

1

194

1974

Декоративное Искусство СССР



Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	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	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
	Курбатов Ю. К.
Главный художник	
Художник номера	Лифатов С. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Емельянова Т. Д.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Буланова Г. П.
	Житникова В. Д.
	Онанова С. И.
	Тарасевича А. К.

ОТД. ИСКУССТВА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

© 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 13. XI-73 г.
А 12405. 20.XII-73 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 4563. Тираж 27 880
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1(194). 1974

Основан в 1957 году

В номере:

1

Советское искусство в борьбе за мир

2

И. Рожин

Памятник В. И. Ленину
в Пятигорске

5

С. Базазьянц

Пространственные поиски
белорусских монументалистов

14

В. Савицкая

Искусство советской Прибалтики
в Москве

26

Л. Береснева

Искусство Казахстана —
от древности до наших дней

34—35, 40

В. Кисунько

В. В. Стасов: программа реализма
и эстетизация среды

36

Л. Супрун

Художник и пластмассы

41

Л. Жадова

Встречи с дизайнерами Франции

45—55

Хроника

56

Страница коллекционера

Н. Ашарина

Народное стекло XVIII века

Советское искусство в борьбе за мир

Миролюбие заложено в самой природе советского искусства, ибо оно рождено первым в мире государством трудящихся. Труд, творчество, созидание невозможны без мира — тем более, когда речь идет о приобщении к высотам культуры, к художественному творчеству миллионов и миллионов трудящихся.

Миролюбие советского народа нашло достойное воплощение в жизнеутверждающем, гуманистическом, проникнутом верой в будущее советском искусстве. Его реалистическая полнокровность, оптимизм, внимание и любовь к человеку известны во всем мире.

На развитии советского искусства, которое рождалось в трудных условиях жесточайшей борьбы нашего государства за свое существование, не могли не сказаться эти исключительные обстоятельства. Искусство активно помогало народу в защите завоеваний советской власти во время гражданской войны, в смертельной схватке с фашизмом.

Наше искусство помогло народу победить фашизм, и теперь, через тридцать лет после победы, советский народ и его искусство не забывают великой битвы за свободу народа, за правду и справедливость, за мир на земле. Но любая картина на тему войны, любой мемориальный ансамбль не содержат в себе ничего милитаристского, человеконенавистнического, агрессивного. В них — память о павших, мужественная скорбь, вечная признательность героям и грозное предупреждение империалистическим зачинщикам войны. Эти памятники зовут к миру, они говорят: пора раз и навсегда покончить с войной. Взаимная связь советского искусства с миролюбивой политикой Коммунистической партии, с борьбой за мир — нерасторжима.

Наше искусство может быть названо искусством мира еще и потому, что оно многонационально и утверждает дружбу народов. В самом факте интернационализма советского искусства заключена одна из главных его черт: советское искусство утверждает дружбу народов, а следовательно, и мир, который является идеальным образом взаимоотношения народов. Не случайно поэтому интернациональное, социалистическое советское искусство выступает в наши дни как наследник и восприимчивый того передового и прогрессивного, что создавала и создает художественная культура человечества.

В. И. Ленин говорил, что в каждой национальной культуре содержится культура, связанная с существованием, жизнью и борьбой трудящихся. Она несет в себе интернационалистические черты. В ней заключено то здоровое, истинное, прекрас-

ное и доброе, что создает национальная культура. Но вместе с тем, как подчеркивал В. И. Ленин, в национальной культуре капиталистических стран содержатся элементы и другой культуры, по сути своей реакционной, упадочнической, связанной с буржуазной идеологией.

В наше время буржуазные идеологи не выступают открыто. Они маскируются лживыми лозунгами борьбы за демократию, свободу народов, гуманизм. И это не случайно, ибо эти идеи популярны у народов мира. Но на поверку буржуазия является врагом прогресса и гуманизма. Об этом свидетельствует и характер ее реакционного искусства — бессмысленные новации формализма, культ безобразия, насилия и смерти, безысходный исторический пессимизм, неверие в возможность мира и справедливости на земле. Буржуазное реакционное искусство утверждает частнособственническую идеологию индивидуализма, потребительства, равнодушия к людям, надругательства над красотой человека.

С таким искусством нашему советскому искусству не по пути.

В культурном обмене между народами, который, естественно, должен быть самым широким, мы никогда не поступимся нашими идейными принципами в искусстве: социалистическим реализмом, коммунистической идейностью, партийностью.

Советское изобразительное искусство, в том числе советское декоративное и монументальное искусство, вносят достойный вклад в дело прогресса, в культурный взаимобмен между народами, который стал возможен сегодня благодаря мудрой ленинской политике мира, успешно осуществляемой Коммунистической партией, под руководством Ленинского Центрального Комитета, возглавляемого признанным борцом за мир между народами, Генеральным Секретарем ЦК КПСС товарищем Леонидом Ильичем Брежневым.

Выражением последовательной миролюбивой политики КПСС и Советского государства на современном этапе явилась Программа мира, принятая XXIV съездом партии. «Выдвигая эту программу, — сказал в своем выступлении Л. И. Брежнев на Всемирном конгрессе миролюбивых сил, — мы видели свою задачу в том, чтобы содействовать ликвидации очагов напряженности, помочь человечеству избавиться от нависшего над ним призрака термоядерной катастрофы, всемерно способствовать разрядке напряженности. И во имя этих благородных целей, для блага всего трудящегося человечества мы работаем и будем работать не покладая рук!» Эти слова Л. И. Брежнева являются программой и для советского искусства.

Памятник В. И. Ленину в Пятигорске

И. Рожин



Скульптор А. Портянко,
архитекторы В. Богданов
и В. Соколов.
Памятник В. И. Ленину
в Пятигорске. Общий вид.

В Пятигорске — городе больших революционных традиций, городе, где шла упорнейшая борьба за установление Советской власти на Северном Кавказе, городе, где жили и боролись Киров и Орджоникидзе, где свято берегут могилы героев, отдавших свои жизни за дело революции, воздвигнут памятник В. И. Ленину.

Открытие монумента явилось большим событием не только для трудящихся Пятигорска, но и для всего Северного Кавказа.

Памятник В. И. Ленину в Пятигорске создан по проекту коллектива авторов — скульптора А. Портянко и архитекторов В. Богданова и В. Соколова.

Первоначально предполагалось расположить памятник перед зданием Дома Советов. Авторы не согласились с выбранным местом и предложили установить памятник на возвышенной площадке, замыкающей главную аллею города, у подножия Машука.

Это предложение было поддержано Городским комитетом КПСС, пятигорским Горсоветом и художественным советом Министерства культуры РСФСР. Выбранное для памятника место связано с новым градостроительным решением центра.

Силуэт памятника хорошо воспринимается на фоне гор Кавказа. С площадки, где поставлен памятник, открывается впечатляющая перспектива строящегося города.

Авторы не ограничились изменением местоположения памятника, они сделали предложение по реконструкции всей площади и прилегающих подъездов, организации движения транспорта, пешеходов и демонстраций.

Памятник связан с площадью широкой лестницей, приводящей к его подножию и естественно переходящей в благоустроенную площадь с мемориальными сооружениями. Отсюда берет свое начало главная прогулочная аллея города. Памятник хорошо виден с разных сторон, обогащает впечатление и широкая лестница, подводящая к монументу: с нее открывается ряд интересных ракурсов. Установленный на площади на противоположной от Горсовета стороне, памятник создает выразительную и запоминающуюся композицию.

Скульптор А. Портянко работал над образом В. И. Ленина в течение долгого времени.

«Образ В. И. Ленина так многообразен, так велико его значение для судеб людей, — говорит скульптор, — что

на стр. 4

Скульптор А. Портянко
В. И. Ленин. Фрагмент
памятника.

раскрыть это глубокое содержание очень трудно. Каждый раз пытаешься постичь новую черту ленинского характера: Ленин — Вождь, Ленин — Трибун, Ленин — Мыслитель. Но никогда не забываешь о том, что Ленин — это любимый всем народом Человек». В каждом своем новом произведении, посвященном вождю, — будь то бюст или фигура для интерьера, скульптор стремится раскрыть эту сложность ленинского образа. «Я хотел, чтобы в памятнике чувствовалась сила партии, чувствовался дух нашего народа, его победная поступь», — говорит скульптор.

Очень удачно пластическое решение памятника. Сдержанная манера, скудные средства, отсутствие отвлекающих деталей — все подчинено одной цели — передать величие и современность ленинского образа. Необходимо отдельно остановиться на портрете. Это несомненная удача скульптора, плод долгих поисков и многолетнего труда над воплощением образа вождя. Ясный и уверенный взгляд, волевая и целеустремленная пластика лица — все это создает современную, основанную на глубоком анализе трактовку образа В. И. Ленина. Построение памятника отличается ясной тектоникой, органичным сливанием фигуры с архитектурной частью. Элементы сооружения просты и монументальны. Точно найденные размеры фигуры памятника и постамента создают ощущение легкости и динамичности.

Гранитный постамент глубокого розового тона хорошо сочетается с бронзой, создавая благородную и мажорную цветовую гамму. Необходимо также отметить высокое качество производства строительных работ. Отлично выполнены облицовочные работы, благоустройство прилегающей территории.

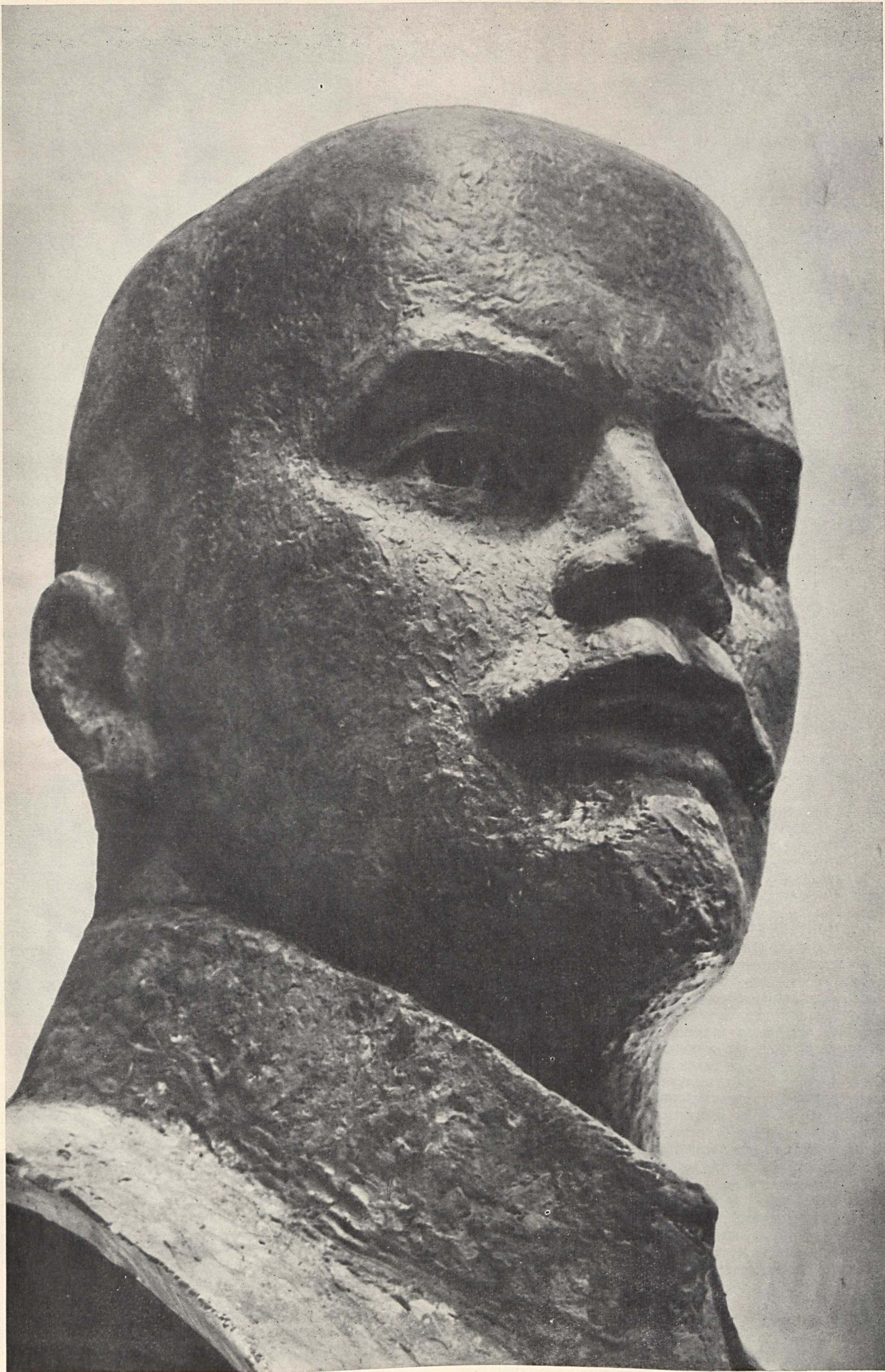
Комплексная реконструкция и организация нового благоустроенного городского центра с памятником является безусловно положительным примером в современной градостроительной практике.

Площадь Ленина стала излюбленным местом пребывания жителей и гостей города. Здесь встречаются ветераны революции и труда, участники гражданской и Отечественной войн. Это место комсомольских и пионерских присяг и слетов, общегородских митингов и демонстраций. Пятигорчане гордятся своим памятником великому вождю.



Скульптор А. Портянко,
архитекторы В. Богданов
и В. Соколов

в Пятигорске.
Памятник В. И. Ленину



Пространственные поиски белорусских монументалистов

С. Базазьянц



Архитектор Л. Аникина
Дворец культуры химиков
в г. Светлогорске.

Мысль о том, что монументально-декоративная живопись всегда должна органически сливаться с окружающей архитектурной средой, давно стала (если не была всегда) прописной истиной. Другое дело — формы этой взаимосвязи: они менялись, продолжают и будут меняться, потому что каждая эпоха по-своему решает эти вопросы, координируя человеческие вкусы и потребности с возможностями, которые дает уровень общественного развития и технического прогресса.

Семидесятые годы отмечены стремлением монументального искусства к широкому и всеохватывающему синтезу, способному пронизать всю человеческую жизнь. Эта общая для всего советского искусства тенденция отчетливо прослеживается в творчестве белорусских художников-монументалистов.

Монументальная живопись Белоруссии в эти годы стала серьезней и глубже. Увеличился диапазон приемов и материалов, расширился круг строительных объектов, изменились формы взаимосвязи монументальной живописи с архитектурной средой. Активизировались средства художественного воздействия. Изобразительный язык стал сложнее. Содержание — многозначней.

Еще совсем недавно художник-монументалист относился к стене, как к холсту, натянутому на подрамник. Это был этап освоения индустриальной архитектуры, ее стены — мембраны. Монументальные произведения, будь то роспись, мозаика или витраж, воспринимались изолированно от окружающей среды. Тем самым зрителю как бы предписывалось не созерцание композиции, а быстрый охват обильного, яркого, плоского декора. Синтез понимали как взаимосвязь живописи со стеной. «Не разрушать», «не прорывать» стену — вот заповеди тех лет.

И лишь сегодня мы признаем, что именно в эти годы подготавливался переход к тому пониманию синтеза, которое мы те-

перь обозначаем формулой «человек — среда — художник».

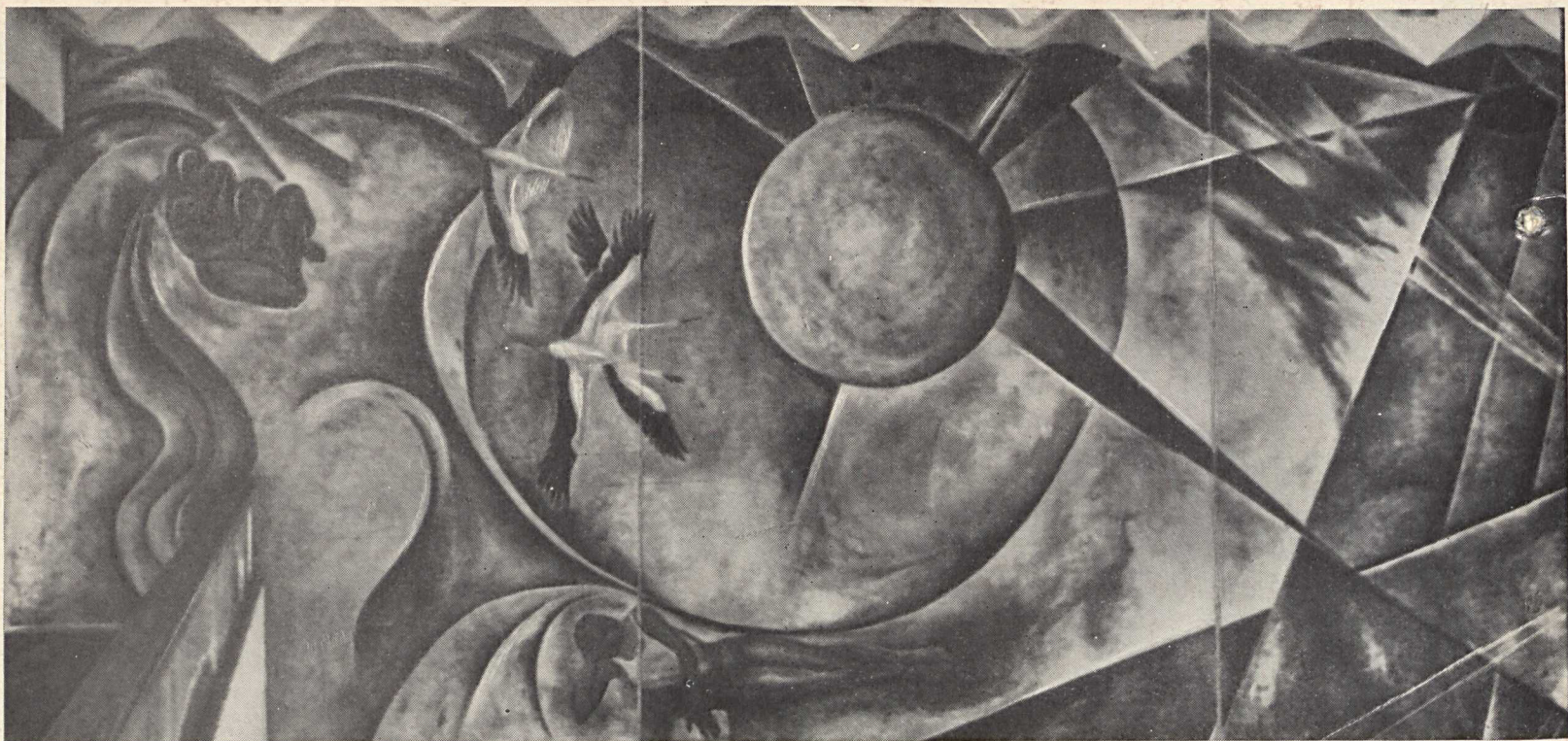
Что это значит? Прежде всего то, что монументальная живопись не только связана со стеной, не только взаимодействует с архитектурой (условие, которое еще недавно казалось достаточным), но и подчиняет себе все окружающее пространство. Она захватывает зрителя своей смысловой глубиной, формальной сложностью, масштабом изображения, цветовым решением.

Когда М. Савицкий (в своей фреске «Война») создает драматическое действие высокого накала и напряженности; когда Г. Ващенко вовлекает зрителя в искусственное космическое пространство росписи; когда А. Кищенко с помощью мозаики, гобелена и декоративной скульптуры формирует архитектурное пространство интерьера, — все это разные пути решения общей задачи: художественного преобразования среды, в которой живет и работает советский человек.

Углубленная разработка идейно-образных задач — характерная черта белорусской монументальной живописи 70-х годов. В этом смысле показательным обращением к монументальному искусству одного из интереснейших художников Белоруссии — Михаила Савицкого.

Этот мастер обладает редкостным даром философского осмысления драматических событий жизни.

Отказавшись и от воспроизведения поверхностных явлений жизни, и от натуралистических слепков общеизвестных событий, Савицкий уже своей первой монументальной работой рушит сложившиеся стереотипы: героем его росписи является сложное действие, драматургия которого строится афористично и сжато. Она не требует сосредоточенности на отдельных характерах, портретных изображениях или конкретных личностях. Мышление художника приобретает черты высокой образности и символичности.



Художник Г. Ващенко
«Земля Светлогорская».
Роспись вестибюля
Дома культуры химиков
в г. Светлогорске.

Роспись М. Савицкого для Государственного музея истории Великой Отечественной войны в Минске связана с идейно-тематической проблематикой музея и не связана с его архитектурным пространством. Роспись создавалась независимо от архитектуры, которая так и осталась неприспособленной для осмотра произведения. Сдвинутая вбок лестница с узкой смотровой площадкой мешает целостному восприятию композиции, которая рассчитана на особую сосредоточенность зрителя, требует углубленного проникновения в сложный мир образов.

В монументальной росписи «Война» драматическое действие — основа изобразительного повествования. Именно такое понимание Савицким художественной задачи делает его произведение источником глубоких идей и ассоциаций. Образы войны преисполнены для Савицкого особого значения.

Интерес к сложным драматическим ситуациям войны, постижение их глубокого общечеловеческого смысла пронизывают все его творчество. До сих пор оно развивалось в рамках станковой живописи. Но и в картинах чувствовалось стремление художника расширить возможности станкового искусства. Иногда это приводило к плакатности, к несвойственным станковой живописи приемам заостренной обобщенности лапидарности цветовой гаммы, нарочитой сухости контурных очертаний.

В монументальной росписи для Музея Отечественной войны как бы подытожились все поиски. Здесь воплотилось стремление художника к широким обобщениям, к драматическому выражению. Своей первой монументальной работой Савицкий доказал, что монументальная живопись — мощное средство идейно-эмоционального воздействия.

Савицкий очень чуток к природе зрительского мышления. Его роспись в музее рассчитана на современного зрителя, на его восприятие, воспитанное смелостью мета-

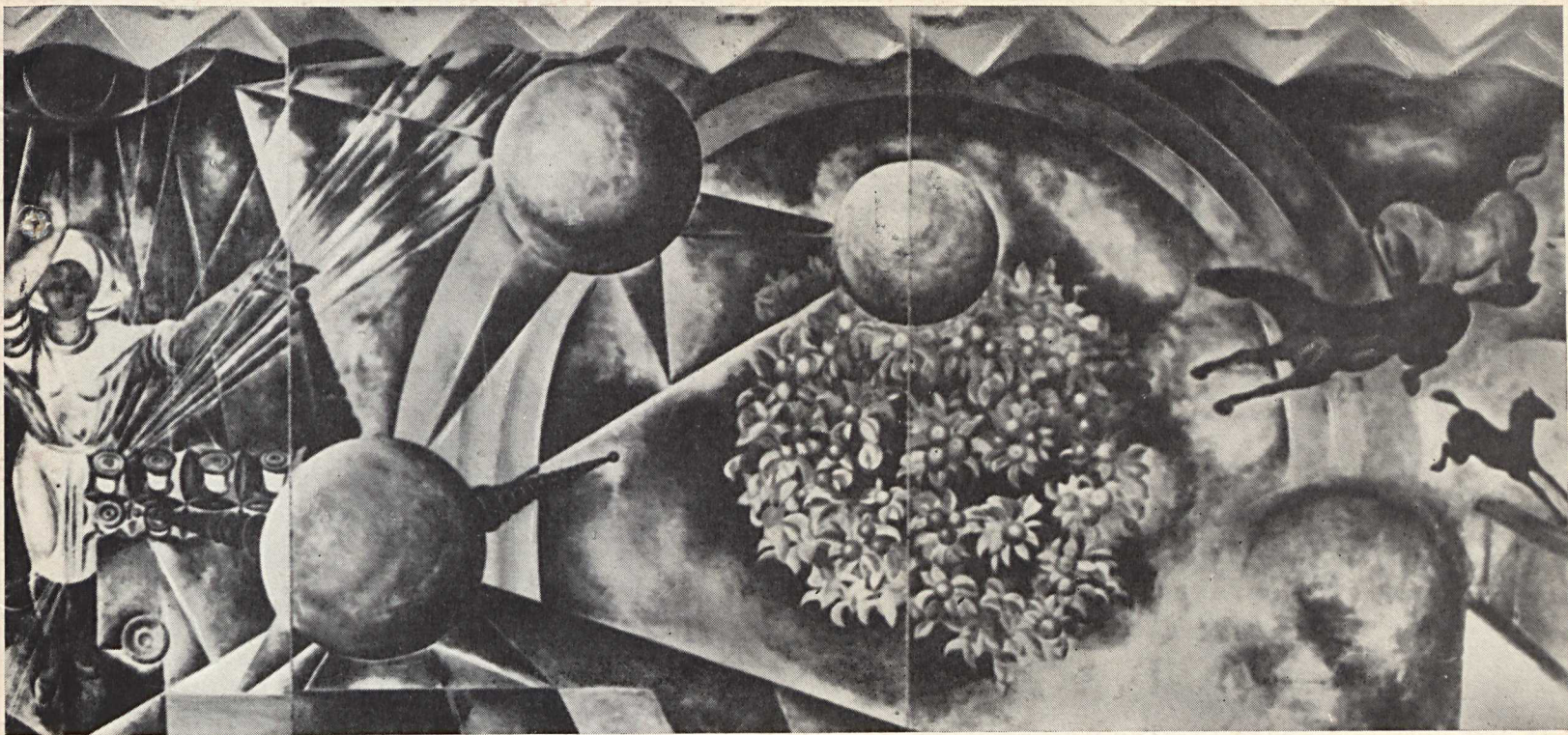
форы современной лирики, образным строем современной прозы, жесткостью линий современной графики. И, главное, общественной активностью, идейной зрелостью, эстетической культурой личности. Сегодня художник должен знать эти процессы, знать свой адрес, своего зрителя. Знание зрителя — это не только знакомство с его жизненными обстоятельствами, но и ответственность за него, ответственность, измеряемая высоким мастерством, глубиной отображения жизни в ее существенных связях и отношениях.

Композиция «Войны» вырастает из широких символических обобщений и сложных ассоциаций. Это пример метафорического построения действия, характера, образа. Савицкий исходит не из привычного тождества: характер человека во фреске равен человеку в жизни. Его принцип иной — характер человека в искусстве не равен «житейскому» человеку, ибо это образ.

Тема войны раскрывается Савицким в ее общечеловеческом масштабе, но это не заслоняет нечто глубоко личное, пережитое, выстраданное, что придает произведению особый гуманистический смысл, достигающий своего высшего напряжения в теме материнства.

Образы «мадонн XX века» Савицкого есть выражение художественных обобщений, а не бытового понимания характера. Матери с детьми, матери, ждущие своих сыновей, и матери, утратившие надежды, составляют главный смысловой и эмоциональный узел композиции. Здесь пластическое выражение мысли идет от традиций народной театральной культуры, от театра на площади, где жест, движение, маска были применены не для игры, а для создания образов, близких к философии, к предельно обобщенным проблемам человеческого бытия.

Пластическое обобщение подымает образ над частностью бытовых деталей, ничего не говорящих, ничего не выражающих. Это дает художнику свободу собственной ок-



раски явлений, подмеченных в жизни. Свободу мыслить широко и остро, брать крайности выявления жизни в искусстве: от низменного — к высокому, от земли — до неба, от смеха — до трагедии.

«Матери» — эмоциональный узел композиции, невидимые нити духовной сопричастности происходящему сходятся к этим фигурам. От них концентрическими кругами расходятся потоки движений — круги фронта, круги тыла, круги ада войны.

Савицкий не отрицает характеров, но лепит композицию, ориентируясь не на них. Есть что-то космогоническое в архитектонике произведения, в чередовании красных и черных противоборствующих колец, во вздыбленных танках, поверженных вражеских силах. Система создания «Войны» состоит не из ряда сцен, не из галереи самодовлеющих работ, а из открытий образно-метафорического происхождения, из художественных обобщений.

И лишь на самом переднем плане, почти у пола, грозные раскаты войны обретают земное звучание. Здесь шла более скрупулезная разработка художественных деталей целостной концепции, при которой очень важно было уйти от банальных представлений о передаче «характеров». Нужно было донести мысль трагедии, сопровождая ее апелляциями к тонкости мысли зрителя, к идее сострадания.

Меняется ритм повествования, он расслаблен, переведен в иную тональность, он становится менее активным. В канву вплетаются отдельные сюжеты, своеобразные изобразительные новеллы: жанровые сцены, труда и встречи на освобожденной земле. Их с интересом рассматриваешь, вникаешь в смысл, словно вглядываешься в судьбы проходящих перед тобой людей. В такой трактовке ближнего плана ощущается умение Савицкого свободно оперировать контрастными сопоставлениями. От образно-метафорического воспроизведения войны до ясной прорисовки каждого движения, лица, персонажа. В этой «зоне ми-

ра» все меняется, мир перестает быть угрожающим, Савицкий как бы отодвинул войну, оставив позади могучее выражение гибели. Он приблизил жизнь к зрителю, который уже не может оставаться спокойным. Возникает ток...

Именно здесь исходная точка наших наблюдений: пластический язык искусства Савицкого потому обладает такой мощью выразительности, что он не формален, не иллюстративен, а философичен.

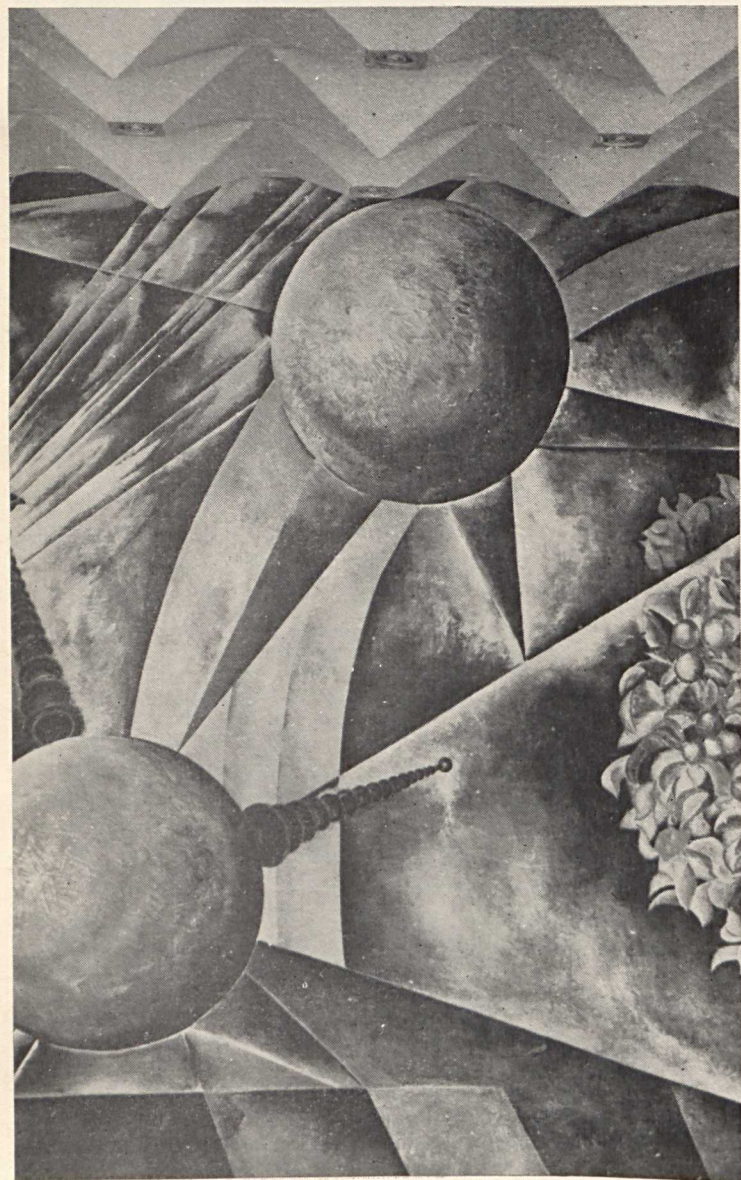
Большой удачей представляется цветовое решение: сполохи красного и провалы черного несут особый символический и конструктивный смысл. С помощью цвета роспись Савицкого становится жизненно острой, жизненно яркой, а не срединной, не прямолинейной. Сколько полотен написано на тему войны, сколько отснято лент! Казалось бы, трудно сказать свое слово. А Савицкий сказал. Роспись «Война» безусловно выражает то неповторимое, что свойственно данному художнику.

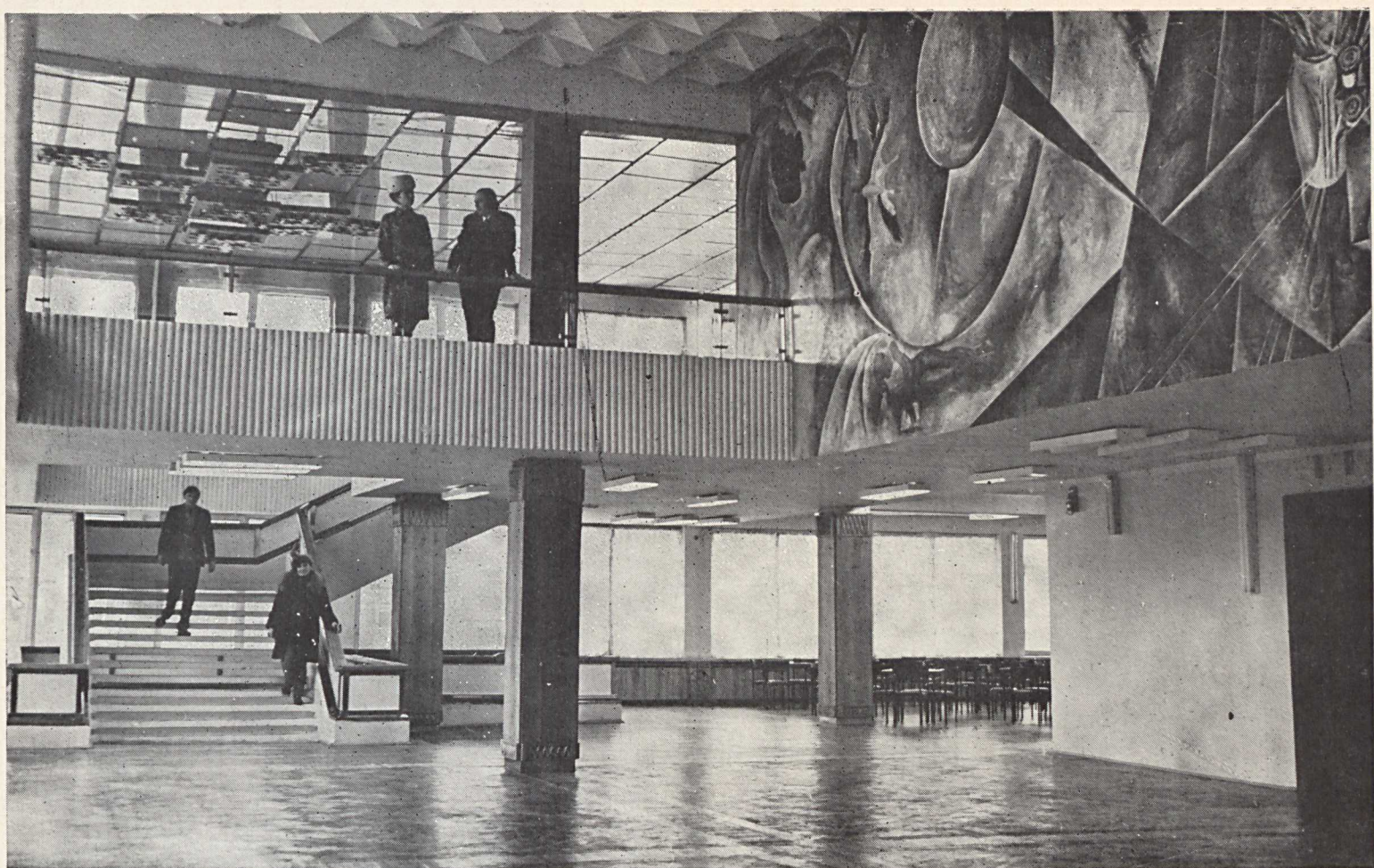
Монументальная роспись «Война» явилась итогом многолетних поисков мастера в области тематической картины. Такой путь в настоящее время типичен для многих художников, успешно работающих в монументальном искусстве.

*

Примером слияния станковых и монументальных начал служит творчество талантливого белорусского живописца Г. Ващенко. В стенописи «Земля Светлогорская» (Дворец культуры химического комбината в Светлогорске) он отталкивается от своего станкового опыта. Рассматривая композицию, мы вдруг подмечаем в ней мотивы и образы, знакомые по предыдущим работам художника, — круговой полет журавлей, девушка-яблонька, натюрморт из цветов и плодов... Такой ход повествования нужен художнику, чтобы говорить не прямолинейно, информационно, а образно и поэтично.

В недавно мною прочитанных воспоминаниях одного поэта о другом рассказчик





←
Фрагменты росписи
«Земля Светлогорская».
Архитектурная разработка
С. Солохина, роспись.

↓
Художник Г. Ващенко
«Земля Светлогорская».
Центральная часть
композиции.

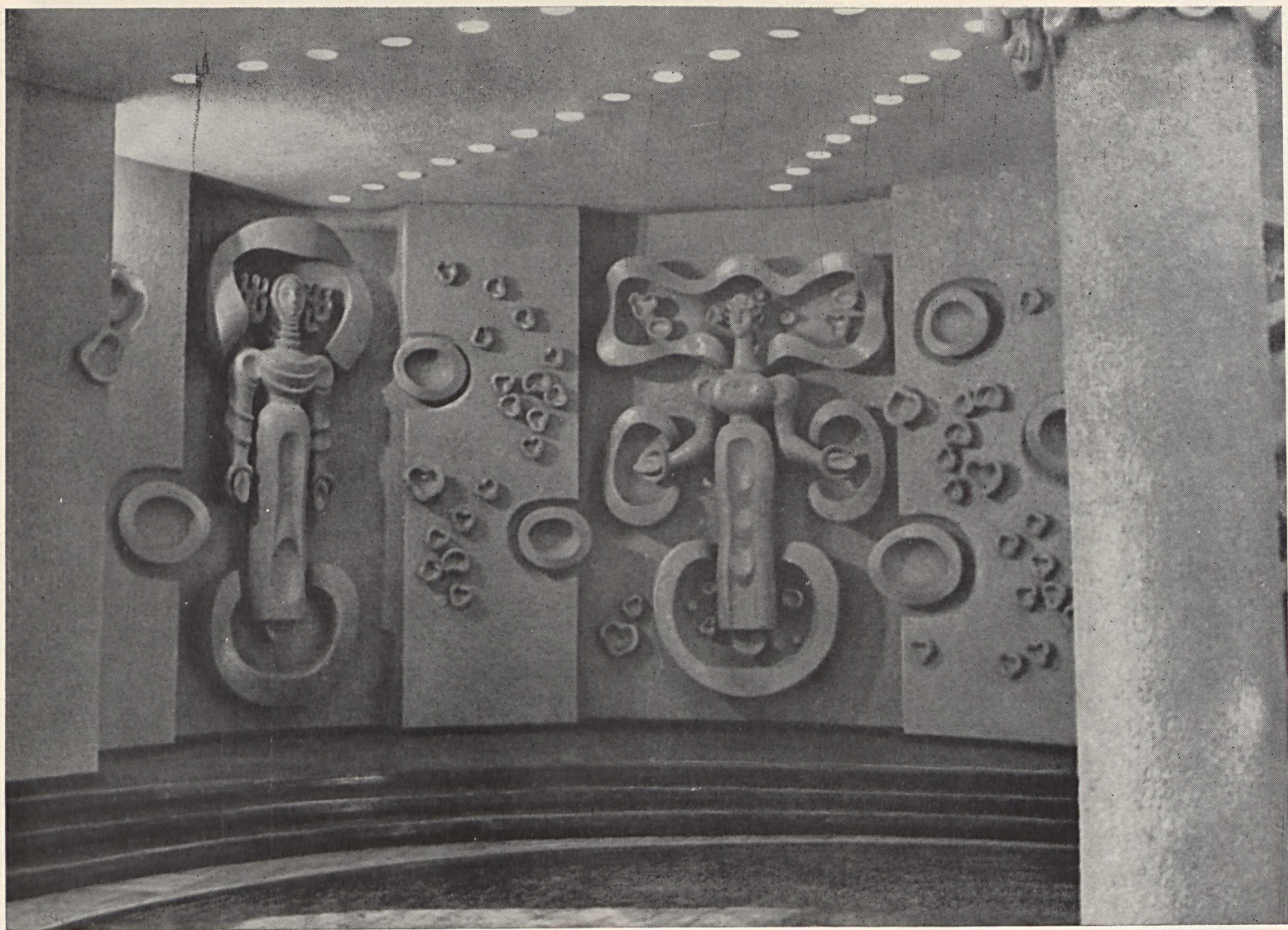
Г. Ващенко
Общий вид вестибюля.
(вверху)



хочет всесторонне определить, как его друг пел: «Он пел, так сказать, без выражения, не нажимая на отдельные музыкальные фразы, а стараясь передать мелодию во всей ее цельности и, разумеется, донести каждое слово». Пример характерной боязни сказать что-то нестандартное. Он хочет учесть все, всюду поставить одинаковые ударения и все уравновесить. Он думает, что «без выражения», «не нажимая», возможно «донести каждое слово». В монументальном искусстве часто повторяют эту ошибку. От такого дистиллированного и выхолащенного подхода к теме нечего и ждать мысли.

Художник такого масштаба, как Ващенко, бежит от прямолинейного донесения до зрителя каждой мысли, каждого сюжета. Его роспись «Земля Светлогорская» покоряет глубиной содержания, раскрытого через взволнованную поэтическую форму. Можно подумать, что это огромный этюд, «рожденный лирическим трепетом творчества». Фигуры озарены теплым светом, за ними открываются дали. Но главное, что выделяет эту работу из ряда других, — это ощущение пространства. Чувство пространства есть один из редчайших даров художника, этот дар превращает пространство на плоскости стены в зримые формы и образы. И в то же время пространство — это жизненная среда всей композиции, в которой, как говорит художник, «хотелось передать лирические ощущения. Полесье — моя родина, с ним связаны мои воспоминания, но Полесье — и сегодняшние ритмы жизни: строительство, индустрия, высоко развитое химическое производство.»

Если охватить всю композицию взглядом, то создается впечатление, что центральная часть росписи вписана в контуры четко прорисованной химической формулы, которая может быть воспринята и как схема звездных миров. Так вводится прием смысловой многослойности, который раскрывается и через конкретные изображения —



А. Кищенко, С. Ларченко,
С. Соколов
«Времена года». Декоративная
скульптура в зале
ресторана гостиницы «Турист»

ткачиха, юноша, планеты, птицы — и с помощью ассоциативных «уподоблений», когда ткачиха должна восприниматься как мируправительница, женщина с хлебом — как символ плодородия, а кони в стремительном беге — свобода. Здесь умело объединяется метафорическое обобщение с конкретностью образа, согретого теплотой живого чувства. Свежесть плэнерных ощущений сочетается с «работой» росписи на расстоянии.

Вглядимся в частности. Лиричен фрагмент композиции с изображением читающего юноши, которого посетители Дворца прозвали поэтом. Здесь голос художника негромок, он рассчитан на доверительную беседу двух лиц, понимающих друг друга с полуслова. Чистота и свежесть красок, искрящихся светом, создают ощущение кажущейся легкости и непосредственности исполнения, хотя за всем этим стоит строгая продуманность декоративной организации стены, логика ритмического и цветового решения, архитектурная построенность композиции.

Место действия росписи — космос, изображенный с такой смелостью, которой еще не знала советская монументальная живопись. Этот мир понадобился художнику для того, чтобы, овладев архитектурным пространством, подчинить себе зрительское внимание. И зритель включается. Его активность основана не на сопереживании и не на проникновении, а на использовании образной канвы произведения в качестве повода для творческой игры воображения. Прием «вовлечения» позволяет живописи не только существовать в пространстве зала, но и формировать это пространство, обогащать его образно и духовно.

*

Последовательно проводит свою художественную концепцию в новой минской гостинице «Турист» Александр Кищенко. Одаренный и многогранный художник создает целостную художественную среду, насыщая ее идеями, символами, эмоциями.

В гостинице на стенах вестибюля укреплены декоративные чаши из металла, выполняющие знаково-символическую функцию. Тема гостеприимства, дружелюбного радушия раскрывается с помощью этих чаш-озер и объемных символических картинок, сделанных из шамота и вкомпонованных в тондо. Символы взяты из арсенала белорусского фольклора и рассчитаны на двуединое прочтение: зубр — природные богатства, папоротник — части света, озеро — Белоруссия. Здесь так же, как в росписи «Земля Светлогорская», многослойное содержание является формой усложнения образной структуры интерьера. Возникает необходимость рассматривать, узнавать, догадываться, вспоминать.

Фигуры, заключенные в тондо, узким перешейком отделяются от тех, что украшают стену ресторана. Здесь они крупнее, активнее взаимодействуют с пространством, которое не только украшают, но и «населяют».

Рельефы, выполненные из материала стены, демонстрируют полную слитность архитектуры и пластики. Интерьер ресторана, каких много везде, вдруг приобрел пластическое качество. Взгляд зрителя не скользит по поверхности, а движется вглубь и из глубины навстречу окружающему пространству. Понимаешь, что все это нужно художнику для того, чтобы обогатить интерьер, наполнить его содержанием.

Задачи пространственного синтеза решает А. Кищенко и в гобелене для банкетного зала. Ковер завораживает своей удивительной серо-жемчужной гаммой, гармония которого не нарушается торжественным маршем юноши с книгой. В волосы юноши вплетены диковинные растения и птицы, подчеркивающие неправдоподобность изображения, символизирующего весну, молодость, всепобеждающее движение вперед. Пространство гобелена, трактованное как модель космоса, настолько активно, что вовлекает в себя, подчиняет своему воздействию реальное архитектурное пространство зала: банкетный зал превращается в «гобеленовую комнату». Реальное пространство растворилось в иллюзорном — такова сила монументального искусства.

Но Кищенко не только изображает пространство, он его формирует, обращается с ним, как скульптор с глиной. Люстру для вестибюля он «лепит», как световую скульптуру, выразительность которой форсируется за счет преувеличенного масштаба форм и современных ритмов. Пространство выступает здесь и как составная сила образа, и одновременно как жизненная среда. Вот оно — новое понимание синтеза.

В этом же ключе решает Кищенко и мозаику «Партизаны», размещенную на торцовой стене гостиницы. Ее роль в формировании окружающей среды не ограничивается взаимодействием с архитектурой. Мозаика создает свое «поле притяжения», включающее гостиницу, проспект и жилой массив. Такая активность монументального произведения достигается благодаря введению в композицию емких знаковых изображений. Но подлинно эстетическое переживание становится возможным лишь тогда, когда знаковые изображения дополняются воспоминаниями. Без зрительской «включенности» метафора Кищенко невозможна.

Старик, Юноша, Мать, Ребенок введены в композицию для обозначения определенных понятий, с помощью которых создается изобразительная метафора, по силе воздействия во много раз превышающая простое воспроизведение. Символы «Партизан» многозначны, они пробуждают ассоциации, заставляют домысливать, вспоминать, расширять увиденное. Старик, Юноша, Мать, Ребенок формируют дальнюю зону воздействия.

К прочтению содержания мозаики автор ведет ассоциативными путями, предполагая умение зрителя ориентироваться в структуре современного художественного произведения. Дальняя зона восприятия строится на двуедином значении изображений, когда Старик — это и опытный партизан, и символ мудрости; Мать — и белорусская женщина, и олицетворение Родины; Юноша — и молодой воин, и образец мужественности...

Далее символам, рассчитанным на дальнебойное действие, противопоставляются сцены камерного характера. Вводится прием контраста. Картины «Ранения», «Марша партизан» и «Возвращения» вносят остроту живого свидетельства и расшифровывают содержание, заложенное в знаковых изображениях. Окрашенные живым чувством, эти картины требуют прочтения с близких расстояний (ближняя зона воздействия), откуда становятся различимы и мелкий модуль смальтовой кладки (2 см × 1,5 см), и ювелирная тщательность обработки трехсотметровой мозаики. Принцип знаковости, положенный в основу

«Партизан», предопределил и крайнюю форму обобщения, и орнаментальную структурность композиции. Здесь основные элементы художественного языка — линия и рисунок. Живопись служит для заполнения графической формы цветом. Итак, через изобразительную метафору к широким ассоциативным сопоставлениям, а от них к конкретным картинам жизни — вот путь взаимодействия мозаики со средой.

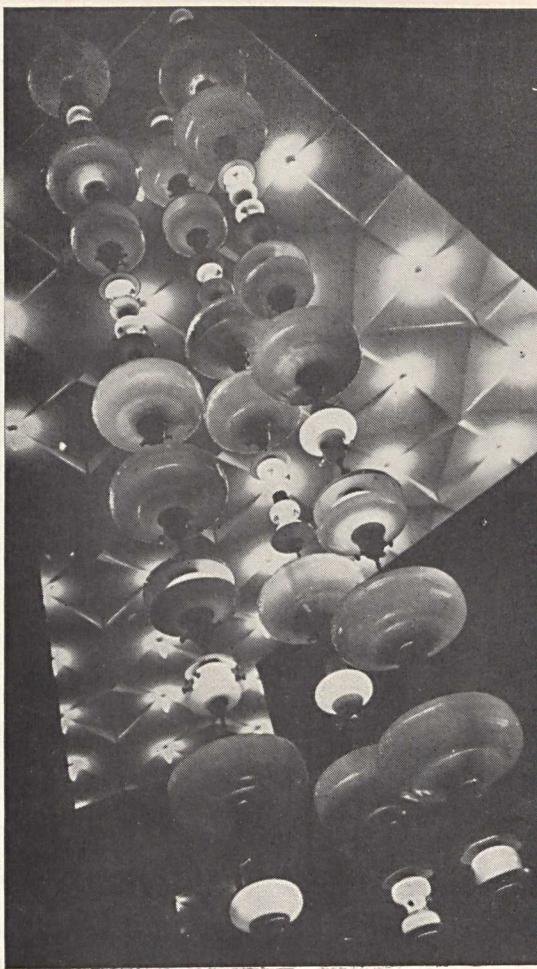
*

Мы рассмотрели три направления, по которым движется творческая мысль белорусских монументалистов в начале 70-х годов. Мы видели, что при всей неповторимой индивидуальности авторских почерков стремление создать целостную духовно-материальную среду едино. Единство цели и является интегрирующим началом, объединяющим работы последних лет, как части единого потока. Наблюдая тенденции современной архитектуры, мы постоянно замечаем, что попытки эстетического решения противоречия между возможностями массового, стандартного строительства и потребностью людей в более сложной организации среды становятся все более целенаправленными. И это естественно — только духовно-содержательная среда может соответствовать сложному внутреннему миру современного общества.

Если в начале 60-х годов упрощенная, типовая архитектура воспринималась художественно полноценной, то сегодня мы начинаем относиться к ней по-другому. Все серьезнее встает вопрос о расширении рамок типовых норм. Зодчие стараются сделать архитектуру пластически разнообразнее, выразительнее, они вводят цвет, новые отделочные материалы. В уникальных сооружениях используются такие средства художественной выразительности, как асимметрия, ритмические контрасты, игра на разнообразии архитектурных элементов. Все эти усилия направлены на удовлетворение эстетических потребностей общества. И не случайно, что в монументальной живописи поиски идут в том же направлении.

Белорусские художники М. Савицкий, Г. Ващенко и А. Кищенко, каждый по-своему, участвуют в процессе формирования среды, обогащая ее и идейно и эмоционально. Произведения монументального искусства — мозаика, роспись, гобелен — вносят необходимое разнообразие в архитектурное окружение. Пластическое, объемное и цветное богатство живописи, контрастируя с прямолинейной по форме и монохромной по цвету архитектурой, создает ту оптимальную сложность, которая способна насытить восприятие. Усложнение образной структуры окружения необходимо для ощущения, новизны, для того, чтобы было над чем подумать, что запомнить, чем окрасить свое настроение или окружающий мир. А этот мир в свою очередь оказывает постоянное, подчас трудно уловимое действие на человека, формируя его личность, делая ее более богатой и сложной, соответствующей новому обществу. Так хаотичное окружение превращается в художественно организованную среду.

Художники А. Кищенко,
С. Обух
Люстра. Стекло. Завод
«Неман».



Художник М. Савицкий
«Война».
Роспись в Государственном
музее истории Великой
Отечественной войны
в Минске.

Архитектор Ю. Погорелов
Художники
А. Кищенко, С. Соколов
«Партизаны». Мозаика
на гостинице «Турист»



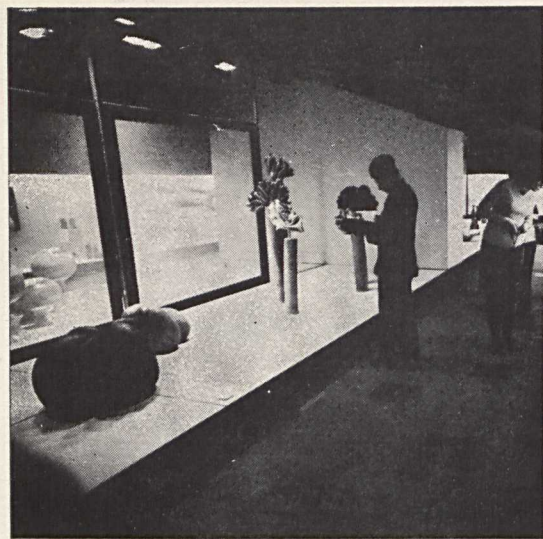
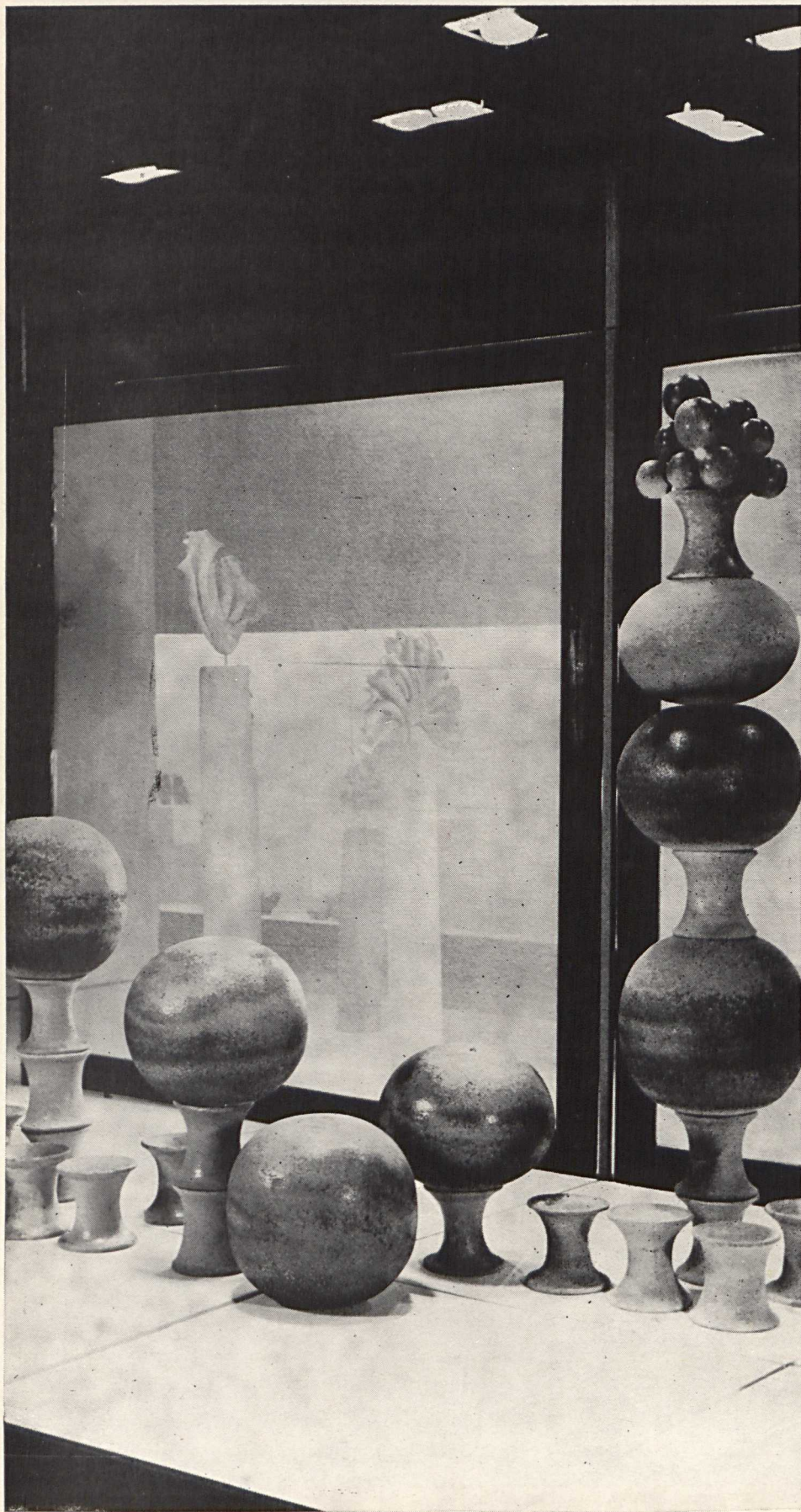


Искусство советской Прибалтики в Москве

В. Савицкая

Фрагмент экспозиции раздела Латвии.

На переднем плане
Р. Эйберга.
Композиция «Игра».
Керамика.



Целый год в Москве, в Центральном выставочном зале, проходил смотр искусства союзных республик, посвященный 50-летию образования Советского Союза. Завершающей стала выставка работ художников Литвы, Латвии, Эстонии.

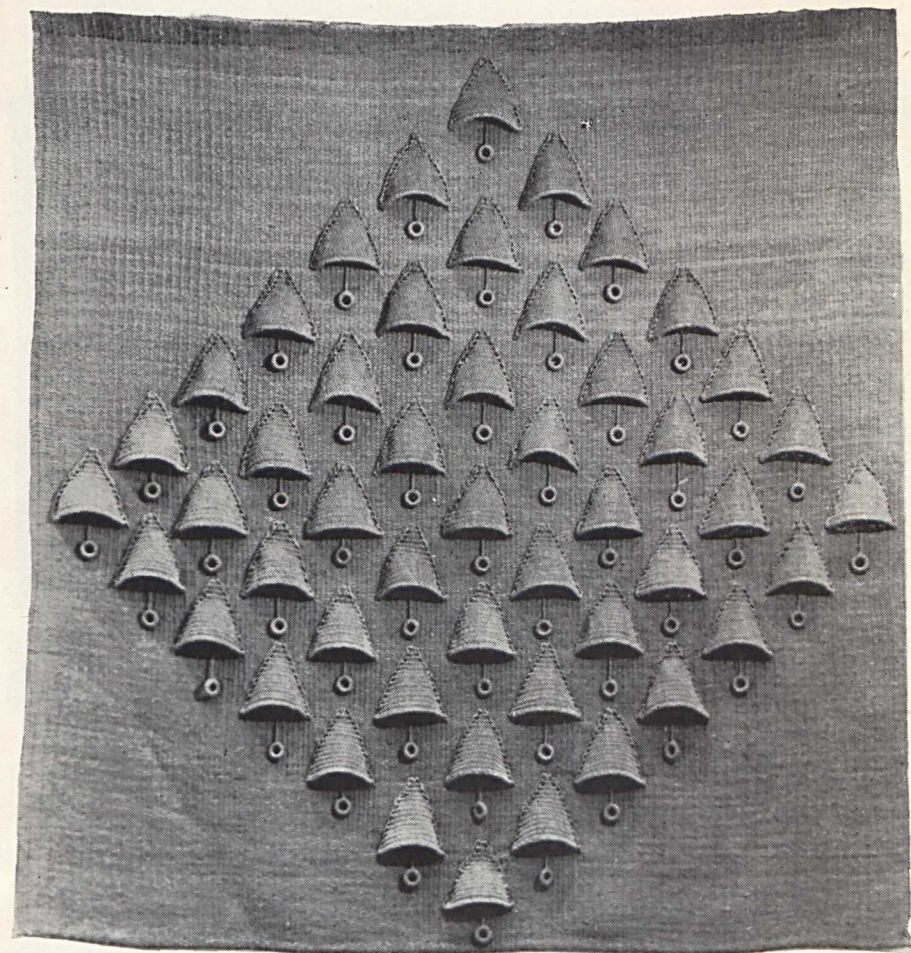
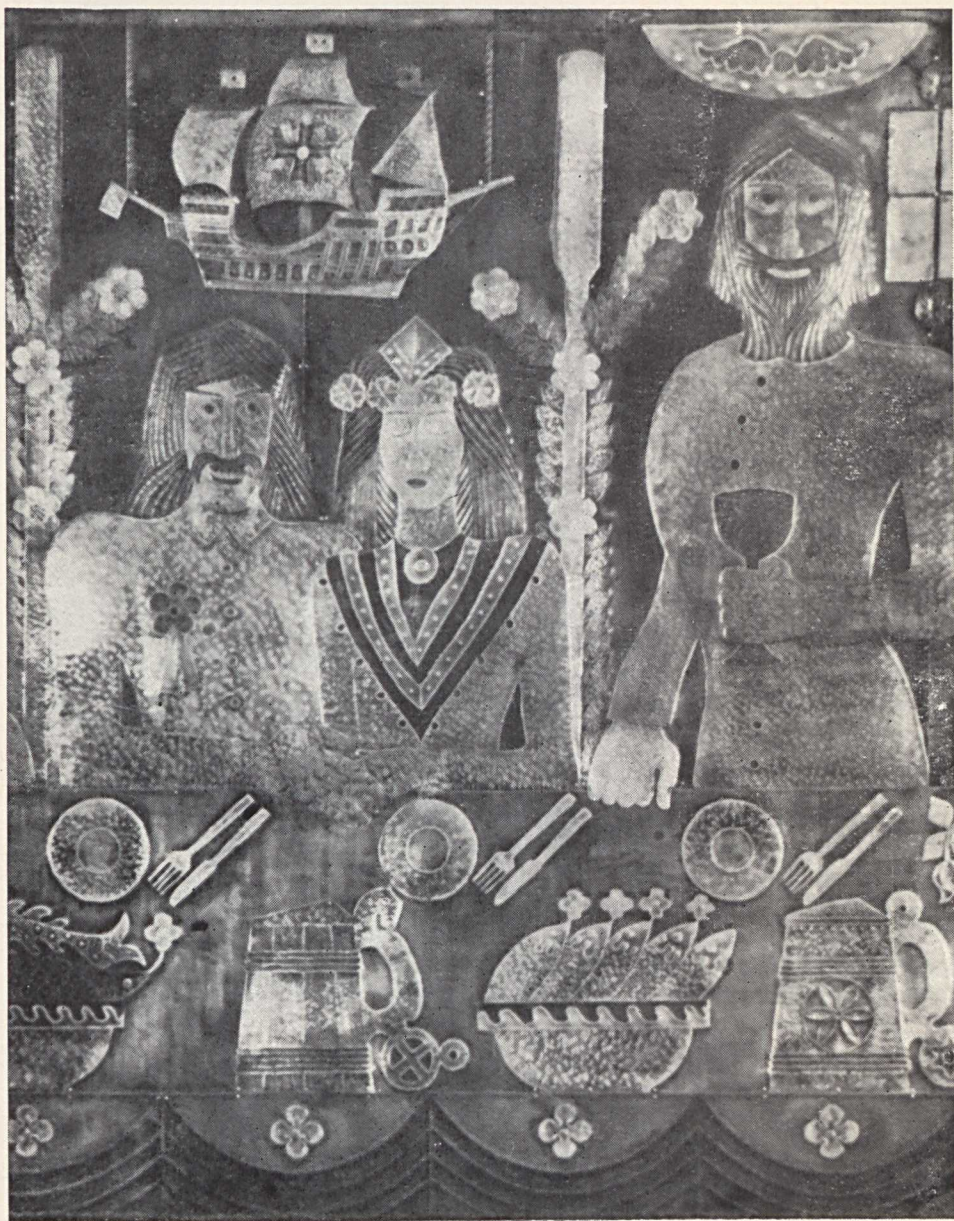
Каждая из этих юбилейных экспозиций, демонстрируя достижения изобразительного и декоративного искусства последних лет, выявляла богатства национальных художественных традиций и их развитие в наши дни. И все они раскрывали важнейшую черту современной социалистической культуры — взаимовлияние и взаимообогащение национальных школ, при котором достижения искусства одной братской республики становятся достоянием и предметом гордости всех.

Одновременный показ достижений искусства трех прибалтийских республик позволил еще раз убедиться, с одной стороны, в большом взаимном родстве, а с другой — в несомненных чертах различия художественной культуры каждой из них. И это вполне естественно — ибо, как верно отметил министр культуры Литовской ССР Лионгинас Шепетис, «наша действительность, социалистический образ жизни объединяют в себе наилучшие традиции прошлого, характернейшие черты настоящего и перспективы будущего».

Среди общих художественных черт, присущих искусству трех республик, можно назвать, например, преобладание ритмо-пластических качеств над живописно-колористическими, приверженность к мастеровости, техническому совершенству исполнения, восходящим к традициям крестьянского ремесла.

Высокая пластическая культура с равной силой сказывается в работах скульпторов и художников гобелена Латвии, живописцев и дизайнеров Эстонии, графиков и керамистов Литвы. В то же время в произведениях художников каждой республики проявляются определенные черты национального склада: эстонская рассудительность и склонность к конструктивной логике; лаконичный латышский монументализм; лиризм литовского темперамента. Их творчество подтверждает важную закономерность социалистического искусства — способность синтезировать в себе подлинное богатство и разнообразие национальных культур, что не означает консервации любых национальных форм.

Основные тенденции развития искусства прибалтийских республик наглядно раскрывались в экспозиции, спроектированной Тойво Гансом (Эстония), Александром Станкевичем (Латвия), Альгимантасом и Витаутасом Насвитисами (Литва).



С. Раунам
Декоративное панно
«Свадьба рыбака».
Фрагмент. Медь, серебрение.
Эстония.

Г. Размене-Кекшайте
Гобелен «Радость».
Лен, смешанная техника.
Литва.



За последние годы изменилась не только стилистика выставочно-оформительского искусства. Изменилось само представление о назначении выставочной экспозиции, о методах передачи зрителю конкретных эмоций и впечатлений. И экспозиция в Манеже очень точно подводила итог открытиям недавних лет.

Экспозиция была построена по четкому сценарию, что позволяло показать, какие жанры, какие поколения, какие творческие индивидуальности являются сегодня ведущими в республике.

Отсюда особый акцент на живописи и графике Эстонии, скульптуре и акварели Латвии, графике и живописи Литвы. И, как синтез пластических поисков, — раздел декоративного искусства всех трех республик. Известный прием «лабиринта обхода» был использован здесь с максимальной отдачей: он не позволял зрителю упустить главное — и одновременно, рассеивая людской поток, давал каждому возможность хоть ненадолго остаться наедине с произведением искусства.

Обход строился на ритме чередований: неожиданность поворотов — и неспешный шаг вдоль стены или вокруг стенда; углубленная сосредоточенность на отдельном произведении — и простор обозрения в больших залах; усиление внимания — и его рассеивание.

Выставка — это прежде всего зрелище. Поэтому выставочный интерьер был иногда приближен к сценической коробке. Только действующими лицами здесь выступали не актеры, а произведения искусства. В молчаливую беседу со зрителем естественно вступала скульптура, умелый подсвет которой ненавязчиво приглашал к круговому осмотру. Небольшие боксы с застекленными стендами и неторопливой развеской планшетов на стенах погружали в интимный мир графики. Даже неизбежную густоту размещения живописных полотен авторы экспозиции освежили нехитрым, но привлекательным приемом, поставив некоторые картины на мольберты — «как в студии».

При всем разнообразии отдельных приемов авторам экспозиции удалось найти такую форму показа, которая раскрывала зрителю основные проблемы современного творчества, волнующие всех художников Прибалтики, и особенно наглядно — задачи, стоящие перед мастерами декоративного искусства.

Главной из них в наше время является формирование гармоничной пространственно-предметной среды. Решающим фактором теперь выступает не столько



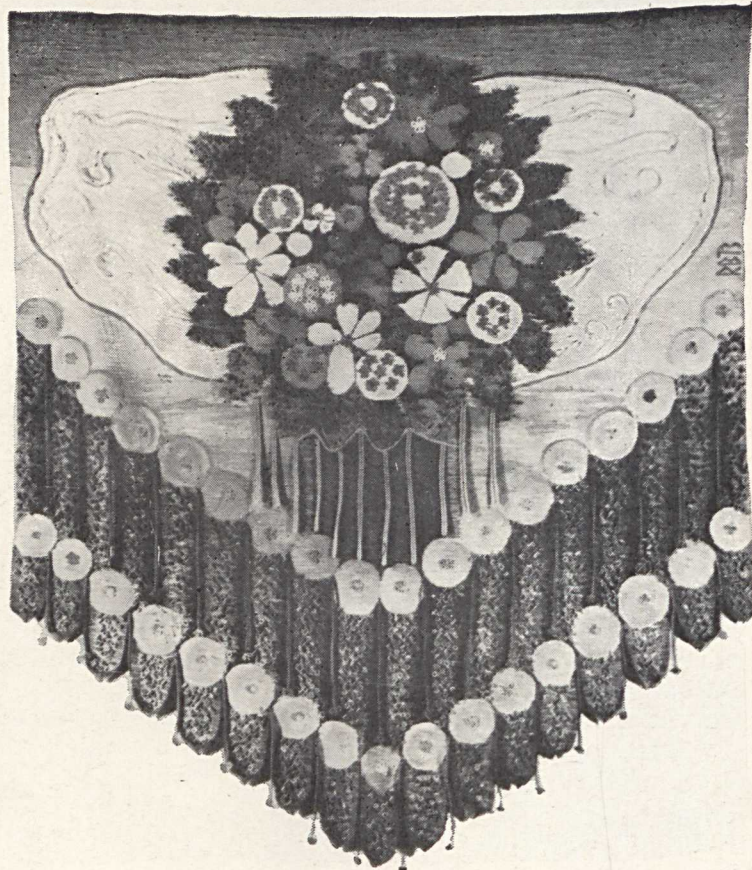
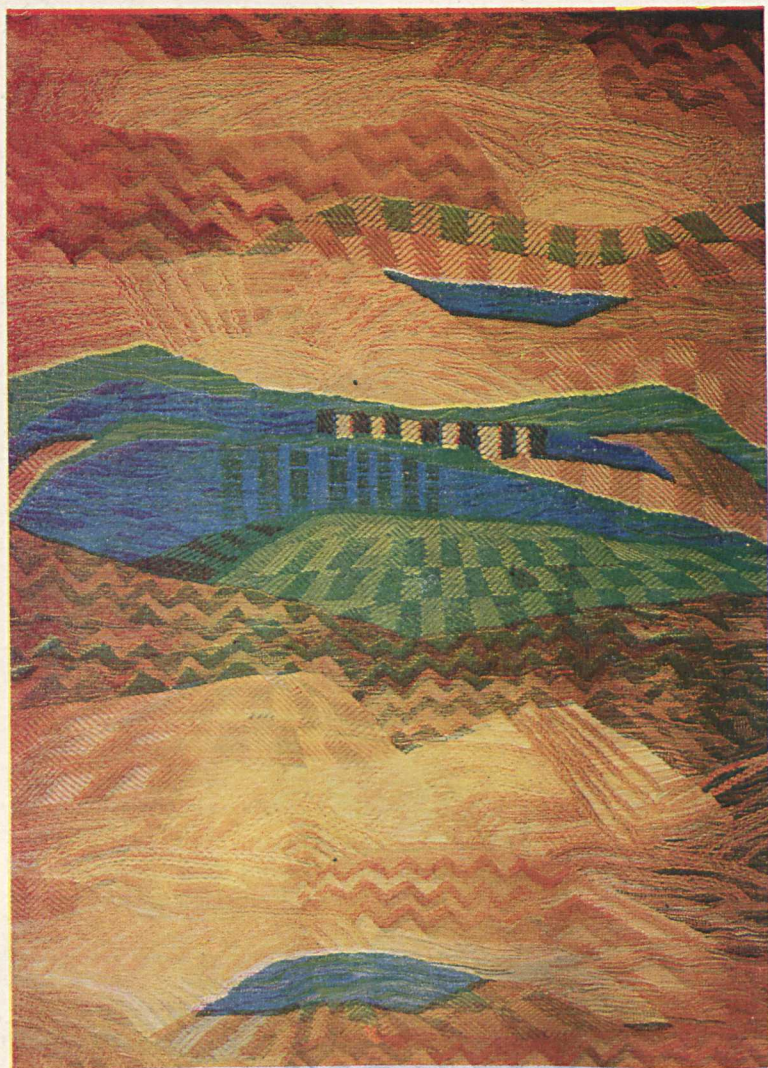
Р. Хеймратс
Гобелен «Праздничный танец».
Шерсть, лен, ткачество.
Латвия.

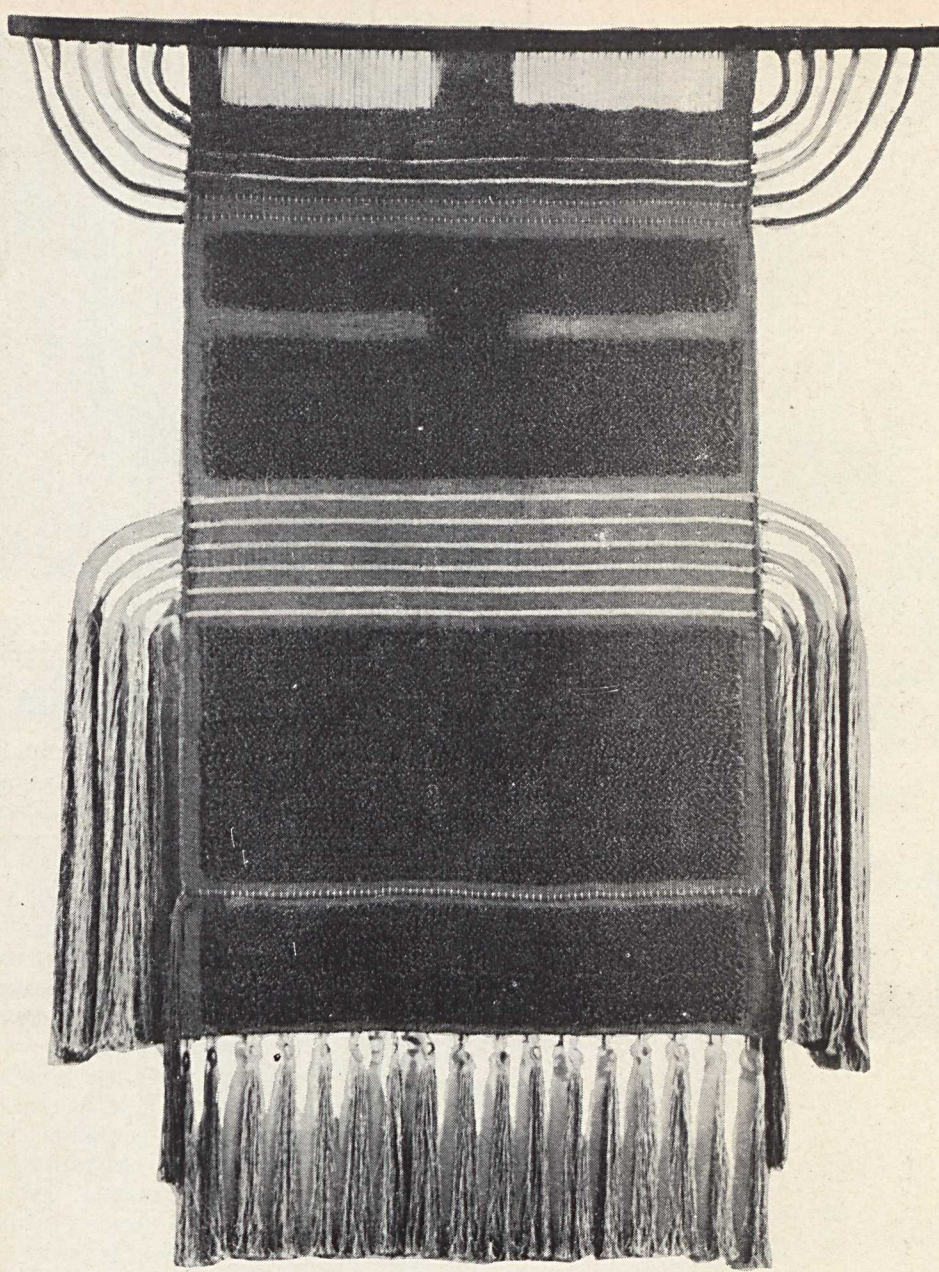
М. Томберг
Гобелен «Родной пейзаж».
Шерсть, ткачество. Эстония

Р. Богуслова
Ковер «Весна». Шерсть,
смешанная техника. Латвия.

Г. Размене-Кекшайте
Гобелен «Лен», Лен,
смешанная техника. Литва.

Б. Йокубонене-Валангимаите
Гобелен «Ракушки».
Шерсть, ткачество. Литва.





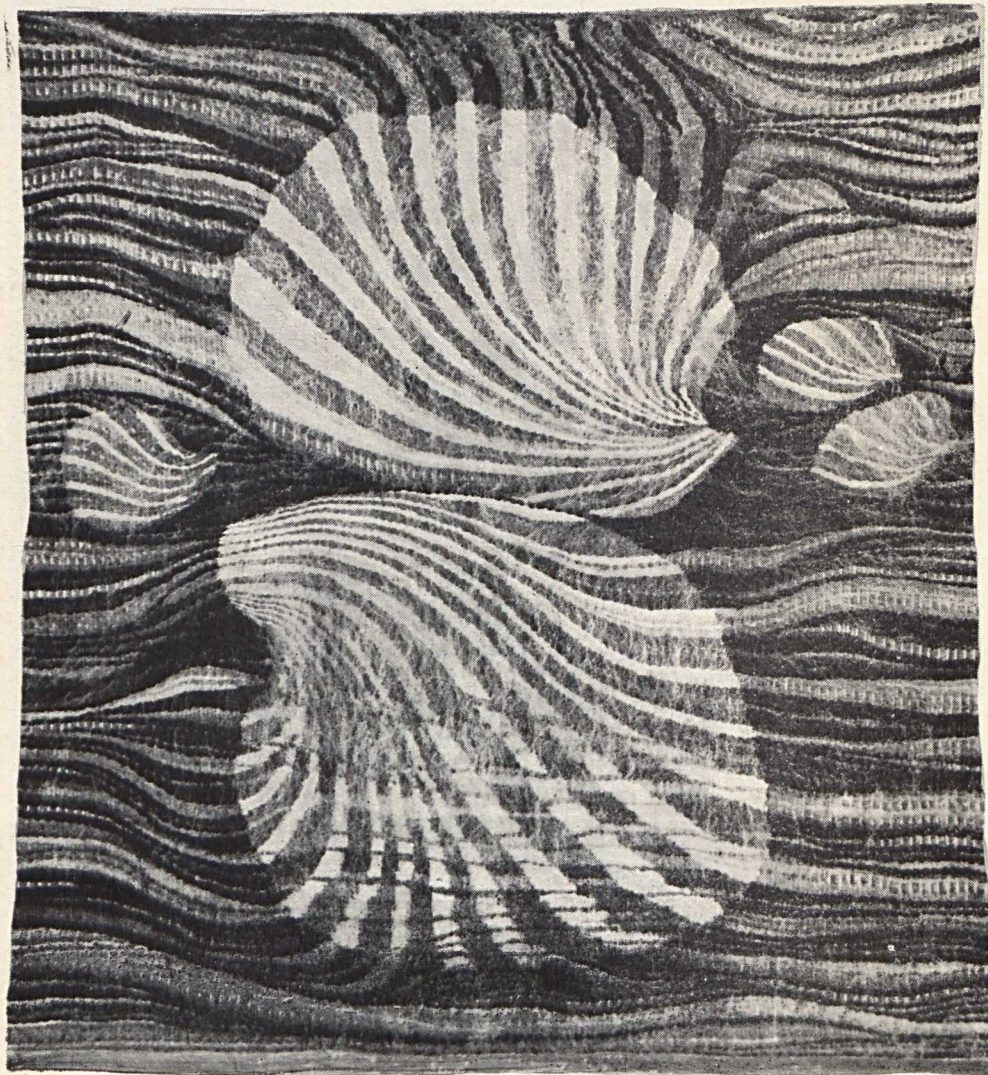
ценность отдельного предмета, сколько взаимосвязь и взаимозависимость вещей, их роль и место в художественном окружении человека.

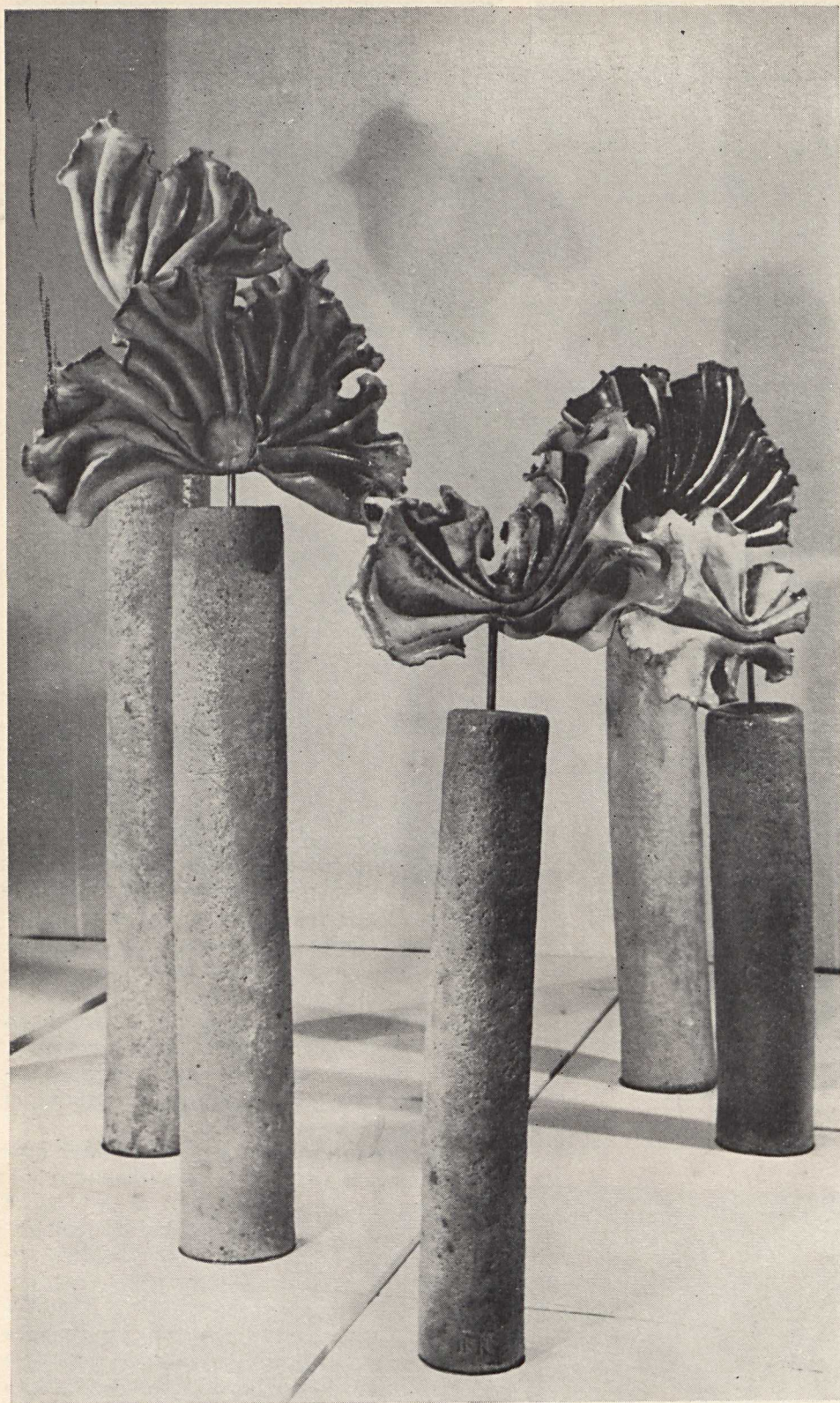
Художники декоративного искусства Советской Прибалтики были подготовлены к решению этой сложной задачи всем ходом развития своей материально-художественной культуры. От многовековой традиции народного мастерства — их привязанность к ладной, добротной сработанной вещи, которая, будучи строго продумана по своей форме и назначению, с легкостью сопрягается с остальными, образуя цельный ансамбль. Сохраняя эти традиционные принципы, художники-профессионалы особенно развивают сейчас образно-предметную сторону, поэтому теперь не только ансамбль вещей, но и каждая из них в отдельности словно образует вокруг себя пространственно-эмоциональную зону, притягивающую человека, вызывающую его ответную реакцию.

И хотя на выставке мы видим вещи изолированными от своего естественного окружения, за каждой из них встает образ конкретной среды в реальном пространстве. Это подтверждают слова эстонского художника Бруно Томберга: «Хотя эти категории — пространство и форма — по сути как бы противостоят друг другу, они образуют полюсы того творческого целого, в пределах которого существует искусство интерьера как самостоятельная художественная сфера».

С наибольшей полнотой этот принцип оказался воплощенным в экспозиции раздела эстонского декоративного искусства, которая является примером подобной «зрительной акустики». Самые разнообразные по форме, цвету и фактуре предметы благодаря точности расстановки в пространстве образовали здесь единую композицию. Все было направлено к тому, чтобы зритель оказался захваченным водоворотом форм, линий и красок, сопрягаемых по законам контраста: грубая, земная шероховатость глины — и хрупкое сияние гладкого стекла; влекущая мягкость пушистой шерсти — и фанфарное сверканье меди; чуть шершавая бархатистость кожи — и колдовское мерцание серебра.

Были здесь и приемы, привлекающие своей новизной и необычностью. Например, ряды стеклянных сфер, внутри которых в снопах света взмывали, как маленькие фонтанчики, серебристые брызги ожерелий, подвесок, серег, браслетов. Или цилиндры с косо срезанным верхом, похожие на трубы пароходов, где размещались изделия из кожи. Главное ощущение



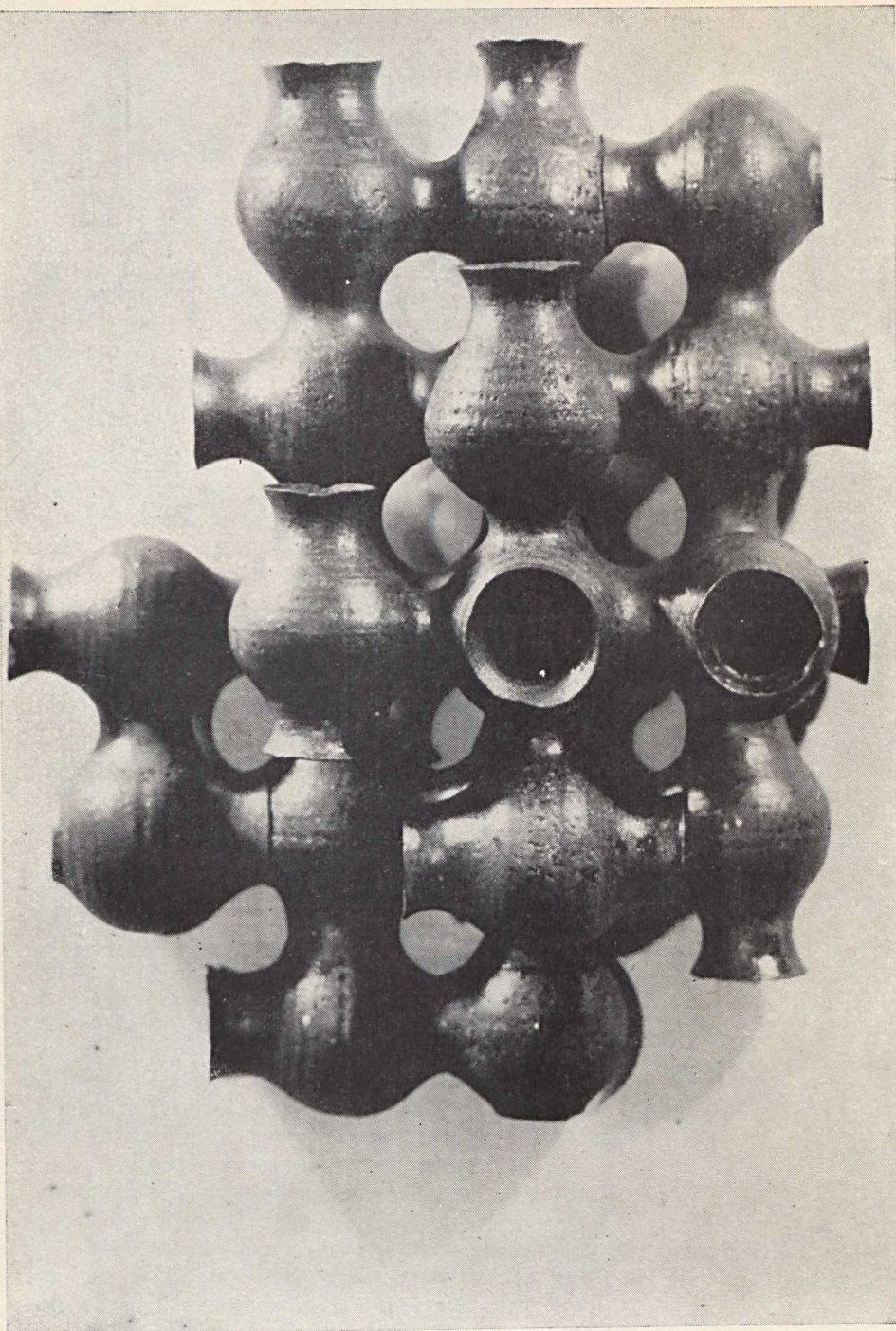


здесь — театральное представление, где архитектор-сценарист и художник-режиссер тщательно продумали каждый миллиметр выставочной мизансцены. Но было здесь кое-что и от стремления к ошеломляющей неожиданности действия, заставляющего зрителя пережить всю остроту увлекательного, неповторимого путешествия в мир творчества.

Активное участие керамики, текстиля, металла, стекла в пространственной организации современного интерьера, в синтезе искусств радикально изменило подход к форме, к материалу, к функции предмета. Это определило и динамику развития жанров (ведущими оказались гобелен и декоративная «грубая» керамика), и расширение их границ (гобелен приблизился сейчас к понятию «текстильная скульптура», керамика — к «керамопластике»). Те же причины обусловили и иной подход к природе пластического формообразования: отныне делаются попытки конструировать неорганическую материю по законам развития органической, что находит воплощение в формах, близких к биологическим и зооморфным.

Глина сегодня по-новому раскрывает свой удивительный пластический «дар»: быть податливой и твердой, вязкой и хрупкой, упругой и тяжеловесно-массивной. Огромное значение приобретает также доскональное знание технологии обжига и глазури. Нередко сами художники являются авторами рецептов глазурей (В. Микнявичюс, Г. Круглов, А. Аламаа и др.), дающих неповторимый живописный эффект. Палитра современного художника-керамиста небывало расширилась, неустанны поиски колористических нюансов и фактурных возможностей керамики, широко используются контрасты гладких и шероховатых, матовых и блестящих поверхностей (Т. Ласс, Х. Кума).

Новая функция декоративной керамики вызвала к жизни новую архитектуру и иную организацию декора. Наряду с классическими, веками освященными формами кувшинов, ваз, чаш, блюд все чаще появляются формы, тяготеющие к органическим прообразам. В большинстве случаев они лишены видимой правильности построения, как бы имитируя логику конструкции природных образований. Иногда художник идет по пути прямого воссоздания живых организмов — цветов, обитателей морского дна и т. д., поданных, однако, в необычном приближении, как будто многократно увеличенных кинокамерой (М. Димза-Димме, Л. Иызтс, С. Сымер, М. Банкаускайте). Иногда избирается бо-

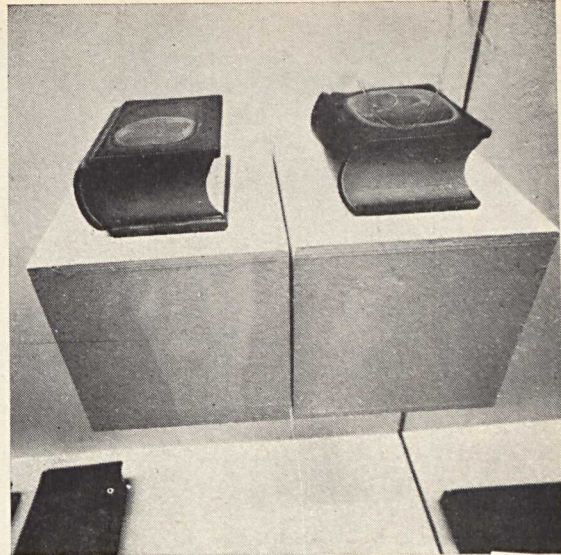
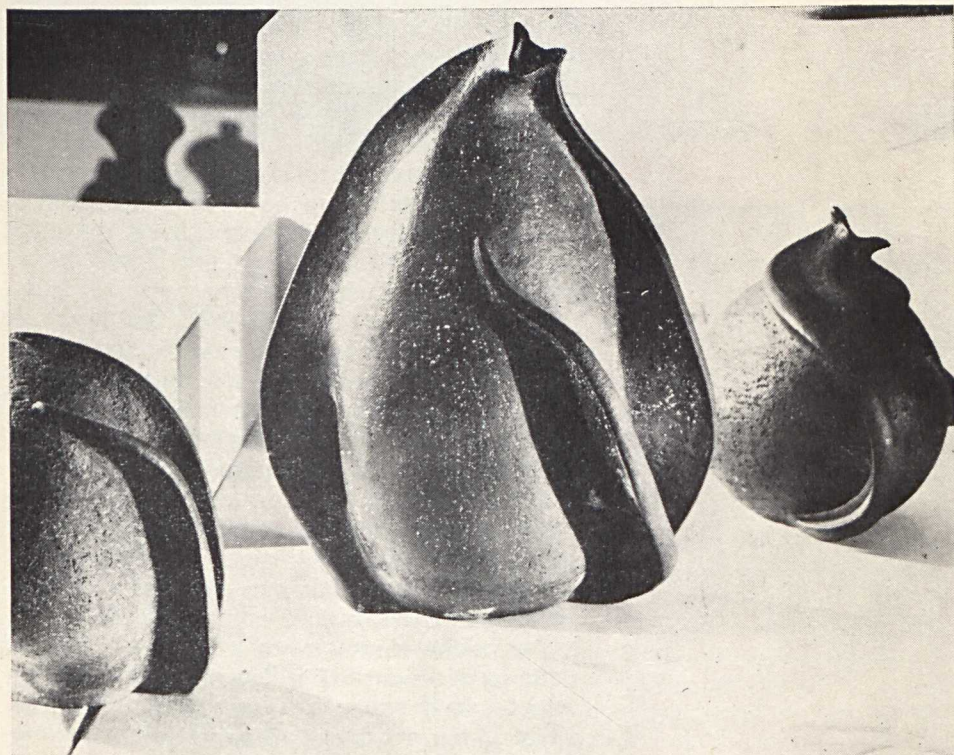


И. Кролле
Декоративная композиция
«Полет».
Керамика, фаянс, глазурь.
Латвия.

Л. Медниче
Декоративная группа
«Народная песня».
Керамика. Латвия.

Ю. Адомонис
Декоративная композиция.
Керамика. Литва.

М. Банкаускайте
Декоративные вазы
«Морские обитатели».
Шамот, соли, глазурь. Литва.



лее сложный ход: создается «керамопластика» — столь же скульптурная по форме, сколь керамичная по многообразию неожиданно раскрывающихся свойств глины (Л. Шулгайте, Л. Кормашова, Г. Туги, С. Циховска, И. Кролле). Несомненно, огромную роль в этой трансформации керамики сыграло все возрастающее стремление керамистов лепить форму руками, как это делает скульптор, а не тянуть ее на гончарном круге.

Казалось бы, диаметрально противоположные тенденции развития отличают художественный металл (как продолжение давних традиций он представлен наиболее полно в эстонском разделе). В противовес кажущейся естественности формообразования грубой керамики — холодноватый рационализм математически выверенных пропорций декоративных (почти технических!) форм из литой меди (Л. Ило, А. Уусталу, Л. Элкен, Т. Веллеранд). В противовес уходу керамики от вековой утилитарности предмета — точный адрес посуды из меди или серебра (Х. Пихельга, Э. Куррель, У. Кюттнер, С. Раунам). Однако на самом деле художники, работающие в металле, руководствуются теми же законами формообразования, что и керамисты, ибо работы их должны стать неотъемлемой частью той же предметной среды, задуманной как единое целое. Поэтому каждая декоративная форма из металла, будь то медь, бронза, железо или алюминий, строится эстонскими художниками как сложная живописно-пластическая композиция, где одинаково важны и масштаб, и пропорции, и соотношение объемов, и структура всей пластической массы, и фактурно-колористическая игра поверхностей.

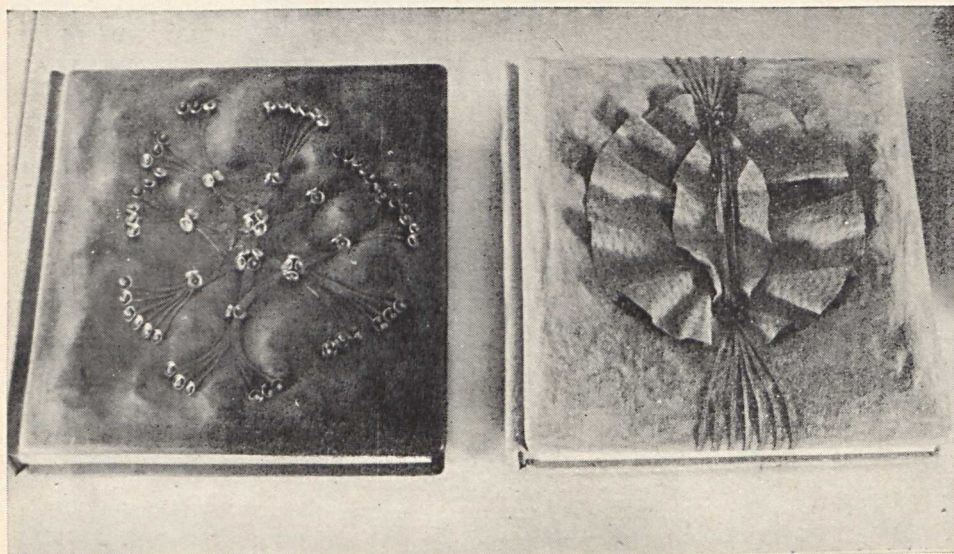
И если многие произведения современной керамики позволительно назвать «керамопластикой», то современный художественный металл Эстонии может считаться «металлопластикой» (характерно, что это относится также и к посудным формам). Не менее наглядно эту закономерность подтверждает великолепное панно С. Раунам «Свадьба рыбака», где искусное использование разных техник обработки меди, включая серебрение, дает необычайное богатство живописных и фактурных эффектов. Пожалуй, это панно при всей силе и интенсивности звучания образного начала можно было бы причислить к тем первоклассным образцам цехового ремесла, которые в средние века давали право их автору именоваться «мастером», — настолько высокопрофессионально задумано и выполнено все панно: от торжественно-



В. Де-Бур
«Старый альбом». Керамика.
Латвия.



В. Аболиня
Книга для гостей.
Кожа, тиснение. Латвия.



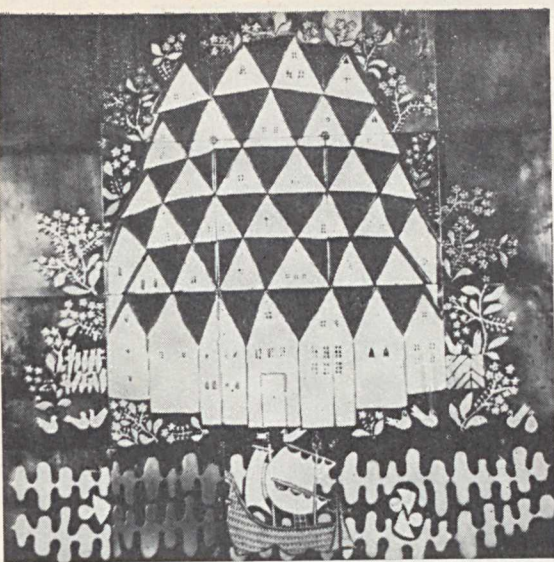
статичной композиции целого до деталей занятого натюрморта с рыбой и кренделями на столе.

Менее сложные, но не менее увлекательные задачи ставят перед собой художники-ювелиры Прибалтики. Основное, что объединяет творчество таких разных мастеров, как, например, П. Бальчус (Литва), Г. Пекелис (Латвия), Ю. Аррак (Эстония), — стремление в микромире ювелирного украшения сконцентрировать те же проблемы, которые пытаются решить сегодня мастера «больших форм». Их занимают проблемы объемной, пространственной конструкции (Х. Раадик, Л. Энце), которые увлекают наравне с архитекторами художников керамики, металла и даже текстиля. Они ставят задачи пластической проработки массы, волнующие скульпторов (Л. Линнакс, П. Спридзанс), проблемы цвета, светотени и динамики композиции (Ю. Аррак, С. Раунам, Л. Андриякайте) занимающие живописцев. Таким образом, расширение границ жанров и их функций раскрывает перед современным ювелирным искусством широкие перспективы.

Те же тенденции расширения границ жанра, разумеется, обусловленные его спецификой, отличают и эволюцию современного гобелена Прибалтики, по-прежнему удерживающего позиции «на равных» с лучшими европейскими школами.

Среди разных жанров в искусстве, выступающих в синтезе с архитектурой, наряду с давними ее союзниками — мозаикой, стенописью, витражом, декоративной скульптурой — все более настойчиво начинает напоминать о себе и гобелен. Это неслучайно: ведь общественный интерьер с его внушительными размерами и многообразным назначением требует уникального панно или гобелена, масштабы и художественная содержательность которых должны находиться на уровне требований монументального искусства. Поэтому в наши дни в корне изменились и сами приемы его исполнения. Сегодня уже вряд ли возможно называть гобеленом панно, выполненное не традиционным репсовым переплетением; стало уже обычным читать на выставочных этикетках лаконичные формулировки «смешанная техника».

В современном гобелене Прибалтики мы наблюдаем ныне удивительное и, казалось бы, парадоксальное явление: с одной стороны — использование новейших материалов и технологии, вполне соответствующих современному уровню технической культуры и возможностей производства; с другой стороны — активное обращение к национальному наследию — к старинным рецептам крашения, сырью, употреблявшимся народными ткачами на протяжении веков. При этом четко прослеживаются три пути развития гобелена республик Прибалтики: традиционный, то есть плоскостный, рельефный и пространственный. Характерно, что ни один из них отнюдь не определяет лицо каждой национальной школы гобелена, хотя и обнаруживается более или менее четкое тяготение, например, художников Литвы — к плоскостному, а художников Латвии — к пространственному гобелену. Однако весьма показательно, что художники каждой из трех прибалтийских республик, при близком родстве с традициями национального ткачества, не чувствуют себя связанными его канонами, но оно служит опорой и фундаментом творческих экспериментов сегодняшнего дня. Тем более, что каждый из художников все-



Э. Резметс
Декоративное панно
«Городок у моря».
Медь, эмаль. Эстония.

Фрагмент экспозиции
раздела Эстонии

Т. Ласс
Комплект «Летний».
Керамика,
высокий обжиг. Эстония.

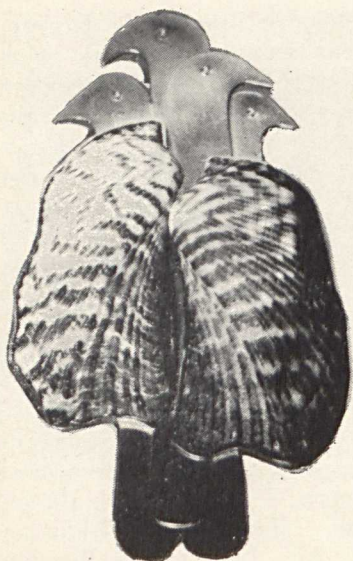
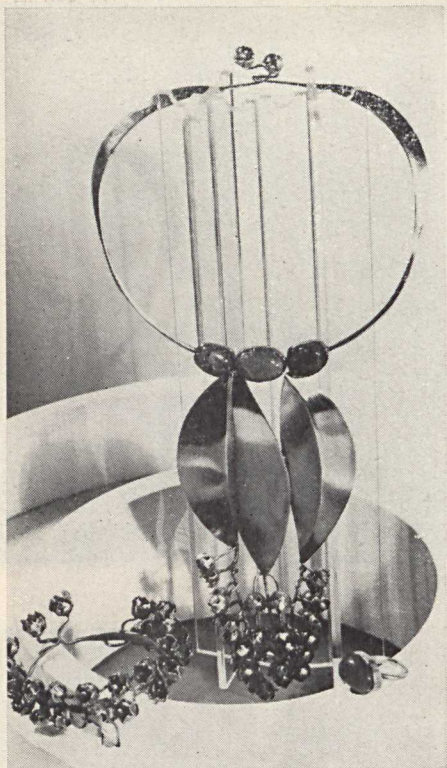
У. Кюттнер
Комплект посуды. Медь.
Эстония.

Г. Круглов
Декоративная ваза. Керамика,
кристаллическая глазурь.
Латвия.

Э. Пийну
Декоративная композиция.
Керамика, глазурь. Эстония.

гда является не только автором первоначального эскиза, но и исполнителем собственного замысла, не устывая корректировать его от первой до последней стадии. Целый ряд художников сохраняет верность традициям классического гобелена — его технологии, его законам, его функции как украшения стены в здании любого архитектурного стиля: М. Адамсон, Э. Резметс (Эстония), Р. Хеймратс (Латвия), Ю. Бальчиконис (Литва). При всем разнообразии творческих манер и творческих почерков последователей традиционного гобелена объединяет стремление к живописным исканиям, основанным на гармонии изысканных красочных модуляций. Глубокое знание законов и истории гобелена позволяет художникам приблизиться к пониманию истинной специфики гобелена;

степень окрашенности пряжи, ее фактура и толщина заставляют поверхность вести себя особым образом, отражать свет иначе, чем живописное полотно. Именно поэтому гобелены художников Прибалтики, выполненные в классической или близкой к ней технике, никогда нельзя упрекнуть в подражании холсту, на который механически перенесены краски с палитры живописца. Гобелен традиционного переплетения и композиции с честью выдерживает соревнование с текстильными новациями — как рельефными, так и объемными. Многие художники продолжают начатые в последние годы поиски активной пластики в декоративном текстиле: Л. Эрм (Эстония), Р. Блумберга, Г. Барканс, И. Вилсоне, Э. Розенберг (Латвия), З. Калпоковите-Вогелене, М. Бабянскене-Левитан



Х. Раадик
Комплект украшений
«Ландыши»
Серебро, камень. Эстония.

П. Балчус
Медальон. Серебро, янтарь.
Литва.

М. Краста
Ожерелье и кольцо.
Мельхиор. Латвия.

Ю. Аррак
Ожерелье
Серебро, медь, роспись.

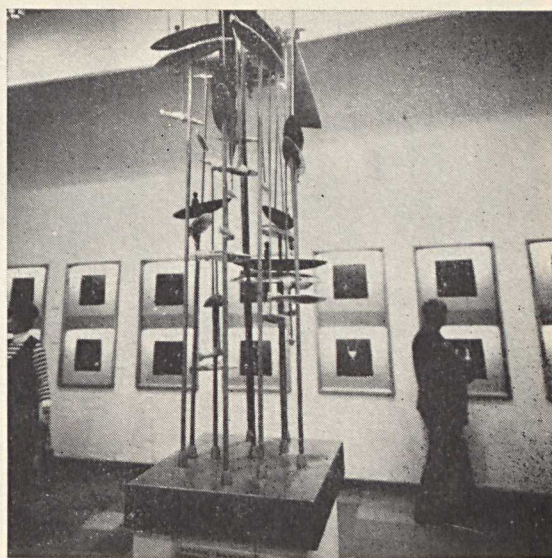
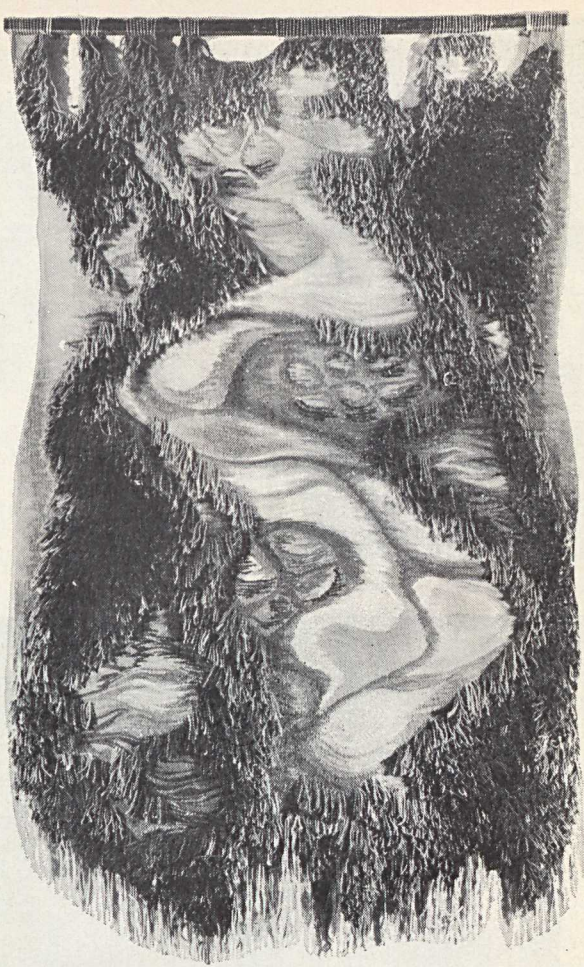
С. Раунам
Броши
«Золотые птицы»
Серебро, золочение,
морские ракушки

(Литва). Сфера возможного в рельефном гобелене становится с каждым днем все шире. Суровый лен, что был когда-то скромной изнанкой-основой классического гобелена, становится главным «действующим лицом» декоративных панно Г. Размене-Кекшайте, демонстрируя безграничную выдумку художницы, сочетающей оригинальное фактурное плетение суровой льняной пряжи с вкраплением дешевого стекла (панно «Лен», «Радость»). И уж воистину невозможно подвести под термин «гобелен» три текстильных рельефных панно В. Видука, совершенно одинаковых по своей фактуре и геометрической композиции, отличающихся лишь цветом («Белый, желтый, зеленый»).

Наряду с традиционными, извечными текстильными материалами — шерстью, шелком, льном и коноплей — прибалтийские художники охотно вводят в структуру рельефного гобелена сизаль, металлические нити, искусственное волокно. Модернизировалась и технология ткачества: в одном и том же панно наряду с традиционными приемами, скрывающими основу, художники используют и более свободную систему переплетения, обнажающую и основу, и самую структуру ткани, перемежают грубые стежки — с мелкими, ажур — с плотной тканью, добиваясь постоянной игры контрастов. Да и сама форма гобеленов вышла за рамки традиции. Это уже нередко не классический прямоугольник: гобелен, следуя задуманной художником композиции, приобретает форму круга, овала или неправильные очертания.

Гобелену пространственному, который более справедливо было бы назвать «текстильной скульптурой», продолжают сохранять верность некоторые художники Латвии (А. Баумане, Р. Рубенис), которых по-прежнему увлекает возможность создания синтетической композиции, вбирающей в себя черты сразу нескольких жанров: объемную пластику скульптуры, колористические поиски живописи, мягкость фактуры текстиля, праздничную нарядность театральной декорации. Такой гобелен уже почти не связан ни с породившей его стеной, ни с создавшими его когда-то ткацкими кроссами: сложные, пластически-пространственные композиции, состоящие из многих элементов и структур, вручную сплетенные из самых разнообразных материалов, крепятся на каркасе и свободно располагаются в помещении, свешиваются с потолка, наглядно демонстрируя способность активно вторгаться в пространственную среду.

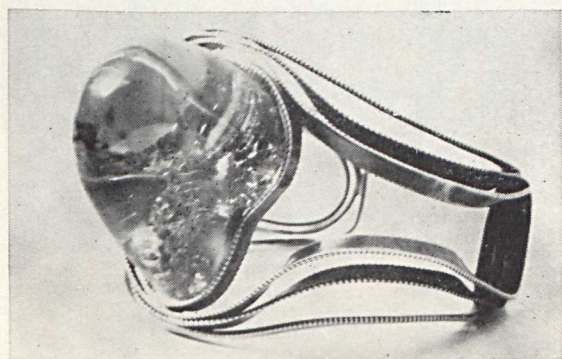
Думается, что подобная «текстильная



скульптура» могла бы стать весьма активным пластическим акцентом, способным организовать пространство интерьера общественного здания самых разных размеров. Однако в последнее время наблюдается некоторый спад интереса художников к этому виду гобелена. Неслучайно, что две латышские художницы — Э. Вигнере и Р. Богустова (заметим, из самых дерзких и самых талантливых) вдруг выступили на последней выставке с панно, как будто хранящими благоухание бабушкиного рукоделия. Что это: дань модному сейчас модерну? Или намечающиеся перемены в стилистике?

Очевидно, вряд ли следует впредь называть традиционным именем «гобелен» пространственно-пластические структуры из текстиля и разделить, наконец, эти два понятия, каждое из которых требует соблюдения своей специфики и, что чрезвычайно существенно, своих законов организации среды. По-видимому, некоторая неясность замысла, имеющая место в отдельных прибалтийских гобеленах последнего времени, объясняется именно расплывчатостью их функций. Чтобы найти верный ключ к решению, художник должен совершенно отчетливо представлять свою задачу: работает ли он над текстильным панно — или над текстильной конструкцией. В одном случае это монументальное декоративное панно, которое по традиции связано со стеной и обладает всеми особенностями этого жанра: изысканная живопись, богатство нюансов фактуры, гармонии крупных цветовых и светотеневых отношений. «Стенные ковры должны дополнять современную архитектуру, сливаться с ней и потому не нуждаются в обрамлении», — настаивал Люрса. В другом — это подвижная изменчивость конструкций, образованных свободно скомпонованными прядями и полужесткими каркасами, позволяющая членить пространство интерьера на отдельные «отсеки», разные по пропорциям, масштабу, разработке поверхности. И каждый такой «отсек» образуют не стены из бетона и кирпича, не перегородки из стекла и алюминия, а композиции «текстильной пластики» — мягкие, подвижные, «теплые» и вечно изменчивые.

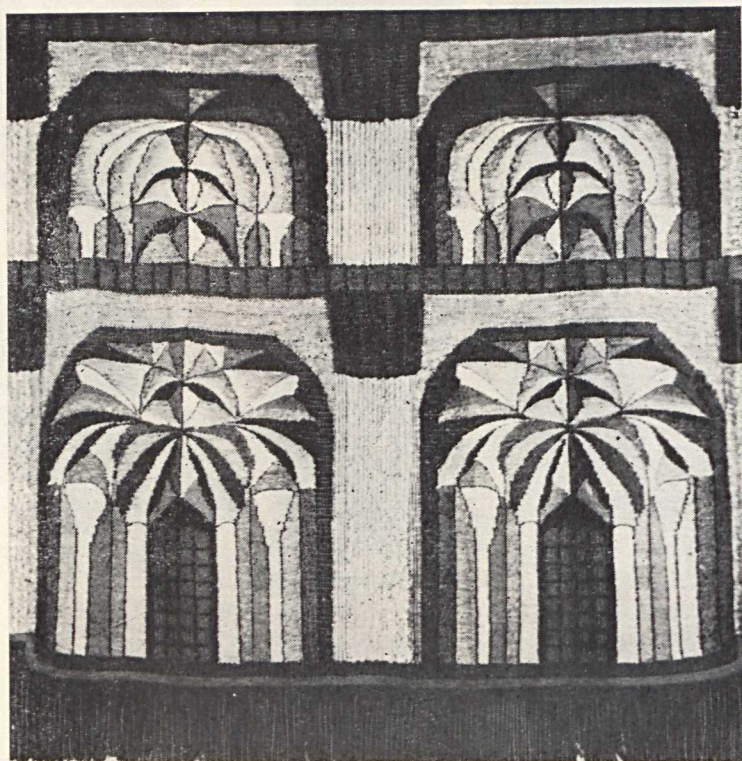
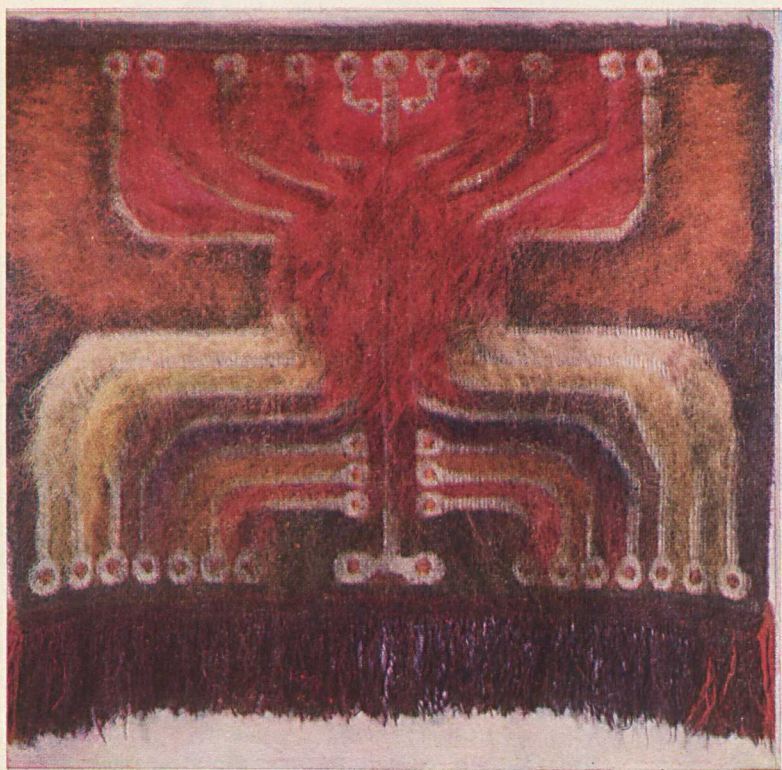
Творческий опыт прибалтийских художников декоративного искусства, особенно их эксперименты в области формообразования и высокий профессионализм исполнения, безусловно, заслуживают высокой оценки. Однако нельзя не заметить, что временами этот творческий эксперимент начинает граничить с лабораторным. Художник, увлеченный процессом поиска, как будто те-



И. Вилсоне
Гобелен «Родник».
Шерсть, смешанная техника.
Латвия.

М. Димза-Димме
Декоративная группа
«Цветы».
Керамика, глазурь, Латвия.

А. Дуниньш
Браслет и кольцо. Серебро,
янтарь. Латвия.



М. Бабянскене-Левитан
Гобелен «Электроника».
Шерсть, синтетика,
смешанная техника. Литва.

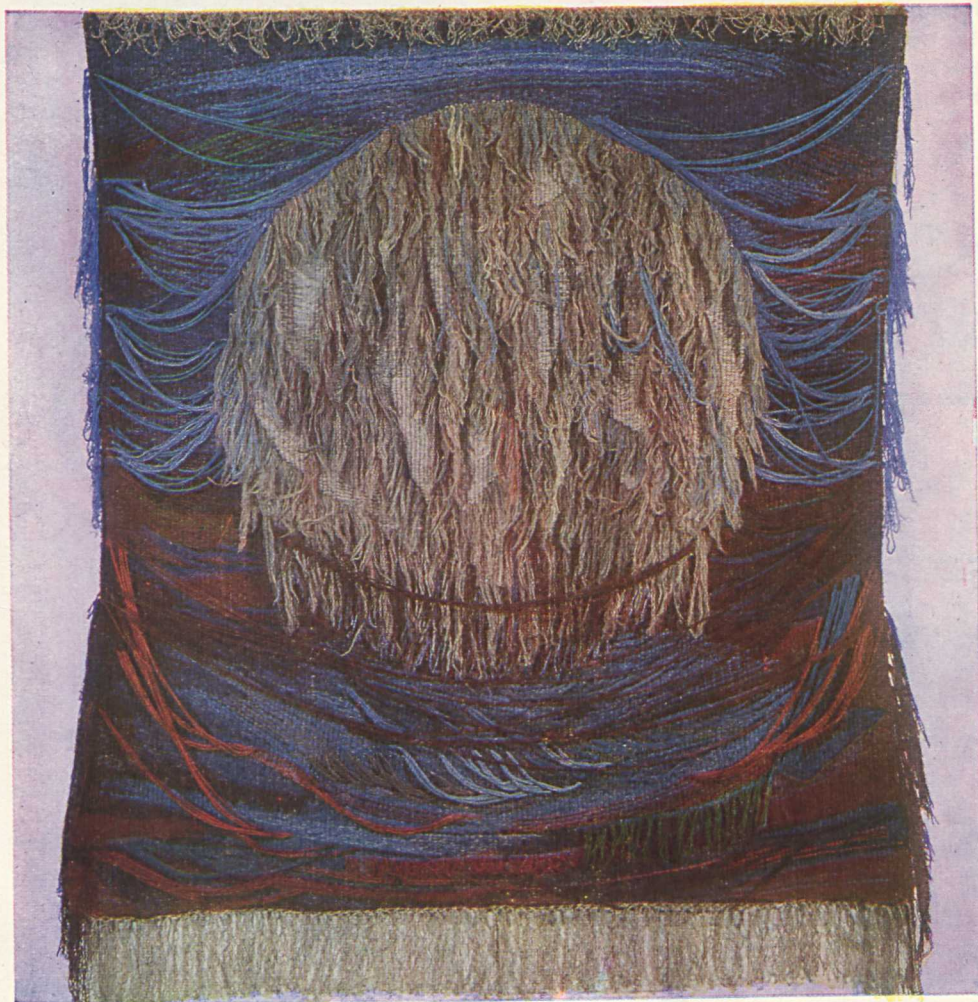
В. Видука
Настенный ковер «Желтый».
Синтетика, смешанная техника. Латвия.

Э. Вигнере
Гобелен «Пора сева».
Шерсть, лен, смешанная техника.
Латвия.

М. Бабянскене-Левитан
Гобелен «Вильнюсская готика».
Шерсть, синтетика, ткачество.
Литва.

На последней стр. обложки

М. Раун
Комплект для вина
«Воскресенье».
Стекло. Эстония.



Л. Эрм
Гобелен «Ипей».
Шерсть, смешанная техника.
Эстония.

Э. Розенберг
Гобелен «Море».
Шерсть, лен, смешанная
техника.
Латвия.

цессии — в эстонских ювелирных украшениях и литовских гобеленах; немножко поп-арта — в литовских и эстонских изделиях из кожи; немножко неопластицизма — в латвийской керамике. Видимо, эти издержки порождены боязнью некоторых художников отстать от зарубежной моды, не дотянуться до «мировых стандартов». Хочется думать, что это явление временное и, более того, — нетипичное. Ведь присущая стилизации неустанная оглядка на образцы, уже когда-то кем-то созданные, чужда самой природе искусства прибалтийских мастеров. Справедливость требует заметить, что некоторая «лабораторная замкнутость» отдельных работ художников Прибалтики порождена нашей общей бедой — отсутствием постоянной связи между декоративным искусством и архитектурой. Сегодня уже нельзя делать гобелен, не зная, какой интерьер он украсит, нельзя делать керамическую вазу, не зная, какое место она займет в архитектуре.

А между тем художник декоративного искусства нередко вынужден выступать в роли станковиста: как правило, он не представляет себе, как будет смотреться его работа в реальном, а уж тем более — в конкретном интерьере, и к месту ли она вообще окажется в тех условиях, куда занесет ее судьба и воля архитектора. Хотя мы по традиции считаем прибалтийских художников декоративного искусства баловнями архитектурной музыки, но и здесь архитекторы при проектировании интерьеров, оформлении парков, решении жилых кварталов еще слишком мало и редко используют огромную творческую энергию художников и скульпторов. Подлинный художественный синтез в формировании среды — еще впереди.

захстана.

Огромное богатство традиционного народного творчества — от наивных орнаментов и заклинательно-магических наскальных росписей первобытных охотников и скотоводов (IV тысячелетие до н. э.) до арсе-

говы горных козлов — покровителей племени, смонтированные вместе на верхней части котла. Изыщные головки с тяжелыми рубчатыми закинутыми назад рогами поражают величием и монументальностью. В далеком прошлом казахс-





Мемориальный комплекс на Мангышлаке. XVIII—XIX вв.

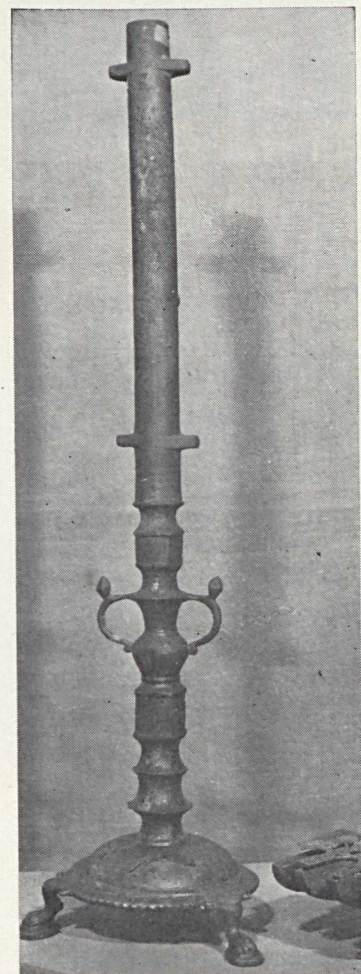
Жертвенный столбик. Бронза. V—III вв. до н. э.

Светильник. VIII—X вв.

Жертвенные котлы саков. Бронза. V—III вв. до н. э.

Кружка и кувшин. Глина обожженная. VI—VIII вв.

Украшение бронзового котла. V—III вв. до н. э.



кого народа известна и монументальная скульптура. Каменные изваяния на могильных курганах относятся к VI—XII вв. н. э. и встречаются почти по всей территории Казахстана. В этих каменных «бабах», высеченных из темного гранита или песчаника, еще очень много неясного, их назначение вызывает споры ученых. Такое изваяние с чашей в руке присутствовало на поминальном обряде-пиршестве, а затем оставлялось рядом с курганом-захоронением.

Наши представления о древнем Казахстане как о стране только кочевников-скотоводов не совсем точны. «Еще тысячу лет тому назад предки казахов активно участвовали в создании оседлой городской культуры, развивавшейся в Средней Азии и некоторых областях Казахстана, внесли в нее свои эстетические вкусы и представления», — писал проф. Б. Веймарн в предисловии к книге «Искусство Казахстана» Н. Нурмухаммедова (изд-во «Искусство», М., 1970).

Несмотря на то, что основные массы населения оставались кочевниками, в VI—XIII веках на территории Южного Казахстана (Семиречье), входившего в раннефеодальное государство — Западнотюркский каганат, расширяются старые города и поселения и появляются новые административные и торговые центры. Так, Тараз (современный Джамбул) уже в VI веке упоминается как значительный торговый город с развитым ремесленным производством. К югу и западу от Тараза возникают города Исфиджаб (ныне г. Сайрам), Атлах, Сусы, Ясы (современный г. Туркестан), Отрар, Сауран, Сыгнак и другие. Эти города в X—XII веках были центрами ремесла, торговли и культуры и осуществляли связь между кочевым и оседлым населением. На рынках южноказахстанских городов продавались товары из Ирана, Индии, Китая, стран Малой Азии. В связи со строительством многочисленных светских и культовых сооружений —

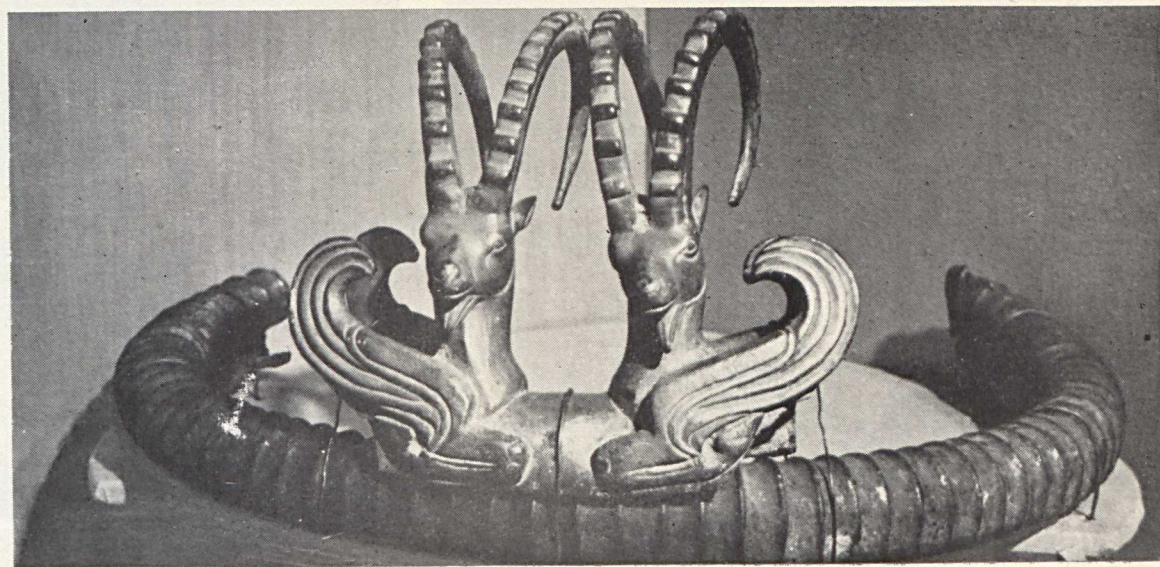
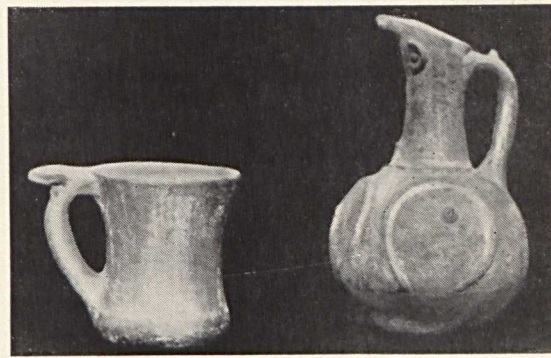
дворцов, мечетей, медресе — получает широкое развитие монументально-декоративное искусство.

В экспозиции широко были представлены фрагменты архитектурного декора и фото реставрируемых в настоящее время сооружений X—XIV веков — мавзолей Бабаджи-Хатун (X—XI вв.), мавзолей Айша-Биби (XI—XII вв.), комплекса культовых сооружений Ходжа Ахмеда Яссави (XIV век), — дающие представление об архитектурной орнаментике тех времен.

Многие южноказахстанские города славилась изделиями своих ремесленников: прекрасными чашами и блюдами с тонкими растительными узорами, изящными металлическими сосудами для воды и вина, серебряными ювелирными изделиями, тончайшими шелковыми тканями, яркими коврами, изделиями из кожи. Во многих из них, особенно в керамике, легко прослеживаются влияния искусства соседних стран.

Однако смысл и значение многих предметов прикладного искусства определялись кочевым образом жизни народа. Оборудование и украшение юрты обусловили возникновение и развитие таких домашних ремесел, как ковроткачество, кошмовальное, резьба по дереву и кости. Юрта объединила разнородные предметы обихода в единый ансамбль. Наибольшее значение во внутреннем убранстве юрты, обычно слабо освещенной, имели войлоки — сырмаки и текеметы, которыми застилали пол и завешивали стены, — интенсивные по цвету, контрастные по его сочетаниям, монументальные и четкие по узорам.

Сырмаки изготовляли способом мозаики, своеобразной инкрустации. Обычно на два готовых, контрастных по цвету войлока при помощи трафарета наносили одинаковый узор; вырезав по контуру, части узора меняли местами так, что на сером фоне, например, помещался коричневый узор, а на коричневом — серый. По мес-





Мемориальный комплекс на Мангышлаке. XVIII—XIX вв.

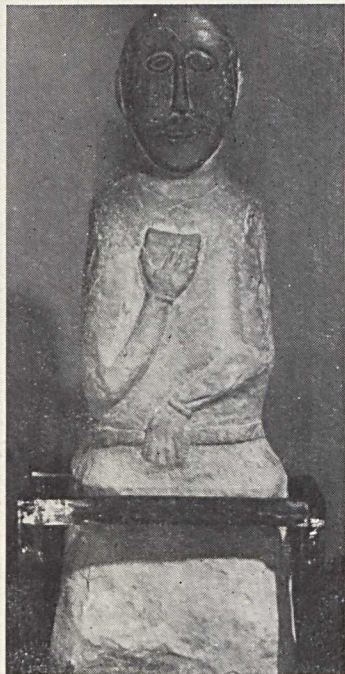
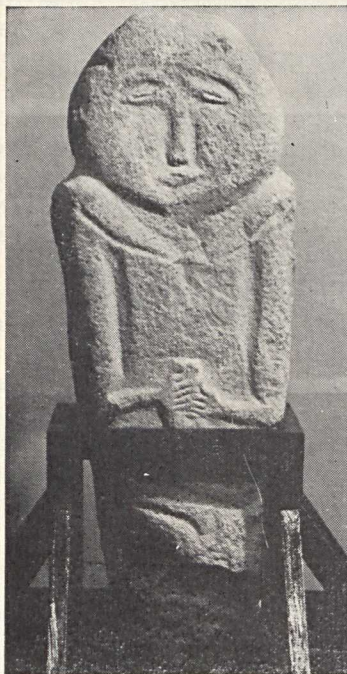
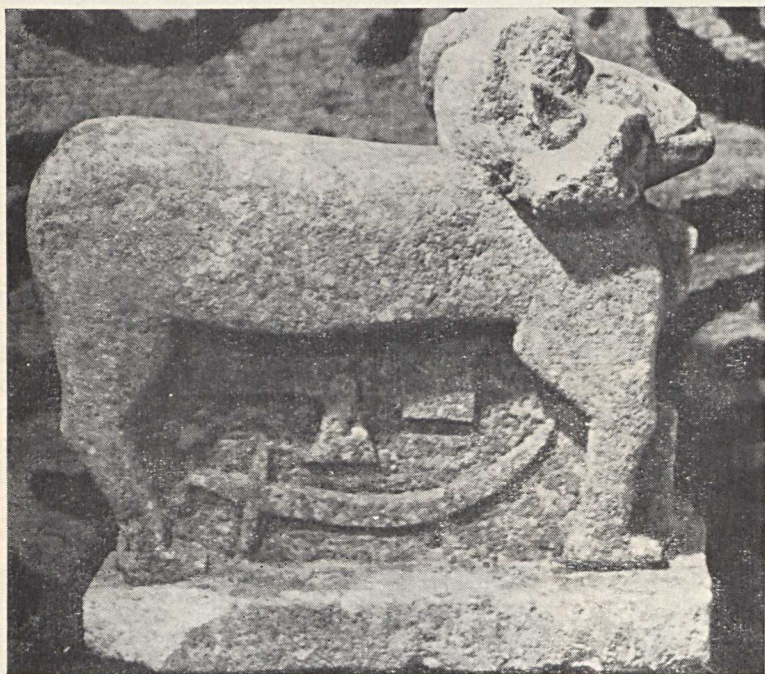
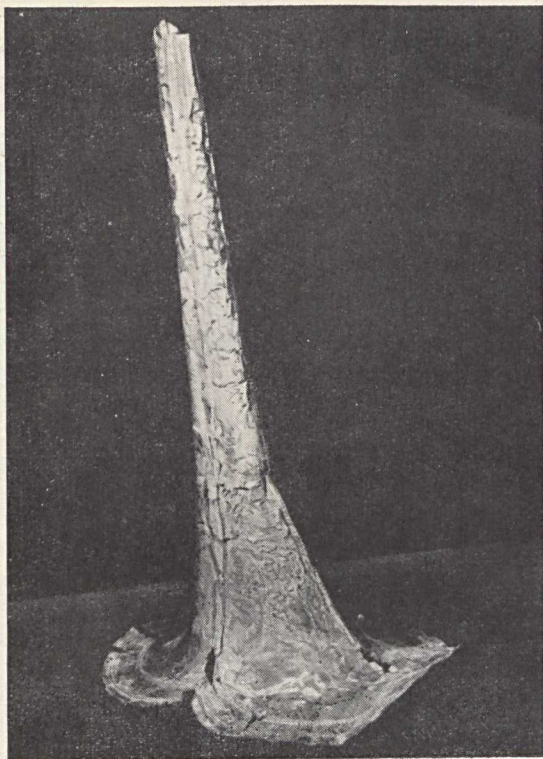
Украшения костюма сакского воина. Золото. VI—IV вв. до н. э. Иссык

Свадебный головной убор невесты — саукеле. Серебро, чеканка. X—XIII вв.

Надгробный памятник. Резной камень. XIV—XV вв. Мангышлак

Каменное изваяние на захоронении. VI—VIII вв.

Каменное изваяние VI—VIII вв.



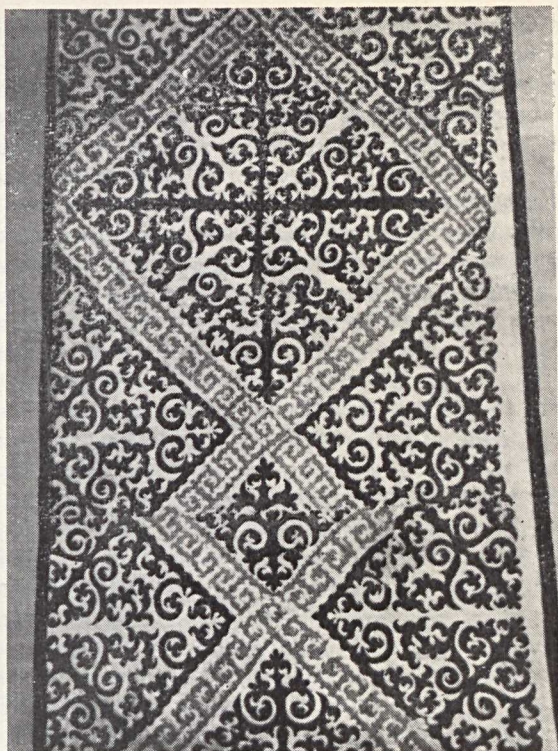
Блюда. Детали. Глина, роспись, полива. XIII—XV вв. Западный и Южный Казахстан

Детали архитектурного декора мавзолея. Глина, цветные поливы. XII—XV вв.





Мавзолей Айша-Биби.
XI—XII вв. Южный
Казахстан



Войлочный ковер — сырмак.
XIX в.

Мужской головной убор
саукеле-калпак.
Бархат, золотое шитье.
XIX в.

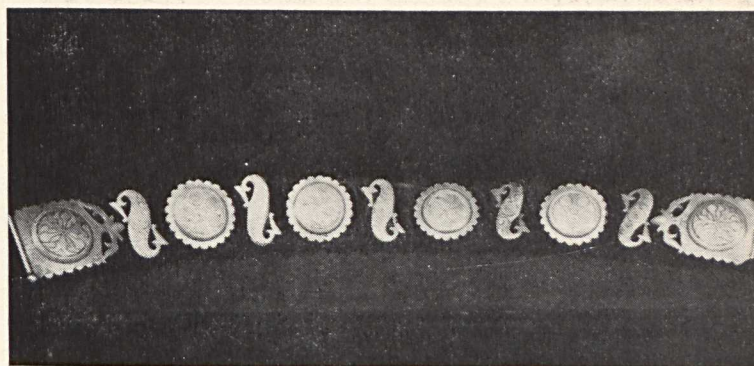
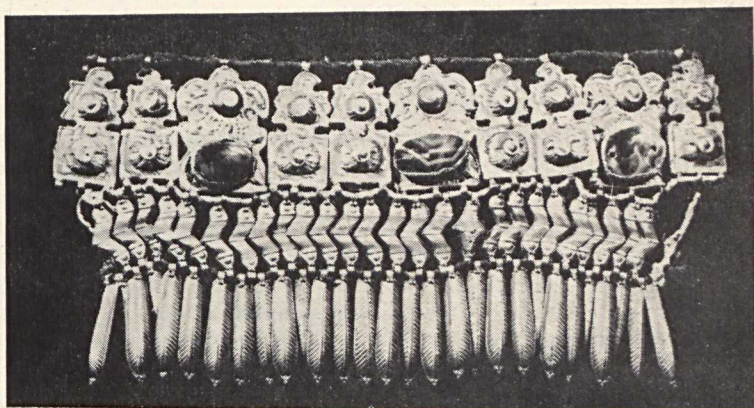
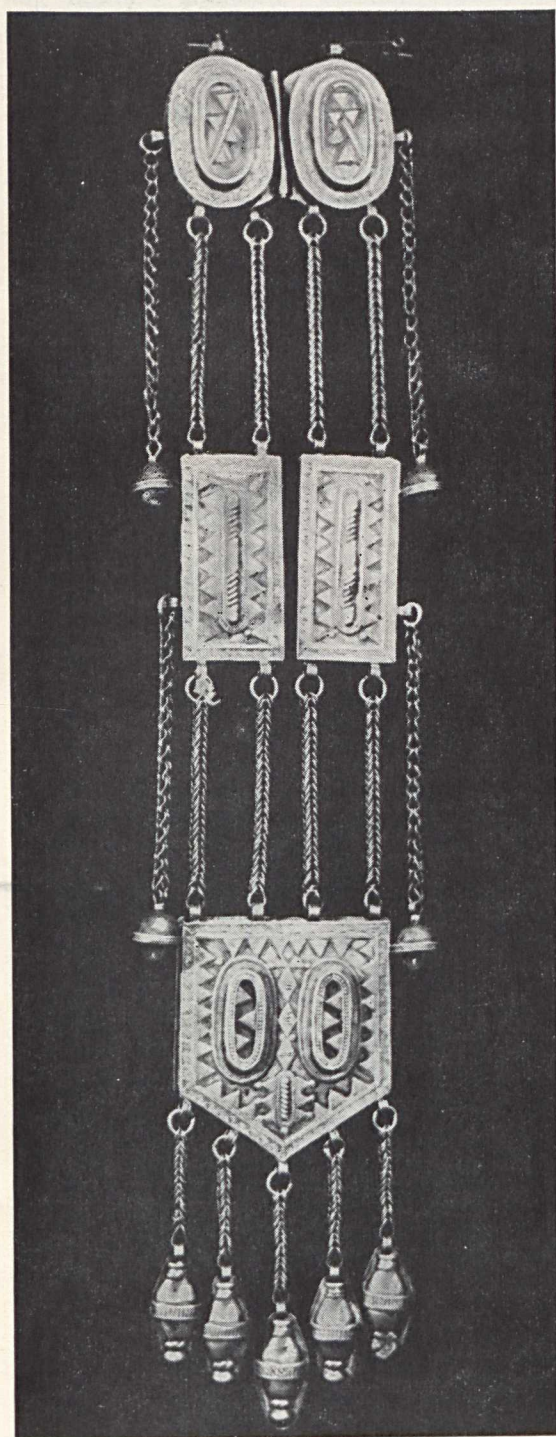


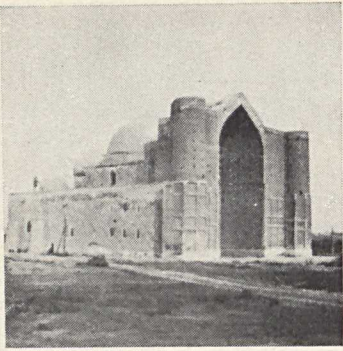
Женское нагрудное
украшение — омиржиек.
Серебро, позолота.
XIX в. Западный Казахстан

Женское налобное украшение.
Серебро, позолота, сердолик,
бирюза. XIX в.

Мужской пояс.
Бархат, серебро, эмаль.
Конец XIX — начало XX в.

Женские браслеты —
блезиктер. Кольца свах.
Серебро, позолота. XIX в.
Западный Казахстан





Мавзолей Ходжа Ахмеда
Яссави.
XIV—XV вв. Южный
Казахстан

там сшива фона и узора прокладывали и пришивали толстый шерстяной шнур, который подчеркивал округлые монументальные линии узора. Орнамент сырмака четок, графичен, хорошо смотрится с большого расстояния.

Узоры текеметов мягки, размыты, живописны. Они располагаются чаще всего по определенной традиционной композиции, но иногда, особенно в современных текеметах, совершенно свободно и причудливо. Эти особенности орнаментации зависят от способа изготовления: пряжи цветной шерсти раскладывались на одноцветном фоне и вваливались в него в виде кругов, завитков, волнообразных линий. Все узоры в текеметах и сырмаках символичны и связаны с окружающей природой и различными явлениями жизни. Самый распространенный элемент узоров — «кашкар муйиз» — рога барана, это символ изобилия, больших стад — основного богатства кочевников. Названия узоров — «кус канат» — крылья птицы, «жылын бас» — голова змеи, «буру-кулак» — волчьи уши, «тумар» — треугольник-амулет и другие говорят о их вполне реальной первооснове.

Большое место в убранстве юрты занимали деревянные резные изделия, часто инкрустированные костью. Узоры передних стенок сундучков для продуктов вырезаны невысоким рельефом; в основном это розетки, листья, пальметообразные мотивы сдержанной цветовой гаммы. Резьба по кости — также один из традиционных видов искусства у казахов. Из вываренной верблюжьей кости костерезы — суйекпи — вырезали тонкие плоские пластинки, украшали их гравированным или пропиленным ажурным узором зооморфного, растительного или геометрического характера и крепили на деревянную основу.

Ворсовые ковры (тукти-клемы) и ковровые изделия распространены среди казахов, живущих в бассейне Сырдарьи и к северу от него, а также в южных райо-

нах — Южноказахстанской и Джамбулской областях. Узоры ворсовых казахских ковров исключительно геометрические; большинство из них имеют местное происхождение, но встречаются и заимствованные мотивы. Очень эффектны и декоративны казахские баскуры — длинные тканые ленты для украшения и укрепления наружных войлоков юрты.

Баскуры выполняются комбинированной техникой: на гладком паласном фоне четко выделяются графичные темные ворсовые узоры, в основном растительного характера, — стебли, цветы, ветви. Встречаются и чисто геометрические формы — ромбы, треугольники; довольно часто можно увидеть изображения ювелирных изделий: ониржиека, тумара и других.

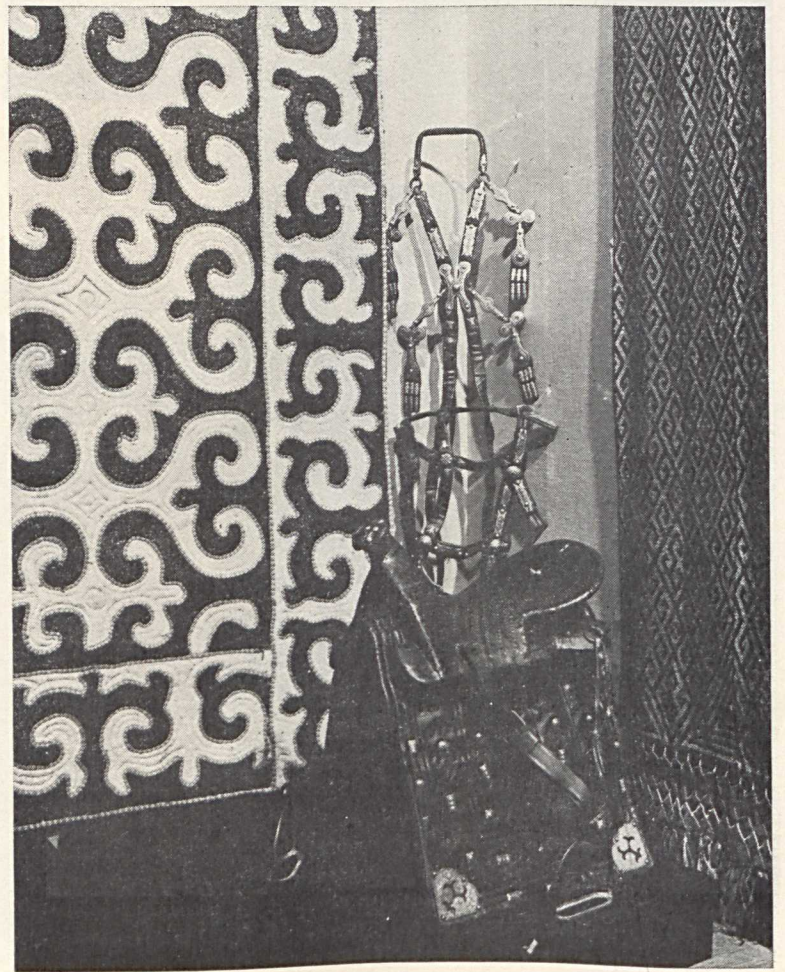
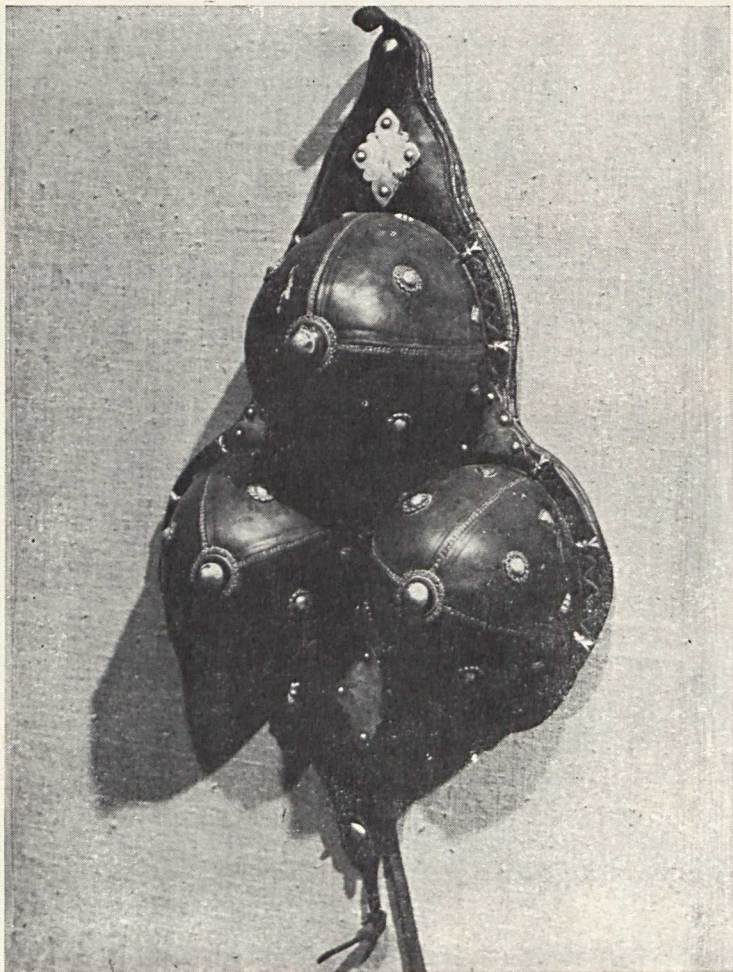
Народные мастерицы, создавая узоры на баскурах, по традиции связывали их с различными благопожеланиями: здоровья, многодетности, умножения стад.

К сожалению, до нас не дошли, да и не могли прийти в условиях постоянных перекочевков, такие произведения народного прикладного искусства, как старинная вышитая одежда, головные уборы, вышитые прикроватные пологи — тускиизы. Впервые экспонировалась прекрасная коллекция мужских халатов начала и середины XIX века из Гос. Эрмитажа с традиционной вышивкой.

Мужские халаты — шапаны — шили из тонкого чаще всего красного домотканого сукна, по-видимому, привозного. Халаты богато расшиты растительными узорами. На спине и на полах помещены крупные круги с цветочными розетками, листьями и ветками. Ученые предполагают, что основной элемент узора на халатах и тускиизах — круг — имеет солирное происхождение, восходит к тем временам, когда предки казахов поклонялись солнцу. По другой версии, изображение круга на спине и полах халатов происходит от боевых щитов, которыми казахские воины защищали грудь и спину.

Дорожный футляр
для посуды — терекеш. Кожа.
Начало XX в.

Часть экспозиции выставки
искусства Казахстана
в Гос. музее искусства
народов Востока. 1973





Мемориальный комплекс на Мангышлаке. XVIII—XIX вв.

Подбор цветовых сочетаний на каждом халате, выбор элементов узора — это в каждом отдельном случае выражение вкусов, представлений казахской мастерицы о гармонии и красоте окружающего мира, его эмоционального восприятия. Если обработка шерсти, ковроткачество, кошмовальное, вышивка одежды издавна являлись женскими ремеслами, то резьба по дереву и кости, изготовление конской сбруи, изделий из кожи, женских украшений — типично мужские ремесла.

В комплект серебряных женских украшений входило обычно несколько изделий: нагрудная подвеска (ониржиек), наконечники (шолпы), серьги различной формы (сырга), браслеты (блезиктер), кольца (жузиктер), застежки и пуговицы.

По стилистическим особенностям из общей массы ювелирных изделий четко выделяется группа так называемого мангышлакского серебра, выполненного мастерами племени адаевцев (с полуострова Мангышлак). Мангышлакские браслеты, перстни, нагрудные подвески украшены ложной зернью в виде ромбов и треугольников. Они отличаются техническим совершенством и гармоничной соразмерностью деталей. Многие древние орнаментальные мотивы ювелирных изделий, в частности круги и треугольники, имеют значение оберегов. Очень эффектны и нарядны крупные овальные перстни, надевавшиеся на два пальца сразу; такими перстнями обменивались близкие родственники жениха и невесты при совершении свадебного обряда. Изящны и изысканны девичьи миндалевидные перстни, выполненные в технике тонкой филигрании. Массивные литые круглые браслеты с легкой гравировкой по поверхности бытуют на территории всего Казахстана. На широких плоских несомкнутых браслетах, распространенных в Северном и Центральном Казахстане, часто встречается очень интересный чеканный узор в виде вихреобразных астральных розеток. Подобно кругам на мужских

халатах и круглым бляхам на кожаных поясах, он связан с древними обрядами поклонения солнцу.

В казахских ювелирных изделиях много особенностей, роднящих их с туркменскими и каракалпакскими украшениями: традиционность материалов (серебро и полудрагоценные камни), символика узоров, украшающих эти изделия.

Большое внимание уделялось украшению конской сбруи и седел — лошадь была для кочевника-казаха самым любимым животным; в старинных народных сказаниях красота и стать коня батыра воспеваются так же поэтично, как красота его любимой. Сёдла — кожаные, деревянные, обтянутые бархатом — изготавливали седельщики, а серебряные накладки для них заказывали мастерам-зергерам.

Многие виды предметов, характерных для народного быта, дожили до настоящего времени и находят свое место в современном интерьере. Да и сама юрта — основное жилище казаха в прошлом — не отмерла, она только изменила свое назначение. В знойные душевные летние месяцы жители аулов переходят из кирпичных домов в войлочные.

Утилитарные изделия высоких эстетических качеств — войлочные ковры (сырмаки и текеметы), ворсовые ковры и баскуры, безворсовые тканые изделия (такырклемы и алаши), украшения конской сбруи — продолжают жить в народной среде и в наши дни в своем традиционном облике. На базарах Туркестана, Кзыл-Орды, Джамбула продаются прекрасные войлоки с яркими узорами, ворсовые ковры — тукти-клемы, переметные сумки — хурджины.

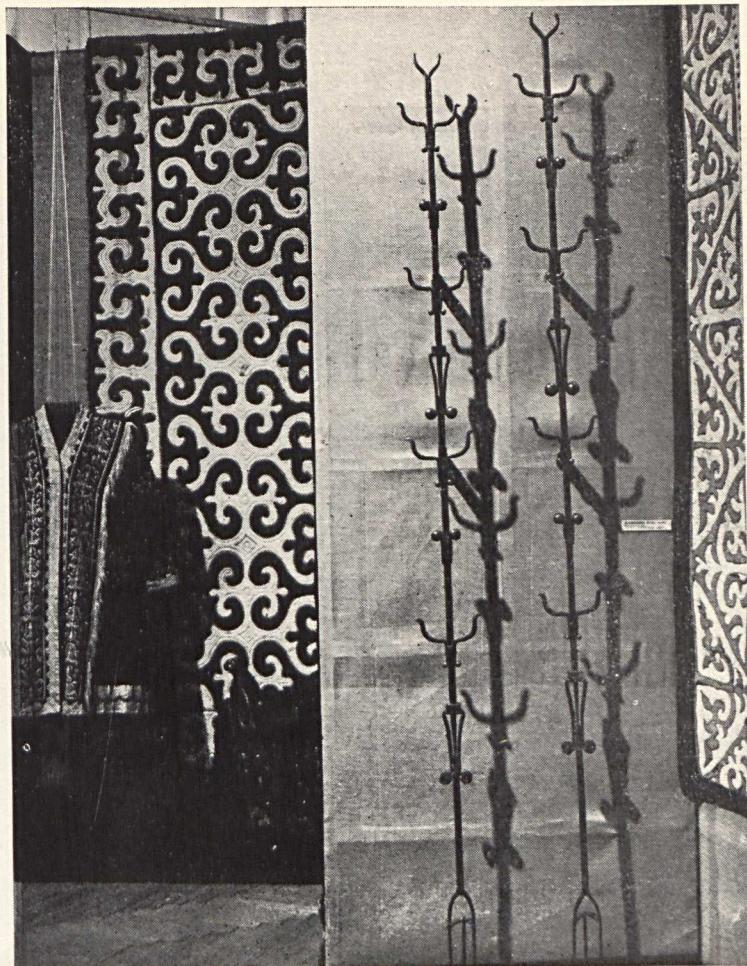
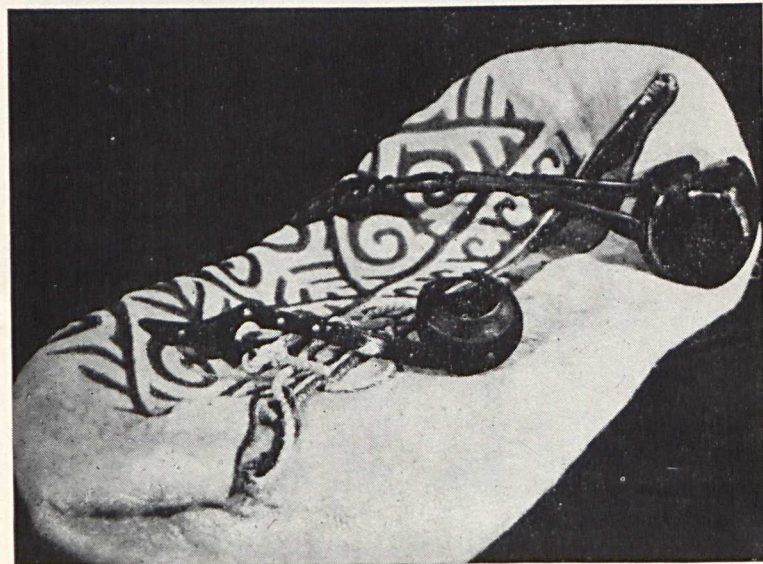
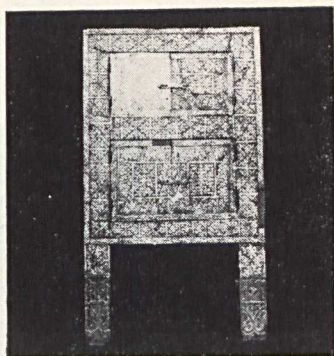
Выставка народного декоративно-прикладного искусства Казахстана вызвала интерес не только широкого зрителя, но и профессиональных художников, ищущих в народных представлениях о прекрасном вдохновения для создания изделий современных форм и колорита.

¹ Обнаружены экспедицией Института археологии и этнографии АН Казахской ССР под руководством К. А. Акишева в 1969—1970 гг.

Мастер Т. Карсыкбаев
Посудный шкаф. Дерево,
верблюжья кость.
Начало XX в.

Чехол для сундука
сандык-кап.
Шерсть, аппликация сукном.
Ложки для кумыса — ожау.
Дерево, серебро. Конец XIX в.

Вешалка для одежды.
Металл. XX в.

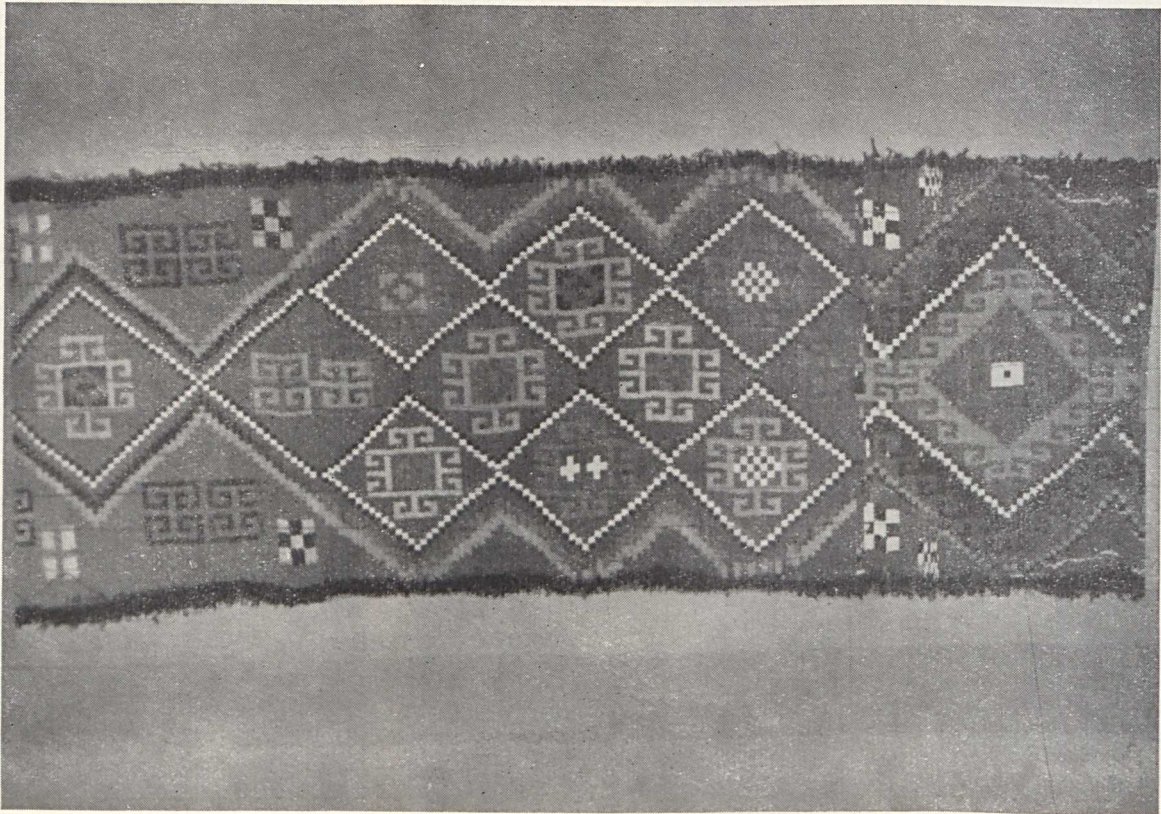




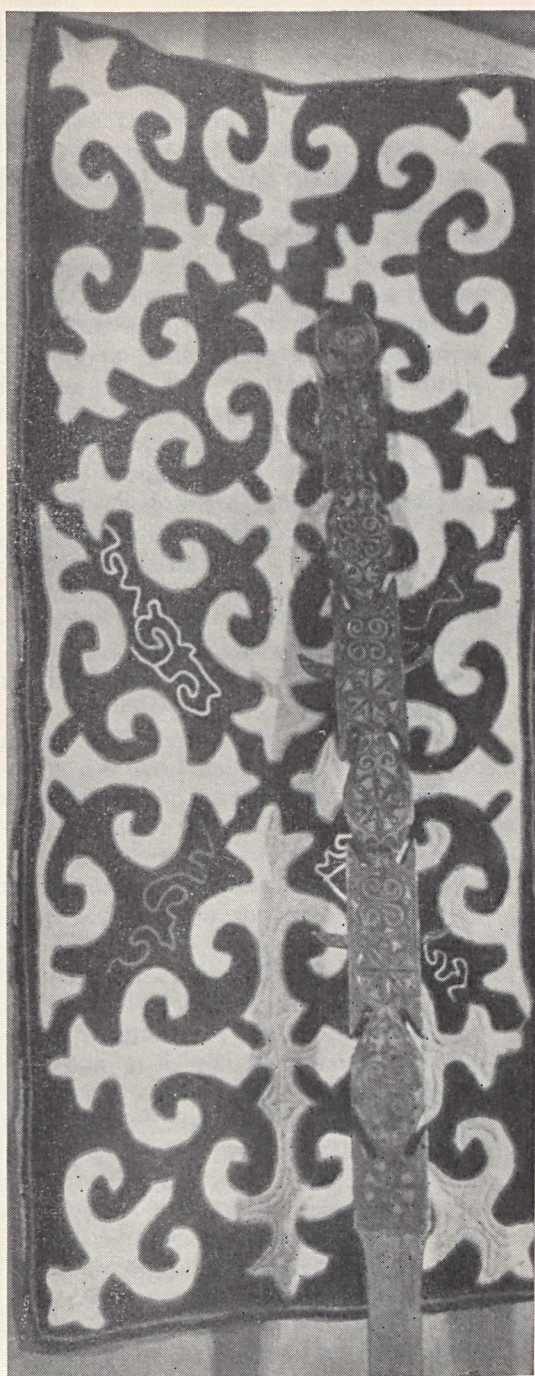
Сборка юрты на пастбище.



Мужские халаты — шапаны.
Домотканое сукно, вышивка
шелком, XIX в.



Мастерица А. Тулегенова
Циновка. Шерсть, чий.
Актюбинская область
Современная работа.



Войлочный ковер — сырмак.
XX в.
Прялка деревянная резная

Мастерица У. Алнурова
Ковер безворсовый. Шерсть.
Современная работа

Сосуд для кумыса и ложка.
Дерево, резьба. Современная
работа



В. В. Стасов: программа реализма и эстетизация среды

В. Кисунько

Уже во второй половине прошлого века ламентации по поводу «хаоса» предметно-пространственных форм буржуазной цивилизации были слышны громко и отчетливо. Две наиболее стереотипные реакции на агрессивность этого «хаоса» выявились довольно рано. Одна из них — с различными оттенками утопизма — побуждала современников в ужасе шарахаться и от самого хаоса, и от все более явственно выступавшей с развитием промышленности тяги к конструктивности промышленных форм. Реакция эта сама собой подразумевала непереносимое противопоставление «деэстетизированной» среде того или иного абсолюта, почерпнутого из прошлого. И в этом смысле бегство Морриса в готику перед возведенным в ранг символа пакстоновским «Хрустальным дворцом» было по-своему неизбежно. Неизбежным по-своему было и бегство Мопассана от Эйфелевой башни. Важно, что «бежали», так сказать, «рядом» и великий литератор-реалист, и великий стилизатор-утопист — бежали уже не от духовного гнета буржуазной среды, а от самых что ни на есть реальных предметно-пространственных среды, от кристаллизовавшихся в ней новых форм.

Вторая реакция, не менее характерная, проявлялась в энтузиастическом и некритическом возвеличении первых ласточек «грядущей эры».

И любопытно: ничто другое во второй половине XIX века не подвергало общесоциальные и эстетические позиции того или иного мыслителя или художника столь строгой проверке, как характер отношения к новым реалиям предметно-пространственной среды, порожденным капиталистическим промышленным производством.

Чугунно-стеклянное «чудовище» Пакстона, явившееся миру на Лондонской выставке 1851 года, воспринималось как рубежная точка и в восприятии, и в формировании пространственно-предметного окружения. С этого момента, пожалуй, намечавшееся движение и обрело две различные, ярко выраженные формы: собственно движения и бегства. При этом даже такие люди, как Моррис, оказывались перед явной духовной драмой, не будучи в состоянии примирить демократические (а в случае Морриса — даже социалистические) симпатии и те реалии (исторические, с современной историей связанные), которые, знаменуя собой шествие буржуазной цивилизации, ужасают, отталкивают и еще более — по закону противодействия — зовут к прекрасному, зовут к безусловному неприятию и уходу, по сути дела, в индивидуальный бунт. Характерной чертой Стасова является то, что он с самого начала воспринимает формы современной ему цивилизации не как хаос, а как многообразие. Он ощущает и постигает за динамикой смены и смешения стилей и явлений, формирующих предметно-пространственную среду, глубокий исторический перелом и ищет истоки, смысл и направленность этого перелома. Ищет — со

свойственным ему чувством историзма — в истории.

*

Следует сразу же отметить: не только мировоззренческая позиция, но сам исходный принцип стасовского мироощущения был принципом целостным. С редкой для своего времени силой критик умел видеть, открывать, отстаивать единство социального и эстетического начал в тех исторически неизбежных процессах демократизации художественной культуры, художественного сознания человека, пафосом которых была наполнена вся его деятельность. С редкой силой в век, все более тяготевший к тотальной специализации, Стасов сумел сохранить поистине возрожденческую универсальность, ощущение единства всех сфер художественной деятельности, их взаимосвязи, взаимной обусловленности их развития.

«Есть еще пропасть людей, — писал он, — которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах и статуях, в громадных соборах, наконец, во всем исключительном, особенном, а что касается до остального, то можно расправляться как ни попало — дескать, дело пустое и вздорное. Что может быть несчастнее и ограниченнее таких понятий! Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, значительна будет и интересна по мысли и форме и архитектура, и вслед за нею живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитийские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней; там оно покуда — аристократический гость, изящное препровождение времени привилегированных, исключительных индивидуумов, иной раз талантливых и достойных всего нашего почтения, но горами отделенных — быть может, еще надолго — от массы народной. Они еще только блестящие выродки»¹.

Весь свой темперамент критика Стасов, с первых же шагов критической деятельности и буквально до последних дней жизни, посвятил тому, что он сам называл «генеральным смотром» и «разгромом» предрассудков и стереотипов мышления, благодаря которым окостеневает духовная среда. Со свойственным Стасову целостным подходом к культуре, ко всем видам искусства в их исторической взаимосвязи и взаимозависимости критик расширяет этот принцип целостности и воспринимает единство искусства как единство не только нравственного и художественного начал, но и социального и исторического.

От редакции:

Владимир Васильевич Стасов, имя которого навсегда связано с судьбами реализма в русском искусстве 2-й половины прошлого — начала нынешнего века, был фигурой уникальной даже для богатого энциклопедическими умами XIX столетия. Однако прославившая его, длившаяся несколько десятилетий деятельность художественного критика как бы заслонила не только иные аспекты многолетней работы, но и принципиально важные суждения, высказывавшиеся Стасовым в его статьях и монографиях, подводивших итог и намечавших перспективы развития современной ему художественной культуры. Суждения эти, будучи просуммированными, позволяют говорить о Стасове как о выдающемся представителе общественной мысли своего времени, как о теоретике, умевшем ставить в широкий исторический и социальный контекст самые разнообразные вопросы.

Одним из вопросов, постоянно волновавших Стасова, был вопрос об эстетизации среды обитания человека, о ее роли в воспитании «художественного чувства» у народа.

Для Стасова тот формообразующий синтез, который способно дать искусство, историчен во времени и в пространстве. Эта целостность задачи, во-первых, определяет для Стасова единство среды духовной и среды пространственно-предметной. Во-вторых, эта же целостность определяет и умение критика не поддаваться соблазну утопических умозрений (неважно, утопически ориентированных на прошлое или на будущее), проникать в сущность явлений и тенденций исторически осмысливаемого сегодняшнего дня.

«К чему это младенческое возвращение к формам, совершенно не гармонирующим с нашими потребностями и правами?» — спрашивает Стасов, говоря о современных ему тенденциях реконструировать, механически использовать старые архитектурные формы². Стасовская программа реализма может быть понята до конца, только если мы будем исходить из его понимания целостности исторического развития: все повое умственное настроение Европы, — подчеркивает критик, — было «реалистичным, желало стоять на прочной, гранитной, несокрушимой почве действительности, опыта, увиденного собственными глазами, услышанного собственными ушами, — искусство, .. увлекалось этой задачей и пошло по новой дороге. И эта новая дорога стала существенною потребностью как для изображения природы и ее жизни, так и для изображения человека и его жизни. Появился новый современный пейзаж, новый современный портрет, новая картина современной жизни»³.

Как во всем, Стасов и в этом готов признать историческую преемственность, преемственность во времени, но — именно в развивающемся времени, именно с учетом тех накоплений, которые время дает, предопределяет. Накопления же Стасов видит, во-первых, в становлении промышленного производства, во-вторых — в том необратимом процессе демократизации общественной жизни, который как потребность и как цель охватывает все страны, все виды человеческой деятельности.

Характерно, что Стасов ведет этот, новый реализм как тип мышления, характеризующий лучшее в XIX веке, от конца 40-х годов. Если сопоставить целый ряд суждений Стасова, то можно со всей определенностью сделать вывод: для него во временных «пистоках» XIX века есть три существеннейших узла — XVII столетие, время Великой французской буржуазной революции и революционный подъем 1848 года. Этим родством Стасов метит самые разнообразные явления современной ему жизни.

И среди этих явлений особое внимание критика привлекают всемирные выставки, начиная с первой, Лондонской 1851 года.

*

Решая вопрос о том, что К. Маркс формулировал как «неодинаковое отношение развития материального производства... к художественному производству»⁴, Стасов всегда умел

оставаться на позиции, так сказать, внеутопической. Он прямо говорит о значении выставки для России: «Если кому-нибудь нужны эти выставки, как громовая улика, как призывы к пробуждению, к мысли, к порядку, к труду и деятельности в художественном смысле, то именно нам. У нас слишком много даровитости, чтобы, наконец, всемирные выставки не повлияли на нас, как на всех»⁵.

«Деятельность в художественном смысле» отмечается художественным критиком Стасовым в одном ряду с такими центральными социальными понятиями, как социальное пробуждение общества и личности, как активность общественной мысли, как порядок, противостоящий хаосу, как труд, организующий предметно-пространственную среду. Притом художественный критик Стасов, ведущий разговор об «изящных искусствах» на всемирной выставке, разговор этот предваряет обширной главой о «произведениях художественно-промышленной техники» как о знаменитии времени. И расширяет свой разговор Стасов до самых общих проблем эстетизации жизни, роли «художественной струнки» в формировании предметно-пространственной и социальной среды; расширяет до самых тонких обобщений, касающихся распределения «социальных ролей» в том деле, которое целью своей имеет «подействовать на художественную струнку в каждом человеке»⁶.

Как известно, он последовательно «вел» два основных принципа развития архитектуры — антидемократический и демократический — через все предыдущие эпохи вплоть до современной ему. Характерно, что, говоря об архитектуре Ренессанса, ставя вопрос, по сути дела, о массовой архитектуре Ренессанса, подчиненной моде власть имущих («массовой» не с точки зрения принадлежности массам или выявления вкусов масс, а с точки зрения воздействия на массы и формирования духовной среды масс), Стасов подчеркивает именно эту роль внешней среды. И добавляет, что ей должны были подчиниться, «выносить ее» «громкая масса новых людей, самого разнообразного склада и интеллекта, из которых одни стояли, конечно, ниже potentантов, владык и наслаждающейся аристократии, — темный народ, стоящий низко, по части условной, искусственной культуры, но высоко по здоровому народному чувству, — а другие — гораздо выше их (люди начинающейся науки, знания, мысли и самоуглубления)»⁷. Точно так же говорит Стасов и о том, что «архитектура «барокко» годилась опять-таки только для бар и высших пластов общества и ни единой черточкой неспособна была служить художественным и интеллектуальным потребностям обоих крайних слоев общества: того, что ниже барского, и того, что выше его по интеллекту. Оба они только покорялись своему времени и кое-как несли его бремя, его моды, капризы и вздорные затеи»⁸.

Демократизация жизни как насущная потребность времени ведет неизбежно и к демократизации предметно-пространственной среды. Оттого эстетизация этой среды социально воспитательна.

Вовсе не значит, будто Стасов не понимал, что живет и капиталистическая Европа, и он сам в мире социальных контрастов, что «художественно» преподнесенные горы товаров, самих по себе «художественных», недоступны для громадных масс «низов». Вовсе не становился Стасов в позицию того, им самим описанного, второго слоя, по интеллектуальному уровню своему находящегося вне рядов «бар», но призванному «диктатом действительности» если не служить, то мириться со вкусами этих самых «бар» — пусть и новых, порожденных промышленным развитием.

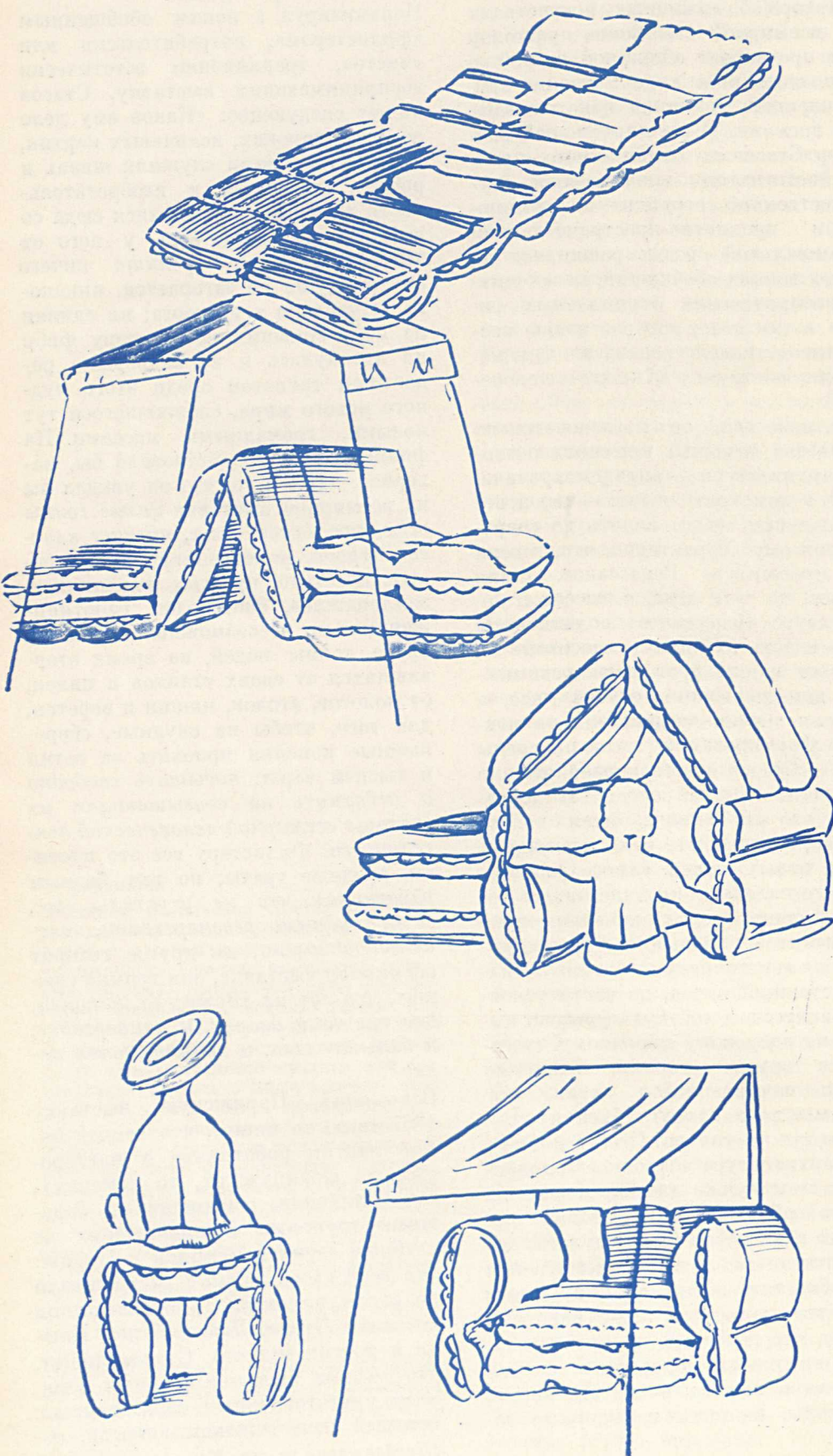
Полемизируя с неким обобщенным «филистером», потребителем или «чисто», традиционно эстетически воспринимающим выставку, Стасов пишет следующее: «Какое ему дело до этих широких, величавых картин, куда материалами служили жизнь и работа, творчество и изобретательность людская, принесшаяся сюда со всех концов света: ведь у него от этого невиданного зрелища ничего внутри души не загорается, никакого энтузиазма и восторга; ни единая из всех спавших по ту пору фибра не проснулась и не задрожала радостным трепетом среди этого чудного нового мира, сложившегося тут новыми, громадными массами. На филистера не действовало бы, наверное, даже и то, что он увидал бы на всемирной выставке целые толпы всех, так называемых, низших классов народа, ремесленников, мастеровых, крестьян, простых поденщиков, землепашцев, скотоводов, работниц женщин по всевозможным отраслям труда, толпы людей, на время оторвавшихся от своих станков и пилец, от молотов, игловок, машин и веретен, для того, чтобы на скудные, сбереженные копейки приехать за сотнями тысяч верст, подышать свободно и отдохнуть на возвышающемся зрелище всемирной человеческой деятельности. Филистеру все это пустяки, вредные траты; но тем бедным работникам, что не утратили еще, за премудрыми резонерствами, человеческой мысли, им другое говорит всемирная выставка, они громко слышат, что тут их торжество, наконец, что тут их и дворец, и университет, и балльная зала, и триумфальная арка»⁹.

Вспоминая Парижскую выставку 1867 года, он пишет, что «видел целые партии работников и мастеровых, то французских, то немецких, то английских, сложившихся большими группами и приехавших из глубины своих провинций в Париж: они всей своей ватагой расхаживали по залам выставки (а впоследствии по залам Лувра, Люксембурга, Клоуни и других музеев). Стасов пишет, что «всегда был между ними один, более подготовленный, образованный, который шел вожаком впереди, ос- (Продолжение на стр. 40)

Художник и пластмассы

Л. Супрун

Ю. Апарин
Пляжная сумка — надувной
матрац.
Возможности использования.
Поливинилхлоридная пленка.
Проект. 1973 Химкомбинат
«Капролактан». г. Дзержинск



«Пластмассы — это материал будущего», — говорили химики.

«Пластмассы — это новые формы зданий, судов, автомобилей, станков, домашней утвари», — говорили архитекторы и дизайнеры.

«Пластмассы — это будущее в искусстве», — поддерживали их художники.

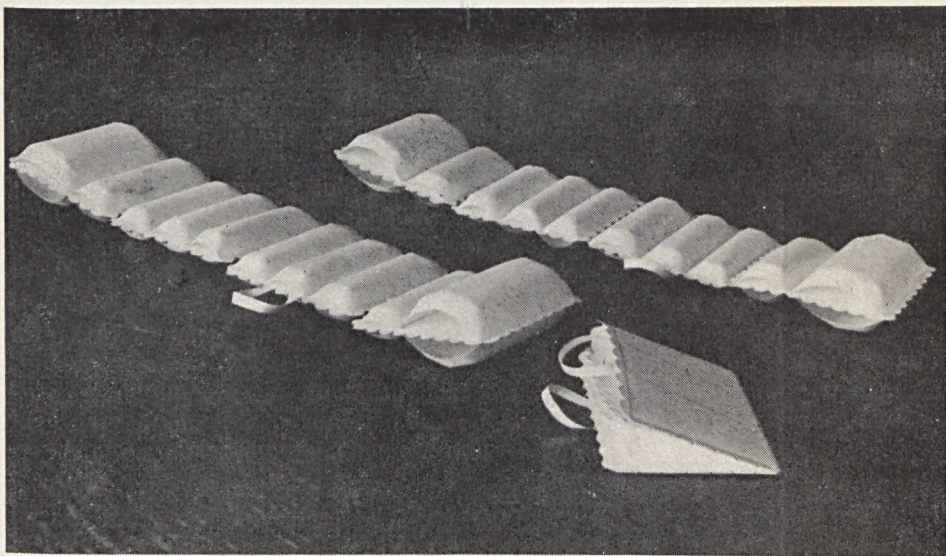
Таковы были прогнозы, звучавшие в конце 40-х — начале 50-х годов, когда пластмассы начинали входить в нашу жизнь. Сколько о них тогда говорили, писали, спорили!

И вот наступает время того самого «завтра» пластмасс, которое прогнозировалось десятилетия назад. В технике предсказания воплотились в реальность научных исследований и практических разработок, сфера применения пластмасс все более расширяется, их роль все более важна и ответственна.

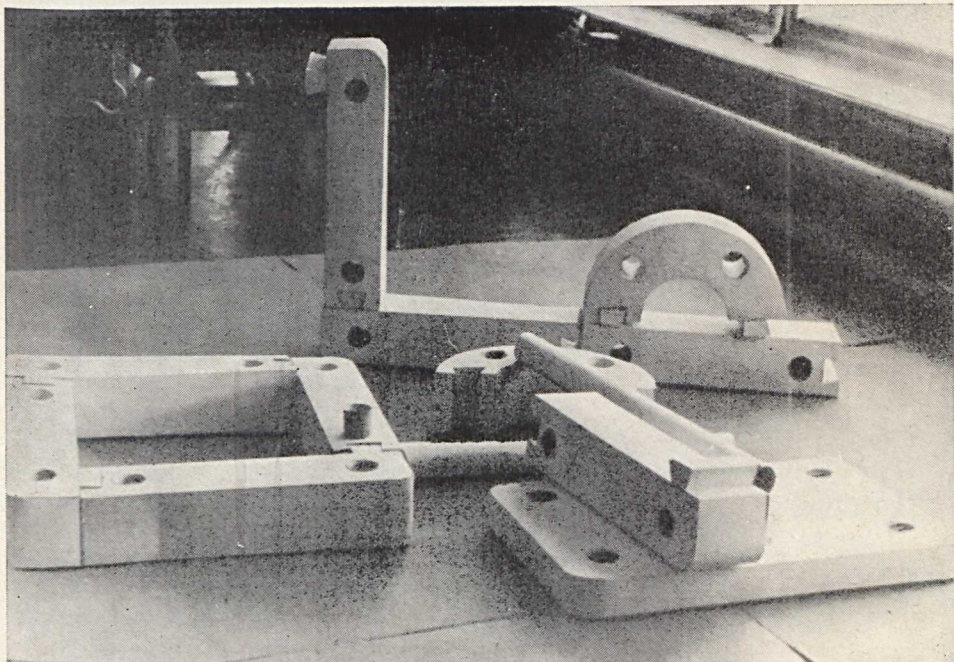
А как обстоят дела в художественной промышленности, сбылись ли пророчества относительно эстетического значения «материала будущего»?

В искусствоведческой литературе мы не найдем сколько-нибудь серьезного разговора о художественных изделиях из пластмасс. Если и пишут о пластмассах, то очень мало и, как правило, в отрицательном тоне. На художественных выставках изделия из пластмасс редки и незаметны. А ведь речь идет не о мелочи, а о продукции целой отрасли промышленности. Предварительные подсчеты показали, что заводами одного только главка Министерства химической промышленности — Союзхимпласта — выпускается около 600 наименований галантерейных, канцелярских, спортивных и иных товаров массового спроса. Если прибавить к этому изделия, выпускаемые предприятиями местной промышленности РСФСР и союзных республик, заводами иных министерств и ведомств, то картина получится весьма внушительная.

Объем производства велик, ассортимент огромен, но выбрать хотя бы несколько десятков таких изделий, которые можно было бы без тени сомнения предложить для показа, например, на ВДНХ или на зарубежной ярмарке, — дело очень непростое: в одном случае форма вещи устарела, в другом — конструктивные недоработки, неправильная комплектация изделия, поистине устрашающий цвет... Результат налицо: отрасли, работающей на полную мощность, нечего было показать на выставке «Массовые виды художественных изделий, выпускаемые предприятиями РСФСР», организованной специально для показа изделий массового спроса. Бесспорно и очевидно, что проблема повышения качества изделий, их эстетической выразительности — один из самых насущных вопросов развития производства товаров народного потребления из пластмасс. Этому вопросу была посвящена специаль-



Сумка — надувной матрац.
Поливинилхлоридная пленка.
Общий вид



В. Бездробный.
Набор оборудования
для детских игровых комнат.
Пенополистирол. Проект
1972
п/ф Укрпластик

ная коллегия Министерства химической промышленности, состоявшаяся в конце мая 1973 года. Важнейшей причиной, мешающей повышению качества изделий из пластмасс, была признана недооценка роли художника на предприятиях.

В отрасли до самого последнего времени едва ли можно было насчитать десять художников с высшим специальным образованием, основную же массу составляли практики, знающие производство, но не имеющие настоящей художественной школы, широкого кругозора.

Выставка выпускаемых в настоящее время изделий и перспективных образцов, подготовленная к коллегии, подтвердила, что без художника на предприятии невозможно повысить качество выпускаемых изделий. Предприятия в Вильнюсе и в г. Олайне (Латвийская ССР), где созданы относительно нормальные условия для работы художников, завод им. «Комсомольской правды» (Ленинград), идущий по пути сотрудничества с ленинградским филиалом ВНИИТЭ, показали изделия несравненно более высокого художественного качества, чем основная масса предприятий.

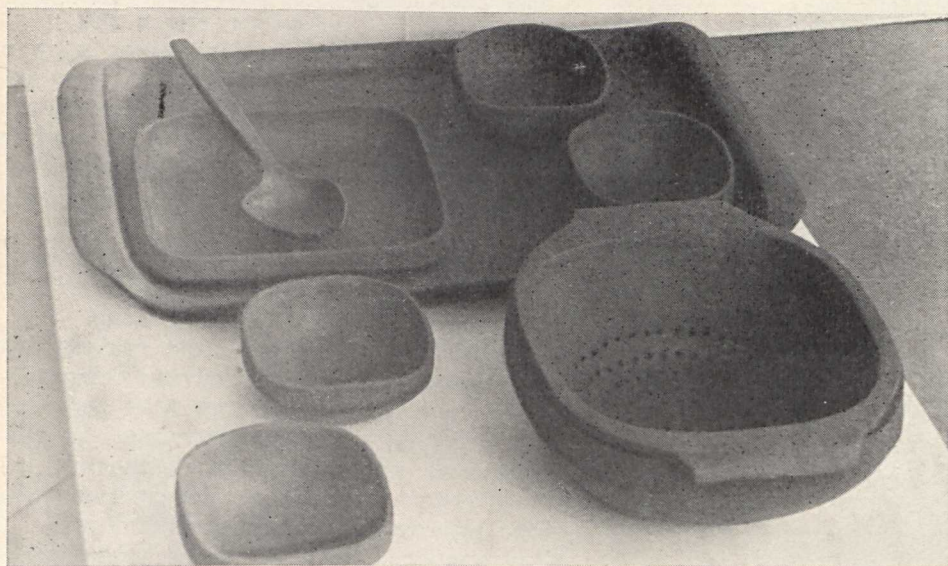
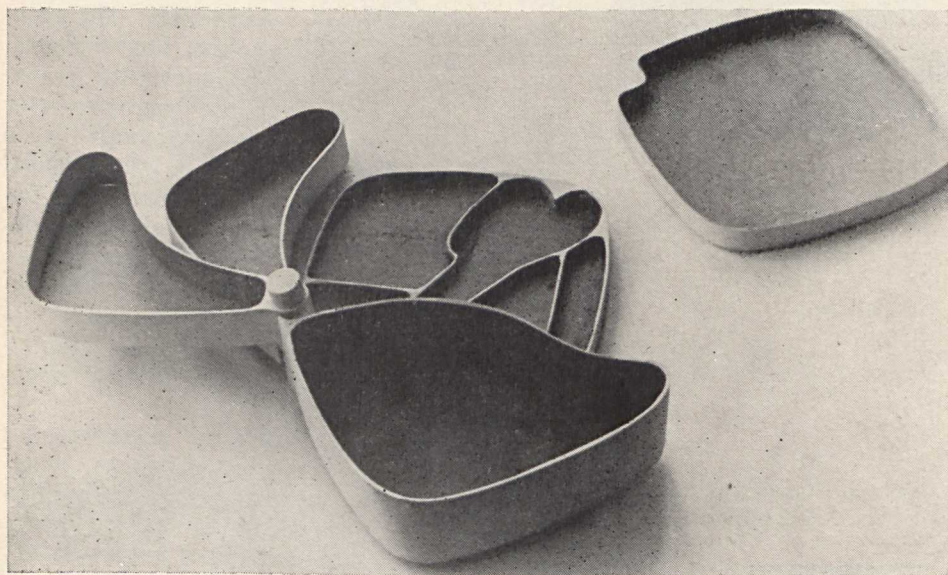
Невнимание руководителей предприятий к вопросам эстетического качества, недостаточное знание художниками принципов и методов художественного конструирования неминуемо приводили к крупным недостаткам, конструктивным и декоративным просчетам в создаваемых изделиях. Положение усугубляется еще и тем, что художник не имеет необходимых прав и авторитета на предприятии, и, обладая хорошей профессиональной подготовкой, он не в состоянии приложить свои знания для контроля над качеством изделия на стадии его внедрения и приспособления к технологии предприятия.

Даже удачно спроектированное изделие, как правило, непоправимо ухудшается в процессе внедрения в производство.

Решение этих сложных задач требует сил и времени большого коллектива специалистов, значительных усилий всех работников отрасли, регламентации прав и обязанностей художников предприятий, закрепления этих прав в «Положении о работе художников в промышленности».

Для наиболее рационального формирования ассортимента — снятия с производства устаревших, налаживания выпуска новых изделий — необходим комплексный подход к проектированию новых изделий с учетом перспективного развития различных функциональных зон современной квартиры, новых форм труда и отдыха современного человека, определение сферы бытования пластмасс.

Отметим некоторые положительные сдвиги, наметившиеся в настоящее время, которые при наличии благоприятных условий могут дать плодотворные результаты в масштабе всей отрасли. В 1969 году



А. Гришкă
Набор посуды для дачи.
Дакрил, полистирол,
двухцветное литье.
Проект. 1972
Вильнюс

Э. Чебоксарова
Набор декоративных
напольных ваз и кашпо.
Аминопласт, фенопласт.
Проект. 1971. Северодонецкий
химический комбинат

А. Неверов
Коробка для швейных
принадлежностей.
Полистирол.
Проект. 1972
СКТБ. п/ф Укрпластик

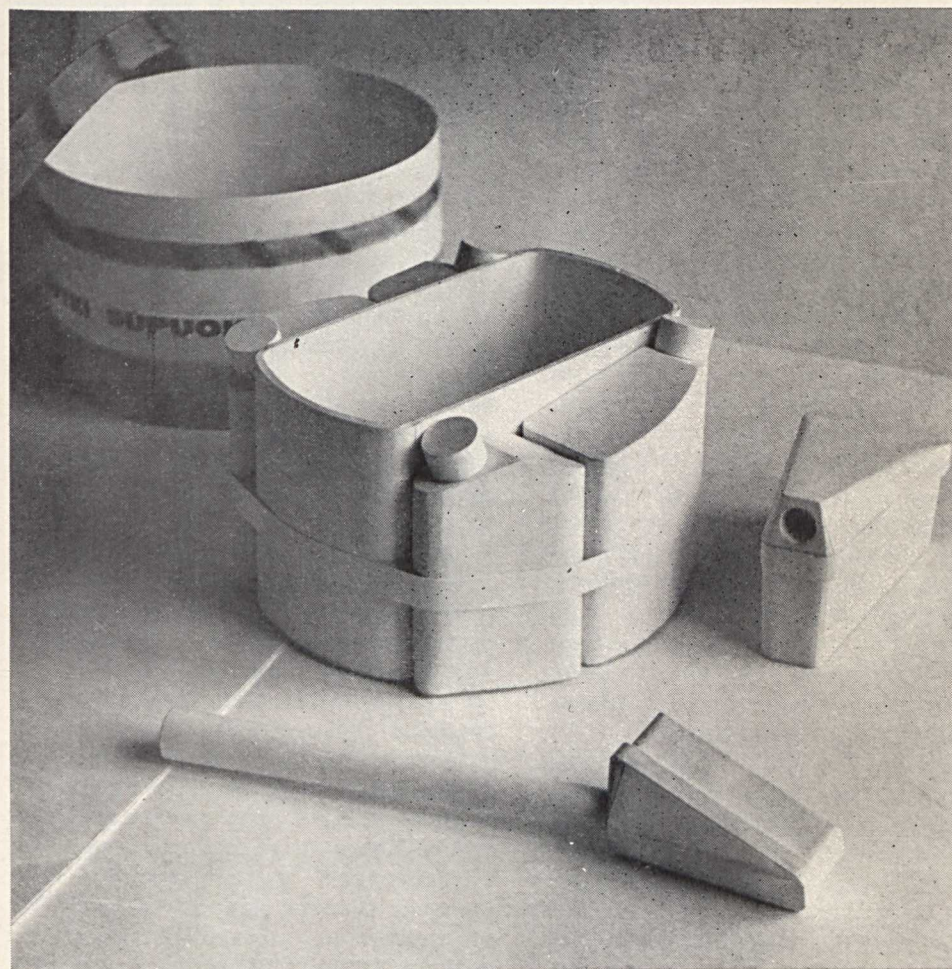
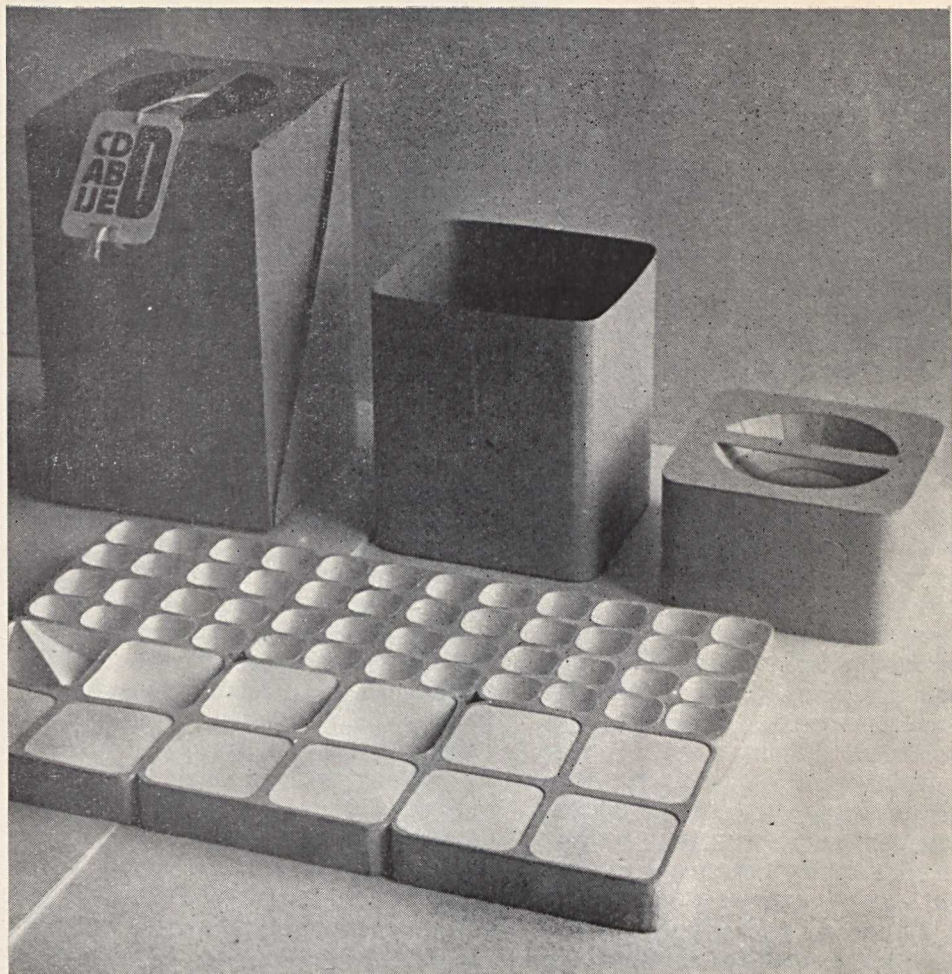
по инициативе руководства Министерства химической промышленности были организованы курсы повышения квалификации художников, работающих на предприятиях Минхимпрома. Учебно-производственная база курсов сложилась на основе сотрудничества Минхимпрома с Московским высшим художественно-промышленным училищем (б. Строгановское), имеющим значительный опыт подготовки художников-конструкторов.

Училище взяло на себя основную часть работы, в которой наиболее активное участие принял факультет промышленного искусства, руководимый А. Короткевичем. Коллектив авторов под руководством проф. Г. Крюкова составил специальную программу двухгодичного очно-заочного обучения, ориентированную на художников, имеющих опыт работы на предприятиях химической промышленности. В течение двух лет преподаватели кафедры художественного конструирования по специально разработанной методике проводили заочные консультации, два раза в год собирались двухнедельные учебные семинары, состоявшие из лекций и практических занятий по эстетике, истории дизайна, конструированию изделий различного назначения, промграфике и упаковке изделий из пластмасс. Учебную программу успешно освоили 57 заводских художников.

Для проведения следующего, практического этапа работы — проектирования изделий по заданиям предприятий, проводились творческие семинары, на которые художники приезжали с заданиями заводов и выполняли свои проекты, консультируясь с преподавателями.

Осложняли проектирование слабый уровень исследовательской работы в области ассортимента изделий из пластмасс, отсутствие целевого распределения сырья в производстве товаров народного потребления и нехватка некоторых видов сырья, обладающих нужными для этой группы товаров декоративными свойствами. Поэтому преподавательскому коллективу семинара приходилось нередко корректировать задания, выданные заводами. За два двухнедельных семинара в декабре 1972 и в апреле 1973 года (срок чрезвычайно короткий для доведения проекта до стадии обоснованного художественно-конструкторского предложения) было создано более 40 проектов, признанных технико-художественным советом Минхимпрома достойными внедрения в производство.

На итоговой выставке семинара были представлены проекты и макеты бытовых вещей, необходимость производства которых не вызывает сомнения. Это до мельчайших деталей продуманный, небольшой, но емкий шкафчик для домашних инструментов; несколько вариантов шкатулок и несесеров для швейных и туалетных принадлежностей; шкафы и секционные



А. Некрасов
Палитра художника.
Полистирол. Проект. 1971
Завод пластмасс. Нижний
Тагил

Э. Зебрис
Набор емкостей, щетки и
упаковка для
автокосметики.
Полистирол. Проект. 1971
г. Олайне,
Латвийская ССР

полочки новой конструкции для ванной комнаты; компактный набор для фотолюбителя, где есть все необходимые предметы, решенные утилитарно более совершенно по сравнению с существующими; предметы оргтехники и оригинальные игровые устройства для детской комнаты и детской площадки.

Одной из важных сторон работы семинаров является, наряду с обновлением ассортимента, разработка изделий для новых, только вводимых в производство материалов. Особого одобрения заслужили проекты детского водного велосипеда и водных лыж из вспененных пластмасс художника-конструктора Сызранского завода пластмасс Э. Галанина.

Наряду с сугубо утилитарными вещами на семинаре проектировались и декоративные. Так, интересный комплект кашпо и ящиков для декорирования балконов сконструировал Э. Зебрис (г. Олайне), напольные и настольные вазы для цветов по-новому решили художницы В. Ходжибекова и М. Павлова (Москва). Руководители семинара и художники ставили перед собой задачу найти путь расширения ассортимента и новых принципов декорирования изделий из пленочных материалов. Художники Е. Тищенко и А. Михальков искали своеобразные по цвету и ритму узоры, не повторяющие декор традиционных текстильных изделий. Совершенно новое изделие из поливинилхлоридной пленки сконструировал Ю. Апарин (Дзержинск) — секционный надувной матрац, способный превращаться то в небольшую пляжную сумку, то в кресло с тентом, то в детский игрушечный домик. Это пример удачного соединения художественной фантазии с отличным знанием возможностей производства и свойств материала.

Группа энтузиастов, сплотившихся вокруг курсов, пока невелика. И сложившееся в отрасли положение настоятельно диктует продолжение и развитие этой работы, в которой должны принимать совместное участие Минхимпром, его Институт повышения квалификации, СКТБ по товарам культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода из пластмасс. Намеченная организация специальной кафедры по работе с художниками в институте повышения квалификации Минхимпрома будет дальнейшим шагом в этом направлении, внесет в работу большую организованность и планомерность.

Сегодня же самой важной задачей является создание условий для скорейшего внедрения в производство уже готовых разработок, представляющих весьма значительный шаг вперед по сравнению с тем, что выпускается в настоящее время промышленностью, производящей товары массового спроса из пластмасс.

ПРОГРАММА РЕАЛИЗМА И ЭСТЕТИЗАЦИЯ СРЕДЫ

(Окончание. Начало на стр. 34)

танавливался в каждом отделе выставки или музея, кругом него толпилось его капельное войско, и он читал им что-то вроде маленькой лекции, быстрой, горячей, про то, что у них было перед глазами»¹⁰.

«И я себе говорил,— пишет далее критик,— вот теперь начинает приходить и ваш час, бедные труженики: в глубине своих захолустий вы поняли, что эти всемирные выставки — *ваш спектакль и ваша школа* и вы всей душой рванулись туда, где почуяли истинную свою науку и истинное просветление своего ума. Как эти вот образчики всемирной работы, как эти поразительные образчики должны *расширять вашу интеллигенцию* и зажигать дух на новые подвиги творчества и создания!»¹¹ Само искусство — и его станковые формы, и архитектура — все оказывается вовлеченным в эту целостную художественную форму преобразования мира. И форма создается не умозрительно, а, — что совершенно отчетливо видит Стасов, — как универсальная всемирная форма совместной деятельности «работников», преобразующих в ходе промышленного развития всю систему отношений в мире, в том числе и по-новому формирующих предметно-пространственную среду.

Интересно, что Стасов подчеркивает роль каждой страны в этом процессе. «Франция,— пишет он,— научила Европу тому, с какою стройностью и красотой должны являться, на глаза всем, предметы, в том или другом отношении примечательные. Она научила, как можно и должно расставлять, раскладывать и развешивать массы предметов, назначенных для зрелища народных масс». Последовательный, воинствующий демократ Стасов ведет эту линию от «линий Пале-Рояля», от аристократических витрин и магазинов, куда съезжалась столь ненавистная критику «праздная», «тунеядная» Европа тратить «неправедное» свое богатство. И эта линия развития, эта преемственность Стасову понятна, потому что уже та эпоха, как осознает Стасов, выявила, что «совершенен каждый предмет только тогда, когда доходит до степени изящества»¹². Критикуя «превосходные по материалам» русские промышленные изделия, «до того безвкусно или неуклюже представленные, что никакое внимание не способно на них остановиться и увидеть в них предметы, достойные современной жизни», Стасов пишет: «Нужно, чтобы чья-то другая, *более художественная и взрослая, рука* прошлась по ним и дала им *окончательную форму* или выставила их в настоящем свете. Какой именно облик и какая форма представления будет у предметов, у каждого в отдельности или группами — это не все равно, это не такое условие, через которое можно безнаказанно перескочить»¹³.

Для Стасова такой «рукой» являет-

ся рука художника, но — социально ориентированного художника, ориентированного в сегодняшнем дне, в его исторических взаимосвязях, временных и пространственных. Ибо универсализация производства, универсализация восприятия людьми мира как целого, восприятие и духовных и предметно-пространственных форм жизни как целостной формы, неразрывно связанный с содержанием социального и технического прогресса, — все это определяет восприятие Стасовым современной ему истории как сложного, многосвязного, полного противоречий процесса, развернутого в пространстве всей планеты, когда «народы уже не прячутся ревниво друг от друга, а ищут один другого»¹⁴. Эта целостная форма интегрирует, по мнению Стасова, притом интегрирует творчески, все, исторически накопленное во времени, все, что в ходе сегодняшнего исторического развития дают самые разные районы мира. В этом своем понимании универсальности, приносимой промышленным производством, Стасов стремится осмыслить ту объективную закономерность, которая была открыта и сформулирована Марксом, писавшим о неизбежности превращения истории во всемирную историю, об универсализации индивида как следствии развития промышленного производства.

«Народ тут развивается и мужает», — завершает свои размышления критик, определяя всемирные выставки как «одно из самых всемирно-доброжелательных, истинно демократических созданий нашего века»¹⁵. И это пишет Стасов, активно присоединившийся к той формулировке реализма в искусстве, которую высказал Гюстав Курбе: «Реализм — это демократизм». Стасов, распространивший это понимание реализма на все сферы «художественного вкуса и всякого вообще художественного творчества, не только по части собственно искусства, но и всей художественной промышленности»¹⁶, тех процессов и свершений, которые призваны «привить художественное чувство, художественный вкус народу — но не одной которой-нибудь его частице, или привилегированному классу (как это часто бывает), а в самом деле народу, всему народу»¹⁷.

В центр «сообщества всех людей» как творящую силу, как великого коллективного художника Стасов ставит человека труда — тех, кого с такой детальностью, описывая и профессии, и даже самые орудия их труда, перечисляет критик. Перечисление не случайно, потому что для Стасова зрелище — эстетизированное зрелище — результатов труда непременно связано с картиной самого труда. Это — единая картина, в процессе создания которой и реализуется в сегодняшнем дне «искусство будущего», когда осознающий себя **человеком труда** производитель, «человек полезности» (по Вагнеру) и становится «человеком искусства».

Итак, реалист и теоретик реализма Стасов также взыскует «осуществления целостного и синтетического ис-

кусства в грандиозной форме» — так же, как эстетический романтик Вагнер, как эстетический романтик Рескин, как утопический социалист — и все-таки социалистический романтик — Моррис. Но Стасов, в отличие от Вагнера, находит в сегодняшнем дне реализацию той грандиозной «драмы будущего», сверхэстетической по своим реалиям и возможностям, которая вовсе не требует утопических попыток реализовать целостную форму в отдельном произведении искусства. В отличие от Рескина, Стасов не ставит во главу угла обращенный вспять этический утопический императив в качестве основы эстетизации предметно-пространственной и духовной среды человека, а исходит из реальных процессов истории, процессов производства и их влияния и на возможности формирования пространственно-предметной среды, и на принципиальные изменения в сознании людей. Стасов с его ощущением «всеобщности», может быть, единственный из художественных деятелей своего времени столь интенсивно эстетически, и притом со знаком «плюс», понял и пережил эту универсализацию как **психологически постигаемое** явление, как реальный процесс повседневной жизни, воспринимаемой **исторически**, и увидел за ним новые формы организации среды. Стасов увидел неразрывно связанные с этой универсализацией возможности использования, интегрирования всеобщего опыта — и «временного», и «пространственного», в том числе и возможности использования «ручной», кустарной традиции, использования как мощного стимула эстетизации крупного промышленного производства. И в этом Стасов идет решительно дальше Морриса, связывая с реальным экономическим развитием новый принцип включения человека труда в самый процесс демократического формирования среды, подчиненного общим задачам демократизации социальной жизни.

В этом Стасов идет дальше просветительского утопизма не только современного ему, но и будущего — утопизма, ставившего во главу угла абстрактно интерпретируемую задачу «убеждения» общества в необходимости «способности видения» и «чувства формы». Стасов видит путь к решению этих задач в **реальной оценке людьми труда плодов своего труда**. Важно и то, что, не будучи ни архитектором, ни мастером в конкретной области искусства, но будучи критиком, рассматривавшим художественно-критическую деятельность как деятельность философски-критическую и социально-критическую, Стасов не поддается обаянию романтических концепций «искусства будущего» и «интегральной художественной формы». Задолго до, например, немецкого Веркбунда (образованного в 1907 году, год спустя после смерти критика) Стасов принимает как тенденцию исторического развития то, что исследователи определяют как «условие всеохватывающего промышленного требования для художественного формообразо-

вания, базирующегося на принципе универсальной функциональной правдивости и универсального визуального единства всех предметных форм»¹⁸. И задолго, и накануне того, как умами теоретиков были порождены эти строгие дефиниции, критик размышлял об этом — и тогда, когда он по свежим следам писал отчеты о всемирных выставках, и когда «по свежим следам» же подводил итоги развития искусства XIX столетия.

Стасов, в свойственном ему стиле, сочетавшем эмоциональность и строгость формулировок, увидел и начало, и историческую и социальную детерминированность, и механизмы развития, и цели «новой эры в промышленности и художественном творчестве главнейших европейских народов»¹⁹.

Реалист — в том обобщенном смысле, в каком он сам говорил о реализме XIX века, — Стасов и увидел в «циклопическом» труде силу, способную гуманизировать и сам труд, и придать пространственно-предметной среде, вернее, единству духовной и пространственно-предметной среды, подлинную, гуманистическую целостность. Оттого столь программно звучат у Стасова слова об ином «дворце», иной «бальной зале». Слова, написанные еще в 1873 году и провозгласившие эстетически универсальное преобразование мира, уже начавшееся и налагающее свой отпечаток на «все, к чему только способен нынешний человеческий гений», заставляющее «миллионы людей... любоваться на результаты великолепнейшего творчества, думать над ним и учиться продолжению этой самой работы»²⁰. И в этом Стасов видел «в истории XIX века один из великолепнейших, благодетельнейших и плодотворнейших фактов его общественной, народной жизни».

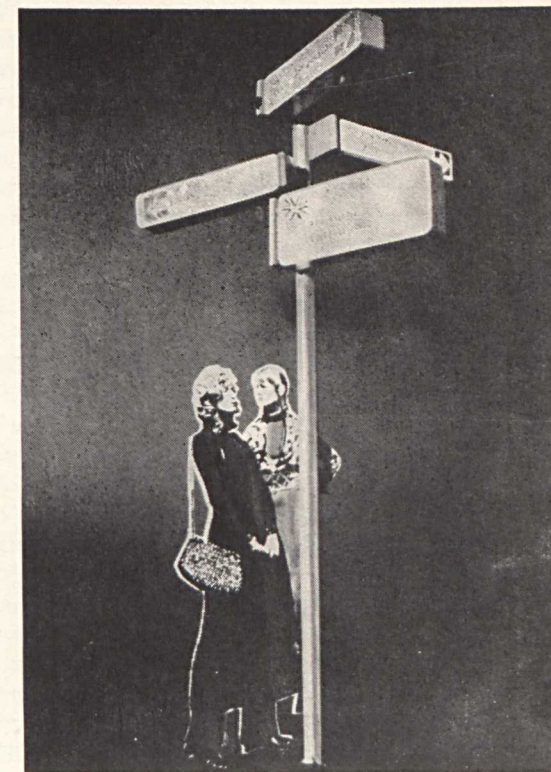
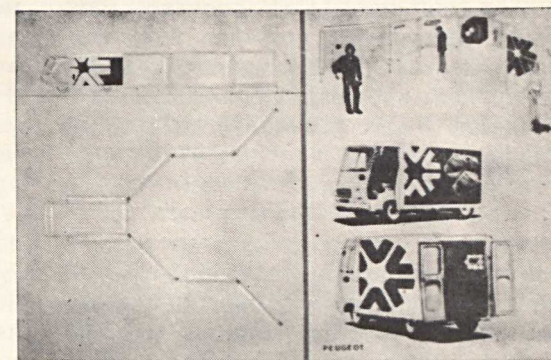
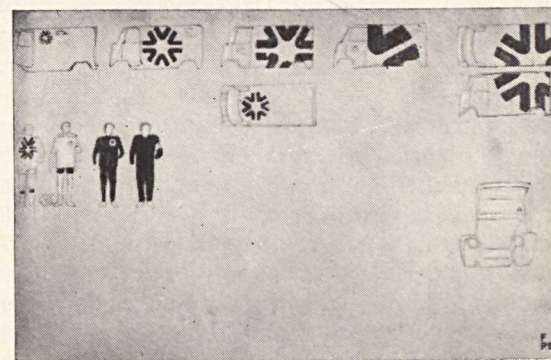
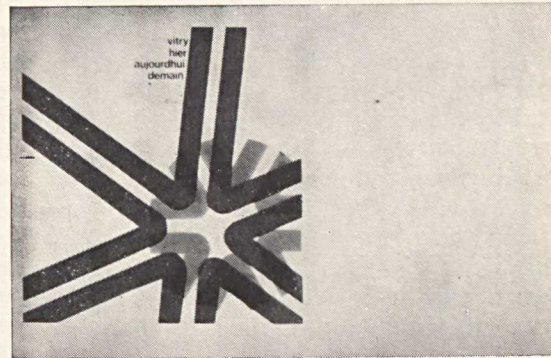
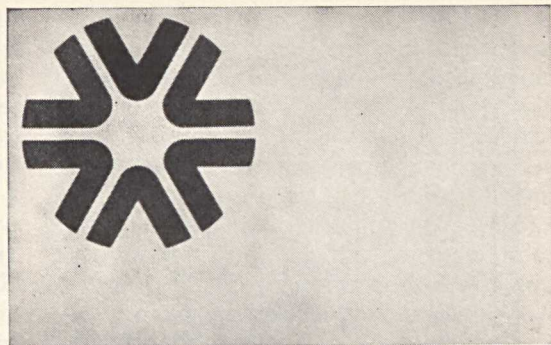
Встречи с дизайнерами Франции

Л. Жадова

От редакции:

О современном состоянии французского дизайна написано еще мало. После периода активности и подъема (кульминацией которого было создание «Института среды» в Париже и грандиозная выставка 1971 года) наступил ощутимый спад, который сами дизайнеры трактуют как «кризис».

Публикуемая ниже статья нашего корреспондента Л. Жадовой — не кабинетный труд. Это живой рассказ о встречах с прогрессивными деятелями французского дизайна, большинство из которых хорошо известны читателям нашего журнала.



Справа:

Д. Моранди
«Знаковая информация для
оформления городской
среды Витри».

Проект выполнен по заказу коммунистической мэрии. Моранди делает интересную попытку создать «человеческую» городскую среду из средневекового в основе городка, распыряемого новостройками и забитого транспортом. На старинные улицы как бы надевается современная рама, рассчитанная на объединение в будущем исторических и новых районов. Она комплектуется из легкого городского оборудования, которое собирает в единое целое прежде хаотично рассыпанные по улице навесы автобусных остановок, телефонные будки, почтовые ящики, рекламные щиты. Пространственная среда по-новому организуется и тщательно отработанной (в цвете и графике) системой знаково-словесной информации и сигнализации. Характерен, например, герб — знак города, легко ложающийся и значком на бумаге мэрии, и опознавательным орнаментом на спортивных костюмах, и декоративными композициями на кузове агитавтомобилей.

¹ В. В. Стасов. Собр. соч. в 3-х томах. т. I, «Искусство», М., 1952, стр. 540

Далее по этому изданию.

² Там же, т. III, стр. 492.

³ Там же, т. III, стр. 542.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. т. 12, стр. 736.

⁵ В. В. Стасов, т. I, стр. 536.

⁶ Там же, т. I, стр. 539.

⁷ Там же, т. III, стр. 489.

⁸ Там же.

⁹ Там же, т. I, стр. 526.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же, т. I, стр. 539.

¹³ Там же, т. I, стр. 540.

¹⁴ Там же, т. I, стр. 525.

¹⁵ Там же, т. I, стр. 527.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, т. I, стр. 527—528.

¹⁸ См.: В. Гропиус. «Границы архитектуры», стр. 29 (предисловие)

¹⁹ В. В. Стасов, т. I, стр. 537.

²⁰ Там же, т. I, стр. 599.

Человеку, знакомящемуся с современной ситуацией во французском дизайне, с первых же встреч с художниками становится ясно: эпоха победных настроений кончилась¹.

«...Французский дизайн в полном кризисе, ничего нового нет».

«...Институт среды закрыт. Мы писали протест, но это ни к чему не привело. Реорганизованный институт не отвечает своему названию».

«...Дизайнбюро «Технес» пребывает в спячке».

«...Роже Таллон ушел из «Технес»; он организует свое собственное бюро. Он больше не преподает, оставил факультет дизайна».

«...Клод Шнайт, возглавлявший Институт среды, покинул его».

«...Жак Фаммери также ушел из Института».

Случайно мне удалось посетить здание бывшего Института среды. Его аудитории и прекрасно оборудованные мастерские печально пустуют. Одни говорят, что во всем виноваты функционалисты. Другие возлагают всю вину за кризис Института на сторонников художественного направления, называемого «арт-дизайном».

По-видимому, подъем французского дизайна был во многом связан с контестацией², то есть движением протеста против всех и всяческих норм буржуазной культуры. Нынешняя кризисная ситуация — одно из явлений общей реакции на события 1968 года во Франции. Мой старый знакомый, профессор Сорбонны, говорил, что настроения студентов резко изменились. Насколько они были динамичны еще два года назад, настолько пассивны сейчас. Хотя какие-то рецидивы движения протеста еще можно наблюдать (двор Академии художеств заклеен контестационными плакатами и листовками, иногда вспыхивают забастовки студентов-архитекторов; художники эпатажируют публику, разгуливая с раскрашенными лицами по парижским улицам), однако все это происходит в другой общей атмосфере.

Что же делается во французском дизайне? Лишь постепенно, разговаривая с Р. Таллоном, Д. Моранди, Ж. Фаммери, Ж. де Бюром, я начала что-то понимать.

*

Многое прояснила встреча с Ф. Барре, генеральным секретарем Центра художественного конструирования в Париже. Я много слышала об этом энергичном тридцатипятилетнем руководителе французского дизайна. Он говорил живо и заинтересованно; и в то время, как мнения самих дизайнеров, окрашенные личными эмоциями и пристрастиями, были противоречивы и сумбурны, Барре излагал свое понимание ситуации более ясно и, думается, объективно.

— Институт среды, — начал он, — был создан как высший в системе педагогических и научных учреждений в сфере дизайна. Случайно ли, что Институт быстро стал средоточием передовых сил французской интеллигенции, связанной с проблемами проектирования, а значит, и transforma-

ция окружающего нас мира? Думаю, нет. Там совместно работали архитекторы, дизайнеры, художники, инженеры, социологи, экономисты, психологи. Если вы видели первый номер журнала «L'environnement» («Среда»), то помните, что он был очень определенным по своей программе.

Конечно, я помню это издание, отчетливо антибуржуазное по своей направленности, выступавшее за дизайн-среду и против дизайн-объекта, как говорят во Франции, против дизайна отдельных вещей, становящегося в условиях современного развитого капитализма на Западе одним из средств искусственной интенсификации потребления, а тем самым засорения, отравления жизненной среды. — Левацкие гошистские крайности, — продолжает Барре, — в действиях отдельных членов Института еще более осложнили ситуацию. Создалась легенда о диктате левых в Институте. Конечно, Министерство культуры не устранило такое положение. Институт закрыли, мотивируя это его чрезмерной многопрофильностью, якобы мешающей результативной работе. Его реорганизовали, превратив в чисто координационный центр в сфере дизайна. И вот нет исследователей, нет педагогов, пусты классы и лаборатории.

Когда я возразила, что, судя по моим впечатлениям, были и серьезные внутренние причины, способствовавшие закрытию Института, Барре согласился:

— Конечно, внутренние конфликты мешали его работе. Педагогический отдел возглавлял К. Шнайт, представитель неофункционализма в дизайне и архитектуре³; научно-исследовательский отдел — Ж. Фаммери, яркий антифункционалист, приверженец арт-дизайна; его поддерживал А. Бонье, координатор всех дисциплин Института. Раздоры этих двух групп достигли крайности. Но главное: за ними нельзя не видеть проявления различных подходов к проблеме проектирования среды. Представители обоих направлений — утописты. Однако на вооружении неофункционалистов большая теоретическая традиция: Гропиус, Мис Ван дер Роэ и, в общем, Мальдонадо. А арт-дизайн не имеет почти никакой теоретической базы; это осложняет творческую дискуссию. И все-таки, — подытоживает ответ Барре, — закрытие Ульмской школы в ФРГ и нашего Института среды в Париже — звенья одной цепи.

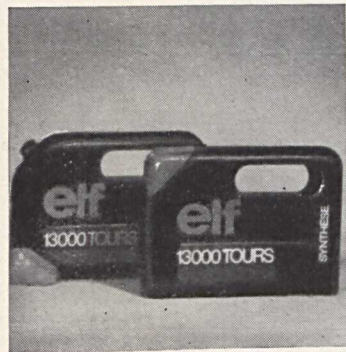
*

Как и все дизайнеры, с которыми я разговаривала, Барре считает, что в настоящее время французский дизайн в кризисе. Полноценный дизайн вещей больше невозможен. (Кстати, может быть, поэтому и нет ничего нового?) А «дизайн-среда» существует только в идее, так сказать, в мыслимом проекте... И тем не менее французские дизайнеры используют любые возможности для разработки новых подходов к его реализации. Приведем два примера. Жак Фаммери занимается сейчас в основном педагогикой. Он ведет курс

Рисунок макета-плана выставки «Еври-Пари» в проспекте экспозиции.

Э. Айо
Макет-план «змееобразной» площади в Шантелло ле Винь.

Р. Таллон
«Новая форма бензозаправщиков elf».

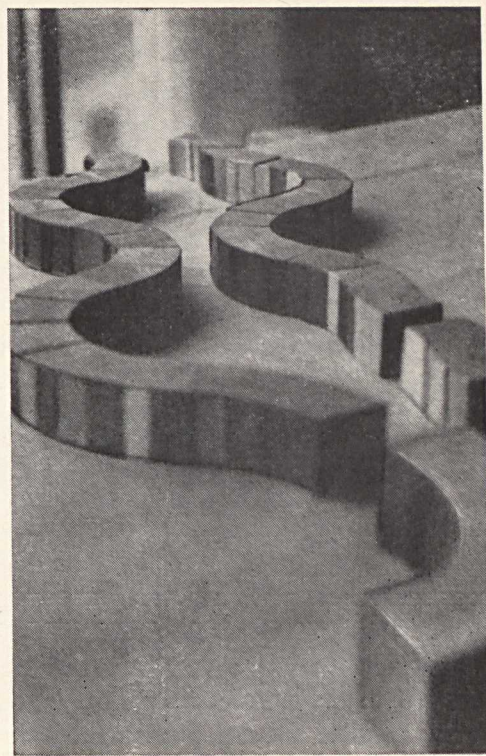
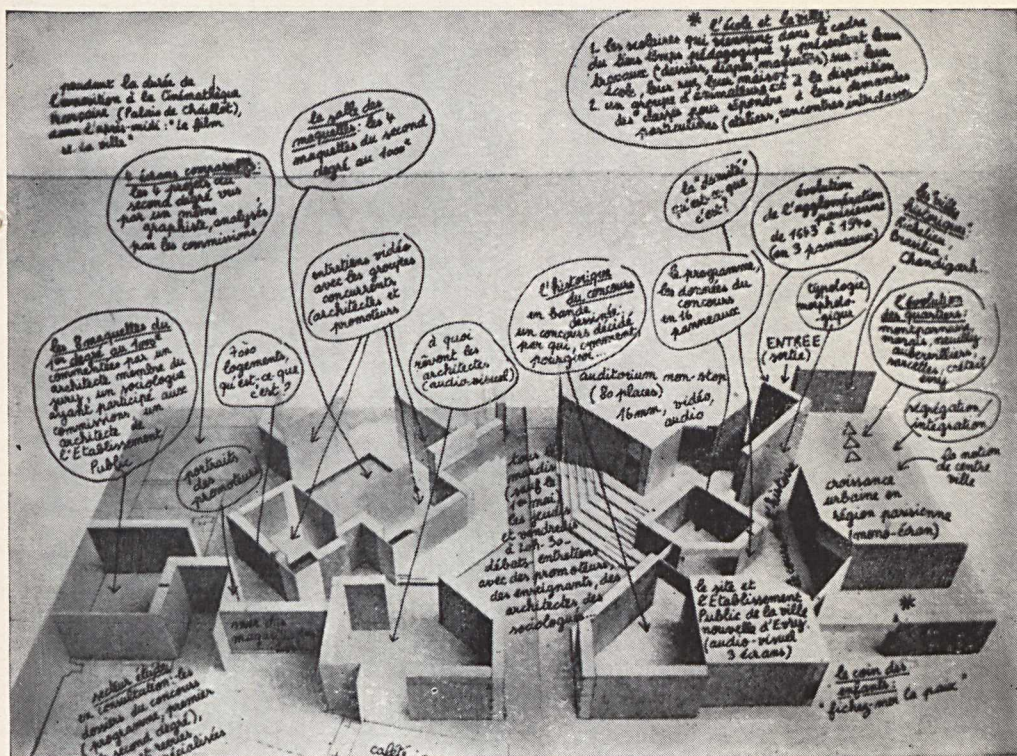


пластических искусств в архитектурной школе «с целью уничтожить барьер, существующий между архитектурой и пластическими искусствами, и готовить архитекторов-пластиков», как записано в программе этого курса.

Ученик Солтана и Урбановича по Варшавской академии художеств, а затем аспирант Ульмской школы, он, будучи студентом, осваивал одновременно и опыт функционалистов, и опыт арт-дизайна⁴. В условиях контестации, исходя из социальной «программы протеста» занимался и до сих пор занимается антидизайном.

— С 1969 года я в кризисе, — рассказывает Фаммери. — Я отрицаю дизайн, «дизайн предмета», я порываю с узкоспециализированным дизайном. Он исчезнет, уступив место «дизайну среды». Язык традиционного, общепринятого дизайна определяется в первую очередь потребностями техники, это отвлеченный от человека производственный язык. Вырисовывается труднейшая задача создать новый гуманистически-содержательный язык проектирования для конкретного человека. Пока это только гипотеза, сфера исследований, поисков новой методологии. Этим я и занимаюсь в педагогике. Надеюсь таким образом разработать базу для возвращения к дизайну, но уже «дизайну среды».

Другой подход характерен для уже знакомого читателям «ДИ СССР» Роже Таллона. Переживая сейчас сложный переходный период своей творческой жизни (в прямом и переносном смысле: после ухода из «Технес», он, по существу, не имеет даже рабочего места), он тем не менее чрезвычайно увлечен созданием программы оборудования национальных железных дорог⁵. Принципиальность проекта в том, что дизайнер стремится создать «новую социально-психо-



логическую атмосферу» для человека. Эта «атмосфера» включает в себя все: и обстановку поезда, и обстановку вокзала — всю среду, в которой находится человек.

Интересно, что над этим проектом Таллон работает в тесном контакте с социологом Мариан Хайслер, членом недавно организованного сектора социологических исследований при Государственной компании железных дорог. Эта энергичная молодая женщина рассказывала мне, как много препон встречает новая проектная программа со стороны руководителей компании. Для них все непривычно, все ставит их в тупик... Эта проектируемая Таллоном «новая социально-психологическая атмосфера» трактуется во Франции как «частичный дизайн-среда», откуда, возможно (хотя это и проблематично) удастся перекинуть мост к превращению среды в предмет проектирования. Пока что, повторяю, это лишь идея.

— Более живая, чем в дизайне, ситуация в архитектуре, — говорил мне Барре. — Появилось много интересных молодых архитекторов. Это люди противоречивые, но с идеями. Они стремятся ответить на потребности населения, которое все более недовольно существующей архитектурой и не столько конкретно самой архитектурой, сколько той жизненной средой, которую она создает. В архитектуре все в развитии, все в движении. Что-то должно родиться. Плодотворно работает, например, молодежная группа «АУА» — Ателье урбанистов и архитекторов, — проектирующая для коммунистических муниципалитетов.

«Диагноз ситуации», данный Барре, лишь подтвердил мои впечатления: отчеты о результатах архитектурных конкурсов (государственных и проводимых префектурами и мэриями) за-

полняют и общую и особенно широко специальную печать. Показателем массовый успех у специалистов и у широкой публики выставки «Еври-Пари», демонстрировавшей конкурсные проекты архитектурного решения нового района Парижа — Еври. Заметим кстати, что и устроена она была в одном из самых известных выставочных зданий французской столицы — Гранд-Пале.

По признанию многих, «единственный интересный эксперимент во Франции» по проектированию среды принадлежит архитектору: речь идет о новом городе Ля Гранд Борн под Парижем, спроектированном и построенном архитектором Э. Айо в сотрудничестве с бригадой молодых художников и скульпторов. Мне уже приходилось писать о нем на страницах «ДИ СССР»⁶.

Впервые во французской художественной культуре Айо и его коллеги попытались разрушить почти непреступную стену, которая традиционно существует между архитектурой и декоративными искусствами и дизайном.

Конечно, новый город не во всем безупречен. Сделана попытка создать живописный городской пейзаж, пластически выразительную экстерьерную среду. Однако интерьер, само жилье осталось за пределами пейзажа, в тисках стандартно-ортогональных схем. Это только город-спальня, у жителей которого много неудобств, затруднены связи с местами работы и культурными центрами.

— Мой город задуман на манер произведения искусства, романа, если хотите, — сказал Айо. Множество проектов и макетов заполняло его ателье в мансарде одного из старинных домов Парижа. Здесь и уже строящийся новый город в Шантелю ле Винь, и начинающий возводиться в ближайшем будущем в Нантерре.

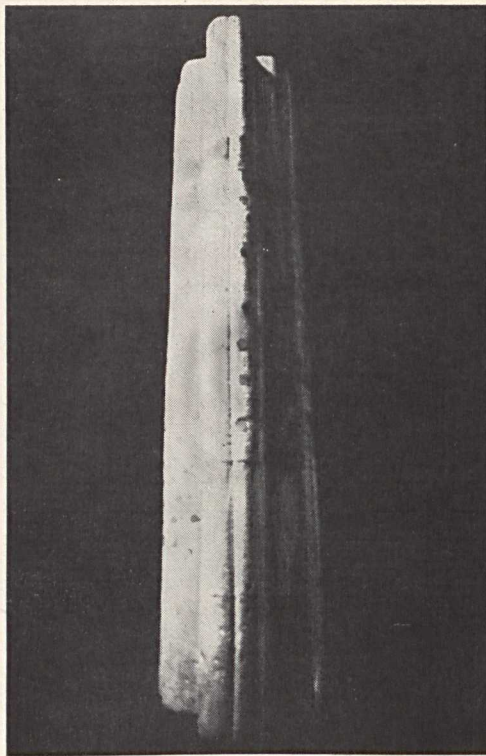
— Они совершенно иные, чем Ля Гранд Борн. В Шантелю, прежде всего, не будет зеленых пространств, — говорит архитектор. — Газоны и парки в городах — это изобретение современной эпохи. А поэтическая атмосфера городского пейзажа может быть и совершенно другой. В очаровательных итальянских городах Мантуе и Парме нет ни одной травинки. Может быть, лишь кое-где — дерево. Город — это одушевленное, окультуриванное пространство: его создает сознание людей, его возводящих, с их отношениями, разговорами, с их образом жизни. Шантелю будет абсолютно урбанистическим пространством. Это может показаться слишком большой претензией, но если он будет на что-то похож, то на Рим. Город должен быть, как огромная квартира: серия площадей, коридор, потом еще площадь. Шантелю будет серией площадей — круглых, квадратных, продолговатых, треугольных, змееобразных...

(Хотелось бы заметить в порядке обсуждения, что новый город без зелени — это спорно. Равнение на образ старинного города не приведет ли к искусственной стилизации?)

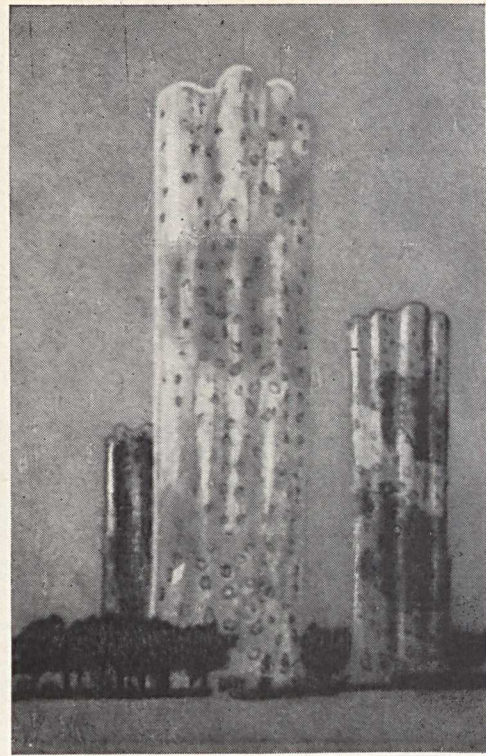
— Тот же подход развивается в проекте другого города, — продолжает Айо, — башнеобразного Нантерра. Идея башен меня воодушевляет: они необходимы в условиях, когда земля дорога. Многие удивляются, что я не противник башен. Я противник их, когда они некрасивы. Мои башни будут сложной формы. Их план образуют кривые, как в скульптуре; покрытые мозаикой, они будут расцвечены таким образом, чтобы в первую очередь воспринимался их цвет, а не объем. Они будут окрашены, как небо, как деревья, как облака — полосами, следующими одна за другой. Они могут создавать свой мир, полный свободы, непосредственности, радостных случайностей⁷.



Э. Айо
«Свободная форма» окна дома
в Нантерре.



Э. Айо
Башнеобразный город
в Нантерре. Макет.



Э. Айо
Башнеобразный город
в Нантерре. Эскиз.

Думается, что о лидерстве архитектуры во французском проектировании можно говорить лишь относительно, так как и дизайнеры, и сами архитекторы все более рассматривают архитектуру как часть проектирования среды в целом. Похоже на то, что «дизайн среды» и архитектурное проектирование сходятся в одной точке.

*

Выставка «Еври-Пари», явившаяся замечательным образцом выставочного дизайна, сама по себе стала высоким примером воссоздания духовно-общественной и профессионально-художественной среды современного проектирования — проблем, трудностей, поисков, экспериментов, общих и для архитектуры, и для дизайна. Эпатажный садик, встречавший посетителя на выставке, — остроумная нейлоновая эпитафия природе в городе, где даже на кладбищенских кустах и цветах, окружающих могилы, вместо листьев «произрастают» (сuspense) женские чулки и трусики, сразу задавал тон экспозиции. Графика и фотодокументы создавали как бы раму для многочисленных аудиовизуальных экспозиционных средств. Записанные на телекассеты интервью с архитекторами, социологами, общественными деятелями, членами жюри и приглашенными позволили все-сторонне комментировать и обсуждать представленные проекты. Вместе с тем демонстрировались многочисленные киноленты, научно-популярные и зрелищные: «Скульптура в Париже», очерки о выдающихся современных архитекторах — Нимейере, Мис Ван дер Роэ, Сааринене и других.

Находчиво спланированная в виде лабиринта с темными кинозальными углами, выставка раскрывалась в центре наподобие общественного форума, где каждый вторник и четверг устраивались доклады с дебатами

(«Архитектура и ее противоречия», «Мифы и реальность — архитектура новых городов», «Городской пейзаж»), на которых бывали и на которые стремились все дизайнеры и архитекторы.

Эта выставка-проблема превращала зрителя в соучастника дискуссии о современном городе. И если о «Еври-Пари» писали меньше, чем о мемориальной выставке Пикассо в Авиньоне, то, по моим личным наблюдениям, зрительский успех у них был приблизительно одинаковым. Потому что проблема эта интересует сегодня всех.

Практика современного французского дизайна в кризисе — но явно расширился и обогатился престиж художественно-профессиональной дизайнерской среды, углубились ее связи с обществом в целом. Не случайно Центр художественного конструирования планомерно занимается выставочной деятельностью: в мае этого года, помимо выставки «Еври-Пари», в залах Центра, в Лувре, открылась экспозиция под названием «Завод, труд и архитектура». В январе будущего года Центр планирует большую выставку советского плаката. Добавлю еще, что, по словам ответственного редактора журнала «Крее» Жили де Бюра, подписка за четыре года поднялась с 7 до 25 тысяч — для Франции это большой тираж. Весенняя конференция журнала «Крее» в 1973 году привлекла 250 промышленников⁸. Все большее внимание к дизайну проявляет телевидение: по третьей линии РТА идут специальные передачи об архитектуре, дизайне и даже готовится дизайнерская программа для детей...

Создается впечатление, что при всеобщем недовольстве состоянием французского дизайна, при всем «кризисном самоощущении» самих дизайнеров плацдарм их профессиональной деятельности не пошатнулся,

потому что укрепляется общественная база существования дизайна.

¹ Л. Жадова, Французский дизайн; В. Аронов, Две модели французского дизайна. «ДИ СССР», 1972, № 5.

² См. Л. Жадова, «Роже Таллон», «ДИ СССР», 1971, № 8.

³ Раньше К. Шнайт возглавлял архитектурный факультет в Ульмской школе. До сих пор он твердо стоит на позициях ее неофункционалистской программы.

⁴ Проект кухни, сделанный Фаммери в Ульме под руководством Г. Оля, выдержан в классическом геометрически-прямоугольном стиле. Последний его проект шестиэтажного жилого дома (совместно с итальянской группой Архидзум) прямо противоположен. Это попытка гармонично вписать новое здание в живописную среду старинного зеленого парижского квартала около Эйфелевой башни. Решение настолько чуждо современным дворцам из стекла и стали, что было отклонено заказчиком.

⁵ Еще несколько лет назад, работая на дизайнерском факультете в Высшей школе декоративных искусств, Таллон взял темой дипломных работ Лионский вокзал в Париже. Каждая группа студентов имела свое задание, подчиненное вместе с тем общей цели. По словам М. Хайслер, дипломы студентов были удивительно интересны и основательны.

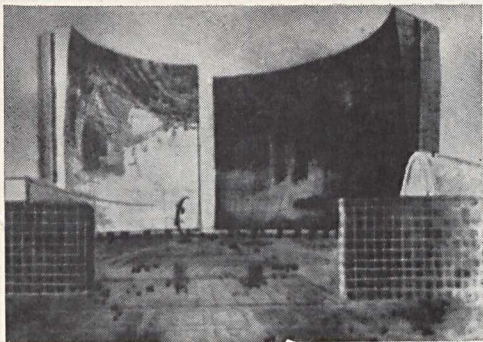
⁶ Л. Жадова, Ла Гранд Борн в Гриньи. «ДИ СССР», 1970, № 11.

⁷ При изложении беседы с Айо автором использовано также интервью во французском еженедельнике «Экспресс» (№ 11, 1972), любезно предоставленном архитектором.

Кстати, очень интересным мне показался конкурсный проект нового парижского культурного центра Дефанс. Два небоскреба, развернутые фасадами к центру города, забраны сплошь стенами-зеркалами. Они должны отражать панораму Парижа. Художником становится как бы сам город. В гигантском отражении создается поэтический Париж — пейзаж, постоянно меняющийся благодаря эффектам освещения. Осуществленное архитектором в Пиренеях здание «Солнечной печи» — физико-экспериментальной установки, ставшей гигантским зеркальным пейзажем гор, натолкнуло его на эту идею.

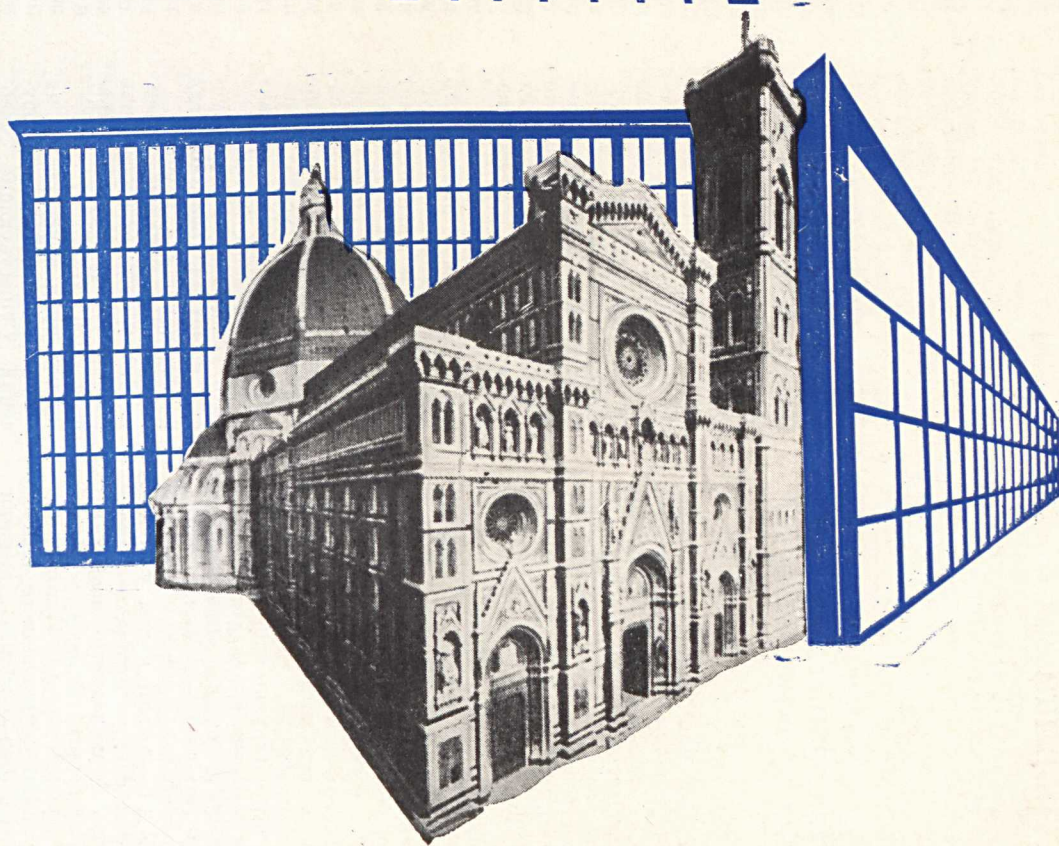
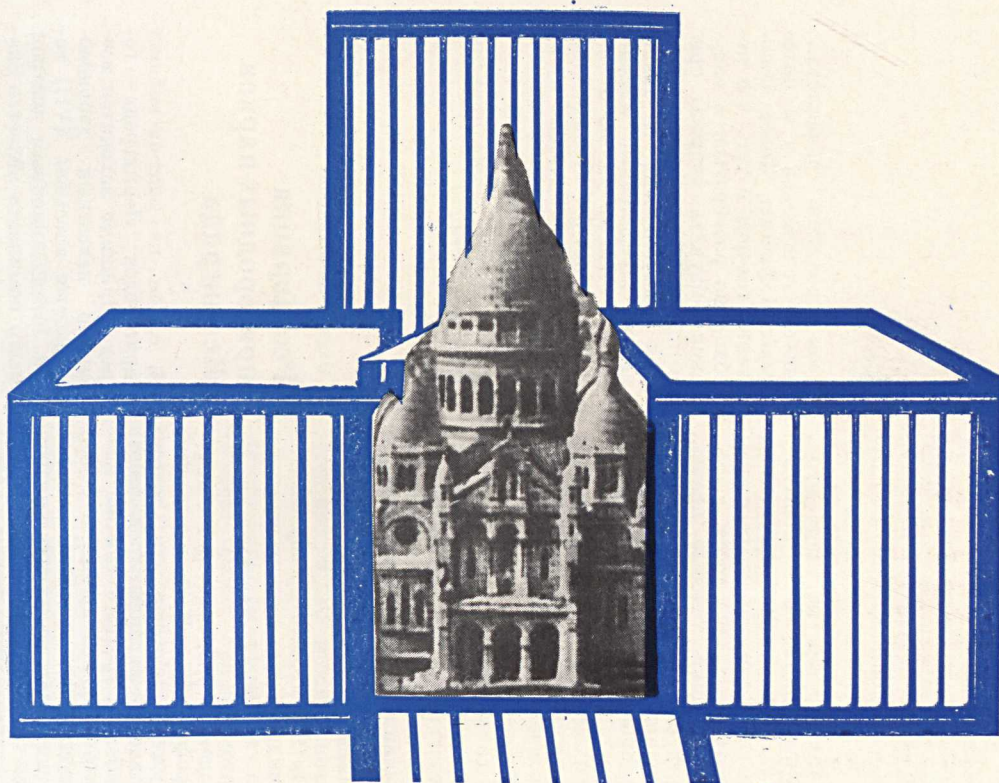
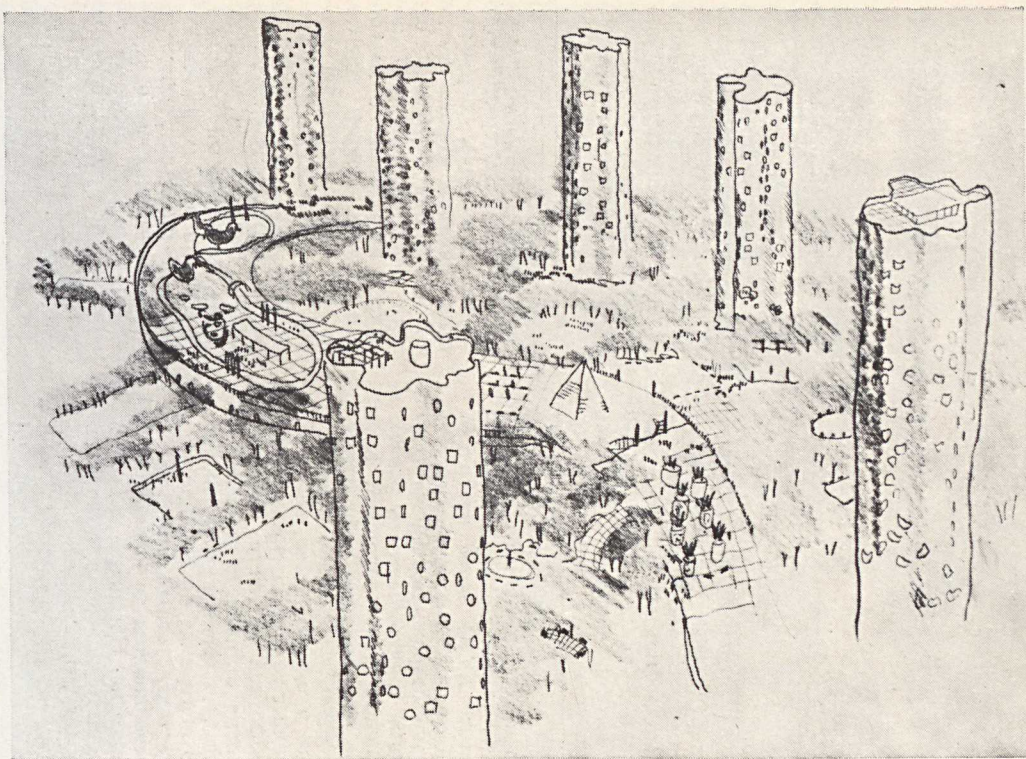
В наше время всеобщего увлечения литературой факта и документальным кино возникает новый вид своего рода документальной монументальной живописи.

⁸ Журнал ежегодно устраивает конференции под названием «Дни «Крее» с привлечением всех заинтересованных лиц.



Проект культурного центра
Дефанс в Париже (архитектура-
«зеркало»).

Э. Айо
Башнеобразный
город в Нантерре.
Эскиз



Ж. Фаммери
Фотомонтажи.
Еще совсем недавно зарубежные социологи, архитекторы, дизайнеры горячо приветствовали функционализм, провозглашали его методом, способным разрешить едва ли не все проблемы — от социальных до экологических. Стекланные «айсберги» современных суперфункциональных сооружений должны были, по замыслу его приверженцев, вести тотальное наступление на традиционную архитектуру Парижа и Рима, медленно, но уверенно вмуровывая ее в хрустальные скелеты. Но если лет десять назад подобные фотомонтажи были бы встречены приветствиями, то сегодня журнал дизайнеров «Сте» иллюстрирует ими мрачный прогноз о будущем архитектуры, смысл которого сводится к тезису: функционализм противоречит здравому смыслу.

Письмо в редакцию

Для промыслов или для промышленности?

Требования, которые сегодня предъявляются к специалисту декоративно-прикладного искусства, очень высоки. Он должен обладать не только профессиональным мастерством, художественной культурой, но и всесторонними знаниями в области современного производства. Подготовка таких специалистов в средних специальных учебных заведениях, учитывая масштабы народного хозяйства, — трудное и ответственное дело.

Подчинение училищ прикладного искусства различным ведомствам не позволяет создать четкую единую систему подготовки специалистов среднего звена. Так, например, в подчинении Министерства местной промышленности УССР находятся три учебных заведения: Вижицкое училище прикладного искусства, Косовский техникум народных промыслов и Ужгородское училище прикладного искусства. Эти учебные заведения готовят специалистов для предприятий министерства. Но парадокс состоит в том, что эти предприятия не в состоянии использовать по назначению выпускников училищ прикладного искусства, в большинстве случаев они просто не нуждаются в них. В штатных расписаниях предприятий нет даже должности, соответствующей квалификации выпускника училища прикладного искусства. В результате молодых специалистов пользуют как рабочих. Но они не подготовлены к этому, так как учебные планы не предусматривают обучение рабочей профессии и присвоению учащимся соответствующего разряда. Такое положение ведет к тому, что большинство специалистов под различными предлогами покидают предприятия и трудоустраиваются самостоятельно. Возникает вопрос, нужны ли вообще Министерству местной промышленности УССР мастера-художники и не слишком ли большая роскошь для государства готовить таким образом высококвалифицированных рабочих? Не проще ли это осуществлять в условиях профессионально-технического обучения?

Опыт работы Вижицкого училища прикладного искусства наиболее ярко отражает положение вещей в подготовке специалистов среднего звена. Как и каждое учебное заведение, Вижицкое училище прикладного искусства стремится восстановить контакт с производством и подготовить учащегося как для ручной и механизированной, так и для проектной работы. Выпускники училища проектируют и создают всего лишь модель, которая затем тиражируется.

Ручной труд присутствует на самой начальной стадии обучения. Существующие учебные планы как раз это и подтверждают, однако согласованности обучения с требованиями промышленности нет. И в первую очередь потому, что руководители Министерства местной промышленности УССР не видят разницы между народными художественными промыслами и современными промышленными предприятиями, между народными мастерами, способными выполнять ограниченный круг операций, и выпускниками училищ прикладного искусства, которые знают и народные формы, и современные материалы и технологические требования предприятий.

Министерство местной промышленности УССР испытывает нужду в рабочих-исполнителях для народных художественных промыслов, а существующие учебные планы предусматривают подготовку специалистов для современного производства. Вот в этом и кроется одна из основных причин несоответствия обучения студентов дальнейшей их производственной деятельности.

В связи с этим возникает неудовлетворенность: у Министерства местной промышленности УССР — выпускниками училищ; у работников училищ и студентов — Министерством. Министерство местной промышленности УССР считает, что необходимо преобразовать училища прикладного искусства в профтехшколы, чтобы готовить для своих производств рабочих различных профессий. Наверное это нужное дело, но для подготовки квалифицированного рабочего третьего или же пятого разрядов нужны и соответствующие учебные планы и материально-техническая база. Поэтому было бы целесообразным, чтобы Министерство местной промышленности УССР открыло нужные ему профтехшколы, а училища передало в систему Министерства высшего и среднего специального образования. А пока в Вижицком училище прикладного искусства под угрозой закрытия отдел художественного ткачества, а также отделение художественного конструирования культурно-бытовых товаров и приборов из металлов и пластмасс, отделение моделирования и конструирования одежды.

По существу, идет постепенное свертывание работы учебного заведения, которое на протяжении многих десятилетий развивало и укрепляло

свои традиции, накапливало опыт методической и воспитательной работы. Такое положение говорит о том, что необходимо разобраться в ситуации: изучить вопросы ориентации училищ, использования выпускников, а также внести определенные изменения в учебные планы и создать единый методический центр для всех училищ прикладного искусства.

Э. Жуковский.

Вижицкое училище прикладного искусства

Охрана памятников

Реставрация пригородных парков Ленинграда

В одном из живописнейших пригородов Ленинграда — городе Пушкине находится всемирно известный дворцово-парковый ансамбль XVIII века. Композиционным центром всего комплекса является Екатерининский дворец постройки архитектора В. В. Растрелли. Ко дворцу примыкают регулярный и пейзажный парки. Живой садово-парковый организм подвержен не только капризам «моды» и смене архитектурно-декоративных стилей, но и естественному старению и разрушению. Вот почему столь важны ежегодные восстановительные работы, которые ведутся специальными научно-реставрационными производственными мастерскими Ленгосисполкома. В нынешнем осеннем сезоне закончилась еще одна очередь восстановительных работ, в результате которых некоторые парковые участки приняли свой первоначальный облик, отреставрированные па-

мятники архитектуры включены в заповедную зону в качестве экскурсионных объектов.

«Под мрачной сенью берез и елей мелькает надгробная урна; и щит и меч висят праздные, и митровый венек завял...» — так описывал в 1834 году свое впечатление от памятника А. Д. Ланскому один из посетителей Екатерининского парка в Царском Селе. В годы Великой Отечественной войны мраморный монумент XVIII века настолько пострадал от разрушений, что даже старожилам города Пушкина трудно было его узнать. Начавшиеся в прошлом году реставрационные работы полностью завершены. Камнерезы и мраморщики восстановили еще один памятник двухстолетней давности. Три широкие ступени ведут на квадратную гранитную площадку. В центре ее, на высоком пьедестале, установлена урна с завершением в виде языка пламени. Массивное подножие урны плавно суживается кверху, чем создается впечатление устремленности ввысь. Памятник А. Д. Ланскому (одному из приближенных Екатерины II) исполнен в традициях русского классицизма из серого и розового мрамора с цветными вкраплениями. Пьедестал восстановленного монумента вновь украсили беломраморные барельефы с изображениями воинского щита с копьем, венка и рога изобилия. Удачно место установки памятника: за ним до самой парковой ограды простирается широкий луг, зелень которого оттеняет строгие классические формы мраморного монумента.

Закончились работы в одном из самых романтических уголков пейзажной части парка — в районе Кагульского обелиска. Здесь восстанавливалась итальянская беседка-пергола

работы архитектора А. Ф. Видова, а легкие, изящные перекрытия — новоделы, созданные ленинградскими реставраторами. Верхнюю центральную балюстраду перголы украсили шестнадцать беломраморных ваз прошлого века. Дикий виноград, «струящийся» по колоннам и каменным скамьям, завершает художественный облик перголы. Особенно привлекательно стал выглядеть один из старейших районов Екатерининского парка — площадка, окружающая павильон «Грот». После реконструкции берегового откоса перед павильоном появилась искусственная насыпная полоса. Вокруг «Грота» на основании чертежей второй половины XVIII века воссоздана площадка с фигурно вырезанными углами. Декоративное покрытие из розового песка, гранитный бордюр, своеобразной «рамой» обрамляющий площадку, широкий марш сбегаящих к воде ступеней — все это в характере оформления русских регулярных парков. Обновленный ярколазорево-белый фасад «Грота» еще более усиливает звучание растрелиевской белой барочной лепки.

Все работы по реставрации Екатерининского парка осуществляются под руководством архитектора А. Кедринского и паркостроителя Н. Тумановой.

З. Соколова

Тема конференции — Искусство народов Крайнего Севера и Дальнего Востока

В начале сентября в Москве, в помещении Научно-исследовательского музея архитектуры имени А. Шусева, на основе материалов выставки «Народное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока» (см. «ДИ СССР», 1973, № 11) состоялась научная конференция. Она была посвящена современному состоянию и проблемам дальнейшего развития творчества малых народов. Ее организатором было Министерство культуры РСФСР. На конференции присутствовали художники и мастера, ученые, работники музеев, Домов народного творчества, партийных и советских органов из Москвы, Ленинграда, Мурманска, Архангельска, Салехарда, Нарьян-Мара, Тюмени, Якутска, Магадана, Петропавловска-Камчатского, Хабаровска и других городов Российской Федерации. Участники конференции уделили внимание вопросам теоретическим, разбирая сложные процессы, происходящие в этом искусстве сегодня, а также практическим, то есть конкретным рекомендациям и предложениям по развитию творчества народов Крайнего Севера и Дальнего Востока. Научный сотрудник Якутского филиала Сибирского отделения АН СССР В. Иванов в докладе «Основные этапы развития и современное состояние якутской резьбы по кости» показал взаимодействие традиционных и новых элементов в процессе возрождения мастерства якутских костерезов. Интересными наблюдениями об изменениях в корякском нацио-

нальном костюме, вызванных новым бытом и влияниями города, поделился В. Малюкович, сотрудник Петропавловск-Камчатского музея.

О семинаре в Уэлене, организованном НИИ художественной промышленности, подробно рассказала научный сотрудник института Т. Митлянская. Формированию современного искусства чукчей и эскимосов был посвящен доклад председателя Магаданской организации Союза художников РСФСР Л. Тимашевой.

Директор краеведческого музея в Сыктывкаре А. Качалова одну из насущных задач развития северного и дальневосточного народного искусства видит в объединении народных мастеров, активно работающих во многих районах Федерации, в организации сбыта их изделий.

Сотрудница Нарьян-Марского краеведческого музея Л. Бобрикова в своем докладе о ненецком национальном искусстве остановилась на проблемах привлечения молодежи к традиционному творчеству, говорила о необходимости укрепить руководство учреждениями культуры на местах специалистами, знающими особенности культуры ненецкого народа, увеличить средства музеев для покупки предметов национального искусства. Методист хабаровского Дома народного творчества К. Белобородова-Соловьева рассказала о мероприятиях, которые проводятся при поддержке краевых партийных и советских органов для популяризации местного народного творчества и организации производства художественных изделий. Но она подчеркнула и недостатки в работе с народными мастерами. Например, работники местной промышленности привлекают мастеров не для создания высокохудожественных изделий национального искусства, а для изготовления таких вещей, как тапочки с нашитыми на машине трафаретными орнаментами из дерматина и т. п. Молодежь с творчеством своего народа почти не знакома. Наконец, тормозит развитие народного творчества

отсутствие таких материалов для работы, как сукно, бисер, шелковые нитки.

Для решения многих из этих проблем участники конференции предлагали создать на местах опорные пункты или участки для работы с народными мастерами. Будут ли они организованы при Домах народного творчества, отделениях Общества охраны памятников истории и культуры или при краеведческих музеях — решать следует в каждом конкретном случае, в зависимости от того, какое из этих учреждений прочнее связано с мастерами. Первая задача таких пунктов — создать подробную картотеку мастеров, объединить их, привлечь к постоянной работе. Материалы, необходимые народным художникам, в частности, фарфоровый бисер, без которого невозможно создание целого ряда специфических северных изделий, должны распределяться через опорные пункты и мастерские и попадать непосредственно к производителям. Работники республиканского музея Коми АССР предложили открыть при музеях мастерские по выпуску предметов народного прикладного искусства и продавать их в качестве сувениров.

Для пропаганды традиционного народного искусства участники конференции рекомендовали организовать выставки из фондов этнографических музеев в ряде городов Севера и Дальнего Востока. Выступавшие на конференции предложили также открыть при одном из высших учебных заведений факультет народного северного и дальневосточного искусства, а также обучать детей приемам народного искусства на уроках труда в школах, приглашая в качестве преподавателей опытных мастеров.

Министерство культуры РСФСР, учитывая рекомендации участников научно-творческой конференции по народному искусству Крайнего Севера и Дальнего Востока, готовит предложения по их реализации.

В. Рафаенко,
В. Гуляев

А. Мандягова
Шапочка. Мех, замша, бисер.
Экспозиция корякского
национального округа,
на выставке
«Народное искусство
Крайнего Севера
и Дальнего Востока».
1973



Часть экспозиции работ
мастеров Якутской АССР
и Долгано-Ненецкого
национального округа.



Интерьеры гостиницы «Киев»

В синеву киевского неба взметнулось 20-этажное здание новой гостиницы «Киев», расположенное на правом берегу Днепра. С улицы Кирова здание гостиницы раскрывается перед зрителем в виде огромного вытянутого по вертикали параллелепипеда, поставленного на прямоугольный двухэтажный подиум.

Его создатели — творческий коллектив архитекторов и конструкторов Киевского института зонального типового и экспериментального проектирования (под руководством В. Елизарова, И. Иванова и В. Слободы). По своим эстетическим качествам гостиница «Киев» — заметное явление среди крупных общественных сооружений подобного рода.

В создании цельного художественного образа интерьеров гостиницы архитекторы и художники выступили как талантливые режиссеры, которые сумели создать гармоничный ансамбль из работ различных по материалам, манере исполнения и художественным достоинствам.

Художественное оформление интерьеров гостиницы «Киев» осуществлялось под руководством и при непосредственном участии главного художника проекта Л. Жоголь. В этой работе была найдена мера синтеза архитектуры и декоративного искусства, которая и определила успех. Это нашло свое выражение в подборе форм и расположении светильников, отделочных материалов, мебели, тканей, посуды и т. д.

Знакомство с интерьерами гостиницы начинается с вестибюля первого этажа, который включает места администраторов, холлы для приема приезжих, кафе. Композиционным акцентом убранства здесь стали занавесы ручного плетения. Их легкий геометрический рисунок, хорошо читаю-

щийся «на просвет», создает настроение уюта и вносит некоторую легкость в довольно нейтральное помещение. Во втором этаже расположены три зала ресторана, бар. Угловое помещение ресторана разбито на несколько самостоятельных залов при помощи раздвижных стен — «гармошек». Единый стиль убранства залов создает впечатление сложного пространства, которое интересно раскрывается с различных точек. Винтовая мраморная лестница, ведущая из холла первого этажа в залы ресторана, украшена металлическим светильником в виде стилизованного дерева. Справа, у входа в зал ресторана, там, где располагается оркестр, на фронтальной стене изображен синий скачущий конь, выполненный из стекла и керамики. Это световое панно и функционально и декоративно (авторы А. Гайдамака и Л. Мищенко). Акцентом художественного оформления интерьеров ресторана и банкетного зала стали гобелены. Именно они теснее всего смыкаются с монументальным искусством в архитектуре, ибо требуют организованного пространства.

Небольшие двойные гобелены Л. Жоголь (1,5×1,7 м), образующие декоративную перегородку в пространстве между двумя залами, создают декоративный эффект. Ее гобелен «Украинская осень» (размер 3×9 м) — монументальное, красочное полотно, по характеру изображения напоминает живописный этюд с эмоционально трактованными мотивами родной природы. Композиционным центром полотна является эпический образ солнца, созданный багряно-красными нитями с яркими вспышками желто-оранжевых тонов.

С большим тактом введены произведения декоративного искусства и в убранство поэтажных холлов и жилых комнат: настенная керамика, керамическое панно (автор Л. Залогина), изделия художественного ткачества по мотивам народных традиционных «лижников» и «верет» (автор Л. Жоголь), придают

интерьерам национальную окраску. Интерьеры современных общественных зданий и сооружений испытывают острую необходимость в сильных пластических средствах выражения декоративного характера. Работы художников и архитекторов над художественным решением интерьеров новой гостиницы «Киев» могут служить положительным примером использования этих средств.

Н. Гастар

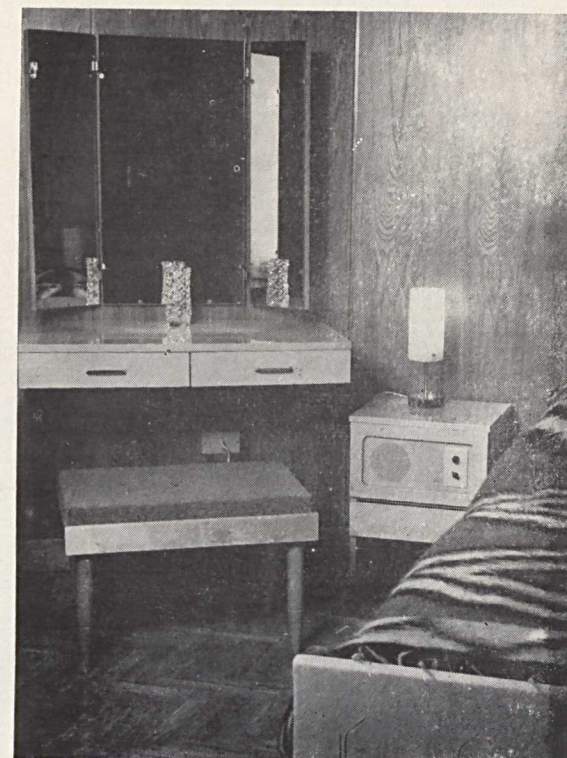
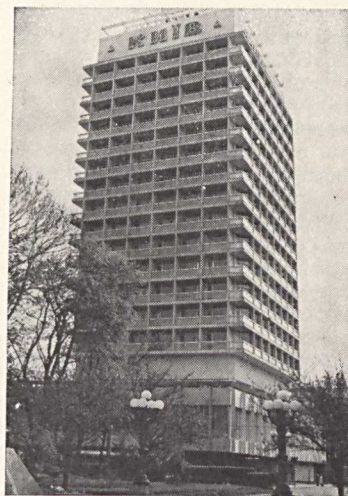
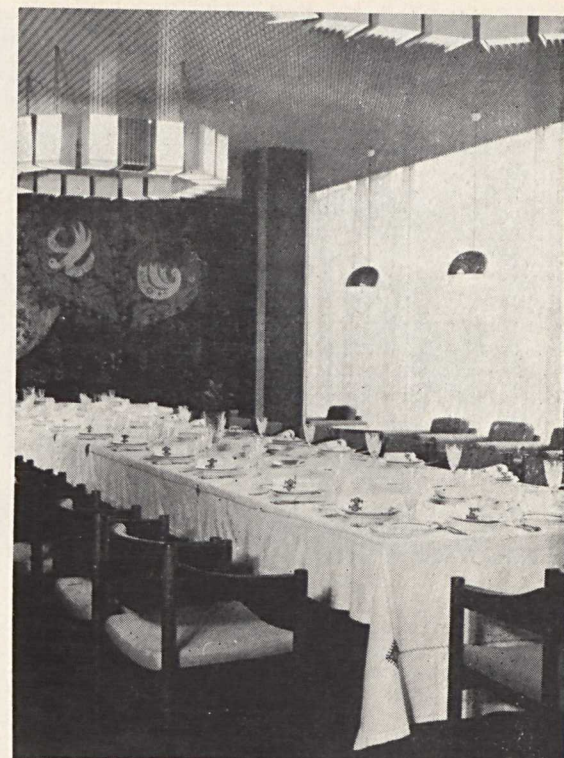
Гостиница «Киев».

Интерьер двух залов ресторана.

Интерьер банкетного зала.

Интерьер холла второго этажа гостиницы.

Интерьер двухместного номера.



Стекло завода «Восстание»

В преддверии 100-летнего юбилея чудовского стеклозавода «Восстание» в Новгороде в выставочном зале местной организации СХ РСФСР состоялась выставка художников этого завода Е. Шаповой, С. Моисеенко и Ю. Жульева.

Небольшая по объему экспозиция раскрывала, однако, многие тенденции, типичные для современного художественного стекла России. Зрелое профессиональное мастерство авторов, ясное понимание задач, стоящих перед художниками промышленности, смелый дух экспериментаторства — все эти свойства отчетливо сказывались в каждом экспонате — от образцов тиражного стекла до уникальных декоративных ваз и настенных панно.

При всей несхожести творческих индивидуальностей чудовских стеклоделов объединяет стремление наделить самое простое изделие образно-эмоциональной выразительностью. Архитектурность форм и практическая целесообразность отличала лучшие экспонаты.

Самая молодая из участников, Елена Шапова приехала на завод три года назад после окончания ЛВХПУ им. Мухомовой. Вещи, представленные на выставке, свидетельствуют о ее несомненной одаренности. В предметах утилитарного назначения (кофейный сервиз «Утро», прибор для соков «Нектар» и др.) миниатюрность объемов, изящество и колористическая сдержанность росписи, а также сама немногочисленность изделий создают камерный, интимный образ вещи, как бы предопределяющий небольшой состав собеседников. Разные стороны дарования Шаповой проявляются в ее декоративных произведениях — композиции «Трио», вазах «Факел», вазах «Шапито». В «Трио» — это явно выраженное пластическое

чувство, стремление создать цельную композицию из ритмически разнородных объемов. В декоративных вазах «Шапито» основную образно-эмоциональную нагрузку несет люстровая роспись, выразительная по рисунку и гармоничная по цвету.

Сложившимся мастером с определенными стилистическими пристрастиями предстал на выставке Степан Моисеенко. По существу дарования это художник мягкого, лирического, «пейзажного» строя. Художник отдает предпочтение предметам, рассчитанным на широкого потребителя, но каждая вещь всегда несет эмоционально пережитое и точно найденное в форме образное решение. Уже сами названия работ — «Август», «Зимнее утро», «Капель», «Седой Ильмень» — определяют круг художественных симпатий Моисеенко. Нигде не прибегая к прямой иллюстративности, автор тем не менее всегда точен в решении темы. Моисеенко предпочитает ценности традиционные, в то же время его вещи современные, отмечены чертами демократизма и художественного изящества.

Юрий Жульев — художник широкого творческого диапазона. Он выступает и как признанный мастер бытовой вещи и как чистый декоративист, во всех областях деятельности сочетая эрудицию с исследовательской жаждой экспериментатора. Излюбленным художественным приемом Жульева является использование одного пластического элемента в разных функциях. Художник многократно варьирует его, заставляя каждый раз звучать по-новому. В декоративной композиции «Салют» традиционная форма вазы повторяется в многообразии пропорций, в ритмических сопоставлениях, цветовых вариантах. Это создает ощущение торжественной, радостной атмосферы.

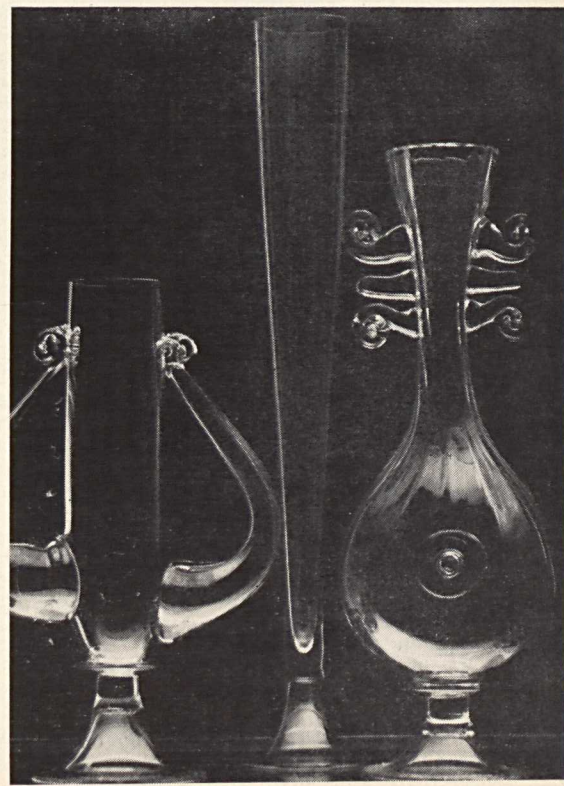
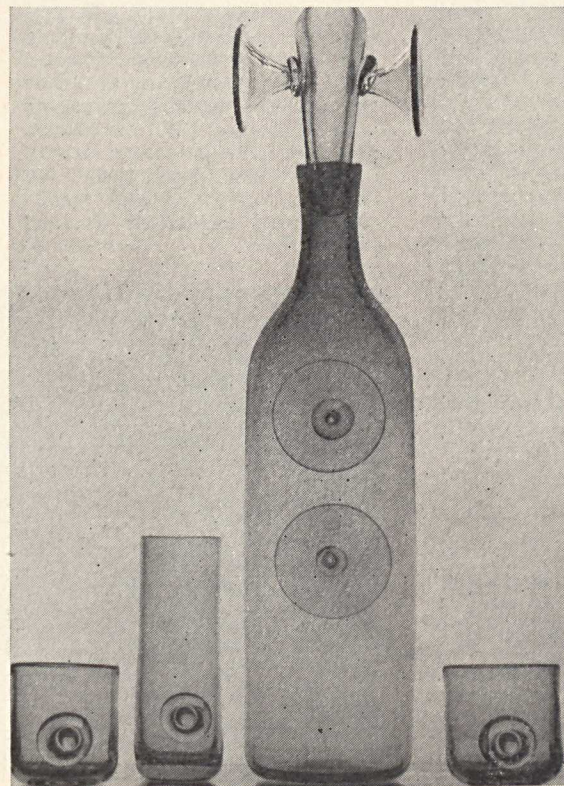
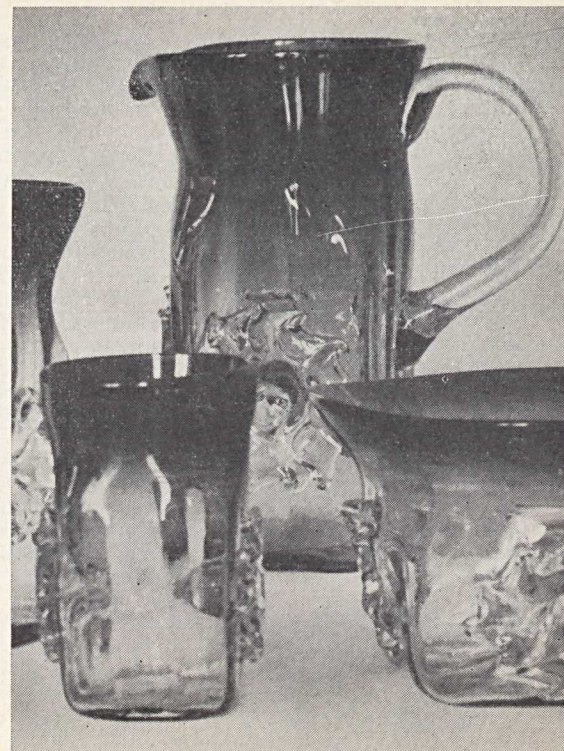
В сервизе «Россия» тот же прием служит созданию впечатления карнавального праздника, множественности проявлений жизни в единстве эмоционального переживания.

В приборе для наливки «Дачный» примененная в различных функциях форма стеклянной ножки создает образ гротескового характера.

Пытливый характер Жульева не позволяет ему оставаться в рамках какой-либо одной, раз навсегда выбранной эстетической концепции. Ему надо испытать все! Но иногда желание довести идею до крайности приводит его к спорным результатам. Так, в «Донской сюите» все усилия брошены на максимальное выявление природы стекла — его тягучести, подвижности, оптических свойств. В «Витязях» же стекло почти уничтожено как материал и воспринимается скорее металлом. Подобное решение, вероятно, можно принимать лишь как эксперимент, ибо возведенное в принцип, оно, по существу, становится иллюзионизмом, антиподом истинной художественности.

Выставка стекла завода «Восстание» со всей очевидностью говорила о необходимости для художников выхода в архитектурное пространство. Это могло бы иметь и большой общественный смысл и несомненно стимулировало бы дальнейшее творческое развитие талантливых мастеров. Единственное препятствие здесь — полное отсутствие заказов, так как сами художники испытывают внутреннюю потребность в такой работе.

В. Фролов



Е. Шапова
Ваза из комплекта «Шапито».
Стекло, роспись.

С. Моисеенко
Прибор для воды «Волхов».
Дымчатое стекло.

Ю. Жульев
Прибор «Дачный». Стекло.

Е. Шапова
Композиция «Трио». Стекло.

Картинная галерея музея «Архангельское»*



Общезвестны прославленные коллекции западноевропейской живописи Государственного Эрмитажа в Ленинграде и Государственного музея изобразительных искусств в Москве. Но этими собраниями не исчерпываются богатства западного искусства в нашей стране. Прекрасными картинами обладают и музеи, созданные во дворцах-усадьбах. В числе последних — подмосковная усадьба Архангельское, в прошлом имение коллекционера и любителя живописи князя Н. Б. Юсупова. Эта коллекция включает в основном памятники трех ведущих европейских школ живописи: французской, итальянской и голландской. Славу архангельского музея составляют полотна Д. Тьеполо, картины Гюбера Робера, портрет работы Антониса ван Дейка.

* Н. Унанянц. Картинная галерея музея «Архангельское» Западноевропейская живопись. Альбом-путеводитель. Изд-во «Реклама», М., 1973.

Живописная коллекция музея еще мало изучена, поэтому появление добротного составленного каталога следует всячески приветствовать. Автор путеводителя Н. Унанянц, научный сотрудник Архангельского, сопровождает описания картин характеристиками основных школ и направлений западноевропейской живописи. Четкость и лаконичность описания отвечают жанру альбома-путеводителя, который не только сообщает основные сведения о коллекции, но и облегчает знакомство с музеем. Цветные воспроизведения картин превращают путеводитель в памятное издание. Однако хотелось бы, чтобы был издан каталог полного собрания живописи Архангельского, включающий картины русских художников и крепостных живописцев. И еще одно пожелание. Книжки, альбомы и путеводители подобного рода должны выпускать издательства по искусству: «Советский художник», «Изобразительное искусство», «Искусство». Популяризацию художественного наследия нельзя считать только рекламным делом.

С. Б.

«Парк в Архангельском»

Книжка-альбом «Парк в Архангельском»* В. Рапопорта, вышедшая в издательстве «Реклама», начинается очень хорошими словами: «Жизнь каждого памятника старины зависит прежде всего от внимания к нему людей, поэтому существование дворцово-паркового ансамбля в Архангельском вот уже более 150 лет было бы невозможно без постоянной заботы о его сохранении». Парк в Музее-усадьбе Архангельское под Москвой продол-

* В. Л. Рапопорт. Парк в Архангельском (альбом-путеводитель). Изд-во «Реклама». М., 1971.

жает восхищать новые поколения людей. И каждый, кто сегодня посетит дворец и парк, сможет не только пережить радость общения с прекрасным, но и узнать много интересного из альбома-путеводителя, если он будет сопровождать «путешественника» по садам Архангельского. Автор рассказывает о парке как о своеобразном художественном целом, формировавшемся на протяжении более ста лет под воздействием новых идей в художественной культуре России. Первые страницы альбома посвящены истории создания усадьбы, ее первому, «французскому» парку, относящемуся к середине XVIII века. С 70-х годов XVIII века русское садово-парковое искусство отходит от «французского» сада. В Рапопорт рассказывает о том, как меняются вкусы, как все большее распространение получают так называемые пейзажные парки. В основе нового направления лежали новые взгляды на садово-парковое искусство, тесно связанные с романтической идеализацией сельской природы. Однако своеобразие архангельского парка автор видит не в слепом следовании моде, а в тактичном обогащении уже сложившегося ансамбля новыми элементами. Не только прославленный французский парк был источником вдохновения для соз-



дателей ансамбля Архангельского. Они использовали также принципы итальянского парка эпохи Возрождения с террасами и балюстрадами. Но самое главное — у людей, создававших парк, было собственное художественное мышление, не опиравшееся на общепринятые образцы. Оно основывалось на глубоком знании местности, вкусе и здравом смысле. Ландшафтные архитекторы и садоводы не копировали образцы, а создавали нечто цельное, прочно связанное с русской природой. Именно благодаря такому подходу к композиции парк гармонично слит с удивительным по красоте подмосковным пейзажем. Альбом-путеводитель В. Рапопорта рассказывает не только о создании парка, о его скульптурном убранстве и архитектурных сооружениях. Книжка учит видеть красоту, учит уважительно относиться к своей истории. Этому способствует и язык книги — яркий, образный, поэтичный. Чувствуется, что ее автор — человек, влюбленный в незабываемые пейзажи ансамбля на берегу Москва-реки. Сады, партеры и аллеи Архангельского парка для наших современников могут служить примером целенаправленного приложения сил зодчих, художников, скульпторов, ландшафтных архитекторов и садоводов.

Для ориентации посетителя парка и читателя в альбоме-путеводителе помещены не только фотографии и репродукции картин, но и подробные схемы размещения всех 147 скульптур Архангельского, дан словарь наименований парковой скульптуры.

С. Б.

«Фольклор и этнография Русского Севера»

В статьях сборника «Фольклор и этнография Русского Севера»* рассматривается культура бассейна Северной Двины и Беломорского побережья. Именно в этих местах найдены центры высокохудожественного ремесла, записаны наиболее древние варианты русских былин, сказок и песен, отмечено бытование языческих обрядов и т. д. Но несмотря на это общей картины художественной культуры края нет до сих пор. Норманы называли Белое море Гандвиг — Залив чудес, а побережье его Иотунгейм — Страна великанов. Отчизна ужасов природы и злого чародейства. Летописец Нестор писал о Стране полуночной на основании слухов о том, что населена она людьми, коих «долговременные ночи хладных климатов, озаряемые в течении нескольких месяцев одним северным сиянием, принуждают спать шесть месяцев в году».

И хотя давно уже мы имеем ясное представление об этих землях, «до сих пор остается открытым вопрос о степени этнической однородности компонентов, участвовавших в формировании приморских жителей Русского Севера», — пишет Т. А. Бернштам в статье «Роль верхневолжской колонизации в освоении Русского Севера» (IX—XV вв.), открывающей

сборник (стр. 5). На основании обширного специального материала в ней подробно рассказывается об истории заселения края, о результатах колонизации, шедшей из Новгородчины и с Верхней Волги, о столкновении русских с финно-угорскими племенами.

В следующей статье И. В. Власова подробно рассказывает об этнических изменениях населения, происшедших в последние 200 лет, то есть практически дает нам представление о современных жителях Севера. Все эти сведения чрезвычайно важны для всех исследователей, занимающихся культурой региона. Например, Г. С. Маслова в статье «Об особенностях народного костюма населения Верхне-двинского бассейна в XIX—XX вв.» сознательно не касается одежды и выпивки крестьян бывшего Тотемского уезда, поскольку «необходимо специальное этнографическое исследование его, которое поможет пролить свет на спорные вопросы происхождения населения бассейна Кокшеньги» (Прим. 23, стр. 81). Эта статья Г. С. Масловой и статья А. В. Сафьяновой «Народное крестьянское жилище Вологодской области» появились в результате полевой этнографической работы, проведенной в 1966 году экспедицией Института этнографии АН СССР. В них содержатся новые интересные сведения и наблюдения, в частности, подтверждающие некоторые выводы об этническом составе местного населения, сделанные в первых статьях сборника.

Очень интересно найденное Масловой сходство женского костюма изучаемого района с белорусским, что автор объясняет интенсивной миграцией в XVI—XVII вв. Далее Г. С. Маслова пишет, что в случае правильности ее предположений «может быть освещен генезис некоторых черт народного костюма русских Сибири...» (стр. 85). Действительно, русские переселенцы несли в Сибирь свои традиции. Это наглядно подтверждает А. А. Лебедева в статье о северных традициях

* «Фольклор и этнография Русского Севера». Изд-во «Наука», Ленинградское отделение, Л., 1973.

в Забайкалье, содержащей материалы о крестьянском жилище и его оформлении. И. Н. Уханова впервые описывает и классифицирует деревянную утварь северо-западного Поморья, начиная с предметов XVIII века, редко встречающихся в музейных собраниях. Отдельные анализируемые вещи, в частности, рубели 1798 и 1805 гг.¹, имеют подписи, «легенды», что особенно важно, поскольку «раскрывают перед нами страницы жизни поморов» (стр. 109). В статье дан прекрасный художественный анализ орнаментов. С его помощью автор проследил истоки сложения местного стиля резьбы и росписи. Впервые на конкретном вещественном материале прослежены общие черты эстетических представлений русских поморов и их скандинавских соседей.

Особое значение для дальнейшего семантического изучения народного искусства имеет статья В. А. Фалеевой «Женский персонаж в русской народной вышивке». Выделив из большого материала наиболее устойчивые и, следовательно, наиболее древние по содержанию композиции с участием женской фигуры, опираясь на предшествующие исследования и последние открытия, автор попытался по-новому расшифровать образ. Вполне убедителен вывод, противоречащий установившемуся мнению, что женская фигура олицетворяла лишь Великую богиню земли. На приведенных примерах В. А. Фалеева доказывает, что в некоторых случаях такая фигура с определенными атрибутами явно связана с воздушной стихией. Этот вывод важен, так как показывает возможность изменчивости содержания образа в связи с изменениями мировоззрения.

Эта статья примечательна еще и тем, что автор своим исследованием показал необходимость объединения совместных усилий археологов, искусствоведов и этнографов, поскольку «Первые владеют исходным материалом, вторые имеют читать орнамент,

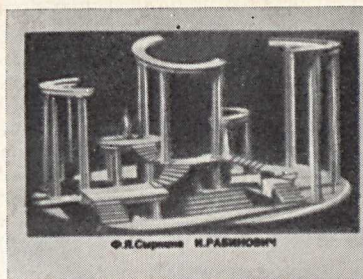
третьи вооружены знанием бытовых особенностей, обрядности и других необходимых сведений» (стр. 132).

Ярким подтверждением этого служит статья К. Д. Лаушкина «Деревянная фигурка антропоморфного существа из Старой Ладоги». Путем сравнительного описания этой фигурки и ей подобных, в результате скрупулезного анализа археологического, этнографического и фольклорного материалов автор доказывает, что исследуемая фигурка является языческим Перуном.

Среди работ фольклористов наиболее близка к изобразительному искусству статья А. Ф. Некрыловой «Севернорусский вариант Петрушки», поскольку кукольный театр, как отмечает автор, был близок к народному лубку. Другие статьи, хотя и не имеют прямого отношения к изобразительному творчеству, часто могут помочь объяснить отдельные его образы. Кроме того, фольклористы дают новую методологию структурного, типологического изучения устного творчества, которую могут использовать искусствоведы. В этом смысле образцом может служить статья В. Я. Проппа «Змееборство Георгия в свете фольклора». Со свойственным этому ученому блеском и мастерством исследован сюжет иконы, отвергнутый официальной церковью, но широко распространенный в народе. Статья столь примечательна, что требует специального разбора. Регулярное издание подобных сборников, публикующих новейшие находки и исследования, способствует истинно научному пониманию народного искусства в целом.

А. Фрумкин

¹ Автор ошибочно называет рубель, именуемый на Севере «каталкой», «катком» или «палкой катальной», — вальком. Это подтверждают и надписи, приводимые в статье: «сия палка 1805...», «Сей каток...» (стр. 108).



Монография о театральном художнике

Этот альбом-монография* рассказывает о творчестве театрального художника, лучшие работы которого не только стали классикой советского театрального — декорационного искусства, но и оказали плодотворное влияние на нашу сценографию 60—70-х годов. Слова, которыми характеризовала метод художника современная ему критика, — «он выколдовывал из живых вещей их театральные эквиваленты» — могут быть отнесены к лучшим произведениям мастеров и сегодняшнего театра. Сосредоточивая основное внимание на лучших произведениях художника, автор вместе с тем в хронологической последовательности создает цельную картину всего его творческого пути.

В монографии подробно проанализированы истоки искусства мастера, указаны влияния, определившие характер его ранних работ, в том числе оформления легендарной «Фуэнты Овехуны», показан процесс преодоления этих влияний и формирования собственной индивидуальности. В начале 20-х годов театральную «погоду» делали художники, охваченные пафосом открытия новых форм сценографии. Рабинович был нетипичен: «Уже тогда, — пишет

* Ф. Я. Сыркина, И. Рабинович. М., «Советский художник», 1973.

Сыркина, — одним из первых он увидел плодотворность конструктивизма, но не в его настоящем, а в перспективе его развития. И уже по-своему продолжал и развивал эксперимент, создавая образную сценическую архитектуру».

Естественно, что созданные в эти годы работы — «Колдунья», «Дон Карлос», «Лисистрата», «Карменсита и солдат» — заняли центральное место в книге. Они разбираются обстоятельно и всесторонне, их сценическая жизнь воссоздается автором подробно и выразительно. Это работы, где пластические поиски Рабиновича соединяются с режиссурой Художественного театра и прежде всего Вл. И. Немировича-Данченко, который в этот период, «осторожно, терпеливо и настойчиво скреплял исконные традиции Художественного театра с новыми течениями искусства»¹. Автор прослеживает, как и в последующие, 30-е годы, продолжалось это творческое сотрудничество, — например, в постановке «Грозы» А. Островского (1934) где художник чутко уловил замысел режиссера подняться от бытовой драмы к трагедии, к спектаклю-сказанию, к «эпической песне». В этом же направлении протекали в 1937 году интереснейшие поиски решения «Бориса Годунова» А. Пушкина для неосуществленного спектакля МХАТ.

Менее четко прослежена другая линия творчества художника, связанная с его тяготением к сатирическому гротеску, к трагическому балагану. Наметив эту линию в рассказе об эскизах к неосуществленной постановке «Ревизора» (1920), автор, вероятно, по причине ограниченности места, оставляет в стороне тему сближения Рабиновича с Евг. Вахтанговым. В результате этого сотрудничества увидел свет рампы только один спектакль — «Свадьба» А. Чехова, но велась работа еще над двумя: «Смерть Тарелкина» А. Сухова-Кобылина и «Правда хороша, а счастье лучше» А. Островского. Кратковременная работа с Вахтанговым

оказалась важной и плодотворной для всего дальнейшего творчества художника. В последующие годы он неоднократно возвращается к приему балаганного гротеска, создавая целую кунсткамеру социальных масок в «Растратчиках» В. Катаева (ярко описанных в книге), в «Горе от ума» и в сугубо реалистической постановке Большого театра «Евгений Онегин» (семья Скотининых).

Автор убедительно раскрывает и другие пути реализации художником идеи театральности — в оперных спектаклях «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, «Турандот» Дж. Пуччини и «Тиль Уленшпигель» М. Лотара, где Рабинович обращался к традициям итальянской комедии масок.

Несмотря на сравнительно небольшой объем, монография затрагивает множество проблем развития советского драматического и музыкального театра. Отдельные положения вызывают желание поспорить. Так, не кажется убедительным утверждение автора о том, что русский театральный конструктивизм зародился в Камерном театре. Думается, что это явление целиком и полностью связано с мейерхольдовскими поисками, и А. Таиров выступал здесь скорее как антипод, активно противопоставляя конструктивизму иные, во многом противоположные эстетические принципы.

Главное достоинство монографии в том, что она создает яркий творческий портрет (удачно проиллюстрированный многочисленными репродукциями макетов, эскизов, сцен из спектаклей) крупного мастера советского театра, раскрывает главные черты его таланта, родственные характеру современной сценографии, способу ее пластического мышления.

В. Березкин

¹ А. Эфрос. Младшие художники Художественного театра. «Искусство», т. 1, 1927 г., стр. 50.



ქართული ხელოვნება
საქართველოს
ხელოვნების

«Древнегрузинская вышивка»

Под таким заголовком в издательстве «Хеловнеба» вышла книга-альбом, подготовленная искусствоведом Кетеван Давитавили*. Автор альбома многие годы была научным сотрудником отдела тканей Государственного музея искусств Грузинской ССР. Сама прекрасная мастерица художественного рукоделия, К. Давитавили с большим знанием рассматривает древнегрузинскую вышивку, выделяя ее как самостоятельный вид искусства Грузии и тесно связывая с социальной и культурной средой. Произведения древнегрузинского шитья автор исследует на фоне исторической судьбы грузинского народа, не обходит вниманием и особенности «биографии» той или иной вещи. Автор указывает материалы, технику шитья, композиционные и художественные приемы, используемые при изготовлении тех или иных изделий.

В средневековой Грузии вышивка была широко распространена во всех слоях населения. Вышивке обучали в монастырях и в специальных

* К. Давитавили. Древнегрузинская вышивка. Изд-во «Хеловнеба», Тбилиси, 1973.

княжеских мастерских. Грузинская история сохранила имена многих талантливых мастериц рукоделия. В XIX в. высоким художественным вкусом славилась Марта Авалишвили, которая обучила искусству вышивания своих воспитанниц Нину и Екатерину Чавчавадзе. По преданию Нина Чавчавадзе-Грибоедова подарила М. Ю. Лермонтову белый шелковый платок с золотым шитьем, который и ныне хранится в музее-усадьбе Чавчавадзе в Цинандали.

В книге-альбоме рассматривается светская и церковная вышивка. Церковную составляют плащаницы, ораи, воздуши, поручи; светская вышивка богато представлена на национальной одежде мужской и женской, головных уборах, предметах домашнего обихода, всевозможных футлярах, кожаных. Автор отмечает также, что, несмотря на сильное влияние мусульманского мира, грузинское шитье сохраняет свои давние традиции, передавая из поколения в поколение десятки приемов, орнаменты, сюжеты, композиции. И хотя иранские и другие восточные декоративные мотивы прослеживаются в светской вышивке до середины XIX века, они переработаны в духе национального искусства.

Самым ранним образом народного творчества, о котором говорится в альбоме, является сванская сумочка с любовно-рыцарскими стихами «миджама» и изображениями тигра и розы (древние символы любви). Поздние образцы грузинского шитья относятся к XIX веку. Автор подчеркивает художественное достоинство и историческое значение двух монументальных вышивок на плащаницах. Одна из них была изготовлена по заказу царя Георгия VIII. По преданию, плащаницу в 1614 году взял шах Аббас I в Персию и пользовался ею как попоной. Сочтя вспыхнувшую в стране эпидемию язвы божьей карой за оскорбление плащаницы, шах вернул плащаницу в Мцхету с богатыми дарами. Другая плащаница, шитая по заказу имеретинского царя Баграта III, интересна своей

лаконичной и динамичной композицией, тончайшей расцветкой, благодаря которой создается впечатление легкости и живописности вышивки. К. Давиташвили проследит тесную связь этого замечательного вида искусства с грузинской чеканкой, что особенно заметно на «воздухе» XVII века, имеющем вид металлического изделия.

Хотя альбом «Древнегрузинская вышивка» не охватывает всех лучших произведений грузинского шитья, он ценен тем, что включает прекрасные образцы из самой большой в республике коллекции Гос. музея искусств. Многие из воспроизведенных вышивок реставрированы сравнительно недавно и впервые представлены широкому кругу любителей старины. Вслед за альбомом К. Давиташвили, имеющим обзорный характер, мы вправе ожидать появления фундаментального научного труда, посвященного одному из древнейших видов прикладного искусства.

И. Дзуцова

за рубежом

«Шведская комната»

Эта выставка экспонировалась в августе-сентябре 1973 года в Дрезденском Музее художественных ремесел. Ее организовали шведский «Веркбунд» и Национальный музей в Стокгольме. На стендах экспозиции стояла мебель, которую продают в магазинах. И лишь несколько экспонатов, принадлежащих Национальному музею в Стокгольме, были уникальными произведениями знаменитых шведских мастеров.

Кроме того, посетители выставки могли ознакомиться с организацией мебельного дела в стране и с различными журналами и изданиями, которые освещают вопросы оборудования интерьера квартир и учреждений.

На выставке были представлены товары, рассчитанные на самые различные вкусы и уровни дохода. Здесь и стандартные детали сборной мебели, и относительно дешевые предметы массового производства, и роскошные, дорогие гарнитуры. Много внимания фирмы уделяют изготовлению мебели для детей, подростков, молодежи, студентов, домохозяек. Такое многообразие мешает выделить основную стилистическую особенность шведского интерьера. Более заметны лишь ведущие тенденции в организации жилого пространства: наличие многофункциональных, зонированных помещений, рациональная организация жизненных процессов, повышенная комфортность. И пока бюргер предаётся лирической грусти по утраченному общению с природой, архитектор и дизайнер стараются превратить парадную и нежилую гостиную в место, где собирается вся семья, где взрослые работают или отдыхают, а дети играют; расширяют кухню — центр притяжения домочадцев и гостей во всем мире; они даже сумели побороть национальную привычку к самым узким кроватям в Европе. В общем же основную тенденцию в оформлении интерьера «шведской комнаты» можно было бы сформулировать так: максимально удовлетворить личный вкус и обеспечить семье условия для разнообразного времяпрепровождения.

Однако до того как придти к сегодняшнему плюрализму, «шведская комната» прошла долгий путь развития. Страна имеет большие традиции в области прикладного искусства — не даром «Веркбунд» здесь был организован еще в 1845 году, а шведские ткани, посуда, стекло всегда ценились в Европе.

Экспозиция открылась комнатой домоправительницы в замке Грисхольм XVIII века. Швеция — «Франция севера» — весьма своеобразно осваивала господствующий стиль эпохи — рококо. Сосновая мебель (в стране нет ценных пород дерева), шведская печь, выложенная кафелем, одноцветные

сукна, набивные ткани, узорные гардины, белье с ручной вышивкой — все просто, добротно, изящно, без всякой манерности.

Комната начала нашего века. Господство модерна. Тогда еще верили, что искусство может сделать жизнь более счастливой, а общество — более совершенным. Художник Карл Ларсон поставил в комнаты своей матери и маленьких сестер мебель XVIII века вперемежку с дачными стульями, застелил полы крестьянскими дорожками, связанными из лоскутов, оставил окна незавершенными — и получился интерьер простой, но не избитый, со своим собственным «лицом». Оказывается, и в начале века считали, что эклектика более всего способна удовлетворить личный вкус потребителя.

1917 год. «Комната с очагом» — работа одного из ведущих шведских функционалистов архитектора Густава Асплунда. Пожалуй, это один из первых примеров организации зонированного, многофункционального пространства. Здесь вокруг очага — источника тепла и символа домашнего уюта — едят, спят, отдыхают. В обстановке комнаты сохранен колорит сурового крестьянского вкуса. Сосновая фабричная мебель, посуда, закрытая цветной занавеской, на полу крестьянские дорожки, на окнах гардины, на подоконнике цветы и птица в клетке. Этот интерьер Асплунд спроектировал для стокгольмской выставки, на которой прогрессивные архитекторы и художники показывали, как может рабочий хорошо и недорого обставить свое жилище.

Год 1930 — период увлечения функционализмом. По словам архитектора Мунте, «Правильный функционалист взирет на стул из гнутых трубок с тем же благоговейным тре-



К. Ларсон
Интерьер. Начало XX в.
С. Маркеллиус
Интерьер. 1930

петом, с каким китаец лицезреет статую Будды». Наступает индустриальная эра. Вот вот хлынут на прилавки изделия массового производства. Художники обнажают конструкции, любят фактурой стекла и стали, увлекаются техникой и машинными формами. Они еще не знают, каким унылым может стать мир, наводненный хромированным металлом и пластмассой. Участник Баухауса Свен Маркелиус обставляет комнату стульями из гнутых стальных трубок и вешает на переднем плане конторскую лампу на складном кронштейне.

Наступил год 1945, и нам показали детскую в квартире, где детям должна быть создана благоприятная обстановка для жизни и для игр. Пока тут все еще очень скромно. Интерьер построен по принципу: как можно больше света, свободного пространства и чистоты. Мебель отличается спартанской простотой, в углу стоит классная доска.

А еще через десять лет стойку со специальными планками, по которой дитя может влезть на потолок, вынесут в общую комнату, где собирается в свободное время семья, и ребенок, наконец, получит возможность усесться на голову родителям не фигурально, а буквально. Но это уже квартира современного шведа. Сейчас на Западе модны такие экспозиции, посвященные окружающей среде. Англичане увлекаются «промышленной археологией» — консервируют старинные промышленные объекты. Американцы показывают экспозиции синтетические: «Жизнь в Гарлеме», «Ворота в Америку», используя для них кино, театр и разнообразные технические средства. Шведы приглашают посетить свой дом, показывают еще один маленький кусочек экологической ниши рода «homo sapiens».

Е. Егорьева

юбилей Мастер нагрудного знака

Над созданием нагрудного знака сейчас работает большой отряд профессиональных художников; одним из старейших среди них по праву можно считать Евгения Фомича Новицкого. Им осуществлено свыше тысячи проектов знаков, среди которых: медаль «За спасение утопающих», учрежденная Президиумом Верховного Совета СССР; медаль Советского Фонда мира; наградной знак «Отличник курортов профсоюзов»; знак за выполнение нормативов военно-спортивного комплекса «Готов к защите Родины»; значок 250-летия МГУ; значок конференции по Центральной Азии в Ашхабаде; сувенирный знак «Бородинская панорама» и многие другие. К VI Всемирному фестивалю

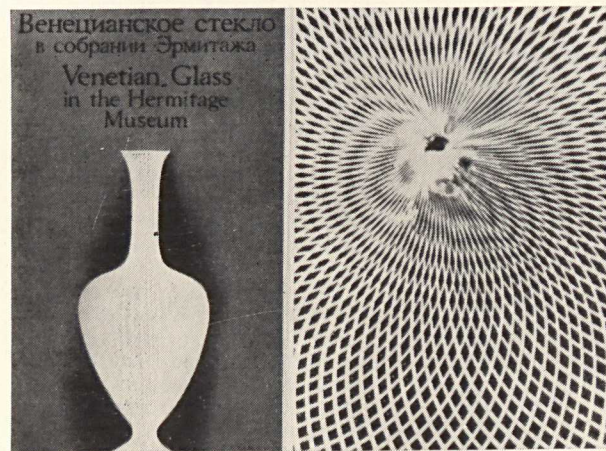
молодежи и студентов по его проектам выпущено свыше 20 значков. Тема дружбы народов и борьбы за мир пронизывает все творчество Новицкого. Она неразрывно связана с активной работой художника в Советском комитете защиты мира: Новицкий выполнил знаки конгрессов миролюбивых сил в Стокгольме, Варшаве и Москве.

Особое место в творчестве Новицкого занимает тема спорта. Являясь многие годы членом Президиума Всесоюзной федерации спортивной прессы, радио и телевидения, он много сил отдает пропаганде советского спорта. Им разработаны эмблема, флаг и значки спортивного общества «Труд», спортклубов «Красный Октябрь», «Вымпел» (СКВ). Советские спортсмены всегда везут на Олимпийские игры значки Новицкого, которые вручают иностранным спортсменам на память о советском спорте, о советской стране.

Для Новицкого характерно глубокое изучение специфики каждого знака и тщательный отбор подготовительных материалов. В его проектах сказывается многолетний опыт работы в графике: строгий рисунок убедительно передает тему, а тексты способствуют раскрытию художественного образа. Новицкий часто предлагает также рельефные решения (и при этом хорошо лепит миниатюрные портреты и предметные композиции) и различные способы отделки. В этом ему помогает отличное знание технологических процессов и тесный контакт с производством.

Многие знаки Новицкого находятся в фондах крупнейших музеев и собраний искусств СССР, таких, как Государственный Исторический музей, Музей В. И. Ленина, Центральный музей Революции СССР, Государственный Эрмитаж, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Б. Борисовский



рецензия Открытки издательства «Аврора»

Вот уже в течение пяти лет ленинградское издательство «Аврора» выпускает комплекты художественных открыток, посвященные предметам декоративно-прикладного искусства. В них репродуцируются

работы русских и западноевропейских мастеров из собраний Государственного Эрмитажа, Русского музея и пригородных дворцов-музеев. Четко продуманный составителями подбор произведений, высокое качество цветных фотографий и отличное полиграфическое исполнение — все это вызывает интерес к этому изданию «Авроры» и среди филокартистов, и у специалистов, за-

нимающихся прикладным искусством. Кроме того, изданные массовым тиражом комплекты художественных миниатюр служат пропаганде сокровищ наших отечественных музеев.

Разнообразно представлены в открытках коллекции Эрмитажа. «Русский фарфор» соседствует с «Художественными эмальями», «Итальянская майолика» — с «Керамикой Векжуда», два выпуска знакомят с венецианским и испанским стеклом.

Своеобразна упаковка комплектов. На лицевой стороне клапана в качестве заставки — миниатюрная репродукция наиболее характерного для данной подборки произведения. Развернутый текст заголовка на русском и английском языках по характеру набора и величине шрифтов отлично вписывается в общую композицию упаковки, имеющей то же функциональное значение, что и книжная обложка, — служить своеобразным «порталом», раскрывая одновременно сущность издания и его стилистику.

В этом смысле, пожалуй, самым удачным явилось оформление подборки «Венецианское стекло в собрании Эрмитажа» (автор О. Михайлова, художник — оформитель Д. Плаксин). Вся упаковка в целом решена по аналогии с рекламными плакатами музейных выставок.

Столкновение изображения предмета четырехсотлетней давности с острой графической «плакатной» формой на обложке звучит очень современно.

Оформление внутренней стороны упаковки ассоциируется с технологией декоративной отделки венецианских изделий: изысканные сплетения бело-зеленых линий «стилизованы» под филигранный узор, образованный стеклянной нитью. Описанное решение позволяет судить о характере работ промграфиков для издательства «Аврора». Выпуская из года в год комплекты художественных открыток, издательство «Аврора» ищет новые формы подачи той научной информации, которая сопровождает основные изобра-

жения. Отказавшись от традиционных вкладышей, составители переносят текст непосредственно на открытки.

И если первые издания снабжались краткими аннотациями по схеме «название — мастер — год исполнения», то сейчас все чаще на открытках появляются развернутые комментарии, которые характеризуют эпоху, творчество мастера, технологию производства. Образцами таких «энциклопедических» изданий могут служить подборки «Редкие русские монеты» и «Европейские редкие монеты» (из пумизматической коллекции Эрмитажа). Изображения монет следуют в хронологическом порядке, каждая открытка пронумерована — создается некое подобие миниатюрного альбома.

Современная художественная открытка при условии, если произведения хорошо репродуцированы, а графическое оформление продумано и своеобразно, становится одним из видов современного декоративно-прикладного искусства.

Л. Назарова

Катагами

Декоративно-прикладное искусство Японии пользуется заслуженным признанием во всем мире. Многообразно отразилось оно в европейском искусстве. Достаточно вспомнить развитие фирменных знаков и этикеток, «функциональную типографию» 20-х годов и композицию плакатов. Несомненный интерес представляют достижения Японии в области художественного текстиля.

Техника окрашивания тканей с помощью трафарета зародилась в Китае, но именно в Японии искусство катагами было доведено до совершенства. Трафареты — это склеенная в несколько слоев бумага с мастерски вырезанным или пробитым штампами тонким узором. Часто они скрепляются сетками из волоса или шелковых нитей, что позволяет использовать их многократно.

Иногда применяется позитивная техника, похожая на батик, когда ткань пропитывается по трафарету клеем, а затем прокрашивается — и так несколько раз, в зависимости от количества используемых цветов. Участки ткани, покрытые клеем, не прокрашиваются. Можно окрашивать ткань и непосредственно по трафарету тампоном, смоченным краской. Такую технику принято называть негативной. Японские мастера росписи текстиля нередко используют оба способа в одной работе. Трафареты, обычно прямоугольной формы с отношением сторон 1:2, могут накладываться по прямой линии или зигзагообразно, составлять одну композицию из четырех трафаретов. Большой изысканности мастера добиваются при печати одноцветных и многоцветных оттисков, применяя всевозможные дополнительные приемы: «слепой оттиск», подкладывание

металлической фольги и другие способы получения белых пятен на оттиске, куда затем впечатываются элементы орнаментов с других трафаретов. Эти приемы позволяют печатать множество независимых оттисков в рамках одного трафарета.

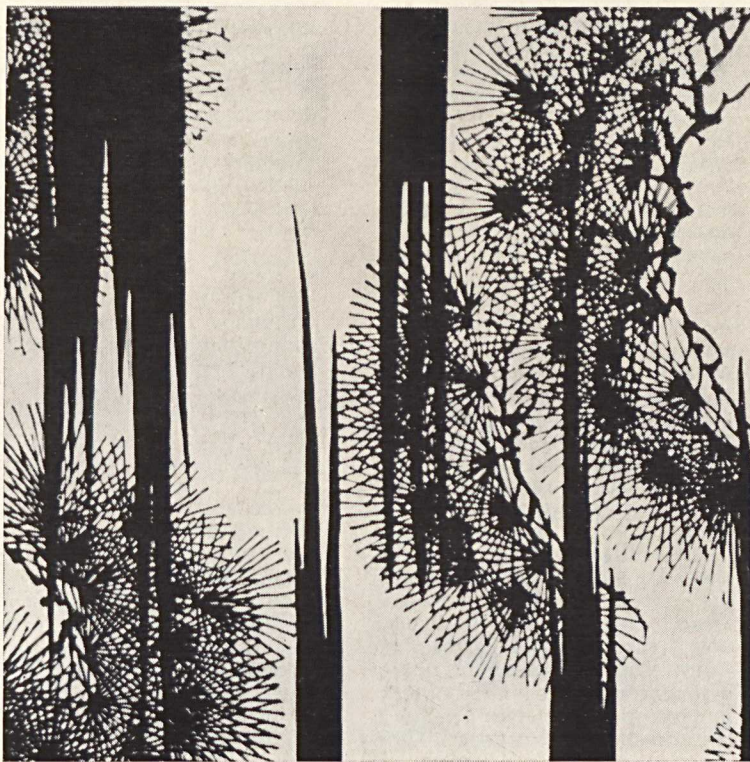
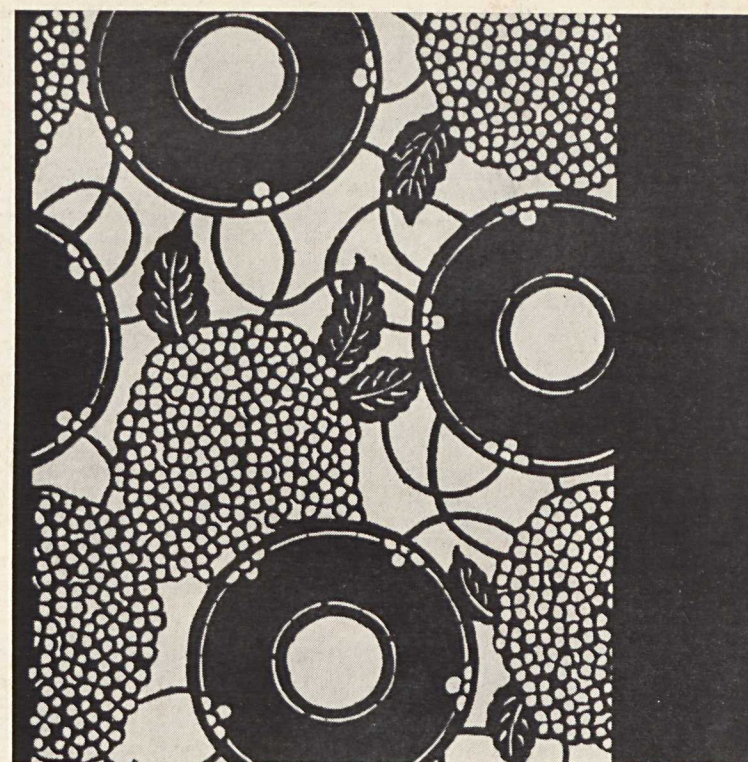
В художественной росписи тканей японцы стремятся к неожиданным сочетаниям цветов. Истоки их творчества — в сокровищах азиатской литературы, религиозного искусства. Каждый орнамент катагами имеет определенное значение, связанное с классической литературой дополнительными атрибутами или определенной окраской. Художник ищет соответствующий взятому образу литературный эквивалент: сосна символизирует долгую жизнь, бамбук — выносливость тех, кто кажутся слабыми. Нередко литературные ассоциации ценятся выше, нежели формальное мастерство художника. Среди источников мотивов катагами — эмблемы, геральдические знаки, символы доброй судьбы, талисманы, охраняющие от злых духов, и другие закодированные понятия.

Катагами оказали большое влияние на классический японский театр, где важны не только декламация и игра актеров, но и тонкая драматургия костюмов, определенные способы их ношения, даже то, как лежат складки одежды.

Сокровища искусства росписи текстиля в Японии являются плодом древней традиции и помогают ближе подойти к пониманию в высшей степени утонченного японского вкуса. Многие музеи мира имеют драгоценные коллекции катагами. Приведенные здесь трафареты взяты из богатого собрания японского текстиля австрийского Музея декоративного искусства в Вене.

О. Ездаев

(По материалам «Гебраухс-график» 8/1973)



«Мебель из Хиллерау»

Дрезденский Музей художественных ремесел на протяжении многих лет организует выставки мебели и предметов обстановки заводского, серийного производства. Выставки эти пользуются неизменным успехом и всегда привлекают посетителей.

В прошлом году в помещении Музея во дворце «Пильнитц Шлосс» со 2 июня по 31 октября действовала выставка «Формы и формотворчество в прошлом и в наши дни. Мебель из Хиллерау». Хиллерау, знаменитый дрезденский филиал «Немецких мастерских», основан в 1898 году. На протяжении многих лет деятельность этого предприятия была тесно связана со всеми передовыми художественными движениями в Германии XX века. Начиная с 1945 года, комбинат Хиллерау занял ведущее положение в мебельной промышленности ГДР.

Со дня своего основания Хиллерау занимается изготовлением недорогой мебели, рассчитанной на среднего потребителя. Недаром именно в Дрездене в двадцатые годы впервые был разработан проект-модель «дешевой квартиры» с секционной сборной мебелью, составленной из взаимозаменяемых элементов. Удивленный бюргер впервые неожиданно увидел, что даже шкаф, стол и полки не обязательно должны быть статичными, застывшими раз и навсегда, что, как и все в этом мире, они могут расти и изменяться. Сегодня Хиллерау выпускает элегантные универсальные гарнитуры мебели для стандартных квартир в домах массовой застройки.

В залах дворца «Пильнитц Шлосс» показана мебель, спроектированная известными немецкими художниками, архитекторами и дизайнерами

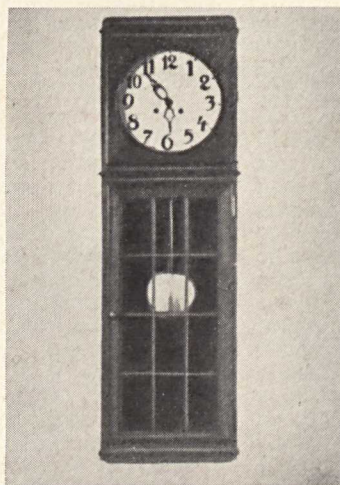
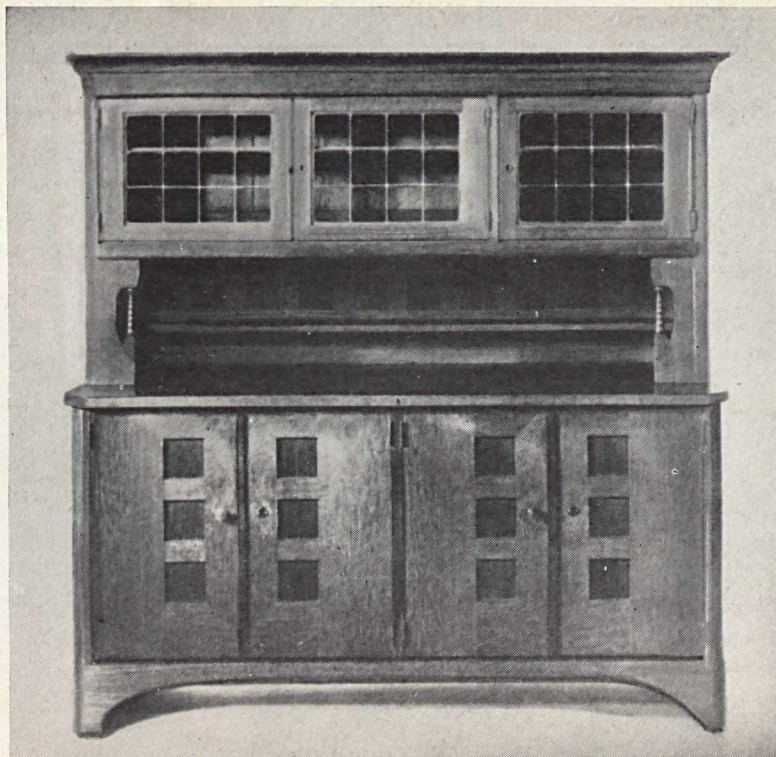
начала века — Р. Риммершмидтом, А. Нимайером, К. Берчем, Б. Полем и др., — оригинальные, красивые, удобные вещи, отличные образцы изделий начала промышленной эры, наглядный пример первоклассного дизайна.

Пожалуй, особого внимания заслуживают работы Р. Риммершмидта, первого руководителя Хиллерау. Его конструктивная мебель со встроенными элементами namного опередила свое время и, кажется, выглядела бы вполне уместной в квартире 70-х годов.

Эту традицию — совмещать функциональность с хорошим вкусом — Хиллерау сохранил и в наши дни. Начиная с 1945 года, его мастерские разработали ряд программ-систем для меблировки современной квартиры. Их основная задача — производство недорогой, удобной и красивой мебели, которая максимально соответствовала бы духу современной жизни. Все гарнитуры собираются из стандартных элементов. В 50-е годы наибольшей популярностью пользовалась идея так называемой «растущей квартиры», где владелец сам собирал всю мебель из стандартных модульных элементов типа ящика.

Систему эту постоянно расширяли и совершенствовали, и в конце 60-х — начале 70-х годов появились новые программы изготовления сборной мебели из набора стандартных элементов, таких, как дверцы, стенки, крепления, вспомогательные перегородки. Заказчик лишь выбирает мебель, которую по его указанию собирают у него на дому квалифицированные мастера. Наличие нескольких основных элементов позволяет создавать красивые и неожиданные интерьеры, считаясь с индивидуальным вкусом владельца квартиры. Хорошо продуманная система исходных элементов, высокое качество материалов и выполнения сделали мебель из ГДР популярной далеко за пределами страны.

Е. Егорьева.



Р. Риммершмидт. Буфет. 1906

К. Берч. Стул. 1912

К. Берч. Стенные часы. 1912

Г. Сатник. Кресло. 1935

Е. М. Ян. Кресло. 1958

Русское народное стекло XVIII века

В русском художественном стекле XVIII века четко прослеживаются два направления. Одно, ориентированное на вкусы дворянства, следовало европейской моде. Другое, адресованное демократическим слоям русского города, было теснейшим образом связано с традициями народного искусства. Уникальна по своей полноте коллекция народного стекла Государственного Исторического музея. Это бутылки, штофы, кувшины, рукомои, фляги, выдутые из толстого зеленого стекла, привлекающие внимание простотой крупных форм.

Они составляли обязательный ассортимент каждого русского стекольного завода XVIII века. Самые ранние из них еще напоминают произведения русских гончаров XVII века. Но по мере того, как русские мастера постигали тонкости ремесла, формы их изделий становились все более «стеклянными». Бутылки в виде различных животных и птиц не являются чисто утилитарными предметами. Это стеклянная скульптура, в которой излюбленные образы русского фольклора — конь, птица, медведь — получили своеобразную интерпретацию. Обращаясь к миру животных, русские мастера не впадали в натурализм и многословность, они достигали сходства при помощи выделения нескольких наиболее характерных и выразительных черт. Многие определял и сам материал.

Большинство бутылей, кувшинов и штофов, сохранившихся от XVIII века, расписаны эмалью. Манера письма, орнаментальные мотивы и сюжетные композиции оказываются очень устойчивыми и сохраняются на протяжении всего столетия. Надписи, сообщающие имена владельцев и знаменательные даты их жизни, позволяют проследить разви-

тие орнаментов и сюжетов. Живописное убранство большинства изделий состоит из растительного орнамента и анималистического или сюжетного изображения. Несмотря на кажущееся разнообразие все орнаменты представляют собой варианты двух мотивов: это плавная изогнутая ветка с ягодами или с крупными красными цветами. Ветки с клюквами и кистями винограда более графичны, цветовая гамма их несколько приглушена. Другой вариант орнамента написан более сочно. Среди обилия листьев пламенеют тюльпаны и гвоздики, под тяжестью которых гнутся ветки.

К концу столетия орнаменты в живописи на стекле упрощаются и обедняются, краски их тускнеют, а манера исполнения становится небрежной.

В анималистических изображениях наблюдается такая же закономерность. В первой половине века мы видим на сосудах львов, грифонов, оленей, коней, аистов, журавлей. Но постепенно их вытеснил мотив журавля. Все звери и птицы написаны красной эмалью, а желтой проработаны только их гривы и оперение. К концу века рисунки превращаются в застывшие схемы, выполненные торопливой рукой.

В сюжетных композициях нашли отражение исторические, библейские и жанровые темы. К числу наиболее распространенных относятся сцены праздничного веселья, участниками которого неизменно являются дама с бокалом, кавалер и скрипач. Иногда наблюдается развитие сюжета. В одном случае дама и кавалер не только пьют вино, но и катаются в карете, в другом — они танцуют. А на штофе 1749 года, помимо пирующих, показаны еще и кулачные бойцы. Надпись сообщает имя владельца одного из них: «Сей сосуд Андрея Петровича сына Бакина». Герои этих сцен на протяжении столетия также изменяются. Вначале это галантные дамы и кавалеры европейского облика, а во второй половине столетия в них мы узнаем черты русских горожан.

Относительно редки в народном стекле охотничьи сцены, широко распространенные в европейском прикладном искусстве, откуда, очевидно, они и были заимствованы. Библейская тематика представлена двумя сюжетами. На огромной ведерной бутылке в 14 клеймах изображены сцены повествования об Иосифе Прекрасном. Живописец размстил все персонажи в трех ярусах таким образом, что действие развивается по нисходящей спирали. Каждый ярус клейм — этой сцены одного действия. Общему художественному замыслу здесь подчинен даже текст повествования. Бисер букв, собранных в слова и строчки, превратился в своеобразный орнамент. В облике же действующих лиц узнаются известные уже нам дамы и кавалеры середины XVIII века. Да и само повествование превратилось в занимательный рассказ.

Довольно часто в росписях на стекле можно встретить сцены грехопадения и изгнания из

рая. На кувшине 1722 года изображен своеобразный триптих, рассказывающий о злоключениях обитателей Эдема, переданный русскими мастерами в лубочной, наивной форме. Появление на стекле обоих библейских сюжетов неслучайно: они были весьма популярны в русском искусстве и литературе. Непосредственным же толчком к этому несомненно был русский лубок.

Роспись бутылки с изображением батальной сцены явилась живым откликом мастера на происходящие события. В наивной манере живописец попытался изобразить сцену взятия на бордаж большого трехпалубного корабля. При этом он заставил воинов шагать под барабанный бой по волнам бушующего моря. В этой связи невольно вспоминаются события Северной войны, когда русские взяли в Гангутском сражении 1714 года шведский фрегат «Элефант». Возможно, в росписи передано именно это событие. Все росписи на стекле XVIII века, очевидно, выполне-

ны в специальной мастерской, не связанной с производством стекла. На штофе 1726 года из Саратовского художественного музея есть надпись, сообщающая, что он сделан «в Гавриловой фабрики». На бочонке из Гос. Исторического музея имеется сокращенный вариант этой надписи. К сожалению, пока не удастся связать эти сведения ни с одним русским заводом.

Русское народное стекло пленяет плавным ритмом пластических объемов, их наполненностью и сочностью. В живописи обращает на себя внимание тонкое композиционное чутье мастеров, блистательное мастерство стилизации, убедительность образов.

Орнаменты и сюжеты расписного стекла XVII—XVIII веков встречаются и в русских изразцах, в росписях по дереву, в резьбе и в русском лубке.

Н. Ашарина

На 3-й стр. обложки:

Штоф «Адам и Ева». Конец XVIII в.

Кувшин с журавлем. 2-я половина XVIII в.

Кувшин со сценой праздника. Середина XVIII в.

Штоф с птицей на цветке. 1-я половина XVIII в.

Бутыл со львом и грифоном. 1-я половина XVIII в.

Бутылка ведерная «коломенского купца Василия Климонтова сына Бачарникова». Середина XVIII в.

Бутылка с батальной сценой. 1-я четверть XVIII в.

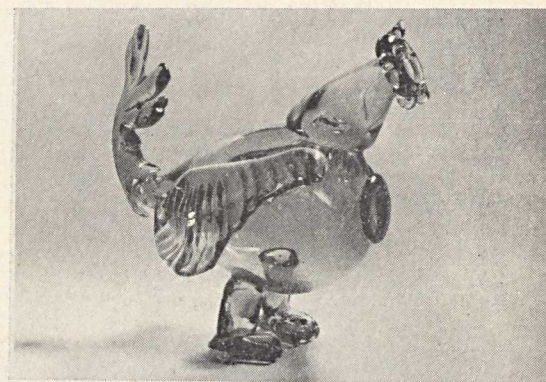
Штоф «Андрея Петровича сына Бакина зделан 1749 году декабря 27 дня».

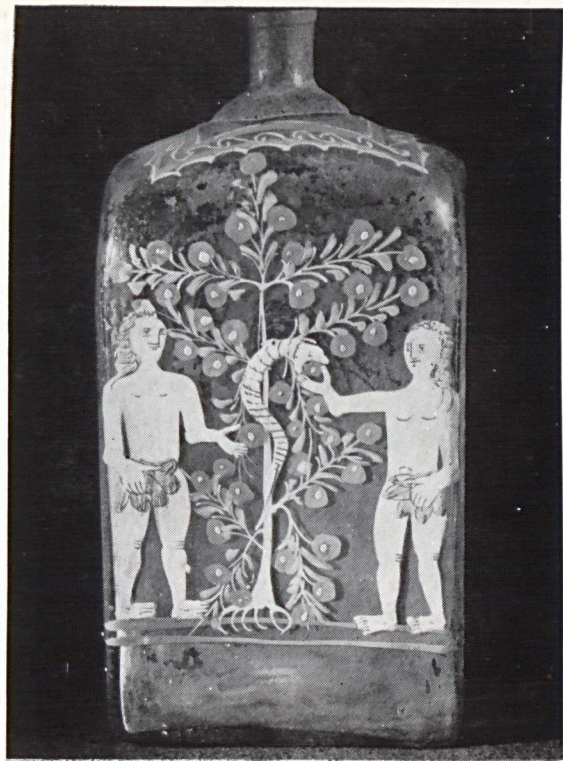


Бутылка с охотничьей сценой. 1-я половина XVIII в.

Бутылка-курица. Начало XVIII в.

Боченок-кухля со сценами праздника. 1-я половина XVIII в.





Пространственные поиски белорусских монументалистов



Искусство советской Прибалтики в Москве



Стасов о среде

Встречи с французскими дизайнерами

