

8 | 201

1974

Декоративное Искусство СССР



**ИЗ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК КПСС
И СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
«О ПРИСУЖДЕНИИ ЛЕНИНСКИХ
ПРЕМИЙ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ,
ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ
1974 ГОДА»**

Центральный Комитет КПСС и Совет
Министров СССР, рассмотрев предложения
Комитета по Ленинским и Государственным
премиям СССР в области литературы,
искусства и архитектуры при Совете
Министров СССР, постановляют присудить
Ленинскую премию 1974 года

...Чеканаускасу Витаутасу Альгирдо,
архитектору, руководителю авторского
коллектива, Бальчунасу Витаутасу-
Казимерасу Мечислово, архитектору,
Бредикису Витаутасу Юстино, архитектору,
Валюшкису Гедиминасу Станиславо,
заслуженному строителю Литовской ССР,
архитектору, Клейнотасу Альгимантасу
Антано, заслуженному инженеру Литовской
ССР, Шилейке Винцентасу Юргио,
инженеру, — за архитектуру жилого района
Лаздинай в г. Вильнюсе.

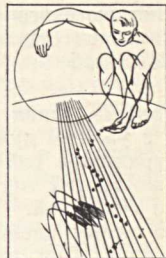
Секретарь Центрального
Комитета КПСС
Л. БРЕЖНЕВ

Председатель Совета
Министров СССР
А. КОСЫГИН

Три интервью о Лаздинае

«Высокая награда — стимул
для более активной работы»

Ионас Кузминскис,
заместитель председателя
Президиума Верховного Совета
Литовской ССР,
народный художник СССР,
лауреат Государственной премии
Литовской ССР,
профессор Вильнюсского
художественного института



Лаздинай расположен на берегу реки
Нерис, в холмистом, изрытом оврагами
и поросшем лесом северо-западном
массиве

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Всякий раз, когда подъезжаешь со стороны центра города к высоким холмам у реки Нерис, на которых возникает панорама Лаздинай, становится отрадно, что такое продолжение в настоящее и будущее получил наш любимый старый Вильнюс. Лаздинай — единственное место, где панельные дома не «пугают» глаз человека. Чувствуется свобода и размах в их размещении, четкий и ясный композиционный узор. Человеку здесь не грозит опасность заблудиться — каждый уголок нового района носит ясно выраженный, индивидуальный характер. А самое главное — это природа, которая органично включается в общую гармонию с архитектурой, с улицами и проездами, со всем, сделанным человеком.

Когда смотришь на Лаздинай, не приходится ругать строителей за то, что они на голом месте построили уродливые дома. В архитектуре Лаздинай чувствуется продолжение традиций вильнюсской архитектуры: уважение к земле, природе, человеку. И все это сделано индустриальным способом, из тех же самых панелей, которые в других местах создают серость и однообразие.

Да, Лаздинай — это очень большой успех нашей архитектуры. Мне становится еще более радостно и от того, что трое из четырех архитекторов авторского коллектива, в том числе и его руководитель Витаутас Чеканаускас, являются воспитанниками нашего Художественного института. Приятно вспоминать их еще студентами, еще совсем молодыми. Прекрасные рисовальщики, отличные организаторы, они выросли в активной творческой атмосфере института, объединяющего все виды искусств. Развивая с первых курсов свое яркое дарование, они стали настоящими архитекторами-художниками. Лаздинай еще не совсем закончен, чувствуется, что еще не сделаны последние штрихи, выявляющие настоящий композиционный блеск. Будем надеяться, что художественные произведения, включенные в облик района, найдут пути к синтезу с новой архитектурой и природой. Началом этого служит довольно удачная композиция К. Валайтиса «Ветрунгес» («Флюгер») у торгового центра «Эрфуртас». У художников появились интересные возможности для создания своих произведений в современном архитектурном пространстве.

Будем надеяться, что признание и большая награда создателям Лаздинай окажут влияние на всю творческую атмосферу нашей республики, станут стимулом для более активной работы.

«Я с ужасом думал о переселении на окраину»

Рамуальдас Пладис,
кандидат экономических наук,
старший преподаватель
Вильнюсского государственного
университета, житель района
Лаздинай

Раньше, живя в центре Вильнюса, я с ужасом думал о переселении на окраину, в район новостроек. И вот уже третий год живу в новом районе Лаздинай. Постепенно привыкая ко всему здешнему, я стал старожилем. При ежедневном соприкосновении с одними и теми же вещами как-то утрачиваются критерии для их оценки, они просто становятся вещами обыденными. В этом смысле человеку приезжему куда легче оценить достоинства архитектуры Лаздинай, он с удовольствием включается в круговорот сравнений. Не вникая в градостроительные проблемы (оставим это специалистам), можно отметить некоторые детали, с которыми житель района постоянно встречается в быту. Каждый день мне приходится выбирать какой-нибудь вариант повседневных действий — путь на работу, к автобусу, в магазин, маршрут для прогулки и т. п. И, наверное, самый лучший комплимент для нашего района, что выбор этот не составляет больших затруднений. Следует признать также, что по сравнению с более шумным центром Вильнюса в качестве места жительства можно предпочесть лаздинайский тихий уют, его почти негородской характер, его нетронутую природу. Новый район программирует и новый характер жизни, поведения в нем людей. Старый город Вильнюс, особенно после реконструкции, становится другим полюсом, противовесом Лаздинаю. Там больше романтики (хотя и довольно театральной), больше движения и, конечно, шума. Но, с другой стороны, там все более близко и деловито. Лаздинай, как «город-сад» и «город-спальня», — интересный социальный эксперимент. Время покажет его лучшие и худшие стороны. Тем более, что строительство его еще не закончено и в основном не хватает тех компонентов, которые, возможно, кроме созерцания природы и приятного отдыха, принесут его жителям больше интересных предложений по использованию свободного времени.



Архитектурно-пространственное построение Лаздинай логично вытекает из особенностей сложного ландшафта, который предопределил характер трассировки и застройки



«Главное завоевание — психологический комфорт»

Николай Уллас,
лауреат Ленинской премии,
профессор, заслуженный строитель РСФСР

В нашей стране в грандиозных масштабах осуществляется массовое жилищное и культурно-бытовое строительство. Население получает благоустроенные дома, пользуется государственными учреждениями обслуживания. Повышаются материальные и духовные потребности трудящихся, расширяются их запросы в области культуры, сегодня им нужна не только благоустроенная квартира, они хотят жить в красивом доме, в красивом жилом районе, в красивом городе. Но понятие красоты в градостроительстве и архитектуре не однозначно, оно включает в себя не только совершенство архитектуры зданий и композиционного решения застройки, но и удобства, необходимые для жизнедеятельности человека во всех элементах городской структуры.

Высокие архитектурно-художественные качества жилой среды, создание комфортабельных бытовых условий на современном этапе развития градостроительства имеют огромное социальное значение. Эти задачи поставили перед собой и успешно решили создатели нового жилого района Лаздинай в Вильнюсе, именно поэтому он так нравится жителям города и получил всенародное признание.

Талант и высокое мастерство зодчих, тесное творческое сотрудничество архитекторов и строителей, концентрация сил и средств в руках единого заказчика, комплексное, пропорциональное планирование и правильная организация работ позволили в обычных условиях массового строительства создать красивый, гармонически организованный комплекс жилого района.

Функционально-пространственная организация жилого района основана на активном и рациональном использовании богатейших ресурсов природы, органически связана с исключительно своеобразным ландшафтом местности. Это обусловило своеобразие приемов планировки и застройки, художественную выразительность его архитектурного облика и силуэта.

Для реализации принятого градостроительного замысла на основе типовых решений специально для этого района было разработано пятнадцать типов жилых домов, различных по этажности и пластическому построению, а также общественные центры и другие учреждения обслуживания. Это позволило избежать монотонности и однообразия в решении отдельных жилых групп и всего ансамбля района.

Сложный рельеф местности, который обычно связывает строителей, в Лаздинае был полностью сохранен и использован как важный фактор, определяющий характер архитектурной композиции застройки и колорит местности. Неувядающая зелень сосен, заботливо сохраненных строителями, явилась основой построения цветовой гаммы района, спокойной в основной массе застройки и более активной в архитектурных акцентах.

Не только видовые панорамы, ландшафт и колорит занимали архитекторов. В Лаздинае сразу же были поставлены и решены принципиальные вопросы организации жизни населения. Пешеходное движение полностью изолировано от движения транспорта и в тоже время удобно связано с ним. Основные учреждения и центры обслуживания размещены на путях движения человека и в местах пересечения пешеходных трасс. Организована четкая система обслуживания населения, на высоком уровне разработано и осуществлено инженерное оборудование и благоустройство района.

Гармония архитектуры и природы предстала в Лаздинае во всеоружии своих достоинств. В результате создан прекрасный в эстетическом отношении, сомасштабный человеку и удобный для жизни жилой район. «Психологический комфорт», который достигнут в Лаздинае, — вот основное завоевание авторского коллектива.

Необходимо отметить, что все это было сделано на единой конструктивной и индустриальной основе. Авторы доказали, что в пределах принятых в стране нормативов и экономических показателей можно создать жилые районы высокого художественного качества, что индустриализация в строительстве отнюдь не сужает творческих возможностей архитектора. В результате мы можем констатировать, что высокий уровень решения архитектурно-художественных задач, бытового комфорта и качества строительства в жилом районе Лаздинай практически может быть достигнут в любом другом городе нашей страны, что качество массового жилищного строительства можно и нужно улучшать. Такие «маяки», как Лаздинай, имеют большое значение для нашей градостроительной практики, что также является достоинством этой работы. Жилой район Лаздинай бесспорно относится к числу выдающихся произведений советского градостроительного искусства последних лет. Эта работа свидетельствует о творческой зрелости и мастерстве ее авторов, о вдохновенном труде во имя человека.

Лаздинай — эталон массового строительства

И. Рюмина



Главные линии транспортных трасс и многочисленные зеленые островки «смягчают» индустриальные формы типовой архитектуры



Новый жилой район Вильнюса Лаздинай расположен на берегу реки Нерис. Он построен за чертой города, на месте холмистого, изрытого оврагами и поросшего лесом северо-западного массива. Лаздинай — вторая после Жирмунай крупная для масштабов Вильнюса новостройка, осуществленная на основе типового проектирования. Над ним работал авторский коллектив архитекторов — В. Бредикис, В.-К. Бальчунас, Г. Валиушкис под руководством В. Чеканаускаса, создателя таких известных сооружений, как Дом композиторов (1966 г.) и Дворец выставок (1967 г.) в Вильнюсе.

И первая, и в особенности вторая работа выявили своеобразие творческого почерка этого архитектора. Цельность пластического решения в этих зданиях сочетается с ясным, функционально обоснованным членением архитектурного объема. В Доме композиторов и во Дворце выставок, сооружениях, разных по внутреннему содержанию и внешнему облику, логично выражена идея перетекающего пространства, объединяющего различные по назначению помещения в одну композицию. Архитектурному языку В. Чеканаускаса свойственны строгость в выборе материалов, сдержанные формы и ритмы. Выразительность его архитектуры достигается главным образом гармонией пропорций и связью с окружающей средой. Если при сооружении Дома композиторов автор реализовал принцип контраста замкнутого геометрического объема с природным окружением, то во Дворце выставок он создает свободную, подчеркнуто пластическую композицию, вписавшую здание в исторически сложившуюся городскую застройку. Эти пространственные концепции получили дальнейшую разработку в проектах Лаздинай и его строительства.

В чем же особенность нового жилого района Вильнюса? Прежде всего в том, что он расположен в 15—20 минутах езды от города и поэтому не является его территориальной частью. Обособленность района психологически усиливается рекой Нерис, отделяющей его от основного ядра города. Лаздинай производит впечатление зоны отдыха городского типа, в которой разместились современная жилая застройка. Район строился на не тронутой градостроительством земле со сложным ландшафтом, который и был положен в основу всего архитектурно — пространственного построения.

Размещение основных коммуникаций по руслам оврагов не только не нарушило ландшафтной структуры района, но и

подчеркнуло пространственную сложность архитектурного пейзажа. Вдоль слегка деформированной, эллипсоидной линии улицы Архитекторов, опоясывающей центральную зону района, формируются 4 микрорайона со своими композиционными центрами. Такое расчленение обеспечивает наиболее короткие связи жилых домов с необходимыми службами — транспортными, бытовыми, медицинскими, детскими и т. д. Каждый из микрорайонов имеет свой неповторимый план, лишенный четко обозначенной геометрической схемы. Ориентация на сохранение и выявление своеобразия природных условий Лаздина определила и особый архитектурно-строительный режим, благодаря которому стало возможным достижение цельности между природой и типовой архитектурой.

Для этого жилого района архитекторы В. Чеканаскас, В. Бредикис, В.-К. Бальчунас, Г. Валушкис разработали типовые проекты 12-, 9- и 5-этажных домов, школы, детского сада, медицинских учреждений, комплекса служб быта, кинотеатра и подземного гаража для автомашин. Эти типовые проекты были внедрены в производство при участии инженеров-строителей А. Клейнотаса и В. Шилейки. Причем дома спроектированы так, чтобы их варианты сочетания позволяли максимально использовать особенности местности в качестве исходного формообразующего элемента. Один и тот же типовой пятиэтажный дом мастерски используется архитекторами как достаточно эластичная структура. При необходимости дом может, плавно изгибаясь или формируясь на основе «ломаной кривой», разместиться на гребне холма или, группируясь по принципу лестничного марша, «спуститься» с его вершины. Композиционный язык типовой архитектуры, таким образом, значительно расширяется: монолитные объемы домов обогащаются ритмическим движением, естественно вытекающим из конкретных особенностей взаимодействия ландшафта и архитектуры.

Эмоционально насыщенная пространственная среда, созданная в Лаздинае средствами типового проектирования, открывает пути для новой архитектуры жилья, опирающейся на определенные комплексные понятия. Свобода композиционного рисунка создает ощущение простора жилой застройки. Тенденция к разомкнутости усилена пластическими ритмами зданий. Разнообразные проемы между домами выявляют всякий раз новые видовые кадры, в которых непременно участвуют элементы природы. Пространство



Все детские сады и ясли расположены в естественных лесных зонах. Цельность пластического решения сочетается с функционально обоснованным членением архитектурного объема.

используется в Лаздинае не только для выполнения утилитарных функций, но выступает и как категория эстетическая. Слагаемые ландшафта, будь то старое высохшее дерево, или многочисленные лесные острова, или излучина оврага, — все это наряду с формами архитектуры трактуется авторами Лаздинай как активные элементы композиции, наделенные эстетическим содержанием.

В Доме композиторов и во Дворце выставок В. Чеканаускас дал примеры такой архитектуры, которая чужда аскетизма и не склонна к нарочитой нарядности. Внимательное отношение к потребностям человека, его чувствам и эмоциям ощущается в мельчайших деталях этих зданий. Вспомним, как «работает» дерево в архитектуре Дома композиторов — на пленэре, за остекленной стеной, в отделке интерьеров, в конструкции мебели, в скульптурах, в поленьях, лежащих возле камина. Эти элементы, формирующие образное начало архитектуры, входят в арсенал средств, с помощью которых создается художественная целостность — среда, окружающая человека.

По замыслу авторов Лаздинай, создание жилой среды для современного человека на основе типового проектирования не может ограничиваться решением только вопросов градостроительства. Они разработали такую пространственную структуру, которая предусматривает широкое и разнообразное участие монументально-декоративного искусства и дизайна.

Основное жилое ядро Лаздинай создано, но строительные работы продолжаются. Предстоит сделать еще многое для его полнокровной жизни. Однако уже сегодня можно предполагать, что единство компонентов, участвующих в организации среды Дома композиторов и Дворца выставок, может быть достигнуто и в масштабах крупного жилого района. В этой связи необходимо заметить, что продуманность и законченность архитектурных деталей «ближней зоны», благоустроенность территорий и графическая выразительность пешеходных трасс, предусматривающих необходимые, возможные, удобные и желаемые пути передвижения человека, сами по себе оказывают сильное эстетическое воздействие. Их пластическое решение охватывает фрагменты природы, образуя места, предопределяющие расположение тех или иных произведений искусства. Тем самым создаются благоприятные условия для дальнейшей углубленной работы над городской средой.

Первым декоративным элементом жилой среды в Лаздинае стал огромный дуб на террито-

Пример использования типового 5-этажного дома в разных вариантах: группировка по принципу «лестничного марша» выявляет рисунок ландшафта

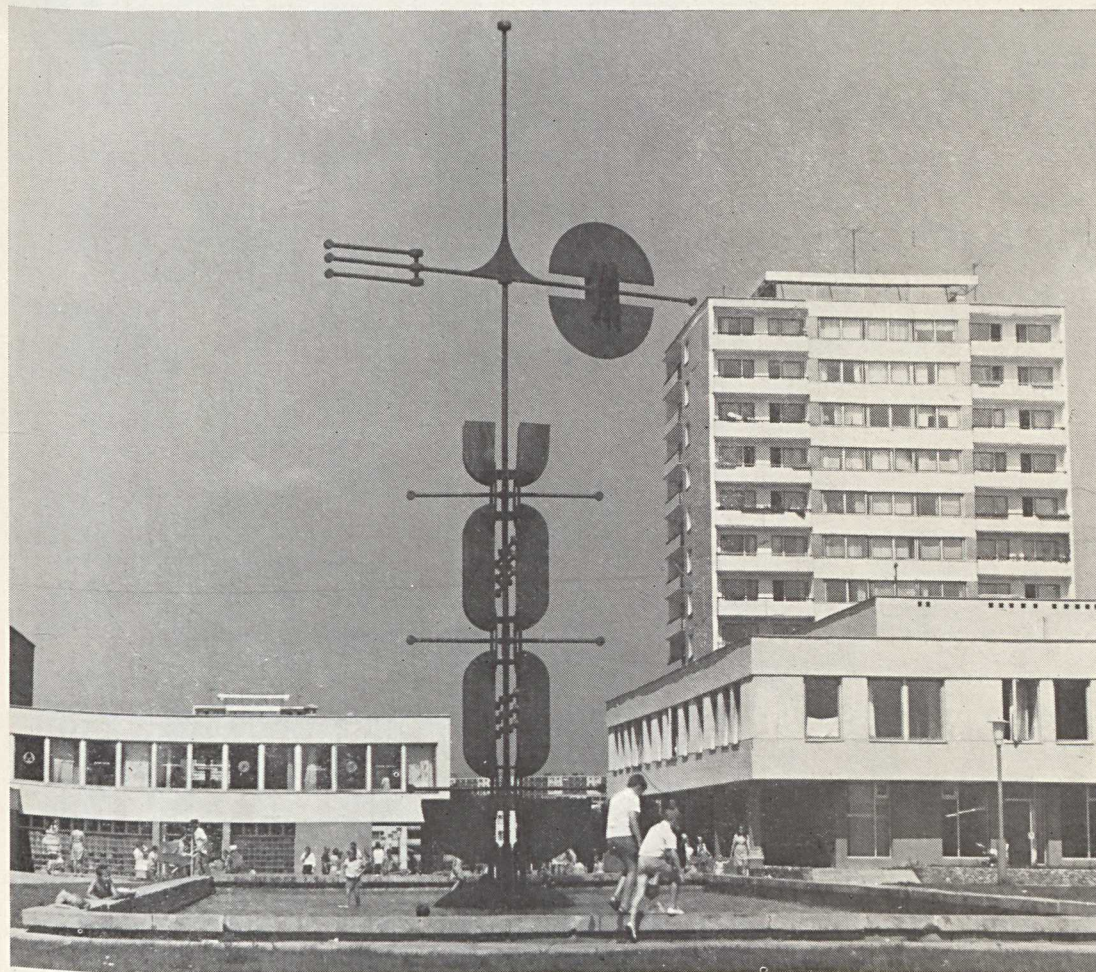
Благоустройство зеленых массивов предусматривает не только созерцательное восприятие природы, но и активный отдых. Деревья включены в декоративное оформление жилой среды в Лаздинае





Детали природы наряду с архитектурными формами трактуются в Лаздинае как активные элементы пространственной композиции, наделяемой эстетическим содержанием.

Декоративная композиция «Флюгер», установленная возле торгового центра «Эрфурт», усиливает его организующую роль в окружающем пространстве



рии детского сада, выделенный архитекторами из общего природного фона. Это дерево «подано» архитекторами как произведение природы, которое в условиях урбанистической среды символизирует отношение к природе как к эстетической ценности.

Разные в жанровом, видовом, стилевом отношении произведения, отражающие все многообразие проявлений современной художественной культуры, задумано установить в «ближней» зоне, рядом с человеком, ему в помощь и на радость.

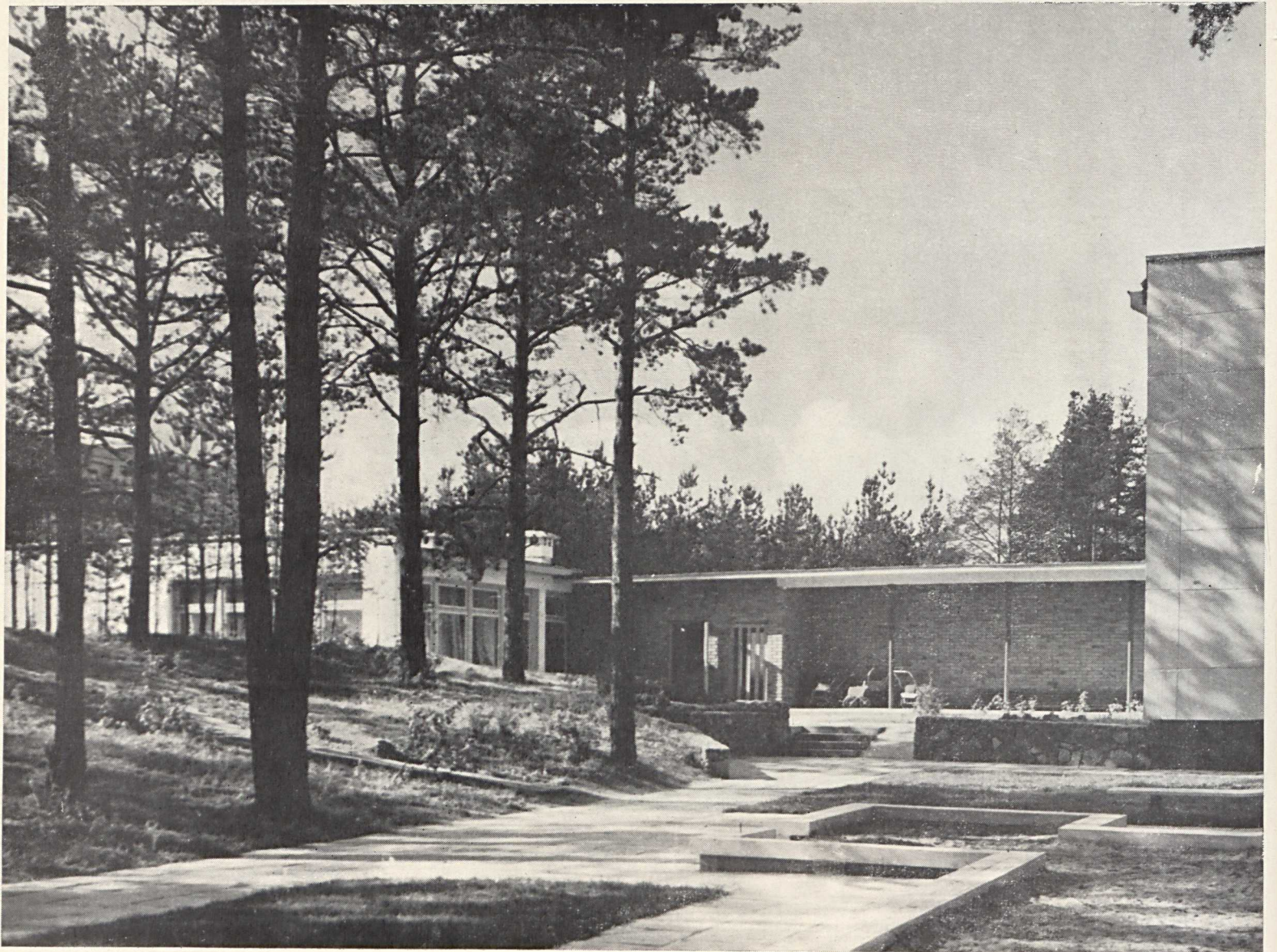
Интересна первая декоративная композиция, установленная в Лаздинае, — «Флюгер» К. Валайтиса. Она находится возле торгового центра «Эрфурт», названного так в честь города — побратима Вильнюса. В окружающем пространстве «Флюгер» выполняет организующую роль. Он установлен на свободной от архитектуры площади, в водоеме. Композиция отражается в водном зеркале и эффектно смотрится сквозь бьющие струи фонтана. «Флюгер» виден из интерьеров зданий, формирующих ближнюю зону центра, и может рассматриваться как декоративный элемент этих интерьеров.

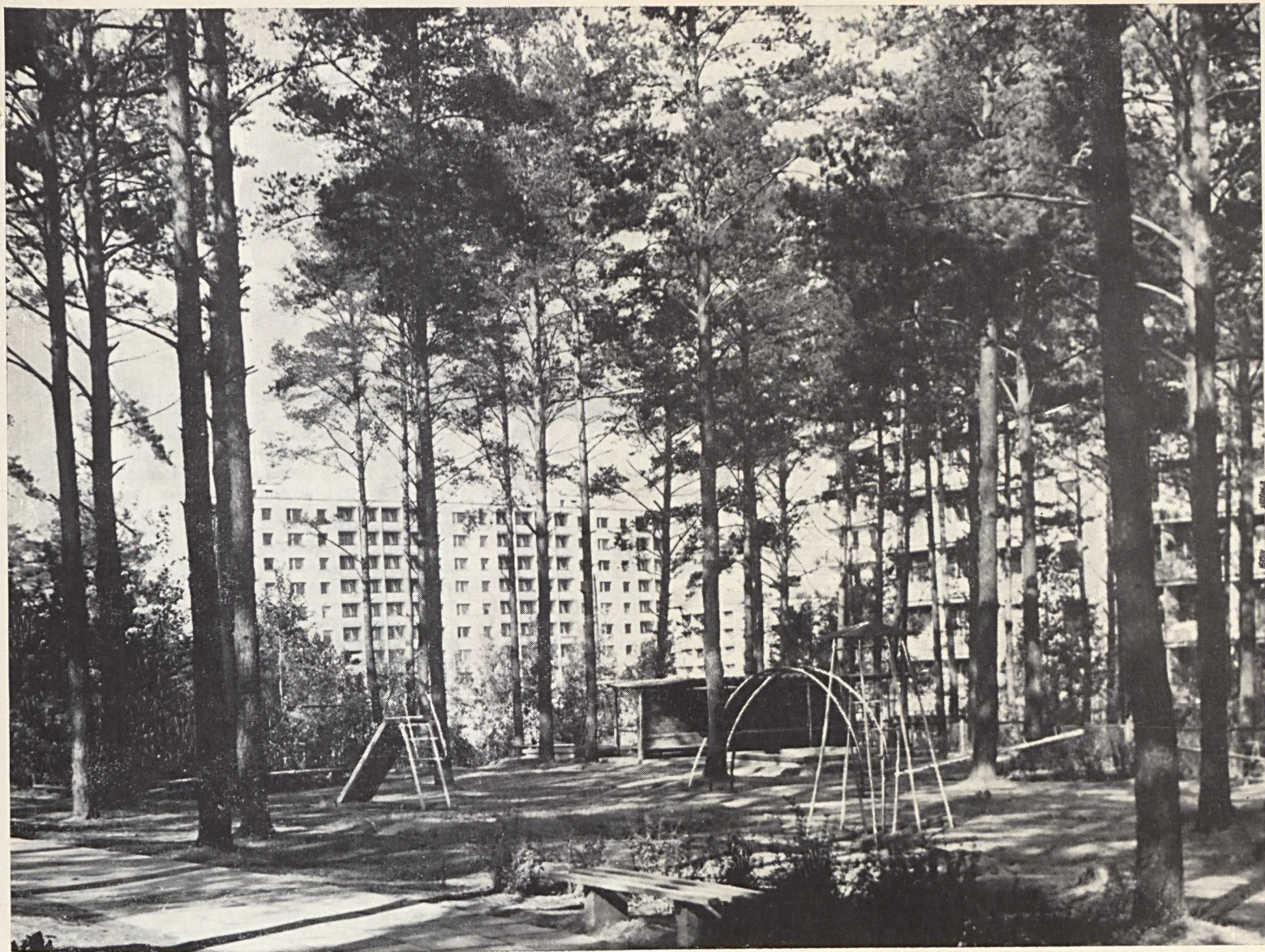
В Лаздинае архитекторы трактуют синтез искусств не как механическое соединение архитектуры с произведениями монументального, декоративного искусства и дизайна, а как пространственную связь-диалог архитектуры с другими искусствами, реализованную в урбанистической среде современного города. Дальнейшее развитие нового района Вильнюса позволит углубить идейно-образное содержание комплекса и выявить своеобразие окружающей среды.

Сегодня, когда 42 тысячи новоселов уже обжили свои квартиры, художники, дизайнеры и архитекторы продолжают работу над образной структурой района. И кто знает, может быть, именно Лаздинаю суждено стать той пространственной средой, благодаря которой мы приблизимся к заветному единению архитектуры с природным окружением, с искусством и дизайном.

На стр. 8, 9

Пример органичного соединения природных и архитектурных форм. Пластическое решение архитектурных деталей «ближней зоны» охватывает фрагменты природы, образуя уютные уголки





Наглядная агитация и оформительское искусство

Из Постановления секретариата
правления СХ СССР

Первостепенное значение, которое Центральный Комитет нашей партии придает вопросам коммунистического воспитания трудящихся, неизмеримо возросшие духовные запросы нашего народа ставят перед советскими художниками задачи дальнейшего подъема политического и художественного уровня наглядной агитации на предприятиях и в колхозах, в крупных городах и сельских центрах. Выдвигается необходимость привести наглядную агитацию в соответствие с теми возросшими требованиями, которые предъявляют к ней наш современный этап развития страны, уровень высокой образованности, культуры и эстетических потребностей советских людей.

Политическая наглядная агитация сегодня — это воспитание коммунистической убежденности, борьба с чуждой идеологией, мобилизация духовных ресурсов народа для ускоренного строительства коммунизма, выраженные в образной, лаконичной, легко запоминаемой, общедоступной форме.

В политическом плакате, лозунге, агитационной открытке, в художественно оформленном стенде, посвященном социалистическому соревнованию, — во всех разновидностях наглядной агитации, которой занимаются художники, главным является активное, эмоциональное утверждение принципов советского образа жизни.

При наличии определенных успехов в комплексном оформлении музеев, клубов, кабинетов партпросвещения и передового опыта, празднеств и демонстраций, в выпуске плакатов мы имеем немало примеров агитационного искусства, которое еще не отвечает требованиям современной жизни. Часто при ясности идеологических задач у нас встречаются ошибки в использовании образных средств выразительности применительно к конкретным условиям и месту. Необходимо прилагать усилия, чтобы избежать стандартных, формальных, невыразительных, схематических решений, снижающих зрительное восприятие.

Понимая важность дальнейшего подъема наглядной агитации, Союз художников СССР взял шефство над крупнейшими новостройками девятой пятилетки, приняв на себя обязательство разработать проекты наглядной агитации для Камского автозавода, Лебедянского горно-обогатительного комбината, Новолипецкого металлургического завода, Ростсельмаша, Западно-Сибирского металлургического завода, Газового комплекса в Опенбургской области, Карагандинского и Череповецкого металлургических комбинатов.

Воспитательная, методическая и экспериментальная работа с художниками всех республик в области оформительского искусства и наглядной агитации ведется Центральной учебно-экспериментальной студией Союза художников СССР, проводятся семинары художников оформительского искусства в Москве, Ленинграде и других городах. Ежегодно совместно с Государственным комитетом по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и другими государственными и общественными организациями проводятся конкурсы плаката, организуется работа творческих групп плакатистов и монументалистов в Домах творчества.

Вся эта работа в сегодняшних условиях активного участия трудящихся в осуществлении планов четвертого года девятой пятилетки должна получить новый и, главное, всесоюзный размах. В ее осуществление должны включаться все творческие коллективы художников в союзных республиках, краях, областях и городах, на предприятиях системы Художественного фонда СССР.

Бюро секретариата правления Союза художников СССР постановляет:

Поручить правлениям союзов художников союзных республик и их организациям:

- принять меры к дальнейшему повышению роли наглядной агитации в деле пропаганды решений XXIV съезда КПСС, планов и свершений 9-й пятилетки, особенно ее четвертого, определяющего года и обращения Центрального Комитета КПСС к партии и народу. Полно и глубоко художественно-агитационными средствами разъяснять трудящимся политику партии, пропагандировать принципы советского образа жизни, Ленинскую программу мира;

- оказывать консультативную помощь партийным органам в работе по повышению уровня агитационно-массового искусства на местах. Принимать участие в проведении семинаров художников оформительского искусства. Расширять участие союзов в работе художественных советов других организаций, занятых выпуском наглядной агитации;

- взять под особый контроль правлений союзов исполнение наглядной агитации в системе Художественного фонда СССР, добиваясь повышения идейно-художественного уровня выполняемых работ;

- установить шефство союзов над крупнейшими стройками пятилетки, фабриками, заводами, колхозами и совхозами;

- принять активное участие в проведении совместно с партийными и профсоюзными органами Всесоюзного смотра состояния наглядной агитации и отборе лучших образцов ее для показа на Выставке достижений народного хозяйства в Москве в 1974 г. Провести отбор лучших работ в области наглядной агитации на предприятиях Художественного фонда;

- обсудить на заседаниях правлений союзов настоящее постановление и наметить конкретные мероприятия по его осуществлению.

Поручить Плакатной комиссии правления СХ СССР:

- усилить подготовку художников к Всесоюзному конкурсу на лучшие плакаты 1974 г. «Советский человек — активный строитель коммунистического общества»;

- подготовить предложения по участию художников-плакатистов на Всесоюзной выставке «Слава труду»;

- разработать планы работы творческих групп плакатистов в Домах творчества в 1974 и 1975 годах применительно к задачам, изложенным в настоящем постановлении.

Поручить редакции журнала «Декоративное искусство СССР» ввести в журнале рубрику о наглядной агитации и систематически освещать художественные достижения в этой области.

Издательству «Советский художник» предусмотреть в плане выпуск специального издания по искусству наглядной агитации.

Комиссии правления СХ СССР по декоративно-прикладному и оформительскому искусству и Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР:

- усилить контроль за осуществлением шефских мероприятий Союза художников СССР в области наглядной агитации;

- разработать планы, методику и тезисы докладов, которые могут рекомендоваться Союзам для проведения семинаров по вопросам наглядной агитации;

- разработать план выступлений крупнейших мастеров агитационно-оформительского искусства в печати, по радио и телевидению. Комиссиям правления СХ СССР по декоративно-прикладному и оформительскому искусству и по монументальному искусству совместно с соответствующими комиссиями СХ РСФСР и секциями МОСХа обсудить вопрос о состоянии наглядной агитации в г. Москве и разработать предложения по ее улучшению, с тем чтобы содействовать превращению столицы в образцовый коммунистический город.

Разговор о наглядной агитации

16 и 17 апреля этого года в Москве проходило расширенное совещание секции оформительского искусства и художественного конструирования правления СХ СССР, посвященное анализу состояния, перспективам и задачам оформительского искусства в свете положений, изложенных в передовой газете «Правда» от 2 марта 1974 года и постановления секретариата правления СХ СССР «О повышении роли наглядной агитации в коммунистическом воспитании трудящихся».

В совещании приняли участие члены секретариата правления СХ СССР, оформительской секции, художники Москвы и других городов страны, а также искусствоведы, философы, критики.

С основным докладом, затронувшим важнейшие стороны и насущные вопросы оформительского искусства и явившимся своего рода развернутой программой совещания, выступил секретарь правления СХ СССР, председатель Комиссии по декоративно-прикладному, народному и оформительскому искусству К. И. Рождественский.

Целый ряд докладов был посвящен конкретному анализу наиболее актуальных проблем, стоящих сегодня перед оформительским искусством в области наглядной агитации, — таких, как идейно-политическое содержание наглядной агитации на современном этапе идеологической борьбы, разработка статуса оформительского искусства как профессии на теоретическом уровне, эстетический аспект соотношения оформительского искусства и архитектуры в комплексном решении среды жизнедеятельности человека, вопросы синтеза и дифференциации различных видов оформительской деятельности в конкретных формах наглядной агитации и т. п.

Вопросы, поднятые в докладах, явились плодотворной основой для обмена мнениями среди участников совещания, в ходе которого было высказано немало конструктивных соображений по улучшению форм и методов как наглядной агитации, так и взаимодействия ее с различными видами оформительского искусства в комплексных решениях.

В заключение совещание приняло развернутое решение по обсуждавшимся вопросам.

Предлагаем вниманию читателей выступление К. И. Рождественского и фрагменты из выступлений участников совещания.



ния в работу серьезных и талантливых теоретиков и искусствоведов. Без научной теории невозможно ее дальнейшее плодотворное развитие.

Не вдаваясь в детали, мы можем сказать, что всю среду жизнедеятельности советского человека — города, промышленного предприятия, стройки, села — создают архитекторы и художники. Но в восприятии человеком пространства современного города архитектура служит как бы вторым планом, фоном. В первую очередь человек воспринимает рекламу, плакаты, дорожные знаки, уличные вывески, витрины, специальное праздничное оформление города, лозунги — то есть среду, созданную художником. Прежде всего она определяет зрительное впечатление, эстетический облик современного города. Поэтому сейчас художнику необходимо знание психологических основ воздействия среды на человека и профессиональное представление о законах зрительного восприятия в условиях современного динамичного города.

Многое из того, что мы сейчас встречаем в городе, в селе, на стройке, многословно, однообразно, недействительно и нередко лишь засоряет зрительную среду. Художники, как правило, работают, как это принято говорить, по интуиции. Но этого сейчас уже недостаточно. Сегодня мы должны опираться на научные знания в решении наших задач.

Советские люди уже не те, что были в 20-е или 30-е годы. Выросла общая культура народа. Но при этом не следует всех нивелировать, подводить под какой-то единый стандарт. Рост культуры советского народа происходит при сохранении национальных, региональных и социальных особенностей. Поэтому художник обязан точно учитывать эти особенности в своем творчестве, знать и учитывать и национальные традиции восприятия, и возрастные — есть, например, новые города, комсомольские стройки, где подавляющая часть населения — молодежь, энтузиазм, комсомольский задор и романтическая жажда подвига которой требуют своей специфики обращения. Особенно это важно в наглядной агитации. Поэтому необходимо самое тесное сотрудничество с социологами.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что необходимо закладывать и развивать в нашей деятельности научные основы, иначе мы сделаемся «оформителями» в кавычках — исполнителями штучных поделок, а не полноценными авторами и участниками организации эстетической среды советского человека.

Задачи советского оформительского искусства

К. Рождественский

Область оформительской деятельности сегодня настолько широка, средства, используемые ею, настолько разнообразны, характер ее настолько динамичен и стыки со смежными видами искусства настолько подвижны, а подчас и трудноуловимы, что само определение сущности ее как искусства, четкая обрисовка ее границ стоит сегодня как насущная проблема и в теоретическом и в прикладном искусствоведении. В то же время еще бытует точка зрения, что вообще такого искусства нет, что это область творчества архитектора или художника-монументалиста. Подчас еще сужают сферу оформительской деятельности до исполнительских работ по текущей наглядной агитации. Теоретическая и научная мысль еще не включила в круг своих проблем оформительское искусство, имеются лишь разрозненные соображения, догадки, и никакой системы, теории не существует. В связи с этим, если говорить о дальнейшем развитии оформительского искусства, нам нужно найти формы вовлече-

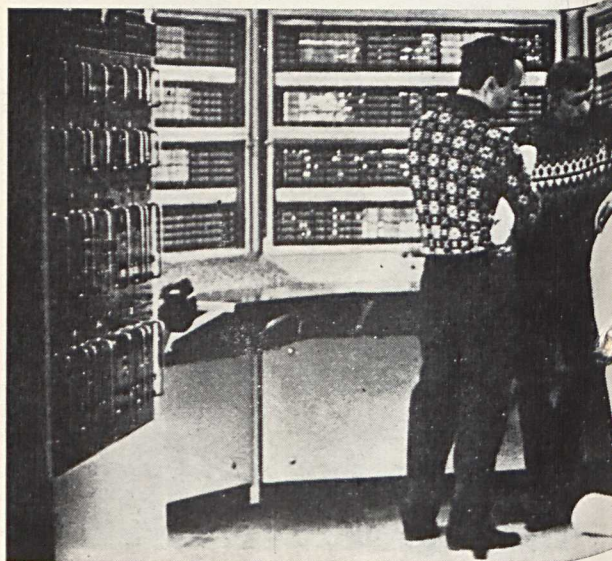


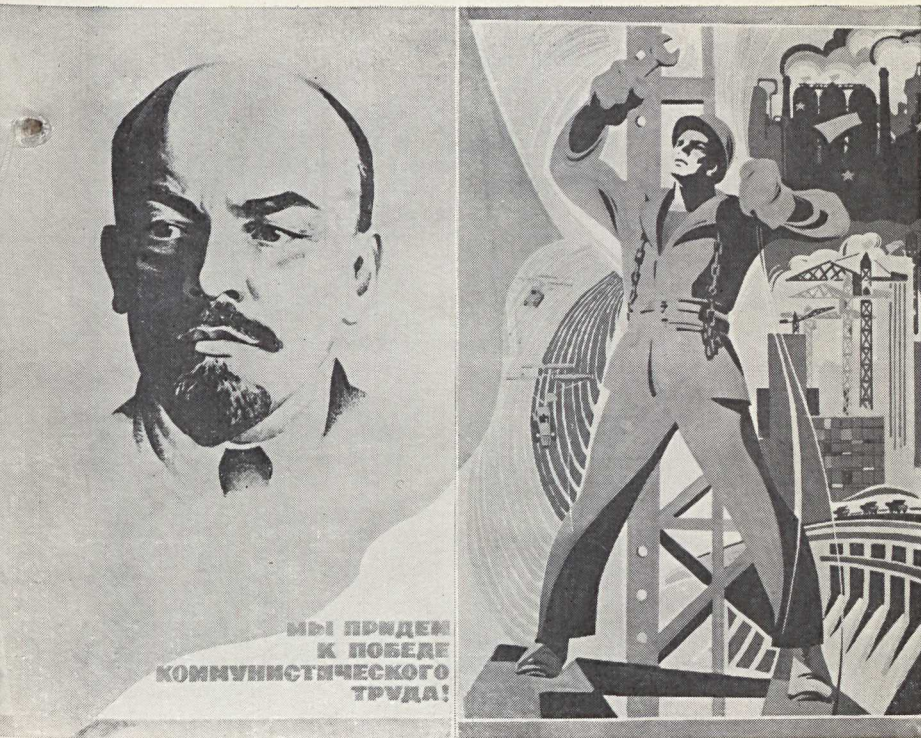
Сегодня архитектура является ведущей областью пластических искусств. Не следует, однако, ведущее значение архитектуры для художественной деятельности понимать излишне буквально, как безусловное подчинение ей работы художника в каждом конкретном строительном объекте.

На практике архитектура еще нередко безлика, схематична. Подчас работа художника оказывается значительнее, современнее, глубже, чем бездушная архитектурная коробка.

Поэтому необходимо уточнение: не архитектура как практика, а прежде всего принципы, определяющие формирование современной архитектуры, должны распространиться в качестве основополагающих и на работу художника.

Мы ответственны за эстетическую культуру окружающей среды. Творческая практика требует высококвалифицированных художников. Большой вопрос сегодня — подготовка в художественных школах и вузах художников-оформителей. В этом деле далеко не все бла-





гополучно. Каждое училище понимает профиль и специфику работы художника-оформителя сообразно своему представлению о нем и выпускает в жизнь подчас неизвестно каких специалистов и для какой работы.

Сейчас готовится всесоюзное совещание по вопросам подготовки художников-оформителей в средних художественных школах.

Прежде всего предполагается уточнить и выработать профиль специалиста — художника-оформителя. Без нашего участия школа не сможет правильно решить вопросы программы и содержания процесса. Мы должны будем серьезно включиться в эту работу.

Одна из самых значительных, политически важных работ сейчас — это *наглядная агитация*, и сейчас общественным мерилом политической и творческой активности союзов художников служит их работа в области наглядной агитации.

В резолюции IV съезда художников мы подчеркивали, что художник — помощник партии.

Это высокая традиция советского искусства. Вспомним Маяковского, Черемных, Моора, Дейнеку и других, которые с первых дней революции были горячими и вдохновенными помощниками и создателями нового общественного строя. Эта высокая традиция советского искусства ярко проявилась в дни Отечественной войны. Сейчас она вновь должна возродиться.

Сейчас положение с наглядной агитацией с точки зрения ее действительности и художественного качества нередко оставляет желать лучшего. К сожалению, имеются случаи, и даже под кровлей Художественного фонда, мягко говоря, нетворческого подхода, когда в этом ответственной форме художественной деятельности подвизаются случайные люди, которые относятся к ней лишь как к средству побольше и побыстрее заработать. В результате мы нередко встречаем и перенасыщенность наглядной агитацией, когда нет ни одного свободного фасада, карниза, крыши, балкона, и при этом такую скудость



изобразительных средств, что первая естественная рекомендация — убрать ее.

Наряду с перенасыщенностью имеет место однообразие изобразительных средств — зачастую все сводится к схематичному плакату. Формы наглядной агитации остались почти неизменными с первых дней революции, когда подавляющая масса рабочих и крестьян была еще неграмотна, а ведь сегодня научно-технический прогресс дает нам невиданные по масштабности и выразительной силе средства воздействия. Я не буду здесь говорить о необходимости применения новых технических средств в области наглядной агитации — это само собой разумеется. Важнее отметить, что сейчас, в условиях формирования материально-технической базы будущего, когда создаются новые города и грандиозные промышленные комплексы, в которых будут жить и трудиться следующие поколения людей, новой и насущной задачей художников является *синтез монументально-декоративного оформления с задачами текущей агитации*.





**ПРАВИЛЬНАЯ ПОЛИТИКА
ПАРТИИ,
ПОДДЕРЖКА ЭТОЙ ПОЛИТИКИ
НАРОДОМ,
САМООТВЕРЖЕННЫЙ ТРУД
СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ
ОТКРЫВАЮТ
НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
ДЛЯ
ГЕРОИЧЕСКИХ СВЕРШЕНИЙ,
КОТОРЫМИ ТАК БОГАТА
ИСТОРИЯ
НАШЕЙ РОДИНЫ.**

Л. И. БРЕЖНЕВ

Ведь решение монументально-декоративного оформления промышленного гиганта или нового города *всегда* включает большие общественно-политические темы: пропаганду наших идеалов и перспектив нашего будущего. Но это задача и наглядной агитации. Таким образом, естественно назревает необходимость объединения монументальной пропаганды с задачами текущей пропаганды. Это открывает новые возможности синтеза искусств, а для монументального искусства — возможность большие творческие замыслы художников проверить в реальном пространстве в виде картонов, панно и других временных форм.

Союз художников СССР считает, что долг советских художников — своим творческим трудом внести максимальный вклад в дело выполнения грандиозных планов пятилетки. Союз художников полагает, что помощь художников ведущим новостройкам 9-й пятилетки должна выразиться и в непосредственном сотрудничестве с организациями, которые ведают

вопросами пропаганды и агитации на этих стройках, при участии областных комитетов КПСС, с целью создания комплекса высокохудожественной наглядной агитации и пропаганды.

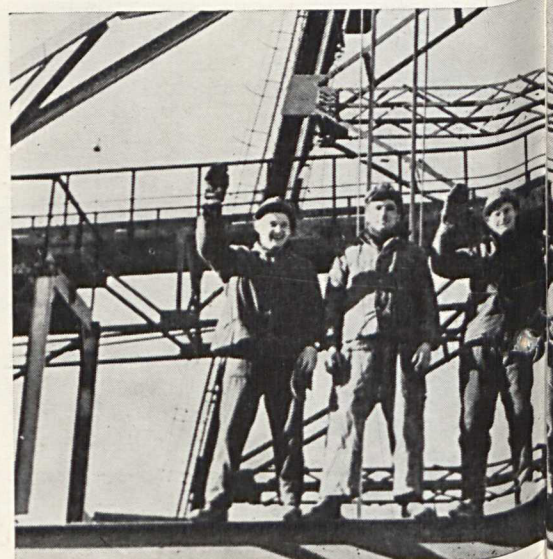
Вот почему секретариат правления Союза художников СССР обратился к руководству крупнейших строек 9-й пятилетки и в обкомы КПСС, на территории которых стройки расположены, с предложением творческого шефства Союза и уже установил творческие контакты с крупнейшими стройками 9-й пятилетки, среди которых Камский автозавод, Лебедянский горно-обогатительный комбинат, Новолипецкий металлургический завод, Западно-Сибирский металлургический завод, Газовый комплекс (Оренбургская область), Карагандинский металлургический комбинат, завод «Ростсельмаш».

Нужно, чтобы и республиканские союзы художников и секции декоративного и оформительского искусства были пропагандистами этого большого дела. Здесь заложены огромные

резервы плодотворного развития нашего искусства.

Оформительское искусство сыграло огромную роль в развитии нашей художественной культуры, в становлении принципов советского искусства. Когда художники самых противоречивых творческих направлений, существовавших в дореволюционной России, были в первые годы революции вовлечены в агитмассовую оформительскую работу, они вынуждены были пересмотреть свою творческую практику и подчинить свои художественные принципы основным требованиям искусства революции — быть партийным, доходчивым, действенным и помогать строить новую социалистическую культуру.

У нашего оформительского искусства есть замечательные традиции, которые нужно беречь и сохранять. Но «сохранять наследие, — говорил Ленин, — вовсе не значит ограничиваться наследием». Художественные, идейно-пропагандистские традиции оформительского искусства, развитые в





Говорят участники совещания

К. Кантор, философ (Москва)
Трудность теоретических разработок в области оформительского искусства и наглядной агитации заключается в том, что, с одной стороны, эта сфера художественной культуры находится в тесной и неразрывной связи с традициями различных видов искусства, а с другой — представляет собой выход из искусства в жизнь, некую форму непосредственной связи искусства и жизни, несколько иной, чем тот тип связи, который дают нам традиционные виды искусства: станковая картина, монументальная роспись и другие. И было бы неправильно не учитывать специфики этой живой, непосредственной связи оформительского искусства с жизнью.

Н. Николаева, искусствовед (Москва)

Если архитектор при проектировании среды определяет общее решение пространства, масштабное соотношение зданий с шириной улицы, площади, зеленой зоны, планирует транспортные потоки и пути пешеходов, то в отличие от него художник в своей работе большее внимание вынужден уделить временным, меняющимся факторам, всегда должен держать в уме образ города как живого динамического организма, так как сама эта изменчивость становится важной составной частью облика городской среды, не учитывать которую невозможно при проектировании любого оформления.

А. Немлихер, художник (Москва)

В любой форме нашего искусства, мы, художники-проектировщики — прежде всего режиссеры, и нашим режиссерским планом является наш проект. Это не было здесь достаточно четко отмечено. Без режиссуры не может быть организована городская среда, не может быть оформлена ни выставка, ни музей. И наглядная агитация не может обойтись без режиссера.

О. Снарский, художник (Киев)
Казалось бы, небольшой, но существенный момент в нашей работе — вопрос о культуре шрифта. Всюду мы сталкиваемся со шрифтами в своей работе, и в этом деле мы не на высоте. Культуру шрифта нужно повысить.



В. Глазычев, философ (Москва)

В каждом конкретном случае есть основание задуматься над тем, какие категории людей — социальные, культурные, региональные, возрастные и т. д. — смотрят на то, что мы предлагаем. Есть ли в нашей практике наглядной агитации сознательная попытка построить различный подход к человеку, воспринимающему образ? В зависимости от того, где это восприятие происходит?



В. Глазычев

Почему всегда и везде мы, как правило, считаем, что лишь публично вывешиваемый лозунг или плакат есть идеологическое оружие? Та же коробка спичек, на которой мы постоянно видим почему-то декоративные породы рыб или канделябры, может быть носителем мощного информационного и агитационного заряда, воздействующего индивидуально.

К. Кантор

Для наглядной агитации наглядность ее не сводится к факту зримости, к изобразительности, рисунку. Наглядность — внутреннее качество наглядной агитации, ее неотъемлемое свойство, все равно, ведется ли она устно или письменно, с использованием или без использования выразительных средств.

Наглядность — это такого рода выразительность, которая связывает идею и действие, идею и пример, возбуждает действие, вызывает воспроизведение его в массовом порядке.

А. Костин

Мне кажется, что руководители организаций и предприятий не понимают, что не во всяком интерьере можно делать выставки, обращаться с наглядной агитацией, зачастую это делается в узких коридорах, в маленьких комнатках все сплошь завешивается плакатами и стендами. В таких случаях мы только засоряем наши интерьеры, а должного эффекта это не дает. Это существенный недостаток.

З. Полингер

Как много времени мы ежедневно проводим в пути — на работу, с работы, и внимание наше при этом ничем не занято! А ведь, находясь в метро, трамвае, автобусе, человек теряет контакт с улицей, а следовательно, и с наглядной агитацией. Нужно обратить серьезное внимание на микроформы наглядной агитации, которые могут быть в буквальном смысле рядом с человеком, повсюду сопровождать его, подсказывать ему главные вопросы сегодняшнего дня — вспомните для примера, как украшены переводными картинками кабины водителей.

Е. Розенблюм, художник-проектировщик (Москва)

Студия* переживает третий период осмысления своих задач. Если в первые годы у нашей студии была попытка решить все ставящиеся перед ней задачи, часто случайные, возникавшие стихийно, и в процессе их решения шла только выработка методики работы, а второй период мы больше всего занимались вещью, в основном технической, машинной, то сейчас мы перешли к третьему периоду, когда основной темой стало проектирование среды, рассмотрение каждого элемента среды с позиции ее целостности.

* Имеется в виду Центральная учебно-экспериментальная студия СХ СССР

З. Полингер, художник (Кишинев).

Очень часто мы видим тексты бессодержательные, безграмотные, плохо отредактированные. Нужны новые словесные формы и образы, а не устарелые и заштампованные. Нужно повысить качество работы со словом.

О. Снарский

Надо запланировать семинары не только для художников-оформителей, но и для руководителей учреждений и предприятий, которые участвуют в работе по наглядной агитации: они, к сожалению, не всегда ясно себе представляют, что такое современный уровень наглядной агитации и особенности форм ее организации.

А. Костин, художник (Москва)

Зачастую бывает так, что важный политический плакат наклеивается на забор, причем в несколько рядов, в результате чего он превращается в непрочитаемый орнамент. Может быть, это зависит от тех, кто занимается расклейкой, значит их тоже надо включить в просветительскую кампанию по наглядной агитации — всех, от кого хоть в какой-то степени зависит действие наглядной агитации в каждом конкретном случае.

Н. Николаева

Художник города не может не учитывать географических и климатических условий места, где он работает. Так, в ощущении городского пространства Еревана всегда присутствуют горы, независимо от того, видны они из данной точки или нет, а в образе и ощущении Одессы присутствует море. На севере в условиях рассеянного освещения и частой облачности большое значение имеет силуэтное восприятие сооружений (недаром так важны в художественном образе Ленинграда именно силуэты), в то время как на юге глубокие и четкие тени способствуют ощущению пластических объемов, выявляют даже небольшие декоративные детали.

Е. Розенблюм

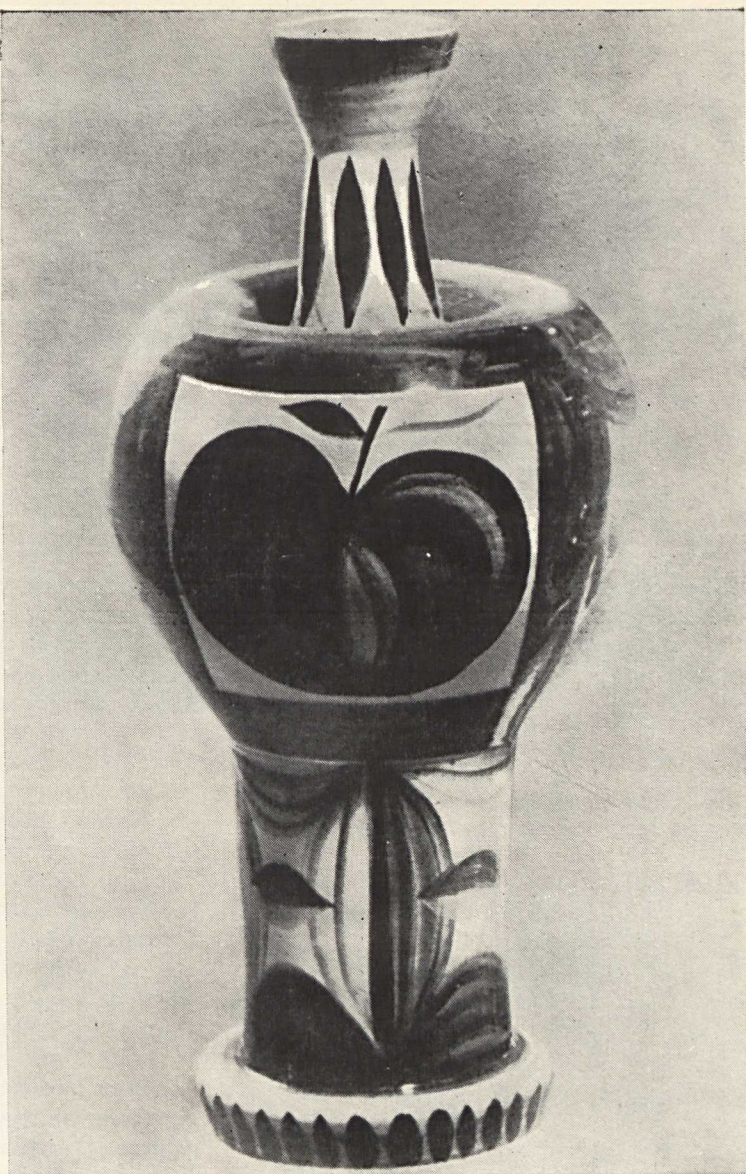
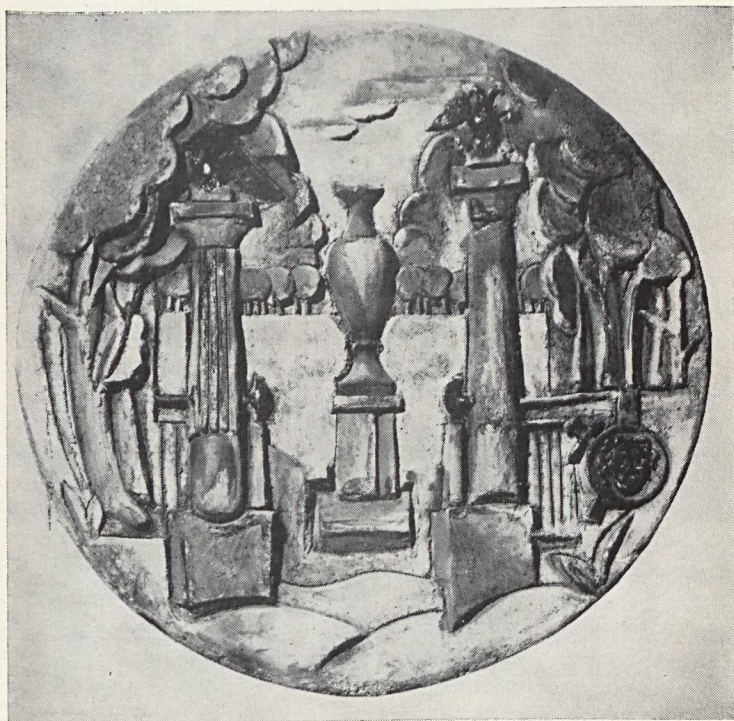
Информация самой предметной среды обладает чрезвычайно интересным свойством, она воспринимается в процессе любой другой деятельности, не требуя специально внимания и времени для ее восприятия, она считывается «краем глаза», подсознательно. С другой стороны, отсутствие единства среды, внутри которой эта информация находится, делает ее нечитаемой. И то, что в истории было одним из основных источников приобщения человека к определенным культурным идеалам, — традиционная складывавшаяся городская культура, в современном городе перестает быть информационно действенной, так как масштабы информации и структура города теряют соизмеримость с человеком.



О. Некрасова-Каратеева
Блюдо «Летний сад». Шамот

Н. Ротанова
Декоративная ваза «Яблоко». Керамика, роспись

Н. Ротанова
Штоф «Лето». Керамика, роспись



Лирические образы

М. Остроумова

Ленинградская выставка декоративного искусства, демонстрировавшаяся зимой в залах Елагина дворца, была организована Союзом художников с целью показать произведения молодых наиболее перспективных художников керамики, стекла, ювелирного дела. Она представляла собой фактически шестнадцать небольших персональных выставок, где творчество каждого участника было раскрыто достаточно полно.

Многие из них работают или работали на производстве: В. Гориславцев — художник завода «Стройфаянс», Е. Шапова и Ю. Жульев трудятся на заводе «Восстание», Н. Тихомирова — на Ленинградском заводе художественного стекла, Г. и А. Ивановы отдали несколько лет созданию промышленных образцов на заводе «Красный гигант». В экспозицию включены некоторые из тиражных вещей, но не как основа: главное в ней — творческий поиск художника, его индивидуальные произведения.

Открывает выставку В. Гориславцев. На примере его работ видно, как расширилось понятие «прикладник». Вещи Гориславцева — не посуда, из которой пьют или едят. Чашка, тарелка, ваза становятся живописным или скульптурным произведением, во всяком случае по уровню изобразительного решения приближаются к ним.

Гориславцев относится к предмету двойко. Иногда он украшает, живописно обогащает именно предметную форму — форма подсказывает композицию: в блюде «Синяя ваза» сама плоскость его предreshает, какова будет роспись, как будет двигаться кисть, строиться ритм.

В другом случае художник увлечен самым мотивом росписи, и на предмете возникает, например, пейзаж. Не он для формы, а форма для него. Пейзаж «Пашков дом» вмещается в круглое блюдо, как мог бы быть растянут в овал или в квадрат, — предмет здесь не цель, но повод для живописных исканий. Очевидно, для художника более органичен этот второй путь, к которому, кстати, склоняются и другие авторы: глаз устал от надуманных стилизаций, «декоративных» шаблонов, он ищет пространственной достоверности, глубины живого изображения, а не схемы.

В сервизе Гориславцева «Прогулка. Павловск» роспись как будто случайно наброшена сверху на форму, рассыпана островками на тулове, ручках, крышках сосудов. Она не «одевает» предмет, однако находится в контакте с предметом: она пытается усложнить простоватую пластику чайника или чашки, сбить скольжение глаза по их контурам, рассечь гармонически верное, но банальное единство предмета и собрать его вновь.

Есть примеры, где Гориславцев не игнорирует форму, но превращает ее в образный элемент. Баркас, который движется по кругу тарелки, дорога, которая «выбрасывается» из пейзажа на передний план, на борт блюда, — в этих случаях предмет задает орбиту движения. В таких вещах прорывается энергичный композиционный и живописный почерк автора.

Другой молодой керамист, Н. Ротанова, — художник лирический, мягкий. Ее иногда увлекают «громкие», эксцентричные формы, такие, как вазы «Яблоко» или «Пейзаж», но она неизменно старается живописью их приглушить, сделать мягче.

Этому автору свойственны вещи рукотворные. Так, вылепив крупную форму, она как будто отвлекается от нее, посвящая себя процессу росписи, тонкостям письма. Ее большие декоративные кубки «Зима» и «Весна» поэтому вовсе не монументальны — они скучны издалека и раскрываются только вблизи, в тесном контакте с наблюдателем, как будто художник не хочет вещать с трибуны, но готов побеседовать с каждым наедине. Элегичность и тишина живописных пейзажей, обнимающих собою сосуд, требуют созерцательного настроения, всякий острый эффект им чужд и далек.

Сосуд «Пейзаж с медальоном» не развернут в пространстве, наоборот, несколько скован, сжат. Затягивает в глубину перспектива какой-то аллеи, ее живописный мир. Также сосредоточена по настроению ваза «Летний сад», исполненная в таинственных сумеречных тонах.

Темперамент Н. Савиновой более динамичный, открытый. Ее поиск часто неровен, незавершен. Сервиз «Заморозки» оставляет наиболее цельное впечатление. Формы сервиза довольно обычны, для автора занимательно было насытить их массой живописных деталей, передать «погоду» рапней зимы. Здесь налицо поэтика станковой картины, и меньше всего заботы об обеденном столе.

Штоф «Семейный» — это свернутая в цилиндр картина. Предмет интригует деталями, забавностями семейного быта. Чтобы перед вами раскрылся этот быт, надо подойти, наклониться, тогда предмет заживет, заговорит с вами.

Как веяние времени (пусть не для всех, но для многих) надо отметить, что образный ряд сместился в сторону камерности, лиризма, где личное ощущение автора играет основную роль. Уходят суровые ритмы, монументальность и динамизм, появляются ритмы текучие, мягкие, органические, многосложные. Вещь скорее согласится быть хаотичной, чем слишком голой, простой.

Декоративные качества сегодняшних предметов — это не броскость, не плакатная острота характера, наоборот, они затушеваны, заглублены, резкости сняты. Вещи говорят с собеседником доверительно, с теплыми, мягкими интонациями, иногда с шуткой. Утилитарных предметов на выставке мало, а те, которые есть, не связываются с традиционным понятием «быт». Большинство из них намеренно трудоемки, трудноисполнимы. В керамике усложняется роспись, все чаще употребляется лепная деталь.

Так, «Лазоревый» сервиз Н. Алексеевой употребим в быту, по образ его не отвечает понятию практического удобства. Лепные цветы, как бы случайно посаженные на форму (в изгибе носика, например), уводят от образов дизайнерского предмета, рационального по существу. Характер сервиза далек от мира современной машины, намеренно от него отстранен. Можно предположить, что эта вещь не для каждодневного обихода, а для маленького праздника в интимном кругу.

Любопытен набор Алексеевой «Лето». Старые, давно привычные формы соусников, тарелок, мисок и блюд расписаны традиционными же мотивами трав и цветов, но густота и плотность декора столь сильны, что старомодность формы вдруг исчезает: часто предмет растворяется под давлением напряженного цвета, с ним контрастирует белизна фарфора.

О. Некрасова-Каратеева — еще один керамист. Многие из ее работ отли-



Н. Тихомирова
Ваза «Оптическая».
Хрусталь



Р. Руквацивили
Браслеты и кольцо.
Серебро, бирюза, гранаты

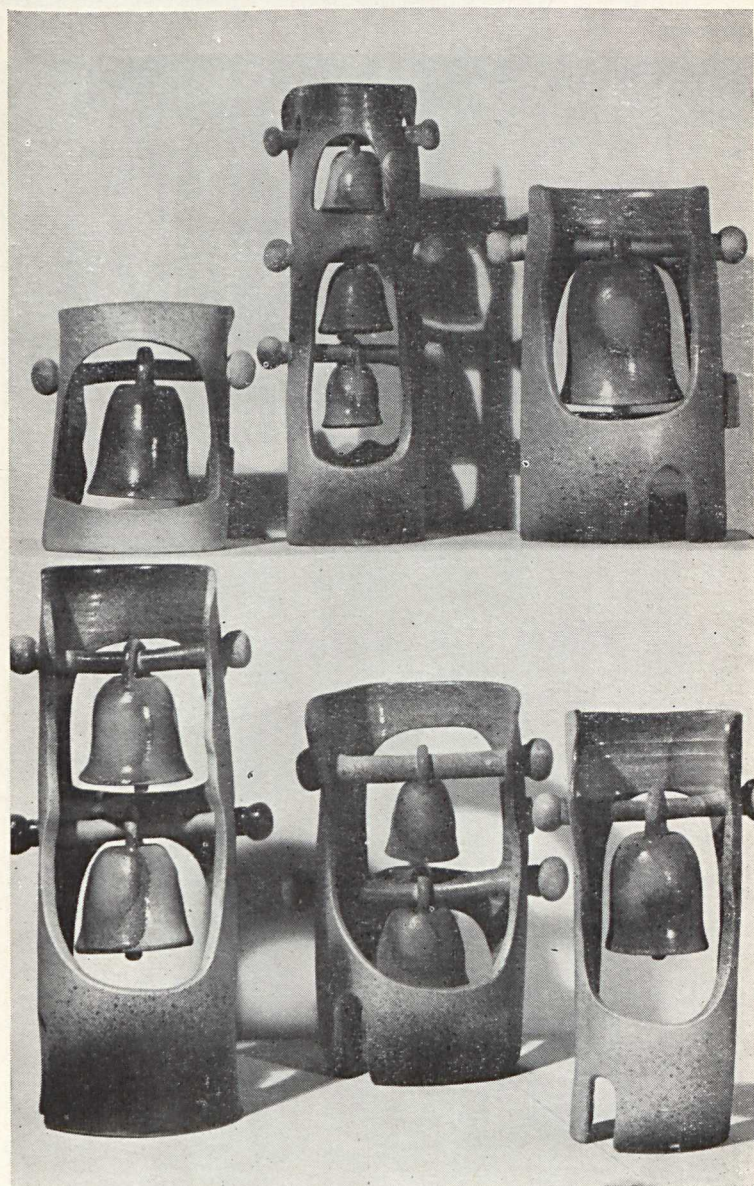


Н. Ротанова
Декоративная ваза «Пейзаж».
Керамика, роспись

В. Гориславцев
Декоративное блюдо.
Финиш
Фаянс, роспись

М. Копылов
«Звонница». Керамика

А. Парфенов.
Игрушка «Велосипед». Дерево





Н. Савинова.
Сервиз «Заморозки».
Фаянс, роспись

В. Гориславцев
Сервиз «Прогулка. Павловск».
Фаянс, роспись

Л. Леонтьева
Миниатюра «Лето».
Бисквит

В. Гориславцев
Декоративное блюдо
«Городской натюрморт»
Фаянс, роспись.

А. Иванов
«Красный петух». Стекло

чает изящество, тонкость, стремление довести отделку предмета до ювелирности. Иногда эти качества чрезмерно ее увлекают. Так, вызывают сомнение эмалевые «броши», вправленные в курительный набор.

Но в одной из последних работ наметился новый шаг — поиск более мужественных, весомых форм. Речь идет о больших шамотных блюдах «Летний сад». В самом деле, они обладают убедительностью: внушительные, как будто неповоротливые массы, тяжеловатая пластика материала, скупая четкость ритмов.

М. Копылков по роду исканий отличается от других. Он пытается отойти от традиционных решений и пересмотреть ту роль, в которой обычно выступает предмет. Многие из своих работ он называет «декоративная форма», но ищет декоративность не в яркости и броскости, а стараясь необычно подать сам предмет. Его формы замкнуты, глуховаты, с трудом идут на контакт, роспись сдержанна, монотонна, но часто привлекательна задумка, интрига в вещах. В композициях «Звонница», «Карусель», «Продавец раскидаев» привлекает затея игры: делая подвешенные на нитях детали, автор пытается преодолеть замкнутость и статичность предмета, привлечь человека к нему.

Копылков показал скульптурный натюрморт в керамике, который для Ленинграда нов. Этот тип композиции постепенно распространяется, отражая, видимо, усталость от стилизаций, желание документально представить объект. «Достоверность» изображения, тоска по «живому» — такие мотивы начинают звучать все чаще, как будто изгоняемая в стилизациях натура прорывается в прикладное искусство вновь, но в другом качестве.

Надо отметить этого автора как одного из немногих, кого интересует форма предмета, а не только декор. К сожалению, пространственное мышление у большинства молодых художников развито слабо, и на этом фоне показанный Копылковым чайник особенно радует поиском объемных соотношений, их выразительности.

Как удачу художника надо рассматривать тарелки «Тет-а-тет». Неприязательность, легкость, с которой ложится графический мотив, перекидываясь с одного предмета на другой, будто случайно оседая на форме, — это находка не только в сфере пластики, но и поэзии, образности сюжета. Мы рассказали о керамистах, поговорим теперь о других профессиях.

Очень острое впечатление оставляет стекло А. Иванова, особенно «Красный петух» и «Набат». Эти вещи из самых ярких, самых точных декоративных образов на выставке. Сжатый формой и вырвавшийся из нее стеклянный объем обладает таким динамизмом, что создает ощущение драматической страстности.

В «Ледовом побоище» Иванов также ясен и выразителен: цилиндр на массивной подошве (изображающей «лед»), угловатые рыцари, сбившиеся в каких-то осколочных ритмах, тонущие в стекле, — образ ледовой битвы передан неожиданно и точно.

В последующих работах эти качества стерлись. Кубки «Быстрее ветра...» рассудочны, холодноваты, «Ярославна» неожиданно после «Набата» сентиментальна, «Русский север» расплывчат по чувству и вял: любованье нежно-коричневой массой, перламутровыми переливами ее, обезволенная, как бы случайная форма, что это — веяние времени или утешка творческих сил?

Другой автор, Ю. Жульев, выставил часть большого сервиза «Русь».

Мы помним набор «Легенда», где им был впервые обыгран вдутый внутрь стеклянный пузырь. Тот сервиз был прозрачным, он читался необычайно легко, причем предметы просматривались все вместе, один через другой, вместе с воздухом, который их окружал и заполнял стеклянные объемы. Работа контуров на просвет, желание двигать предметы или двигаться вокруг них, пространственная активность были в нем очень важны.

Покрыв амальгамой второй сервиз, снабдив его цветом, Жульев изгоняет главное качество прежней работы — ее проницаемость глазом. Блестящая «кожа» вещей, утонченность контуров, зыбкость гипнотизируют глаз, которому занимателен сам предмет, а не через него — пространство. Вещь стремится зажить своею внутренней жизнью. Она приблизила зрителя к себе, но не всякого, а только того, который настроен с нею общаться.

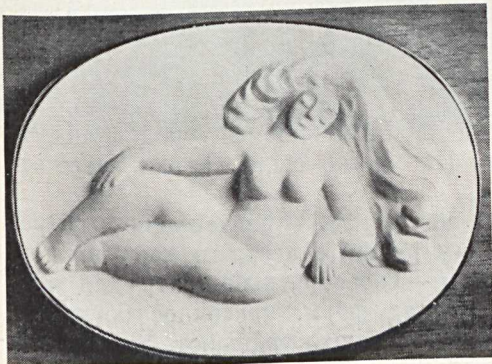
Противоречив сервиз «Гротеск». Он, кажется, прост и близок к дизайну, но ставший банальным дизайнерский образ поломан бессмысленными налестками стекла. Эти белые, словно пена, налепы, сдвинутые формы колыб, и реторт создают «гротескный» образ, переходящий в насмешку над утилитарной формой.

Е. Шапова не склоняется к парадоксам. Ее отношение к вещи всегда положительно, позитивно. Композиция «Трио» нарисована тонко, легко, неприязнательно, прост кофейный сервиз «Утро», набор «Пряный». Предметы уютны, теплы, с ними легко общаться.

Н. Тихомирова начала работу в стекле с интонации камерной и лиричной. Надо отметить, что ей удалось сохранить это настроение в тиражных вещах, пронести их сквозь все сложности производства. В своих последних работах (вазы «Оптическая», «Сто тысяч солнц», «Капелла») она увлекается поисками оптических иллюзий, предлагая вазу не как сосуд, но как чудесный кристалл, который можно рассматривать бесконечно.

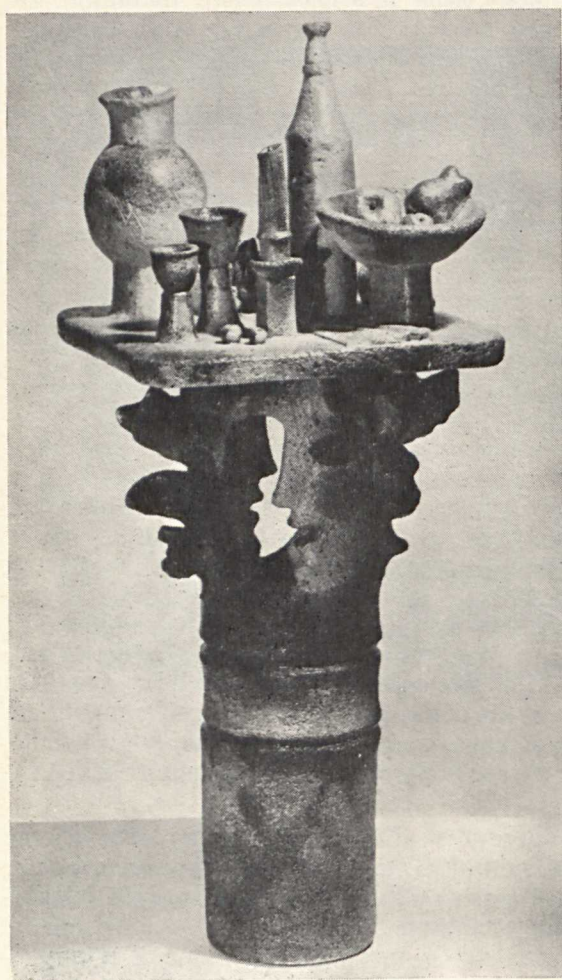
Ощущение калейдоскопа, многократного дробления форм близко и А. Парфенову, мастеру деревянной игрушки.

Раньше игрушки Парфенова были проще. Автор искал однозвучные, но



Н. Савинова.
Штоф «Семейный».
Керамика, роспись

Л. Леонтьева.
Миниатюра «Осень»
Бисквит



В. Гориславцев
Декоративное блюдо
Фаянс, роспись

М. Копылов
«Осенний натюрморт».
Шамот

ясные впечатления, если он пользовался цветом или фактурой щепы, то чтобы создать контраст внутри вещи. Их можно было вертеть, держать в руках, они были демократичней.

Игрушки последних лет усложнились по форме, «приглашение к игре» в них стало туманным. Эти каталки без ручек, с пестрым камуфляжем, с замысловато упрятым механизмом — своеобразный театр для внимательного, но пассивного зрителя. Каскад форм, красочное богатство, бархатистая фактура этих вещей завораживают, увлекают, но все же стоит подумать, что это — игрушка или выставочный экспонат?

Ленинградская выставка раскрыла, что художники отказались от прямолинейных, броско-современных решений. Их творчество стало более поэтичным, личностным, эмоционально-утонченным. Они стараются изображать то, что переживают сами — отсюда пристрастие к темам семейной жизни, к мотивам родного города, его истории, к миру птиц, бабочек, цветов, натюрмортов. Мастерская художника или пейзаж из ее окна стали постоянными сюжетами.

Правда, не может не беспокоить, что на выставке мы не увидели больших гражданских тем, решенных средствами декоративного искусства, что молодежь мало работает над пластикой декоративной и утилитарной формы, редко обращается к современным сюжетам. Что часто живой мир воспринимается не непосредственно, а через искусство прошлого, через традицию, миф. Отсюда театральность многих вещей, их романтическое настроение.

Видимо, одна из причин этого в том, что в последнее время художники особенно жадно вбирают в себя культуру прошлого, и ее обаяние и сила туманят собственное видение, особенно у молодого человека. Но в дальнейшем такая «культурная образованность» обязательно даст свои плоды. Лирическое направление творчества ленинградских прикладников подкупает эстетической тонкостью исканий — как образно-ассоциативных, так и живописно-колористических. Сложный и многозначный язык декоративных образов, высокие эстетические достоинства произведений обогащают зрительское восприятие мира и искусства. Благодаря человечности и теплоте многие произведения молодых ленинградских прикладников органично войдут в наше предметное окружение. Разумеется, такое направление — не единственно возможное, но в советском декоративном искусстве оно занимает правомочное и достойное место.

Рижский фарфор

Т. Полуйкевич



Т. Полуйкевич
Кофейный сервиз
«Голубая роза». Фарфор,
подглазурная роспись.

Б. Карклиня
Кофейный сервиз
«Новая Рига». Фарфор,
рельеф, золото

За последние годы рижский промышленный фарфор сделал заметные успехи. На фоне продукции советской фарфоровой промышленности сейчас выделяется «художественный стиль» изделий Рижского завода. Чем он характерен? Как он сформировался?

Более 20 лет работает коллектив художественной лаборатории Рижского фарфорового завода над образцами массовой посуды. Преодолев эклектичное наследие прошлого, черпая новые идеи из народного творчества, изучая опыт своих коллег с других заводов, художники постепенно выработали собственный декоративный язык, характерный для промышленного фарфора. Больших творческих усилий потребовало от художников переосмысление приемов народного латышского искусства — гончарства и ткачества, чтобы на их основе создать решения для фарфора. Именно народный латышский орнамент лег в основу художественного оформления рижского фарфора.

Большую роль в этом сыграло также использование техники шелкографии. Дело в том, что латышский орнамент, имеющий в своей основе геометрические и строго линейные конфигурации, очень легко исполним именно этой механической техникой. Рижский завод в свое время был одним из первых в стране, где была применена шелкография. Теперь она стала доминирующим методом в декорировании массового фарфора. Художники завода старались быстрее освоить новую технику художественного оформления промышленного фарфора и найти наиболее соответствующие ее характеру рисунки. Так технические условия производства и художественные поиски привели к единому решению, повлиявшему на стиль рижского фарфора.

(В последние годы шелкография почти совсем вытеснила на заводе ручную роспись. Возможно, это не совсем правильно — все-таки пластичная кистевая роспись родилась вместе с фарфором, и полный отказ от нее обеднил бы это искусство. На Рижском заводе были некоторые успехи в этой области, необходимо развивать их и в дальнейшем.)

Латышский орнамент по своему характеру строг, ритмичен, немного суховат, поэтому художники стремятся создавать и соответствующие ему формы изделий — строгие, четкие и вместе с тем пластичные, с тонко проработанными деталями, с точно прорисованным силуэтом.

В декоре художники часто используют ту же сдержанную колористику, что свойственна всему национальному искусству Латвии, и его геометрические и растительные мотивы. При массовом выпуске широко применяется бортовое и сплошное покрытие декором плоскостей изделий.

Большая заслуга в успехе рижского фарфора принадлежит З. Улсте — ведущему художнику завода. Для З. Улсте фарфор — величайшая худо-



жественная ценность. Бережное отношение к материалу, тонкость и мастерство рисунка, совершенное знание техники как самого фарфора, так и разных методов его декорирования, говорят о ней как о большом мастере. З. Улсте всегда чутко относится к требованиям времени. Во всех ее работах видны поиски нового, стремление найти связь с интерьером, необходимую для каждой бытовой вещи. Высокопрофессиональное, отточенное годами творчество З. Улсте в основном определяет стиль современного рижского фарфора.

Ее последняя работа — универсальный набор посуды для сервировки стола «Айя-2». В основе формы предметов лежит цилиндр с перехватом вверху, над которым возвышается горлышко. Это придает острый характерный силуэт вещам. Ансамбль легко декорировать, так как он имеет большие плоскости, на которые удобно наносить деколь. Из созданных З. Улсте декоров ансамбля особенно удачен «Кобальтовая сеточка».

Художники Б. Карклиня и И. Дрейблате создают главным образом орнаментальные композиции. Взяв за основу национальный элемент «саулите» и дополняя его листочками, завитушками, точками, дорисовывая золотом, они сделали интересные композиции на тонкостенных кофейных сервизах «Вита» (автор формы З. Улсте) и «Марианна» (автор формы Э. Эллер).

Одно из последних достижений И. Приедкалне — рисунок для комплекта «Айя-2». Он построен на геометрическом узоре «в клеточку», в коричнево-желтой гамме, хорошо подчеркивающей основные линии предметов. В этом простом, ритмичном рисунке чувствуется настроение, он создает образ домашней бытовой посуды.

В работах М. Юрч латышский орнамент несмотря на геометричность приобретает живописность, пластичность, логическую связь с фарфором. Такое удачное решение можно наблюдать в композиции «Коричневый орнамент» на чайно-кофейном сервизе «Людмила» (автор формы Л. Агаджанян).

Всего три года проработала на заводе художник М. Генере, но за это короткое время она успела внести свежесть в общий стиль рижского фарфора. В ее творчестве усматриваются непосредственно традиции латышского художественного фарфора 20—30-х годов. Особенно чувствуется влияние творческого наследия Р. Суты, своеобразно преломленного в современном поиске. Это заметно в композиции «Свадьба», в чайном сервизе «Рига» (автор формы Л. Агаджанян) и в рисунках на детские темы, а также в уникальных работах. Графическое решение композиций с аппликационным покрытием плоскостей в работах М. Генере хорошо соответствует технологии шелкографии, поэтому ее высокохудожественные рисунки можно широко тиражировать в производстве. Словно небольшой островок, сохранившийся от традиционной свободной росписи кистью, — творчество М. Загребаевой, которая с большим мастерством создает композиции из цветов на декоративных блюдах, вазах, сервизах. Хотя М. Загребаева училась у замечательных мастеров Дулева, она не копирует их, а имеет свой самостоятельный почерк. Живопись ее, отличающаяся нежным колоритом, всегда живет в гармонии с формой, подчеркивает ее ос-

З. Улсте (автор формы),
И. Приедкалне (автор декора).
Универсальный набор посуды
«Айя-2». Фарфор, деколь





Л. Агаджанян (автор формы и декора).
Сервис «Людмила». Фарфор, деколь

новые линии. Так, очень удачно найдено декоративное оформление чайного тонкостенного сервиза «Раса» и кофейного сервиза «Виктория», рисунок «Перламутр» (автор формы Т. Полуйкевич).

Особенно хочется отметить творческую работу старшего скульптора художественной лаборатории Л. Агаджаняна. Он художник пытливого мысли, способный решать сложные задачи, хорошо знающий технологию фарфора и других материалов, связанных с производством. В своих работах он постоянно старается открыть новые технологические и эстетические возможности фарфора. Последние его произведения — тонкостенные кофейные сервизы «Гладкий» и «Граненый» — получили оценку «отлично» на художественном совете ВИАЛЕГПРОМа, а также Диплом I степени ВДНХ Латвии.

Серьезным завоеванием завода является налаженный массовый выпуск тонкостенных кофейных сервизов «Вита» и «Марианна», пользующихся большой популярностью. В 1974 году завод выпустит 8 тысяч сервизов и 140 тысяч комплектов тонкостенного фарфора; будет внедрен в производство также новый чайный тонкостенный сервиз «Сигулда» (автор формы Э. Эллер) усложненной конфигурации, в различных декоративных отделках, с применением люстра.

Стало традицией организовывать выставки рижского фарфора в Доме знаний в Риге. Такие систематические выставки дают возможность художникам показать свои новые работы, помогают выявить зрительскую оценку, узнать вкус покупателя, чтобы в дальнейшем наметить пути развития промышленного фарфора.

Последняя выставка состоялась в конце прошлого года. Особое внимание зрителей заслужили недавно созданные сервизы «Старая Рига» (автор И. Дрейблате), «Новая Рига» (автор Б. Каркляня), тонкостенные изделия, а также ряд сервизов и комплектов, уже освоенных производством. На выставке был стенд, который назывался «Мечты завода». Это были в основном творческие искания художников, не зависящие от технологических ограничений производства. Эти произведения вызвали большой интерес у посетителей. Без таких творческих прогнозов на будущее немислима работа художника на производстве: из уникальных творческих находок всегда можно извлечь то необходимое, что потом обновит массовую промышленную продукцию.

В прошлом году на Рижском заводе создан музей фарфора. В музее представлены изделия начального периода, когда завод выпускал так называемый полуфаянс, продукция 30-х годов и фарфор последних лет. Такая экспозиция поможет художникам изучить лучшие традиции латышского фарфора, трезво оценить его недостатки и совершенствовать его современный язык.

Таким образом, сейчас художниками Рижского фарфорового завода создан прочный фундамент для успешного решения новых проблем, которые постоянно встают в процессе развития советского декоративно-прикладного искусства.



З. Улсте
Чайный сервиз «Айя-2».
Фарфор, деколь

Л. Агаджанян (автор формы),
М. Юрч (автор росписи).
Часть сервиза «Людмила»
с декором «Коричневый».
Фарфор, надглазурная
роспись

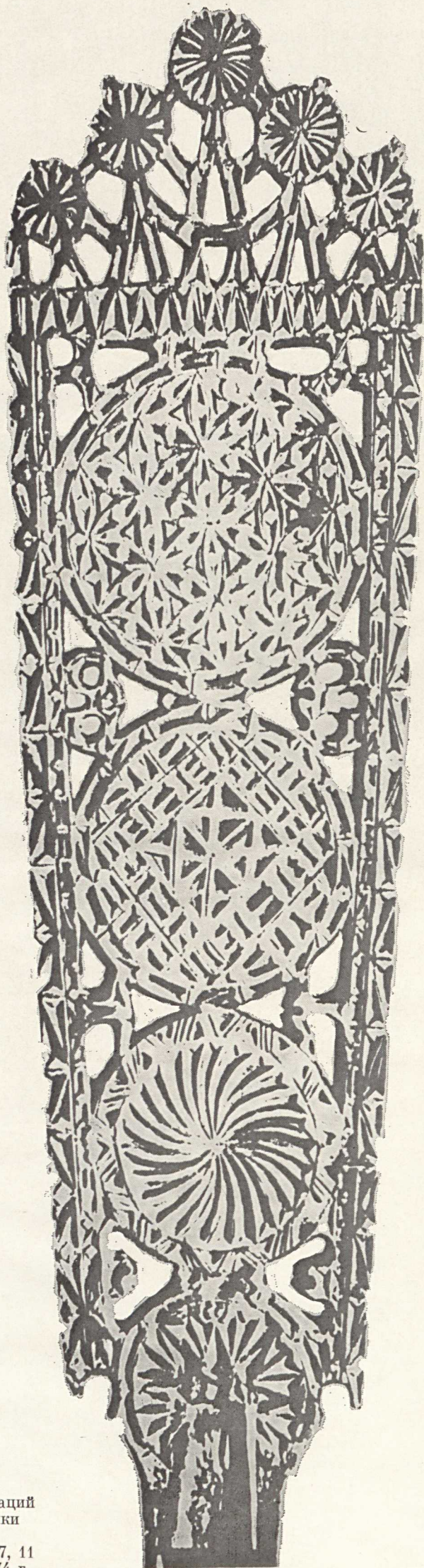
З. Улсте (автор формы),
Б. Карклина (автор декора).
Кофейный сервиз «Саулите».
Фарфор, деколь

И. Дрейблате
Кофейный сервиз
«Старая Рига». Фарфор,
ручная роспись



Поэтизация древних сюжетов

Т. Разина



Журналом поднята актуальная проблема, касающаяся методологии изучения народного искусства. Многие стороны этого сложного и в прошлом и в настоящем явления нуждаются в глубокой научной разработке. М. Ильин прав в выводах своей статьи, говоря о необходимости конкретно-исторического подхода к решению общих принципиальных вопросов развития народной культуры. Однако думается, что так оспариваемый автором факт древнейшего происхождения и символического содержания архаических сюжетов русской народной вышивки подтверждается конкретными данными науки. Такие образы русской народной вышивки, как дерево, женское божество, водоплавающие птицы, конь в их архаизирующей трактовке являются лишь одной из форм духовной культуры народа; они органично входят в круг материалов археологии, этнографии, истории, фольклористики, касающихся древнейших форм религии, системы обрядов и всех видов искусства.

Историк искусства располагает уже большим материалом для необходимых аналогий. Кроме того, работы о ранних формах религии С. Токарева, В. Проппа («Русские аграрные праздники»), а также целый ряд других исследований дают большой конкретный материал и ясные концепции, не оставляющие места для сомнения в том, что декоративное искусство являлось исключением и не было связано с древнейшими формами мировоззрения. Интереснейшие положения Б. Рыбакова раскрывают многоплановые пути исследования древнейших пластов народного творчества.

Для историка искусства, помимо утверждения самого факта наличия древнейшего содержания отдельных сюжетов и образов народного искусства, важно раскрыть, как они живут в народном творчестве и какое значение имеют для него на разных этапах развития. Изучая эту проблему, нельзя ограничиваться лишь материалами вышивки. Это методологически неверно и малопродуктивно. Узорное ткачество, гончарство с лепной игрушкой, кованое железо, резное дерево с развитой геометрической орнаментацией и архаичной сюжетиной содержат не менее древние символические образы, чем вышивка. Все эти характерные для русского народного искусства виды творчества, так же, как и вышивка, выражают существенные основы содержания крестьянского искусства, его духовные связи с древней земледельческой культурой. Многие сюжеты и формы этих видов декоративного искусства близки археологическим материалам и наиболее фольклорным образам декоративного искусства древней Руси, выросших на корнях древних ремесел.

Тканые и вышитые узоры, символика геометрической резьбы, сам смысл их появления на одежде и обрядово-праздничных вещах, созданных людьми, обрабатывающими землю и всецело с ней связанными, есть выражение духовного, религиозно-ми-

фологического начала. Как миф облекался в обобщенно-образную форму, так и его материальное воплощение находило свои эстетические формы. Древний орнамент полон смысла, потому что он есть порождение той культуры, той почвы и среды, в которой жило мифотворчество.

Уровень материального и духовного развития общества, пережитки родового строя, патриархальность быта — питательная среда искусства эпического склада, искусства, живущего легендой, которая сама часть жизни, праздника. Прекрасное, рождаемое коллективом, живет и развивается здесь как полезное. В этом пласте — корни обрядов, связанных с земледельческими культами, пережитки которых можно наблюдать и сегодня, древнейшие загадки и пословицы, самые архаичные образы русских сказок. Не следует абсолютизировать факт длительной жизни древних мифологических основ в крестьянском искусстве, но нельзя не понимать огромного их значения в развитии последнего на протяжении XVIII—XIX вв. Эту эпоху можно назвать периодом поэтизации древнего мифологического содержания, в которой есть и отзвуки старого смысла, и живое чувство действительности, и развитая художественно-эстетическая сторона искусства, остающегося «великим коллективным искусством». Довольно длительный период жизни в народном искусстве древнейших сюжетов и образов, их постепенного художественного переосмысления был очень плодотворным для народного творчества.

Если учесть, на каких предметах главным образом уживаются наиболее древние и архаизирующие формы орнамента русского ткачества и вышивки, то станет ясно, что их содержательный смысл не утратился в представлении людей, создававших такие предметы. Это свадебные рубахи, полотенца, которые широко входят во все «эпизоды» свадебного обряда и многих иных празднеств, а также похороны. Такие предметы, созданные в среде русского крестьянства на протяжении XVIII—XIX веков — произведения декоративного искусства прежде всего: они нарядны, красочны и наиболее полно выражают представления людей, их создающих, о красоте. Вместе с тем именно здесь особенно долго сохраняются изображения священного дерева, коня, птиц, фантастических женских существ. Это следует объяснять прочностью связей таких предметов с обрядами, которые, пока живут и бытуют, являются, пожалуй, наиболее консервативной формой духовной культуры народа. И все, что связано с праздником, с обрядом, сохраняется в своих общих формах.

Если бы у нас была возможность на большой выставке увидеть весь огромный материал народных тканей, накопившийся в наших музеях, то мы наглядно увидели бы, каким богатством фантазии и творческим напряжением наполнено это искусство. Конечно, жизнь отразилась в этом творчестве; традиция не только со-

храплялась в силу естественной преемственности, но и постоянно преодолевалась в каждом творческом стремлении сделать лучше, выразить свое персональное отношение к традиционному. Вся фантазия богатой декоративной разработки убранства предметов, разнообразие фактур и праздник цвета служат не столько содержанию самих сюжетов, сколько их эстетической интерпретации. Поэтому в традиционной композиции появляются бытовые, жизненные детали, ряды «плывущих» птиц, а подчас «оживает» застывшее прежде в молитвенной позе божество, превратившись в нарядную женскую фигуру. Такие процессы неизбежны для живого народного творчества, в том числе и для русской народной вышивки — живого искусства своего времени, обладающего ярко выраженной фольклорностью.

Из всех видов народного декоративного искусства вышивка действительно ближе всего по своей распространенности и формам бытования к устно-поэтическому творчеству. Внутреннее развитие искусства вышивки можно сравнить с развитием сказки, в которой сохраняются жанровые особенности, характерность образного строя, продолжают жить традиционные сюжеты, но все это наполняется поэзией живого мироощущения, живостью бытовых черт и юмором, становится отражением современности. Получает развитие эстетическая сущность жанра — также и в вышивке, которая становится по преимуществу декоративным, украшающим искусством. Но внутренняя привязанность к древним сюжетам, их фольклорно осмысленное содержание продолжают наполнять искусство своеобразной поэтичностью. Декоративная развитость его есть выражение этой поэтизирующей сказочности. Вместе с тем, оставшиеся типичными трехчастность композиций, архаизирующая фронтальность, позы как бы поклоняющихся фигур, ясность ритмических построений, цельность колорита сохраняют жанровую и стилевую целостность. Неслучайно в некоторых районах мы находим примеры очень долгой жизни (вплоть до начала XX века) традиционных сюжетов в ткачестве и вышивке в их неразрушенной художественной системе.

Если при анализе развития древних сюжетов в русской народной вышивке XIX века рассматривать лишь формы отдельных сюжетных мотивов, оторгнутые от целостного единства всего украшенного предмета, главное не раскроется; его эстетическое содержание и кровные связи с жизнью и психологией людей, его создавших, раскрываются только в целостности.

О жизни древних представлений в духовной жизни народа хорошо рассказал В. А. Городцов задолго до публикации своей известной статьи о древних сюжетах русской народной вышивки. Во время одной из его археологических раскопок у обрывистого берега Оки ученый обнаружил и описал памятник, привлечший его внимание. «На поверхности рассма-

триваемой площади отчетливо видно возвышение, состоящее из серой золотистой почвы. Часть этого возвышения уничтожена обвалами берега. Впрочем, последнее не мешает убедиться в совершенно правильной круглой первоначальной его форме; высота его не превышает одного аршина. Крестьяне деревни Береговой хорошо помнят, когда возвышение было совсем цело и кругло, но они с ним не связывают никаких преданий и рассказов, и не называют его курганом, хотя говорят, что истари на том бугорке производились их игрища; водили по праздникам хороводы, играли в горелки, а на Троицын день девицы их завивали венки и обряжали разноцветными лентами березу»*.

Последующие исследования дали не один пример аналогичных древних языческих святилищ, также обращенных на восток, к солнцу, как то, что встретил В. А. Городцов. В его описании раскрывается отношение людей, живущих здесь, к «святому» месту: забыта его функция и религиозный смысл, но оно существует и не уничтожается. Более того, сюда в силу традиционного обычая идут люди в дни праздников, сохраняющих древнюю языческую основу и каждой новой весной наполняющихся живым чувством все новых поколений, одинаково стремящихся к свету, солнцу, теплу, красоте оживающей природы.

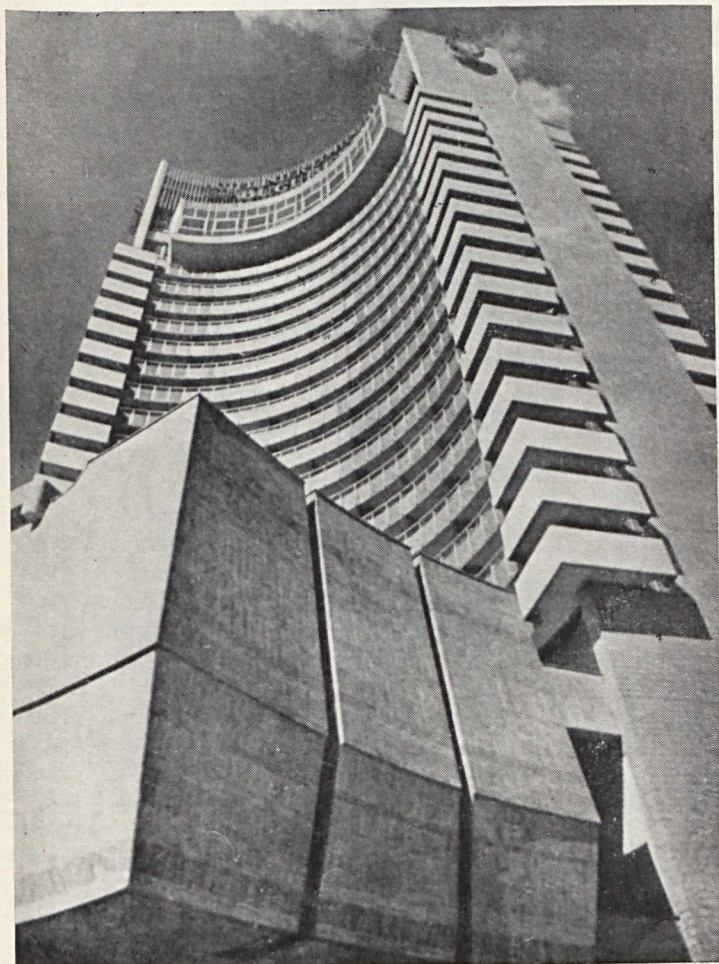
Не так ли и в вышивке? Давно утратился глубинный религиозный смысл изображений, их заклинательное и магическое значение и насущная когда-то необходимость оберега, но идущая из глубин духовность и вместе с ней облагораживающая предметный мир красота живут, оставаясь смысловым стержнем живого творчества. Поэтому период жизни древних сюжетов в русской вышивке можно назвать периодом их поэтизации народным творчеством, явлением весьма плодотворным для этой обширной сферы русского народного декоративного искусства. Возникающие споры по поводу содержания древних сюжетов русской вышивки останутся малопродуктивными, пока исследователи будут опираться на анализ формальной стороны этого искусства. Оно очень тесно связано с жизнью, бытом и мироощущением тех социальных слоев, где зарождалось и имело свое фольклорное развитие. То, что споры ведутся главным образом по поводу вышивки, показательно. Это говорит о неразработанности нашей наукой проблем древних основ народного искусства в целом, его связей с древнерусской культурой. Представляется, что это одна из актуальных и интереснейших проблем нашего искусствознания, нуждающаяся в конкретной разработке и имеющая значение для правильного понимания важных принципиальных вопросов современного развития народного искусства.

* В. А. Городцов. Материалы для археологической карты долины и берегов р. Оки. М., 1905, стр. 14.



Архитектура Социалистической Румынии

А. Кудрявцев



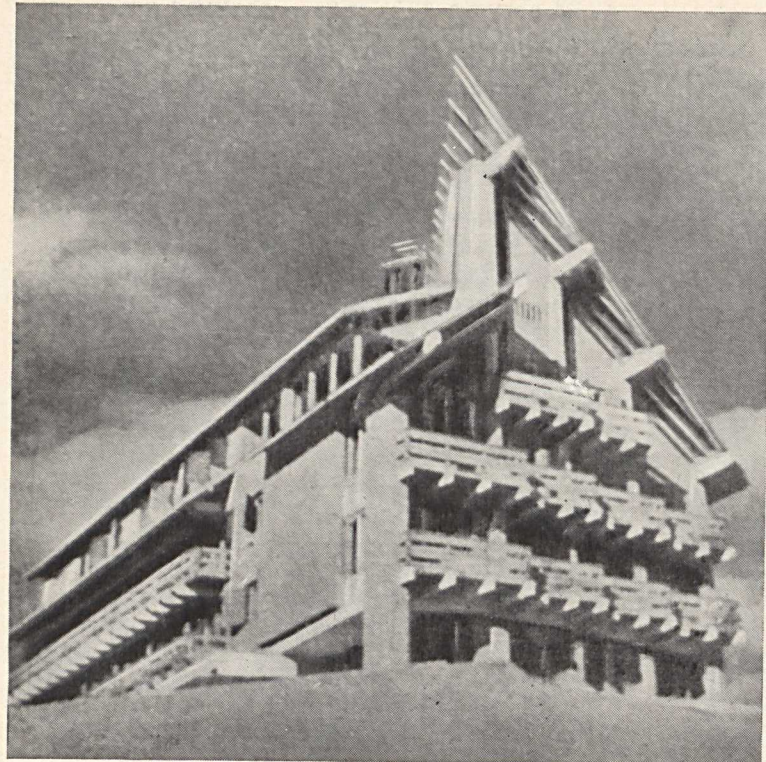
Отель «Интерконтиненталь-Букурешт» (арх. Д. Харитон, Г. Надраг, Р. Беля) — крупнейшая гостиница страны. Она является доминантой ансамбля площади им. Н. Бэлческу — центральной площади Бухареста. Коллектив архитекторов под руководством Х. Майку.

Часовая башня в Сигишоаре — средневековом городе-заповеднике Трансильвании



23 августа 1944 года — великая дата в истории румынского народа: день восстания против фашизма в условиях победоносного наступления Советской Армии и разгрома немецко-фашистских оккупантов. С этого дня начинается новая страница истории румынской культуры. Рожденная в первые годы народной власти, архитектура нового общества с самого начала была нацелена на удовлетворение насущных потребностей трудящихся. Появление промышленности в слаборазвитых областях страны, строительство новых поселков и городов, бурный рост исторически сложившихся поселений в период осуществления первых народнохозяйственных планов — все это определило постановку архитектурных проблем на высшем градостроительном уровне. Во второй половине 1950-х годов рост производственной базы строительной промышленности и развитие индустриальных методов домостроения обусловили внедрение в практику проектирования рациональных концепций. Однако в последние десятилетия, в про-

цессе реконструкции городов, все большее значение придается поискам единства и красоты «жизненной среды», физическому и «психологическому комфорту». Особо актуальной стала проблема, общая для всего социалистического содружества, — проблема выявления специфики конкретного пути развития архитектуры — специфики, вытекающей из особенностей природы и экономики страны, ее истории и национальных традиций. Очевидно, что использование этих специфических особенностей составляет неисчерпаемый резерв обогащения социалистической архитектуры, делает ее гораздо многообразнее и глубже. Архитектура каждой социалистической страны обладает индивидуальными чертами. Особенностью последнего времени является про-



Арх. Д. Кристеску
Отель «Клэбучет». Гости-
ница, образ которой навеян
традиционными «шале», входит
в систему туристических гостиниц
горных районов



Арх. Ч. Лэзреску.
Бар-казино в Мангалии. 1960 г.
Один из первых опытов пре-
ломления в современных фор-
мах традиционного приема на-
родного жилища

Брашов, средневековый город,
упоминание о котором впервые
встречается в XIII в. В цент-
ре площади — ратуша XV—
XVIII вв.



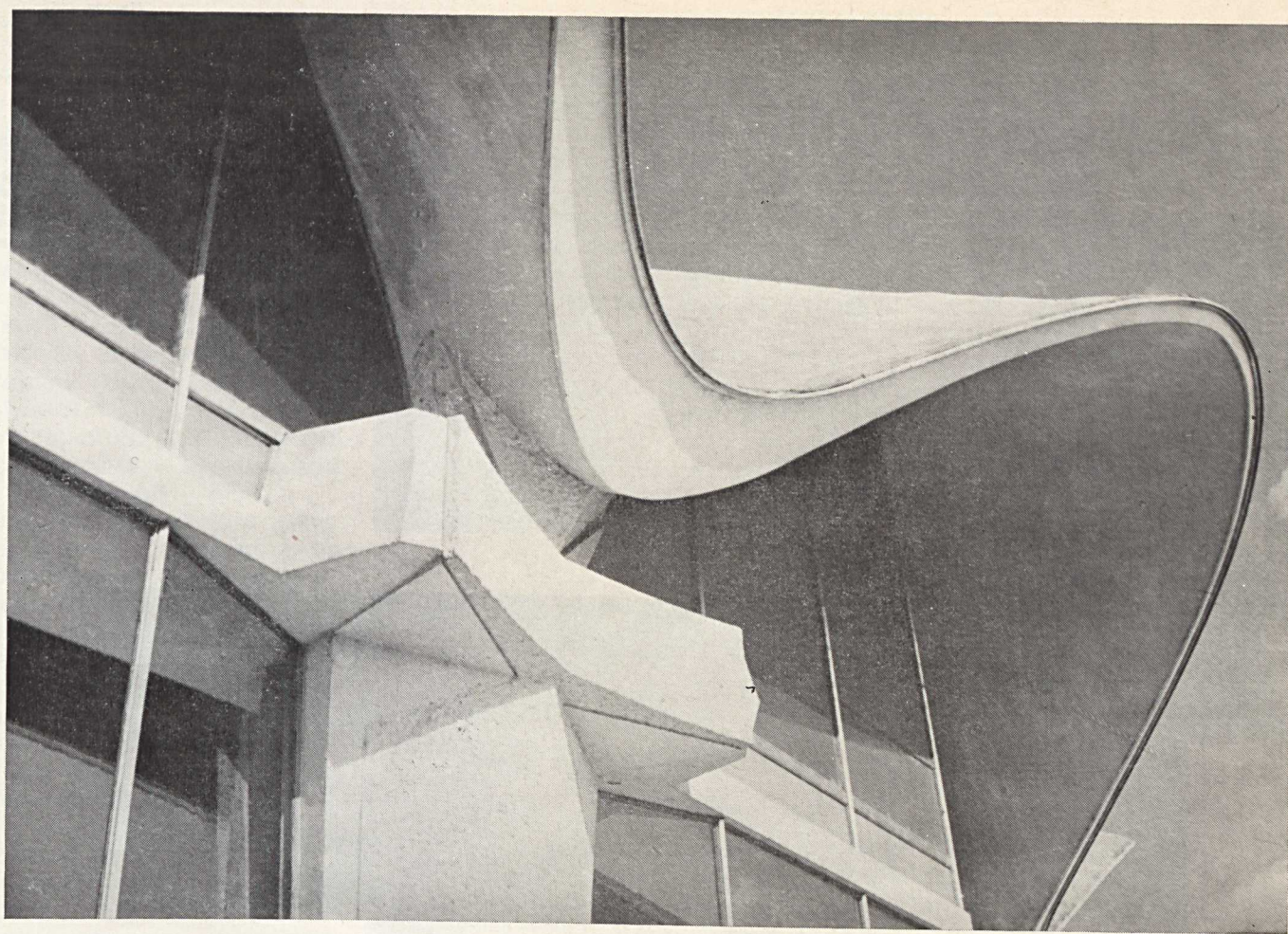
цесс кристаллизации элементов нацио-
нального своеобразия в рамках общего
развития социалистического зодчества.

Поиск ведется по многим направлениям,
но одно из них подсказывает история:
стили, чередуясь во времени, сплетались
в традицию, которую румынские архитек-
торы считают основой рождения нового
языка.

Именно в изучении традиций народной
архитектуры румынские зодчие ищут от-
вет на объективные потребности культу-
ры своего народа. Они черпают вдохно-
вление из «фольклорного» источника —
удивительно свежей, сильной, самобытной
и — что особенно важно — непрерывной в
своем развитии крестьянской архитекту-
ры. «...Мы не располагаем архитектурной
традицией, близкой к нашему времени и
мощной дать толчок нашим теперешним
исканиям, — писал по этому поводу Н. По-
румбеску. — Единственной нашей связью с
традицией являются несколько прекрас-
ных, хотя и немногочисленных памятни-
ков древней архитектуры и плодотворная,
неисчерпаемая наша сельская архитектур-
ная традиция — единственный вид строи-
тельного искусства, который продолжал
развиваться непрерывно в суровых исто-
рических условиях нашей страны.

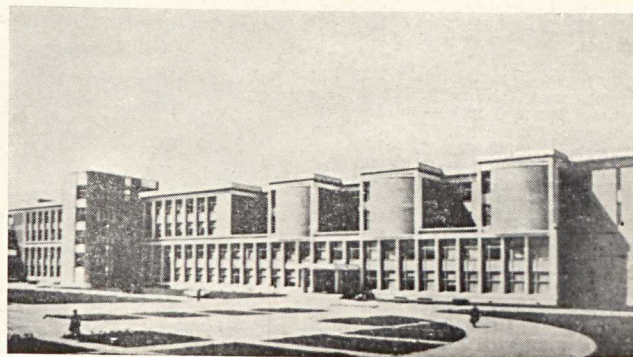
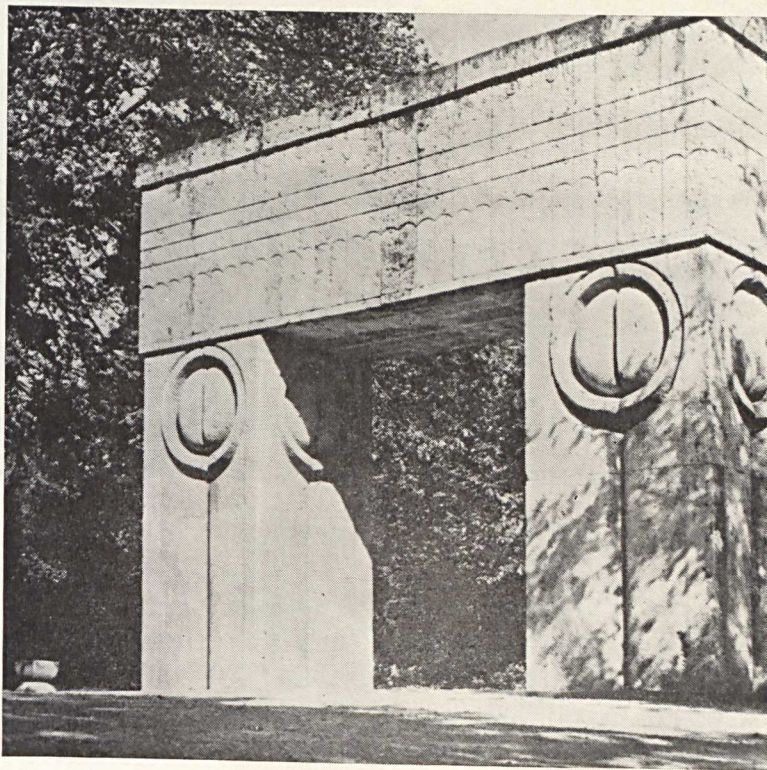
С художественной точки зрения, — про-
должает архитектор, — фольклор означает
для нас нечто большее, чем для народов,
много лет тому назад создавших собствен-
ный архитектурный стиль. У этих наро-
дов, обладающих древней культурой, про-
цесс освоения народной архитектуры дав-
но завершился, претерпев до настоящего
времени ряд утонченных превращений.
Однако в силу слишком длинных и утоми-
тельных возобновлений он оскудел. Кри-
зис архитектуры Запада вызывается имен-
но этой причиной, но для полного обнов-
ления там уже нет необходимого источни-
ка».

Исторический опыт румынской культуры
показывает, что весомый вклад в мировую



Арх. Н. Порумбеску, К. Руля
Фрагмент здания цирка
в Бухаресте. 1962.

К. Брынкуш.
«Ворота поцелуя»
в Тыргу Жиу



Арх. О. Дойческу
Политехнический институт
в Бухаресте.
Архитектурный образ
возникает в открытом
выражении функций,
в тектонике
конструктивной системы

сокровищницу искусства сделали именно те художники, которые ориентировались на эстетическую традицию народа. Таков скульптор К. Брынкуш — один из тех скульпторов, которые успешно работают в современной архитектуре. Таков замечательный виртуоз и композитор Д. Энеску, методом которого было творческое преобразование народной музыкальной культуры. Таков своеобразный и привлекательный художник И. Цукулеску: в его произведениях дух народного творчества преломлен сквозь призму современного мышления...

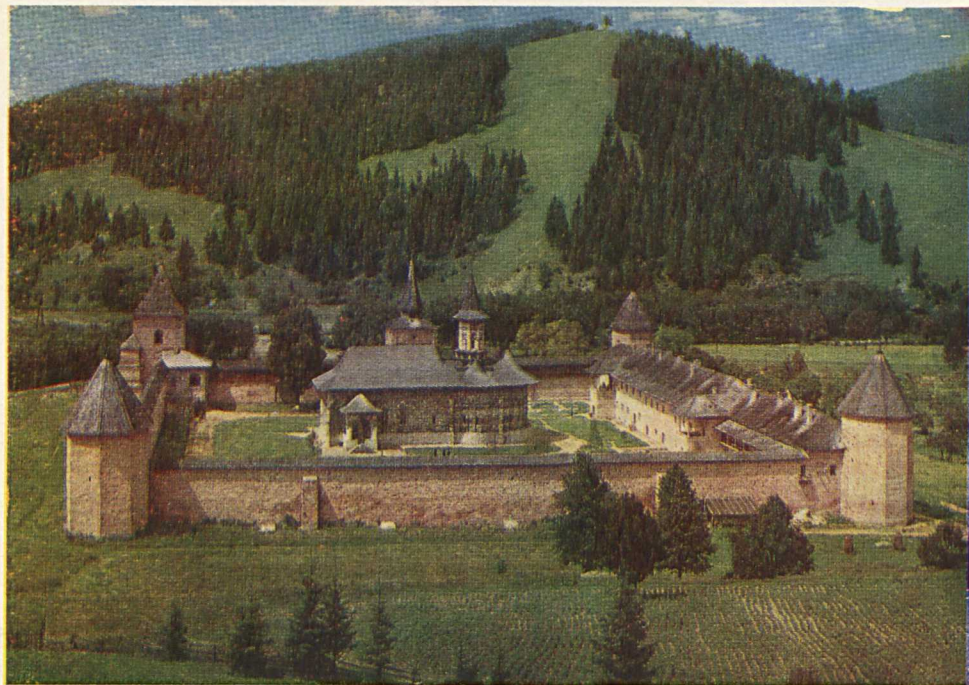
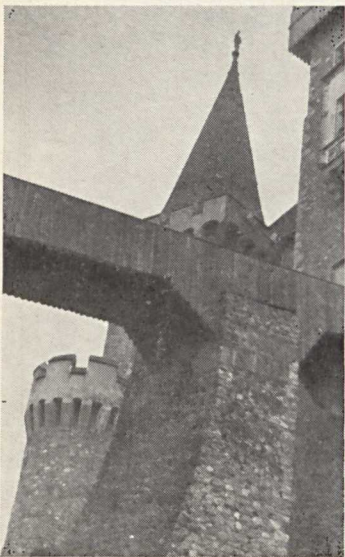
Древняя национальная архитектура, самобытное и эмоционально насыщенное зодчество XVI—XVII веков сформировали к началу нашего столетия, по сути говоря, специфический архитектурный стиль в Румынии (романтический, «неорумынский» как его называл Ион Минку).

Вместе с тем к началу 1940-х годов в стране образовалась и сильная функционалистская школа. Причем функционализм в Румынии с самого начала отличался использованием элементов традиционной архитектуры.

Оба направления — «неорумынское» и «функционалистское» — были непосредственными предшественниками архитектуры социалистической Румынии, и виднейшие их представители, поставившие свой талант на службу новому обществу, — П. Антонеску и Д. Марку — положили начало двум параллельно развивавшимся тенденциям освоения традиций.

Для творчества первого характерно тяготение к симметричным, замкнутым построениям планов, к классицистской тектонике фасадов, к последовательному использованию декоративных мотивов культовой архитектуры прошлого. Эта стилистика стала преобладающей в румынском зодчестве 1950-х годов.

Композициям Д. Марку присуща более свободная трактовка планов; их структура выражена в фасадах откровенно, наруж-



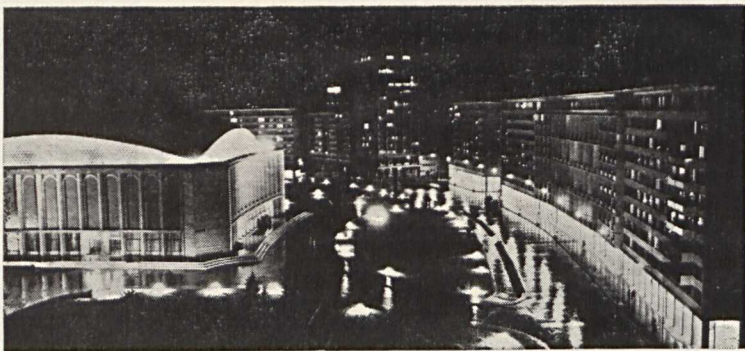
Замок Корвинов в Хунедоаре XIII в. Сочетание характерных черт Трансильванской готики и элементов Ренессанса.

Коллектив архитекторов под руководством Х. Майку. Площадь Дворца Республики — центральный ансамбль Бухареста. 1959—1960 гг. К классицистическому Дворцу Республики примыкает универсальный зал на 3000 мест и 1000 квартир жилья; в ансамбль входит также церковь Крецулеску XVIII в. Жилая застройка — активный компонент площади общественного назначения.

Монастырь Сучевица XVI в. в Молдове. Специфический силуэт крыш, уникальные наружные фрески

ная тектоника основана на метрических ритмах ячеек, чередовании глухих и остекленных плоскостей. Применяя детали, заимствованные из архитектуры прошлых веков, он придавал им новое качество — откровенной декоративности, орнаментики, трактовал их скорее как элементы изобразительного искусства. Иначе говоря, стилистика этого мастера была гораздо ближе к тому строю композиционных приемов, который стал развиваться к началу 1960-х годов, после того как архитектура Румынии необратимо встала на путь, продиктованный новыми профессиональными задачами и новыми методами их решения.

Конечно, румынские архитекторы старались использовать прежде всего те приемы архитектурной выразительности, ко-



На стр. 35
Коллектив архитекторов под рук. Ч. Лэзэреску. Курортный комплекс на 16 тысяч мест в Мамае. Четкая композиция геометрических объемов

Арх. Н. Порумбеску, М. Вайда-Порумбеску.
Дом культуры в Сучаве. Непрерывно перетекающее пространство, многофункциональность элементов, разработка стилистики народной архитектуры Северной Молдовы

изведениях О. Дойческу и Х. Майку находят продолжение черты, характерные для румынской ветви функционализма: в композиции универсального зала Дворца Республики Х. Майку сохраняет классическую тектонику фасадов и внутренних пространств, а в жилых зданиях на бульваре Магэру О. Дойческу разрабатывает такую структуру планов и фасадов, которая связывает их с архитектурой примыкающих домов 1930-х годов.

Однако уже в жилом комплексе «Бэняса» О. Дойческу успешно осваивает и традиции народного жилья: он стремится создать своеобразную среду, в которой гармонично сочетаются закрытые и открытые пространства, разнообразные силуэты зданий и фасадных плоскостей, активный цвет. В этом небольшом комплексе наметен двуединый путь освоения национальных традиций: учет климатических условий, с одной стороны, — и декоративность, нарядность, всегда присутствовавшие в народном творчестве, — с другой.

В произведениях Ч. Лэзэреску и Н. Порумбеску этого времени бросается в глаза стремление к большей раскованности в пластическом формообразовании: рестораны на побережье и цирк в Бухаресте отличаются смелой организацией пространства, нарочитой открытостью планов, откровенной демонстрацией конструктивных возможностей железобетона. Именно эти работы, в которых демонстрируется умелое владение языком современной функциональной архитектуры, стали отправной точкой для дальнейших исканий, под знаком которых проходят конец 1960-х и начало 1970-х годов.

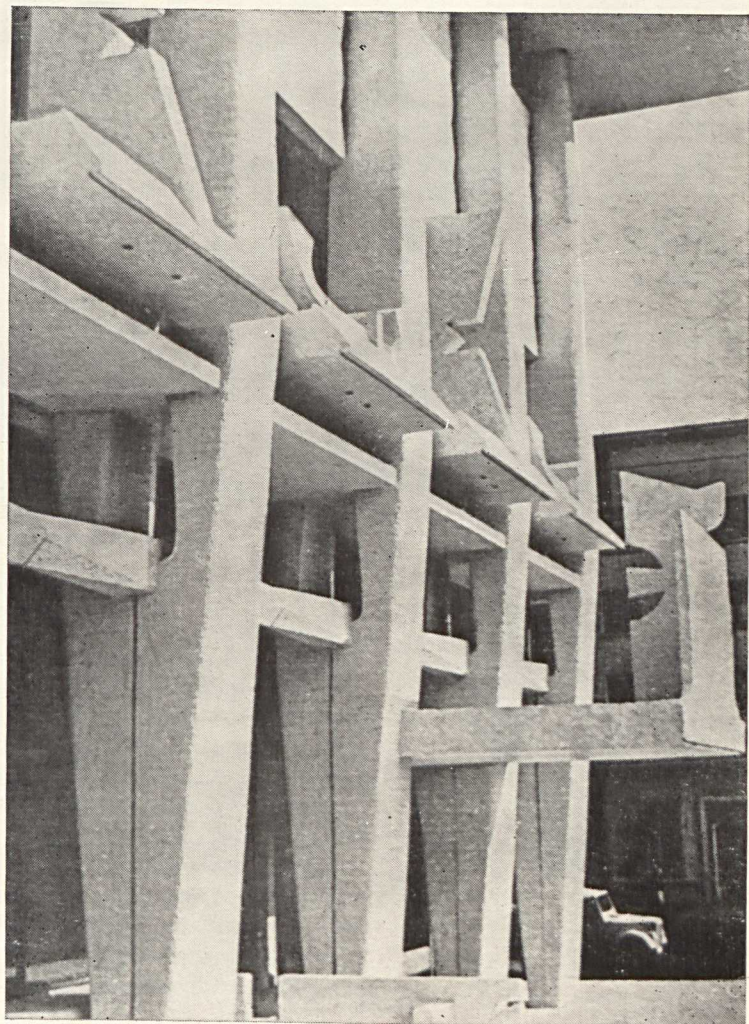
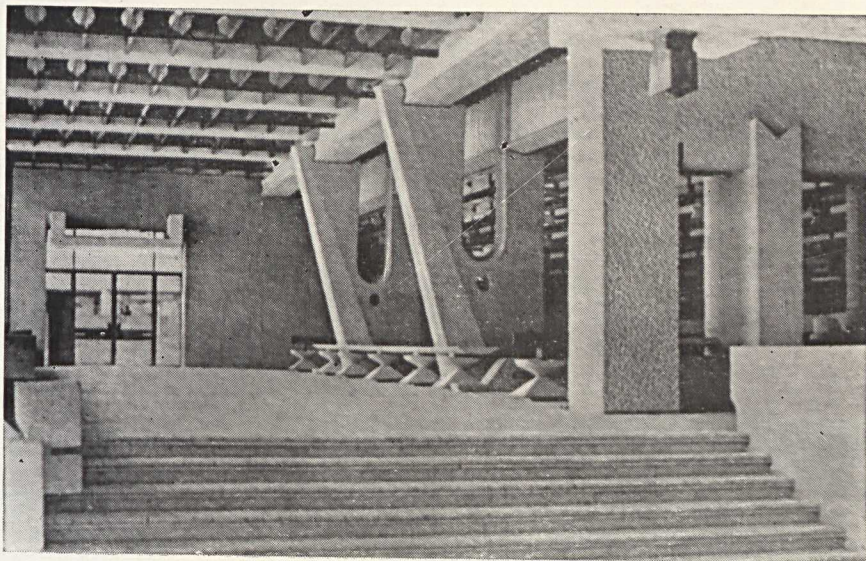
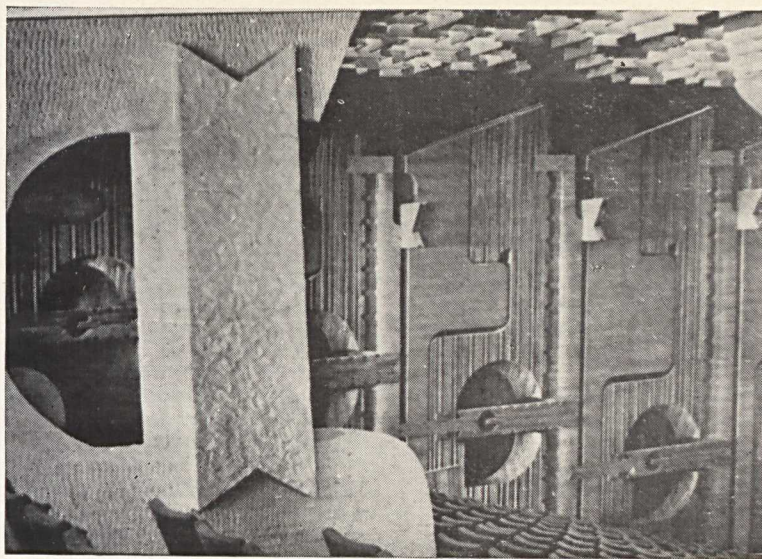
На этом этапе происходит сближение стилистического языка мастеров — процесс, являющийся объективным следствием стремления обновить и возродить национальные традиции.

Общей платформой румынских архитекторов в этот период является установка не на воспроизведение традиционных форм,

которые были свойственны современному строительству вообще. Однако именно благодаря бережному отношению к традиции они избежали обедненности нейтрального образа: цвет, активная игра светотени, соотношение плоскостей зданий — как функция извечно действующих климатических факторов и квинтэссенция традиций народного жилья — помогли найти оптимистическую ноту в новых сооружениях и ансамблях.

Поворот в сторону поисков обостренной образности особенно ярко прослеживается в работах таких ведущих архитекторов, как О. Дойческу, Х. Майку, Н. Порумбеску, Ч. Лэзэреску, анализ творчества которых позволяет вывести общие черты, присущие современной архитектуре Румынии. В конце 1950 — начале 1960-х годов в про-

а на поиски специфики «среды», особой атмосферы, свойственной румынскому городу. Исходя из этого, например, Ч. Лэзэреску вводит в здание декоративные элементы как экспрессивные акценты и знаки национальной принадлежности; Х. Майку в построении внутреннего пространства национального театра вызывает у посетителя образ архитектурного шедевра XVI в. — монастыря в Воронце. Наконец, Н. Порумбеску в своих постройках стремится организовать непрерывное, перетекающее пространство, разработать своеобразный пластический язык, элементы которого ассоциируются с деталями народной деревянной архитектуры Молдовы (Дом культуры в Сучаве) и Марамуреша (Дом культуры в Бая Маре). Следует отметить, что, работая в русле функциональной архитектуры, румынские зодчие прежде всего ищут ритм и динамику построения объема — так же, как и их коллеги в братских странах. Лишь на этой основе ведутся опыты разработки «современного ордера». Однако результаты их опытов пока носят скорее «литературный», символический характер, ибо несмотря на безусловное желание творчески осмыслить традиции, они идут уже известными путями — вводя в современную стилистику декоративные детали прошлого, пусть и преобразованные в той или иной степени. На этом фоне чрезвычайно знаменательной представляется эволюция творчества О. Дойческу (признанного мастера вышеупомянутого метода), который в своей последней и самой крупной работе — комплексе Политехнического института в Бухаресте — полностью отказывается от применения архаических элементов



и ищет образную специфику румынского здания в мажорном строе всего ансамбля, соответствующем оптимистическому складу культуры этого народа. История архитектуры Социалистической Румынии еще слишком коротка; опыт ее, хотя и значительный, скорее пока лишь указывает основное направление развития. Стиль социалистической румынской архитектуры будет определяться в решении задач будущего. «И пусть вас не преследует, — говорил Д. Энеску, — мысль о том, что вы чересчур медленно продвигаетесь вперед. В искусстве можно добиться прогресса только постепенно. Не ищите новый язык, ищите свой собственный, иначе говоря, упорно добивайтесь точного выражения своих мыслей и чувств. Самобытность приходит только к тем, кто ее не ищет».

Народные праздники

Элеонора Лупу (Бухарест)

От редакции

Культуре Социалистической Румынии свойственно бережное отношение к народной традиции. Из сохраненной сокровищницы традиционного народного творчества черпает вдохновение и архитектор, и скульптор, и прикладник, и композитор, создавая произведения современного искусства. Сегодняшний театр СРР нередко обращается к древнейшим формам фольклорных театрализаций.

Как и большинство народных праздников, румынские праздники сохранились в селе. Возходя к очень древним временам, они, трансформируясь, дожили до наших дней и являются предметом пристального исследования ученых многих стран.

Народные праздники оказались той формой искусства, которая обладает способностью пережить время своего возникновения и существовать века и тысячелетия в меняющихся социальных и культурных условиях.



Мальчики с инструментом «бугай». Бугай представляет собою пустой бочонок, с двух сторон туго затянутый воловьей кожей. С одной стороны в центр кожного круга вшит воловий хвост. Когда его тянут, бочонок издает протяжный звук, напоминающий мычание быка

Поразительная жизнестойкость народного праздника обеспечила ему возможность жить в наши дни не в качестве осколка старой культуры, но в качестве живого, постоянно обновляющегося организма. Ниже мы публикуем статью румынского искусствоведа Э. Лупу, которая рассказывает о некоторых специфических особенностях румынских праздников и об их коренной, изначальной связи с традиционным крестьянским бытом, о том, как праздник продолжает свое существование в Социалистической Румынии.

Собрав урожай, румынский крестьянин, согласно древней традиции, наполнив цуйкой красивую плоску, отправляется по селу из дома в дом и выпивает с теми, кто принимает его приглашение на свадьбу. Шумно проходит волна свадеб, справленных с еще прошлогодним вином, а новое уже бродит в ожидании самых больших — зимних праздников, цепью тянувшихся один за другим в течение двух недель, начиная с рождественской ночи на 25 декабря, с нарастающей силой к их кульминационному пункту — встрече Нового года. Новогодние праздники от осенних отделяют шесть недель, во время которых встарь были запрещены массовые сборища, танцы, крестины или свадьбы, за исключением чисто семейных праздников или хорошо известных на селе посиделок. Чем ближе подходит к концу этот пост, тем чувствительнее суета подготовки к встрече Нового года. Наши предки как будто специально придумали разнообразные занятия для всех возрастов, чтобы отвлечь их от мучительного недоедания (недаром в народе осталась поговорка: «...длинный, как день поста»). Для большей убедительности все это приурочивалось к определенному дню.

Ревностное исполнение многих традиционных правил, установленных нашими предками и связанных со столь значительным событием, как вступление человека в свой новый год со всеми его предстоящими трудностями, фактически сводилось к одному — обеспечить существование человека, его потребности: хороший урожай, здоровье всех домочадцев, особенно детей. Наши древние предки создавали эти и многие другие «неписанные законы земли», дошедшие до наших дней в виде обычаев, этимология которых почти забыта.

А вот такой обычай, как елка, при всей красоте ритуала, почти не прививается в деревне как чужой, непонятный, а стало быть, не обязательный обычай, тогда как город выполняет его очень рьяно, очевидно, привлеченный эффектной парадностью елки. Но и на селе не будет недостатка в декоративных эффектах во все дни праздников.

Из старых источников мы знаем, что было очень важно заготовить к рождеству немислимо большое количество калачей и пряников: для тех, кто придет колядовать (а их очень много), для новогоднего стола, для раздачи в день поминок. С рождественским тестом связана древнейшая символика плодородия, изобилия и достатка. Повлиять на урожай должна была раздача калачей для задабривания предков, от которых ждали в этом деле существенной помощи.

Но главное условие, обеспечивающее хороший урожай, удой молока и иной достаток, — это шумная, веселая, изобилующая едой и напитками, необыкновенно таинственная, полная чудес новогодняя ночь. В этом смысле рождественская ночь с ее умеренной трапезой и мирным исполнением колядок под окнами домов после длительного воздержания являлась мудрой увертюрой к необузданному торжеству в канун Нового года.

Старинный рождественский обряд — колядки — был и остается особым видом устного народного творчества. Колядуют обычно группы детей (от 8 до 14 лет) и молодежи. Детские группы — от 2 до 4 мальчиков (иногда бывают и девочки), славящие Деда Мороза, организуются задолго до рождества. Составить их не так уж про-

сто: можно обмануться в выборе компаньона, который вдруг окажется ленивым, сонливым, не выдерживающим холода или, наконец, нечестным в дележе пряников, калачей, фруктов, которые дают поющим под окном детям. Принимали колядующих безотказно, не только потому, что у всех есть дети или взрослые помнят себя в той же роли, поющими коляды, с котомкой за плечами и с тростью — оружием против собак, но и потому, что существовало поверие, что, если колядок не петь, появится нечисть.

Тексты колядок разнообразны. В них могут фигурировать образы хороших хозяев дома, импровизации на темы народных баллад — о том, как поспорили хлебный злак, виноградная лоза и яблочный цвет, кто из них важнее, о пастушке, о храбрости народных героев и т. д.; последняя коляда приветствует зарю; с этого дня и до конца праздников дети ходят «со звездой» и поют «добрые пожелания хозяевам дома». Эта форма колядок исключительно разнообразна и постоянно развивается.

«Добрые пожелания» распространены в самых широких кругах и городского населения на новогодних вечерах. Их темы — похвальные, шуточные и сатирические. Похвала, конечно, радует, но и на критику никто не должен обижаться. Тексты этих колядок составляются профессионалами и любителями, и, кроме специально-

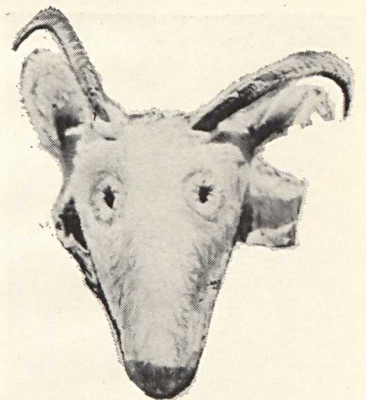


Цыганка
Ряженые
Турка



го размера стихотворной формы, их связывает с текстами, бытующими в народе, еще и то, что в конечном итоге в содержании их должны прозвучать и ноты «пожеланий».

Колядки, исполняемые детьми, скромны и не идут ни в какое сравнение с целыми фольклорно-музыкальными представлениями, которые дает неженатая сельская молодежь. Молодежь, освободившись от сельскохозяйственных работ, задолго до праздников со всей серьезностью готовится по-особенному встретить новогоднюю ночь. На сельских сходках выбирают старост группы — исключительно холостых парней (из опыта известно, что жена может помешать в самый ответственный момент), в доме старосты не должно быть маленьких детей, чтобы безопасно готовить и



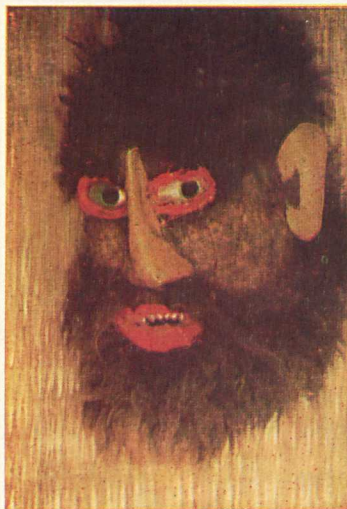
Маски Мошей — комических старцев, обязательных спутников румынского праздника. Этимология Моша уходит к древнейшему почитанию умерших предков, нынешнее его существование в лоне комической символики народного карнавала олицетворяет торжество жизни над смертью.



хранить костюмы для ряженных, репетировать представление и удобно готовить еду на всех его участников. Тут же оставляют собранное за представление натурой и деньгами, что потом нужно разделить поровну или же целиком отдать старосте группы за его организаторский труд, за предоставление помещения, обеды и оплату музыкантов.

В древности основными причинами шумных представлений при встрече столь ответственного праздника, от которого, как верили предки, зависит судьба человека на целый год, было изгнание злых духов — главных виновников всех земных зол — и обеспечение урожая.

Не спать в новогоднюю ночь до зари и ни под каким предлогом не гасить в доме света, чтобы счастье не прошло стороной, было первым, никогда не нарушаемым правилом, которое осталось нам в наследство от далеких предков — язычников, почитающих огонь. Не спать! Но и этого недостаточно. Надо поднять как можно больше шума, надо веселиться! Эту трудную миссию и берет на себя молодежь. Почти повсеместно в Румынии и в наши дни можно встретить на селе группы ряженных с центральной фигурой под названием «Турка» (в некоторых районах — «Брезоса») в сопровождении других масок, которые ведут с Туркой веселый диалог, помогают веселить и будоражить народ. Маска Турки почти везде напоминает оленя с рогами.



Костюм же бывает разный в разных районах, но везде одинаково пестрый: из ковров, тканых поясов, цветной ткани, вышитых полотенец, блестящей жести и кусочков зеркала, бумаги и картона. Для шума к костюму подвешиваются колокольчики, бубенчики. Турку сопровождают музыканты. Если на селе два Турки, то, встретившись, они соревнуются, и победитель до конца праздников носит на рогах венки. Интересно, что в канун новогодней ночи Турка поет грустную песню. Во время ее исполнения в него стреляют холостым зарядом, и Турка падает «замертво». Маски попа и попадьи отказываются его отпевать как язычника, и только по настоятельной просьбе толпы «поп» соглашается служить панихиду, а «попадья» при этом причитает. Эта сцена связана с существовавшим

когда-то поверьем, что юношу, исполняющего роль Турки, на 6 недель покидает ангел-хранитель. Таким образом, на это время он не должен переступать порог церкви, и в случае смерти он остается язычником. Этим и объясняется, что на эту роль соглашались неохотно, да и не всякий.

К группе уже названных масок чаще всего присоединялись многие другие, не менее интересные: представители сельской интеллигенции — доктор и учитель; местной власти — жандарм; просто обыватели — старик со старухой, жених с невестой, шут и клоун; король, черти, ангелы и т. п. Хороша бывает маска скряги — обычно лавочника-купца. В новогоднюю ночь, по преданию, могут говорить звери, поэтому и их образы в виде мастерски выполненных масок медведи, сказочных птиц и змей, блестяще стилизованных лошади и козы присоединяются к толпе весельчаков. Существует специальный танец лошадок. А коза или медведь с маской цыгана — это любимые персонажи новогоднего веселья. Ватага ряженных вооружена инструментом, специально приготовленным к этому дню, — длинным бичом, колокольчиком, бугаем и даже старыми ведрами — всем, чем можно создать шум.

До наших дней сохранилось богато и умело режиссированное фольклорно-музыкальное поистине грандиозное представление, посвященное земледельческим работам и известное под названием «плугушор» (от слова плуг), распространенное в Молдове. В плугушоре одновременно участвует большое число масок: он связан с очень древними понятиями земледельческих народов о необходимости ежегодно имитировать посев и сбор богатого урожая. Этот обычай на протяжении сотен лет претерпел значительные изменения и дошел до наших дней в адаптированном виде. Плугушор в особой драматической форме прославляет ночь св. Василия и повествует о том, как св. Василий учил пахать и сеять, как за семь дней вырос невиданный доселе урожай, как косили пшеницу, и как тяжело было быкам тащить урожай на мельницу, и как мельница испугалась предстоящей работы и убежала вместе с мельником; мельницу, конечно, поймали, намолотили муки, испекли хлеба и раздали его всем.

Заканчивается представление плугушора традиционными пожеланиями: всем слушающим иметь такой же богатый урожай в новом году, а сказителям — пора идти, хотя и есть еще, о чем рассказать, но их ждет далекий путь через леса и через деревни, где плохие девушки закидают их орехами и т. д. Таков основной мотив плугушора.

Вдоволь навеселившись, порядком устав от праздников (старики — обеспечив себя всеми традиционными заклинаниями, все еще глубоко веря в их силу, молодые — исполнив все это с иронической улыбкой, как бы отдав дань прошлому), люди долго еще будут вспоминать с оттенком сожаления, что слишком быстро прошел тот миг, когда они вступили в свой новый трудовой год.

Группа мальчиков в день Нового года (фото в центре)

Древнейший вид игрушки

Г. Дайн



Тряпичная кукла.
Начало XX в. Узбекистан

Марийская кукла. Начало XX в.

Н. Молостнова
Кукла «Солнышко».
1970. Загорск



В январе этого года в Загорске в Музее игрушки открылась выставка кукол. На ней представлены русские и советские игрушки, куклы народов СССР, стран Западной Европы и Востока XIX—XX вв. из коллекции музея. Они экспонируются вместе с предметами «кукольного окружения»: домами, комнатами, мебелью, посудой, одеждой, живописными портретами детей. Знакомство с выставкой раскрывает историческую и художественную ценность одного из основных видов игрушки.

В разных сферах современной жизни и искусства живет привычная и потому малозаметная фигурка куклы. Она — актер театра, кино, телевидения, неперенный спутник детской игры и даже символ свадебного поезда. Созданная художником, кукла своеобразно соединяет в себе многие стороны материальной и духовной культуры. Социальные тенденции и педагогические реформы, общественная мораль и этика, мода и техническое развитие, народное творчество и профессиональное художественное мастерство — все нашло свое отражение в маленькой фигурке. Роли театральной куклы и игрушки во многом близки. Это родство привело к появлению в конце XIX века театральной игрушки «би-ба-бо», соединяющей качества театральной куклы и игрушки одновременно. Игровая кукла, как и театральная, — образ в движении, в изменении, то есть не только в пространстве, но и во времени. Образная выразительность куклы-игрушки, ее пластика и декор, звуковые и музыкальные эффекты, способность

двигаться оказывают на ребенка сильное впечатление. Перевоплощая свои игрушки и перевоплощаясь сам, он становится актером и режиссером игры. Но близость куклы-игрушки с актерским творчеством — только одно из многих ее качеств. В принципе же игровая кукла специфична и по содержанию, и по форме.

Детским играм с куклой педагоги и психологи придают особое значение: в них ребенок быстрее всего познает человеческие отношения и проявляет себя как социальное существо. В советской дошкольной педагогике кукла выделяется как наиболее важное средство нравственного воспитания. Ее свойство вызывать у ребенка соучастие, сопереживание говорит об особой психологической активности куклы среди других видов игрушек. Неслучайно в последние годы в ряде стран успешно ведутся эксперименты по использованию куклы в детской психотерапии.

Разносторонний интерес к современной кукле невольно обращает нас к ее истории.

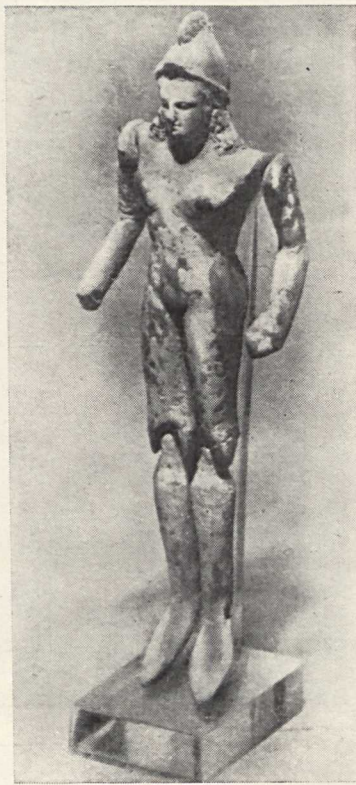
Около 2500 кукол составляют уникальную коллекцию в собрании Музея игрушки в Загорске. Включенные в историческую связь, они раскрывают новые оттенки породившей их культурной среды. Кукла выступает своеобразной иллюстрацией времени, отражая его эстетические вкусы и идеалы, статику и динамику, способы и средства материального производства.

Прежде всего кукла предстает перед нами как древнейшая форма игрушки, связанная не только с детской игрой, но и с обрядово-культурной стороной жизни взрослых. Известно, что у многих народов

вплоть до последнего времени куклы использовались при исполнении некоторых религиозных обрядов и магических действий. Например, у кавказских народов женщины, молясь о ниспослании детей, приносили в жертву модель колыбели или куклу. Куклу дарили как пожелание счастья и потомства¹. У народов Средней Азии кукла также считалась символом плодородия, и играли с ней порой до замужества, а потом хранили как талисман материнства. На выставке экспонируются узбекские,

болезнь близкого человека, несчастье и т. п.³

Кукла как устойчивая и неизменная часть материальной культуры органично вливается в подвижное русло художественного стиля каждой эпохи с его временными и национальными различиями, а также индивидуальными проявлениями. С уверенностью относят исследователи к игрушкам куклы древнего Египта, Греции и Рима. Древнейшие египетские куклы ремесленного изготовления датируются



Куклы деревянные.
II тыс. до н. э. Египет

Кукла глиняная.
III—II вв. до н. э. Греция

таджикские и киргизские куклы, сделанные из палочек и ткани, где вместо лица тщательно заплетен крест из цветных ниток. Этнографы видят в этом отголоски древнего солнцеликого божества с пестрым телом и знаком высшего существа — крестом.

Различного рода суеверия народов Севера, запрещающие человеческое изображение, отразилось и на куклах. Так, эвенки делали их из бабок, кеты заменяли тело куклы костью белки или глухаря, эскимосы и ненцы нашивали на лица меховых кукол птичьи клювы, дабы не уподобить их человеку².

У русских кукла также была предметом, полным внутреннего значения и смысла. Это можно понять по народным сказкам: Василиса Прекрасная, например, получает от матери в знак благословения куколку, ставшую ее спасительницей, защитницей и покровительницей. Ученые рассматривают эту сказочную подробность как проявление анимистических воззрений. Показанные на выставке тряпичные крестьянские куклы без лица и с выделенной грудью, относящиеся к концу XIX—началу XX в., естественно, не могли иметь прямого отношения к образу богини-матери, но были, несомненно, отголосками древних языческих представлений славян.

Не только сами куклы, но и игры с ними носили «пророчесственный» характер. Так, у узбеков с наступлением сумерек игры в куклы запрещались, чтобы духи не унесли их с собой. У белорусов же по усердному изготовлению «лялек» предсказывали скорое появление в доме новорожденного, а по небрежному отношению к «лялькам» —

2000 г. до н. э. Они вырезаны из тонких дощечек и расписаны геометрическим узором, означающим одежду. Их головы украшены париками из деревянных и глиняных бус, а руки и ноги часто подвижны. Плоские орнаментированные фигурки этих кукол подобны канонизированным художественным образам искусства древнего Египта.

Античная Греция и Рим оставили нам довольно большое количество кукол. По-видимому, некоторые из них происходят из Сарды — столицы Лидии, знаменитого города игрушек в V—IV вв. до н. э. Знакомым языком античной пластики, хотя и в достаточной мере упрощенным, говорят с нами греческие терракотовые куклы «кору». В их театрализованной подвижности и вместе с тем мягкой текучести форм угадываются устремления греков к идеалу физической и духовной гармонии в человеке. Подобные глиняные куклы V в. до н. э., найденные при раскопках Ольвии, хранятся в Археологическом музее Одессы. Греки и римляне делали куклы и из других материалов. Так, известны деревянная кукла II в. до н. э. с золотым браслетом и перстнем на руке и великолепно украшенная кукла из слоновой кости IV—V в. н. э., найденная в саркофаге жены императора Флавия Гонория — Марии. Сохранившиеся предметы миниатюрной костяной и бронзовой мебели, посуды и одежды позволяют предполагать существование целых кукольных «хозяйств».

В кукле, в ее форме и конструкции своеобразно ощущается пульс времени, внутреннее движение и темперамент эпохи. Это особенно очевидно при знакомстве с куклами раннего средневековья, порой

примитивными по замыслу и грубыми в исполнении, сохранившимися в немногочисленных экземплярах. Можно предположить, что в этот период игрушки занимали в жизни ребенка гораздо меньшее место, чем это было, например, в античности. Церковь, проповедуя религиозное воспитание, запрещала детские игры. Считалось, что они отвлекают детский ум от почитания бога и ведут к грехам. Кукла стала «вместилищем» всевозможных духов, домовых, фей и т. п. Она была первым

подарком девочкам во время обряда крещения. Из подвижной живой фигурки ранних эпох кукла превратилась в статуетку, символизирующую идеи послушания, аскетизма (таковы, например, формованные из глины фигурки XII в. из собрания Национального музея г. Нюрнберга). Только на закате средневековья, когда производство перешло от монастырей в руки городских ремесленников, встречается большое количество игрушек, и даже известны имена их создателей.



Наоборот, куклы Возрождения, где игрушечное дело становится полноправной отраслью художественного ремесла, стали необычайно роскошными. В них живет жизнелюбивое мироощущение эпохи с его особым отношением к вещи. Такие куклы служили своего рода модными манекенами. В этой роли они начали выступать еще в XIV веке, когда королева Англии послала несколько кукол в Париж, с тем чтобы получить образцы новейшей придворной моды. Французские куклы XV—XVI вв. из западноевропейских музеев свидетельствуют о высоком мастерстве скульпторов, модисток, ювелиров.

Особый интерес в эпоху позднего Возрождения представляли кукольные домики. Они появились в XVI веке в Нюрнберге и скоро стали достоянием всех стран Европы. По своей художественной ценности некоторые из них не уступали знаменитым аугсбургским шкафам редкостей и были семейной реликвией. Нередко такие домики имели до трех этажей и до десятка комнат, украшенных резьбой и инкрустацией, обставленных мебелью из ценных пород дерева и обильно наполненных разной утварью. Стоили они баснословных денег.

Своего апогея кукольный костюм достиг в эпоху барокко, когда мода распространялась только с помощью готовых образцов, а законодателем ее окончательно стал Париж. Как правило, заказчик получал две куклы — «Большую Пандору» и «Маленькую». К первой полагался комплект парадных костюмов, вторая же имела более скромные туалеты. В Париже выполнялись и заказы для русского двора.

Лукас Кранах
Принцесса Мария Саксонская
с куклой. Живопись. 1564

Тряпичная кукла.
Орловская губ. Начало XX в.

Ненецкая кукла.
Мех, ткань. Начало XX в.

А. Нейстат
Гимнастка. Латекс.
1970. Москва



Так, например, три орденские куклы XVIII в. (из Государственной Оружейной палаты) с резными деревянными головками, в роскошных платьях на фижмах, повидимому, французского происхождения. По их подвижной конструкции и легко снимающейся одежде можно определить, что они служили не только манекеном, но и игрушкой. Кукла раскрывает перед нами еще одну интересную страницу — из истории механики. О существовании автоматов в



Кукольный домик
1870-е гг. Россия

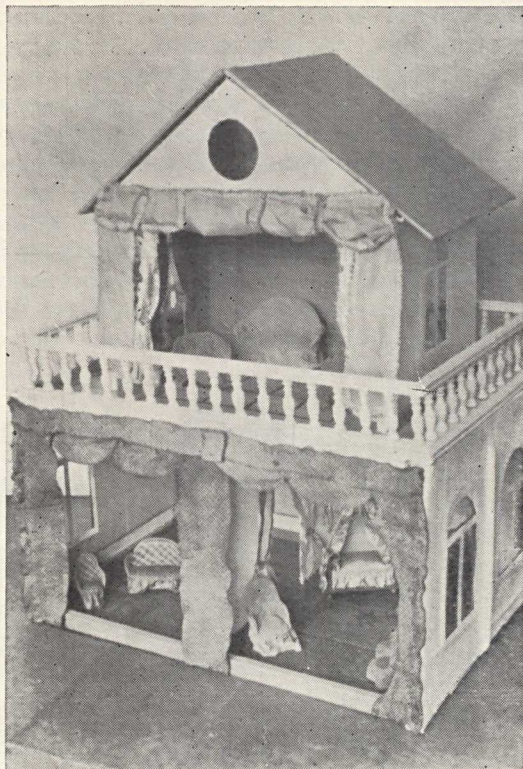
Кукольная посуда
Фарфор. XIX в. Австрия

«Барабанщик» с движением
и музыкой. Фарфор, ткань.
XIX в. Франция.
Кукла. Фарфор, ткань.
70-е гг. XIX в. Франция

древнейшее время мы узнаем из античных источников. Например, Петроний в «Сатириконе» (I в. н. э.) описывает серебряную куклу на пиру у Трималхия, которая могла двигаться, как живой человек. Особой известностью пользовались автоматы инженера и ученого I в. н. э. Герона из Александрии.

В XVIII веке искусство механических кукол достигло особого расцвета. Автоматы Жака Вокансона (1709—1782) изумляли тогдашний мир своей сложностью. Его «Флейтист» совершал двенадцать различных движений, а куклы для испанского двора были настолько реалистичны, что инквизиция пыталась обвинить их создателя в колдовстве. В 1764 г. в Вене была изобретена «пишущая» кукла, а немного позднее — «говорящая». Но более всего были известны автоматы отца и сына Дро — пишущие и считающие фигурки, хранящиеся в музее Невшателя (Швейцария). Продолжали делать механические игрушки в XIX веке.

В кукле XIX века так же, как в игрушках более ранних эпох, четко обнаруживаются художественные приметы стилей. Например, появившиеся в первой половине XIX века «восточные» куклы, неваляшки и куклы-«бэби» своеобразно передают черты прихотливой изысканности эпохи романтизма. Характерны для «русского» стиля «этнографические» и «исторические» куклы из мастерских А. Мамонтова в Москве (середина 80-х гг.). В 1891 г. производство их перешло в Сергиев Посад. По костюмам кукол можно судить о моде того времени на «русскую» одежду, об увлечении кружевом, вышивкой по канве, бисерным низанием, возро-



дившимся только в конце XIX в. Облик кукол салонно-сентиментален и эклектичен. В нем обнаруживаются явные противоречия в отношении к форме, конструкции, материалу: подвижная фигурка куклы имеет неснимающийся костюм, а изящная фарфоровая головка сочетается с грубой домотканной паневой. В этот период в игрушке, как и в «большом» искусстве, наблюдается стремление к обновлению и эксцентричности формы. Бытуют куклы-клоуны, дергунчики, перевертыши.

такие, как «пьяница» (Япония, 60-е годы), у которого краснеет лицо и из ушей идет дым. Многие педагоги и психологи за рубежом не признают подобный «реализм» в кукле; они отмечают узкую развлекательную функцию таких игрушек, ограничивающую интересы ребенка. Они ратуют за более простую игрушку, открывающую простор детской фантазии и изобретательности. Советские художники-кукольники, работая в тесном контакте с педагогами, создали



На выставке в Музее игрушки зритель сталкивается с изобилием материалов и способов их обработки — деревом, глиной, соломой, тканями в крестьянской игрушке, с использованием металла, фарфора, папье-маше, резины, целлулоида и, наконец, пластмассы — в городской. По сути, история игрушки — это история развития материальных средств, движение от художественного ремесла к современному дизайну. Появление новых материалов и технологий часто не позволяло сразу осознать их преимущества. Старые художественные формы продолжали подолгу существовать в новом материальном воплощении. Так, облик куклы с фарфоровой головой, появившейся в XVIII веке, сохранялся в папье-маше, затем в резине и в целлулоиде на протяжении всего XIX в. и даже в XX веке.

Обращение к игрушке художников-профессионалов обогатило ее разнообразием вкусов и творческих манер. В историю игрушки вошли имена первых ее художников конца XIX — начала XX в.: Н. Д. Бартрама, И. И. Овешкова, В. А. Ватагина (Россия), Каран-д'Аша и Рабье (Франция), К. Мозера (Австрия), М. Каулиц и К. Крузе (Германия). Художницы Германии известны как реформаторы куклы. Две их тенденции в создании образа — крайней условности и натуралистичности — живут и сегодня в куклах капиталистических стран. В XX веке кукольный «реализм» достиг небывалого «совершенства». Современные куклы Франции, ФРГ, Японии, Америки могут ходить, разговаривать, плакать, смеяться, рассказывать стихи, плавать, целоваться. На рынках часто появляются сенсационные игрушки,

немало выразительных кукольных образов. Так, для 20-х годов характерна плоская тряпичная кукла с рисованным лицом. Куклы 30-х годов откровенно иллюзорны. Несмотря на различия почерка и стиля многих художников, их творчество объединяют общие черты искусства тех лет, касающиеся более глубокой разработки художественного образа.

В последние годы художники обращаются к созданию новых типажей. Куклы художников Л. Сморгона, Н. Молостной, В. Котова и многих других привлекают внимание индивидуальными поисками новых скульптурных декоративных решений, пластическим ритмом. Активно обращаясь к детским эмоциям, такие игрушки способны более глубоко развивать ребенка как личность.

Каждая кукла своеобразно отражает эпоху, ее мироощущение, эстетический идеал. Кукла как бы олицетворяет собою связь между реальной человеческой красотой и красотой предметного мира. Она — одно из тех отобранных веками средств информации, с помощью которого человечество передает новому поколению свой жизненный, в том числе и художественный опыт.

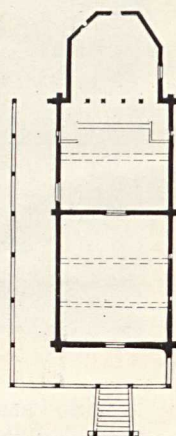
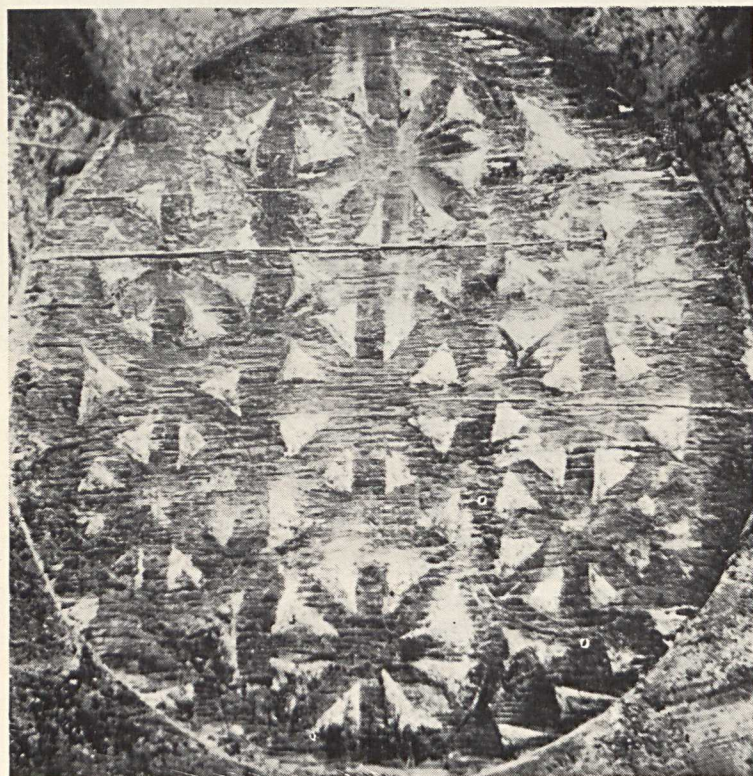
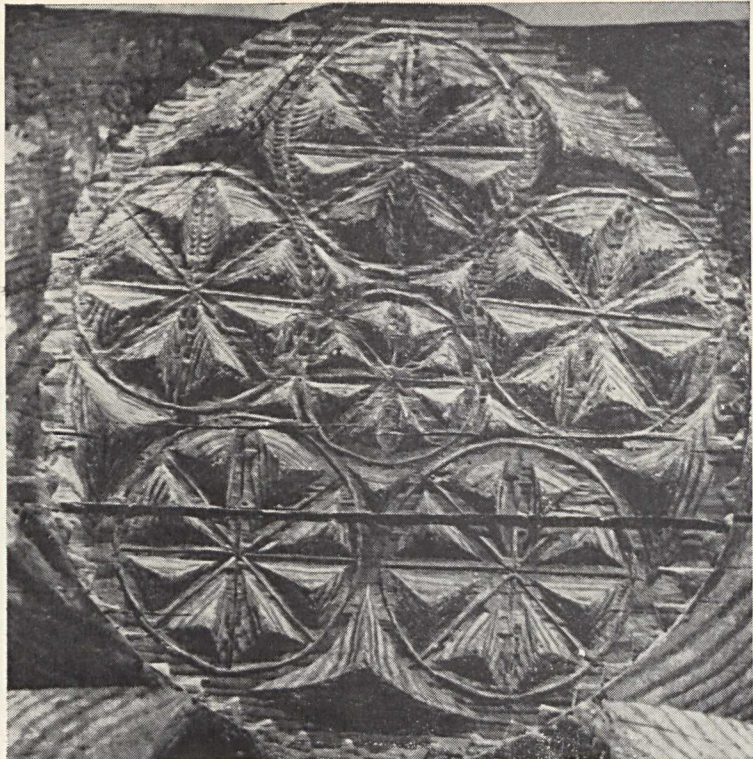
Н. Молостная
Кукла. 1972. Загорск

«Демократия кукольной
моды»
Ксилография 1-я половина
XIX в. Франция

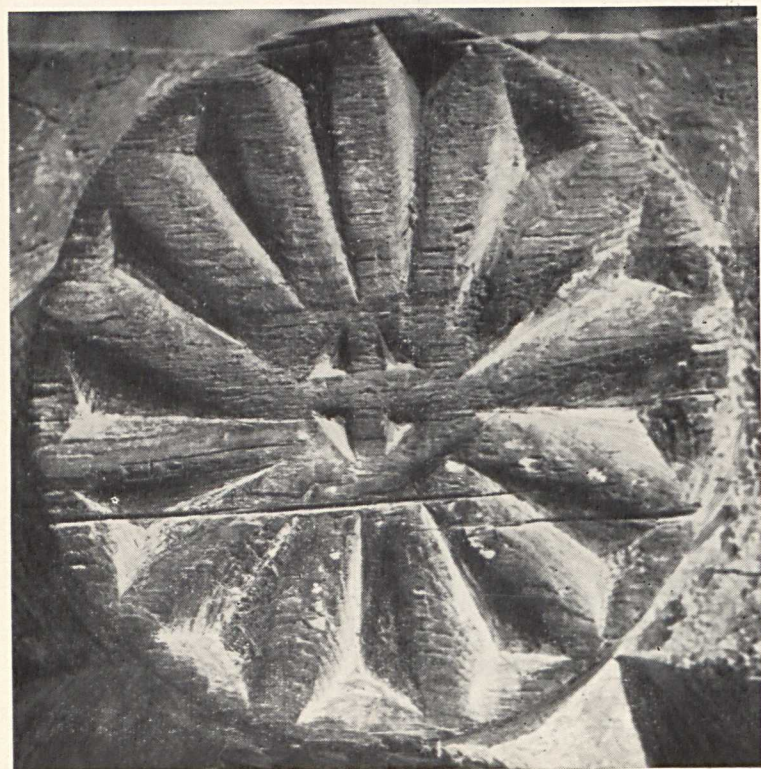
¹ В. Харузина. По поводу заметки Р. Андрэ... Этногр. обозр., 1907, № 4, стр. 400.

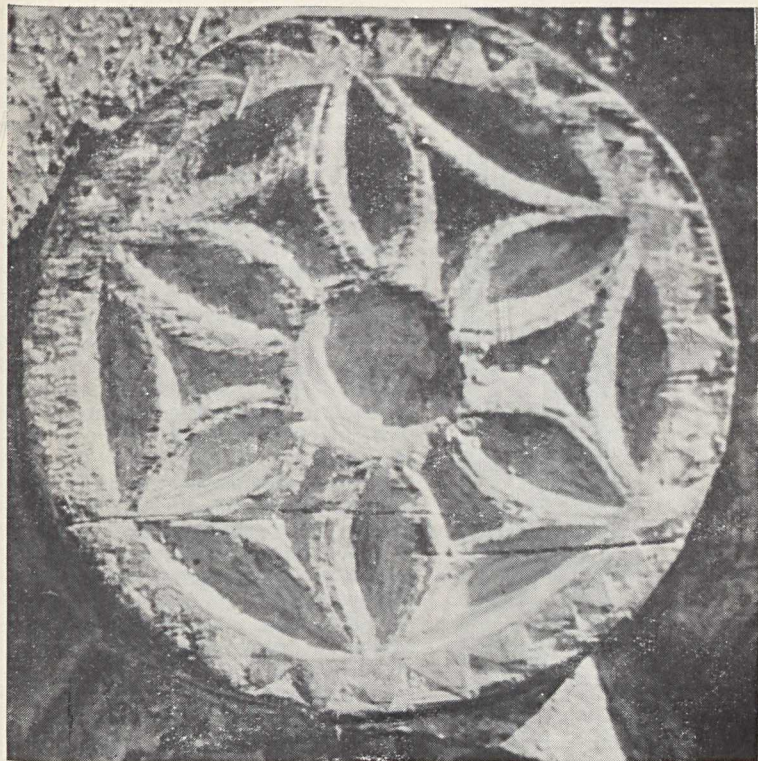
² А. Н. Рейнсон-Правдин. Игра и игрушка народов Обского Севера. Сов. этн., 1949, № 3, стр. 119.

³ Никифоровский Н. Я., Очерки Витебской Белоруссии. Этногр. обозр., 1897, № 3, стр. 30.



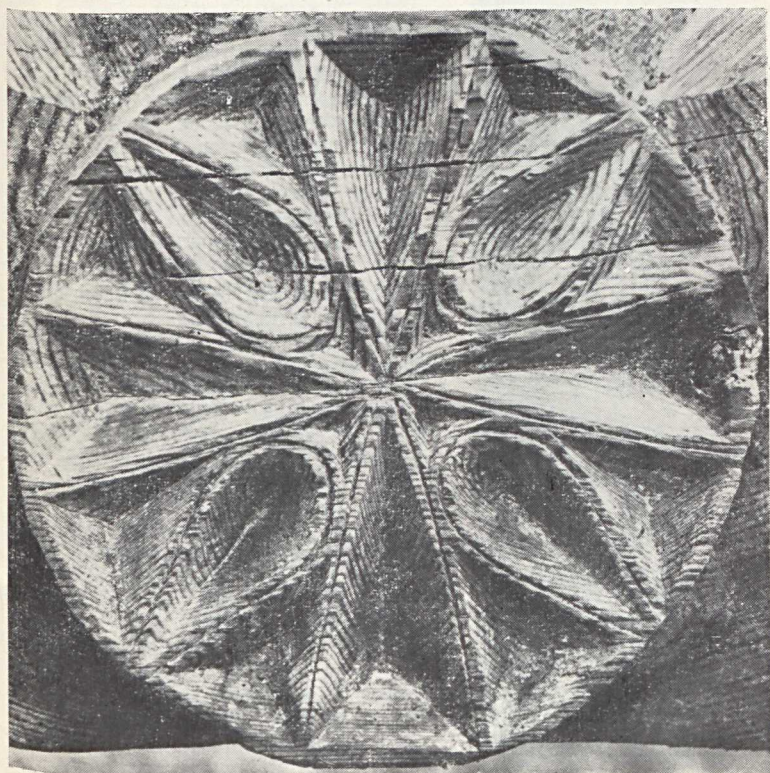
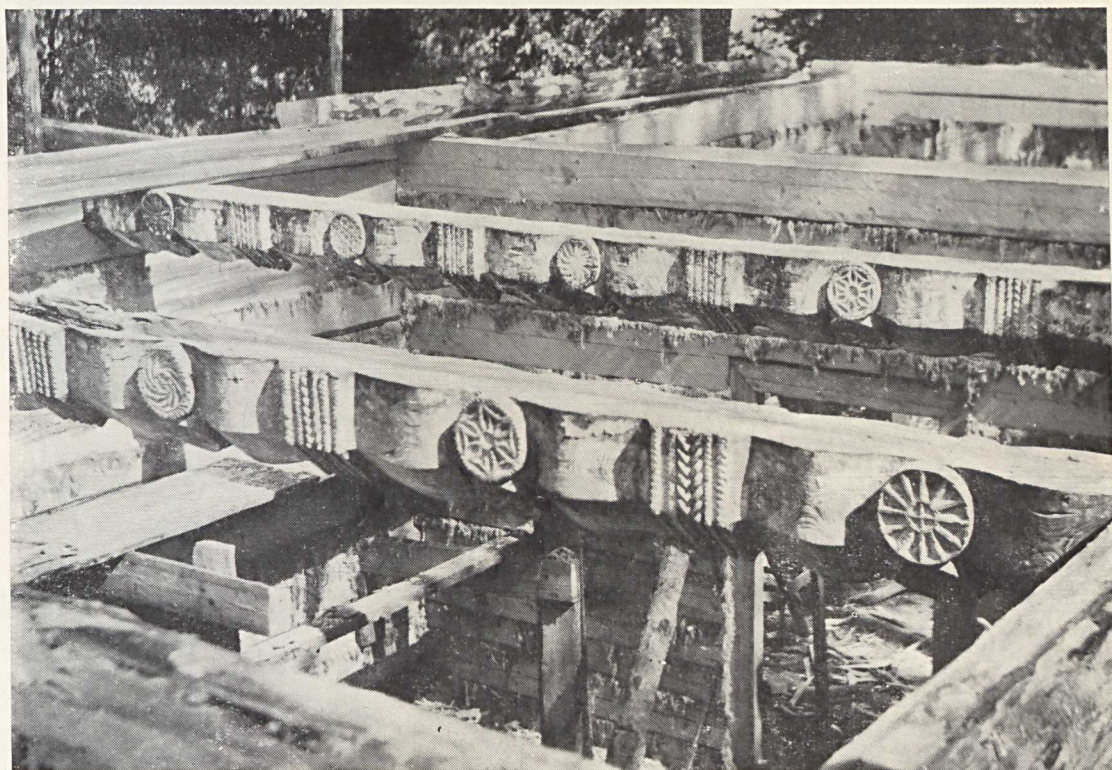
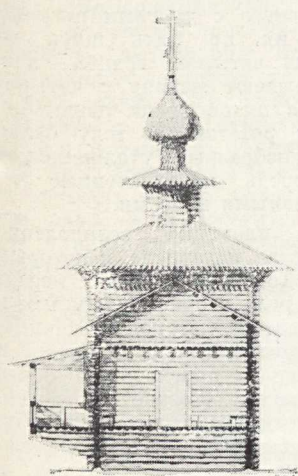
План церкви в селе
Васильевском
Современное состояние
памятника





Охрана памятников
О судьбе
восстановленного
памятника

Б. Зайцев



Чертеж церкви

Балка-матица

Орнаменты потолочных
балок памятника
в селе Васильевском

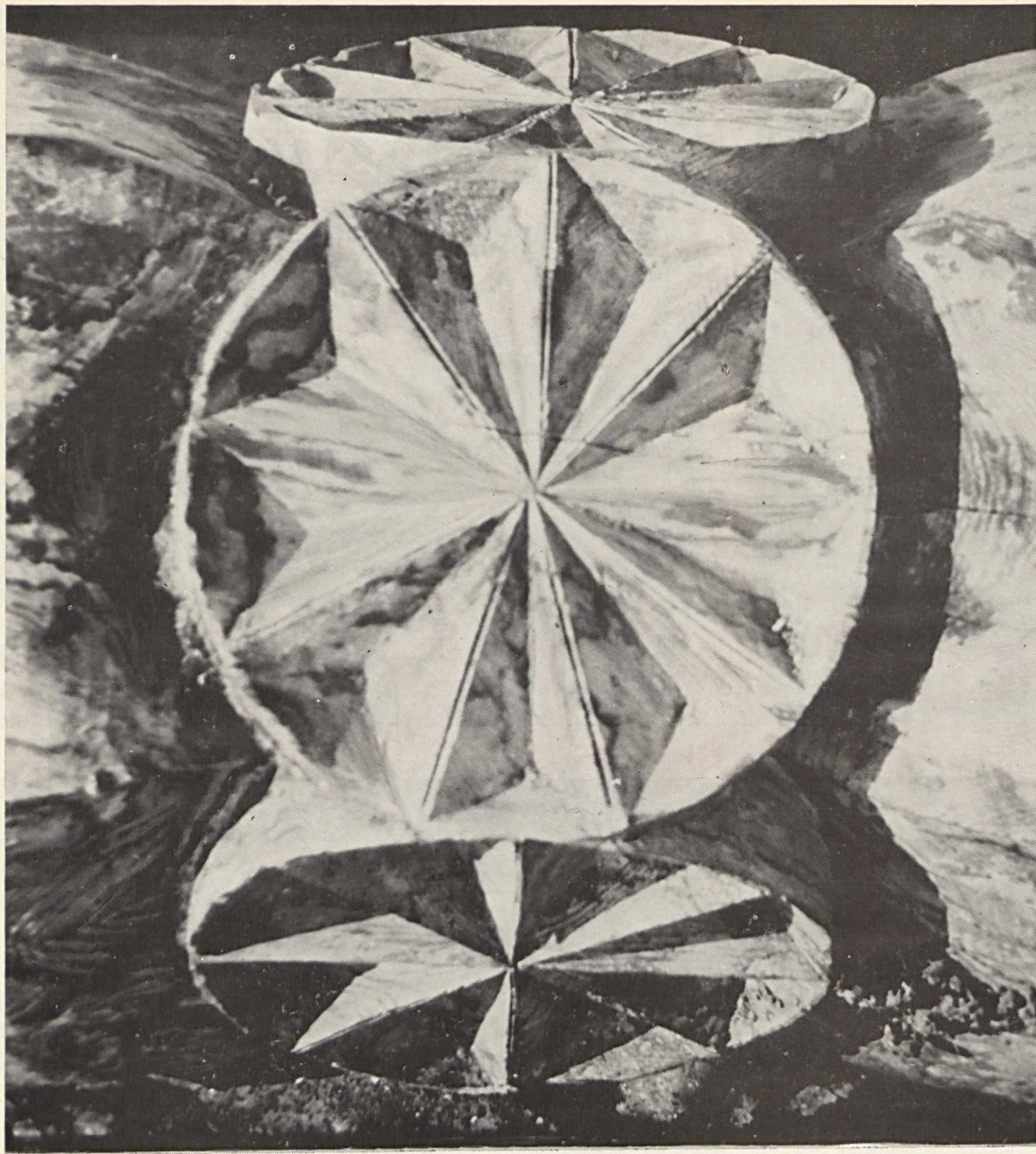
Близ развилки Симферопольского шоссе, где одна дорога ведет на Тулу, а другая на Серпухов, расположилось небольшое село. Впервые Васильевское упоминается в писцовых книгах Серпуховского уезда в 1627 году. Числилось оно тогда за Андреем Ивановым сыном Семеновым. И было в его владениях всего лишь: «...двор его помещиков, да двор людской, два двора крестьян и два двора бобылей».

Пристально вглядываясь в облик нынешнего Васильевского, замечаешь отзвуки народных традиций в том, как выстроились по красной линии улицы дома, как расположились во дворах все еще нужные баньки и амбары. И тогда начинаешь ощущать забытый в больших городах уют, хотя здесь все обыкновенно, как повсюду. И непременно остатки парка, и два полузаросших прудика, образуемые речкой Бюрючевкой, и небольшая, невзрачная на вид церковка Николая Чудотворца, окруженная двухсотлетними липами.

Но в этой обыкновенности все слитно, едино. Здесь нет противоречащих друг другу элементов. Одно естественно вытекает из другого.

Потому что среди темных стволов старинных лип, два века назад посаженных человеком, трудно представить что-либо иное, кроме этой церковки, срубленной тем же жителем села, по человеческой же мерке. Почтенная дата постройки 1690 год придает подмосковному селу вид уже необыкновенный, примечательный на туристских дорогах. В наследии русского народного деревянного зодчества памятники Подмосковья занимают скромное место. Самые древние постройки, сохранившиеся до настоящего времени, — а их остались считанные единицы, — относятся к XVI—XVII вв., причем это лишь культовые сооружения. Сравнительно с памятниками русского Севера они небольшие, клетского и простейшего ярусного типа.

К сожалению, подмосковные памятники зодчества на протяжении столетий, а особенно в XIX веке, подвергались значительным переделкам. Исконные традиции плотницкого искусства, выразившиеся в пластике открытого сруба, в поделке причелин, коньков, наличников, систематически вытеснялись церковью. Срубы обшивались досками, языче-



ские мотивы декора уничтожались. И все же при исследовании сохранившихся памятников подчас открываются уникальнейшие элементы их убранства. Скрытые до поры, они являются нам, чтобы снова радовать глаз талантом своего мастера, его стремлением к красоте, к сказочным образам.

К сожалению, время не пощадило и памятник в Васильевском. Поволения, характерные для второй половины XIX века, особенно сказались на нем. Но все же приблизительную картину первоначального облика сооружения можно было представить по сохранившемуся срубу, по отдельным уцелевшим фрагментам деталей древней конструкции.

Это был распространенный в Подмоскovie простейший тип ярусного храма. При первом исследовании я не обратил достаточного внимания на три оштукатуренные потолочные балки-матицы. Но когда их расчистили, то мы с плотниками-реставраторами были поражены их видом. Пятигранные балки, рубленные из прекрасной «кондовой» сосны с ярко выраженной текстурой, были сплошь усеяны великолепно сохранившимися розетками. Их резьба настолько удивляла своей свежестью, многообразием рисунков, что, казалось, она была исполнена вчера, а не почти триста лет назад.

В этих соляных кругах рисунок не повторялся. В сорока кругах сосуществовали и вихрь солнечных лучей, и четкая геометрия звезд. Возможно, что композицию рисунков сорока розеток определила притча о сорока мучениках, каждый из которых, как и принято изображать на иконах, имеет свою «корону» несхожего с другими рисунка. Розетки — их по пять штук на каждой из четырех граней — лептой опоясывают матицу с четырех сторон. На пятой грани лежит потолок. От розеток по телу балки идут бочкообразные утолщения, в свою очередь перехваченные четырьмя резными поясами.

Древний плотник великолепно знал свойства материала, с которым работал. Текстура дерева играет активную роль в орнаментации балки. Бег древесных колец начинается от центра бочек. Широкие и редкие кольца переходят в более мелкие, частые. Создается своеобразная динамика движения. Из тела балки как бы органически распускается бутон розетки. Текстура в резьбе приобретает совершенно неожиданный, причудливый и законченный рисунок. При первом же взгляде на него вспоминается резьба вологодских прялок с богатой трехгранно-восьмьюгранной резьбой.

До настоящего времени на старинных избах Подмоскovie на наличниках, причелинах, воротах можно встретить подобные по мотиву орнаменты. Но мы не найдем такой сочной, доведенной до совершенства резьбы, как на балках-матицах в селе Васильевском.

К тому же эти балки поистине являются уникальнейшими, так как ни в одном из сохранившихся памятников древнерусского деревянного зодчества подобные не встречались. Правда, мне сообщили, что при реконструкции далекого села Шушенского были обнаружены матицы с резными розетками. Но избы Шушенского все же датируются концом XIX — началом XX века. Впрочем, стоит ли удивляться, если в «подкрепление» находки в селе Васильевском где-либо еще явятся эти «солнечные» знаки! Ведь подобное декоративное убранство конструктивных элементов построек не было чуждым русскому строителю. Все, кто знаком с деревянным зодчеством, обращали внимание на то, с какой охотой древнерусский плот-

ник покрывал резьбой столбы галерей и крылец своих построек. Он всегда ощущал себя художником, истинным творцом, как бы мы сейчас выразились, предметной среды, его окружающей.

*
Отдавая дань восхищения творчеству наших предков, испытываешь еще большее беспокойство за судьбу памятника строительного искусства.

...Замолк стук топоров реставраторов. Последними ударами молотка прибавляется доска, оповещающая о том, что очередной объект такого-то века отреставрирован в таком-то году, и реставраторы уходят. Однако всегда ли мы можем быть уверены, что увидим памятник вновь?

Расположенные в отдаленных, сравнительно труднодоступных селах памятники деревянного зодчества практически брошены на произвол судьбы. К таким беспризорным «объектам» относится и реставрированная церковь в селе Васильевском.

Расходуя около 30 тысяч рублей на ее реставрацию, ни заказчик, ни исполнитель не имели ясного представления, во имя чего делается вся работа, что и сказалось в полной мере на сегодняшнем положении памятника.

Неуверенность заказчика — в данном случае Управления культуры Мособлсполкома — в необходимости довести объект до экспозиционного показа и его эксплуатации (а на это влияет в первую очередь отсутствие арендатора, невозможность нанять сторожа в силу установленных норм на охрану площади помещения) породила одну из странных проблем — «приспособление» памятника — и бросила тень на целесообразность реставрации памятников деревянного зодчества вообще.

А ведь можно было включить этот памятник в план туристских маршрутов, установить на шоссе Москва — Серпухов указатель, что «в трехстах метрах находится... будем рады, если посетите...». Короткая справка-табличка пояснила бы архитектурные достоинства и интересные детали памятника, а небольшой денежный сбор решил бы вопрос со сторожем, оплату которого в настоящее время не может взять на себя Управление культуры Мособлсполкома. И пока всего этого нет, автобусы Московского бюро путешествий и экскурсий проносятся мимо. (О подобном отношении к другим памятникам, в частности, к двум отреставрированным зданиям XVI и XVII вв. в г. Киржаче Владимирской области, писала газета «Советская культура» 18.VI.74).

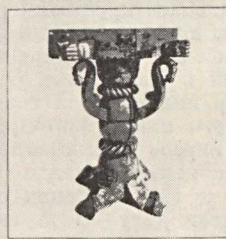
Эти соображения касаются лишь памятников народного зодчества, расположенных в легко доступных местах. Здесь, бесспорно, их надо использовать активно. Проблема сохранения отдаленных, малоизвестных построек гораздо острее. Вот отчего в реставрационной практике выработалась апробированная и едва ли не единственная форма сохранения и популяризации памятников народного зодчества — музеи под открытым небом. К сожалению, не всегда и не везде даже и этот метод встречает поддержку.

Поиски «идеального» решения заповедника зачастую настолько затягиваются, что находящиеся в аварийном состоянии памятники могут и не дожидаться лучших времен. Реставрированные же памятники должны обретать вторую, современную жизнь. В этом убеждает печальная пока судьба маленького шедевра XVII века из села Васильевского.

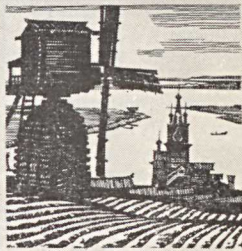
ПО СУХОНЕ И СЕВЕРНОЙ ДВИНЕ



ПО РЕКЕ КОКШЕНЬГЕ

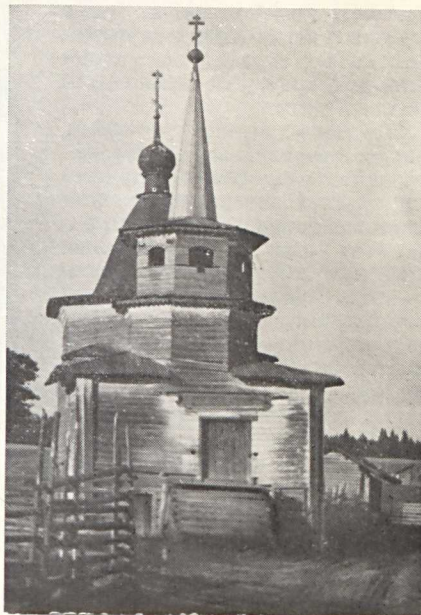


ПО БЕРЕГАМ ПИНЕГИ И МЕЗЕНИ



Три книги о русском Севере

А. Фрумкин



Одну за другой выпускает издательство «Искусство» небольшие книжки в желтых обложках — серию «Дороги к прекрасному». Популярный характер серии обусловил определенный шаблон изложения: художественный анализ знаменитых памятников архитектуры, «украшенный» всегда эффектными цитатами из летописей, немного истории и беглые, а потому часто поверхностные описания пейзажа и случайно встретившейся на пути деревушки. Такие путеводители (а скорее полупутеводители, как в музее, экскурсии) можно, на наш взгляд, написать и не выезжая на место, а просидев известное время в библиотеке и архиве. По счастью, подобных книжек немного. Авторы, конечно, ездят, смотрят и ищут. Но каждый путешественник по-своему и поэту по-своему пишет о своих впечатлениях. Неспешно, внимательно присматриваясь к каждой мелочи, путешествовали по Северу А. Чекалов — «По реке Кокшеньге» и М. Мильчик — «По берегам Пинеги и Мезени». Эти реки связаны с Северной Двиной, о которой пишет С. Подъяпольский — «По Сухоне и Северной Двине».

Маршрут этот, наиболее насыщенный замечательными памятниками искусства, привлекателен для любителя старины. Но этот путь слишком длинен, и описание его трудно уместить в стандартный объем книжки этой серии, поэтому автор справедливо говорит в предисловии: «Эта книга — не путеводитель... Наша задача гораздо скромнее: лишь наметить один из возможных маршрутов... дать читателю представление о художественной культуре Севера, о его наиболее интересных памятниках». Эту задачу С. Подъяпольский добросовестно выполнил. В книге можно познакомиться с провинциальным барокко г. Тотмы, с замечательной архитектурой Великого Устюга и Сольвычегодска, с деревянными церквями, еще уцелевшими на берегах Северной Двины, с холмогорской костью, усольскими эмальями, прялками Подвигья. Но это — поток обильной информации; названия, имена и даты быстро забываются. Книжка не дает пищи для размышления, не раскрывает нам внутренней, духовной стороны художественной жизни края.

В этом смысле полной противоположностью явилась книжка А. Чекалова «По реке Кокшеньге». О достоинствах этой очень серьезной, хотя и популярной, работы написал в предисловии к ней М. Алпатов, и повторять его не имеет смысла.

Книжка Чекалова, хотя и осталась не законченной, построена удивительно конструктивно. Постепенно, но не от памятника к памятнику, а логически, вводит нас автор в этот «край царских плотников». Небольшой вступительный очерк рассказывает о загадочном народе — кокшарах, об истории заселения этих до сих пор почти девственных мест. Дальше идет их описание: «С приближением Кокшеньги земля становится ярче: мелькают лоскутки голубых, лиловых, золотистых, белых полей. По-египетски глубоки синие инкрустации люпинуса. И нигде не видно ни одной фабричной трубы, ни одного жесткого контура...» (стр. 14). Или описание ландшафта, главная черта которого «...легкость, просторность, открытость линий, красок, ритмов. Все они сопряжены с далью, распахнуты в высокое небо, не подавляют друг друга, но постоянно приоткрывают новые планы» (стр. 33). Затем из тишины леса, с песчаных отелей открываются нам виды на деревушки, где «косые изгороди словно приподнимаются над землей, устремляясь в полет, и повисают наклонно, в несколько ярусов, энергичной штриховкой обозначая лепку рельефа».

Потом автор просто и понятно рас-

сказывает об избе, ее конструкции, поднимается на «резное радушно-красочное крыльцо...» (стр. 57), входит в избу, описывает ее убранство, залезает на повесть, откуда извлекает запылившиеся бытовые предметы старины. Прочитывая страницы за страницей, начинаешь понимать конструктивность крестьянского бытового творчества, где нет ничего лишнего, бессмысленного. Здесь даже то, что с первого взгляда кажется внешним украшением, полно внутреннего смысла, забытого и требующего разгадки. Эту мысль, по сей день вызывающую споры среди искусствоведов, А. Чекалов выражает следующей фразой: «Очень важно... проникнуть «внутрь» вещи, к ее содержанию, образу, чтобы понять ее нематериальную ценность... Тщетно мы стали бы искать среди символов и узоров прямого отражения реальной красоты тарногской земли. В этих вышивках и росписях нет ни елок, ни сосен... Вместо конкретных изображений сплошные ребусы, общие места фольклорного языка, отвлеченные формулы...» (стр. 104).

Пожалуй, после знаменитого труда В. Воронова «Крестьянское искусство» в книге Чекалова впервые с такой же убедительностью показана истинная ценность крестьянского бытового искусства. Сделано это на конкретном материале, благодаря чему понимаешь действительную синкретичность всей крестьянской жизни. Автор увидел «большое в малом»: «Крестьянские дома, амбары... весы-«журавли», долбленные лодки, «самородные» стулья и скамьи — все эти бесчисленные утилитарные формы... впитывали в себя отпечаток того же художественного видения, что и монументальное водчество, отвечивали теми же гранями неяркого, но сильного художественного гения» (стр. 10) *.

Книжка М. Мильчика «По берегам Пинеги и Мезени» увлекательно описывает почти тысячекilометровый маршрут. В иных местах чувствуешь себя спутником автора, настолько осязательно повествование. Здесь, как и на Кокшеньге, почти не сохранилось замечательных культовых построек, но зато деревни с их избами, амбарами, колодцами, ветряками и резными крестами поразительно разнообразных форм и конструкций почти не изменились с середины XIX столетия. Некоторые места книжки М. Мильчика — это касается архитектуры — перекликаются с предыдущей, во многом дополняют ее. Но она построена иначе. Автор последовательно ведет нас из деревни в деревню, с погоста на погост, но делает это неспешно, с оглядкой, с длительными остановками. Красивые предания и легенды, местные песни и прибаутки оживляют повествование, делают понятными многие стародавние обычаи. Как и А. Чекалов, М. Мильчик сумел увидеть «большое в малом». Можно с уверенностью сказать, что автор не упустил ничего примечательного на своем пути, мало того, сумел нарисовать нам картины не существующих ныне архитектурных комплексов. Но некоторые дополнения все-таки можно сделать, особенно к той части книжки, которая посвящена Мезени, где нам пришлось провести несколько месяцев. Например, следует уточнить происхождение названия «Заволочье» — земель, расположенных восточнее Северной Двины. Впервые

оно встречается в Киевской летописи, и автор книжки считает, что происходит это название от Волока Пинежского, четырехверстного перешейка между Пинегой и Кулоем, на котором впоследствии был вырыт канал. Но, во-первых, этот небольшой волок находится много восточнее Северной Двины. Таких волоков множество на этой территории. И если производить «Заволочье» от слова волок, то скорее можно согласиться с исследователями, которые предполагали существование большого волока между Онегой и Северной Двиной. Но и это толкование сомнительно. Наиболее верным представляется объяснение И. С. Ефименко, который считает, что между Онегой и Северной Двиной ввиду большого расстояния не могло находиться волока. Поэтому он производит «Заволочье» от заболоченных лесных земель. Это толкование тем более вероятно, что и по сей день в Архангельской и Вологодской областях волоком называют тропы, идущие дремучими лесами¹.

Наиболее крупными центрами ремесла на Мезени были гончарный промысел в Тимощелье и резных изделий в Палащелье. О последнем автор пишет: «Как возник промысел? Этому никто из стариков не знает, а первое упоминание о Палащелье как центре росписи относится только к 1904 г. Самая старая прялка имеет дату — 1815 год» (стр. 155). Но есть более раннее упоминание промысла деревянной посуды в районе Мезени. Вот что пишет Антон фон Пошман, посетивший Усть-Важскую «ярмонку» в конце XVIII века: «Мезенские же крестьяне привозят на продажу свои произведения и добычи, как-то разного рода битых птиц, рыбу и меха разных зверей, оленей... и разного рода деревянную посуду»².

«С Усть-Важской ярмарки, — пишет М. Мильчик, — привозили палащельские прялки, и они-то, да еще с «долгими типушами», то есть высоким «городком», были предметом особой гордости» (стр. 155). Эти «городки» обычно в искусствоведческой литературе считают декоративным изображением церковных маковок. (Но где же тогда кресты, их венчающие?) Б. А. Рыбаков увидел в этих «городках» антропоморфное изображение, утратившее магическое значение, превратившееся в орнаментальное завершение прялки.

М. Мильчик много пишет о древних обычаях, сохранившихся на Мезени. Следы язычества можно отыскать на многих созданных здесь предметах. Описать их все было невозможно в небольшой книжке. Поэтому представляется необходимым кое-что добавить к сказанному автором. В деревне Верхний Березник нам показали два украшенных орнаментом кисельных глиняных блюда. Их сделал в конце прошлого века гончар одной из соседних деревень. (В Тимощелье, справедливо пишет М. Мильчик, посуду с орнаментом не делали).

Одно блюдо украшено условным, но вполне определенным изображением солнца. Загадочен узор другого блюда, гравированный палочкой по сырой глине. Техника нанесения рисунка и его содержание, возможно, восходят к культуре киевских славян I—V вв. Подтверждением этому служит описание Б. Рыбакова «славянской керамики, «...украшенной» орнаментом в виде розеток и волн; иногда встречается узор из розеток с крестом посередине. У всех народов круг, пересеченный крестом, служит устойчивым символом солнца. Вполне возможно, что таков же был смысл этого орнамента на керамике славян»³.

Среди деревянной бытовой посуды, которую мог сделать любой мезенец, особого внимания заслуживают

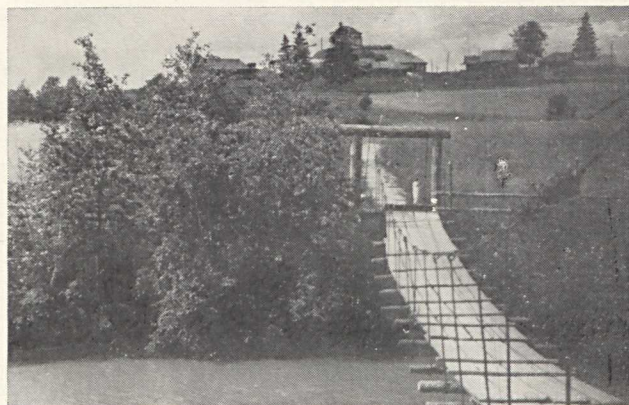
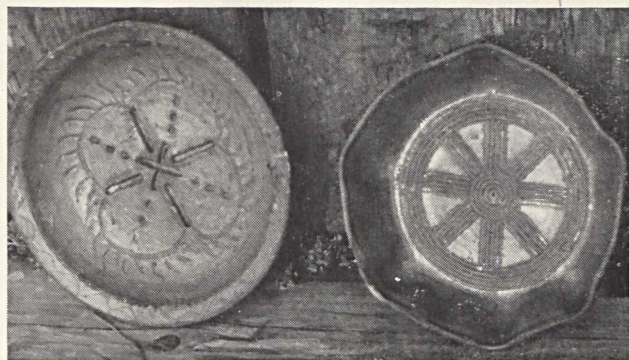


На стр. 47
Баклановская церковь
Всех святых.

Рушником теперь украшают
зеркала или семейные
фотографии.

Глиняные блюда для киселя.
XIX в.

Подвесной мост через ручей
в районе реки Кокшеньги.



* *Примеч. ред.* К сожалению, не все, описанное А. Чекаловым в книге, проиллюстрировано. Воспроизведенные здесь фотографии автора статьи немного восполняют этот пробел.

болонийцы. Подобные солоницы привлекли внимание А. Чекалова: «Особенно хороши скульптурно-резные солоницы Кокшениги. Они крайне разнообразны по форме, но все так или иначе воспроизводят облик водоплавающей птицы» (стр. 84). И это не случайно: видимо в воображении крестьянина поэтически слились в единый образ соль, вода и птица. Вспомните русскую загадку: «В воде родится, а воды боится».

Но нельзя согласиться с А. Чекаловым, который, «сопоставляя кокшенигские солоницы», сделал вывод что «именно здесь был центр сосредоточения наиболее совершенных и развитых форм солоник-лебедей». Не менее совершенные солонки резали мезенские и печорские крестьяне. Их, по старинному обычаю, до сих пор сохранившемуся у народов коми (верховья Мезени), резал хозяин дома. Солонка украшала середину стола, была символом домашнего благополучия. На Мезени ходило даже присловье: «У Осипа есть солонка, да жена пустодомка».

Из Лешуконского М. Мильчик сразу переправляет читателя в пресловутое Палащелье, хотя между ними есть несколько деревень весьма примечательных по архитектуре и планировке. Да и во внешне неприметной деревне Пылема следовало задержаться. Здесь у нескольких изб на высоких шестах над скворечниками укреплены неподвижно (а значит, они не выполняли роль флюгера) деревянные голуби, так называемые махавки. На жестяном хвосте птиц позванивает на ветру обычный колокольчик. Раньше такие махавки можно было встретить по всей Мезени: возле жилищ мореходов. Этот обычай — образец практического воплощения древнего языческого поверья. Славяне представляли себе ветер в образе некой крылатой птицы, чаще всего голубя. Потому что голубь издревне принимался за одно из воплощений бога грозы, дождя и ветров; когда ушло язычество, суеверный народ смешал это стародавнее представление с учением о св. духе, символом которого является голубь. Слово дух первоначально означало ветер, и стих о глубинной книге утверждает, что ветры буйные произошли от святого духа. На хвосте голубя — колокольчик, а «...звон, как символ разящих громов прогоняет нечистых духов, шествующих в буре и вихрях...; как символ грозы, всегда сопровождаемой ветрами, он может накликал бурю, потому архангельские промышленники, отправляясь на лов, стараются выйти в море в такое время, когда не слышно колокольного звона»⁴.

Много еще загадок и нехоженых троп на русском Севере. Стоит свернуть с намеченного маршрута, как откроются забытые часовни и церкви, другие типы изб и колодцев, и иной говор, новые предметы народного искусства, всегда неожиданные по форме и декору. Поэтому серия «Дороги к прекрасному» продолжается. И именно книжки, подобные описанным, которые ведут нас в места малоизученные, а потому дающие возможности для самых неожиданных открытий, перерастают популярно-познавательный характер, преобретают ценность научную.

Museum of Anthropology and Ethnography Музей антропологии и этнографии



Рецензии

«Музей антропологии и этнографии»

Среди ленинградских музеев есть один, переступив порог которого как бы сразу оказываешься в мире далеких стран и континентов. Уже с первого экспоната — пятиметрового изображения демона Ракшаса, привезенного в XIX веке с острова Цейлон и ныне установленного в вестибюле, — начинается увлекательное путешествие по залам сокровищницы предметов культуры и быта многочисленных племен и народов мира. Это — Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого Академии наук СССР. Разнообразным этнографическим материалам музея и художественно-прикладному творчеству жителей разных частей света посвящен недавно изданный альбом*.

Иллюстративной части альбома предпослан вступительный текст и краткие исторические очерки о создании музея и комплектовании его основных отделов. Авторы альбома напоминают, что музей берет начало от Кунсткамеры (Палаты редкостей), учрежденной в 1714 году Петром I и ставшей первым в России государственным музеем. В очень сжатом, к сожалению, тексте даются сведения о всех значительных поступлениях и реорганизациях собрания «раритетов» (редкостей), приведших его к нынешнему положению одного из крупнейших этнографических музеев мира. Около пятидесяти имен русских ученых, мореплавателей и путешественников названы в тексте альбома; среди них известные мировой науке В. М. Головин, О. Е. Коцебу, И. Ф. Крузенштерн, Ю. Ф. Лисянский, Ф. П. Литке, Н. Н. Миклухо-Маклай. Усилиями многих людей как в прошлые столетия, так и в советское время были собраны в систематизированную коллекцию уни-

кальные предметы культуры и быта из разных уголков планеты.

Вызывают восхищение наивные образы искусства тлинкитов, алеутов, атабасков, ботокудов, арауканцев и других индейских племен обеих Америк; одухотворенные фантазии в бронзе и дереве племен и народов Африки: бари, балуба, бамбара, государства Бенин и т. д.; мастерски вырезанные из дерева ритуальные вещи и маски жителей островов Океании; красочное и изысканное искусство народов Юго-Восточной и Восточной Азии.

Следует отметить, что иллюстрации в альбоме выполнены превосходно; интересна его свето-цветовая режиссура. Автор фотографий В. Стукалов с большим вкусом и тактом использовал при съемке цветовую подсветку и фрагментирование, выявляя при помощи фотографии наиболее характерные для каждого экспоната свойства — материал, форму, цвет и т. д.

Иллюстрации убеждают в единстве и своеобразии путей формирования художественно-образного мышления у разных народов на начальных стадиях их социально-культурного развития. Они имеют подробные аннотации, в которые включены все необходимые сведения: название, этническая принадлежность, материал, размеры, способ и время изготовления, из какой коллекции произведение поступило в музей.

Для объективной оценки альбома следует указать и на его недостатки. Так, деловая и насыщенная фактами вступительная статья написана сухо, неувлекательно, что дисгармонирует с ярким экзотическим материалом иллюстративной части. Отсутствие аргументированных художественных оценок и выводов снижает познавательное значение статьи.

В альбоме не представлены, к сожалению, фотоматериалы о художественном творчестве аборигенов Австралии. Конечно, коллекция ленинградского музея не может в данном случае соперничать с собранием предметов быта и искусства аборигенов в музеях самой Австралии и, в частности, в Австралийском институте анатомии (Канберра). Тем важнее было показать то, что имеется в ленинградском музее.

В альбоме не воспроизведены материалы из этнографических отделов Ближнего и Среднего Востока. А между тем среди экспонатов, характеризующих культуру и быт народов Ирана, Афганистана, Турции, есть много высокохудожественных вещей.

Необходимо указать и на то, что название альбома — «Музей антропологии и этнографии» — не раскрывает действительное его содержание. Ведь текст и иллюстрации знакомят читателей только с этнографическим материалом, а еще точнее — с тем, что имеет отношение к художественному производству. Существующее название более пригодно для подзаголовка; к тому же информативность рисунка на суперкоробке (условно-декоративное изображение деревянной маски народа балуба) невелика, так как подобное графическое оформление стало в последние годы довольно распространенным и охотно используется при выпуске не только соответствующей искусствоведческой литературы, но и художественной, философской, публицистической и даже технической (математической и кибернетической).

Приведенные замечания касаются частностей. В целом же альбом несомненно вызовет живой интерес музейных работников, любителей и знатоков изобразительного искусства, библиофилов, ибо удачно совмещает в себе качества подарочного издания с научной конкретностью.

Н. Громов

¹ П. С. Ефименко, Заволоцкая чуда. 1869, стр. 33.

² Антон фон Пошман, Архангельская губерния в хозяйственном, философском, историческом... обозрении с полезными на все оные части замечаниями, 1802, стр. 140—141.

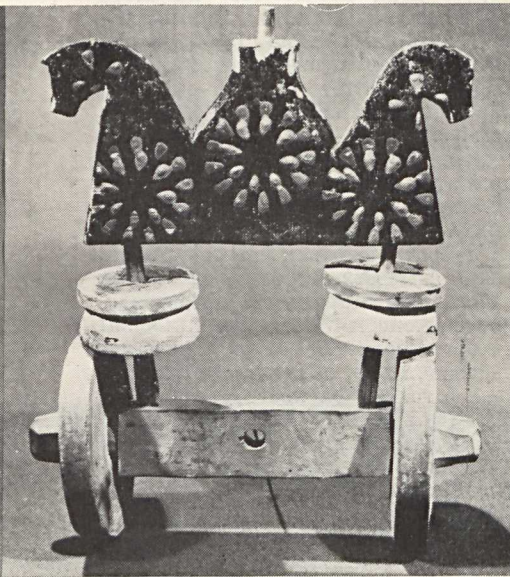
³ Б. Рыбаков, Искусство древних славян. В кн. «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 47.

⁴ Афанасьев, Поэтические воззрения славян на природу. т. I, М., 1865, стр. 301, 541.

* Альбом «Музей антропологии и этнографии». Авторы: Т. Ганюшкина, Р. Разумовская, И. Шаврина. Фотографии В. Стукалова. Л., «Аврора», 1973 (На русском и английском языках).

Мужская фигурка
Барыня
Птица
Каталка-всадник
Каталки

На стр. 51
Птица
Каталка-конь
Карета 1850 г.
Каталка-дрожки
Каталка — запряжка парная



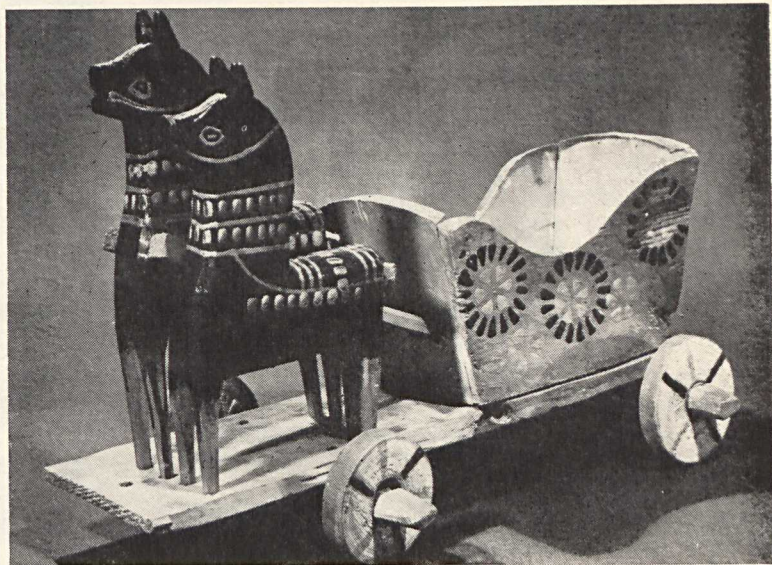
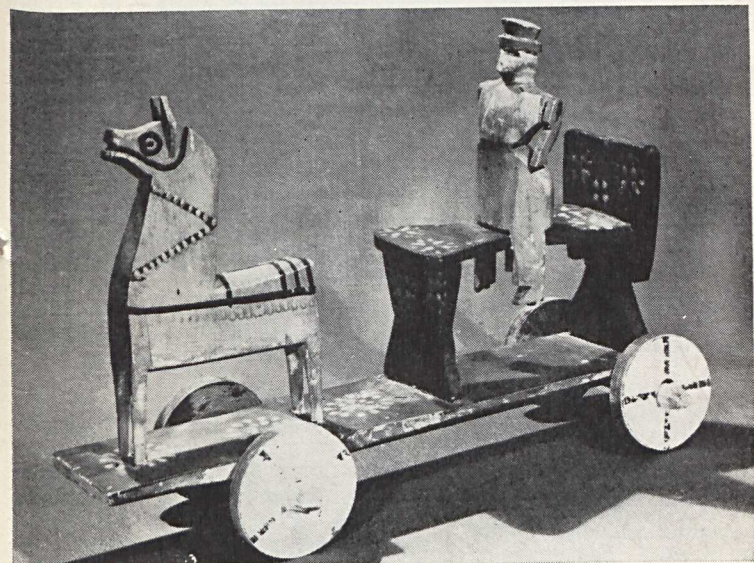
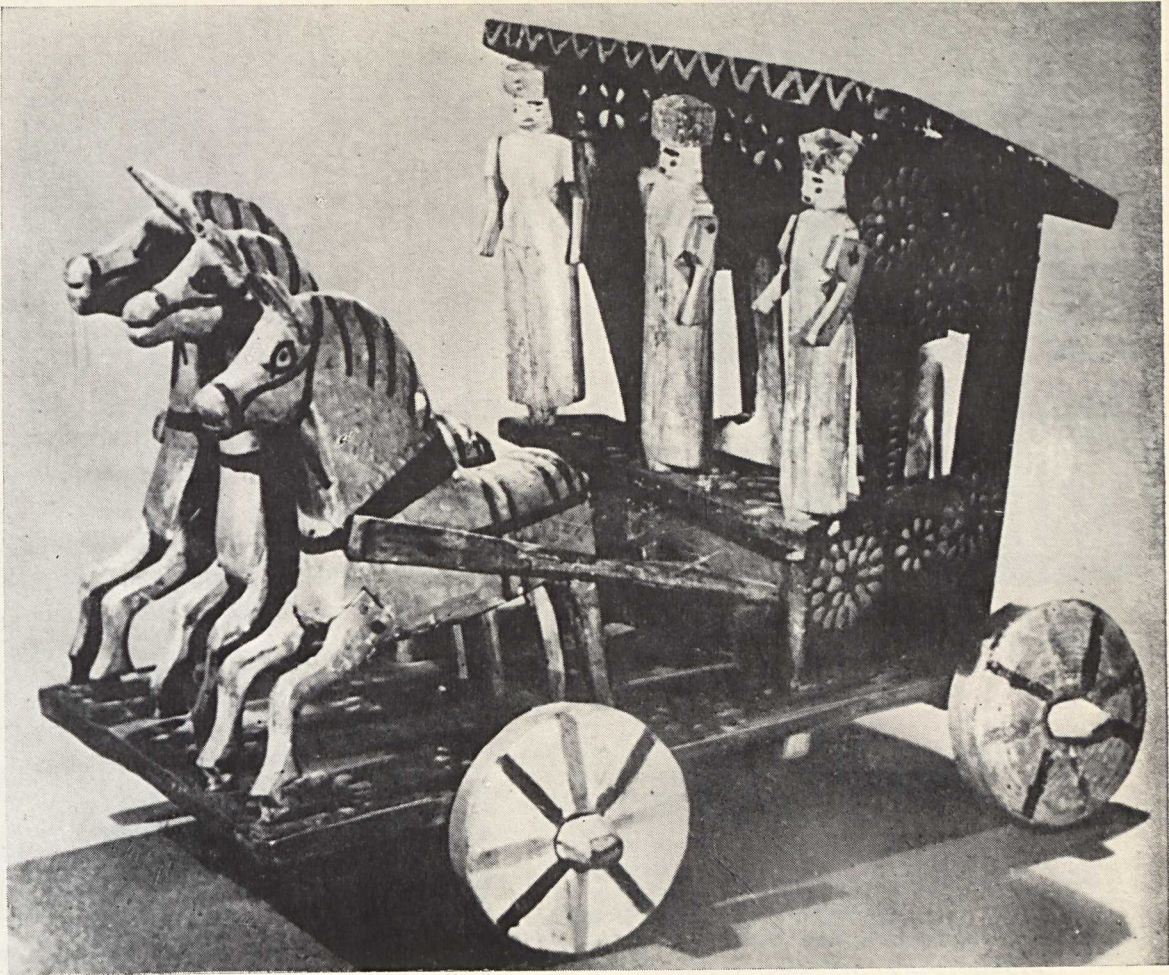
Только благодаря заботам и усилиям отдельных коллекционеров была сохранена деревянная мелкая пластика Гороховецкого уезда Владимирской губернии, составляющая ныне часть собрания Музея игрушки в Загорске, куда она поступила от собирателей начала XX века: Н. Д. Бартрама, В. А. Ганшина и М. И. Беляковой. Но о самой гороховецкой игрушке достоверных сведений почти не сохранилось.

Если бы ее изготавливали местные кустари-резчики, как это было, например, с нижегородской игрушкой, то она непременно попала бы в поле зрения земских статистиков или деятелей Кустарной комиссии второй половины XIX века и нашла отражение в их изданиях. По-видимому, мы имеем здесь дело с тем видом крестьянских занятий, которые принято называть домашним производством и которые представляли побочные занятия сельского жителя, не кустара, а крестьяни-

на-«отходника»; он мог заниматься выделкой игрушек «между делом», наряду со своим основным ремеслом, или же в глухое зимнее «межсезонье». Но если ее делали мастера-«отходники», то, в первую очередь, те из них, которые непосредственно были связаны с обработкой дерева. В данном же случае ими могли стать лишь местные плотники. В прошлом слава гороховецких плотников была настолько громкой, что В. И. Даль включил их под именем «якушей» в свой знаменитый «Толковый словарь живого великорусского языка», где они значатся как «долбежники, плотники-репки для резки украс на избы и на суда». Закономерно, что многие навыки традиционного мастерства они привнесли и в изготовление игрушек. Первое, что видишь при знакомстве с игрушками, — это их монументальность при сравнительно небольших размерах (15—20 см) и ярко выраженная «фасадность», особен-

но в наиболее ранних вещах (фигурки барынь, коников, птиц). Крупные «маховые» срезы без детализации явно принадлежат руке резчика, знакомого с плотницким мастерством, который постоянно учитывал «читаемость» форм на расстоянии. В самом рождении формы — обостренное видение образа, прекрасное понимание свойств дерева, его художественных возможностей. Поэтому мастера ценят дерево как материал, оставляя зачастую его поверхность незакрашенной и извлекая из этого дополнительный декоративный эффект. Излюбленным орнаментом гороховецкой игрушки является крупная лепестковая розетка, выполненная краской. Ею украшены одежды «барынь», спинки карет и повозок, подставки под коней. Лишь изредка узор одежды женских фигур представляет собою мелкие точки, штрихи, прямые и волнистые линии, что указывает на их связь с орнаментом набоек. Напро-

тив, мотив розетки совершенно «нетканевый». В набойке узор всегда был более мелким и более густо заполнял фон. В данном случае мотив розетки сходен с украшениями домовых карнизов: настолько четок их ритм и фризобразно расположение. Здесь игрушечник и кистью водил как резцом, делая сочные мазки, подобные крупным порезкам долотом. Иногда же лепестковые розетки обрамлены еще дополнительно по внешнему контуру штрихами, образующими как бы новую прямоугольную розетку. Данный прием был настолько излюбленным в творчестве «якушей», что резчики игрушек, не желая расстаться с ним, переносят его и в роспись, но не настолько видоизменив его, чтобы нельзя было узнать образец, взятый за основу. Искусствовед Н. Тарановская заметила, что у гороховецких коников и птиц голова «гордо вздернута», а шея «вытянута вверх» и что они непропорционально велики по



сравнению с коротким туловищем (см. «Русская деревянная игрушка». Л., 1971, стр. 15). Из этого вряд ли стоит делать вывод, будто мастер стремился создать «комическое впечатление» образа. Только плотник-резчик, привыкший завершать дом охлуном в виде массивной конской или птичьей головы и совершенно не знакомый с разработкой туловища, мог создать такой пластический образ. В собрании Музея игрушки хранится характерная фигурка птички. Если мысленно отбросить здесь все посторонние детали, можно понять, каким источником пользовался ее создатель. Со временем явные особенности домовой резьбы, наблюдаемые в игрушке, трансформируются, вследствие чего она получает черты своей особой «игрушечности». Это и усложненная конструкция изделий, основанная на сборном принципе соединения деталей, и конкретизация образа, и более тщательная орнамен-

тальная отделка форм, выполненная яркой росписью, техника которой была заимствована из иконописания, развитого в близлежащих селах — Нижнем Ландехе, Холуе, Мстере.

Когда же бытовала гороховецкая игрушка? До сих пор ее датировали то XIX веком, то концом XIX века, то даже началом XX. В собрании Музея хранится одна точно датированная игрушка, происходящая из коллекции В. А. Ганшина. Она изображает тройку лошадей с каретой и помещена 1850 годом. Судя же по тому, что ее стиль и основные технические приемы выглядят вполне сложившимися, происхождение гороховецкой игрушки следует отнести к более раннему времени. Это подтверждается и другими данными. Н. Тарановская верно указывает, что в образе куклы «бабы» мастерами передан «конкретный образ русской крестьянки». Перед нами тип жительницы крупного торгово-промышленного села,

которых много было вдоль почтового тракта, ведущего к Нижнему Новгороду. По костюмам «барынь» можно судить, что крестьянки этих сел знакомы с городскими модами первой половины XIX в. и уже кое-что переняли оттуда. На фигурках городские кофты и широкие колоколообразные юбки. Но старые вкусы еще дают о себе знать. На головах женщин старинные головные уборы, представляющие собою, как образно выразился один наблюдатель в конце XVIII века, «ужасной величины кокошники», которые в местном крае носили вплоть до середины XIX в.

Вряд ли мастера, так остро чувствовавшие современность и живо передававшие ее, стали бы обращаться к уже отжившим формам одежды. Костюмы извозчиков, типы всадников, формы карет также говорят о том, что перед нами приметы русской жизни второй четверти XIX века. Это время сложения основных

стилевых черт гороховецкой игрушки; расцвет ее следует отнести к 50—60-м годам XIX века.

В 70—80-е годы производство игрушек резко падает, а в конце века в уезде числится всего один кустарь-игрушечник. По времени это соотносится с упадком высокого искусства домовой резьбы якушей, которые были основными создателями гороховецкой игрушки. Центр ее производства находился в Пестяковской и Мордвиновской волостях, где проживало большинство плотников (в литературе село Пестяки ошибочно названо Пестряки). Следовательно, гороховецкая игрушка просуществовала всего около полсотни лет. Очевидно, ее делало только одно поколение мастеров. Тем большее значение для нас приобретают редчайшие образцы, собранные коллекционерами.

А. Сжорцов



«Изучение и научное описание памятников материальной культуры»

Библиотека историка материальной культуры пополнилась еще одним фундаментальным справочным изданием: Научно-исследовательский институт культуры и издательство «Советская Россия» предложили читателям сборник «Изучение и научное описание памятников материальной культуры»*. На страницах сборника выступили такие знатоки музейного дела, как М. Левинсон-Нечаева, И. Суслов, З. Попова, Г. Бабанская, И. Попова, Л. Гончарова, чтобы подробнейшим образом рассказать о том, какими путями и методами исследуются музейные памятники, какие открытия сулит кропотливая работа в области «овеществленной истории».

Сборник открывается статьей А. Разгона «К вопросу об изучении музейных коллекций» и включает в себя материалы по изучению и научному описанию памятников керамики, тканей, одежды, изделий из дерева и металла. Значительное впечатление оставляют сведения об отечественных музейных фондах, приводимые в статье А. Разгона: в музеях страны хранится более 36 миллионов памятников-подлинников, благодаря которым любая историческая или искусствоведческая, археологическая или этнографическая темы исследований могут быть убедительно и разносторонне документированы вещественными материалами. Автор статьи с глубоким знанием дела анализирует современное состояние изучения музейных коллекций, дает историографию вопроса, указывает на ближайшие задачи и перспективы научного исследования памятников в связи с утверждением «Положения о музейном фонде Союза ССР». Музейная работа — это подлинное творчество, утверждает своей статьей об изучении памятников керамики опытный музеевед И. Суслов. Здесь не может быть места сухой, равнодушной регистрации тех или иных черт памятника. В этой работе не обойтись без постоянного пополнения знаний в самых различных областях культуры, без оттачивания «видения вещи». Тканям как источнику по истории экономики, техники, декоративно-прикладного искусства, быта разных эпох посвятила свою статью М. Левинсон-Нечаева. Она дает обзор главнейших коллекций тканей в музеях страны. Исторические и технологические данные взяты М. Левинсон-Нечаевой в специфически

музейном, атрибуционном аспекте, богатый опыт помогает ей отобрать из огромного количества сведений именно те, которые необходимы для изучения ткани как музейного экспоната. Очень интересен раздел о расшифровке клейм на тканях.

И. Попова знакома читателю как исследователь народного текстиля, комплекса народной одежды. В данном же сборнике она пишет о системе и методах изучения одежды разных времен, стран, социальных слоев и групп, а также мемориальной одежды. Огромный объем и разнообразие материала выдвигают систематизацию в качестве самой важной на первом этапе задачи, и И. Попова дает эту первичную систематизацию, опираясь на опыт работы отдела тканей Государственного Исторического музея. Этот же опыт дает автору основание особо подчеркнуть важность сбора первичных сведений о памятнике на пути от владельца до музейной экспозиции.

З. Попова и Г. Бабанская посвятили свои публикации изучению музейных коллекций изделий из дерева. В статье Г. Бабанской, хранителя отдела дерева Государственного музея этнографии народов СССР, раскрываются главные принципы и направления изучения в музеях предметов из дерева, приводятся различные приемы классификации: географический принцип, деление по назначению, по характеру художественного оформления, по хронологии. У непосвященного читателя, однако, может вызвать недоумение то обстоятельство, что автор почти без изменений приводит классификацию предметов из дерева, данную в определителе «Хозяйство и быт русских крестьян» (М., 1959), в то время как можно было просто отослать читателя к ранее изданной книге. Но на это у автора и составителей есть свои причины, достаточно, на наш взгляд, веские. Нам уже приходилось сетовать на малый тираж определителя по одежде (его с великим трудом отыщешь и в Москве, не говоря уже о периферийных музеях и библиотеках); всего в 1000 экземпляров издан и рецензируемый сборник.

Мебель публикуется сегодня в изданиях, посвященных дворцовым и иным архитектурным комплексам, анализируется в связи с интерьером, издаются и специальные альбомы. Однако это вовсе не означает, что вся первичная научная обработка музейных коллекций мебели уже завершена. Именно об этом и идет речь в статье З. Попо-

вой. Особое внимание уделяет она мебели конца XIX — начала XX века, разделу, обычно беднее других представленному в музейных коллекциях.

Л. Гончарова назвала свою статью «Изучение и научное описание музейных предметов из металла». В центре ее внимания оказались, таким образом, разнообразнейшие металлические изделия — от орудий производства до ювелирных украшений и предметов культового назначения. Именно в этом разделе современного музейного хранения отсутствует ясность основного комплекующего принципа, что, быть может, помимо воли автора отразилось и в ее материале. Если отделы керамики, тканей, дерева в музеях могут быть органично построены по принципу материала, то отделы металла выглядят подчас весьма странными, объединяя скульптуру и, например, медицинские и геодезические инструменты. Однако такая сегодня музейная практика, и автору приходится давать методические указания по научному описанию этих памятников, не рекомендуя хотя бы примерной общей схемы классификации материала, как это делалось в других разделах сборника. В то же время читатели несомненно с интересом и пользой познакомятся с обширной историографической частью этой статьи и списком литературы, которым снабжена статья Л. Гончаровой, равно как и другие статьи этой книги.

В книге опубликовано более ста фотографий отдельных изделий и комплексов памятников материальной культуры. Но, к сожалению, нет ни одной цветной иллюстрации, что наиболее желательно именно для подобного рода изданий: ведь цвет при атрибуции — один из важнейших определяющих признаков. Современная музейная практика остро нуждается в таком труде, как сборник «Изучение и научное описание памятников материальной культуры». Это издание, с одной стороны, восполняет недостаток методической литературы в этой области культуры, а с другой, содействует подготовке на местах квалифицированных специалистов, «способных самостоятельно обрабатывать вверенные им собрания». Нет никаких сомнений в том, что Научно-исследовательскому институту культуры следует продолжать столь удачно начатую работу по собиранию и обобщению ценного опыта в области музееведения.

Л. Сундун

* «Изучение и научное описание памятников материальной культуры». «Советская Россия», М., 1972.

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8(201). 1974
Основан в 1957 году

В номере

1

Три интервью о Лаздинае

4

И. Рюмина

Лаздинай — эталон массового
строительства

10—16

Наглядная агитация
и оформительское искусство
Из Постановления секретариата
правления СХ СССР

12

К. Рождественский

Задачи советского оформительского
искусства

15

Говорят участники совещания

17

М. Остроумова

Лирические образы

23

Т. Полуйкевич

Рижский фарфор

28

Вопросы изучения народного искусства

Т. Разина

Поэтизация древних сюжетов

31—38 К 30-летию освобождения Румынии от
немецко-фашистских захватчиков

А. Кудрявцев

Архитектура Социалистической Румынии

36

Э. Луну

Народные праздники

39

Г. Дайн

Древнейший вид игрушки

45

Охрана памятников

Б. Зайцев

О судьбе восстановленного памятника

47

А. Фрумкин

Три книги о русском Севере

49, 52

Хроника

50

Страница коллекционера

А. Скворцов

Гороховецкая игрушка

Редакционная коллегия

Главный редактор

Ладур М. Ф.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
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

И. о. зам. гл. ред.

Зав. отд. редакции:

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

Главный художник

Художник номера

Худ.-техн. редактор

Корректор

Фотохудожник

Фото

Курбатов Ю. К.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т.
Кочетов Г. И.
Громов Г.
Панкокс М.
Эзериныша В.
Селиверстов И. А.
Званцев М. И.
Зайцев Б. П.

На обложке:

Лаздинай — новый жилой
район Вильнюса.
Элемент застройки

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 10.VI.1974

A10151.12.VII.1974

Бумага мелованная

Формат 70×90¹/₈

Бумажных листов 3,25

Учетно-издательских листов 9,2

Условных печатных листов 8,49

Печатных листов 6,5

Заказ. 5569. Тираж 26700

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.



В этом номере:

Из Постановления секретариата
правления СХ СССР

Разговор о наглядной агитации

Задачи оформительского искусства

Лирические образы
ленинградских художников

Поэтизация древних сюжетов

К 30-летию освобождения Румынии
от немецко-фашистских
захватчиков

Древнейший вид игрушки

