



Декоративное Искусство СССР

1973

7 | 188

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7(188). 1973

Основан в 1957 году

В номере:

1—3. IV съезд советских художников

К. Рождественский

Актуальные проблемы
декоративного искусства
Синтез искусств — важная
государственная задача

Ю. Королев

4

Н. Каплан

Рисунки и ткани

10

Художественный текстиль
и массовое производство

12

В. Лебедева

Монументалисты — металлургам

16

А. Бокков,
А. Левинсон

Зеленоград: город-эксперимент

28

А. Гозак

Архитектор Рейма Пиетия

32

В. Березкин

Природа, сцена, среда

35—38. Вопросы изучения
народного искусства

М. Ильин

Художественная «речь»
народного искусства

Г. Вагнер

Трудности истинные и мнимые

39

Н. Дмитриева

Искусство
Татьяны Мавриной

42

Д. Айрапетов,
Л. Дицкая

Машинные ковры

45

Г. Дайн

Художник, ученый, педагог

48—55

Хроника

56

Страница коллекционера

И. Павлишак

Калужские изразцы

Редакционная коллегия

Главный редактор
Зам. главного редактора

Ладур М. Ф.
Кантор К. М.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Королев Ю. К.
Крюкова И. А.
Кума Х. Р.
Левашова А. А.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:

Кельман Л. М.
Базазьянц С. Б.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотохудожник
Фото

Маркарова И. П.
Штейнер Л. М.
Кузьмичева Н. К.
Кочетов Г. И.
Куцан А. Г.
Онанов С. И.
Павлишак И. А.

На обложке:
Часы МИЭТа —
куранты Зеленограда

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва
ул. Черняховского, 4а

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

Рукописи не возвращаются
А06443. 15.VI.1973

Сдано в набор 10.VI.1973
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Зак. 3657. Тираж 24.730
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240

Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.

Актуальные проблемы декоративного искусства

К. Рождественский

Современный этап развития советского искусства характеризуется, в частности, тем, что все его виды и жанры взаимно обогащают друг друга. В этом процессе развития нашей художественной культуры деятельно участвует декоративное искусство.

Советское декоративное искусство сейчас находится на новом подъеме. Успех — можно без преувеличения сказать, всенародный, — выставок советского декоративного искусства у нас и за рубежом говорит сам за себя. Но главное — наше декоративное искусство стало неотъемлемой частью жизни каждой советской семьи.

Традиционные представления о границах декоративного искусства принципиально изменились.

Керамика, в которой сочетаются возможности скульптуры, живописи и графики, входит в современную архитектурную среду не в виде традиционных керамических панно и орнаментальных вставок, а в новом пространственном значении, приобретая как бы синтетическую форму.

Гобелен всегда был связан со стеной. Теперь он оторвался от нее и шагает по пространству интерьера, вмешивается в пространственную структуру архитектуры.

Чеканка после бурного расцвета также устремилась в пространство архитектуры (хотя следует сказать, что в малых ее формах сегодня стали появляться слащавость и поверхностное стилизаторство).

Художественное стекло открывает новые связи с архитектурой. Оно обладает поистине неограниченными возможностями, и приходится удивляться, почему архитектура так робко и односторонне, только в виде витража, берет на вооружение его художественные средства.

Необычайно возросла роль и ответственность декоративного искусства в создании окружающей человека предметной среды. Весь предметный мир — жилище, архитектура, предметы быта, одежда, машины, электростанции — то есть вся «вторая природа», творимая человеком, создается промышленностью при обязательном участии художника.

Под влиянием предметов, говорил Маркс, человеческие чувства «... отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются».

Вот почему высокие требования XXIV съезда КПСС к эстетическому качеству всей промышленной продукции являются обязательной предпосылкой формирования новой культуры человеческих чувств, соответствующей духу и содержанию нашего социалистического общества. Следует особо подчеркнуть, что связь искусства с промышленностью имеет не только эстетический, но и экономический аспект. Сегодня эстетическое качество, то есть красота и новизна товара являются решающими факторами в вопросах реализации, а следовательно, экономики, в вопросах конкурентоспособности советских товаров на международном рынке. Некрасивые или устаревшие по форме, цвету, фактуре изделия мертвым капиталом оседают на складах. Примеров тому более чем достаточно.

К сожалению, у нас художественная политика большинства предприятий зависит исключительно от главного инженера. Главного художника, как заместителя директора по вопросам художественного качества, нет. Нередко за художественное качество продукции фактически никто не отвечает. Существующие художественные советы являются лишь консультативными органами. Назрела острая необходимость на всех крупных предприятиях страны ввести должность главного художника с правами заместителя директора, без санкции которого не может быть выпущено ни одно промышленное изделие.

В нашей промышленности — и в фарфоровой, и в стек-
ляной, и в текстильной, и в ювелирной — работают

коллективы талантливых художников, они создают первоклассные образцы, отмеченные наградами на отечественных и международных выставках. Но весь ли творческий потенциал художников используется, имеются ли условия для их роста — чтобы талант, знания и энтузиазм художника, по своей природе всегда ищущего новое, определяли художественное лицо предприятия?

Далеко не всегда.

Не только в каждой отрасли промышленности, но почти на каждом предприятии права художников ограничиваются дирекцией по своему разумению. Нередко художник почти не влияет на окончательный выход спроектированной им продукции — он не имеет для этого узаконенных прав. В некоторых отраслях промышленности назревает болезненная ситуация: администрация лишает художников права на личную творческую работу сверх плана предприятия, — а ведь она, в конечном счете, обогащает и определяет художественное лицо завода.

Необходимо в контакте с заинтересованными министерствами ввести единое общегосударственное **Положение о правах художников промышленности**, соответствующее их современной роли и специфике художественного труда.

Сегодня во всем мире существует тенденция превратить декоративно-прикладное искусство в чисто эстетический вид деятельности, оторвать его от практических функциональных задач, а проектирование утилитарных предметов предоставить дизайну. Как это ни заманчиво по своей ясности, но такая тенденция противоречит самой природе декоративно-прикладного искусства и грозит лишить предметный мир духовного содержания.

За последние годы написаны горы книг о дизайне. Одно время дизайн претендовал поглотить декоративно-прикладное искусство и архитектуру. Но если отвлечься от теорий и обратиться к практике западноевропейского и американского дизайна в области проектирования предметов быта и сравнить содержание и источники вдохновения дизайна и декоративно-прикладного искусства, то мы увидим существенное различие. В дизайне главное — техническая, конструктивная, функциональная, производственная логика. Стандартность элементов и изделий.

Удобство упаковки и транспортировки.

Результат дизайна в самых высших его достижениях, как мне удалось наблюдать во всем мире, — это точные, удобные и подчас даже элегантные современные, но стерильно-холодные, бездушные вещи.

В декоративно-прикладном искусстве все требования дизайна извечно существовали и существуют, но они корректируются чувством художника. В результате произведения декоративно-прикладного искусства эмоциональны, всегда выражают отношение художника к миру, к жизни — они человечны и содержательны.

Советскому дизайну не должны быть чужды функции искусства. Необходимо критически переосмыслить существующую мировую практику дизайна и особенно — методику обучения и воспитания дизайнеров. Бесспорно, при современной технологии и внедрении автоматов в производство дизайну принадлежит огромная роль. Но человек не может ограничивать свою жизнь стандартными вещами, которые к тому же имеются у всех. Современному человеку, как никогда прежде, нужны уникальные, высокохудожественные вещи. Они нужны также для дальнейшего развития декоративного искусства, они стимулируют возможности промышленности.

Советскими художниками декоративного искусства создано много действительно прекрасных уникальных и мало-серийных изделий. Они молниеносно входят в быт советских людей. Но всегда ли уникальные образцы отмечены

Синтез искусств — важная государственная задача

Ю. Королев.

высоким вкусом, а главное — соответствуют духу и образу жизни человека социалистического общества? Этот вопрос можно отнести к работе некоторых домов моделей, к некоторым изделиям из стекла, к гобелену. Мы иногда наблюдаем многословие, изощренность, рафинированность, безвкусицу, функциональную неясность изделий. Не ведет ли все это к украшательству, к рецидиву мещанства, при котором вещь доминирует над человеком?

Наш быт, жилища, предприятия, город должны быть удобны, свободны, наполнены светом, простором, открытым пространством! И характер предметов должен соответствовать этому.

Давно прошел период, когда принципы станкового искусства внедрялись в декоративное искусство, которое рассматривалось как поверхность для создания маленьких станковых картин. Декоративное искусство освободилось от несвойственного его природе художественного языка и обрело свою, подлинную творческую жизнь.

Оно очистило цвет от пространственно-иллюзорных наслоений; логику композиционного решения росписи нашло во взаимосвязи с формой предмета; пластику предмета решает не только в зависимости от материала и функции, но и от того основного идейно-эмоционального содержания, которое определяет весь художественный строй произведения. В отличие от современного западного декоративного искусства, где сейчас главенствуют технологические проблемы, советское декоративное искусство содержательно, программно, глубоко реалистично. Оно утверждает радость жизни, раскрывает красоту мира, оно сопутствует и помогает человеку в жизни. Мастера декоративно-прикладного искусства содержание своих чувств, эмоций, идей передают средствами, составляющими первооснову восприятия художником природы. Декоративное искусство обнажает и как бы возвращает цвету, форме, пространству первоначальную эмоциональную силу и идейную выразительность, и в этом — основа влияния декоративного искусства на смежные виды искусства. Ведь сила воздействия и ценность произведения искусства определяются качеством той эмоциональной, духовной энергии, которую оно излучает.

Над пропагандой идей мира, нашего советского образа жизни, наших достижений, общественных идеалов работает большой коллектив художников, неточно называемых «оформителями». Их художественная деятельность отличается политической целеустремленностью. Художественный язык оформительского искусства — результат интеграции выразительных возможностей всех искусств архитектуры и современной техники. Волею художника они объединяются для создания содержательного, многопланового художественного образа советской действительности.

Проблема синтеза искусств для художников-оформителей существует как проблема, которую они всегда обязаны практически решать. Эта очень важная социально-эстетическая деятельность все еще не обеспечена в Союзах художников вниманием и считается чуть ли не низшей формой творчества, хотя в сфере оформительского искусства в распоряжении художников имеются все художественные средства воздействия на ум и чувства зрителя. Сила эмоционального, политического, художественного воздействия советского оформительского искусства неоднократно проведена как нашими друзьями, так и недругами.

Прежде всего, я хотел бы сказать о том глубоком чувстве удовлетворения, какое, видимо, пережил каждый участник съезда. За отчетный период мы проделали действительно гигантскую работу. Впечатляет даже не столько ее объем, сколько те качественные сдвиги, которые неуклонно происходят в нашем советском искусстве. У нас стало возможным такое взаимовлияние и сотрудничество национальных школ, жанров и творческих индивидуальностей, какого не знало искусство прошлого, какого не мыслят себе художники буржуазного Запада.

Советские художники участвуют в создании культуры народа, который состоит из 250 миллионов людей. Эти люди, кажется, различаются всем: возрастом, профессией, национальной принадлежностью, жизненными склонностями, но это гармоническое общество — общество строителей коммунизма, общество, прокладывающее пути в будущее.

Когда синтез искусств имеет столь реальную социальную базу, осуществление его становится делом внутреннего развития самого искусства.

Сегодня с трибуны съезда я хотел бы сказать о возможности новой постановки этой проблемы. Основание для нее дает опыт нашей активной совместной работы с архитекторами.

В докладе правления говорилось, что художники-монументалисты работают в самых различных районах нашей необъятной страны — от Мирного на севере и Благовещенска на Дальнем Востоке, участвуют в решении как городских ансамблей, так и разнообразных общественных сооружений. Но поскольку все это делают в основном монументалисты, то одни и те же «вечные» материалы этого вида искусства — мозаика, витраж, чеканка, рельеф, фреска — появляются как на фасадах зданий, так и в интерьерах. И хотя именно в этих материалах за последние годы создано немало произведений, которыми мы можем всерьез гордиться, — сегодня мы понимаем, что для комплексного решения объектов нам не хватает столь же активного участия других видов искусства.

Ведь мозаика или рельеф, при всей их декоративной выразительности и образной насыщенности, имеют строго определенный диапазон эстетического действия. Входя в вестибюль, вы ощущаете их уместность, поднимаясь по лестнице — тоже. Но вот человек пришел во Дворец культуры после работы: он испытывает и такую психологическую потребность в общении с искусством, какую могут удовлетворить только живописное полотно, графика или малая пластика.

Разрабатывая образно-тематические сценарии композиционного построения архитектурного объема, мы очень часто ощущаем нехватку этих незаменимых участников художественного синтеза. Спрашивается: неужели живописцы, графики, скульпторы не могли бы работать с архитекторами так же, как сотрудничают монументалисты?

Разве это противоречит специфике станкового искусства? Разве нельзя создавать произведение, заранее зная, в какой республике, в каком городе, в каком интерьере оно будет жить? Такое произведение могло бы быть экспонировано на выставке, но потом отправилось бы не в запасник, а в Мирный или Благовещенск, на то место, которое специально для него приготовлено. Тогда и архитектор, со своей стороны, мог бы соответствующим образом «подать» это произведение, организовать определенный подход к нему, вставить его в специальную нишу или выдвинуть в пространство, создать интересное освещение, подобрать цвет и фактуру фона, активизировать зрительское восприятие, продумав систему точек, с которых оно смотрится. Тогда и художник-монументалист, и все другие участники

синтеза могли бы, организуя интерьер своими средствами, ориентироваться на живописные или скульптурные акценты таким образом, чтобы каждый вид искусства, не теряя своей специфики, работал на художественный синтез, а в конечном итоге — на человека.

И для этого вовсе не нужно, чтобы живописец или график, создавая произведение с конкретным адресом, отказывался от своей творческой индивидуальности. Наоборот. Чем более содержательную, прочувствованную, глубокую вещь он сделает, чем шире раскроет своим пластическим языком еще одно окно в мир, тем богаче и сложнее будет архитектурный объект.

Нужно другое: чтобы живописец, график или скульптор стали членами комплексной проектной бригады. Что это значит? Это значит, что художник должен поехать на место, познакомиться с людьми, напиться живыми впечатлениями от общения с ними, с пейзажем, с бытом, с народным искусством, которое живет в быту, а не в музее. Он должен поразиться уровню эстетических потребностей этих людей, увидеть то искреннее и полное чувство благодарности, какое вызывает в них обращенное к ним произведение искусства. И тогда пластика и колорит новой работы сами собой трансформируются под воздействием этих впечатлений. И художник создаст не учебную иллюстрацию, а жанровую картину или пейзаж, портрет или натюрморт, — и его произведение будет близко людям, которые живут в этом месте, их духу, колориту их жизни.

Организация архитектурно-пространственной среды, того окружения, в котором живут люди социалистического общества, не является монопольным владением одних архитекторов и монументалистов. Прodelав ту гигантскую работу, о которой сегодня уже говорилось, мы сами пришли к новому, более широкому пониманию термина, звучащего столь часто на наших встречах — я говорю о «синтезе».

Теперь мы готовы к сотрудничеству с художниками всех видов и жанров искусства. И мы призываем живописцев, графиков, скульпторов объединить свои усилия, чтобы застраивать нашу землю, формировать ту реальную среду, в которой живет советский человек. Потому что уровень потребности в комплексном решении среды сегодня настолько высок, что нужно много рук, чтобы удовлетворить все заказы.

Сейчас любой директор завода понимает, что коллективу нужен хороший дворец культуры, которым люди могли бы гордиться, куда им хотелось бы придти после работы. Это — объективная социальная потребность, и она, хотим мы того или нет, находит стихийный выход. Сегодня в множестве городов, о которых к нам не поступает никакой информации, художники принимают участие в создании и оформлении среды. Сознательно или бессознательно, профессионально или непрофессионально, но они работают, они получают гигантские заказы на оформление дворцов культуры и сельских клубов, административных зданий и предприятий общественного питания, потому что наша договорная система это позволяет. И тут мы сталкиваемся порой с парадоксальными случаями, когда тресты парикмахерских делают мозаики, учителя геометрии делают мозаики. Очевидно, настало время как-то упорядочить подобную деятельность.

В этой проблеме в настоящее время остро обозначались две стороны: одна теоретическая, другая организационная. С первой мы вплотную столкнулись сейчас, когда приступили к комплексному проектированию городов, таких, как Тольятти, Набережные Челны, Навои и др. Нам ясно, что социалистическое общество имеет собственные законы формирования пространства, взаимопроникновения духовной и предметно-пространственной среды. Мы

их нащупываем, эти законы, мы их открываем вместе с архитекторами в каждой своей работе.

Но теоретического осмысления этой работы, наших удач и ошибок, то есть конкретной рабочей теории социалистического синтеза у нас нет. А без такого обобщения мы двигаться дальше не можем.

Нам ясно, что потребность в монументальном искусстве, в эстетическом насыщении, в эмоциональном наполнении предметно-пространственной среды диктуется вовсе не только тем, что наша архитектура, как иногда говорят, утратила эмоциональную образность.

Сегодня мы начинаем понимать, что тот принцип взаимодействия архитектуры с изобразительным искусством, который сформировался у нас, выявляет объективные потребности общества, все члены которого ориентированы на единые социальные идеалы. Но разве это однородная среда?

Интегрированная на уровне социального целого, она вбирает в себя все разнообразие национальных традиций, местных особенностей, возрастных и профессиональных потребностей — а на уровне индивидуального воздействия допускает такую свободу форм, которая позволяет вводить в нее почти любой предмет, любое произведение искусства, без всякого опасения, что оно разрушит гармонию целого.

Но именно поэтому монументально-декоративному искусству, имеющему широкий адресный диапазон, обращенному к массам людей, — этому искусству больше, чем какому-либо другому, нужна теория его жизни в городской и сельской среде, его взаимоотношения с человеком. Конкретная, «рабочая» теория. Мы создаем микрорайон — что в нем нужно? Какова должна быть в нем пропорция агитационного искусства, декоративного оформления?

Что нужно, чтобы сам город, красивый город, созданный для человека, был пропагандистом нашего образа жизни? Это одна сторона проблемы. Другая заключается в назревшей необходимости ввести нашу работу в четкие организационные плановые рамки.

Как Госстрой принимает архитектурное решение города, так специально созданный Совет должен утверждать сетку, план, проект, «сценарий» появления произведений искусства, которые размещаются в этом городе. Это, разумеется, вовсе не будет исключать дальнейшей трансформации городской среды, но основной принцип планирования должен быть последовательно проведен и в нашем искусстве. Тот же совет мог бы утверждать и состав художников, работающих над тем или другим объектом, контролировать как обоснованность заказа, так и качество исполнения. Это дало бы возможность привлечения художников различных республик к выполнению объектов.

Секретариат Союза художников СССР провел эксперимент по городу Тольятти: коллектив художников и архитекторов разработал проект художественного решения этого города. Для выполнения первой очереди проекта уже сейчас будет привлечено 87 художников из разных республик. Вот какой может быть наша практика, если она станет плановой.

Грандиозное строительство наших городов ведется по великим планам пятилеток, и появление искусства всюду, где мы строим, тоже должно планироваться.

Синтез искусств сегодня — важная государственная задача.

Рисунки и ткани

Н. Каплан



В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ СОСТОЯЛОСЬ несколько выставок, на которых декоративные и плательные ткани демонстрировались рядом с предварительными набросками, натурными зарисовками, этюдами художников — авторов этих тканей. Такая форма показа позволяет составить о творчестве художников-текстильщиков более полное представление. Мы как бы проникаем в творческую лабораторию художника, в мир образов, которые волнуют его постоянно или взволновали одновременно, узнаем, какими сюжетами он вдохновлялся, что натолкнуло его на то или иное решение. Для нас становится более очевидным, что в основе каждой композиции на плательной или декоративной ткани лежат переживания, раздумья, вдохновенные поиски и открытия автора. Мы более отчетливо осознаем, что художники не просто «украшают», «декорируют» разные по структуре и назначению ткани, а создают произведения орнаментального искусства, совершенно особые по своему строю и внутреннему смыслу, подобные древним орнаментальным композициям, которые до сих пор пленяют нас именно благодаря глубокой содержательности и образности. Искусство орнамента в текстиле предстает перед нами не в форме каких-то реминисценций или холодной стилизации, а как живое, полноценно развивающееся явление. Этюды с натуры, выполненные худо-

жниками-текстильщиками, сами по себе представляют по большей части вполне законченные произведения, достойные быть экспонированными на выставке изобразительного или декоративного искусства. Однако по существу они не являются для автора конечной стадией осмысления действительности, а лишь началом работы, ее отправным моментом. Своеобразно, сложно трансформируются в декоративную орнаментальную композицию непосредственные впечатления художника, и нередко окончательный результат очень далек от первой зарисовки. Но можно заметить, что, как правило, художник-текстильщик пишет этюд с натуры уже «с прицелом», зная, чему он его научит, что практически дает; в акварели, в зарисовке художник чувствует и предвидит свою будущую ткань. Было бы, однако, большой ошибкой искать всякий раз прямые сопоставления; композиция на ткани подчиняется своим закономерностям, здесь вступают в силу требования материала, моды, всех особенностей практического назначения текстиля.

На нескольких последних выставках перед нами прошли, например, работы одной из талантливейших художниц-текстильщиц С. Заславской, много лет проработавшей на комбинате «Красная Роза» и создавшей сотни рисунков плательных и декоративных тканей. Широта, размах, неожиданный композиционный ход,

Н. Жовтис
«Деревья». Рисунок

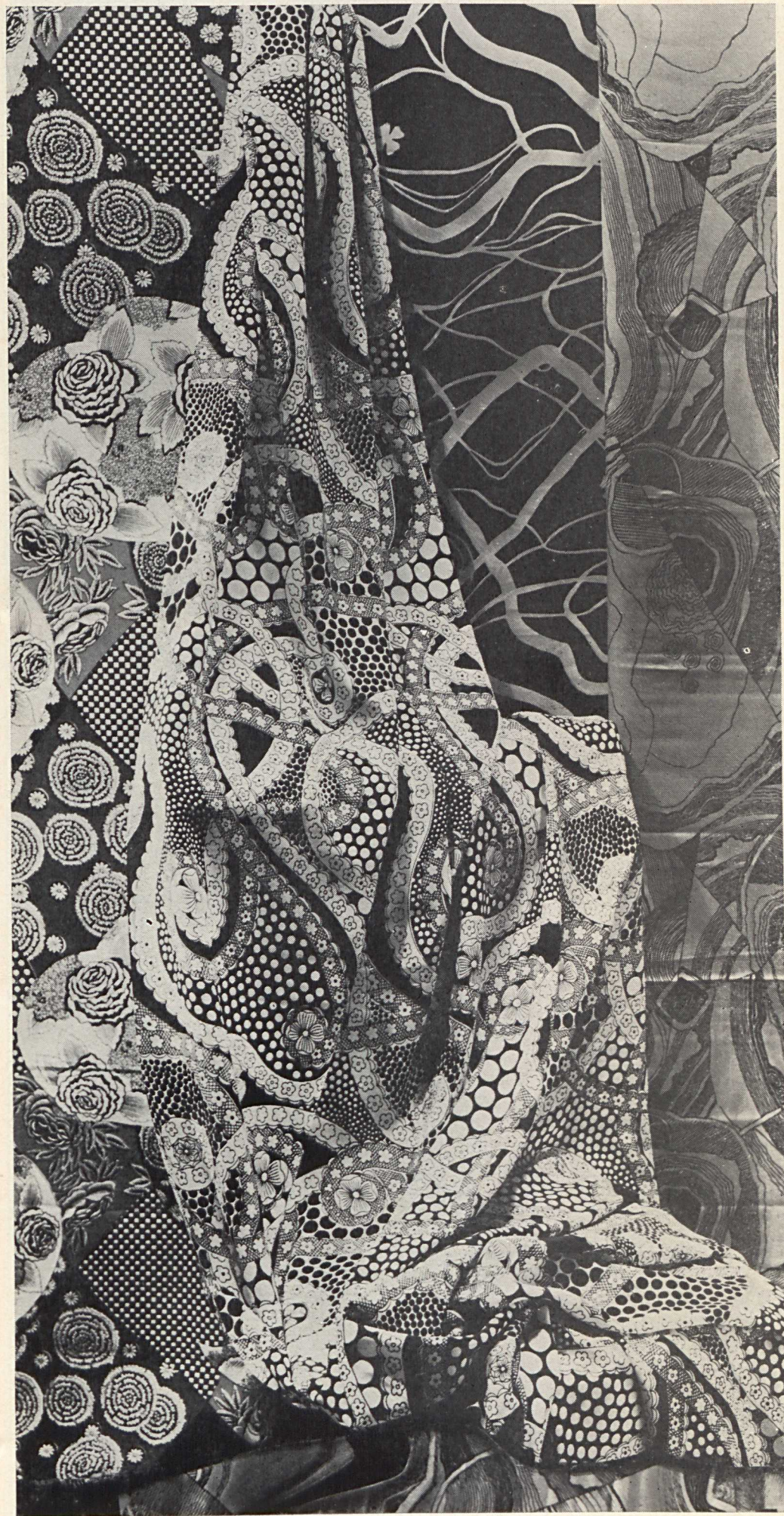
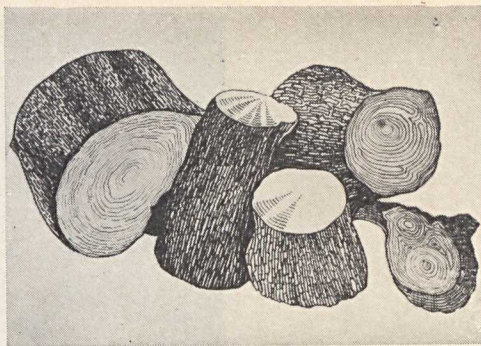
С. Заславская (автор ткани),
Т. Файдель (автор модели).
Летнее платье

З. Бобкова
«Заросли». Акварель

Н. Жовтис
«Пни», Рисунок

Н. Жовтис
Ткани «Розы», «Кружево»,
«Ручеек», «Яшма».
Крепдешин.
Комбинат «Красная Роза»

А. Андреева
Зарисовка и ткань.
Комбинат «Красная Роза»



смелые цветосочетания присущи всем без исключения ее работам. Ее рисунки на тканях острые, броски, колорит их насыщен и богат, но в то же время сдержан. Заславская свободно обращается ко всему обширному наследию мировой орнаментальной культуры. Среди наиболее характерных ее произведений последнего времени — ткань «Африка». Утвердившийся в шелковых тканях большой раппорт рисунка — до 80 см — дает возможность Заславской реализовать свои декоративные фантазии в тиражном текстиле. Ткань «Африка» широко выпускалась комбинатом «Красная роза», и летом на улицах городов и курортах можно было видеть женщин в эффектных платьях «африканского» рисунка.

Даже не прибегая к ее зарисовкам и этюдам, можно без усилий проследить, из какого материала исходила художница. Тут и старинные щиты африканских воинов, и народные маски, резное и раскрашенное дерево, набивные платки женщин-африканок, и даже знойное солнце и выжженная земля африканского континента. От всего этого взяты ритмы, краски, острые и гротескные сопоставления геометрических форм, сочетания черных, лиловых, коричневых тонов. Разумеется, это «русская Африка» — представление северянина-европейца об этом сказочном континенте, но ощущение от искусства и характера народа передано точно, в ярком декоративном образе.

С. Заславская
Ткани «Африка»
(два варианта)
и «Цветок сливы».

Крепдешин. Комбинат
«Красная Роза»

С. Заславская
Панно «Жар-птица». Коллаж



В ткани «Африка», в запряженном ритме ее рисунков невольно узнаешь характер самой художницы, с ее жизнелюбием и энергией. Этот горячий внутренний темперамент проявляется и в композиции «Цветок сливы», хотя в нем отчетливо видится прообраз японского декоративного искусства, с его веткой сакуры, цветком сливы. Но вместо легких, нежных, деликатных веточек здесь опять предстают огромные декоративные цветы и огромные листья...

А рядом — черно-белая, легкая по рисунку ткань «Выставка цветов». Казалось бы, выставка цветов должна была подвигнуть Заславскую, особенно принимая во внимание ее декоративный почерк, на создание полихромной, насыщенной по цвету композиции. Но сделанные фломастером наброски навели художницу на мысль остановиться на самом беглом, общем впечатлении от выставки. «Выставка цветов» — это скользящий взгляд, когда цветов много, но их не успеваешь рассмотреть, это видение, остановленное мгновение.

Художница часто в своих поисках использует коллаж. Из кусочков парчи, кружев, позументов, золотой и черной бумаги на большом листе картона рождается переливающийся хвост Жар-птицы. Мерцающая поверхность, игра фактур еще пригодятся: они войдут в будущую композицию на ткани. «Когда я вырезаю и наклеиваю, — говорит худож-

ница, — мне кажется, что вместо сухой линии я сразу получаю красочное пятно, чувствую его пластику, ощущаю и весомость его, и контур». Именно эти качества свойственны многим тканям Заславской. Например, ткань «Торжественная». Отправным моментом ее создания были цветная аппликация и вышивка по коже, на гуцульских кептарях, которые привлекли художницу точностью своей пластики и цвета. Развиваясь, этот первоначальный мотив привел к тому щедрому и вместе монументальному узорочью, какое типично для русского орнаментального искусства, в особенности русского шитья, парчи, декоративных росписей. Отсюда возникла подлинно торжественная ткань для выходного платья, смоделированного Т. Файдель (она часто выступает соавтором Заславской в создании ансамблей одежды из ее тканей).

Волнуют С. Заславскую и образы русского народного искусства. Им посвящены композиции «Русская шаль», «Павлов Посад». В первой из них мы как бы заново распознаем вместе с автором сложный и прихотливый контур узорной каймы русской шали, претворившийся в основной узор композиции. Во второй — ритмично разбросанные по черному фону букеты ярких роз восходят к русским павловским платкам.

Совсем иной по дарованию и творческому профилю предстает перед нами другая замечательная художница — художественный руководитель

комбината «Красная Роза» Н. Жовтис. В ее работах мы встречаемся в основном со строгой черно-белой графикой.

Среди последних ее произведений привлекают внимание графические зарисовки стволов и пней деревьев. Только стволы, без сучьев и кроны, только пни, без земли, без партерной травы и листьев. С каким-то особенным, пристальным вниманием всматривается художница в сучковатые изгибы стволов, в рисунок коры, разный у различных пород деревьев; в кольцевой, концентрический узор среза ствола. Зарисовки, мало сказать, сдержанны, они предельно аскетичны. И вдруг с удивлением замечаешь, что в изгибах стволов, на месте спиленных сучьев и намечающейся дуплистости проглядывают чьи-то головки, смеющиеся лица... Духи леса? Эльфы? Души деревьев?

Сама художница рассказывает, что ей пришлось быть в Крыму сразу после страшного урагана, пронесшегося там летом 1971 года. Особенно пострадал Никитский ботанический сад. Вырванные с корнями, поверженные, лежали на земле вековые деревья. Их уже убрали, распиливали на части, увозили. Так жаль этих красавцев, этой погибшей жизни! И она принялась рисовать. Рисовала с волнением, страстью, и думала о деревьях, как о живых, одухотворенных существах. Казалось бы, ритмика коры, кольцевое строение стволов могли быть непо-



З. Бобкова
Ткани для платьев.
Искусственный шелк.
Комбинат им.
П. П. Щербакова

А. Андреева
Ткани «Мозаика» и «Ярмарка»
Крепдешин. Комбинат
«Красная Роза»



С. Заславская (автор ткани),
Т. Файдель (автор модели).
Нарядные платья.

средственно перенесены в орнамент на ткани. Но у Н. Жовтис все это неожиданно претворилось в изящный шелк с черно-белыми, графически решенными розами. И сами названия тканей: «Кружево», «Серебряные розы», «Тонкий орнамент» подчеркивали их графическое, монохромно-линейное решение. В их структуре лишь отдаленным отзвуком отразились те исходные зарисовки. Но зато была в них большая поэзия, лирические раздумья о погибших деревьях, о кружевности и узорности их листьев, которые уже никогда не распустятся, о розах, которые приносят на могилы погибших героев...

Там же, в Крыму, художницей было сделано много зарисовок камней. В узоре камня ей опять-таки привиделись и античные головки, и девушки в садах, и дельфины. Серию этих зарисовок пером художница назвала «Камни». И живут они пока в папке набросков. Когда же пришла очередь обратиться к композиции на ткани, Н. Жовтис вернулась к исходному, первоначальному узору камня. Так родилась ткань «Яшма», где опять-таки в черно-белой графике передан причудливый узор распиленного камня — яшмы, а, быть может, малахита, агата.

Цветы, растительный орнамент особенно присущи тканям любых структур. В натуральных зарисовках художников-текстильщиков ищешь прежде всего цветов, растений. И их действительно много. В них ощуща-

ется большое понимание растительного мира, пристальное внимание к деталям, мастерство графической или полихромной интерпретации. И каждая зарисовка — как будто готовый мотив или фрагмент будущей ткани: декоративные «Кактусы» художницы комбината «Красная Роза» Е. Борзаковой, фантастически-неопределенные по своим формам орхидеи в рисунке Г. Хромышевой, буйные заросли трав в этюде И. Емельянович, повернувшийся к солнцу цветок подсолнуха и круглые головки маков в рисунке Т. Блиновой.

Но далеко не каждая, даже и очень «орнаментальная» зарисовка растений претворяется в готовую ткань; в сущности, и этюд растений — всего лишь исходный материал.

Большой поэтичности исполнен акварельный этюд «Сухие травки» художницы комбината им. П. П. Щербакова А. Подъяпольской. И тут же рядом готовая ткань, как будто бы в точности повторяющая и колорит этюда, и его лирическую настроенность, и ритм тонких пересекающихся сухих стебельков. Однако впечатление тождества обманчиво. Созданная художницей композиция называется «Сакты». Ее основой послужили впечатления от искусства народов Прибалтики. О своих «Сухих травках» художница при этом и не думала, их образ отложился в подсознании. Отложился и совместился со строгим узором старинных национальных женских украшений. А вернее всего, как там, так и здесь

проявилась занимающая художницу в данный период ее творчества цветочная гамма, присущий ей ритмический строй рисунков. Ведь не случайно же одного привлекают розы, а другого сухие травы. И, глядя на композицию ткани «Сакты», осознаешь, что и сама круглая серебряная сакта когда-то появилась как образ живой природы, солнца, растений. Прекрасна акварель художницы комбината им. П. П. Щербакова З. Бобковой «Заросли». Синеватый, тональный, размытый рисунок оттенен редко разбросанными красными пятнышками, как бы просвечивающими сквозь чащу; это плоды аспарагуса, который зарисовывала художница. Были и другие «заросли» — бамбук, например. Из акварельных «зарослей» получилась элегантная ткань «Акварель» — сперва в той же, что и этюд, расцветке, потом в иной, мягкой, золотистой. Но ткань как самостоятельное произведение декоративного искусства не может точно передать свободную акварель, здесь свои законы. Буквальный повтор только лишь мерещится. В ткани появилась тонкая графическая разработка всего узора. Крохотные петельки «наряжают» каждый изгиб линии, превращая всю поверхность в подобие кружева. Однако эта кружевность проходит как бы вторым планом, а на первом остается по-прежнему размытая, поэтическая «Акварель».

На одной из выставок нас привлекли мастерски исполненные акварельные этюды древнего Суздаля. Рождественский собор с его мощными стенами и синими куполами в золотых звездах просвечивал сквозь легкую весеннюю листву. Этюды принадлежали художнице Ивановского хлопчатобумажного комбината им. Ф. К. Самойлова Г. Балагуровой.

«Я часто отталкиваюсь от русской старины, от русского питья, вышивки бисером, — рассказывает художница. — Эти же мотивы я переношу и в свои ткани. Меня очень привлекает изысканный колорит, но я люблю и игру ярких насыщенных тонов.»

Все это действительно можно видеть в тканях, создаваемых Балагуровой, в ее ситцах. Узорная русская набивная шаль с ее «восточными огурцами» и горячей красной тональностью варьируется во многих ее работах: в ситце «Красный», в каймовой ткани «Сарафан». Этот же рисунок становится строгим и утонченным в серебристой по тону ткани «Анна». Анна... Русская красавица XVII ве-

ка и русская, советская девушка наших дней. Ткань как бы устанавливает связь между ними.

Тема русского народного декоративного искусства часто увлекает художников шелкоткацкого комбината им. Я. М. Свердлова. Художественный руководитель этого коллектива Н. Захарова много работает в Государственном Историческом музее. Заинтересовала ее резьба по дереву Горьковского края и она сделала целую серию зарисовок фигурных мотивов и орнаментальных композиций этого своеобразного вида народного творчества. На основе зарисовок этой сочной и рельефной резьбы получилась ткань тонкая, живописная по исполнению — «Нижегородская резьба», в которой художница передает как бы воспоминания, раздумья по поводу этого прекрасного, уже исчезающего искусства.

Русской теме чаще всего посвящает творческие поиски и художница «Красной Розы» А. Андреева. Щедрые краски рассыпает она в своих тканях «Ярмарка», «Лоскутная», «Бисерная». Яркая, подлинно народная трактовка избранного мотива приводит ее к национальному по образному строю решению.

Художники-текстильщики много ездят по стране и везде находят мотивы для своего творчества. Тонко выполнены акварели художницы комбината им. Я. М. Свердлова С. Некрасовой, посвященные Таллину. Внимание художницы привлекли живописность старых зданий, узкие средневековые проемы дверей и окон, кованый узор шпиль и флюгеров. Но больше всего очаровали ее черепичные крыши. И художница создала композицию на ткани «Розы», где ключевым мотивом явился ржаво-красный колорит таллинской черепицы.

Мы рассказали здесь о работе всего лишь нескольких художников-текстильщиков. А их целая армия. И каждый из них — художник со своим творческим почерком, со своими увлечениями и пристрастиями. В целом, в совокупности их творчество предстает перед нами как яркая страница развития современного орнаментального искусства.

Мы видим, что орнамент рождается сложно, отражение жизни в нем опосредованное. Но это всегда образ — образ поэтический, многогранный, в основе которого лежит вдохновивший художника и запечатленный им образ нашей Родины — ее города, ее природа: реки и долины, цветы и травы.



А. Подъяпольская
Акварель «Сухие травы»
и ткань «Сакты».
Комбинат им. П. П. Щербакова

Н. Захарова
Зарисовки горьковской резьбы
по дереву и ткань
«Нижегородская резьба».
Комбинат им. Я. М. Свердлова

Художественный текстиль и массовое производство

Совещание в Академии художеств СССР



Ткацкий цех Комбината им. П. П. Щербакова

В ФЕВРАЛЕ СОВЕТ по декоративно-прикладному искусству и технической эстетике Академии художеств СССР провел совещание, посвященное вопросам современного состояния и тенденциям развития художественного массового текстиля, уделив особое внимание взаимосвязи творческого процесса и промышленного производства. Совещанию предшествовало знакомство членов Совета с крупнейшими текстильными предприятиями столицы, работа которых и легла в его основу.

На совещании были заслушаны доклады искусствоведов об узловых проблемах развития искусства текстиля. Художники московских фабрик выступили с сообщениями, в которых отметили как достижения, так и серьезные недочеты в работе своих предприятий.

Широкий обмен мнениями и информацией позволил выявить ряд насущных задач, стоящих перед художниками-текстильщиками, и выработать конкретные предложения по улучшению работы текстильных фабрик. В одном из залов Академии художеств СССР была развернута выставка новых образцов тканей московских комбинатов.

Открывая совещание, председатель Совета К. Рождественский подчеркнул особую ответственность художников текстильной промышленности, формирующих облик своих современников и воспитывающих их вкус. Он отметил, что на совещании необходимо обсудить ряд вопросов сегодняшнего дня, как в отношении самого творческого процесса, так и в сфере взаимоотношений художника со всем сложным комплексом технико-производственных задач и экономической программой работы предприятий. На текстильных фабриках появилась новая техника — она в чем-то расширила возможности художников, а в чем-то ограничила их. Нужно проанализировать эти новые условия, найти другие пути для более полного проявления таланта художников, а следовательно, и более эффективного воздействия на экономический и художественный результат деятельности каждого предприятия и всей текстильной промышленности в целом.

В докладе «Проблемы развития современных текстильных узоров» Т. Стриженова остановилась на характеристике современного состояния искусства текстильного рисунка, на круге творческих задач сегодняшнего дня, тесно сопряженных с ассортиментом, с массовым промышленным тиражом. В многообраз-

ном языке текстильных узоров сегодня явно ощущается тенденция к выявлению индивидуальной манеры, оригинального лица мастера. Широкий диапазон текстильной «тематике», включающей нынче по сути все существовавшие ранее типы текстильных орнаментов, заставила сконцентрировать внимание на методах и приемах подачи мотивов — на остроте аранжировки рисунка, необычности композиции, новизне принципов цветовой гармонии и т. д. И здесь художники текстиля демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства, большую эрудицию и опыт.

Увлечение подобными рисунками приводит, однако, к тому, что они начинают занимать неоправданно большое место в массовом тираже. В то же время броские, внешне эффектные рисунки со сложным орнаментом предназначены для нарядных платьев, и было бы более естественно видеть их в малой серии. Но парадокс заключается в том, что они оказываются «выгодным» ассортиментом для фабрик, ибо позволяют скрыть технические погрешности печати.

Насущной задачей сегодняшнего дня становятся, таким образом, изменения в ассортименте выпускаемых тканей, правильное соотношение в нем простых, неброских, но технологически отработанных типов рисунков, наиболее соответствующих характеру массовой одежды, и ярких декоративных рисунков, свойственных малосерийному выпуску.

Докладчик посвятил часть своего выступления характеристике творческих почерков коллективов крупных московских текстильных фабрик, подчеркнув, как важно поддерживать и развивать существующие традиции, бережно относиться к творческой индивидуальности художника, к особенностям его таланта.

Н. Воронов в своем докладе «Место художественного текстиля в системе декоративных искусств» напомнил о том, что в 20—30-е годы текстиль занимал лидирующее место в семье декоративно-прикладных искусств, задавал тон. О текстиле писали книги, выступали с докладами крупные искусствоведы, а самой активной и популярной секцией ОМАХРПа была текстильная. Однако теперь текстиль как отрасль производства и искусства в значительной степени утратил свой былой престиж. Основной причиной этого, по мнению Воронова, является слабое развитие технологии текстильного производ-

ства, опирающейся не на новейшие научные достижения, а на существующий производственный опыт.

Наряду с развитием технологии Воронов назвал задачей дня изучение спроса населения и активное воздействие на него со стороны художников, пропаганду лучших образцов тканей через печать, кино, телевидение. Все это будет способствовать подъему общественного престижа профессии текстильщика и всей области текстильного искусства.

Начальник художественного бюро комбината «Красная роза» Н. Жовтис посвятила свое выступление связи творчества художника текстиля с технологией производства и торговлей, отметив, что коллизия заключается сегодня в своеобразии «покупателя» — им стали швейные фабрики (96% тканей непосредственно идет к ним). Современные текстильные машины работают на повышенных скоростях, и художник должен принаравливаться и к характеру технологии, и к ритмам работы машин. Естественно, что любая технология ставит свои условия, заставляет искать что-то новое, связанное с особенностями машинного способа производства. Художники обязаны это учитывать.

К сожалению, технология часто не соответствует современному уровню, и художнику приходится проявлять чудеса изобретательности, чтобы сделать красивые ткани.

Н. Жовтис обратила внимание на существующее сейчас несовпадение подлинно высокого уровня текстильных рисунков с понятием «товарного вида ткани». Товароведы по привычке ориентируются на заграничные образцы, идеальные с точки зрения технологического выполнения, но нередко далекие от художественного совершенства. Из-за такого подхода часто отвергаются интересные находки советских мастеров.

В выступлении главного художника комбината «Трехгорная мануфактура» Л. Савченко был продолжен разговор об ассортименте, о соотношении в нем массовых нейтральных по характеру рисунков и более сложных малосерийных образцов. При этом Л. Савченко остановилась на вопросах взаимосвязи экономической эффективности работы предприятия с направлением творческого поиска художников.

О сложностях прохождения новых рисунков от автора до швейной фабрики или торговой сети (существует 11 инстанций!) говорилось в сообщении Р. Грановского (главный художник комбината им. П. П. Щербако-

ва). В то же время, как отметил выступавший, часто некомпетентные люди, входящие в советы, отбраковывают из-за незначительных технических погрешностей тиражи прекрасных с художественной точки зрения тканей. До сих пор представители швейных фабрик по своему вкусу и усмотрению выбирают нередко устаревшие, но пользовавшиеся ранее спросом ткани, отбрасывая новые, перспективные.

И. Кулакова рассказала о характере связей художников Комбината прикладного искусства МОХФ с текстильными фабриками страны, подчеркнув, что внедрение периферийными предприятиями рисунков художников Комбината способствует росту культуры производства на этих фабриках.

В сообщении начальника отдела художественного оформления тканей ВИАЛЕГПРОМа Л. Седаковой содержались интересные сведения о показах советского текстиля на международных выставках и ярмарках, об успехе за рубежом многих традиционных и новых модных рисунков и структур, созданных нашими художниками, дессинаторами и колористами.

Совещание завершилось выступлением директора — художественного руководителя СХКБ одежды Минлегпрома РСФСР А. Левашовой, рассказавшей о принципах работы бюро над новым ассортиментом, о проблемах, стоящих сегодня перед художниками-модельерами и текстильщиками, о тенденциях модного направления в costume.

Поскольку участники совещания коснулись в выступлениях самых разных вопросов своей деятельности на предприятиях, создалась довольно полная картина художественного и производственного уровня работы этой отрасли промышленности. При этом, положение на столичных текстильных фабриках не является чем-то исключительным, оно в целом отражает и общую современную ситуацию на текстильных предприятиях страны. Тем более важным и полезным можно считать разговор специалистов, который состоялся на совещании. Пока подобные встречи крайне редки.

В процессе совещания выявилась необходимость обратить внимание соответствующих министерств и ведомств на решение ряда практических вопросов.

Наиболее важные из них:

1. Министерству легкой промышленности СССР

1) установить на текстильных пред-

приятиях специальное оборудование, освобожденное от плана, для проведения экспериментально-перспективных работ;

2) Изыскать возможность организовать на каждом текстильном предприятии комплектование и постоянное хранение лучших образцов выпускаемых тканей (по типу музейного хранения);

3) Создать при ВИАЛЕГПРОМе:

а) центральное бюро, занимающееся внедрением перспективного ассортимента тканей и его рациональным распределением по текстильным предприятиям страны;

б) художественный совет по утверждению эталонов внешнего вида, ориентирующихся прежде всего на художественное достоинство текстильного рисунка и допускающих возможность технического отклонения.

II. Министерству легкой промышленности СССР и Министерству торговли СССР обратить внимание на устаревшую форму ярмарочных заказов, неправильно формирующих массовый тираж текстиля. Для этого необходимо передать функции тиражных расписаний более компетентному органу, состоящему из высококвалифицированных специалистов — представителей промышленности, торговли, художников и искусствоведов.

III. Министерству высшего и среднего специального образования СССР пересмотреть методы подготовки вузами специалистов для текстильных предприятий, сделав ее более целенаправленной.

Кроме того, творческим организациям предлагается обратить внимание на решение следующих вопросов:

а) создание музея текстиля,

б) регулярное устройство групповых и персональных выставок художников, работающих в текстильной промышленности,

в) организацию творческих вечеров и встреч с ведущими мастерами этой области декоративного искусства,

г) осуществление теоретических симпозиумов с художниками-текстильщиками социалистических стран и обмен спецгруппами,

д) издательствам, редакциям газет и журналов уделять больше внимания вопросам развития современного искусства текстиля. С этой целью издавать больше книг, альбомов, буклетов, публиковать больше статей, посвященных художникам текстиля.

Материал подготовила Т. Стриже-
нова.

Монументалисты — металлургам

В. Лебедева

СТЕНОПИСЬ НАХОДИТСЯ в активных, обостренных взаимоотношениях с архитектурой. Она помогает архитектуре, выявляет ее достоинства, скрывает недостатки. Но важнейшее свойство стенописи — преобразование, видоизменение архитектурного объема и архитектурного пространства. Причем монументалист не просто трансформирует архитектуру: сделать зал зрительно выше или ниже, сократить или удлинить, расширить или сузить можно было бы и путем простых покрасок. Художник создает новую реальность; но если станковист, формируя новую реальность, этот отдельный, творчески претворенный мир, оставляет нас вне его, предлагает нам лишь роль созерцателей, заглядывающих в раму картины, как в некое окно, то художник-монументалист заключает нас в пространство, им сочиненное, и мы становимся не только зрителями, но и сотворцами того мира, в который попали. В этом стенопись сродни театру. Преображая и переосмысливая архитектуру, соединяя подлинную трансформацию архитектурного пространства и оптический обман, апеллируя к воображению зрителя столько же, сколько к его здравому смыслу, она создает новую реальность, она несет в себе элемент игры, возбуждает воображение зрителя и делает его соучастником творчества. Представьте себе — мы попадаем в прекрасный зал; он просторен, высок, залит светом. Его стены — сценические площадки, таинственные, театрализованно-приподнятые; в них есть и сумрачная теплая глубина полусовершенно углов пространства, и звонкие прорывы — «окна», залитые такой слепящей синевой, какая бывает только в прекрасном сне, и люди, протягивающие друг к другу руки, занятые своими мыслями, своей жизнью, своей игрой... И какое, в сущности говоря, нам дело до того, что этот волшебный зал — не более как фойе типового дворца культуры, что стены его — плоские, очень длинные, расписанные красками и лишь слегка «пролепленные» кое-где рельефом. Нам так же мало до этого дела, как мало нам дела до того, подлинный или картонный меч пронзает Тибальда, как мало нам дела до того, что воскресшая после спектакля Джульетта уедет на метро к себе домой.

Трансформация пространства, игра в «новую реальность» объединяет работы нескольких разных художников, оформивших Дворец металлургов в городе Темиртау (северный Казахстан). Дворец металлургов —



Б. Тальберг
Декоративные маски
на здании Дворца культуры
в Темиртау. Металл

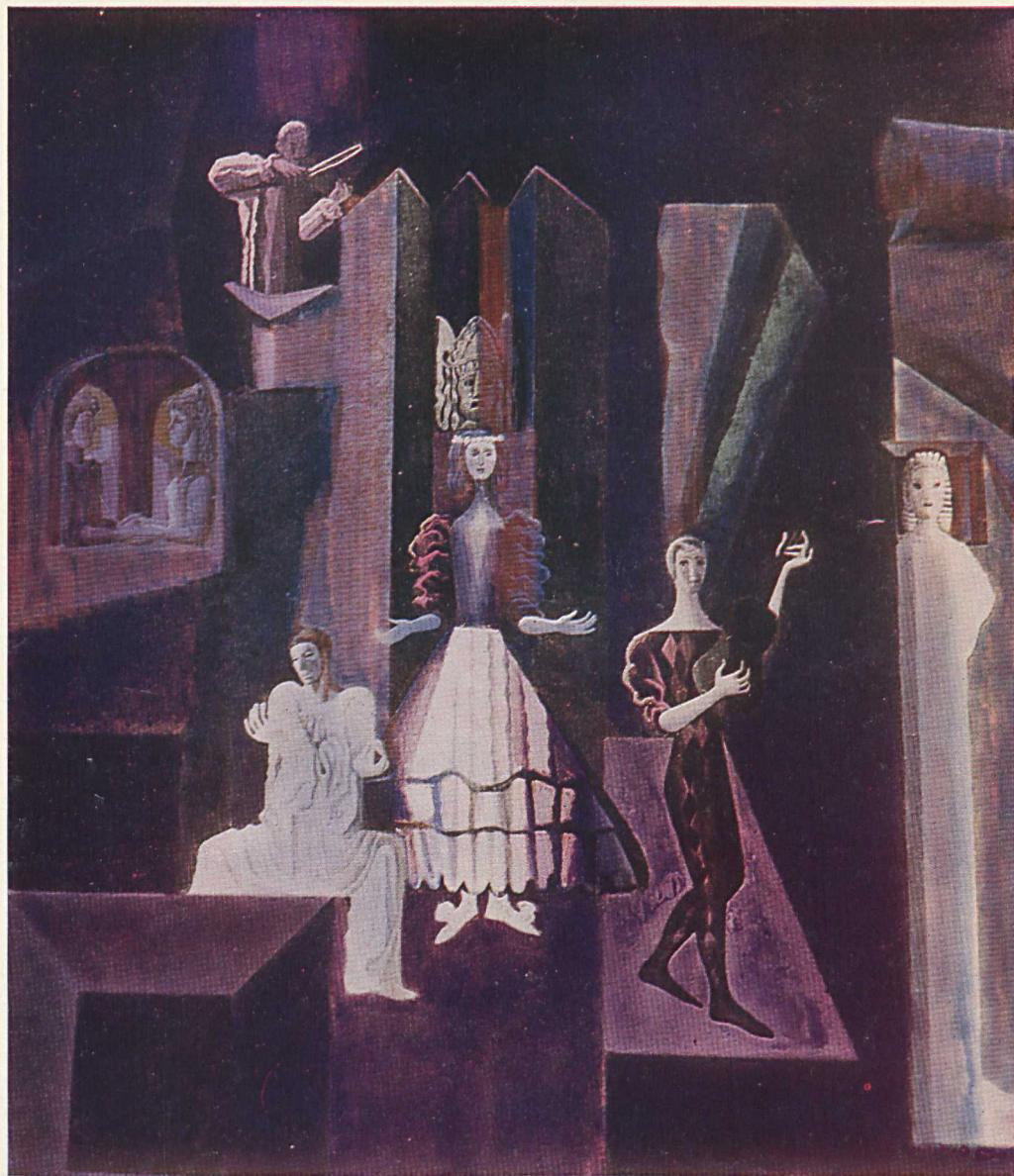
на стр. 12—15

хорошая, удачная, вполне современная постройка, необходимая городу, почти сплошь застроенному одинаковыми пятиэтажными домами, городу, который за четверть века своего существования был озабочен главным образом тем, чтобы дать людям жилье. Дворец — первое звено нового градостроительного узла, с которого, по плану реконструкции, начинается обновление города.

Работы монументалистов придают типовой постройке Дворца металлургов не только уникальность, праздничность, но и романтичность, не только радуют глаз, но и воздействуют на воображение. Благодаря металлической скульптуре на фасадах (художник Б. Тальберг, архитектор Лившиц Я. А.) Дворец кажется цельной архитектурно-скульптурной конструкцией — не небольшой постройкой, а скорее большим монументом, памятником в городе. Кроме того, скульптура неожиданно напоминает о тех временах, когда она была неперенным компонентом дворцовой архитектуры. И современное сооружение начинает восприниматься так же романтически-приподнято, как и само слово «дворец», пришедшее к нам из далекого прошлого.

Решение фасада, предложенное Б. Тальбергом, очень строго, почти академично. Над карнизом первого яруса, на высоких столбах-опорах — скульптурные маски. На белой плоскости выступающего объема второго яруса — летящая женская фигура. На козырьке портика — глубокий металлический рельеф сложного профиля. Все эти элементы традиционны для архитектуры еще со времен классицизма, но их своеобразная трактовка, точно найденные пропорции — все это придает скульптурному декору характер современности, позволяет по-новому осмыслить тот скульптурно-архитектурный сплав, который получается в результате работы художника.

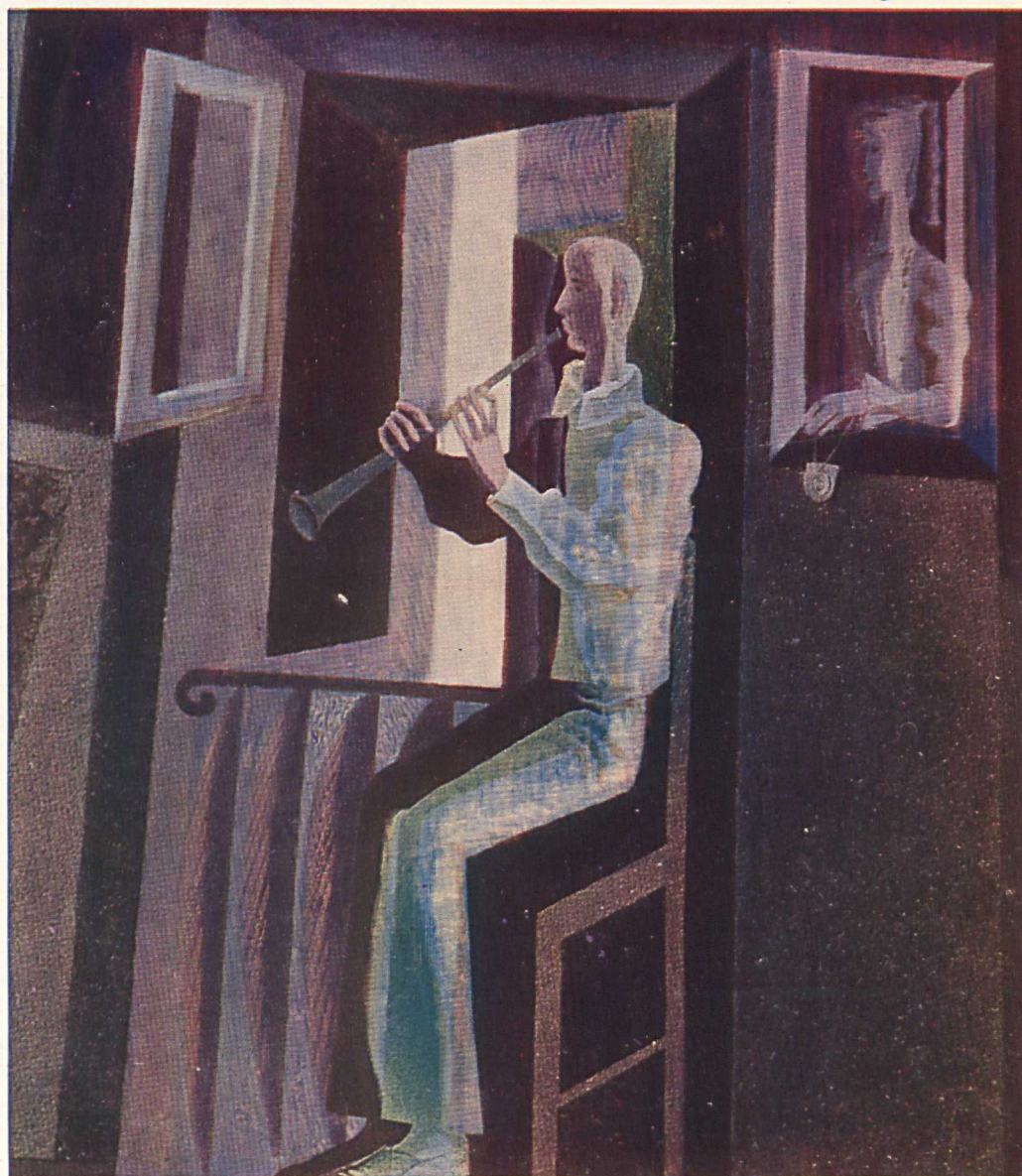
Особенно интересно проследить разное изображение и подчас неожиданное соотношение скульптуры с архитектурой: архитектура то становится нейтральным, невесомым фоном для тяжелой металлической фигуры, уверенно парящей на жестком каркасе крыльев, то облик архитектуры зрительно преобразуется и обогащается новым элементом — столбы с масками, вырастающие из нерасчлененной стены, позволяют более конструктивно «прочитать» ее плоскость, — то, как в козырьке портика, архитектура и рельеф становятся единым организмом, соотносятся как скульпту-



ра и ее пьедестал. Помимо точной архитектурной найденности у работ Тальберга есть еще одно качество: они сами построены четко и безупречно, как архитектура. Тальберг по-новому понимает пластику металла. В данном случае его влечет не вязкость, податливость литья, а жесткая линейная структура стального листа, который можно построить, как свод, можно стыковать, как стены, можно сделать в нем прорывы — окна. В этих работах всегда остается качество хорошо построенной вещи, гармоничное соотношение несущих несомых частей, нагрузки и сопротивления материалов.

Это свойство пластики обогащает содержательную структуру образов. В них нет литературности, навязчивой изобразительности — они строги, мужественны, убедительны именно потому, что убедительна, тверда, мужественна их пластика. Гордое ощущение уверенности в силе и правде изображенных людей рождается из самого пластического языка скульптуры, а не из литературных ассоциаций.

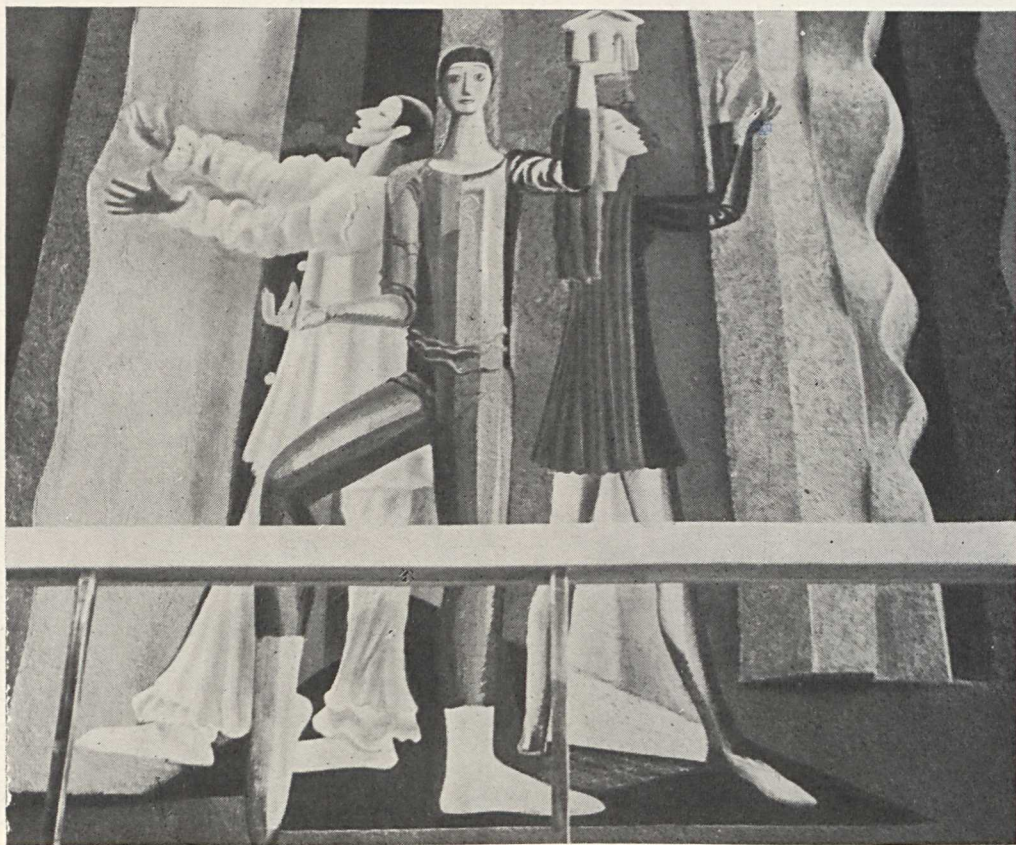
В ином ключе решена мозаика Б. Милюкова, помещенная на двух стенах фасада, переходящая затем в интерьер. Если скульптуры Тальберга воспринимаются черными материальными объемами и четкими силуэтами на белом фоне, то мозаика — очень легкая, светлая, свободно размещенная на светлой поверхности стен — не контрастирует, а сливается с фоном. Издалека зри-



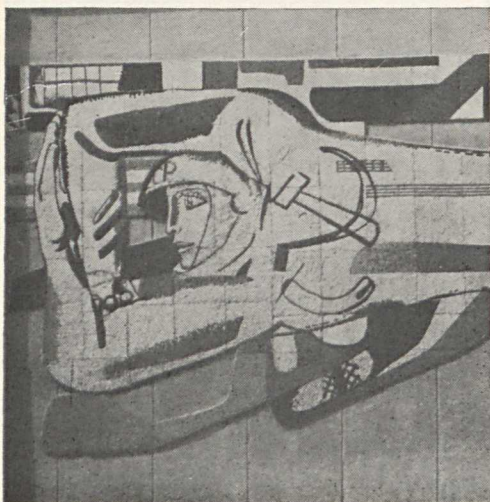
И. Пчельников, И. Лаврова
Роспись «История театра»
в фойе Дворца культуры
в Темиртау



Б. Тальберг
Декоративные маски
на здании Дворца культуры
в Темиртау. Металл



Б. Милюков
«Космонавт».
Дворец культуры в Темиртау.
Мозаика



тель видит графически легкое изображение на стене и, еще не зная, чему оно посвящено, ощущает его невесомость и парение, присущую ему акварельную мягкость... По мере приближения становится видна фигура космонавта — белая на белом, среди тонких и точных линий и островков чистого, скупого цвета. Это не изображение летящего человека в скафандре, а скорее символ полета, изобразительный знак свободного парения человека в пространстве. Удивительно лицо космонавта — детское, радостное, доверчивое лицо человека, которому открылась прекрасная, как сказка, действительность. И та же почти детская радость, та же открытость лиц и слепящее сияние глаз — в изображении рабочих и строителей на другом торце. Работы Милюкова привлекают их своей открытой эмоциональностью, обнаженным живым чувством. Ему удается перенести на стену непосредственность станкового рисунка, его работа, выполненная в трудоемкой технике мозаики, кажется созданной на глазах у зрителя. Тонкий мастер рисунка, Милюков сумел и в монументальной работе сохранить свежесть и трепетность.

Цветовое решение панно «Космонавт» прочно связывает изображение с пейзажем. Густой синий цвет поверхности озера органически переходит в композицию мозаики, проходит сквозь нее сильной, яркой полосой, перемежаемой бликами цветов солнечного света — желтыми, алыми —

и затем эта же стена продолжается в интерьере. Отделенная от фасада лишь стеклом, интерьерная мозаика своеобразно развивает ритмическую и смысловую тему изображения на фасаде. В интерьере нет изобразительных элементов — большие геометрические фигуры отдаленно напоминают изображения планет. Их медленный ритм, их масштаб, их неторопливое движение по поверхности стены создают ощущение простора.

Неторопливый ритм работ Б. Милюкова сменяется напевно-танцевальным ритмом охристо-голубой росписи М. Вележевой. Эта в общем неприятная работа привлекает свежестью колорита, свободным рисунком, общей несомненной музыкальностью. Но пластический язык художницы оказался слишком прямолинейным. Если в работе Б. Милюкова «графичность» монументальной живописи ни в малой мере не означает ее упрощения, если там «проработана», пластически прочувствована вся поверхность стен, хотя изображение занимает лишь их небольшую часть, если порой оказывается достаточно одного пятна цвета, одного блика, чтобы зритель почувствовал сложную структуру и дыхание изображенной художником световоздушной среды, то в работе М. Вележевой рисунок однообразен и слишком графичен.

Третья интерьерная работа во Дворце металлургов — роспись фойе театра (И. Лаврова, И. Пчельников).

Роспись двух противоположных стен посвящена темам или, вернее, разным сторонам одной темы: человек и искусство, искусство в жизни человека. Одна стена посвящена истории театра, другая — творчеству современных людей. Одна за другой проходят перед глазами зрителя сцены из истории театра — юные Ромео и Джульетта в венецианском двухчастном окне, Пьеро, Арлекин и Коломбина, сцена из казахской оперы, актеры современного театра — мим, девушка, читающая стихи, и вновь — печальный Пьеро с густо набеленным лицом. Все это происходит в теплой атмосфере охристых, красноватых тонов, все живет, дышит, движется. Некоторые фигуры выступают из поверхности стены, другие, наоборот, как бы уходят в иллюзорный прорыв пространства, и зритель не понимает, где здесь натуральный рельеф, а где — нарисованный, вылепленный светотенью, и от этой сдвинутой восприятия вся сцена кажется таинственной и чуточку волшебной, как в театре, где не всегда можешь угадать, как сделаны те или иные эффекты. В этой работе много родственного с театральным искусством. В ней есть игра и фантазия, есть мистификаторство, когда не знаешь наверняка — где шутка, а где — нешуточная печаль, где подлинное, а где — мнимое. Это начинается с пластической разработки изображенного пространства. Гладкие, бесконечно протяженные стены большого двухсветного зала оказываются особым миром, живущим по своим, условным законам, по законам искусства. Этот созданный художниками мир затягивает вас, увлекает, заставляет включиться в игру, и вы, сначала весело, а затем со все большим волнением погружаетесь в этот таинственный, фантастический мир сцены, мир творчества. Сумрачный колорит, составленный из охры различных оттенков — красной, золотистой, коричневой — напоминает о театральных кулисах — но не таких, каковы они на самом деле сегодня, а о тех, выдуманных нами, освещенных неверным светом свечей и керосиновых ламп, тусклым и фантастичным. Да и сами фигуры — Пьеро, Арлекин, Коломбина — кто они? Наши современники, загримированные и одетые в костюмы минувших эпох, или образы прошлого? И чувства, которые они изображают что это? Актерская игра или подлинное страдание. Вот кариатида, архитектурная деталь ложи. У нее странные, доверчивые глаза и тяжело, праздно опущенная рука. Что-то трогательное,



человечное, что-то наблюденное в реальности есть в этой неуклюжей, громоздкой, такой «деревянной» фигуре. Художникам удалось не только зрительно овладеть пространством и преобразовать его в соответствии со своим замыслом, им удалось больше: они создали свой эмоционально-содержательный мир, создали его не в иллюзии, а в пространстве и сумели включить зрителя в этот мир, сделать его соучастником действующим лицом того мира.

Зрительная трансформация архитектурного пространства стала здесь эмоциональной трансформацией; рассматривая один за другим все эпизоды изображений на стенах, зритель погружается, как в театре, в искусство, протяженное во времени, властное в чувствах, условное и правдивое, придуманное и жизненное. Фойе театра — уже театр, и, прежде чем увидеть спектакль на сцене, зритель сможет прожить в фойе насыщенную, осмысленную «театральную» жизнь, прикоснуться к прекрасной тайне театра.

И художники и архитектор пошли не по пути сближения пластических устремлений, а наоборот по пути сочетания разных индивидуальностей, и это, в конечном итоге, не разрушило объект, а создало атмосферу сложной цельности.

Очевидно, в больших совместных работах архитекторов и художников не может быть принцип пластического единоначалия, где один подчиняет себе многих.

Но дворец в Темиртау — пример другого принципа — принципа совместной работы архитекторов и художников как равных индивидуальностей, которые могут не только решить профессиональные задачи связи с архитектурой, не только «ужиться» между собой, но и дополнить и обогатить друг друга.

Темиртау — молодой растущий город. Его хорошо знают те, кто связан с металлургией; теперь ему суждено стать городом, который будут знать и люди искусства. Работы монументалистов в Темиртау свидетельствуют о зрелости их авторов — о зрелости нашего искусства. Его авторы — люди одного поколения; у каждого из них за плечами пятнадцать-двадцать лет работы в монументальном искусстве, полтора-два десятилетия нелегких творческих поисков. Для каждого из них работа в Темиртау — большое достижение и определенный этап — этап дальнейшего пути.

Зеленоград: город-эксперимент

А. Боков, А. Левинсон

ОТ РЕДАКЦИИ

Строительство и развитие городов в СССР требует решения ряда сложных задач, лежащих на стыке архитектуры, дизайна, социологии и культурологии. В статьях «ДИ СССР» уже ставились вопросы о характере городской среды в ее соотношении с человеком, о параметрах городского пространства, о культурной значимости различных его элементов. В предлагаемой статье делается попытка рассмотреть некоторые из этих проблем на примере города Зеленограда.

Зеленоград — город-эксперимент.

И если создание Комсомольска и Норильска, Братска и Нефтяных Камней отмечено прежде всего трудом строителей, то Зеленоград с самого начала стал испытанием архитекторов и художников, испытанием, отмеченным драматизмом и пафосом. Этому городу десять лет. Это немного для города. Но идеи, лежащие в основе проекта, устаревают быстрее зданий. Эксперимент превращается в памятник породившему его времени.

Сегодня это главный центр
Зеленограда и его автопорт



Таким видели новый город
архитекторы, таким он
предстает пассажирам
экспресса
«Москва — Зеленоград»
«Перспектива» Зеленограда



Авторы
архитектурного
комплекса «Зеленоград»

Архитекторы
И. Покровский
А. Веденеев
Ю. Дмитриев
А. Климович
В. Курочкин
Д. Лисичкин
Ю. Матясов
Ф. Новиков
Б. Оськин
Г. Саевич
Л. Сулим
Ю. Свердловский

Художники
Е. Абдин
А. Павловский
С. Павловский
А. Штейман

Скульпторы
Е. Дервянко
Э. Неизвестный
В. Тюлин
С. Чехов

ЗЕЛЕНОГРАД — действительно зеленый город. Не сказать это невозможно, так же, как невозможно не вспомнить историю идеи «зеленых городов» — идеи, отразившейся не только в названии, но и в облике Зеленограда.

Сама по себе идея «зеленого города» парадоксальна относительно исторической городской традиции. Со времен неолита окультуренное пространство, средоточием и символом которого был «Город», отгораживалось от дикой неводеланной природы — «Леса» — как можно резче. На фоне этого основного противопоставления возникали антиурбанистические идеи, где та же пара категорий трактовалась наоборот: город античеловечен, нетронутая природа — вот истинное место для людей. Эти две противоположные позиции

подсказали формы компромисса тем мыслителям и архитекторам, которые стали искать реальную альтернативу крупным городам, но отыскивали новый идеал. Идеал строился на сочетании искони противоположных субстанций — «города» и «леса», и обладая присущей идеалам непротиворечивостью, сумел повлиять на формирование особого ряда градостроительных концепций.

Первая из них принадлежит Говарду, предложившему города-сады как полную замену задыхающемуся Лондону конца XIX века. Спустя несколько десятилетий Сааринен и Аберкромби предложили превратить в сады сами большие города путем их расчистки, расчленения и интенсивного озеленения. Послевоенное строительство потребовало для осуществления все того же идеала но-



Так пишется история.

Островок урбанизма
в «зеленом» городе



на стр. 19
Центральная площадь.
Галерея, «адресованная»
пешеходу

вых, более реалистических концепций. Невдалеке от остающегося крупного города предлагалось создание малых зеленых городов, которые принимали бы новое, «избыточное», население. Эти меры означали не благоустройство пригородов, а строительство достаточно самостоятельных городов, способных установить свои собственные взаимоотношения между городом, людьми и природой. «Зеленый город» противопоставляет себя большим старым городам тем, что он город-сад, город-лес. Зеленоград не отгорожен от леса, он лесом отгорожен от Москвы. Здесь повсюду чувствуется гордость тем, что лес приручен. Асфальт будто не тронул ни пяди лужаек. Граница с лесом открыта, с тем чтобы лес вошел в город, а город вошел в лес. Это не только улучшает эстетические свой-

ства среды, но становится главным средством решения художественных, а за ними — и социокультурных задач. Зелень — дикая и посаженная — превращена архитекторами во второй язык города, если первым считать собственно архитектуру камня. Противопоставление города и леса, обработанного камня и зелени, снятое в целом, присутствует, однако, там, где башни, просматриваются сквозь лохматые ели, а дикие валуны появляются на подстриженном газоне.

Возможности дендроархитектуры использованы в Зеленограде до предела. «Ландшафтным языком» сказано много. Люди должны были охотно ехать в город с более высоким уровнем благоустройства и общественного обслуживания, где достаточно перейти улицу, чтобы оказаться

в тени деревьев, где нет необходимости совершать утомительные поездки на работу и снимать дачу. Как город, имеющий собственные предприятия и учебные заведения, Зеленоград выглядит вполне независимым. В то же время, в отличие от обычных пригородов, Зеленоград считается административным районом Москвы, а характер возложенных на него задач — выпуск высококачественной продукции и подготовка квалифицированных специалистов, сразу определили стремление — дать небольшому Зеленограду культурный уровень большого города.

Поэтому своим создателям Зеленоград рисовался как небольшой, наделенный всем необходимым город, культурная атмосфера которого была бы сопоставлена с городской культурой Москвы. По своим размерам



площади и магистрали Зеленограда не уступают столичным, как бы призывая к выгодным для себя сравнениям. Этот вызов тем более очевиден, что Зеленоград в известной мере оторван от Москвы. Его основные районы расположены в стороне от шоссе и железной дороги, а стоянки автобусов-экспрессов и станция электропоездов подчеркнуто не выделяются. Однако последовательное стремление обеспечить самостоятельность спутника, сохранить вне Москвы ее культуру натолкнулось на ряд трудностей.

Обнаружилось, что наряду с московской пропиской у жителей города сохранились московские знакомые, московские родственники, московская работа, наконец, московский образ жизни и культурные интересы, связанные с Москвой. Зеленоград при-

вязан к Москве стократ более сильно, чем к расположенному в двух шагах Крюкову. И хотя многим жителям Зеленограда не знакома сомнительная романтика пригородных электричек (они ездят автобусом — от станции метро «Речной вокзал»), 30 километров пути, преодолеваемых за 30 минут, превращаются не только в часы и месяцы жизни, но создают психологический барьер, нарушающий привычки и сложившиеся связи, лишаящий возможности выбора. Это и делает положение жителя аскетичного и холодного Ховрина отчасти более выигрышным, а привлекательный Зеленоград наделяет чертами обычного пригорода.

Создать достаточно благоприятную среду и компенсировать тем самым преимущества огромной Москвы оказалось невозможно: современному че-

Аэродромный «простор»
Зеленограда



ловеку, а тем более современной семье необходимы и суэта центра, и спокойствие пригорода (то и другое, а не нечто среднее, лишенное определенных характеристик).

Яркую и насыщенную атмосферу центра Москвы трудно имитировать, а большой город нельзя разрезать на части без риска утраты ряда его существенных сторон. Попадая же в зону влияния такого центра, как Москва, новые городские образования неминуемо становятся частью непрерывной городской ткани, а создание таких городов может скорее напомнить реконструкцию пригородов, чем произвольное внесение независимого, изолированного элемента. То, что Москва и ее пригороды, напущенные на маршруты электропоездов, — единая система, единое целое, поделенное на части лишь мифи-

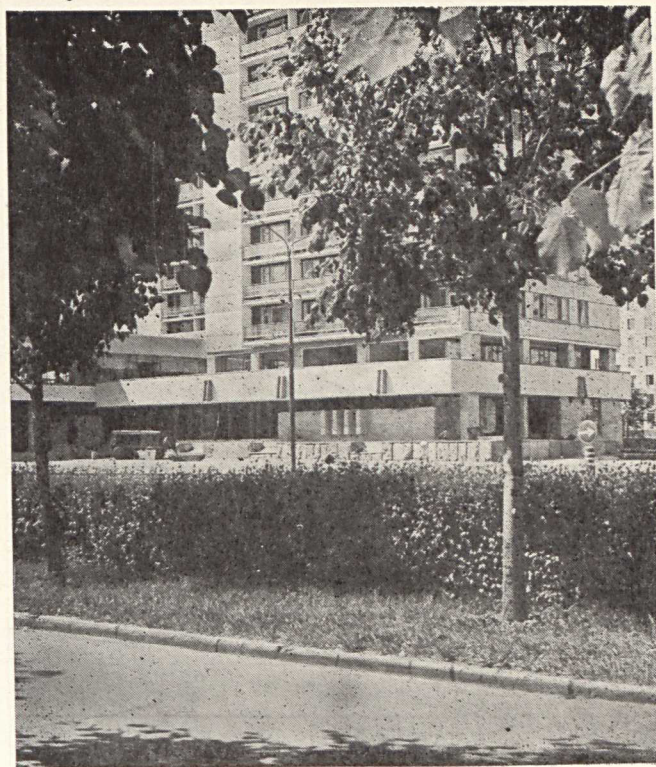
ческими административными границами, сегодня почти не вызывают сомнения. Полная автономия Зеленограда стала нереальной, и количество километров до центра Москвы немедленно переросло в качество. Москва и Зеленоград предстали как элементы одной системы. Статус спутника утратил определенность: не став Москвой, он не приобрел и самостоятельности. Той самостоятельности, которой наделены Тольятти или Навои, удаленные от крупных центров, и признаком которой является быстрое формирование собственной культуры и локального городского патриотизма. Возникшее противоречие нельзя устранить произвольно, решив развивать связи Зеленограда с Москвой или наделить его большей самостоятельностью. По-видимому, специфика этого города за-

ключена именно в его двойственности, делающей необходимым одновременное проведение различных мер, поиск своеобразных оттенков культуры и развитие внешних связей. Обе группы задач теснейшим образом связаны с деятельностью архитекторов и художников, хотя и сильно отличаются по своему существу.

Одна группа задач практически решается с установлением прямой, бесперебойной и многократно дублируемой экспресс-связи между центром Зеленограда и центром Москвы. Линии метрополитена, маршруты автобусов и электропоездов пересекаются в определенных точках — пешеходно-транспортных узлах, где сосредоточены основные общественные учреждения Зеленограда. Нетрудно предположить, что развитая связь



Возможно, воде
доведется сыграть
не меньшую роль
в интерьере города,
чем листве и хвое

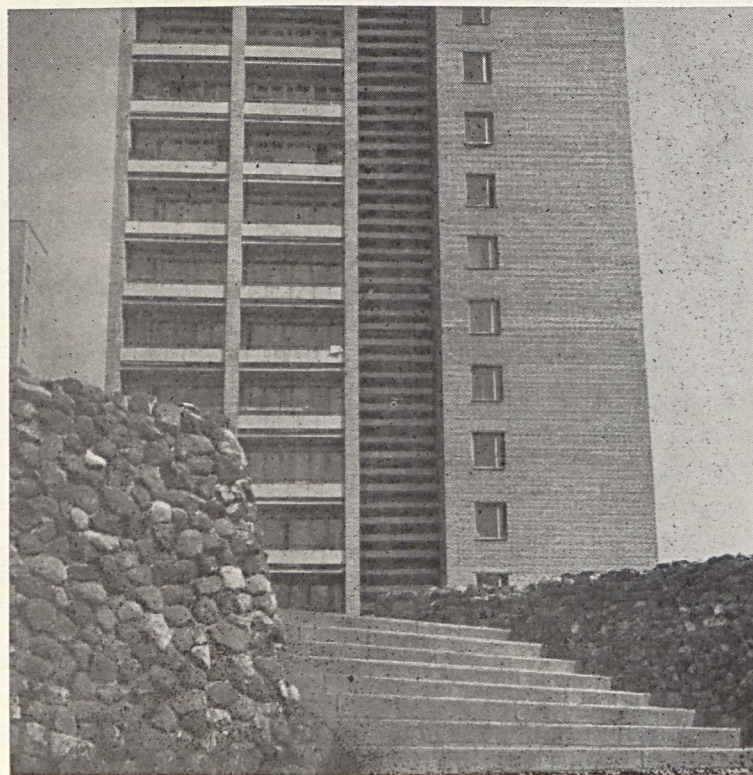
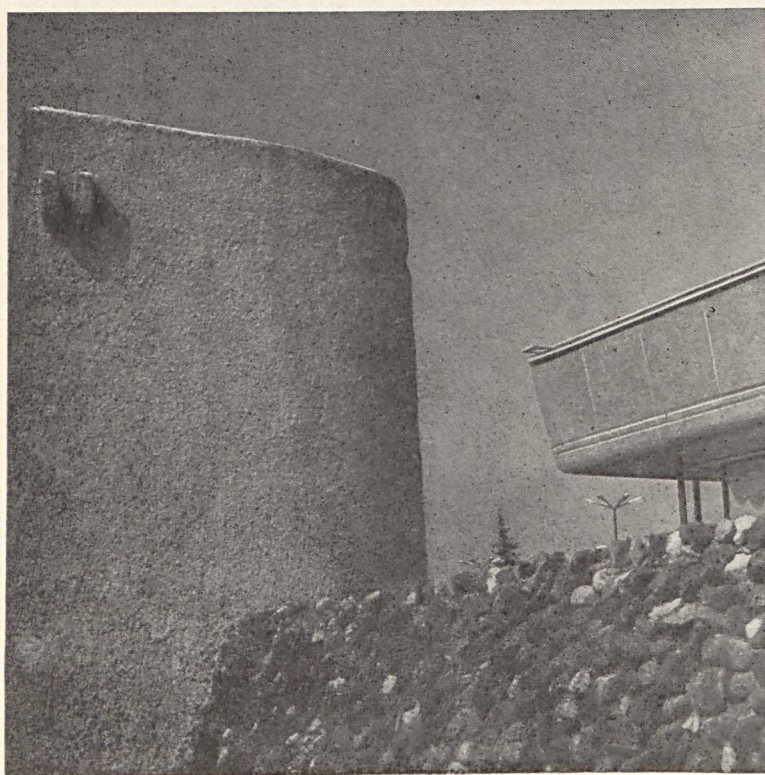
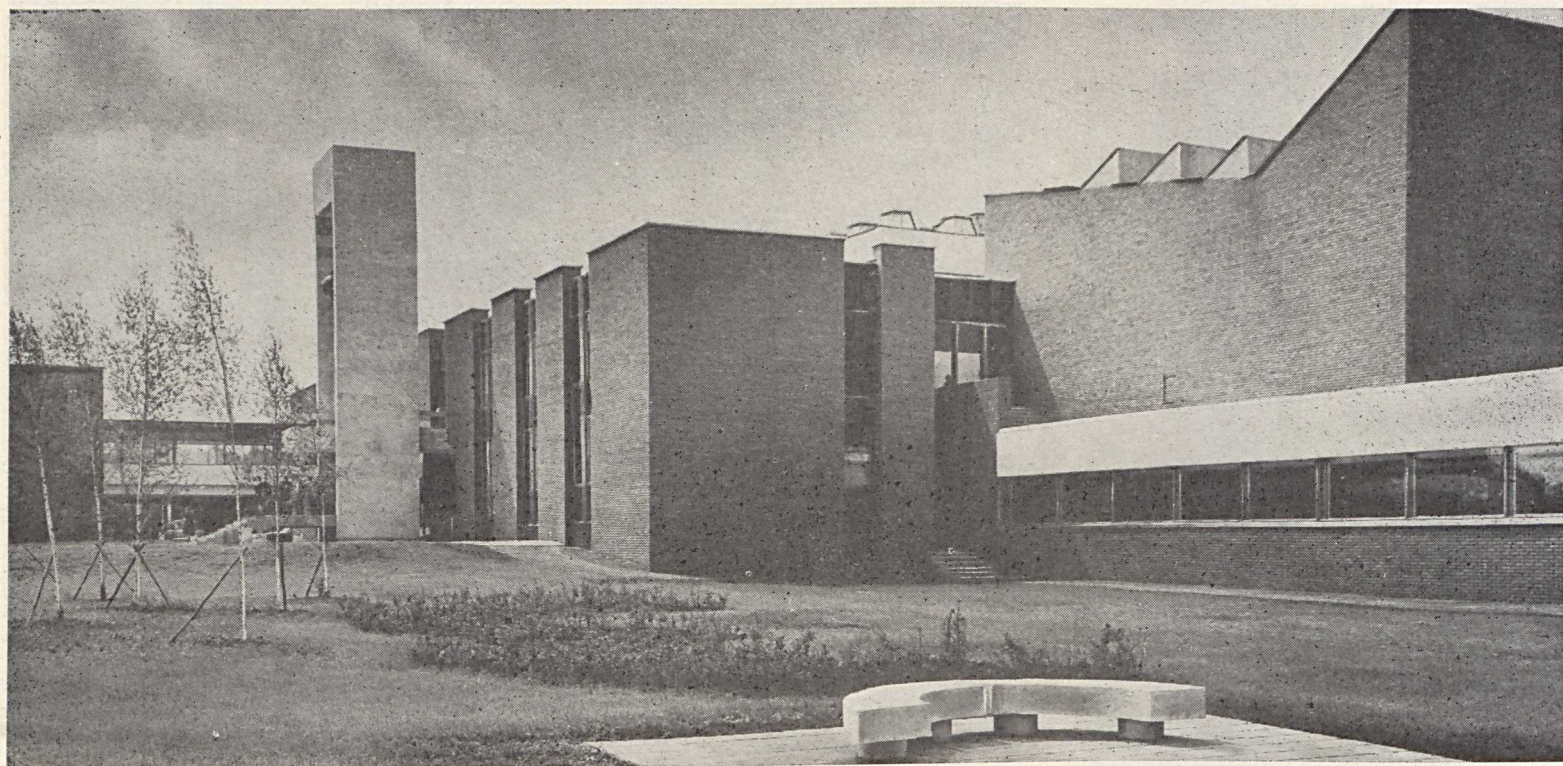


подобного рода будет также способствовать быстрому и интенсивному развитию всех прилегающих к ней территорий между Зеленоградом и Москвой.

Иной характер решений вытекает из задач формирования собственно зеленоградской среды. Такого рода среда, наделенная целым рядом несомненных достоинств, складывается внутри жилых кварталов Зеленограда. Пороки свободной планировки, о которых все чаще говорится в печати, здесь во многом преодолены. Независимо от того, что этот прием считался единственно возможным, в Зеленограде он оказался более уместным, чем во многих районах Москвы. Зелень, вода и рельеф смягчают и оправдывают кажущуюся хаотичность и холодность домов-параллелепипедов.

Но противопоставлять зеленоградские кварталы, «набранные» из типовых домов, типовым же кварталам критикуемых теперь «черемушек» в отрыве от общей ситуации вряд ли допустимо. Зеленоградцам повезло — их жилые районы выглядят импозантнее многих стандартных новостроек того же времени. Но заметим, что степень социальной ответственности этой архитектуры (если ее можно измерять), для Зеленограда выше, чем для московских новых районов. Скудость образной системы таких частей города в Москве может хоть частично компенсироваться для москвича соприкосновением со всей сокровищницей духовного опыта, отложенного в материально-пространственной структуре старого города. Для зеленоградца эта проблема обральной бедности его жилья встает

Фрагменты общественных зданий — поиск сложности и разнообразия



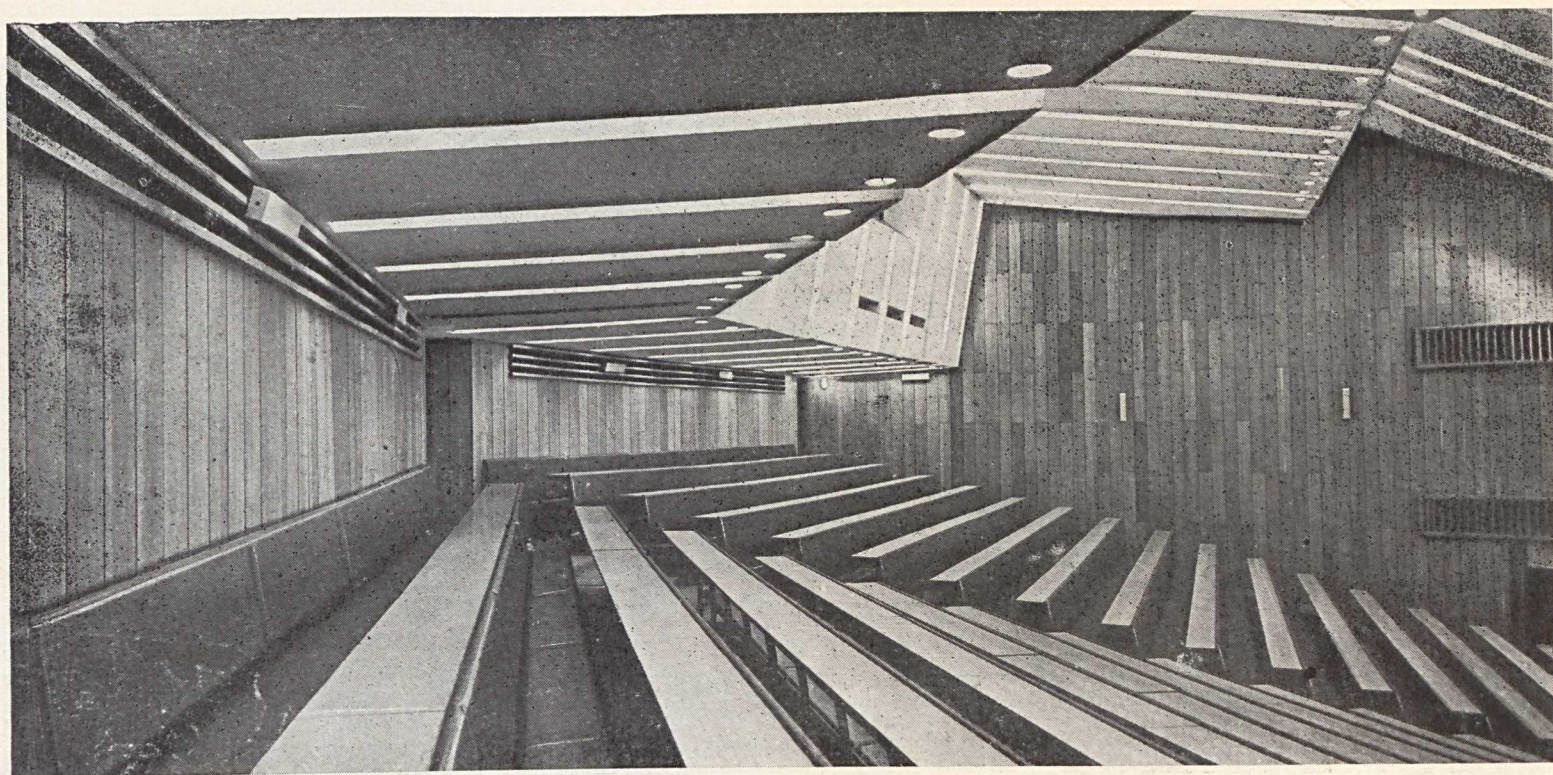
острее. Зеленоград — малый город и не старый город. В нем прекрасно жить и малым, и старым. Естественная зелень, обнимающая именно жилые районы, создает и для детей, и для пенсионеров не только хорошие гигиенические и психологические условия. Ситуация малого города способствует общению среди этих категорий населения, а такое общение происходит преимущественно в районах проживания. И в деле организации общения особую роль играют объекты того масштабного уровня, который подобен уровню курортника в многоярусных лесах, то разнообразие, которым наделен лес с его чащобами, лужайками и вырубками. Если лес в Зеленограде и способен дать это разнообразие, то использованная для города типовая архитектура, как уже неоднократно

писали, не способна сама по себе индивидуализироваться. При массовой типовой застройке, особенно в больших жилых районах, наименьшими различимыми единицами, имеющими собственный индивидуальный облик, оказываются в лучшем случае кварталы. Это существенно иной масштаб, чем тот, к которому привыкли жители старых городов, где такого рода единицами могут быть не только улица и переулок, но отдельный двор и дом.

Но представление о городе, его образ складываются не только и не столько жилыми районами. Представители наиболее деятельной, активной части населения, те, кто относительно меньше времени проводят в своих квартирах, те, кто обнаруживают меньшую склонность к соседским связям, заполняют центр любо-

го города. Этим людям, обычно формирующим живую городскую культуру, и адресованы его основные общественные пространства. Именно центр должен обнаруживать те свойства, которые все чаще ставили бы людей перед выбором: провести вечер в Москве или в Зеленограде.

Центр Зеленограда отыскать не так просто, прежде всего потому, что у Зеленограда несколько центров (общегородского значения), то есть мест, которые по тем или иным причинам не может миновать ни один житель. Главную роль сегодня играет центр на площади Юности. Набор объектов, сосредоточенных здесь (кинотеатр и обширное сооружение, вмещающее несколько магазинов, КБО и ресторан) вытекает из реальных потребностей жителей и номинально соответствует существующим

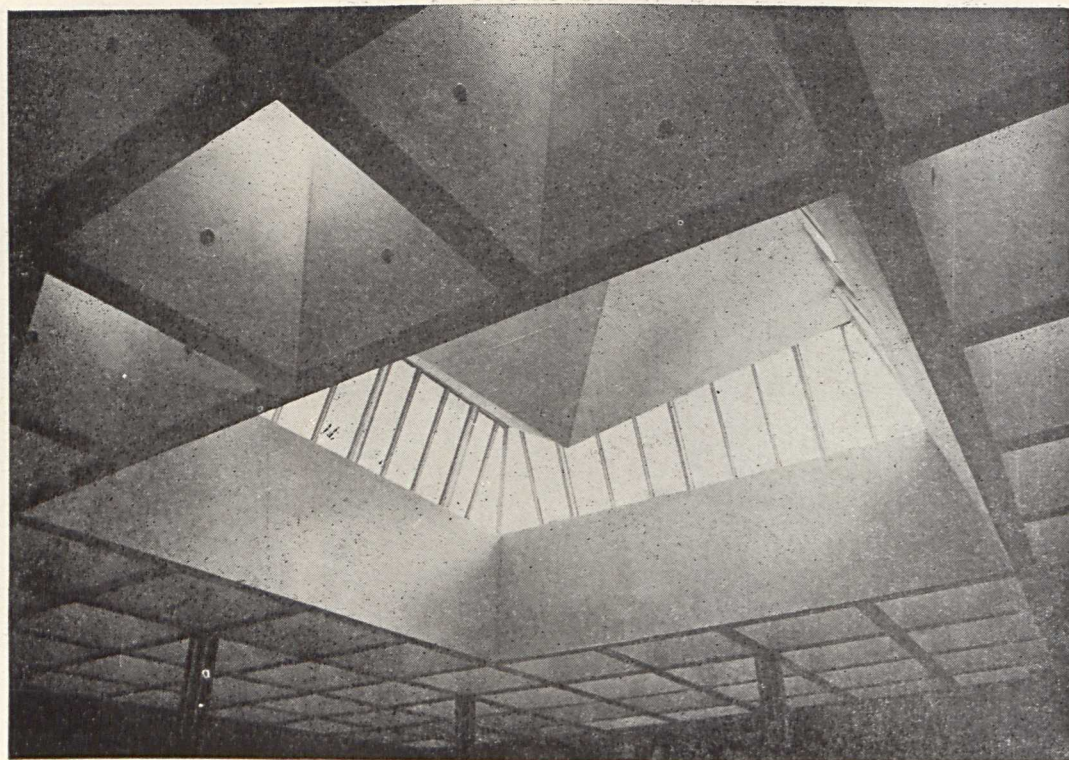
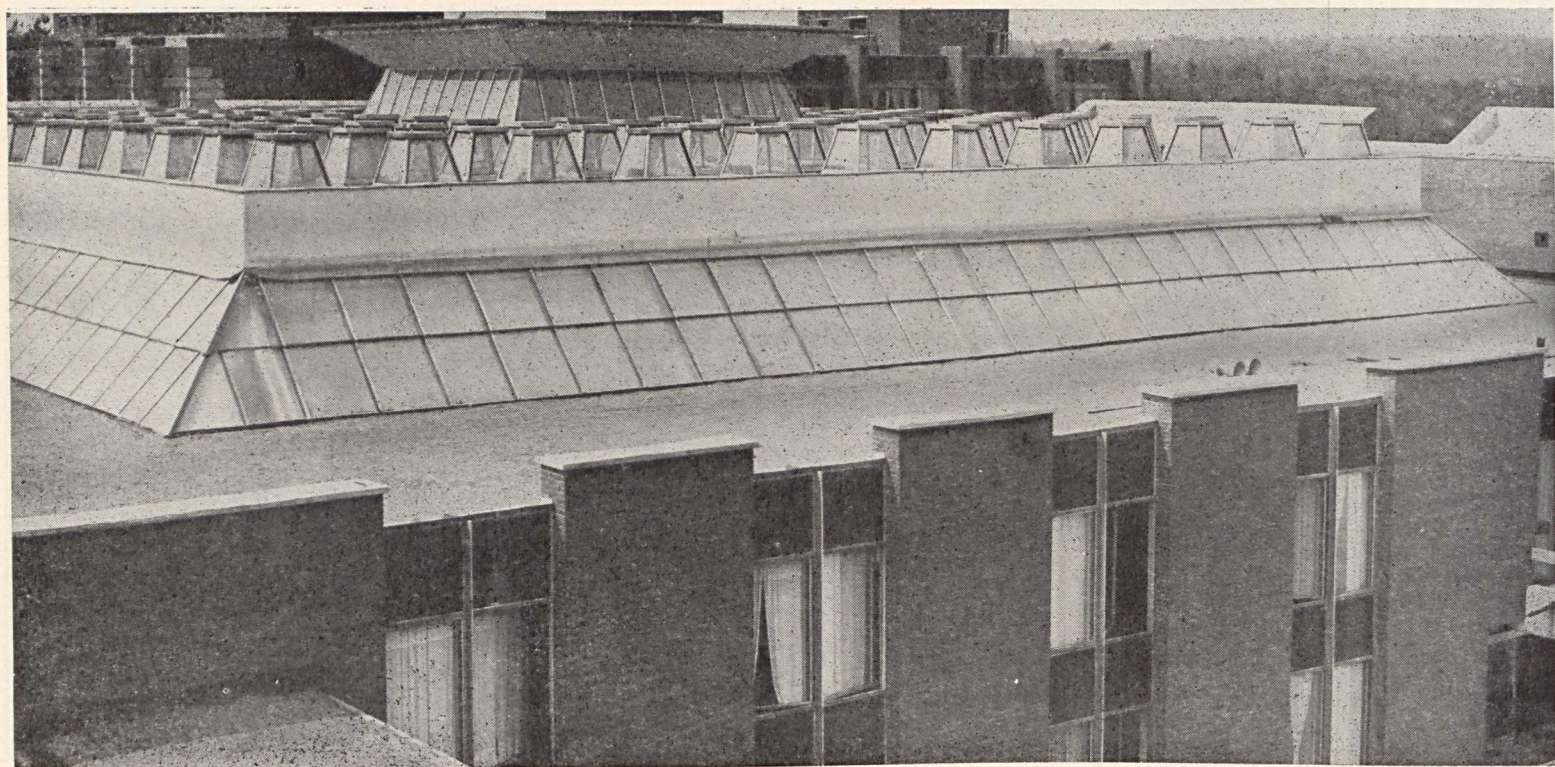


стандартам. Тем не менее на расстоянии километра от первого центра на берегу искусственного водоема строится новый центр со зданиями общественных организаций, гостиницей и сооружениями, где разместятся учреждения торговли и культуры. Третий центр сложился почти стихийно и задолго до строительства Зеленограда — на площади перед платформой Крюково. И, наконец, четвертый и пятый центры, выявленные, пожалуй, в наименьшей степени, — это площади на стыке жилых районов и северной и южной промзон.

Обликом центральной части своего небольшого города в лесу архитекторы решительно заявили, что это не будет «лесной городок». Пять площадей размером чуть не в Красную площадь планированы на магистраль

длинной чуть не в Невский проспект и обставлены чуть ли не новоарбатских размеров домами. Замощенные аэродромными плитами и именуемые площадями, обширные пространства Зеленограда, на которых одиноко замерли дома, по сравнению с площадями и улицами большого города кажутся пустыми и необжитыми. Простором и лаконичностью нынешний центральный проспект гордо противопоставил себя и бедноватым проездам в новых районах Москвы и затесненным улицам старого города. В Зеленограде архитекторы предложили свой идеал простоты и ясности. Мощность и свобода архитектуры прямой линии и прямого угла должна была, видимо, стать залогом спокойной и возвышенной духовной атмосферы, условием воспитания людей гордых и сильных. Сре-

да нового города должна была выгодно отличаться от запутанной, неоднозначной, перенапряженной среды старого сверхбольшого города. Существует не много городов, где архитектура так связана со столькими романтическими символами, бытовавшими в литературе, кино и живописи десять лет назад. Даже поселение инженеров на природе предстает как попытка примирения «физики» и «лирики». Очарование слов «протон», «электрон» и «ангстрем», в свое время заполнивших наши вывески, этикетки, эмблемы, было столь велико, что они в Зеленограде стали больше, чем названиями. Они повлияли даже на образный строй архитектуры называемых так зданий. Попытавшись архитектурными средствами создать в Зеленограде среду, несущую урбанистические черты, но



МИЭТ связан с природой не так, как остальной город: он подчиняет себе деревья и лес, но свободно впускает землю и небо

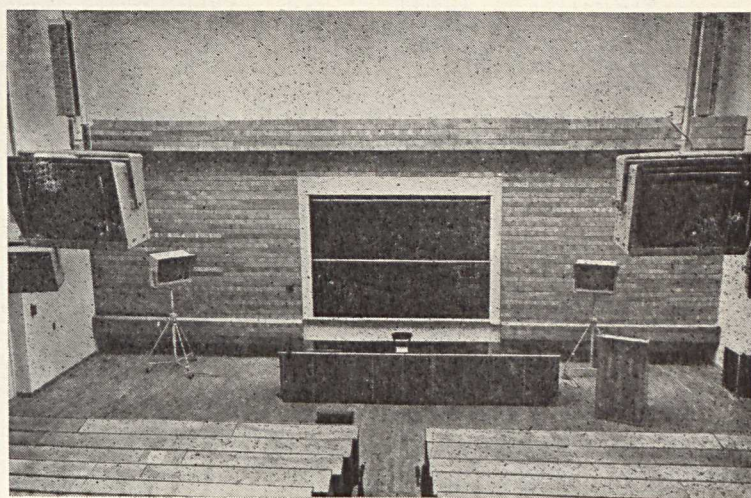
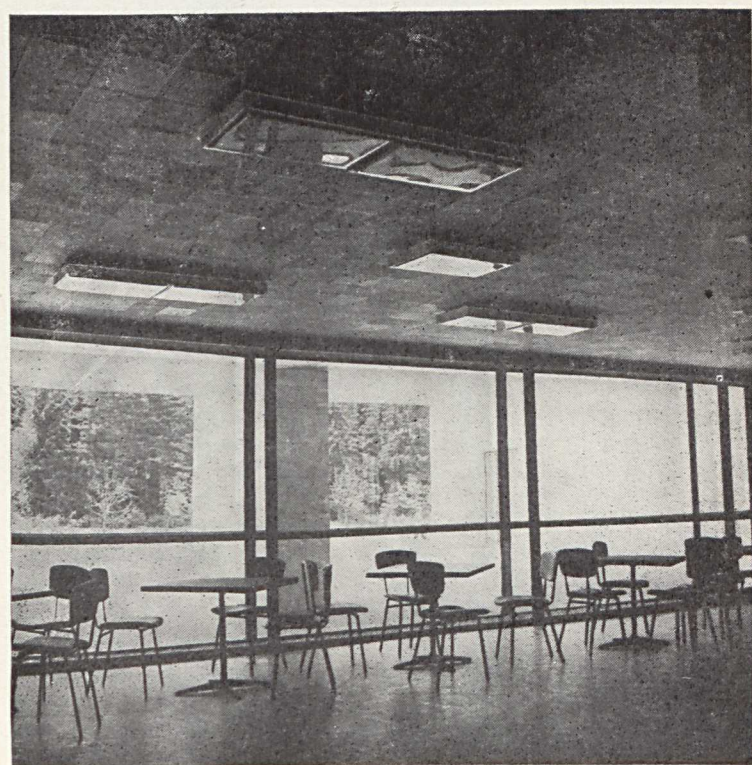
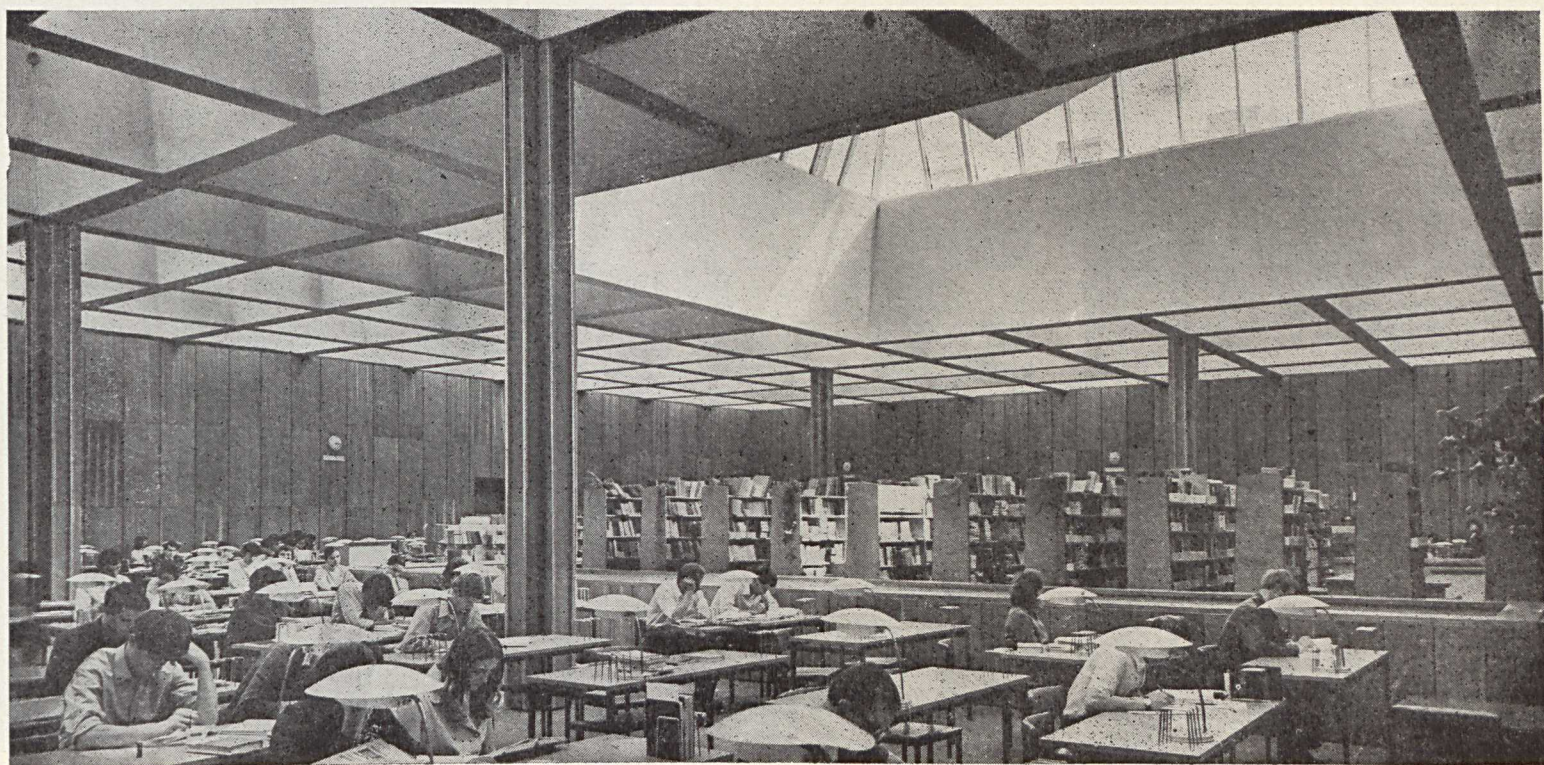
очищенную от шума, суеты и сложности большого города, градостроители упустили из виду, что городская сутолока есть не просто толкотня, но и показатель процесса чрезвычайно интенсивного общения, кипения котла городской культуры; так же и городская спешка есть, в том числе, выражение интенсивного ритма жизни. Разредить архитектурную среду, «успокоить» город зачастую означает понизить давление в этом котле. Для воспитанников большого города такое успокоение обрачивается скукой, нехваткой общения. Их претензии к иным новостройкам рождены именно тем, что хранящийся в общественном сознании образ города существенно богаче, чем тот образ, который предлагает современная архитектура. Необходимость более насыщенной, урбанизирован-

ной среды для города в целом вытекает и из его роли исследовательского, промышленного и учебного центра. В таком центре архитектура должна не только создавать ощущение ясности и четкости (идеал центрального проспекта), но и стимулировать возникновение собственной, уникальной культуры данного города.

Сейчас уже есть основания говорить о зеленоградской архитектуре «второго поколения», во многом соответствующей целям создания такой среды. А представителями такой архитектуры можно считать закладываемый новый центр города и уже сооруженный Московский институт электротехники (МИЭТ). В том и другом случаях мы сталкиваемся с архитектурой более сложной, более искусной. Мы встречаемся с ак-

тивным использованием новых средств — земли и воды, неба и светотени, с архитектурой замкнутых и продуманных пространств, в отличие от пространств открытых, изобилующих пустотами и признающих лишь «заполнение» зеленью.

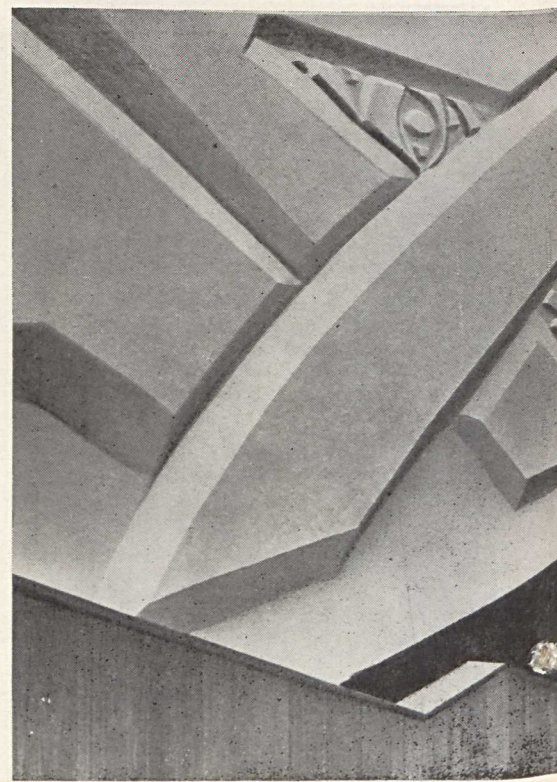
Весьма характерно, что в архитектуре нового здания МИЭТа, куда теснее связанного с электронами, чем кинотеатр «Электрон», отразился отход создателей от буквалистских понятий о простоте, научности, строгости стиля и т. д. МИЭТ показывает и иное отношение к проблемам городской культуры, городской среды. Здесь уже нет попыток освободиться от сложности, характерной для атмосферы большого города. По сути, МИЭТ — это целый город, отличающийся продуманностью и силой, которые делают вполне возмож-



ным его влияние на культурную среду Зеленограда. Непрерывность, перетекание, взаимосвязанность пространств, четкость внутренней системы коммуникаций, взаимообусловленность внешнего и внутреннего, эффективное использование земли, плотное заполнение пространства — вот что характеризует архитектуру МИЭТа. Его внутренние дворы превращены в рекреационные залы, вестибюли — в площадки (это подчеркивается верхним светом), коридоры — во внутренние улицы. Гибкость пространственной организации, ее единство и расчлененность, возможность роста сооружения и допустимость внутренней перестройки частей, сочетание открытых и интимных пространств, смена впечатлений, разнообразие форм, композиционная сложность —

все, что достигнуто в МИЭТе, может быть перенесено и в город, в его нынешний центр, спроектированный много лет назад. Это особенно необходимо сейчас, до завершения строительства нового центра; это будет необходимо и впоследствии, поскольку сделанное к настоящему времени нельзя исключить из жизни города. Размытость границ нынешнего центра во многом тормозит процесс формирования главных, популярных, любимых мест, мест встреч и прогулок, мест типично «зеленоградских», своих и со своими традициями. А жители города Дмитрова гуляют тем временем по гребню земляного вала, окружающего их Кремль; жители Переславля проводят воскресенье у городской картинной галереи, в Горичком монастыре. Отыскать и «легализовать» или со-

здать заново такие очаги общения — одна из наиболее сложных задач, сравнимая разве что с сочинением легенды. По всей вероятности, одним из таких мест в Зеленограде будет площадь Юности — нынешний главный общественный центр города, где недаром, помимо кинотеатра, магазинов и ресторана, находятся остановка московского автобуса и стоянка московских такси. К сожалению, ни архитектурного, ни дизайнерского решения эти стоянки не получили, хотя остановки городского автобуса обрели монументальные павильоны. Пешеходная галерея торгового центра, его крыша, участки главной улицы с пристройками к башенным домам обладают несомненной привлекательностью. Но с позиций жителей они не стали теми точками, теми особыми местами,



которые формируют образ центра. Первая попытка создать ориентир, за который цеплялась бы наша память, была сделана в Зеленограде давно. На роль городского «святилища» недвусмысленно претендовали декоративное панно и фонтан площади Юности. Но интересно и профессионально выполненные работы так и остались принадлежностью фасада и плана, не включившись в жизнь зеленоградцев.

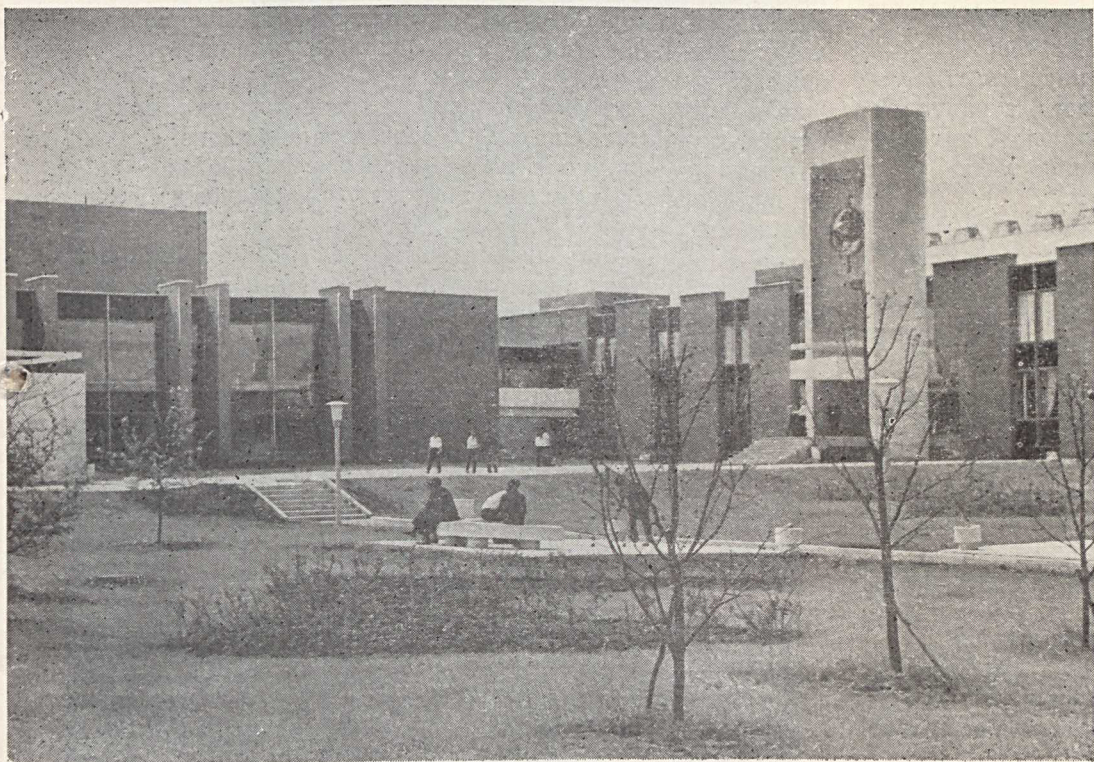
Сложность задачи обогащения среды и ее насыщения другими смыслами заключается в том, что создателям Зеленограда, возможно, впервые придется иметь дело с уже, казалось бы, завершенными его частями, причем завершенными недавно и исключаящими возможность внесения в ближайшее время коренных доделок и изменений. Речь практически идет о

том, как новый город должен перейти в нормальную для него полосу реконструкций и изменений, то есть, будучи рожден, начать жить. В конкретном примере Зеленограда, да и не только Зеленограда, это означает не замену одного другим, нового еще более новым, а добавление, причем добавление тактичное, не мешающее прочтению того, что уже сделано. (Здесь вряд ли допустимы меры, предпринятые, скажем, на ВДНХ, когда на затушеванное лицо старого павильона одета новая маска, обесценивающая и прошлую архитектуру и самое себя).

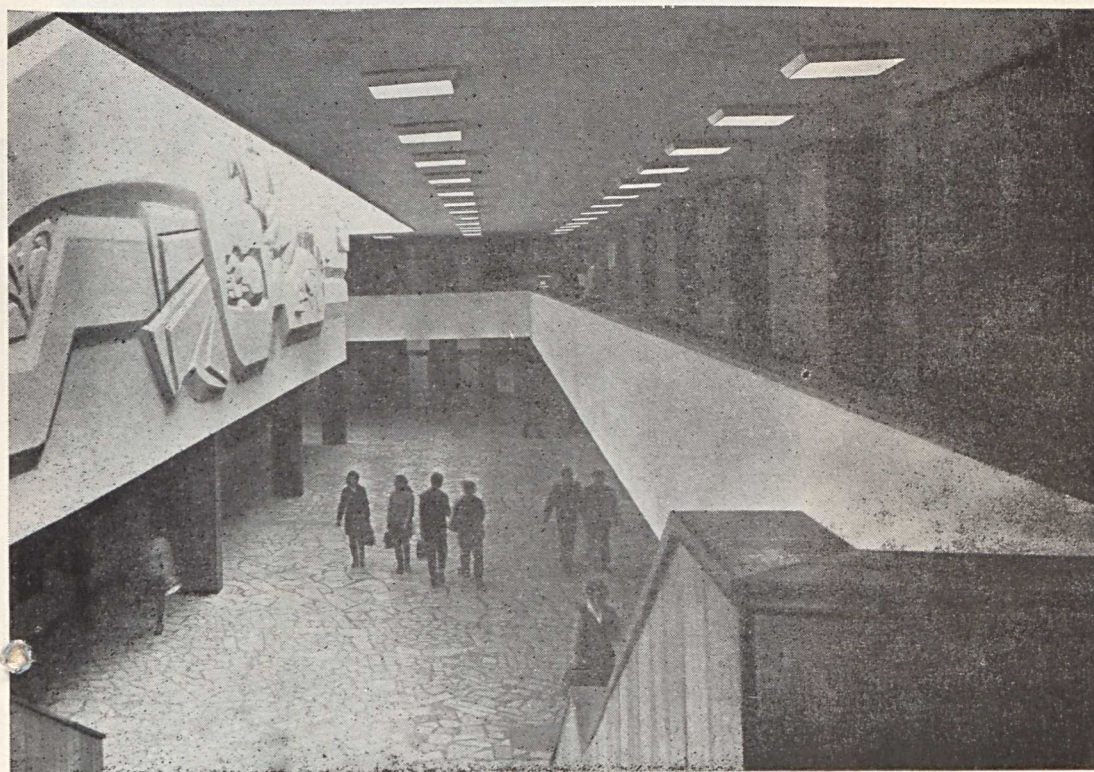
Дизайн — а руководить этим процессом должен, несомненно, дизайнер — может войти в центр города подобно тому, как цвет входит в полотно Леже: независимо и, в то же время, в неуловимой связи с рисун-

ком. Эта независимость определена прежде всего тем, что городской дизайн охватит уровень быстрых перемен и деталей, сегодня явно отстающий от уровня «большой» архитектуры. Дизайн принесет и новый язык, язык праздника — цвет и свет, игру уровней и экранов. С рекламой и плакатом он даст те ощущения, которые нельзя достигнуть использованием зелени и цветов.

Но использование этих средств, в общем-то не новых для Зеленограда и его центра, не формальная акция, а задача, требующая острой наблюдательности и любви к уже существующему городу и его складывающейся культуре.



Часы МИЭТа —
куранты Зеленограда



Дворы МИЭТа — это залы под
открытым небом, а залы —
крытые площади

Архитектор Рейма Пиетиля

А. Гозак

В очередной раз мы имели возможность познакомиться с достижениями современной финской архитектуры на выставке, которая демонстрировалась в Центральном доме архитектора с 4 по 25 октября 1972 года.

Как и почему в маленькой, отдаленной от центра Европы стране архитектура достигла такого уровня, что смогла оказать воздействие на развитие всего современного зодчества? В чем секрет этого?

Может быть, международное признание финской архитектуры связано с именем Алвара Аалто, с «магнетизмом» его работ. А может быть, просто с какой-то особой одаренностью народа этой северной страны, создавшего архитектуру, неотделимую от ее суровой и поэтичной природы. Или секрет заключен в особой демократичности архитектурной атмосферы, основанной на системе конкурсов, не дающей потоку современной массовой продукции захлестнуть творческую индивидуальность. Секрет, вероятно, в интеграции этих качеств, в равнодействующей, выражающей характер национальной архитектурной школы, — самобытной и одновременно тесно связанной с международными движениями.

Естественно, что архитектура страны складывается из творчества отдельных архитекторов, успех которых есть успех архитектуры всей страны. Параллельное развитие всей национальной школы и каждой творческой личности — основа роста и процветания современной архитектуры Финляндии.

Осматривая выставку, нетрудно заметить, что архитектура Финляндии ассимилирует многие международные направления в современной архитектуре — процесс, близкий к процессам 30-х годов нашего столетия, когда архитекторы скандинавских стран, осваивая принципы европейского функционализма, трансформировали их с учетом национальных особенностей и своих индивидуальных взглядов.

1960-е годы в архитектуре Финляндии были связаны с переоценкой многих положений, очевидных в предшествующий период, с развитием новых принципов, отвечающих более сложным потребностям времени. Резкой критике подвергалась архитектура новых жилых районов и отдельных зданий, порожденная ограниченностью жесткого рационализма. В этих условиях новое поколение финских архитекторов пошло двумя путями, с одной стороны, пытаясь развить и сделать гибкими принципы рационализма, с другой — противопоставляя ему более свободные и сложные средства архитектурной выразительности.

Одним из наиболее ярких представителей второго пути стал Рейма Пиетиля, чье творчество и широкая публицистическая деятельность, основанная на четкой самостоятельной концепции, оказали сильное влияние на развитие архитектуры страны.

На фоне многих экстравагантных сооружений Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе финский павильон¹ выглядел скромно и незаметно. Его создатель архитектор Рейма Пиетиля был никому тогда не известен. Павильон, небольшой по размеру, лишенный какого бы то ни было рекламного характера, был выполнен полностью в дереве. Причем, дерево не только выступало как своеобразный символ Финляндии, продолжая традиции созданных еще А. Аалто в 30-е годы павильонов на Парижской и Нью-Йоркской выставках, но и являлось главным средством формирования образа сооружения.

Здание не только символизировало страну, но и представляло ее архитектуру. Оно было выполнено практически из одного стандартного элемента — вертикального деревянного щита, обшитого снаружи простыми сосновыми досками. Расположив эти вертикальные плоские элементы под пря-

Возможности создания новой архитектуры кроются не только в применении новых конструктивных решений, но чаще всего и главным образом в определенных представлениях о форме.

Ю. Едике

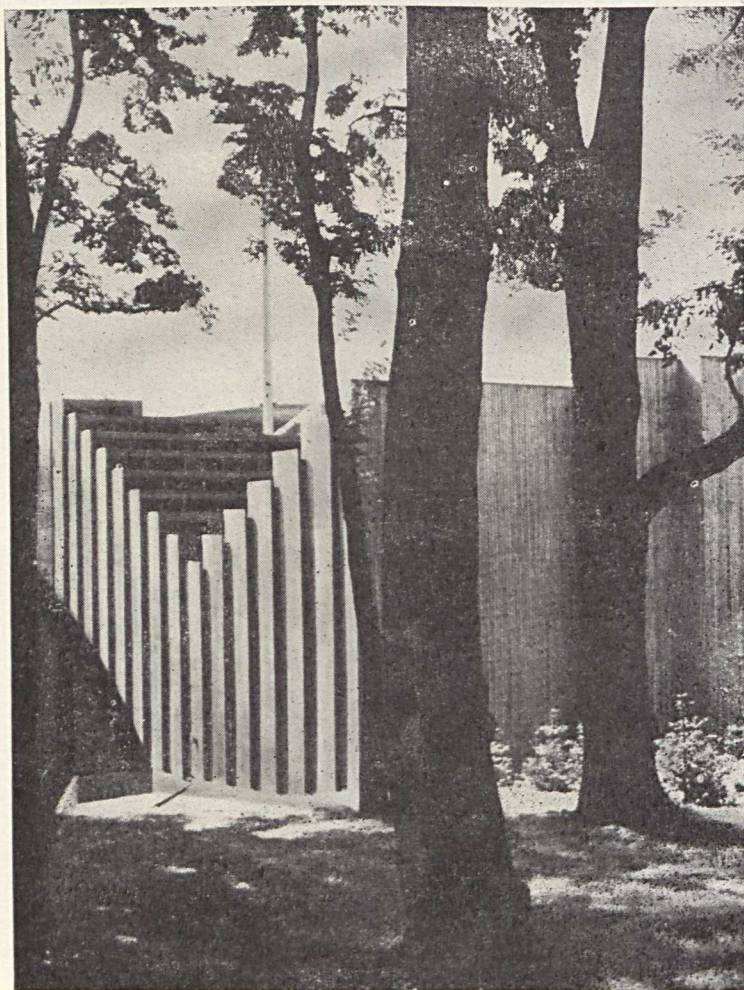
мым углом один к другому и последовательно изменяя их высоту, Пиетиля добился оригинальной композиции, отличающейся богатством пластики и ритмов.

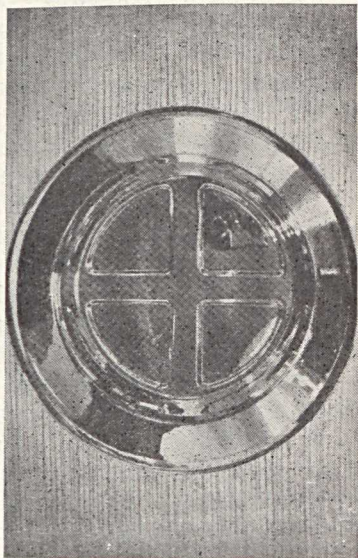
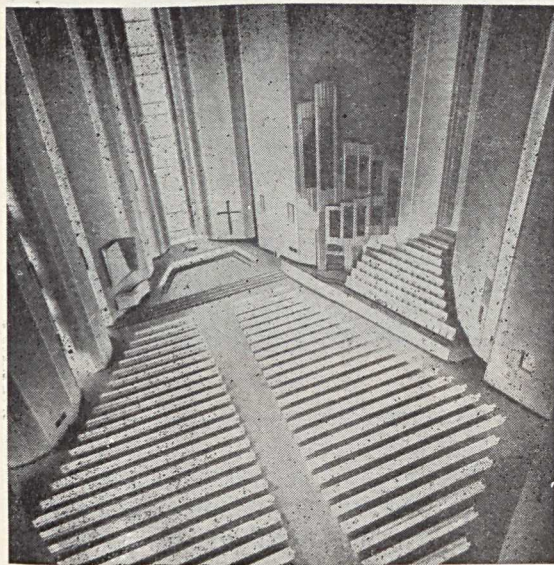
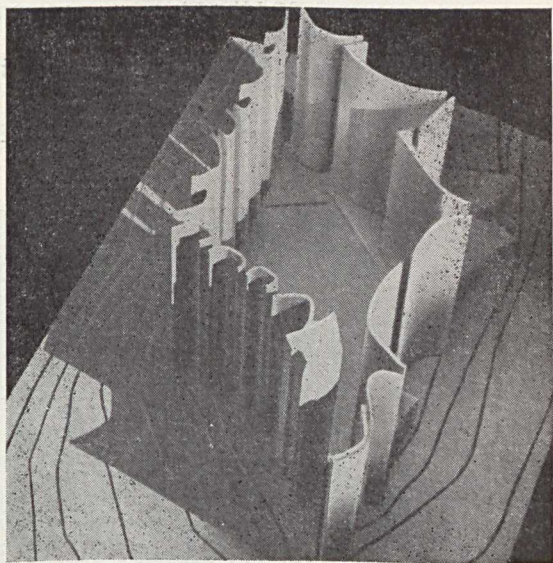
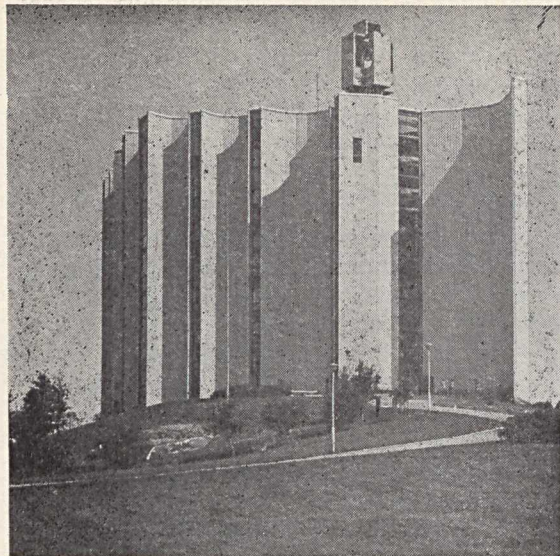
Сам автор говорил, что он хотел в архитектуре здания, во-первых, отразить национальные черты, а во-вторых, достичь выразительности абстрактной композиции. В этом стремлении — ключ ко всем последующим работам Р. Пиетили, соединившим финские традиции с поисками новых форм архитектурной экспрессии. И хотя в первой постройке архитектора еще сильно ощущается влияние принципов его учителя Аулиса Бломstedта², четкая геометричность, повторяемость однотипных элементов и т. п., нетрудно уже обнаружить черты, которые проявятся в его следующей постройке — церкви района Калева в Тампере: структурную ясность, стремление к ассиметрии и сложности форм, использование пластических качеств света.

Начав борьбу за высвобождение архитектуры из рамок строгой геометрии еще в Брюссельском павильоне, Пиетиля завершил ее в последующих двух работах — церкви Калева в Тампере³ и студенческом клубе в Отаниеми.

Проект, широко опубликованный в печати, показал оригинальность подхода архитектора к поставленной задаче и необычность объемно-пространственного решения, противостоящего принятым образцам.

Павильон
на всемирной
выставке
в Брюсселе
1958





Церковь Калева в Тампере
Макет
Интерьер
Дверная ручка

Редкая тектоническая целостность и стилистическое единство характеризуют этот, практически второй в жизни реализованный проект Р. Пиетили, представляющий собой огромное, ромбовидное в плане сооружение, образованное вертикальными «складками», поставленными по его периметру. И хотя в процессе разработки проекта был сделан ряд изменений (уменьшен на 15% объем здания, стенам приданы несколько иные, ломанные очертания), основная идея сохранилась полностью.

Поскольку определяющим фактором композиции является свет, решение собора рождается, по словам автора, путем: анализа света (пространства), определения формы,

анализа соотношения глухих и просвечивающихся поверхностей;

анализа материалов, так как качество поверхности зависит от материалов (теплоты, фактуры).

«Последовательный анализ составляющих приводит к синтезу».

В связи с необычностью и сложностью решения проектирование на обеих стадиях велось в основном на макетах, и только после окончательного отбора были сделаны чертежи.

Первичным модулем формы сооружения является так называемый «угол-прямая», вогнутая поверхность, состоящая из отдельных прямых отрезков разной протяженности в плане. Эти первичные структурные элементы, имея общие идентичные черты — изломанность поверхности, параллельность развития по вертикали, — одновременно различаются характером и размерами в плане. Такое взаимодействие подобия и контраста формы позволяет создавать непрерывное изменение ее свойств и богатство архитектурной пластики.

Структурная ясность здания позволяет добиться также органического единства его внутреннего и наружного облика, сформированного, по сути дела, противоположными поверхностями одних и тех же форм. И только материал вносит некоторые нюансы. Будь стены с обеих сторон бетонными, это единство стало бы абсолютным. При осмотре постройки в натуре убеждаешься еще раз, что чередование разных, но состоящих из однородных элементов архитектурных форм создает на редкость богатые и выразительные ритмические соотношения, обогащенные светотенью и контрастом глухих и просвечивающих плоскостей.

Движение зрителя вокруг здания или по его интерьеру «обеспечено» в каждый последующий момент новыми и неожиданными ракурсами формы и светотени, основанными на сопоставлении вертикальных пилонов — основных структурных элементов здания. Появляется желание многократно обойти сооружение со всех сторон, чтобы еще раз почувствовать богатство этого композиционного приема, так мастерски использованного архитектором. Воздействие этого приема ощущается как на дальних, так и на ближних точках восприятия объекта. Издалека, с главной улицы Тампере, перспективу которой здание замыкает, оно благодаря плоской крыше воспринимается как прямоугольный монолитный блок, но когда вы подходите ближе к подошве холма и начинаете огibtать сооружение, возникает все время изменяющийся сложный силуэт.

Очень интересно, на основе сопоставления двух масштабов, решен и вход в здание. Специально вынесенная вперед изогнутая стена организует большое пространство перед зданием, создавая своеобразный вестибюль на открытом воздухе и одновременно крупный ритмический акцент на главном фасаде, воспринимаемый даже с дальних дистанций. Действительный же вход — небольшая двухстворчатая дверь — обнаруживается лишь на ближних подходах. Попадая через этот неширокий проход в здание, человек поражен поистине огромным внутренним пространством, так неожиданно и контрастно раскрывающимся перед ним.

Р. Пиетили мастерски использует композиционные функции света, особенно в интерьере, где он выявляет общую вертикальную структуру собора, ритм чередования глухих поверхностей и просвечивающих вертикалей окон, подчеркивает форму и пластику изогнутых поверхностей стен, выявляет фактуру материала — литого бетона и дерева. Солнечный свет, проникая через узкие вертикальные окна, распространяется по всем направлениям, создавая неожиданную игру световых пятен. Посетителю часто

трудно определить где же находится источник света — ощущение такое будто вы находитесь в лесу, сквозь гигантские стволы деревьев которого пробиваются пучки солнечного света.

Ритмически выразительный рисунок переплетов окон, рассчитанный на их контражное восприятие, создает эффект, подобный решетчатой скульптуре или монохромному витражу. Деревянная скульптурная композиция, расположенная позади алтаря, дополняет этот эффект, говоря о незаурядных способностях Пиетили-скульптора. В целом огромное, пронизанное светом внутреннее пространство церкви Калева создает ощущение цельности и торжественности, напоминая своим структурно-световым построением готические соборы средневековья.

В этой работе Р. Пиетили показал себя многогранным, удивительно цельным мастером, обладающим редким даром соединения способностей архитектора, скульптора и живописца. Интерьер церкви — вероятно, редчайший пример абсолютного (если такое может быть) пространственного и цветового единства. Особой виртуозностью отличаются все деревянные детали интерьера — скамьи, орган, кафедра, деревянный рельеф алтаря. Эти «скульптуры» являются самобытным развитием формальных экспериментов с деревом, начатых А. Аалто еще в 30-е годы.

Придирчивый критик может упрекнуть Р. Пиетили за

очень определенную цель — сделать эксперимент, создать «материализованный эскиз», включающий последовательные опыты:

поиск отношений и сочетания форм, заполнение пространства и создания объемов, разрушение границ пространства, функциональное построение, использование материалов и т. д.

«Диполи» — это эксперимент «противопоставления общепринятым правилам композиции», цель которого заключается в создании нового образа — «первой стадии в опознавании архитектуры и раскрытии ее смысла».

«Диполи» многотемен, он как бы состоит из многих зданий или частей здания, которые возникают одновременно, образуя формы, при помощи которых темы развиваются, и, меняясь одна за другой, составляют ряд.

«Как должно быть связано здание с природным окружением и как это финское окружение влияет на здание, где лежит граница между ними?» — спрашивает Пиетили и отвечает: «Это здание не смотрят, как спектакль. Оно воспринимается вместе со своим непосредственным окружением. Они существуют вместе. Надо подождать, когда камни осядут на место, когда медь получит отпечаток времени и позеленеет, когда лес и финский сад завладеют всем участком».

Знакомство с постройкой показывает, что архитектор

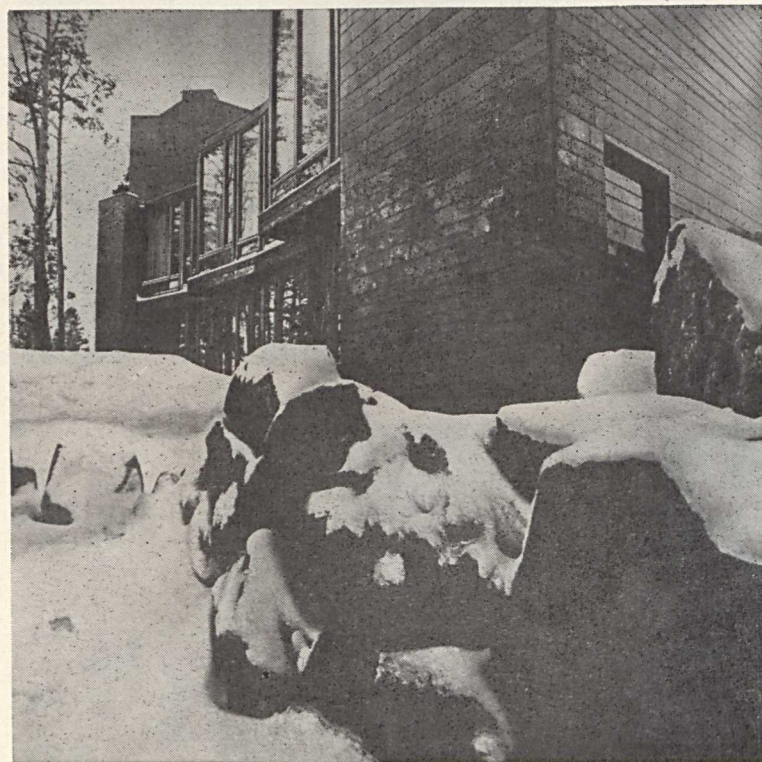


Студенческий клуб Диполи

некоторые «огрехи» — не совсем удачный выбор материала для фасадных поверхностей или форму маленького окна на главном фасаде здания, выпадающего из общего характера деталей. Но это не мешает назвать эту работу Р. Пиетили, может быть, самой совершенной в финской архитектуре 1960-х годов.

«Диполи»⁴, отличается от предшествующей работы Пиетили и местом, и масштабом, и еще большей свободой форм, можно сказать, даже фантастических. Очевидно, чтобы лучше разобраться в этой действительно сверхобычной и сверхсложной постройке Пиетили, нужно послушать самого архитектора, пойти в своих рассуждениях параллельно рассуждениям автора, ища точек соприкосновения. Поэтому сначала познакомимся с некоторыми положениями пояснительной записки к конкурсному проекту, девиз которого «Свадебный марш пещерного человека» уже многое объясняет и о многом говорит.

Записка к проекту «Диполи» — это не простой ответ на программное задание, а скорее его творческое переосмысление на базе определенной авторской концепции и сугубо индивидуального представления об образе такого сооружения, как студенческий клуб. Пиетили ставит

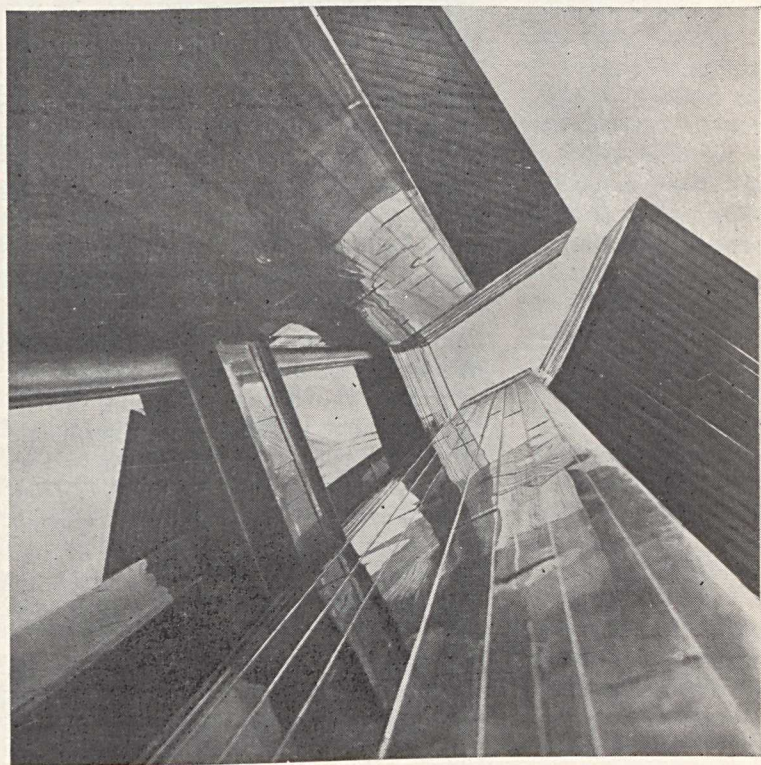


мастерски выполнил намеченную программу (которую сам по себе можно, конечно, оспаривать). Хочется возразить автору, упрекнуть его в нарочитости форм и некоторой потере меры, чрезмерной усложненности здания. Но «встреча» с ним безусловно заставляет размышлять, чего, собственно, и хотел его создатель. Здесь необходимо добавить, что прообразом сооружения явился старый «Диполи» — живописная, сложная, облицованная грубым необтесанным гранитом постройка 1903 года, выполненная в стиле национального романтизма. Уважение к традиции и природе стало, очевидно, предпосылкой того, что Пиетили предложил естественную, органическую форму в противовес рационализму. Для него природная красота и красота искусства идентичны. Здание как бы вырастает из скалы. Особенно это ощущается при взгляде с воздуха — его крыша повторяет пластику скалы, на которой здание покоится. Морфология сооружения — гигантский гриб, свободно и естественно выросший из земли. Эта внушительная «пещера» есть вызов рационализму. Но при этом сложность и зрительный «анархизм» ее форм не помешали автору великолепно решить сложные утилитарные функции студенческого центра. Провозглашение творческой свободы и одновременно понимание архитектуры как «ремесла», имеющего глубокие корни в природе как уникальном и неповторимом акте творчества, отмечают этот архитектурный эксперимент.

Осматривая «Диполи», вы все время поражаетесь разнообразию и сложности его пространственно-пластических свойств. Вы входите в здание, как будто в лес или фрагмент финского ландшафта, который не подчинен геометрии. Стены и окна лишены симметрии, камни поддерживают их. Но движение посетителя по зданию точно продумано, хотя в нем «нет основных осей композиции закрепленных в пространстве, обширные неразграниченные пространства связываются и разъединяются в длинной прерывистой цепи, для которой характерны произвольные смены протяженности и ориентации».

Можно предположить, что композиция «Диполи», основанная на природном построении пространства и форм, навеяна архитектурой средневековых замков с их свободными, живописными объемами, вырастающими из скальных островов, (например средневековый замок Олавилинна в Савонлинне).

Здание создает впечатление подчеркнутой нерегулярности, еще раз говорящей о стремлении архитектора сделать сооружение частью окружающей природной среды. Само присутствие леса так значительно, что сооружение воспринимается только фрагментами. Облицованные медью поверхности фасадов вместе с деревянными деталями окон создают, как и предлагал архитектор, цветовое и пластическое единство с окружающими гранитными скалами и стволами деревьев.



Пиетиля и здесь выступает как мастер деревянных деталей — переплетов окон, выполняющих роль активных ритмических элементов фасадов, или сложных подшивных потолков, индивидуализирующих и активно формирующих пространства внутренних помещений.

Традиционная для финской архитектуры теплая, золотисто-бурая гамма постройки, определенная натуральным цветом материалов — меди и дерева, изменяется в разное время года и суток, но всегда удивительно гармонизируется с окружением.

«Диполи» демонстрирует мастерство Р. Пиетиля, который смог создать последовательное и во многом совершенное произведение архитектуры, идя рискованным путем создания свободных структурных систем. Причем придавая огромное значение форме, образу и символическому смыслу постройки, Пиетиля доказал, что форма, даже самая сложная, не препятствует функции, а наоборот, развивает и обогащает ее духовно.

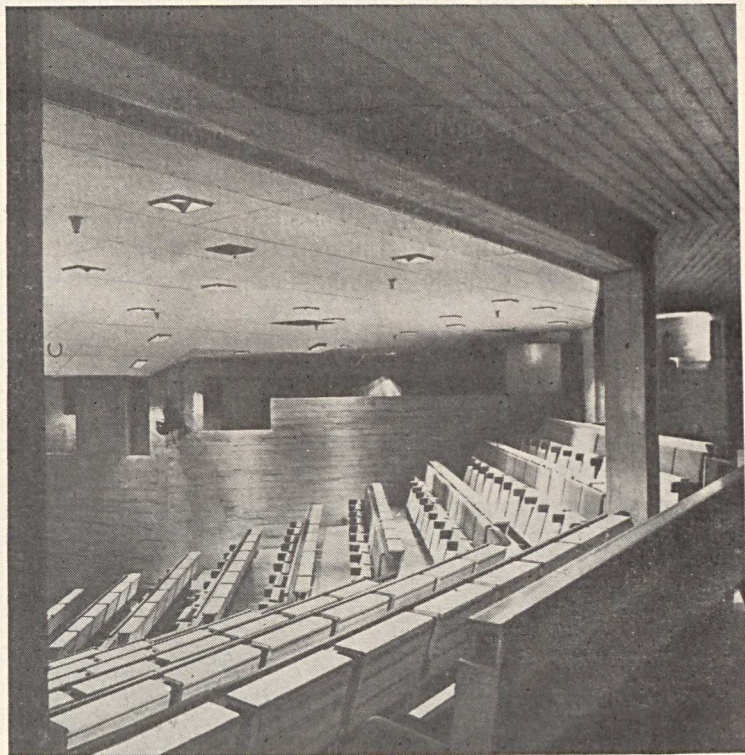
Конечно, можно не соглашаться с архитектором, высказывать некоторые замечания и обнаружить определенные «недоработки», но надо признать, что образ Диполи с его «незавершенностью» и «анархизмом» достаточно точно выражает динамичный и мятежный дух студенчества. Р. Пиетиля демонстрирует оригинальность подхода не только проектируя «уникальное», он настойчиво пытается изменить наиболее устоявшиеся представления об архи-

тектуре массового жилища. Новый жилой район Сувикумпу⁵ в пригороде Хельсинки показывает, что архитектура жилища также, если не в первую очередь, должна отвечать высоким эстетическим качествам.

Опять мы обнаруживаем соединение двух наиболее характерных для творчества Р. Пиетиля качеств — органической связи его зданий с природным окружением и композиционного мастерства. Жилой комплекс, решенный им как гибкая объемно-пространственная структура, повторяющая своими контурами характер холма, из которого она вырастает, в то же время удивительно напоминает его абстрактные композиции в дереве.

Ясность цели — «максимально возможное материальное единство зданий и окружающего леса», и определенность темы — «форма центрального холма, которая повторяется в вертикальных и горизонтальных массах здания», — обеспечили пластическое богатство и масштабность всего сооружения, а сочетание белых поверхностей стен с нерегулярными пятнами окрашенных в темно-зеленый цвет деревянных деталей балконов и окон, создало выразительную «ландшафтную» архитектуру фасадов.

Здесь стоит добавить, что Р. Пиетиля постоянно интересуется градостроительными проблемами, уделяя в своих теоретических разработках много внимания гибким градостроительным структурам, соответствующим специфике финского ландшафта. Важно, что его теоретические раз-



работки показывают не только один из путей развития современных градостроительных комплексов, но и реализуются в конкретных решениях, подобных жилому району Сувикумпу.

Показательно, что финская архитектура, становится все менее изолированной, одновременно порождает новые национальные движения. Творчество Пиетиля может быть наиболее полно отражает этот процесс. Хотя не каждый увидит типично финские черты в его работах, тем не менее их присутствие очевидно. В его постройках обнаруживается влияние «гранитной» архитектуры Ларса Сонка, выдающегося представителя финского национального романтизма, и «органических» работ Алвара Аалто. Мы можем увидеть в них также черты немецкого экспрессионизма и приемы мистической архитектуры испанца Гауди.

Р. Пиетиля принадлежит к тем архитекторам, которые ведут постоянную войну с буквальной прямолинейностью форм. Его проекты и постройки показывают возросший интерес к пластическому и символическому аспектам архитектуры. Причем этот интерес сопровождается как поисками связей с традициями и художественной культурой прошлого, так и повышенным вниманием к разнообразию и сложной «простоте» природных форм. Постройки Пиетиля индивидуальны и неповторимы, какими только и могут быть произведения архитектуры. Они обладают

Природа, сцена, среда

В. Березкин

сложными и полнокровными формами, рождающими художественный образ, значение которого в архитектуре так велико.

¹ Проект павильона был результатом конкурса, на котором Р. Пиетиля получил первую премию.

² А. Бломстедт (р. 1901 г.) — известный финский практик и теоретик архитектуры.

³ Конкурс на проект огромной церкви района Калева в Тампере, объявленный в 1959 году, завершился в 1960 г. Первую премию получил проект Р. Пиетиля и Р. Паателайнен. (Все последующие работы Пиетиля выполняет вместе с женой и подписывает двумя фамилиями.)

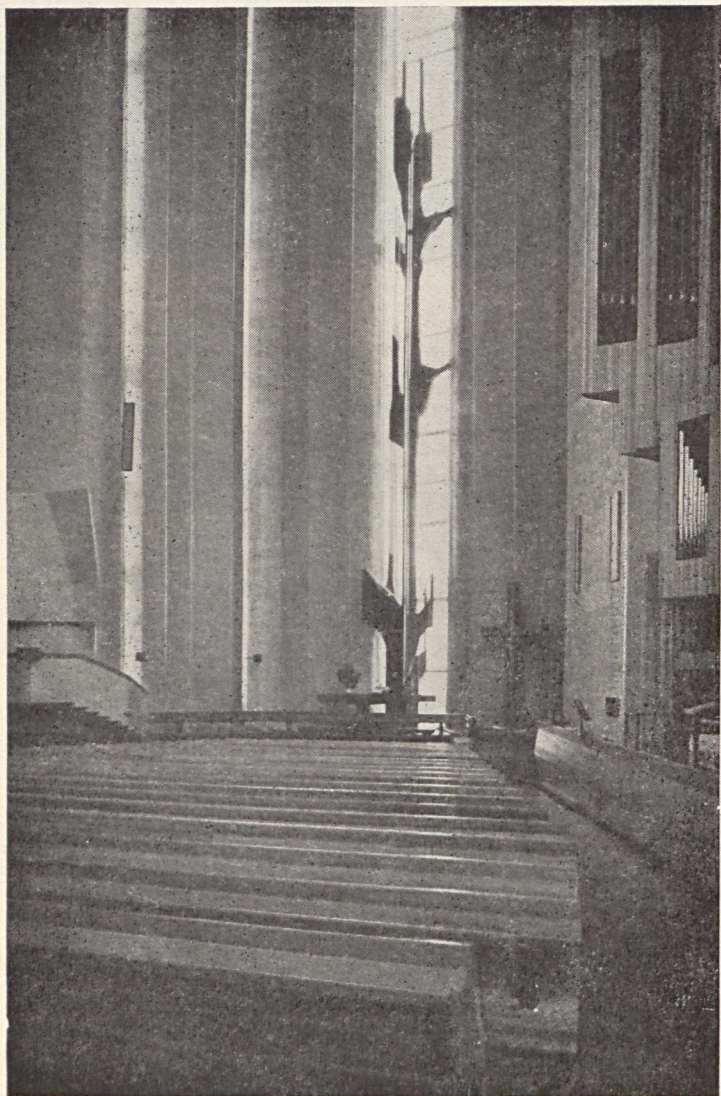
⁴ Конкурс на проект «Диполи» — студенческого центра Политехнического института в Отаниemi — состоялся в 1961 г.

⁵ Жилой район Сувикумпу близ Тапиолы, построен в 1967—69 гг. по проекту Р. Пиетиля, получившему первую премию на конкурсе 1962 года.

В июньском номере «ДИ СССР» Е. Лудкая красиво рассказала о театральном саду, сочиненном художником, о садах, в которых танцуют и поют, в которых звучит упоительная музыка великих композиторов. В конце статьи Е. Лудкая приглашает помечтать о тех днях «когда искусство создания шедевров «из самой природы» оглянется на сады и парки, сочиненные художниками театра».

Мечта прекрасна. Соответствует ли она всем устремлениям современной сценографии? Видимо, не случайно в качестве главных сочинителей театральных садов в статье Е. Лудкой выступают замечательные художники начала века. Однако из описания даже балетных современных спектаклей видно, что тяготение к декоративному, к зрелищному, к праздничному не только не сохраняется, но постепенно явно убавляется и искусство сочинения театральных садов сменяется какими-то иными тенденциями. Эволюция искусства художника очевидна, его изменившийся подход к проблеме сценической трактовки природы — бесспорны. Изменился даже В. Левенталь — то, что он делает в последние годы, сильно отличается от очаровательной «Золушки», показанной в 1964 году начинающим декоратором.

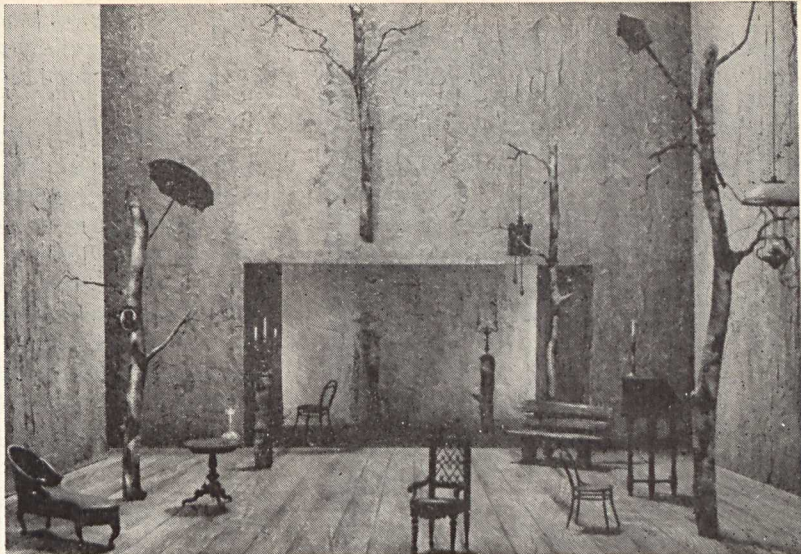
Сегодня в драматическом театре получила сильное развитие тенденция создавать театр из элементов природы и быта. Носители этой тенденции — ведущие мастера советской сценографии: А. Васильев и Э. Кочергин, Д. Боровский и М. Китаев, В. Левенталь и С. Бархин. В их лучших работах сохраняется, порою в очень преобразованном виде, та лирическая одухотворенность, тот глубокий психологизм, которые всегда являлись ценными чертами русской декорации. В этом смысле современная концепция природы на сцене есть продолжение и развитие важной традиции декорационного искусства. У ее истоков стоит М. Добужинский. В 1913 году, когда А. Бенуа сочинил иронически стилизованного «Мнимого больного», о котором интересно рассказала Е. Лудкая, М. Добужинский показал пронизанные острым драматизмом декорации «Николая Ставрогина». Это было подлинное открытие: впервые на сцене были намечены пути к пластическому выражению глубинных психологических контактов человека и природы, человека и окружающей его среды. Пустынный холодный зал усадьбы «Скворешники», высокое голое окно,



Интерьер Калева



Э. Кочергин. «Насмешливое мое счастье»



у окна — Лиза в зеленом платье, зябко ссутулившаяся, кутающаяся в красный платок. А за окном — сад, не сочиненный художником, а взятый из жизни: предрассветно холодный, по-осеннему унылый, с голыми безлистными деревьями.

В. Дмитриев в лучших своих спектаклях перевел пейзажные мотивы с плоскости живописных задников, из-за окна, как это было у М. Добужинского, в пространство сцены. Его молодая березовая рощица деревни из «Воскресения», стволы берез сада Бардиных, голые деревья Гоголевского бульвара ранней весны 1918 года, окружившие андреевский памятник, — были уже не пейзажным фоном, но частью среды, где художник стремился и раскрыть лирическое настроение героев, и одновременно дать социальную характеристику среды.

От Дмитриева в русской сценографии пошла традиция отношения театрального художника к природе; однако в 60-е годы дмитриевская концепция сценического пейзажа предстает уже в преображенном виде: сравним «Трех сестер», поставленных в 1940 году Вл. Немировичем-Данченко и В. Дмитриевым, и в 1965-м — Г. Товстоноговым и С. Юнович.

В. Дмитриев извлекал поэтичность из быта, из повседневности, из подлинного русского пейзажа. В последнем акте все пространство сцены занимала березовая аллея, за которой в глубине просматривался простор реки и дальний лес. Сверху свисали печальные осенние ветви. Золотисто-серый колорит создавал настроение просветленной печали, финальный монолог сестер звучал здесь как обращение к будущему.

С. Юнович сводит элементы быта до минимума, отказавшись от изображения павильонов, от стен и потолков, без которых не мог обойтись В. Дмитриев, она создает мир, где интерьер и природа едины. Поэтические мотивы обострены: на первом плане возникают своего рода натюрморты, например, праздничный стол первого акта с массой цветов, с хрустальной посудой, на которой играет солнце, а в глубине сцены стоят

березы. В первом акте они — знак надежды, поэтической мечты о лучшей жизни, они выдвинуты на первый план. Финал: сцена пуста. Одинокое стоит калитка со столбиками. Одинокое висят никому не нужные качели среди берез. Сейчас березы свидетельствуют не о поэтической мечте, но они, как и люди, погружены в душную беспросветную атмосферу.

Такой подход характерен для современной сценографии. Структура жизнеподобной декорации оказалась расчлененной. Вместе с тем ее элементы в созданной художником сценической композиции сохранили между собой те взаимосвязи и взаимосцепления, которыми они обладали в реальной действительности.

В спектаклях конца 60-х — начала 70-х годов был сделан следующий шаг. Оформляя «Чайку» в «Современнике» (1970), С. Бархин пришел к полифоническому сочетанию интерьера и экстерьера, которые сосуществовали друг в друге. Пространство сцены было одновременно и садом и гостиной, зеленая садовая кулиса переходила в коричневую, обозначающую внутреннюю стену дома. Мебель из гостиной и садовая, плетеная, натуральная клумба цветов и садовые подмости театра были сведены вместе в хаотическую композицию, из которой словно выдернули стержень объединяющей пластической идеи.

У И. Иванова в «Вишневом саду» (Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, 1972) мотив прекрасного вишневого сада вообще вынесен за скобки, его уже давно не существует, как не существует и старого милого помещичьего дома Раневской. На сцене композиция, точно охарактеризованная критиком А. Свободиным как «холодная, осколочная, составленная из знакомых частей усадебного интерьера, но соединенных в ином против реальности порядке». По всей декорации, по деревянному обломанному фронтому портала, по соединенным странному углами стенам, по колонне вьется черный вездесущий плющ. Его разрастание злое в своей глобальности. Ветви проходят сквозь стены и сквозь стекло веранды, сквозь колонну и часы, которых множество в этой декорации — настенных, напольных, разной формы, в разноразной отбивающих разла-

дившееся время. Ветки вырастают из мебели, даже из полированной крышки рояля. Чеховские герои не замечают этого жуткого зарастания — оно, как сценический символ, накладывается поверх реального действия спектакля, адресовано непосредственно зрительному залу, — в этом заключается глубокий образный смысл. А в финале эта тема, по замыслу художника, получала свое пластическое завершение. На последних словах Фирса раздавался стук молотка — поперек окна снаружи кто-то невидимый приколачивал доску. Доска за доской, снизу вверх забивался оконный проем и одновременно по первому плану медленно опускались дощатые щиты...

Свое понимание проблемы сценического пейзажа М. Китаев, пожалуй, с наибольшей силой выявил в спектакле «Дачники» (Латвийский академический театр драмы, 1972). На фоне стилизованного, желтоватого кружевного задника находились странные деревья-инвалиды, подпленные и подрубленные не только сверху, но и снизу, лишённые корней и веток уроды, обмотанные веревками, колючей проволокой. В четвертом акте художник просил режиссера, чтобы слуги вколачивали в деревья гвозди и украшали стволы гирляндами искусственных бумажных цветов. Так была выражена художником тема варварского паразитизма дачников, уничтожающих живую природу.

Через тему природы удивительно точно решил Д. Боровский «Трех сестер» А. Чехова в Будапештском театре (1972 г.). Среди дощатого пространства сцены стоит овальный стол, на который время от времени, создавая своего рода контрапункты тем или иным репликам, сверху медленно падают засохшие осенние листья. Их стряхивают на пол. Через какое-то время неназойливо, естественно листопад возникает снова... А в финале стол, который в I акте был покрыт белой скатертью, заставлен хрусталем, цветами, за которым во II акте пили чай из самовара, оказывается полностью завален листьями, как могильный холм. Засыпана и вся остальная мебель: кресла, стулья, пианино, засыпан пол сцены. Среди листьев, шурша, ломая их, хо-



дят одетые в черное люди чеховской пьесы...

Если М. Китаев, Д. Боровский, А. Васильев, В. Левенталь решают проблему сценического пейзажа лишь в связи с задачами данного конкретного спектакля, то для Э. Кочергина это стало одной из главных тем творчества. Он удивительно лично, интимно чувствует русскую природу, ее печальную красоту, ее затаенный драматизм, ее лирику. Художник создает свой театр из предельно достоверных элементов природы, его театр несет в себе непосредственность и аромат живой жизни. В этом смысле программным спектаклем для Э. Кочергина стало «Насмешливое мое счастье» (театр им. В. Ф. Комиссаржевской, 1968).

Взяв наиболее характерный для русского пейзажа мотив березы, художник перевел его из сферы привычного лирико-бытового восприятия в русло философских размышлений о драматической судьбе героя спектакля А. П. Чехова. В результате эстетического сдвига привычных представлений в план парадоксальной сценической метафоры березы вместе с подлинными вещами обихода великого писателя стали слагаемыми театрального образа храма, в котором, как исповедь, звучат письма Чехова. На голых ветках обрубленных, принесенных на сцену прямо из живого леса берез повисли часы-ходики, керосиновая лампа, фотопортрет писателя в круглой рамке, скворещ-

ник, черный зонтик. На березовых подставках стояли подсвечники; еще одна береза висела, как распятие, в глубине.

В «Талантах и поклонниках» (Ленинградский малый драматический театр, 1971) художник строит из тонких березовых стволов, наполовину обточенных в стиле мебели 80-х годов, наполовину натуральных, не тронутых обработкой, круглую беседку — своеобразный русский провинциальный классицизм. Между колонками разновысокие ширмы, их раздвигают сами актеры, превращая сценическую конструкцию в интерьер, в театр и т. д. В финале она воспринимается как деревянный склеп. А вокруг и по переднему плану на полу стоят кадки, в которых растут печальные, безлистные деревья. В течение действия и ширмы, и эти деревья украшаются букетиками и веночками, сначала бенефисными, в финале — похоронными.

А в «Селе Степанчикове» (Ленинградский театр комедии, 1971) деревянные бадьи с одними и теми же полевыми цветами вносились и в сцене похорон, и в сцене обручения с неожиданной остротой, раскрывая тему трагедийной безысходности судьбы героев Достоевского. В кульминационные моменты спектакля сверху и из щелей между дощатых плоскостей, зажавших сценическое пространство с трех сторон, выскакивали ветки, но ветки были ободранные, голые и вместо листьев на них сидели разноцветные муляжные птички...

Мотив берез и веток в работах Кочергина кажется неисчерпаемым. Повторяя его многократно, художник создает самое различное сценическое настроение. В современной комедии «Прощание в июне» (московский Театр им. К. С. Станиславского, 1972) тонкие березовые срезы с обломанными верхушками ритмично проложены, как своего рода кромки, по краям плоскостей, образующих пространство сцены. От этих горизонтально лежащих наверху берез растут тонкие ветки. Под ними висят фонари с жестяными абажурами. А на самой сцене Кочергин сочинил театр... из дощатых заборов. Извечная борьба людей с заборами

(стремление пройти сквозь забор, проделать в нем дырку, отодрать доску) элегантно и виртуозно разработана в спектакле. Забор в первом эпизоде, завешенный стендом и афишами, затем преображался перед зрителями разыгрывал своего рода «театр заборов». Вынутые доски становились свадебным столом, лавками, образовавшаяся дыра — окном, оставшиеся нетронутыми части забора — стенами студенческого общежития, на которых висели авоськи с буханками, батонами, консервами... Кочергин-художник, воздействующий тонкой эмоциональностью создаваемого сценического настроения, покоряющий удивительной душевной теплотой своих образов. Вероятно, именно поэтому в его спектаклях наиболее убедительно раскрылась современная концепция сценического пейзажа: сады, сочиненные художником, все больше уступают место театру, сотворенному из элементов живой природы, рассчитанному на подлинность непосредственного взаимодействия сценической среды и человека.

Искусство сочинения театральных садов, парков, а если брать шире — театральных пейзажей, сменилось сегодня искусством соиздания из природы, из ее подчеркнuto достоверных натуральных элементов, порою самым неожиданным и причудливым способом сплетенных с предметами реального быта, оригинальных сценических композиций. Их образная структура подчиняется своим собственным театральным законам. Такие сценические композиции пластически раскрывают внутренние, скрываемые за повседневностью мотивы, реальных взаимосвязей человека и среды, в то же время они рассчитаны на непосредственное физическое взаимодействие с актером.

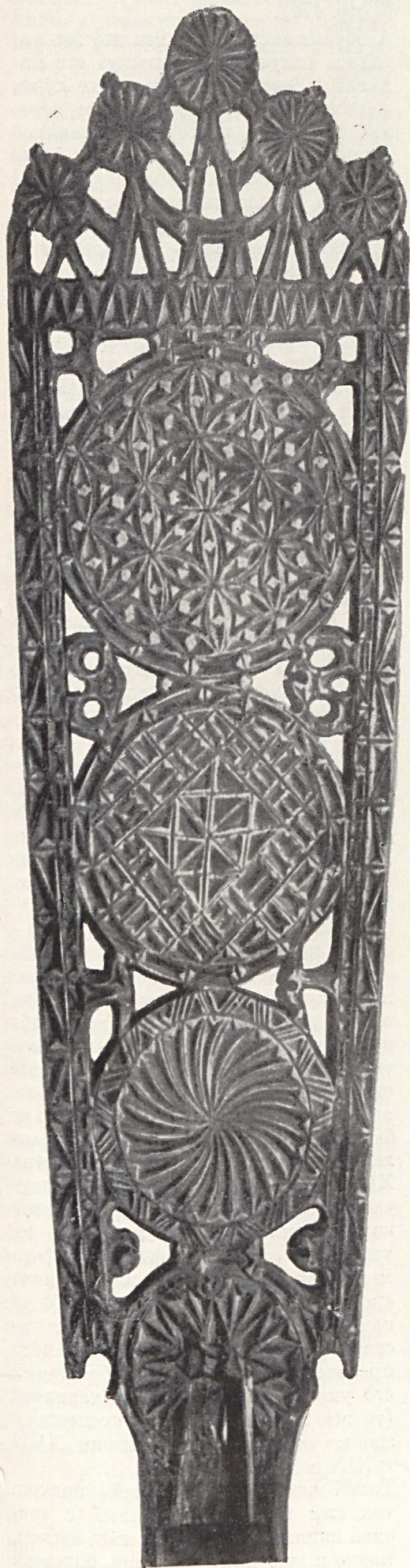
Проблема воплощения природы становится одной из центральных проблем разработки новых форм сценического реализма.

В. Левенталь. «Разгром» (сверху)
Деталь

М. Китаев. «Дачники»

Э. Кочергин. «Валентин и Валентина»





ОТ РЕДАКЦИИ

Проблема изучения народного искусства — одна из важнейших в настоящее время не только для теории, но и для практики народных художественных промыслов. Ученые и публицисты, художники и руководители предприятий за последние годы написали немало статей по этому вопросу. Не меньшее внимание было уделено этим же проблемам на специальных заседаниях и конференциях.

Само изучение народного искусства прошлого тесным образом связано с народным искусством настоящего в любой из наших республик. Однако тут царит полная неразбериха во мнениях. Руководители промыслов, главные и рядовые художники, даже Научно-исследовательский институт художественной промышленности ищут критерии, на основе которых можно было бы строить и направлять работу художников, чтобы решить главную задачу — создание современных и в то же время народных национальных изделий, которые бы всем своим обликом, содержанием и художественным строем отвечали этим насущным требованиям. Прямые заимствования, как бы ни были высоки их художественные качества, ведут к фальшивой по своей сущности стилизации.

Вместе с тем надо признать, что произведения, созданные как бы «в противовес традициям», зачастую вообще теряют специфику народного искусства, то есть тоже ведут к неправде. Видимо, здесь многое зависит от понимания самой природы народного искусства, от приведения в систему разрозненных теоретических высказываний об этом.

В наши дни возник большой интерес к тому, что можно было бы назвать символикой орнамента, часто постигаемой не сразу, а путем долгого и тщательного изучения, когда это касается произведений или отдельных мотивов, созданных в далеком прошлом. Старые исследователи народного искусства, такие, как В. С. Воронов, А. И. Некрасов, А. В. Бакушинский мало интересовались вопросами содержания, и семантика древних образов, так произошло, почти совсем осталась только в сфере археологов и этнографов. В этой области особенно ценен вклад Б. Рыбакова, который, изучая семантическую сторону древнего декоративного искусства Киевской Руси, много сделал для правильного понимания смысла и значения ряда его изображений; то же было им сделано и по отношению к народному искусству. Исходя из его глубоко методологически верных работ, уже ряд исследователей, непосредственно работавших над изучением народного искусства, показал различные семантические основы старого народного искусства и, порою, их отражение в современном советском народном искусстве. Сейчас эти вопросы стали настолько значительными, что редакция журнала сочла своевременным начать разговор о семантическом содержании древнего искусства в народном творчестве. Мы полагаем, что тот обмен мнениями, который состоится на страницах нашего журнала, затронет различные аспекты указанной сложной проблемы, будет полезным для уточнения как того, что представляют семантические образы в нашем старом народном творчестве, так и того, что связывается с их проявлениями в современном народном искусстве.

Художественная «речь» народного искусства

М. Ильин

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОГО ИСКУССТВА началось в середине прошлого столетия. Сначала ставилась задача определить историческую последовательность и создание соответствующих произведений в архитектуре, живописи, скульптуре. Но постепенно этот историзм исследовательской мысли стал уступать свое место раскрытию природы и свойств данных видов искусства и их изменению во времени.

По неизвестным причинам вещи декоративно-прикладного искусства, как народного, то есть крестьянского и городского ремесленного, так и «ученого» при все нараставшем собирательстве оставались совершенно не рассмотренными, не анализированными специалистами. Казалось, что в таких центрах, как Абрамцево и Талашкино, будет установлена методология изучения народного искусства, для того чтобы наилучшим образом осуществить на практике создание вещей, которые были бы и новы и, вместе с тем, кровно связаны с прошлым национальным искусством.

Но увя! Ни там, ни тут, ни в каком-либо ином месте этого не было сделано, и потому мы стали свидетелями превращения якобы народно-национальных форм в формы стиля модерн или эклектику так называемого «русского стиля» (последнее существует и сейчас).

Эта застылость научно-исследовательской мысли была в первые послереволюционные годы преградой для тех, кто искренне стремился возродить народное искусство там, где оно еще теплилось. Такие ученые, как В. Воронов, А. Бакушинский, А. Некрасов, А. Салтыков, Л. Динцес, М. Каменская, М. Званцев, В. Василенко и другие в своих трудах стремились преодолеть эту застылость, глубже понять природу русского народного искусства.

Перед названными учеными находился огромный мир вещей с не менее обильным количеством изображений, орнаментов, декоративных сюжетов и приемов. Все то, что могло соответствовать новому движению художественной мысли в послереволюционный период, надо было отобрать, изучить, объяснить. Вот тут-то обнаружилось, что русское декоративно-прикладное искусство, на-

родное в частности, не затронуто исследовательской мыслью с такой глубиной, как, например, русская архитектура и живопись, а изучить все многообразие форм и объяснить непонятное различие художественных приемов, в особенности в русском народном искусстве, было совершенно необходимо. Оставалось неясным, откуда, например, взялись и как развились близкие друг другу национальные, но столь различные декоративные формы росписи Хохломы с ее «травкой» и Городца с его «розанами». Или чем объяснить столь большое различие прялок Мезени и Тверской губернии, хотя они возникли в одной и той же социальной среде и в одно и то же время. Эти вопросы, как и многие другие, требовали ответа как для правильного понимания развития и сущности народного искусства, так и для практической деятельности возрождавшихся промыслов.

В одних случаях высказанные суждения о народном искусстве были справедливы (В. Воронов), в других же весьма спорны, поскольку они основывались лишь на внешних сопоставлениях, сравнениях, на теории влияний и т. д., которые «процветали» в те годы и в «ученом» искусстве. Постепенно сложилось положение, когда личное видение исследователя, его личное понимание формы и орнамента стало считаться аксиомой, если этим утверждениям не противостояло какое-либо другое, примерно того же толка. Так родилась широко известная теория В. А. Городцова, поддержанная рядом ученых и до сих пор считающаяся авторитетной у некоторых из них. Она пыталась объяснить непонятные знаки, эмблемы, «геральдические» фигуры. Все многообразие декоративных элементов русского искусства, особенно народного (заметим, кстати, что речь шла в основном об искусстве XIX века), объяснялась В. Городцовым живучестью и многовековым бытованием древнейших праславянских, языческих в своей основе символических форм, восходящих, якобы, к искусству древних даков и сарматов. Розетка — это знак солнца и его благодатного действия, женская фигура с ветвями в руках — богиня Земли и т. д. Все укладывалось в рамки этой схемы, все как будто бы находило себе объяснение.

Не трудно заметить, что, излагая свою теорию, В. Городцов брал во внимание лишь внешние формы, без какой-либо попытки вникнуть в содержание этой «знаковой системы» для XIX века. Образ «матери — богини Земли» с всадниками по бокам сделался основоположным, своего рода символом изучения чуть ли не всего русского народного искусства, не только прошлого, но и настоящего.

Таким образом, выходило, что в течение тысячелетия искусство русского народа прошло лишь под этим всеохватывающим знаком, без каких-либо существенных изменений, что все было сделано давным-давно даками и сарматами, а новое, если оно и было, следовало рассматривать, как

наканое. Я сам, когда-то убежденный столь разительной логикой утверждений В. Городцова, его, казалось, столь убедительным сравнением женских фигур северо-русских полотенец и подзоров с композиционно родственными сценами в произведениях даков и сарматов, стал подыскивать дополнительные связующие звенья, тянувшиеся из доисторического прошлого к нашему времени. Так «на вооружение» мною была взята сцена винопития из росписи XVII века, где две фигуры с поднятыми стаканами восседали по бокам стола, одетые в древнерусские охабы и горлатые шапки. За ними последовала сцена чаепития на федоскинской (лукутинской) коробочке, где два торговца-приказчика (или дворники?) чинно пили чай за столом со стоявшим на нем ведерным самоваром с конфоркой и декоративными ручками. Как все это походило или было близко фигуркам на подзорах, где по сторонам женщины с ветвями в поднятых руках стояли всадники, державшие те же ветви, а кони имели процветшие хвосты. Все казалось логичным, цельным и стройным. Традиции, традиции и еще раз традиции! Они торжествовали! Как же можно было их отрицать или подвергнуть сомнению даже в случае применения их на практике в наше время!

Но все же эта теория тысячелетнего существования форм и «знаковой системы» язычества стала казаться мне явно антиисторичной, уничтожающей отражение в творчестве народа происходивших в жизни изменений. Но адепты теории В. А. Городцова отвечали: изменения происходили. Разве сцены винопития и чаепития не свидетельствуют об этих изменениях? Мать — богиня Земли для своего времени, винопитие для XVII века, чаепитие для XIX века, а для нашего времени достаточно найти советскую тему, придать ей формы и композицию древнеславянских «знаков», как все будет на месте — и традиция соблюдена, и вещь получит современный облик. Примерно это и случилось в 20-х годах нашего времени, когда палешане написали на шкатулке заседание сельсовета в виде «Тайной вечери». Но если предположить правомочность подобного взгляда, то не устанавливаем ли мы примат «единого потока» неизменяемости форм и отсутствие минимальных поисков нового для отражения настоящего. Ведь в этом случае многочисленные розетки классицизма следует признать тоже солнечными знаками и т. д.

Мои нараставшие сомнения в правомочности подобной теории превратились в уверенность, когда в 1958 году был опубликован завершающий том собрания сочинений В. Ключевского, где среди ранее не изданных его высказываний содержались истинная жемчужина научно-исследовательской мысли о методологии изучения искусства прошлого. Известный ученый говорил о том, что обычно принято судить о древней жизни и ее формах (произведениях

искусства) «по впечатлению, какое она на нас производит. Не будет ли справедливее, — продолжал он, — человечнее и **научнее** (подчеркнуто В. Ключевским) брать во внимание при этом суждения и те чувства и соображения, с какими работали над этой жизнью ее строители, и те впечатления, которые на них производила их собственная работа. Чтобы понимать своего собеседника, надобно знать, как сам понимает он слова и жесты, которыми с нами объясняется». Необходимо знать его «язык понятий и интересов». (Сочинения, том 8, стр. 476).

А обращались ли те, кто изучал народное искусство, к «языку» его понятий и жестов, то есть к его художественной речи, посредством которой народные мастера объяснялись «друг с другом и объясняются с нами их потомками и наблюдателями»? На этот вопрос мы отвечаем отрицательно, поскольку нас интересовали «слова» искусства — те или иные его художественные приемы и изобразительные сюжеты, а не их смысл. Если мы и старались вникнуть в смысл народного искусства, то поверхностно, в то время, когда для решения поставленных важнейших задач мы ограничивались лишь выводами собственных умозрительных поверхностных наблюдений, то есть считали главным свою личную точку зрения, основанную на полученных впечатлениях.

На мнение В. Ключевского, опубликованное в его сочинениях, историки народного искусства, к сожалению, не обратили внимания. В то же время оно содержало целую методологическую программу исследования, позволяющую если не использовать, то раскрыть существеннейшие стороны народного искусства.

Научный сотрудник НИИ художественной промышленности Н. Климова, исследуя полотенца и подзоры XIX века, установила, что никакой богини-матери Земли иногда с предстоящими перед ней всадниками тут нет. На полотенцах и подзорах достаточно точно воспроизведен праздник — обряд начала весенних работ, распространенный в XIX веке. В сохранившихся же выпивках XVIII века она не нашла даже намека на подобную композицию. Растительные мотивы были точно идентифицированы ею с местной флорой. Более того, сцены с конями, деревьями и т. п. были зафиксированы в найденных ею любительских фотографиях конца XIX века. Поэтому необходимо изучать и «дешифровать» содержание изображенных сцен, «читать» не только их «слова» — фигуры и формы, а напоминать сущность явления: «речь», смысл происходящего. Тогда нам откроется вся глубина художественного замысла того или иного произведения, значение изображений его украшающих, даже их характер (то же можно сказать относительно сцены винопития и чаепития XVII и XIX веков).

Такой чисто формальный подход, так или иначе соединенный с теорией влияния, принес, на наш взгляд, науке и, добавим, практике, большой

урон. Русский крестьянин и городской ремесленник, создавая свои произведения, менее всего смотрел назад, в далекое прошлое. Он был деятельным наблюдателем своего времени, житейского обихода и развивавшихся, хотя и медленно, современных ему обычаев и обрядов.

Эту истину в настоящее время кое-кто стал уже понимать. Такова статья В. Василенко о содержании народного искусства (хотя он не отрицает роли семантики образов), такова книга Т. Разиной о связи народного искусства с фольклором. Но это лишь первые ростки новых поисков, первые победы, где наряду с желанием по-новому взглянуть на народное искусство, нет-нет и скажутся старые наукообразные штампы. Помимо нового по подходу изучения искусства, стоит огромная нерешенная задача работы с художественными промыслами, о чем так много и так безуспешно говорится на страницах нашей печати за последние два года.

Совершенно отчетливо вырисовывается необходимость раскрытия мировидения и миропонимания русского крестьянина и городского ремесленника на каждом этапе исторического становления и развития страны, ее социальных изменений и классовых взаимоотношений.

При определенной стойкости взглядов и художественных навыков в крестьянской среде, удаленной от городов и торговых магистралей (известная архаичность, порой даже консервативность), необходимо проследить ее стремление к пониманию искусства вышестоящих социальных слоев, особенно в XVIII и XIX веках. В наше время этой притягательной для народного искусства средой становятся городское искусство и художественная промышленность. Естественно, что изучение народного искусства, как крестьянского, так и городского ремесленного, должно вестись не в их известной и чаще всего условной статичности, а в контакте с развивающимися представлениями о мире и его цивилизации. Следует сказать, что необходимо проникнуть в самую суть явлений, понять последовательность фактов и действий народа, вызывающих те или иные его чувства и формы в искусстве, и так написать о данном явлении, чтобы это оставалось всегда действенным и стало стимулом для дальнейшего изучения искусства — вот одна из главных наших задач.

Только идя этим путем, мы можем глубже раскрыть содержание художественных форм и сущности народного искусства в целом, а раскрыв их, определить его национальные художественные черты, также подверженные изменению в историческом развитии и утверждавшие свою индивидуальную в каждом периоде национальную гордость.

Подобные принципы научного исследования сулят большие открытия там, где многим еще кажется, что все уже найдено.

Трудности истинные и мнимые

Г. Вагнер

В ОБЛАСТИ ИЗУЧЕНИЯ русского народного искусства трудятся талантливые ученые. Ими написано много увлекательных книг. Выход в свет почти каждого такого труда приносит и радость понимания, и желание получить еще более исчерпывающий ответ на вопрос: почему одни образы искусства хотя и нравятся, но как-то быстро забываются, другие же врезаются в память как некие «монументы» или как вечные «формулы». Анализируя эту реакцию, обнаруживаешь, что сильное впечатление оставляют главным образом такие произведения, которые никак нельзя назвать иллюзорными. Правда, и в профессиональном искусстве иллюзорные образы нравятся лишь неразвитому вкусу, настоящие же реалистические образы далеко не иллюзорны. Но те произведения народного искусства, о которых идет речь, нельзя безоговорочно назвать «настоящими реалистическими». Реализм здесь выступает в особом качестве. Я имею в виду не только широко известную композицию «богини» с предстоящими всадниками, но и структурно родственные ей бинарные и тернарные композиции, в которых «предстоящими» оказываются птицы, звери, фантастические существа, а центрирующую роль играет не только женская фигура, но и дерево или же просто ромбический знак. Какое бы содержание мы сейчас в них ни усматривали, поразительным остается, что образы эти устояли перед всеразрушающим действием многих столетий и продолжают производить большое эстетическое впечатление своей отточенностью и завершенностью. В значительной степени они-то и определяют специфику народного искусства. В чем же состоит их удивительная действенность, обеспечившая им столь долгую жизнь? Не выражают ли они какие-то «вечные истины»? Действительно, мы очень близко подойдем к их пониманию, если вспомним, что «известные формы, имеющие громадное значение» и возможные «только на сравнительно низкой ступени художественного развития», долго сохраняют значение своего рода «норм», а иногда и «недостижимого образца»¹. В них как бы закреплены самые непосредственные, а поэтому и самые фундаментальные представления о вечном порядке и гармонии мироздания, о незыблемости круговорота жизнедающих сил Природы. Такие образы с полным основанием можно назвать концептуальными.

Эстетическая долговечность таких образов, должна, по-видимому, объясняться никогда не умирающим осознанием человеком всей прелести своей юности. Ибо, разве человек не должен «стремиться к тому, чтобы

на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность; и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?»². Народное искусство — это и есть выражение истинной сущности народа в ее безыскусственной правде.

Таким образом, проблема действительности и эстетической долговечности концептуальных произведений народного искусства перерастает в более конкретную проблему истинной сущности норм народного мировоззрения и воспроизведения их с безыскусственной правдой. Но и эта проблема все же достаточно отвлечена и нуждается в более специальной постановке.

Что такое «истинная сущность норм народного мировоззрения?» Здесь нельзя обойтись без древнего, хорошо известного античным мыслителям понятия этоса. Ведь ни моральные, ни общественные, ни художественные нормы не задаются кем-то со стороны, они складываются в сознании народа и непосредственно отличаются в различных формах народного творчества, которое В. И. Ленин недаром считал «народной философией». Одухотворение природы, вера в ее неизменную благодетельность, эпическая героика, лирическая задушевность, пословичная мудрость, вера в победу Правды над Кривдой, мечта о лучшей доле, ненависть к угнетателям — все это, а также многое другое, и составляет этос, «истинную сущность» «норм» народного мировоззрения и творчества.

Таким образом, выражение народного этоса, если даже оно не получило художественной обработки, всегда семантично. Внесемантичность здесь абсолютно невозможна, это означало бы, что народное творчество, составляющее «душу народа», лежит вне этоса.

Но семантичность вовсе не означает неизменности семантики. На протяжении полуторатысячелетнего развития семантика славяно-русского народного искусства существенно изменялась. Однако изменялась, если можно так выразиться, ее надстроечная, а не фундаментальная часть. «Фундаментом» той области народного творчества, к которой относятся концептуальные изображения, всегда было обрядовое почитание изображенного, в какой бы форме это почитание ни выражалось. Если в глубокой древности фронтально стоящая женская фигура с предстоящими всадниками (или просто конями) понималась как некая богиня, то с течением веков она превратилась в доброжелательный символ, но непременно обрядово-семантичный, иначе народное творчество давно утеряло бы его. Проще говоря, сохранялся этос. В этом отношении интересующие нас мотивы народного искусства пережили такую же судьбу, что и древнерусские былины, хранителем которых чуть ли не до настоящего времени является Русский Север. В семантичности былины, кажется, до сих пор никто не сомневался.

Сказанное относится не только к

сюжетным композициям, но и к орнаменту. Можно отдать должное тем усилиям, с которыми нередко «защищается» его эстетическая суверенность, только суверенность эта также мотивирована. Если бы мы могли предложить какой-нибудь северо-русской мастерице XIX века вышить на обрядовом предмете вольный мотив, то наверняка очутились бы в положении крыловского семинариста. Пусть, вырезая или вышивая солярные или ромбические фигуры, мастера и мастерицы не думали ни о солнце, ни о символе плодородия, но за них думали предки, мастера же следовали их заветам. Следование заветам — это не формально-технический, а семантический факт. И он несколько не умаляет эстетической суверенности орнамента.

Следует вообще сказать, что верить или не верить в сохранение древнего содержания мотивов народного искусства нельзя. Это вопрос не веры, а науки. Наука же указывает, что прежде чем стать относительно (то есть мотивированно) «эстетически самостоятельным» образом, мотив прошел стадии мифа, культа, символа, знака, метафоры и нередко содержит в себе несколько этих «уровней». Правильное понимание семантики образа — весьма нелегкое дело, оно составляет истинную трудность изучения народного искусства. Что же касается точного названия того или иного мотива, сюжета, то это трудность мнимая.

До сих пор мы говорили о том, что составляет «истинную сущность» народного искусства, его этос. В чем же состоит «безыскусственная правда» его выражения?

Я думаю, что мы впали бы в ошибку, если бы стали формулировать это понятие в рамках современных эстетических категорий. Если «истинная сущность» есть не что иное, как проявление «нормального детства» народа, которое всегда обладает для нас «вечной прелестью» (К. Маркс), то здесь нужно искать и признаки этой «вечной прелести». И тут мы снова сталкиваемся с истинными и мнимыми трудностями.

Истинные трудности состоят в полной неразработанности эстетических категорий для «архаических» форм народного искусства. Понятие «архаики» вообще лежит вне эстетики, хотя никому другому, как знаменитому Бурделю, принадлежат замечательные слова: «Архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром; это самое человеческое и одновременно самое вечное искусство; недалекие умы, которых страшит надменная обнаженность истины, находят его примитивным, потому что он слишком далек от них»³. Слова Бурделя можно полностью отнести к народному искусству. Собственно говоря, его и имел в виду Бурдель. Говоря об источниках своего искусства, он писал: «Живые источники здесь, вокруг нас. Бесконечно обновляясь, моя мысль старается задержать на миг поток летящих дней, жадно впитывая картины утра детей, порывов материнской люб-

ви, полуночи черных волос, зори золотых кудрей». Если заменить бурделевское слово «архаизм» словами «безыскусственная правда» то мы будем ближе к пониманию природы народного искусства. «Безыскусственная правда» означает не столько наивность, сколько незамутненность естественного чувства (и вообще сознания) идущей от «цивилизации» конъюнктурностью, и эта незамутненность незамедлительно, спонтанно выражается в столь же цельной образности. Обычно мы говорим о лаконизме, обобщенности обрядов народного искусства, но все это неточно, так как за основу надо брать не форму, а этос.

Мнимые трудности состоят в попытках всячески соотнести народное искусство с тем пониманием реализма, которые сложилось в области профессионального искусства. Приравнение народного творчества к стилям и направлениям «большого» искусства вообще неправомерно. Это было бы равносильно приравниванию народной философии к философии теоретической. Вместе с тем народная философия — это и не обыденное сознание. «Народное мировоззрение в своих лучших, творческих проявлениях выходит за пределы непосредственной данности, повседневности (которыми в основном ограничивается «обыденное сознание»), ибо стремится постичь мир в целом, проникнуть в сущность вещей, уяснить не только сущее, но и должное, а следовательно, подняться хотя бы ощупью, до определенных обобщений и выводов»⁴.

В этом тезисе как бы объединяются те два качества народного искусства — «истинная сущность норм» и «безыскусственная правда» выражения, о которых и идет речь. Успехи науки о народном творчестве зависят во многом от правильного и, я сказал бы, совестливого понимания приведенного положения.

В заключение мне хотелось бы коснуться еще двух вопросов: насколько все сказанное об обрядовом жанре относится к другим жанрам народного искусства и распространимо ли все это и на советское народное искусство?

Черты обрядового жанра механически не переносимы на другие жанры. Например, жанр славянских оберегов (его можно назвать апотропеическим) существенно отличается от обрядового — он не нуждался в принципе симметрии. Еще более отличался от обрядового повествовательный (эпический) жанр, он полон горизонтально разворачивающейся динамики. Но такие особенности обрядового жанра, как выключенность изображаемого из всякого конкретного пространства и времени, стремление «постичь мир в целом», присущи и другим жанрам, составляют специфику народного искусства. Любая матрешка, дымковская игрушка, расписная прялка — это не отражение «конкретной действительности», а «мир в целом». Отсюда и «космологический» образный строй произведений народного искусства.

Происшедшие революционные преоб-

разования в народной жизни несомненно внесли существенные изменения в народную философию, а следовательно, и в семантику народного искусства. Мир старых, земледельческих образов умирает. Но умирает ведь лишь внешняя форма представлений, но не сами представления об извечном порядке и гармонии Природы. Столь фундаментальные представления вообще не могут умереть, наоборот, они прочно входят в развивающееся мировоззрение, преобразуясь из интуитивных в осознанные. Поэтому структура концептуальных образов сохраняет свое не только эстетическое, но и семантическое значение. Только семантика теперь становится все более «эстетизированной». Нечто подобное наблюдается даже в современной науке, прежде всего в физике. Критерием физических теорий все чаще выдвигается «внутреннее совершенство». В своем стремлении «постичь мир в целом» «народная философия», то есть народное творчество, как нельзя лучше отвечает современным тенденциям познающей мысли; всякое отрицание этого, перевод народного творчества в русло бытовизма вряд ли выведут его на широкую дорогу.

Прошлое народного искусства не мешает, не противоречит настоящему, а составляет его прочный фундамент. Конечно, это не рецепт для создания хороших произведений народного искусства; последние вообще создаются не по теоретическим «рецептам», а по голосу народной мудрости. Поэтому, если нельзя верить или не верить в древность семантики тех или иных мотивов (повторяем: это дело не веры, а науки), то совершенно необходимо верить в высокий этос народного творчества. Тогда сами собою отпадут такие искусственные «альтернативы», как: семантический или не семантический орнамент, современна или не современна матрешка, реалистично или не реалистично народное искусство, быть или не быть ему в будущем.

Из сказанного явствует, что высокий уровень и полнота народного искусства предполагают прежде всего естественность и незамутненность народного художественного сознания. Эта естественность и эта незамутненность, конечно, будут уже не того «уровня», как в дореволюционное время, но стремление «постичь мир в целом» остается тем же. Остается, следовательно, и специфичность народного искусства как искусства по преимуществу «эпического».

Сохранению и культивированию этого качества у нас мешает очень и очень многое, но рассмотрение данной стороны вопроса не входит в мою задачу.

¹ К. Маркс. Введение (из экономических рукописей 1857—58 годов) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, М., 1958, стр. 737

² Там же.

³ Эмиль Антуан Бурдель. Искусство скульптуры, М., 1968, стр. 75.

⁴ Л. А. Коган. Народное миропонимание и история общественной мысли. ж. «Вопросы философии», 1963, № 2, стр. 84.

Искусство Татьяны Мавриной

Н. Дмитриева



КОГДА ПРОИЗНОСЯТ ИМЯ Татьяны Алексеевны Мавриной, прежде всего вспоминаются детские книжки. Иллюстрации к народным русским сказкам, к сказкам Пушкина и собственные книги-сказки Мавриной, где текст минимален и только сопровождает картинки — веселые, дерзкие, ослепительно-красочные.*

Станковая живопись Т. Мавриной, может быть, не так широко известна, как ее книги-сказки, но нисколько не менее значительна. Она самоценна, хотя и сопряжена с работой над сказочными иллюстрациями. Маврина пишет портреты, натюрморты, панно, пейзажи; более всего — пейзажи старых русских городов. Эти пейзажи одновременно реальные и сказочные. По акварелям и рисункам Загорска можно изучать знаменитый комплекс Лавры — как он выглядит с запада, с востока, со стороны пруда, с горы, и как выглядит сам город Загорск вместе с его населением, в разное время дня, года и столетия — от начала войны до 60-х годов. Если вы видите на картине Мавриной свадебную толпу ряженых, лошадь с телегой, везущую тушу теленка, почтовый ящик на

ножках посреди площади, — можно не сомневаться, что все это было наблюденно художницей в природе. Не выдуманы фигуры рыб и белок на островерхих крышах валдайских домов; увиден, а не сочинен автобус с репродукцией «Мадонны Литты» вместо номера, едущий среди приволжских холмов по улице Городца. Как бы желая подчеркнуть своеобразную документальность своих работ, Маврина не только пишет в углу картины название местности и дату, но и, по примеру старых лубков, делает надписи на самой картине: «Река Цна», «Фабрика газированной воды», «Дом Ворониных XVIII в.». Вместе с тем, эти же надписи, эти буквы прямо на реке, прямо на небе, выходящие из трубы дома, окружающие дерево, способствуют тому остранию увиденного, тому приближению его к сказочному миру, которое и составляет замечательную особенность живописи Мавриной. Маврина пишет то, что видит — если не прямо с натуры, то по памяти и впечатлению. Но она никогда не видит прозаически — она видит в том же поэтически-причудливом ключе, в каком делает иллюстрации к сказкам.

Сама народная сказка, а также русский изобразительный фольклор тоже берут начало от впечатлений действительности. Но долог и извилист путь их претворения в легенду — он теряется в веках. Нелегко понять, откуда явились и почему прижились жар-птицы, львы, «фараонки», какие у них связи с тем, что было на самом деле, какими неисповедимыми путями шла народная фантазия. Творчество Мавриной можно рассматривать как модель — одну из возможных моделей сотворения сказки из жизни. Можно почувствовать путь сказки — еще не отлившейся в канон, никогда не кончающейся, непрерывно творящейся в настоящем. Она прорастает у нас на глазах из знакомого и повседневного.

В пейзажных сериях Мавриной, в сущности, нет ни фантастических происшествий, ни фантастических персонажей, а только бытовые мотивы — женщина ведет корову, едет грузовик, дети играют, собаки бегают, цветники куполов возносятся над маленькими домиками, магазинами, булками, вывесками, киноафишами. Но почему все это, обыденное, кажется волшебным?

У Мавриной женщины с ведрами на коромыслах — сегодняшние сельские жительницы и они же — «богини-водоноски»; деревья — золотые и белые ветвистые частоколы, где «запутались облака»; облака пасутся, как овцы на голубом лугу; весенние лужи — ослепительные, густосиние зеркала неба. И птицы лесные и домашние, очень заметные и какие-то особенно значительные: кажется, они, если захотят, могут заговорить человеческим голосом.

Чередование времен года, первый снег, таяние снегов, приход весны — давние, вечные темы: как много это писали! Художница не боится обращаться к ним еще и еще, ей не гро-

зит опасность вторичности — она умеет еще и еще раз сказать о весне по-новому.

Было бы неправильно думать, что искусство Мавриной, черпая из народных источников, порывает с русской традицией XIX века. Скорее она воссоединяет то и другое. Вообще живопись передвижников не так чужда стихии народного творчества, как иногда полагают. Правда, в середине прошлого века народное искусство еще не принималось всерьез в среде художников-профессионалов; сознательно к нему стали обращаться позже — в кружке Мамонтова. Но некое скрытое родство, родство по духу с русским фольклором есть и у передвижников, — может быть, более, чем у слишком образованных мирискусников, — ведь передвижники и сами были «людьми из народа», из русских сел и городков. И не любопытно ли то обстоятельство, что именно картины передвижников со временем становились достоянием наивного творчества! «Аленушка» Васнецова, «Утро в сосновом лесу» и «Рожь» Шишкина, «Охотники на привале» Перова имеют свою уже долголетнюю «фольклорную» историю. В своей книге о городецкой живописи Маврина вспоминает купеческий дом в Сарапуле, где «стены, потолки, двери — все было безудержно разрисовано копиями с картин «Боярский пир» Маковского, «Майская ночь» Крамского и с других — фантазия местных художников-самоучек и купца-чудака».

Искусство иконописцев, крестьянское искусство, искусство Перова, Саврасова, Маковского, наивное искусство самоучек — явления разные, но внутренне друг другу не чужие; «одно с другим не спорит», как говорит Маврина.

В ее собственных картинах старина не спорит (или, во всяком случае, не ссорится) с новизной. Мало кто так любит и до тонкости знает русскую старину и русский национальный стиль, как Маврина; тем не менее ей вовсе не свойствен ригоризм строгих ревнителей чистоты стиля. В облике городов такой чистоты быть и не может: город — живой организм, где новое непрерывно наслаивается на старое. Переплетения древнего и современного не отталкивают художницу: она умеет находить в них особую прелесть. У нее нет стремления сделать из старины неприкасаемый заповедник. Ей нравится соседство пронзительно голубого киоска «Пиво — воды» с разноцветными куполами Лавры, туристские автобусы в ансамбле Суздаля, лес телевизионных антенн на старых домах.

Где теперешнее, где прошлое? В маленьких старых городах и пригородах теперешнее сживается с прошлым без резких разрывов, естественно и само вливается в ручей сказки, истоки которого — в незапамятной старине. Богородские игрушки, городецкие чаепития, изразцовые шатры, фигурные коньки — и кумачевые лозунги, афиши, громкоговорители; молодые люди с фотоаппаратами, старушки в платочках и модницы с лихими прическами; лошадь с телегой

* Статья написана в связи с 50-летием творческой деятельности Т. А. Мавриной и выставкой ее работ в Гос. Третьяковской галерее



Т. Маврина
Волк. Иллюстрация к книжке
«Диковинные звери»



Т. Маврина
Красный кот

и «Победа» — все, даже пресловутая «красота-пошлость» — бумажные цветы и гипсовые кошки, — все превосходно вписывается в картины сегодняшней жизни Загорска, Городца, Суздаля, Валдая, Балахны и существует там в веселой живописной гармонии.

Ее полотна полны экспрессивного юмора, она работает в динамичном ритме и темпе, komponует свободно, ее рисунок красив, в нем есть вызывающая смелость, почти дерзость выражения. Не связывая себя правилами традиционной перспективы и моделировки, она находит особый язык для выражения пространства, пространственных отношений, если можно так сказать, напряженных эмоций пространства. Прямых линий, ровных очертаний художница не признает: ее линии выются, перебиваются, обрываются. Рисунок узорен, но без всякой «ювелирности»; напротив, все как бы несколько грубовато, шероховато, как фактура древнейшей коры; преувеличивается корявость и приземистость домиков (а иногда их «прятность»), и если даже какая-нибудь колоколенка XVII века в натуре выглядит слишком изящной, художница откровенно признается: «когда рисую, я ее все-таки огрубляю, упрощаю, прижимаю, как в знаменитой деревянной богородской игрушке «Троице-Сергиева Лавра».

Иногда кажется, что Маврина пишет с удивительной, чуть ли не с детской непосредственностью. Но не

нужно быть знатоком, чтобы почувствовать за этой простотой большую, изощренную живописную культуру. Путь к такой простоте долг. Непосредственность Мавриной — это меньше всего непосредственность автодидакта, самоучки. Кроме собственно русских традиций, в ее искусстве претворилась также и французская — Ван-Гога, Боннара, Матисса, может быть, Марке и даже Пикассо. Художница выросла в Нижнем Новгороде и с детства полюбила радостное, праздничное искусство этого края. Потом училась во ВХУТЕМАСе у Фалька. На первых порах — после ВХУТЕМАСа — «французское» начало сказывалось в ее живописи сильнее, отчасти оттеснив ранние отроческие пристрастия. Ее живописные и графические работы 20-х и 30-х годов заметно отличаются от более поздних и по сюжетам, и по манере: светлая живопись, передающая форму исключительно цветом, довольно изысканно нюансированная в цвете, и темпераментные рисунки-наброски, построенные на игре легких и влажно расплывающихся пятен туши. В достаточной мере артистичные, эти ранние работы, однако, еще не вполне «мавринские», не до конца индивидуальные. Индивидуальность художника, включая его неповторимую манеру видения, все-таки кристаллизуется тогда, когда художник находит свой материал — «то, что он любит», как говорил Ван-Гог.

Маврина сосредоточилась на том, что

она любит, или вернее, вернулась к предмету своей первой любви где-то в начале 40-х годов: конечно, тут сыграло роль предельно обострившееся чувство Родины, охватившее всех в годы Отечественной войны. В эти годы Маврина, как и многие советские художники, делала антифашистские агитационные лубки. В эти же годы она стала писать московскую и загорскую серию, увлеклась изучением древнерусской иконописи и заново открыла для себя городские «примитивы» — «чаепития», «всадников», «розы» на донцах прялок. Эти крестьянские росписи художницу не только заинтересовали, не просто понравились, но дали новый толчок развитию ее собственных художественных принципов. Вот как она сама об этом говорит: «Тогда я, воспитанная «на французках», была очарована совсем другой, неведомой мне техникой, совсем другим способом «крашения», дающим большой звук. Без неясностей, спадов и подъемов, при экономной палитре. Тут все одноценно — на уровне законов современной живописи. Вешай их хоть с Матиссом или Пикассо — не пропадут».

Известная близость к Матиссу в полотнах Мавриной очевидна, особенно наглядна она в ее натюрмортах — букетах цветов. Труднее уловимы отношения живописи Мавриной к живописи Пикассо. Отдаленные, опосредованные — все же они есть. Вероятно, они определяются склонностью художницы к иронии и гроте-

ску. Ирония Мавриной — это та веселая насмешливость, которая проглядывает подчас в народном творчестве. Ирония более всего находит себе выход в портретах Мавриной, которые всегда похожи и, в общем, не злы, они весело ироничны, а иногда перерастают в гротеск. Часто они служат художнице материалом для сказок.

Примечательный художественный эксперимент — несколько композиций «На выставке Пикассо». Маврина, как я понимаю, ставит в них задачу, подобную тем, которые часто, разнообразными способами, решал и сам Пикассо: объединить в одно непротиворечивое пластическое целое жизнеподобные образы с предельно условными и трансформированными, преодолеть их художественную несовместимость.

В этих своеобразных штудиях «по мотивам» Пикассо с особенной остротой выразилось пристрастие художницы к встречам и слияниям различного. Она любит «чуждое» не меньше, чем чудесное. «Чуждое» она никогда не упускает случая подметить и в пейзажах «чудо-городов». Там течение времени само осуществляет непрерывные слияния — древнего и нового, бытового и сказочного, романтического и тривиального.

В художественную родословную Мавриной какими-то элементами входит и живопись Ван-Гога: напряженной красочностью, динамизмом рисунка. Но дальше этого аналогия не идет — по той причине, что драматический внутренний пафос Ван-Гога слишком далек от мировосприятия художницы.

Вероятно, для характеристики художника имеет значение не только то, что у него есть, но и то, чего нет, что отсутствует. Дарованию Мавриной не свойственно чувство трагического, сумрачного, скорбного или страшного. Бывают ведь и страшные

сказки. Маврина таких не рассказывает. В этом отношении склад ее творческой личности действительно совпадает со складом русского народного творчества, по крайней мере изобразительного. В сознании русских народных мастеров жила какая-то безотчетная уверенность в том, что краски предназначены для радости, должны веселить душу и расцветивать жизнь. «Плач и рыдания» оставались на долю протяжных заунывных песен, рассказы о горьких бедствиях сохранились в словесном эпосе; изобразительный фольклор был по преимуществу радостным. Может быть, потому, что он исполнял декоративную функцию — украшать предметы? Но и на иконах изображения ада, чертей, казни грешников более забавны, чем страшны (в отличие от аналогичных сцен, например, в европейской готике). Как бы то ни было, Маврина, по выражению Ефима Дороша, «всей сутью своею мастерам этим родная сестра».

Ее творчество не отлилось в законченные формы: оно эволюционирует. Параллельно происходит сближение станковой живописи художницы с ее сказочными композициями. Сначала пейзажи и картины городов писались независимо от работы над книгами-сказками, хотя и были подспорьем для них, давали материал, типаж, подсказывали какие-то решения. Увиденное в натуре помогало работе фантазии. Но со временем усиливалась и «обратная связь» — воздействие фантазии на восприятие натуры. Сказочные и фольклорные ассоциации стали проникать в натурную живопись и в ней «материализоваться».

Посреди улицы — сегодняшней улицы с водопроводной колонкой и почтовым ящиком — гарпует лихой всадник на вороном коне, герой городецких росписей. Огромные сказоч-

ные зайцы скачут на фоне Углича. Загадочные птицы рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском срываются со стен и бегут прочь по дорожке, на ходу превращаясь в обыкновенных гусей. Где сказка, где быль? Их приметы талантливо перемешаны, границы стираются. Маврина — очень современный художник. Нельзя о ней просто сказать, как принято: она продолжает традиции народного творчества. Она самовластно и своевольно интерпретирует их, включая фольклорные образы в свой собственный художественный мир, играя с ними, как ей хочется. Хотя иной раз она и прямо переносит в свои произведения те или иные мотивы — вятской и городской игрушки, городецкой росписи; они при этом перенесении изменяют свою природу. Их жизнь в произведениях Мавриной — уже совсем не та, что спокойная жизнь на донцах прялок. Образы и приемы народного искусства приобретают у Мавриной характер динамичный, гиперболический, экспрессивный, подчиняются бурному натиску фантазии, начинают жить в иных ритмах, темпах и измерениях. В новых измерениях времени.

Искусство Мавриной я воспринимаю как поэму о времени, о его неостанавливающемся, непрерывном течении. О времени, которое все видоизменяет и ничего не зачеркивает, делая возможными причудливые амальгамы старого и нового, бывалого и небывалого. И непрерывно меняется лик земли: как будто бы и то же, а другое. И старинные купола живут во времени, постоянно оказываясь в новом «контексте» и от этого меняя свой вид и смысл. Продолжают жить на земле и старые сказки — только в новых обличьях.

Т. Маврина
Суздаль



Т. Маврина
Букет с красным конем



Машинные ковры

Д. Айрапетов,
Л. Дицкая

ДО НЕДАВНЕГО ВРЕМЕНИ КОВРЫ в интерьере являлись в основном элементами художественного декора, имеющими лишь ограниченную утилитарную роль: они украшали и утепляли часть пола или стены. Штучные ковры и ковровые дорожки стелили на готовое покрытие пола, выполненное из паркета или других материалов. Получалось как бы двойное покрытие, требующее и двойного ухода. В некоторых зарубежных странах еще в 30-е годы началось применение стационарных рулонных ковровых покрытий, укладываемых непосредственно по железобетонному перекрытию (подобно применению линолеума). Это позволяло получить значительную экономию средств, упрощало уход, открывало новые возможности в архитектурно-художественном решении интерьера. Однако массовое применение сплошных ковровых полов сдерживалось очень высокой стоимостью ворсовых материалов и недостаточными объемами их производства.

Подлинный переворот в ковровой промышленности начался в 50-е годы с развитием производства нетканых изделий, позволявшим увеличить скорости выработки почти в 100 раз (до 350—400 кв. м. изделий в час) и открывшим практически неисчерпаемые возможности художественного оформления ковровых материалов.

За последнее десятилетие в СССР и за рубежом объем машинного производства ковровых материалов и изделий удвоился. Такой бурный рост объясняется тем, что ковровые материалы стали широко применять в качестве сплошных покрытий полов в интерьерах жилых и общественных зданий. Сейчас потребность в них резко возросла и продолжает расти. Наряду с усовершенствованием и модернизацией традиционных производств (пруткового, аксминстерского, двухполотного) появились новые высокопроизводительные способы изготовления нетканых ковровых материалов, такие, как тафтинговый, иглопробивной, трикотажный, гофрированный, промазной, флокированный. Тафтинговые (или ворсово-прошивные) ковровые материалы у нас в стране выпускает Ново-майская ковровая фабрика; производство трикотажных ковров освоено на Московском ковровом объединении им. 50-летия Октября; промазная технология внедрена на предприятиях промышленности стройматериалов.

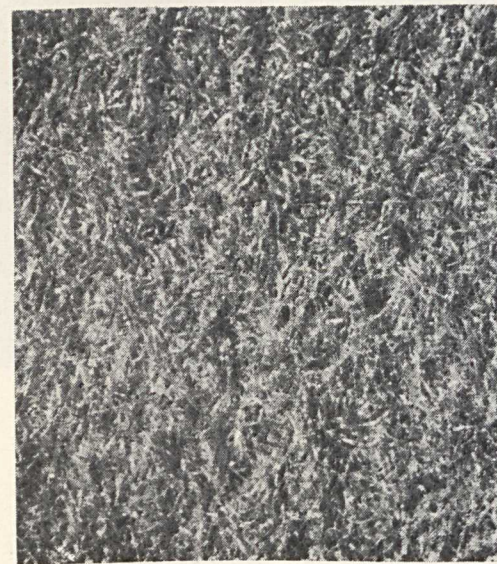
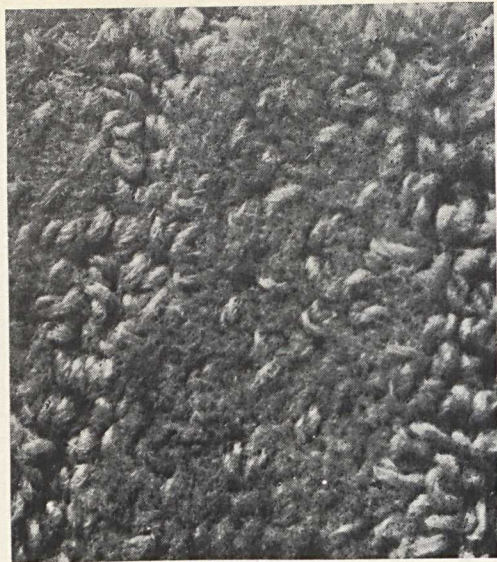
Новые способы производства, новые конструкции и структуры ковров, а также применение синтетического сырья значительно расширили возможности их художественного оформления по фактуре, цвету и рисунку.

Главное средство художественного оформления ковровых полотен — разнообразные рельефные фактуры. Если в гладких ковровых материалах фактуры различаются скорее на ощупь, то в рельефных мы воспринимаем фактуру зрительно, различая петли, узелки, неровности, шероховатости; в рельефных фактурах материал выявлен более активно.

Самой распространенной рельефной фактурой является петельный ворс. Такие ковровые изделия при соответствующем сырье и большой плотности ворса могут быть применены в самых жестких условиях эксплуатации — в холлах, вестибюлях, коридорах, на лестничных маршах. С художественной точки зрения наибольший интерес представляют ковровые материалы с ворсом разной высоты, создающим глубокий рельефный рисунок на одноцветных изделиях.



Фактура ковров и ковровых плиток машинного производства



На современных прутковых станках, тафтинговых и трикотажных машинах можно получать ковры с сочетанием разрезного и петельного ворса в одном изделии. На поверхности одноцветного ковра, благодаря разному коэффициенту отражения разрезного и петельного ворса, воспринимаются узоры, имеющие разную насыщенность и светлоту цвета.

Ковровые материалы машинной выработки наряду с богатой фактурой отличаются большим колористическим разнообразием. Нетканое машинное производство позволяет изготавливать ковры практически любого цвета; некоторые зарубежные фирмы имеют в своих коллекциях до 800 цветов ковровых изделий. Для современного промышленного производства характерна постепенная замена методов специального художественного оформления методами отделки. Экономически более выгодно, если вырабатывается суровый ковер, а затем окрашивается в любой желаемый цвет.

Самым простым и популярным методом получения многоцветной поверхности ковра является использование мулинированной или разнооттеночной пряжи, что дает крапчатый узор.

Произвольный мраморовидный эффект узора возникает на поверхности ковра в результате применения разнооттеночной пряжи.

Новым в художественном оформлении ковров является получение многоцветных рисунков во время крашения. Первоначально крашение сурового готового ковра давало возможность получать только гладкоокрашенные изделия. Последние опыты с дифференцированным крашением дали интересные результаты: оказа-

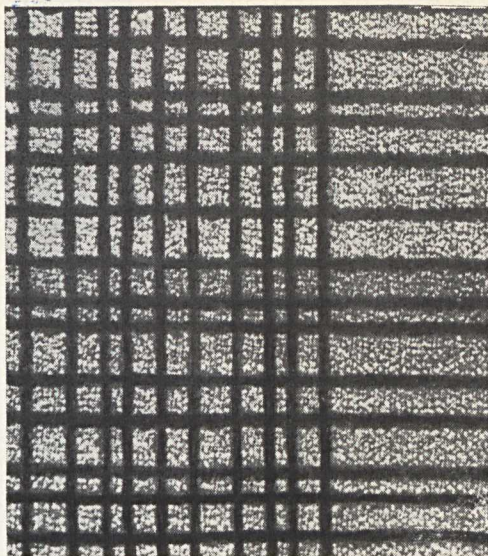
лось, что некоторые синтетические волокна можно обработать таким образом, что они приобретают способность окрашиваться специально подобранными красителями в цвета, различные не только по светлоте и насыщенности, но и по цветовому тону.

В художественном оформлении ковровых материалов, безусловно, перспективна и набивная печать, с помощью которой можно получать разнообразные рисунки сложного колорита.

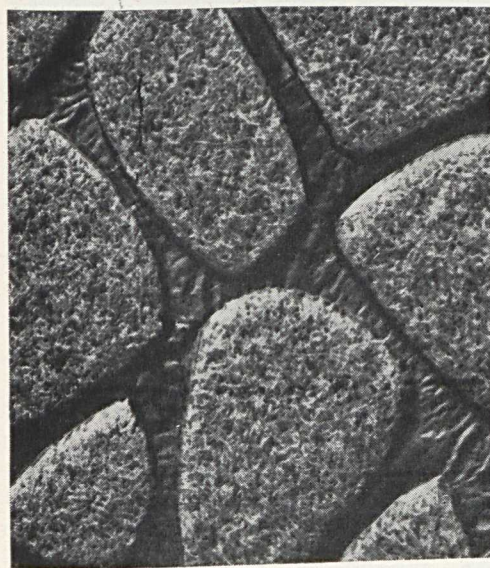
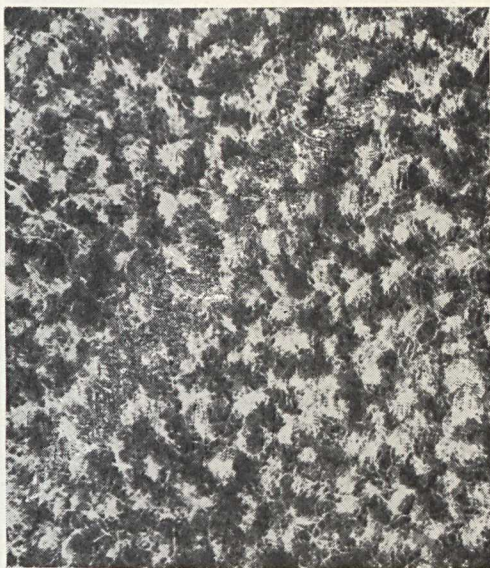
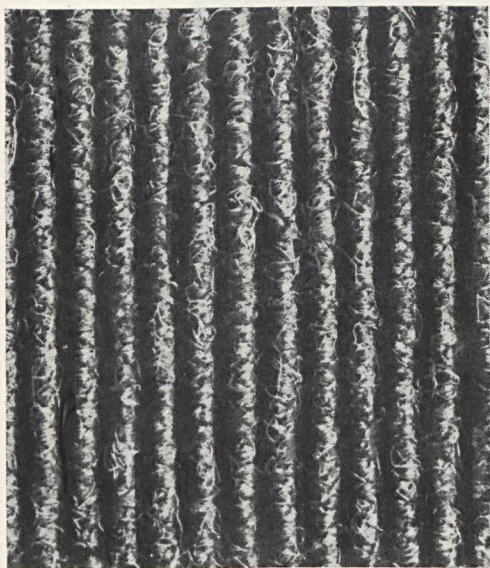
Многоцветные рисунчатые ковры вызывают все больший интерес художников и архитекторов, работающих над интерьерами общественных зданий. Если использовать их как сплошные покрытия, пол становится основным декоративным элементом в оформлении интерьера. В этом случае все остальные поверхности и мебель решаются в очень сдержанном цветовом тоне, дополняющем основной колорит ковра. Однако и при одноцветном ковровом покрытии, застилающем всю поверхность пола, ковер остается важнейшим компонентом цветового решения интерьера.

В последние годы в зарубежной практике художественного оформления интерьеров жилых помещений (гостиных, столовых, спален) все чаще применяют двойное ковровое покрытие: вся поверхность пола в помещении застилается низковорсовым или войлочным ковром спокойного, часто ахроматического тона, а по нему на свободной от мебели части пола (в центре гостиной или вокруг спального места) стелится яркий рисунчатый или высоковорсовый штучный ковер.

В общественных зданиях стационарные ковровые покрытия занимают, как пра-



Пример использования
ковровых покрытий
в жилом помещении



вило, большую свободную от мебели поверхность пола. В коридорах, фойе, выставочных залах наиболее целесообразны гладкие однотонные и меланжевые ковры. Рисуночные ковры лучше воспринимаются в помещениях не слишком большой площади — в холлах, банкетных залах ресторанов, кафе.

В служебных кабинетах, номерах гостиниц, а также в прихожих квартир оправданы крапчатые ковровые покрытия, хорошо скрывающие следы загрязнений. Однако в любом из этих помещений ковровый пол благодаря богатой фактуре и глубокому цветовому тону остается одним из основных элементов архитектурно-художественного решения интерьера. Наряду с рулонными ковровыми материалами для сплошных покрытий полов жилых и общественных зданий недавно начали применять и ковровые плитки, которые изготавливают из тафтинговых и войлочных материалов. Основные преим-

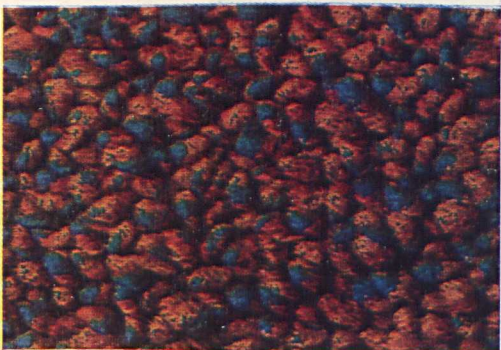
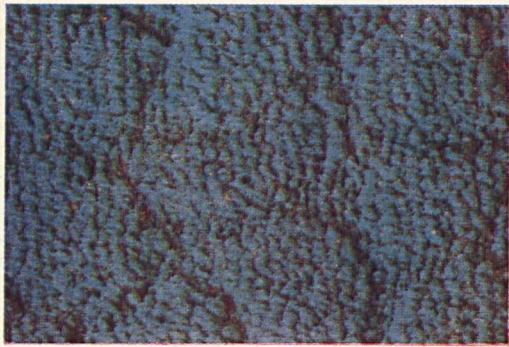
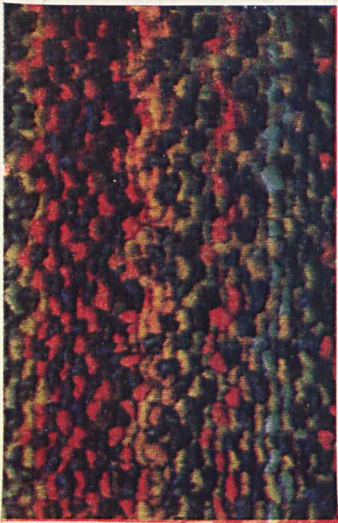
ущества плиточных полов — возможность создания различных вариантов рисунка пола и легкая замена изношенных участков покрытия.

Сейчас нетканые ковровые материалы перестали быть монополией специализированных текстильных предприятий, где каждое изделие выпускалось в соответствии с эскизами, утвержденными художественными советами. Рулонные ковры выпускаются теперь и на предприятиях местной промышленности, и на комбинатах стройматериалов, продукция которых контролируется только по физико-механическим показателям. На таких предприятиях нет художников, а декоративные качества изделий определяются наличием сырья и вкусом руководителей производств. Крупные партии изделий поставляются непосредственно строительным организациям и так же бесконтрольно применяются на разных объектах. В таких условиях становится очевидной

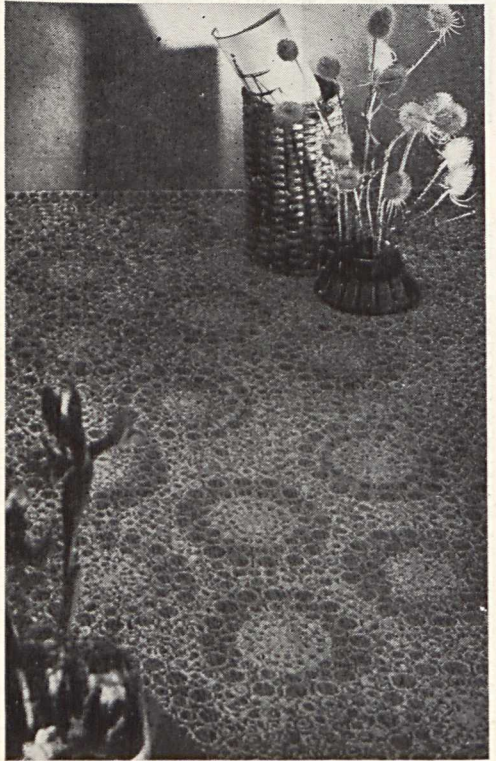
необходимость создавать образцы рулонных ковровых изделий по методике эталонирования внешнего вида отделочных строительных материалов. Необходимо также обеспечить строгий контроль за тем, чтобы эти ковры выпускались только в соответствии с утвержденными эталонами. Образцы изделий должны репродуцироваться в каталогах предприятий, чтобы архитекторы и художники могли предусмотреть вид коврового покрытия при разработке проекта интерьера.

В заключение следует отметить, что современное машинное производство нетканых ковровых материалов предлагает новые неисчерпаемые возможности их художественного оформления. Расширение выпуска синтетических нетканых ковров позволит в ближайшее время в значительной степени удовлетворить возросшие потребности в этих материалах для интерьеров жилых и общественных зданий.

Рисунки и фактуры ковровых
материалов машинного
производства



Примеры использования
ковровых покрытий
в жилых помещениях



Художник, ученый, педагог

Г. Дайн

НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ БАРТРАМ принадлежит к поколению художественной интеллигенции, сложившемуся в 90-х годах прошлого века на фоне противоречивых тенденций в русской культуре. Несмотря на это, творческий облик Бартрама выглядит удивительно цельным. И годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, и первые самостоятельные шаги, и все дальнейшее художественное и исследовательское творчество, и его музейная и общественная работа были всегда тесно связаны с русской традицией, с народным искусством и более всего с игрушкой.

Как художник Бартрам проявил себя в основном до революции. Первые его работы — мебель, костюмы, гобелены, вышивки-аппликации и игрушки, показанные на выставках Москвы, Петербурга, Парижа, Лондона в конце XIX — начале XX в. носили ретроспективный характер и были более всего близки исканиям художников Талашкинского кружка, стремившихся самостоятельно интерпретировать русскую тему.

В начале 1900-х годов Бартрам начал делать игрушки на историко-бытовые и поэтически-сказочные темы, совмещавшие в себе еще функцию вещи. Это обнаруживалось как сюрприз и понималось художником как игровое качество: внутри «царицы» было опашало, ковш, ларец, зеркало; «бояре» оказывались копилкой, а «баба-яга» — щелкунчиком для орехов. Бартрам соединяет конструктивную форму и живописный декор, выражая этим непосредственную связь с искусством модерна. Многозначительность стиля проявилась здесь в гиперболической, почти гротескной форме и утонченной цветовой гамме, свидетельствующей о несомненной живописной одаренности Бартрама. Художник много работал над поисками «игрушечной» формы, близкой детскому восприятию. Так, в конце 1900-х годов он переходит от объемного изображения к силуэтному, считая, что «силуэт фигуры, ее профиль служит началом образительного искусства у ребенка». В его серии профильных игрушек, схематичных по форме и простых по конструкции, заимствованной из народной игрушки (развод, планки, баланс), своеобразно проявились некоторые черты модерна. К примеру, его развод «Люди начала XIX в.» в игре не двигается так одинаково ритмично, как известные солдатики на разводе из села Богородское. Медленно разворачивается сцена бала, где каждая фигурка-образ невольно привлекает



Николай Дмитриевич Бартрам
(1873—1931)

Часть экспозиции выставки произведений детей дер. Семеновки Львовского уезда Курской губ., выполненных по рисункам Н. Д. Бартрама. Конец XIX в.



Статья написана в связи со столетием со дня рождения Н. Д. Бартрама и выставкой в Загорском музее игрушки, посвященной его жизни и творчеству.

внимание. Их динамика обрела у Бартрама иной, более сложный характер. Однако Бартрам отходит от силуэтных игрушек, заметив на практике, что дети предпочитают более осязаемую и материальную объемную форму.

Наиболее плодотворными в творчестве Бартрама были 1900—1910 гг. В это время он создает свои эскизы исторических костюмов для кукол, серии игрушек-яиц, этнографические игрушки-комплексы: «Зыряне», «Самоеды», «Киргизы» и архитектурные игрушки: «Уголок старой Москвы», «Сухаревская башня», «Красные ворота» и другие. Их созерцательный характер во многом объяснялся тем, что Бартрам стремился «наглядно знакомить ребенка с разными областями знания» (Н. Д. Бартрам, Игрушка — радость детей, М., 1912). Ретроспективная тематика его игрушек была реальным вкладом в идею защиты памятников старины, в борьбу за охрану художественного и культурного наследия, которую вели тогда журналы «Мир искусства», «Старые годы», «Художественные сокровища России».

Так от бытовой вещи с элементами «игрушечности» Бартрам пришел к комплексной игрушке для коллективной игры, какой была его «Парижская игра», включавшая наряду с геометрическими строительными формами конкретные фигурки людей и животных. Она получила Почетный диплом на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже в 1925 году.

Весь путь поисков новой игрушки Бартрам проделал совершенно самостоятельно. Рядом с ним пытались работать такие талантливые скульпторы, как В. Ватагин и И. Ефимов, но игрушка осталась лишь эпизодом в их творчестве. Тем более «игрушечное» наследие Бартрама дорого нам сегодня как первый последовательный опыт в этой области, наполненный искренним желанием понять мир маленького человека.

Художник все время стремился осмыслить свои практические поиски с точки зрения науки. Он первый выделил игрушку как самостоятельное явление, как «комплекс интересов, знаний, проблем и т. п., одинаково ценных и детям, и взрослым; и художнику, и технику, и экономисту, и историку, и этнографисту, и педагогу» (Н. Д. Бартрам. О музее игрушки. М., 1923, рукопись). Бартрам внес в эту область художественный вкус и широту взгляда. Начиная с 1912 года, систематически выходят

его монографии и статьи по игрушке, отличающиеся не только богатством фактического материала, но и свежестью мысли. Хороший стилист, Бартрам писал легко, свободно, всегда эмоционально и образно. Его размышления никогда не были результатом «досужих домыслов» — это результат пристального наблюдения и непосредственный контакт педагога с творчеством детей.

Бартрам первым определил игрушку как «особый вид искусства и по своим целям, и по способам обработки форм, отражающим творческие порывы ребенка, и по своим достижениям, совмещающим в себе и живопись, и скульптуру, и декоративное искусство и, наконец, театральное искусство» («От игрушки к детскому театру», 1925). И хотя позднее Бартрам, как и В. С. Воронов и А. В. Бакушинский, рассматривает игрушку в системе декоративного искусства, для нас сегодня особенно ценной является первая его точка зрения, сформулированная по наитию. Тем более, что научное обоснование игрушки как вида изобразительного искусства было дано лишь спустя полвека в книге «Морфология искусства» (М. Каган, 1972).

В работах Бартрама ясно отразился период зарождения науки о прикладном искусстве. Этим в значительной степени объясняется беглый характер некоторых его статей и противоречивость, подчас односторонность иных заключений Бартрама. Несмотря на это его работы не утратили значения и до сих пор читаются с интересом. Многие суждения Н. Д. Бартрама, например, о символике игрушки, о ее значении в художественном воспитании ребенка удивляют и сейчас своей интуитивной проницательностью, меткостью и глубиной.

В 80—90-х гг. земство организует целый ряд кустарных мастерских, объединяет мастеров, снабжает их сырьем, образцами, организует сбыт изделий. В 1893 г. Бартрам содействует открытию в деревне Семеновка Льговского уезда Курской губернии учебной мастерской игрушечно-столярного дела, где по его рисункам были созданы игрушки «Аника-воин», «Боярин», «Богатырь», игрушки-наборы на этнографические темы. Работая руководителем мастерской, Бартрам стремился приобщать учащихся к творчеству, развивая у них художественные способности.

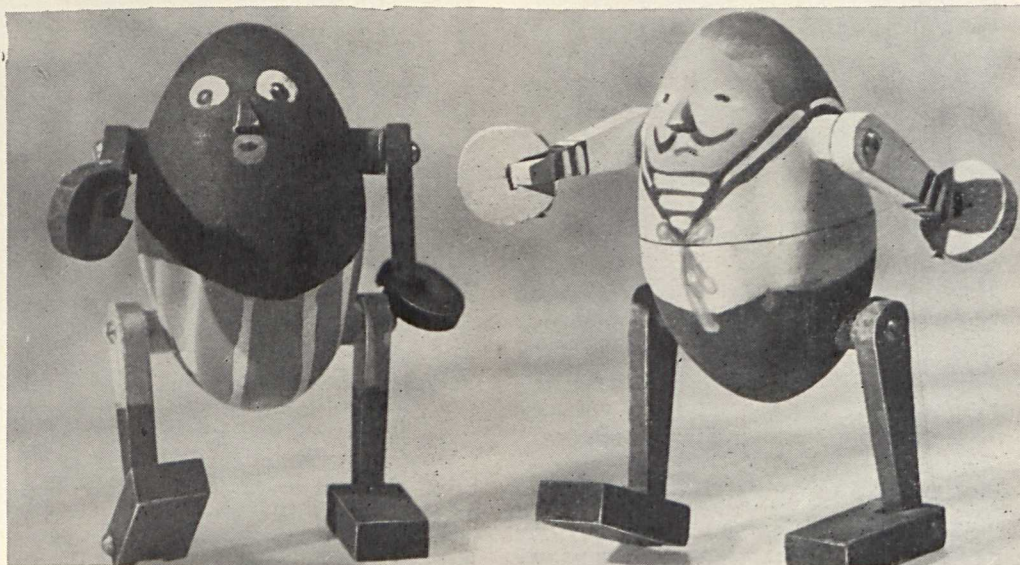
В историю русской кустарной промышленности вошла работа Бартрама с мастерами Сергиева Посада и кустарями села Богородского. Он не только передавал им свои рисунки и образцы для работы, знакомил их с гравюрами и народным лубком, но сумел поддержать талантливых резчиков, помочь им развить природные способности. Эту деятельность Бартрама не следует оценивать однозначно: были в ней и ошибки и достижения. Его искренность и убежденность в стремлении возродить затухающий промысел говорит о сложных взаимоотношениях профессионального и народного искусства, проблематичных и по сей день.



Н. Бартрам
Красные ворота
Архитектурная игрушка.
1900-е гг.

Н. Бартрам
Матрешка-«богатырь».
1900-е гг.

Н. Бартрам
Негр и матрос.
1900-е гг.

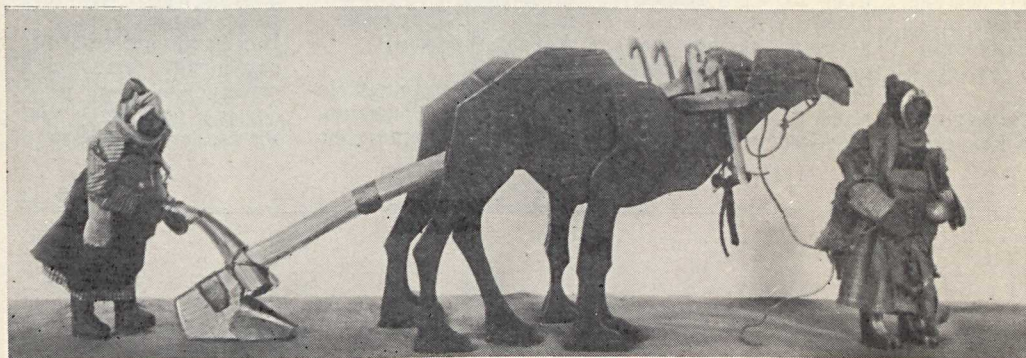




Н. Бартрам
«Царь». Фигурка.
1900-е гг.

Н. Бартрам
Купчихи.
Игрушки-укладки.
1900-е гг.

Н. Бартрам
Киргизы.
Этнографическая игрушка.
1910-е гг.



Н. Бартрам
«Царь и царица».
Игрушки-укладки.
1900-е гг.

Николай Дмитриевич был одним из наиболее инициативных и передовых деятелей музейной культуры. Еще в 1910 году он создает при Кустарном музее Музей образцов, а с 1904 по 1917 год заведует Кустарным музеем.

После Октябрьской революции Н. Д. Бартрам был направлен профсоюзом работников искусств (который был создан в 1916 году по его же инициативе) в Отдел охраны памятников искусств и старины, где работал как член коллегии Главмузея и председатель комиссии по декоративному искусству.

При его самом активном участии были созданы в первые годы Советской власти новые музеи: в 1919 году в Москве — Бытовой музей «40-х годов», на Кропоткинской улице музей Л. Н. Толстого, музеи мебели, фарфора и ряд других экспозиций и хранилищ декоративного искусства. Но самое главное наследие Бартрама — это Музей игрушки, директором которого он был со дня его основания (1918) и до конца своих дней. Многолетняя художественная практика, общение с мастерами народных промыслов, глубокий интерес к детскому быту и научная работа привели его к созданию уникального музея нового типа. Музейное собрание охватывало весь комплекс «художественных производств, обслуживающих ребенка»: игрушку, кукольный театр, печатные игры, азбуки и, наконец, книги. Н. Д. Бартрам первым показал художественную и педагогическую связь между всеми этими звеньями в системе воспитания.

Постепенно музей превратился в научный центр игрушки. Вокруг него объединились педагоги, художники, опытные специалисты других профессий, оказавшие огромное культурное влияние на производство игрушки. Первые советские «игрушечники» обучались на курсах художественной игрушки при музее, где преподавали В. И. Мухина, Н. А. Леман, А. Я. Чупкин. По инициативе Н. Д. Бартрама был создан Научно-художественный совет по игрушке, и в стенах музея впервые родилась идея создания научно-исследовательского института по изучению проблем, связанных с игрушкой. В музее же действовала производственная мастерская для детей, руководимая Бартрамом, и кукольный театр, который был практически первым государственным детским театром. Музей работал даже над созданием кинокартин, и Н. Д. Бартрам совместно с Ю. Желябужским сделал один из первых детских фильмов «Приключения болвашки».

Трудно найти художественную область жизни детей, которая бы не интересовала Бартрама и которой бы не коснулся он в своей деятельности. Игрушки, эскизы и рисунки, книги, статьи и рукописи, хранящиеся в музейном архиве, и, наконец, уникальное собрание Музея игрушки являются бесценным вкладом Н. Д. Бартрама-Воспитателя в искусство для детей, в русскую культуру.

Совет в Гусе-Хрустальном

Очередной художественный совет по стеклу состоялся в Гусе-Хрустальном. Его программой было рассмотрение образцов бытовой посуды массового производства. Выпуск художественного стекла растет год от года. Как сообщил на Совете заместитель министра промышленности стройматериалов РСФСР Н. П. Кабанов, выпуск хрусталя в 1973 году увеличится по сравнению с 1970 годом в 3 раза, сортовой посуды из стекла — в 2 раза. Вступил в строй новый завод по изготовлению хрусталя в Саратове. Строятся большие новые цехи на Ленинградском и Гусевском заводах. К производству бытовых изделий приступили отдельные цехи неспециализированных предприятий. На ряде заводов устанавливается современное механизированное оборудование, которое позволит резко увеличить количество выпускаемой продукции. Все это ставит перед художниками нелегкую

задачу создания таких образцов из стекла и хрусталя, которые смогут выдержать большие тиражи механизированного производства; при этом важно избежать унылого однообразия, стандартизации среды, а напротив, способствовать созданию подлинно художественной бытовой обстановки. Сейчас массовый ассортимент заводов строится в зависимости от существующего производственного оборудования. Так, Уршельский завод специализируется на прессованной посуде. Здесь недавно установлены французские прессовальные машины большой мощности, выпускающие изделия из дюралекса — закаленного стекла, выдерживающего температуру 130° и не бьющегося при сильных ударах. Такая машина штампует 160—170 тысяч стаканов в сутки. Это хорошие универсальные стаканы красивой современной формы всего 6—8 вариантов. Они смогут значитель-

но обогатить ассортимент наших магазинов, наверняка привьются в быту, улучшат оборудование общепита. Но нет ли опасности однообразия при таких огромных тиражах? Об этом должны заранее думать художники и все специалисты стеколделия. За прошедшее полугодие художники провели большую работу по созданию образцов прессованных изделий из хрусталя, выпуск которых налаживается на многих заводах. Ленинградцы разработали комплекты посуды для сервировки стола, которые предназначены для строящегося цеха массового производства. Как всегда, их вещи отличаются отточенностью формы, своеобразием рисунка алмазной грани, торжественностью общего облика. Наиболее интересные решения предложены художниками А. Лавровой, А. Остроумовым, Л. Юрген. Несколько удачных моделей для прессования сделаны художниками

завода «Красный май» А. Новиковым и Л. Кучинской. Большую группу бытовых предметов механизированного производства — рюмок, пепельниц, салатниц — показал на Совете коллектив Дятковского завода. Мысль художников при проектировании индустриальных изделий в основном направлена на поиски своеобразия их формы и особенно приемов декорирования. И здесь налицо определенные успехи: уже нет подражания приемам ручного труда, намечается специфический облик вещей механизированного производства. Но пока авторы мало обращают внимания на целесообразность бытовых предметов, не продумывают утилитарную функцию каждого изделия в домашнем и общественном быту. Поэтому ассортимент массовой посуды имеет еще много пробелов. Над важной темой ансамблевого решения сервировки стола работал в последнее время коллектив завода

за рубежом

Народная керамика в Фаэнце



Представьте себе гравюру средневекового итальянского города, тщательно сделанную белой линией на глубоком черном фоне. Это главная площадь с фонтаном, собором, башней ратуши, сплошной аркадой торговых зданий и дворцов, с флюгерами на зубчатых кровлях. На площади много народа: дамы в кринолинах, мужчины в шляпах и со шпагами, парадный кортеж карет с почетным караулом направляется в собор. Поверх этого города как бы парит яркий красно-зеленый полосатый всадник. Такой плакат, расклеенный на улицах многих итальянских городов, рекламировал выставку традиционной народной керамики разных республик Советского Союза в городе Фаэнце на международном конкурсе керамики 1972 года. Конкурс керамики проводится в городе Фаэнце в здании Дворца выставок каждый год. Параллельно всегда создаются дополнитель-

ные экспозиции. На этот раз на первом этаже здания была развернута выставка произведений мастеров традиционной народной керамики СССР. Идея ее создания родилась во время международного симпозиума и выставки керамики в Вильнюсе в 1971 году. Представители Италии высказали тогда желание ознакомить итальянскую общественность с искусством народных гончаров республик Советского Союза. В результате Союз художников СССР направил в Италию выставку традиционной народной керамики, укомплектованную из экспонатов своего выставочного фонда. Выставку составляли 437 керамических произведений из девяти союзных республик. Каждая союзная республика имела одну или несколько витрин (в зависимости от количества вещей). Произведения гончаров размещались на стеклянных полках и подсвечивались скрытыми светильниками. На фо-

не больших витражей, выходящих во внутренний дворик, керамические сосуды в стеклянных витринах очень хорошо «накладывались» на зеленую траву и фрагменты римских мозаик, стоящих во дворике. Российскую Федерацию представляли прославленные скопинские сосуды, яркие филимоновские и абашевские свистульки, широко известные вятские и каргопольские игрушки, великолепные изделия мастериц аула Балхар. В витринах Азербайджана располагались стройные сосуды и маслбойки. Чернолощенные кувшины и бурлуи характеризовали керамику Молдавии, и оригинальные формы — народное гончарство Литвы. В разделе Украины зритель знакомился с интересными игрушками из Ични, фигурными сосудами Опони, зелено-желтой керамикой Косова, а также с изделиями гончаров Закарпатья. Значительное место в экспозиции занимала среднеазиат-

«Красный май». На Совете были показаны большие комплекты посуды разного назначения — для завтрака, десерта, воды или вина, спроектированные в одном характере, сгармонизированные по форме и цвету. Такие предметы могут быть использованы в быту в разных вариантах комбинаций, но они всегда сохраняют художественное единство (авторы комплектов Э. Ййге и Л. Кучинская).

Широко представил на Совет свою продукцию коллектив Гусевского хрустального завода. Целую серию образцов из цветного стекла и хрустали подготовили художники для новых цехов массового выпуска. Рюмки, вазы, десертная посуда В. Муратова, В. Корнеева, Е. Рогова и других отличаются оригинальностью формы и интересным цветовым решением. Нарядно звучали и комплекты из цветного хрустала со своеобразной оптической игрой граней (автор О. Козлова). Одобрение

вызвал новый прием «свободного» алмазного гранения (автор В. Аксенов).

Работа коллектива инженеров, технологов и художников Гусевского хрустального завода получила высокую оценку за красивый сложный колер стекломассы, экспрессию вещей и художественно-технические новинки в бытовом и декоративном стекле и хрустале.

Л. Георгиева

Выставка М. Примаченко

В Киеве состоялась выставка народной художницы из села Болотня Марии Авксентьевны Примаченко.

Здесь были представлены работы последних пяти лет, созданные ею после цикла «На радость людям». На этой выставке с новой силой раскрылась отличительная особен-

ность таланта М. Примаченко — слитность художественного и поэтического дара. Это выразилось не только в поэтической необычности и декоративной приподнятости образов, которые всегда были свойственны ее творчеству, но и в собственных ее поэтических строфах и вариациях народных песен, сопровождающих большинство композиций. Авторские тексты по-новому осветили глубокую поэтичность мировосприятия народного мастера и показали нерасторжимое единство поэтического начала в ее изображениях и в ее слове.

Росписи, как и напевные ритмы их названий, были проникнуты мелодичностью украинской песни. Она ощущалась в ритмической ясности большинства композиций, в пластичности их округлости, в умении художника легко и свободно достигнуть гармонического равновесия рисунка в сочной гармонии красок.

Марии Авксентьевне

Примаченко исполнилось 65 лет, но она сохранила молодую способность удивляться красоте мира, чувствовать ее свежо и остро и говорить о жизни, как о нескончаемом празднике. Работы ее с годами приобрели еще большую смелость и энергичность, даже монументальность. Почти исчезли белые фоны бумаги. Цвет ее росписей стал более насыщенным и напряженным.

Поэтическая метафоричность образов придает ее произведениям философскую глубину и артистизм. За каждым из них встает целый ряд ассоциаций. Яркий пример тому — «Птица, цветы рождающая», фантастическая синяя птица, прорастающая красными цветами — вечным символом жизни и радости — и растворяющаяся в этом буйном цветении. У всех тех, кто видел выставку, надолго останется в памяти трогательная искренность и неизъяснимая элегичность картины «Годы мои молодые» («Ли-

та мої молодії, зупинитися хоч на калиновім мості, да прийди́ть до мене у гості»). На фоне зеленого луга перед хатой сидит крестьянка. Сидит в праздничном убранстве, величаво спокойная. Под тяжестью золотистых плодов склоняет ветви яблоня. Над хатой годы-журавли пролетают. Яркими рыбками уплывают по реке блестящие молодости. А женщина все ждет, когда приблизятся идущие по мосту сказочно разодетые девушки — шесть десятилетий ее, шесть волшебниц.

Апофеозом светлой и величавой грусти звучит у Примаченко «Вечная слава неизвестным солдатам». На крутом речном берегу поднимается к небу деревянный крест, повитый вышитым рушником. Могилы убраны ковром красных цветов. Летят над ней птицы, плывут к ней корабли-лодочки, нарядные девушки приносят цветы, а музыканты поют вечную славу.

Художник рисует цветы-звезды, а в посвя-

ская керамика: насыщенные по цвету сосуды туркменских мастеров, сложные по орнаментальному решению блюда из узбекского поселка Ханки, изделия с голубой глазурью из Гурум-Сарая. Таджикистан был представлен произведениями ленинабадских мастеров братьев Сахибовых, Мавлянова и Мелиева. Особенно большой интерес вызвала керамика горных районов Таджикистана, сделанная без гончарного круга мастерицами кишлаков Гумбулак, Егиз, Даштиджум, а также сосуды в форме уток. Неизменно пользовались успехом игрушки таджикского мастера Гафура Халилова из кишлака Ура-Тюбе и мастерицы из Узбекистана Хамро Рахимовой. Благодаря обширной экспозиции народное искусство Советского Союза предстало перед итальянцами и многочисленными туристами как сложное и многообразное явление. Выставка, которая очень хорошо посещалась, в том числе и молодежью,

расширила представление зарубежных зрителей о народной керамике нашей страны и дала возможность оценить ее художественные достоинства. Она продемонстрировала характерные пластические особенности и своеобразие традиций керамики различных советских республик и показала, что эти традиции, развиваясь, остаются верны национальному характеру.

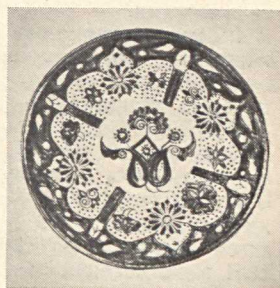
Выставка была очень хорошо организована. К ее открытию коммуна Фазнды выпустила каталог с цветными иллюстрациями, который предворяли предисловия мэра города, председателя всемирного конгресса Анджело Галлегати и директора Музея всемирной керамики Фазнды Джузеппе Ливерани. Последний писал о том культурном значении, которое имеет традиционное народное искусство и выражал некоторую озабоченность судьбами традиций в керамике. Он высказал пожелание несколько изменить принципы и условия конкурсов и демонстра-

ций, так как современные программы этих конкурсов, поощряя поиск и постоянное обновление, могут, по его мнению, привести к забвению национальных традиций.

По решению секретариата Союза художников СССР часть экспонатов народной керамики Советского Союза была передана в дар Всемирому музею керамики. В этом прекрасном музее, полностью восстановленном после войны, существуют разделы всех стран мира, где экспонируется как профессиональная, так и народная керамика. Народной керамике СССР в музее до сих пор фактически не было. Те несколько вещей, которые мы увидели в витринах, были очень низкого художественного уровня и попали в Музей из случайных источников.

Новые экспонаты с благодарностью приняты коммуной города и дирекцией Музея.

Г. Дервиз



Ш. Мамедов
Кувшин. Азербайджан

М. Облакулов
Блюдо. Узбекистан

Н. Пищенко
Сосуд-медведь. Украина

С. Сахибов
Блюдо. Таджикистан

М. Примаченко
Украинская корова
с кукурузой. 1968



хроника

ЭКСПО-пар

В 1803 году на улицах Лондона впервые появилась необычная карета, которая передвигалась при помощи паровой машины. Так началась эра парового рельсового транспорта в Англии. В 1972 году старинные машины стали экспонатами Первой выставки паровых двигателей — «ЭКСПО-пар». Она располагалась на южной стороне Темзы в парке Баттерси, среди аттракционов, оставшихся здесь после экспозиции 1951 года, которая отменила столетие знаменитой Лондонской торгово-промышленной выставки 1851 года. На «ЭКСПО-пар» было собрано 103 паровых двигателя конца XIX — начала XX в., которые можно было видеть до Второй мировой войны в разных уголках Англии. Паровые машины

работали по ремонту покрытий дорог, использовались на трелевке как тягачи, стояли в шахтах, пахали, вырабатывали ток, перевозили бродячие цирки и зверинцы, заставляли вращаться карусели и другие аттракционы на народных празднествах. Эти двигатели всегда были ярко раскрашены в традиционной народной манере, украшены разноцветными лампочками и орнаментами из латуни. Часто владельцы давали этим машинам высокопарные имена «Гордость Юга», «Железная дева» или именовали их в честь исторических лиц. Многие из двигателей, которые демонстрировались в Баттерси-парке, являлись собственностью рабочих. Они купили эти машины из страсти к коллекционированию и создали Общество любителей паровых двигателей. Члены его собирают старинные паровые машины, ремонтируют и красят их, содержат в рабочем состоянии.

На зеленых лужайках Баттерси были выстав-

лены также «паровые» органы из разных стран, вызвавшие огромный интерес посетителей. Под аккомпанемент этих инструментов когда-то показывали биоскопические картины, крутились карусели, происходили народные гуляния. Сегодня большинство из этих «паровых» музыкальных инструментов так же, как и двигатели, стали экспонатами музеев техники.

Эшби (Лондон)



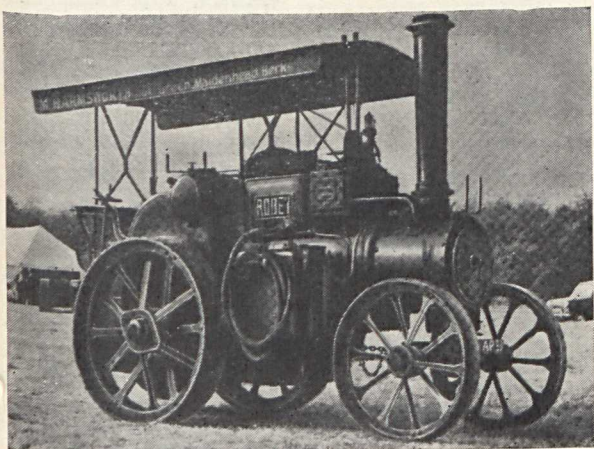
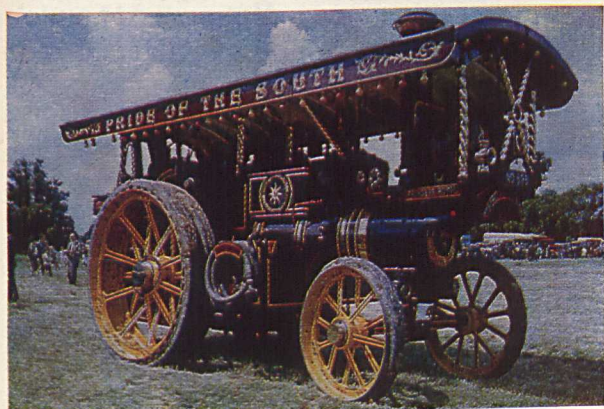
Локомотив для выработки тока «Лорд Нельсон». 1913
Локомотив дорожный для перевозки аттракционов «Железная дева». 1920

на стр. 51:
Локомотив дорожный «Гордость Юга». 1907
Паровой трактор. 1918

М. Примаченко
Годы мои молодые. 1968



хроника



Ежи Оркуш — стекольных дел мастер

Выставка стекла, созданного современным польским мастером Оркушем, была в Кракове, в Галерее современного искусства — огромной, всегда начиненной самыми разнообразными экспозициями. Выставка маленькая, камерная, но отнюдь не теряется в пространствах музея. И одного зала, который справедливее именовать комнатой, довольно. Здесь узнаешь, что делает Оркуш, как понимает он природу стекла и сразу чувствуешь обаяние вещей из его мастерской. Для нас, избалованных (а подчас и пресыщенных) чудесами чешского стекла и столь выразительно-декоративными достижениями советских специалистов, эти «бытовые» предметы, немудреные, незатейливые, непритязательные — будь то молочник или

сахарница — оказались привлекательными. Отчего, осматривая «мини-выставку», не проходишь определенную стадию акклиматизации, обычную на больших, поражающих своим экспериментальным задором творческих отчетах «стекольщиков»? Причин несколько. Быть может, первая среди них — привычность, «исконность» форм. Перед нами стекло, которого вроде бы не коснулось воздействие дизайна семидесятых годов. Стекло, обличенное в демонстративно простую, вещьственную «плоть». Ваза может напомнить крынку или миску — тут нескрываемая связь авторских увлечений с искусством народной керамики: отсюда черпает его фантазия, здесь набирается сил и мудрости его профессиональная умелость. Посуда (ее немного на выставке и тем не менее ее программный традиционализм закономерен) примерно того же абриса, что и «самые обыкновенные» чашки, блюдца,

масленки, чайники всех времен — тут нет ни авангардистского изобретательства, ни модной нынче стилизации антикварного толка. Все предназначено непосредственно для жизни, для людей, без вычур, без претензий и очень красиво выглядит. Красота «стекла как такового» раскрывается строго и последовательно, стекла, чьим формам отвечает цвет. Оркуш предпочитает гаммы самые элементарные. Алое и оранжевое — цвет солнца и спелых плодов. Воздушно-лазорево и темно-синее — цвет небес. Нежная и прозрачная зелень — цвет трав и листвы. Золотисто-коричневый — цвет прогретой лучами, плодоносящей земли. Если всмотреться, если вдуматься, в «четыре стихии» через цвет передана тоже своя логика — логика сегодняшнего человека, все более настойчиво пытающегося противопоставить нашествию урбанизма и городского образа жизни свое сред-

щении пишет: «Зорі дарю жінкам, котрі осталися самі. Нехай вони не забувають літа молодії, що їх покларала війна. Будь проклята вона». На выставке много таких цветков-подарков: «Цветы космонавтам», «Цветы молодым мастерам, родившим сына или дочку», «Цветы Лесе Украинке». Новая встреча с творчеством Примаченко оставляет теплое чувство доброты, справедливости, гуманности, ощущение полноты жизни. Экспозиция выставки начиналась таким обращением художницы. «С новым годом, с новой весной, с новым маем, все люди на земле! Я хочу, чтоб люди смеялись, а не плакали, чтоб светило солнце по всей земле». Эти слова Марии Примаченко как нельзя лучше характеризуют все ее творчество.

Т. Склютовская

«Мир-театр» А. Бржезицкой

Атмосферой нарядной праздничности и душевного подъема встречала зрителя фарфоровая скульптура А. Бржезицкой на выставке в Доме художника *. В ней целая красочная симфония, где звучные аккорды цвета и фанфарные всплески золота сопровождают сияющую белизну фарфора. Пластика Бржезицкой буквально «звучит», она напоена музыкальными образами. Звучание труб застыло, материализовавшись в певучих ритмах многофигурной композиции «Трубачи». Мелодия, следуя композиционному строю скульптуры, перепархивает от голоса к голосу и взмывает вверх вместе с занавесом в торжественно-старомодном и современно - проничном «Мадригале». Выставка, где А. Бржезицкая представила

впервые одновременно большинство своих произведений за 30 лет творческого «стажа», убедительно продемонстрировала не только сачи мобытность художественного почерка автора, но и те новые позиции, на которые постепенно выдвинулась фарфоровая скульптура. Изобразительные средства фарфоровой пластики подчиняются скульптору легко и непринужденно, так же как в композиции «Новый аттракцион» звери подчиняются дресировщику, превращаясь в его руликах, по воле автора, в плоские игрушки, в декоративно - орнаментальные фигуры. Юмористической метафорой, неожиданным игровым поворотом композиции Бржезицкая возвращает зрителю свежесть восприятия явлений, очищая их от пыли стереотипных представлений. «Мир-театр», пожалуй, так можно определить основную тему творчества скульптора. Но как менялась во времени ее пластическая концепция! Если в ранних рабо-

тах — полной изящества и элегантности мелкой статуарной пластике — Бржезицкая добивалась от фарфора почти иллюзорной передачи различных фактур, то в последующих ее вещах эстетически осмысливаются, входя в декоративно - образный строй вещи, «натуральные» качества самого фарфора. В триптихе «Народные таланты» материал так же полноправно действует в задуманном спектакле, как и персонажи скульптуры — участники сачи мобы деятельности. Архитектоника композиции обусловлена не только реальным соотношением предметов, но и логикой фарфорового литья. Все элементы, связанные перетеканием однородной массы, не отграничиваются друг от друга и не сминаются, подобно изображаемому мягким фактурам. Сюиты, отдельные группы, крупномасштабные и миниатюрные изделия следуют друг за другом, год за годом. Зрителю поражает каскад композиционных находок, безудержной фантазии

и взрывчатого остроумия автора. Но никакие новые достижения художника не умаляют значения таких вещей 50-х годов, как «Гулливер», «Гамлет», «Гартарен». Красота пластики, четкость моделировок, тонкость психологических характеристик, благородство цветового контраста придают очарование повествовательным мотивам, составившим значительный этап в творчестве автора. В работах последнего времени А. Бржезицкая силою режиссерского воображения любое событие конструирует как бы заново. Так, в полиптихе «Вахтанговцы. Принцесса «Турандот», несмотря на портретное сходство актеров, нам раскрываются не только сачи мбы сегодняшнего спектакля, но и образное зерно самой пьесы и неувыдаемое воспоминание о первой феерической ее постановке самим Вахтанговым. В едином вихревом движении летят над землей «Маски», иронией своей разрушая мир

хроника

ство с природой, свою жажду общения с землей. Но не придумываем ли мы за автора? Не впадаем ли в весьма распространенное искусствоведческое заблуждение, усматривая концепции там, где их нет вовсе? В ту самую минуту, когда начинаешь сомневаться в обоснованности собственных впечатлений, взгляд падает на цветы. Оранжевые, алые, лиловые, голубые — тоже отлично читающихся, простых контуров, веселые и прелестные, как на польских фольклорных вышивках, — они то разбросаны по одному, неведомо как «распустившись» на ваших глазах, то собираются в радужные венки, то застилают плоскость окна сияющей, светоносной пластиной необычного витража. И не только цветы. Еще и листья — достоинство золотистые, как бывает осенью, и сказочно-синие, как бывает на польских старинных «на шкле малеваных» — картинках

на стекле. И на первый взгляд странные и непонятные формы — словно из льда откопанные скобы, словно разомкнутые и разрозненные звенья волшебной цепи. И вдруг они вырастают перед нами — звенящие, хрупкие цепи, смонтированные из цветных звеньев. Колыхнется стеклянная завеса, едва слышимый звук исходит от легко касающихся друг друга гирлянд. И уже ничего не стоит выстроить в воображении интерьер, где вместо окон сверкают стеклянные цветы и листья, а в дверных проемах тихо звенят стеклянные гирлянды и, следовательно, те самые новейшие задачи и новейшие интересы прикладного искусства в сфере оформления бытового и общественного интерьера не только не миновали Оркуша, но обернулись в его творчестве наводящими, до дерзости простыми и бесспорно реализуемыми. Все, что показано на выставке (подчеркиваю — все), можно при-

обрести в городе. Напротив бокового фасада, почти у самого входа в узкую, из одних лавок и кафе составленную флоринскую улицу, магазин стекла. И здесь выставочные стенды становятся обычным прилавком, и можно выбрать листья или цветы, вазы или кувшины, все, что приглянется там — на выставке. Здесь следование старинной цеховой традиции, когда мастер творил для тех, кто его окружал, чтобы его создания находили место в домах и в современном ему быту. Краков вообще умеет беречь традиции, обретающиеся у подлинного художника новую жизнь и новые перспективы. Среди таких художников — стекольных дел мастер Ежи Оркуш.

Е. Луцкая

рецензии

Проектирование туристического сервиса

Сборники трудов

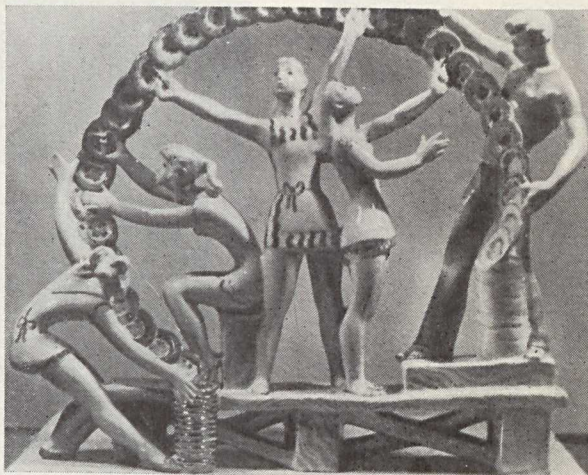
Проектирование туристического сервиса

Очередной номер «Современной архитектуры» (№ 162) посвящен курортному и туристическому строительству, рассматриваемому в свете широкой социальной проблемы организации отдыха. Журнал освещает проектный, строительный и теоретический опыт в этой области. Организация отдыха и одна из ее важнейших сторон — создание для этого оптимальной среды — в условиях нарастающего научно-технического прогресса, усиленной урбанизации и увеличения плотности населения в городах, с одной стороны, и расширения бюджета свободного времени, с другой, приобретают в современном мире все большее значение. Отдых становится массовым явлением, а его орга-

предрасудков.

А. Бржезицкая ввела необычный для фарфоровой пластики метод показа, аналогичный полиэкрану и серийности кинематографа — сюиты. Образно самостоятельные произведения, вступающие в постоянно меняющиеся пространственно-временные отношения, подчиняя себе эмоциональную и предметную среду. Этими работами фарфоровая пластика выдвинулась на современные рубежи декоративного искусства, утверждая новые принципы соотношения среды, пластики и пространства.

Вся фарфоровая скульптура А. Бржезицкой создана на Дулевском фарфоровом заводе. Крепкая связь художника с заводом. Многие скульптуры — «Праздник», «Хор», «Дама с собачкой» и др. — создавались ею с учетом возможностей массового тиражирования. Последняя серия работ скульптора — дань любви и уважения к людям завода: «Дулев-



А. Бржезицкая
«У нас в Дулеве». Фарфор.
1972

«Мадригал». Фарфор. 1972

«Цирковой роман». Фарфор. 1971

хроника

низация — важной социальной проблемой. О ее актуальности свидетельствует и тема XI конгресса Международного союза архитекторов «Архитектура и отдых», где были подняты основные вопросы организации массового отдыха. Так, доклад «Архитектура и ежегодный отдых», представленный делегацией СССР, свидетельствовал о значительных практических и научно-теоретических достижениях оптимальной среды отдыха всего населения в условиях государственного планирования народного хозяйства, когда забота об отдыхе трудящихся является основой социально-экономической политики государства. В то же время доклад французских архитекторов на аналогичную тему выражал лишь «надежду, что будут созданы такие экономические, социальные и политические условия, которые позволят широким массам населения пользоваться зонами отдыха на равных правах».

Наряду с глубокими социально-политическими различиями в решении вопросов организации отдыха в странах с различным социальным укладом выявилась определенная общность в постановке и решении целого ряда конкретных проблем — например, зонирования, взаимоотношения природы и архитектуры и собственно архитектурных решений. Потому значительный интерес представляет профессиональный опыт и творческие поиски архитекторов различных стран мира, иллюстрирующие определенные тенденции в области проектирования сооружений для отдыха. Материалы, публикуемые на страницах данного номера журнала, посвящены разнообразным типам сооружений для отдыха в ряде стран мира и объединены под рубрикой «Туризм». Эта тема не исчерпывает всего многообразия форм современного отдыха, однако, она отражает характерные особенности развития активного, дина-

мичного массового отдыха, в котором процесс восстановления трудоспособности сочетается с познавательной деятельностью, с установлением новых социальных связей. Но как в том, так и в другом случае общим требованием остается внешняя необычность среды отдыха в сравнении с будничной повседневностью отдыхающего. Проектировщики в этом отношении весьма изобретательны. Это и романтизация атмосферы путем включения реминисценций прошлого (конноспортивный центр «Помпадур»), и ориенталистский облик сооружений деревни для отдыха в Отранто (Италия) или введение экзотической флоры и фауны, что в сочетании с «туристическим сервисом» дает возможность туристу получить представление о «райских садах». Особое место занимает туризм в исторических городах. В этом номере анализируются конкретные формы, связанные с искусственным воскре-

шением старинных традиционных обычаев и празднеств. Использование всего этого арсенала театральных приемов, попытки изменить традиционную среду важны для создания привлекательной для многих отдыхающих «атмосферы», однако все это дает только паллиативные решения вопроса. При этом меняются лишь внешние аксессуары, а в основе материальная среда, в которой находится отдыхающий, сохраняет слишком большое сходство с городской средой. С чисто профессиональной точки зрения современная архитектура отдыха — с ее переходом к строительству разнообразных поселков отдыха и преобладанием зданий гостиничного типа — сближается с современной жилой застройкой. Это сходство отражает функциональную близость двух видов современного человеческого жилья, постоянного и временного, и в принципе не является не-

гативным. Напротив, легкость, мобильность, сезонность, характерные для многих сооружений отдыха, позволяют этой области архитектуры выполнять роль своего рода экспериментальной базы для жилой архитектуры вообще. Этот аспект архитектуры и дизайна в сфере отдыха также представлен в журнале. Б. С.

Сборники трудов НИИХП

«Сборник трудов» — это всегда звучит солидно, отражая этап работы целого коллектива специалистов. Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП) — большой коллектив, разрабатывающий комплекс проблем, связанных с актуальнейшей задачей сохранения и развития народных художественных промыслов. И выход в

ский сувенир», «У нас в Дулеве», «В художественной лаборатории». Без ложного пафоса, вдохновенно, с мягким юмором изображает художница заводские будни. Композиционно-технологическая изобретательность скульптора служит здесь образно-символическому раскрытию трудовых отношений. Слово многорукое мифологическое божество, сплоченно действуют юные производственники. Цепью летящие в воздухе, расписанные цветами тарелочки образуют гирлянду, венчающую труд людей. Его специфичная для фарфоровых заводов мелодия передается ритмическим «переступиванием» фарфоровых штук.

Что еще можно сделать в фарфоровой пластике? Это покажут нам новые работы А. Бржезицкой.

О. Каширина

* Речь идет о групповой выставке 13 московских художников, состоявшейся в феврале 1973 года.



А. Бржезицкая
«Перед выступлением».
Из сюиты «Народные таланты».
Фарфор. 1968



А. Бржезицкая
«Новый аттракцион» из сюиты
«Цирк». Фарфор. 1968

хроника

течение одного года двух сборников института* — событие весьма заметное.

Пятый выпуск посвящен 80-летию Музея народного искусства. Здесь собраны не только труды института: опубликовано немало статей по народному искусству, подаренных музею авторами, в том числе несколько видными учеными, не работающими в НИИХП. Это существенно увеличило научный вес издания.

В 6-ой выпуск вошли работы, подготовленные аспирантами и сотрудниками института. Первая часть 5-го выпуска содержит статьи Н. Н. Ивановой, Т. Б. Митлянской и Л. К. Розовой по истории музея и может, говоря академическим языком, служить только введе-

нием в изучение вопроса. Несмотря на сообщаемые авторами очень интересные факты, никак не удается отделаться от впечатления некоторой скороговорки, перечисления многочисленных «мероприятий» музея без достаточно углубленного их анализа.

Живее и интереснее вторая часть — воспоминания работников музея и статьи об известных ученом, написанные в основном тоже в жанре воспоминаний. В них немало новых сведений, забытых подробностей, эмоциональных оценок. Они подкупают теплотой и искренностью. Особо хочется отметить статьи покойного В. В. Павлова о Г. В. Жидкове, Е. С. Овчинниковой о Н. Д. Бартраме, В. М. Василенко об А. В. Бакушинском.

О Бартраме у нас давно не писали, а указанная статья, вероятно, первая его систематическая биография. По работам Н. Д. Бартрама можно с успехом изучать, например, такую много раз поднятую, но

так и не решенную проблему, как взаимодействие художника промысла и ученого-руководителя.

О Бакушинском известно много больше. Но воспоминания его ученика, ныне известного специалиста в области народного искусства В. М. Василенко представляют, тем не менее, большой интерес. В них впервые систематически излагаются взгляды Бакушинского на народное творчество в целом. В большой мере автор использует свои старые записи несохранившихся лекций Бакушинского.

Примером настоящего научного исследования служит маленькая статья, подаренная музею для 5-го выпуска известным историком и археологом Б. А. Рыбаковым, — «Происхождение и семантика ромбического орнамента»: каждое положение аргументировано, подчинено главной теме, изложение последовательно и не обременено словами. Две с половиной страницы

текста — результат большой обобщающей работы.

Интересны построенные на новом материале статьи Н. В. Тарановской «Северные расписные дуги», И. Н. Ухановой «Слюда в русском народном искусстве», О. В. Кругловой «Резьба по дереву Ярославской области». В. А. Гуляев в статье «Палехская артель древней живописи в 1920-е гг.» разом ввел в научный оборот целый пласт источников по истории советского Палеха, ранее совершенно не известных. Ценно, что автор не берет на себя роль каталогизатора архивных материалов, которую с большим мастерством исполнили бы специалисты архивного дела, — он дает свое толкование документов, намечает оригинальную концепцию истории ранней палехской миниатюры. Пусть иногда она и спорна (например, недооценивается роль традиции), но чаще подтверждается объективным свидетельством документов,

что заставляет нас по-новому взглянуть на некоторые устоявшиеся представления. Так, многие авторы, писавшие о Палехе, вскользь упоминали об экспорте лаковых изделий. В. А. Гуляев разглядел здесь целую проблему и с документами в руках четко показал: ориентация прежде всего на требования экспортных организаций определенным образом сказалась на художественной направленности палехского искусства. Обстоятельная, серьезная статья Л. Я. Супрун посвящена деятельности Строгановского училища и училища Штиглица во второй половине XIX — начале XX века в связи с проблемами народного искусства. Казалось бы — исследование материала, представляющего чисто исторический интерес. Однако сейчас, когда вопрос о взаимодействии профессионального и народного художественного творчества приобрел особое значение, статья становится очень акту-

* Музей народного искусства и художественные промыслы. Сб. трудов НИИХП, выпуск 5. Изд. «Изобразительное искусство». М., 1972; Сб. трудов НИИХП, выпуск 6. Изд. «Легкая индустрия», М., 1972

«Большой коралл» Ливии Львовой

Объемно-пространственный гобелен — новое явление в художественном текстиле: отделившись от стены, гобелен приобрел некоторые скульптурные качества. Это заставило художников по-новому взглянуть на свойства текстильных материалов. Чаще всего они стремятся подчеркнуть мягкую пластичность ткани, ее прихотливую фактуру в различных переплетениях. При этом, если зарубежные текстильщики обычно увлекаются лишь формальными свойствами материала, то советские мастера стараются добиться художественно-образной выразительности произведения, отталкиваясь от живых впечатлений. Молодая ленинградская художница Ливия Львова, приступая к работе над объемно-

пространственным гобеленом, исходила из реальных растительных форм. Это определило выбор материалов и технику исполнения. В объемно-пространственной композиции «Большой коралл» Львова использовала не только мягкость текстильных материалов, но их способность выдерживать натяжение, сохранять определенность формы. Гобелен выткан на основе, натянутой между двумя кольцами. Применяя сизаль, пенку, лен и джутовую ровницу в различных сочетаниях, художница показывает мягкую податливость текстиля, то его способность сохранять строгие, почти геометрические формы. Жесткие отростки «рожки» создают богатую игру светотени, связывают гобелен с окружающим пространством, придают ему скульптурную выразительность. Эти качества подчеркиваются и цветовым решением: золотистый сизаль, светлосерая пенка и серый лен создают тонкие

тональные сочетания. Свет живописно вибрирует на поверхности гобелена, он то ясно очерчивает форму, то растворяется в полутенях. Напряженный ритм пластики гобелена, его звучные светотеневые аккорды заставляют вспомнить искусство барокко с его вариациями раковинно-образных элементов, любовью к контрастам и повышенный экспрессию. «Большой коралл» хочется видеть в интерьере. Это может быть кафе, бар или фойе театра. Однако применение объемно-пространственных гобеленов в общественных интерьерах требует новых организационных форм сотrudничества текстильщиков и архитекторов. Проектирование гобелена и интерьера должно вестись одновременно. Но пока, к сожалению, объемно-пространственные гобелены остаются лишь экспонатами художественных выставок.

В. Пилипенко



хроника

альной, нужной. Хочется отметить и статью Ю. Г. Крайванова о марках Дмитровского завода советского времени четкие сведения, необходимые исследователям. Великолепный справочный материал. Прямая противоположность ей — работа Б. И. Коромыслова. Автор добросовестно рассказал о прорисках старых мастеров Мстеры. Но ради чего? Ради вывода, что «наиболее обширной представляется группа рисунков романтического характера с изображением битв, охот и погонь на фоне фантастического пейзажа» (Сборник, выпуск 6, стр. 45), а «следующая по значительности группа рисунков посвящена родной природе» (там же, стр. 60)? Описываются рисунки, пересказываются их сюжеты, и к этому не придерешься: действительно есть такие рисунки с такими сюжетами. Но ни одного свежего наблюдения мы в статье не найдем, только то, что заметно невооружен-

ным глазом. По существу, это каталог с сопроводительным текстом, только сведения о рисунках вынесены в гипертрофированно увеличенные примечания, и пользоваться ими весьма затруднительно (тем более, что часто не указаны ни местонахождение, ни инвентарные номера рисунков). В целом интересная статья И. Я. Богуславской «О каргопольской игрушке» в 5-м выпуске содержит совершенно неправильную, несправедливую оценку творчества игрушечников-каргопольцев — У. И. Бабиной и С. Е. Дружинина. У. Бакина лишь одна на Каргопольщине работает сейчас в традиционной манере. Ее игрушки архаичны, просты по форме и росписи, в них прелесть народного примитива. Рано ушедший из жизни С. Е. Дружинин, хотя и заменил традиционную роспись раскрашкой, оставил интересные образцы крестьянской пластики. Противопоставляемые этим масте-

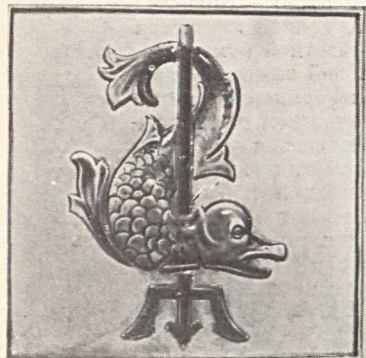
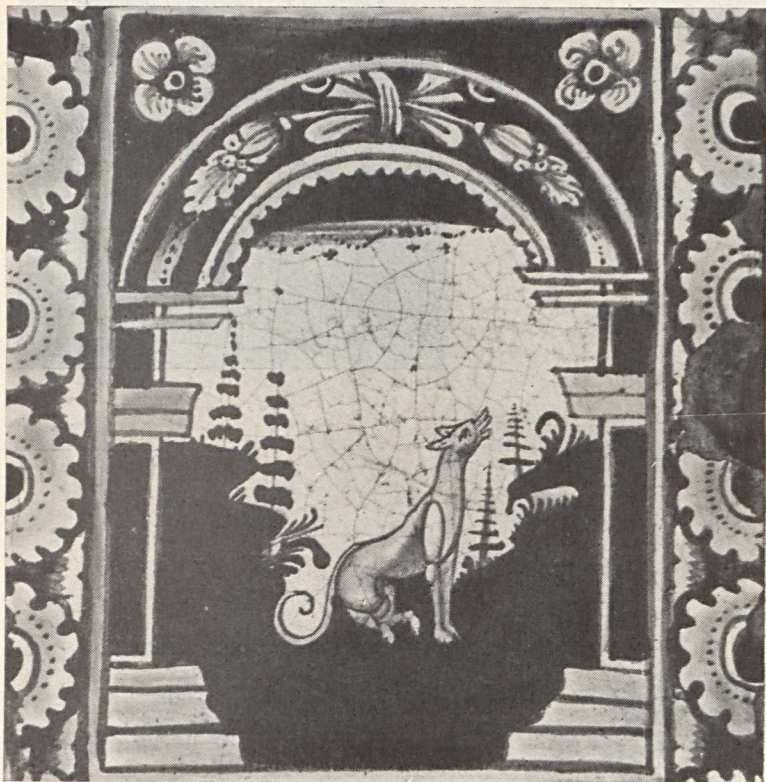
рам и восхваляемые автором К. П. и А. П. Шевелевы, работающие в каргопольской мастерской, утратили в своих работах непосредственность крестьянского примитива, показывают игрушки безликие, надуманные, невысокого художественного качества. Им далеко до большого искусства*. К сожалению, опытный исследователь народного искусства И. Я. Богуславская не сумела понять сложные процессы по возрождению крестьянского ремесла в новых, неестественных для него городских условиях, и правильно оценить ситуацию, происходящую в каргопольском промысле. Совсем странное впечатление производит статья Л. Н. Гончаровой «Народное искусство в оформлении интерьеров общественных зданий 1930-х гг.». Здесь

* См. А. Фрумкин: Обсуждение народной игрушки: Филимоново и Каргополь. «ДИ СССР», 1970, № 4.

всего понемножку: о «Красном трактире» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 г., о росписи мастером Н. Шо-Хайдаром 51 чайханы в середине 30-х годов, о выставке 1937 года в Третьяковской галерее и о многом другом. Но ни серьезного анализа, ни хотя бы просто систематизации материала автор не дает. Зато в приложениях, которые по объему больше авторского текста, помещены чужие статьи — и ранее напечатанные и не опубликованные прежде. Можно было бы привести еще ряд примеров как удачных, так и неудачных работ, помещенных в сборниках, — очень уж неровными по качеству они получились. Сборники научных трудов нужны специалистам, только готовить их надо с большей ответственностью. Нельзя не сказать и об оформлении этих изданий. Странное впечатление производят эти две

книжки, поставленные рядом. Солидный, в меру пухлый, в гляцевой суперобложке, с массой хороших иллюстраций, явно рассчитанный на широкий спрос (тираж 6000 экземпляров) — сборник № 5. Тонкая книжечка на газетной бумаге, в нелепой зеленой обложке, оформлением своим и качеством печати напоминающая учебник арифметики издания военных лет. Тираж — 800 экземпляров, только для тех, кому позарез необходимо. Нет, это не упрек институту. Не вина его, а беда, что он не имеет постоянной издательской базы, что должен «проталкивать» свои издания, нужные специалистам, чуть ли не частным образом. Кто ему поможет? «Хозяин» — Министерство местной промышленности РСФСР? Или Госкомитет по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, который тоже вроде бы имеет отношение к делу?

Г. Шумина



Страница коллекционера

Калужские изразцы

На углу улиц Степана Разина и Тульской в Калуге разбирали деревянный старый дом. Дом был наполовину разобран и там, где была светелка, весело и узорчато глядел кубик небольшой печки-лежанки, облицованный синими изразцами с белыми ромашками по углам. Это было необычное для блеклых красок зимы зрелище. На другой день дома уже не было, а сияющая красота валялась разбросанной по снегу. Я подобрал несколько изразцов. Так началась несколько лет тому назад моя коллекция калужских печных изразцов. Каждый новый был красив по своему.

Кафельные печи в старых деревянных и каменных до-

мах не раз перекладывались, часто изразцы исчезали бесследно, вывезенные с обломками кирпича и строительного мусора. Иногда можно видеть печки-коллекции, сделанные из остатков нескольких печек.

Калуга издавна была соперницей крупнейших центров по производству изразцов, таких как Москва, Петербург, Тула, Ярославль и др.

Сейчас нет возможности установить точное время возникновения изразцового производства в Калуге. Но не вызывает сомнения, что 300 лет назад производство изразцов в Калуге уже существовало. В первой четверти XVIII века цех гончаров в Калуге, куда входили и изразечники, был уже настолько сильным, что отделившись от городских властей, завел даже собственную ратушу. Такое «двоевластие» продолжалось до 1724 г. «И красотой своей и качеством калужские изразцы не уступали московским». (Журнал «Наука и жизнь», № 1, 1972 год. И. Сергиенко «Калужские росписные изразцы»). В Калуге уже в конце XVIII века производством печных изразцов занимались 10 мастеров. От старожилов удалось узнать о месте одной такой мастерской. Вдоль оврага тянется улица, которая раньше называлась Горшечной (сейчас это Первомайская) в конце этой улицы и была когда-то изразечная мастерская. Когда там рыли траншею, то на поверхность было выброшено множество обломков фи-

гурных деталей печек и даже целых изразцов из белой глины. По образцам неудавшейся глазури можно сделать вывод, что мастера выбрасывали испорченные при обжиге изделия недалеко от мастерской. Обмеры показывают, что рисованные изразцы были в основном двух размеров — 26×22 (20 см) и 22×17,5 (18 см). По-видимому, изразцы меньшего размера более старые, возможно, XVIII века. Такие изразцы встречаются в наиболее старых домах древней части города.

В последнее время в различных изданиях появились материалы о калужских изразцах. В основном это интересные статьи. Но возникает вопрос, почему авторы ограничиваются лишь описанием изобразительной стороны калужских печных изразцов? Везде представлены на фотографиях одни и те же изразцы с деревцем, с корзиночкой, с лимончиком и несколько других. Упоминается фигурная печь 1769 года и другая, расписанная по всему зеркалу, начала XIX века. Складывается впечатление об ограниченном изобразительном круге сюжетов и декоративных решений калужских кафелей. В Калужском краеведческом музее есть несколько полихромных рельефных, довольно крупных изразцов XVII века. Рисунок растительного орнамента иногда переходит с плитки на плитку; преобладают бирюзовые, желтые и белые цвета. В XVIII веке декоративным

Изразец (деталь). XVIII в.
Изразец с маками. XIX в.
Изразец с вазой. XVIII в.
Изразец со зверем. XVIII в.
Изразец. XVIII в.
Изразец фабрики Кузнецова.
Конец XIX — нач. XX в.



украшением богатых домов были печи с колонками, карнизами, нишами, с росписью на античные и библейские темы. Одна такая печь также есть в Калужском краеведческом музее.

Начиная примерно с семидесятых годов XVIII столетия, крепостные архитекторы устанавливают во дворцах знати изразцовые печи на особый манер, под стать новому архитектурному стилю—классицизму. Печи чопорные, строгие, белоснежные. Внешне они напоминают подчас миниатюрные античные храмы или мавзолеи, украшенные лепным классическим орнаментом, барельефами и статуями. Роспись на таких печах существует только для того, чтобы подчеркнуть архитектурные детали и барельефные украшения—вазы, урны, фигуры античных богов и воинов. «Для фантазии народного живописца места не остается». (Ю. Овсянников, «Солнечные плитки»). Подобные печи, но намного скромнее, имеются еще и сегодня в некоторых калужских домах. Рисунок по всему зеркалу печи выполнен или синей краской, или коричневой с желтой.

Дома калужских купцов и мещан украшались кафельными печами на «свой манер». Мастера очень любили изображать на изразцах различные вазы: с тремя цветками, угловатые, коричневые, синие, цветные в пышных рамках или с тонким кантом по краям плитки.

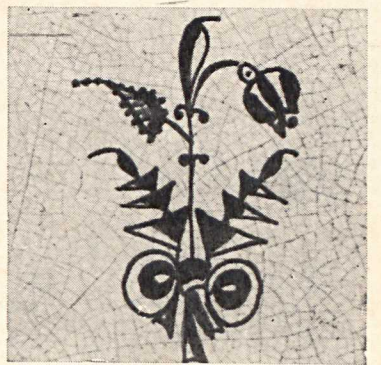
Очень красивы изразцы с розами и тюльпанами, хмелем и какими-то фантастическими цветами. Изумляет композиционная и декоративная завершенность каждого изразца. Реже встречаются на плитках изображения животных. Но, пожалуй, наиболее интересны изразцы с фигурками людей, с кораблями или с пейзажем. Они напоминают сказочное серебряное блюдечко, в котором видны заморские страны и города. Большая выдумка, фантазия и огромное мастерство неизвестных художников делали чудеса. Горы, моря, водопады, корабли, птицы, рыбы, странные дома, башни, деревья—все это очаровывает, как сказка. Движения удивительно пластичны и выразительны. Тут смело можно говорить о калужских изразечных дел мастерах как о талантливых русских художниках.

Наиболее распространены изразцы с синим цветком по белому полю. Это, пожалуй, самые поздние калужские изразцы с рисунком. Скромный букетик, перевязанный ленточкой с бантиком, интересен разнообразием исполнения: один и тот же рисунок сделан на каждой печке по-своему, передавая индивидуальные особенности мастера-художника.

Если говорить о цвете, то наиболее распространенным является синий по белому полю. Гамма синего очень широка: от светло-голубого до черного-синего. Есть изразцы

многоцветные, где присутствуют синий, зеленый, желтый, коричневый цвета. Красного цвета совершенно нет. Очень редко встречаются зеленые «муравленные» изразцы. В конце XIX—начале XX в. снова появились рельефные изразцы. Их делали при помощи штампа (формы) и они теряли непосредственность и обаяние ранних образцов. В моей коллекции есть несколько подобных плиток, сделанных на фабрике М. С. Кузнецова (возможно, на той, которая была в Жиздринском уезде Калужской губернии). Но эти плитки не характерны для калужского изразцового производства. Калужские изразцы достойны быть изданными отдельной книгой.

И. Павлишак



Изразец с вазой. XVIII в.
Изразец с птицей. XVIII в.
Изразец с кораблями (деталь). Середина XVIII в.
Изразец с розочкой. XVIII в.
Изразец с цветком. XVIII в.
Изразец с цветком. Конец XIX в.

Узбеки

