогда появится новая Сольвейг и будет она не только ждать своего непутевого возлюбленного, но и сама его разыщет где-то в межзвездных одухотворенных далях. Думаю, что дети, будущие наши граждане, ничего не потеряют от подобных сказок, а станут богаче, гуманнее, отзывчивее. Не пострадают и наши юные техники — изобретатели, экспериментаторы, так как для всей этой увлекательной деятельности также трижды нужна фантазия. А, как известно, без развитой фантазии у нас не было бы ни Мичурина, ни Циолковского. Вот и всякая моя «крамольная» фантастика.

### Единство

А какова же роль художников декоративного искусства? Нужно обострить, отшлифовать до артистизма понимание тайн и обаяния живого прототипа, чтобы в творческой лаборатории рождались произведения музыкальные, может быть, симфонического звучания. А дерево на безымянной высотке, которое спасли и сохранили для потомков наши солдаты, пусть растет как символ мужества, самоотверженности и человечности советских воинов и пусть оно будет живой памятью и гарантией, что грандиозный государственный план об охране природы будет выполнен всеми поколениями населения нашей великой Родины.

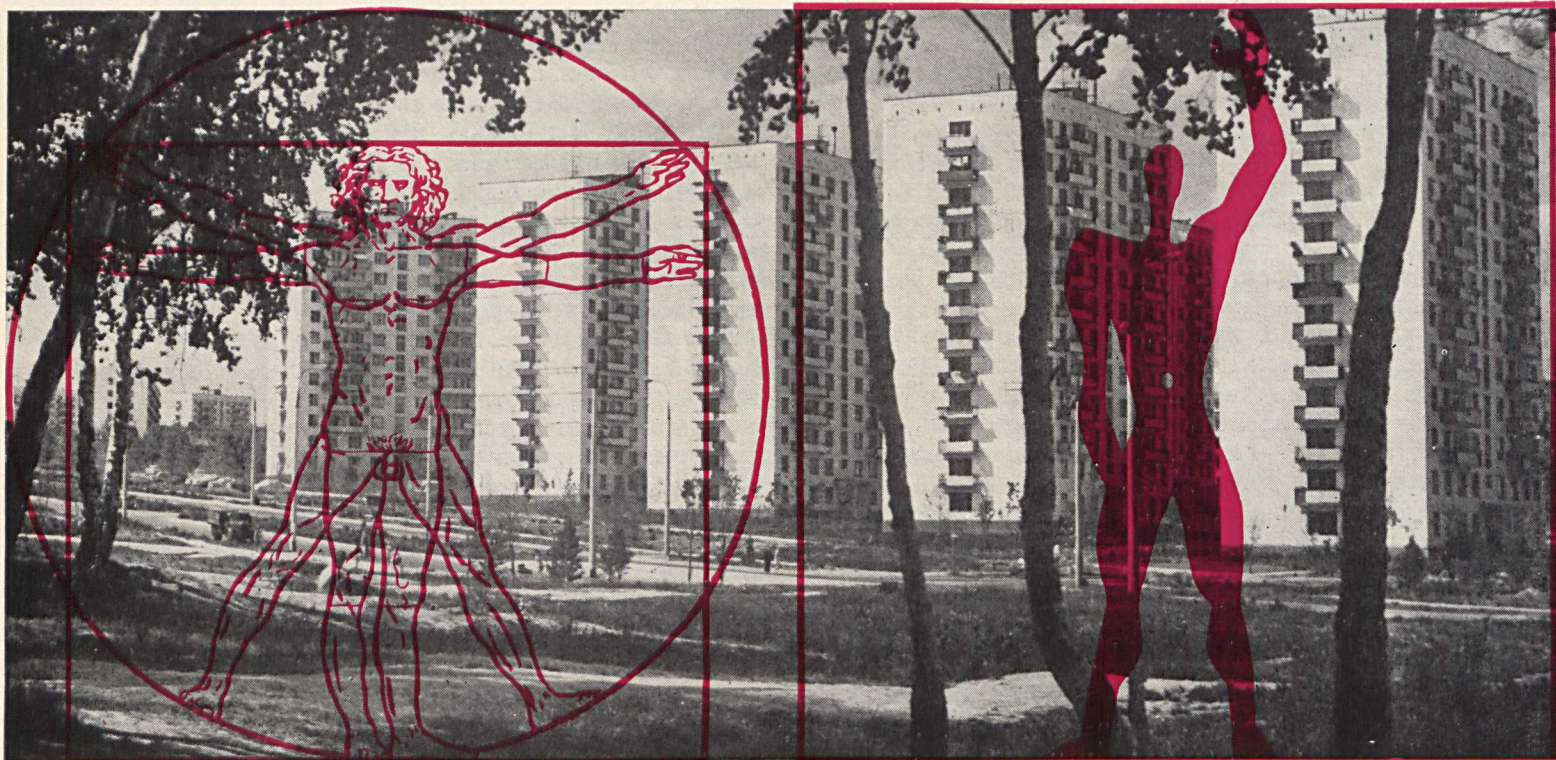
Несколько недоуменных вопросов автор задает самому себе.

1. Почему пришло в упадок садово-парковое искусство в новых архитектурных ансамблях?
2. Почему в ряде подмосковных деревень, окруженных лесом, нет ни фруктовых деревьев, ни цветников?
3. Почему возможно в Омске все то, что невозможно во многих других городах?



# Городская среда и ее характер

Е. Беляева

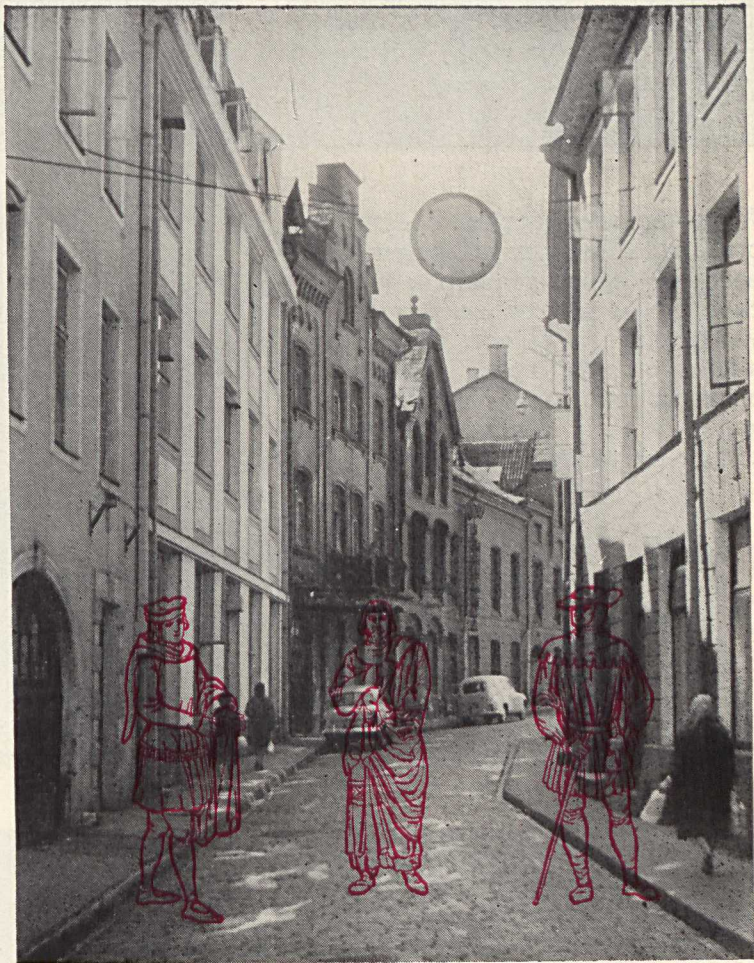
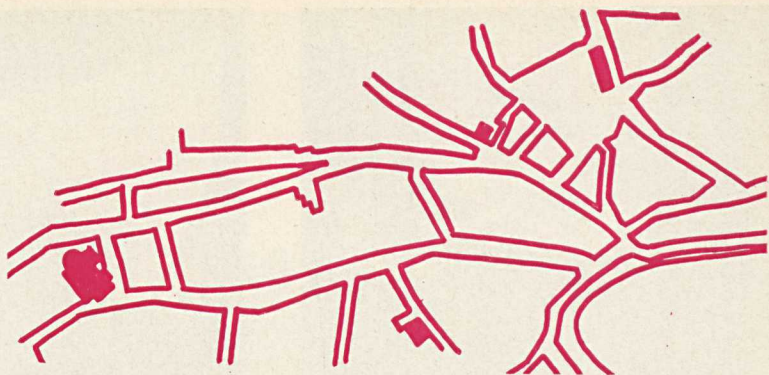


ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА... Мы постоянно ощущаем ее вокруг себя. И в то же время трудно четко сформулировать: в чем же заключается ее характер? Что делает окружающую человека городскую среду в одних случаях близкой, понятной, приятной ему, в других — чужой, холодной и даже враждебной? Можно ли архитектору и художнику заранее предвидеть, «спроектировать» тот неуловимый и всегда особый внутренний дух, который присущ как величественным ансамблям Ленинграда, так и тихим провинциальным городам, шумным современным улицам и дворам в жилых кварталах.

Архитектурная среда исторически сложившегося города — объект художественного творчества, формируемый не одновременно, а постепенно. Постепенные изменения вносит время, обновляются и заменяются здания, что-то исчезает, что-то добавляется. Однако есть какие-то качества, которые являются как бы основой. Это в первую очередь отношения физических размеров объемов и пространств, формирующих данную среду, ее характер. Ограничения зрения накладывают свой отпечаток на восприятие пространств. Так, городские пространства, протяженность которых не превышает 25 м вызывают ощущение интимности. Это связано с тем, что в пределах такого расстояния мы имеем возможность узнавать людей в лицо и даже различать выражение лиц. Это масштаб наших старых улиц.



Характерными чертами пространственной среды улицы средневекового города являются: фиксированные точки зрения вдоль улицы; вертикальность композиции видового кадра; преобладание объемов над пространством; короткая экспозиция каждого кадра, внезапность их смены.

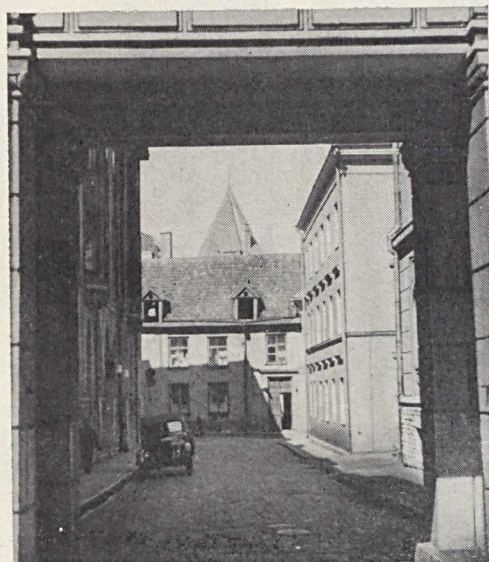




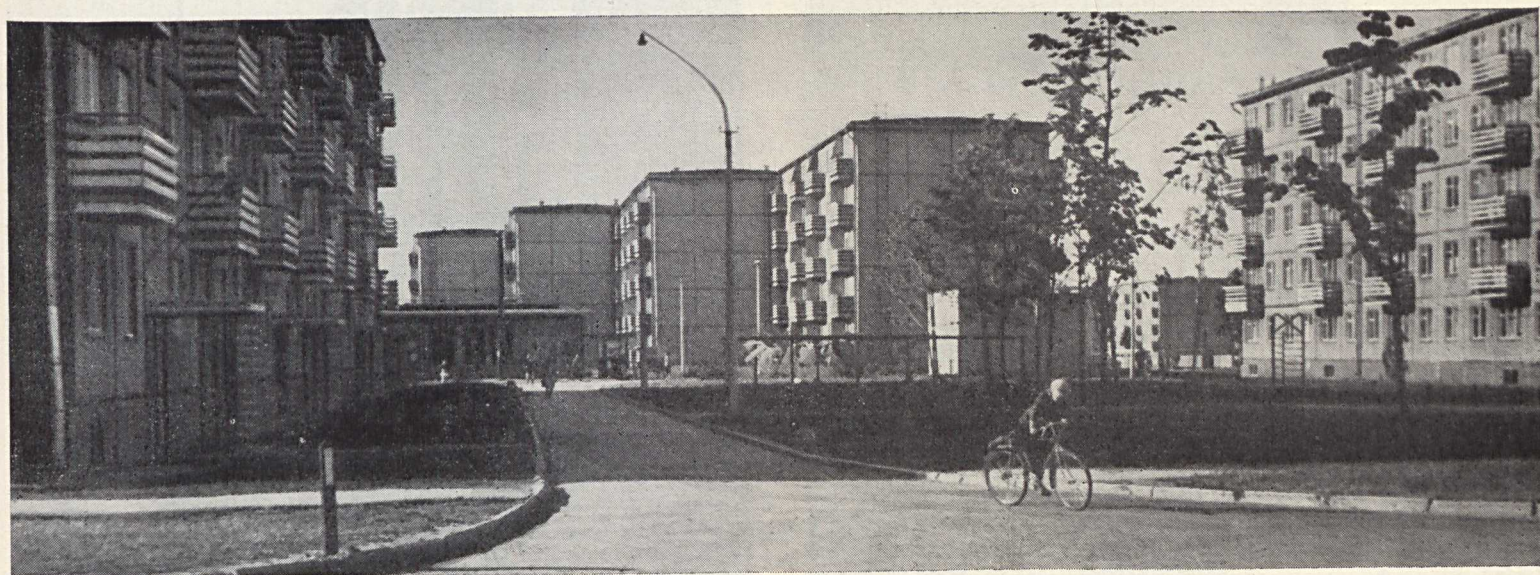
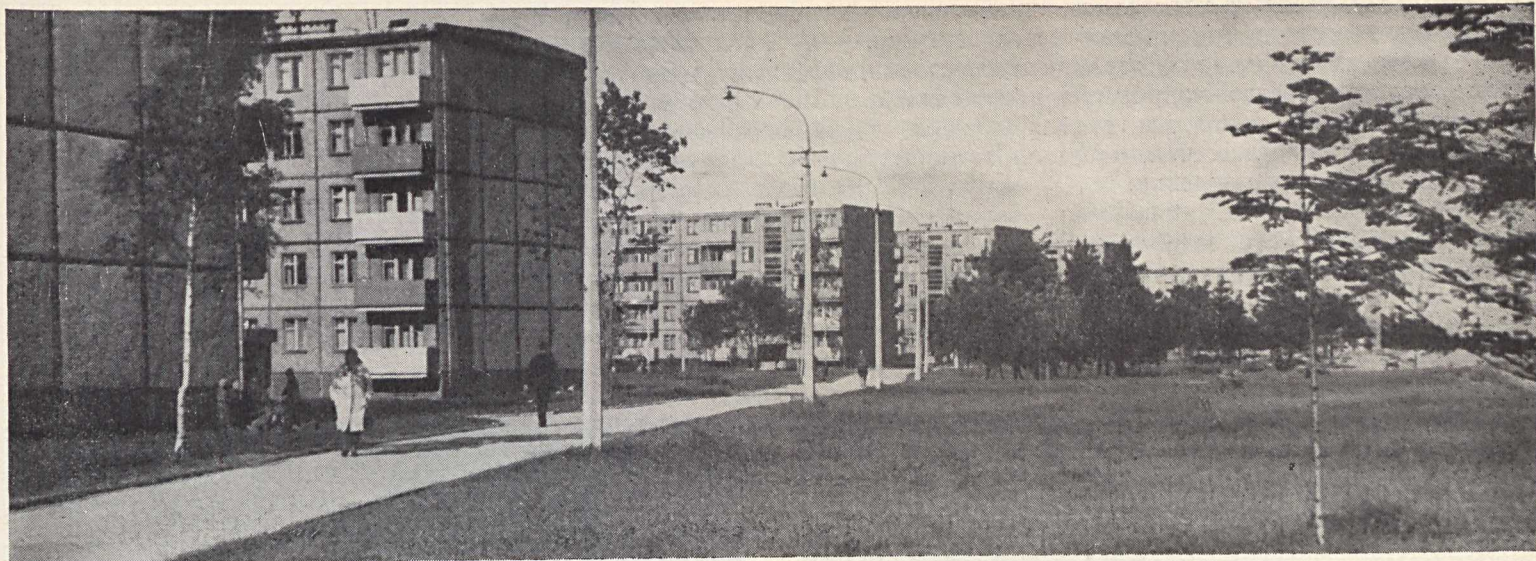


Характерными чертами пространственной среды улицы средневекового города являются: фиксированные точки зрения вдоль улицы; вертикальность композиции видового кадра; преобладание объемов над пространством; короткая экспозиция каждого кадра, внезапность их смены.

Для пространственной среды современного жилого района характерны: неограниченные возможности обзора, горизонтальность композиции «видового» кадра, длительная «экспозиция» каждого кадра, постепенность смены зрительных кадров в движении.

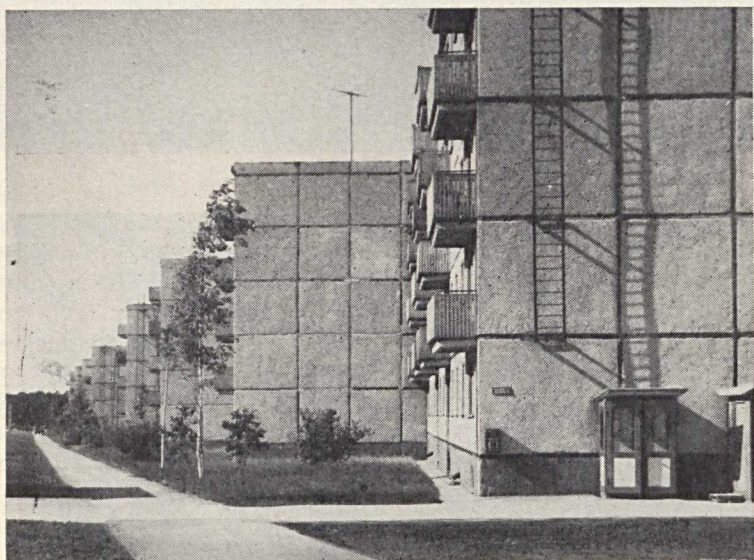
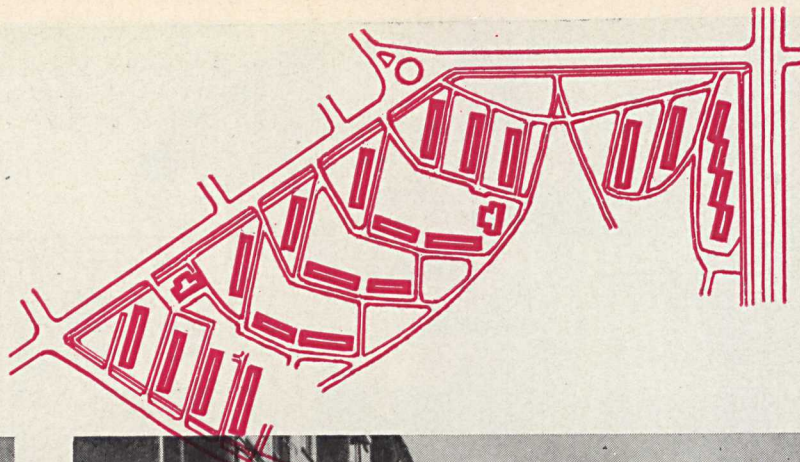








Характерными чертами пространственной среды современного жилого района являются: неограниченные возможности обзора, горизонтальность композиции «видового» кадра, разряженность свободно стоящих объемов, длительная «экспозиция» каждого кадра, постепенность смены зрительных кадров в движении.





Городские пространства протяженностью более 130—140 м кажутся человеку гипертрофированными, так как это максимальные расстояния, когда человек различает действия людей, движения, жестикуляцию. Наконец, на расстоянии до 1200 м мы еще видим людей, далее их уже не видно совсем. Таким образом, в монументальных перспективах, протяженность которых больше 1200 м, человек вообще перестает играть роль. Характер среды особенно важен в зонах пешеходного движения, где человек непосредственно воспринимает окружающее его пространство. Путешествие по новым жилым районам, когда в поле зрения попадают одни и те же громадные дома, значительно удаленные друг от друга, кажется человеку более длинным и утомительным, чем такой же длины путь по «городской» улице, меняющей направление, имеющей выступы, загибания фронта застройки, декоративные элементы, входы, витрины, разрывы в застройке, неожиданно открывающие вид в глубинные пространства. Ведь пешеходная зона — это не просто асфальтированная дорожка, изолированная от транспортного движения. Это, в первую очередь, зона, где человеку нужен тот пространственный масштаб, который соответствует его размерам и силам, где богатство зрительных впечатлений соответствует скорости пешего хождения. Таким образом, скорость движения человека и возможности его восприятия являются одним из важнейших определителей «человеческого» масштаба пространственной среды города, ее характера. Масштаб окружающей среды создают ближняя и дальняя зоны восприятия. Идея о пространственном разделении архитектуры «человеческого» масштаба (в ближней зоне) и «городского» (в дальней зоне восприятия) принадлежит Корбюзье. Он считает, что необходимо отвести огромные силуэты небоскребов на второй план с нашего поля зрения: «Если небоскребы поднимают свои этажи на высоту 200 метров, то между этими гигантскими сооружениями и центром остающихся свободными пространств будут устроены бульвары с густо поставленными постройками в один, два или три этажа с последовательными уступами, где будут находиться магазины... рестораны и кафе... Улица будет перестроена главным образом при помощи элементов, соответствующих человеческому масштабу»<sup>1</sup>.

Рассмотрим характер среды привычной для нас трассы пешеходного движения в старом, исторически сложившемся городе — улицы Пикк в Таллине. Главная причина притягательности и очарования этой улицы состоит в том, что масштаб в пределах возможностей человека как в смысле преодоления расстояния, так и в смысле организации точек зрения.

Характерными чертами пространственной среды улицы средневекового города являются: фиксированные точки зрения вдоль улицы; вертикальность композиции видового кадра;

преобладание объемов над пространством, короткая экспозиция каждого кадра, внезапность их смены.

Анализ районов современной массовой застройки (район Мустамяэ в Таллине) позволяет сделать вывод, что секционные дома не могут сформировать сомасштабную человеку «ближнюю зону»; длинный «брусок» пяти-девятиэтажного дома слишком громоздок и негибок, чтобы создать ту модулировку объемов и пространств, которая необходима для человека, идущего пешком. Неслучайно ведутся поиски более гибких объемов, образованных из секций сложной конфигурации (работы Кандилиса, Жосика и Вудса во Франции, предложения Ленинградского комбината по компоновке домов). Характерными чертами пространственной среды современного жилого района являются: неограниченные возможности обзора, горизонтальность композиции «видового» кадра, разреженность расположения свободно стоящих объемов, длительная «экспозиция» каждого кадра, постепенность смены зрительных кадров в движении.

Для наглядности нами выбраны примерно одинаковые по длине пешеходные пути в исторической и современной застройке Таллина, генеральные планы представлены в одном масштабе.

Необходимо отметить, что качество строительства многих новых районов довольно высокое, архитектурные решения несмотря на стандартизацию разнообразны и изобретательны: различные ограждения балконов, разнообразие цветовых решений, использование вертикальных стенок, обогащающих фасады светотенью, активное озеленение и малые формы. И все же после проделанных 1000—1200 метров пешеходного пути нас не оставляет впечатление однообразия, монотонности и неуютности, причина которого лежит в основе пространственных решений, не учитывающих закономерности восприятия их человеком при движении за определенный отрезок времени.

Корбюзье предвидел эти недостатки, когда писал о том, как представлялась ему застройка будущего:

«Все это должно быть работой человека, рост которого колеблется между 1,5 и 1,9 метра. Если бы выставить этого человека один на один против обширных пространств, он бы устал. Нужно суметь сжать городской пейзаж и придумать измерительные элементы в соответствии с нашим масштабом. Эта проблема является задачей архитектуры; в архитектуре работают посредством контрастов и создают симфонию из простых и сложных элементов, маленьких и больших, легких и могучих. Огромные конструкции будущей планировки раздавят нас: нужно найти общую меру между нами и этими гигантскими произведениями»<sup>2</sup>.

Другой важнейшей чертой городской среды, от которой зависит ее образ, является «количество» и «качество» природы в городе. По мере роста городов природа, зелень все более изгонялась из переуплотненной город-



ской структуры. Становилась все более очевидной необходимость введения природы в город. Одним из главных принципов современного строительства жилых районов на окраинах крупных городов является максимальное озеленение территорий, разуплотнение застройки, свободная постановка домов в пространстве. Природа вернулась в город. Однако размер территорий и низкая плотность их заселения привели к утрате социального смысла городского поселения. Между тем город как воплощение современной цивилизации привлекает человека высокой интенсивностью деловой, общественной и культурной жизни, а также возможностями наибольшего количества контактов, встреч, собраний. Малая информационная насыщенность растянутых пространств, монотонность и однообразие зрительных впечатлений создают другой, негородской характер среды. К тому же элементы природы, включенные в жилые районы, не удовлетворяют психологической потребности в природе современного городского человека. Зелень дворов, пусть даже очень больших и хорошо озелененных, и зелен так называемых микрорайонных садов — это еще не природа, не та «настоящая» природа, к которой человек стремится, когда уезжает «за город». В то же время для маленьких детей и людей преклонного возраста эти озелененные дворы слишком велики и неудобны. В результате растянутость жилой застройки приводит к удалению ее от «настоящей природы», делая утомительными переходы до транспортных остановок и торговых центров.

Возможность уехать из города в «настоящую» природу необходима человеку так же, как и полноценная сугубо городская среда. Можно с уверенностью утверждать, что усредненное решение характера среды (застройка с элементами природы в большем количестве, чем это нужно гигиенически, но в значительно меньшем, чем это необходимо человеку психологически) не имеет преимуществ ни собственно города, ни настоящей природы и не может заменить собой ни то, ни другое.

Существует много градаций природного пейзажа в городе — от сугубо культивированного до произвольно-естественного. Заросшие бурьяном территории новых микрорайонов со случайно посаженными деревьями и кустарниками никак не могут конкурировать с естественным природным ландшафтом. Художник, ландшафтный архитектор могут найти в каждом случае именно ту меру регулярности, культивированности, которая необходима в городе, а сокращение территорий сделает возможным постоянный уход за ней.

Не равномерное распределение «городского» и «природного» в структуре города, а мощный контраст концентрированной городской среды с естественной природой создает разнообразие окружающей человека среды. Этот контраст воспринимается не только визуально, но и функционально. Здания, реклама, витрины,

множество людей, большое количество информации, подстриженная зелень, закованная в каменную рамку, асфальтированные дороги разных видов — вот она, искусственная среда. И среда естественная — с монотонным хлорофиллом зелени, безлюдная, тихая, с пением птиц, с прохладной землей. «Ибо человек рожден с любовью к чистому воздуху, наполняющему его легкие, к сухой тропинке, расстилающейся под ногами, и к всепроникающему теплу солнца, ласкающего кожу»<sup>3</sup>.

Еще одно качество, влияющее на характер среды, — безлюдность или оживленность. Городской среде свойственна определенная густота населения и сжатость улиц и площадей. Отсутствие традиционной улицы в современных новых городах приводит к уничтожению определенного психологического «климата» в городе. Отказ от улицы является наиболее разрушительной идеей ортодоксального урбанизма.

Улица — это связь чего-то с чем-то, путь куда-то. Магазины, кинотеатры, выставки, рестораны — это конкретные причины того, почему людей притягивает улица. Еще один фактор — та привлекательность, которой обладают люди для людей: «человек ищет человека». Этот фактор зачастую игнорируется теми урбанистами и архитекторами, которые исходят из того, что жители городов ищут пустоту, порядок и покой. Это так, но не совсем.

Количество людей, окружающих человека в городе, влияет в гораздо большей степени на характер пространственной среды, чем это может показаться. Безлюдность и оживленность могут быть и положительным и отрицательным факторами; степень концентрации людей в пространстве может быть запланирована архитектором-градостроителем, как и само пространство. Люди, их деятельность — это активный компонент пространственной среды.

Таким образом, сильная тяга к естественному, к природе и одновременное стремление к городскому, каменному, к геометрическим формам не является противоречием. Двойственность требований человека к пространственной среде, его окружающей, хорошо выражена французским урбанистом Стефаном Орбахом: «Люди стремятся вырваться из каменных громад в лес, на море, к природе. Но город снова тянет к себе — там работа, магазины, зрелища».

Архитектурная среда города — вместилище развивающегося в ней жизненного процесса, и в то же время она стимулирует или тормозит этот процесс, активно воздействует на мысли и чувства человека.

Необходимо, чтобы богатству, сложности человеческих запросов и склонностей отвечали богатство, сложность и оригинальность архитектурной среды.

<sup>1</sup> Ле Корбюзье, Планировка города. М., 1933 г., стр. 138.

<sup>2</sup> Там же, стр. 136.

<sup>3</sup> Дж. Саймондс, Ландшафт и архитектура. М., 1965 г.



# Искренность и фальшь стилизации

И. Рюмина

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ в профессиональной среде довольно часто произносится термин «стилизация». Говорят, что она стала распространенным явлением. И не в одном только декоративном искусстве. Существует даже мнение, будто стилизацию можно считать характерной чертой современного искусства. Такое положение вызывает беспокойство как среди критиков, так и среди самих художников.

В истории материально-художественной культуры стилизация явление не новое. Однако в разные периоды она имела свой характер, свои особенности, свои причины возникновения. Не задаваясь целью проанализировать разновременные явления стилизаций, попытаемся разобраться в стилизации современной.

Пятнадцать лет назад наша архитектура перешла на типовое проектирование и индустриальные методы строительства. Это направление было естественным и перспективным,

поскольку в его основе лежали закономерности научно-технического прогресса, оно диктовалось необходимостью увеличить масштабы и темпы строительства в стране.

Все были уверены, что это повлечет за собой изменения и в декоративно-прикладном искусстве, которое тогда было еще явлением единым. Предполагали, что в русле единого «утилитарно-аскетического» стиля возникнет органичная архитектурно-предметная среда. Однако быстро развернувшееся строительство домов, отличающихся между собой лишь технико-экономическими показателями, привело к нежелательным явлениям. Дома стали похожими как близнецы, унифицировались кварталы, микрорайоны и даже целые города. Среда формировалась цельной в стилевом отношении, но не столь выразительной, чтобы удовлетворить разнообразные запросы современного человека. Желание преобразовать эту среду теми или иными способами

вытекало из естественного стремления человека привести ее в соответствие с требованиями своей индивидуальности. В то же время интенсификация современной жизни выдвигала свои проблемы, в том числе необходимость снятия психических стрессов, восстановления растраченной энергии. Этому могли способствовать смена впечатлений, переход из одного эмоционального состояния в другое, которые дает разнообразие окружающей среды. Но именно этого не хватало современной архитектуре. Возникла настоятельная необходимость компенсировать ее безликость. Но какими средствами?

Здесь уместно вспомнить, что как раз в 60-е годы у широких масс появился интерес к старине: деревянной архитектуре, мебели прошлых эпох, народной утвари. В городских квартирах среди стандартных вещей стали появляться экзотические предметы, привозимые издалека как сувениры: прялки, сундучки, ступы, полотенца. Простые вещи, они поражали отточенностью и красотой формы. Но современный взгляд видел их уже вне потребительских функций. В восприятии современного человека они окружались ореолом неприкосновенности, как искусство.

Естественно предположить, что этот интерес к старине был не случаен. Его нельзя рассматривать отдельно от процессов, происходивших в то время в нашей архитектуре и декоративном искусстве.

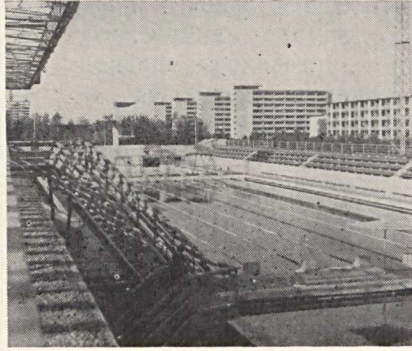
Привнесение экзотических предметов — не единственный путь к преобразованию жилой среды. В профессиональном искусстве наряду с поисками новых решений стало популярным обращение к стилям прошлых веков. В этом смысле работа художников в общественных интерьерах аналогична самостоятельному творчеству горожан в их квартирах. И здесь и там задача — индивидуализировать типовое. Разумеется, использование художественного наследия не всегда приводило к явлениям стилизации. Даже напротив, оно значительно обогатило идеи тех, кто не абсолютизировал искусство прошлого, а рассматривал его как необходимую питательную основу для развития современного искусства. Но те из художников, кто видел в искусстве прошлого спасительную панацею от аскетических форм и безликой современной архитектуры, как правило, приходили к поверхностной подражательности. Отличительной особенностью многих подобных решений является ориентация на националь-



Если бы такой интерьер можно было заключить, как картину, в раму, то, возможно, зритель не испытывал бы чувства двойственности по отношению к нему — одновременного доверия и недоверия, расположенности и отчужденности.



В городских квартирах среди стандартных вещей стали появляться «экзотические» предметы, привозимые издалека как сувениры...



Дома стали похожими, как близнецы, унифицировались кварталы, микрорайоны и даже целые города.

Жилые кварталы в Москве, Вильнюсе, Навои.

В восприятии современного человека старинные предметы окружались ореолом неприкосновенности как искусство.

ный стиль. Не нивелировка ли национальных черт в архитектуре явилась причиной появления многочисленных куреней, хинкальных и т. п.? Разве не являются реакцией на универсальность зданий во всех республиках всевозможные интерьеры в характере национальной архаики, где совершенно новые материалы намеренно покрываются «патиной» ради поддержания местной экзотики? Стилизаторские решения основываются на формальной стороне сложившегося ранее искусства, не затрагивая его содержательности. В таких произведениях социальные задачи искусства решаются с оглядкой на стили, сформированные в совершенно иных условиях. Новая архитектура не содержит в себе активной эстетической программы. Интерьеры в ней могут быть организованы различными способами и в разных стилистиках. Но это совершенно не обязательно должно привести к стилизаторским решениям. Где бы мы ни искали аналогий организации современных интерьеров — в выставочных павильонах или на театральных подмостках — сам по себе этот принцип лишь приглашение к действию в архитектурной среде. Он выражает определенную потребность, которая может быть удовлетворена и средствами современного декоративного искусства.

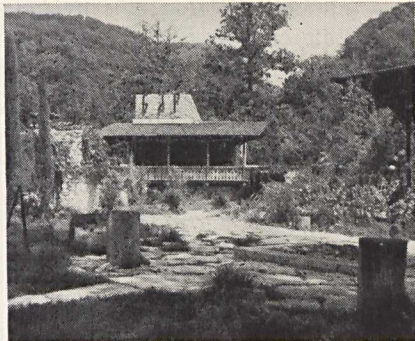
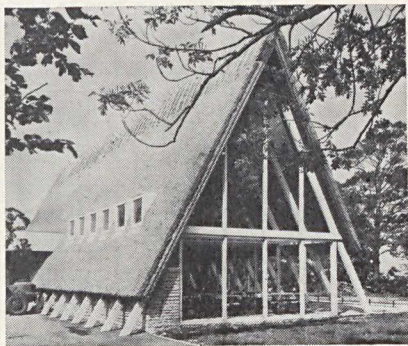
Видимо, стилизация как осознанный прием возникает тогда, когда потребность в преобразении среды не может быть удовлетворена подлинными художественными средствами в необходимых количествах. Видимо, эмоциональный голод оказался достаточно сильным, если дефицит в настоящем декоративном искусстве можно было компенсировать стилизациями «под искусство». Декоративное искусство едва поспевало удовлетворять насущные требования архитектуры. В этих условиях стилизация была облегченным вариантом решения создавшейся проблемы. Возникает своеобразная индустрия художественно-декоративных предме-







Возникает своеобразная индустрия художественно-декоративных предметов...



Не нивелировка ли национальных черт в архитектуре явилась причиной появления многочисленных куреней, хинкальных?

Рестораны в Подмоскowie, Грузии, на Украине.

Здесь хозяин дома является и автором, и увлеченным «потребителем» стилизации...



тов, противоречащая самому духу декоративного искусства. «Вещи фабрикуются в «стиле», чтобы облегчить творческий процесс, чтобы скрыть недостатки произведения» (Ле Корбюзье).

Декоративное искусство, и подлинное и стилизованное, направлено на преодоление нейтральности интерьера, на привнесение в архитектурное пространство контрастных отношений. В практике оформления некоторых общественных интерьеров стилизация оказалась наиболее доступным и броским художественным приемом. Основными потребителями стилизации стали кафе и рестораны, то есть такой заказчик, которому «высокое» искусство вроде бы даже и ни к чему. Важно создать атмосферу привлекательности, праздника да и своего рода рекламу средствами декоративного оформления. Выбор стилистики оформления в таких интерьерах, как правило, исходит от самих художников, но, может быть, помимо своей воли, автор закладывает в программу своего замысла эстетические воззрения заказчика. Стилизация в этом случае становится наилучшей гарантией взаимопонимания. Парадокс стилизованного общественного интерьера в том, что он по-картинному иллюзорен, хотя и складывается из реально существующих вещей. В отличие от стилизованного жилого интерьера, где хозяин дома является и автором, и увлеченным потребителем стилизации, в общественном интерьере может быть и много зрителей, но среди них не так много соучастников, как порой мнится. Стилизованный интерьер рассчитан на «стилизованное» поведение находящегося в нем человека, он активно вторгается в эмоционально-образную жизнь, не всегда совпадая с ней по задачам. Если бы такой интерьер можно было заключить, как картину, в раму, возможно, зритель не испытывал бы по отношению к нему двойственного чувства — одновременного доверия и недоверия, расположенности и от-



чужденности. Но в реальной жизни стилизованный интерьер противоречит самому естественному стремлению человека — быть уместным в своей среде. Вот почему подобные решения не представляются перспективными.

Распространенность стилизованных решений в сферах отдыха, развлечений, туризма может стать основой для размышлений о возможной структуре декоративного искусства, о самоопределении в общем потоке развития его «декоративно-развлекательного» жанра. Выявление специфики этого жанра избавит профессиональную практику от стилизаций иного толка, подменяющих одну профессиональную ориентацию определенного вида творческой деятельности на другую.

Чтобы понять направленность современных стилизаций в декоративном искусстве, в оформлении интерьеров, недостаточно констатировать их ретроспективную связь. Обращение к народному искусству, к экзотическим стилям различных исторических периодов сегодня не случаен. Заложенный в них потенциал небудничного мировосприятия оказался близок потребностям современного человека.

Конечно, важно, чтобы места, связанные с отдыхом человека, с туризмом, оставались в его памяти незабываемым праздником. Но не менее важно и другое — выявить возможности применения подлинно современного декоративного искусства в общественных интерьерах самого разного назначения. Более широкое применение декоративных предметов в интерьере, в архитектуре потребует, чтобы сам предмет был художественно значимым, то есть имел бы свое специфическое содержание. И тогда он сможет быть равноправным элементом в организации архитектурного пространства.

Расслоение некогда единой утилитарно-эстетической функции декоративно-прикладных предметов на две составляющих было естественным результатом развития индустриальных методов в производстве массовых бытовых вещей. Возникновение дизайна избавило декоративное искусство от обязанности быть прикладным. Освобождение декоративного предмета от узко-утилитарных функций позволило художникам перейти к разнообразным творческим поискам, к разработке новых средств и приемов, к обогащению художественного языка декоративного искусства.

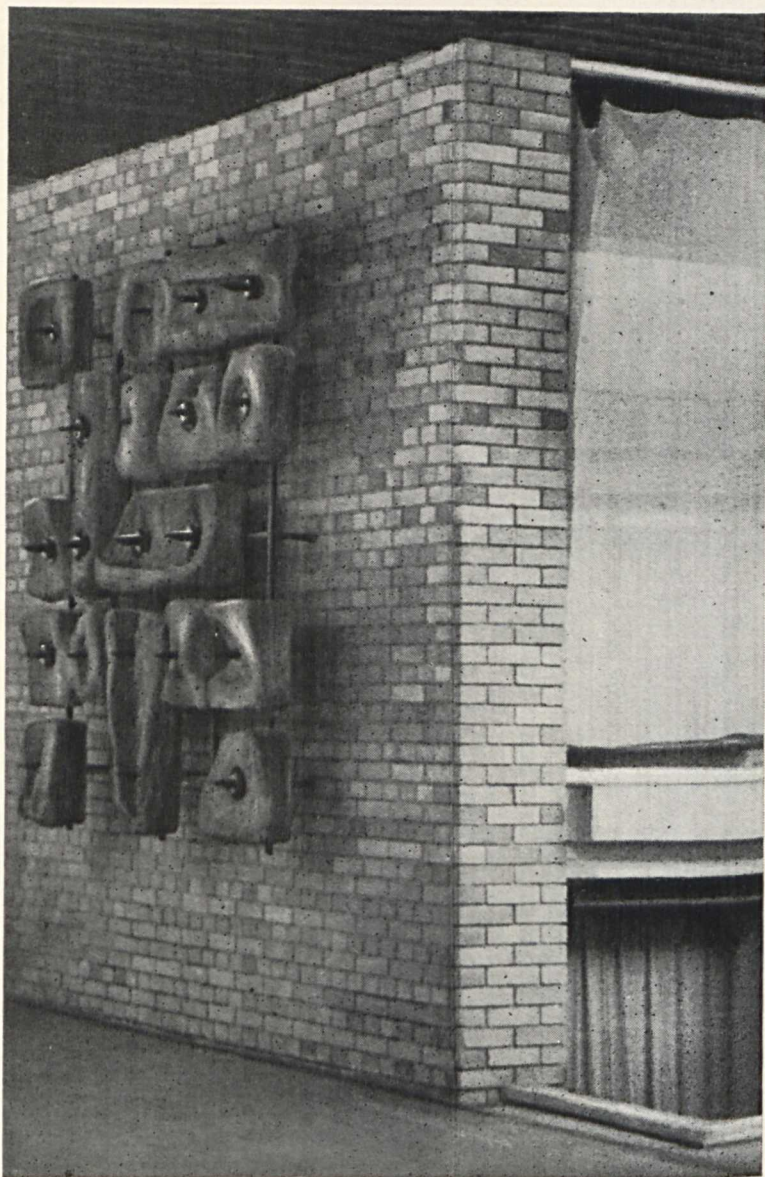
Именно углубленное, а не поверхностное, как в стилизации, изучение народного искусства стало основой

сложения новых черт декоративного искусства. Разнообразие декоративных форм в текстиле, керамике, стекле, металлопластике сегодня свидетельствуют о том, что путь развития декоративного искусства — не в русле идентификации архитектурному стилю, как казалось некогда, а в активном обогащении архитектурного пространства образной выразительностью. В условиях типового проектирования этот аспект декоративного искусства представляется особо важным, ибо в образной форме оно может придать каждому конкретному помещению характер своеобразия и индивидуальности по сравнению с однотипными. Эта линия уже обозначилась в нашем декоративном искусстве. В частности, литовские архитекторы и художники располагают многочисленными примерами удачных композиционных решений, связывающих произведения декоративного искусства с архитектурой и предметным наполнением интерьеров.

Более широкое применение декоративного предмета в интерьере, в архитектуре потребует, чтобы сам предмет был декоративно значимым, то есть имел свое специфическое содержание. И тогда он сам сможет быть равнозначным элементом в организации архитектурного пространства.

В качестве реального элемента архитектурного пространства, а не бутафорского, как в стилизованной среде, произведение декоративного искусства может действительно обогатить эмоции современного человека. Если мы не будем идеализировать в общем-то достаточно ограниченные возможности стилизованных интерьеров, то мы сможем, очевидно, больше внимания уделить подлинному, не стилизованному преобразению своей среды.

По мере развития современной архитектуры и ее технической оснащенности, по мере развития искусства бытового предмета и технической эстетики декоративное искусство еще более утвердится в сознании современного человека как неотъемлемая часть его духовного мира.

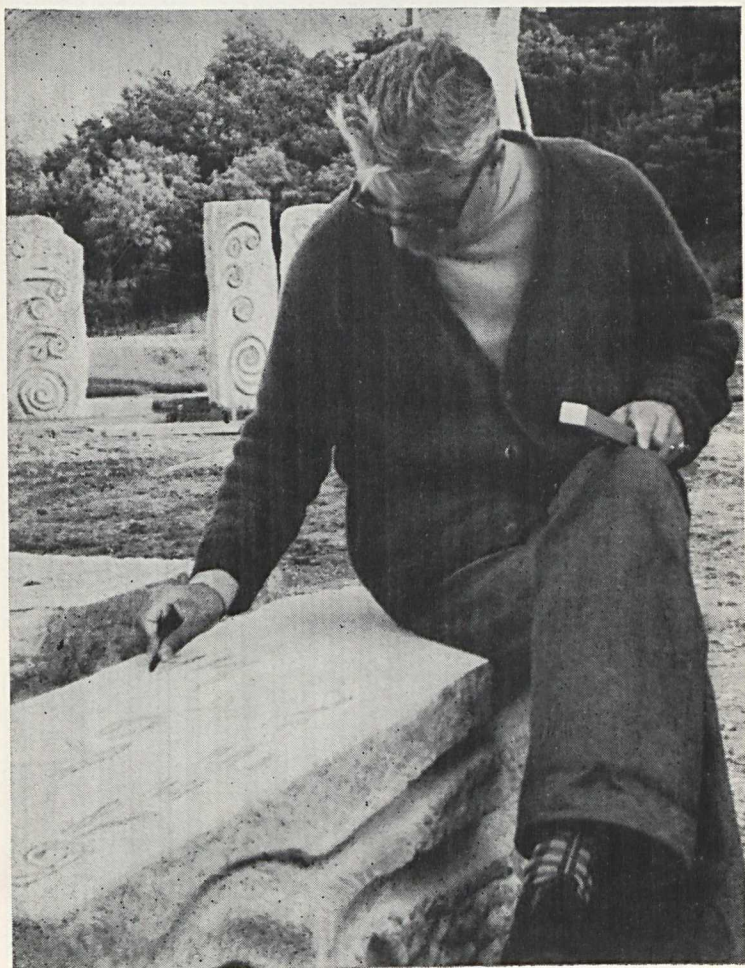




# Монументальные комплексы архитектора Богдановича

В. Белоусов

Богданович как бы лепит весь ансамбль и чувствует себя на строительной площадке скорее как скульптор, хотя он всегда остается настоящим зодчим, крепко держа в своих руках идею всего строительства.



Архитектор  
Богдан Богданович  
и мастер Чико Любо  
за работой.

КАЖДОЕ НОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ белградского архитектора Богдана Богдановича — знаменательное событие в жизни города, где оно создано. К нему всегда приковано внимание зодчих, художников, скульпторов, всех, кому близки идеи монументальных сооружений, прославляющих великие победы в народно-освободительной борьбе и отдающих дань уважения погибшим за свободу.

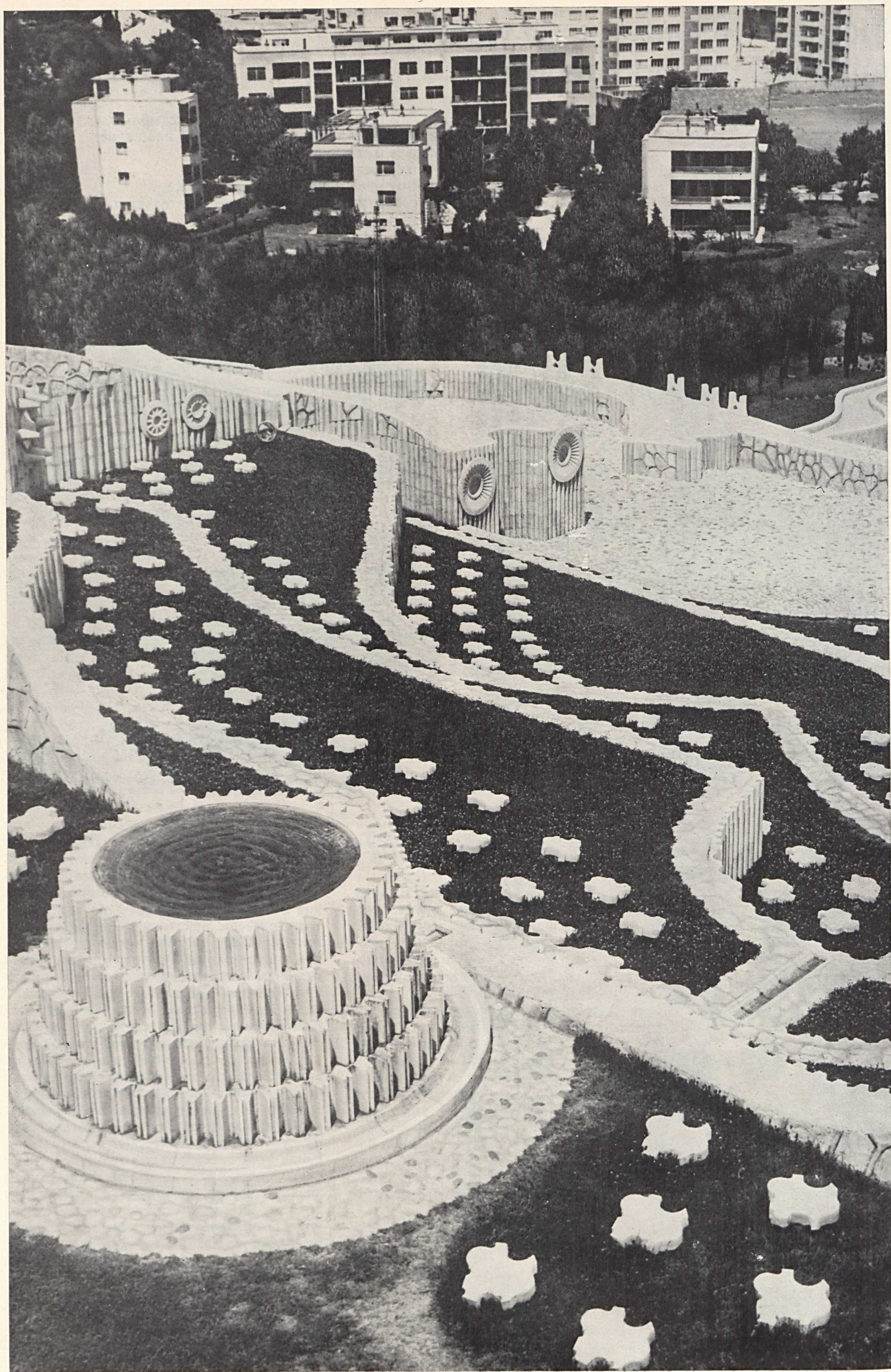
В статье «Югославия чтит память героев», опубликованной в журнале «ДИ СССР» в 1964 году, говорилось о первых работах тогда еще малоизвестного преподавателя истории градостроительства, занимающегося проектированием монументов в честь погибших воинов, тех, с кем он рядом сражался в годы войны. Теперь он известный архитектор, автор целого ряда произведений, получивших всемирную известность, декан архитектурного факультета и инициатор реформы архитектурного образования.

Метод его работы над мемориальными ансамблями весьма своеобразен. Он задумывает общую идею всего комплекса, делая очень схематичные наброски или рабочие макеты. Детально изучив место, окружающий пейзаж, видовые точки, он сам тщательно выбирает материал. Обычно это местный естественный камень, но может быть гранит, мрамор или бетон в его натуральном виде. Когда авторская идея

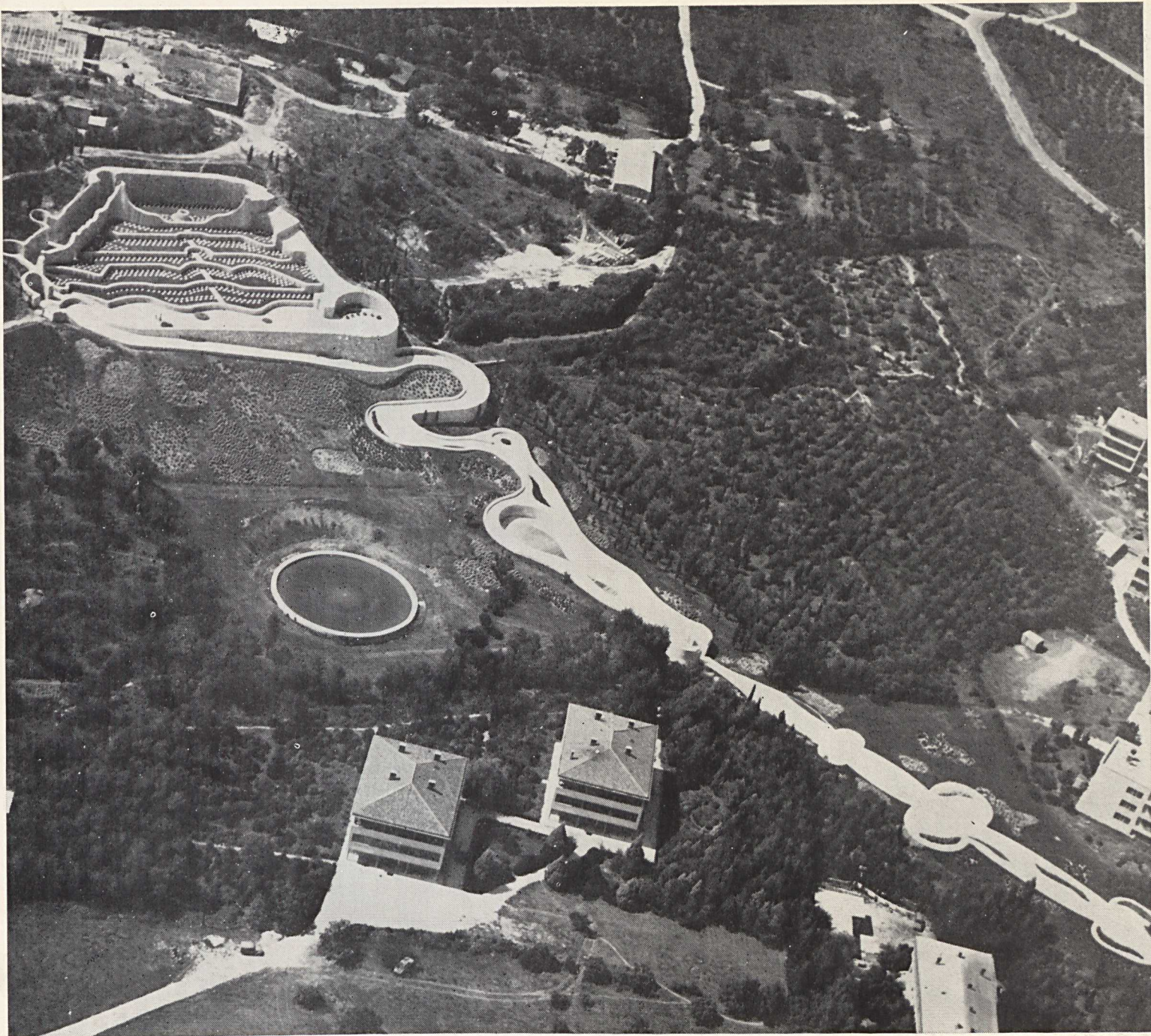
сформировалась и выбран материал для строительства, Богдан Богданович начинает подбирать каменотесов. Это не простое дело. Как говорит сам автор, на это уходит не одна чаша ракии, ибо важно не только, чтобы архитектор был уверен в мастерстве исполнителя, — не менее важно, чтобы и каменотес понял авторский замысел, ясно представлял, чего от него хотят. Своеобразный контакт автора с исполнителем во многом определяет успех работы. Каменотес виртуозно выполняет то, что сотнями лет делали его предки, и в умении использовать его опыт в современных архитектурных сооружениях кроется неповторимое своеобразие решения мемориального ансамбля, современного по композиции и содержанию и народного по своему духу, по форме воплощения.

Когда все готово к строительству, автор дает первые чертежи, делает первые указания и работы начинаются. Выравниваются площадки, насыпаются валы, создаются аллеи, рубятся огромные камни, но никто, кроме автора, не знает, как будет выглядеть ансамбль полностью законченным. Да и сам автор, по моему глубокому убеждению, вначале еще не совсем ясно представляет себе все детали в окончательном виде. Богданович вместе со всеми как бы лепит весь ансамбль и чувствует себя на строительной площадке скорее как скульптор, хотя в то же время он все-









Памятник Победы  
в г. Лесковац. Общий вид.



да остается настоящим зодчим, крепко держа в своих руках идею всего строительства.

Летом прошлого года мы приехали с ним на строительство Памятника Победы в небольшой город Лесковац на юге Сербии. Ансамбль должен был быть закончен через два месяца, а еще никто не знал, что будет установлено при входе на территорию парка, в начале аллеи, ведущей к памятнику. И вот автор раскрывает перед строителями небольшой рисунок стилизованных простых деревянных ворот, похожих на те, что можно встретить в любой деревне, но только значительно больших размеров. Кстати, на рисунке стояло всего два размера: ширина и высота. Художник попросил найти плотников, которые выполняют обычные работы и поручить им построить входные пропилеи. Мне не удалось увидеть их законченными, но по идее они должны были явиться своеобразным переходом к более крупному масштабу нового ансамбля и в то же время быть соединяющим элементом между памятни-

ком и обычной застройкой пригородного поселения небольшого городка.

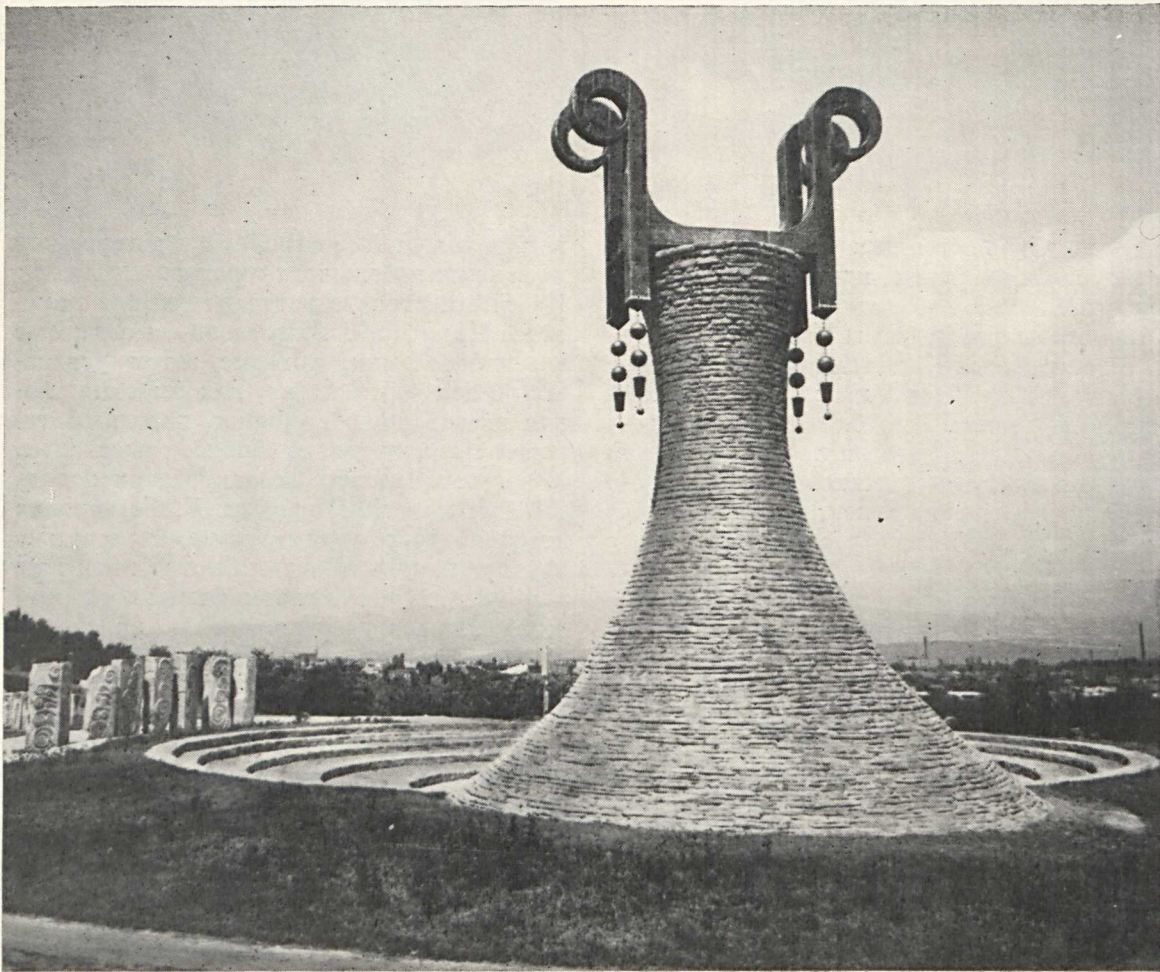
На самом строительстве памятника каменотес Чико Любо подготавливал огромные каменные блоки, которые затем устанавливались вертикально, как бы олицетворяя негибаемую стойкость народных героев. На каждом из блоков высекалось имя героя. Процесс создания этих надписей был поистине чудесен. Б. Богданович довольно долго внимательно, пристально изучает камень, а затем быстро пишет на нем мягким карандашом фамилию и имя героя. Пишет уверенно, легко, присущим одному ему почерком. Написав, встает, и лицо его озаряется довольной улыбкой. В это время Чико Любо начинает с увлечением рубить буквы, а закончив надпись, смотрит на архитектора, как бы ожидая услышать заслуженную похвалу.

Каждого, кто наблюдал со стороны за этим сложным, напряженным творческим процессом работы над памятником, охватывало волнение. Надо сказать, что Чико Любо на многих блоках вырубал орнамент



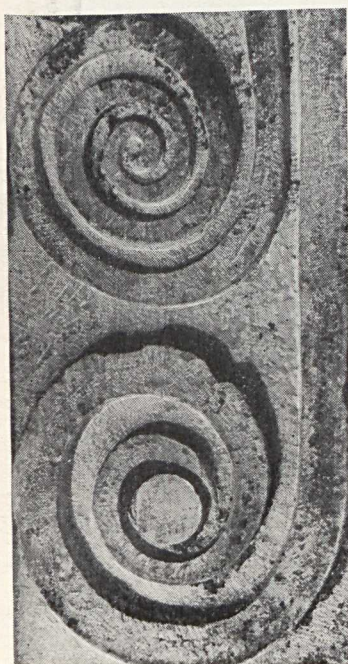
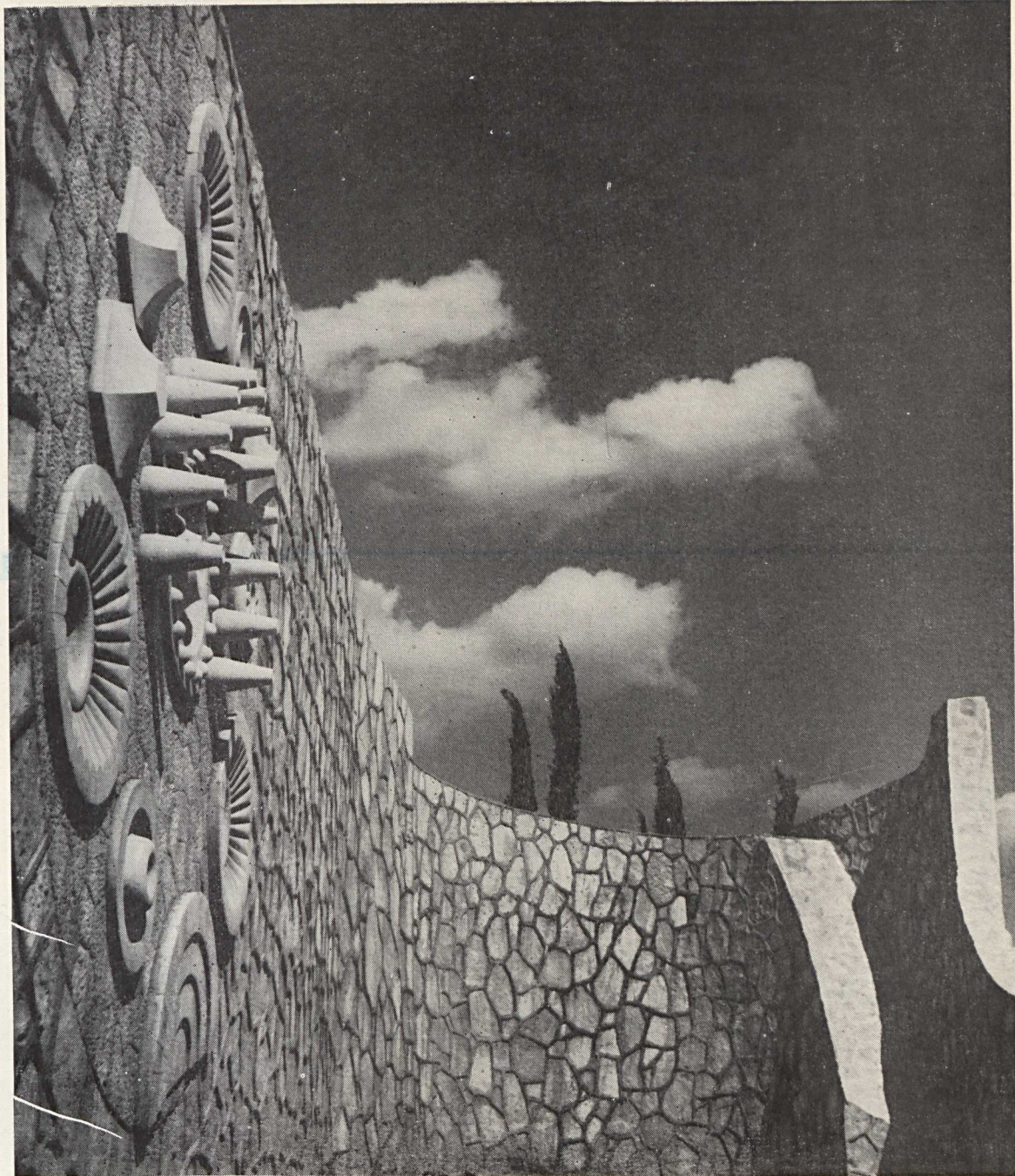


Памятник Победы.  
Фрагменты



Богиня Победы





по своему вкусу, а Богданович лишь определял размеры и место того или иного изображения.

На площадке произошел интересный случай. Чико Любо показал Б. Богдановичу на один из каменных блоков, на котором среди орнамента была высечена фляга для вина, и сказал, что по народному обычаю на памятниках воинам всегда рубили подобные вещи. «Но если мастеру это не нравится,—добавил он,—я смогу сделать из нее гроздь винограда».

В самом ансамбле Богдан Богданович использовал излюбленный прием протяженного подхода к основному памятнику. Причем путь к монументу решен так, что памятник то виден издали, то исчезает из поля зрения, то появляется в неожиданном ракурсе.

В городе Лесковац Богдан Богданович создал монумент, который в народе моментально окрестили Богиней Победы. Следует сказать, что автор так и задумал его.

Высокое каменное сооружение с широким основанием и узкой верхней частью, увен-

чанной своеобразной бронзовой капителью, производит впечатление. Оно вызвано, очевидно, совершенством форм и изяществом линий, чистотой материалов и их контрастностью, широкой панорамой города, открывающейся от памятника взору посетителя, синевой безбрежной долины и пропадающих в дымке далеких гор.

Создавая венчающую капитель, Богдан Богданович впервые в своей практике использовал деревянную модель. Мне кажется, что, с одной стороны, он хотел ещё раз проверить себя в выборе размеров одной из главных деталей ансамбля, а с другой стороны, он стремился увидеть в общих чертах весь ансамбль. Иначе нельзя было «лепить» его дальше. От основной фигуры зависело все: и расстановка каменных блоков, и масштаб рельефа, и глубина орнамента. Автор не смог бы себя чувствовать свободно и уверенно на строительной площадке, если бы не была выполнена, пусть вчерне, Богиня Победы.

В ансамбль органически входит небольшой амфитеатр, который на первый взгляд кажется широкой лестницей, ведущей к





Мемориальный памятник  
в городе Крушевец.

подножию монумента. На самом деле в торжественные дни гранитные ступени служат местами для зрителей, а у каменного основания монумента на небольшой площадке расположено место для выступлений актеров.

Ансамбль в городе Лесковац — одна из последних крупных работ архитектора. Здесь получили развитие идеи, которые уже нашли свое воплощение в мемориальных комплексах в Крушевце, Мостаре, Белграде и Ясеноваце.

В Крушевце ансамбль стал главной достопримечательностью города. Знаменитые «белые птицы», в 1965 году высеченные в камне и поставленные на зеленом откосе, стали символом свободы города. Здесь впервые автор соединил мемориальный памятник с местом массовых митингов, манифестаций и празднеств. В огромном амфитеатре, врезанном в землю, с откосами, заросшими травой, на ровной гладкой площадке у основания воронки, заменяющей сцену, в дни памяти о тысячах расстрелянных фашистами горожан и крестьян, в день праздника Победы над фа-

шизмом собираются люди со всей округи и слушают выступления ораторов, чтецов, оркестры и ансамбли Югославии. Здесь крестьяне с корзинками, наполненными едой, удобно устроившись вместе с детьми на зеленых склонах амфитеатра, слушают игру симфонического оркестра Белградской филармонии.

Все произведения Б. Богдановича проникнуты мыслью о том, что борцы за свободу не умирают, что герои живут в народе вечно. Выраженные в мемориальных ансамблях думы и чаяния народа, огромная социальная значимость произведений, мастерство автора сделали работы Богдана Богдановича поистине народными. Богдан Богданович не раз бывал в нашей стране и как президент Союза архитекторов Югославии, и как профессор истории градостроительства. Он прекрасно знаком с работами советских архитекторов и скульпторов. В его квартире немало наших книг, альбомов и сувениров, а на стене фотография — зимний пейзаж Хатыни. Заветная мечта Б. Богдановича — создать памятник в дар советскому народу.



# От «чистой» формы — к изобразительности

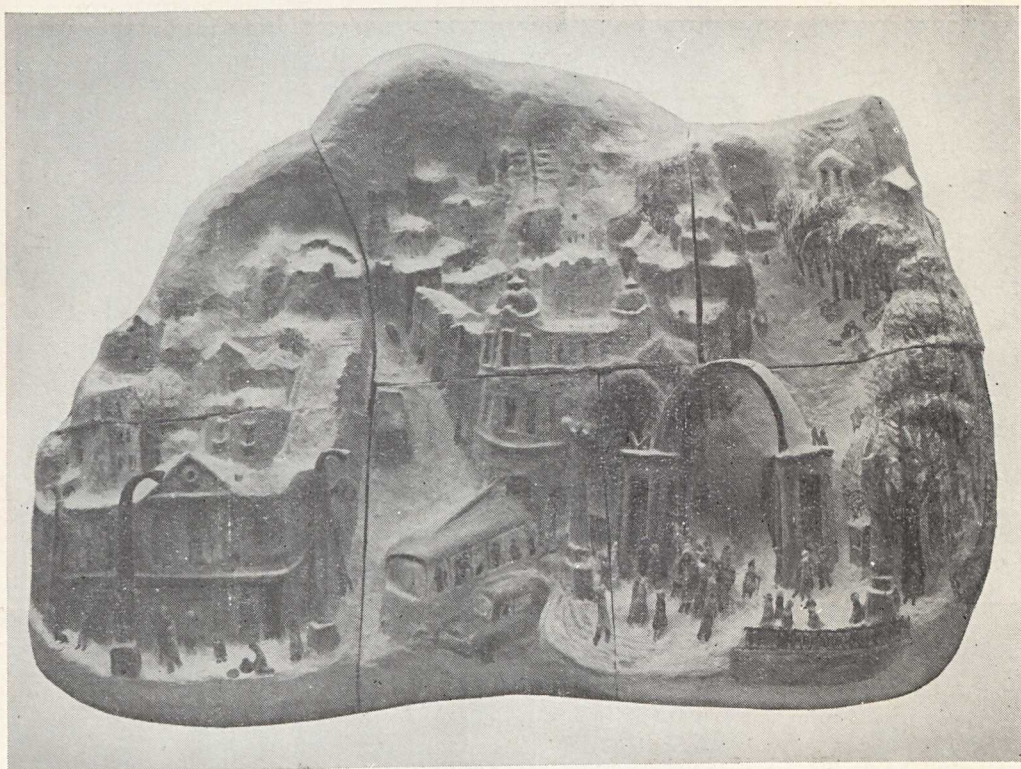
Н. Воронов

ДОЛГОЕ ВРЕМЯ МЫ УВЛЕКАЛИСЬ художественным стеклом и почти не замечали, что делается в других материалах. Действительно, стекло явно лидировало в поисках новых форм, фактур, цвета, в создании неизобразительных пластических украшений интерьера, короче говоря — и это необходимо подчеркнуть — в решении насущных, но специфических задач **декоративного искусства**.

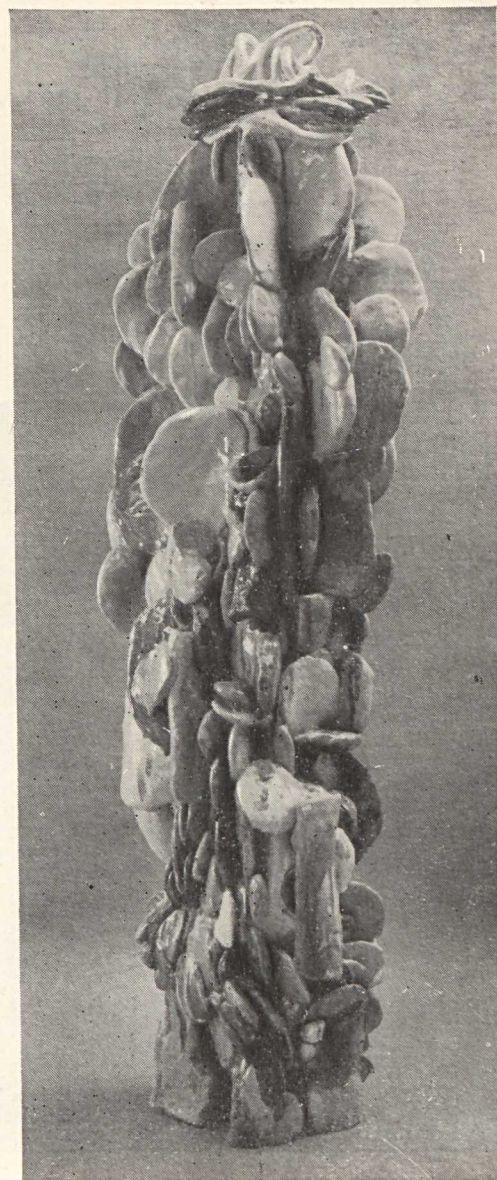
Между тем, постепенно менялись и другие материалы. Но эта работа шла исподволь и почти не замечалась критиками, кроме, может быть, гобелена, который тоже сделал сильный рывок вперед. Но вот весной прошлого года в Московском экспе-

риментально-творческом производственном комбинате (ЭТПК) собралась группа молодых керамистов под руководством Андриана Борцова. Их отчетная выставка, где были показаны вещи И. Афанасьевой, Т. Ган, М. Дедовой-Дзядушинской, В. Журавлева, Д. Мамонова, А. и В. Неждановых, Л. Савельевой, Ж. Травинской, М. Юрковой, была открытием нового явления в нашем декоративном искусстве.

То, что казалось ранее во многом случайным и воспринималось как поиск талантливых и непохожих друг на друга индивидуальностей — таких, как В. Космачев, В. Орехова, В. Петров, Л. Сошинская, Р. Цузмер, — теперь вдруг предстало как



М. Дедова-Дзядушинская  
«Москва. Кропоткинская  
площадь». Керамика



В. и А. Неждановы  
Композиция. Керамика



общее направление. Какие-то пустоты между пластическими ходами отдельных авторов заполнились, протянулись внутренние связи, все предстало в единстве и целостности. Стало ясно, что в керамике родилось нечто новое. И действительно, на последующих выставках — Российской Всесоюзной молодежной — мы увидели новые произведения из керамики, развивающие эти достижения.

Конечно, прошло еще слишком мало времени, новое явление далеко не отстоялось, некоторые его признаки несомненно отпадут, иные грани засверкают ярче. Поэтому автор вполне отдает себе отчет в неблагодарности взятой на себя задачи — попытаться уже сейчас выявить, обозначить черты только что возникшего художественного явления, зафиксировать и описать их.

Поначалу поражает разнохарактерность произведений нового направления. Оно все как будто построено на контрастах. В одних вещах превосходно выявлен материал, они «насквозь» керамичны, в других — он отошел на задний план, уступив место живописным или скульптурным задачам, и доведен почти до состояния нейтрального фона.

То же — в цвете. У одних авторов это действительно цвет — кроющий, плотный. Ясно чувствуется его поверхность, его раскрашивающая функция. У других — он почти не ощутим, он пространственен, он использован не сам по себе, а для достижения своего рода воздушной перспективы. То же и с формой, которая не только у разных художников, но даже у одного автора и подчас в одном произведении то становится ясно выраженной, скульптурной, объемной, то вдруг растворяется в цвете, в пространстве, от рельефа переходит к фактуре и наконец заканчивается какими-то случайными потрескавшимися краями, в которых вдруг во всю силу проявляется своенравный керамический материал.

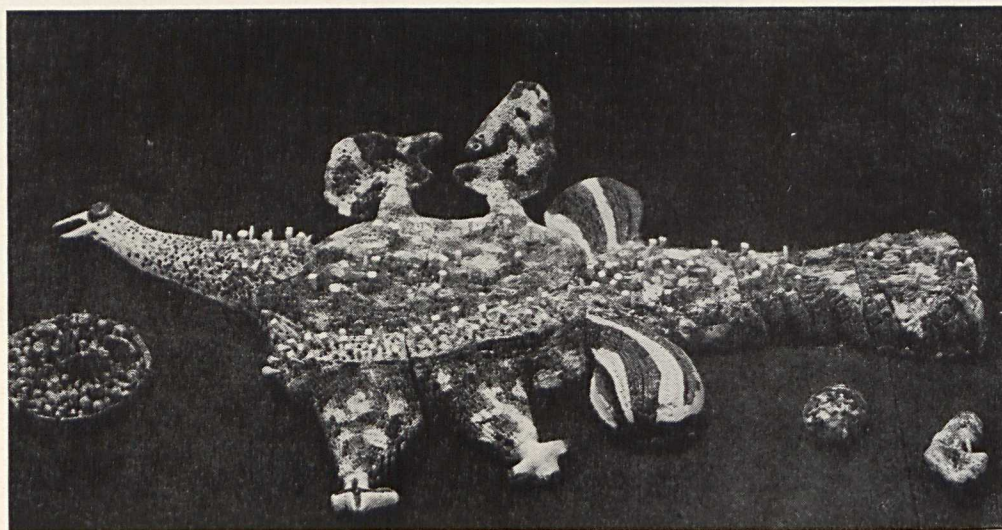
Итак, неканонизированность отношения к тем компонентам, которые казались определяющими в декоративном искусстве, — к материалу, к цвету, к форме. Не правда ли — это более похоже на отношение живописца, который почти никогда не ставит себе задачи выявить в картине холст или масло, как краску?

Важным свойством новой керамики является ее синтетичность. Опять

С. Воробьев  
«Зверь». Керамика

Т. Ган  
«Цирк». Керамика

М. Юркова  
«Бега». Керамика





же не в узкопрофессиональном смысле, как синтез формы и росписи, материала и цвета и т. д. А синтетичность в понимании больших задач искусства, когда живописная плоскость сочетается с рельефом и объемом, скульптурный объем — с росписью и плоскостным изображением, фактура — с пространственным цветом, натуральная вещьность — с изобразительно-иллюзорным пространством. Это приводит к возникновению совершенно особых произведений, в которых не только слиты черты и признаки скульптуры, живописи, графики, театральной декорации, но в органическом синтезе соединились принципы станкового и декоративного искусств. Подчеркнем еще одно важное свойство новой керамики — ее экспериментальный характер, выражающийся очень разнообразно. Это эксперимент с рельефом и росписью; это эксперимент с пространством, особенно с его быстрым перспективным сокращением, допустимым только в скульптуре; это эксперимент с цветом и с плоскостным изображением объемных фигур на криволинейной поверхности. Задачи решаются подчас очень интересные и неординарные. Более всего, пожалуй, пространственные. И в

этом проявляется близость новой керамики к скульптуре, занятой сегодня не столько пластическими, сколько пространственными проблемами.

Новым представляется и то, что большинство вещей — сюжетные композиции, а следовательно, и большинство экспериментов идет в пределах тематических работ. Пройден тот этап в поисках нового, когда оно связывалось только с формой или с формой и цветом.

И все же справедливость требует отметить, что эксперимент не всегда нов. В работах нередко видны цитаты, большей частью из станковых живописных произведений, созданных у нас и за рубежом в XX веке. Есть также развитие или повторение тех приемов и методов, которые в мировом искусстве керамики встречались уже 8—10 лет назад. В общем это понятно и простительно: большинство авторов — молодежь, и прежде чем идти дальше, они хотят изучить и освоить традицию, проверить себя на уже опробованных приемах. И все же хотелось бы, чтобы перепевов чужих мотивов было поменьше.

Цель искусства — создание духовных ценностей. В произведениях ис-

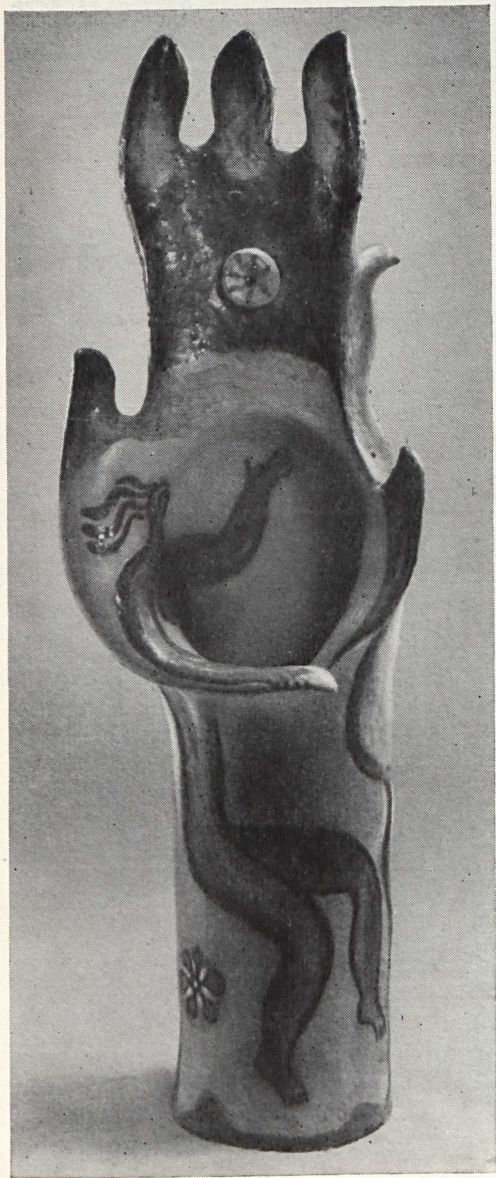
кусства эта цель реализуется через материальную форму. Форма может воспроизводить реальность и быть фантастической, выдуманной. Опираясь с «ненастоящестью», художник создает из нее новую реальность, имеющую свое духовное содержание.

И вот здесь, пожалуй, можно бросить упрек керамистам. Занятые разрешением интересной и специфической для искусства проблемы пространства, конструктивности, соединения объема и цвета, они, за редким исключением, не создали серьезных духовных ценностей. Демонстрировавшие вещи в большинстве своем забавны, оригинальны, необычны, но не слишком глубоки. По-видимому, от первых опытов и нельзя требовать большего. Но нам видится причина некоторой поверхностности произведений не в одной лишь молодости авторов и не только в начальности стадии развития такой керамики. Вероятно, причина здесь в том стереотипе сознания, который уже выработан не только у зрителя, но и у художника. Керамика — значит что-то декоративное, прикладное. Создавать в керамике серьезную вещь вроде бы и неуместно. И большинство побоялось

Л. Савельева  
«Мир-дерево». Керамика

В. Журавлев  
«Раковина». Керамика

С. Воробьев  
«Индюк». Керамика



Важным свойством новой керамики является ее синтетичность... синтетичность в понимании больших задач искусства, когда живописная плоскость сочетается с рельефом и объемом, скульптурный объем — с росписью и плоскостным изображением, фактура — с пространственным цветом, натуральная вещьность — с изобразительно-иллюзорным пространством.



оторваться от этой привычной декоративности. Любопытно, что бывшие в этой же группе монументалисты, скульпторы, стекольщики, то есть художники, менее привязанные к керамике, свободнее выходили за рамки чисто декоративных решений, свободнее экспериментировали.

Среди работ таких авторов особенно интересной кажется вещь Л. Савельевой: это скульптурная форма, напоминающая раскрытую ладонь с изображением женской фигуры, которая как бы проходит сквозь толщу глины снаружи в ее внутреннее пространство.

Преимущественно в скульптурном плане работает Д. Мамонов. Он использует цвет глины или глазури в основном для раскраски, для обозначения. Восхищает его фантазия в обращении с формой.

Как древние «китоврасы» и «фараонки», человеческие тела переходят у него в змеиные, птичьи, рыбы. Корабль оказывается чем-то вроде кастрюли, рыбы плывут под зонтиком — реальное смешивается с веселым вымыслом, заставляющим радоваться легкости и виртуозности фантазии художника (композиция «Чаеплытие»).

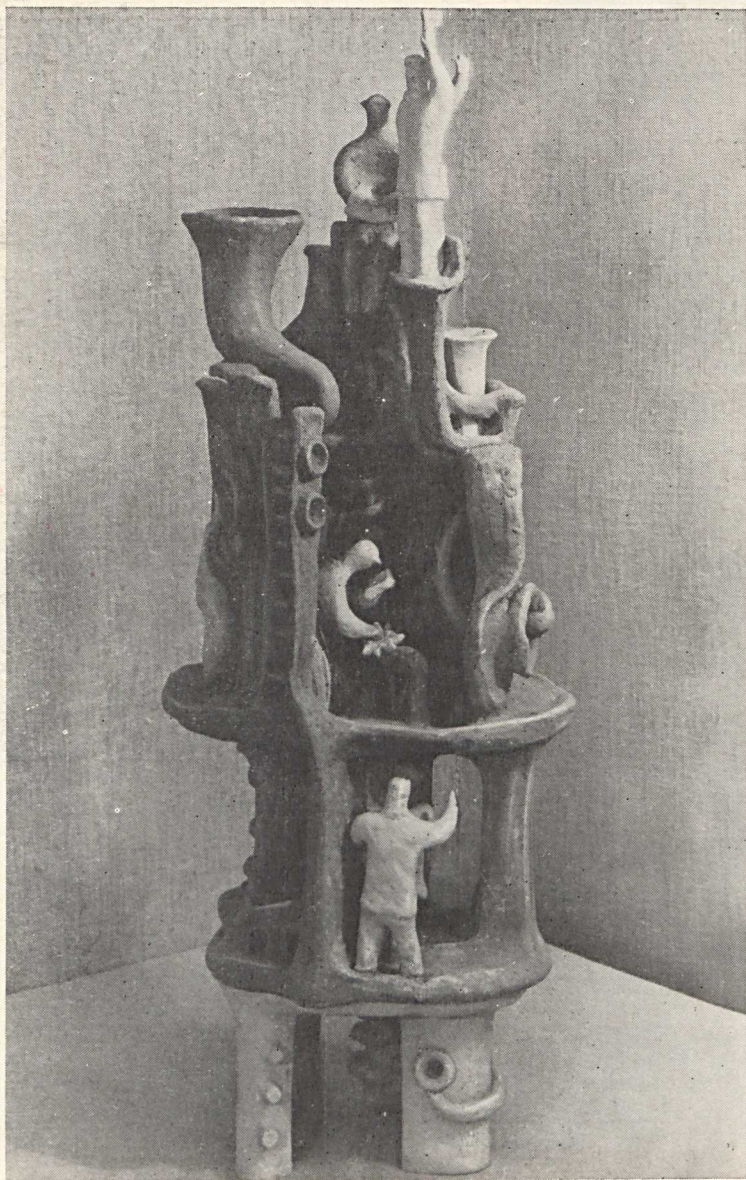
Берясь за чисто скульптурную за-

дачу в своем «Строительстве», Мамонов вроде бы идет путем, который уже проложили несколько лет назад О. Комов и особенно Ю. Чернов, соединявшие в композиционных скульптурах изображения человека с бетонными панелями, переплетениями труб и т. д. Но Мамонов делает это еще смелее и, несмотря на камерный размер, масштабнее. Его трубы образуют кажущееся огромным техническое сооружение, пленяющее нас своим особым ритмом и пространственным орнаментом. Люди же, сваривающие эти «металлические» громады, созданные их руками, занимают по размеру здесь весьма скромное место, что не мешает им быть, однако, композиционными и идейно-образными доминантами общей конструкции.

Среди, условно говоря, «скульптурно-пространственных» решений интересны вещи И. Афанасьевой. (Явно не хватает точных терминов: ведь скульптура всегда пространственна. Но здесь речь идет об этом понятии как о качестве, в той же категории, что «объем», «плоскость»). В рельеф и даже в объем Афанасьева переносит картинные приемы решения пространства и создает значительную иллюзорную глу-

Д. Мамонов  
«Строительство». Керамика

Д. Мамонов  
«Чаеплытие». Керамика





бину, работая объемами, на самом деле очень близко расположенными по отношению друг к другу. Люди, цветы, архитектурные мотивы, небо с облаками — все это вылеплено, если говорить языком живописи и графики, «в одной плоскости», но зрительно кажется отдаленным друг от друга сотнями и тысячами метров. Подобные эксперименты необычны и производят сильное впечатление, тем более, что видишь, как автор от вещи к вещи становится смелее и сам усложняет поставленные перед собой задачи.

По сути дела, тех же эффектов, но несколько иным путем добывается М. Юркова — она сочетает сильный горельеф с росписью и с наличием нескольких точек зрения, позволяющих видеть и наружную и внутреннюю поверхность ее фигуративных композиций, посвященных цирку, бегам, музыке. Этот прием, казалось бы, такой привычный и буквально «заезженный» художниками панорамно-макетного цеха с целью получения нестерпимо иллюзорных эффектов, в керамике Юрковой получил совсем иное, весьма утонченное и вдохновенное звучание.

Сочетанием скульптурно-пространственных, объемных решений с пре-

восходным выявлением пластических особенностей керамики и стекловидной природы глазури отличаются работы Н. Ган. Толща глазури в глубине ее похожих на морские раковины рельефов кажется какими-то подземными озерами или волшебными колодцами, из которых навстречу зрителю выходят великаны и карлики, вылетают птицы.

Работы других художников, особенно те, что были позже показаны на Всесоюзной молодежной выставке, также имеют ряд специфических достоинств, и лишь недостаток места не позволяет сказать здесь обо всех.

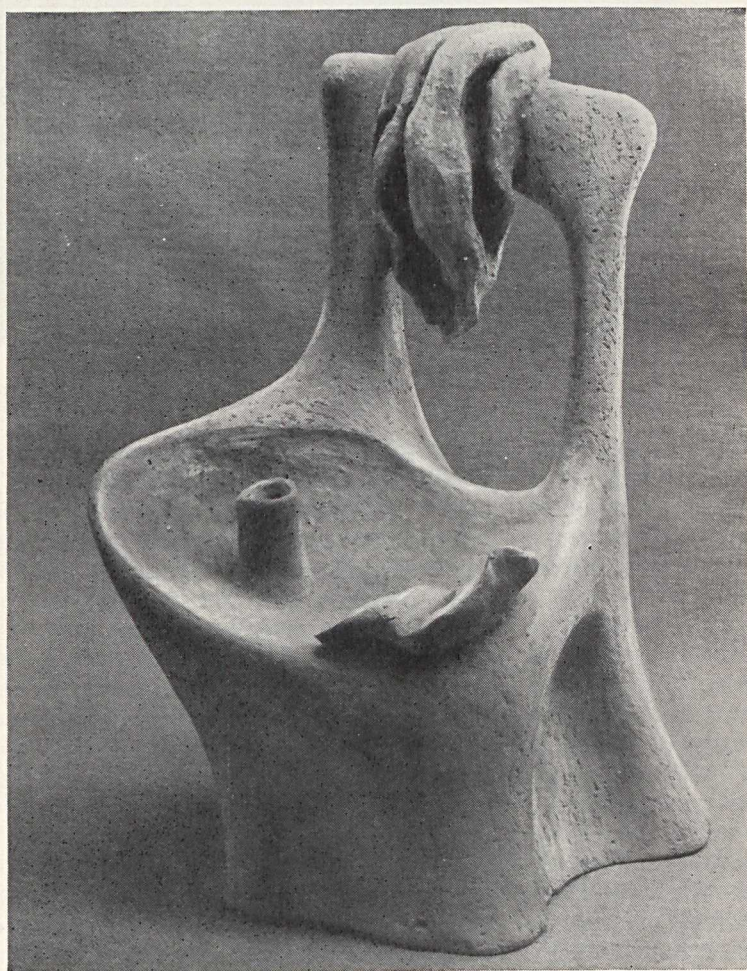
Мы познакомились с некоторыми особенностями нового направления в керамике. Решая задачи большого искусства, это направление попутно подняло на новую ступень и чисто декоративное творчество. Такой подход и позволил керамике сегодня занять лидирующее место среди декоративных материалов и техник. Этот опыт учит тому, что сегодня нельзя решать отдельно только декоративные или только графические, живописные, скульптурные задачи. Лишь ставя себе большие цели, лишь занимаясь общими проблемами искусства в целом, можно вдохнуть

новую жизнь и в его отдельные области.

И второй вывод: сегодня, по-видимому, любая из локальных областей искусства может быть оплодотворена новыми идеями только в том случае, если эти идеи художественно материализовались на изобразительной основе. Пришло время углубленности, духовности и мастеровитости. Изобразительный язык дает сегодня не только живописи и скульптуре, но и орнаменту, декоративной форме, прикладным вещам гораздо больше, чем работа просто с чистой формой, цветом и материалом. Изобразительность вновь начинает занимать то место, на котором она способна дать наилучший художественный результат — место школы для всех видов искусств.

#### От редакции

Публикуя интересную статью Н. Воронова, редакция надеется, что и керамисты других республик проявят инициативу в поисках своей новизны в искусстве керамики, что и будет дальнейшим шагом в развитии этого искусства нашей многонациональной Родины.



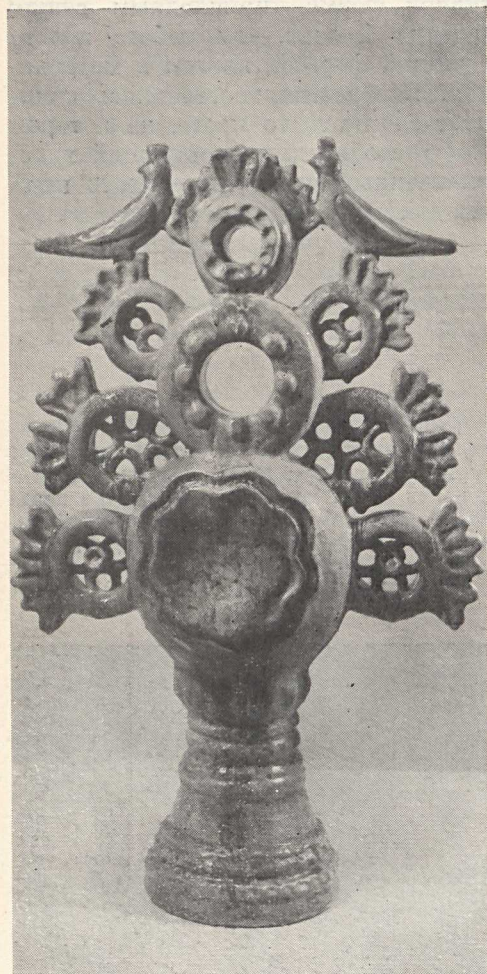
И. Афанасьева  
Натюрморт. Керамика

И. Афанасьева  
«Размышление».  
Керамика



# «Художники Подмосковья»

Н. Буданова



Рукотворность, сохранение естества материала, богатство неисчерпаемой фантазии авторов характерны для лучших произведений художников промышленности и народных промыслов.

Фрагмент экспозиции  
«Художники Подмосковья»

А. Зуйкова  
Декоративная ваза  
«Птицы». Керамика

к стр. 27  
П. Плахов  
Поднос «Букет цветов».  
Жест, масло, лак. Жостово

В. Яснецов  
Комплект «Нарядный».  
Фарфор. Дулево

На заднем плане:  
Т. Головастова  
Декоративные ткани  
«Орган» и «Спираль»  
Х/б, жаккардовое  
тканство, Куровской  
меланжевый  
комбинат

З. Максимова  
Платок «Космос».  
Шелк, роспись. Комбинат  
прикладного искусства.  
Москва

Т. Дунашова  
Сахарница. Фарфор.  
Гжель

М. Чижов  
Шкатулка  
«Коллективизация».  
Папье-маше, масло, лак,  
Федоскино

В КАНУН ПРАЗДНОВАНИЯ 50-летия Советского государства Московская областная организация Союза художников РСФСР открыла выставку «Художники Подмосковья», отмечая одновременно и свое 25-летие.

В Московской области сосредоточены многие предприятия легкой промышленности, народные художественные промыслы, работают талантливые и опытные художники-прикладники. За четверть века существования областной организации проведено множество выставок в городах и селах Подмосковья и в Москве, подмосковные художники были постоянными участниками республиканских, всесоюзных и международных выставок. И всякий раз особенно выделялись работы мастеров прикладного искусства.

Каждая выставка, тем более юбилейная, — отчет, подведение итогов. На выставке «Художники Подмосковья», развернутой в залах Академии художеств и в Салоне Художественного фонда СССР (Уральская, 6), были экспонированы преимущественно произведения, созданные за последние 2—3 года и дающие возможность представить

развитие прикладного искусства Московской области. Главная особенность экспозиции этой выставки, как и большинства предшествовавших ей, состояла в том, что здесь были не уникальные и выставочные, а массовые вещи. Это произведения, тиражируемые в массовом производстве (изделия из фарфора, плательные и декоративные ткани, шерстяные и шелковые платки, модели трикотажной одежды, ковры и др.) или взятые непосредственно из массового выпуска, хотя каждый раз и неповторимые (работы мастеров народных художественных промыслов: жостовские подносы, богородские игрушки и скульптура, загорские матрешки, федоскинские лаковые изделия и т. п.).

Еще ни разу не были показаны столь полно современные павловские платки, абрамцево-кудринская резьба по дереву, хотьковская миниатюрная скульптура из кости и самшита, жостовские подносы. В каждом из этих разделов участвовали целые коллективы, например, жостовские подносы были представлены сорока авторами.

В сюжетах и орнаментах федоскинской миниатюры, ковров, фарфора,

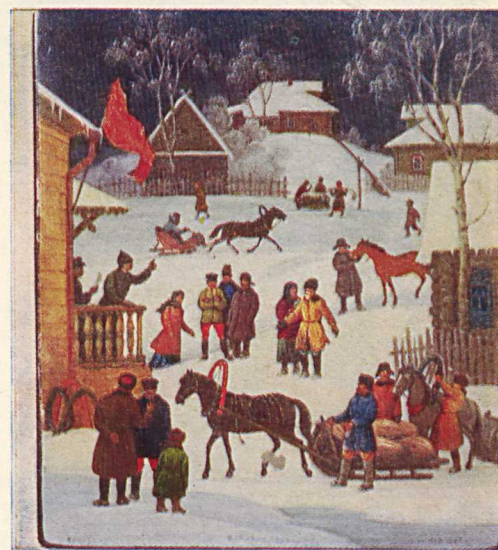
богородской деревянной скульптуры и игрушки, расписных платков и панно, декоративных блюд нашли отражение самые разные стороны современной действительности. Многие произведения посвящены важнейшим событиям в истории нашего государства: гражданской войне, коллективизации, освоению космоса. В творчестве разных художников они получили своеобразное воплощение.

Одно из наиболее значительных юбилейных тематических произведений на выставке — ковер Н. Еремеевой «Страна родная». Тонко, ритмически найденное чередование орнаментов, «пейзажных клейм», орнаментально трактованных женских фигур в национальных костюмах, сдержанно напряженный колорит придают ему торжественность и праздничность.

Смело, по-новому решила тематический ворсовый ковер «Хлеб» молодая художница В. Кутуб-Заде. Отказавшись от привычного рапортного построения, она создала композицию, отличающуюся свободой и живописностью.

Несмотря на столь большое жанровое и сюжетное разнообразие экспо-





зиции, яркую индивидуальность творческих характеров и почерков авторов, выставка производила цельное впечатление. Это проявилось в общем мажорном звучании, в жизнерадостности, в каком-то особом ощущении современности, присущем соседствующим друг с другом работам и опытных и совсем молодых художников. Их сближают высокий уровень мастерства и направленность творчества.

Работа над образцами изделий для массового производства в условиях промышленного предприятия, с одной стороны, ограничивает творческие поиски художников определенными рамками, но, с другой — делает их более целеустремленными. Именно логичность и целесообразность отличали не только отдельные произведения, но и весь раздел, где были показаны работы художников промышленности.

Ясная образность сервизов «Огонек» и «Факел» Е. Смирнова, ритмическое богатство и выразительность орнаментов декоративных тканей «Орган», «Ракитка», «Космическая птица» Т. Головастовой и плательной ткани «Юность» И. Тришкиной делают эти произведения эмоциональ-

но значительными. Характерное для последних лет увлечение национальным, в частности народным искусством прошлого, и постоянное обращение к нему как к источнику вдохновения сказались и в работах художников Подмосковья. Однако произведений стилизаторских здесь было немного, случайны были и работы отдельных авторов, увлекающихся техническими приемами в ущерб содержательности и выразительности образов. Истинная связь с народными истоками, которая явственна проступает во многих произведениях, объясняется не только традиционной преемственностью, существующей в современных народных промыслах и художественной промышленности Подмосковья, но и верным пониманием самих основ народного искусства. К сожалению, сейчас большинство народных промыслов, не только в Подмосковье, но и повсюду, занято преимущественно выпуском сувениров. Забыта главная цель существования промыслов — изготовление практически нужных и эстетически ценных предметов повседневного обихода. Такая «сувенирная» односторонность не оправдана и потому, что потребность

в декоративных, красочных разнообразных предметах, применимых в быту, а не только украшающих его, явно ощущима. Более современный и широкий взгляд на задачи народных художественных промыслов позволит органично связывать их традиционные особенности с потребностями и вкусами наших современников.

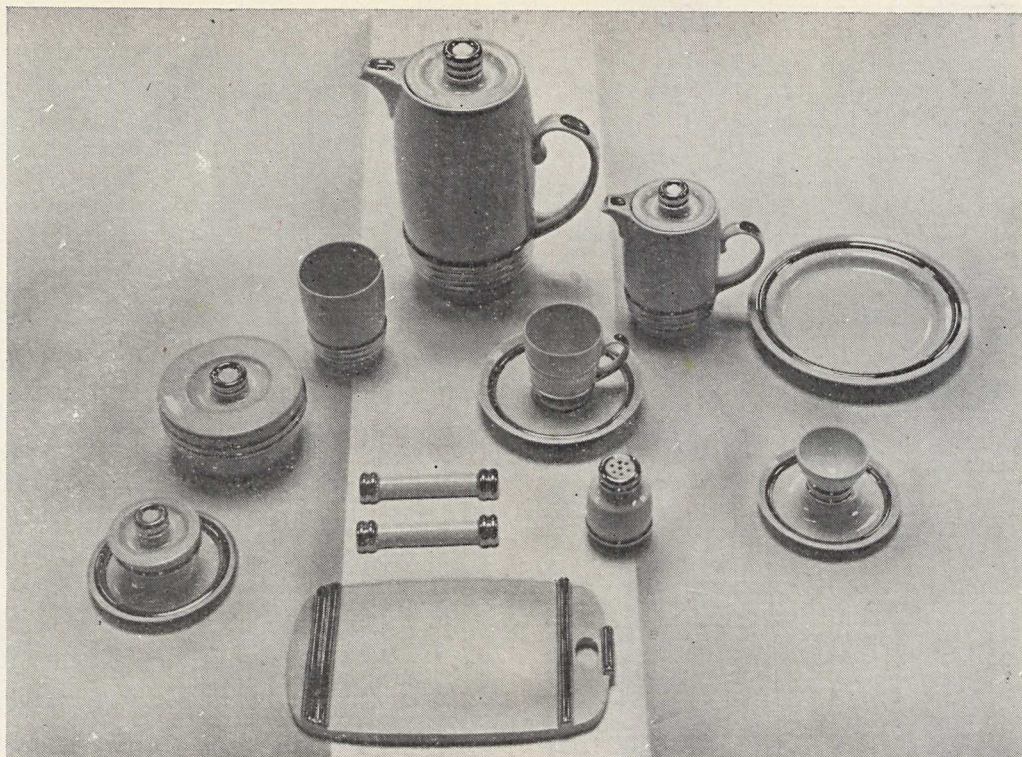
Судя по ряду произведений, представленных на выставке, художники Московской области начинают понимать это. Некоторые их изделия, сохраняя ценность национального сувенира, были одновременно и «бытовыми». Например, среди произведений мастеров гжельского фарфора, наряду с распространенными в последние годы настольной миниатюрой, кувалками, бочатами, появились чайные и кофейные комплекты и отдельные предметы, необходимые в сервировке стола (работы Т. Дунашовой и З. Окуловой). Эти вещи, типично гжельские по росписи и форме, тем не менее выделяются сочетанием практичности и нарядности, узорности форм. К этому же стремится и художник В. Петров, работающий преимущественно над образцами гжельской май-



В. Кутуб-Заде  
Ковер «Хлеб».  
Шерсть, жаккардовое  
ткачество, Люберецкий  
ковровый комбинат

Е. Смирнов  
Прибор для завтрака  
«Огонек». Фарфор.  
Вербилки

Н. Ганф, Е. Жигалкина.  
Комплект «Новогодний».  
Стекло, алмазная грань,  
гравировка.  
Комбинат прикладного  
искусства. Москва



олики. Правда, его работа идет «от обратного»: недавно на этом производстве (бывший «Гжельский керамик») делали преимущественно горшки для цветов и простые кружки. В. Петров создал несколько комплектов посуды и питьевых приборов, отличающихся пластической красотой простых и удобных форм и скромным, но выразительным декором. Среди абрамцевско-кудринских резных декоративных изделий — ковшей, ваз, блюд — появились хозяйственные наборы, комплекты ложек и т. п. Они еще мало приспособлены для практических целей. Но направление поиска художников интересно. Они ищут новые формы предметов, новое художественное решение их, стремясь сделать более сдержанным резной декор, подчеркнуть благородную гладь материала. Так работают художники Т. Альхимович, В. Ермилов и другие. Эта тенденция обнаруживается и в предметах, не являющихся собственно «бытовыми». Даже в матрешках, классических, казалось бы, вечных и неизменных, молодым загорским художникам удалось найти новые решения. Все такие же красочные, но более изысканные и сдер-

жанные по цвету, матрешки стали и более «деревянными» — кое-где материал оставлен незакрашенным. В наиболее удачных миниатюрных скульптурах художника-костереза из Хотькова Н. Касимова (такой, как «Медведица с медвежатами») материал и образ слились воедино, сделав их обаятельными и поэтичными. Рукотворность, сохранение естества материала, богатство неисчерпаемой фантазии авторов пронизывают лучшие произведения художников промышленности и народных промыслов. Они есть в платках с бригантинами с надутыми парусами И. Трофимовой и в платках с тонкими по цвету и орнаменту натюрмортами А. Самед-Заде; в маленьких ларчиках для обручальных колец с изящной сканью по черному лаковому фону С. Монашова, в сервизах В. Яснецова, М. Лютовой, П. Смирнова, А. Харитоновой, в «Новогоднем» комплекте из стекла Н. Ганф и Е. Жигалкиной, в «Морском» — Н. Матушевской, в богородской игрушке Л. Брысина «Баю-баю», в декоративном резном панно «Лель» М. Добрякова и, наконец, в выразительных игрушках Т. Грачевой. В целом экспозиция выставки «Ху-

дожники Подмосковья» (автор А. Коренцов) и ее экспонаты передавали полноту ощущения и радость жизни, красоту и богатство фантазии, адресованные людям. Ее некоторая камерность объясняется и характером экспонатов и, главным образом, почти полным отсутствием произведений, предназначенных для общественных зданий и интерьеров, для садово-парковых ансамблей. Только часы «Знаки зодиака» А. Муралева и И. Тамбовского созданы специально для здания Ярославского вокзала в Москве. Уже упомянутый ковер Н. Еремеевой, расписные панно «Дары земли» Т. Головастовой и «Народное искусство Подмосковья» Г. Чистова, несколько сравнительно крупных по размеру керамических ваз А. Зуйковой, Л. Де-Морей и Т. Боголюбовой не могли восполнить этот пробел. К сожалению, художники прикладного искусства Подмосковья не нашли еще деловой и творческий контакт с архитекторами, который позволил бы им принимать участие в комплексных работах.

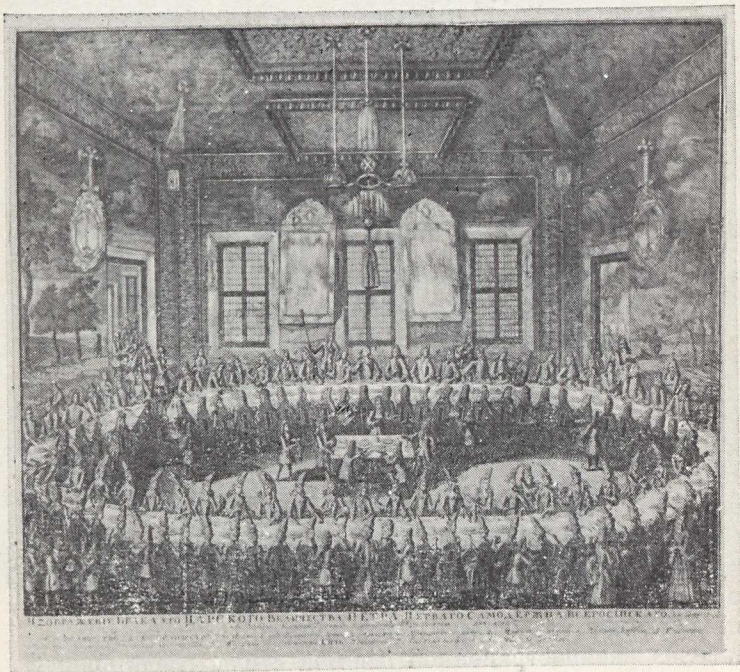


# Русская мебель первой трети XVIII века

Т. Соколова

Свадьба Петра I  
и Екатерины I.  
Гравюра А. Ф. Зубова. 1712.  
Гос. Эрмитаж

«Восковая персона».  
Скульптор К. Б. Растрелли.  
1725. Гос. Эрмитаж



## РЕФОРМЫ ПЕТРА I, КОСНУВШИЕСЯ ВСЕХ

отраслей культуры, разумеется, не могли не отразиться и на внутреннем убранстве жилья, так тесно связанного с новыми формами быта. Строительство каменных дворцов, новые архитектурные решения, появление парадных зал и других внутренних помещений нового назначения — все подтверждало и подчеркивало те глубокие экономические и социальные процессы, которые обусловили, по выражению А. С. Пушкина, то, что «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль — при стуке топора и при громе пушек». Однако не следует представлять себе это явление упрощенно и предполагать, что все сводилось к замене московских лавок, ларей, поставцов западноевропейскими столами, креслами и шкапами. Процесс создания новых мебельных форм протекал сложно и неравномерно. Так, выбеленные стены дворянских усадебных покоев с идущими вдоль стен лавками и столом в красном углу, то есть исконные формы комнатного убранства, не были в диковинку и в середине XVIII века\*. В то же время не следует думать, что связь с мебельными формами европейских государств появилась в России только с момента основания Петербурга. В этот период она очень усилилась, но существование ее еще в конце XVII века подтверждается документами. Необходимые предметы комнатного убранства, которые выписывали из-за границы (через Архангельский порт), во многих случаях служили образцами для московских мастеров. Впрочем, и об этом приходится более судить по документам, чем по весьма немногочисленным сохранившимся подлинникам.

Предметы мебели рубежа XVII—XVIII столетий явно несут черты освоения и переработки европейских форм этого периода. Причем предпочтение вначале отдается немецким и голландским образцам, а в дальнейшем — Англии.

Традиционными являются широко распространенные на Руси стулья, развивающие приемы северогерманских мастеров. Такие стулья имеются в Музее Московского Кремля; близкие к ним изображены на гравюре А. Зубова «Свадьба Петра I и Екатерины I в Зимнем дворце в Петербурге в 1712 г.» На них сидят за столом все участвующие в пиршестве гости.

Такие же стулья, как в Москве, были собраны в городах Ярославской, Костромской и Вологодской губерний (бывшая коллекция А. Е. Ечкина).

Выполненные из дуба или сосны, часто с резьбой из липы или березы, эти стулья отличаются большой прочностью. Они имеют прямые ножки токарной работы с проножками, прямые спинки с точеными столбиками, украшенные ажурным орнаментом из очень крупных резных, обобщенно трактованных завитков. Подобное же резное украшение помещается на передней очень высокой проножке. Сиденья, как и центральная вертикальная планка спинки, обычно крыты кожей (реже материей).

Золоченое кресло, относящееся, вероятно, к первым годам XVIII века, построено по той же схеме: ажурная резьба заменена резным щитком, помещенным в изголовьи спинки, локотники изогнуты и раздвинуты в стороны (признак более позднего периода), и в то же время ножки с проножками решены в строгом стиле немецкого стула XVII века.

Трудность для исследователя мебели XVIII века.

\* Продолжение цикла статей о русской мебели. См. «ДИ СССР», 1972, №№ 3, 6.





Кресло ореховое  
первой четверти  
XVIII века.  
Гос. Эрмитаж

Мебель первой четверти  
XVIII века.  
(Левая часть зала).  
Гос. Эрмитаж



заключается в том, что, несмотря на наличие некоторых документов, свидетельствующих о работах русских мебельщиков этого времени, связать их деятельность с реально существующими предметами почти не представляется возможным. Для первой трети века исключением является только один случай, когда в 1725 г., после смерти Петра I, К. Б. Растрелли создавал так называемую «Восковую персону», то есть фигуру царя в натуральную величину и одетую в его подлинные одежды. Кресло для «Восковой персоны» было поручено исполнить резчику Петру Федорову, работавшему на петербургском «Почтовом дворе» у Никола Пино — французского скульптора, орнаменталиста-декоратора по дереву, приехавшего в Россию в 1716 г. вместе со своими помощниками. Тем не менее, кресло «Восковой персоны» никакой связи с рисунками мебели, выполненными Н. Пино, не имеет и являет собой образец устоявшихся традиционных форм XVII века. Оно из простого дерева, окрашенного в коричневый цвет, с прямой спинкой, изогнутыми локотниками и точеными ножками с перехватами, обито малиновым бархатом. Восходит эта форма к голландским образцам.

Наиболее распространенной формой стола, соединившей старорусские и голландские приемы, является широко известный и сохранившийся во многих экземплярах дубовый стол на массивных точеных ножках с шарообразными утолщениями и широкими плоскими проножками. Подстолья таких столов имеют ящики с сильно профилированными рамками, украшенными накладными резными звездочками или более сложным декоративным мотивом, перекликающимся с формами наличников московской архитектуры. Столешница с выдвигающимися из-под нее боковыми досками, так же, как и ножки, напоминает голландские образцы. Иногда на столешнице помещен инкрустированный деревом другой породы двуглавый орел.

Несколько отличается от этого традиционного типа один сохранившийся столик, окрашенный в зеленый цвет, с черными точеными и резными деталями. Подстолье у него сильно опущено и украшено архитектурным декоративным мотивом с архивольтами, опирающимися на импосты. Мотив этот встречается в европейском мебельном искусстве еще на ларях XII века, но здесь он детально разработан и обогащен центральной композицией, перекликающейся с декоративными формами московской архитектуры: он напоминает так называемые «гирьки», столь характерные для крылец церквей XVI века. Тот же орнамент на небольшом двухъярусном поставце из сосны, где этот мотив решен более условно.

Иноземные и отечественные приемы были использованы и при изготовлении расписной двухъярусной горки. Она сделана из сосны, но целиком воспроизводит голландские фанерованные и покрытые набором витрины. Наборная работа заменена красочной росписью с цветочным узором, решенным своеобразно, но связанным с традиционным голландским орнаментом из гвоздик и тюльпанов.

Уникальный стол из Екатерингофского дворца, доставленный Петру I из Архангельска, являет собой редкий образец, где с необычайной наглядностью можно наблюдать слияние старорусских художественных традиций и новых, воспринятых с Запада, решений. Происхождение стола заставляет вспомнить, что именно через Архангельск еще в XVII веке ввозилась иностранная мебель. Формы этого стола заимствуют английские решения. Стол большой, овальный, со спускными полами, характерной английской конструкции, позво-





Мебель первой четверти  
XVIII века.  
(Правая часть того же  
зала).  
Гос. Эрмитаж



ляющей после трапезы складывать и убирать его к стене. На английский же манер сделаны и четыре раздвижные ножки. Однако токарная обработка ножек, состоящих из поясков и яблок вместо спирали, свидетельствует о характерных для русского мастерства излюбленных приемах.

Наибольшее внимания заслуживает столешница. Она расписана темперой по левкасу. На средней доске и на каждой из спускных пол помещены клейма с условно трактованными пейзажами, исполненными красным, зеленым и черным цветом, — гамма, издавна характерная для русских икон и росписи. Зеленая и красная краски типичны не только для народного искусства России. Это ярь-медянка и киноварь, сравнительно легко добывавшиеся в природных условиях и известные с незапамятных времен. Все остальное пространство столешницы расписано крупными акантовыми завитками, исполненными темно-коричневой краской по светло-коричневому фону, орнамент обведен белым контуром. Нельзя не видеть, что подобная роспись подражает характерному для Англии набору по дереву, обычно по ореху. Фон воспроизводит текстуру ореха, побег — палисандр и розу. Рамки вокруг клейм, спускных пол, средней части и всего рисунка подражают капу.

Существует довольно прочно укоренившееся мнение о том, что мебельное искусство России в описываемый нами период значительно отставало от европейского, где в этот период прочно главенствовала Франция. Однако среди сохранившихся предметов меблировки той эпохи, кроме кресел Дубового кабинета Петра в Большом дворце Петергофа, французских образцов почти не имеется. Даже предложенные Н. Пино рисунки, по-видимому, никогда не были осуществлены. Более того, сохранившаяся опись одного из петергофских павильонов свидетельствует о наличии в основном голландских и английских образцов. Но обращение к историческим фактам позволяет установить, что представление о подобном отставании ошибочно и мы имеем дело с сознательно проводимой тенденцией. В самом деле, в 1717 году Петр посещает Париж и Версаль, выписывает из Франции известного архитектора Леблона и уже названного нами декоратора Н. Пино; их сопровождает целый штат мастеров. Петр восхищается французскими гобеленами, получает в подарок великолепную серию этих стенных шпалер, украсивших приемную залу Зимнего дворца Петра и прекрасно сохранившихся до наших дней; наконец, выписывает из Франции мастеров для основанной им в Петербурге Шпалерной мануфактуры. В тот же самый год в Голландию и Англию направляются ученики для обучения «кабинетному делу», то есть мастерству краснодеревцев<sup>1</sup>. Ни одного юноши не направляют для той же цели в Париж. В этом нельзя не усмотреть сознательного стремления овладеть производством наиболее целесообразных для русского быта, наиболее утилитарных и рациональных форм, какими и являлись голландские, а особенно английские образцы, крепко привившиеся в России, в дальнейшем получившие свое самостоятельное развитие.

Так, к несколько более позднему времени, по-видимому, к 20-м годам XVIII столетия относятся кресла и стулья, в которых отражена характерная английская форма с высокой спинкой, образованной изогнутой рамой с вертикальной планкой в виде вазы посередине и с изогнутыми ножками. Подобные стулья исполнялись из ореха, дуба, бука, а иногда из простой березы.





Стол крашенный  
начала XVIII века  
Гос. Эрмитаж

Панно в «Якоковой камере»  
Монплезира.  
Первая четверть  
XVIII века  
Петродворец

Стол дубовый  
начала XVIII века  
Гос. Эрмитаж



В английской мебели этого времени применялось вкладное сиденье. Этот практичный и удобный прием был подхвачен и развит в России. Вкладное сиденье особенно широко распространилось в русской мебели в XIX веке.

Отметим тот факт, что европейское разделение на мастеров корпусной мебели и мебели для сиденья существовало и в России. Для мастеров второй группы, использовавших более простые технические приемы, был создан даже специальный термин «стульные мастера».

По-видимому, и на мебельное дело распространялся характерный для того времени обычай выписывать из-за границы не столько изделия, сколько сведущих мастеров, которым вменялось в обязанность обучать приставленных к ним учеников. А затем иноземца можно было и отпустить, «если, по выражению Петра, без него умеют».

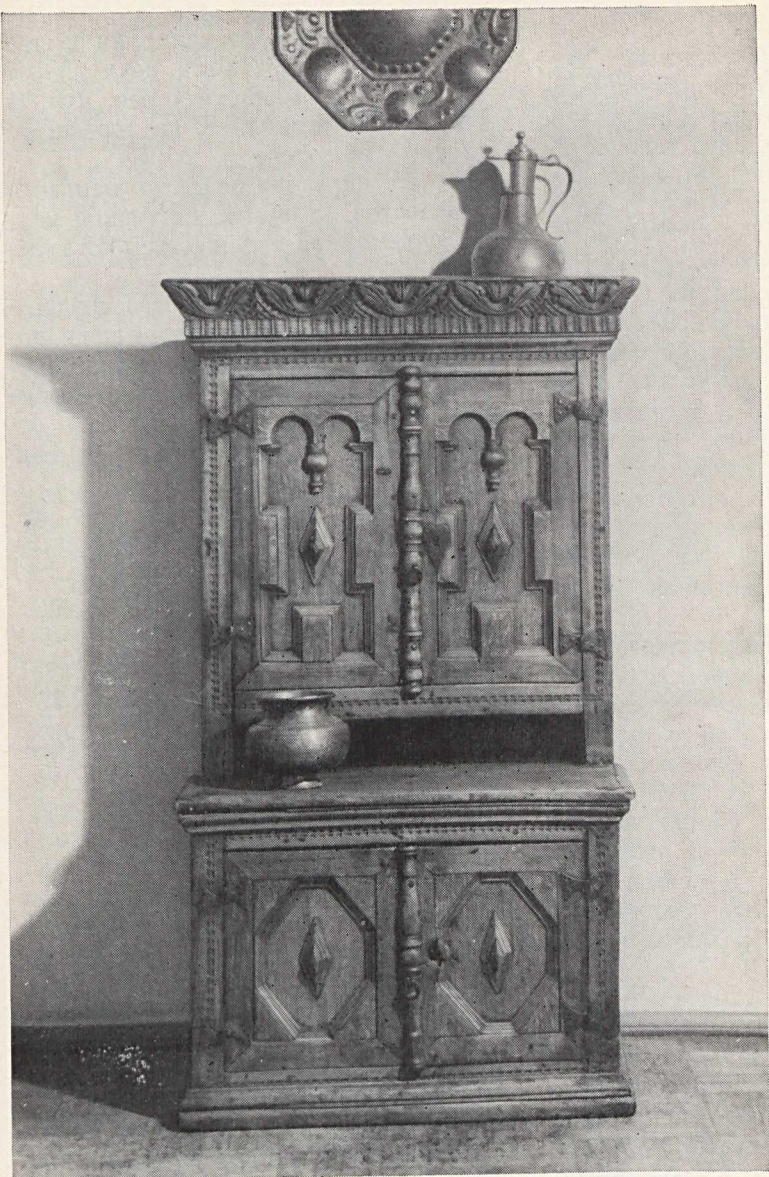
Кадры «стульных мастеров», видимо, создавались из «переведенцев». Так назывались переселенные из Устюга, Вологды, Каргополя, Белозерска плотники. Эти «переведенцы» были приписаны к Адмиралтейству и поселены на Охте. Они строили и отделывали корабли, а потому из их рядов выходили прекрасные столяры, резчики, позолотчики. Так, 3 июня 1721 года в Канцелярию Городовых Дел поступает донесение Федора Харасева о том, что «Повелено зделать в дом благоверной Царице и великой княгине Екатерине Алексеевне дюжина стулов покрыть орехом». 30 июля того же года в Канцелярию строений поступает указ «зделать на Охте для приказных дел три стола сосновых с ящиками таким маниром, как в Колегиях и обить их кожею яловачью, да пять стулов сосновых же». Следовательно, охтенские столяры умели не только делать стулья, но и пользовались приемом фанерования («покрыть орехом»).

«Корпусная мебель» требовала более сложного мастерства. Поэтому в Голландию и в Англию было послано несколько человек учиться «кабинетному делу»<sup>2</sup>. В Голландию в 1716 г. были направлены Михаил Нерецкий, Яков Авксентьев и Иван Папин. В Англию в 1717 г.: Борис Баранов и Федор Мартынов. Летом 1724 года все мастера вернулись в Петербург. Известно, что к 1727 году все они «оскудели» и не имели работы. Баранов и Мартынов жалуются в Сенат, что «наши работы в мастерстве становятся самою высокою ценой, за которую цену в России никто не купит». В конце 1727 года все мастера «разных художеств» были распущены по домам.

Никаких иных сведений о мастерах этих не имеется; только Мартынов вернулся в Петербург в 1738 г. и по распоряжению «Кабинета строений домов и садов» исполнил три рисунка. Все три сохранились, по современной терминологии их следует называть шкаф-бюро. Они однотипны, малооригинальны, скорее их следует именовать чертежами. Быть может, Мартынов был лучшим исполнителем, чем автором композиции. Работал он с орехом, красным, черным и пальмовым деревом.

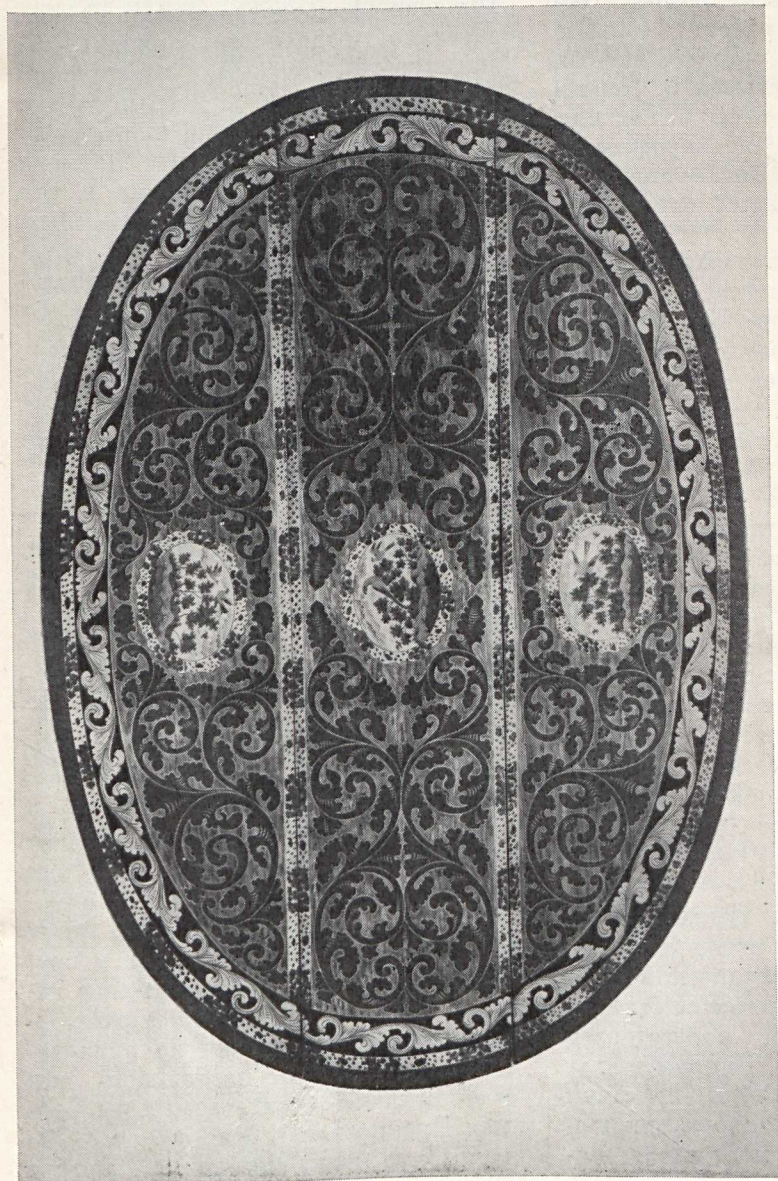
Незадачи этих русских мастеров, очевидно, следует связывать с тем, что после 1725 года стремление к развитию отечественного производства мебели не встречало поддержки в правительстве. В быт продолжала широко входить английская мебель. Красное дерево, введенное в обиход с 1720-х гг. английскими мастерами и употреблявшееся в других европейских государствах только для набора, в Петербурге в 1730-х гг. получает большое распространение.





Поста́вец сосновый  
начала XVIII века.  
Гос. Эрмитаж

Столеши́ца расписного  
стола из Архангельска.  
Начало XVIII века.  
Гос. Эрмитаж



Доказательством тому служили некоторые образцы английских стульев, существовавшие в пригородных дворцах-музеях Ленинграда до Великой Отечественной войны, а также документальные данные. Так, после большого пожара 1737 года, разрушившего центральную часть столицы, в «Санкт-Петербургских ведомостях» печатались извещения о том, что кто-то из пострадавших разыскивает «круглый перегибной стол красного магонского дерева», «кресло магонского дерева с голубой покрывкой» (магонское дерево — русифицированное название красного дерева, от английского mahogany) и другую мебель.

А в описи дома Платона Ивановича Мусина-Пушкина на Мойке в «Крестовой» комнате значились: «стол деревянный аглицкой, красного дерева, стол деревянный круглой на ножке лаковой, десять стульев букового дерева, на них подушки триповые голубые, девять стульев кожаных, столик малый круглый с полами, покрыт красной краской, зеркало стенное большое в рамах резных деревянных, вызолоченных, шесть зеркал малых стенных с подсвечниками медными, рамы деревянные вызолочены, часы стенные большие, боевые в ореховом корпусе, две картины над дверьми, в рамах деревянных, одна мужска, друга женска». Помимо английских и голландских влияний, сыграли свою роль в это время и увлечения китайским искусством, которые распространились в России еще в конце XVII века. На Западе китайское искусство повлияло на выработку определенного мебельного стиля. Широкая торговля с Китаем способствовала не только распространению китайских художественных изделий, но и знакомству русских мастеров с лаковым производством. Панно в «Лаковой камере» Монплезира в Петергофе были исполнены по подлинным китайским образцам «лакового дела подмастерьями адмиралтейского ведомства» Иваном Тихановым и Перфилием Федоровым с десятью учениками. Существует также подголовник, расписанный золотом по черному фону, имеющий русскую, золотом же исполненную надпись. Это неожиданное соединение русской формы с китайской орнаментикой связано с тем, что в начале XVIII века все еще имели широкое распространение традиционные русские подголовники. В расходных записях по содержанию Екатерины I за 1722 г. читаем: «куплен подголовок на поклажу писем, дано 2 рубля 3 алтына 2 деньги».

Включаясь в общий поток развития художественных форм XVIII века, принимая и перерабатывая иноземные образцы, русское мебельное искусство сказало свое слово и создало новые неповторимые произведения, каких не было на Западе.

<sup>1</sup> Во избежание недоумений отметим, что слова «кабинетное дело» имели новый по тем временам смысл. В английском языке «Cabinet maker» означало высококвалифицированного мебельного мастера, способного выполнять всевозможные виды художественной мебели, фанеровать ее и украшать набором из экзотических пород дерева.

<sup>2</sup> Сведения профессора Н. И. Веретенникова (1941 г.). Не опубликованы.



# Дизайн и фольклор

(К постановке проблемы)

Л. Переверзев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — неотъемлемый элемент нашей общественной и культурной жизни. Смотры, конкурсы и фестивали любительского творчества проводятся во всесоюзном масштабе. На поддержание соответствующих групп, кружков и студий, руководимых педагогами-специалистами, тратится не меньше (если не больше) средств, чем на профессиональное обучение в области исполнительских и изобразительных искусств. Уже одно это обязывает нас со вниманием отнестись к природе этого поистине массового явления, рассмотреть происходящие в нем процессы, определить наиболее ценные и перспективные тенденции его развития и по мере сил способствовать их реализации.

Первый шаг в этом направлении журнал «Декоративное искусство СССР» сделал около четырех лет назад, опубликовав подборку статей о судьбах и путях самодеятельного искусства (см. «ДИ СССР», 1968 № 9). Его положение в самых общих чертах описывалось так: внутри самодеятельного (или, что то же самое, любительского) искусства выделяются две существенно различные области.

Первую составляют те любители живописи, графики, скульптуры, которые ориентируются на образцы, эстетические нормы и технические навыки профессионального искусства. Реально подняться до этого уровня дано лишь наиболее талантливым единицам, которые тем самым уже перестают быть любителями; основная же масса работ в системе «организованной» самодеятельности, как справедливо указывал В. Чернецов, представляет собой более или менее слабый вариант профессионального искусства, несамостоятельна и в художественном отношении малоинтересна.

Вторая представлена образцами так называемого «наивного» любительского творчества, игнорирующего установки «школьного» профессионализма и движущегося индивидуальными, подчас весьма прихотливыми и необычными путями. Н. Шкаровская, противопоставляя работы такого рода произведениям «организованной» самодеятельности, стремящимся достичь по возможности более высокого уровня профессионализма, видит в «наивном» творчестве «стремление к самовыражению людей разных социальных прослоек — из города и села». И для того, чтобы подчеркнуть обязательность совершенно особого подхода к эстетической оценке подобных явлений, добавляет: «это — принципиально другое искусство...»

Какое же?

«Искусство наивных художников — единственное из всех видов творчества, не связанное с художественной традицией», — категорически утверждал там же чешский искусствовед Отто Бихали-Мерин. Наивный художник начинает с нуля, не ставя перед собой собственно эстетических задач; «тайны мастерства живописи он открывает невольно и ре-

шает печально, благодаря лишь своему таланту. Инстинкт неудержимо толкает его изображать все, что он видит и представляет, на дереве, на стекле или холсте...»

Как же определить место наивного творчества на общей контурной карте современной художественной культуры?

Во первых, есть искусство профессиональное: в нем работают люди, получившие специальное академическое образование. Художественное творчество для этих людей есть основное дело их жизни, оно же дает им средства к существованию.

Во вторых, искусство народное, создаваемое сегодня различными видами художественных промыслов. Это искусство также в достаточной мере профессионально: чтобы им овладеть нужно пройти длительное обучение в качестве подмастерья у опытного мастера. Продукция народных художественных промыслов изготавливается на продажу, создается с постоянным учетом требования рынка. Поэтому такое искусство иногда называют «народным профессиональным», дабы отличить его от самого простейшего и «примитивного» фольклорного слоя художественной деятельности, непосредственно вплетенной в повседневную жизнь и не принадлежащей ни к какой системе специализированного производства. Эту так называемую наивную живопись, графику или скульптуру можно с полным основанием рассматривать как одну из ветвей современного изобразительного фольклора.

Понятие «фольклора» отнюдь не обязательно предполагает архаичность, замкнутость, темный деревенский быт, анонимность и неграмотность. Фольклорность того или иного художественного объекта определяется не этими частными признаками и тем более не какими-либо раз навсегда заданными формальными его чертами, но спецификой его возникновения и функционирования внутри конкретной общественной группы.

Фольклорное творчество — будь то сказка, песня, танец, роспись, резьба, вышивка, поковка или чеканка, украшающие одежду, утварь, жилище, — есть не что иное, как порождение первичных художественных форм из материала действительности. Фольклор не ставит себе при этом специальных «эстетических задач», он о них даже и не задумывается, ибо решает не столько художественные, сколько жизненные проблемы.

\*

Привыкнув с уверенностью судить об искусстве как особом способе познания действительности, мы редко задумываемся над тем, чему служат соответствующие знания, как они используются и какие задачи помогают решать. На это, правда, могут возразить, что искусство если и призвано вообще решать какие-либо задачи, то лишь собственно художественные (те, что встают на пути человеческого духа, познающего мир и самого себя в создаваемых им формах Прекрасного). Мне кажется, однако, что подобная точка зрения может последовательно и до конца



поддерживаться лишь теми немногими счастливыми, которым выпала редкая удача не испытывать в жизни иных забот, кроме чисто «познательных».

Для преобладающей же части человечества искусство служило и продолжает служить в качестве незаменимого средства преодоления куда более широкого круга проблем. Во всяком случае, позиция художника или искусствоведа, сознательно принимающего идею такого служения, представляется мне не менее благородной и возвышенной (хотя, конечно, не столь комфортабельной), чем отрешенно-сосредоточенные поиски истины в сферах незамутненной духовности.

В своем непосредственном служении жизни искусство издавна осуществляло две очень важные социальные функции: мотивационную (то есть побуждающую к некоторому действию) и «рекреационную», восстанавливающую нарушенное равновесие. В первом случае оно мобилизует волю, энергию и другие скрытые ресурсы человеческой личности, необходимые для выполнения трудового, нравственного, политического, гражданского долга;

во втором — искусство возносит человека к вершинам торжества по случаю успешного завершения опасного, ответственного, трудного предприятия; снимает ненужное внутреннее напряжение, раздвигает спектр будущих ожиданий, а при неудаче поддерживает, смыкает горечь поражения и не дает угаснуть надежде. Классические образцы обеих социальных функций дают так называемые «интенсификационные» и «переходные» обряды (соответственно предваряющие и завершающие охотничьи кампании или сезонно-полевые работы племенных коллективов). В обществах с более сложной структурой эти функции, как и ритуалы, в которые вплетена художественная деятельность, имеют более диффузный характер и далеко не всегда реализуются во всей полноте, что, однако, вовсе не означает утраты ими своих потенциальных возможностей. Европейское крестьянство поддерживало ритуально-художественные традиции, близкие к племенным, вплоть до начала массовой механизации земледелия в первой половине XX века, а революцией промышленная революция уничтожила остатки цеховых церемоний городских ремесленников. Люди XIX века оценивали сложившуюся ситуацию по-разному. Сами рабочие были поставлены в такие условия, при которых их положение (предписывавшие свои нормы поведения и ритуалы, равно как и художественные средства, их оформлявшие) по типу приближалось к положению рабов, вынужденных вести каждодневную борьбу за физическое выживание. Возникающие в их среде новые формы proletарского фольклора отражали непереносимо мучительную, уродливую и жестокую реальность капиталистического города.

Романтически настроенные эстеты с безразличным ужасом отворачивались

от этих форм и оплакивали былую красоту сельских обрядов, пытались спасти для своих коллекций образчики наиболее ценных в художественном отношении «пережитков».

Трезвые предприниматели вкупе с рационалистически мыслящими инженерами и учеными были убеждены, что скорейшая ликвидация подобных пережитков во всех звеньях трудового процесса позволит заметно поднять уровень производительности. И они действительно подняли его за счет резкой интенсификации физического труда, но только до известного предела. Довольно скоро выяснилось, что работник, лишенный собственно человеческих свойств и превращенный в придаток машины, оказывается самым ненадежным звеном в системе современного производства, становится основным препятствием дальнейшему техническому прогрессу и постоянным источником всяческих «сбоев», «отказов» и других аварийных ситуаций.

У полностью обезчеловеченного работника замедлялись реакции, притуплялось внимание, падала общая активность, он терял инициативность и сообразительность, — и самые совершенные машины, которыми он призван был управлять, функционировали значительно ниже своей проектной мощности, давали бракованную продукцию и очень быстро выходили из строя. Не менее важно было и то, что за пределами фабрики такой работник оказывался к тому же очень плохим потребителем — он не стремился приобретать столь же машинизированные и обезчеловеченные товары, произведенные их самим и его собратьями.

Специальные исследования доказали зависимость производительности и «желания покупать» от эмоционального состояния, коэффициента характеристик работника. Отсюда был сделан вывод об экономической и социальной необходимости «очеловечения» и «эстетизации» как процесса фабричного труда, так и его продуктов.

Кроме того, развитие промышленной техники непрерывно повышало требования согласования человека не только с машиной, но и с большим количеством других людей, работавших на других машинах — неважно, происходило ли это в заводских цехах, исследовательских лабораториях, на железных дорогах, на улицах городов, на море или в воздухе, в торговых конторах или в церквях, в армии или в школе.

Сегодняшние администраторы хорошо знают: для успешного функционирования промышленно-экономической и социальной системы нужны специализированные вещные и микросоциальные среды, призванные ускорять период адаптации, облегчать межличностные контакты, стимулировать целенаправленную активность, нейтрализовать возможные конфликты, снимать возникающее напряжение.

Следует сказать, что явления подобного рода, закономерно порождаемые системой специализации в условиях современной научно-технической ре-

волюции, имеют универсальный характер. По существу, они ведут к созданию особых «ритуалов», в которых зачастую используются многообразные средства эмоционального воздействия, почерпнутые из живописи, архитектуры, поэзии, музыки и театра; очевидно, что этот новый тип профессиональной деятельности (за неимением лучшего слова мы называем его дизайном в самом широком смысле) не может существовать без постоянной опоры на художественную культуру, — и тут мы возвращаемся к проблеме фольклора и профессионального искусства.

Решая специфические задачи, о которых шла речь выше, дизайнер должен представлять себе общий культурный багаж и ценностную ориентацию будущих потребителей, дабы иметь уверенность в том, что его послание будет прочитано и истолковано именно так, как это было задумано. Нередко для достижения желаемой цели ему приходится брать элементы «чужих» культур и помещать их в такой контекст, который придавал бы им должную значимость.

\*

Потребность в улучшении качества промышленной продукции, более полного удовлетворения материальных и культурных запросов людей в условиях развитого социалистического общества вызвала к жизни дизайн как новый вид профессиональной деятельности. Имея некоторые общие черты с дизайном зарубежным, он коренным образом отличается от последнего своими социальными и культурными задачами.

Ибо главное для него — не содействовать созданию искусственных потребностей, а напротив, способствовать освобождению человека от плена вещей и формированию всесторонне развитой личности.

Вместе с тем профессиональный дизайн и в наших условиях сохраняет зависимость от неинституционализированных форм самостоятельности широких масс.

Дело в том, что полностью унифицированная и «бесфольклорная» культура рано или поздно начнет испытывать дефицит разнообразия, необходимого для успешного выполнения ее основных функций.

В культурах традиционного типа главным поставщиком разнообразия служит фольклорный слой, непрерывно омолаживающий старые и продуцирующий новые значимые элементы из материала первичной жизненной реальности. Бесфольклорной культуре, желающей избежать застоя и гибели, придется заботиться о специальном источнике или генераторе разнообразия. Где его найти, из чего сделать? Какое-то время можно будет беспечно питаться остатками несметных художественных богатств, сохранных музеями. Но этот резервуар будет быстро исчерпан.

Гораздо более перспективный выход состоит поэтому в том, чтобы осознать, изучать и активно осваивать мощный пласт фольклорного культуротворчества. Практика японцев,



привлекающих десятки тысяч школьников и студентов к участию в национальных конкурсах на лучший проект жилого интерьера, чайного прибора или домашнего садика,— яркий пример фольклоризации дизайнерского подхода к тем объектам, чья «ритуальная» функция и культурная специфика проявляется с особой очевидностью.

\*

Сложным и зачастую противоречивым явлением предстает перед нами сегодня «Дизайн». Но даже самые рационализированные его направления, основанные на чистой логике и эстетике математических истин, не смогут жить и развиваться без влияния (хотя бы и косвенного) со стороны самого эмоционального вида художественной деятельности — народного творчества. А может быть — хотя это нужно еще установить — и без влияния так называемого наивного искусства. Взаимосвязи между всеми видами и жанрами искусства безусловно существуют; только одни лежат на поверхности, а другие имеют глубинный характер, и выявление этих связей есть одна из самых интересных задач современной теории.

Судя по всему, у профессионального дизайнера мало шансов создать законченный и по-настоящему содержательный проект какой-либо культурной инновации, способной выдержать конкуренцию с исторически сложившимися «естественными» элементами культуры, составляющими часть образа жизни.

Фольклор, со своей стороны, уже не в состоянии самостоятельно порождать новые культурные образцы с той скоростью и степенью сложности, которая отвечала бы сложности современных структур социального взаимодействия и темпу их изменений. Для этого фольклор слишком инерционен в своей пространственно-временной локализации, слишком привязан к своему «здесь» и «теперь». Дизайнер же в своем проектном мышлении волен оперировать всеми формальными элементами любых живых и мертвых культур, расщеплять эти элементы, высвобождать их «внутриядерную энергию», осуществлять их превращение и синтез принципиально новых структурных образований с еще неизвестными свойствами. Зато он не может в точности предсказать, как поведут себя эти образования, будучи перенесены из проекта в жизненную реальность. На этот счет он вправе строить лишь более или менее вероятные допущения. Отказавшись от несостоятельных претензий на роль демиурга, дизайнер получает возможность принять подлинное участие в процессе строительства культуры, выступая в качестве разведчика будущего. Зная, что действительность не только не поддается, но и жестоко мстит любым попыткам ее насильственной организации с помощью всеобъемлющих и до конца завершенных проектов, он предпочтет работу с открытыми структурами, способными к изменению и адаптации. Отыскивая,

прозревая, конструируя формы еще невиданных и неизвестных вещей, он не станет требовать их немедленного тиражирования и массового внедрения взамен упраздняемых старых, но предложит сначала испытать их, то есть выявить их конкретное содержание и ценность путем погружения созданных им форм непосредственно в гущу жизни. Поскольку открытые структуры предполагают и даже провоцируют исследовательскую и преобразующую фольклорную активность со стороны тех, к кому они апеллируют, процесс их испытания и оценки наверняка выйдет за рамки узкопотребительского (и потому недолговечного) принятия или механического отвержения предложенных форм. Не исключено, что в результате дизайнер обнаружит существенную трансформацию первоначальных форм, переосмысление их значений, появление у них новых функций, о которых сам он ранее и не подозревал.

\*

Такова, с моей точки зрения, та социо-культурная ситуация, которая порождает как сам феномен «наивного» или «примитивного» искусства, так и связанные с ним проблемы и споры. Конечно, описание этой ситуации само по себе не раскрывает ни художественной специфики, ни эстетической ценности того или иного конкретного образца современного изобразительного фольклора. Зато теперь мы можем с достаточным основанием привлечь для этой цели многообразные средства и методы, накопленные общей фольклористикой. Исследователями словесно-поэтического и музыкального фольклора давно и плодотворно разрабатываются такие вопросы, как роль индивидуального и коллективного в народном творчестве, сосуществование в нем архаических и современных элементов, видоизменение и преобразование его тем, сюжетов и мотивов, соотношение и взаимодействие народного и «высокого» искусства и т. д.

Еще в начале 70-х годов прошлого столетия пионер культурной антропологии Э. Тайлор описал феномен периодического возрождения и «омоложения» старинных обычаев и забытых обрядов в культуре стремительно урбанизирующейся Англии; А. Ф. Гильфердинг привлек внимание к личному началу в русском фольклоре; А. Веселовский показал, что ценность произведения народного творчества определяется не сюжетом как таковым, но способом его обработки и той художественной формой, в которую он облачается. В первой половине XX века благодаря трудам таких выдающихся русских и советских ученых, как братья Соколовы, З. Эвальд, Е. Гиппиус, М. Азадовский и ряд других, наука обогатилась огромным количеством фактов, доказывающих способность фольклора использовать любые источники, перерабатывать практически любой материал, находить новые и новые варианты традиционных сюжетов, рекомбинировать их самым причудливым образом и создавать на

их основе в высшей степени своеобразные и современные по духу произведения.

Специальные методы структурно-семиотического анализа, разработанные и блестяще примененные в классических трудах В. Проппа, П. Богатырева, К. Леви-Стросса и их многочисленных последователей, позволили выделить в необозримом океане подобных фактов некие повторяющиеся черты, схемы формообразования, составляющие как бы ядро культурного фонда мировой мифологии и фольклора; это, в свою очередь, существенно облегчило детальное изучение их качественной трансформации в национальных и местных фольклорных типах. М. Бахтин, анализирувавший исходные формально-содержательные предпосылки народного творчества, развернуто обрисовал систему композиционно-выразительных принципов и средств, с помощью которых производится непрерывное обновление и насыщение эстетической энергией как элементов традиционного фольклора, так и вовлекаемых в его орбиту образов «высокого» искусства. Наконец, в последние годы появились работы отечественных и зарубежных авторов, так или иначе синтезирующие упомянутые подходы в рамках системно-исторической методологии; тем самым открываются перспективы сравнительного сопоставления и комплексного исследования всех видов словесного, музыкального и изобразительного фольклора.

«Наивное» изобразительное искусство буквально просится быть включенным в число художественно-эстетических проблем, находящихся ныне на пересечении интересов искусствознания и общей фольклористики.



# Что такое памятник архитектуры?

Ю. Герчук



Церковь Иоакима и Анны  
в Кашине.  
До и после реставрации.

В ДРЕВНЕМ РУССКОМ ГОРОДЕ Кашине сохранилась до наших дней редкая теперь в этих местах деревянная церковь Иоакима и Анны, построенная в середине XVII века. Простояв в первоначальном виде два века, она была затем обшита по новой моде досками, получила скромные ампирные детали, а вместо древнего крыльца — новое, с изящной колоколенкой над ним. Недавно за церковь взялись реставраторы. Они удалили «позднюю» обшивку и увидели под ней сильно подгнивший сруб. Поэтому церковь разобрали и срубили заново — почти целиком из свежего дерева. Конечно, ей придали формы XVII века. Не оставившее следов древнее крыльцо восстановили по остаткам, найденным в другой церкви, недалеко расположенной, но построенной столетием позже. И вот опять стоит над крутой петлей Кашинки изящный, почти игрушечный храмик... Памятник архитектуры? Или только памятник знаний и вкусов архитекторов XX века?

Ответы на этот вопрос могут быть различными в зависимости от того или иного понимания этого, казалось бы, всем ясного термина «памятник архитектуры».

\*

Попробуем для начала поискать в словарях простейшее и общезначимое определение понятия «памятник». В корне его заложено понятие «память». Связь материального предмета с памятью, способность его напомнить о чем-то, была исходной точкой для формирования и более отдаленных, в какой-то степени переносных значений. Первый, основной смысл понятия — предмет, сделанный специально для памяти. Второй, имеющий уже прямое отношение к нашей теме, — предмет, связанный так или иначе с прошлой жизнью, с давними событиями и несущий в силу этого память о них. «Остатки прошлого, — говорит Даль, — устроенное, созданное кем-либо или напоминающее его», и поясняет примерами: «Эта монета — памятник начала первого века. Он оставил по себе один памятник: развалины недостроенного дома. Военные поселения наши — памятник Аракчеева»<sup>1</sup>.

Примеры эти яснее, чем само определение, говорят о том, что столетие назад научный, исторический смысл слова «памятник» не отделился еще от бытового. Все, что напоминало, было памятником. Никакого оценочного смысла, возвышающего данный предмет над повседневностью, в этом слове не было. Позднее бытовой оттенок слова исчезает, выявляется то значение, которое можно назвать археологическим: «Всякое произведение, представляющее характерный остаток какой-либо культурной эпохи. Таким образом, бывают памятники архитектуры, скульптуры, живописи и, наконец, литературы и письменности. Находимые в раскопках предметы: оружие, утварь, украшения — все это памятники древней, нередко доисторической культуры»<sup>2</sup>. Последнее опреде-

ление, наиболее четкое и развернутое, не устарело и сейчас. Словари советского времени, вплоть до самых последних, не прибавляют к нему чего-либо существенного.

Можно было бы предположить, что такое понимание термина, закрепленное справочниками, является общепринятым по отношению ко всем категориям памятников, в том числе и к интересующим нас архитектурным. Но в практике учета, охраны и реставрации памятников архитектуры мы часто исходим, не всегда осознанно, из другого его значения, не сформулированного столь определенно, как первое, в научной литературе.

Так, например, рассматривая роль позднейших добавлений и переделок в памятнике известный историк архитектуры и реставратор П. Максимов подходит к ним с чисто эстетическими критериями: «Позднейшие переделки памятников архитектуры по-разному влияют на их художественную ценность. В большинстве случаев новые добавления, не обладающие особыми художественными достоинствами, искажают и портят облик старого здания, но наряду с этим можно увидеть и обратные примеры. Иногда здания приобретают большую выразительность благодаря позднейшим переделкам»<sup>3</sup>. Разумеется, эстетическая оценка как самого памятника, так и добавлений к нему не противоречит его археологическому пониманию: предмет искусства может быть одновременно историческим памятником. Но существенно, что именно на эту оценку П. Максимов опирается (пусть с оговорками) в своих рекомендациях относительно целесообразности сохранения или удаления таких наслоений. И здесь уже эстетическая ценность памятника выступает как его главная сущность, предмет сохранения и выявления.

Но нужно ли вообще противопоставлять историко-археологическое и художественное понимание памятника? Пусть одни и те же сооружения будут для специалистов объектом анализа, источником достоверных исторических сведений, а для иного, гораздо более широкого круга людей, — шедеврами искусства, дающими возможность живого, эмоционального общения с прошлым. Однако аналитический подход одних и синтетический — других предъявляют существенно различные требования к методам сохранения памятника, к раскрытости его структуры, к соотношению в нем первоначального ядра и позднейших наслоений. Многие сложности методики реставрации связаны с ее усилиями — иногда тщетными — удовлетворить в полной мере оба подхода.

Аналитический, научный подход требует ясного различия любого позже вложенного кирпича от первоначальных. Он не допустит замены подлинного, пусть поврежденного фрагмента новым, как не допустит бы приписок и подчисток в древнем документе. Докомпозиция равнозначна фальсификации — попытке выдать новодел за подлинник. Для



целей науки памятник следовало бы не реставрировать, но препарировать — проникая в тело кладки, раскрывая слой за слоем, читать его историю. Потом памятник нужно и законсервировать в виде, наиболее доступном для прочтения. Конечно, следом за анализом придет синтез. Но, когда ученый захочет сложить свои наблюдения во что-то целое, ему довольно будет реконструкции на бумаге.

Пропагандистом строго научного подхода к памятникам выступил недавно академик Д. Лихачев. «Документ! Вот в этом главное. Памятник может быть или не быть произведением искусства, он может обладать или не обладать экспозиционной ценностью, но поскольку он памятник — он должен быть документом своей эпохи или своих эпох (если в нем напластования разного времени). Иначе он утрачивает право называться памятником!»<sup>4</sup>. Желание восстановить художественную ценность памятника является для него мотивом субъективным, не имеющим оправдания.

Лихачев пишет о памятниках древней живописи, но распространяет затем те же соображения и на интересующую нас область: «Мы присутствуем не только при появлении новых «иконописцев», но и новых «строителей древних зданий», новых скульпторов, соревнующихся со старыми и доказывающих, что они, как медиумы, постигли волю и замыслы авторов старых произведений. Это опасное ослабление воли реставраторов, ослабление их самодисциплины»<sup>5</sup>.

В теории тут все вроде бы ясно. Но при встрече с реальными зданиями возникают осложнения. Открытые всем стихиям, существующие не в музейной среде, специально приспособленной для вечного хранения ценностей, памятники архитектуры нуждаются в завершенности, в цельности просто для того, чтобы сохранить свое физическое существование. Не имеющее «экспозиционной ценности» здание нельзя убрать в запасник, как осыпавшуюся икону, а живой город не всегда хочет вечно хранить на главной площади расчищенную для удобства ученых руину. Да и содержание такой руины в порядке гораздо сложнее, чем сохранение живущего нормальной жизнью здания. Ремонты все равно неизбежны, а значит — цельность документа будет нарушаться. К сожалению, это в природе архитектуры. Время от времени приходится менять кровлю, чинить карниз, поновлять штукатурку и окраску, осторожно заменять не выдержавшие времени кирпичи, в деревянных постройках — целые подгнившие венцы...

А если можно поправлять разрушенное природой, почему бы не коснуться и того, что нарушено человеком? Что лучше: заштукатурить вновь обнаруженные исследованием следы древних наличников или, заменив по одному стесанные кирпичи целыми, восстановить их? Науке такое восстановление в натуре не

нужно, но эмоциональному, художественному восприятию памятника что-то даст... Так, незаметно, от строго научного препарирования памятника мы вернулись на зыбкую почву восстановления его художественной цельности, и нам уже хочется выложить вновь так ясно, до кирпичика, видные на старой фотографии барабаны глав... Но где же остановиться? Дальше следует восстановление и того, что следов не оставило, но логически должно было быть вот таким и на этом именно месте...

Преувеличение наших возможностей воссоздавать стертые временем «таким, как было», наивные представления о равноценности подлинного и домысленного свойственны ранним, неразвитым ступеням исторического сознания. На рубеже XVIII—XIX веков известный коллекционер древних рукописей А. И. Сулакадзев, не удовлетворяясь скудными сведениями о ранних временах Руси, делал «древним почерком» фантастические приписки к своим сокровищам. По мнению исследователей, это было не злостной мистификацией, но искренним стремлением заглянуть в былые времена и воссоздать их. «По-видимому, в своих изделиях он гнался прежде всего за собственной мечтой восстановить памятники, об отсутствии которых сожалели историки и археологи»<sup>6</sup>. Нам сейчас трудно проникнуть в психологию такой «реконструкции». Подлинный документ четко отделен в нашем сознании от фантазии исторического романиста. Того, что можно себе позволить в романе, нельзя вписать в документ.

Но с архитектурным памятником дело все еще обстоит несколько иначе. Он для нас «документ» (исторический источник) и «роман» (художественное произведение). За возможность «прочитать» этот роман, восстановленный, быть может, из понятных лишь специалисту следов на ободранной стене, мы платим той или иной степенью его документальной подлинности. Реставратор возвращает нам утраченное произведение, но не прибегает ли он порой для этого к почти сулакадзевским средствам?

Требования к достоверности памятника вырабатывались постепенно. Во времена Сулакадзева удовлетворялись общим колоритом «древности», средневековости. На месте древнерусской церкви строили псевдогоготическую и верили, что возродили к жизни древний памятник. Позднее добивались стилистической точности, воссоздавая утраченное в соответствии с тем, какими вообще «должны быть» готика или античность, и безжалостно разрушая позднейшие — «не в стиле» доделки, порой имеющие немалую ценность. Наконец, стали признавать лишь восстановление документированных деталей (отступления, обоснованные конкретными обстоятельствами, все же не редки) и удовлетворялись, признав этот метод вполне научным<sup>7</sup>.

Средства воссоздания художествен-

ной цельности здания, сомнительные с точки зрения исследователя, оказываются, однако, небезразличными и квалифицированному зрителю. Слепое доверие к видимому, простодушное восприятие оригинала с доделками как нерасторжимого целого характерны для невысокой ступени художественной грамотности. Ощущение подлинности не только форм, но и самой плоти, материи памятника — не последнее условие его выразительности. Поэтому тщательно законсервированная руина производит часто в своей несомненной подлинности куда большее впечатление, чем вылизанный до «первоначального состояния», очищенный от своей собственной истории памятник.

Еще в прошлом веке Анатолий Франс резко выступал против реставрационных методов Виоле ле Дюка и его последователей, очищавших памятник от всех наслоений времени, от следов иных вкусов и стилей, предпочитавших одиннадцатый век, сделанный в девятнадцатом, подлинному тринадцатому или пятнадцатому<sup>8</sup>. И он руководствовался не археологическими, а эмоциональными соображениями. Снятие следов протекшего времени уничтожало для него ощущение исторической дистанции, нарушало возможность эстетического переживания истории в памятнике. К сохранению следов исторической жизни памятника призывает в цитированной выше статье и Д. Лихачев, также переходя здесь от научных к чисто художественным аргументам.

Изменения общественной роли памятников неизменно отражаются и на трактовке сущности этого понятия. Развитие туризма сделало памятник потребительской ценностью. Он потребляется теперь не только функционально, как продолжающее практически использоваться здание, но именно в качестве памятника — как зрелище, дающее определенный идеологический эффект, и прямой денежный доход. Включение древностей, интересовавших до этого лишь сравнительно немногих специалистов и любителей, в сферу туризма — сферу массовой культуры — породило оживленную полемику, захватившую не только специальную печать, и потребовало теоретического обоснования нового отношения к памятникам. От элементарного утилитаризма — «памятники нужно охранять потому, что они помогают воспитывать патристические чувства» или «потому, что они могут приносить доход», эти обоснования поднимаются до эффектной и в меру парадоксальной теории, изложенной в двух статьях В. Глазычева<sup>9</sup>.

Его теория переносит сущность понятия «памятник» с материального объекта — здания или ансамбля — на отношение к нему зрителя. «Феномен под названием памятник» возникает лишь в общении человека со зданием и само здание не характеризует. Так памятник оказывается «внутри нас», изменяется вместе



с нашим восприятием и существенно в нем уже не то, что он есть, но лишь чем он нам представляется. Памятник, суть которого в длительности его существования, делающей его средством «связи времен», рассматривается здесь в системе одного мгновения, без учета того, чем он казался **прежде** и чем покажется (может показаться) **после** нас. Потенциальное, не реализуемое сию минуту содержание памятника не включается В. Глазычевым в баланс его общественной ценности. Акцент переносится с сущности самого изучаемого «феномена» (причем не только материальной, но также и духовной его сущности, как она может быть воспринята в историческом масштабе) на существующие типы его восприятия, на характерные для **этого** времени, для **этих** условий способы его потребления. В результате, итогами исследования частной проблемы «памятник как объект массового восприятия» подменяется решение проблемы более общей — «памятник, как духовная ценность», а ее нельзя разрешить ни классификацией существующих типов восприятия, ни тем более, статистическим анализом их количественного соотношения с отбрасыванием несущественного, по «малочисленности», мнения специалистов («экспертов»), а с ними и всех тех, кто обладает редкой способностью к «действительному индивидуальному переживанию» памятника. Демократизм такого решения мнимый, потому что вопросы культуры не решаются большинством голосов. Общественная ценность памятника определяется **всем** его содержанием, **всем**, что он может дать для самопознания человеческого рода. Конечно, такое самопознание тоже хотелось бы видеть массовым процессом. Но за отсутствием этой возможности, не создаваемой еще, как показал В. Глазычев, существующим уровнем популяризации, оно может пока осуществляться и немногими людьми, чье сознание не определяется стандартами массовой культуры. Да, они осознают историю вроде бы лично для себя, но в более широкой перспективе — за других, сделать этого сегодня не способных. Они являются чувствующим и мыслящим органом своего народа, своей эпохи, человечества вообще. И личное богатство их восприятия — залог того, что и общее понимание искусства, истории, общая культура народа будет расти и развиваться, преодолевая расхожую дешевку «экскурсионного» уровня постижения памятников.

Все рассмотренные выше представления о памятнике архитектуры при всех их различиях, затрагивают лишь одну сторону интересующей нас проблемы — внутреннее содержание, духовную ценность памятника. Но памятник архитектуры (в отличие, скажем, от литературного памятника, который может переиздаваться, размножаться без всяких потерь для его содержания) есть конкретный, единственный материаль-

ный объект. Он существует в среде, вовсе не предназначенной специально для духовного общения с ним, подвергается разрушительным воздействиям времени и климата, требует затрат на свое поддержание. Он, как правило, используется утилитарно, и если его существование в качестве памятника требует сохранения здания в максимально неизменном виде, то его участие в живой жизни в ряду других зданий, оцениваемых чисто функционально, то и дело подвергает опасности его целостность и даже существование. Вот почему памятник архитектуры нуждается в особой, юридически закреплённой охране, и с этой правовой точки зрения он есть предмет, получивший в силу своей особой (художественной, исторической и т. п.) ценности определенные **привилегии** среди ему подобных.

Таким образом, с юридической точки зрения понятие «памятник архитектуры» может и должно трактоваться ограничительно. Привилегированность здания мотивируется историческими или художественными соображениями, но это вовсе не означает, что само это разделение архитектурных произведений на памятники и «просто дома» диктуется художественным или археологическим смыслом понятия «памятник». Напротив, памятник для археолога — это всякий предмет, несущий какую-либо (пусть малую) историческую информацию, для искусствоведа — всякий предмет, имеющий или могущий иметь какую-либо эстетическую ценность, для социолога — все, что вызывает определенную общественную реакцию... но, положив подобные определения в основу юридической формулы, мы пришли бы к необходимости охранять все, построенное человеческими руками. По мере развития наших исторических и художественных представлений все новые и новые явления культуры прошлого привлекают наше внимание, превращаются в духовные ценности. Круг памятников, вопреки продолжающемуся физическому уничтожению многих древних построек, непрерывно растет. За последние годы внимание исследователей привлекли рядовые здания эпохи классицизма, построенные по образцовым проектам; архитектура второй половины XIX века, еще недавно определявшаяся как эклектическая и упадочная; совсем недавняя по времени архитектура первых десятилетий советской власти. А за чисто исследовательским интересом неизбежно идет и стремление сохранить изучаемые здания от разрушений и переделок, идет пересмотр негативных или пренебрежительных оценок их художественного качества<sup>10</sup>. Мы начинаем понимать, что та особая духовная ценность, которая делает «просто дом» памятником, лишь отчасти создается прошедшим временем. Она может быть присущей и новопостроенному зданию. Осознание историчности не только прошлых времен, но и текущего момента должно в своем развитии сделать памятниками и соору-

жения, характерные для нашего этапа истории. Наконец, развивающийся интерес к градостроительным проблемам, понимание города как органического целого выдвигает совершенно новое понятие города-памятника, представляющего ценность не как сумма отдельных сооружений, но именно в целом.

Итак, принцип разделения архитектурных сооружений на достойные и не достойные изучения и сохранения не есть принцип научный. Наука не принимает разделения своего материала на «ценный» и «несущественный». Нельзя представить себе, скажем, зоологию, изучающую только позвоночных и исключаящую из своих каталогов «низших» животных, презиравшую всяких насекомых за их «неполноценность». Но историки архитектуры порой поступали так, и одна из причин этого — представление о привилегированной роли избранных «памятников архитектуры» как единственных полномочных представителей всего архитектурного искусства. Эти ограничения рвутся по мере развития науки. Материал будущих исследований заранее нельзя ограничить. Новое слово в истории архитектуры может быть сказано как раскрытием новых черт в уже хорошо известных сооружениях, так и вовлечением в ее орбиту совершенно нового материала, историко-художественные качества которого впервые откроются лишь в результате исследования. Но пока это не сделано, мы охраняем уже изученные нами памятники и беззаботно разрушаем то, что еще предстоит изучить...

Так раскрывается наиболее существенное противоречие проблемы памятника — между уже осознанной потребностью сохранить все потенциально ценное для истории культуры и практической необходимостью выделить особый круг привилегированных зданий-памятников, достаточно узкий для того, чтобы его охрана была делом реально осуществимым.

Сложностью и противоречивостью понятия «памятник архитектуры» объясняется его живая динамическая связь с общим развитием культуры и науки, то обстоятельство, что в разные времена существуют различные критерии оценки архитектурных произведений прошлого. И это не результат «ошибок», постепенно нами преодолеваемых, а живой творческий процесс осознания исторических ценностей. Процесс этот бесконечен и постоянно будет приходить в конфликт с любыми, зафиксированными на каком-то его этапе нормами и оценками. Периодические пересмотры списков охраняемых памятников, их неуклонное расширение не есть результаты «несовершенства» существующих списков, которые отпадут при достижении какого-то идеального их состава, а одно из выражений бесконечного процесса развития культуры.

Такое простое вначале понятие «памятник» оказывается, при вни-



мательном рассмотрении, сложным и противоречивым. Нельзя создать «комплексное» определение этого понятия, суммируя археологические, эстетические, социологические, юридические требования к нему: мы видели, что в значительной мере эти требования исключают друг друга. Потому и нельзя предложить какую-нибудь итоговую формулу, по которой можно было бы однозначно решать все сложные вопросы жизни памятников. Любое решение будет либо односторонним (скажем, археологическим — в ущерб художественному), либо заведомо компромиссным в стремлении согласовать все требования художественные и научные, утилитарные и иные. Избежать этого нельзя. Но можно сделать выбор каждого решения сознательным, трезво учитывающим все стороны вопроса, взвешивающим приобретения и потери любого возможного варианта.

## Конференция в Палехе

В прошлом году в Палехе вновь прошла конференция (выездное заседание), посвященная творческим вопросам дальнейшего развития современной палехской лаковой миниатюры\*. Ее организаторами были Совет по декоративному искусству Академии художеств СССР, сектор декоративных искусств НИИ теории и истории изобразительных искусств, комиссии по народному искусству Союзов художников СССР и РСФСР совместно с Палехской организацией Союза художников РСФСР и Ивановским областным управлением культуры.

В работе приняли участие мастера лаковой миниатюры Холуя и Федоскина, художники и искусствоведы из Москвы, Ленинграда и Иванова. В Государственном музее палехского искусства была развернута выставка новых произведений палехских художников.

Основной доклад искусствоведа М. Некрасовой был посвящен проблемам традиции и стиля в палехском искусстве. Говоря об актуальности поставленных проблем, она отмечала, что в критических статьях, появившихся за последнее время и касающихся коренных вопросов традиции и стиля, по ее мнению, много дилетантства, скольжения по поверхности, вносящих путаницу в изучение палехского искусства. Так, «новаторство обычно рассматривают по аналогии со станковым искусством, понимая его как резкий скачок от старого к новому; индивидуальное берется в отрыве от коллективного, традиция понимается как нечто статичное, вне современного, стиль — вне содержания и художественного языка искусства». Далее она подчеркнула, что сила народного искусства палешан состоит именно в традициях и коллективности, но «это отнюдь не означает, что оно оказывается вне современности, что в нем нет места индивидуальному. Напротив, только связью своей с современностью искусство народных промыслов утверждает свою жизнеспособность, свое развитие». Поэтому очень важна правильная научная постановка вопросов традиций и современности, индивидуального и коллективного, основанная на глубоком понимании самих основ искусства, его художественных средств, специфики мастерства. «Палехские мастера, — по словам М. Некрасовой, — не были просто хранителями стиля, а искусство их не было копилкой приемов драгоценной техники; стиль не только унаследовался, а создавался творческими усилиями поколений». По мнению М. Некрасовой, источники дальнейшего развития палехского искусства — в творческом переосмыслении в новом искусстве палешан древних традиций, в тесном взаимодействии их творчества с поэзией народного фольклора, в новом понимании предметного начала их произведений и специфики художественных средств.

Интересное сообщение искусствоведа И. Прониной «О декоративности цвета в палехской миниатюре» было построено на рассмотрении специфики образного строя мысли художников Палеха и их предшественников — древнерусских иконописцев. Дав анализ наиболее распространенных принципов гармонии цвета, она отметила, что «цвет заволакует себе одно из главных мест в системе средств художественной выразительности как наиболее эмоциональный язык времени и, безусловно, именно цвету будет отведена далеко не последняя роль в том переосмыслении взаимосвязи плоского изображения и форм, какое идет сейчас во всех видах декоративного искусства». Палехская миниатюра, по словам И. Прониной, тот вид

искусства, в котором органично переплелись элементы изобразительности с принципами декоративно-прикладного мастерства, с особым пониманием декоративности цвета, какое характерно именно для прикладного искусства. Колорит в творчестве палешан — одно из основных средств выразительности.

Другой не менее важной проблеме — «Значение предметной формы палехской миниатюры» — было посвящено сообщение искусствоведа Т. Стриженовой. Основное внимание она уделила взаимосвязи декоративной основы росписи с пластическим объемом, с определенной формой произведения, что, по ее мнению, обусловлено самой природой палехской миниатюры. В свою очередь, искусствовед Н. Николаева напомнила о художественных особенностях японской лаковой миниатюры.

Ленинградский искусствовед М. Тихомирова говорила о применении лаковой миниатюры в современном ювелирном искусстве. Одобрив появление подобного рода изделий, М. Тихомирова призывала к расширению их ассортимента, к тесной и постоянной связи палехских мастеров с ювелирами, что позволит их произведениям быть маленькими уникальными драгоценностями.

Творческими планами и задачами художников Палеха поделился секретарь Палехской организации Союза художников РСФСР Б. Ермолаев. Он отметил, что современное поколение художников Палеха опирается на достижения основоположников палехского искусства, но по облику их работы отличается от произведений старых мастеров. Задача нового Палеха в том, чтобы сохранить высокую культуру своего искусства. Соглашаясь с тем, что в развитии Палеха наблюдаются свои проблемы и противоречия, Б. Ермолаев в то же время обратил внимание и на достижения современного палехского искусства. Главное, что Палех остается признанным центром лаковой миниатюры. Активно и заинтересованно прозвучали выступления художников А. Котухиной, Г. Мельникова, В. Астахова, В. Ходова, П. Мачеева и других специалистов, которые говорили о возможностях палехского искусства, о задачах подготовки новых кадров, о повышении мастерства и общей культуры развития художников, о связи с искусствоведами и художниками других видов искусства.

Ряд выступлений (В. Котов, Г. Кульчицкая, Н. Тарановская, В. Фалеева, Г. Яловенко и др.) был посвящен истокам художественного наследия палешан, некоторым проблемам портретного жанра в палехском искусстве, индивидуальным творческим поискам и новым работам художников в монументальной росписи. Хотя заседание было посвящено творческим проблемам, в своих выступлениях участники встречи затронули организационные вопросы, от правильного решения которых во многом зависит будущее Палеха.

Подводя итоги заседания, секретарь правления Союза художников СССР, председатель Совета по декоративно-прикладному искусству Академии художеств СССР К. Рождественский подчеркнул, что затронутые проблемы традиции и стиля, особенностей декора и формы, вопросы ювелирного искусства и другие тесно связаны с современной практикой художников Палеха, которая неотделима от общего развития современного декоративно-прикладного искусства. Дух новаторства, присущий мастерам старшего поколения, должны поддерживать молодые мастера палехской миниатюры.

В. Елкова

<sup>1</sup> В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. III, М., 1965, стр. 14.

<sup>2</sup> Большая энциклопедия, т. 14, СПб., 1904, стр. 644.

<sup>3</sup> П. Максимов. Основные положения научной методики реставрации памятников архитектуры. — В кн. «Практика реставрационных работ». Сб. 2. М., 1958, стр. 6.

<sup>4</sup> Д. Лихачев. К дискуссии о методах реставрации памятников древнерусской живописи. — «Искусство», 1972, № 2, стр. 35.

<sup>5</sup> Там же, стр. 37.

<sup>6</sup> А. Н. Пыпин. О подделках рукописей и народных песен. — «Памятники древней письменности», т. CXXVII, стр. 21, 1898.

<sup>7</sup> Многочисленные примеры применения каждого из этих методов см. в книге: Е. Михайловский. Реставрация памятников архитектуры. Развитие теоретических концепций. М., 1971.

<sup>8</sup> Анатолий Франс. Пьер Нозьер. — Собр. соч., т. 3. М., 1958, стр. 636—640.

<sup>9</sup> В. Глазычев. Среднерусский Диснейленд. — «ДИ СССР», 1968, № 7; В. Глазычев. Памятник внутри нас. — «ДИ СССР», 1969, № 2.

<sup>10</sup> См., например, статью А. Стригалева «Это уже памятники». («ДИ СССР», 1968, № 7).

\* См. ДИ СССР 1971, №№ 3, 5; 1972, № 4.



# Искусство канадских эскимосов

И. Уварова

Неизвестный автор.  
«Голова».  
Камень, кость

Натсиапик. «Дух». Камень

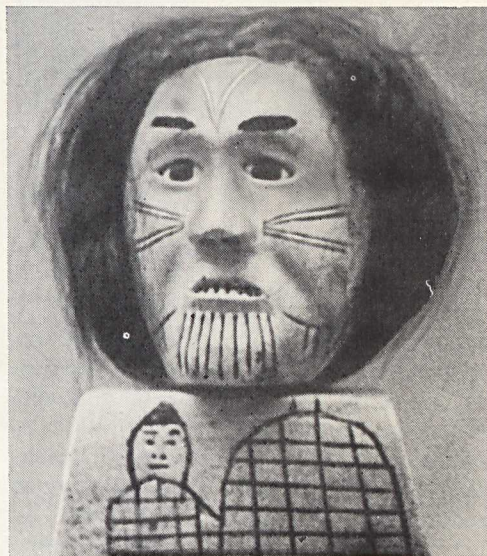
Неизвестный автор.  
«Голова».  
Кость, человеческий волос

Акиакташук.  
«Мать с ребенком». Камень

Маннук.  
«Сидящая женщина».  
Камень

мосские земли археологов, и от них пошли исследования, ныне установившие дату первых признаков зарождения культуры в этих полярных краях: 2500-й год до нашей эры.

На выставке была архаическая пластика и работы современных мастеров, которые несколько последних десятилетий коллекционируют специалисты по фольклору. Вторые можно отнести к примитивному искусству, первые — к тем совершенным творениям древнего человека, которые археологи добывают из недр всех материков. Эти скульптуры просты и в каком-то смысле универсальны. Понятия современного искусствоведа не могут охватить тот могучий образный строй, который содержит-



мощной силой мифотворчества, и каждая из них цельна и завершена, как представление древнего человека о стройной системе мироздания и его собственной абсолютной включенности в эту систему.

Американский искусствовед Джордж Суинтон замечает, что в патриархальные времена, не оскверненные коммерческими отношениями, «охота была своего рода духовной деятельностью, в результате которой между охотниками и животными устанавливалась тесная мистическая связь». Очевидно, неразрывная духовная связь существовала у охотника не только с животными, но и со всем окружающим миром, потому что в каждой скульптуре, выпол-

ся в изображении птицы величиною с мизинец. Потому что древний художник, вырезая из кости изображение ворона, создавал не просто некую птицу, замеченную им в полете, но это был еще и «Мудрый Ворон, тот самый, который сотворил небо и землю», как повествует эскимосский космогонический миф. Расмуссен записал рассказ старой эскимоски, которая поведала ему о древности: «мысль человеческая и слово человеческое имели в старину таинственную силу». Она могла бы добавить — «и творение рук человеческих». Ее предки приписывали таинственную силу амулету из мыльного камня или китового уса, мы же понимаем, что они вызваны к жизни



Выставка «Скульптура эскимосов Канады», показанная сначала в Ленинграде потом в Москве, принадлежала к экспозициям особого рода; они не только знакомят с творчеством неизвестных нам народов, но еще и будоражат в нас романтическое чувство сопричастности к великим географическим и этническим открытиям, чувство солидарности с мужественными путешественниками, которые вступают на новые земли и жмут руку загадочному аборигену. Именно такой путешественник, Кнуд Расмуссен — его книги переведены на русский, — был первооткрывателем духовной культуры канадских эскимосов, их фольклора и пластического искусства. Он привез в эски-



ненным древним человеком (а это главным образом изображения зверей), заключен микрокосм. Согласно эскимосскому представлению о мире, было море, и Мудрый Ворон загарпунил в море нечто огромное, из чего брызнула кровь и что, затвердев, стало землею. Из земли, как грибы, выросли люди, и звери земные тоже, а звери морские получились от того, что упали в море обрубленные пальцы и кисти девушки по имени Нушаюк. И Солнце и Месяц некогда были людьми, и людьми, ушедшими в небо, были Гром и Молния. Такова неразрывная генеалогия эскимосского мира, потому что изображения животных одухотворены, как если бы они были

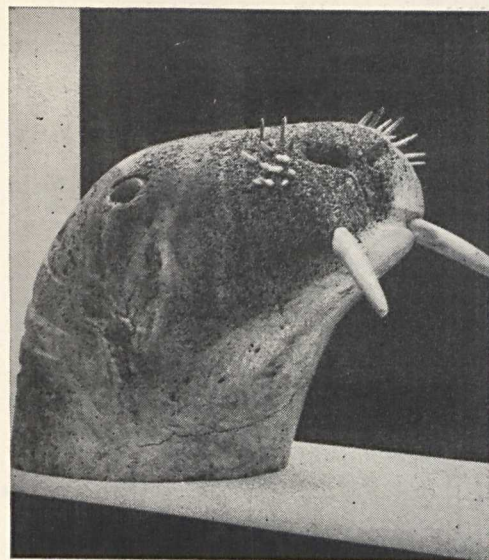


людьми, потому изображение духа снабжено узкоглазым, скуластым лицом, похожим одновременно и на звериную морду.

Современные «народные умельцы» наследуют и стиль, и образный язык своих предшественников. Но все же из большинства новых скульптур уходит та мировоззренческая целостность, которая формировала работы их предков. Распалась связь явлений, и образы людей, животных, духов обитают изолированно в своем полярном фантастическом мире. Сопоставляя современный фольклор эскимосов с древним, Расмуссен замечал, что в знаменитых «Песнях минувшего» больше чувства и философии, в современных же песнях

ших, заблудившись, мечутся в пространстве. Он видит иллюстрированные журналы, он смотрит телевизор, он уже достаточно проинформирован хотя бы о том, что существуют иные способы изображения. Не всякий художник сохранил свою манеру и свой стиль под натиском нового времени. Есть скульптуры, которые заставляют подозревать автора в невинном лукавстве: похоже, что скульптор уже не сопоставляет окружающий мир с первородной системой образов и явно подлаживается под свое прежнее видение; он стилизует собственное прежнее восприятие, создавая скульптуры потерявшие свежесть и первозданность под нажимом бойких приемов, на которых так легко набить руку, когда искусство приобретает коммерческий смысл. Очевидно, специалисты и ценители эскимосского искусства, которые поощряют творческую инициативу весьма щедро, сыграли отчасти роль, идентичную той, которая выпала в свое время промышленникам, внесшим в охоту дух коммерческой сделки.

В журнале «Иностранная литература» опубликован рассказ старой эскимосской женщины Питсеолак. С подкупающим простодушием она сообщила о том, что рисовать картинки, которые покупал белый человек, оказалось выгоднее, чем украшать вышивкой парки. Вот тут-то, казалось бы, после этого бесхитростного признания, и следует ожидать от нее искусства отнюдь не высшего



класса. Ничего подобного! Ибо тут же приведены ее рисунки. Ибо в живой изменчивой среде примитивного искусства, где столько же универсальных и вечных элементов, сколько и преходящих, готовых постоянно меняться, — здесь способы создания образа колеблются от глубоких древних выразительных средств до беглой скорописи современного рыночного приема, и на стыке их рождается то подлинное искусство, которое заставляет сейчас столь пристально изучать творчество художников, подобных Питсеолак.

Ее рисунки — непосредственное продолжение выставки скульптуры эскимосов Канады. В эскимосской



Неизвестный автор. «Дух».  
Камень.

Уэрюк. «Голова моржа».  
Кость кита, моржовый клык

«Шаманка».  
Камень, моржовый клык

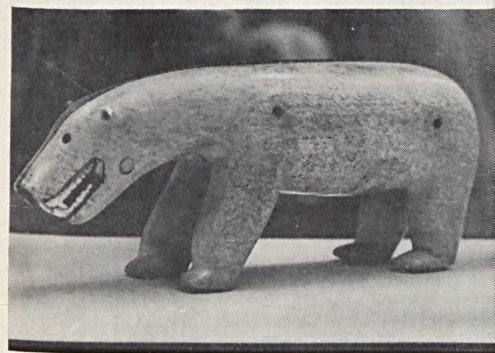
Аттох.  
«Мать, нянчащая ребенка».  
Камень



восхваляется подвиг, якобы совершенный певцом, или переживание, оставившее в нем сильное впечатление. Аналогия в достаточной мере действенна для пластического образа: в творчество нашего эскимосского современника вместо универсальной мифологической космогонии вступает личность творца и его индивидуальность, его авторское «я». Современный эскимосский художник причастен к цивилизации. Он обращается за медицинской помощью к врачу (а к шаману только в самых безнадежных случаях), и метеосводки, которые он слушает по радио, внушают ему, что погода изменится от движения слоев воздуха, а не от того, что неприкаянные души умер-





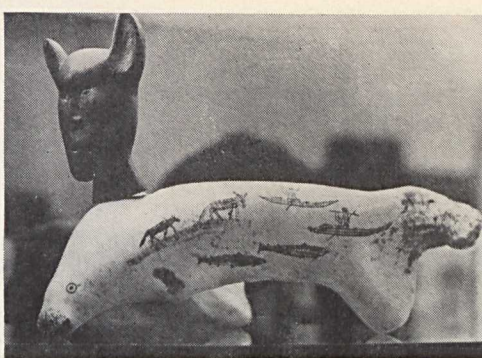


Кудлуарлик.  
«Человек, держащий двух  
рыб».  
Китовая кость

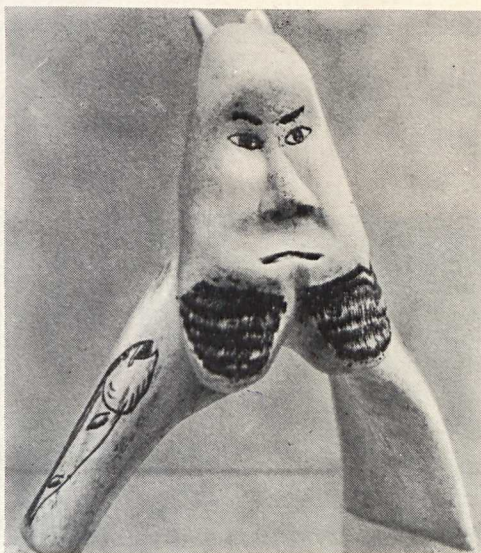
Неизвестный автор.  
«Медведь»

Неизвестный автор.  
«Дух». Камень

Киавак.  
«Завывающий дух и его  
ребенок»  
Камень



«Только рисование делает меня  
счастливой. Я буду рисовать,  
пока позволит здоровье. Если бы  
можно было, я стала бы рисовать  
и после смерти».



Канагана. «Медведица,  
защищающая медвежонка».  
Китовая кость

Дорсетская культура.  
«Человек». Кость

Киттосук.  
«Полярный медведь».  
Камень

Питсеолак.  
«Женщина с куклой».  
Гравюра



скульптуре мы встретили ту же острую выразительность, которая, по нашим понятиям, приближается к гротеску. В этом гротеске возможно соединить черную голову рогатого человека с белым туловищем животного, покрытым татуировкой, — соединить весьма эклектично и получить причудливое и довольно жуткое существо. Соединение разных фактур, различных материалов и изображений разного ряда тем не менее ведет к созданию некоего единства, поскольку соединяемые элементы лежат в единой системе образов.

И все-таки, за незначительным исключением, современный эскимосский мастер продолжает работать в той же манере, что и его предшественники, причем, по его глубокому убеждению, он творит нечто иное, как копию предмета — «его маленькое подобие». Что же формирует неповторимый, присущий только художникам этого народа, способ создавать образ, который мы теперь узнаем без особого труда? Что же определяет «этнический почерк» самобытной эстетики — только ли сумма традиционных выразительных средств или в них сохраняется некая архетипическая структура, тот образ явлений, который сложился у народа изначально? В рассказе Питсеолак замечательно то, что, очевидно, в ответ на просьбу сообщить об ее картинах, она рассказала о своей жизни. В этом — глубокий смысл: у такого художника искусство и жизнь составляют единство, в пределах которого они вступают в чрезвычайно сложные взаимодействующие связи. Строить снежный дом, вышивать подол меховой парки, рисовать рыб и вырезать медведя из куска моржовой кости — все это процессы, в которых нельзя провести грань и определить, где кончилась судьба, где дышит искусство.

О нерасчлененности процесса, творчества и жизни она говорит так: «Только рисование делает меня счастливой. Я буду рисовать, пока позволит здоровье. Если бы можно было, я стала бы рисовать и после смерти».





## Памятник Георгию Димитрову



Памятник Георгию Димитрову установлен на пересечении улицы, носящей имя Димитрова, с Большой Полянкой. Авторы скульптурной композиции — К. Мерабишвили и М. Мерабишвили, архитектурное решение Р. Гвоздева. Памятник создавался около двух лет. Авторы стремились донести до зрителя обаяние облика мужественного борца и вождя болгарского народа. Сложной проблемой было размещение монумента: он расположен на развилке дорог, обозреваемой в основном с транспортных магистралей. Памятник поставлен с учетом реконструкции окружающей застройки. Однако местоположение монумента лишает его главного зрителя — городского пешехода. Понимая всю трудность архитектурной ситуации, Р. Гвоздев создает пространственную композицию, предусматривающую ограничение «зоны внимания» — зоны, в которой будет рассматриваться памятник: входные стелы из

серого гранита направляют внимание зрителей на пятиметровую монументальную статую, которая высится на постаменте из красного гранита. Для того, чтобы ощущалась атмосфера родины Димитрова, в сквере у памятника посажены деревья и кустарники, характерные для болгарских ландшафтов.

С. Б.

## Для развития синтеза

Создана Государственная комиссия по монументально-декоративному искусству при Совете Министров ЭССР. В положении об этой комиссии сказано, что она «создана для развития синтеза монументально-декоративного искусства и архитектуры, повышения уровня оформления городов и других населенных пунктов, пло-

## Памятник героям-медикам



В конце прошлого года в Москве, на территории клиник 1-го Московского медицинского института, установлен памятник медикам — героям Великой Отечественной войны. Авторы монумента скульптор Л. Кербель и архитектор Б. Тхор создали кубический по форме монументальный обелиск, на лицевой стороне которого изображены боец и медсестра. Пониженная голова бойца выражает страдание, лицо женщины в белой косынке (врач, медсестра) исполнено готовности выполнить свой долг — облегчить мучения раненого. Выбор места для сооружения памятника не случаен — отсюда, из стен мединститута, вышли основные кадры медицинских работников, на чьи плечи легла вся тяжесть спасения и лечения раненых. Вот так конкретное явление получило свое воплощение в искусстве, но рассказано о нем не буквально, а на языке художественной пластики.

С. Б.



щадей, парков и общественных зданий, осуществления идейного и художественного руководства созданием произведений монументально-декоративного искусства».

В ее задачи входят: разработка мероприятий по развитию монументально-декоративного искусства, рассмотрение проектов перспективных и годовых планов сооружений произведений монументально-декоративного искусства, организация его пропаганды, руководство деятельностью соответствующих комиссий при министерствах и ведомствах. Утвержден состав Государственной комиссии (председатель — первый заместитель Председателя Совета Министров ЭССР Э. Тынурист). В ее состав вошли представители творческих союзов, художественного института, научных учреждений, министерства и исполкомов.

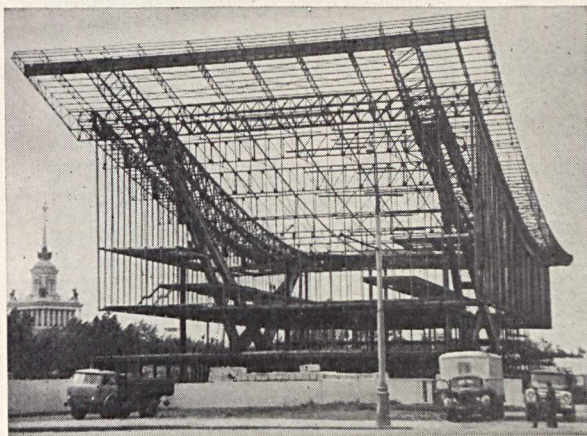
С. Б.

## Павильон «Космос»

На территории ВДНХ идет строительство — восстановление павильона Советского Союза, который был сооружен для демонстрации культурных и технических достижений нашей страны в Монреале, на ЭКСПО-68. В этом здании разместится экспозиция, рассказывающая о победах СССР в освоении космоса — отсюда и название павильона. Предстоит

значительные работы по наружной и внутренней облицовке павильона. Для этого используются конструкции из легкого алюминиевого сплава, которые изготавливаются на наших заводах. В отделке цокольного этажа и интерьеров будут применены травертин, различные породы мраморов и гранита. Так же, как и в Монреале, у здания будет сооружен бассейн, на который должны выходить террасы кафе и ресторана.

С. Б.



Павильон «Космос» на Всесоюзной выставке достижений народного хозяйства

## Новый облик Федоскина

Решением Мосоblandисполкома и исполкома Моссовета утвержден проект планировки Федоскина, находящегося в Мытищинском районе Московской области. После реконструкции и застройки это славящееся своей лаковой живописью селение приобретает новый, современный облик. Общая территория поселка составит 25,6 га, в том числе 8 га отводится под жилую застройку, остальное под сады и зеленую зону. Новая застройка разместится в едином комплексе к северу и востоку от фабрики живописи. Селение будет обеспечено всеми видами благоустройства. Проектом предусмотрено организация центральной площади селения. В ее архитектурно-планировочную композицию войдут Музей миниатюрной живописи и большая парковая зона. Вдоль левого берега реки Учи разместятся спортивный комплекс и зона отдыха. Таково будущее древнего Федоскина.

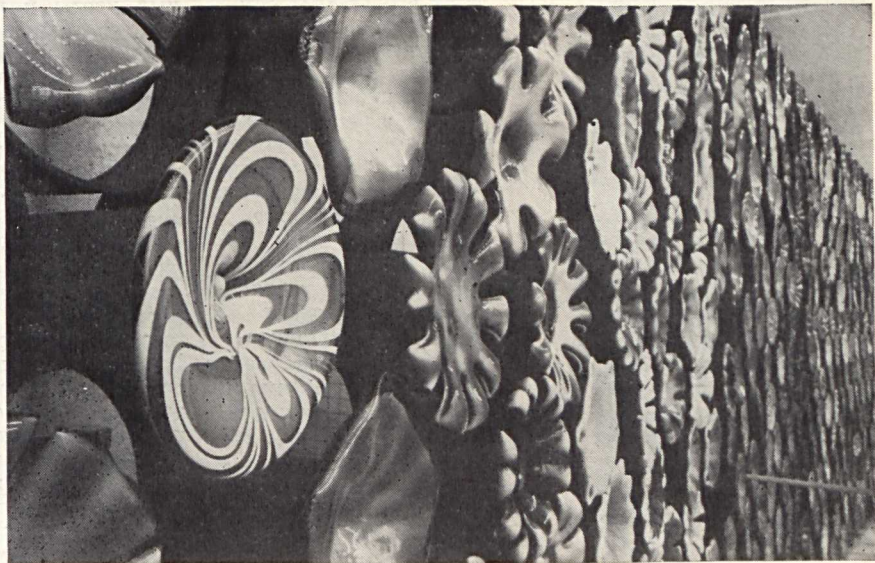
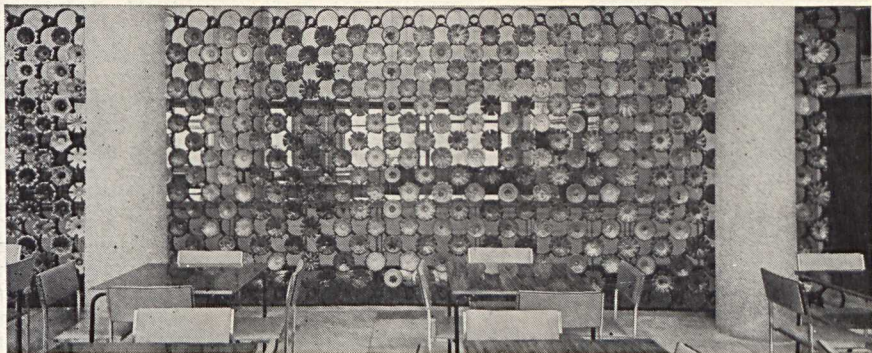
С. Б.

## Стекло в архитектуре

Работа в архитектуре, вопросы соединения разных видов искусства в пространстве, проблемы синтеза предметных, декоративных, изобразительных форм — вот к чему направлены сейчас творческие интересы многих мастеров, вот где узел и разрешение наиболее острых идейно-образных и формальных задач, волнующих сегодня наших художников. По существу, каждое уникальное произведение декоративного искусства, будь то гобелен, витраж, керамическая ваза, чеканный рельеф, сформировано как проектное предложение для воображаемого архитектурного пространства. Однако на практике художники пока еще не часто имеют возможность осуществить свои

замыслы. Правда, уже немало примеров, когда уникальное произведение декоративного искусства включается в существующий интерьер в целях его пластического обогащения. Но совместное продумывание архитектором и художником композиции и образа внутреннего пространства здания — нечастый случай. Поэтому мы хотим рассказать об опыте работы двух молодых мастеров стеклоделия — Лидии Фоминой и Тимура Сажина, участвовавших в оформлении кафе реконструированного интерьера здания Дворца культуры автозавода им. И. Лихачева (авторы архитекторы Л. и В. Веснины, реконструкция велась коллективом 1-й мастерской Моспроекта № 2 под руководством архитектора П. Зиновьева). Сама возможность проектировать декоративное произведение для такого здания, как Дворец культуры братьев Весниных, ставшего классическим в истории советской

Т. Сажин, Л. Фомина  
Декоративное оформление интерьера кафе во Дворце культуры автозавода им. Лихачева. Стекло, металл





Каменная часовня  
в Малой Вардуве

Группа часовен

## Архитектурный ансамбль Вардувы

Комплекс часовен в местечке Вардува (северная часть Литвы — Жемайтия) является одним из своеобразных памятников народной культовой архитектуры стиля раннего барокко — начала XVII в. На холмах Вардувы на площади примерно в два квадратных километра расположено 19 часовен, построенных жемайтскими народными мастерами. Расположение строений комплекса, а также их свободная связь с природой не совсем отвечают требованиям культового обряда. Планировка более ранних из них предельно проста: квадратная, прямоугольная или крестовидная форма, тыльная сторона решена в виде полукруглой апсиды; на некоторых строениях чувствуется явное влияние культо-



вой профессиональной архитектуры. Большие часовни кратко дублируют планы малых, конструкция не отличается особой сложностью.

Деревянные часовни построены на каменном фундаменте, что подчеркивает функциональную сущность конструкции. Каркас обшит вертикальной узкой дощаткой. Крыша в основном четырехскатная, пирамидальной формы и покрыта дранкой, черепицей или оцинкованным железом и увенчана башенкой (шпилем) с крестом, двери одно- и двухстворчатые. Некоторые часовни имеют окна. Потолки на балках обшиты досками, полы дощатые или выложены декоративными (квадратными или шестигранными) плитками.

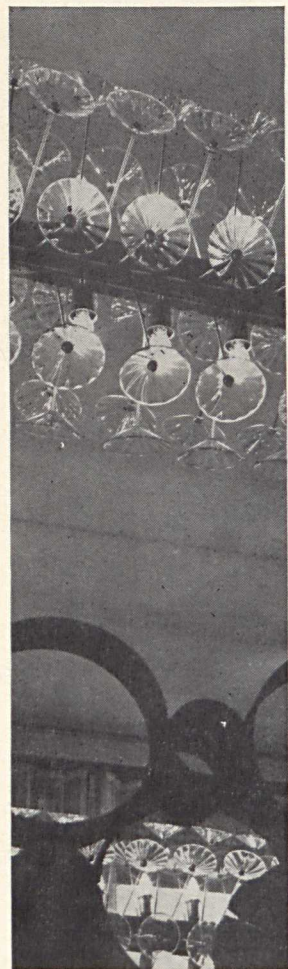
При создании деревянных часовен народные мастера применяли традиционные принципы сельских построек. Но в часовнях найдены более четкие пропорции, массы уравновешены не только фор-

мой, контурным рисунком, но и отделочными материалами.

Обнаженная естественность строительного материала как бы открывает нам тайны мудрости народного зодчества. Постройки из натурального камня известны в Литве с давних времен. Особенно они были распространены в северной и восточной областях, где много полевого камня. В целях удешевления, улучшения связи, а также для украшения стен и кладки мастера литовцы комбинировали разные местные материалы (камень, щебень, глину и пр.).

Часовни комплекса Вардувы представляют также ансамбль и камерной архитектуры. Каждая из построек хотя и напоминает, в общих чертах, профессиональный стиль ренессанса или барокко, все же видно, что зодчие из народа подошли к архитектуре своих часовен по-новаторски, стремясь найти своеобразное конструктивное и композицион-

хроника



архитектуры, была большой удачей. Новый тип сооружения — рабочий клуб, шедевр функционалистской архитектуры, оно и сегодня производит неизгладимое впечатление мощью своих объемов, оригинальностью композиции и планировки. Как войти в него со своей, сегодняшней темой, как обогатить его фактуру, сделать помещение современным, не нарушив его «духа»? Эти вопросы волновали и архитекторов, реконструировавших Дворец, и художников. Сажин и Фомина молодцы, но они не новички: за спиной четыре года работы на стекольном заводе «Красный Май», где после окончания МВХПУ они могли овладеть всем разнообразием стекольных техник, где оттачивалось их представление о предметной форме и постепенно сложился собственный стиль, круг изблюбленных тем, выяснились возможности каждого и умение работать совместно. То, что было найдено за

годы, проведенные на заводе, послужило основой для дальнейшей работы художников. Именно суммой найденных качеств, своего рода итогом личного опыта стали декоративная решетка и светильники в кафе веснинского Дворца культуры. Основной мотив композиции — стеклянный цветок. Сажин и Фомина немало работали над его непринужденной, напоминающей реальные цветы и вместе с тем совершенно фантастической формой. Эти цветы стали символом завода «Красный Май», его сувениром. Они вошли в композицию кованой решетки, сделанной художниками для заводского музея в 1968 году; ими как бы проросли большие вазы, установленные в фойе гостиницы «Россия». Разнообразные по рисунку цветы демонстрируют богатство оттенков красномайского сульфидцинкового стекла, необычайно живописного, охватывающего всю палитру от дымчато-серых до тлеющих

рубиновых тонов. 700 цветков, расположенные на дугообразной высокой решетке из вороненых металлических колец, обращенные головками к залу, создают изгородь, живую, пластичную и как бы собирающую этот зал внутри своей дуги. Вместе с тем эта «цветущая изгородь» — реальная перегородка, отделяющая зал кафе от служебных помещений.

Светильники поддерживают тему цветка. Сажин и Фомина спроектировали совместно с художником-конструктором Э. Борисовым оригинальные конструкции подвесные стальные стержни, на которые густо крепятся прозрачные «граммофоны» с легкой рифленкой, отражающей свет. Не только зажженные, но и в свете дня эти люстры производят впечатление невесомой светонесущей стихии, они парят и искрятся, самым видом своим подтверждая, что их назначение — светить. Вместе с тем и яркая, плотная по цвету

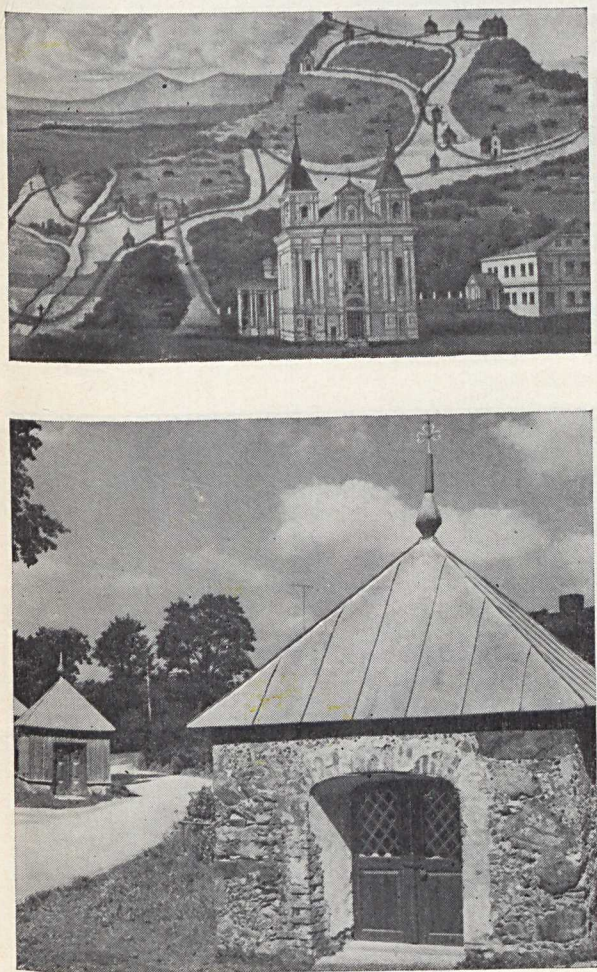
решетка, и прозрачные светильники, создавая совершенно новые доминанты в веснинском интерьере, нисколько не противоречат ему, наоборот, в них как бы овеетывается одна из тем Дворца культуры — его открытость природе, ориентированность на внешний мир. То, что зал расцвел и засверкал стеклянными цветами, не кажется неожиданным: здесь понята и развита мастерами другого поколения идея Веснинных слить архитектурное пространство с внешней средой. Молодым художникам удалось осуществить неосуществленное стремление авторов к синтезу с декоративным искусством, удалось освободить интерьер кафе от некоторой призрачной помещенности 20-х годов цветовой бедности, сделать его не только в целом, но и в деталях интересным для человека наших дней.

Н. Степанян



План комплекса часовен.  
Рисунок

Часовни Вардувы



ное решение, которое лучше всего отвечало бы местным условиям ландшафта и национальным традициям. Некоторые часовни словно выбиты из цельного камня. Они выглядят как бы выросшими из земли, и формы их созданы не человеком, а самой природой. Очевидно, данный комплекс народные мастера считали украшением своего родного края, в этом они видели свой гражданский долг и приложили максимум творческих усилий и для реализации чисто художественных замыслов. Использование специфики ландшафта: его водоемов, рельефа, озеленения в качестве дополнительных выразительных средств дало возможность народным мастерам избежать повторений в привязке к природе однотипных по форме строений. Сложившаяся с древних времен свободная застройка хуторов и деревень нашла отражение в расположении этих часовен. Отдель-

ные часовни, близкие по архитектурным формам в сочетании с разными природными уголками, получили совершенно индивидуальное звучание и стали как бы неотъемлемой частью данного пейзажа. Взгляд на природу как на основной материал зодчества дал возможность жемайтским мастерам достигнуть замечательных результатов в создании этого исторического памятника народной архитектуры. В настоящее время строения комплекса запущены. В 1970 году, при расширении дороги, была сделана попытка снести три часовни, и только благодаря вмешательству местных жителей они остались на месте. Очевидно, следует принять безотлагательные меры по сохранению и реставрации часовен Вардувы как уникального памятника народного зодчества, превратив его в музей народного декоративного искусства. В архивах и фондах ближайших к Вардуве

краеведческих музеев находится большое количество изделий народного творчества (в Тельшяе — карнавальные маски, деревянная скульптура и предметы домашнего обихода; в Мажейкяе — трости, маски и настольные архитектурные композиции; в Кретинге — маски, скульптура, живопись и т. д.), которые собраны со всего литовского края, однако из-за отсутствия помещений эти уникальные изделия не экспонируются. Архитектурный комплекс Вардувы смог бы вместить экспозиции почти всех видов народного творчества. В каждой часовне есть возможность для показа экспонатов, создания своеобразных микромузеев. Архитектурный ансамбль народного зодчества Вардувы в ближайшее время должен стать музеем всех видов народного творчества литовских мастеров.

В. Долматов



Художник-педагог  
Н. Г. Тихонов

К 80-летию со дня  
рождения

Николай Георгиевич Тихонов родился 29 октября 1892 года в с. Вербилки Московской области. Звание художника прикладного искусства было присвоено ему в 1916 году, когда он окончил с золотой медалью Строгановское художественно-промышленное училище. Еще будучи студентом, он преподавал в училище на подготовительном отделении, творчески работал в его производственных мастерских и на фабрике Оловянишникова. Художник и педагог — две линии жизни, две его профессии, постоянно и неразрывно связанные, дополняющие одна другую. С первых дней революции Николай Георгиевич Тихонов стал одним из активных членов бригады «ИЗО-АГИТ» (1918—1920 гг.), оформлявшей агитационно-инструкторские поезда и пароходы, отправляемые на фронт, пересекавшие всю страну. (Харьков — поезд им.

В. И. Ленина; Нижний Новгород — пароходы «ВЦИК» и «Красная звезда»). В 1920—1925 гг. Н. Тихонов вместе с художниками этой бригады оформлял народные революционные празднества, первые промышленные выставки ВСНХ и первую Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку 1923 года. В эти годы Н. Тихоновым созданы художественные изделия из дерева и металла. Его произведения были показаны на «Выставке деятелей художественной промышленности и прикладного искусства» в 1919 г. и на выставке 1923 г. Они заслужили большое признание на международных художественно-промышленных выставках в Париже в 1925 г. и Монце-Милане в 1927 г., где были отмечены золотой и серебряной медалями и дипломом. В это же время Николай Георгиевич преподавал в народных

трудовых школах, становится одним из первых преподавателей Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина, где он работал с 1922 по 1950 г. (с небольшим перерывом). С 1924 по 1930 г. преподавал также в Московском институте инженеров коммунального строительства; с 1939 г. — он преподаватель, а с 1947 г. — доцент Московского института прикладного и декоративного искусства. После объединения МИПИДИ с ЛВХПУ им. Мухомой Н. Г. Тихонов возвращается в Училище им. Калинина на высшее педагогическое отделение (ныне художественный факультет Московского технологического института), где он до сих пор заведует кафедрой композиции. Творческая работа, участие на выставках, воспитание молодых художников, серьезные исследования в области методики преподавания композиции в декора-

тивно-прикладном искусстве, помощь мастерам народных художественных промыслов, участие в работе художественных советов — такова его жизнь в искусстве. Только три раза прерывал Н. Г. Тихонов свою педагогическую деятельность, когда вставал в ряды защитников Родины. Список работ этого художника прикладного искусства многообразен: живопись, графика, иллюстрации и оформление детских книг, плакаты и, главное, декоративно-прикладное искусство. Художнику и педагогу Н. Г. Тихонову исполнилось 80 лет. Его поздравляют со славным юбилеем не только коллеги, но и многочисленные ученики, ныне видные художники советского декоративного искусства. К этим пожеланиям долгих лет жизни и дальнейших творческих радостей присоединяются редакционная коллегия и редакция журнала «ДИ СССР».



## выставки

## Кустарные изделия Испании

На выставке в Барселоне



В октябре прошлого года в Москве была открыта небольшая выставка кустарных изделий Испании. Она была организована торговой испанской фирмой «Продаг» в рекламных целях.

Разумеется, по торговой выставке невозможно составить сколь угодно полного представления о состоянии кустарных ремесел, а тем более народного творчества в стране, но все же некоторые представления о них экспозиция давала.

Тем же из нас, кому посчастливилось недавно совершить поездку по Испании, выставка в Москве живо напомнила подлинную картину развития народных художественных ремесел на древней земле Сервантеса и Эль Греко.

В Испании художественные ремесла, в основном в крестьянской среде, развиты очень широко. В больших и малых городах существует множество магазинов, торгующих кустарными изделиями. Все их многообразие

можно сразу увидеть в Барселоне, где есть специальный городок-выставка, посвященный архитектуре и искусству разных провинций страны. В домиках местных национальных стилей собраны многие предметы обихода, характерные для того или иного края: деревянная мебель, кованые и стеклянные фонари, плетеная и керамическая утварь, вышивки, кружева, украшения. В каждом домике продают, а кое-где и изготавливают на глазах у публики эти изделия. В Гранаде, Кордове и других больших и малых городах южных провинций встречаются лавочки, буквально от пола до потолка заваленные народными изделиями, а неизменные куклы в национальных костюмах, девушки в пышных испанских платьях с оборками и торреро в черных костюмах с красными поясами и в розовых чулках — выставлены на полках и вывешены прямо на улице для привлечения покупателей, в первую очередь,

## Изделия из кожи

Тисненая кожа

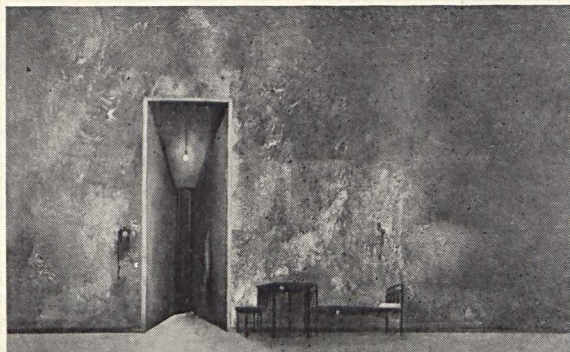


## Керамика



А. Володин.  
«Пять вечеров»

Я. Райнис.  
«Индулис и Ария»



## Театральный художник И. Блумбергс



Иммарс Блумбергс счастливо избежал почти неизбежной участи многих молодых художников: он не испытал сильного влияния кого-либо из старших сценографов, не попал в одно из сильных нынешних направлений молодой сценографии. С первых шагов он проявил серьезность и самостоятельность и вошел в сценографию сразу с готовой и сложившейся концепцией. По своим жизненным позициям, по своему эстетическому отношению к действительности он реалист, убежденный и трезвый, но творческой манере — сочинитель театральных композиций, его главное выразительное средство — предмет в реальном сценическом пространстве, но он относится к предмету скорее как к материалу живописному, нежели конструктивному. Пятиметровые идола, обгорелые, покосившиеся, треснувшие, изуродованные мечами

крестоносцев; торчащие на палках головы коров; костер, в дыму которого возникал силуэт повешенного человека — таким увидел Блумбергс трагедийный образ сожженной захватчиками Латвии XII века в эскизах к пьесе «Индулис и Ария» Я. Райниса. Это была дипломная работа художника, полемически направленная против достаточно сильной и по сегодняшний день традиции поэтически-декоративных решений драматургии Райниса. Диплом защищался летом 1972 года. К этому моменту на счету молодого художника имелось уже несколько постановок. За какие-нибудь год-полтора он успел попробовать себя в разных жанрах. Создал великолепные костюмы для пантомимы «История гистрионов». Сочинил сценическую среду из белых бумажных цветов и белых трубок, составивших конструкцию с лестницей



Севильский дворик



Продажа кустарных изделий

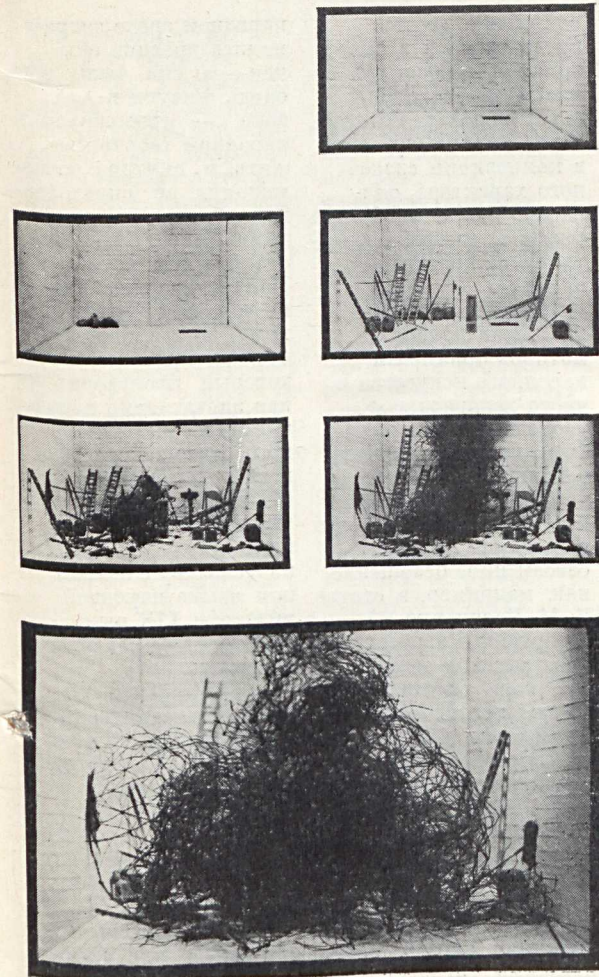
хроника

конечно, туристов. Вдоль шоссе дорог, которые выются по иссушенной солнцем земле Андалусии и Кастилии, меж серых рядов олив и пожелтевших виноградников вдруг яркими пятнами вспыхивают базары с красочными вышивками, плетеными фигурками и корзинами, голубой и золотистой керамикой. Тут и традиционные кувшины для вина из серой глины, и посуда с характерной голубой росписью, и блюда с мавританскими узорами, и какие-то подражания античным сосудам. Смешалось все: исконно крестьянские вещи, отголоски арабской культуры, модные подражания Пикассо, популярная сейчас имитация старых стилей. Большую непосредственность и чистоту народных истоков сохранило плетение из соломы и лозы. Традиционные головы торо (быков), фигурки осликов — верных помощников испанского крестьянина, корзинки, коврики, шляпы — все это выполнено с настоящим ху-

дожественным чувством. Подтверждение подлинной народности этих вещей я нашла в маленьком городишке, где зашла в хозяйственную (а не туристскую) лавку и где увидела таким же способом плетеную утварь крестьянского быта — решета для винограда, короба для муки, хомуты, шляпы, защищающие скот от палящего солнца. В Толедо и его окрестностях сохранилось кузнечное ремесло и ювелирное дело, недаром улицы этого старинного, полного романтики города сегодня заставлены торговыми прилавками, где громоздятся шпаги, кинжалы, щиты с гербами, а подчас даже доспехи и шлемы — атрибуты знаменитого испанского рыцарства. Лавки ювелиров сверкают украшениями из не менее знаменитого, хотя давно уже поддельного, толедского золота, техника и орнамент которых явно хранят следы арабской культуры. В Испании, как и во всех капиталистических странах, ку-

старная промышленность работает в основном на туристов, но из-за сохранения пережитков феодализма в ее сельском хозяйстве здесь достаточно сильно проявляются народные основы ремесла. Возвращаясь к выставке, следует отметить, что и ее экспонаты, очень разнообразные по своему составу, так же были окрашены особым национальным колоритом. Представленные вещи можно в целом определить как сувенирную продукцию. Прежде всего, это весьма добротные копии исторических художественных ценностей, например, толедские шпаги XI—XII веков, рыцарские доспехи, гербы и даже мебель — шкафы и сундуки с резьбой и инкрустацией (XV—XVII в.), выполненные в той же технике и с близкой к оригиналу степенью мастерства. На шпагах к тому же висели ярлыки с указанием, например, что это «шпага легендарного Сиды Компеадора (XI в.)». Такое воспроизведение ста-

А. Упит.  
«Жанна д'Арк»



и белой площадкой, бескровный мир анулевских аристократов из спектакля «Приглашение в замок». Для непритязательной комедии П. Путныне «Будем ломать головы в данном направлении» разыскал где-то старый, допотопный автомобиль, который стал действующим «лицом» спектакля, а затем самым популярным экспонатом республиканской выставки художников театра и кино. Но наиболее глубоко раскрылся Блумбергс в работе над спектаклями «Пять вечеров» А. Володина и «Жанна д'Арк» А. Упита. Здесь в полной мере проявился драматический характер дарования молодого художника, его склонность к поискам сценических образов глубокого философского содержания. Здесь он нашупал свой третий путь, который позволил ему сразу стать в ряд с М. Китаевым и А. Фрейнбергсом. Пространство перекрывает плоскость

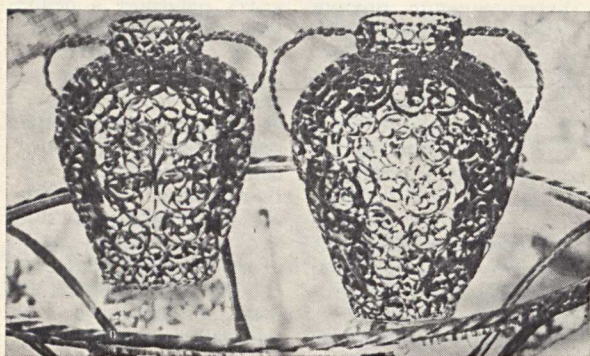
стены. У стены — стол, табурет, железная кровать. И еще висит телефон старой конструкции, в центре — узкая щель коридора, кончающегося черной дверью и тускло освещенной голый лампочкой. Когда в жизни героини наступают перемены, стена медленно, незаметно для зрителей отъезжает вглубь, увеличивая пространство, создавая вокруг героев воздух и почти физически осязаемое чувство надежды, открывшихся жизненных перспектив. Спектакль «Жанна д'Арк» А. Упита начинается на абсолютно чистом, белом пространстве. Эта сверхчистота почти вызывающая, она раздражает, кажется нестерпимой. Вся дальнейшая эволюция первоначального образа пространства — метафорическое отражение судьбы Жанны, трагический путь идеальной и бесплодной чистоты сквозь жизнь. Пространство постепенно заполняется: сначала в углу у дощатой

задней стенки появляются грубые мешки, затем бочки, палки, пики, алебарды, топоры, лестницы для взятия Орлеана, трон, клетка, наручники, распятие и т. д. В стены втыкаются ножи, пики, копы, подвешивается одежда, тряпки. Стены загрязняются, об них вытирают руки, забрызгивают краской. А в центре возникает черное пламя костра из сетки и проволоки, которое постепенно разрастается, закрывая в финале все сценическое пространство... Первые работы молодого латвийского сценографа обещают ему большое будущее. Серьезность и глубина его взгляда на жизнь, самостоятельность театрального мышления позволяют верить в его судьбу, в то, что он не станет (как это случилось с некоторыми молодыми художниками) «факиром на час», а прочно займет самостоятельное место в советской сценографии.

В. Березкин

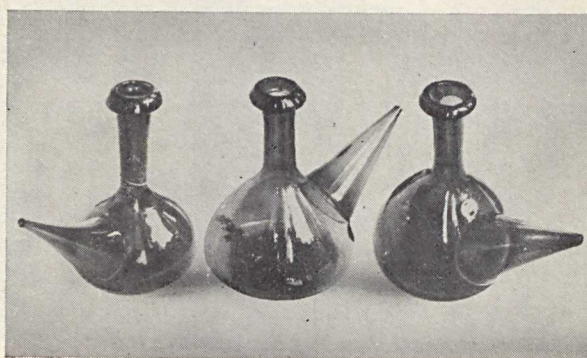


Кованые садовые кашпо  
Медная посуда



ринных предметов прикладного искусства, конечно, при высоком качестве работы, в общем приемлемо как метод изготовления сувениров. Кроме кузнечных изделий, в этом ряду привлекала художественная обработка кожи, искусство, имеющее многовековые традиции на Востоке и в Испании. Показанные на выставке образцы воспроизводили рисунки и технику тиснения, раскраску и золочение, характерные для испанского Ренессанса; при этом пластическое мастерство, тонкость и глубина колорита этих вещей, богатство их орнамента создавали ощущение подлинной эстетической ценности. Как сообщил нам представитель фирмы «Продаг», испанская тисненая кожа неизменно завоевывает премии на международных выставках кустарной промышленности. Ко второй группе можно отнести традиционные предметы национального быта, которые имеют специфические формы, сохранившиеся

Порроны из стекла  
Плетеные изделия



хроника

рецензии

## «Русская народная вышивка»

Альбом «Русская народная вышивка»\* вводит читателя в сказочный, полный глубокого очарования красочный мир одного из самых интересных и своеобразных видов русского народного искусства. Во вступительной статье И. Богуславская показывает себя тонким исследователем, знатком искусства русской народной вышивки во всех ее многообразных проявлениях, дает образный, даже поэтический анализ отдельных ее образов, рассказывает о ее древних корнях и семантике (ссылаясь на работы В. Городцова, Б. Рыбакова, А. Динцеса), подробно рассматривает трансформацию этих мотивов в вышивках XVIII—XX вв. В емких и точных словах дана характеристика вышивок различных районов, сказано о роли материала и техники вышивок, о значении линии, силуэта, цвета в их композиции. Рассматривая вышивку XVII—XIX вв., И. Богуславская правильно отмечает, что в ней

отразились пласты различных эпох: «...в первобытные времена родилась геометрическая символика; эпоха славянского язычества принесла поэтическую мифологию; из средневековья пришли геральдические звери и вещи птицы, XVIII—XIX вв. пробудили интерес к окружающей жизни» (стр. 27). Все эти достоинства альбома бесспорны. Однако хотелось бы высказать несколько иную точку зрения на ряд положений, выдвинутых И. Богуславской в ее статье к альбому. И. Богуславская считает, что древний геометрический орнамент к XVII—XIX векам уже полностью утратил свой прежний смысловой характер и превратился в сочетание чисто декоративных мотивов. Относительно сюжетной вышивки она пишет: «Одни композиции, наиболее традиционные, воспринимаются далекой поэтической сказкой. Другие принимают более реальный, даже быто-

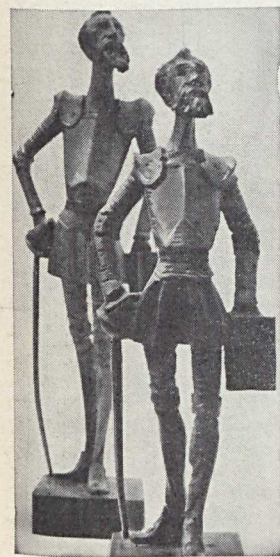
вой облик. Третьи превращаются в чисто орнаментальное узорочье» (стр. 11). Только в тех образах, которые, по ее мнению, входят в композиции сказочного характера, она видит, как и в образах русских сказок, олицетворение доброго начала. Положение о переосмыслении древних мотивов орнамента народного искусства в чисто декоративное узорочье долгие годы было господствующим в нашей искусствоведческой науке. Однако за последнее время это положение получает совсем иное освещение, как, например, в статье В. М. Василенко «О содержании в русском крестьянском искусстве» и в работах ряда других исследователей. Безусловно, что древние образы в народной вышивке претерпели очень большую трансформацию, они стали богаче, декоративнее, наряднее, первоначальный прямой смысл их забылся, старые образы получили иногда новые названия. Но пока в

народной среде сохранялись древние обычаи, — а они были еще очень живучи в XIX веке, — продолжало в народном творчестве жить и смутное воспоминание об определенных образах как носителях добра, благоденствия, благополучия. Причем это относится не только к фигуративному, но и к геометрическому орнаменту, который производит на нас впечатление нередко столь же наполненного содержанием, как и сюжетные сцены. Понимание и раскрытие красоты окружающего мира, выраженное на условно-декоративном языке народной вышивки XIX века, усиливает ее содержательность. И. Богуславская подробно останавливается на вышивках жанрового характера, в которых русские мастерицы отражали свои непосредственные впечатления от окружающей их действительности. Но заслуживают ли многие из этих вышивок той оценки, которую дает им автор?

\* И. Я. Богуславская, «Русская народная вышивка». Изд-во «Искусство», М., 1972



Фигурки Дон Кихот



Хроника

Так, например, на одной из вышивок (илл. 43) изображены два крутогривых коня, остановившиеся у подножия двух холмиков и упирающиеся головами в куст. Коням тесно в отведенном для них пространстве, тут явно нарушена композиционная цельность и слаженность, свойственная большинству произведений народного творчества. То же отсутствие гармонии между узором и фоном, логической закономерности в построении орнамента заметно и в ряде других вышивок, помещенных в альбоме, особенно относящихся к концу XIX века. Это скорее произведения, приближающиеся по характеру к народному примитиву или к наивному реализму. В них есть своеобразная прелесть, свойственная подобного рода произведениям, а также детскому творчеству, но нет той выверенной веками классичности коллективного народного творчества, которая достигается многократным повторением

в различных вариациях одних и тех же образов. Падение культуры мастерства вышивальщиц и появление новых черт можно видеть и на примере двух вышивок тамбуром (илл. 40 и 86), где на кумачовом фоне изображены в одном случае всадники, а в другом — два стебля с листьями и посередине розетка. Сходство с детскими рисунками проступает в этих вышивках особенно сильно. В них совершенно отсутствует то ощущение сложности, изощренности, богатства возможностей рукоделия, показанные техники, которые наряду с прочими достоинствами так восхищают нас в классических произведениях русской народной вышивки. Вышивка XVII — первой половины XIX века значительно отличалась от вышивки конца XIX — начала XX века. Но это совсем не отражено ни в тексте, ни в расположении таблиц.

И. Работнова

до наших дней. Здесь очень характерны порроны — своеобразные сосуды для вина с длинными носиками, из которых испанцы с непередаваемой ловкостью, не прикасаясь губами, пьют вино, бьющее тонкой струей. Эти порроны из зеленого, золотистого и бесцветного стекла, иногда отделанные кожей, существуют только в Испании. Из них пили и будут пить в кабаках, на праздниках, за крестьянским столом. Третью группу составляют вещи, сделанные с помощью традиционных техник и материалов, но имеющие современные формы и значение — плетенные из лозы и джутовой веревки корзины, сумочки, сухарницы; ажурные фонари, садовые кашпо, декоративные вазы из ковального металла; медная чеканная посуда. Эти изделия привлекают простотой формы, богатством орнамента. Большая масса предметов — всевозможные фигурки из фаянса и поливной глины, из

дерева и металла, пельницы, вазочки, светильники и прочее — типичный ассортимент псевдохудожественных сувениров, которые заполняют магазины городов всех стран мира, где много путешественников. В Испании главное место среди подобных предметов занимают, конечно, стилизованные фигурки Дон Кихот и Санчо Пансов. Они привлекают всех обаянием своих литературных прототипов, но в их исполнении нельзя не заметить манерности и профессиональных погрешностей. Это типичный ширпотреб на национальную тему, которым угощают туриста. Выставка фирмы «Продаг» предоставила редчайшую возможность познакомиться с современным художественным творчеством испанского народа, имеющего высочайшие художественные традиции в прошлом, развитие которых у нас мало известно.

Л. Крамаренко

за рубежом

## «Пластика волокна»

Осенью прошлого года в Музее современных ремесел в Нью-Йорке была открыта выставка «Пластика волокна». Она продемонстрировала новые требования, предъявляемые ныне материалам и техникам текстильного искусства. Сегодня художников не удовлетворяет жесткое строение ткани, возникающее в результате классического пересечения вертикалей и горизонталей и дающее в итоге ровное, плоское полотно, в котором главное «действующее лицо» текстиля — нить — остается, в сущности, скрытой от глаз зрителя. Сегодня художники «раскрепощают» этот основной элемент текстиля, что-

бы дать ему полную свободу и вовлечь его в пространство, активизировать его выразительность. Именно нить, пряжа становится своеобразным средством конструктивности, сохраняя в то же время особенности, присущие материалу. Законченное произведение обладает особыми свойствами: в отличие от скульптуры современный текстиль наглядно демонстрирует процесс «создания формы, ее органического наращивания». Наряду с оригинальными композициями современных художников на выставке были представлены работы, авторы которых вдохновлялись лучшими образцами текстиля прошлых эпох Западной Европы, старинных тканей древних цивилизаций Америки, а также масками и фетишами Африки и Новой Гвинеи.

В. С.  
По страницам журнала «Craft Horizons» № 4, 1972.

## Памяти М. М. Кожиной-Шепелевой

(1916—1972 гг.)



«Я считаю, что керамика и фарфор должны быть яркими, нарядными, они должны повышать настроение, украшать наш быт. Вот почему я очень люблю вятскую игрушку и яркие народные деревянные игрушки». Маргарита Михайловна не только говорила, но и осуществляла это в своих работах. Двадцать пять лет проработала М. М. Кожина-Шепелева в художественной лаборатории Дулевского фарфорового завода. У нее был свой живописно-декоративный почерк. Обладая хорошим рисунком, тонким чувством цвета и композиции, она была очень внимательна к масштабности вещей, к ритмически-образному строю скульптуры и утилитарных предметов. Росписи сервизов, декоративных ваз и блюдов Кожиной-Шепелевой всегда органично были связаны с формой изделия. Особенно интересны ее орнаментальные композиции сюжетного

характера — «Жолхоз», «Город», «Древняя Москва». Из тематических решений она любила «восточные темы», увлекалась и русскими мотивами. Последняя ее работа — роспись сервиза «Русская свадьба» (форма П. Кожина). Маргарита Михайловна часто расписывала скульптуру, в том числе множество вещей Павла Кожина. Иногда в соавторстве с ним, а иногда самостоятельно создавала скульптуру. Ей принадлежат лиричные и остроумные фигурки — «Суворовец», «Балалаечник», «Девочка в платочке». М. М. Кожина была постоянным участником художественных выставок, многие ее росписи служили образцами для массового производства. Маргарита Михайловна была художником русского склада, она продолжала традиции русского прикладного искусства и в нашем советском современном искусстве.

Группа товарищей



## Дагестанские поставцы

В аулах Дагестана, почти в каждой сакле горца, в его дворе, хлеву, в хозяйственных помещениях можно встретить резные деревянные столбы, лари, сундуки, поставцы, сосуды и другие предметы быта, поражающие художественной формой, богатством резьбы. Когда-то они были непременной принадлежностью быта горцев-земледельцев, а сейчас вытеснены изделиями городского производства. И приходится с болью в сердце видеть, как исчезают образцы замечательного старинного бытового творчества.

Истоки народного искусства деревянной резьбы в Дагестане уходят в глубь тысячелетий, когда почти вся территория Страны гор была покрыта дремучими лесами. Все оборудование древнего жилища горской семьи (иногда площадью более 100 кв. м.) было деревянным. Формы столбов, мебели и мелких предметов проектировались по традиционным методам и веками передавались по наследству. Композиция, пропорции и узоры на них устанавливались по длине локтя, пяди, вершка, служивших модулями при определении относительных размеров частей изделия и орнамента. Так создавалась в интерьере эстетическая среда, где все было продумано до мелочей.

Характерная особенность дагестанского искусства резьбы по дереву ясно проявляется в художественных формах и орнаментике поставцов-солоннок, истари широко распространенных в быту горцев. Они обязательно входили в приданое невесты. Поставцы делали обычно из тонких сосновых досок, легко поддающихся обработке и резьбе и достаточно прочных для изделий, постоянно висящих на стене. Части их скреплялись при помощи шипов, стяжек и клиньев, то есть так же, как и вся мебель. Конструкции поставцов были предельно обнажены. Художественная форма их вытекала из хорошо найденных пропорций. Они легко разбирались, когда из наружных частей стяжек выбивали клинья. Деревянные гвозди стали употреблять позднее (XIX—XX вв.). Дошедшие до нас образцы XIX—XX веков, распространенные в Северозападном и Центральном Дагестане, четко делятся на четыре типа. В Южном Дагестане обнаружена только редкая глиняная форма поставца в высокогорном селении Цахур. Наиболее легким для изготовления был первый тип поставца, распространенный у горцев в верховьях Андийского койсу. Пропорции его зависели от размеров спинки (23—25 см). Главная его особенность — кубовидная форма, напоминающая срубный амбар, распространенный у багулалов (жителей группы селений Цумадинского района), с выступающей крышей, аркообразным проемом и пластин-

ками, также выступающими над углами. Отсюда понятен и характер образа, положенного в основу художественной формы поставца. В конце XIX века багулалские поставцы приобретают вытянутую по горизонтали форму. В декоре все большее распространение получает мотив аркады и преграды, и поставец приобретает ажурный облик, напоминая открытую галерею жилища.

Наиболее насыщенными резьбой и трудоемкими для изготовления были поставцы второго типа — «креслообразные». Они встречаются в зоне среднего течения Каракойсу. Здесь также размеры поставца зависели от спинки. Высота ее была равна приблизительно размеру локтя (45—47 см), а ширина — большой пяди.

Размеры остальных деталей мастер выбирал на глаз. Обычно в верхней половине спинки помещали розетку или ящичек для соли с крышкой и выступающими на боковых гранях отделениями для ложек. Фасад ящика украшен арочным мотивом, широко используемым также в декоре сундуков и ларей для хранения зерна («цагуров») в селениях андалалов (Гунибский район). Наиболее характерным вариантом резьбы здесь является штриховая, широко распространенная на мелких деревянных сосудах и предметах быта. Он присущ и орнаменту дагестанской керамики, и деревянной резьбе эпохи бронзы. Наносится специальным штихелем или ножом. В композиции креслообразных поставцов андалалского типа обычно сочетаются крючкообразные отростки на ящике, полукруглые «карманы» для ложек (элементы первого и третьего типов) и разнообразие техники резьбы.

Большое впечатление производит декор поставцов третьего типа, распространенных, главным образом, в пределах Акушинского района. Они имеют тоже креслообразную форму, но у них редко встречаются ящики для соли: есть варианты и без полукруглых отделений для ложек. Спинка с фасада украшается розеткой или композицией из двух пересекающихся восьмеркообразных фигур. Головки стяжек, обычно выступающие над поверхностью «карманов», несут декоративную нагрузку.

Эти же особенности можно видеть и в декоре крупных предметов — ларей-зернохранилищ из даргинских районов. Резьба на них штриховая. Четвертый тип — это доска-палочка с отверстиями для ложек, встречается в Казбековском районе. Наименее интересен в художественном отношении.

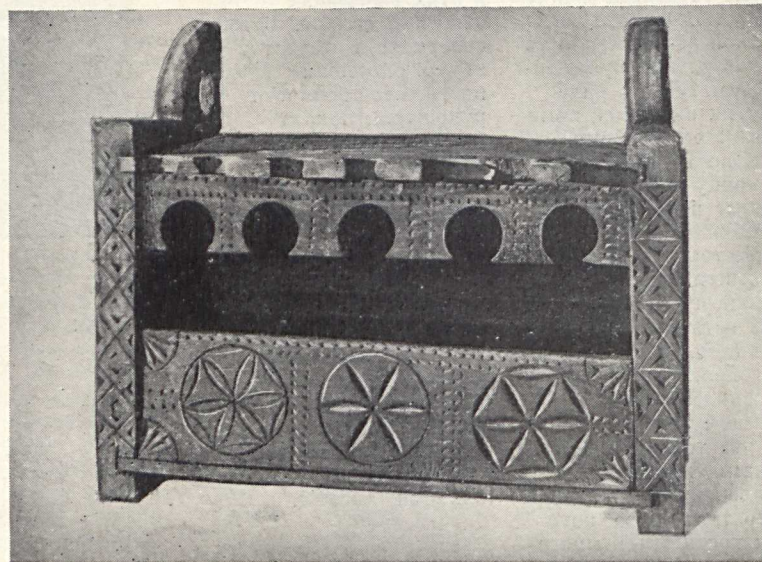
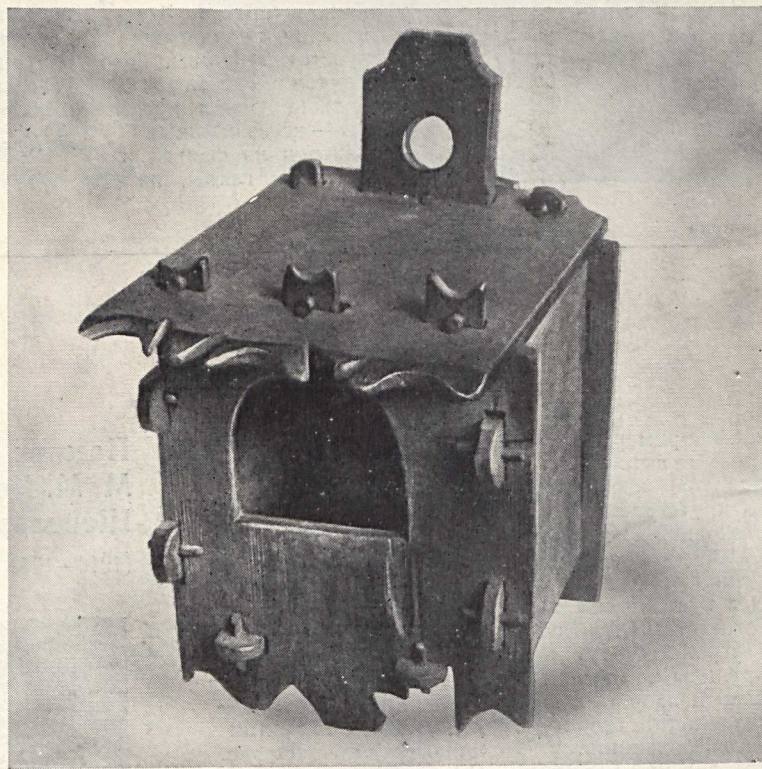
Поставцы-солонки обычно покрывали темно-коричневой или черной растительной краской и полировали, четко выделяя узор. Разноцветная краска масляными красками встречается с конца XIX века. Кресловидная форма композиций (второй и третий типы) не имеет близких аналогий среди крупных предметов быта, кроме как в одном глиняном поставце, изготовленном в селении Балхар Акушинского района и находящемся в музее Дагестанского



Глиняный поставец.  
XIX в. Сел. Цахур,  
Рутульский район

Срубные амбары.  
XIX в. Цумадинский район

Поставцы.  
XIX в. Цумадинский район



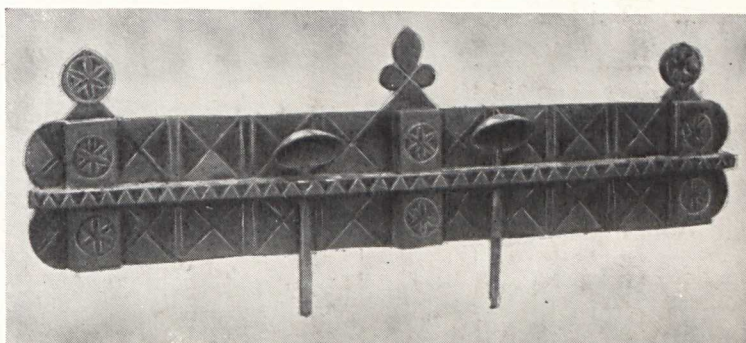
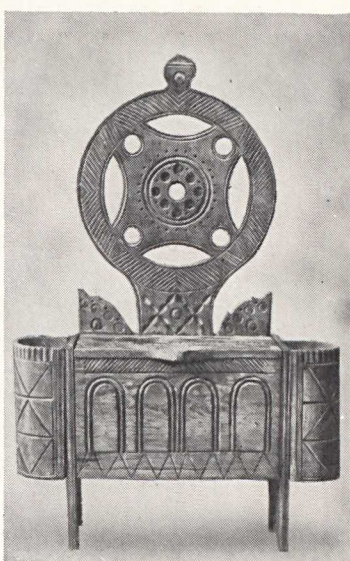
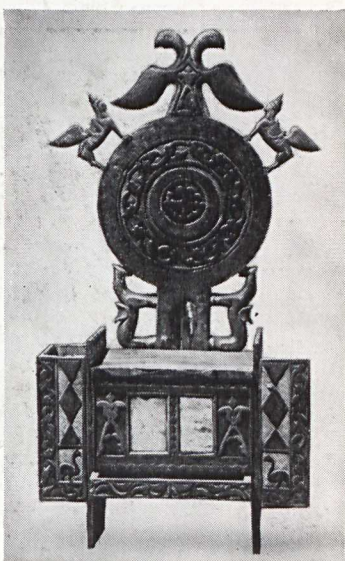
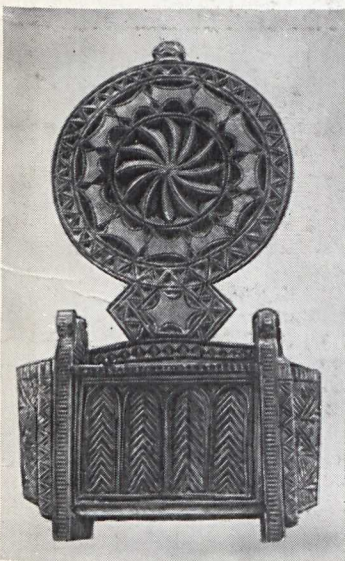
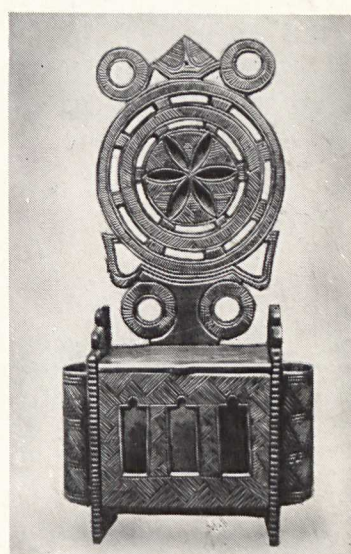
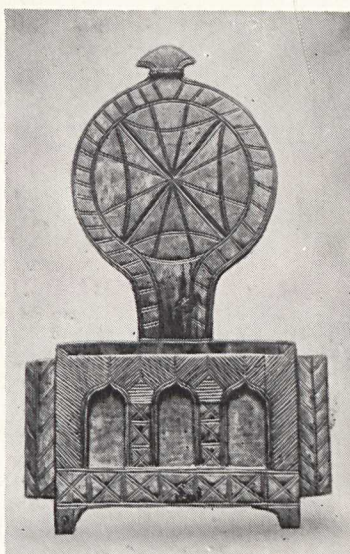
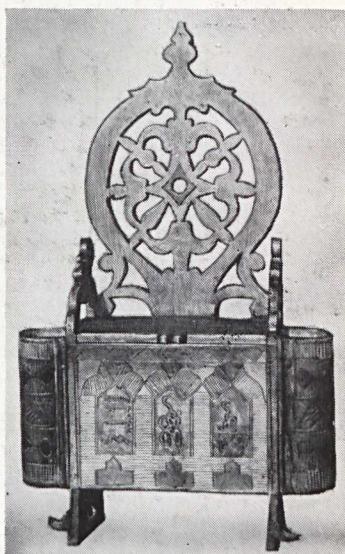
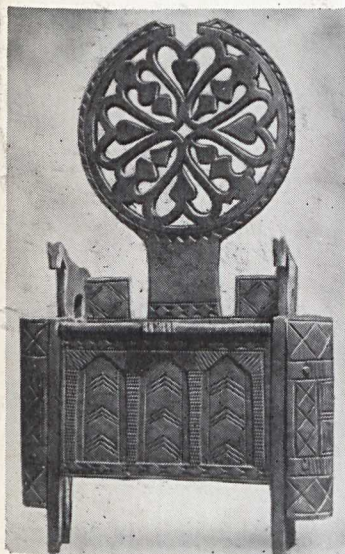
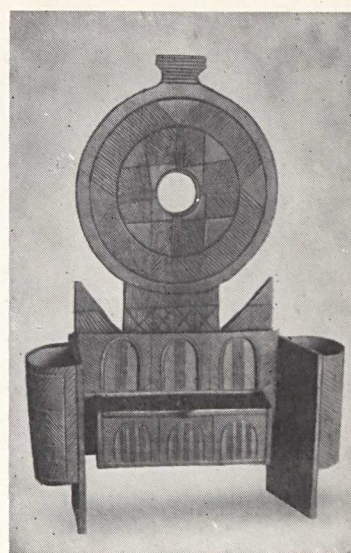
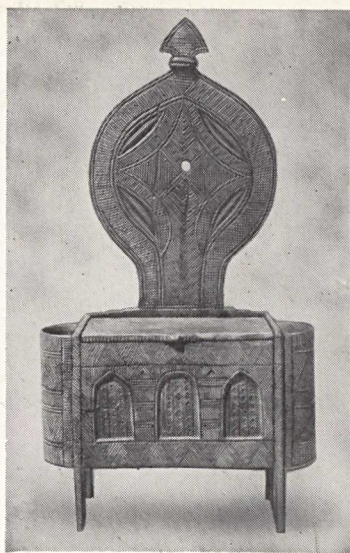


университета в Махачкале. Форма его родственна композиции поставца акушинского (третьего) типа. Изучая формы глиняных поставцов, можно заметить их сходство с формой глиняных асуариев, широко распространенных в эпоху бронзы в Европе и Азии, а в эпоху железа и в раннесредневековый период — в Дагестане и на всем Северном Кавказе. Возможно, производство асуариев имело определенное значение в быту древних дагестанцев<sup>1</sup> и оказало влияние на формы поставцов или их прототипы. Для нас же наиболее существенным является яркая самобытная художественная

форма поставцов-солонок, безусловно навеянная образами и предметами быта, окружавшими жизнь горца. Художественные формы дагестанских поставцов сохранили все богатство декоративных средств трехтысячелетней давности. Они ярко выражают простоту горцев, непосредственное восприятие ими реальной действительности, специфику их художественного видения, характер стиля декора деревянных изделий.

*П. Дебилов*

<sup>1</sup> См. Очерки истории Дагестана, т. I, стр. 87. Махачкала, 1957



Здесь представлены поставцы XIX в. из Гунибского, Советского и Акушинского районов (второй, третий и четвертый типы)



