

Декоративное Искусство

А. Я. Яковлев

1973

Ежемесячный журнал Союза художников СССР

8 | 189

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8(189). 1973
Основан в 1957 году

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. Базазянц 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	Лифатов С. Штейнер Л. М. Кузьмичева Н. Кочетов Г. И. Буланов Г. П. Мезенцев М. В. Онанов С. И. Петренко Г. Д. Красуцкий В. Гагман Н. Синявер Е. Шварцман Б. Раяк П. М.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

На обложке:
Ира Никитина
Праздник

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
Сдано в набор 12. VI 1973
А 11000 Подп. к печ. 17/VII-73 2
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6,5
Зак. 3870. Тираж 24 840
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.

В номере:

1	Пластика города при искусственном освещении
И. Азиян	
7	Ленинградская промграфика Говорят художники — комментирует критик
А. Павлинская	
14	Плакатная метафора зрелищ
М. Хейфиц	
17	Архитектура и ритуал (размышление — пластика)
А. Рыбачук	
21	Социальный смысл архитектурной формы
А. Валис	
25	О границах понятия народного искусства
Т. Зубова	
28	Пространство книги. Фаворский
М. Розанова	
33	Поленовский театр
Г. Загянская	
36	III Триеннале в Братиславе
Ш. Ткач, В. Тилковский	
41	Стрелковые мишени
Адольф Кроупа, Иржи Ржабек	
43	Пространственный язык искусства Японии
А. Иконников	
46—51	Хроника
52	Страница коллекционера
Т. Лобанева	Металлические подносы

Пластика города при искусственном освещении

И. Азизян

Ереван.
Памятник геноциду армян
в 1915 году

Минск. Дворец спорта

В формировании архитектурно-градостроительного ансамбля пластическая интерпретация следует за пространственным замыслом, зависит от него, раскрывает его, обладая гораздо большей изменчивостью, подвижностью.

Это положение остается справедливым для городской среды и в условиях искусственного освещения. Светопластическая композиция архитектурного комплекса, здания или стены следует закономерностям объемно-пространственной композиции, но при этом имеет возможность создать как ряд вариантов зрительного вида одной и той же формы (ведь и дневной вид архитектурной формы не однороден в солнечный день или дождь, утром или в полдень), так и самостоятельную светопластику, связанную с определенной системой освещения и исчезающую с ее изменением.

Пластичность архитектурно-урбанистического организма зависит от ландшафта города, от рисунка крупных природных элементов (реки, горы, озера), от выразительности трехмерной моделировки всех основных объемов и поверхностей, формирующих городские пространства. Наиболее распространенная практика наружного освещения сводится к освещению поверхности дорожного или уличного покрытия. При этом подчеркивается структура урбанистического организма и пластический рисунок его основных магистралей и отнюдь не выявляется трехмерная объемно-пространственная форма. Трехмерная форма возникает не только как отношение между сильным светом и тенью, но обязательно и как отношение яркостей вертикальных и горизонтальных поверхностей. Интеграция рисунка яркостей поверхности земли с световым рисунком объемов, структур, светопластикой стен, скульптуры и ландшафтных элементов рождает цельный пластический образ архитектурного ансамбля. Тем не менее для анализа композиционных приемов и выявления закономерностей формирования пластики при искусственном освещении необходимо отдельно рассматривать световое моделирование интегральных составляющих архитектурно-градостроительных комплексов.

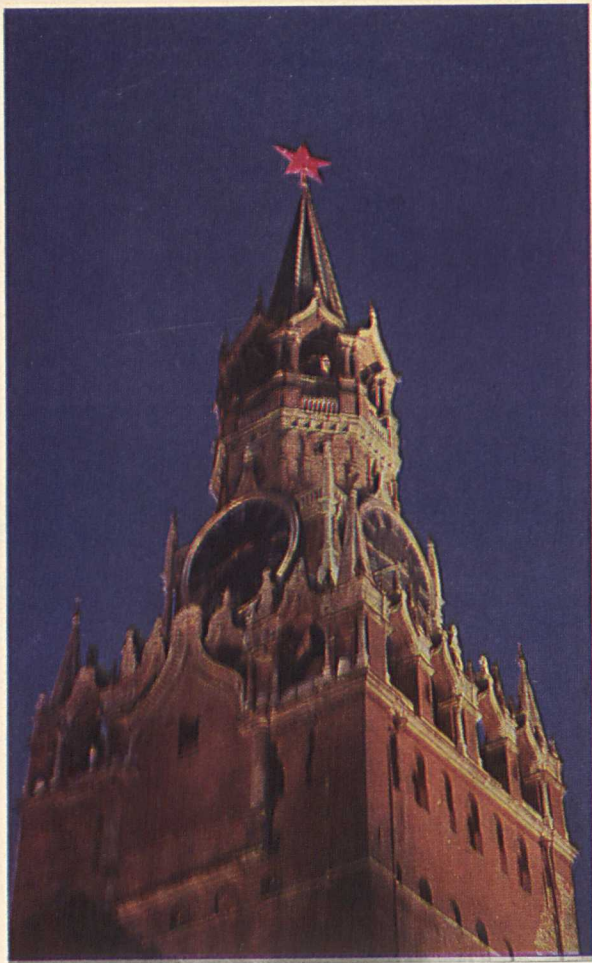
Световое моделирование архитектурного объема

Интересно отметить, что структура многих современных зданий предопределяет их вечерний и ночной вид независимо от каких-либо дополни-



ПУБЛИКАЦИОННАЯ БИБЛИОТЕКА
И. А. АЗИЗЯНА

ОТДЕЛ РЕДАКЦИИ
13 ФЕВРА 1970
Р. У.



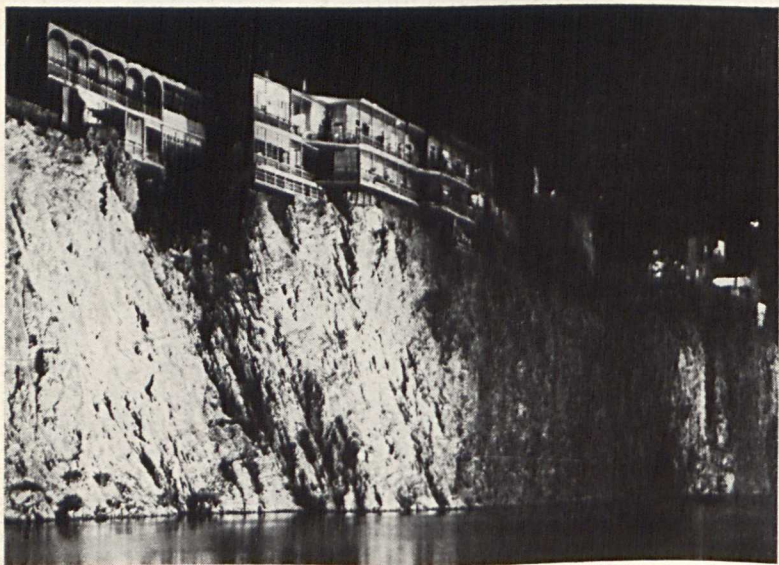
Москва. Кремль

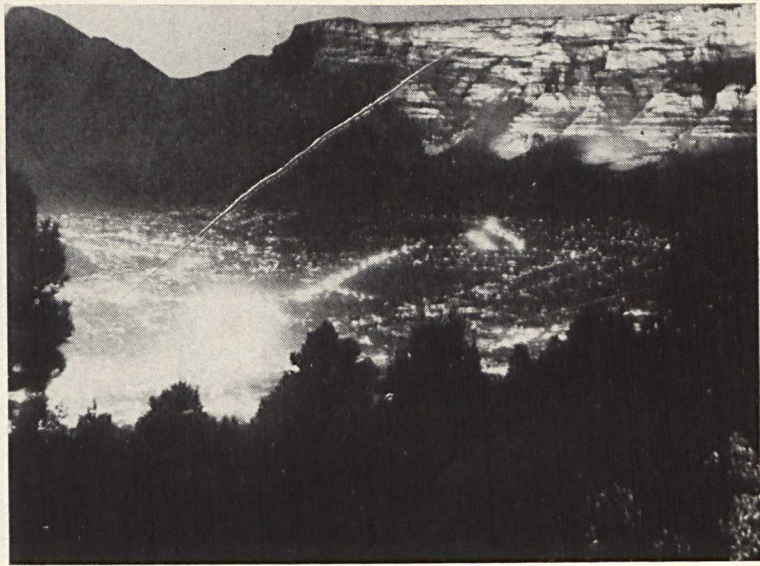
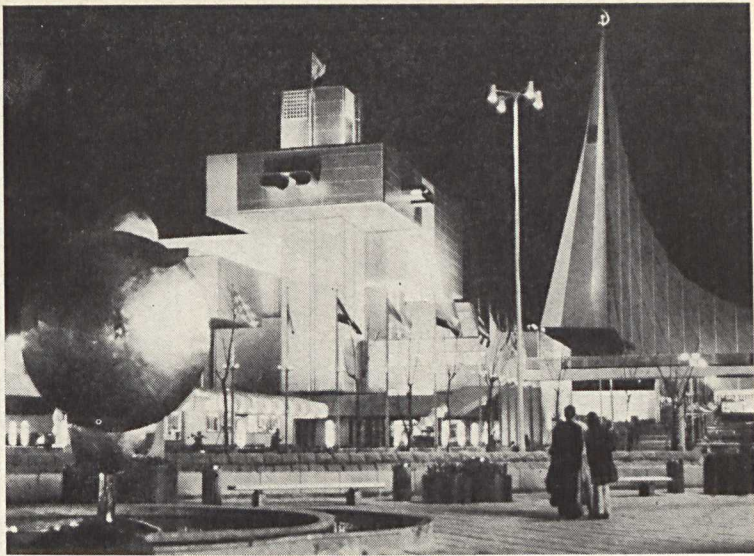


Ленинград
Петропавловская крепость
Осака
ЭКСПО-70. Советский павильон
и павильон Дании
Ереван
Центральная часть города.
Вид на здание оперы
Кейптаун ночью.
Пржекторный подсвет горы
Табль Маунтейн

Казань. Цирк
Тбилиси
Старая часть города ночью

Москва. Цирк
Тбилиси
Храм Метехи и памятник
Вахтангу Горгасалу





тельных усилий светотехника, архитектора, художника. Это относится к различным системам большепролетных и каркасных сооружений с большой площадью остекления, а также к зданиям с ленточным или сплошным остеклением. Внутреннее освещение, неразрывно связанное с функцией и пространственным замыслом интерьеров этих зданий, становится источником обширных светопередающих поверхностей. Плоскости стен, своды, оболочки или складки покрытий, светящиеся внутренним светом, естественно приобретают доминирующий характер по отношению к светонепроницаемым элементам, которые таким образом становятся подчиненными и воспринимаются темным силуэтом. Однако у такого светомоделирования объемной формы есть недостаток — стихийность изменений в виду непостоянства, изменчивости освещения деловых, жилых и общественных зданий. Создание специальных прикомнатных устройств, функционирующих по определенной программе (например, в деловых, научных и административных зданиях, начиная с момента окончания рабочего дня и до полуночи), вносит существенные поправки в ночной облик города, обеспечивая контролируемое постоянство объемно-пластической формы здания. Ярким примером контролируемой «самосветящейся» формы архитектурного объема путем создания управляемой системы внутреннего освещения служит здание «Сиграм», в котором американский

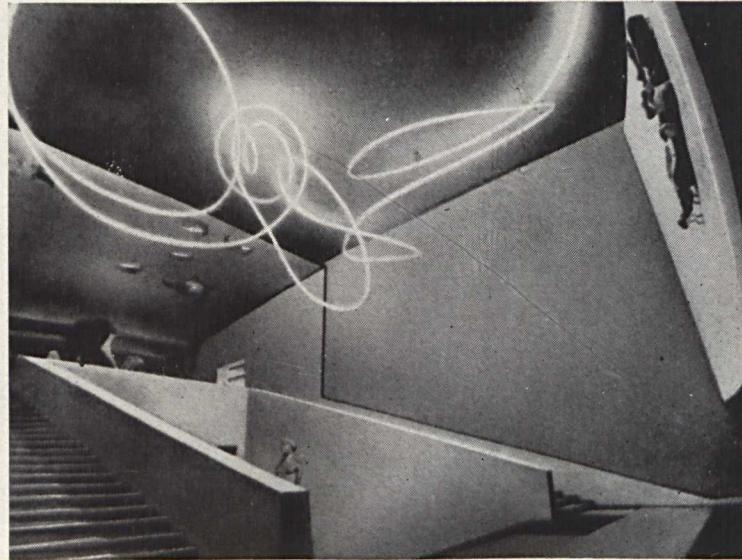
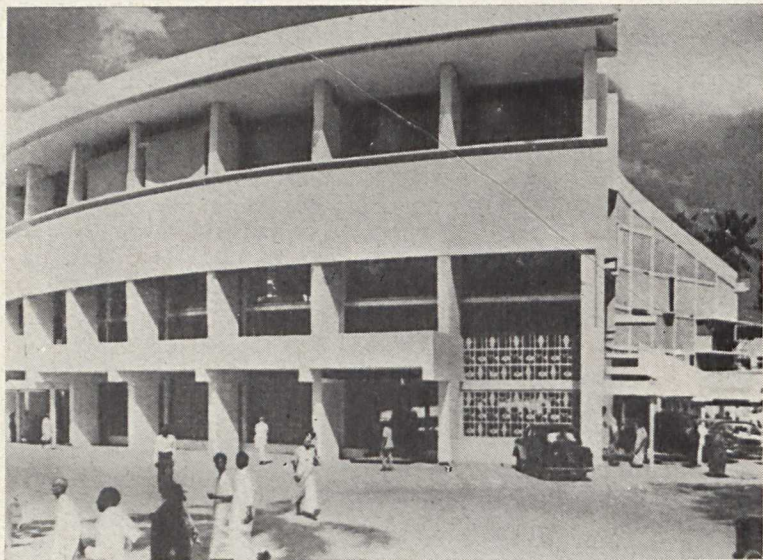
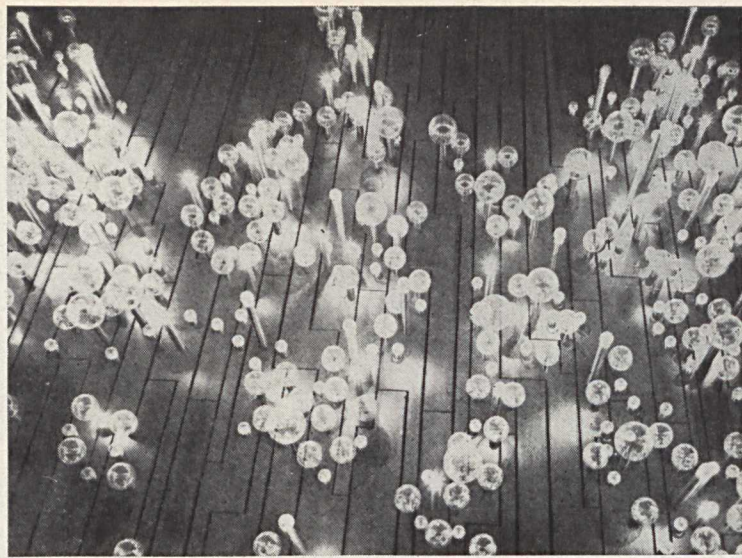
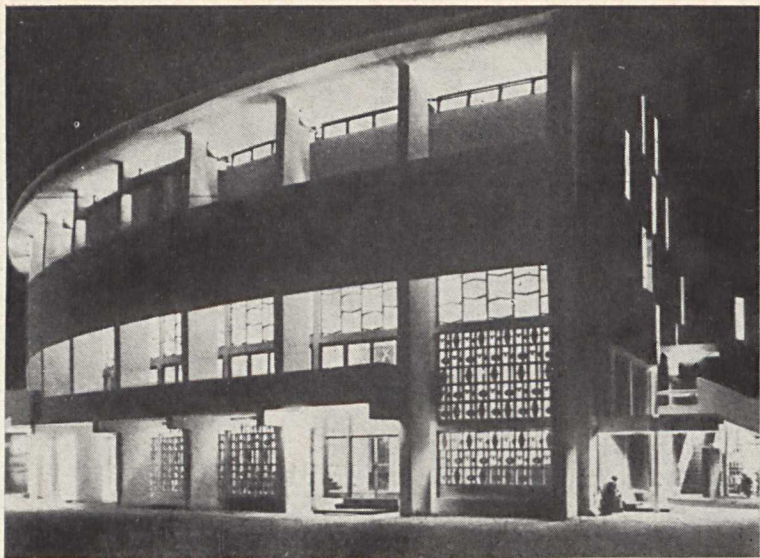
архитектор Ф. Джонсон осуществил мечты о башне света, спроектировав периметральный (вдоль остекления, внутри здания), светящийся потолок 12-ти футов шириной с циклом освещения после рабочих часов. В административном здании «Томадо» в Дордтрехте (Голландия) искусственный свет, неразрывно связанный с внутренней структурой здания делает ее более явной, зримой и, пожалуй, более очевидной, чем в дневное время.

Выявление структуры и основных черт объемно-пластической формы здания внутренним его освещением не приводит, однако, к имитации внешней формы ее дневного стереотипа. Ночной вид «самосветящегося» изнутри здания — как бы «негатив» дневного его вида: светопроницаемые поверхности, ярко освещенные днем, воспринимаются темным силуэтом на фоне светящегося остекления, которое днем выглядит черной дырой. «Негативный» вид «самосветящихся» зданий можно проанализировать на множестве отечественных и зарубежных примеров. Характерной особенностью объемно-пластической формы «самосветящихся» зданий является ее пространственность, внутренняя наполненность и воздушность. Эта же самая форма днем может восприниматься как более глухой массив, непосредственно связанный с землей, как бы врастающий в нее.

Определенные композиционные задачи городского комплекса или города

в целом могут потребовать дополнительных мер для выявления тех поверхностей и деталей, которые остались в темноте, а также для акцентирования характерных элементов, формирующих силуэт здания. Решение подобных задач можно реализовать путем создания двух взаимоисключающих или определенным образом сочетаемых систем: внешнего освещения от установок, конструктивно связанных со зданием, и освещения от оборудования, размещенного независимо в окружающем пространстве. Вторая система более однородна и известна под названием освещения заливающим светом. Первая — может содержать установки заливающего света, непосредственно расположенные на здании, может включать контурное освещение с помощью ламп накаливания или газосветных трубок, фрагментарные подсветки определенных композиционных элементов и узлов.

Экстерьерные световые единицы, непосредственно связанные со структурой здания, также придают ему качество «самосвечения». Такой прием светопластического моделирования особенно оправдан для уникальных сооружений сложной объемно-пространственной структуры. Естественно, что система моделирования архитектурных объемов заливающим светом наиболее целесообразна по отношению к зданиям и сооружениям со сравнительно небольшой площадью оконных проемов и витражей. И, конечно, применение заливающегося



света должно быть обосновано как с точки зрения градостроительной значимости объекта, так и с точки зрения его выразительности. Такими объектами в современной городской и внегородской среде становятся памятники архитектуры прошлого, современные здания и сооружения остро выразительной внешней формы, архитектурные и скульптурные монументы и мемориалы. В столицах и других городах объектами заливающего света становятся главные общественные и правительственные здания.

Характерной чертой пластической лепки заливающим светом является **обобщенность** формы, относительно большая яркость светового рисунка освещенных поверхностей, большая площадь светопространства, прилегающего к освещаемому объекту. Поэтому освещенный заливающим светом объем неизбежно становится акцентом композиции окружающей среды.

Местоположение осветительных приборов (расстояние от объекта, высота размещения, угол падения световых лучей) непосредственно влияет на характер пластического образа. Практически «заливающий свет» легко может не только выявить заданную объемно-пластическую форму, но и усилить пластический эффект, драматизировать архитектурный или скульптурный образ путем удлинения теней и увеличения их контраста в отношении рисунка яркостей окружения. Но может быть

и иная задача: не подчеркивание обобщенной формы, а выявление рельефа деталей, фактуры материала, силуэта различных частей. В этом случае представляется логичным применение комбинированной системы прожекторного освещения, сочетаемой с фрагментарным контурным освещением. Такая система освещения может включать ряд подсистем: доминирующее освещение, побочное (боковое) освещение, контурное освещение, наполняющее освещение.

Контурное освещение придает большую выразительность освещенной композиции, — оно выявляет силуэт, конструктивно-тектонический строй, пропорции основных членений зданий и сооружений. Доминирующее освещение дает свет наибольшей силы и обязательно должно иметь определенный угол, чтобы не исказить архитектурной формы. Основная идея световой композиции определяется доминирующим освещением.

Побочное освещение может быть сложным и состояться из световых потоков разной силы, падающих под разными углами. Побочный свет подчинен доминирующему по величине яркости. Разность их интенсивности повышает выразительность освещаемого объекта в целом. Характерную схему освещения здания выразительной и сложной структуры представляет сочетание доминирующего света высокой интенсивности, падающего в одном направлении, с мягким, ровным побочным освещением, имеющим много направлений.

Контрасты теней от побочного освещения смягчаются наполняющим, которое, как правило, бывает широким, рассеянным и в задачу которого входит объединять световую композицию, облегчать тени, смягчать контрасты и наполнять композицию светом, не вызывающим собственных теней. Увеличение интенсивности наполняющего освещения может привести к уменьшению пластической выразительности композиции. При желании достичь визуальной связи, согласованности и непрерывности световой моделировки объема доминирующее освещение проектируется таким образом, чтобы дать ощущение потока света с одной стороны. Это может быть сделано с помощью ряда источников, расположенных близко к зданию и создающих эффект, подобный тому, который получается днем от единичного, сильного и отдаленного источника — солнца.

Природные световые аналогии объясняют и обосновывают подсистемы побочного, наполняющего и контурного освещения. Действительно, в условиях естественного дневного освещения на поверхности земли, зелени, воды всегда есть свет от неба. Поэтому полное освещение архитектурного объема обеспечивается со всех направлений и, кроме отражений света от всех поверхностей и предметов окружающей среды, учитывает внутренние отражения, рефлексы, возникающие в сложной архитектурной форме.

Соотношение подсистем внешнего ос-



Мадрас. Музыкальная академия.
Дневной и ночной вид

Дортмунд. Муниципальный театр.
Световая стена

Милан. Триеннале.
Световая скульптура

Реймс. Кафедральный собор
при вечернем освещении



Монреаль.
ЭКСПО-67.
Павильон США

вещения архитектурного объема по яркости и направлению светового потока, дифференцируя условия тенеобразования, тем самым варьирует зрительно воспринимаемый вид объекта. Оптимальные условия освещения объема дает расположение источника доминирующего света на максимально возможной высоте и под углом $45-60^\circ$ к лучу зрения по горизонтали. Уменьшение угла между лучом доминирующего света и лучом зрения ведет к уменьшению теней; увеличение угла — к освещению объема сзади, к силуэтному впечатлению или свечению контура. Интенсивность доминирующего света повышает контрастность теней, создавая драматические эффекты. Это отнюдь не исключает такого явления, когда слабый рассеянный свет впереди или сзади объема (например, Домского собора в Риге) может создать более монументальное, драматическое или героическое впечатление от произведения архитектуры, особенно от исторического памятника.

Яркие примеры продуманного светопластического моделирования являются памятники древнего грузинского зодчества: собор Светицховели в Мцхете, храм Джвари, собор и стены Метехского замка и крепость Нарикала в Тбилиси.

Осматривая ансамбли Тбилиси вечером, поражаешься тому, насколько тонко, органично, естественно вырисовываются древние памятники в пространстве современного ночного

города. Развитие осветительной техники позволяло бы сделать эти памятники доминантами яркости, конкурирующими с сотканной из света башней «Института изотопов». Однако в этом случае исчез бы цвет материала стен, органично сочетающийся с цветом скал, исчезла бы фактура поверхности, усиливающая не только пластический эффект, но и ощущение исторической достоверности, подлинности памятника. Архитекторы и светотехники Тбилиси пошли по пути сочетания неяркого доминирующего света, как бы имитирующего возможный искусственный свет далекого прошлого — свет факелов, кадильниц, костров — с яркими рассредоточенными акцентами, выявляющими структуру и пластику основных архитектурных объемов памятника. Такое освещение памятника в ткани современного города, делающее памятник тактичным, ненавязчивым, но постоянно присутствующим историческим фоном современной жизни, может быть изменено в зависимости от конкретной пространственно-пластической роли памятника в городе. Так, световая композиция Метехского замка, исторического центра Тбилиси, построена на мягкой неяркой светопластической моделировке нависающих над Курой скал метехского холма, увенчанного монументальным объемом, освещенным направленным заливающим светом, драматически изменяющим форму памятника при движении вокруг него.

Акцентом яркости всей композиции является памятник легендарному основателю древнего Тбилиси Вахтангу Горгасалу. Высокий постамент памятника как бы врезан в стену, прерывая и завершая ее линейно-горизонтальную протяженность (вид с Метехского моста) ярким асимметричным акцентом, уравнивающим монументальный архитектурный объем. Мастерство современного завершения композиции Метехского холма скульптурным монументом Вахтангу Горгасалу наиболее очевидно именно в условиях искусственного освещения. Ярче выявляется изменение направления стен, излом или пластичное кругление архитектурных поверхностей. Монумент воспринимается то равно яркостным с фасадом собора пятном, как бы посредником от исторического памятника к современному городу и жизни современных людей, то световой доминантой, венчающей яркую полосу стены, за которой возвышается чуть подсвеченный (при осмотре с Метехского моста) грандиозный памятник — героическая твердыня древнего Тбилиси.

Задача световой композиции собора Светицховели в Мцхете — принципиально иная. При том, что собор является и в дневное, и в ночное время доминантой всего окружающего природного и архитектурного ландшафта, основным критерием световой композиции служит оптимальность выявления пластики самого архитектурного памятника. Композиция в це-

лом производит менее драматическое, скорее торжественное впечатление благодаря полифоничности пластической разработки и наполненности композиции светом. Величина яркости в целом возрастает снизу вверх. Основной широкий поток света направлен от ряда прожекторов, установленных на северной монастырской стене. Благодаря этому собор становится световым ориентиром издалека, при подъезде к Мцхете из Тбилиси. Однако более сильным, ярким и контрастным, образующим резко очерченные глубокие тени (в противовес легким и воздушным теням от доминирующего света), является побочный свет снизу от группы прожекторов, расположенных на земле перед основным западным порталом собора. Роль этого светового акцента: снять монотонность, по возможности максимально осветить наружную фреску, расположенную в глубоком портале над главным входом, создать ядро яркости против главного входа в монастырский комплекс как выразительное начало воспринимаемой зрителем световой картины и как ее заключительный аккорд, призванный завершить композицию, оставить наиболее сильное впечатление у посетителя. Расположение источников доминирующего света на достаточно большой высоте позволяет вылепить архитектурный объем более целостно, материально. Принятый угол световых лучей основного потока дает возможность прорисовать чрезвычайно важные в общей композиции собора архитектурные поверхности. Контраст цвета и материала кровельных поверхностей по отношению к стеновым обогащает пластику объема и формирующий в условиях искусственного освещения целостный архитектурный образ памятника.

Пластическая интерпретация стены светом

Световая композиция собора в Мцхете не только решает задачу создания пространственной доминанты ландшафта и выявления сложной объемно-пластической формы памятника архитектуры. Различные поверхности стены дифференцированно пролеплены светом. Вот распластанный северный фасад. Мягкое освещение объема слегка усиливается к коньку кровли. Поверхность воспринимается как целостная, лишь слегка расчлененная невысоким рельефом арки, длинными вертикалями раскреповок и пучками полуколонн. Темные пятна оконных проемов находятся в той же основной плоскости стены, что

усиливает впечатление целостности. Рисунок каменной кладки, вскрывая тектонический строй стены, подчеркивает ее массивность, материальность. Стена граненого барабана купола, также чрезвычайно сдержанно пролепленная, мягко круглится. Совершенно иную картину представляет западный фасад. Концентрированный пучок лучей создает акцент яркости на уровне проемов второго яруса, ослабевающий кверху и книзу. Барабан с этой стороны совсем не освещается. Рисунок яркости в центре светового поля нарушает впечатление объема, которое восстанавливается контрастным рисунком теней на различных поверхностях. В глубоких тенях появляются сильные рефлексы. Вся архитектурно-скульптурная пластика стены несимметрично освещенного западного фасада воспринимается как более высокая по рельефу, менее строгая, живописная. Архитектурная строгость трактовки северного фасада уступает менее правдивой в смысле выявления реальной пластики, но чрезвычайно выразительной скульптурно-живописной моделировке стены светом.

Однако все это пластика архитектурных форм, выявленная, обостренная и усиленная светом. Так и Реймский собор или парижский Нотр-Дам предстает в лучах искусственного света во всем богатстве своей многосложной пластической формы, орнаментации стены и структуры, остро выразительного силуэта.

Развитие искусства освещения выдвигает сегодня и принципиально противоположную тенденцию пластического моделирования архитектурных поверхностей путем привнесения пластики рисунка яркостей от источников света, неразрывно связанных с данной поверхностью. Это достигается размещением отдельных настенных закрытых источников света с направленным световым потоком и световым полем определенного рисунка, группировкой подобных скрытых источников и созданием своего рода светостенописей, панно из открытых источников различной формы и светосилы, а также сочетанием скрытых источников с полированными металлическими или зеркальными отражателями, вращающимися с различными скоростями, и отражающими узкие пучки света в определенных направлениях. Световая стена в фойе муниципального театра в Дортмунде подтверждает возможности современной светопластики и светоживописи. 84-метровый длины стена, облицованная стеклом, покрыта светящим-

ся орнаментом из 5 тысяч диффузных стеклянных светильников различного диаметра, поднятых на разную высоту с помощью хромированных трубок. Свет рассеивается и тысячу раз отражается от стеклянных коlob и стеклянной же поверхности стены. Сочетание светящихся коlob различного размера и яркости создает впечатление россыпи сверкающих драгоценных огней. Декоративная стена в целом воспринимается празднично, нарядно.

Непременным условием выразительности поверхностей, пластика которых соткана из света, является отсутствие других видов освещения данных объектов, предопределяющее контраст декоративно-орнаментального светотеневого рисунка. Ритмический строй такой архитектурной поверхности в вечернее время имеет совершенно иной характер по сравнению с ее архитектурно-ритмическим порядком, запроектированным и воспринимаемым при дневном свете.

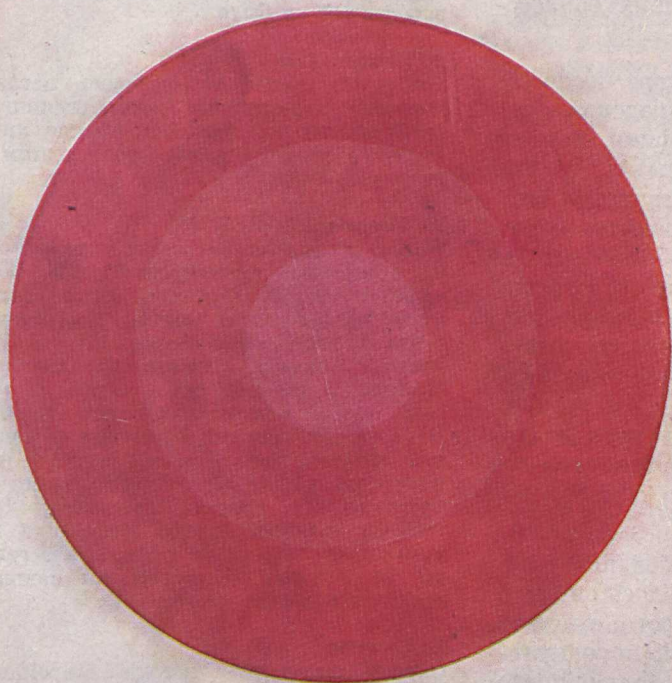
В заключение хотелось бы сказать, что статья, конечно, не исчерпывает всей многосложной и очень мало решенной проблемы, означенной в заглавии, — «Пластика города при искусственном освещении». Самостоятельный предмет анализа — скульптурная пластика и ее выявление и трансформации в вечернее время, пластика ландшафта, зелени, собственно световые декоративные пространственные композиции и т. д. и т. п. В этих, быть может, и несколько субъективных замечках архитектора хотелось показать, каким образом искусственное освещение позволяет сегодня не только выявлять реальную пластику современной среды окружения, но и дает возможность создавать собственную световую пластику, ритмические светостенописи, орнаменты, рельефы. Это дает основание говорить не просто об искусственном освещении, но об искусстве освещения и о слиянии, интеграции этого нового вида с архитектурой.

Ю. Иванов, И. Кушаков,
И. Омигин
Плакат из серии
«Южные курорты страны»

Л. Нисенбаум
Коробка для грампластинок

Л. Ляк
Афиши ленинградского
Государственного музея
этнографии

СОЧИНСКОЕ БЮРО ПУТЕШЕСТВИЙ И ЭКСКУРСИЙ



ПРИГЛАШАЕМ
НА ЗАРПЕКУ ВЫПОЛНЕНИЯ ДИЯ



С О Ч И

РУСЛАНИ
ЛЮДМИЛА

МИХАИЛ
ГЛИНКА



КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ



УКРАИНЦЫ



БЕЛОРУСЫ



Говорят

художники —

комментирует критик

Л. Ляк

А. Павлинская

И. Оминин

Л. Айрапетянц

Л. Нисенбаум

Ю. Иванов

И. Кушаков

Беседы художников в деловой и товарищеской обстановке, в своем профессиональном кругу почти всегда проходят оживленно и остро, а некоторые из них могут быть интересными и для широкой аудитории. Но в этом случае необходимы комментарии, так как профессионалы понимают друг друга с полуслова и в каждой фразе для собеседников открывается серия дополняющих ее ассоциативных мыслей.

В начале этого года, вскоре после закрытия Пятой ленинградской выставки прикладной графики, критик Алла Павлинская записала беседу группы участников выставки на магнитофон. Собралось несколько художников, активно работающих в этом жанре искусства, часто встречающихся друг с другом, и запись несколько не нарушила естественность привычного для них обмена мыслями. Только что закрывшаяся выставка с обычными для нее тревогами и радостью все еще волновала художников, но непосредственно о ней говорили мало.

Выставка подвела итог большому периоду творчества, и хотелось оценить его беспристрастно и строго, выявить сложности и недостатки, определить возможные повороты дальнейшего пути. Художники стремились непредвзято оценить избранную ими деятельность и вклад своего коллектива в искусство прикладной графики.

Л. Ляк:

От выставки к выставке можно проследить поступательное движение ленинградской прикладной графики. Каждая последующая была в чем-то лучше предыдущей и каждая имела свое лицо. Может быть, поэтому они всегда были событием для Союза художников и для художественной общественности Ленинграда. Главной отличительной особенностью последней, Пятой, выставки я считаю высокое графическое качество произведений, качество, которого ни в одной из прошлых экспозиций не было.

А. Павлинская:

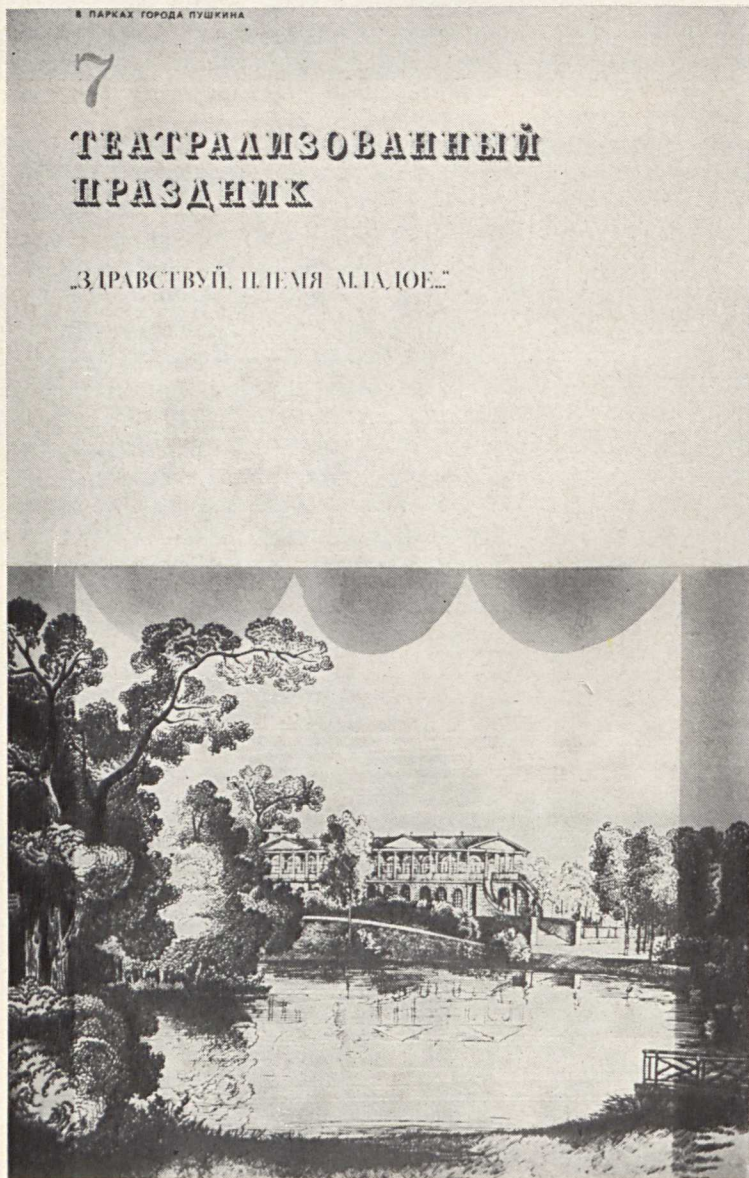
Последняя выставка особенно наглядно показала характерные черты ленинградской прикладной графики. Можно ли говорить о ленинградской школе в этом виде искусства?

Ю. Иванов:

Можно и нужно. Ее зарождение относится к середине пятидесятых годов. Создавала ее очень небольшая группа художников. Большинство из них работают и сейчас. Старшее поколение — Ефрем Николаевич Сандлер, Константин Сергеевич Козмин и теперь уже зрелые, а тогда еще совсем молодые — Оминин, Скрягин, Яковлев, Лубковский, Кушаков и некоторые другие. Очень большой вклад в наше искусство на самой ранней стадии его развития внес Георгий Николаевич Траугот. Он заложил основы понимания кардинальных принципов прикладной графики, из которых некоторые мы начинаем осознавать только теперь.

И. Оминин:

Однако подлинные истоки современной прикладной графики Ленинграда идут от дореволюционного искусства, от творчества Добужинского, Бенуа, Бакста и других. В период первых десятилетий строительства нашего государства, как и в первые послевоенные годы, в силу целого ряда причин, и прежде всего экономических, прикладная графика просто не была



Н. Лебедев, Т. Добровольская
Афиша «Театрализованный праздник»

И. Оминин
Коробка для грампластинок

нужна. А в пятидесятые годы она не рождалась, а возрождалась. Конечно, в этом большая заслуга художников, о которых говорил Иванов. Они отдали этому искусству много сил и подлинного энтузиазма. Но главную роль все же сыграла вновь возникшая потребность в произведениях прикладной графики, она то и привлекла в эту область творчески активных людей.

Ю. Иванов:

А я все же считаю, что это было рождение совсем нового искусства. До середины пятидесятых годов прикладная графика как искусство просто не существовала. Она появилась сразу, как взрыв. Но сейчас, после периода напряженного развития в нашем искусстве наступил застой.

А. Павлинская:

Да, я тоже считаю, что застой или некоторое затишье в этом искусстве сейчас есть и проявляется оно прежде всего в отсутствии острой деловой направленности содержания. Но вот Оминин очень верно отметил, что «взрыв» в пятидесятые годы был связан с экономической и социальной потребностью. Может быть, поэтому он ничего не сказал о заслугах художников 20-х и 30-х годов. Ведь и тогда такие талантливые ленинградские художники, как Тырса, Чехонин, и другие делали попытки ввести в область прикладной графики серьезное творчество, но социальное и экономическое состояние страны не способствовали этому. И не связаны ли сегодняшний застой также с экономическими причинами?

Л. Айрапетянц:

Я, например, так не думаю. По-моему, это разные стороны проблемы. С одной стороны, процесс развития искусства прикладной графики, а с другой — настоятельная потребность в ней, связанная с экономикой, с социальными условиями жизни народа и его эстетическими запросами. Не бывает таких периодов, когда прикладная графика не нужна, а сейчас она нужна больше, чем когда-либо.

А. Павлинская:

Возьмем хотя бы ленинградскую кондитерскую промышленность. Это ведь самый крупный и самый стабильный наш заказчик. Все три фабрики постоянно обновляют свои упаковки, но при этом они совершенно не заботятся о фирменных отличиях своей продукции и оформления. Их даже не волнует, соответствует ли упаковка определенному сорту изделия. Одни и те же конфеты вы часто покупаете в разном оформлении. А на многих других предприятиях положение еще хуже. Как видим, промышленность не использует существующих возможностей прикладной графики и не стимулирует ее дальнейшего развития.

Л. Айрапетянц:

Да, но ведь развивается и промышленность. В связи с ростом культурных запросов общества и ростом потребления партия ставит большие задачи перед промышленностью. Но сейчас действительно художники могут дать больше, чем требует от них народное хозяйство. Вот мы и ждем нового подъема экономики.

А. Павлинская:

В каком же направлении тогда пойдет развитие прикладной графики?

Ю. Иванов:

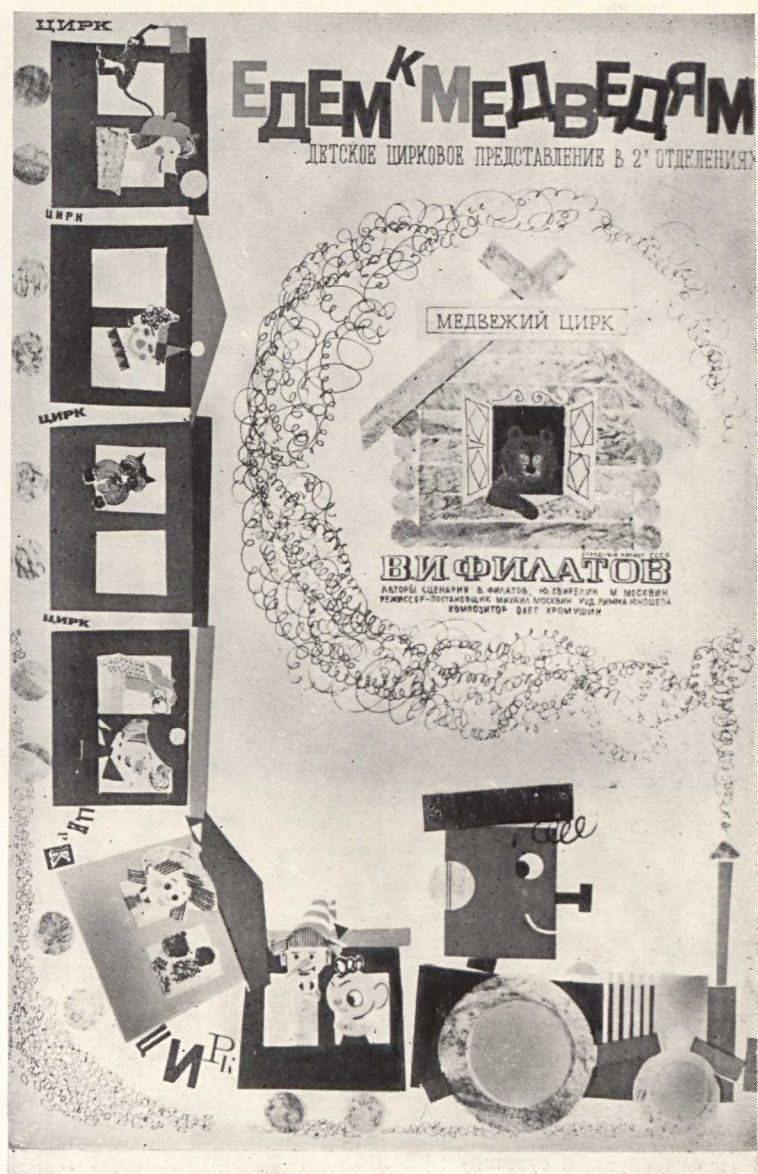
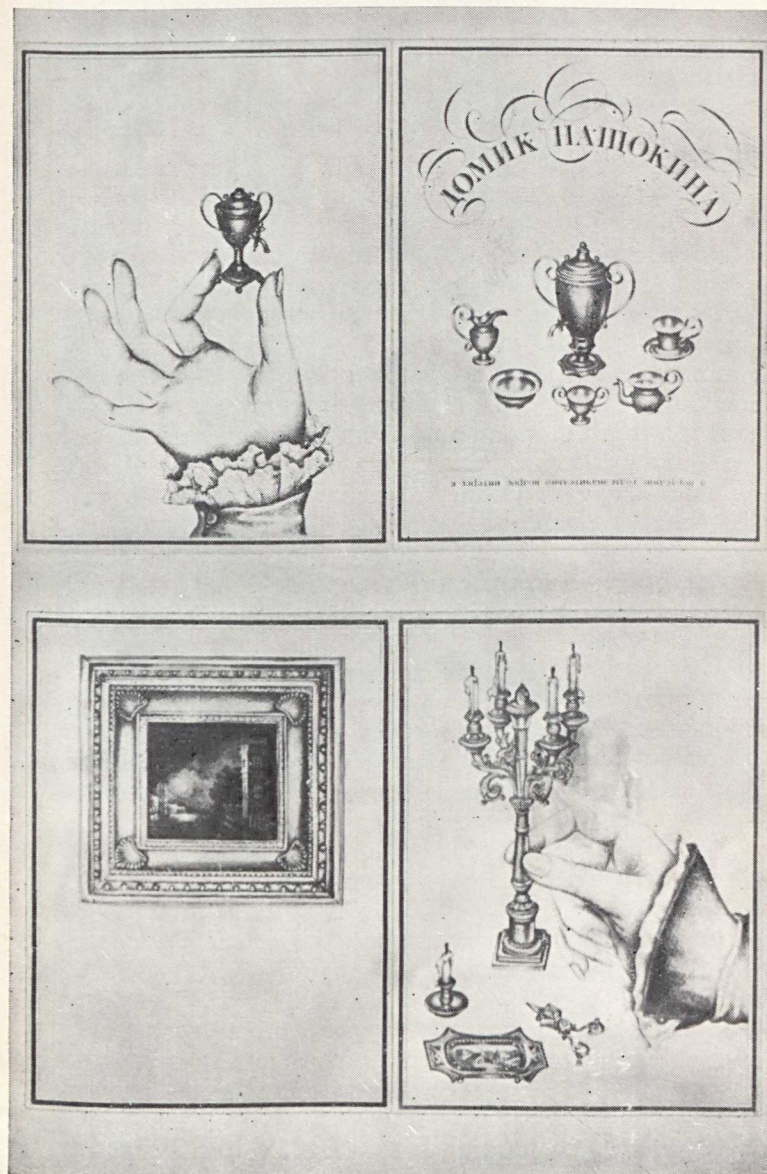
В направлении дизайнерских конструктивных решений. Лучшим примером такого решения на последней выставке были коробки Л. Нисенбаума, сделанные для фирмы ЛОМО. Сюжетная иллюстративность упаковок, в плане которой ранее работали многие наши художники и, надо сказать, сделали немало интересных работ, сейчас представляет собой пройденный этап.

Л. Нисенбаум:

Все эти сюжеты на коробках, сказочные или жанровые, появляются там, где нет настоящей информации о товаре. А это часто зависит от заказчика, от его непонимания принципиальных задач рекламы и оформления продукции.

Н. Лебедев, Т. Добровольская
«Домик Нашекина». Проспект,
обложка, титул, страницы

В. Никоненко
Афиша



И. Кушаков:

Иллюстративность в прикладной графике имеет право на существование, но только в тех случаях, когда этого требует функциональная задача произведения. Есть товары, скажем, детские игрушки, характер которых хорошо раскрывается в жанровом сюжете. Искусство прикладной графики всегда функционально, и если художник забывает об этом, его работа становится бесполезной. Отсюда и тот застой, о котором здесь говорили, только я думаю рано еще придавать ему трагическую окраску.

Л. Ляк:

К плакатам функция предъявляет особенно жесткие требования. На выставке было много хороших, профессионально выполненных плакатов, но по-настоящему ответили на поставленную задачу только очень немногие. Лучше других, вероятно, серия «Южные курорты страны» Иванова, Кушакова и Оминина. Они нравятся мне точной выразительностью художественного языка — ясно и доходчиво говорят о самом главном. Вся серия яркая, красочная, действительно южная.

Л. Нисенбаум:

Конечно, эти плакаты хороши, и очень важно, что они предназначены для тиража, а значит, встретятся с самым широким зрителем. Но подавляющее большинство плакатов на выставке — оригинальные работы художников, не предназначенные для печати. Заказов на плакаты почти нет.

И. Оминин:

Единственный серьезный заказ — плакаты для города Тольятти, но их художественные достоинства, к сожалению, невелики.

А. Павлинская:

А в чем же дело? Единственный серьезный заказ — и неудовлетворительный результат.

И. Кушаков:

Дело в тематическом задании к плака-

там. В нем должна быть гражданственность, на которую только и может появиться взволнованный ответ художника. А в тематике плакатов для Тольятти слишком многие сюжеты составлены по избитым шаблонам.

Л. Ляк:

В отношениях с заказчиком художник должен занимать твердую и ясную позицию. Прежде всего отстаивать интересы искусства. Подчас заказчик становится в позу частного предпринимателя и свои требования аргументирует собственным, часто малоразвитым вкусом. Эта явно антигосударственная тенденция сбивает с толку многих художников.

И. Оминин:

Проблема «заказчик и художник», с которой тесно связано развитие прикладной графики, очень сложна. На Западе это искусство, зависящее от конкуренции и рекламы, развивается своим путем. У нас реклама чаще всего придумывается искусственно, что создает много сложностей и для художника и для заказчика. А наша система торговли требует не рекламы, а культурной объективной информации, которая должна носить просветительский и воспитательный характер. На Западе реклама навязывает покупателю товар. Наша информация в каких-то случаях может и предостеречь человека от покупки, если вещь не подходит ему по возрасту, по образу жизни или по другой причине. Для того чтобы проводить такие принципы информации в жизнь, нужен умный и хорошо подготовленный заказчик, с которым у художников будут деловые, доверительные и рациональные отношения. Однако здесь много сложных проблем, которые вряд ли могут быть решены в ближайшее десятилетие.

На улицах мы видим много плакатов (часто сомнительного художественного достоинства), посвященных праздникам. Разве только они нужны нашему народу? Но других плакатов нам не заказывают, хотя потребность в острых, злободневных



Ю. Иванов
Коробка и этикетка для
бутылок «Кофейный аромат»

И. Оминин
Упаковка «Русский сувенир»
Коробки для сигарет



Л. Нисенбаум
Упаковка для изделий фирмы
«ЛОМО»



Л. Нисенбаум
Коробки для конфет
Е. Сандлер
Коробка для грампластинок

О. Николук
Упаковка для вина и конфет
П. Лубковский
Сувенирные коробки
для конфет

плакатах есть всегда. Вот и появляются плакаты чисто выставочного плана. Художники создают их, чтобы привлечь интерес общественного мнения и заказчика.

А. Павлинская:

С выставки в жизнь — это один из реальных путей развития прикладной графики.

И. Оминин:

Вот мы и стараемся идти по этому пути.

А. Павлинская:

В Ленинграде среди многих видов современного изобразительного искусства прикладная графика уже давно стала значительным явлением, которое выходит далеко за пределы своей служебной роли и привлекает внимание художественной общественности как серьезное, интересное творчество. И не случайно встал вопрос о школе. Правда, понятие это в теории искусства определяется довольно расплывчато. Говорят о национальной школе, о школе как о конкретной педагогической системе. В нашем случае это понятие подразумевает особенности творчества ведущей группы художников в одном из видов искусства. И действительно, ленинградскую прикладную графику отличить от московской, прибалтийской и от любой другой.

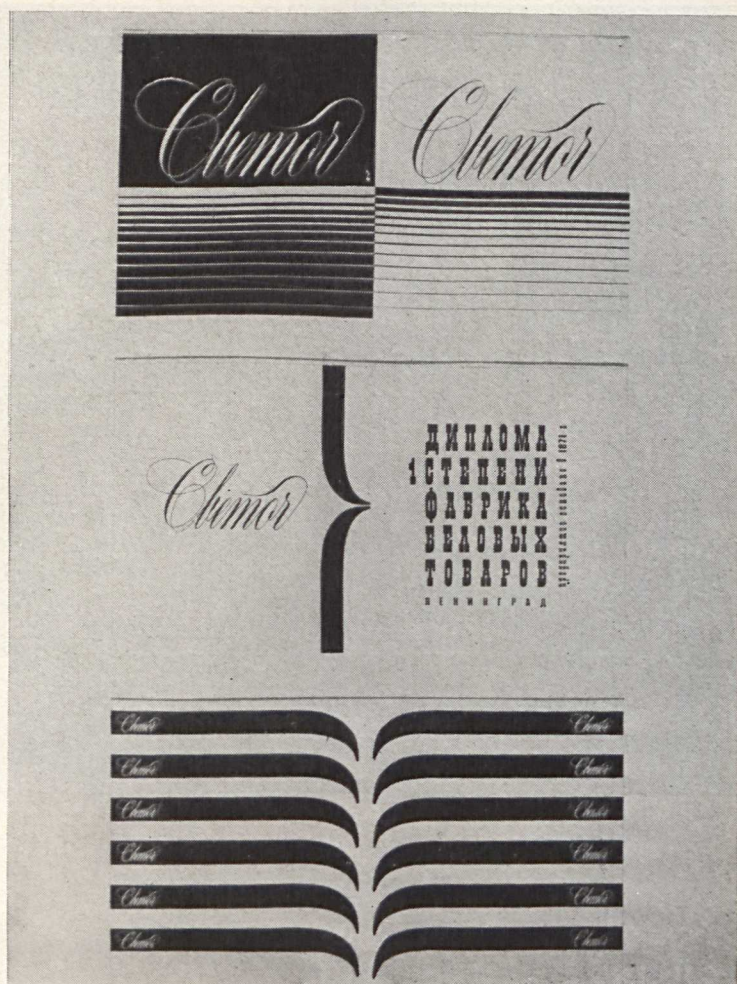
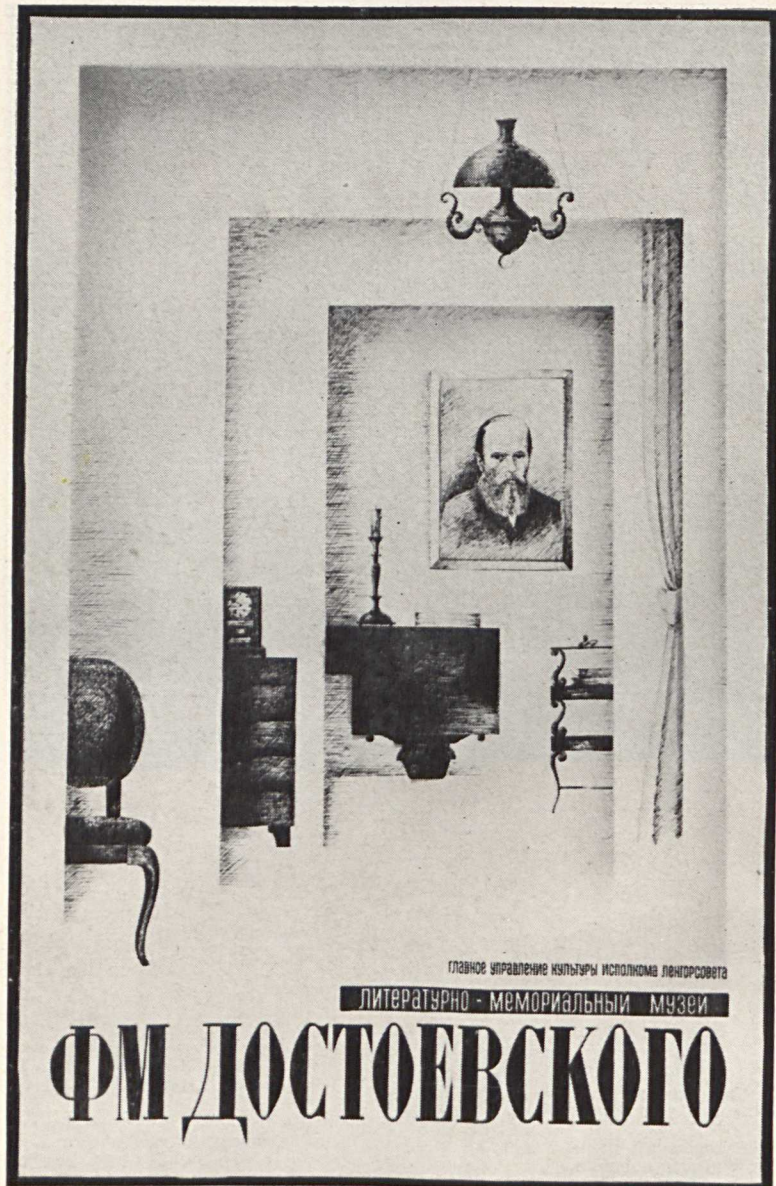
Однако, говоря о становлении школы, никто из участников беседы не определил ее характерных черт. А ведь без них нет и школы. Кстати, некоторые специалисты вообще не считают возможным говорить о ленинградской школе на том основании, что в ней нет строгого единства творческого направления. А мне кажется, единство школы и не требует этого. В разнообразии творческих индивидуальностей художников нетрудно увидеть определенный круг общих признаков и, если хотите, одинаковое отношение к избранному виду творчества.

Характерной чертой Пятой выставки называют особое художественное качество произведений (я назову его графической культурой), а оно — результат давно раз-

вивающейся тенденции. Сегодня эта тенденция стала сформировавшимся явлением. Стремление к законченности формы, к подчас ювелирной разработке важных деталей композиции, к специфической художественной выразительности шрифта, к строгой чистоте вкуса, к суровой четкости композиции характеризуют в целом ленинградскую школу прикладной графики. Есть у нее и своеобразная эмоциональная окраска. В ней, как и в облике нашего города, ощущается немного холодная, может, даже суховатая строгость, обусловленная сдержанностью эмоций северян.

Любовь к выразительной отточенности формы ленинградская графика унаследовала от прошлого века. Художники «Мира искусства» заложили основы принципиально нового развития книжной графики, значение которой они подняли на большую эстетическую высоту. Их творчество стало питательной средой и отправным началом для поисков последующих поколений художников. Неслучайно и в 20-е годы нашего века книжная и журнальная графика Ленинграда (издания Детгиза, журналы «Чиж» и «Еж», «Бегемот») была творчески интенсивной и яркой. Вся эта долгая линия развития сыграла решающую роль в формировании нашей прикладной графики, которая в целом ряде своих проблем соприкасается с искусством оформления книги.

Сегодня некоторые ленинградские художники под влиянием моды увлекаются не только кардинальными принципами искусства прошлого, но и стилевой направленностью периода декаданса. Афиши О. Беантовской, работы Н. Лебедева и Т. Добровольской, а также некоторых других художников демонстрируют эту тенденцию, которая, хотя и вносит разнообразие в общий комплекс произведений выставки, но представляет собой временное явление, обособленное от основной линии развития ленинградской прикладной графики. Подавляющее же большинство художников воспринимают в традициях прошлого основы сохранения



Г. Неменова
Афиша Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского

К. Козьмин, Б. Двоенко
Каталог фабрики «Светоч»

графической культуры и художественных принципов, не утративших и сейчас своей актуальности.

Художники старшего поколения К. Козьмин, Е. Сандлер, Г. Траугот как раз и воспитывали молодежь в пятидесятые годы в плане пристального внимания к лучшим традициям прошлого и острого восприятия современности. Тем не менее сегодня возникает разговор о застое в этом искусстве.

Если первое и главное впечатление относится к качеству формы — значит в творчестве художников наступило затишье. В активном, боевом искусстве форма, как бы ни была она блистательна, заставляет говорить о себе уже после основной оценки направленности выставки, ее главного созидательного начала.

Вероятно, такое затишье иногда необходимо и естественно, но долго оно длиться не может: это грозит искусству упадком. Прикладная графика слишком тесно связана с жизнью, и выполнение насущных задач промышленности, торговли, пропаганды — основа ее развития.

Так в чем же выражается застой? В полной утрате функциональности? Нет, об этом говорить еще рано. Не посвященный в тонкости специфики этого искусства зритель и не заметит никакого застоя. Выставка праздничная, яркая, эмоциональная, произведения привлекают остротой выдумки, тонким художественным вкусом и профессиональным мастерством.

В пятидесятые годы перед художниками стояла проблема борьбы с мещанскими вкусами, за современность видения, за становление прикладной графики как искусства. Ленинградские художники справились с этой проблемой, что подтвердили все наши выставки, в их числе и последняя — пятая. Но сегодня искусство прикладной графики (и не только ленинградской) стоит перед решением новых задач, без которого дальнейшее движение вперед уже немисливо. Решать их можно только совместно с промышленными предприятиями, с их руководством.

В художественном оформлении товаров народного потребления царит полная неразбериха. Предприятия (за очень небольшим исключением) не решают эту проблему масштабно, в плане выявления эстетического характера всего комплекса своей продукции. Понятия «фирменность упаковки» пока не существует, а это важная категория не только в художественном, но и в экономическом отношении. Фирменность упаковки обязывает предприятие бороться за честь фирмы, за устойчивое качество ее товаров. Покупателю же неповторимость фирменной упаковки помогает выбрать товар. Сейчас предприятия за счет разнообразия упаковок создают видимость расширения ассортимента. Легкий путь, и в нем преуспевают не только кондитерские фабрики Ленинграда, но и предприятия бытовой химии и заводы безалкогольных напитков и другие. Более того, на многих предприятиях все еще позволяют себе годами выпускать товары в давно устаревших и не раз отвергнутых художественным советом упаковок.

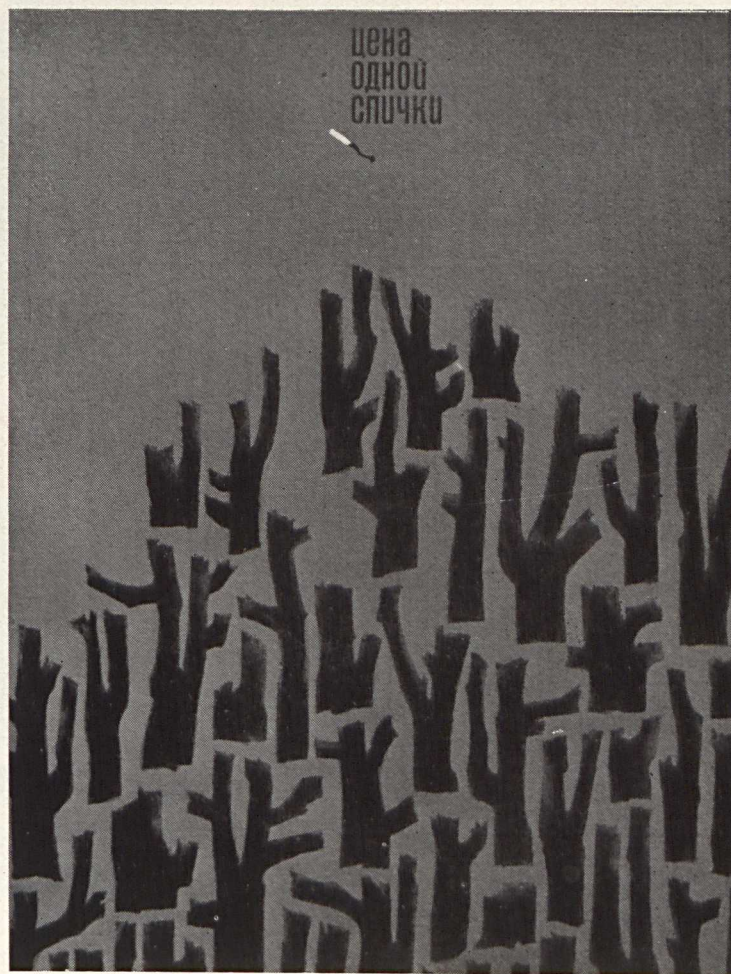
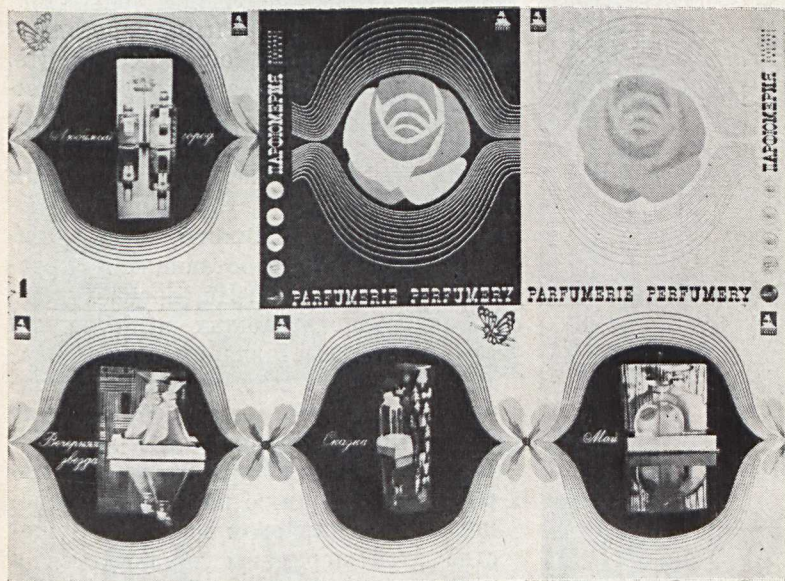
Таким образом, застой в искусстве прикладной графики в основном зависит от решения насущных проблем в промышленности. Четкое определение назначения упаковки, содержания рекламы, фирменности стиля даст оформлению ту функциональную основу, о которой говорили Л. Нисенбаум и И. Кушаков. Это избавит художников от необходимости выдумывать отвлекающие иллюстрации, откроет возможности для новых интересных поисков, поставит искусство прикладной графики на твердую почву.

То же самое в ином контексте нужно сказать и о плакате. Чисто декоративная праздничность, широко распространенная в этом искусстве сегодня, должна уступить место злободневной содержательности, без которой плакат утратит свою главную функцию — активного участия в жизни, в ее самых насущных проблемах. Плакат мобилизует и формирует общественное мнение и его красочная декоративность как раз и служит этой цели.

Без нее плакаты становятся просто яркими пятнами на городских стендах. Этот комплекс причин торможения прикладной графики дополняет сложности и серьезные недостатки в работе типографий. Тиражируя оригиналы художников, они зачастую искажают их до неузнаваемости.

Развязать весь этот узел нелегко и не под силу одним художникам. Тем не менее не пристало им и пассивное ожидание. С произведениями художников на выставке встречаются не только любители искусства, но и представители промышленных предприятий и городских организаций. Интересная экспериментальная работа всегда привлечет внимание, и это поможет ей проложить дорогу в жизнь. Особенно это касается плаката, в котором остро проявляется мировоззрение художника. На выставке было много не заказных плакатов, но и они далеко не исчерпывают актуальную тематику. Даже проблема защиты природы, так горячо обсуждаемая в печати, была представлена всего тремя-четырьмя работами, из которых только плакат художника В. Стримайтиса «Цена одной спички» (об опасности лесных пожаров) решен по-настоящему остро.

Даже в рекламной информационной афише художник вправе спорить с заказчиком о формулировке содержания. А темы гражданского звучания он должен решать сам и предлагать готовые произведения соответствующим организациям. К сожалению, в этом легче убедить художников, чем заказывающие инстанции. Произведение искусства на выставке апробируется общественным мнением. А какую апробацию проходит неудачно сформулированный заказ?



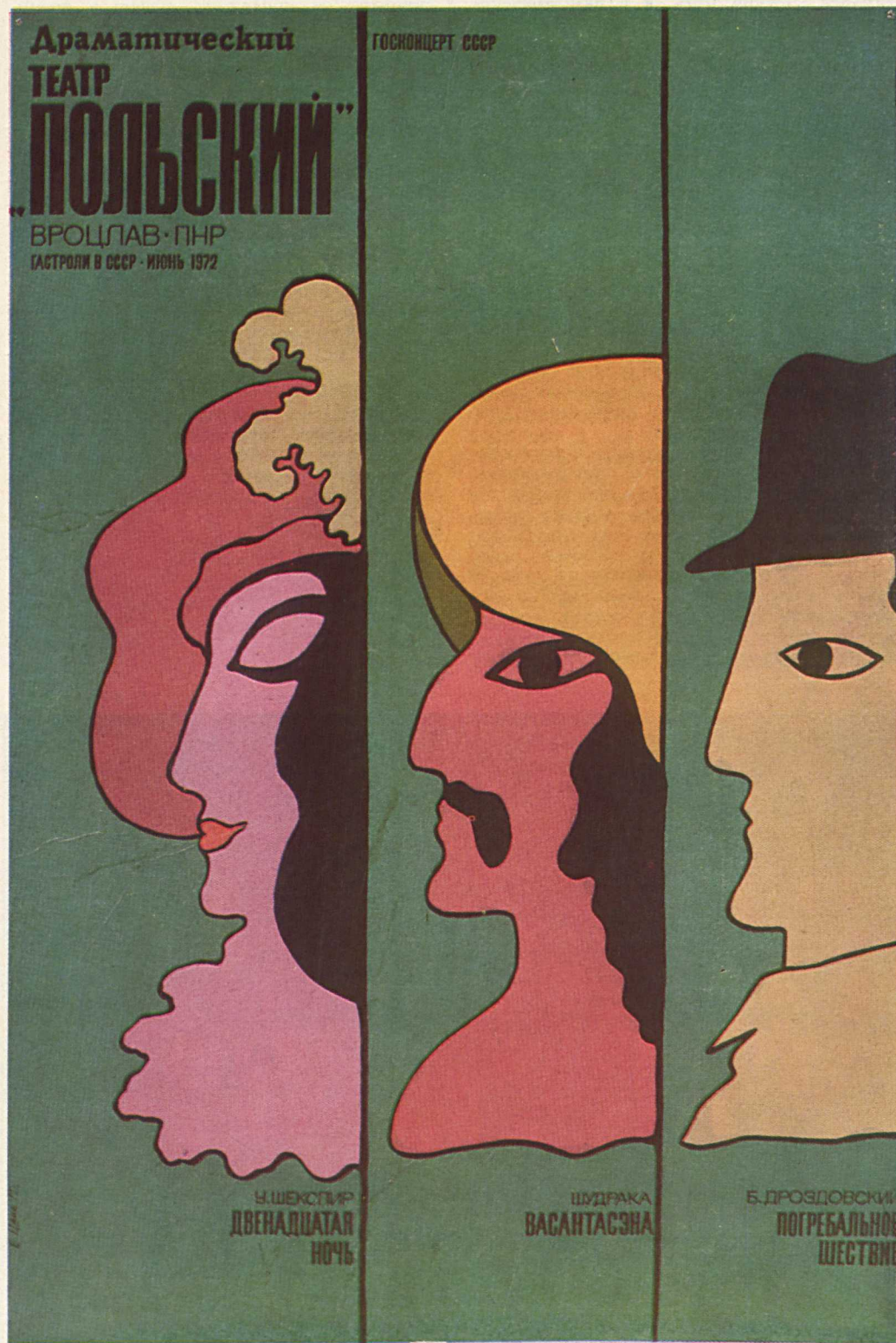
К. Козьмин, Б. Двоенко
Рекламный проспект
парфюмерной фабрики.

В. Колесникова
Коробка для детской игры

М. Стримайтис
Плакат об охране природы

Плакатная метафора зрелищ

М. Хейфиц

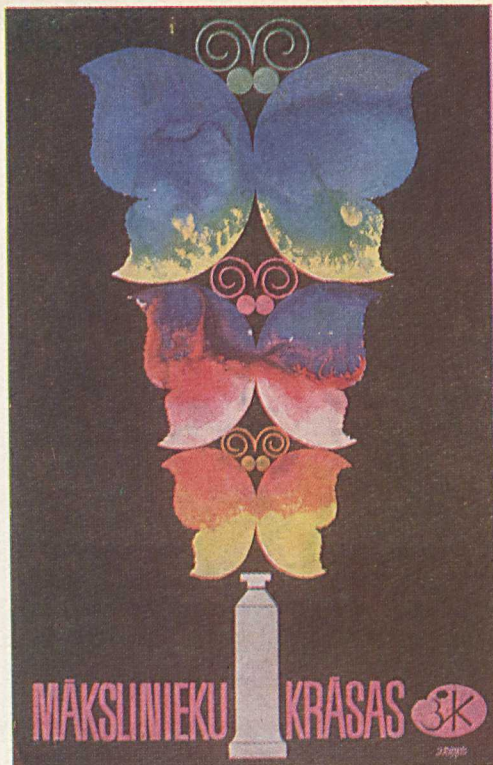


Е. Цвик
Плакат «Польский театр»

Плакат начинается с улицы. Он сопровождает нас, куда бы мы ни шли. Киноплакат, театральная афиша, торговая реклама поневоле оставят свой след в сознании или, как утверждают психологи, в подсознании. Однако на художественных выставках зрелищный плакат появлялся редко. Да и пресса и специальные издания не баловали его вниманием. Даже премии, полученные художниками Е. Цвиком, М. Беляевым и Ю. Галкусом на международных конкурсах, отмечались лишь двумя строчками информации.

В конце прошлого года в Вильнюсе была открыта Всесоюзная выставка плаката. На ней, как никогда полно и разносторонне, были представлены все виды плаката, в том числе и зрелищный. Материал выставки дает возможность поговорить об отдельных жанрах зрелищного плаката и наметить проблемы, помогающие или, наоборот, тормозящие его развитие. Прежде всего следует отметить очевидное повышение качества плакатов, изданных в последние годы. Плакат стал более зрелым, серьезным. Образный строй, обработка листа, полиграфическая культура, несомненно, перешли в следующий, более высокий разряд. Главная заслуга в этом принадлежит выпускникам художественных вузов, составляющим сейчас большинство в коллективе художников, работающих над зрелищным плакатом. Из сорока художников, участвовавших в последней московской выставке циркового плаката, тридцать пять получили специальное художественное образование в течение последних десяти лет. Может быть, это обстоятельство и определило коренную перемену, происшедшую в цирковом плакате. Существо этой перемены заключается в том, что вместо прямой, лобовой иллюстрации к цирковому номеру или аттракциону на плакатный лист пришел художественный образ, обобщение, формула. Художник предлагает поэтическую интерпретацию номера или жанра, раскрывает его сущность, находит метафору, подчеркивает необычность циркового зрелища.

Этот новый подход потребовал радикального изменения художественных средств. Прежде всего — организация листа как самостоятельного произведения, живущего своей, особой жизнью, заставила отойти от фрагментарных решений со смещенными осями, когда-то почти обязательных для плаката. Композиция стала замкнутой, зачастую даже строго центральной. Появились рамки и рамочки, отгораживающие занятых своим



В. Кундышев
Плакат к спектаклю
«Трехгрошовая опера»

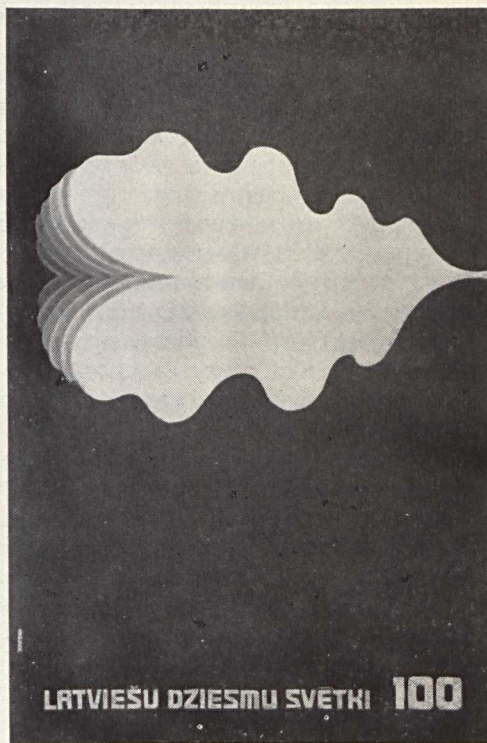
Ю. Ринкис
Плакат «Художественные
краски»

Г. Смелтерс
Плакат выставки работ
молодых художников

Л. Шенберг
Плакат «Празднику песни
и танца Латвии 100 лет»

А. Кучас
Плакат выставки «Наш
Вильнюс»

Ю. Галкус
Плакат «Камерный оркестр»



делом обитателей листа от нежелательных соседей.

Условность замысла потребовала условности в рисунке. Натуралистическое изображение уступило место обобщенному силуэту, а иногда и прямой стилизации.

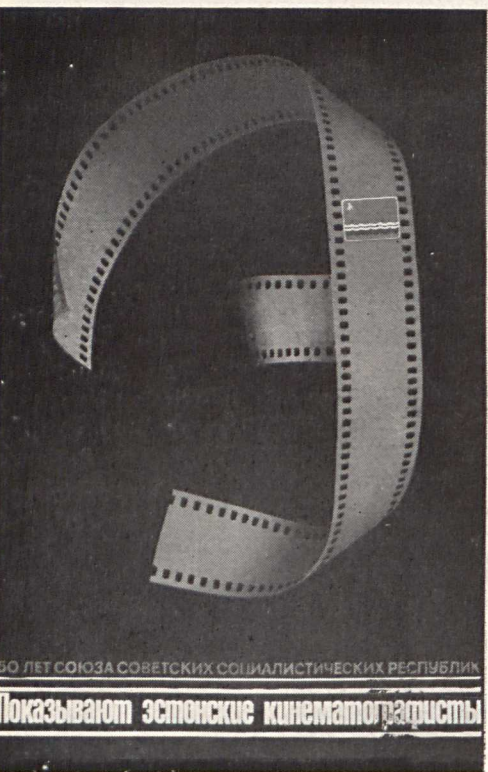
Вместо аляповато многоцветных появились плакаты сдержанные, построенные на сближенных тональных отношениях или аскетической черно-белой графике (как у художника М. Федорова).

В самом деле, наивное представление о том, что плакат должен быть рассчитан на восприятие зрителем, мчащимся в гоночном автомобиле мимо заклеенного красочными листами забора, не выдержало проверки временем. Количество информации, заложенное в плакат, неизбежно сопряжено со временем, необходимым для его восприятия. А раз так, то плакат может быть рассчитан на рассмотрение, внимательное и неторопливое. И, конечно, меняется роль и место декора и шрифта.

Вот здесь и сказался в цирковом плакате опыт, накопленный нашей промграфикой. Ответственный подход к характеру и масштабу шрифта, использование фотонабора и полиграфической акциденции — все это перешло из проспектов и буклетов напрямую в зрелищный плакат. На этом пути были неизбежные издержки. К примеру, сецессионные извивы, взятые напрокат из модернистского орнамента начала века, повторялись к месту и не к месту довольно часто. Положительные качества нового подхода к решению циркового плаката полностью проявились в серии, посвященной национальным циркам наших республик. Серия эта создавалась в течение целого года разными художниками — М. Федоровым, М. Беляевым и другими. Масштаб и отбор элементов национального орнамента не был заданным, однако серия смотрится цельной и подчиненной единому замыслу. Ответственную задачу решили художники В. Рыклин и Е. Цвик: ими был исполнен цикл плакатов к цирковым представлениям, посвященным юбилею Советского государства. Приметы яркого, красочного зрелища, пронизанного духом революционной романтики, отлично выявлены в этих листах.

В наши дни самым интересным является, без сомнения, концертный плакат. И на ленинградской выставке плаката Российской Федерации, и на Всесоюзной выставке в Вильнюсе эти листы выгодно отличались от своих собратьев по жанру.

Ведущие художники-плакати



Литвы И. Галкус и В. Каушинис немало сделали для пропаганды симфонической и камерной музыки. Традиционные фестивали певческих коллективов Эстонии и Латвии были темой плакатов молодых художников Риги и Таллина. Госконцерт в Москве издает плакаты о зарубежных артистах и коллективах, гастролирующих в нашей стране. Этих плакатов немного, но они, как правило, выделяются емкостью образа и строгим отбором выразительных средств. Москонцерт — организация, выпускающая до 400 плакатов в год. Его продукция в прошлом отличалась крайней нетребовательностью; за последние два года творческий климат в Москонцерте заметно изменился. Обсуждение плакатов в Министерстве культуры СССР и обновление художественного совета способствовали общему подъему концертного плаката.

Почти в любой статье, посвященной нынешнему состоянию плаката, на любом совещании или обсуждении непременно раздаются голоса, вспоминающие былую славу киноплаката и сетующие на его упадок. Причин упадка, по крайней мере, три.

Во-первых, киноплакат безнадежно отстал от кинематографа. Глубина психологического раскрытия образов, техническое совершенство, разнообразие стилей, творческих почерков не находят адекватного отражения в киноплакате. Реклама, которая по своему своему назначению должна произвести отбор, расставить акценты, подчеркнуть то новое, что заложено в том или ином фильме, нивелирует сложные выразительные средства, сводит их к шаблону.

Во-вторых, киноплакат отстал как отрасль графического искусства; концертные, цирковые и театральные плакаты гораздо тоньше «чувствуют» современную полиграфию.

И, наконец, в-третьих: «Рекламфильм» плохо использует творческий потенциал своего коллектива. В самом деле, ведущие мастера киноплаката В. Каракашев и Л. Левшунова, М. Лукьянов и В. Островский, В. Соловьев и Ю. Смирнов успешно выступают на международных выставках, в политической плакате, в наглядной агитации — где угодно, только не в киноплакате.

Театральный плакат имеет славные традиции. Вспомним хотя бы острые, своеобразные листы Н. Акимова, без которых трудно представить историю советского плаката. Но вместе с тем почти невозможно проследить развитие театрального плаката как вида или жанра, потому что большинство театров вовсе не сопровождает плакатами свои спектакли. Другие пользуются рекламой от случая к случаю, для гастрольной поездки, к примеру, или к премьере, важной для театра.

Зачастую плакат выполняет художник театра. Но плакатистов-профессионалов, постоянно работающих в театральном плакате, немного.

На Всесоюзной выставке, тем не менее, театральный плакат был представлен довольно широко. Ленинградские художники В. Кундышев и

Л. Айрапетянц, рижанин Н. Флейберг, группа грузинских художников — М. Малазония, А. Дундуа и другие показали плакаты, передающие атмосферу спектакля образным языком. Но почти все эти плакаты говорят о пьесе, о спектакле, а лицо конкретного театра, его своеобразие и характер остаются в тени.

Определился как самостоятельный жанр плакат к художественным выставкам. Самое простое решение — репродукция произведения и подпись автора — не всегда оказывается достаточным. Художник из Риги Г. Кирке много лет работает над выставочным плакатом. На Всесоюзной выставке показано пять его листов, в которых он пытается раскрыть индивидуальность представляемого им художника.

Всесоюзные и республиканские художественные выставки, как правило, сопровождаются плакатами, выполненными на хорошем уровне. Выпускники плакатной мастерской Института им. Сурикова много поработали в этом направлении. Это же относится и к бывшим студентам Рижской академии и Вильнюсского института.

Еще одна разновидность зрелищного плаката — плакат, посвященный охране памятников старины и туризму. Эти плакаты рассматриваются на внимательное рассматривание, поэтому они сделаны основательней, серьезней. Орнаментальные мотивы армянской архитектуры в плакате А. Вартаняна, Азербайджан у Э. Шахтагинской и Литва у Р. Дочкute — примеры глубокого проникновения в национальную стилистику.

Есть одна область зрелищной рекламы, куда «не ступала нога» художника. Это шрифтовая афиша. Отданная на откуп типографиям, далекая от художественных советов, обсуждений и выставок, она не меняется на протяжении десятилетий: деревянные шрифты устарелых гарнитур, примитивная верстка. Эта область пропаганды требует коренных, принципиальных перемен.

Еще один момент. Архитекторы, планирующие новые районы, не всегда учитывают потребность в зрелищной рекламе. Упорядочение размеров, введение модуля, постоянного для каждого вида плаката — киноэстрадного, театрального, туристического и т. д., несомненно, увеличит коэффициент его полезного действия. Надо надеяться, что Всесоюзная выставка зрелищного плаката, планируемая на будущий год, сможет обобщить опыт его развития и поможет разрешить многие проблемы.

М. Лолуа
Плакат к фильму
«Я, бабушка, Илико и
Илларион»

Б. Соколов
Афиша фильма «Поезд»

В. Силукаев
Плакат «Показывают
эстонские кинематографисты»

Архитектура и ритуал

(размышление — пластика)

А. Рыбачук

От редакции

Журнал публикует материал о строительстве в Киеве погребального комплекса. Вопрос этот не только экономический. Захоронение всегда было и остается важным элементом культуры, культурных обычаев общества, в создании которых важную роль играет художник.

Со временем кремация станет, может быть, единственным практическим решением погребения мертвых, однако принять практику кремации надо на разумной основе. Такое строительство связано с изменением способа погребения, разработкой новых гражданских церемоний и обрядов. Для принимающих участие в этом обряде — это в высшей степени эмоциональное событие. И от того, каким будет обряд, зависит, как новый способ захоронения будет влиять на общество. Траурные ритуалы должны отвечать требованиям социалистической морали, способствовать восстановлению здоровья личности, переживающей мучительную потерю. «Экономический эффект» нового способа захоронения зависит от того, как воспримет население практику кремации, т. е. от того, станет ли она достойным траурным ритуалом.

Проект современного погребального комплекса для г. Киева, разработанный в институте «Киевпроект» интересен тем, что авторы его подошли к своей задаче не формально, и сумели в самой архитектуре предусмотреть возможность нового, достойного нашего общества, погребального ритуала — от архитектора и художника не мало зависит каким он будет, и, следовательно, сохранение памяти об умерших, утверждение преемственности поколений, и ценности жизни каждого честного гражданина и труженика, прошедшего по Земле.

Проект встретил поддержку руководства города; строители «Главкиевстроя», выполняющие работы, показали свои возможности.

Ниже мы публикуем статью одного из авторов проекта комплекса, художника Ады Рыбачук. Она рассказывает как она и ее товарищи пришли к своему решению. Этот творческий самоотчет поучителен для архитекторов и художников, вовлеченных в подобного рода работы.

Что значит для автора — сооружение, проекта сооружения, картины ли, мозаики, — рассказать о сделанном? О придуманном и продуманном, о том, чего не было — и вот — есть, что произвел на свет — на суд, на жизнь... Попытаться восстановить цепь, ход — мыслей, впечатлений, воспоминаний впечатлений, повлиявших на размышления, связанные с темой, и рассказать словами, как они приняли пластические — вот такие — формы и образы, как преобразовались в вещную, зримую, осязаемую, долженствующую в свою очередь вызывать ассоциации и впечатления форму; попытаться, хотя бы в общих чертах, восстановить пути раздумий, как бы проштупать их — еще раз — словами. Хронологическая последовательность здесь, мне кажется, не обязательна.

Город рос, и оброс свои кладбища —

когда-то были за городом, на окраинах. Многие причины заставили искать иной способ захоронений.

Сначала работа называлась — Крематорий.

Крематорий — здание для кремации. Экономическая задача разрешалась довольно просто: здание может стоить сравнительно дешево, оборудование, соответствуя статистике, должно быть закуплено усовершенствованных моделей; при здании необходимо, по-видимому, помещение для последнего прощания. Таковы здания крематориев за рубежом, с фотографиями и документацией которых познакомили нас московские специалисты-очевидцы; ни одно не произвело хорошего — говорю об образе зданий, насколько об этом можно судить по фотографиям, а не об их утилитарных качествах — впечатления.

Кремация — технология похорон в современном обществе. Эта технология неизбежно повлияет на ритуал — церемонию похорон, на вид кладбища и, что главное, — на строй чувств современников.

Территория строительства примыкает к старому Гайковому кладбищу, уже закрытому: пройдите по центральной аллее — имена, высеченные на гранитах, — часть истории города... Кладбище и новоорганизуемая территория и новое сооружение останутся в теле города, войдут в его пейзаж и станут им — и пейзажем, и городом. И киевский рельеф тому поспособствует. Это место — местность и здание, — где горожане должны будут провести определенные часы — значительнейшие и памятные — своей жизни.

Смерть — величайшее событие... в жизни: в смерти, по-видимому, событий не бывает. И память, и памятники — даже кладбищенские — для живых... Вырисовывалась основная задача: не для умерших это строительство — в интересах живых людей, для живых.

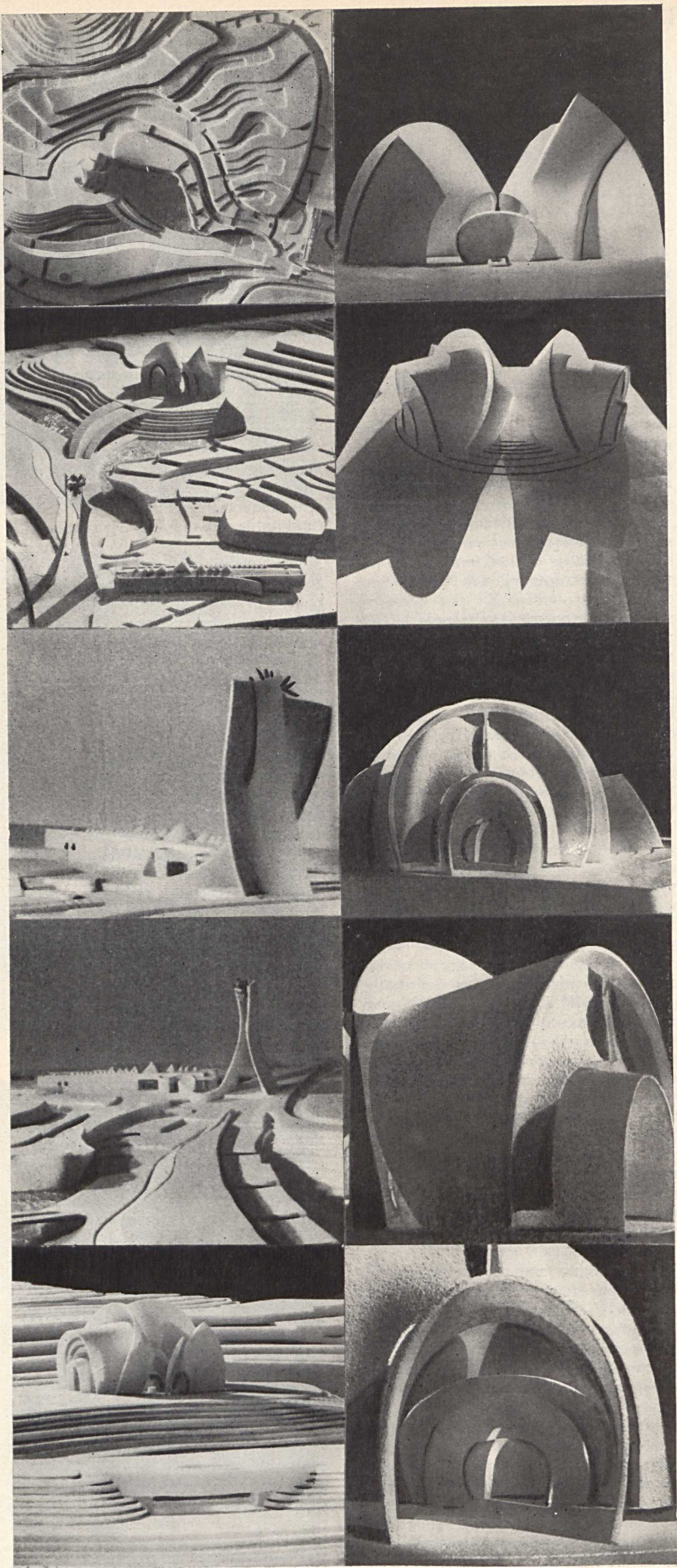
Человек один только из живых на Земле знает о неизбежности своей смерти, о конечности — себя. Отрезочность каждой индивидуальной человеческой жизни, вопросы соотношения Времени — времени истории человечества — и ценности человеческой жизни и, наконец, отношение наше, общества — к каждой жизни, ее ценности и отношение к ее конечности — и памяти о ней: должно ли общество чтить и хранить эту память или она может быть рассеяна подобно праху — как на специальных «полях развеивания пепла».

Вот лишь часть вопросов и размышлений, последовавших за первым — о том, для кого строительство. Лишь часть вопросов и размышлений, связанных с этим сооружением общественного значения, как никакое другое, влияющих на пластику сооружения и его территории, влияющих на решение — быть ли сооружению памятником, мемориалом или учреждением, максимально унифицированным, экономичным, с пропускной способностью, отвечающей заданной. Эти вопросы влияли и влияют на принципы планировки обслуживания, эти вопросы определяют и меру нашей, проектантов, ответственности, и ответственности строителей и городских властей перед обществом и временем. Эти вопросы заставили еще раз убедиться, что пластика — это философия.

...Вспоминается полесская свадьба. Расписались молодожены в городе, а дальше ничто городскую свадьбу не напоминало, точнее — городская свадьба нынче ничем не похожа на тот ритуальный и торжественный и веселый спектакль, что играли в хате у леса, с многодневным порядком действия, ритуальными песнями, инсценировками: мытье рук каравайницами, ночной хоровод под молодым вишневым деревом, вынос караваев, его приветствие, целование его молодыми — спектакль, роли в котором назначены и сочинены много веков назад. Спектакль был нужен — меньше всего молодым, но был нужен людям, всему селу, потому что отмечалось событие в жизни — и потому был нужен и молодым. Они этого не понимали — еще и потому, что были очень молоды, — был нужен людям — как сохранение и ради сохранения этических и эстетических принципов и традиций, ради продолжения самой жизни.

...Вспоминаются кладбища... Одно на самом краю берега, на краю земли, и могилы так, что взойдящий лицом к морю, ветру, горизонту. И вечно прихлестывают и нагоняют одна другую волны, и наплывают льдины, и приплывают пароходы. Второе же — среди лесистой равнины и окрест нет холма, ни другой земли выше этой; холм крут — даже удивительно его образование, с трех сторон обрывающееся в реку, с четвертой — крутая тропа на Могилку, и видно окрест — меж стволами высоченных сосен, всегда раскачивающихся и свистящих здесь, на высоте, — как и должно с высоты: поля, поля, луга за Горинем, ливы, зелено слившиеся с рекой, молодые посадки, темные леса — за горизонт.

На оба холма нелегко подняться и



без ноши, и не могу согласиться, что место так выбирают, чтобы от воды повыше.

«...И плакашася людие вси плачем великим, и несоша и погребоша его на гор, еще глаголется Щекавица...»

«...И повел людямъ своимъ съсуги могилу велику, и яко соспоша, и повел трызну творити...»¹.

Вопрос о традициях сопровождал поиски постоянно, вставал на пути проектирования в самых неожиданных местах.

В нашем городе впервые строится кладбище. Не отводится территория с элементарной планировкой (участок 826, ряд 4), обнесенная оградой, включающей необходимые строения — но строится кладбище. Территория небольшая — 15 гектаров, южный склон возвышенности, из нее выступает как бы еще один, отдельный холм.

Крематорий — технологическая часть комплекса — лишен внешнего объема — целиком находится в земле, в склоне холма, имеет отдельную подъездную дорогу; выходит стеклоблочным фасадом в небольшой внутренний двор, освещенный овальным проемом в перекрытии — газоне террасы верхнего уровня.

В комплекс входит здание, необходимость которого внесена авторами в проектное задание: здесь совершаются обрядовые процедуры, выполнявшиеся преимущественно в условиях малогабаритных квартир; здание должно обеспечивать наименьшее соприкосновение близких умершего с отдельными сторонами подготовительных к кремированию процедур, а также процессий между собой; функции этого здания по отношению к семье определяются как забота об организации похорон и как диспетчерская похорон.

С этим зданием связан вопрос, могущий служить темой отдельного разбора: здание исключительно функциональное, таких «технологических» зданий много в городской (и не городской) жизни — должно ли такому зданию быть красивым (пластичным) или достаточно, по очень распространенному мнению, быть лишь функциональным? Но разве верно понятая функция учитывающая, что какие бы процессы, какие бы действия ни выполнялись, выполняются людьми и люди заняты здесь значительную часть своего времени — не отразится на характере здания? Функция и конструкция в этом случае сольются с композицией, станут пластикой и образом. Если же

¹ Из «Повести временных лет».

Мемориально-погребальный комплекс в Киеве.

Авторы проекта:
главный архитектор
А. Милецкий,
архитекторы — А. Рыбачук,
В. Мельниченко,
инженер В. Коваль,
художники — А. Рыбачук,
В. Мельниченко.

Общий вид и детали

Верхний снимок:
вид старого кладбища

Снизу:
этапы строительства нового
мемориально-погребального
комплекса

заказчик нетребователен, ответственность проектанта повышается, его обязанности делаются более разнообразными.

Последнее прощание с ушедшим из жизни происходило у открытой могилы. На этом месте, на могиле, ставили памятник. Теперь прощание происходит в помещении либо на открытой площадке, специально устроенной. Основной, эмоциональной частью комплекса-памятника, его смыслом становятся ритуальные залы — Залы Прощания.

В какие моменты жизни мы более остро ощущаем движение времени, чем сталкиваясь с фактом смерти? Отцветшие цветы, опавшие листья, выстоявшие столетия и обратившиеся в руины здания — человеческая смерть, финал и рубеж физической индивидуальной человеческой жизни. В какой пластике это выразить, и с чем должны уйти от прощания оставшиеся жить?..

Время — и жизнь — продолжают, мы наблюдаем новые цветы, и времена года, и жизнь строений, и новые рождения — и смерти. Графически, казалось, это близко к кругу, — где его начало, где конец? — или, ближе, к концентрическим окружностям, если концентрические окружности представлять как бесконечное количество линий без начал и концов, бесконечное количество движений (разве круг — не предельно напряженная движением линия?). Да, видимо, так: как бесконечное количество движений, выраженное спокойствием окружностей, если понимать их бесконечное количество как способность превратиться в наблюдаемую в пространстве спираль, изображенную на плоскости (есть разница в видении геометра и художника).

Первая мысль о здании: нужно круглое, хотя бы в плане, и не должно иметь углов, как границ отсчета, граней, членищих движение плоскости, школьно-четкого отсчета площади и объемов. Кроме пластики железобетона, есть пластика света. Свет — компонент железобетонной поверхности, арматуры, цемента, песка, воды — так не отделимо от материи время. Бетоносвет должен помочь не отграничить входящих от мира, но направить мысли... И вот круг — основание, пьедестал, не выступающий, однако, из земли, как начерченный, очерченный и объединяющий и концентрические ступени вглубь и к середине, и поверхности оболочек-зданий без углов, и входы, которые никак не должны, не могут служить выходами, входы — как явление нашему сознанию акцентов жизни —

событий, поворотов спирали, — когда время ощущаешь особенно четко, остро — осязаемо...

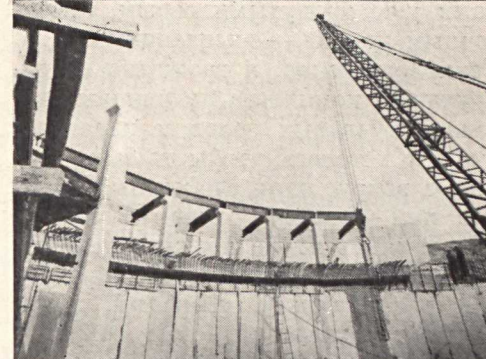
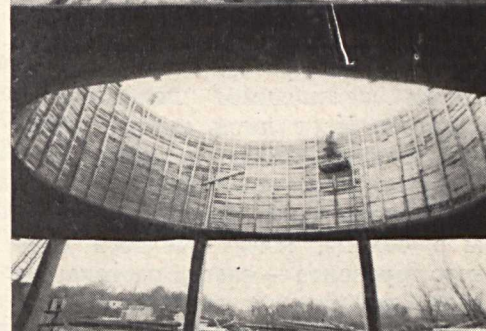
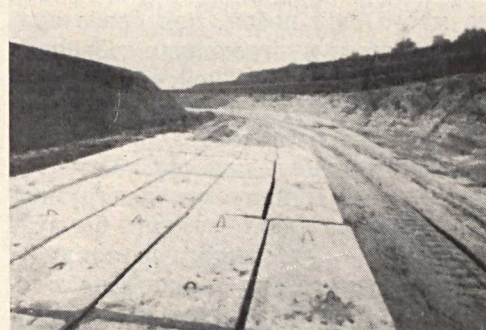
Но одновременно — потрясение человеческого сознания фактом (и видом) человеческой смерти, и просто — по чисто эмоциональным ассоциациям — зрелище — да, зрелище — камня, брошенного в воду, — реку — досказать ли? Но уже слышу: да можно ли камнем — в Лету?! И канование его — то есть исчезновение, больше-несуществование, но порождение этим движения: расходящиеся круги по воде-памяти... Не говорю о единственном решении, но мы «работали», в основном, окружностями, а на воде бывает рябь, и круги дробятся, и множатся, искривляются, деформируются — как явление, как понятие или знание, во времени испытывающее влияния, претерпевающее видоизменения, — как аспекты явления...

Движения окружностей создают формы — часть конуса, цилиндра. Формы имеют второе движение поверхностей — как возможность, тяготение составляющих их окружностей превращаться, обратиться в спираль.

Положение основных оболочек «скользяще» по отношению к поверхности земли (зрительно) — то есть движение не кончено, лишь зафиксировано движение момента, и есть точки, зрительные, где поверхности оболочек максимально сближаются — но не коснутся! — разрезают небо, пространство, — могут протечь между ними в форме соответствующей величины песочных часов человеческого отсчета движения времени, и, кажется, символа бесконечности. Постоянно получалось, что все размышления над зданием (и комплексом) имели отправной точкой мысли о времени — о человеческой жизни... Время: его текучесть — бесконечность, — существование независимо от человека, и решение времени — человеком, и стремление осознать, размышление над своим временем; продолжая одна другую, вплетаются в него человеческие жизни и человеческое сознание, и создания рук человеческих и духа — как вехи — для человечества.

...Отчего же разум — зная — не может примириться с фактом человеческой смерти?..

Получается дом, то есть емкость — вместительность — чувств, которым невозможно в человеческом сердце, и чтобы уцелело, чтобы выплескивая переполняющее, переливало бы в форму соответствующую, отвечающую, — принимающую лучше — принявшую и тем облегчившую, чтобы формы



выгибами, распахами, рефренами, отголосками хранили бы принятое: могли бы принять, хранить память, то есть то, что время неизбежно унесет...

И вот вышло: помещений, стоящих на круглой площадке-подиуме, два (необходимы по статистическим требованиям), и одно — не помещение, но место, под небом, для особо значительных и многолюдных собраний; здесь: главное — действующее! — лицо церемонии занимает главное место, — наиболее зрительно выгодно и торжественно — оркестр. Хотелось учесть цвет мундиров и инструментов (на фоне цвета — какого бы лучше всего?), — участники церемонии — этим продиктовано понижение ступеней к центру амфитеатра, — здесь же место для атрибутов нового ритуала, казавшихся необходимыми. Интерьерные пространства осмысливаются освещением поверхностей оболочек. Цвет лишь на конусовидной формы стене — в смысловом центре пространства. Цвет насыщенный, накаленный. Вглядывались ли вы в солнце, когда касается морского горизонта — слегка растекается вдоль, деформируя свой дотолер совершенный круг, прогибая своей накаленностью горизонт? Наблюдали ли цветок — систему соцветий на воронкообразной, не полусферической поверхности? Пышный цвет, организованный из трудносчитываемого количества цветков, почти одинаковых — на первый взгляд. Они стиснуты в глубине, с плотно сомкнутыми лепестками; еще и не цветы вовсе соседствуют с цветами в полном цвету, а эти — с цветами или лепестками уже тронутыми серым, нецветочным цветом, — осыпающимися... Технологические и гражданские сооружения комплекса подчинены зданию ритуальных залов и пластически. Но хотелось, чтобы не было здание, а вокруг парк, а памятный парк, и в нем — здание Залов Прощания (будет жить много позднее, чем выполнит и отслужит свое территория для траурных собраний, поминальных церемоний). Мы сохраняли рельеф холма, и как обрывается в яры, буйно заросшие; и надо было увеличить отведенную площадь, продлевая срок ее эксплуатации. Могут ли линии, системы линий иметь смысл, нести настроение? Нам кажется, что да. Земляная скульптура основывалась на системе горизонтальной съемки. А какие виды будут открываться дорогами, ведущими к входам в Залы, огибающими территорию, и от мест захоронений? Террасы казались наиболее уместным

способом обработки склонов — так обрабатывают горы под виноградники. В одернованных откосах террас и плоскостях газонов размещены патроны для урн с пеплом; террасы имеют земляные же, зеленые лоджии — систему лоджий, с выходами в разных уровнях, что позволит объединиться у захоронения — и вновь выйти на простор перспектив ниспадающих террас, и, между и над то полями — города. Очень радовала впадина — начало яра, врезающаяся в холм — образовалось озеро, покоим своим защищающее от города, омывающее подножье зеленых ступеней (откосов) холма, где нашли место Залы Прощания; через озеро перекинут мост — пандус. Озеро видно с верхних террас и дороги, и вдоль него идет нижняя дорога процессий. Скульптура земли — она как бы и сооружение — земляной колумбарий. Были предложения и о крытом колумбарии, который также должен повторять и продолжать складки и изгибы холма, и формой походить на него. Но площадка пока не отведена. Хотелось, чтобы городская суeta не втекала по подъездной дороге, — чтобы эмоциональное уточнение останавливало, настраивало, для этого возникли ворота — въезд (между оболочками которых находятся помещения, необходимые новому ритуалу, требующие соответствующего сосредоточения).

Есть еще вопрос — об участии художника в строительстве, — вопрос, о котором стыдливо не говорится на совещаниях и симпозиумах, хотя, мне кажется, с него надо начинать — вопрос об одном, иногда даже и двух процентах стоимости сооружения, которые могут быть использованы на художественно-монументальные работы. Это вопрос о заключительной части работы, части, которую художники — должны будут выполнить своими руками — в натуре.

...Террасы холма, выйдя к озеру, обрываются: подпорная стена прямо в воде, сопровождая две дороги процессий, стена видна с холма и по каждой из его ступеней можно приблизиться к ней, огибая холм — меняя расстояние смотрения, и видна от Залов Прощания; пластикой и ритмами продолжает в пространстве — одну из оболочек на холме. Пространственная связь формы подпорной стены (длиною около 120 метров) и движения объемов Залов Прощания, и системы линий земляной скульптуры кладбища распространяются на ритмы «вспомогательного», входного корпуса и ворот-входа. Цветовое решение

композиции комплекса участвует в создании нового ритуала.

...В работе над комплексом попала к нам фотография; подпись: «От древнейшего способа информации — пещерной живописи — к информационным центрам настоящего и будущего».

...Пещерный человек! Еще пещерный, но уже человек! Что знали бы мы о тебе, если бы ты, пусть ведающий о нас — и о после нас — не прямым знанием, не очевидным, но нас — предчувствующий (и потому тоже — человек!), — что знали бы мы о тебе без твоего стремления — нарисовать — отобразить — остановить мгновение своей жизни — продлить — заставить жить его после себя, смертного... Остановить, — ты вышел — первый раз! — противу времени, протиясь — Времени, — твоя рука — с камнем, кремнем, красной землей прикасалась к скале, врубалась в скалу, ты — хотел, и твое желание, твой дух, сжимаясь, сосредоточиваясь — веря! — сейчас рассказывают мне о времени, о Тебе. Брат мой! Брат по страсти — рассказать, брат по жажде — людей, человека — через время!.. Пока ты рубил скалу, твои братья по племени (и по времени) ходили на охоту, и, возможно, делились с тобой своей добычей, а ребятишки племени, может быть, копали для тебя желтую и красную глину и подыскивали на берегу ручья, или где там еще, кремнь посподручнее, —

но что делать нам в нашем веке двадцатом с одним, или даже двумя своими процентами, о которых и говорить считается как бы *mauvais ton* (наверное потому, что этих двух процентов едва хватит на материалы стенной живописи). И что-то не могу я — пока — представить вычислительную машину, украсившую и дополнившую видом своим мемориально-погребальный комплекс...

Но цвет! Цвет, кажется, мог бы войти своим тоном в его звучание.

И хотя в сознание вжился, впечатался образ кладбищенских памятников — цвета черного, или серого, или темного металла, или, в крайнем случае, белого мрамора, нам хотелось бы, чтобы стена-памятник над озером, в озере отраженная, повторенная, была многоцветной и переливчатой — цвета радуги.

И все-таки индивидуальная человеческая жизнь — конечна. О второй теме стены — которая и развитие и продолжение первой, можно было бы сказать: человек, оглянись на свое время. Вспомни, сколько его у тебя, на что расходуешь...

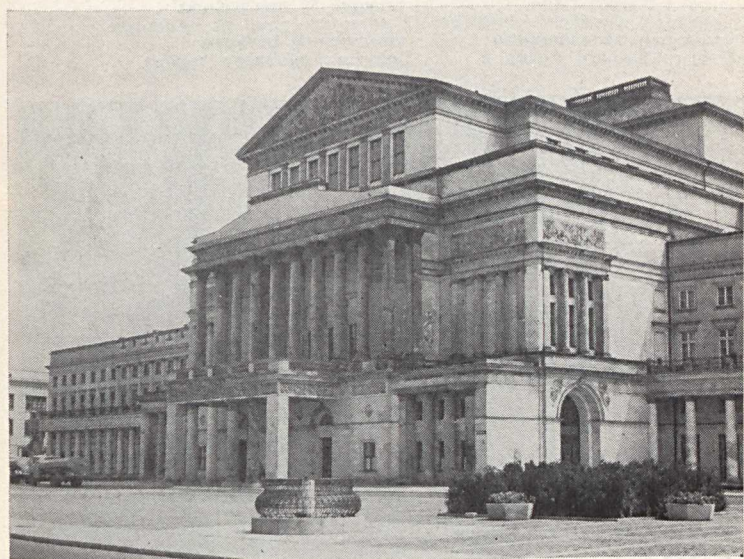
Социальный смысл архитектурной формы

А. Валлис



В этом номере мы продолжаем серию публикаций по теме «Человек и среда», начатую статей А. Иконникова в № 4 за это год. Считая необходимым ознакомить читателей с методами анализа данной проблемы учеными и архитекторами братских социалистических стран, мы предоставляем слово Александру Валлису — известному польскому социологу, автору книг и статей, посвященных исследованию связей пространственной организации города с содержанием и формами городской культуры. Его стремление применить для анализа произведений архитектуры категории, взятые из современной

социологии, представляется достаточно продуктивным. Доктор А. Валлис принимал участие в заседании объединенного Секретариата Союза художников СССР и ПНР «О роли художников в создании предметной среды социалистического общества», проходившего в Москве в 1972 году. Статья, опубликованная в журнале «Miesiecznik Literacki» (№ 6, 1972 г.) и с разрешения автора предлагаемая нами со значительными сокращениями, отражает идеи, высказанные А. Валлисом в ходе дискуссии (Фото присланы автором специально для нашего журнала).



Архитектура выполняет сложные духовные функции: в ней всегда можно прочесть характеристику общества, ее создавшего; она предъясняет человеку «удостоверение» о его месте во вселенной, о его отношении к природе, о его творческих возможностях. Сам факт возведения сооружений, дополняющих природные формы (а иногда противостоящих им), выполняющих разнообразнейшие функции, долговременных и вместе с тем уникальных и прекрасных, — является свидетельством того, на какой уровень поднялся человек, какое место он занял в окружающем мире, каковы об этом мире его представления.

Бруно Дзеви, осуществляя обзор теорий, которые с различных позиций брались за интерпретацию архитектуры, перечисляет в частности символические смыслы, которые чаще всего связываются с простейшими элементами сооружения. Вертикальная линия, например, — символ бесконечности, внушает чувство уверенности. Круг символизирует равновесие, совершенство, контроль над жизнью.

Опираясь на многочисленные психологические данные, эти наблюдения — судя по всему — не имеют эмпирического подтверждения, поскольку такого рода верификация необходимо приводит к выводу, что символическая значимость простейших элементов архитектуры зависит от их места в целостной композиции и, прежде всего, от культурной принадлежности самих наблюдателей.

Поэтому гораздо более любопытны и одновременно сложны связи и смысловые переходы между общими идеологическими представлениями и архитектурной формой.

Спиритуализм людей средневековья нашел отражение в готическом храме, гуманизм XV и XVI веков — в капеллах и дворцах Ренессанса, а динамика контрреформации — в сакральных комплексах барокко; соотносительность идеологии и архитектуры в этих примерах относится к явлениям одной и той же эпохи и поэтому кажется естественной и простой. Но вот увлечение архитекторов Возрождения античными формами, обращение романтиков к презираемой до них готике, программное обращение к римскому строительству в годы Великой французской революции и Наполеона (при строительстве Парижа) — явление более сложное. Отдельные духовные ценности, выражаемые архитектурой, могут скомпоновываться в целостность высшего порядка, активно участвуя в формировании идейно-художественных программ. Тогда архитектурное произведение может оказаться источником глубоких метафизических переживаний и взаимодействовать с внутренней установкой личности. Каждый период

И формы деревянной гуральской церквушки, и фасад Большого театра в Варшаве однозначно свидетельствуют о назначении здания.

Архитектурные памятники
минувших веков олицетворяют
историю города.

в общественной истории архитектуры имеет свои образцы, и общество судит о новом строительстве в соответствии с определенными стереотипами.

В нашей стране, например, после периода доминирования образцов «храм — ратуша — дворец» пришли образцы: «доходный дом — вокзал — канцелярия», которые в наше время уступили место образцам: «жилой дом — торговый павильон — киоск». Социологическим документом в каждом случае становятся наиболее характерные «образцовые» сооружения. Поскольку для оценки различных особенностей архитектуры мы пользуемся шкалами, созданными обыденным опытом (эти шкалы замыкаются в пределах, обозначенных парами понятий: «свой — чужой», «эффектный — скромный», «красивый — уродливый», «большой — маленький», «старинный — современный» и т. д.), то роль образцов заключается в установлении путем общественного отбора и одобрения критериев таких понятий. Тогда индивидуальное знание, накапливаемое личным опытом, совпадает с общественным, а процесс психологического контакта с архитектурой легко соединяется с рефлексией, выходящей далеко за пределы архитектуры.

Комплекс стереотипных ожиданий зрителя не затрагивает, разумеется, всех элементов фасада и массы и относится лишь к структурным характеристикам композиции. Благодаря этому каждый образец позволяет существовать бесконечному количеству вариантов. Только нарушение основной структуры образца воспринимается как покушение на ценности, воспринимаемые как норма.

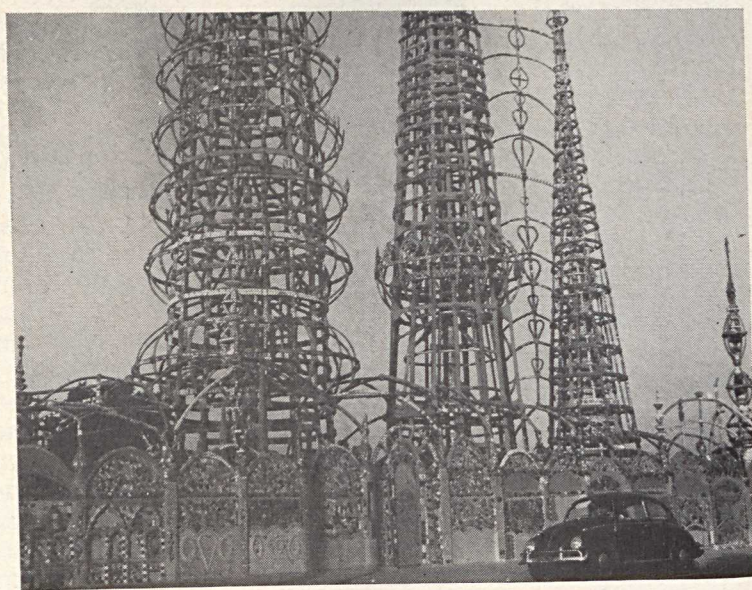
Но привычка к определенному комплексу композиционных образцов (и ожидание от сооружения стереотипной информации) ведет к особой чувствительности, к отклонениям от «нормы». Известно, что новаторские сооружения чаще всего осуждают не за то, что они вносят, а за то, что ими отбрасываются. Закрепленные в общественной книге образцы приводят к тому, что с избранными элементами архитектуры связываются определенные значения. Соблюдение правил, которые в массовом сознании закрепились в виде набора архитектурных стереотипов, общество однозначно связывает с чувством своей цельности и преемственности. Поэтому радикальные предложения изменений образцов и стереотипов встречаются с живой и сильной оппозицией. Франк Ллойд Райт оставил на американском континенте значительное количество реализованных работ, тогда как в Европе Ле Корбюзье построил относительно немного и до конца жизни выслушивал обвинения в чуждости европейской и особенно французской культуре, а крупнейшую свою задачу осуществил в Индии. В европейском варианте решала сила традиции, в американском — ее слабость.

Для формирования общезначимых образцов особенно важны семантические и символические элементы архитектуры, но без специальных эмпирических исследований невозможно понять, как они функционируют в общественном сознании. С относительной уверенностью можно предположить, что до членов современного общества доходит только часть заключенных в архитектуре семантических и символических значений. Так же очевидно, что символическая ценность отдельных форм и композиций с течением времени подвергается изменениям. Символы, которые для людей, живших в то время, когда создавалось здание, были легко понятны, утрачивают символический смысл для следующих поколений, в то время как отдельные элементы архитектуры могут приобрести значения, которых первоначально не имели. Так, в общественных зданиях прошлого века греческие колонны стали символом наивысшего престижа и упорно приме-



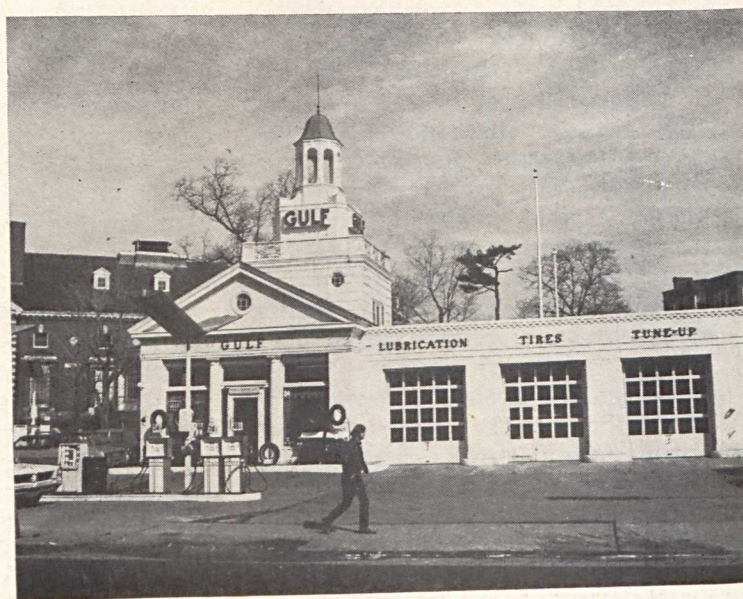
Башни в Уотсе (Лос-Анджелес). Архитектоническая скульптура, воздвигнутая рабочим Симоном Родиа в

течение 35 лет работы. Сейчас это один из немногих памятников истории многомиллионного города.



Пример противоречия формы и функции. Усадьба в стиле классицизма под Бостоном,

превращенная в автозаправочную.



Три архитектурных произведения, различные по характеру, настроению и идейному содержанию: дом близ Аль в Париже, дворец XVIII в. в Краковском Предместье (Варшава) и университетский двор в Энн Арбор (Мичиган, США).



нялись в строительстве больших библиотек, банков и судов.

Престиж и статус отдельных сооружений является, естественно, не чем иным, как воплощением общественного статуса и престижа; этими понятиями часто пользуются социологи и архитекторы. Можно ли, однако, приписать зданию определенный статус? Как известно, «статус» — это синтезирующее абстрактное понятие, связанное с позицией, которую занимает индивид в обществе; он является результирующей многочисленных черт и достижений индивида. Думаю, что этот термин можно с пользой применить и к произведениям архитектуры. По моему убеждению, «статус» сооружения определяет не только его общественный и функциональный характер, но и степень его «престижа».

Если престиж определяет почтение, которым пользуются разные сооружения одного и того же типа, то статус дает нам понять, в каком общественном отношении друг к другу находятся разные типы сооружений. Мы можем сравнивать престиж приходской церкви и кафедрального собора, шикарного здания и бедного доходного дома, зданий старой и новой библиотек, но мы должны различать статус храма и железнодорожного вокзала, виллы и учреждения, жилого дома и банка.

У зданий (как и у людей) статус определяют их взаимные «групповые» отношения. Это великолепно схвачено суждением Адальберга: три вещи в благородном городе требуют наибольшего порицания — когда усадьба выше храма, трактир пышнее ратуши, псарня просторнее больницы.

Статусом сооружения определяется также и право на ту или иную локализацию в городе, поскольку местоположение часто выражает соответствие между престижной структурой города и статусом сооружения. Репрезентативность здания приписывает его к центру, тогда как место для второразрядного сооружения всегда — за пределами центра, а часто и центрального района. Раньше, когда исполнение приговора было выражением городской власти, позорный столб ставился на рыночной площади, а лобные места и тюрьмы занимали в городе привилегированное положение.

Существует множество выразительных средств, необходимых для того, чтобы придать сооружению соответствующий ему престиж. Для социолога особенно любопытен XIX век (при всей унылости его архитектуры), особенно вторая половина. В странах триумфа капитализма новые типы публичных сооружений не виданных до тех пор размеров и высот требовали убедительных форм престижа. Ввиду отсутствия новых форм обращались к громадному багажу форм исторических. Благодарным примером такого поиска служит варшавский отель «Бристоль». Его шестиэтажный фасад содержит элементы нескольких эпох. Размер и очертания окон двух первых этажей и металлические балконы представляли собой в первых годах XX века, когда строился отель, современные формы. Обрамление окон на других этажах приближаются к Ренессансу, как и пилястры, пронизывающие 4, 5 и 6-й этажи. Тимпан над главной осью фасада и поднятая над верхним этажом глория принадлежат классицизму. Над верхним этажом разместились картуши гербов, а все вместе венчает ренессансный аттик.

Внезапная мощная потребность в архитектурных формах престижа выразилась, наверное, ярче всего в последнем столетии североамериканской истории. Строительный бум в Соединенных Штатах принес с собой прежде всего стремление засвидетельствовать принадлежность к европейскому кругу культуры, доказать, что

Как правило, наибольшую радость приносят участки города, особенно богатые идейно и формально, а также пешеходные дорожки с широким кругом выполняемых функций.



традиции молодого государства простираются вглубь, достигая Греции. Магазины одевались в формы соборов (Лос-Анджелес), кинотеатры возводились в виде дворцов (Чикаго, Детройт), виллы напоминали средневековые замки. Небоскребы были быстро признаны символом Нового света, однако и они не могли расстаться с историческими символами престижа. На последних этажах некоторых чикагских небоскребов еще сегодня можно видеть целые гнезда башенок, арок, маскарон. Ситуация американской архитектуры была исключительной: молниеносная экономическая карьера страны соединялась с полным отсутствием собственных традиций. Общество находилось в начале становления, и многомиллионным массам разноязычных, необразованных эмигрантов нужно было привить совершенно новые иерархии ценностей. В архитектуре это можно было сделать исключительно с помощью форм, которые уже были им хорошо известны.

В историю конкретных сооружений входят изменения их престижа и статуса. Здание, будучи современным в момент возведения, со временем перестает им быть, чтобы через много лет (если сохранится) стать старинным, а если позволит его эстетический уровень, — памятником. Аристократический старый город в Бостоне (так называемый Бикон-хилл) сложен из тех же трехэтажных домиков красного кирпича, что и самая старая часть Гарлема. Полвека назад их социальная позиция была сходной — Гарлем был одной из репрезентативных частей Нью-Йорка. Однако судьбы обоих районов разделились.

Когда угасают первичные функции мемориальных сооружений, они сохраняют свою позицию тем, что начинают служить новым целям. В Париже королевский замок стал музеем Франции, дворец кардинала Мазарини — местопребыванием Академии, Люксембургский дворец — зданием Сената. Подобные изменения в назначении зданий, обладающих наибольшим престижем, можно увидеть в любой европейской столице. Иногда смена статуса сооружения приводит к изменению отношения общества к самому сооружению. Зимний Дворец в Петербурге — гнездо царского рода — был для прогрессивной русской интеллигенции символом ненавистного самовластья. Тот же самый дворец, наполненный собранием первоклассных произведений искусства, пробуждает эмоции, связанные с «Эрмитажем» как музеем.

Основные различия между статусами различных сооружений известны нам из повседневного опыта. Однако мы никогда не отдаем себе отчета в полной лестнице иерархических ступеней. Иной раз ее можно вычитать из текстов: очередность, в которой Джорджо Вазари проектировал отдельные сооружения для своего Идеального Города (1598 г.), определялась, как я предполагаю, именно такой иерархией. Ее можно считать репрезентативной для итальянского феодального города. Современную иерархию можно установить эмпирическим путем. С нею, в частности, связано и восприятие людьми исторической отнесенности различных сооружений: оно задается прежде всего ощущением исторического времени у тех или иных социальных групп. Сооружение может ассоциироваться с периодом его возведения (иногда — с периодом перестройки); с именем его непосредственного создателя или его владельца; с событиями, которые так или иначе были связаны с ним; с его принадлежностью к определенному художественному направлению, а вместе с ним — к определенной эпохе. Это различные пункты отнесения, и в сознании индивидов они редко выступают одновременно.

В обыденном сознании функционируют лишь общие деления времени в виде дихотомических противопоставлений сооружений обычных и мемориальных, давних и современных, новейших и вчерашних. Каждое поколение заставляет ансамбль уже существующей застройки и участвует в создании другого ансамбля сооружений, которые возникают при его жизни. Именно с этой точки зрения каждое поколение по-новому оценивает в городском ландшафте вчерашние и сегодняшние постройки.

Перевод В. Глазычева

О границах понятия народного искусства

Т. Зубова

Вопрос о народности нашего современного искусства — один из наиболее актуальных. Он занимает сегодня и теоретиков, и художников, и руководителей художественных производств, возникает на обсуждениях выставок, поднимается в печати. В области декоративно-прикладного искусства конкретные представления о народном как будто наиболее определены — это черты искусства крестьянского или же произведений художественных промыслов, продолжающих эти крестьянские традиции. Об этом свидетельствует не только наша художественная практика. Исследовательские работы последнего десятилетия, затрагивающие вопросы теории современного народного искусства, как правило, имеют в виду явления, так или иначе связанные с крестьянской художественной культурой. Может быть особенно показательна в этом отношении опубликованная в «ДИ СССР» (1973, № 1) статья Б. Вязьмина «От локальных исследований к единой теории». В этой статье справедливо отмечается, что единая теория народного искусства не может возникнуть на основе лишь региональных исследований, поскольку у разных народов это искусство связано с различными социальными слоями, прошло различный исторический путь развития. Казалось бы, для автора этой статьи невозможно распространение характерных черт народного искусства определенного исторического периода и социальной принадлежности на представления о народном искусстве как явлении культуры вообще. Однако критерием народности оказывается для него близость тех или иных произведений все к тому же крестьянскому искусству. Это и определяет отбор конкретного материала, за счет которого делается попытка расширить границы народного искусства. В результате, с одной стороны, представления о нем остаются у автора статьи, по существу, весьма суженными, с другой же — начинает утрачиваться специфика собственно народного искусства как предмета исследования.

Когда в советском искусствознании в 20-х годах началась разработка теоретических вопросов народного искусства, именно проблемы специфики последнего были в центре внимания. Необходимость дать теоретическое определение понятию «народное искусство» повлекла за собой прежде всего социальную конкретизацию этого явления. Наука о народном искусстве тогда лишь начинала складываться, и исследования, естественно, строились на художественном материале собственной страны. В условиях России это было искусство, развивавшееся преимущественно в крестьянской среде, в среде мастеров кустарных промыслов. В послереформенный период, во второй половине XIX века, проявился и другой пласт народной художественной культуры (существовавший, правда, в иных масштабах, и раньше) — искусство городской окраины (мещан, мелких купцов и близких им социальных слоев). Однако оно не имело за собой длительных художественных традиций, находилось,

по сути дела, в процессе становления. Поэтому, с одной стороны, изучение его действительно было затруднено, а с другой — сама необходимость такого изучения ставилась под сомнение: привычные отработанные формы крестьянского искусства невольно накладывали свой отпечаток и на формирование наших требований к народному художественному творчеству вообще, и на оценки его. Положение, сложившееся в 20-х годах в нашей культуре, также способствовало сохранению устоявшихся взглядов на народное искусство как на творчество в сущности крестьянское. Россия тогда продолжала еще оставаться в основном аграрной. В стране, где рабочий недавно был крестьянином, именно крестьянское искусство представлялось наиболее близким и понятным трудящимся. Потому же особое внимание в то время было обращено и на кустарные художественные промыслы.

Они не только продолжали традиции крестьянского искусства, но и единственные в то время могли реально дать художника — представителя трудящихся. Естественно, многие ученые, деятели культуры, особенно соприкасавшиеся с художественной практикой и современное им народное искусство, и развитие его в будущем связывали тогда с кустарными художественными промыслами. (Мы не касаемся чисто теоретических разработок того времени в отношении пролетарского искусства). Терминология, применявшаяся в научной литературе 20-х годов, закрепляла это конкретное содержание понятия «народное»: наряду с ним как совершенно равнозначные употреблялись термины «крестьянское» и «деревенское» искусство. Конечно, все теоретические построения в этой области были сделаны тогда на материале, в основном связанном с крестьянской художественной культурой. Однако здесь были попытки разграничить крестьянское и народное искусство, найти более общие принципы творчества, присущие последнему, и в этом отношении наше искусствознание 20-х годов осталось недооцененным и до сих пор.

В. С. Воронов дает в это время характеристику специфическим чертам крестьянского искусства, основной из которых он называет коллективность. Она выражается в вариантности крестьянского искусства и создает своеобразную традиционность его, постепенно накапливавшую и сплавливавшую воедино все лучшие черты многочисленных крестьянских произведений. То есть коллективность эта — понятие прежде всего временное. Важное значение придает ученый и утилитарности

крестьянского искусства, обусловленной мировоззрением, в котором «эстетическая функция не воспринимается изолированно от бытового назначения предмета». Эти определения прочно вошли в научный оборот уже в те годы и с некоторыми поправками характеризуют народное искусство до сих пор.

Однако, анализируя конкретные произведения крестьянского искусства, дошедшие до нас от XVIII и XIX вв., Воронов пришел к выводу, что в них соединяются противоположные художественные линии, идущие от деревенского и городского бытовых укладов. Поэтому художественный стиль крестьянского искусства этого периода «является переходным от деревни к городу, заключая в себе то типично городские, то чисто крестьянские иконографические преобладания и художественные вкусы»¹.

Эта «переходность» была обусловлена историей русского крестьянства в послепетровский период, когда быт, мировоззрение, свойственные феодальным отношениям, начали колебаться. В крестьянской среде постепенно выделяются слои, специализирующиеся на художественном ремесле, возникают кустарные крестьянские промыслы, искусство которых проникает в быт низших слоев городского населения.

Исторический подход к изучаемому явлению позволил В. С. Воронову ввести в научный оборот понятие «крестьянского ремесла», а главное — попытаться разграничить «крестьянское» и «народное» искусство, показать, что даже в культуре дореформенной России эти явления не совсем равнозначны. В этом он безусловно опередил научную мысль своего времени. Возможно, поэтому данное положение осталось незамеченным в нашей науке довоенного периода. Более того, ученый и сам не пытался рассмотреть основные черты крестьянского искусства (коллективность, традиционность, утилитарность) с точки зрения его «переходности» и, опираясь на историю, наметить тенденции развития и трансформации их в дальнейшем, в частности, — в искусстве художественных промыслов.

В эти же годы А. И. Некрасов, работая в области народного искусства, отказывается признать его определяющими чертами коллективность, традиционность и пр., так как не видит в них ничего специфически крестьянского. Основной особенностью этого искусства он считает непрофессионализм, который состоит не только в отсутствии «школьной выучки». Непрофессионализм рассматривается ученым как принцип творчества, как основная черта художественного сознания крестьянина, определяющая особенности его искусства. Именно поэтому Некрасов никогда не связывает будущее народного искусства с художественными промыслами. Вместе с тем он высказывает мысль об известной автономности народного искусства по отношению к социально-историческим художест-

венным традициям, замечая, что если есть народ, то будет и его искусство, которое с изменением быта и мировоззрения крестьянина обретет новый художественный язык. Все это убеждает в том, что критерий непрофессионализма творчества, по сути дела, выводил исследователя за рамки изучения крестьянского искусства. Это подтверждается тем конкретным художественным материалом, который интересовал ученого в современной ему народной культуре. Формально это были работы крестьянские (как, например, резные статуи деревенского плотника В. Т. Савинова, которым ученый посвящает специальную работу², а по существу — «самодельные», не связанные со старой крестьянской традицией. Разумеется, такой подход к народному искусству не мог утвердиться в нашей науке 20-х годов³, но для нас он представляет известный интерес.

В это же время появляется еще одна теория народного искусства, разработанная А. В. Бакушинским. Основным признаком народного искусства он считает коллективность. Однако выражается она, по его мнению, в широте эмоционального воздействия художественного произведения на самого различного зрителя. Естественно, чем более крупной личностью является художник, тем более коллективным оказывается его искусство. Подобная коллективность свойственна, конечно, не одному крестьянскому искусству, более того, она гораздо полнее может проявиться в искусстве «общенародном», о создании которого в будущем и мечтает ученый. Социально ограниченное народное искусство, каким было крестьянское, он считает явлением временным, с точки зрения культурно-исторической, уже изжившим себя. Крестьянское искусство по типу творчества не учитывает художественных запросов иных социальных слоев. Поэтому, чтобы придти к «общенародному» искусству, мастера художественных промыслов, идущие от крестьянской традиции, должны в конечном счете преодолеть ее, развить в своем творчестве личное начало и профессионализм. Крестьянское же искусство со своими специфическими навыками и психологией творчества «для себя» станет питать самодельное искусство⁴. Таким образом, если оставить в стороне теорию «общенародного» искусства (создаваемого, по мысли Бакушинского, людьми, для которых художественное творчество — профессия), то представления ученого о современном ему собственно народном искусстве исходят из творчества непрофессионалов.

И Некрасов, и Бакушинский в своих исследованиях крестьянского творчества акцентируют внимание на том, что это искусство непрофессионалов, именно стремятся выявить специфику его прежде всего как явления культуры **трудящихся масс вообще** и лишь потом — как искусства конкретного социально-исторического этапа народной культуры. Для В. С. Воронова это последнее является основным в определении крестьянского искусства. Коллективность (с ее вариативностью и традиционностью) и утилитарность его, неотделимая от эстетического, по существу характерны для средневековых мировоззрения, культуры, принципов творчества. В

своем быту крестьянство сохранило гораздо больше реминисценций средневековья, чем остальное население России XVIII—XIX вв. Подобные коллективность и утилитарность (конечно, не в чисто «средневековом» понимании, а несколько измененные временем) действительно определяли крестьянское искусство послепетровского времени, особенно в дореформенные годы. Однако, выдвигая на первый план именно с теоретических позиций черты, свойственные крестьянскому искусству лишь в узко конкретных исторических условиях, ученый невольно делает их определяющими для этого искусства на всех этапах его развития, распространения и на современное народное искусство, идущее от крестьянских традиций.

Кустарные художественные промыслы были следующим этапом развития крестьянского искусства. Та «переходность от деревни к городу», которая присутствовала в крестьянском творчестве лишь как тенденция, в художественном кустарничестве пореформенных лет превращается в ярко выраженный процесс.

С середины XIX в. меняется быт деревенского и низших слоев городского населения. Обслуживавшие его раньше крестьянские кустарные промыслы начинают работать на зажиточного городского покупателя. Возникает необходимость в руководителе, способном дать «городской» ассортимент вещей (как по назначению, так и по форме, декору). Таким руководителем становится художник-профессионал. Столкнувшись с ним, кустарь начинает работать по эскизам и постепенно превращается из творца в мастера-исполнителя. Новый городской потребитель его изделий оказывается заинтересован не столько в утилитарных их качествах, сколько в чисто эстетических. Все это ведет к созданию стилизованных «псевдобытовых» вещей (даже если утилитарность их номинальна и сохранена), к утрате и бытовой сущности искусства, и коллективности творчества.

В нашей науке 20-х годов все это совершенно справедливо связывалось с отходом кустаря от деревни и сближением крестьянского искусства с городской художественной промышленностью. Однако отрыв художественного кустарничества от своей крестьянской первоосновы, превращение его, с одной стороны, в промышленное производство, а с другой — в искусство по преимуществу рассматривался тогда по-разному. Лишь немногие (в частности, Бакушинский), объ-

ективно оценивая художественные достоинства искусства кустарных промыслов предреволюционного времени, все же считали необходимым поддерживать эту тенденцию их развития. Большинство относилось к ней отрицательно. Так, Воронов считает ее временной, искусственно созданной в конце XIX в. «модой» на «народное». Потеря чисто крестьянской коллективности и утилитарности в кустарном искусстве расценивается им как утрата его народных основ.

Стремление сохранить эти основные черты в современном народном искусстве заставляет Воронова в 20-х гг. ставить вопрос о возвращении искусства кустаря в деревню.

Конечно, это противоречило исторической линии развития художественных промыслов и было утопично.

Пореформенное кустарное искусство действительно уже во многом не отвечало бытовым нуждам деревни, но, несмотря на повышенный интерес к нему в городе, оно и там было чужим. Так или иначе ему приходилось меняться и, казалось бы, гораздо естественнее для него было приспособляться к обновляющемуся быту деревни. Тот факт, что этого не произошло, говорит об определенных **качественных** изменениях в этом искусстве. Средневековое по своим принципам слияние эстетического и утилитарно-производственного уже не могло существовать в условиях развивающегося промышленного производства. Промышленные изделия начинают вытеснять кустарные, и художественное кустарничество, чтобы выдержать конкуренцию, должно усиленно развивать чисто эстетические свои качества.

Отделение художественного кустарничества от утилитарного было подготовлено к концу XIX в. исторически сложившимся положением в экономике России. Однако факт этого отделения не был осознан тогда ни мастерами промыслов, ни обществом. Не получил он правильной оценки и в 20-х годах, когда началось серьезное изучение крестьянского и кустарного искусства, поскольку в это время кустарничество временно вновь стало играть значительную роль в экономике страны. Поэтому вполне закономерное, с точки зрения исторического развития промыслов, положение, при котором утилитарная их отрасль в 20-е годы работает на деревню, а художественная уже не может перестроиться и все-таки остается чисто эстетической, продолжает обслуживать город или давать «экспортный товар», опять-таки

рассматривалось как явление временное, как отклонение от нормы.

Кроме того, крестьянское искусство предреволюционных лет было весьма спорно и по своим художественным качествам. Капитализация промыслов повела к разграничению творческого и производственного процессов и к делению мастеров на творцов и исполнителей.

Указывая на неопределенность в это время понятия «кустарная» промышленность, в которую включали и домашние промыслы и крупную мануфактуру, В. И. Ленин отмечал, что и фигура кустаря была тогда столь же неопределенна в социальном отношении⁵. В кустарном искусстве этого периода сохранялись и традиционные крестьянские черты, и воспринятые городские элементы, чаще всего в интерпретации мещанского характера. Все это вместе взятое заставляло акцентировать внимание на связи художественных промыслов с крестьянской культурой, стремиться сохранить ее художественные традиции, принципы творчества, хотя природа кустарного искусства, легшего в основу наших художественных промыслов, была уже в корне отлична от старого крестьянского. Сохранению представлений о народном искусстве как искусстве в основе своей крестьянском способствовала и некоторая путаница в терминологии. В начале 30-х гг. термины «крестьянское» и «деревенское» искусство постепенно вытесняются термином «народное», который со второй половины 30-х гг. утверждается в нашей литературе окончательно. Он сохраняет основные признаки крестьянского дореформенного искусства, разработанные в 20-х гг. Однако в этом емком и широком термине — «народное» утрачивается временное и социальное ограничение того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие в момент его возникновения.

По-видимому, сейчас особенно важно уточнить научную терминологию в области изучения народного искусства, дать более дифференцированное и исторически конкретное понимание различных этапов развития этого явления нашей культуры. А главное, отказаться от отождествлений народного искусства со старым крестьянским.

В художественной практике это избавит нас от таких парадоксальных по своей постановке вопросов, как «народное и современное в искусстве», «национальное и народное»; в исследовательской — от поисков ед-

ва ли не средневековой коллективности в современном народном творчестве и обязательной его утилитарности. Лишь перестав связывать конкретные представления о народном искусстве непременно с крестьянской культурой, можно ставить вопрос о создании единой теории народного искусства. И думается, что современным народным искусством мы будем считать художественное творчество непрофессионалов самых различных культурных слоев: и рабочих, и колхозников, и служащих... Причем, искусство непрофессионалов должно быть взято во всей его полноте, а не сводимо к кружкам и студиям самодеятельности. Это позволит включить в круг исследуемого материала многие реально существующие факты и явления современной народной культуры, которые до сих пор теоретически никак нельзя было назвать народными. Вместе с тем, такой подход заставит поднять ряд вопросов: о художественном качестве искусства непрофессионалов, о взаимоотношении его с профессиональным творчеством, о специфике художественного осмысления мира в среде рабочих и, скажем, служащих, поскольку оно не может быть абсолютно единым и т. п.

И некоторый опыт в этой области советских исследователей 20-х гг., безусловно, может быть очень полезен.

¹ В. С. Воронов. О крестьянском искусстве. М., 1972, стр. 103

² А. И. Некрасов. Статуи-скворешни. Отчет Этнографо-археологического музея ГМУ. М., 1926, стр. 4—7

³ Не привился он и позже, хотя Ю. М. и Б. М. Соколовы проводили аналогичную теорию народного творчества в фольклоре, правда, отбросив критерий непрофессионализма, а потому поставив под вопрос специфичность устного народного творчества вообще.

⁴ А. В. Бакушинский. «Русская крестьянская живопись». 1931, (Библиотека НИИХП. Рукопись, стр. 15.)

⁵ В. И. Ленин. Собр. соч. изд. 5, т. 3, стр. 352

Пространство книги. Фаворский

М. Розанова

В искусстве XX века особое развитие получила идея постигаемого пространства. «Рисовать в пространстве», пользуясь им как строительным материалом, не столько изображать, сколько «создавать видимое», — стало страстью. Вождем новейших течений нарекается Сезанн, отец «структурной живописи», одержимый маниакальным вниманием к формообразующим спазмам и потягиваниям бытия. Со всех сторон звучат голоса во славу архитектурного принципа. «Настал час строителей», — провозглашает Бурдель. Архитектура и скульптура атаковали поле холста. Словесность, театр заручились пространственными масштабами. Понятия «структуры», «устройства», «модели» проникают в гуманитарные знания. Двадцатое столетие шествует под знаком реконструкции. Разрушая, планируя, строя, оно ставит акцент на способах организации пространства и материала. В художественном брожении начала века эти процессы носили по большей части характер неудержимой экспансии. В ходу были крайности, тотальные программы. «Дайте нам новые формы!» — несется вопль по вещам». Футуризм, кубизм, конструктивизм предъявляют ультиматум прекрасному — склониться перед железной геометрией современности.

Попутно новые вкусы братаются с архаикой. Обратная перспектива, диспропорция, утрировка, гиперболизация и схематизация образа, свойственные средневековью, отдаленным культурам Востока, Африки, Америки, попали в фокус научных и эстетических интересов. Активизация пространства открыла доступ к запасам невиданных, немислимых пластических образований. Варварский истукан оказался вдруг притягательнее изнеженного Бельведерского щеголя. «Аполлон умер! Да здравствует Аполлон криво-чернявый!» Красочная магия коробилась, лезла из рамы, угрожала и грезила вулканическим взрывом. Деформация вещи с целью извлечения сокрытых в ней измерений оканчивалась потерей лица. Из обломков возникали чудовища, полузвери-полумашинны предлагавшие себя в зеркало обескураженному человеку. Беспредметники, в утверждении формы подойдя к ее отрицанию, осваивали рукомято, бросались в производство. Чистая композиция сменилась утилитарным дизайном. Эстеты и фантасты мастерили велосипед. Воздвигалась вавилонская башня индустриальной цивилизации.

На этом фоне мастерская В. А. Фаворского выглядела одиноко. Усидчивый, сосредоточенный труд вдали от бурных дискуссий, отданный сравнительно узкой специальности — ксилографии, ретроспективному, с антикварным уклоном, искусству книги, казался застрахованным от подобных метаморфоз. До сих пор, помня те опасные времена, исследователи не нарадуются: «После того, что происходило в искусстве в начале XX века, творчество Фаворского производит впечатление спасительной пристани».

Между тем этот отшельник, как подчас, особенно на первых порах, аттестовала его молва, дерзостью своих построений был способен поспорить с реформаторами самого ради-

кального толка. Его далеко идущие опыты и открытия, позволяющие соотносить творчество Фаворского даже с такими крайними именами, как, скажем, Лисицкий или Татлин, не сводились к техническим новшествам, но касались основ искусства и лежали в русле структурно-пространственных интересов.

Внешне, в манере и технике исполнения, он мог работать традиционно. Пространство в его понимании — нечто более глубокое, чем просто «форма». По существу, оно у Фаворского насыщено мыслью, сопряжено с атмосферой и духом произведения; вот почему собственно формальная сторона не всегда у него отмечена поразительной оригинальностью, скрытой в идее и внутреннем строе его вещей. Духовность, концептуальность в подходе к задаче пространства, из разряда композиционных проблем переросшей едва ли не в методологию творчества, выделяли Фаворского среди современных течений и сообщали его частным, на первый взгляд, начинаниям общезначимый, принципиальный характер.

К какому бы стилю ни обращался Фаворский, какую бы форму ни избирал, пространственное истолкование темы всегда оставалось главным предметом его забот. Пространством он мыслит и мерил, отображал и пересоздавал бытие, представленное неизменно в виде конструктивной постройки. Известна реплика Фаворского по поводу его карандашных двойных портретов (выполненных, кстати сказать, в традиционной манере психологического реализма, не содержащей видимых отклонений от обычной, повсеместно принятой техники): «Два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием».

Пространство в подобной трактовке — во всем духовном объеме, «со всем своим эмоциональным содержанием» — и было стихией Фаворского. Стоило ему приложить силы в новой, еще не знакомой области, как и там обнаруживалась вскоре господствующая над его устремлениями пространственная проблема, которую он брался решать, выступая в своем излюбленном амплуа *художника-пространственника* (как предпочитал он себя называть, пользуясь термином, более других отвечающим его вкусам и замыслам) — будь то графика, монументальная

фреска или театральная декорация. «Меня поразила пустая сцена своим простором и конкретностью своего пространства, — вспоминал Фаворский о своем приходе в театр. — Во всей работе я пытался сохранить эти черты, стараясь декорациями только измерить и оформить пространство».

Дар и пафос пространственника, естественно, наиболее полно и совершенно проявились в книжной графике — в основной специальности и сфере его многолетних трудов. Роль Фаворского, роль зачинателя, поднявшего оформление книги на уровень современных эстетических запросов и достижений большого искусства и добившегося в этом жанре поразительных результатов, определялась новым подходом к самой задаче графика-иллюстратора. Применительно к нему было бы правильнее говорить о деятельности архитектора книги, увидевшего в ней пространственную форму, предназначенную для воплощения публикуемого литературного текста. Фаворский строит книгу по образу и подобию дома, в котором произведение, в сущности, не оформляется, но обитает со всеми удобствами, претворенное в новое качество, в художественное и конструктивное целое читаемой и бытующей в обществе вещи. Поэтому так возрастает функциональная сторона каждой детали — переплета, форзаца, титула, заставки, концовки, шрифта, — обеспечивающей существование книги в ее пластическом образе. Она для Фаворского микрокосм, соотносительный с целой вселенной, но в то же время руководимый собственными законами, обладающий самостоятельной ценностью, соприкасающийся и разграниченный с внешней, житейской средой. Иллюстрации взаимодействуют не только с текстом (похож или не похож на Гамлета прилагаемый образец?), но в первую очередь с помещением, где этот текст расположен, с его, текста, осязаемым телом, эмпирическим бытием. Автор верен реальной природе прежде всего не в подражании ее отдельным видимым формам, но в устройении миропорядка в пределах книги как единого здания. Аналогии элементов книги с вестибюлем, дверью, интерьером, воздухом и т. д., характерные для теоретических рассуждений Фаворского (на основе личного опыта разработавшего, можно сказать, философию искусства книги), подчеркивают этот преобладающий в его графике архитектурный подход. Присмотримся,

как осторожно и всесторонне расшифровывает Фаворский содержание книги и принимается ее перелистывать, обживать и заселять, с каким замедленным, проникновенным вниманием разворачивает он ее перед нами, как требующую поминутных оглядок, остановок и поворотов жилплощадь, в двояком значении каждой «двери», что служит входом и выходом, удерживает нас и ведет дальше.

«Трудно передать то особое чувство, которое испытываешь, держа в руках книгу в художественном переплете, удовлетворяющем и зрение, и осязание, и, раскрывая его, войти уже внутрь книги. Осязать рукой и помнить зрительно форму переплета и уже погружаться в сложный пространственный мир страниц, дающий нам новый внутренний масштаб, по которому строится вся внутренность книги. Вдруг вещь, которую мы продолжаем держать в руках и ценить по качествам вещи, открывает нам внутри себя новые качества, характерные для пространства, населенного своими вещами, вещами книжного мира. Это некое художественное «чудо», переживаемое нами, вызывает в нас уважение к нашему бытовому пространству, в котором мы находимся вместе с книгой, в то же время требуя от нас как бы акта вхождения внутрь книги, вызывает уважение к ее внутреннему миру и как бы защищает его от легкомысленного столкновения с беспорядком быта». Насколько все содержательно для него в этом процессе осмотра-застройки расстилающегося за переплетом пространства! Вхождение в книгу похоже на путешествие в страну чудес; через какую-то ничем не примечательную калитку, через рукавичку-нибуду шубы мы попадаем в совершенно особый, благоухающий сказками мир.

Так же значителен, исполнен скрытой, таинственной жизни медлительный процесс изготовления гравюры, как его истолковывает и преподносит Фаворский. Технология здесь оборачивается онтологией творчества. Работу гравера над доской он сравнивает с искусством скульптора, извлекающего, освобождающего спрятанную в материале модель. Направляется и другое сравнение, пожалуй, не менее полно отвечающее идеалам художника, потребностям и тенденциям его творчества, — с техникой древнего иконописца, шедшего, как известно, путем постепенного высветления нижнего темного тона. В ходе этой работы

образ, по аналогии с миротворением, как бы сам собой выявлялся из тьмы небытия, рождался, круглился, рос и светлел на глазах изумленного мастера, создавая впечатление спонтанно возникающего, живущего в глубине доски и строящегося отсюда пространства. Похожее чувство переживает, по признанию Фаворского, гравер: «Оттого, что доску покрываешь тушью, она получается довольно темная, и постепенно из этой темноты как бы вытаскиваешь все, что хочешь изобразить, и это очень интересно: темная доска позволяет как бы угадать, что там, в темноте, каким способом идти дальше и дальше в глубь доски».

Отчетливо конструктивное отношение Фаворского к книге сближало его с художниками-производственниками, на рубеже 20-х гг. приступившими к «деланию вещей». Его книга — это тоже своего рода вещь (а не странички с картинками), существующая наравне с другими вещами, функционально оправданная, целесообразно построенная, предполагающая тесный контакт с бытом и производством. Дух инженерии, конструктивизма, утилитарности, ремесла, рационалистической ясности в осознании поставленной задачи — всего того, чем славен двадцатый век с его научно-техническими достижениями, интеллектуализмом, урбанизмом, — дает себя знать в произведениях Фаворского. Некоторые его работы, кажется, восприняли ритм и стиль индустриальной эпохи, приближаясь к точности математической формулы, прямоте и сдержанности информационной сводки. Тем не менее Фаворский никак не укладывается в прокрустово ложе дизайнера и производственника, и, создавая книгу как полезную вещь, он ею же нарушает невольное построения теоретиков и практиков конструктивного метода, сторонников индустриального стиля в современном искусстве. Рядом с его книгой самые разумные, искусно сработанные вещи бытового или технического назначения выглядят плоскими, холодными, однозначными, возможно, вполне законными и прекрасными в своих общественно-эстетических функциях, но бессильные конкурировать с ее одухотворенным пространством. Будучи равноправной вещью, книга, помимо прочего, живет еще наподобие «вещи в себе», имеющей неисчерпаемые внутренние ресурсы, и выпускает в свои границы, с тем чтобы, по ней путешествуя, мы соприкоснулись с культурой в большом и высо-

ком значении слова. Продвигаясь по анфиладе страниц, со множеством неожиданных встреч, пересечений и координаций, проникаешься атмосферой, далекой от производства и скорее напоминающей воздух бескрайних лесов, дивисься расширяющейся с каждым новым внимательным шагом и взглядом содержательности ландшафта, перед которым как будто сам автор немного робеет и удивляется чуду, произведенному им же самим.

Книга Фаворского в своих исходных моментах органична и вековечна; при всей конструктивности она более похожа на живое растение, нежели на промышленное изделие. Задумчивость, им владеющая, неторопливая обстоятельность, с какой он переворачивает ее листы, трепетное волнение вблизи любимого предмета, благочестивое уважение к своему ремеслу, истовая преданность значимой букве — все это, разумеется, плод давней и прочной традиции. За спиной Фаворского стоит опыт старинных переписчиков и книголюбцев, наследие мастеров Возрождения и Средних Веков, витиеватая рассудительность восемнадцатого столетия, пушкинское содружество с Музами... В нем сызнова, на иной, современный лад, заявляют о себе изумление и первоначальная почтительность перед самим фактом существования книги, что заставляли когда-то украшать ее драгоценностями и обращать алфавит в орнамент, а против особенно важных и понравившихся фраз, в качестве нотабене, рисовать указующий перст с торжественной подписью — **зри**.

Творчество Фаворского как явление двадцатого века перекидывает мостик от новейших открытий в области изобразительного и нефигуративного искусства к уходящей в отдаленное прошлое художественной культуре. Этот смелый преобразователь в то же время в своем понимании книги безусловно традиционен и, если угодно, консервативен. Ибо в центре его внимания всегда находится так или иначе преследуемая цель — сберечь и восстановить книгу как целостный феномен, как синтез писательства, искусства и ремесла. Больше, чем какой-либо другой современный график, он отвечает своим творчеством на вопрос: что такое книга и какой надлежит ей быть?

Согласно взглядам Фаворского, искусство снимает маски с примелькавшихся, привычных вещей и возвращает им изначальную образность. В этом смысле его графика доби-

вается того же эффекта, придавая книге художественное лицо, которое заставляет воспринимать ее обостренно, как увиденный впервые предмет в его элементарной форме. Знакомясь с работами Фаворского, мы словно наново постигаем первообраз книги.

В критике не раз отмечалось, что Фаворский возродил утраченное к началу нынешнего века искусство ксилографии. При этом обнаружилась близость деревянной гравюры и книги, как бы созданных друг для друга и в этом союзе зазвучавших слитно, с удвоенной силой. Оказалось, что гравюра на дереве, с ее твердым, угловатым штрихом и скупой черно-белой гаммой, отвечает духу печатного слова и буквенному рисунку, что этот штрих и шрифт перекликаются и образуют нечто единое на белом листе бумаги, проявляющей, в свою очередь, родственную восприимчивость к сырому голосу дерева, к его пластике и фактуре. Исходный материал выступает ярче, отчетливей во взаимодействии этих слагаемых целостного произведения — книги, и сама она, осознав себя в материале, предстает более выпукло — резко очерченной вещью. Словом, ксилография помогает книге выявиться до конца, стать собою.

Искусство иллюстрации неизменно сталкивается с противоречием: словесный, поэтический образ отличен от изобразительной формы и в принципе непереводим на этот чуждый язык. Иллюстрация в какой-то мере всегда нарушает единство читательского восприятия, поскольку навязывает зрительное истолкование произведению писателя. Фаворский до возможных пределов устраняет это противоречие благодаря тому, что переводит графический образ в общее с литературным словом русло: и то, и другое оказываются необходимыми компонентами книги и в этом новом качестве, на единой, книжной основе, устанавливают между собою братские отношения. Иллюстрации не комментируют со стороны художественный текст, но вписываются в него на правах книжного знака. Они у Фаворского тяготеют в широком смысле к букве, служащей подчас истоком, завязью графического изображения. Эмблематический характер многих его иллюстраций, представляющих собою как бы герб литературного произведения, их равнение на шрифт, умение встать на одну ногу с набором ведут к тому, что книжное искусство Фаворского уподобляется рису-

ночному письму, пиктографии. Оно помнит, что буква тоже была когда-то рисунком, и изъясняется на близком ей языке специфической изобразительной письменности. Неслучайно так часто его гравюры кажутся ожившими буквами, и недаром Фаворский показал себя прежде всего несравненным мастером книжного знака, создателем разнообразной геральдики, посредством которой книга закрепляет себя в нашем сознании, отстаивает свои законы, права и границы. Но и печатный текст рядом с его гравюрами, выросшими из буквы, становится как будто крепче, чернее, зернистее, набухает скрытой в нем жизнью. Начинается зрелище, развернутое целиком и полностью в книжном измерении, с участием личин и вещей особого, книжного мира.

Рассказывая о своей деятельности театрального декоратора, Фаворский отмечал, что стремился к двойному существованию вещей на сцене. Ему хотелось, «чтобы каждое изображение было простой сценической вещью — занавеска, кулисы, ширма, задник и т. п. Я стремился к тому, чтобы создавалась как бы образная метафора: занавес — дом, ширма — дерево и т. п.».

Подобного рода изобразительными метафорами пользуется он и в книжной графике, где воспроизведенный предмет служит одновременно заставкой, концовкой, да и самостоятельная иллюстрация выполняется и размещается так, чтобы в нашем движении от страницы к странице не стать, по выражению художника, гирей, отягощающей сторонней аналогией восприятия литературного образа. Отсюда сдержанность и экономность Фаворского, его забота о том, чтобы вспомогательный, иллюстративный материал не забивал текст и, потеряв связь с композицией книги, не превратился в препятствие, о которое спотыкается глаз читателя. Поэтому, в частности, он избегает слишком подробной внешней характеристики персонажей, чрезмерной детализации, натуральной перспективы, которая спорила бы с глубиной книги. Его фигуры обычно преувеличенно тверды, объемны, массивны и напоминают вырезанные из дерева скульптурные изображения. Деревянная природа гравюры заявляет о себе в полную силу, всякий раз давая понять, что мы находимся не в жизни, а в книге, и обуславливает сходство персонажей Фаворского с театром кукол. В этом виде они ближе к своему непосредственному, книжному окружению.

Будучи действующими лицами публикуемых произведений, его герои не перестают в то же время восприниматься отвлеченными иероглифами, служить марионетками печатного текста, поддерживающими условный характер предлагаемого спектакля. В своем одеревенелом, гравированном состоянии, откровенно предъявленном зрителю, они живут интенсивной художественной жизнью, руководствуясь тем же расчетом, к которому прибегал Фаворский в создании театральных костюмов: «...Основной принцип в костюме — принцип «остранения». Надо подать человеческую фигуру так, чтобы она во что бы то ни стало сделалась новой, острой, чувственно раздражающей. Человек как бы превращается в вещь, поражающую своей сделанностью и элементарной чувственностью».

В свое время критика писала о «граверном кубизме» Фаворского, называла его «Сезанном современной ксилографии». Эти черты его стиля — утрированная объемность, нарочитый геометризм, стремление строить гравюру как многомерную, в нескольких планах раздвигающуюся проекцию, комбинацию нескольких срезов постигаемого бытия, — удивительно остро дают почувствовать **структуру** книги и находят в ней подкрепление, новую мотивировку. Именно мир книги, спрессованный в стопку листов, ограниченный и растяжимый, чреватый множеством скрытых измерений и разворотов, становится умозрительной и физической формой, на которую накладывается, совпадая с ней, будто скроенное по той же модели, пластическое пространство доски, обработанной таким образом, что мы ощущаем слоистую толщину древесины, материальную плотность, вещьественность и при всем том почти иератическую отрешенность гравюры, возведенной к элементарному типографскому знаку.

В этом плане, можно заметить, деревянные актеры иллюстраций Фаворского широко соотносятся с книгой в разных ее аспектах и, кажется, олицетворяют ее существо. В них тоже, как в печатной странице, как в буквенном выражении, есть что-то отрешенное, отделенное от нас как будто незримой стеной и вместе с тем живое, пронзительное; грация и вместе — гротеск; строгая обязательность контура, пуританская аккуратность и чопорность, спесивая важность, торжественность и снисходящая к примитиву, азбучная наивность, лубочный инфантилизм.

Пунктуальность в подсчете книжного реквизита сочетается с капризной фантазией, педантизм граничит с иронией, здравый смысл — с мистификацией.

Среди изобретений, которым графика Фаворского обязана своеобразием, первое место принадлежит безусловно печатному станку Гутенберга. Она передает и доносит мыслимый образ, субстанцию печатного слова с его разнохарактерными историческими запахами-напластованиями (включая Реформацию, Лютера, Дон-Кихота и рыцарские романы, которыми тот зачитывался), с абракадаброй технических терминов-посредников («редактор», «корректор», «гранки», «верстка»), отделивших слово от языка и обеспечивших формирование книги в ее нынешнем виде, доступной каждому и неизмеримо выросшей в своем умственном влиянии и в то же время, несомненно, что-то потерявшей по сравнению с более ранними стадиями своего существования — в рукописной или устной традиции. Поднятое не постамент ясного типографского знака, слово многое приобрело и многое утратило, расставшись с художественной стихией живого исполнения и начертания. В книгопечатании как явлению цивилизации факторы отчуждения и преобразования речи действуют, очевидно, сильнее, чем это было в прошлом, когда жизнь, уходя, сохраняла себя в предании, в песне или пряталась в подметных листах какого-нибудь Аввакума, так что словесное произведение стояло ближе к человеку, к его губам и руке, которая все эти буквы любовно выводила, стирая границы между писателем и издателем, как раньше стирались они между певцом и провидцем.

В древности величайшая мудрость предпочитала не фиксировать свои открытия, но «говорить устами к устам» — «чтобы радость ваша была полна» (Второе послание Иоанна, 12). Предание подчас ценилось выше письменного документа: «Ибо я полагал, что книжные сведения не столько принесут мне пользы, сколько живой и более внедряющий голос» (Паний). Архимед, согласно Плутарху, «был человеком такого возвышенного образа мыслей, такой глубины души и богатства познаний, что о вещах, доставивших ему славу ума не смертного, а божественного, не пожелал написать ничего...» Записанное слово, по-видимому, представлялось неким ограничением, уступкой несовершенному разуму, скорее полагавшемуся на

мертвую букву, нежели на живой дух. Оно выражало недоверие к истине, открывавшейся лишь достойным и не боявшимся, что недостойные ее исказят и забудут: придет срок, и она снова откроется.

Уже письменная речь в таком повороте — нечто застывшее, безжизненное, удаленное от первоисточника. Тем более печатное слово. Оно выглядит куда более холодным, стандартным, в своей стерильной исправности лишенное цветов и корней. Но те же черты — помимо практических доводов — делают его для нас притягательным. Типографский шрифт современному глазу кажется логичнее, авторитетнее. Печатная страница походит на официальный бланк; в ее бескрасочности и бесстрастии нам видится объективность и непреложность общепризнанных ценностей. Она вознесена над нами как некая ипостась нашего бытия, независимая от нас и в этой роковой независимости получившая какой-то новый магический смысл, преобразенная настолько, что мы невольно забываем, что за ее черными полосами и белыми полями где-то далеко-далеко струится кровь. Поэтому иногда книга так ошарашивает неискушенного читателя. Тот обнаруживает вдруг, что ее одинаковые, ничем не примечательные нолики-черточки обладают сверхъестественной силой внушения.

«— Как все это премудро, господи!.. Написал человек книгу... бумага и на ней точки разные — вот и все...»

Его особенно поразили выплунутые Стенькой зубы...

— А ну-ка, покажи, где тут написано насчет зубов?.. Так и написано: «зубы свои выплунул с кровью»? А буквы те же самые, как и все другие... Господи! Как ему больно-то было, а?»

М. Горький, «Коновалов»*. Стиснутое в десть бумаги, интегрированное пространство разворачивается перед умственным взором панорамами эпох и народов. Механизм немого чтения внезапно перебивается ожившими голосами, мы проваливаемся в музыку, в дух, в рыканье и завыванье, но миг — и все исчезло, ничего нет, только буква, пустой знак на подставке.

Вот эту магию, это **все и ничего** печатного слова воспроизводит Фаворский. Его графика причастна к фокусам и метаморфозам набора, где внешне все жестко и голо, все чинно и (никакой отсебятины!) объективно, и вдруг эта душная немота разодрана чревовещанием таящихся

под типографской маской своенравных и грациозных созданий...

Сведенная к абстрактному оттиску, к геометрии шрифта и листа, отчужденная и удаленная от естественной речи, книга становится высшей инстанцией, к которой мы апеллируем и которая из своего далека протягивает руку помощи человеку, служит ему прибежищем, оправданием и доказательством и даже, случается, заменяет бессмертие (мы умрем, а книги останутся). Ее листы уже сходят за крылья, осеняющие наше спокойствие, надежды, воспоминания.

Книга перевернула историю не меньше, чем порох, пущенный в широкое пользование рядом со станком Гутенберга и вместе с книгой положивший конец амбициям феодального замка и рыцарям, подвигами которых зачитывался еще Дон-Кихот, ревнитель старины, провозвестник новой эпохи, первый в истории книги несправимый читатель, удостоившийся выйти в герои и сразить литературой действительность. Как трогателен, как любим всеми нами этот последний рыцарь Средних Веков, первый рыцарь Книги! Но представим на минуту не гонимого отовсюду насмешками и боярами, а признанного за истину, преуспевающего Дон-Кихота. Кому по-прежнему на каждом шагу мерещатся злые волшебники, страшные великаны, и кто рубит их направо-налево, калеча мирные мельницы, осыпанный цветами и рукоплесканиями. Сколько зла способен наделать распоясавшийся мечтатель, истребляющий жизнь во имя книги!.. А так — что с нее взять? — лежит себе на столе бесплодной коробкой, стоит послушно в шкафу, начиненная информацией, дидактикой, фантазией. Спящий джин в бутылке, бумажный тигр...

Не удивительно, что проблематика творчества Фаворского так часто упирается в магический реализм, к размышлению над которым под тем или иным предлогом он не раз возвращался в статьях, словно питал к этой теме тайную слабость. «...Всякое реальное изображение, — утверждает Фаворский, — как бы бьется о «магический реализм» и находится на крайней точке, желая быть живым. Но оно все-таки не становится совсем живым».

Все же в его системе идей не всякое изображение равноценно и правомочно в претензии на искомую живость. В устойчивости запросов, которые он предлагает искусству на предмет выяснения его магической силы, сказываются не столько обще-

теоретические интересы Фаворского, сколько, надо думать, специфика книги и логика пространственника, которыми он привык оперировать в работе и рассуждениях. Достижимый различными средствами, в зависимости от стиля и эстетических воззрений эпохи, магический реализм, как преподаан он в этих статьях, вместе с симпатией автора определенно склоняется в пользу внешне неподвижных и далеких от иллюзорности форм, способных, однако, вступать с человеком в пространственную интригу, вести с ним живую и увлекательную игру.

Внимание Фаворского в этой связи останавливают древние мифы об оживающих статуях, а также детские игрушки, лишенные натуральности, ярко выраженной изобразительности, но обладающие для ребенка особым очарованием, — все эти пруттики в роли коней, рогульки-коровы, куклы с оторванными конечностями и т. д.

«Что надо этим вещам, чтобы ожить? По-видимому, быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре, и, может быть, именно неподвижность этих вещей делает их в воображении особенно подвижными. Значит, для такого магического искусства характерно что? Прежде всего существование вещей в нашем пространстве, неимение своего изобразительного пространства и поэтому неподвижность. Это все делает их похожими на архаических древнегреческих Аполлонов. Но они могли бы быть еще примитивнее.

Эти черты мы наблюдаем еще в египетском искусстве. Для него характерно, что статуя, оформленная снаружи, внутри оставалась неведомой. Она таинственно внутри себя имела сердце и все внутренности и была хранилищем души.

Как же это все воспринималось? Человек вчувствовал себя в эти изображения. Он вчувствовал себя в функцию, ставил себя на место этой вещи».

К ряду оживающих прутиков, кукол, древних идолов мы рискнули бы прибавить — книгу. Больше, чем что-либо еще в нашем предметном мире, она хочет быть живой. В нее тоже можно играть, свободно перемещая в пространстве, где ей уготована роль отнюдь не безразличной, но наделенной пониманием вещи, завязывающей с нами близкие отношения. Подобно египетским статуям, архаическим Аполлонам, книга в иносказательном смысле является хранилищем духа, как, впрочем, и кукла, некогда исполнявшая далеко

не детскую функцию физического сосуда для обитания усопших, невидимых помощников, демонов (служившая, в частности, временным, промежуточным телом при возвращении умершей души в новую оболочку ребенка), что отражалось на облике магических изваяний, у которых отсутствие внешней разработанной характеристики, примитивизм, неподвижность лишь подчеркивали содержательность и сокровенную емкость — вместилища.

На сходной двойственности черт, состояний и положений играет книга, замкнутая, непроницаемая и полная внутренней страсти, безобидная и коварная, уместающаяся в кармане и вместившая целый свет, уподобившаяся одновременно гробнице и воскресению из мертвых. Мы можем ее сунуть в портфель, спрятать под подушку, прижать к сердцу, швырнуть в угол и, повертев, поставить на полку в виде декорации, и в нашей власти в любое мгновение открыть ее и войти в другое, не наше пространство, отождествившись с телом, которое мы держим в руках, забыть о себе, перенестись в иную страну, эпоху, личность и, опомнившись, вернуться назад, в родную среду, чтобы, склонившись над книгой, мысленно перебирать увиденное, витая душою где-то на грани ее и нашего мира.

Какие только иллюзии, эмоции, ассоциации не порождает книга — не только в итоге чтения, но в ходе существования бок о бок с нами, по-разному дозируя свой букет и состав и создавая вокруг себя атмосферу повышенной душевной активности! Один взгляд на нее, прикосновение к переплету способны вызвать приливы энергии, необъяснимого счастья, сопровождаться сознанием внутренней правоты и свободы, в котором воображение мешается с пережитым и отзвуки прочитанных строк сливаются с воспоминаниями о том, как и когда мы испытали уже нечто подобное.

В игре и общении с книгой, наполняющих нашу жизнь, она оказывается хранилищем не своего лишь, привнесенного из другого источника, но и нашего личного опыта, усвоенного ею за время совместных размышлений. Ну, как ей не ожить, в самом деле, при таком разнообразии поводов, хитросплетении времен и пространств, по примеру кукол и статуй, чьи свойства, облакаясь в легенды, побуждают задуматься над возможностями искусства и превратностью форм в книге истории и природы?..

* Между прочим, эффект наглядности, «показа», живости, разговорности и т. д., заметно возросший в новой литературе по сравнению с более повествовательной, отрешенной и монотонной манерой старого времени, как бы учитывает и восполняет относительно безликость, сухость, стандартизованность печатной книги. Благодаря контрасту между своим обликом и внутренней сущностью та производит еще более яркое, завораживающее впечатление, наподобие волшебного ящичка, в котором — стоит лишь открыть — спрятано прекрасное царство. Меньшая наглядность изобразительной речи в древней литературе, в фольклоре компенсировалась за счет повышенной восприимчивости старины к образной стороне языка, а также — с помощью мимической, голосовой и прочей игры певца или рассказчика, чье повествование строилось одновременно как театральная инсценировка, синкретичное действо. Теперь это живое лицо исполнителя ушло в текст, ставший в результате более картинным, подвижным и высказывающим из книги по вызову, как чертик из табакерки.

Поленовский театр

Г. Загянская

Проблема народного театра в России имела крепкие традиции. Театр, который интеллигенция устраивала для народа, рассматривался ею как институт, способный нести в народные массы просвещение. Здесь ставили Гоголя, Островского, Шиллера. Народный театр горячо поддерживал М. Горький. Организатором одного из таких театров явился В. Поленов. В то же время существовал в России и другой, древний народный театр, созданный самим народом, со своим фольклорным репертуаром, с «Царем Максимилианом», «Лодкой» и Петрушкой. В русской театральной жизни эти две ветви народного театра несколько раз скрещивались: в 1911 году «Союз молодежи» ставил «Царя Максимилиана» (об этом упоминается в статье Л. Жадовой, «ДИ СССР», № 6), в 1918 году подобная постановка замыслилась под руководством В. Мейерхольда, такие же опыты осуществлялись в студенческих театрах в 70-х годах, в тюзях и в кукольном театре.

В истории маленького поленовского театра, зародившегося до революции и дожившего до наших дней, в какой-то мере отразились все аспекты проблемы народного театра в России.



Н. В. и О. В. Поленовы
среди актеров театра. 1925

Дом, построенный под Тарусой восемьдесят лет назад и ставший теперь мемориальным музеем В. Д. Поленова, сохранил живые поленовские традиции, в том числе и театральную. Можно сказать, что театр в большой мере способствовал созданию музея — культурного центра.

Сам Поленов был горячим поборником народного театра. Как художник-оформитель в мамонтовской опере он тяготел к героической романтике; он утверждал романтический идеал в народном театре, именую театр просветительской школой для народа, «театр, возвышающий человека, а не унижающий его».

В театре, который был организован в селе Страхово, в помещении школы, выстроенной Поленовым, были сыграны «Борис Годунов», «Король Лир», «Отелло» и «Вильгельм Телль», о котором венгерский писатель Фалуди, видевший спектакли страховского театра, писал, что русский крестьянин сделал из Вильгельма Телля необычайного героя, настолько сильно в нем стремление к героическому. Энтузиастами, последователями начинаний Поленова, а потом и хранителями его традиций стали его дочери Н. В. Поленова, режиссер, О. В. Поленова, Е. В. Са-

харова, а также внуки — Е. А. и Ф. Д. Поленовы, жизнь и деятельность которых тесно связана с музеем-усадьбой.

Поленовы были первыми актерами, сыгравшими в страховском народном театре первый спектакль — «Аленький цветочек» — в 1912 году. А с 1918 года, когда жители Страхова сразу после революции взялись ставить народную драму «Царь Максимилиан», они создали костюмы к спектаклю. Собственно, с этих пор и началась активная работа сестер Поленовых в народном театре.

Во время Гражданской войны мужской состав народного театра ушел на фронт, театр остался без талантливых энтузиастов-актеров. Тогда сестры Поленовы создали свою труппу, начав воспитание актеров с детского возраста.

Музей стал для деревенских детей живой средой, помогающей свободному и естественному формированию их как актеров. Н. В. Поленова пишет в своих неопубликованных воспоминаниях, что дети, с которыми она в 1918 году ставила пьесу по сказке Афанасьева «Жар-птица», постоянно приходили в музей, учились писать декорации. После смерти Поленова в июле 1927 года граж-

дане села Страхово ходатайствовали об учреждении мемориального музея, прося семью художника продолжать работу в народном театре. В середине сороковых годов при поленовском музее начинает работать кукольный театр. Для одного из первых кукольных спектаклей Н. В. Поленова выбирает пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях».

Появлению кукольного театра предшествовали долгие годы поисков, приведшие в конце концов совершенно закономерно именно к этому виду массового искусства. Наталья Васильевна Поленова училась в свободных художественных мастерских у П. Кончаловского, посещала студию И. Машкова, училась во ВХУТЕМАСе у братьев Весниных и Л. Поповой.

В начале двадцатых годов Наталья Васильевна впервые увидела театр петрушек под руководством И. и Н. Ефимовых, произведший на нее огромное впечатление. Одно из главных отличий ефимовских кукол, оказавшееся необычайно близким Поленовой, заключалось в решительном уходе от грубоватой карикатурности, присущей чаще всего марионеткам, к более выразительным по-



После спектакля «Балаган
«Курица и петух». 1972



искал характера. В ефимовских куклах ее привлекало и то, что авторы их пришли к созданию кукол от поисков новых выразительных средств в других видах искусства, в частности, в декоративной скульптуре. Размышления Ефимова о двух способах работы — европейском во многом идущем от того, что художник условно обозначил как «копирование» модели, и восточном, построенном по принципу «жизненной памяти», изображающем «течение жизни», имеют непосредственное отношение как к его скульптурам зверей, так и к куклам. Ефимовские куклы нового типа естественно сочетали принципы русского петрушки и восточной (яванской) тростевой куклы.

В куклах Н. Поленовой привлекает внимание удивительная свобода в обращении с простейшими материалами: паклей, старинной набойкой, мехом и наждаком — из него моделированы лица многих кукол. Эти знакомые, но по-новому выразительные персонажи сказок удивительным образом соответствуют сказочной культуре.

лучайно неискушенные деревенские зрители, оказываясь вовлеченными в процесс узнавания то хитрого Балды из «Сказки о попе и работнике его Балде», явно имевшего прообраз в лице Иванушки-дурачка, то королевицы Елисея из «Сказки о мертвой царевне», в конце концов не замечали огромных тростей, с помощью которых у них на виду управлялись куклы: «Ну, а как же они все-таки руками двигают?»

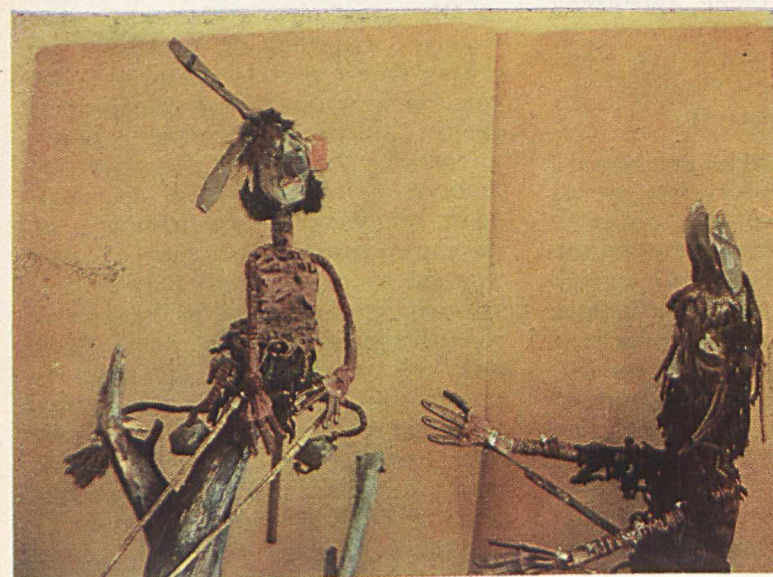
В спектаклях следующего поколения Поленовых усиливается балаганно-ярмарочное начало, укрепляется фольклорный характер зрелища. Режиссер и актер их — по-прежнему О. В. Поленова. Спектакли, как и прежде, ставятся в усадьбе.

Реальное игровое пространство в этих спектаклях постепенно расширяется, включая зал со зрителями. В зале появляется слон, в оригинальную конструкцию которого помещаются два человека, легко ее поднимающие, лошади и даже змеи. Сюжетом для последнего представления 1972 года послужила история о бродячем балагане, выступавшем на площадях и дающем свое представление в музее. Эту историю о труппе «бродячих актеров, шутов, факиров и фантазеров» написала Е. А.

Поленова. Ею же выполнены все костюмы и куклы, лаконичные, простые, гротескные. И вот из освещенных окон музея доносятся звуки фисгармонии и пение: «На площадь собирайтесь, мы будем представлять». А после окончания спектакля «слон» и «лошади» выходят в парк, покатав детей. Тут происходит «испытание природой», ибо стилизация сразу же выдала бы себя, став безжизненной декорировкой. Но герои театра органично живут вне сцены, они — свои среди окружающей природы, и их жизнь здесь так же естественна, как естественны были медведь, коза — герои старинного фольклорного театра, импровизированно сыгранного под открытым небом.

Вечный театр бродячих актеров, шутов, Петрушки и балаганщиков, где бы и когда бы он ни появился, обладает удивительной способностью жить и развиваться.

Куклы Н. В. Поленовой
к спектаклю «Сказка
о попе»
и другим



III Триеннале в Братиславе

О первой Триеннале в Братиславе см. «ДИ СССР», 1968, № 9.
Я. Окруцкий (ЧССР), Вторая Триеннале (см. «ДИ СССР», 1970, № 12).

Международная выставка и симпозиум

Штефан Ткач (Братислава)

Уже третий раз в Братиславе состоялась Триеннале инситного искусства (1972 г.): Международная выставка и симпозиум. Организовала ее Словацкая национальная галерея при поддержке Чехословацкой комиссии по сотрудничеству с ЮНЕСКО. Консультационным органом организатора Третьей Триеннале был Международный комитет, членами которого являлись: Ото Бихали-Мерин (Югославия); С. К. Бхаттачария (Индия); Герт Клаусницер (ГДР); Колет Дюкло (Франция); Ян Чаяк мл. (ЧССР); Хатим Элмекки (Тунис); Серес Франко (Бразилия); Мария Голашевская (Польша); Ренильде Гаммахер ван ден Бранде (Голландия); Ян Грашко (Чехословакия); Александр Яцковский (Польша); Мааретта Яукури (Финляндия); Борис Келемен (Югославия); Адольф Кроупа (ЧССР); Иржи Машин (ЧССР); Ида Фехер-Михай (Венгрия); Ал Гави (Ирак); П. Хр. Сергис (Кипр); Наталия Шкаровская (СССР); Штефан Ткач (ЧССР); Шелдон Вильямс (Великобритания); Мария Зинц (Румыния). Генеральным комиссаром был директор Словацкой национальной галереи Ян Грашко.

Вводная часть перед основной выставкой Триеннале была необычайно многообразной и насыщенной, состояла как бы из трех разделов. Была открыта монографическая выставка известного югославского художника Ивана Рабузина, лауреата главной награды Триеннале в 1969 году — премии таможенника Руссо. Для творчества Рабузина характерны жизнерадостность, сила поэтического воображения, ощущение многообразия мира, вера в будущее, естественность и искренность.

Другой раздел был посвящен ретроспекции — наивному творчеству прошлого. Небольшой экскурс в историю искусства знакомил зрителей с вотивными (заказанными по обету) произведениями XVIII—XIX вв. из Португалии, Испании, Франции, Швейцарии, Бразилии и Словакии. Это были картины, скульптуры из дерева, камня, глины, а также мишени. В вотивном искусстве проявляется древний ритуал обещаний и благодарности небесным силам за выздоровление, спасение от опасностей, болезней,

стихийных бедствий. Вотивные картины очень часто детально изображают различные несчастные случаи и катастрофы: наводнение, землетрясение, падение с дерева, всадника, завязшего в болоте, заблудившегося в горах, автомобильную аварию (конец XIX в.).

Авторы вывесок и стрелковых мишеней, показанных на выставке в Братиславе, творили как наивные реалисты и в своих произведениях отражали преимущественно наиболее значительные события своего времени.

Картины из Эфиопии, нарисованные всего лишь 20—50 лет назад, в большей или меньшей степени продолжают древнюю, но все еще живую местную традицию. Например, легенды о королеве из Сабы запечатлены на небольших табличках, из которых составлены целые панели. Древние византийские и коптские реминисценции преподносятся с определенной долей юмора и с современным отношением к изображаемому.

В Нигерии, где сохранились еще остатки некогда богатых традиций резьбы по дереву, многие авторы ищут самостоятельные пути. Новая резьба по дереву нигерийских ибов более индивидуальна, нежели их предшественников, хотя тематически она в основном связана с местной традицией. Мастера вырезают карнавальные фигурки богинь, животных, детские куклы. Среди резьбы на современную тему — изображения велосипеда, портного, всадника. Всеобщее внимание на выставке привлекали надгробные кресты румынского резчика Иона Стан Патраса. На кладбище в Сапите, прозванном «кладбищем улыбок», он создал более двухсот сюжетных крестов. На каждом из них изображены сцены, иллюстрирующие жизнь умершего. Творчество Патраса проникнуто народным духом, но выражает, по существу, стремление к индивидуальному творчеству.

Третью часть вводного раздела составляли произведения различных наивных художников XX века. Среди них выделялись такие крупные таланты, как немец Вальдемар Папс и француз Андре Бошо, завоевавший после Руссо мировую известность (его картины покупали еще в 1920 году Корбюзье и скульптор Липшиц). Творчество чехословацких

Шарль Пенсон (р. 1902)
Народное гуляние в Коррезе.
1971. Франция

Фигура женщины (богиня?).
Резьба по дереву. Нигерия.
Напретковый музей.
Прага.



Ян Шафранек (р. 1948).
Вокзал.
Вторая платформа. 1971.
Чехословакия.



художников в этом разделе представляли Юрай Лауко, Ондрей Штеберл и Индржих Брошка. В официальную часть выставки входили 25 национальных коллекций, представленных национальными комиссарами. Отбирая произведения для Третьей Триеннале, комиссии некоторых стран (например, Кубы, Швейцарии) или национальные комиссары не следовали определенной идее или девизу, и показывали лучших, с их точки зрения, художников или же новых авторов. Поэтому на самой выставке были неравноценные по качеству произведения. Их авторы — это мелкие служащие, рабочие, крестьяне, представители интеллигенции из разных стран мира, которые занимаются в свободное время изобразительной деятельностью.

Международное жюри Третьего Триеннале присудило: главный приз Триеннале — Премию таможенника Руссо — молодому художнику, кочегару по профессии, Петру Галаку (ЧССР). Теперь Галак приобретает право участвовать на следующем Триеннале ретроспективной выставкой своего творчества.

Тремя премиями Триеннале отмечены наилучшие по подбору национальные коллекции из Бразилии, Франции и Польши.

Почетными грамотами были награждены отдельные участники и организации, например, авторы бюллетеня «Insita» и Галерея примитивного искусства в Загребе за выставочную и издательскую деятельность.

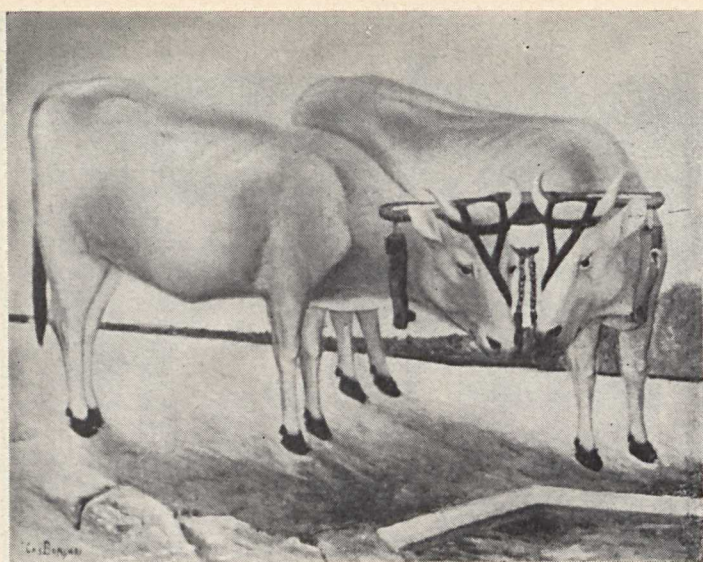
Во время Триеннале впервые состоялся Международный конкурсный смотр фильмов о наивном искусстве — «Инситафильм». Международное жюри под председательством народного художника ЧССР Карела Земана после просмотра 34 конкурсных фильмов присудило: «Гран при» — фильму «Дерево — камень — железо — бетон» режиссера Яна Ивана (ЧССР); первую премию — фильму «Поздний восход» режиссера Вячеслава Орехова (СССР).

Решение изобразительно-эстетических проблем наивного творчества, которым посвятил одно из своих заседаний симпозиум, сопровождавший Триеннале, наиболее важно для определения критериев этого искусства. Следует отметить, что авторы докладов все более отходят от личностей конкретных художников и рассматривают специфические свойства этого искусства, трактуют наивность как одно из эстетических качеств. Это дает возможность надеяться, что сложные проблемы наивного творчества будут со временем решены во взаимной дискуссии. Закрывая Третью Триеннале, Международный комитет констатировал тот факт, что Братислава стала мировым центром инситажного искусства благодаря международным мероприятиям, которые способствуют взаимопониманию между народами, поддерживают процесс распространения культурных ценностей и сохранению мира во всем мире.

Вотивная картина
(заказанная по обету). 1754.
Городская галерея.
Братислава.

Асиру Олатунде.
Сборщики пальмового вина. 1917
Алюминий, чеканка. Нигерия.





Различие проблем и взглядов

Войтех Тилковский (Прага)

Терминологические споры по поводу определения того вида изобразительного искусства, которое Фриц Удэ назвал когда-то наивным и которое до сих пор так называют многие известные теоретики более молодого поколения, например, Жан Кассу или Ото Бихали-Мерин, не утихают до сих пор. Я допускаю, что это определение, может быть, имеет уничижительный оттенок, но мы никогда не думали об этом, так как при оценке произведения профессионального или наивного художника мы всегда стремились использовать одинаковые критерии и, главное, — степень достижения гармонии, единства всех составляющих органическое целое частей произведения. При этом мы знали, что наивное искусство имеет свои специфические черты, но мы не хотели характеризовать их как формально изобразительные. Ибо наивного художника интересует нечто большее, чем формальная сторона творчества, — он стремится к раскрытию нераскрытых и неизвестных проявлений человеческой сущности, простота и непосредственность при этом являются лишь внешними признаками его самовыражения. Поэтому наивное искусство не следует рассматривать как одну из стилистических форм XX столетия, его следует понимать как одну из возможностей самопроявления человека в гуманной сфере творческой деятельности. Словацкий теоретик Штефан Ткач, который уже много лет занимается

наивным искусством, назвал этот вид творчества инситным (от латинского слова *insitus* — врожденный, невнушенный, подлинный, искренний), и это определение благодаря широко использовавшей его Словацкой национальной галерее быстро закрепилось в международной искусствоведческой терминологии. На мой взгляд, оно имеет более общее значение, чем термин «наивный». Оно означает самобытное, не обусловливаемое традицией и школой искусство, включает в себя все то, что не является установившимся, что постоянно зарождается...

То, что это искусство в настоящее время пользуется большой популярностью, что оно рождается всюду, во всем мире, что оно везде развивается, набирает силу и находит поклонников, — все это объясняется скорее общественно-историческими, чем художественно-эстетическими факторами. В перенасыщенном техникой мире оно означает возврат к гуманной сфере творческой деятельности. Оно приводит в необходимое соответствие все то, что приносит с собой наука и техника и стремление человека к естественности, непосредственности и правдивости. При этом оно убеждает нас в том, что искусство по своей сущности — это обращение к человеку, обращение вне форм, стилей, веков и народов. Простота мысли и визуальное представление — это те основные черты произведения, которые воздействуют на наши чувства и ощущения,

Константе Борсари (р. 1896)
Скот с ярмом. Швейцария.

Герсон де Соуза (р. 1926)
Лабиринт. 1972. Бразилия.

Франсиско да Силва (р. 1910)
Борьба игуана с чудовищем.
1966. Бразилия.

Гакан Брунберг (р. 1905)
Пираты. 1970. Финляндия.





Штефан Сизань (р. 1906)
Волынщик. Резьба по дереву.
1967. Оравская галерея
в Д. Кубане.
Чехословакия.

Иван Рабузин (р. 1921)
Девушка с подсолнухом. 1961
Югославия.



вызывая веру в искренность, гуманность, доброту человека. В этом, очевидно, и заключается призвание наивного или инситного искусства и его значение для современности. Из этого вытекает, что отличительными чертами инситного искусства являются не только отсутствие профессиональной подготовки, простодушие художника, его отвлеченность от рациональности внешнего мира (что мы считали главными особенностями творчества Серафим, Вивина, Бомбуа и других художников «чистого сердца» в начале нашего столетия), но иные, общие для этого искусства черты, которыми оно отличается от искусства профессионального, «высокого». Эти общие черты позволяют выделить в нем четыре категории: идеографическую, поэтико-реалистическую, метафорическую и фантастическую. Это ясно продемонстрировала выставка, организованная в Братиславе по случаю Третьей Международной триеннале инситного искусства.

Не менее разнообразным, содержательным и интересным был двухдневный симпозиум Триеннале, на котором прочитано 28 докладов по изобразительно-эстетическим проблемам наивного искусства и его исторической ретроспекции. Например, Шелдон Уильямс (Великобритания) попытался провести грань между инситным и «обычным» искусством, причем черты, объединяющие все произведения инситного искусства, он ищет в силе воображе-

ния и фантазии их авторов. Л. Ганс (Голландия) при определении понятия «наивное искусство» и его отличительных черт говорил об особенностях творчества наивных, детей и душевнобольных. Дино Меноцци (Италия) посвятил свое выступление характеристике наивного искусства, ссылаясь на эстетические взгляды крупных мыслителей прошлого, а также француза Дюбуффе, который считает, что только в инситном искусстве содержатся естественные процессы художественного творчества в их чистом, элементарном виде. Вопросы эстетики наивной живописи затронул в своем выступлении Пьер Дено (Франция). По его мнению, наивная живопись отличается определенным реализмом, однако этот реализм не является реализмом Милле или Курбе. Здесь мы имеем сложный комплекс проблем художественного творчества, решить которые стремился уже Руссо. Поскольку такой реализм не может передать неповторимость модели, он должен в конце концов привести к обобщению.

Янина Макотова из Польши говорила о наивности как об одной из основных эстетических особенностей творчества. Она рождается из подхода художника к произведению и придает этому произведению или отдельным его частям тот или иной характер, те или иные качества. Свои утверждения она обосновывала анализом картины словацкого художника Штеберла «Призыв к

Ион Стан Патрас (р. 1908)
Резные кресты на кладбище
Сапинте. Румыния.

Ион Стан Патрас
Резной крест (деталь).





Виктор Ржега (р. 1898).
Шахта им. генерала Еременко.
1949. Силезский музей. Опава.
Чехословакия.

Юрай Лауко (р. 1894).
Разлука с семьей. 1968.
Чехословакия



страшному суду и воскрешение мертвых», в которой наивность не только не уничтожила определенные положительные элементы воздействия (например, ритм рисунка и красок), но была даже их источником. Доцент Мария Голашевская (Польша), рассматривая основные вопросы эстетики наивного искусства, говорила о его своеобразии и о функциях, которые выполняет наивное искусство в современной культуре. Выход наивного творчества на общественную арену и интерес к нему объясняется всеобщей тенденцией демократизации искусства.

Сугубо дискуссионный характер носило выступление Бранка Рудольфа (Югославия), который начал с полемики со статьей З. Обермайера «Живопись наивных» в «Jnsita». Он сказал, что Гоген и Ван Гог сначала также были «воскресными художниками», но при этом невозможно отождествлять их с настоящими наивными творцами. Творчество наивных, по его мнению, относится к области фантазии, неосознанных реакций. Спорным было и утверждение югославского критика, что «современность» этого искусства не в том, что оно не имеет корней в культуре прошлого, а в его связи с миром фантазий и сказок. По мнению Георга Кирчакоу (Кипр), наивный художник в слабо развитых обществах чувствует себя действительно, как дома, в развивающихся странах он находит большое понимание и поддержку со стороны государства, ко-

торое считает, что подобный творец сохранит фольклорные и даже национальные традиции, в то время как в современной технически развитой стране он не находит подобной поддержки.

Эта проблема была затронута во многих выступлениях. Доктор С. К. Бхаттачария (Индия) говорил о современном примитивизме в индийском искусстве. Михал Гергели и Ида Фехер-Михали (Венгрия) проанализировали историю инсигного искусства в Венгрии. Андре Парадис (Канада) объяснил причины его широкого распространения в Квебеке.

Таким образом, круг тем, обсуждавшихся на симпозиуме, был очень широк, он показал различие не только проблем, но и взглядов, а также и большое стремление теоретиков всего мира постичь явление наивного искусства.

На симпозиуме Третьей Триеннале речь шла и об ошибках и недостатках, свойственных мероприятиям подобного рода. Были высказаны предложения о характере и содержании IV Триеннале 1975 года, особенно об изменении структуры и организации симпозиума. Решено заранее определять программу и тематику симпозиума, ограничить число докладов. Этим заранее будут заниматься члены Международного Комитета и некоторые теоретики.

Виктор Лекосуа (р. 1897)
Пекарня. 1970. Бельгия.

Крисальдо Мораис
Три женщины. Бразилия

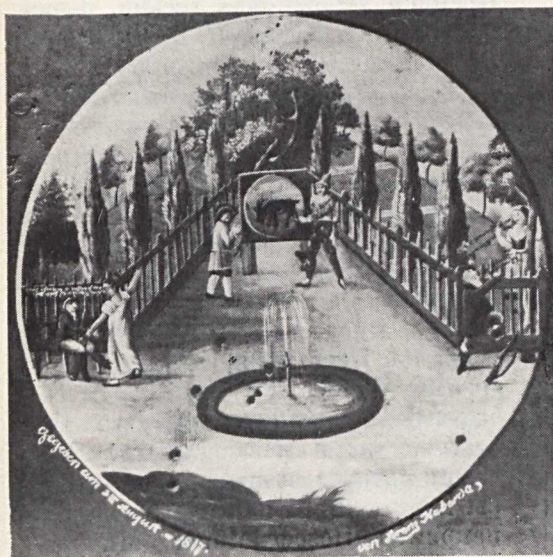


Стрелковые мишени

Адольф Кроупа, Ирки Ржапек
(Чехословакия)



Старый тир в Индржиховом Градце. 1891.
Краеведческий музей.
Индржихов Градец



Стрельбище. 1817.
Краеведческий музей.
Прагатица



Аполлон и Диана. 1817
Краеведческий музей.
Прагатица



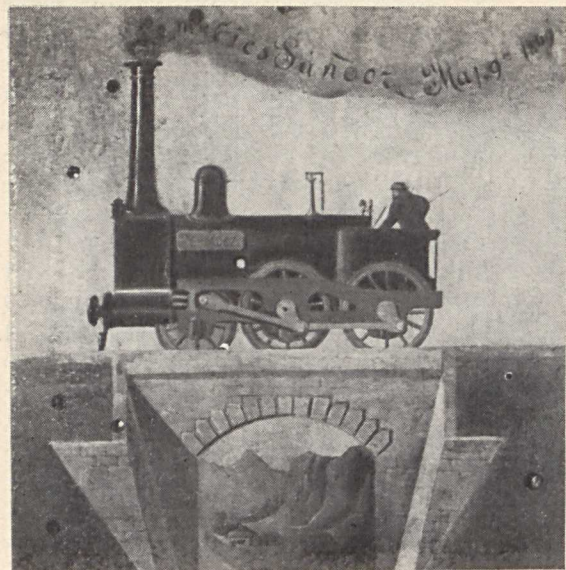
Охота на барса. 1842.
Городской музей. Кремница

Выставка стрелковых мишеней была открыта в Словацкой национальной галерее в прошлом году в рамках программы Третьей Братиславской Триеннале. Здесь демонстрировалось сто тридцать пять живописных мишеней и деревянных фигур середины XVIII—конца XIX в. из различных музеев Чехословакии.

Стрелковые мишени, оставшиеся от стрелковых клубов прошлых лет, это занимательные художественные и исторические документы, характерно отразившие свою эпоху. Их рисовали не только как мишени для стрельбы, то есть полезные предметы. Их использовали и как выставочные экспонаты в помещениях клубных тиров во время праздников, чтобы прославлять имена лучших стрелков. Эти своеобразные картины и фигуры должны были укреплять самоуверенность горожан, поддерживать их «важность». Стрелки из горожан, в большинстве лояльные граждане и хорошие христиане, не задумываясь стреляли и, по-видимому, с большим удовольствием, в императоров, королей, священников и пасхальных баранчиков, изображенных на мишенях. Стрелковые мишени так же импонировали горожанам — членам стрелковых клубов, как и богатые городские дома или ратуши, построенные по образцам дворцов.

Рисунки и надписи на стрелковых мишенях являются свидетельствами своего времени и рассказывают много интересного о судьбах людей различных слоев, но только городского населения, так как мишени всегда были городским явлением. Стрелковые клубы XVIII века образовались из стрелковых братств, которые восходят к раннему средневековью (XIII—XIV вв.), когда они объединяли лучников, а впоследствии и пушкарей, и принимали участие в защите городов от вражеских набегов, в частности, от турецкого нашествия.

Сюжеты мишеней, этих своеобразных картин, которые определяли заказчики и художники, были весьма разнообразны. Среди них много изображений стрелковых торжеств и знаменательных исторических событий, например, чествований монархов и событий из их жизни; бои, которые вели прославленные полководцы. Видное место среди сюжетов занимали всевозможные аллегории с нравоучительными наставлениями. Встречаются среди изображений и самые простые мотивы — натюрморты, жанровые картинки из жизни военных и ремесленников, народные герои, а также сцены ловли зверей как на территории Чехии и Словакии, так и в Африке. Часто встречаются любовные, кабацкие и юмористические сюжеты, сопровождаемые нравоучительными поговорками и наставлениями для стрелков. На мишенях изображалось и то, что было волнующим событием своего времени: открытие железной дороги, ремесленно-промышленная выставка, освящение знамени народной гвардии в 1848 г., походы Наполеона, первые опыты электрического освеще-



Локомотив «Кремница». 1869.
Городской музей. Кремница



Юрай Виш
Аллегория двух монархий.
1844.
Городской музей. Кремница

Мишень оломоуцких метки
стрелков «согласно вкусу,
характерному для новой
эпохи». 1817. Институт
отечествоведения.
Оломоуц.



Замок Фридланд в Чехии.
Ок. 1820.
Северочешский музей.
Либерец



Салют в честь хороших
стрелков. 1834.
Институт отечествоведения.
Оломоуц

щения и т. д. Оживали на них и рассказы скитальцев по свету. Однако стрелковые мишени изображали не только политические события и городские занятия; они откликались и на сюжеты большого искусства, вдохновляясь галантной идиллией рококо и отголосками пафоса барокко. Около 1800 года художники этих мишеней обращались к прошлому — античным и библейским мотивам; в XIX столетии одним из источников была литература, главным образом народное чтение. Кто были авторы стрелковых мишеней? В большинстве своем — анонимы. Но это не играло роли. Называли прежде всего дарителя, который мишень заказал и заплатил за нее, если, конечно, этого не сделал клуб. Подписи художников весьма редки. Это были в основном обычные ремесленники, которые производили самые обыкновенные работы: красили крыши, заборы и золотили кресты, обрабатывали мрамор и дерево для алтарей, писали вывески для трактиров и цирков. Могли заниматься этим и народные мастера, которые расписывали кафли, рисовали иконы на стекле, вотивные картины и многое другое. Ко всем им в полной мере можно отнести слова Йозефа Чапека, сказанные о мастерах-вывесочниках: «множество Руссо меньших и неизвестных». Были среди авторов мишеней реставраторы картин и знаменитые художники, например, Йозеф Манес, Микулаш Алеш, Алоис Бубак.

Авторы стрелковых мишеней в совершенстве владели своим ремеслом. Они рисовали с гравюр и иллюстраций, показывая не только умение, но и свой индивидуальный взгляд на мир. Но чаще всего они рисовали то, что сами видели и знали, пережили или мечтали видеть, познать, пережить. Интересно отметить, что в произведениях мастеров-ремесленников в середине XIX века сохранялись сентиментальные сюжеты, характерные для профессионального искусства начала XIX века.

В конце XIX века живописные мишени в тирах заменялись оттисками и репродукциями, отвечавшими эклектичному вкусу эпохи. А по мере того, как стали закрываться стрелковые клубы, начали исчезать и стрелковые мишени.



Пространственный язык искусства Японии

А. Иконников

От редакции:

Статья А. Иконникова «Пространственный язык искусства Японии» публикуется в двух номерах. Окончание см. в № 9

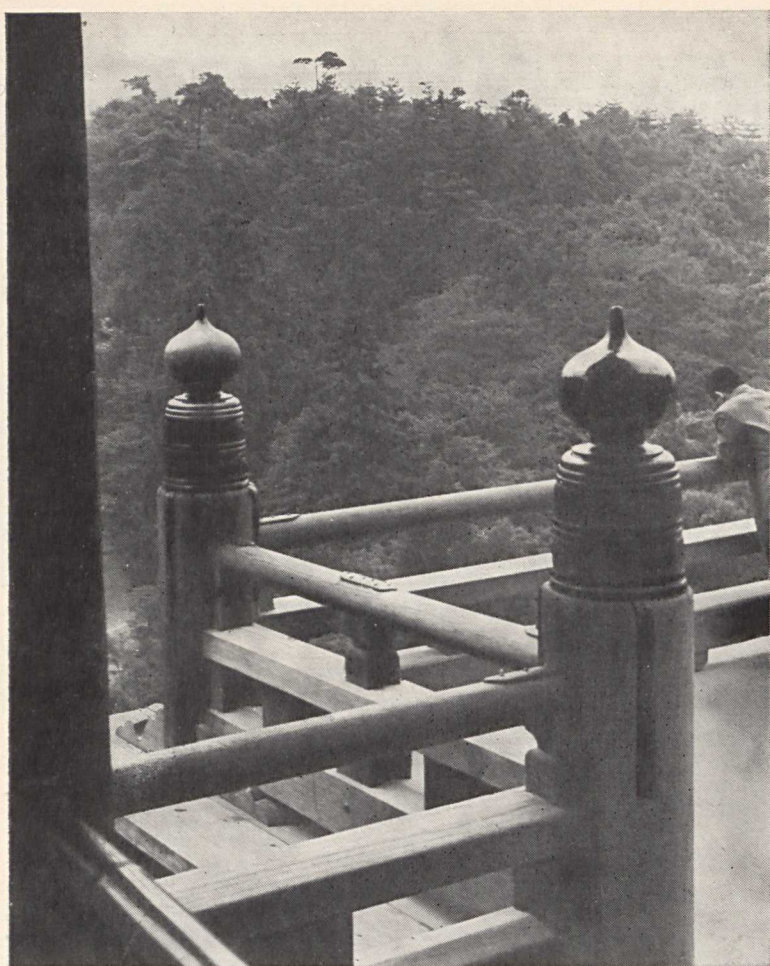
Проблема пространства занимает центральное место в архитектуре Японии — классической и современной. Пространственная форма средневековых построек обращена ко всему комплексу чувственного восприятия; в ней очень конкретно воплощены представления о вселенной, о связи ее частей в универсальной гармонии. Драматична напряженность контрастов трехмерных структур в композициях современных японских архитекторов «новой волны», начавших свою деятельность в 1960-е годы. Но в патетически-брутальных, агрессивно немасштабных произведениях последних лет, как и в сдержанной гармонии японской классики, организованное пространство, «активное ничто» играет не меньшую роль в системе художественного языка, чем материальные элементы, которые ограничивают и формируют это пространство. Живая непосредственность пространственных ощущений и отличающиеся от присущих нашему искусству способы их перенесения в творчество, в методы образования художественной формы, связаны в японском зодчестве с глубинными основами национальной культуры, с ее историей. Обращение к фактам своеобразной культуры, развивающейся как бы в иной плоскости, чем наша, позволяет под новым углом зрения увидеть «вечные» проблемы искусства по-новому подойти и ко многим аспектам нашей собственной культуры. В древней Японии сверхъестественное не пытались персонифицировать. Казалось, что таинственной жизнью наполнена вся природа, с которой неразрывно связана жизнь земледельца; символическим значением наделялись ее формы и само пространство. Скала, дерево или камень могли

стать образами божеств и объектами поклонения, среди ландшафта выделяли место, считавшееся обиталищем божества. Уже на древнейшей стадии закладывались основы архитектурного мышления, сосредоточенного на пространственной форме и оперирующего значениями, которые в западной культуре относятся к категории «отвлеченных». В древнейших ансамблях страны — синтоистских святилищах — архитектурное пространство утверждалось как качественно особое, выделялось среди природного окружения четкой прямолинейностью и прямоугольностью очертаний (святилище в Исэ, III в. н. э.)¹. Абсолютная симметрия должна была символизировать чистоту и законченность в нечистом мире человеческого несовершенства. Строгость системы нарушали нарочитые частные отклонения от симметрии — как, например, сдвиг с оси ворот в наружных оградах святилища Исэ. Отклонения не определялись эстетическим импульсом — это был символический жест смирения, говорящий о добровольном отказе от попытки достичь совершенства. Циклы природы воспроизводились периодической заменой всех построек ансамбля новыми, точно повторявшими первоначальные формы. Благодаря таким реконструкциям до нас дошел древний облик ансамбля в Исэ. Рядом со святилищем находится свободная территория — место возобновления. После того как на нем в положенное время точно воссоздаются все постройки, «оригиналы» уничтожаются, оставляя после себя место для следующего цикла возрождения. Идея обновления системы, предусматривающей стадии изменений и роста, уже в далекое от нас время заняла прочное место в



Кийомидзу
ворота Ниомон

архитектурном мышлении японцев. Когда в начале VIII века был построен первый город и первая столица Японии — Хейдзё (Нара), а в конце века — новая столица — Хейан (Киото), принцип организации, основанный на симметрии и непреложности прямого угла, пытались распространить на обширные пространства. Схема планировки отражала в масштабе соответствующем городу, представления о структуре вселенной, присущие эзотерическому буддизму. Строгая симметрия городского плана повторяла схему Чаньани, китайской столицы периода Тан, с огромным прямоугольником участка императорского дворца, к которому устремлялась широкая главная улица, рассекавшая город с севера на юг. Сетка улиц, строго ориентированных по странам света, делила город на одинаковые кварталы. Все было вымерено, подчинено строгой иерархии; общественное положение связывалось с близостью дома к императорской резиденции — символу центра мира. Все было точно регламентировано в плане города, как и в бесчисленных предписаниях, касавшихся жизненного уклада. Решетка улиц Хейана напоминает своим начертанием прямоугольную планировку Милета. Но античный город свободен от сковывающего влияния символической оси симметрии. Массивы его кварталов собраны вокруг пространства агоры, где равномерная сетка улиц растворялась в свободно организованных подходах, вливалась в колоннады, обрамлявшие площадь — место общественной жизни, связывавшей горожан. Иерархичность социальной организации древних японских столиц исключала концентрацию общественной жизни. В плане города домини-



Кийомидзу
платформа главного зала



Кийомидзу
вид главного зала со
стороны склона

ровал отчужденный от окружения императорский дворец. Роль общественных пространств выполняли улицы. Празднества и церемонии не были статичны — они были процессиональными, разливаясь по главным городским коммуникациям — о-дзи. Малые улицы — ко-дзи, ограничивавшие кварталы, были не только подходом к домам, но и местом повседневного социального взаимодействия жителей². Жизнь дома через двери и раздвижные решетки распространялась и на пространство улицы, связывающей ее с жизнью соседей (в отличие от интровертной организации античного дома, замкнутого вокруг внутреннего двора и изолированного от улицы).

Регулярность обширных пространственных систем была естественна в Китае, на обширных плоских равнинах, но оказалась не жизненной в Японии с ее горами, всюду теснящими узкие долины и изрезанное заливами морское побережье. Претенциозные планы Хейдзе и Хейана, подчинявшие территорию формальному порядку — пусть вопреки природе — подвергались постепенной, но неотвратимой эрозии.

Было необходимо преодолеть принципы жестко-регулярной организации пространства, для того чтобы, выйдя за пределы канонов, перенесенных из Китая, создать национальную японскую архитектуру. Освоение крутых холмов и горных склонов заставляло искать связи с органическими формами на основе порядка

более сложного, чем элементарная геометрическая закономерность. Кажущаяся случайность сложно организованной формы со временем начинала осознаваться как средство символического единства, созданного человеком и природой.

Это не было просто заменой регулярных приемов композиции живописными. Признание порядка, существующего в природе, определяющим и произведения человеческих рук, стремление к единству окружения человека были связаны с коренными изменениями в культуре средневековой Японии.

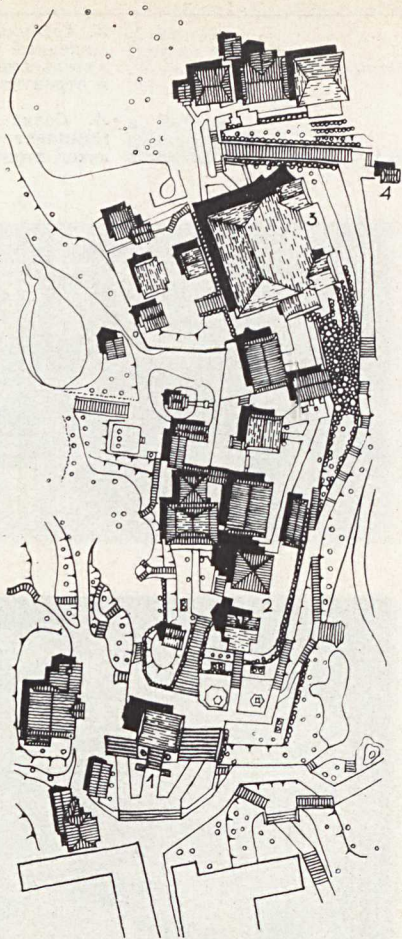
Перелом начался в так называемый период Камакура³, когда к власти пришло военное сословие — буси (самураи в европейской терминологии). Суровые воины, выходцы из зажиточных крестьян, отвергли эзотеричную аристократическую культуру. Среди них распространились идеи Дзэн-буддизма⁴. Превратившийся в государственную религию Японии, буддизм дзен не был лишь вероучением, но включал элементы философии, этики и эстетики. На его основе складывалось мировоззрение самурайства — «буси-до» («путь воина»), проникнутое фатализмом и культом преданности сюзерену.

Презрение к рассудочности и схоластической учености, вера в интуитивность истинного познания определяли стремление выражать идеи прежде всего в художественных образах, а не в текстах. Эстетическое и этическое рассматривались как

нечто единое. Искусство при этом понимали не как средство для передачи иным «кодом» словесно формулируемых идей и не как иллюстрацию. В нем искали путь прямой связи творящего и воспринимающего, возможность не опосредованного рассудком воздействия на состояние духа и поведение человека.

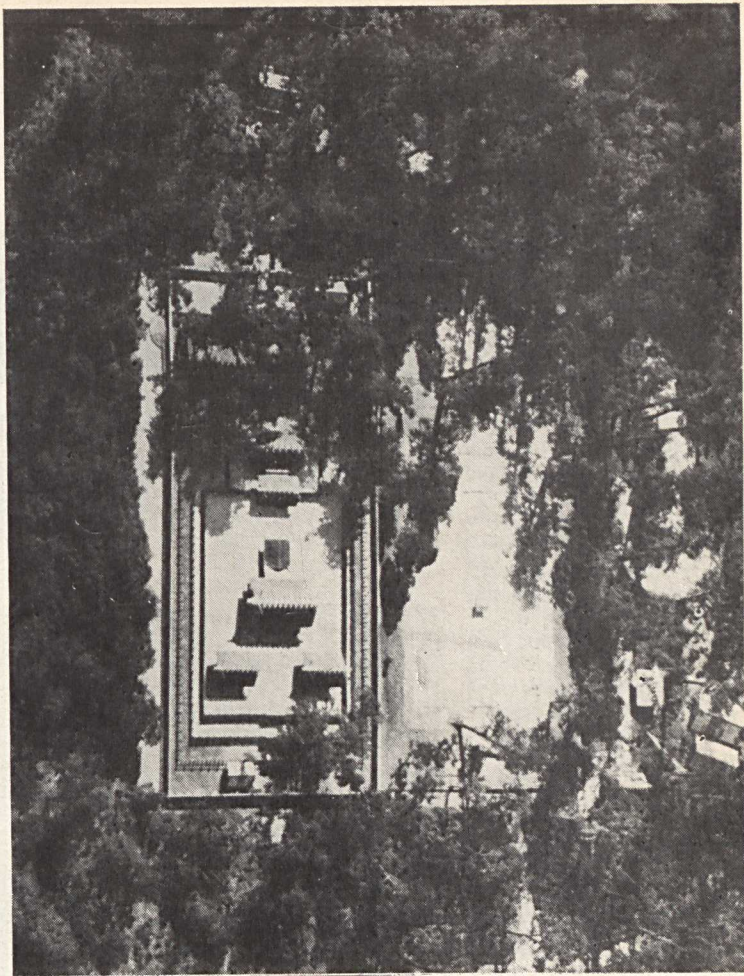
Для развития японского искусства принципиальное значение имел постулат учения дзэн о всеохватывающем единстве и становлении: всё — «путь вещей», «дао», которое едино, всегда становится, а не есть. В архитектурном пространстве и его формировании — в связанности и взаимном «перетекании» его частей, в последовательном развертывании системы — видели средство прямого воплощения идеи «дао» так же, как и в смене разновременных эпизодов на свитках живописных композиций. Сложные ассоциации и связи с подразумеваемым контекстом как угодно широко распространяли пространство и время, входящее в поэтические образы коротких стихотворных текстов. В любой композиции как бы размывались конец и начало, внимание концентрировалось на непрерывности развития темы.

Древняя идея единства структуры макро- и микромира, взаимной зависимости целого и частей — «великое состоит из малого, а многое — из немногoго»⁵ — претворялась в умение пристально всматриваться в малое, находить красоту в простом, обыденном. Стремилась к единству боль-



План ансамбля
Кийомидзу-дера

Святилище в Исэ.
Рядом с ансамблем видно
место возобновления.
Аэрофото



шого и малого, природного и созданного руками человека. От искусства стали требовать скромности, мастерства, не выставляющего себя на показ, напоминая слова «Чжуанцзы» — «великое мастерство похоже на неискусность»⁶.

В архитектуре исчезли надменно-парадная красно-золотая окраска, декоративная резьба и роспись на конструктивных элементах. Естественная красота материала, прежде всего дерева, неокрашенного, нетронутого лаком, выступила на первый план. Упростилась пластика, тектоника конструкции получала непосредственное выражение в облике построек. В живописи развивалась монохромность; лаконичные пятна тона и штрихи активизировали всюду проступающую нетронутую поверхность свитка. «Ваби-саби» — эстетика неброского, нагой простоты распространилась на декоративное искусство. Простота материальных элементов увеличивала роль пространственной формы, которую они ограничивают.

Считали, что главное в творчестве — «увидеть» мысленный образ. Утверждение восприятия искусства как сотворчества зрителя с художником связывалось с принципом недосказанности произведения. Недосказанность, неоднозначность образов открывала возможность активно воспринимать произведение искусства, выдвигая собственное, индивидуальное понимание.

Ансамбль Кийомидзу-дера на ска-

листых холмах восточной окраины Киото (основан в VIII в., перестроен в 1633 г.) — пример интеграции архитектуры и природы, которая не ограничена одним лишь сохранением красоты ландшафта. С ритмом форм, присущим живой природе, здесь связан ритм созданного человеком творчеством. Целое рождает ощущение непрерывности движения, влекущего дальше и дальше — сначала в нарастании впечатлений к мощной кульминации ансамбля, затем в спокойном, угасающем ритме. Главное впечатление оставляют не детали, а постепенное разворачивание целого, чередование контрастов — тесного, замкнутого и широко раскрытого, миниатюрной камерности и монументальности.

Уже у подножия холмов Кийомидзу четкая прямоугольность сетки улиц сменяется подходами, которые свободно изгибаются, следуя рельефу крутого склона. Пагода Ясака, образующая высотный ориентир ансамбля, сначала мелькает в просветах между одинаковыми деревянными домиками и вдруг раскрывается на всю свою высоту, замыкая перспективу. Каменные ступени ворот Ниомон открывают доступ на узкий и нерегулярный участок.

Далее дорога, зигзагообразно ломаясь, ведет сквозь череду замкнутых пространств, затененных кронами деревьев и постройками; незаметно нарастает подъем. Пройдя под высокой шапкой тростниковой кровли главного зала, посетитель выходит на отк-

рытую платформу. Эффект ошеломляет. Человек вдруг обнаруживает, что он как бы парит на неожиданно огромной высоте над долиной, покрытой лесом. Крутая лестница ведет вниз, и при спуске открывается суровая мощь конструкции из темных деревянных брусков, несущей террасу. Новые ракурсы раскрывают монументальность ансамбля, в своих внутренних пространствах интимного и камерного.

Прием драматизации ландшафта, основанный на внезапном раскрытии безграничных далей после лабиринта подходов, распространял выразительность, присущую архитектурному пространству, на окружающую природу: этот прием многократно использовался японскими зодчими.

¹ Святилище в Исэ перестраивалось 59 раз, последняя его реконструкция была в 1953 году под руководством Кендзо Танге.
² И в наше время японские города не имеют площадей, в то время как жизнь на улицах очень напряжена и дифференцирована.

³ История феодального общества в Японии делится на периоды Хейан (794—1185); Камакура (1185—1333), Муромати (1333—1573), Момояма (1573—1615) и Токугава (1615—1868).

⁴ Учение дзэн (в китайской транскрипции — чань) сложилось в Китае на рубеже V—VI вв., соединяя буддизм с элементами традиционной китайской философии — даосизма и конфуцианства. В Японии получило распространение с XIII века.

⁵ «Дао-дэ-цзин», Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах, т. I, М., 1972, стр. 133.

⁶ Там же, стр. 268.

Л. Богданов
Сервиз «Ажурный». Фарфор.
Минский фарфоровый завод.

А. Кеек
Подсвечники. Таллинский
завод стройкерамики.

У. Арабули
Ликерный сервиз «Гашхики».
Авгелский завод силикатных
и строительных материалов.

А. Соанс
Комплект «Утро». Таллинский
завод стройкерамики.

художественная
жизнь страны

Бытовая керамика

В последние годы на предприятиях Министерства промышленности строительных материалов СССР развивается производство бытовой керамики. Сейчас посуду и художественные изделия выпускают специализированные цехи и участки на 37 предприятиях, основным видом продукции которых являются керамические плитки, сантехнические изделия, трубы, кирпич и другие материалы.

Наиболее крупным предприятием по производству товаров народного потребления из керамики в отрасли является Минский фарфоровый завод. На сумму свыше миллиона рублей выпускают изделия культурно-бытового назначения Волгоградский, Кировский, Куйбышевский и Шахтинский заводы. Несколько меньшего масштаба Светловодский керамический завод,



хроника

выставки

Декоративное рисование

В марте 1973 года во Дворце пионеров на Ленинских горах в Москве была открыта выставка детского рисунка, которая стала большим событием и для ребят, и для педагогов, и для художественной общественности столицы. Проходившая в Москве в апреле 1973 года конференция по эстетическому воспитанию подвела итоги большой творческой работы, проводимой художественными школами и кружками как в области пропаганды художественных знаний, так и по подготовке юных живописцев. Зримые плоды этой деятельности и были представлены на этой выставке.

Экспозиция была составлена таким образом, чтобы показать основные пути, по которым развиваются сейчас поиски педагогов в области художественного воспитания детей и юношества. Были

представлены направления историко-художественное, колористическое, а также использующее опыт работы зарубежных, в особенности японских педагогов, и направление, опирающееся на классические образцы в истории искусства. Интересно было показано направление декоративно-прикладное, обращающееся к образцам народного творчества, к фольклору*.

Наиболее ярко и своеобразно его представ-

ляли работы младшей группы Детской художественной школы № 4 г. Москвы, руководителем которой является педагог В. Полунина. В этой группе занимаются дети шести-восьми лет. Декоративные рисунки на выставке свидетельствуют об их жизнеутверждающем, талантливом творчестве. Тут и упражнения по развитию чувства цвета, цветовой гаммы, организации плоскости, и самостоятельные композиции — на сюжеты

сказок, как, скажем, «Красная шапочка» Лены Милешкевич или отражающие «жизненные впечатления» юных художников — «Очень страшная буря на даче» той же Лены Милешкевич и «Мокрый снег» Нади Умновой. Многие интересные в художественном отношении, по-настоящему декоративные работы сделаны ребятами самостоятельно, но как бы напрямую преобразуя впечатления, полученные от общения с на-

родным творчеством, — например, «По мотивам народных вышивок» и «Праздник» Иры Никитиной.

В. Полунина занимается со своими учениками не только рисованием, но и знакомит их с устным фольклором — песнями, сказками, загадками. В частности, дети сами сочиняют и рисуют считалки. Одну из лучших сочинил и нарисовал Боря Флоринский, и она может быть настоящим пла-

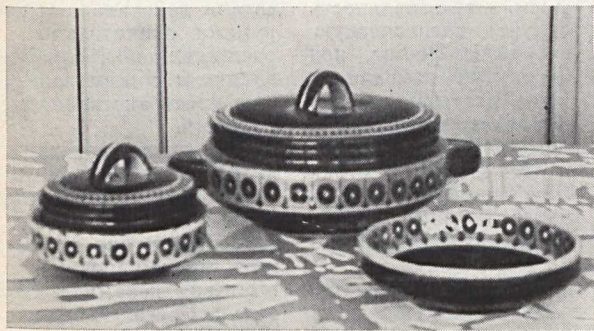
Ира Никитина
Праздник.

Боря Флоринский
Выбирай коня любого.



В. Беседин
Прибор для блинов.
Светловодский керамический завод.

А. Федусь
Питьевой набор.
Минский фарфоровый завод.



хроника

Ира Никитина
По мотивам народных
вышивок.

катом, настолько точно мальчик чувствует цвет, композицию, так плоскость. И при всей динамично решена яркости, декоративности ни один из его конников-буденновцев не утрачивает собственного характера, переданного весело и озорно. Работая с малышами в возрасте 6—8 лет, еще живущими в мудром и непосредственном мире детства, но уже ощущающими сильную потребность

поделиться с окружающими, педагог стремится предоставить им возможность полноценного самостоятельного творчества. Юных художников более старшего возраста В. Полунина знакомит с видами декоративно-прикладного искусства, его методами, чтобы к 16 годам каждый мог уже вполне сознательно выбрать себе профессию в искусстве. У В. Полуниной собраны материалы и ме-

тодически разработанная система преподавания целого курса — «Введение в прикладное искусство», рассчитанного на работу с детьми от шести до шестнадцати лет, основной темой которого является фольклор — и поэтический, и музыкальный, и изобразительный. Смысл этого курса — через постижение основ эстетической культуры помочь воспитанию художественного восприятия и природы, и окружающей жизни, и искусства. Этот курс она предлагает включить в программы и детского сада, и школы, и художественной школы (интерпретируемый, конечно, на разных уровнях), чтобы дать возможность юным художникам попробовать свои силы в различных видах прикладного искусства. Конечно, преобладающие фольклорного материала и декоративно-прикладного искусства как средства ознакомления с основами художественного мышления представ-

ляет только одну сторону освоения творческого опыта поколений. Однако мысль о том, что изобразительное искусство, музыка, наследие народных мастеров должны быть уравнианы в правах с математикой и литературой, кажется нам очень современной и верной. Введение курса «Основы эстетической культуры» как предмета преподавания в школе стало насущной проблемой и для педагогов и для художников, и ту ценную работу, которую проводит В. Полунина, нужно всемерно поддерживать.

В. Федорова.

выставки

Образы М. Холодной

Наши художники не избалованы персональными выставками. Эта выставка вторая в жизни Марии Петровны Холодной (первая прошла 20 лет назад). Назначение ее работы для искусства и не измерить выставками: они лишь искры от ровного большого пламени, освещающего многолетний творческий путь старейшего мастера керамики. М. Холодная участвовала в рождении искусства советского фарфаса, когда она в 1934 году в группе таких же молодых художников-энтузиастов приехала на Конаковский завод. На выставке скупое, хотя и характерными образцами была показана ранняя скульптура Холодной — несколько прелестных детских фигур «Вышивальщица», «Сидящая», «Таня» (40-е годы) декоративный рельеф-триптих «Жмурки», тоже пос-

* Об этом методе см. статью «Рисуют дети мастеров» («ДИ СССР», 1971, № 9).

за рубежом

Выставка в Фаэнце

Плакаты Международной выставки керамики в Фаэнце



Выставка XXX международного конкурса керамики в Фаэнце была открыта с 23 июля по 8 октября 1972 года. Экспозиция состояла из двух разделов: функциональное искусство — образцы для промышленного производства и применение керамики в архитектуре; уникальное искусство — произведения художников, работающих над декоративной керамикой. В первом разделе экспонировались бытовые предметы: столовая и чайно-кофейная посуда, облицовочные плитки. Несмотря на разнообразие форм и декора, новых оригинальных решений в этой области было мало. Преобладали вариации находок прежних лет, доведенные теперь до технического совершенства. Усилия художников направлены на поиски универсальности предметов, наибольшей целесобразности формы и функциональности каждой детали, пластического единства ансамбля. Среди художественно-стилистических черт следует назвать

строгость и четкость форм, выразительность силуэта, пластическую гармонию формы, подчеркнутую изысканность цветовой гаммы. В разделе функционального искусства было представлено 14 стран. Наибольшее количество работ показали художники и предприятия ФРГ и Италии, их лучшие работы были отмечены золотыми медалями конкурса. Промышленное искусство СССР не участвовало в экспозиции этого раздела. Можно рекомендовать нашим предприятиям и художникам в дальнейшем демонстрировать свои работы в разделе функционального искусства. У нас есть достижения в этой области, которые заслуживают внимания и могут быть показаны за рубежом. Второй раздел конкурса — уникальное творчество художников — раскрыл другую сторону искусства керамики. Хотя в условиях конкурса входило лишь требование новых технологических решений и открытий, произведения на выставке наглядно

свидетельствовали, что задачи декоративной керамики значительно расширились и приблизились к общим задачам пространственных искусств. Чтобы ярче представить, какие изменения произошли в последние годы в декоративной керамике, стоит вспомнить международную выставку керамики 1962 года в Праге. Экспозиция пражской выставки начиналась с сопоставления двух монументальных сосудов — XI века до н. э. и 1962 года, форма и обработка которых перекликались между собой. Это сопоставление раскрывало ведущую тему прошлых лет. Увлечение архаичной прокатилось по всем странам мира и в зависимости от степени понимания принципов древнего искусства дало те или иные результаты у разных художников. Сейчас увлечение архаичной прошло. На выставке 1972 года было видно, что искусство керамики испытывает активное влияние процессов, происходящих во всем современном искусстве

хроника

вященный детской тематике (50-е годы). В 1954 году по ряду обстоятельств, но отнюдь не исчерпав творческих способностей в работе с фаянсом, Холодная уходит с завода и, оставаясь верной керамике, обращается к терракоте, находя в мягкости ее фактуры и теплоте тона свои художественные оттенки. В этом материале она создала в основном портретные фигуры, этюды натурщи, камерные рельефы. При всей композиционной скромности и сюжетной будничности произведения Холодной в полной мере наделены удивительным качеством духовной «эманации». Эмоциональная сила души художника составляет глубинную сущность ее работы. Очарование миловидных лиц, трогательная непосредственность поз и движений детских образов в фаянсовой скульптуре не переходит в сентиментальное любование, поскольку автор поистине материнской любовью одухотворил свои созда-

ния. Внутренним свечением воспринимается здесь теплая белизна полив, мягкость тонов раскраски. А композиционная компактность, плотность форм фаянсовых фигур кажутся идущими от некоего первоначала — от теплого куска глины, от земли-матери. В органичном сплаве индивидуальных склон-

ностей и широко, живо понимаемой традиции находит скульптор основу полнокровности и достоверности своих образов. Мягкая живописность пластики и раскраски, особая «простосердечность» выразительных средств идут от русского фаянса, а «кругление» и наполненность форм, активность светотенев



М. Холодная
«Мальчик с юлой». Терракота.
1970 г.

М. Холодная
Панно из триптиха «Жмурки».
Фаянс. 1950-е гг.

М. Холодная
Панно «Вечер». Терракота.
1970 г.

Она Крейвите-Нарушавичене.
СССР

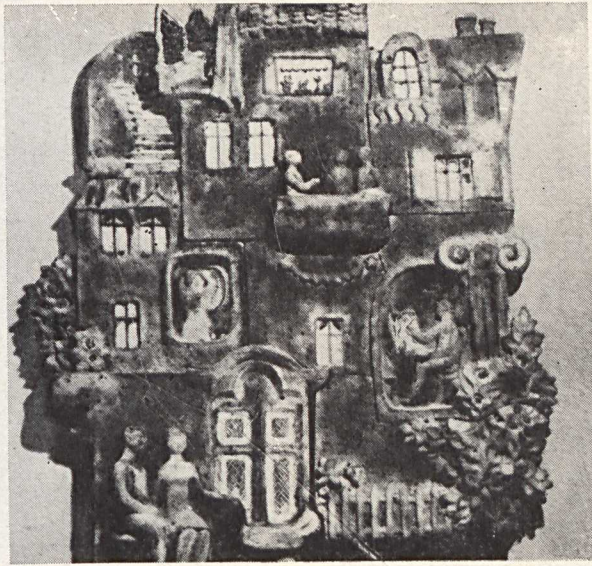
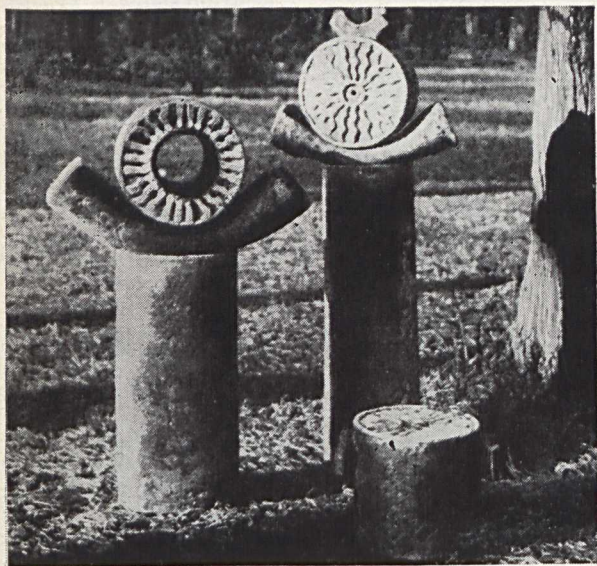
Алла Дудова.
СССР

Запада. Трагическая тема обреченности, одиночества, пустоты, безыдейности—все эти явления нашли отражение в работе художников многих стран. Характерен в этом отношении японский художник Рио Койе, произведение которого «Возвращения в землю» вызывает тяжелое чувство тоски и страха. Художник Хидето Сатонако

из Токио (третья премия) представил композицию, состоящую из ряда кубов, на которых изображен человеческий рот. Вначале губы сохраняют нормальное состояние, затем постепенно искажаются, становятся опухшими, болезненными и на последних кубах деформируются в темные пятна. Очевидно, что японский художник озабочен и

обеспокоен современными условиями жизни на земле, хотя и выражает это наивно-формальными средствами. Влияние очень распространенного в современном искусстве течения—сюрреализма можно увидеть у голландского керамиста Вим Ван Нуенена. В его композиции входят три шаровидные формы, смонтированные на дос-

ке. Из этих шаров выбиваются руки, вылепленные со всеми анатомическими подробностями. Их дополняют стоящие под стеклянным колпаком две сложенные руки. При натуралистичности трактовки формы произведения имеет налет мистики. Несмотря на общность тенденций выставка дала возможность сопоставить творческие устремления художников разных стран и заметить проявления творческой индивидуальности отдельных мастеров. Это можно видеть на примере произведения японского керамиста Ясуо Хаяши, которому была присуждена «Первая премия «Фаэнце». Его объемно-пространственная композиция состоит из пяти пластичных форм темнокрасного цвета, выполненных технически совершенно. В гармонии форм, благородстве цвета, ритмичной организации экспозиционного пространства ощущаются традиции японского искусства. Большое место на выставке занимали работы



хроника

лепки, применяемой в рельефах, вызывают ассоциации с искусством Украины, где продолжительное время (до Конакова) работала Холодная. На примере крупных рельефов мы убеждаемся в способности скульптора решать задачи декоративно-монументальной выразительности и композиционной зани-

мательности, не отказываясь от сюжетного разнотона и лиричности интонации. Один из таких рельефов, «Жмурки», украшает не только выставочные стенды, но и интерьер детского сада в Конакове. В своеобразном органическом синтезе сплетаются в скульптуре Холодной декоративные и станковые начала. В

этиде обнаженной сидящей натурщицы (тонированная терракота) просматривается психологический подтекст, а в другом этиде (белая майолика) на первый план выступает декоративность фактуры и силуэта. В изумительном по психологической выразительности «Портрете Александровой-Рославлевой» явно читаются черты декоративной народной скульптуры. В последних работах Холодной (портреты-фигуры «Валя», «Ира») особую роль начинают играть декоративные качества самого материала. Художник отказывается от акцентировки выражения лица, жеста модели, характер лепится фактурой, вырисовывается из глины ритмическими чередующимися силуэтами построениями. Преобладание декоративного «рисуночного» характера форм над объемной пластичностью создает в скульптуре особый одухотворенный тип красоты. Интерес представляет и работа художницы

над декоративными тарелочками, которые исполняются ею от начала до конца своими руками. Форма здесь не только организует материал, но аккумулирует образ, который конкретизируется в тонких силуэтных рисунках нежных профилей и орнаментов. Неисчерпаем родник живой души художницы, неисчерпаем запас красок, которыми воспевают она вечную тему красоты, любви и нежности.

О. Каширина

рецензии

«Литовское золото»

В книге ленинградского искусствоведа Марины Александровны Тихомировой «Литовское золото» рассказывается об истории янтаря как материала искусства, о его художественном понимании в разные эпохи, начиная с античных времен и кончая современностью. Тихомирова строит свой рассказ как живое повествование, где исторические факты, специальные знания и фольклорный материал изложены просто и увлекательно. Стремление к красочности и поэтичности чувствуется и в названиях глав: «В поисках души янтаря», «Красота слез Юрате» и др. С первых страниц читатель узнает о том, как, перевоплощаясь в руках художников, янтарь стал источником живой человеческой радости, высокого эстетического наслаждения. Несколько страниц книги посвящены истории



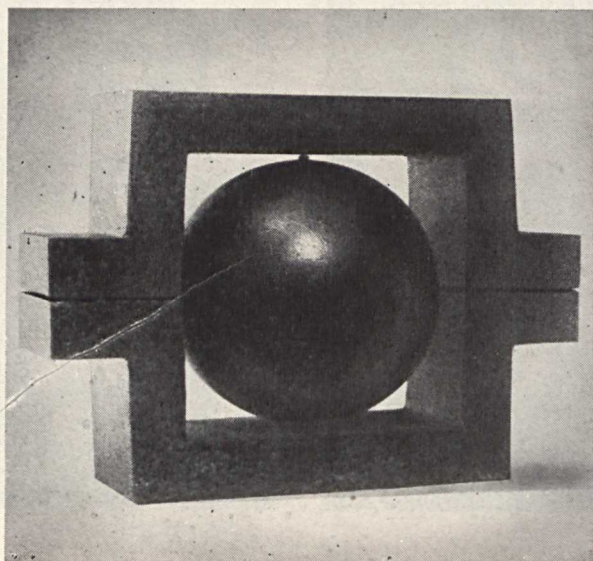
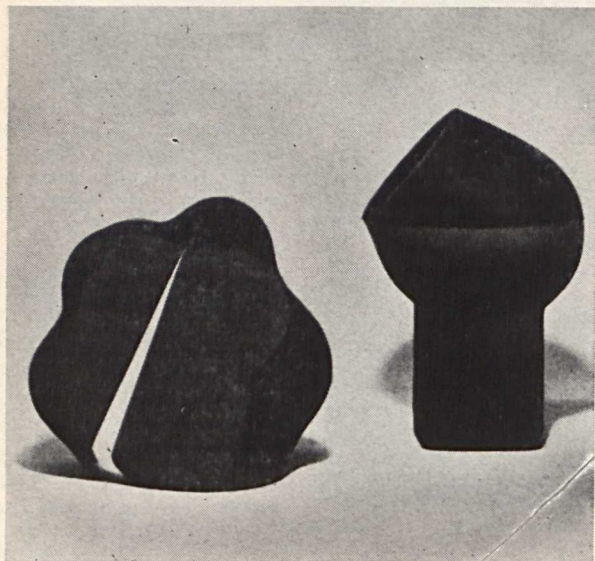
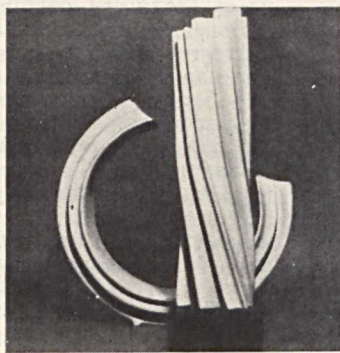
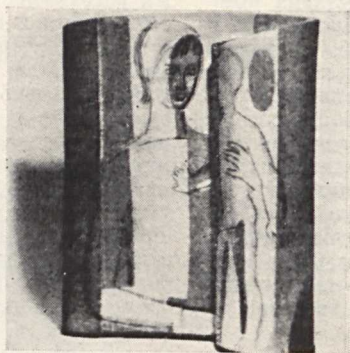
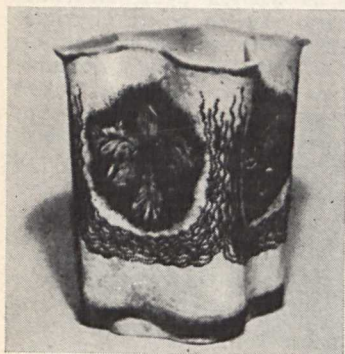
Тийу Ласс
СССР

Елена Гуревич
СССР

Ясуо Хаяши
Япония. I премия.

Уго Бруно
Италия

Нелло Бини
Италия. II премия.



итальянских керамистов. У них много композиционных выдумок, находок, особенно в области объемной пластики, решающей задачу организации среды. Характерна работа Нелло Бини «Шар в прямоугольной керамической раме», отмеченная второй премией. Некоторые итальянские художники показали произведения, имитирующие в керамике другие материалы. Сама пластика, фактура, поверхность и цвет откровенно демонстрируют: из глины можно сделать что угодно — металл, камень, гипс, бумагу, даже свертки газет. В работах Альфонсо Леони (четвертая премия), Иво Сасси, Рикардо Швейцера и других с трудом угадывается керамика, так технически совершенна имитация металла. Не лишена интереса объемно-пространственная композиция художника Франко Джорчи, состоящая из двух вертикалей (2,5 м высоты) и горизонтальной ленты, свернутой спиралью. Вся вещь светлого, сдержанного цвета.

возникновения янтаря и легендам, связанным с этим минералом. На протяжении веков человеческая фантазия наделяла янтарь не только эстетическими, но и магическими свойствами, что диктовало и разнообразные способы его применения: украшения, талисманы.

Увлекателен рассказ о знаменитой «янтарной комнате», он читается как маленькая новелла. Но, естественно, самые ценные страницы книжки относятся к современным изделиям янтаря, которые создают Калининградский янтарный комбинат (здесь есть цех художественных изделий) и комбинаты «Дайле», Литовская ССР, и «Максла» Латвийская ССР, находящиеся в ведении Союзов художников этих республик. В этих республиках янтарь давно прочно вошел в быт как традиционный художественный материал. Особенно это относится к Литве, где сейчас художники интересно работают, опираясь на давние традиции и находя новые возможности

выявления красоты замечательного камня. В послевоенное время янтарное художественное производство нашей страны стало искать и находить новые пути развития. Инициаторами новаторского подхода к материалу явились литовские художники. Автор очерка особое внимание уделяет анализу современных изделий из янтаря, борьбе за художественный подход к янтарю. Сюда входило все — и борьба за хороший вкус потребителя, привыкшего к натуралистическим вишнеградским гроздьям, жукам и безликим крупным бусам; и борьба за янтарь с включениями-инклюзиями, считавшимся браком и не отвечавшим нормам ОТК. В уникальных образцах янтарь «зажил» в буквальном смысле слова. Теперь предстоит работа над массовыми образцами. М. Тихомирова внимательно проследивает пути становления современного художественного янтаря, отмечая недостатки в работе отдельных коллективов. Так, напри-

мер, отрицательной чертой калининградских изделий автор очерка считает их чрезмерную «заглаженность».

В книжке разбираются и недостатки прессованного янтаря — он всегда одинаков, мутноват, одноцветен, его легко спутать с пластмассой. Невысоко оценивает Тихомирова и опыты с так называемым «каленным» янтарем, который, подвергаясь нагреванию в морском песке, приобретает коричнево-красноватый цвет и в какой-то мере неоднородность массы. В таком янтаре как бы имитируются включения и трещины, характерные для натуральных кусков.

Конечно, он лучше, чем мутный прессованный янтарь, но ему далеко до прелести натуральных камней. По ходу изложения Тихомирова дает несколько ценных советов. Так, она считает, что изготовление золотых перстней и кулонов с вставками из каленого янтаря нецелесообразно: драгоценный металл требует высокохудожествен-

ных натуральных самоцветов.

Интересно рассмотрен в книжке вопрос о форме янтаря-камня. Тихомирова считает, что янтарь далеко не всегда мирится с сугубо правильной формой, его динамичная свободная прелесть, яркая выразительность каждого отдельного куска не могут всегда уложиться в изделие геометрической формы. Автор «Литовского золота» выступает за мягкость, легкость, за неправильность формы, за выявление природной красоты янтаря.

Далее страницы книжки посвящены характеристике отдельных «янтарных школ» и анализу творчества популярных мастеров янтаря из Литвы, Латвии и Эстонии. Общим для работ последних лет является стремление сделать главным сам янтарь.

Свободно владеют материалом литовские мастера. Их понимание красоты камня, умение оправить его металлом, соединить с деревом, виртуозно использовать

и крупные самородки, и мелкие камушки получили в книге высокую оценку.

Последние страницы рассказа Тихомирова посвятила Музею янтаря в Паланге. Эти страницы написаны особенно ярко и увлекательно, со знанием специфики музейного дела. И это естественно. Ведь Марина Александровна многие годы жизни отдала музейной работе во всемирно известных Дворцах под Ленинградом, она не расставалась с музеями и во время войны, в тяжелые блокадные годы, спасая коллекции от гибели и порчи.

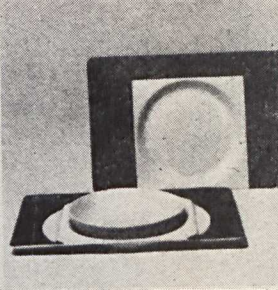
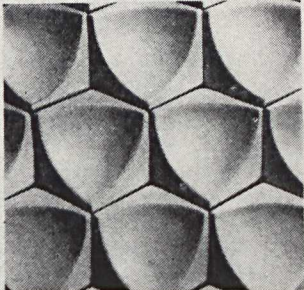
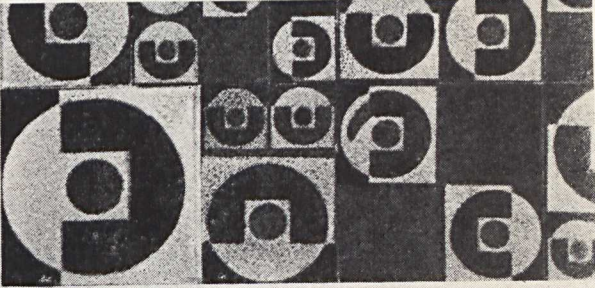
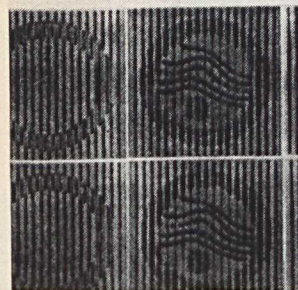
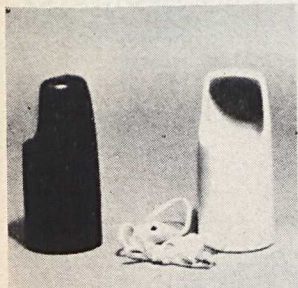
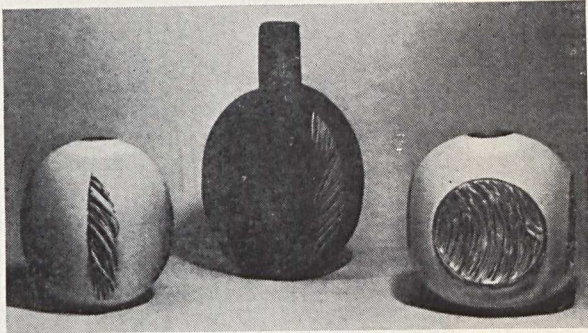
Итак, читатель получил интересную книгу по декоративному искусству, книгу, в которой содержится много полезного для художников и специалистов. Она интересна и широкому читателю, которого такой теплый камень, как янтарь, не оставит равнодушным к себе и к своей истории.

С. Базазьянц

Изд-во «Вага», Вильнюс, 1973.

Петра Вайс
Швеция

Функциональная керамика.
Италия



Белый цвет часто встречается в керамических композициях у художников многих стран. Иногда он помогает форме, а бывает и так, что выдает стремление автора игнорировать живую глину и сделать из нее другой материал. При добром, любовном отношении к материалу у художника рождается полнокровное произведение. Наоборот, там, где не считаются с глиной или насилуют ее, подчиняя задаче во что бы то ни стало отличаться, привлечь внимание, получают в ответ кратковременный интерес и в дальнейшем холодное, равнодушное отношение зрителя. В произведениях художников, которые испытывают радость от керамической палитры, форма и цвет едины. Лучшие вещи этого плана отмечены премиями. Их авторы: Лиза Ларсон из Швеции, Петр Вайс из Швейцарии, Джанкарло Пиат, Альфредо Галеати, Сильвана Джаминаньо из Италии.

От Советского Союза на XXX Международном конкурсе в Фаэнце бы-

ли показаны работы 10 художников: панно «Дом» А. Дудовой (Москва), декоративный плакат «Мать с ребенком» Е. Гуревич (Москва), объемно-пространственная композиция П. Мартинсона (Рига, награжден золотой медалью), декоративные сосуды художников В. Ореховой (Москва), Т. Ласс (Таллин), Р. Симонян (Ереван), А. Соанс (Таллин), С. Шмидкене и Л. Лукшо (Рига), О. Крейвите-Нарушавичене (Вильнюс). Работы советских керамистов вызвали интерес у посетителей. Будем надеяться, что дальнейшее участие наших художников на международных выставках керамики будет расширяться, и что это искусство еще много раз будет приносить радость и творческое удовлетворение как авторам-керамистам, так и людям, для которых они трудятся.

Л. Каратеев,
Л. Орлова

хроника

выставки

Росписи Ивана Шостака

За последние годы киевляне и гости украинской столицы трижды встречались с творчеством Ивана Владимировича Шостака как на республиканских выставках мастеров народного искусства и самодельных художников, так и на персональной выставке в Музее украинской народной архитектуры и быта в 1971 году. Завидный успех! Однако до сих пор не определено: кто же он, Иван Шостак, — традиционный народный мастер или самодельный творец? И почему его декоративные композиции особенно «звучат» на украинских выставках, хотя живет он в Подмоскovie, в Пушкинском районе Московской области, на улице, носящей имя его матери, прославленной украинской народной мастерицы Ганны Федосеевны Собачко-Шостак. Она переехала сюда с Украины в 1932 году,

чтобы работать художником на фабрике «Набивэкспортткань». Вместе с ней трудился на производстве и сын Иван. Занимаясь росписью тканей, он наблюдал, как его мать, мастерица декоративной живописи, на основе разработки орнаментов украинских настенных росписей и ковров*, создавала рисунки для прикладного искусства — вышитых и на-

бивных панно, покрывал, наволочек на диванные подушки, тканей. После смерти Ганны Федосеевны Иван Владимирович отошел от художеств, стал монтером-верхолазом дальней связи. Но любовь к искусству заставила вернуться к краскам и бумаге: на выставках стали появляться яркие декоративные композиции, напоминающие аппликации, почти всегда на цветных фонах, неслож-

ные по замыслу. Крупные, без детальных работок цветы, венки или букеты, сделанные гуашью, заполняют сравнительно большую бумажную плоскость. В центре этой плоскости обычно помещается самый крупный узор; его дополняют бутоны, ветки или стебли. Шостак использует самые яркие, горящие цвета, смело соединяя синее и зеленое, красное и малиновое, желтое с красным и оранжевым. Изгибы стеблей на его рисунках, форма бутонов и цветов невольно заставляют вспоминать лучшие работы Ганны Федосеевны, созданные в период расцвета ее творчества — в 1916—1920 гг., когда так талантливо звучали в ее декоративных живописных композициях мотивы украинского барокко, когда они наполнились напряженными ритмами революции и тревог тех дней. И все эти ощущения были переданы художницей главным образом «пластикой» цвета, игрой цвета и полутонов, очарованием цветной поверхности.

Повторить оригинальный самобытный почерк художницы невозможно. Это было бы простое копирование. Отрадно, что Иван Владимирович Шостак, являясь художником-любителем, продолжает ту линию украинской народной декоративной живописи, которую представляла Ганна Собачко. Вот почему его орнаментальные узоры смотрятся так органично именно на выставках украинского искусства. Но в композициях Ивана Шостака пока не хватает той художественной взволнованности, той особой эмоциональности, создаваемой цветом, которые характерны для рисунков его матери. Его работы статичны, несложны. И все же они яркие и красивые, в них живет дух народного искусства, мотивы замечательных рисунков, созданных когда-то Ганной Собачко.

И. Ш.

* Б. С. Бутник-Сиверский. Народные украинские рисунки. Изд-во «Советский художник», М., 1972.

И. Шостак
Декоративное панно
«Киевские каштаны». 1972



Металлические подносы

Поднос — это «доска различного вида и отделки с краями», — писал В. Даль в «Толковом словаре». Подносы получили в русском быту довольно широкое распространение. На них подавали к столу различные кушанья и напитки, они составляли часть сервировки стола как подставки под графины, стаканы, бутылки и другие предметы. Особенно широко они вошли в употребление с распространением чая и кофе — на них ставили на стол горячие приборы — самовары, кофейники, чайники. Использовались подносы и для визитных карточек, писем и т. п.

В Государственном Историческом музее хранится большая коллекция металлических подносов XVIII—XIX веков. Они выполнены из серебристого олова, красной и зеленой меди, золотистой латуни; некоторые из них посеребрены или покрыты никелем, другие залиты белой и цветной эмалью с серебряными накладками и напоминают фарфор. Особенно красочную группу составляют железные расписные лаковые подносы нижнетагильского и подмосковного производства.

Для отделки подносов использовались резьба по металлу, чеканка рельефная и плоская, сквозная просечка, гравировка, штамповка. В основном украшались их борта, но нередко декорировалась и вся поверхность. Существовали подносы круглые, прямоугольные, овальные, квадратные. От первых десятилетий XVIII века до нас дошли небольшие круглые подносы на трех ножках в виде пластинок или звериных лапок, игравшие, по-видимому, роль подставок. На донышках этих подносов с гладкими или ложчатыми бортами можно видеть изображения фантастических цветов и деревьев, птиц и двуглавых орлов или простой геометрический орнамент, выполненные резьбой или чеканкой. Московские оловянные и медные подносы воспроизводили в центре подносов гравюры из «Символов и эмблем».

Более пышным становится украшение подносов к середине XVIII века. Например, прямоугольные и квадратные латунные подносы часто имели фигурно изогнутые борта с рельефным чеканным орнаментом и маскаронами на углах. Дно, плавно переходящее в отлогий округлый борт, украшали рисунком из симметричных растительных завитков в духе барокко, иногда в сочетании с косой сеткой. Реже на таких подносах помещали сюжетные изображения лубочного характера. Медные подносы Урала второй половины XVIII века квадратные или прямоугольные по форме, с выемками на углах, с четко ограниченными от дна высокими бортами, были украшены широкой каймой чеканного орнамента по краям дна с характерными

для демидовских заводов раковинами. Иногда этот же орнамент помещали в центре подносов. Оригинальны по отделке подносы сольвычегодских и устюжских мастеров середины и второй половины XVIII века (см. «ДИ СССР» № 6 этого года).

Более спокойными становятся форма и отделка подносов к концу XVIII—началу XIX века. Орнаменты из стилизованных растительных завитков и раковин сменяют гирлянды цветов, пальметки, рога изобилия, часто встречается изображение птицы, сидящей на античной вазе.

Новинкой явились подносы, выполненные техникой накладного серебра, получившей развитие к середине XIX века. Эти подносы украшали в стиле позднего рококо. Рельефные штампованные переплетающиеся стебли с цветами и листьями, раковины составляли пышное убранство крупноложчатых или округлых бортов на подносах с гладким зеркалом дна. В этом стиле делали и медные подносы, но рельефные украшения на них выполняли чеканкой. На дне иногда помещали сюжетные изображения лубочного характера.

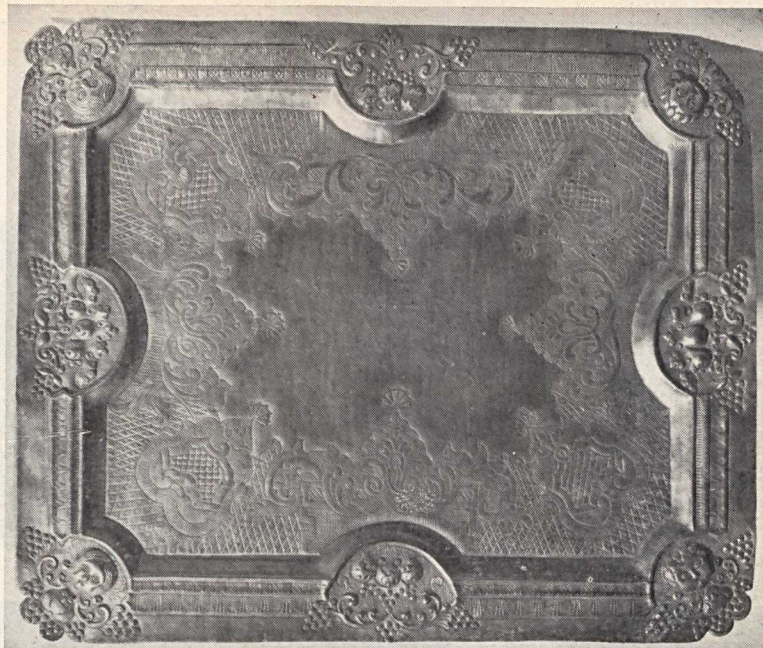
Массовыми изделиями были простые латунные подносы, которые имелись почти в каждом доме, где пили чай из самовара, а также железные расписные. Они привлекали своей дешевизной, яркостью, нарядностью и нередко украшали чайные столы в мещанских и купеческих домах, особенно в провинциальных городах. Их можно было встретить в крестьянских и рабочих семьях, у ремесленников. Но особенно большим спросом пользовались они в трактирах и чайных.

Родиной этих подносов, называемых «рыночными», с переводными картинками или с росписью невысокого качества, был Нижний Тагил.

Другим центром изготовления железных подносов с лаковой живописью стала Московская губерния. Здесь производство началось в 40-е годы XIX века с подражания «сибирским» подносам. К 80-м годам они имели уже преимущество на рынке перед тагильскими. На тагильских, так и на московских подносах помещались сюжетные изображения с гравюр и лубочных картин, пейзажи и цветочные букеты, фрукты, композиции из птиц и цветов и многое другое. Расписывали подносы также и «под черепашку», украшали тонким орнаментом из золотистых трав. Достоинства росписей подмосковных крестьянских живописцев привлекли в начале XX века многих профессиональных художников левого направления, которые учились у них необычным цветовым сочетаниям, декоративной условности, выразительности самого письма.

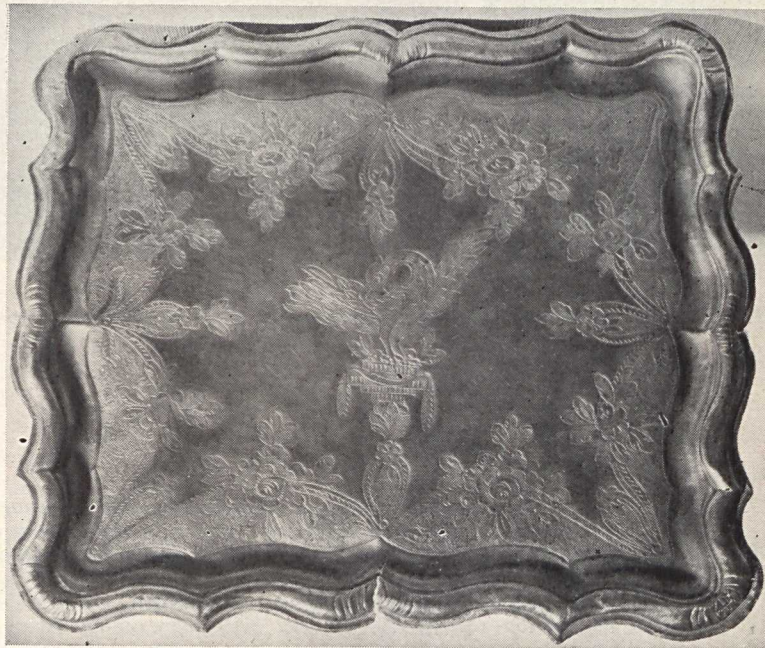
Из всех подмосковных производств до наших дней дожил подносный промысел в селе Жостово, использующий традиции крестьянской живописи XIX века.

Т. Лобанева



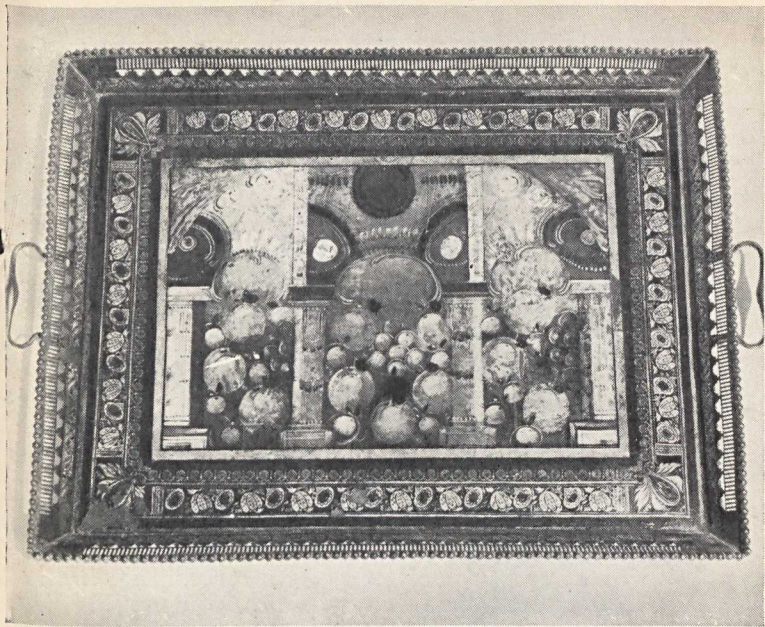
Поднос латунный. Чеканка.
1740-е гг.
Фабрика Бабаева и Корюнина.
Москва

Поднос латунный. Гравировка.
Конец XVIII в.



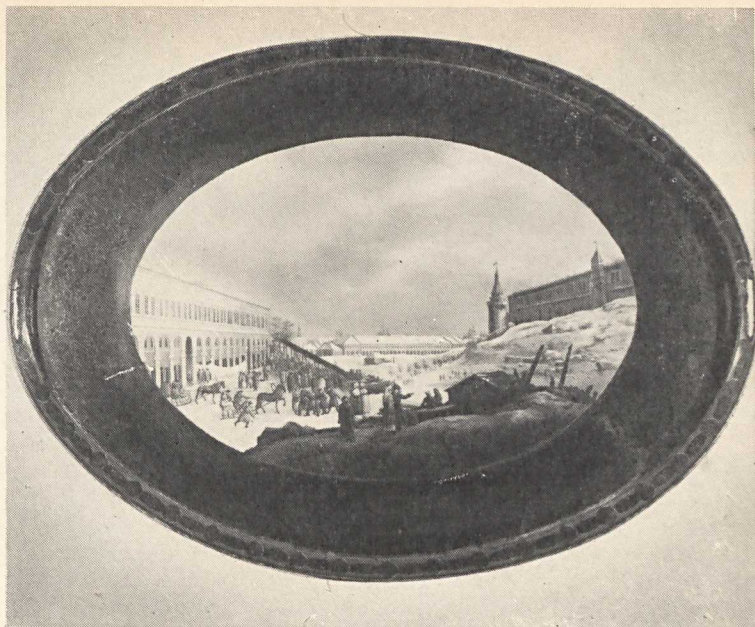
Поднос латунный,
посеребренный.
Чеканка, гравировка. 1846





Поднос железный с росписью.
Нижний Тагил. XIX в.

Поднос оловянный.
1-я четверть XVIII в.
Московская работа



Поднос расписной
с изображением
катальных гор на
р. Неглинке у Кремля
(по гравюре Делабарта
конца XVIII в.).
Московская губ. XIX в.

Поднос латунный.
Чеканка, гравировка
XIX в.



Поднос железный с
росписью. Подмосковье.
Конец XIX в.



М. Савельев
Поднос железный «Букет
цветов». Роспись.
С. Жостово
Московской обл. 1972

