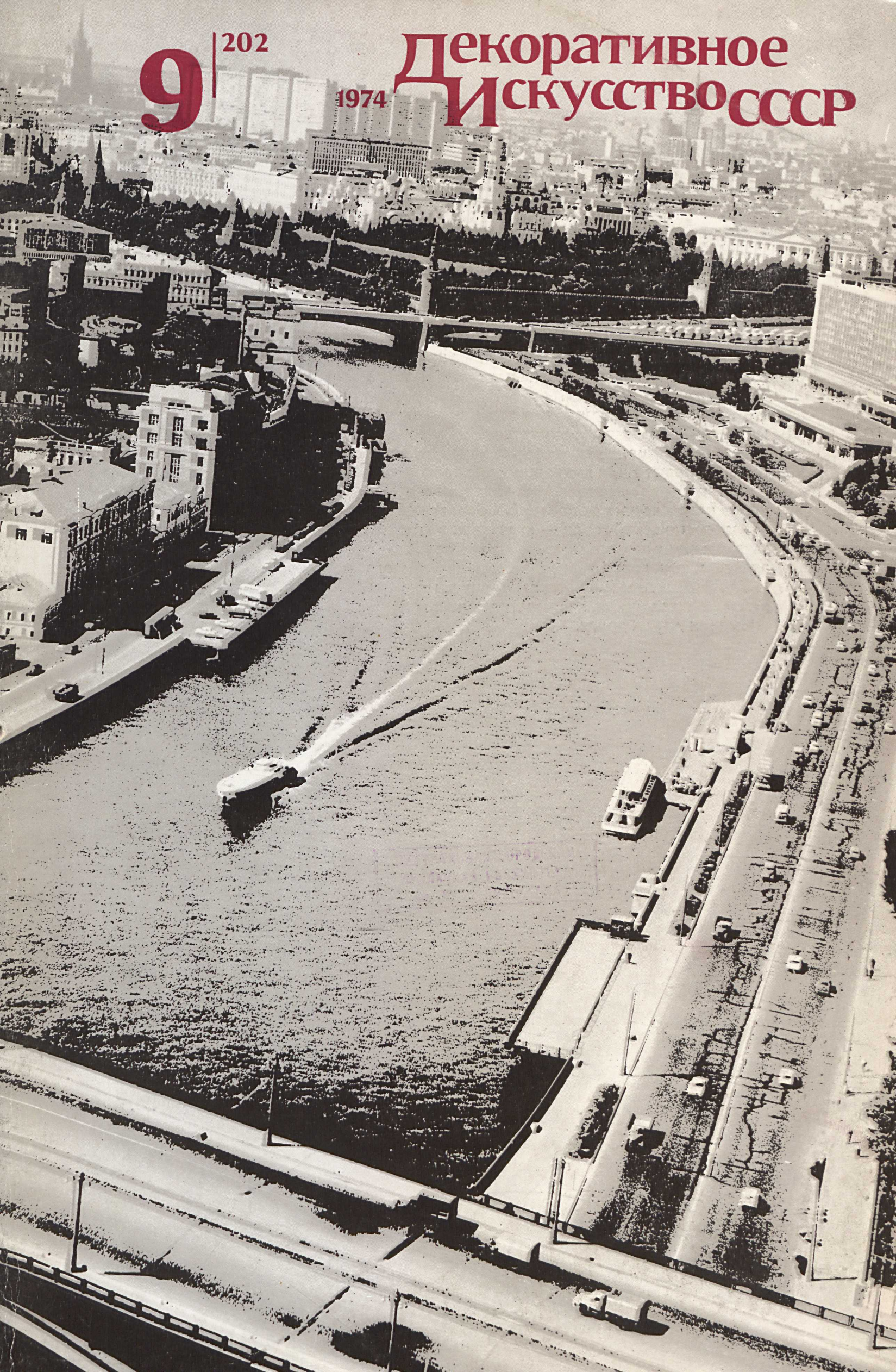


9 | 202

1974

Декоративное Искусство СССР



Сейчас, когда миллионы людей уже улучшили свои бытовые условия, появляется возможность уделять больше внимания качеству строительства, удобной планировке квартир, внешнему виду проспектов, кварталов, общественных зданий. Наши зодчие могут и должны покончить с однообразием застройки, невыразительностью архитектурных решений.

Наконец, не менее важно для нас, каков, если можно так выразиться, внутренний облик города, его душа. Москвичи призваны дать высокий пример для подражания не только в решении градостроительных задач, но и в сфере человеческих отношений. Образцовый коммунистический город — это город, в котором живут люди с высоким уровнем культуры, сознательности, город образцового общественного порядка. Это город, в котором царит атмосфера доброжелательности, взаимного уважения и внимания друг к другу.

Из речи Л. И. Брежнева
на предвыборном собрании избирателей
Бауманского избирательного округа Москвы
по выборам в Совет Союза 14 июня 1974 г.

А. Иконников

«Среда» и образ времени

Необходимость сохранения «старого» в городской среде перестала быть предметом дискуссий — ее, в общем, признают сегодня все. Однако сколь часто эта проблема ставится с чисто эстетических, даже эстетских позиций! Сохранение следов прошлого в городе часто обеспечивает острые формальные эффекты, но культурное значение памятника порой снижается: он низводится до экзотического украшения современного ансамбля (причудливый силуэт церковных глав на фоне новоарбатского небоскреба — не единственный тому пример). И в то же время социологи, пусть еще не нашедшие точных методов исследования проблемы, свидетельствуют, что в заново сложившейся среде, не имеющей корней во времени, не несущей его следов, формы поведения людей менее устойчивы: здесь чаще возникает и резче проявляется обособление возрастных групп... Городская среда в целом составляет часть культуры; ее формирование на-



Смена дня и ночи, положение луны и солнца, ритмы света и тьмы связывают «переживаемое» время с объективным.



правлено не только на организацию функциональных городских процессов, но и на закрепление социальных ценностей и норм поведения, определяющих сформированный внутри данной культуры образец «человеческой природы». Социальная информация, «оседающая» в среде, значима именно в связи с обеспечением устойчивости определенных форм поведения.

Все это заставляет поставить пробле-

му отношений старого и нового в городской среде в плоскости не только эстетической, но и общекультурной, обратив внимание на формирование «образа времени», включающего преемственность традиций и обращенность к будущему, — образа, влияющего на общественную психологию. Между тем, преобразование среды обычно определяется замыслами, разработанными в давних традициях проектирования, обращенного на отдельные объекты, которые рассматриваются как нечто вневременное и замкнутое (в лучшем случае этот метод корректируется по принципу «изнутри — наружу и снаружи — внутрь», позволяющему связать пространственную структуру объекта и его окружения).

Но если формирование объекта имеет целью стимулировать определенный тип деятельности, то подвижность типов деятельности, меняющихся во времени скорее, чем может быть изменена пространственная структура, создает противоречия в организации среды.

Форма, слишком жестко следующая функции, диктует инвариантный тип поведения; в конечном счете это приводит к ее драматической переоценке по мере развития деятельности («мо-

ральному старению»). «Универсальная» же форма, нейтральная по отношению к поведению и деятельности, социально неэффективна: если в первом случае среда не открывает выбора возможностей, то здесь выбор ничем не направляется. Наиболее целесообразным решением могла бы стать форма, предусматривающая и поощряющая определенную программу развития деятельности на основе анализа временных моделей вместе с пространственными.

Пространственная среда и время

Само понятие «форма» в текстах, посвященных архитектуре, — в соответствии с европейской классической традицией — включает обычно представление о стабильности однажды завершенной структуры. Но, например, классическая архитектура Японии не связывала форму своих произведений с постоянством существования конкретной материальной субстанции: главное синтоистское святилище в Исе, созданное в VII веке, каждые 20 лет строится заново, а старая постройка по завершении новой уничтожается. Форма сохраняется, проходя через циклы обновления; она возникает вновь и вновь, как форма танца при повторном исполнении. Неизменной остается лишь закономерность построения структуры, причем эта закономерность не предполагает завершенности, сохраняет возможность дальнейшего развития — она «открыта». Точно так же

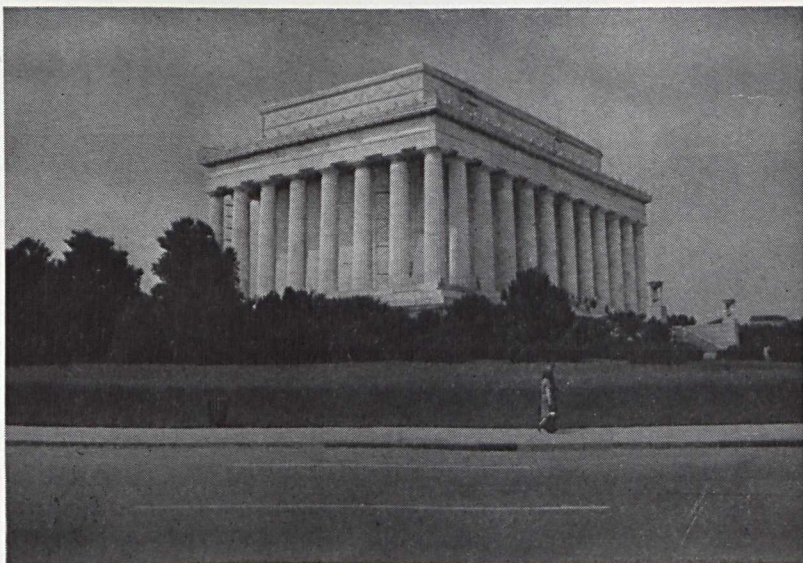
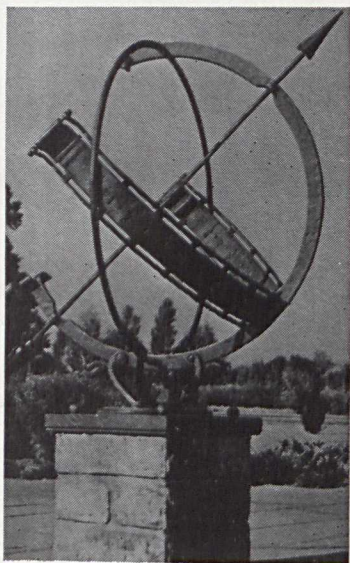
Механические часы, поднятые на башни средневековых городов, знаменовали революцию в области социального времени.

Ритм во времени, ритм в пространстве...

жилища, дворцы и храмы дополнялись новыми объемами, продолжавшими существующую систему.

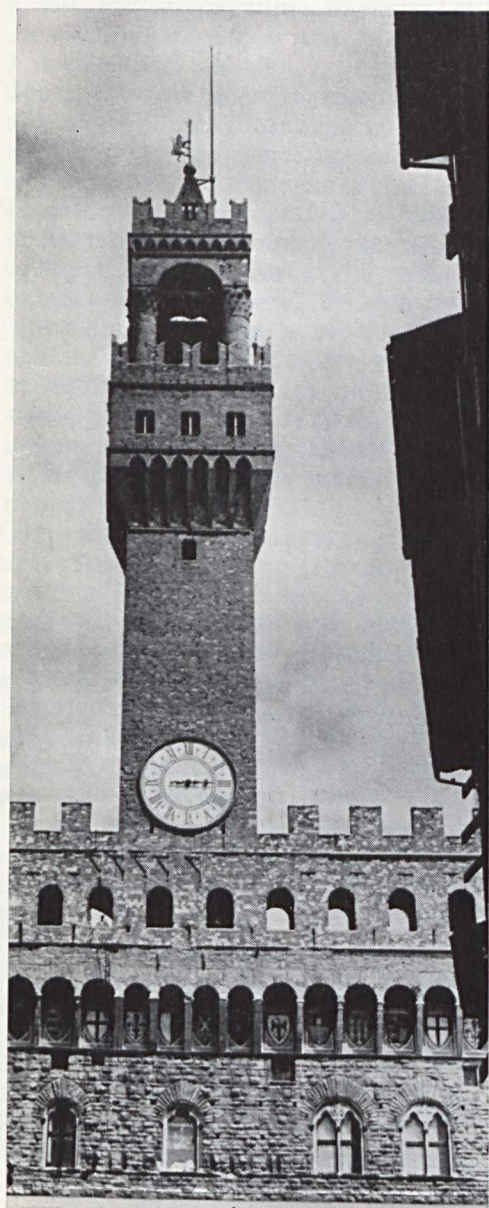
Не обладавшие эфемерностью японских построек массивные здания монументальных храмов Древней Руси обычно естественно дополнялись приделами, папертями, звонницами, завершениями глав сложного очертания. Чужда идее неподвижной завершенности и традиция народного зодчества — русского, да и не только русского. Первоначальный сруб крестьянской избы по мере возникновения новых потребностей обрастал прирубам, продолжение начатого было абсолютно естественным.

Форма отдельного объекта, элемента среды, как мы видим, может быть либо «открытой», либо завершенной



Форма объекта может быть завершенной в себе, не допускающей каких-либо изменений и дополнений — как форма периптера.

в себе, не допускающей каких-либо дополнений и изменений — как форма периптера. Однако формирование среды в более или менее крупных масштабах неизбежно развертывается во времени, и в системе форм практически всегда обнаруживается временное измерение. Даже система, столь стройная в своем подлинно классическом единстве, как исторический центр Ленинграда, была результатом не столько однажды воз-



настоящему и будущему — к обеспечению жизненных процессов и организации поведения людей. Присущую культуре в целом связь прошлого, настоящего и будущего архитектура и монументальное искусство выражают через совокупность разновременно созданных произведений; время образует тут «четвертое измерение».

Осознание ценности этой связи и ее реальной культурной значимости специфично для нашего столетия. Для античности и средневековья сохранение сооружений и монументов, созданных в предшествующие эпохи, определялось религиозными традициями или стремлением господствующих групп самоутвердиться через приобщение к материальным свидетельствам истории. Для жителей средневекового поселка, в который был превращен заброшенный дворец императора Диоклетиана в Спалато, руины были просто формой ландшафта, который они осваивали. Средневековые зодчие без колебаний использовали остатки древних сооружений для своих построек; развалины Колизея служили каменоломней папскому Риму.

Любование стариной — в том числе и поддельными руинами — стало мо-

ческих качеств (в оценке, присущей времени), связи с выдающимися людьми и событиями, впечатляющей глубиной древности. И лишь в современной культуре проблема сохранения архитектурного наследия начинает ставиться как существенная часть проблемы сохранения качеств жизненной среды в целом — качеств, необходимых для полноценной жизни общества (как условие преемственности в развитии культуры).

*

Культура включает в себя совокупность устойчивых типов поведения людей; среда, организуемая архитектурой и монументальным искусством, должна обеспечить их стабильность. Временная глубина, характеризующая предметно-пространственное окружение, способствует непрерывности развития форм поведения, связанных с данной обстановкой. Постепенно складывавшаяся городская среда «естественно» обеспечивала такие потребности до тех пор, пока бурные темпы урбанизации не изменили ее характер.

Теперь обширные комплексы городской среды создаются за короткие сроки. Возникают они практически единовременно, и «четвертое измерение» — время — не входит в их формообразование. Преемственность форм окружения оказывается нарушенной. И в результате качественный разрыв между временными слоями культуры.

Монотонная, единообразно сформированная среда не оставляет «свобо-

дикшего замысла, сколько длительного процесса, в ходе которого менялись конкретные цели и ситуации, но сохранялась общая идея, направлявшая развитие. Идея эта была, в свою очередь, не столько функциональной (изменение функциональных задач прослеживается по многочисленным документам), сколько образной, исходившей из представлений об исторической роли города, давшего России выход на просторы Мирового океана, — столицы, динамично смещенной на приморскую окраину страны. Цельность центра Петербурга — достоинство, обеспеченное не одним проектом (в котором с самого начала предвиделась бы законченная форма системы ансамблей), а преемственностью труда нескольких поколений зодчих, мудро направлявших развитие этой формы.

В подобном процессе «перманентной планировки», поиска конкретных решений в меняющихся ситуациях — залог успешной реализации стратегического замысла любого генерального плана. И сегодня планомерное управление изменениями в окружении можно облегчить использованием временных моделей для формирования его структуры, его постоянно обогащающегося образа.

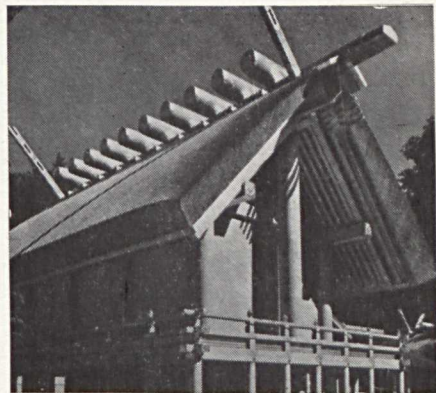
Культурная значимость следов прошлого

Основываясь на результатах многовекового развития, архитектура и монументальное искусство обращены к



Форма может быть и открытой для дальнейшего развития, допуская «наслоение времени», как форма постепенно дополняемой приростами крестьянской постройки.

дой среди аристократов XVIII столетия. Лишь в годы Французской буржуазной революции начинают приниматься реальные меры для сохранения наиболее значительных памятников прошлого (в декрете Национального конвента они были названы «монументами искусства, истории и науки»). Но еще и в XIX веке отбор сохраняемого основывался на признаке исключительности — исключительно высоким уровне эстети-



Святынище в Исе (Япония), созданное в VII веке, каждые 20 лет строится заново; форма возникает вновь, проходя циклы обновления.

ды выбора». Нарушается одно из условий преэминентности культуры. И это рождает реакции — осознанные или неосознанные. Из области архитектуры проблема переходит в область общественной психологии, — возникают специфические общественные настроения, своеобразная ностальгия, обращенная на исторические элементы окружения. Такое настроение легко перерастает в активное сопротивление потере любых следов времени, любой «старины».

Старая форма и новая функция

Активизация культурной роли исторически сложившейся среды не может рассматриваться как чисто формальная проблема. Только бережно вырастая новый функциональный контекст, можно дать старым материальным формам новую жизнь и тем самым ввести их в сферу актуальной, живой культуры, связать с ее ценностями.

Но «сохранение» в таком понимании не может быть простой консервацией всех свойств среды. Его объектом должно быть то, что сохраняет актуальную культурную значимость и включает в себе ценности, унаследованные от культуры прошлого.

Если рядовые жилые кварталы Ленинграда сами по себе не обладают культурной ценностью, то они обретают ее в целостности города — в тех великолепных пространственных системах, которые материализованы с их участием; они становятся ценностью в контакте с памятниками



зодчества, для которых именно они — необходимое окружение. Культурные ценности здесь возникают независимо от морально устаревшей структуры квартир и дворов-колодцев; под «сохранением» в данном случае понимается консервация внешнего периметра застройки, формирующего среду. Реконструкция жилищ, восстановление их соответствия с уровнем жизненных стандартов становится здесь условием жизнестойкости их как культурных ценностей.

Еще острее стоит проблема во многих старых русских городах, в прошлом провинциальных. Массивы их деревянной застройки, когда-то составлявшие основу жилого фонда, нельзя ревитализовать. Их пассивная консервация невозможна, так как требовала бы консервации самого образа жизни. Задача в том, чтобы выявить те ценности, которые заключает в себе такая среда, и сохранить их, отчасти возродив в новых структурах (ведь может же возрождаться, меняя свою материальную оболочку, красота Иса!), а отчасти — во фрагментах, выполняющих чисто культурную роль символического напоминания. Быть может, отдельные фрагменты такой среды можно законсервировать (безусловно с тактично осуществленной внутренней реконструкцией) — тогда они становятся музеями быта и истории города, мастерскими художественных ремесел, магазинами сувениров и т. п.

Консервацию, однако, невозможно распространить на большой комплекс, и за пределами заповедного района должны сохраняться не сами

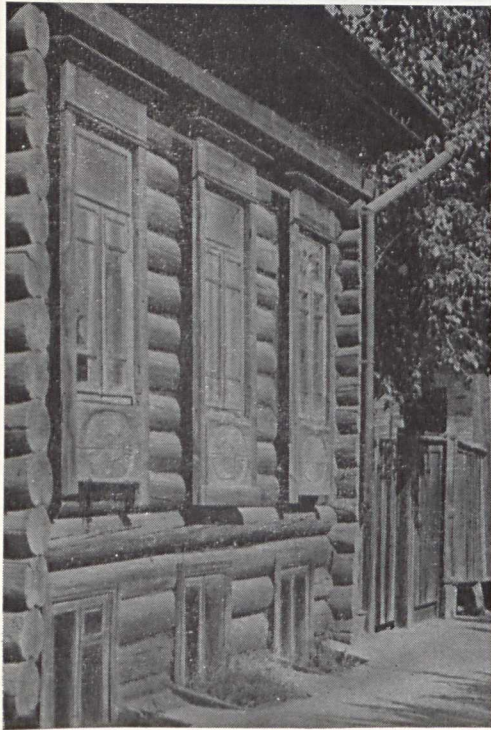
постройки, а определенные (наиболее значимые) качества их формы (высота, характер объемной композиции, масштаб, ритм). Распространять же принцип консервации на то, что заведомо не может войти в сферу актуальных ценностей, — значило бы усиливать отчужденность наследия прошлого от современной жизни, не утверждать связь времен, а разрушать ее.

Изменения и стабильность

Однако процессы развития, вызывающие изменения среды, непрерывны. Постоянство обновления — свойство, естественно присущее городу. Качественные изменения его материальных структур неизбежны. Постепенность накопления перемен подчас



делает их незаметными — и тогда мы говорим, например, о «неизменности» исторического центра Ленинграда, на самом деле сохранившего лишь свои главные узлы и основную пространственную структуру, но не ее наполнение («рядовую ткань»). Задача не в том, чтобы бороться с любыми изменениями, ибо стремление к тотальной консервации окружения может основываться лишь на консервативном отношении к жизни в целом, а



в том, чтобы сохранять единство системы, ее временную многослойность и ценностный уровень.

Среда должна ясно восприниматься как нечто, организованное во времени и демонстрирующее время, сохраняя как знаки прошедших событий (связывающие настоящее с датами прошлого), так и знаки, свидетельствующие о перспективах будущего. Кевин Линч в книге, посвященной отражению времени в образе места, пишет, что «прошлое и будущее время должны быть «взяты взаймы» — чтобы расширить настоящее, как мы «занимаем» внешнее пространство, чтобы зрительно увеличить тесное помещение»¹.

Сохранению предшествует решение проблемы выбора в наследии прошлого — выбора того, что может быть включено в современную жизнь. Есть определенная аналогия между накоплением материальной «памяти» в системе города и механизмами памяти человеческой. Запоминание неизбежно связано с процессом отбора той части жизненного опыта, которая имеет значение для дальнейшего поведения человека; его сопровождает процесс забывания, стирания из памяти бесполезной информации. Пытаться сохранить все — значит остановить развитие. Отбор необходим и неизбежен. Именно выборочное сохранение приводит к сочетанию разновременно созданных элементов в единую систему, раскрывающую «связь времен».

Проблема сохранения культурного

наследия неотделима от вопросов становления нового; она имеет комплексный характер и может быть успешно решена только в неразрывной связности развития обширных пространственных систем. Нельзя сохранять наследие как сумму изолированных объектов-«памятников».

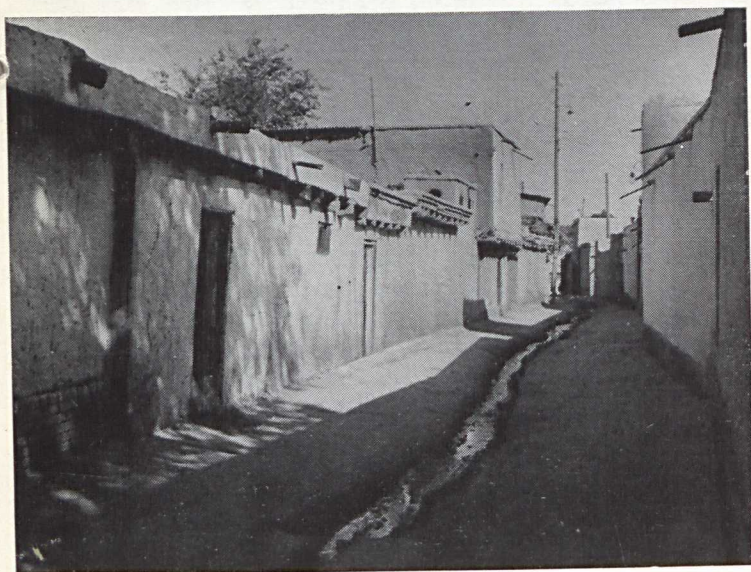
Второй международный конгресс архитекторов, занимающихся охраной памятников, принял в 1964 году так называемую Венецианскую хартию, в которой понятие исторического памятника включает в себя не только отдельные произведения архитектуры, но и городские и сельские комплексы (памятники определенной цивилизации). Было установлено, что понятие «памятник» приложимо не только к произведениям исключительной значимости, но и к более скромным строениям, приобретающим культурное значение благодаря времени их создания.

Мало, однако, расширить физические пределы того, что входит в определение. Должно быть осознано, что «памятник» является не замкнутым объектом или пространственным комплексом, а частью города в целом, всецело зависит от взаимосвязей, возникающих в его системе. Сохранение памятника поэтому должно оп-

лом, а в ряде случаев — и прилегающие к нему территории (так, регулирование ландшафтов необходимо для восприятия городских панорам, представляющих особую ценность; изменение водного режима на территории, прилегающей к городу, может изменить уровень и агрессивность грунтовых вод, как это произошло, например, в Угличе, и т. п.).

Символы времени

Характерные приметы места — крутой склон, тальвег, старое дерево — вместе с фрагментами старого, введенными в новые структуры, могут обеспечить преемственность форм среды. К. Линч подчеркивает особую ценность таких фрагментарных на-

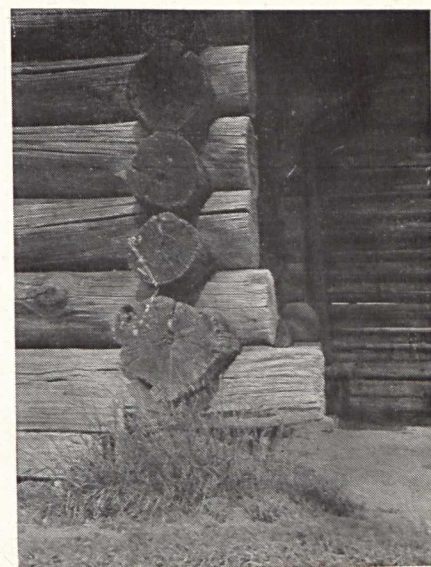


Наследие национальных культур хранит живые следы времени. Их сохраняют монументальные ансамбли и постройки, складывающиеся в характерные ландшафты.



ределяться действиями, направленными как на сам памятник, так и на окружение, которое связано с ним физически, функционально и визуально. С другой стороны, сохранение ценных качеств среды в изменившейся ситуации может потребовать и ее существенной корректировки.

Проблемы сохранения культурного наследия исторических городов смогут решаться только системой мероприятий, охватывающих город в це-



Физическое сохранение следов прошлого иногда носит характер, при котором обеспечиваются острые формальные эффекты, но культурное значение памятника снижается до роли украшения.

поминаний: «Когда старые сооружения не могут поддерживать современные функции, они могут быть удалены, но их фрагменты можно использовать, чтобы обогатить новые здания. Мы не должны при этом стремиться к единообразию новой и старой формы; скорее следует стремиться использовать сохраненное, чтобы обогатить сложность и значительность современной сцены». Особое внимание при этом надо обращать на элементы, имеющие символическое значение, на вещи, прямо связанные с поведением людей, помнящих данное место в его старом состоянии, — естественно, предварительно выявив, что именно люди действительно помнят и хотят помнить...»²

Наслоение разновременных элементов — «коллаж времен» — может драматически подчеркнуть течение истории, придавая ландшафту эмоциональную глубину. Подобная драматизация лежит в основе очарования руин характерного атрибута романтических искусственных ландшафтов. Сочетание консервации отдельных построек, сохранение фрагментов («знаков») и качеств пространственной структуры в целом может найти применение и при реконструкции жилой застройки старой Бухары или Хивы: их саманные дома могут существовать, только будучи заселенными, постоянно поддерживаемыми. Но сохранить в этих домах жителей невозможно. Постепенная замена построек, и не копиями, а современными домами, сохраняющими пространственную структуру целого, — по-видимому, единственная альтернатива медленной, но неотвратимой эрозии, ведущей к полному исчезновению сложившейся среды.

«Архивы среды»?

Итак, с обновлением неизбежно связана потеря потенциальной информации о прошлом, которую несет среда, — ценность, казалось бы, эфемерная. Но слишком многое, в свое время легкомысленно отброшенное, оставило невосполнимые провалы в знании. Давно распространенная среди архитекторов идея — создавать некие «архивы среды» (термин К. Линча), хранилища материальных свиде-



Музеи деревянного зодчества — своеобразные «архивы среды», где объекты сохраняются вне контекста, в котором возникли.



тельств, характеризующих весь контекст человеческого окружения данной эпохи, связана с непреодолимыми трудностями: невозможно установить критерии отбора (ведь в основе их должны быть ценности будущего!), невозможно справиться с динамикой роста такого «архива». Но задуматься над возможной информационной ценностью того, что уходит из нашего окружения, необходимо. Можно найти и практические методы сохранения информации, начав хотя бы с планомерной периодической фотофиксации и киносъемки не только отдельных фрагментов, но и целостных контекстов городской среды. «Архивами» являются, по существу, музеи деревянного зодчества, создание которых стало почти модой. Для многих памятников перенесение в такой музей-архив — единственно возможный путь физического сохранения. Но вряд ли целесообразно переоценивать этот метод: объекты сохраняются вырванными из реального контекста и перенесенными в иной, меняющий условия их восприятия. (Жилые дома, вычлененные из характерной системы застройки и связи с улицей, придомовым участком, службами; культовые здания и мельницы, когда-то господствовавшие над окружением, грядутся на заповедной территории; все вместе оторвано от «своего» ландшафта — это, к сожалению, типично для музеев деревянного зодчества). Сохраняется физическое бытие памятника, но искажается его образ.

Древние вещи наиболее впечатляют или когда находятся в полной изоляции, или в интимном контакте с современной жизнью. Пример первого рода — поднимающиеся на уединенной вершине одного из семи холмов Рима руины Палатина. Пример второго рода в том же Риме — руины древних стен Сервия Туллия (объект, казалось бы, имевший чисто познавательное значение): включившись в контекст остросовременного здания вокзала Термини, они обрели эстетическую ценность и подчеркнули специфические свойства новой структуры. Контрапунктное противопоставление заставило тему времени зазвучать с особой силой.

Символы времени в новой структуре

Однако знаки времени должны не только сохраняться, но и создаваться. Символика времени может определить содержание произведений монументально-декоративного искусства, вводимых в новые городские комплексы (обозначение года, когда закончено сооружение, напоминание о событии, совпавшем по времени с завершением постройки и т. п.). Опорой памяти может служить и любой характерный, запоминающийся признак, выделяющий данное место. Так, Ле Корбюзье умел превратить унылые коробки машинных отделений лифтов и вентиляционных устройств, поднимающиеся над плоской кровлей жилых домов, в интригующую и неповторимую бетонную скульптуру: факт появления такого знака остается в памяти. Окружение

станет визуально богаче и содержательнее, если вновь появится традиционный элемент — большие часы на зданиях, занимающих ключевые позиции в пространстве, возродится символ общего для всех времени. Единовременно созданный комплекс окружения всегда схематичен, он отражает вневременную модель функциональных процессов, созданную на основе «сегодняшнего» представления о них. Жизнь корректирует схему, вносит в нее сложность, выходящую за пределы доступного механизмам нашего разума. Происходит постепенная «притирка» реального разнообразия, наполняющего пространственную форму и самой формы. Развитие среды во времени неизбежно. Стихийное развитие вносит неожиданные диссонансы, но, будучи направленным, оно может придать новому окружению временную глубинность.

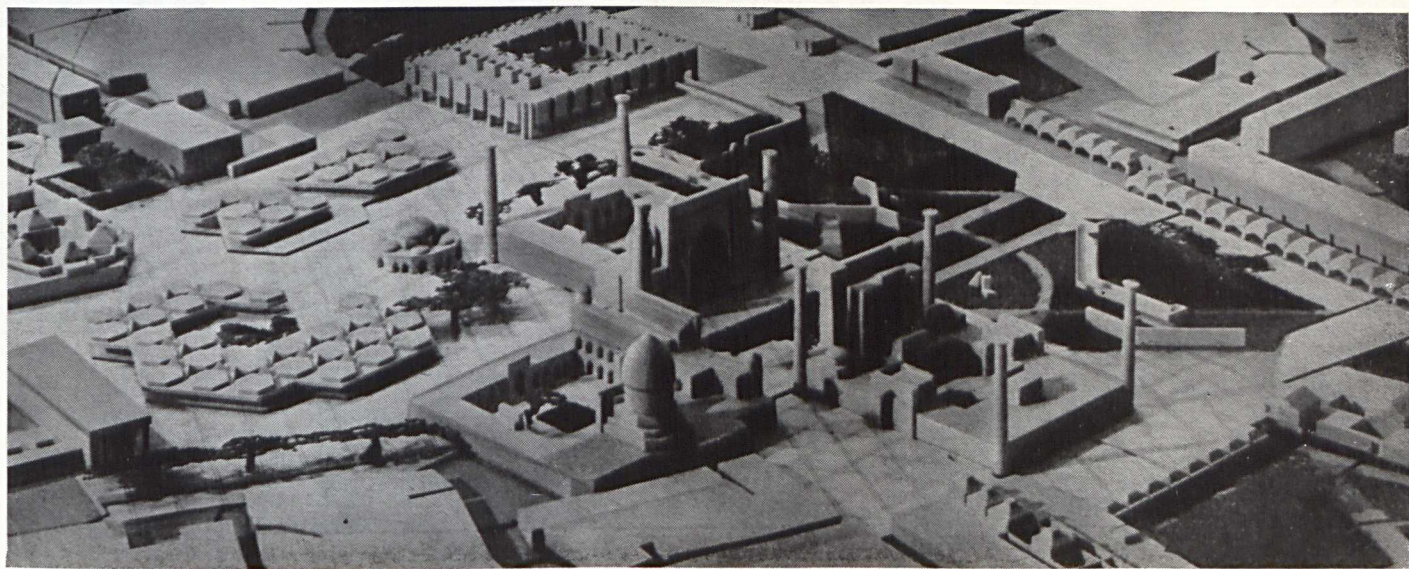
Нужно, однако, чтобы городской комплекс не считался законченным однажды и навсегда, чтобы была реальная возможность дополнять новыми элементами или корректировать его благоустройство, озеленение, систему декоративных элементов. Во

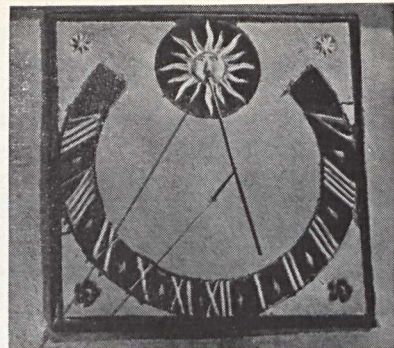
всех южных городах идет непрерывающаяся и безуспешная борьба с жильцами новых домов, переделывающими по-своему лоджии на фасадах. Но ведь эта стихийная тенденция может быть использована для того, чтобы люди создавали индивидуализированное наполнение четкой, объединяющей целое основы. Это целое стало бы только богаче.

Сложность форм, сохранивших следы тех, кто пользовался ими (сохранивших информацию о слаженном соответствии между формой и деятельностью), привлекает в среде исторических комплексов. Воспроизвести такие качества в среде, создаваемой заново, обеспечить в ней свободу выбора, возможность удовлетворения разнообразных потребностей стало насущной задачей. Один из путей ее решения — раскрытие среды к изменениям во времени, включение его знаков в живое окружение.

¹ Lynch, K. What time is this place? Cambridge, Mass., 1972.

² Op. cit., pp. 57, 60.





Элементы древних сооружений
стали вещественным языком
истории.

Е. Розенблюм

Город Тихвин: культурологический аспект проектирования

От редакции

Проблема культурной значимости современной городской среды уже не раз освещалась на страницах нашего журнала. О роли и значении памятников архитектуры, монументов, исторически ценных улиц и парков рассказывалось в теоретических статьях и выступлениях, в искусствоведческих анализах и описаниях. Назрела необходимость подкрепить теорию практикой современного художественного проектирования.

Проектное предложение ЦУЭС Союза художников СССР по городу Тихвину — одна из первых попыток осмыслить окружающую нас городскую среду как источник социальной и культурной информации. Авторский коллектив участников творческой группы и консультантов студии разработал «ближнюю зону» городской среды на основе генерального плана города Тихвина, созданного ленинградским институтом «Ленгипрогор», и материалов краеведческого музея города.

В течение ряда последних лет в творческих группах Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР стало появляться все больше тем и заданий, связанных с проектированием городской среды. Микрорайон в Архангельске, Центральный парк, Красный проспект и микрорайон в Новосибирске, центральные площади Свердловска и Ашхабада — все эти и им подобные задания приходили как будто стихийно. Но в процессе их выполнения мы все яснее ощущали, что они складываются в общую проблему. Необходимость наряду с архитектурным проектированием собственно художественного осмысления города казалась для нас оправданной тем, что мы решали не чисто функциональные и даже не оформительские задачи, а то, что можно назвать «культурным срезом городской среды».

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ ПРОЕКТА Г. ТИХВИНА

Е. Розенблюм и М. Коник — руководители проекта; А. Матлашенко, Ю. Манин, В. Стримайтис, В. Посох, А. Павлов, А. Матюхин, В. Ставницер, В. Сиваков, Ю. Сиротина, Г. Голышев, Л. Павзер (Ленинград); В. Вольнов (Омск); М. Яковлев (Петрозаводск); Р. Хайдаров, Ф. Корнилов (Бугульма); О. Иванова (Орел); А. Карих, А. Орехов (Комсомольск-на-Амуре); В. Булгаков (Калуга); Н. Михеев, Л. Верютин, А. Черезов, В. Копылов (Киров); Г. Кипарисов, Л. Щербинин (Кемерово); Б. Коньков, Т. Матросова (Новосибирск); Г. Кузнецова, Б. Палей, Р. Сейфуллаев, Л. Татаева (Норильск); Н. Монастырская (Воршиловград); М. Евстафьев (Саранск); П. Опеко (Москва).

Сейчас, после выполнения проекта города Тихвина, уже легче определить, что мы понимаем под этой формулировкой. Речь идет о тех характеристиках среды города, которые определяют образ жизни людей, приобщают человека к социальным и культурным ценностям и идеалам. Грандиозное здание новой библиотеки и раскопки парфянского царства в Ашхабаде, современный металлургический завод и чугунные пушки XVIII века в Новокузнецке в сопоставлении приобретают новый смысл, когда художник делает темой своей работы осязаемое приобщение человека к прошлому и будущему. Приблизительно такая проблема стала предметом обсуждения, когда осенью 1973 года более тридцати художников из разных городов Российской Федерации собрались для совместной работы в Доме творчества «Старая Ладога».

Надо было в первый раз «сделать город», то есть найти те аспекты взаимодействия художника и архитектора, которые определяют новый этап их совместной работы при проектировании городского организма. Тихвин был рядом. Его можно было увидеть, понять, прочувствовать, «художественно осмыслить». Было решено сделать проект города Тихвина темой нашего семинара.

*

Стремление понять город как единый организм, развивающийся во време-

ни, овеещающий связь человеческих поколений, естественно, наталкивает художника на мысль — воспользоваться богатым опытом проектирования экспозиций. Ведь именно в музее и на выставке, где вещи становятся экспонатами, заключенная в них информация выявляется наиболее активно.

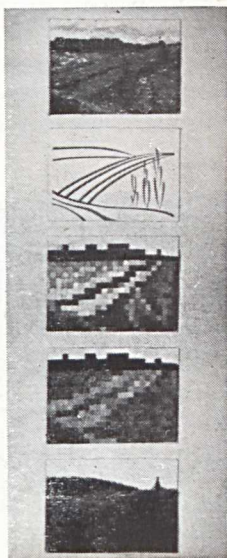
Каким образом средства и методы музейного проектирования повлияли на характер работы над городом — будет видно из дальнейшего рассказа о проекте. Здесь же следует отметить, что особо ценным для нас оказался не только позитивный, но и «негативный» опыт музейной и выставочной деятельности.

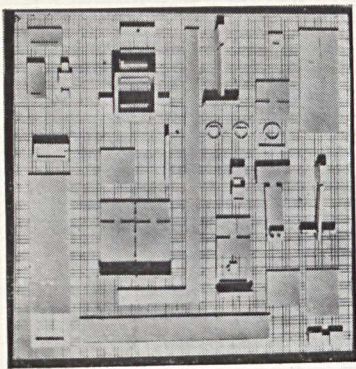
Попадая в музей или на выставку, вещь раскрывается перед зрителем только одной — соответствующей задачам экспозиции — стороной. Вся остальная заложенная в ней информация (а она безгранична) неизбежно стирается. Экспонат — будь то старинная карета или пушка городской стены — по-разному раскрывается в экспозиции музея этнографии или истории, техники или искусства.

Кроме того, музей всегда связан с определенным ограниченным пространством; посещение его требует специально отведенного времени, оно никогда не бывает произвольным. И хотя предметная среда (коммуникативная значимость которой все больше осознается в современном мире) обладает ценнейшей способностью — передавать информацию ненавязчиво, в процессе любой человеческой деятельности, в музее это ее свойство пропадает.

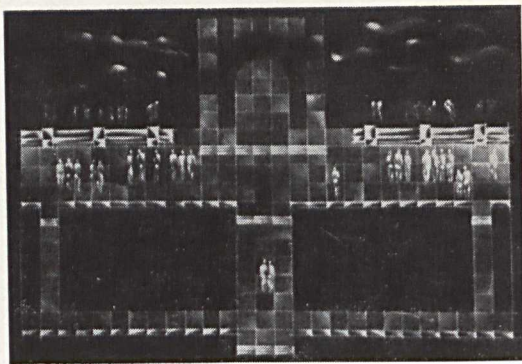
Следует сказать, что стремление преодолеть несовершенство музейной и выставочной экспозиции — не субъективный порыв тех или иных художников, а объективная тенденция времени.

Сегодня за счет небывалого увеличения количества музеев (при этом самых разных по своим задачам: заводской музей, музей воинской части, школьный музей, музей научно-го института, музей театра и т. д.) они входят в нашу повседневную жизнь, сливаются с ее многообразными сюжетами, складываются в единую систему. Информация от вещи (уже не в одном музее, а в охватывающей нас системе музеев) становится все более исчерпывающей.





3



Стремление художественно осмыслить окружающую нас городскую среду как важнейший источник социальной и культурной информации, слить ее воедино с системой музеев и выставок, придать ей необходимую для этого целостность — так ощущалась задача проектирования, когда мы приступили к работе над проектным предложением по Тихвину.

*

Каждый город может быть осмыслен как произведение искусства с особыми, только ему присущими характеристиками, со своей историей выбора места закладки, со своими особенностями освоения городского пространства.

Для того, чтобы воспринять индивидуальность города, необходимо максимально полно собрать о нем всю возможную художественную информацию: город раскроется перед изучающим его художником только в зарисовках, набросках, этюдах (рис. 2, 4, 14, 15).

Композиционная основа Тихвина базируется на пересекающих город извивах реки Тихвинки и двух впадающих в нее ручьев. На Тихвинку, как на нить ожерелья, нанизаны «культурные доминанты» — монастырь, кладбище, главная площадь старого города и новый городской центр. Ручьи привязывают к этой системе исторически наиболее значимые районы городских окраин.

Проект акцентирует и развивает эту главную композиционную тему городского пространства Тихвина, благоустраивая и озеленяя берега Тихвинки и ручьев, располагая в их зоне основные культурные и спортивные сооружения, места отдыха, развлечений, праздничных гуляний и т. п.

При этом мы исходили из того, что в современном городе происходит переоценка художественной ценности элементов, составляющих его пространственную систему. В конце XIX — начале XX века основой индивидуальности городской среды был жилой дом (дом неповторимый, претендую-

щий на роль произведения искусства). Дом был носителем культурных, престижных и эмоциональных ценностей, ориентированных на вечную значимость. Типовой жилой дом современного города, лишенный индивидуальных характеристик, на такую роль претендовать не может. На индивидуальность, неповторимость, художественную значимость начинают претендовать не жилые дома, а улицы, бульвары, скверы, парки, внутриквартальные территории. Они берут на себя роль основы городской среды, объединяют общественные здания, исторические и архитектурные памятники, уникальные сооружения города как свои элементы. Они, а не отдельный дом, стремятся стать новой основой пространственного синтеза искусств.

Век урбанизации отделил человека от природы, мы в значительной степени разучились глубоко ощущать ее прелести, подолгу созерцать ее неисчерпаемую красоту.

В городском парке, где чередуются места активных общественных развлечений с участками тихого отдыха (рассчитанными на состояние «публичного одиночества»), задуманы своеобразные «сады камней» — заповедники общения с солнцем, водой и ветром (рис. 13). Излучины Тихвинки — это всякий раз иной пейзаж, но всегда с незримым присутствием человека, это природа русского севера, за тысячи лет сросшаяся с человеком, являющаяся памятником культуры не менее характерным, не менее ценным, чем архитектурные сооружения.

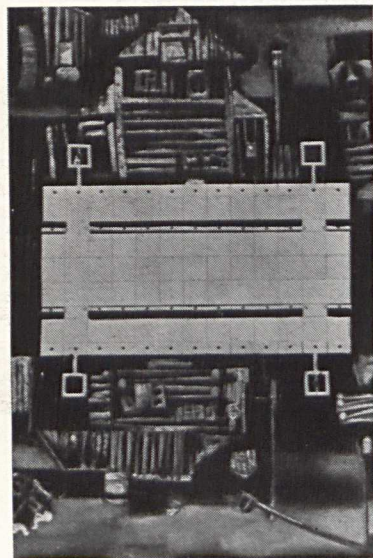
В будущем парке Тихвина природа пронизана созидательной деятельностью человека, и символом этого непрерывного взаимодействия будут заложенные еще Петром I шлюзы и пролетающие над водой кабины современной подвесной дороги.

*

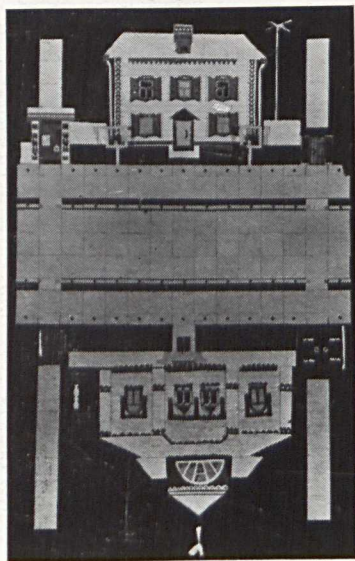
Зарисовки, наброски, этюды не могут быть непосредственным материалом проектного оперирования. Более того, современное состояние проектного искусства, перед которым, по сути дела, только что во всем объеме встала задача проектирования среды, не имеет в своем арсенале всех необходимых для этого средств, не имеет языка, на котором могли бы ставиться и решаться многие насущные проблемы организации среды.

Если целенаправленная работа с рельефом осуществляется в специально для этого созданной системе горизонталей, то колористическое решение среды, ее ритмический строй, фактурные характеристики и

4

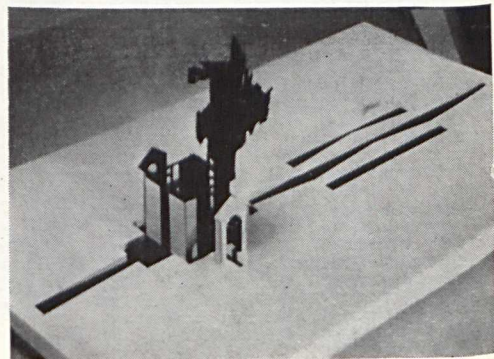


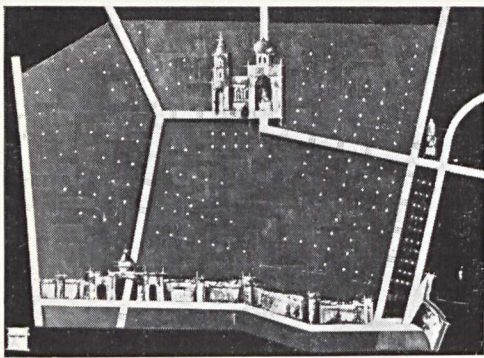
5



6

8





другие встающие перед проектировщиком в процессе работы над средой вопросы еще не имеют того вспомогательного оперативного языка, в котором задача могла бы быть достаточно ясно поставлена. Естественно, что в творческих группах Центральной учебно-экспериментальной студии эти вопросы стали во всей своей остроте. В процессе работы над рядом проектных заданий нам удалось выработать некоторые методические рекомендации, помогающие их решению. Художественная информация, полученная на этапе сбора проектных материалов, в предпроектный период проходит свое художественное осмысление. По этюдам и зарисовкам выполняются и фиксируются основные композиционные темы, фактурные соотношения и колористические конструкции. И уже с ними, а не с натурными эскизами, художник-проектировщик проводит работу по соответствующим проблемам проектирования (рис. 1, 20).

В проекте Тихвина внешнее оформление и благоустройство строятся на композиционных закономерностях, присущих древнерусской архитектуре (рис. 3), а цветовая система города базируется на развитии свойственных ему колористических сочетаний. В выявленную и закрепленную в колористических конструкциях систему легко, не нарушая ее, вводить необходимые цветовые акценты (рис. 19).

*

Осознанное, а чаще неосознанное, но все же активное стремление воспринимать окружающую нас среду как существенный источник информации вызывает все возрастающую озабоченность о своевременном выявлении, охране и реставрации наиболее значимых элементов этой среды. При этом зачастую забывается информационная первопричина стремления к сохранению и восстановлению, она подменяется ностальгией, умилением перед любой стариной, независимо от ее информационной сути. Тяга к вчерашнему оборачивается невосприимчивостью к сегодняшнему.

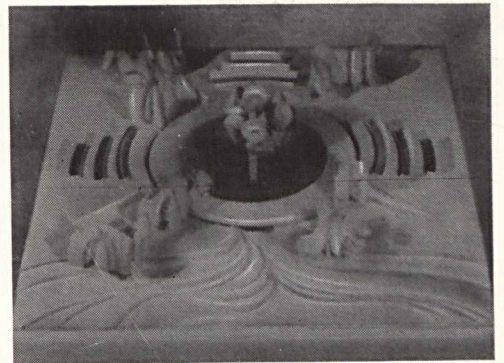
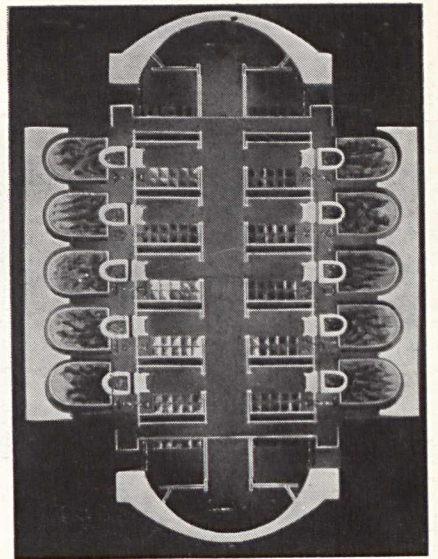
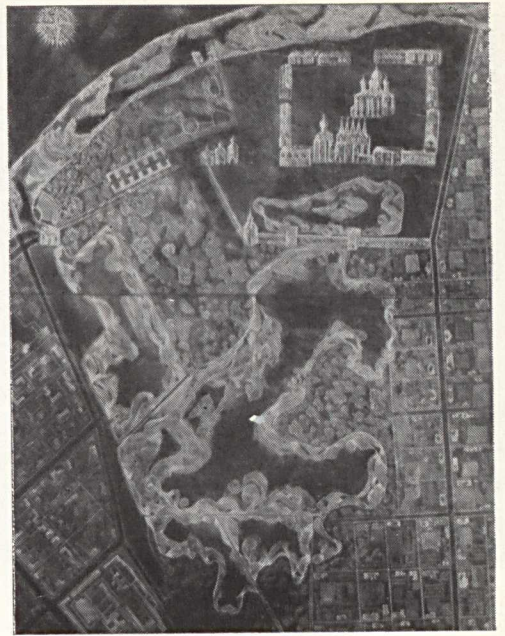
Между тем задача заключается не только в том, чтобы сохранить тот или иной памятник истории, а в том, чтобы определить и выявить смысл его новой жизни. Мы сохраняем и реставрируем не дворец, не храм, не крепость, а памятник культуры, при этом не только памятник прошлой культуры, но и активный элемент культуры сегодняшней.

Историческим центром Тихвина был монастырь, построенный в XVI веке (рис. 4). Проектировщики пыта-

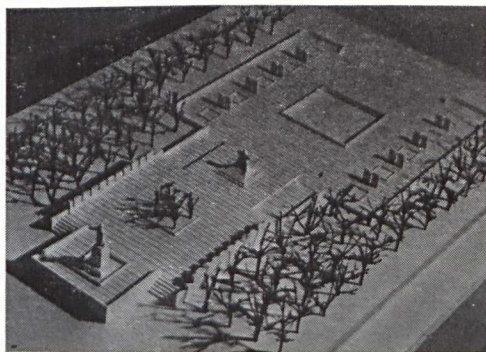
лись определить роль, место и формы существования монастыря в современном Тихвине. По проекту монастырь не превращается в оторванный от жизни города архитектурный заповедник, а принимает на себя все функции развитого культурного центра. В монастырских постройках намечено разместить библиотеку, концертный зал (напротив монастыря, на противоположном берегу Тихвинки, находится дом-музей Римского-Корсакова), помещения творческих организаций, магазины книг и сувениров, ресторан и гостиницу и, конечно, краеведческий музей. Рядом с монастырем в деревянных домах старого посада располагается музей ремесел. Два парка — парк развлечений и аттракционов и парк тихого отдыха — окаймляют территорию монастыря (рис. 11).

Актуальным вопросом реставрации является конфликт, неизбежно возникающий в столкновении задач собственно восстановления памятника архитектуры, с одной стороны, и обеспечения нормальной, отвечающей всем требованиям современности эксплуатации его нового функционального значения — с другой.

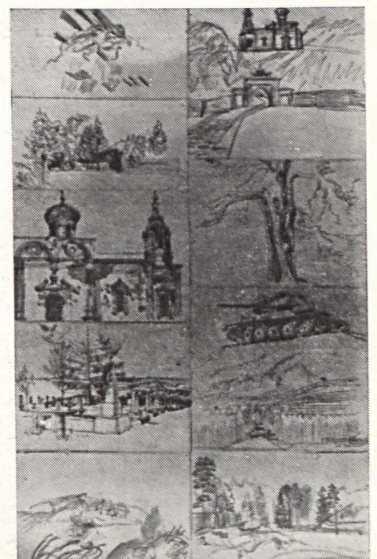
Но проблема не только в этом, она имеет и другой не менее важный аспект. Восстанавливаемый памятник архитектуры, как правило, полностью лишен своей прошлой эксплуатационной функции, ее и не следует восстанавливать; при этом информационное содержание памятника резко возрастает. Для обеспечения этого требуется иная, новая точка зрения, новая психологическая и физическая позиция зрителя. По парадной деревянной лестнице старинного особняка не должны ходить толпы посетителей. Не должны ходить не только потому, что они ее разрушают, не только потому, что она в таких условиях плохо обозрима, но и потому, что в этом случае не обеспечивается необходимое для ее восприятия остраение от объекта созерцания. Естественно возникает вопрос: а по какой лестнице должны ходить посе-



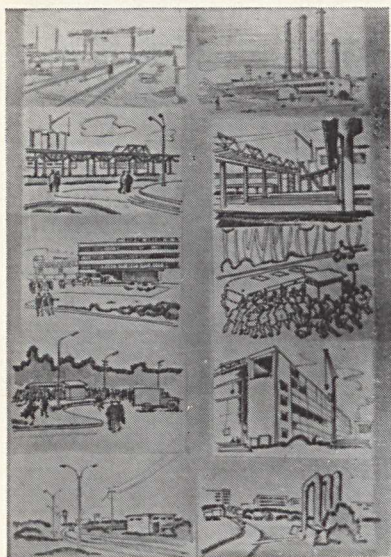
13



10

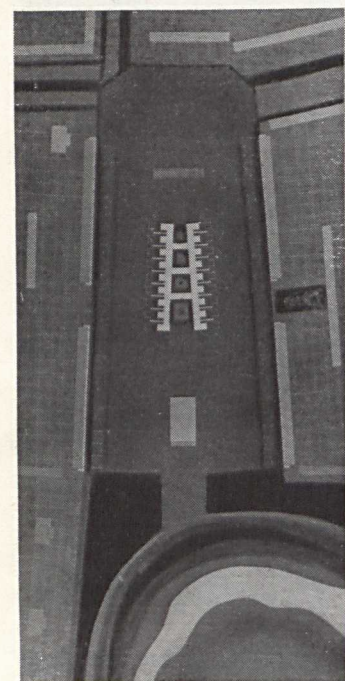
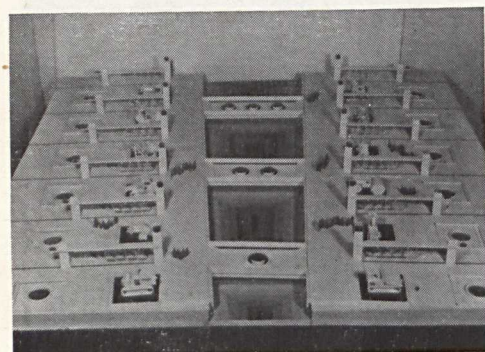


14

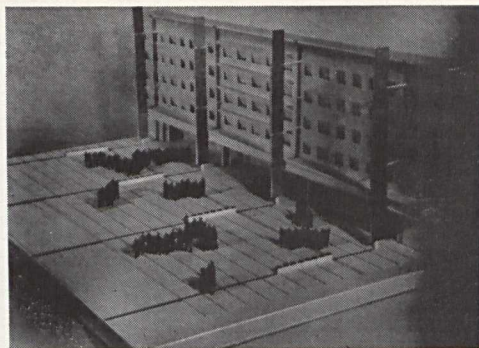


15

17



18



16

тители музея, ведь другой лестницы, других путей движения в здании не было. В этом и заключается конфликтность самой основы реставрации: объект, с одной стороны, должен быть скрупулезно восстановлен, с другой — необходимо обеспечить в корне иное, чем в прежней его жизни, новое существование в иной социальной и культурной системе. Этот конфликт и делает проектирование реставрации искусством — искусством, базирующимся на конфликте как первооснове самой своей сущности.

Приведенные соображения требуют принципиально нового отношения к охране и реставрации исторического памятника. Прежде всего должна быть понятна и определена сущность его новой роли, нового функционирования в системе жизни нового общества, и лишь после этого с обязательным учетом этой новой функции может быть выполнен проект и осуществлены работы по восстановлению памятника. Примером может служить размещение гостиницы в монастырских помещениях (рис. 12).

Стремление сохранить неповторимую индивидуальность Тихвина вызывает потребность максимально восстановить характер застройки — планировку и этажность, материалы и декор его исторического центра. Речь идет в основном об одно- и двухэтажных деревянных домах с резьбой и росписью крылец и наличников, с дворовыми участками, сараями и колодцами, домов, окружающих белокаменные монастырские сооружения. Именно эта среда в ее масштабных соотношениях, ритмике, фактуре и цвете определяла строй города (рис. 2). Стремление сохранить ее — стремление понятное и естественное, более того, способствующее уникальности и остроте решения городской среды нового Тихвина. Однако сразу же встает вопрос: как использовать эти постройки? Часть из них, безусловно, должна стать музеем творчества тихвинских ремесленников — кузнецов и плотников, ювелиров и

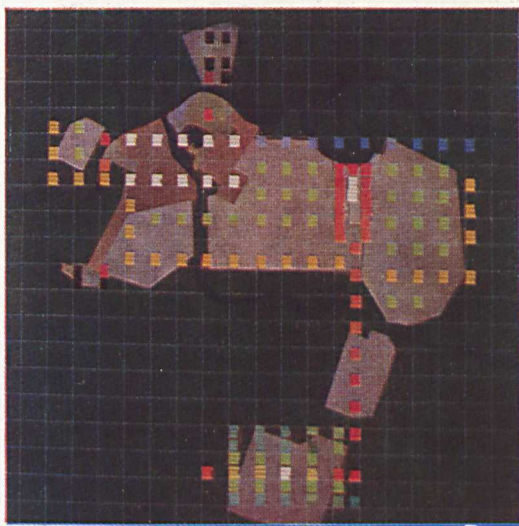
золотошвей. Музеем, открывающим книгу трудовой славы тихвинцев, продолжающуюся в подвигах сегодняшних рабочих Центролита, филиала Кировского тракторного и других предприятий города.

Но так может быть использована только часть построек, остальные проект предлагает передать тем жителям города, труд которых в силу своей специфики в основном проходит дома, — ученым и педагогам, писателям и музыкантам, художникам и народным мастерам. Это сразу ставит вопрос о принципиально различных подходах к реставрации. Если в домах, где будет помещаться музей, необходимо восстановить не только их внешний вид, но и планировку, мебель, утварь, дворовые постройки, инвентарь, инструменты и оборудование (современным здесь надлежит быть только маршруту движения посетителей и технике экспозиции), то в жилых домах все должно быть современным, кроме фасадов с их богатейшим декором. Это не мешает им выполнить ту задачу, во имя которой они восстанавливаются, — сохранить структуру построения и характер исполнения городского центра (рис. 5, 6).

Центральная площадь старой части города — существенный элемент его истории. В первую годовщину Октября названная площадью Свободы, она до самого последнего времени была средоточием его общественной жизни. На площади, у входа в небольшой сквер, расположен памятник В. И. Ленину. Здесь с 1918 года проходили праздничные демонстрации трудящихся города. В глубине сквера, на одной оси с памятником, после Великой Отечественной войны было установлено надгробие погибшим воинам Советской Армии.

И памятник, и надгробие — городские святыни. Сооруженные в трудные для страны времена, они по качеству выполнения, материалам, масштабу и художественному уровню, может быть, и не соответствуют своей исторической значимости. Сегодня, очевидно, их выполнили бы лучше. Но проект предлагает не их замену, а такую систему благоустройства, которая образно выявляет величайшее уважение современников к своей истории, свою неразрывную связь с ней. Композиционная роль площади в структуре города в проекте значительно увеличена за счет развития сквера до берега Тихвинки. Это сразу делает ее одним из трех, наряду с монастырем и центром нового города, опорных пунктов городского пространства Большого Тихвина.

12



Запроектированный по берегам Тихвинки городской парк связывает эти три исторических культурных центра в единую систему. За счет вертикальной планировки площадка, на которой расположен памятник В. И. Ленину и надгробие погибшим воинам Советской Армии, приподнимается. Цоколь облицовывается гранитом, на его верхний уровень ведут располагающиеся по бокам памятника парадные ступени, на парапете цоколя устанавливаются бронзовые доски с именами почетных граждан города. Здесь же, развивая композицию в глубь сквера, по направлению к Тихвинке, организуется экспозиция, рассказывающая о работе лучших людей Тихвина (рис. 10). Такое построение подчеркивает общественную значимость этой экспозиции, помогает ощутить историческую сущность сегодняшних достижений тихвинцев. В этом, очевидно, существенный аспект воспитательного значения городской среды, выполнения городом исконно присущей ему функции приобщения к общественным идеалам.

*

Придавая большое значение восстановлению исторических и архитектурных памятников, мы незаслуженно мало внимания уделяем проблеме их консервации. Между тем консервация может быть эффективным средством введения разрушенных сооружений в число действующих культурных объектов. Консервация обладает большой силой образного, эмоционального воздействия. Достаточно вспомнить сохраненные руины Дома Павлова в Волгограде или величие разрушенных построек античности.

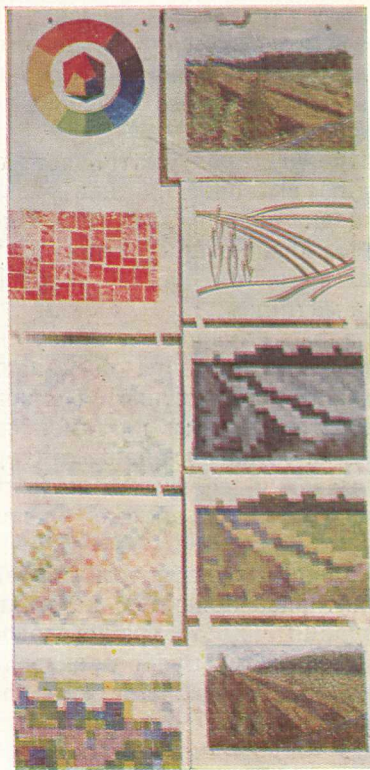
В центре тихвинского городского кладбища стоит церковь. Она построена в XVII веке в честь победы над шведскими интервентами на месте, где были похоронены герои сражений, она пробита снарядами во время боев Великой Отечественной войны, герои которой похоронены здесь же (рис. 14). Проект предлагает не восстанавливать церковь, а со-

хранить, законсервировать в существующем состоянии, превратив тем самым в своеобразную триумфальную арку славы героев-освободителей. Внутри пробитой снарядами церкви мыслится бронзовая скульптура скорбящей над убитым воином Матери Родины, у ног которой в полу под стеклом сложены знамена шведских и немецких оккупантов (рис. 9).

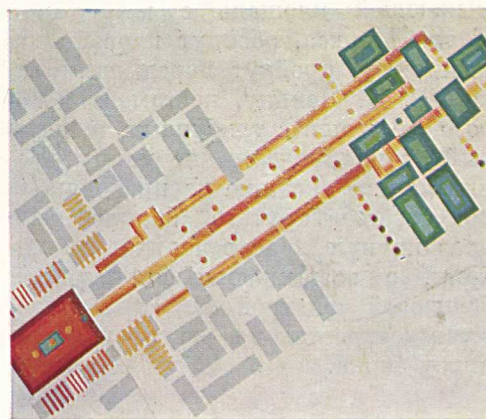
У стен тихвинского кладбища похоронены убитые во время варварских бомбардировок эвакуировавшиеся из Ленинграда жители — дети, женщины, старики. На фоне разрушенной кладбищенской стены (она тоже не восстанавливается, а консервируется) возводится невысокий гранитный постамент с положенными на нем бронзовыми венками. Гранитным же цоколем окаймляется засаженная стриженной зеленой травой территория захоронений. Ее заливает красный свет скрытых в цоколе прожекторов (рис. 7).

Во время бомбардировок Тихвина чудеса героизма проявили железнодорожники города, рассредоточивавшие скопившиеся на станции эшелоны с эвакуируемыми. Памятник их подвигу предлагается установить в районе вокзала так, чтобы его видели и жители города, и пассажиры проходящих мимо поездов. На площадке около единственной сохранившейся с того времени станционной постройки, среди искореженных войной рельсов высаживаются цветы. Внутри павильона, на полу — венок, на стенах — имена героев, рядом, накрывая всю постройку, — скульптурная композиция, олицетворяющая обрушившийся на землю металлический смерч, в единоборстве с кото-

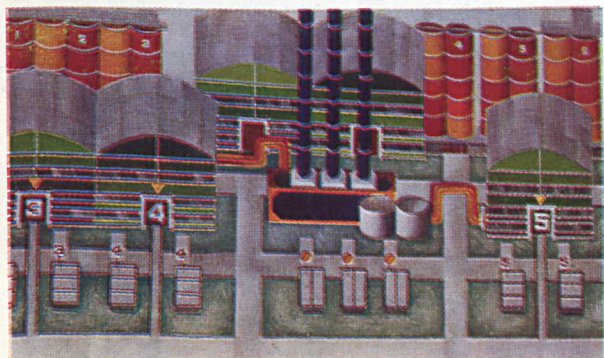
20



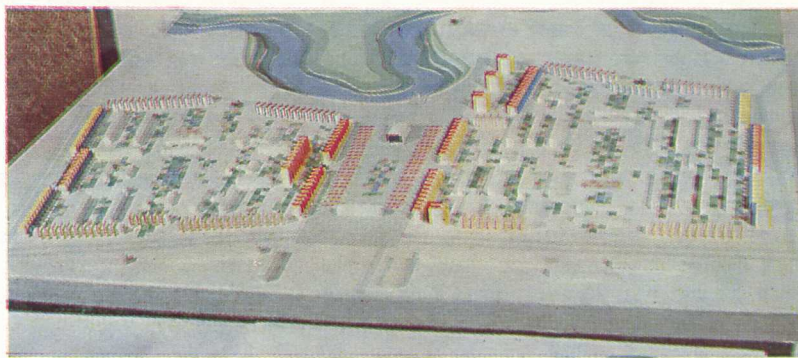
21



22



23



рым победили погибшие герои (рис. 8).

*

Главная площадь Тихвина развивает композиционные основы исторически сложившейся структуры этого древнего города. Расположенный на высоком берегу Тихвинки новый центр города открыт на излучину реки. Он включает в свое пространство удивительно красивую природу ее незастраиваемой поймы. Новый центр города как бы перенимает у монастыря его градообразующую функцию.

Проект предусматривает организацию выставки на центральной площади нового Тихвина. Площадь и выставка открываются расположенным на высоком берегу Тихвинки памятником В. И. Ленину. Ведущие из раскинувшегося внизу парка парадные лестницы соединяют его с выставкой и являются одновременно величественным постаментом памятника. Благоустройство территории выставки, ее газоны и фонтаны делают ее неотъемлемой частью парка (рис. 18).

Главным экспонатом выставки служит расположенное на торце нового здания кинотеатра световое табло. Здесь бьется пульс производственной жизни города. Непрерывно меняющиеся цифры фиксируют темп работы предприятий, отражают ход соревнования. На территории выставки организован показ продукции и рассказ о передовиках производства (рис. 17). В праздничные дни демонстрации трудящихся пойдут по замыкающей площадь с юга улице Карла Маркса, обойдут площадь по периметру, пройдут перед памятником В. И. Ленину, постамент которого совмещен с трибунами, и вновь выйдут на продолжение улицы. Великолепное зрелище на проходящую по гребню крутого берега реки праздничную, расцвеченную знаменами, с возвышающейся над ней бронзовой фигурой В. И. Ленина, толпу откроется из расположенного внизу парка.

*

Существенным аспектом проекта является цветовое решение центра города. Общественный смысл, образное значение и эмоциональное звучание нового центра требуют его колористического акцентирования в исторически сложившейся цветовой конструкции Тихвина. Между тем фасады уже построенных в центре многоэтажных домов облицованы бетонными плитками, покраска которых бессмысленна. Введение же цвета в лоджии и ограждение балконов

не даст необходимого для создания цветовой системы количества цвета и будет прочитываться в масштабе площади случайными пятнами.

Проект предлагает создание специальных «цветоносителей», крепящихся к домам на расстоянии метра от их пилонов. Пилоны несут на себе как всю необходимую площади информационную, так и колористическую нагрузку. Каждый пилон окрашен с двух сторон, при этом цвет стороны имеет еще тоновую растяжку по секторам пилона, соответствующим высоте этажа дома (рис. 16, 23). Такое решение создает непрерывно меняющийся по мере движения по площади цветовой климат — то все пилоны воспринимаются идущим по площади человеком с одной стороны, и вся площадь предстает в одном цвете, то с другой, и площадь меняет свой цвет, то часть пилонов открыта одной стороной, часть другой, и это соотношение все время меняется. Кроме того, возможен поворот вокруг своей оси каждого сектора пилона, что еще больше обогащает цветовую систему. Пилоны становятся своеобразным инструментом, дающим возможность всякий раз создать новое по своему эмоциональному звучанию цветовое решение. Конструкция пилонов позволяет также легко менять и расположенную на них текстовую информацию. По мере удаления от центра цветовая нагрузка уменьшается, цвет сосредоточивается на элементах оборудования внутриквартальных территорий и детских площадках.

В систему благоустройства центра в роли игровых и кружковых помещений, отдельных торговых точек и кафе, выставочных залов и других общественных мест включаются сохраняемые по проекту постройки старого Тихвина.

*

Совершенствование и строительство промышленных предприятий — материальная база общества будущего. Но эти же предприятия являются одновременно его духовной базой, его культурной основой. Предприятия не только производят ту или иную продукцию, но и воспитывают нового человека, определяют его образ жизни, формируют идеалы. Воспитывает человека коллектив предприятия и среда, в которой протекает его труд. Поэтому забота о техническом совершенствовании предприятия должна быть неотделима от внимания к его культуре — культуре труда, культуре быта, культуре среды, то есть к его эстетическому совершенству.

Последний раздел работы по Тихвину — благоустройство, колористика и система всех видов информации на общей территории завода Центролит и филиала Кировского тракторного завода.

Заводы окружает зеленая зона лесопарка. Стремление максимально сблизить заводские сооружения с природой и одновременно выделить, акцентировать их техническое совершенство послужило основой принятой колористической системы. Бетонные стены заводских корпусов окрашиваются в зеленый цвет. Богатство цветового решения достигается за счет чередования разных тонов одного цвета. Основная часть дымовых труб синяя. Желтые, оранжевые, красные трубопроводы и технические устройства контрастно выделяются среди сине-зеленых массивов (рис. 22).

На уровне второго и третьего этажей здания заводоуправления запроектирована новая проходная. Проходная — центр наглядной агитации и информации заводов. На ее фасаде текст основного призыва. Внутри проходной средоточие стендов с информацией, которую должен получить каждый по пути к своему рабочему месту. Такие же стенды, сгущаясь на остановках транспорта и разрежаясь между ними, как бы объединяют заводы с городом. Эта связь заводов с главной площадью города и ее выставкой еще более подкрепляется ярко окрашенными, идущими вдоль всей дороги на завод трубопроводами теплотрассы (рис. 21).

*

Проектные предложения по Тихвину не претендуют на роль эталона для подобных работ. Такого эталона, очевидно, не может и не должно быть, иначе потеряется индивидуальность, неповторимость города. Работа не претендует на категоричность методики. Это скорее процесс поиска средств и методов решения аналогичных задач, чем фиксация рекомендаций. Проект, очевидно, подлежит обсуждению как постановка вопроса, как утверждение значимости и необходимости проектирования, основа которого — культурный смысл городской среды — синтез ее пространства, истории и деятельности живущих здесь людей.

Р. Коваль

Ленинградский текстиль



М. Ганько
«Законцованный край»
Смешанная техника

М. Курис
Гобелен «Бег».
Шерсть, гладкое ткачество

А. Якуничева
Декоративные ткани.
Ткачество

В. Самошкин
Панно «Ромбы».
Синтетическая ткань,
аппликация

М. Курис, Л. Косых
Декоративные ткани.
Батик

На стр. 16, 17

Г. Светличная
Платья из трикотажа

Образцы художественного ткачества, ткани с машинной набивкой и украшенные ручной росписью, головные платки, панно, гобелены; ансамбли одежды, изделия из трикотажа; промышленные эталоны и работы, где, не связанный заказом, художник дает полную волю фантазии, — все эти разнообразнейшие экспонаты сошлись под одной крышей, под одной вывеской «Ленинградский художественный текстиль»!

Эта выставка, организованная Союзом художников РСФСР в начале 1974 года и показанная в Выставочном зале на Охте, была не только специализированной, но и итоговой: на ней были представлены работы последних нескольких лет. Однако, подобно любой выставке, она лишь намекала на подлинную полноту жизни искусства: на выставке отсутствовали произведения некоторых художников, много и успешно работающих в текстиле, отсутствовали большие заказные работы — заметные вехи в развитии ленинградского декоративно-прикладного искусства. Окажись они в экспозиции, они существенно и к лучшему изменили бы общую картину. Тем не менее, даже и с этими пробелами выставка представляла несомненный интерес, отразив и своеобразие ленинградского текстиля, и характер стоящих перед ним проблем. Единицей отсчета, исходным модулем, объединившим все выставленные произведения, был простой кусок ткани. Перед зрителем прошли все возможные его варианты — ткани утилитарные и декоративные, машинные и ручные, решенные в приемах графических и живописных, в формах растительных и геометрических, «сюжетных» и «бессюжетных».

Добротный профессионализм характеризует в целом работу ленинградских текстильщиков, мастеров ручной росписи. Это явление отстоявшееся. Ленинградцы тяготеют к сближенной цветовой гамме, к смягченным цветовым контрастам, обнаруживают пристрастие к линейному графическому началу. Эти особенности в той или иной мере проявились в работах многих художников:

Г. Сурской, Н. Ратиной, В. Никольской, Н. Мудреновой, В. Громовой, Л. Косых, С. Бунцис и других. Но, пожалуй, с наибольшей определенностью в тканях М. Куриса, художника, предпочитающего разработки драматически сумрачных регистров и относительно несложных, но изысканно-отточенных геометризovaných форм (ткани «Народная», «Геометрия», «Змея»). В утонченный ленинградский монохром неожиданно решительным аккордом вторгаются ткани Е. Карабан («Пейзаж», «Фрукты»). Растительные, как бы текущие и при этом энергичные формы, не просто яркий — хочется сказать, яростный цвет в тканях этого автора. Он идет от народных источников, от красок вятских игрушек, хохломы, росписи Полховского Майдана и Крутца. Да, в Ленинграде всегда преобладали «монохромисты» и «графики», но непременно находились идущие вразрез с общей тенденций цветовики-колористы. Не может художник не отозваться на каждодневные впечатления, на небо в облаках, на власть ленинградских туманов, на серебристый сумрак белых ночей. И уже от самого человека, из жажды гармонии и равновесия возникают иные, красочные элементы. Они — как витамины. Их мало, но они насущно необходимы. Как выглядели бы пейзажи Коро без красного пятнышка — шапки рыбака, без оранжево-розового облака?

В каком соотношении между собой находятся уникальное произведение художника-текстильщика и эталон, создаваемый в жестких рамках заказа и возможностей производства? В идеале уникальное и промышленное соотносится, как лабораторный поиск, эксперимент и его практическое воплощение. В действительности сейчас это два потока, направление которых, увы, часто не совпадает. В одном действует тенденция к максимальному богатству и полноте выражения, в другом — тенденция к упрощению. Но жизненно необходимо, чтобы эксперимент «прорастал» в практике, дистанция между искусством и производством сокращалась.

Промышленный текстиль может быть настоящим искусством, выдерживающим сопоставление с уникальными тканями. Об этом на ленинградской выставке с полной убедительностью свидетельствовали ткани А. Якуничевой, работающей на ткацкой фабрике им. А. Желябова. Эти декоративные ткани отличала рациональная простота, неброская, но подлинная красота цвета. Тонкими,



средствах — «историческую ностальгию», романтическую тоску по прошлому. Такая опасность сейчас существует, но к чести ленинградцев надо признать, что они в большинстве своем обладают внутренней силой, делающей их достаточно независимыми при встрече с прошлым. Наибольшим стилистическим единством отличались работы Ф. Лейбовича. Платки Лейбовича — изобразительно немногословные, интеллектуально-суховатые. Белое или красное поле заполняется черными или синими силуэтами. Художник ищет максимальной связанности фона и изображения, заботясь об упругости и лаконизме контура. Изображение никогда не превращается в картину, оно выступает в рациональном подчинении вещи (платки «Свидание», «Букет»). Однако сомнительным представляется обращение в некоторых случаях к имитации приемов, характерных для разных видов вышивки и ткачества (платок «Дон Кихот»). Промежуточное место между текстилем малых форм и монументальным ткачеством занимает панно. На этот жанр сильно влияют и стенная роспись, и станковая живопись, и ковроткачество. Среди панно — работы самого разного уровня и стиля исполнения. Обращает внимание техническое разнообразие: ручная роспись, плетение из шелкового шнура и пенькового шпагата, всевозможные аппликации из натуральных и синтетических тканей. И большой набор мотивов: природа, искусство, петровский Петербург и т. д. Чем моложе техника, тем больше просчетов. Попытки создать картинное ажурное панно из шнура и веревки явно неудачны (панно «Город» Е. Потуловой, «Фонтан» Н. Першиной, «Ладога» Н. Шевелевой). Вероятно, еще не выработалось понимание того, какие решения диктует материал применительно к этой форме. Чисто орнаментальные композиции в той же технике гораздо удачнее (работы Б. Талавира и Л. Хоповой). Панно «Ромбы» В. Самошкина, встречавшее посетителей у входа на выставку, а потому превратившееся в ее своеобразный символ, — веское свидетельство профессионализма, дающего художнику уверенность в себе, делающего его способным к самым рискованным реше-

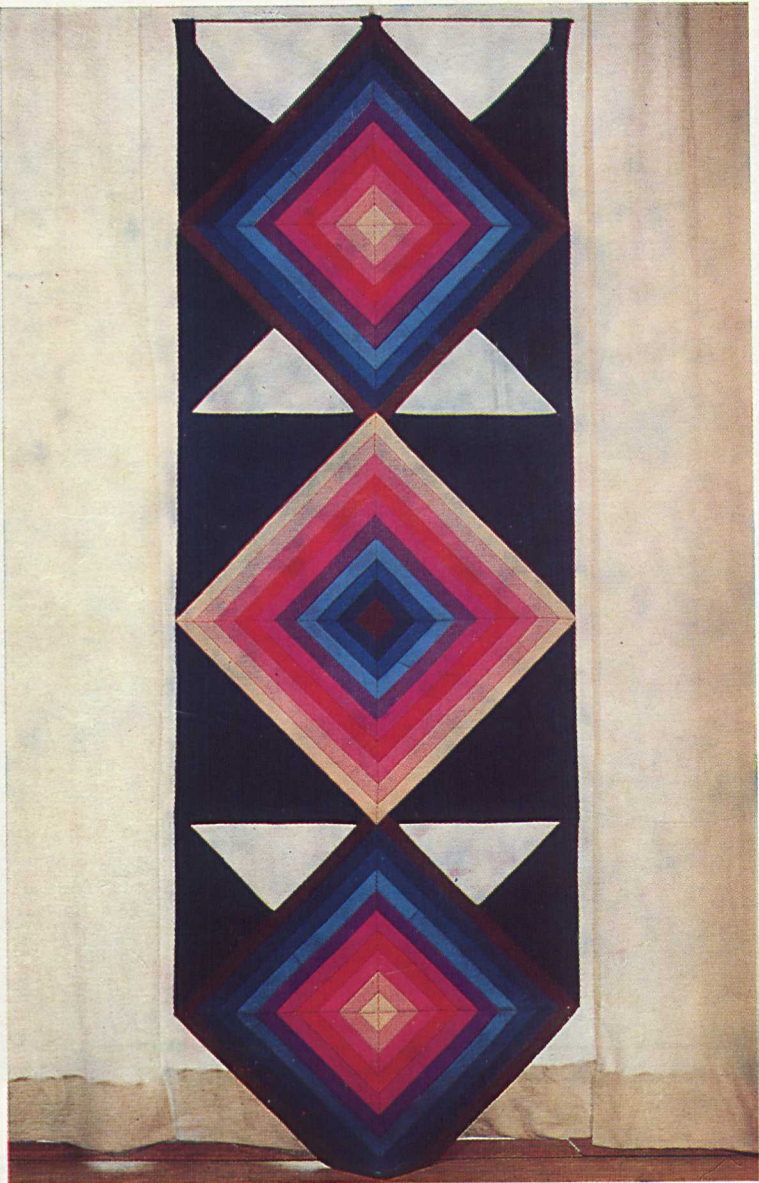
неизбитыми были оттенки коричневого, малинового и сиреневого цвета, точно найдена ширина контрастирующих белых полос. В этом подлинно художественном текстиле соединились традиции и современный отточенный профессиональный вкус.

Очень не выигрышно были поданы ткани текстильной фабрики им. В. Слуцкой. Загнанные в самый конец выставки, густо повешенные, они являли вид «экспозиционной скороговорки». Нигде не было ткани в куске, узенькие их полоски не позволяли увидеть и оценить их узор. Не имела ли место и поспешность в отборе материала? Поскольку никакого выделения промышленного текстиля не было предусмотрено сценарием выставки, логика экспозиции вела к тому, чтобы подходить к этим тканям с мерками, естественными при восприятии уникального штучного текстиля. В значительной мере именно от характера экспозиции возникало впечатление, что ткани фабрики банальны, скучны по цвету и рисунку. Работа большой группы ленинградских текстильщиков оказалась представленной не полно, и, в известной мере, даже скомпрометированной.

Ткани на выставке соседствовали с платками. Их было много. Они в значительной мере определяли впечатление от выставки. Обычные задачи художника-текстильщика решаются здесь специфическим образом. Небольшая обозримая площадь платка одновременно и облегчает и осложняет работу, ее легче заполнить, но значение каждого элемента — фона, фактуры, цветового пятна, линии — намного вырастает. Работа над платком — школа, лаборатория, экзерсисы художника-текстильщика. Здесь отрабатывается понимание специфики декоративных средств — композиции, силуэта, цвета, линии.

Ленинградские платки, как правило, изобразительны, сюжетны. В них, так же как в панно и некоторых гобеленах, раскрывается образно-содержательное своеобразие ленинградского текстиля. Уже не только цвет города — воображением художников владеет вся культурно-художественная традиция. Потребительски-поверхностное отношение к традиции непременно влечет за собой стилизаторство и штампы, недостаточная уверенность в своих





ного ткачества — гобелена. Эта молодая отрасль ленинградского декоративного искусства. На каждой выставке появляются работы новых художников, так что можно рассчитывать, что в ближайшие годы будет осуществлен шаг вперед в искусстве ленинградских ковровщиков. Анализ раздела монументального ткачества заставил остро почувствовать, какой большой проблемой является создание специфически ковровой, не «картинной» формы ковра, проблема особенности всего изобразительного комплекса гобелена.

«Картинность» пока встречается очень часто: в ковре Р. Крестовской «Северное утро» тяжелая масса лохматого по силуэту петуха на переднем плане явно пришла из живописи. Перед нами чисто живописный принцип построения плоскости и толкования формы. В ковре К. Петрушиной «Журавли» как раз изображение птиц представляется неубедительным. Здесь есть все: хохолки, вытянутые лапки, натуралистическая измелеченность контура вместо декоративной разработки цветовых плоскостей, тенденция к традиционной картинной моделировке форм. Впечатление той же станковости возникает от тканых натюрмортов.

У искусства ковра, конечно же, есть свой регистр тем и решений, вытекающих из его собственной природы. Ковер, вероятно, требует широких обобщений и в содержании и в форме.

В гобелене С. Бундис «Березки» только цвет, нюансы желтовато-белого и темного, только выразительность фактурных разработок рожают поэтический, благородно-чистый образ. Как будто бы нес изначальную широкую обобщающую мысль и другой ее ковер «Гнездо», но решен он, на наш взгляд, неубедительно: не найден силуэт птицы, она плохо вяжется с фоном.

Четырьмя работами представлено творчество Н. Еремевой. Произведения ее полны внутреннего движения, в них чувствуешь конфликт, борьбу, выраженную соотношением разных частей композиции, различия в цветовых и фактурных построениях. В них всегда отчетливо видишь ту главную художественную мысль, которая владеет воображением автора.

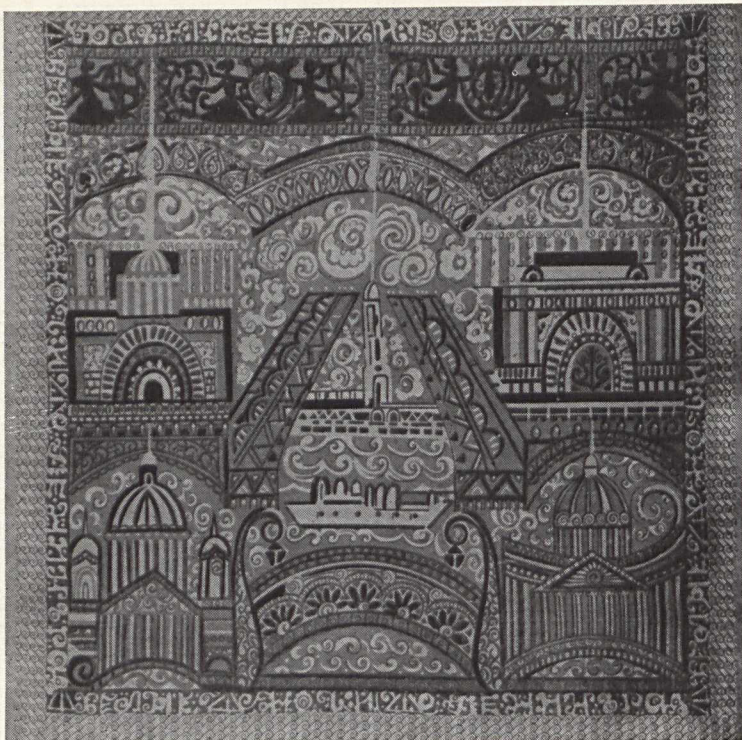
ниям. Художник подошел к опасной грани чрезмерной простоты. Тут действительно все держалось на «чуть-чуть». Чуть менее чистый цвет полос синтетической ткани, чуть меньшая тщательность в их сопоставлении, даже самая малая доля небрежности в шитье — и этот остросовременный витраж-аппликация не состоялся бы...

Небольшие панно-штандарты Е. Писаревой «Игры», сделанные в технике аппликации из кусков шерсти чистых интенсивных цветов, — работа свежая и остроумная. Сами образы содержат нечто шутливое, игровое, органически возникающее из самой техники. Аппликация Л. Успенской «Урожай» из кусков узорных ситцев, наклеенных на ткань нейтрального темно-серого цвета, озадачивает своей претенциозной громадностью. Техника с таким откровенным игровым началом — и вдруг такая многозначительность. Работа противоречивая. Красивая в отдельных фрагментах, она при восприятии с расстояния не складывается в композиционное целое.

В некотором роде полярными явлениями представляются панно Першиной «Все флаги в гости будут к нам» и панно Лейбовича «Октябрь». В первом случае — набор штампов, чистая иллюстративность, в которой нет никакого открытия. С течением времени тему петровского Петербурга решать становится все труднее. Знакомые атрибуты эпохи, их взаимодействие должны всякий раз заново переживаться художником. В противном случае дело сводится к очередным перепевам известных приемов. В панно Лейбовича привлекает как раз остросовременная трактовка исторического сюжета. В качестве исходных впечатлений в образном строе панно угадываются плакаты, лубки, кумачовые лозунги революции. Построенная в маршевом ритме композиция, превратившаяся в выразительную графико-декоративную форму изображения красногвардейского грузовика и фигур революционных матросов, общий дух бодрости и юмора — таковы наиболее привлекательные аспекты этой подлинно оригинальной работы.

Естественный интерес вызывает развитие монументаль-





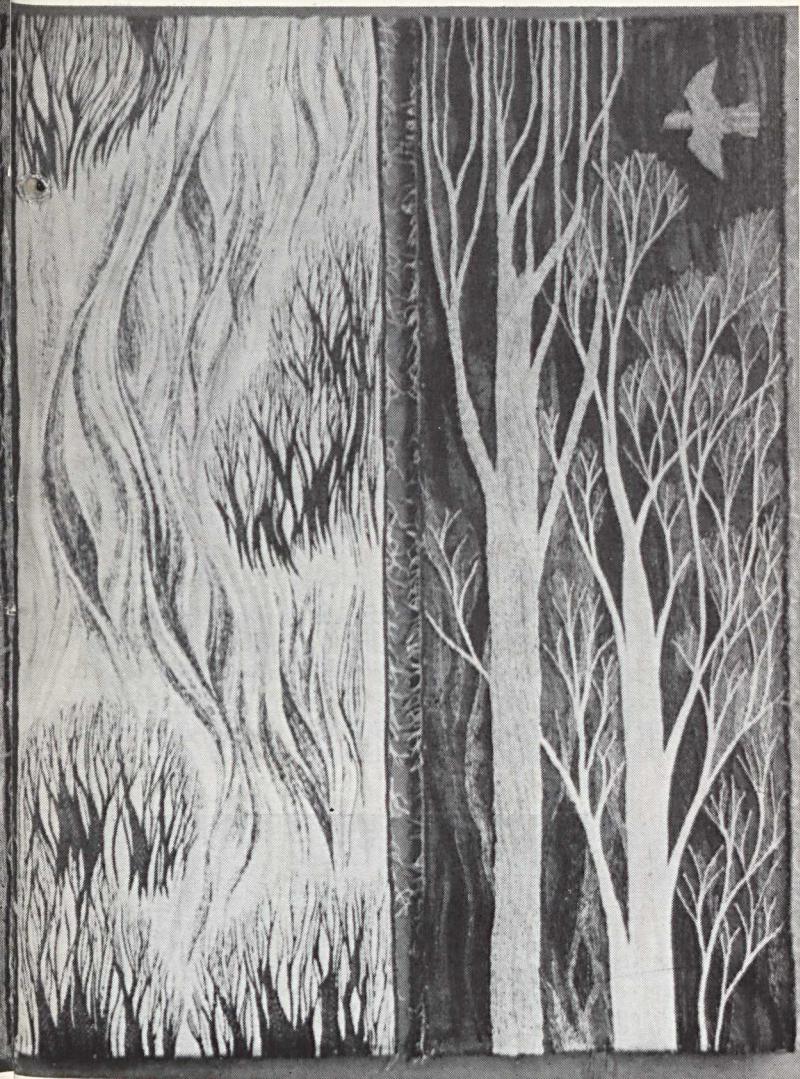
Е. Карабан
Платок «Белая ночь».
Ручная роспись

Б. Мигаль
Гобелен «Времена года».
Смешанная техника



Связать плоскость, объем, графику — задача ковра «Паруса». Порвать со строгим квадратом или прямоугольником обычного ковра, разыграть изломанный, рваный контур, соотнести массу затканых плоскостей с обнаженной основой, активно участвующей в формировании композиции, — вот задача ковра «Городище». Ковер имеет цвет потемневшей олифы, старого темного дуба: тяжелой каплей свисает он на сквозных струнах основы (струях дождя!). Трехчастный ковер «Побережье» решен в формах неизобразительных, и, тем не менее, абсолютно внятных. Одно полотнище — как будто бы открывающееся взору пространство дюн, второе — море. Между ними круг. Земля? Солнце? Тонко найден белесоватый тон, напоминающий цвет прибрежного песка и приглушенный, туманно-голубоватый цвет моря. Ковер «Побережье» воспринимается как образ Прибалтики и даже шире — всего северного приморья. Лирический ковер — таким общим термином можно объединить «Вечернюю песню» Н. Моисевоной с интонацией грусти, с точно найденной мерой обобщения формы, с тональной разработкой колорита; деликатно розыгранный в цвете розово-туманный «Лес» И. Рахимовой; «Заколдованный край» М. Ганько — образ полуреальной-полусказочной Древней Руси. В этой последней работе зазор превращен в основной мотив орнаментального решения. Это придает четкий ритм композиции, однако в какой-то момент начинаешь чувствовать его монотонность, напряженность вещи ослабевает, и исполнительская сторона вдруг начинает преобладать. Ковер Рахимовой «Праздник» заставляет задуматься о другой опасности. Монументальному ткачеству противопоставлена торопливость. Решенный в духе очень приближенного «синтетического кубизма» ковер убеждает, что нелепо переводить в такую трудоемкую, основательную технику мотив недостаточно отработанный, случайный. Несколько произведений представлено творчество М. Куриса. Тональность его ковров сильно отличается от цвета его тканей. Художник в данном случае исходит из подсказки материала. Резкий, даже ядовитый цвет шерсти побуждает мастера создать ковер «Химия»;

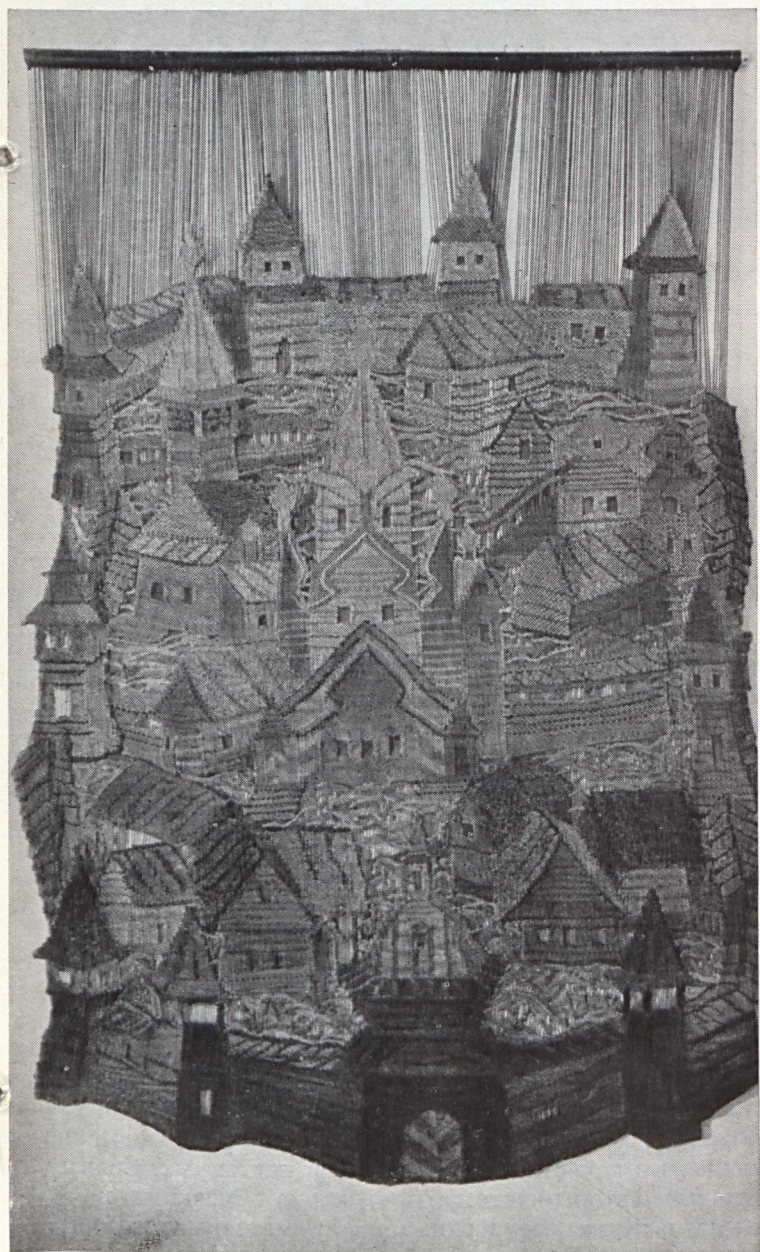
ассоциируются со стилем динамической современности кричащие цвета ковра «Бег». Фактура ковра «Витражный» рождает образ рвущегося к нам через оконный переплет яркого цветного света. Однако это доверие к материалу в одном случае обернулось расслабленностью, творческой пассивностью — ковер «Белый» все-таки очень похож на белую медвежью шкуру, только прямоугольной формы. Весьма примечательным событием выставки явилась сюита «Времена года» Б. Мигалья. Все аспекты этой работы свидетельствуют о серьезности творческих принципов мастера. Здесь показателен и выбор темы — масштабной, эпической, и лаконизм цветовой гаммы при тональном многообразии, богатство фактуры, своеобразный демократизм материала. Художник способен обыграть любой материал — простейшая соломка благородно серебрится, бумажный шпагат образует изящнейшие легчайшие петли, придающие поверхности ковра воздушность и мерцание. Эта серия из четырех небольших ковров — новое свидетельство обретаемой ленинградскими ковровщиками зрелости. Впервые на выставке ковровщиков-текстильщиков показали свою работу ленинградские модельеры и трикотажники. Среди выставленных моделей отдельные были отмечены самым высоким совершенством (платье «Фиалка» — модель Г. Светличной, вышивка Бокаревой), но в целом коллекция одежды носила несколько случайный характер. Экспонированное в духе эффектной витрины, платье воспринималось на этой выставке обособленно от всего остального материала. Диапазон выставки действительно очень широк: от промышленного текстиля до «текстильной скульптуры». К числу образцов последней должна быть отнесена работа Л. Львовой «Натюрморт» (плетение). Какие ассоциативные связи побудили автора выплести — а сделано это с явным задором — натуральных объемных рыбин, черпак, миски, чашки? Намерение зрителя проникнуть в движение мысли автора ничем не решается. Не есть ли это чистое ремесленничество, стремление доказать, что мастерству все доступно,



Ф. Лейбович
Платок «Букет».
Ручная роспись



Н. Еремеева
Гобелен «Городище».
Смешанная техника



независимо от смысла произведения? Техника же ничем не виновата. В ней возможны и удачи, и самые неожиданные решения, но при условии, что мотив, материал и приемы исполнения будут связываться по законам художественной логики.

При анализе ленинградской текстильной выставки напрашивается сравнение с движением поисковой группы. На остановке всегда размышление, всегда анализ — какой путь пройден? Что приобретено? Что потеряно? Какое направление дальнейшего пути наилучшее? Пожалуй, самое значительное достижение ленинградского художественного текстиля — развитие монументального ткачества, гобелена. В дальнейшем нужна особая консолидация сил для разрешения тех сложных внутренних проблем, которые стоят перед ленинградскими ковровщиками.

Высокий профессионализм. Этим качеством отмечены многие работы ленинградцев. Но, во-первых, многие, а не все. К сожалению, работ посредственных на выставке немало, а иногда встречаются попросту дилетантские. Во-вторых, в самом профессионализме таится угроза академичности, консерватизма. На выставке было много добротного, но не хватало неожиданного, «езды в незнаемое». Есть угроза чисто местных, ленинградских штампов, манерности, стилизаторства. Эту опасность нужно преодолевать. Был и остается единственный спасительный путь — глубокое, искреннее погружение в предмет творчества.

Разрыв между «свободным искусством» в текстиле и производством по-прежнему глубок. В действительности он еще глубже, чем это в состоянии отразить выставка. Сократить этот разрыв, а еще лучше ликвидировать его — задача и самая важная, и наиболее трудная. Выставка такой широты охвата — первая в Ленинграде. Она заставляет в полной мере осознать значение экспозиции, подачи материала. Как выделить отдельные виды текстиля, как связывать части в целое, как рядом со штучным текстилем выставлять промышленный, избегая даже намека на «эстетический аристократизм» — ответы на эти оказавшиеся весьма острыми вопросы должны быть найдены в будущем.

В конце марта на Люберецком ковровом комбинате под председательством секретаря Союза художников СССР К. И. Рождественского состоялось очередное выездное заседание Совета по декоративно-прикладному искусству Академии художеств СССР.

Члены Совета и приглашенные на это заседание были ознакомлены с процессом производства машинных ковров, а также с коллекцией лучших образцов изделий в Ассортиментном кабинете комбината. Совет заслушал ряд сообщений, касающихся стиливой направленности ковров ручной и машинной выработки, места их в современном интерьере, образной содержательности, орнаментальных композиций. В обсуждении приняли участие директор Люберецкого комбината И. С. Леошкевич и художественный руководитель Н. Ф. Злодеева.

Ковер — один из самых древних видов декоративно-прикладного искусства. Текстиль — и в то же время не текстиль. Родоначальник всех последующих разновидностей художественного текстиля. Орнаментальный и монументальный в одно и то же время. Многие переименовала наша эпоха во всех областях техники, науки и культуры. Но и она не смогла побороть притягательной силы ковров. Конечно, и в эту область человеческой творческой деятельности пришла техника, заменяя механизмами изнурительный ручной труд (ведь квалифицированная мастерица-ковровщица вяжет за восьмичасовую смену 9—10 тысяч ковровых узлов, образующих поверхность ворсового ковра). Однако едва ли можно назвать еще какую-либо область человеческой деятельности, где человеческие руки и механические приспособления вступили бы в столь длительное и все еще не прекратившееся соревнование. Правда, сегодня оно не столько технологическое, сколько художественно-эстетическое.

Четверть века назад на подмосковный ковровый Люберецкий комбинат, оснащенный первоклассным по тому времени оборудованием, пришли художники Н. Злодеева, Н. Еремеева, М. Скалкина, Е. Ветрова, В. Сакович, Л. Шестакова, А. Корнилова, чтобы работать над машинными коврами. Спрос на ковры возрастал. Была поставлена задача увеличить их выпуск. Но что выпускать? В каком направлении работать над машинным ковром? Пойти по пути традиций национального народного ковроткачества или же создать, изобрести в машинном ковре новое, свое, выступить с творческими предложениями? Эти вопросы возникли перед художниками еще в 50-х годах. Ответить на них с исчерпывающей полнотой нельзя, пожалуй, еще и сегодня.

В психологии массового потребителя сложился, если так можно сказать, устойчивый стереотип ворсового ковра. Это ковер туркменский, азербайджанский, дагестанский, решенный в насыщенной, преимущественно красно-синей гамме, с одним или несколькими медальонами в центре, с узорно разработанными углами и каймами. Такой ковер вполне возможно воспроизвести на механических станках при условии известного упрощения орнаментальной структуры и колорита — упрощения, однако, такого, чтобы образный строй ковра как произведения народного, национального искусства не пострадал. Лучшие художники Люберецкого комбината с течением времени освоили такой путь.

Потребитель был доволен, но критика не поощряла такого рода исканий. Вслед за первым коварным вопросом: в русле традиций или же наперекор им? — возникал другой, не менее важный: что такое машинный ковер, очень похожий на подлинный ковер ручной работы, — пендинский или кзыл-аякский? Что это — эклектика, стилизация или все-таки творческое развитие традиций? Именно поэтому люберецкие художники отступали от традиционных схем, стремились давать свою трактовку, как бы свое современное толкование древних символов. Однако и это надо было делать весьма осторожно, чтобы не получилась непозволительная игра формами и мотивами, из-за чего вся орнаментальная структура превращается в бессмыслицу.

Еще в 50-х годах люберецкие художники начали работать над созданием оригинального русского ковра. Прототипа русского ворсового ковра, по сути дела, не существует. Однако русская орнаментальная культура располагает огромным «строительным материалом». Это и гладкие паласные, и махровые русские ковры с цветочными мотивами, и вышитые ковры из помещичьих или монастырских мастерских XIX века. Первоначально художники

Н. Каплан

Машинное ковроделие

комбината шли от традиционной схемы восточного ворсового ковра, с отчетливо выраженным центром, каймами, углами. Традиционное орнаментальное заполнение, условное и символичное, заменялось при этом растительным орнаментом. Люберецкий ковер 60-х годов, постепен-



Ковер Лентварийской фабрики.
Литва

но отходя от традиционной восточной схемы, становился более творческим, современным.

Композиционные приемы и колорит художники брали от старинных русских вышивок, резьбы и росписи на прялочных донцах, от золотого шитья и шитья бисером. Колорит в этих коврах золотисто-зеленый, золотисто-голубой и т. п.: современный машинный ковер рассчитан на новые дома, новые квартиры, наполненные воздухом и светом.

Пристальное изучение русского народного искусства открывает перед художниками новые, иные, чем на Востоке, закономерности художественного обобщения, подчас иные принципы геометризации растительных, зооморфных, архитектурных мотивов. Центральное поле ковра утрачивает свой центрированно-медальонный характер, оно заполняется более равномерно, что дает возможность более логичного использования этих ковров в современном интерьере в качестве напольных или настенных. Своим творениям авторы часто дают название «Русский», но нередко и иные поэтические и образные наименования: «Цветочный», «Растительный», «Весна», «Розы», «Ря-

заны», «Смоленский», «Псковский» и т. д. За каждым ковром видится тот архитектурный интерьер, в котором предполагается или хотелось бы его в дальнейшем использовать. Иногда, напротив, интерьер дает и жизнь и имя ковра; таков, например, очень изысканный по построению, классический по ритмам ковер В. Сакович «Архангельское».

Одной из новых работ является большой ковер (3×4 м) «Мимоза» заслуженной художницы РСФСР Н. Еремеевой. По его центральному полю цвета слоновой кости располагаются рядами голубовато-золотистые узорные ромбовидные медальоны. Ковер как бы излучает солнечный свет, создает настроение торжественной радости и ассоциируется в свою очередь с интерьерами классицизма музеев-усадб — таких, как Кусково, Останкино, Архангельское.

Благородны по гамме, щедры по разработке растительных мотивов русские ковры Е. Ветровой, М. Скалкиной, А. Корниловой.

В последнее десятилетие сложились интересные коллективы художников на других ковровых комбинатах и объединениях: подмосковном Обуховском, Витебском, Кировабадском, Лентварийском...

Многие обуховские ковры по своему эмоциональному строю близки к люберецким. Это орнаментальные русские ковры С. Матвеева, А. Флеровской, зеленый орна-

позиционной силой, чистотой и насыщенностью цветовых вариаций. Национальные традиции здесь использованы не прямолинейно, они — в самом взгляде на природу, в изысканной графичности разработки форм, в культуре цвета — сложного, богатого тональными переходами. Если взглянуть на современный машинный ворсовый ковер в целом, то можно сказать, что в нем не только преобладает национальная тема — русская на подмосковных комбинатах, белорусская в Белоруссии, молдавская — в Молдавии и т. д., но также постепенно побеждает и светлая гамма цветов — как в архитектуре и в интерьере.

На смену глубокой красно-синей гамме явилась тональность, с одной стороны, сдержанная, пастельная, иногда торжественная золотисто-белая, с другой — звонкая, яркая, какой, например, покоряют лентварийцы.

Художники всегда помнят о том, что ковер — крайне специфическая, веками отстоявшаяся форма декоративного текстильного изделия и что деление на центральное поле и кайму или решение из нескольких кайм и подкаемков здесь так же обязательно, как рифмовка в сонете или трехчастное построение в классическом фортепианном концерте. Ковры, выпускаемые ковровыми комбинатами, — это изделия в каком-то смысле традиционные, и мы не ошибемся, если назовем их народными.

«Машинный ковер пужно считать произведением искусства (несмотря на тираж), — пишет в редакцию «ДИ СССР» главный художник Кировабдского коврового комбината А. Климов, — ведь авторская мысль доходит до потребителя в том виде, какой был задуман художником!» Это справедливо, но лишь отчасти. Ковер — это всегда плод коллективного художественного творчества, где гармонично слиты индивидуальный талант художника с опытом всего творческого коллектива. В этом смысле процесс создания каждого нового ковра имеет много общего с подлинно народным художественным творчеством, где коллективные формы отработки, шлифовки, «доведения до дела» стоят на первом месте.

Однако психология спроса меняется много медленнее, нежели психология творчества. Потребитель все еще ищет, требует насыщенности по цвету красно-синих ковров. Они представляются ему более «настоящими». В действительности здесь просто имеет место инерция привычки, особенно сильная и стойкая там, где это касается древности традиционной национальной художественной культуры.

До сих пор технические ограничения мешали выполнять на машине многоцветные ковровые рисунки. Однако уже сейчас техника открывает новые возможности для воспроизведения (самым тончайшим образом и без каких-либо отступлений или упрощений) старинных традиционных ковровых композиций.

Но наряду с машинным продолжает развиваться и ручное ковроделие. Оно существует, с одной стороны, как народный промысел, с другой — как индивидуальное творчество профессиональных художников. (О последних мы здесь говорить не будем, поскольку это специальная тема).

Все тот же потребитель, но на этот раз уже зарубежный, требует ковров ручной выработки (очевидно, в силу все той же устойчивой инерции восприятия?). Предприятия народных художественных промыслов в Туркмении, Узбекистане, Азербайджане, Армении, Дагестане стремятся к наиболее точному, яркому, многогранному раскрытию именно традиционных сторон ковроделия, к повтору классических композиций. Поэтому представляется весьма и весьма спорным воспроизведение изделий ручной выработки на механическом оборудовании (хотя и, как мы уже говорили, все более совершенствующемся). Такое воспроизведение на машине ковра ручной выработки без существенных потерь в колорите и в орнаменте требует от художника великолепного знания и понимания подлинника и столь же великолепного владения всеми техническими средствами. Нужно ли это параллельное существование в общем-то одинаковых по орнаментально-колористическому строю, но выполненных разными способами (и посему имеющих при единстве решения разную цену!) ковров? Очевидно, нет. В решении этой проблемы надо признать вполне закономерным тот путь развития, по которому пошли художники Люберецкого коврового комбината.



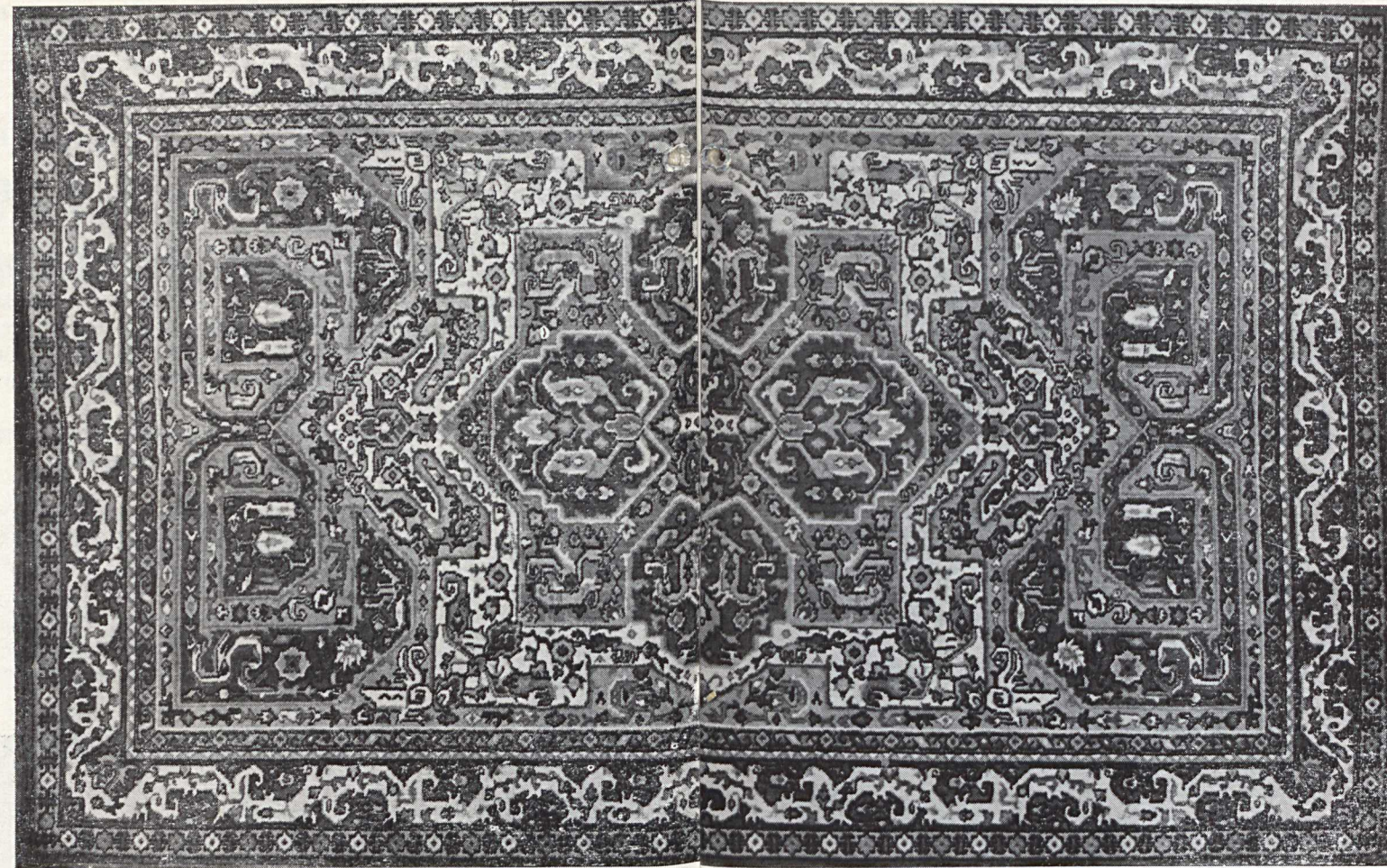
Н. Еремеева
«Танец».
Люберецкий ковровый
комбинат. РСФСР

ментальный ковер Малкиной и др. Подобно люберецчанам, художники этих предприятий стремятся найти свои решения, свой стиль в машинном ковре. Например, на Витебском комбинате используют белорусские орнаментальные традиции, особенно характерные именно в народном ткачестве и в плетении из растительных материалов: строгий геометризм форм, неброский, сдержанный колорит. Именно так стараются работать витебские художники В. Федорович, А. Салейникова, З. Луданэ.

Художники Лентварийского коврового объединения добились высокой культуры декоративных решений и большой оригинальности орнамента другим путем: они создают ковровые композиции прежде всего на основе передачи впечатлений от живой природы — цветения лугов, лесов, садов без какой-либо переработки мотивов народного искусства вышивки, ткачества или даже ковроткачества; в этом смысле они в известной мере опережают даже люберецчан. Лентварийские ковры, такие, как «Ночь» художника А. Ионутса, «Кила» («Тишина») С. Чернявичене, «Биржалис» («Июль») А. Билявичене и другие, чаруют красотой, темпераментностью рисунка, его ком-



← Ковер Иджеванского коврового комбината. Армения



А. Айвазян
«Лейла» (сверху в центре)
Люберецкий ковровый комбинат. РСФСР.

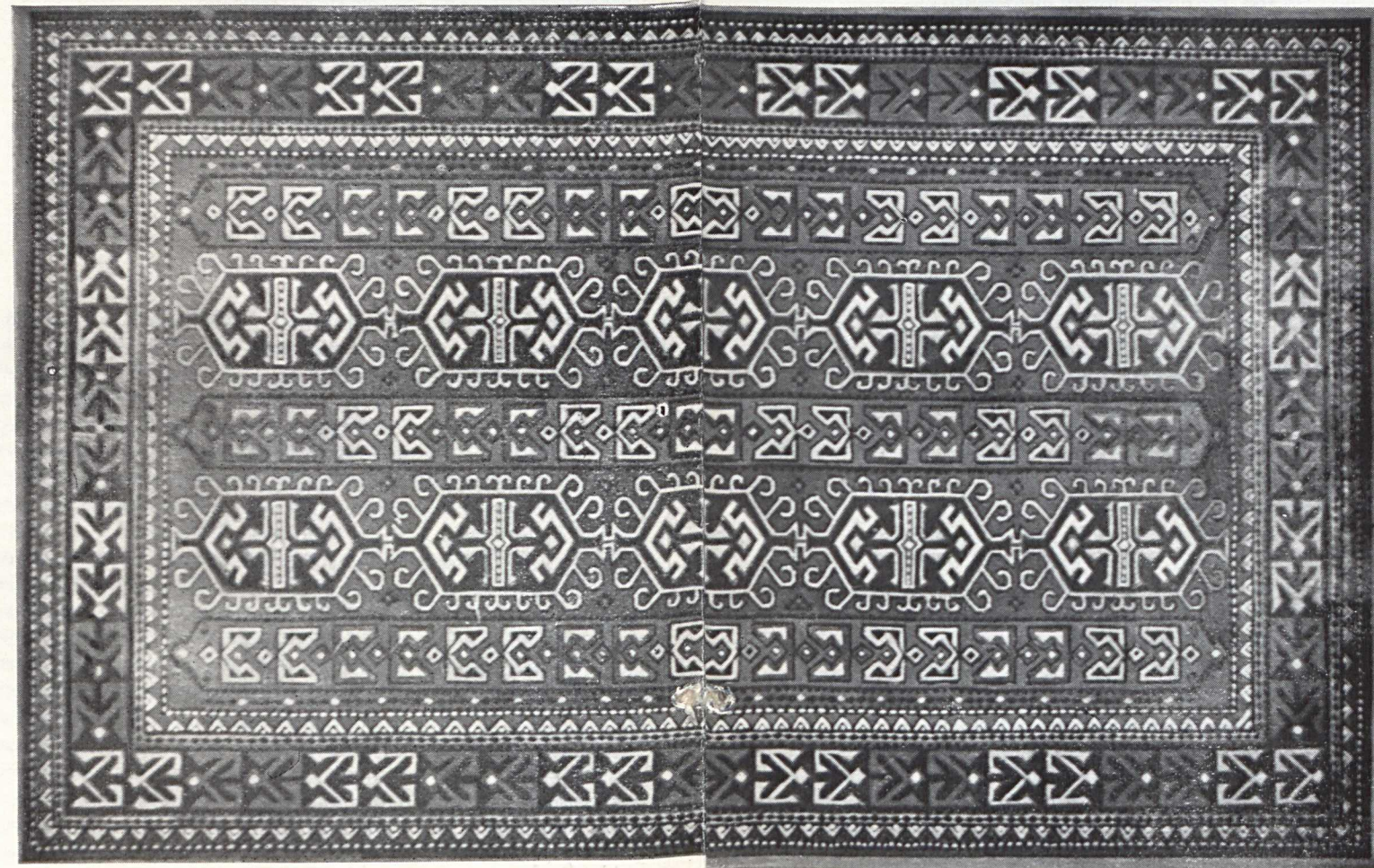
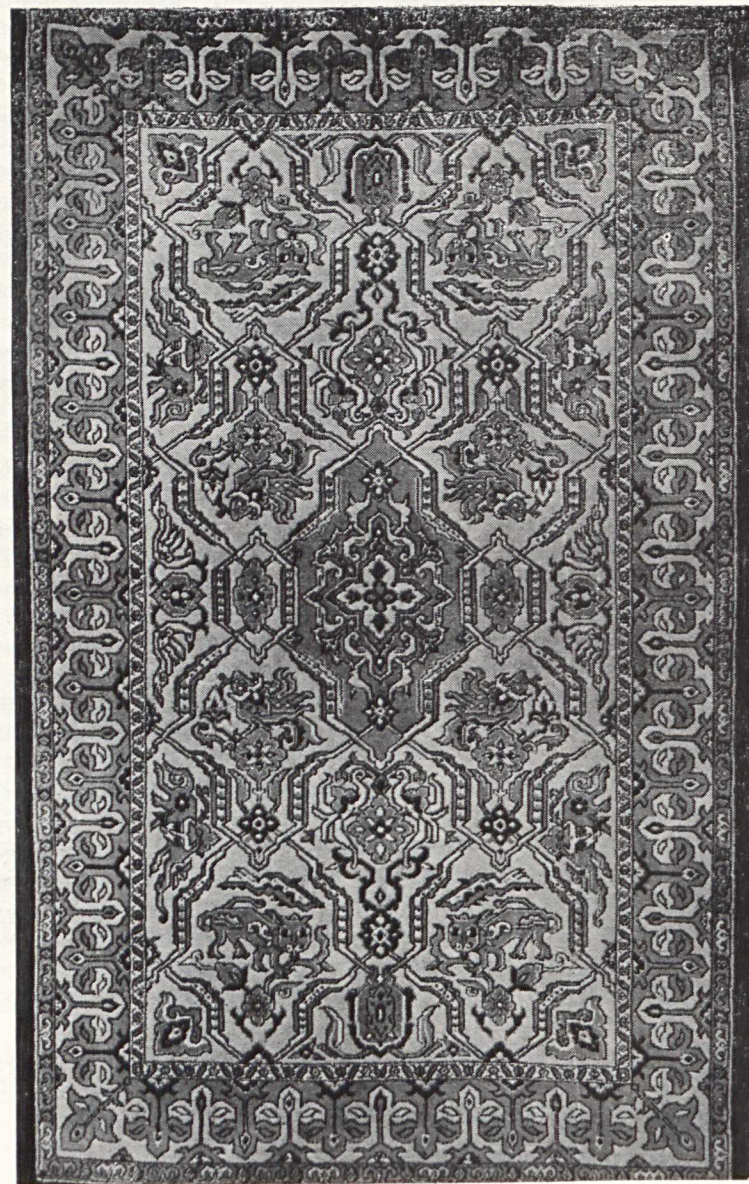
→ Ковер Обуховского коврового объединения. РСФСР



← Ковры Обуховского коврового объединения на выставке

Г. Архипова.
«Теремок». Люберецкий ковровый комбинат. РСФСР

А. Климов.
«Черепаха». Кировский ковровый комбинат. Азербайджан (снизу).



→ Ковер Иджеванского коврового комбината. Армения



Н. Степанян

Искусство Светланы Бескинской

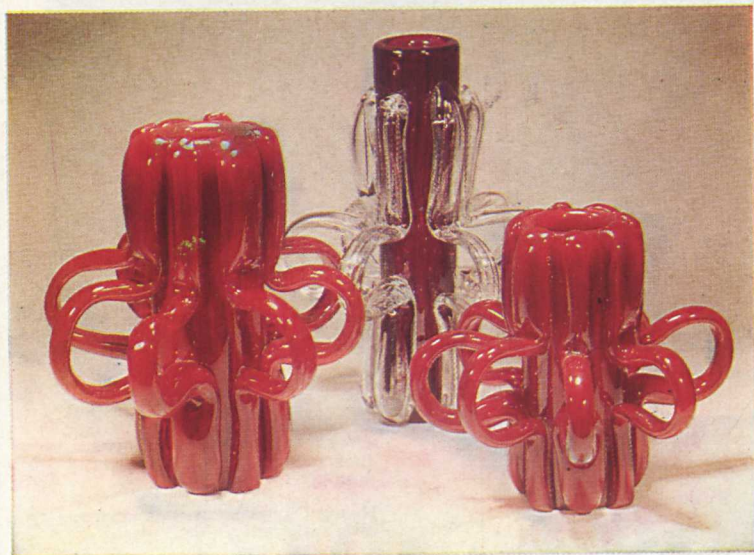
Когда думаешь о творчестве Светланы Бескинской, последовательно анализируя ее работы и проникая в те задачи, которые она ставила перед собой и решала, становится ясно, что пройденный ею путь — это путь самого советского стеклоделия последних 20 лет, сконцентрированный, как в фокусе линзы, в судьбе художника. Само чередование проблем, которые ставит перед собой большой мастер, способы, которыми решаются эти проблемы, многообразные связи с жизнью, с архитектурой, с другими видами искусств, которые художник налаживает сам, силой своего темперамента и во имя реализации своего таланта, — становятся линией искусства. На примере развития творчества выдающихся мастеров нашего стеклоделия — Б. Смирнова, Л. и Д. Шуш-



кановых, В. Шевченко, В. Филатова, Г. Антоновой, В. Мурахвера, В. Муратова, А. Остроумова — можно изучать историю современного советского стекла. Ее можно изучать и на примере творчества Светланы Михайловны Бескинской. Это тот случай, когда черты индивидуальности стали чертами школы.

С самого начала, с первых шагов, творчество Бескинской было отмечено двумя качествами: подлинным интересом к заводскому производству, к овладению

массовой предметной формой и стремлением к технологическому эксперименту, желанием сделать технологию составной частью «эстетики». И в той, и в другой области художнице удалось уже в первые годы самостоятельной работы сказать свое слово. Ею были созданы наиболее массовые изделия, на протяжении многих лет выпускаемые стекольным заводом «Красный Май»; с ее именем связано создание и художественное осмысление совершенно оригинального, нового вида стекла — сульфидцинкового, положившего начало целой ветви в нашем стеклоделии. С первых лет творчества (1958—1961 годы) внимание Бескинской сосредоточено на работе над промышленной формой, над массовыми изделиями из стекла и изучением декоративных качеств сульфидцинкового стекла.



Заводской ассортимент, массовый выпуск, его обновление, его улучшение... Как понять эти задания, как решить их неформально, сделать своими? Ведь только в этом случае возникнет новизна и художественность. Для Светланы Бескинской войти в проблематику промышленного производства не составляло внутреннего усилия. Центральная тема времени, которая хорошо отразилась в названии итоговой выставки «Искусство — в быт» (1961 г.), была по-человечески и ее темой. А в результате появились работы, начавшие в советском массовом стекле *новое направление*.

Это был кувшин «Клетчатый», приборы «Камешки», «Клюква», «Официальный» с использованием живописного декора на тонком стекле. Тонкое стекло, дешевое, доступное, в яркой живописной раскраске стало выпускаться миллионными тиражами, обрисовывая новое лицо массовой продукции. Чем же были хороши эти предметы, почему они пользовались успехом тогда и остаются в выпуске «Красного Мая» по сей день?

В процессе работы над промышленной формой художнице стало ясно, что жанр это особый и учесть здесь надо многое: технические возможности завода; профессиональный уровень мастеров-исполнителей; экономическую рентабельность изделий для производства; потребность быта; общественные вкусы. Надо было учесть все эти факторы, по-новому их сопоставить и заставить многое изменить, но так, чтобы не произошло ломки, чтобы перемены были естественны для всего и всех: для заводского плана, для исполнителей, для покупателей. Трезвый анализ обстоя-

С. Бескинская
Композиция
«Карусель».
Цветное стекло,
хрусталь,
гнутая техника.
1974

тельств и особое чутье, подсказывающее, что именно нужно сейчас, чего ждут люди, руководили художницей. Нарисовать по-иному, облагородить привычную форму, облегчить декор — и появляется кув-



С. Бескинская
Прибор для вина.
Цветное стекло.
1973.

Композиция
«Весна. Утро».
Хрусталь,
сульфидцинковое
стекло, гутная
техника.
1973

шин «Клетчатый», свободно выполняемый заводом, а ассортимент обновлен предметом, новизна которого становится очевидной, едва он вносится в дом. В своей естественности, в особом «дыхании» легкого пузыря формы этот кувшин для воды нес новую тему, тему осознанной, программной простоты, тему новой типовой архитектуры жилья, тему нового быта. В нем таился образ современной кухни: светлой, облицованной кафелем, с ярким пластиком стола и пестрой занавеской — кухни многоквартирного городского дома. Вот почему он так полюбился тогда. Вот почему вслед за ним появились другие изделия — отточенные, прорисованные, продуманные в своей утилитарности, сами говорящие о способе своего рождения — механическом тиражировании. Прибор «Официальный» (1962 г.) как бы завершил эту серию завода, оставшись в течение 10 лет в его выпуске и пользуясь неизменным успехом у покупателя. Отметим попутно, что и сегодня, спустя 15 лет, Бескинская относится к теме промышленного стекла с искренним интересом. Доказательство — прибор для вина и воды (1973 г.) из простого стекла, выполненный в двух вариантах, красном и зеленом. Необходимая в типовом предмете «усредненность» формы принимает новый вид: цвет стал ярким, насыщен, силуэт богат, в облике предметов скрыт намек на старое русское стекло. В этом приборе отражен облик предметной среды 70-х годов, он нравится всем и будет нравиться долго.

А параллельно возникла вторая тема творчества, несущая в себе заряд будущего; на заводе появилось сульфидцинковое стекло, в котором возможности массовости сочетались с небывалыми декоративными качествами. Бескинской были увидены перспективы творчества, о которых в нашем стеклоделии никто до этого и не мечтал: пластика и цвет могли най-

ти в этом материале необычайно широкое по размаху и разнообразию воплощение. Но первым долгом художница решила использовать сульфидное стекло для обновления заводского ассортимента — для дела, которое она уже начала в тонком бытовом стекле с живописным декором. Комплекты «Десертный» и «Домашний», вазы «Шарик», «Сумерки», выполненные в 1959—1960 гг., были первыми в области массового использования сульфида, они же стали его классикой. Эффект легкой опаловой задымленности, «облачность», которую давало сульфидцинковое стекло, в сочетании с прозрачностью создавали новизну, несравнимость этих предметов с любыми другими. Простым, технологичным формам традиционных бытовых предметов была придана красота, выразительность, свежесть.

Освоение нового вида стекла... Не просто «применить», но понять и вывить. Не просто выучить его язык, но начать на нем говорить. Декоративные возможности сульфидного стекла стали темой второго этапа творчества Светланы Бескинской, с 1964 по 1969 год. Цветовое богатство, широкая шкала живописных и скульптурных качеств, которые таились в сульфидном стекле, были направлены ею в эти годы на создание совершенно новых по образу произведений. Ломая привычный сложившийся стереотип зрительского восприятия, на свет стали появляться декоративные ансамбли с новыми функциями, новой «эстетикой». Это были «Большой праздник» и «Япония» (1964 г.), «Балясины» (1965 г.), «Зеленые туеса» (1966 г.), «Студеная вода» и «Скоморохи» (1968 г.), «Бокалы и подсвечники» (1969 г.). Они



появились как ответ на поставленную временем задачу, к решению которой тянулась вся творческая воля, вся энергия художницы.

Однозначно определить эту задачу невозможно: это был выход в большое искусство, расширение привычных границ предметного творчества, его погружение в архитектурное пространство. Разумеется, задача эта решалась всеми наиболее талантливыми художниками советского декоративного искусства, во всех материа-

лах, во всех жанрах и видах, но для художественного стекла именно работы Бескинской и нескольких ее коллег стали определяющими и вычертили облик всего современного декоративного стекла. Направление начиналось сдержанно: на мягкие формы предметов, тающие в себе живое дыхание исполнителя-стеклодува, наматывалась прозрачная нить, наматывалась свободно, а затем срасталась с плотью самого предмета, сливаясь с ним воедино, придавая ему особую скульптурность. Цветовые переходы — от одного цвета к другому, от густого тона к прозрачному — создавали необычайно живописное звучание: это был результат огромной работы, проведенной над колоритом стекла.

Месяцами художница билась над созданием сложных живописных эффектов. Наслаивая друг на друга разные по цвету стекла, а затем растягивая их в предметную форму, она добивалась многоцветности. Из двух стекол — синего и оранжевого — создавался предмет, на дне которого скользило пламя, туловище играло всеми оттенками прозрачно-зеленого, а горловины отливали холодом синевы. Образы живой природы со всеми ее оттенками, с закатами, рассветами, водопадами, таянием льдов — входили в предмет, а с ним — в архитектуру. Живописные и скульптурные начала, собранные на основе предмета и заново формирующие его уже по-своему, синтезировались в этих новых произведениях, поражая зрителя свободным поэтическим размахом.

Находкой этих лет становится соединение сульфидного стекла с хрусталем. Эта комбинация давала особый цвет, его труд-

было предугадать, какой именно станет роспись в предмете — момент импровизации сочетался с огромным напряжением и сосредоточенностью художника. И это сочетание порыва с волевым напряжением придавало работам ощущение вдохновенности. «Большой праздник», «Япония» (1964 г.) стоят в начале этих поисков, «Цветы» (1973—1974 гг.) — их современный этап.

Свободная живопись, свободная пластика формы, новое по содержанию декоративное произведение из стекла — оно несло в себе богатейшие возможности, говорило языком нескольких искусств и, вынесенное в архитектурное пространство, становилось эмоционально-образным и духовным центром.

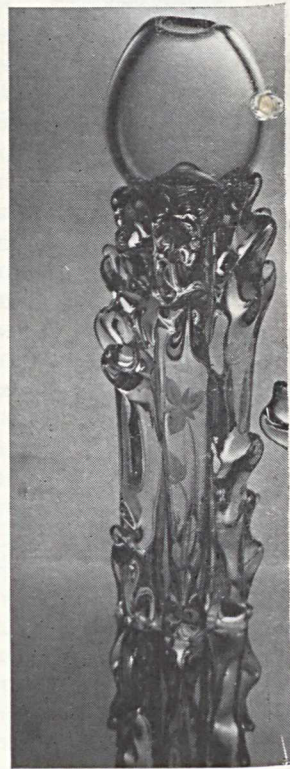
Среди работ Бескинской этого периода следует в первую очередь отметить ансамбль «Большой праздник», над которым она работала несколько лет. Он объединяет ряд тем, легко делясь на группы предметов и вновь объединяясь в единое целое. Мягкие предметы с вдавленной нитью соседствуют с элегантными формами из хрусталя, по четкому силуэту которых вихрем летят ленты сульфидной росписи. Образ человеческого счастья воплощен здесь в многоголосье, во встрече контрастных начал: природное и человеческое, свобода и волевое самоограничение, раскованность, порыв — и сдержанность, умение «властвовать собой». «Большой праздник» Светланы Бескинской кажется примером высокого равновесия ума и сердца.

Но это был еще ансамбль предметов — графинов, бокалов, ваз, он строился на конкретной предметной основе и должен



С. Бескинская
Комплект
«Студеная вода».
Цветное стекло.
Гутная
техника. 1968

Графин
для воды
«Официальный»
Стекло, роспись.
1962.



но передать словами. Голубое, золотое, коричневое, черное сплавлялось в «грозовой» тон, и свободная роспись, нанесенная этим фантастическим цветом на прозрачные формы, создавала ощущение невероятной, нерукотворной красоты. Здесь проявилась новая для стеклоделия система творческой работы: художник поднимался к печи, к мастеру-стеклодуву, сам наносил роспись сульфидом на каплю хрустальной массы, которая затем растягивалась в искомую форму. Автору нужно

был жить на большом праздничном столе. «Скоморохи» (1968 г.) — первая работа художницы, где форма была свободна от бытовых функций, где она диктовалась ощущениями, была порождением и реализацией образов, теснящихся в фантазии. Намеченный в этом ансамбле ход становится творческим принципом Бескинской в ее уникальных произведениях.

С 1970 г. начинается новый, современный этап в творчестве Бескинской. Основное в нем — стекольная пластика, создание

декоративных композиций, рассчитанных на пространство интерьера. Серии объемов, объединенных ритмом, располагаются достаточно свободно и вместе с тем — как бы «оглядываясь» друг на друга, вбирают окружающее пространство и вместе с тем способны сами передать ему свое настроение. Они неслучайно носят название «Цветы», «Весна. Утро», «Весна. Вечер», потому что, безусловно, в их пластике были заключены моменты сходства с реальными природными явлениями, но только «моменты». Форма преобразена фантазией, лишь отзвук лепестков и освещений угадываются в этом стекле. По существу, это порожденная поэтической фантазией пластика, в которой художник говорит о своих переживаниях, мечтах, о своем понимании жизни. И вместе с тем в этих ансамблях, как и всегда у Бескинской, сфокусированы современные проблемы советского художественного стекла. Это — ее авторское решение задачи интеграции природных впечатлений, предметно-архитектурного начала и свободной пластической формы, которая сейчас занимает мастеров декоративного искусства.

Растущая форма стеклянных объемов как будто таит в себе и передает зрителю картину своего создания: художник стоит у стекловаренной печи рядом с исполнителем, в отвесах плавающего горна. На маленький пузырек жидкого стекла, взятого на трубку стеклодувом, наносится роспись сульфидным стеклом. Вот на глазах пузырек растягивается, роспись приобретает предназначенные формы, стеклодув захватывает новую «порцию» хрусталя и художник берется за ножницы и щипцы, потому что эту огненную

И все это по-своему, «по-бескински». Однако не только творчество как таковое заполняет жизнь и время Светланы Бескинской. Она всегда занималась еще двумя видами работы, которые у нас принято называть «преподавательской» и «общественной» деятельностью, хотя следует сказать, что для творческих людей и они становятся видами творчества. Так было и с Бескинской — она стала преподавать в МВХПУ (б. Строгановское), и это стало творчеством. Она начала работать в Министерстве промышленности стройматериалов РСФСР в качестве главного художника, а затем была избрана секретарем Союза художников РСФСР — и это тоже стало творчеством.

Судьба художника — это судьба искусства. Они слиты, их нельзя развязать. А искусство художественного стеклоделия — это не только начатый на свой риск творческий поиск, это действительно дело, имеющее множество аспектов, механизм, который может жить и двигаться, только если все питающие его приводы работают, если все налажено, везде — зеленый свет.

Не буду сейчас останавливаться на всех аспектах этого дела, скажу только, что, кроме создания самих произведений и всего, что связано с их выходом в жизнь, за Бескинской числятся и заслуги иного плана. Вот далеко не полный перечень ее дипломников: Т. Сажин, Л. Фомина, А. Полянская, М. Якушева, Ю. Колов, Р. Аксенов.

Итогом работы в Министерстве стал важнейший документ — «Положение о правах и обязанностях художника промышленности». Итог работы в Союзе художников — постоянное и энергичное утверждение

С. Бескинская
Композиция
«Весна».
Хрусталь, гутная
техника,
гравировка. 1972

Композиция
«Весна. Утро».
Цветное стекло,
хрусталь,
гутная техника.
1974



массу надо «замять» и «разрезать» тем единственным образом, который теснится в воображении автора и должен выйти на свет божий таким, как видится...

В последних ансамблях Бескинской — «Весна. Утро» и «Весна. Вечер» — использованы лучшие свойства стекла: оно искрится, создает оптические эффекты, «ловит» лучи и отбрасывает их, шероховатая поверхность сменяется зеркально-гладкой, а использование цвета сведено к минимуму, к мужественному контрасту.

ценности декоративного искусства, его роли в семье пластических искусств. Организация выставок. Поддержка и помощь каждому перспективному явлению.

Когда творческая жизнь художника настолько богата и многопланова, его успехи становятся успехами всех, по существу, успехами самого искусства. В этом смысле пожелание успеха и доброго пути Светлане Бескинской равносильно пожеланию успеха и доброго пути всему советскому художественному стеклу.

На стр. 28, 29

Комплект посуды
«Скандинавия».
Цветное стекло.
1963.

Ваза
из композиции
«Весна. Вечер».
Хрусталь,
гутная техника.
1974.





В. Вишневская

Многозначность символов народного творчества

Продолжение публикаций по вопросам семантики народного искусства. См. «ДИ СССР» № 7, 11 за 1973 г., № 6, 8 за 1974 г.



Для еще молодой науки о народном декоративном искусстве очень важно ориентироваться на достижения истории, археологии, реставрации, истории искусства и литературы Древней Руси, теории фольклора.

Большое значение для изучения художественной образности народного декоративного искусства имеют материалы, собранные учеными за последние десятилетия во время экспедиционных выездов в районы крупнейших центров народного искусства; ученые проявили внимание к быту и природной среде, с которыми было связано развитие народного творчества, вели наблюдения за творческим процессом мастеров, записи бесед с ними и воспоминаний старожилов о понимании ими значения мотивов и композиций.

Автором данной статьи уже более 15 лет проводится подобная работа в районах Русского Севера (Архангельская и Вологодская области, Карелия). В центре нашего внимания были произведения, создававшиеся мастерами для своего быта, по заказам соседей и для местного рынка (преимущественно изделия из твердых материалов).

Результаты изучения приводят ученых к выводам, что народное искусство прошлого столетия представляло собой весьма устойчивую стройную систему, восходящую в своих основах к глубокой древности. Некоторые его композиции, часто воспринимаемые как простые наборы декоративных форм, в действительности были наполнены глубоким поэтическим содержанием, о котором еще помнят мастера старшего поколения и их современники.

Значение отдельных образов древнейших эпох еще и теперь не забыто. Однако наряду с их первоначальным смыслом они приобрели и новые толкования, непрерывно пополняя «словарный запас» народного творчества. Анализ памятников раскрывает одновременное существование в народном искусстве прошлого столетия древнейшего композиционного строя с преобладанием строгих и лаконичных мотивов-знаков древнейшей символики и более позднего строя с более развитой изобразительностью, повествовательностью, сюжетным и жанровым началами.

Все, что мастера изображали при создании и украшении вещи, было связано с ее назначением. В народной памяти сберегалось значение многих наиболее распространенных изображений, связанных с обрядами, с фольклором, и особенно с песенным творчеством.

Вечную актуальность для народного искусства сохраняла тема природы. Мастера жили и работали в ее окружении, зависели от ее сил. Образы природы еще в глубокой древности имели одновременно значение и магическое, и эстетическое. С развитием народного искусства их эстетическая роль как выразителей представлений о красоте и о благе повышалась.

Одновременно они становились и средствами своеобразного поэтического языка, воспринимаемого зри-

тельно. Образы природы являлись многозначными символами народного творчества, использовались при создании метафорических поэтических параллелей, помогавших мастерам раскрывать свои замыслы путем сопоставления явлений природы и жизни человека. Наибольшее значение при этом получил образ солнца — источника жизни. Резчик из села Бестужева на Устье объяснял нам, что если на какой-либо вещи надо вырезать совсем немного, «на ней чаще всего помещают круг с лучами, а круг — это солнце, потому что солнце — это самое главное».

На основе представлений о солнце как источнике жизни всего сущего в народном искусстве возник прием соединения в одном орнаментальном мотиве изображения солнца и цветка, а также мотив солнечного круга, из которого произрастают стебли с бутонами и цветами.

Многие мотивы сохранили на севере не одно, а несколько толкований, зависящих от сочетаний с другими узорами или от значения вещи, на которой они помещены.

В этом плане весьма характерно многозначное толкование мотивов коня и птицы. Многие дома на Севере еще имеют фронтоны, завершаемые охлупнем с изображением коня или птицы. О связи этих мотивов с солярной символикой в северных деревнях уже не помнят, но знают, что эти мотивы именовались «добрыми силами». Вспоминают, как в старину говорили, что «если дом украшали изображением коня или птицы, то в нем живут «добрые люди». Совсем иначе рассказывают на Севере о значении мотивов птицы и коня в беселах о вещах, связанных со свадебной символикой, например, о прялках, дарившихся невесте. Птицу на прялке считают символом невесты, всадника или коня — символом жениха. Наиболее прочно на Севере сохранялась обрядность свадебная, а вместе с ней и обычай дарить девушке «нарядную» праздничную прялку в год, когда она впервые приходила на посиделки, появлялась в обществе в роли невесты. Поэтому многие помнят значение мотивов и композиций, служивших для украшения прялок.

Во время экспедиционной работы в различных районах Севера нами записаны сведения о том, что орнамент, исполнявшийся на прялках, выражал «доброе пожелание», «родительское благословение», «напутствие».

В Заонежье, на Пудожском берегу, на Онеге, Ваге, Устье, в Каргополе, Белозерском крае и ряде других районов было принято украшать прялку цветочной росписью с мотивами букетов, гирлянд, вазонов, цветущих деревьев. Значение этих рисунков связывалось с пожеланием счастья. Рассказывая про это, наши собеседники часто вспоминали слова популярной песни:

«Люди живут, как цветы цветут».

Цветочные росписи северных прялок знакомят еще с одной особенностью поэтической образности народного искусства — с его тяготением к об-

разам широкого обобщения, способным лаконично, с максимальной яркостью показать самую важную сущность явления.

С чувством приподнятости над обыденным создавался мастерами образ весенней цветущей природы. При этом они не писали хорошо знакомых цветов местной флоры. Идею вечности жизни они выражали, рисуя известный им по поморским рукописям фантастический цветок «крин» — символ весеннего возрождения природы в искусстве Древней Руси, или же выбирали никогда не виданные ими цветы: розу — «царицу цветов» или тюльпан — «цветок молодости». Иногда же, например, на прялках в Заонежье, они создавали обобщенный образ цветка, подсказанный фантазией. Так появлялись в северной росписи весьма характерные мотивы цветов, которые можно назвать «всем цветам цветов». Это стремление к образам широкого обобщения и к выражению самой главной сущности явлений заставляет вспомнить стихи древнего апокрифа о глубинной книге:

«Какой город всем городам отец?»
«Какая река всем рекам мати?»
«Какое древо всем древам мати?».

Изучая народное искусство Северной России, можно найти объяснение смысла мотивов и композиций, значение которых в других районах уже не помнят. М. П. Званцевым вполне справедливо был поставлен вопрос о том, что характерная для городецких донец сцена с охотником, стреляющим в птицу, имела какой-то символический смысл. На Севере нам удалось найти объяснение и этой сцене. Здесь она получила весьма широкое распространение в росписи северодвинских и мезенских прялок. Мастер В. В. Трапезников, работавший по росписи берестяных туесков в деревне Новоандреевской на реке Уфтьюге (приток Северной Двины), также любил писать эту сцену. На наш вопрос о ее значении он рассказал, что «фигура охотника — это жених», «птица на дереве — это невеста», а рисунок означает, что «жених охотится за невестой». На прялках помещали иногда и охотника с птицей в руках — сцену, символизирующую благополучный результат «охоты».

Подтверждение широкой распространенности такого толкования мы находим в северном фольклоре. Во время обряда с причитаниями невесты звучали слова ее прощания с «девичьей волей», где о девичьей воле говорится как о птице, а жених упоминается в роли охотника:

«Ты прости, прости бажена моя волюшка
Ты лети за славное за Онегушко»
«Не садись вольна-волюшка
На прокляту деревиночку»...
«Мне сказали люди добрые
Что охот то млад отецкий сын
За охотушкой показивать
Он застрелит вольну волюшку
Вместо птиченьки летучие».

На побережье Устья и Кокшеньги, где мы встретили расписные прялки с ковровым узором, напоминающим весеннее цветущее поле, и резные

прялки с крупным солнечным диском, мы услышали, что на прялках изображался «мир божий». Этот ответ весьма созвучен выводам Г. К. Вагнера о космогоническом образном строе произведений народного декоративного искусства. Он не противоречит и тому значению мотивов цветов для выражения пожелания счастья, о котором мы писали выше. Поэтическое представление о мире как о цветущем саде могло придавать композициям с цветами следующий смысл: «Пусть мир будет для тебя подобен цветущему саду!» Орнамент с деревьями и цветами и сейчас сохраняет у северных вышивальщиц название «сады». Он наиболее характерен для обрядовых свадебных полотенцев.

Орнамент резных прялок может служить наглядным подтверждением характеристики образного строя народного декоративного искусства как космогонического.

В фондах Вельского музея нам удалось обнаружить резную прялку, рисунок которой подобен космографической картинке, иллюстрирующей представления о мире по системе Козьмы Индикоплова. В верхней части прялки помещен круг с крестом — символ высшей небесной сферы, ниже его солнце и луна, обозначающие границу неба, видимого с земли, еще ниже находится пояс земли с условно трактованными деревьями и цветами. По земле совершают свой путь земные твари — шагает человек в картузе и кафтане, животное, похожее на свинью, птицы; еще ниже находится пояс воды с зигзагообразными полосами, где птицы и рыбы плывут, а в углу притаилось таинственное существо, похожее на женщину (возможно, русалка). Верный традиции народного искусства фиксировать внимание на явлениях положительных, мастер не помещает пояса подземного царства.

Для значительной группы северных прялок характерны композиции, связанные с изображением солнца и небесных светил «над землей», «над городом», «над волнами». В них выражение добрых пожеланий девушке-невесте связано с размышлениями о жизни и мироустройстве. Композиции этого типа наделены большим эмоциональным чувством. Проникновение в их образный замысел позволяет ощутить то космическое величие мира, которое пробуждает думы о вечности.

Представления о мире и мироустройстве раскрываются и в ярусных композициях росписей прялок далекой Мезени, где в верхнем поясе помещается солнце и птицы, а ниже — стада оленей и лошадей, совершающие свой вечный бег по земле.

Образное осмысление было свойственно и формам северных прялок, анализируя которые можно проследить их уподобление птице, дереву, дому и т. д. Нельзя не задуматься о глубоких исторических корнях этой символики, связанной с характерным для Древней Руси осмыслением дома, храма, дерева как прообразов мира. Все это возможно объяснить сохра-

нением в народном декоративном искусстве глубоких первооснов художественного мышления, восходящих к начальным стадиям развития искусства, еще не знавшего разделения на прикладные и станковые формы. Связь с этими начальными формами искусства способствовала сложению тех прочно сохраняемых народным искусством основ, его художественной системы, которые наделили его особой непосредственностью выражения содержания как при создании формы предметов, так и в процессе их декорировки.

Отношение к творчеству мастеров прикладного искусства как к выражению народной мудрости сохранилось в разговорном языке жителей Севера. Учительница, живущая на берегу реки Устья, рассказывала нам, что отец ее умел «разные премудрости вырезать»; ее соседи, вспоминая о другом резчике, говорили, что «любил он по-разному «мудровать»». Сотрудница Вологодского краеведческого музея И. Пятницкая в разговоре со старожилками Вологодской области слышала слово «размыслы», которым они называли работу мастеров народного прикладного искусства.

Мастера народного искусства, как и их заказчики, были подготовлены своим воспитанием к восприятию этого искусства, его условности и символики. Содержание произведений было понятно без объяснений.

Староста рыболовецкой артели из поселка Марнаволоки на Онежском озере был удивлен, когда мы попросили объяснить, что изображено на прялке с цветущим деревом: «Да ведь это же сила и красота всего, что растет на земле!».

Восприятие условного языка народного декоративного творчества прошлого столетия сложно для нас потому, что колоссален разрыв между характером мышления его мастеров и нашим восприятием художественных произведений, связанным с привычкой к современным станковым формам искусства.

Историческая многосоставность языка народного искусства характерна для его развития во все времена, для всех народов. Ученые прослеживают, что он сохранил наиболее важные для него элементы, восходящие к эпохе славянского язычества, формировался под воздействием образов и приемов, получивших развитие в искусстве Древней Руси, впитывая важное и существенное для его развития из напластований последующих эпох. Изображая многое, он повествовал о многом.

Этот образный язык эмоционально воздействовал на человека пластической формой, гармонией цвета, декоративными ритмами, пробуждая образные ассоциации. Он обладал способностью обращения непосредственно к сердцу человека, воспитания его чувств. Воздействие на чувства при этом приобретало большое значение для формирования убеждений.

М. Званцев

Народный мастер и древний образ

Берегиня из собр.
Гос. Исторического музея

Птица-сирин из собр.
Гос. Исторического музея



В. Ключевский советовал при суждениях о древней жизни и ее формах судить не «по впечатлению, какое она на нас производит», а «брать во внимание... суждения и те чувства и соображения, с какими работали над этой жизнью ее строители, и те впечатления, которые на них производила их собственная работа»*. Какими путями возможно осуществить этот совет В. Ключевского по отношению к памятникам народного искусства с мотивами и образами древнего происхождения? Путей этих несколько: обращение к письменным источникам, обращение к устным свидетельствам (фольклор), обращение к памяти старшего поколения, применение логических заключений на основе формального анализа и аналогий. Это пути общепринятые, но едва ли всегда дающие достаточный и уверенный эффект. Без этих путей не обойдешься, но не подложит сомнению, что наиболее полное и объективное знание может дать

обращение к самому художнику, к тем мыслям и идеям, которые он вложил в свое произведение.

Не для всех произведений народного искусства это возможно и не всякий художник прошлого будет «говорить» с исследователем. Только выдающийся, только талантливый мастер излагал в своем произведении свои мысли и идеи, посредственный же художник — а их было много и в народном искусстве — лишь равнодушно копировал полюбившиеся народу образцы.

Благородный материал для подобного «разговора» с народными художниками прошлого дают фантастические и легендарные образы, включавшиеся в систему орнаментики нижегородской «глухой» резьбы. Это касается не только берегинь и сирин, но и изображений львов, да и

* Цитируется по тексту, приведенному в статье М. Ильина «Художественная «речь» народного искусства» («ДИ СССР», 1973, № 7).

Берегиня из собр.
Городецкого районного музея

Берегиня из собр.
Гос. Русского музея.

Берегиня из собр.
Гос. Исторического музея.



всех остальных, менее популярных персонажей. Если рассматривать эти образы в целом, то можно заметить, что сириньи изображались в большинстве случаев с серьезными, сосредоточенными лицами и, наоборот, берегини — с улыбкой на приветливом лице. Но это в целом, а если присмотреться более внимательно к лицам берегинь и сиринь, то можно заметить некоторую однотипность в их изображениях: округлое лицо, нос и брови, образованные одной линией, овальные глаза, зрачки, провернутые коловоротом, парикообразную прическу. Это был как бы штамп общепринятых образов, который в зависимости от талантливости мастера был более или менее привлекателен, более или менее очаровывал совершенством исполнения и мастерским использованием инструментов.

Но наряду с подобной однотипностью, свидетельствующей о равнодушном отношении мастера-резчика и к берегиням и к сириньям, об-

«радужек». Неспроста сделаны прозрачные складки у наружных углов глаз! Воющий рот и поднятые как бы в экстазе руки, развевающиеся волосы еще более усиливают впечатление от необыкновенности этого существа.

Не менее интересным примером сознательного создания таинственного и мрачного образа является берегиня с наличника из собрания Гос. Русского музея. Такой же воющий рот, условно показанные глубокие

вольно заставляло верить в силу образа, и сейчас еще производящего глубокое и сложное впечатление.

Судя по последним примерам, народ еще верил в магическую и охраняющую силу и берегинь и сиринь — этих древних существ, пришедших из глубины веков в век девятнадцатый.

Какое точно содержание резчики и заказчики вкладывали в эти образы, помимо функций оберега, понять только по этим произведениям нельзя. Их значительность, их своеобразная таинственность заставляют предположить, что содержание образов имело большое значение и они должны были воздействовать на созерцавших их людей. И здесь нужно принять во внимание, что искусство архитектурной резьбы было наиболее доступным для всех, не скрытым, как на бытовых предметах, а свободным для всеобщего обозрения и, конечно, своеобразно агитирующим.

В этом отношении интересно просле-



Берегиня из собр.
Горьковского гос. музея-
заповедника.

оставлении за ними в какой-то степени лишь функции эффектной декоративной детали, мы встречаем целый ряд изображений тех же персон, ясно выражающих то или иное отношение к ним художника.

Вот примеры: берегиня на наличнике из собрания Горьковского музея-заповедника — это достаточно типичный образец стандартного изображения, о котором говорилось выше. И совершенная противоположность этому — берегиня из собрания Горьковского районного музея. Здесь талантливо, если не сказать гениально, совместились и декоративные задачи и задачи создания образа магического существа, охраняющего дом, предостерегающего непрошенного гостя. Этот образ глубоко трагичен, наполнен внутренней силой, и для достижения этого художник пошел на сознательное преувеличение размеров широко раскрытых глаз и не просто провернутых коловоротом зрачков, а моделированных круглых

морщины на лбу и... полное отсутствие глаз. Этим особенно усиливается значительность и мрачность образа. И самый трагический образ в нижегородской резьбе — птица-сиринья из собрания Гос. Исторического музея. Здесь вся пластика подчинена желанию мастера создать необычный, глубоко впечатляющий лик могучего своим волшебством существа: губы сжаты, аскетичен абрис лица, брови нахмурены, прямой нос с горбинкой и раздутыми ноздрями. Все это не-

дить, как постепенно угасала вера в эти древние образы, как преклонение перед ними и признание их оберегающей силы сменялось проницательным отношением к ним, если не прямой издевкой.

И художник, и заказчик двух «портретов» берегинь из собрания ГИМ, приведенных здесь, смеялись над ними, но все же, как мне кажется, «на всякий случай» помещали их в хитросплетении резьбы. Подсознательно еще существовало какое-то признание их силы, и действовала могучая сила традиции.

Итак, «чувства и соображения, с какими работали» народные мастера достаточно четко выступают в обликах фантастических и легендарных образов в нижегородской резьбе, и поэтому мы можем судить более полно о содержании их и о том значении, которое они имели в свое время. А время для данных примеров — середина и последняя треть прошлого столетия.

В. Данилин, Л. Невлер

Вещи из гробницы Тутанхамона

В трех крупнейших городах Советского Союза — Москве, Ленинграде и Киеве экспонируется выставка «Сокровища гробницы Тутанхамона», в организации которой приняли участие Министерства культуры СССР и Арабской Республики Египет, Генеральная организация по охране древностей Египта, Египетский музей в Каире, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный Эрмитаж и Государственный музей украинского искусства. По предварительным подсчетам, за период с 6 декабря 1973 года по 20 мая 1974 года выставку посетило более миллиона человек.

Ее успех был предопределен значительным интересом советских людей к искусству Древнего Египта, а также умелой организацией экспозиции.

Прежде всего необходимо отметить, что сам выбор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина был неслучаен и определялся не только экспозиционно-техническими качествами выставочных залов, но и тематически, поскольку этот музей располагает одной из наиболее крупных



Деревянная скульптура, изображающая Тутанхамона на погребальном ложе. Дерево

в Советском Союзе коллекций древнеегипетского искусства — около 8 тысяч экспонатов.

Устроителям выставки удалось преодолеть ряд трудностей, связанных с демонстрацией предметов древнего искусства в условиях здания, не только не соответствующего древним канонам, но и не нейтрального, как сооружения современного стиля (музей выстроен в неоклассическом духе).

Художник Виталий Федорович Деуль и экспозитор Светлана Измайловна Ходжаш добились максимальной выразительности, разместив предметы, руководствуясь следующими основными условиями. Прежде всего они позаботились, чтобы каждая вещь сохранила свое лицо и не «перекрывалась» влиянием соседних.

Далее, оформители выставки преследовали цель обратить внимание зрителей на монументальный характер древнеегипетской пластики, не исключая мелкой, отнюдь не теряющей своей выразительности даже в окружении семиметровых колонн.

И, наконец, они стремились выявить органическую связь функций, идеологической нагрузки, формы и материала каждой вещи.

В результате этих усилий мы убедились, насколько древнеегипетским мастерам был присущ тот неуловимый дар, что всему сообщает гармоническую красоту.



Массивная подвеска, изображающая скарабея, поддерживающего ладью луны. Золото, сердолик, лазурит

В отличие от древних египтян, которые, провозжая в гробницу тело умершего фараона, покидали уровень земли и спускались по высеченным в скалах ступеням, мы, пришедшие встретиться с Тутанхамоном, благим владыкой Неб-Хепру-Ра, направлялись по лестнице вверх.

И хотя это происходило тридцать три века спустя, а сама встреча должна была состояться среди античных колонн, которые появились через 1000 лет после его смерти, — как тут было не вспомнить, что путем, ведущим к месту встречи тела и духа, древние египтяне считали именно устремленную вверх лестницу, образом которой стала пирамида.

На выставке, привезенной в Москву из Каира, было всего 50 экспонатов, весьма малая часть того, что покинувший своих подданных фараон взял с собой.

Алебастровая база
Надписи и рисунки выполнены темно-синей краской

Каменная голова каноны

Алебастровая чаша.
Надписи и детали скульптур выполнены синей краской

Деталь экспозиции.
В стеклянной витрине — статуэтка фараона на ладье

Чудом утаенные от искажающего действия времени и размещенные в типовых экспозиционных витринах, эти вещи выглядели столь «новенькими», как будто вчера сделанными, что первый, скользящий по экспозиции взгляд вызывал недоумение, какое бывает после заочного знакомства.

Все эти голубые скарабеи и полосатые клавты, декоративные бородки и золотые уреи, изображения сокола-Гора и шакала-Анубиса оказались при ближайшем рассмотрении больше похожими на стилизаторские изыски иных прикладников, чем на Древний Египет в хрестоматийной адаптации.

Отрешенность, свойственная всякому подлиннику (разрушающему, в отличие от копий и подражаний, стереотипные представления о «великом искусстве»), усиливалась здесь тем, что нам показывали вещи, призванные воссоздать земной мир «на блаженных полях палу», т. е. вовсе не предназначенные для человеческого глаза. Современность, записав их по ведомству «художественных», тиражируя репродукции с них в книгах с искусствоведческим комментарием, совершает над их природой немалое насилие.

Может быть, поэтому столкновение с подлинной обстановкой «царства мертвых» — а мы именно увидели Древний Египет в

в таком качестве — потребовало не меньше забыть, чем вспомнить: надо было как-то расстаться с обыденностью школьных представлений, чтобы заново вникнуть в привычную загадку этой цивилизации.

*

...И мы чувствовали, что жители Черной земли стремились во всем к единству. К единству быта и ритуала, труда и обряда, мира зримого (и потому как будто понятного) — и мира, открытого зрению немногих, рассказывающих о нем в образах, понятных всем.

Древние обитатели долины Нила сближали противоположные концы браслетов, чтобы удерживать биение пульса в теле, чтобы оно не разъединилось с душой.

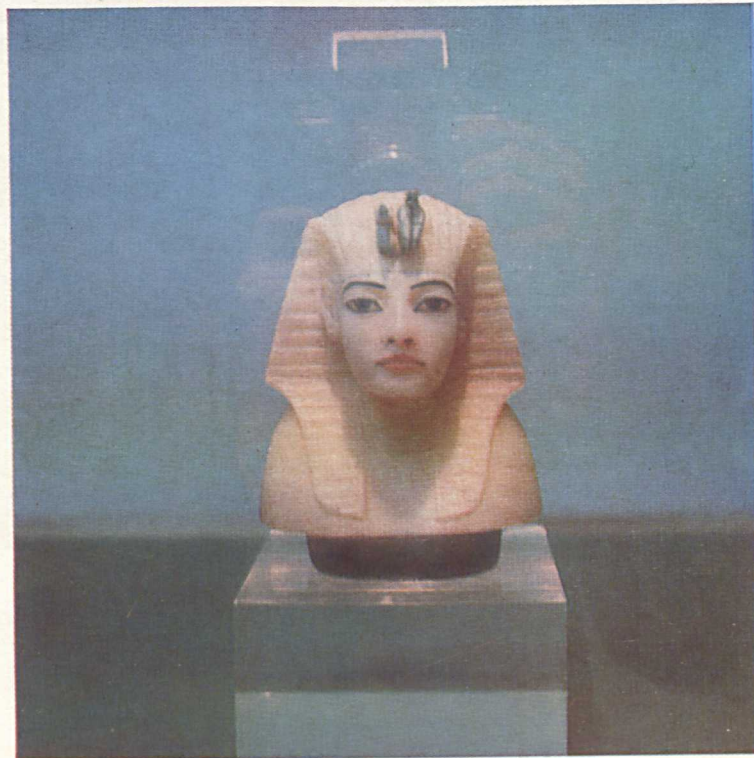
Они покрывали свои амулеты магическими знаками, чтобы живущее тело не порывало связи с царством духов.

Они как будто полагали, что воспроизведение живой формы в вечном материале обеспечивает достижение аналогичных функций.

И потому, придавая камню форму скарабея, существа необычайного (ибо когда оно катит перед собой шарик, оно подобно божеству солнца Ра, которое заставляет светило ежедневно восходить над миром), они верили, что амулет сообщит бессмертие и силу человеку, его носящему.

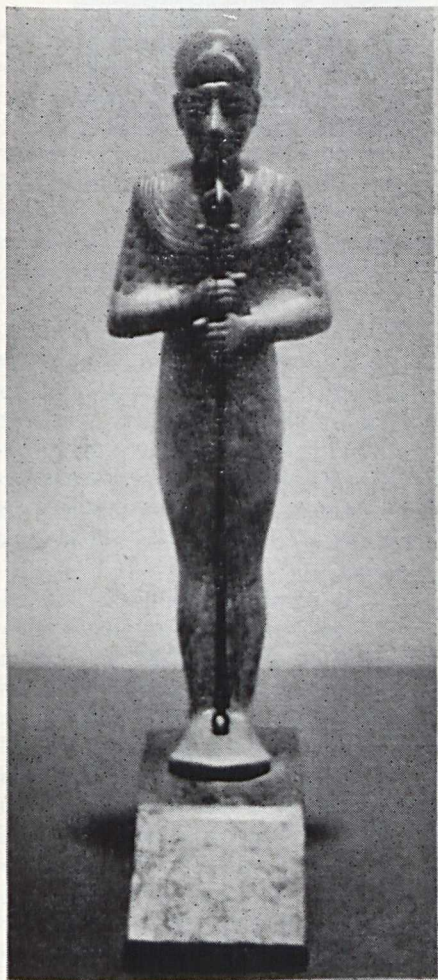
Но для того чтобы обладать необходимыми свойствами, амулет должен иметь правильную форму.

А «правильная форма» — не



обязательно та, соответствие которой можно проверить простым сличением с натурой; правильная форма — та, которая устанавливает связь предмета и мира.

Пантера, послушно несущая на своей спине Тутанхамона, не менее далека от персонажей современной пластики, чем сама фигура фараона (воспроизводящая лишь одно из состояний его загробной жизни): для египтянина она была скорее символом сверхчеловеческих свойств властелина — и образом высших сил, благоволящих земледельцу, ибо они побуждают хищника уничтожать врагов урожая.



И потому, хотя египетские мастера передавали с изумляющей нас точностью движения и формы каждого изображаемого существа, в любом из этих изображений видится не только то, что отличает данное существо от других, но и то, что объединяет его с другими, со всем миром, вне которого оно не могло бы существовать.

Вот почему художник непроизвольно изменял действительность, смягчал резкость движений, развешивал фигуру в традиционном ракурсе, располагал изображения в том порядке, который соответствовал его представлениям о вселенной. Потому же египтяне подправляли и историю, чтобы она соответствовала их представлению об истории. Хотя Тутанхамон, по-видимому, не вел победоносных войн, мы видим его на барельефах в гуще битвы, попирающим поверженных врагов; ибо фараон — не только посредник в общении с богами, но и силач, победоносный полководец. Жрецам и художникам не было дела до того, что Тутанхамон совсем еще мальчик.

Вселенная могла быть только правильной, единой, а потому прекрасной. И так как люди древней цивилизации еще не научились окончательно разделять вещи на обрядовые и обыденные, то некрасивая вещь не могла быть действенной, ибо не была симпатически связана с красотой и силой мира.

Художник властью, дарованной бессмертными богами и обеспеченной приемами ремеслен-

Браслет со скарабеем.
Золото, лазурит, сердолик,
бирюза, разноцветная смальта

Бог Пта, покровитель искусств и ремесла. Фигура вырезана из дерева и покрыта листовым золотом, головной убор из синей смальты, эмблема бога из бронзы



ной магии, приводил в необходимое внутреннее соответствие форму, цвет и массу материала.

Делая статую — называл ее именем человека или животного и размещал на ней объяснительный текст (чтобы душа изображения правильно реагировала на мельчайшие изменения во вселенной).

Изготавливая ларь для одежды — воссоздавал пропорции, соотносимые с архитектурой незримых стен, ограждавших долину Нила от ветров и нашествий.

А работая над золотой подвеской — врезал в нее космогоническую формулу, чтобы она действовала как магический прибор, резонансно улавливающий влияния высших сил, к которым египтянин обращался с молитвой:

Спустишь, мать Нут,
и преврати меня
в одну из незаходящих звезд,
которые в тебе все...

Иначе говоря, как бы обыденна по своим бытовым функциям ни была вещь, она все равно оставалась орудием ритуала, неким подобием жертвенника; ее форма была соотнесена не только с практической сообразностью и предметным окруже-



нием, но обязательно — с чем-то, находящимся за пределами видимого пространства, удерживалась на грани двух, хотя и не разделенных, частей мира. И если сегодня каждая из этих вещей смотрится вполне органично в отрыве от своего окружения, в витрине музея, то это происходит не только по причине ее древности, но и потому, что она с самого начала была не менее отрешенной от бытовой заинтересованности, не менее завершенной и погруженной в стихию молчания, чем произведения искусства в более поздние времена.

Мы можем не знать всех значений, с которыми была соотнесена вещь.

Мы вряд ли по-человечески поймем, как могли египтяне, люди отнюдь не наивные, все-речь рассчитывать на ее воскрешение во плоти.



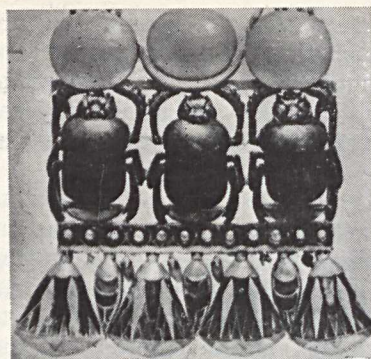
Деревянная, покрытая листовым золотом статуэтка фараона, стоящего на пантере (внизу фрагмент)

Наша эстетика не позволяет осознать, каким образом именно навозный жук оказался наиболее излюбленным персонажем египетского мастерства.

Но мы чувствуем, что, попав в витрину музея, древняя вещь легко расстается со своей системой значений, без труда примеряясь к нашей.

И тогда появляется возможность говорить о ее «образе», «пластической выразительности», «декоративности» — обо всем, о чем мы привыкли говорить, исходя из более знакомого нам понимания целей и задач художественной деятельности:

«Наиболее выдающейся следует признать группу львов и львиц в охотничьей сцене на крышке ларца, — написано в одной из наиболее квалифицированных книг об искусстве эпохи Тутанхамона. — Наверху показана пытающаяся спастись львица, но ее высунувшийся язык и вонзившиеся в тело стрелы говорят о смертельном ранении... Особенно поразительна львица, изображенная вни-

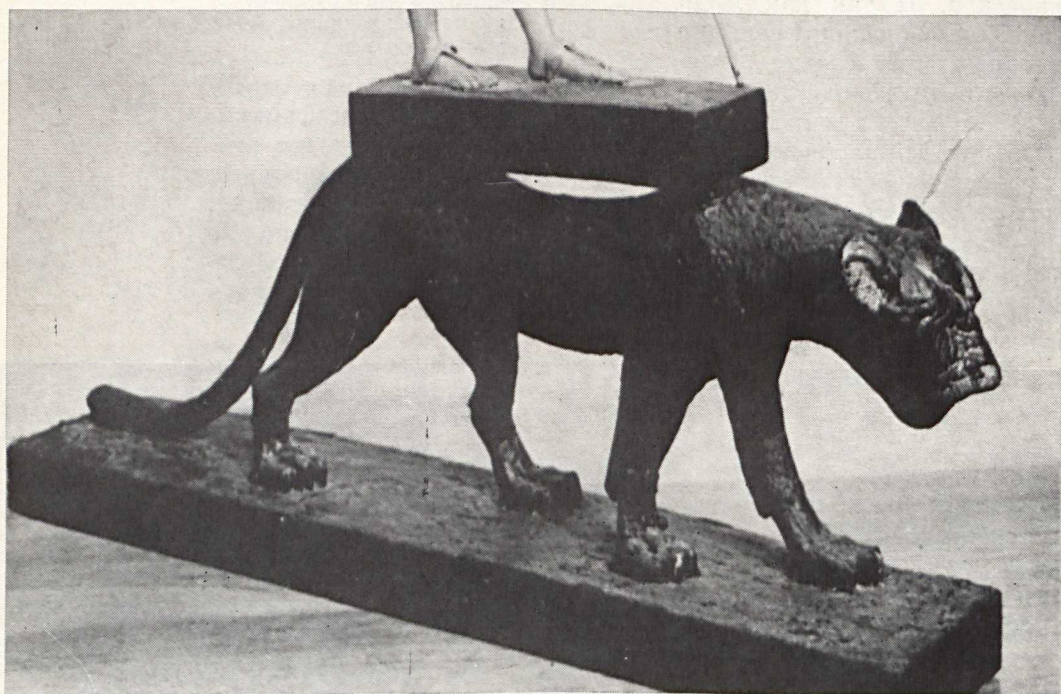


Подвеска с тремя скарабеями. Золото, сердолик, лазурит, цветная эмаль

зу: раненная насмерть, она еще собирает силы, чтобы подняться и встретить охотников. Необычные повороты тел, различное поведение раненых животных, предсмертная агония слабеющей львицы — все это говорит о подлинном мастерстве и наблюдательности талантливого художника».

Вчитайтесь: не подойдет ли такое описание скорее к картине Рубенса? Не рисуется ли за ним образ художника нового времени, живописца с этюдником, страстно изучающего натуру, чтобы лучше воссоздать на полотне психологию раненого зверя?

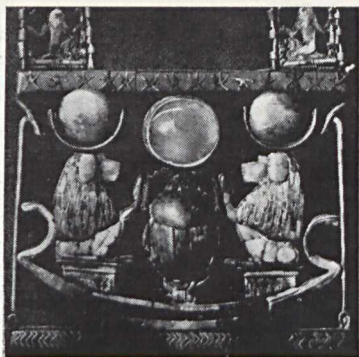
По каким-то причинам, которые надо искать, видимо, в характере египетской культуры, неадекватная интерпретация шедевров древнего искусства продолжает оставаться прочной литературно - художественной традицией нового времени. На протяжении столетий Древний Египет предстал перед европейским сознанием как загадка и проблема; легенда об утраченной мудрости, о каких-то тайнах и таинствах была в на-



Резной табурет. Дерево, золото

Комод. Дерево, золото, бронза

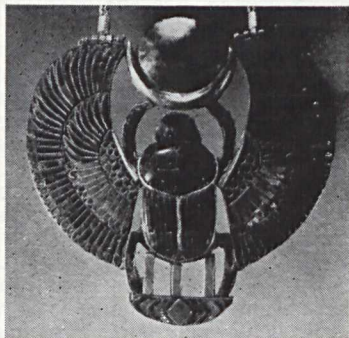




Подвеска в форме ладьи со скарабеем и павианами. Золото, лазурит, сердолик, разноцветная смальта

Подвеска в форме крылатого скарабея. Золото, лазурит, сердолик, цветная смальта

Ларец с инкрустацией из слоновой кости. Фрагмент



Ваза в форме стоящего льва (пробкой служит высокий головной убор). Алебастр, слоновая кость

чале нашего столетия не менее устойчивой, чем во времена Платона; в Египет ездили, им интересовались, в него верили и... не извлекали ничего, кроме мифов и стилизации.

Великая культура, волей истории поставленная у колыбели европейской, оказалась непрививаемой или, как теперь говорят, «недиалогичной».

Построенная на основах «белой магии», она не обращала к будущему своих вопросов и молчала в избытке собственной завершенности.

Будучи этнически замкнутой, она выработала в течение тысячелетий мощные механизмы, подавлявшие волю к поиску, ибо чувство космического единства порождало в ней убежденность в окончательности данного состояния мира.

Она не могла допустить никакого отделения духа от вещи, вечности — от предметной данности, умозрения — от телесного состояния. Монотеистический порыв богоборца Эхнатона она предала забвению (словно это был не внутренний ее спасительный импульс) и

пробудилась к новой жизни лишь после эллинизации, когда ее собственные основы были навсегда сломаны.

Так и осталась она для Европы вечной загадкой, немой сфинксом, охраняющим неведомый вход в высшую духовность, культурой, не задающей вопросов, но свято хранящей какие-то ответы, какие-то тайны, о которых любят еще и в наши дни говорить писатели-фантасты и ученые.

*

Но, может быть, у каждого человека есть свой «сокровенный Египет»? И каждому посетителю выставки казалось, что он открывает его впервые и заново?

Мы всматривались в тонкие линии алебастровых лилий, ажурной плоскостью рассекающие узкий стебель белого сосуда, — и нам казалось, будто делаются видимыми тайные ли-

нии цветения и роста, оживает упругая пульсация гудящих соков... «Сосредоточенность» — вот важное слово для понимания этого искусства. Вся человеческая способность внимания собралась и закрепилась в каменной форме, чтобы задержать и увековечить силы растительной жизни, которые вещь, кажется, излучает прямо на наших глазах.

И потому всякий, кто в сутолоке многолюдной выставки сумел увидеть и почувствовать все это, — непременно ощущал, что вечные вещи Древнего Египта вызывают ответный импульс особого рода, что эти вещи говорили нам не то, что мы знаем как люди определенной цивилизации, а то, что известно всем людям вообще.

С этим чувством мы спускались по лестнице, к нашим вещам, к нашему миру, храня благодарное воспоминание о жизни, прожитой там, наверху, в течение часа.

М. Ильин

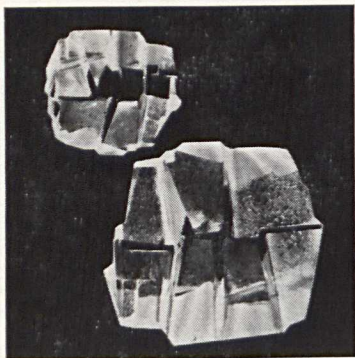
Новая технология — новые формы

На последних двух Триеннале по бижутерии в Яблонце-на-Ниссе в Чехословакии можно было увидеть совершенно необычные изделия, якобы принадлежащие к ювелирному искусству. Среди них были «воротники космонавтов» из полированного алюминия, украшения в виде обрывков скомканной газеты из золота, кулоны, похожие на часы без крышки, с открытым механизмом. Увлечение дизайном привело к тому, что в обычные формы декоративного искусства стали вводиться, иногда вопреки всякой логике, технические или технизирующие приемы. Так, в стекле — в бокалах и рюмках — угадывались пробирки химических лабораторий, послужившие их прототипом, а в ювелирном искусстве — сочленения, напоминающие стыки водопроводных и канализационных труб.

Дошло до того, что на выставке ювелирного дела 1973 года в музее в Пфорцхейме (ФРГ) появился кулон, изображающий ортогональную слегка скульптурную проекцию передней части автомашины фирмы Мерседес-Бенц.

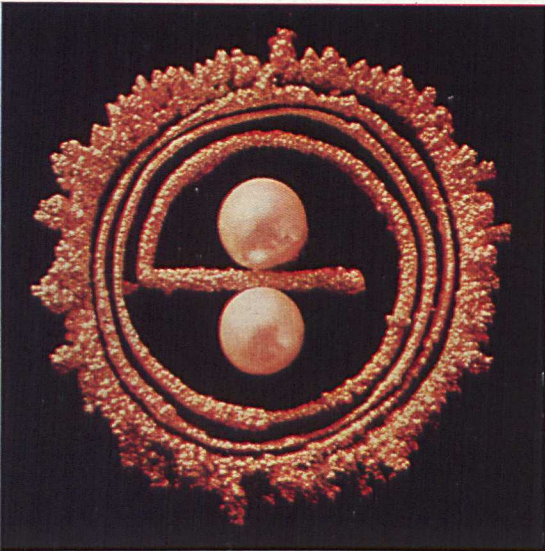
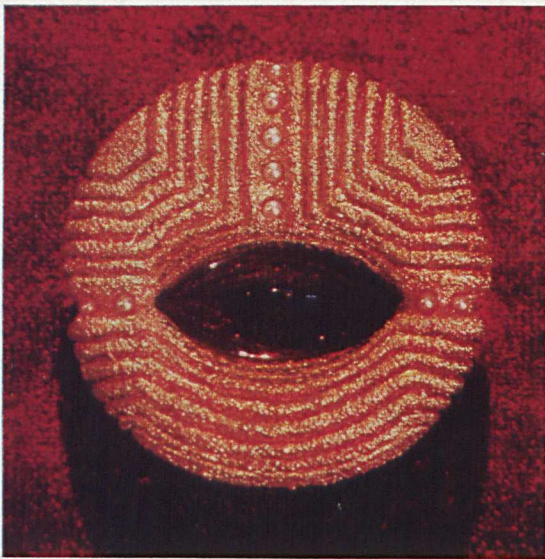
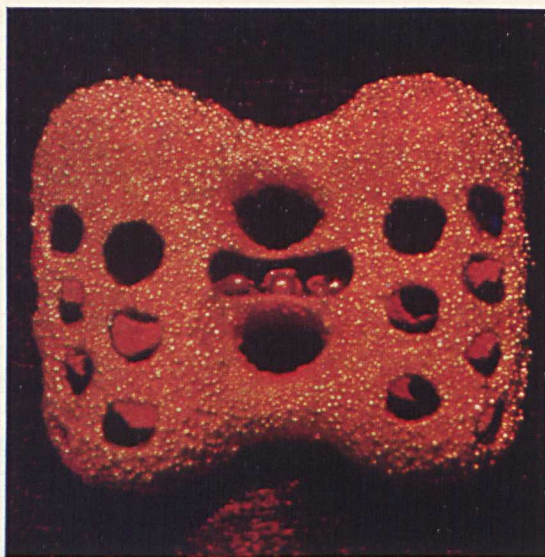
Такие вещи, по мнению авторов, должны были отражать технические завоевания, промышленный прогресс XX века.

Но как бы ни поражали подобные изделия, они сравнительно



быстро надоедают, требуя замены их все новыми и новыми неожиданностями. Настоящее ювелирное искусство перерождается в часто сменяемую модную «галантерею», несмотря на золото, платину и драгоценные камни. И, главное, вообще теряет свои художественные качества.

Однако развитие техники и влияние промышленного дизайна привели не только к отрицательным явлениям, но в ряде случаев — к созданию действительно новых, эстетически ценных типов изделий. Это происходит, когда при проектировании новых произведений ювелирного искусства берется не заранее известная форма того или иного направления дизайн-стиля, а форма, рожденная функциональным назначением украшения, в сочетании с новой технологией работы над традиционными материалами — драгоценными металлами и драгоценными или полудрагоценными камнями. В Пфорцхейме мое внимание привлекли работы двух художников — В. Мунштейнера и особенно У. Аккерманна, работающих над новой огранкой драгоценных и полудрагоценных камней (в том числе син-

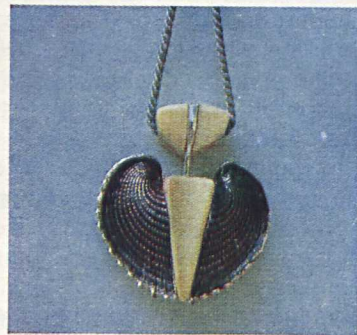


тетических). Публикуемые образцы подобной работы заставляют задуматься над открывающимися в этой области возможностями.

Новая огранка создает совершенно необычные оптико-световые эффекты и намного повышает красочную игру камня. Это достигается тем, что порезки сделаны не случайно, а с глубоким знанием свойств материала, в результате большого количества экспериментов. Ценно, что новые художественные качества таких произведений возникают из новой технологической системы обработки камня. Совершенно естественно, что для них требуется и нетрадиционная оправа, и здесь творческой мысли мастера открываются широкие перспективы.

Не менее интересны поиски молодого художника Р. Краузе, которому значительную помощь оказал проф. К. Шоллмаер. В его произведениях — брошках и браслете — применен процесс гальванопластики. Модель выполняется из поролона и других синтетических материалов, обладающих необычной фактурой. Такая модель при гальванопластическом переводе в золото или серебро придает новые фактурные свойства металлу. При этом процесс производства таков, что при тиражировании каждый экземпляр, хотя и будет по своему виду принадлежать к той же серии, но в деталях будет отличен как от предыдущего, так и от последующего. Тем самым вводится так ценимая покупателем и просто необходимая в ювелирном искусстве индивидуальность каждого образца.

Создавая вещь из цельного металла, Р. Краузе ставил своей задачей избежать превалирующей роли декоративно-орнаментального оформления ювелирного изделия. И задачу свою он решил удачно, как бы следуя древнегреческому принципу,



гласящему, что произведение искусства должно быть красиво само по себе, а не вследствие каких-либо сопровождающих его декоративных деталей.

Опыт Р. Краузе, а также К. Шоллмаера заслуживает такого же внимания наших художников, как и новый принцип огранки подлинных и синтетических драгоценных и полудрагоценных камней. Эти опыты прогрессивны и положительны в первую очередь тем, что новое делается не ради нового, а исходя из новой технологии. Именно новая технология рождает и новые художественные формы. Она же дает возможность при незначительных дополнительных усилиях создавать произведения серийные, но не стандартные, отличные друг от друга в деталях.

У. Аккерманн
Синтетические камни
с новой огранкой

Р. Краузе
Брошки и браслеты.
Золоченое серебро, жемчуг,
топаз (4 фото в центре)

К. Шоллмаер
Кулон. Серебро

М. Айвазян

Декоративные картинки рабочего-строителя

Герасима Амиряна «открыл» несколько лет назад на одной из выставок художественной самодеятельности старший методист отдела изобразительного и прикладного искусства Дома художественной самодеятельности Армении Саак Саакян. Герасим Амирян давно уже рисовал, писал маслом, чувствовал себя художником. Однако «творчество» его сводилось в основном к добро-

ванию произведений современных армянских художников.

Угадав в Г. Амиряне потенциальные возможности своеобразного живописца, С. Саакян начал бережно направлять его к самостоятельной творческой деятельности. Теперь работы Г. Амиряна демонстрируются не только на местных выставках. Они были показаны на выставке самодеятельных художников Закавказья (см. «ДИ СССР», 1973, № 12), недавно состоялась персональная выставка Амиряна. Летом этого года работы пожилого рабочего-строителя из Еревана были показаны на Всесоюзной выставке «Слава труду» в Москве.

Г. Амирян любовно работает над портретами, преимущественно своих близких, но больше всего любит заниматься тематическими композициями, в которых в неторопливой повествовательной форме, очень непосредственно, с большой искренностью передает волнующие его мысли и чувства. В одной из своих работ Г. Амирян изображает девушку с голубем в руке, сидящую у берега моря, в другой — завтрак на траве молодой пары, рядом с которой мирно пасутся корова и бык, в третьей — арбу с сеном, едущую по деревенской дороге. Мир, счастье бытия и человеческого труда — вот основной смысл этих работ.

Особенно интересно смотрится севанский пейзаж, густо «заселенный» купальщиками. От этого образ суrowой горной природы делается теплее. Художник не забывает ни одной детали: на полуострове возвышаются памятники древней архитектуры, по берегу Севана мчит пассажирский поезд. Здесь нужно отметить и своеобразное построение композиции (взгляд сверху), и «густое» звучание цвета, отчего это

произведение надолго остается в памяти зрителя.

На выставке «Слава труду» были показаны две лучшие работы Г. Амиряна — «Свадьба» и «Старый и новый Ереван», выполненные в 1971 году.

В «Свадьбе» Г. Амирян с большим знанием старого армянского быта изображает праздничную сцену. Многофигурная композиция сложна, в то же время проста и целостна, образ картины. Художник изображает отдельные группы — молодых и родителей, вышедших из церкви, и праздничный фаэтон, ожидающий их (на первом плане). В центре (на втором плане) группа музыкантов, рядом с ними группа танцующих мужчин и женщин. Тут же гарцуют всадники, возвещающие о торжественном событии. Место действия конкретизировано домами и церковью на фоне изображенного на дальнем плане горного пейзажа.

В полотне «Старый и новый Ереван» художник показывает любимый город как бы в двух планах. В одной части композиции он рисует старый глинобитный город с характерным «транспортом» — осликом, в другой — новый город с новыми зданиями, автомашинами, трамваями, даже аэродромом в его пределах. На первом плане Г. Амирян изображает головы двух своих современников, жителей города. Это их город, это родной город художника.

В этих картинах ярко раскрываются особенности творческого дарования Г. Амиряна — художника-самоучки, идущего в искусстве своим путем: декоративность колорита, оригинальность его композиционных решений на плоскости, создание наивных, но впечатляющих образов.



Г. Амирян
«Свадьба». Х., м.

Г. Амирян
«Старый и новый Ереван». Х., м.



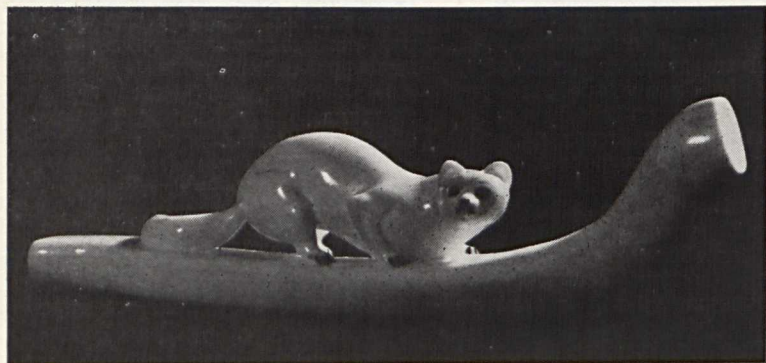
«Прачка».
Мамонтовая
кость, 1934

Н. Будапова

Миниатюрные скульптуры С. Евангулова



«Скиф».
Виноградная
лоза, 1968



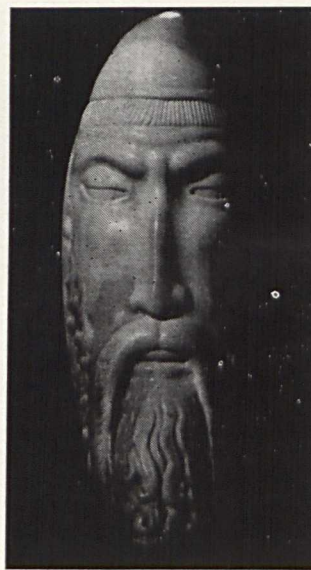
Камен
«Портрет дочери».
Агат, 1958

«Мастер
старой Руси».
Моржовая кость.
1962

«Армянский
мыслитель».
Черное дерево.
1962

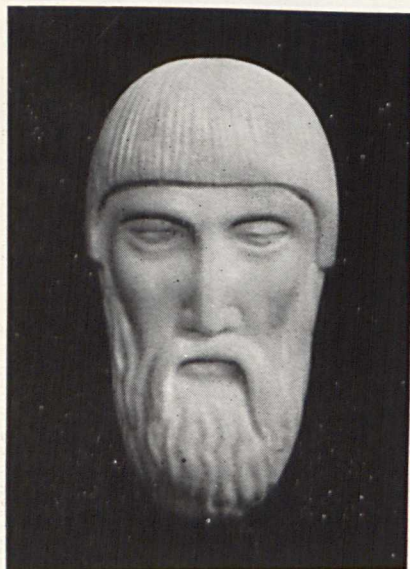
«Просветитель
Древней Армении».
Зуб кашалота,
ореховое дерево.
1967

«Соболь».
Моржовая
кость, 1951
Музей народного
искусства,
Москва

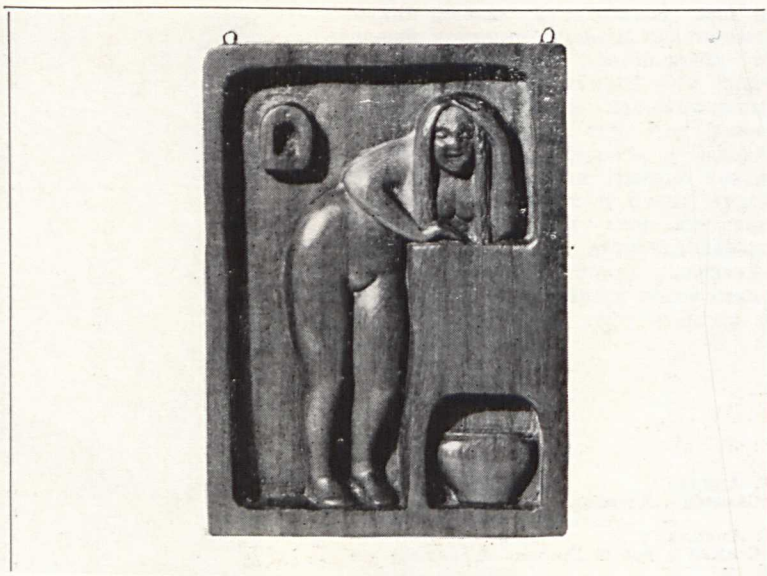


На каждой художественной выставке в разделе декоративно-прикладного искусства (будь то показ произведений московских художников или всесоюзная выставка) привлекают к себе внимание витрины с миниатюрной скульптурой из кости и дерева, ювелирными изделиями, крохотными масками, сделанными из скорлупы грецкого ореха или абрикосовых косточек. Все эти вещи поражают выразительностью и тонкостью исполнения. Автор этих миниатюр — заслуженный художник РСФСР скульптор Сергей Павлович Евангулов. В мае этого года в связи с 80-летием художника была открыта его персональная выставка в Выставочном зале Союза художников РСФСР.

Нечасто случается так, что на протяжении длинного творческого пути художник остается верен своим



«Тепло».
Железное дерево.
1963



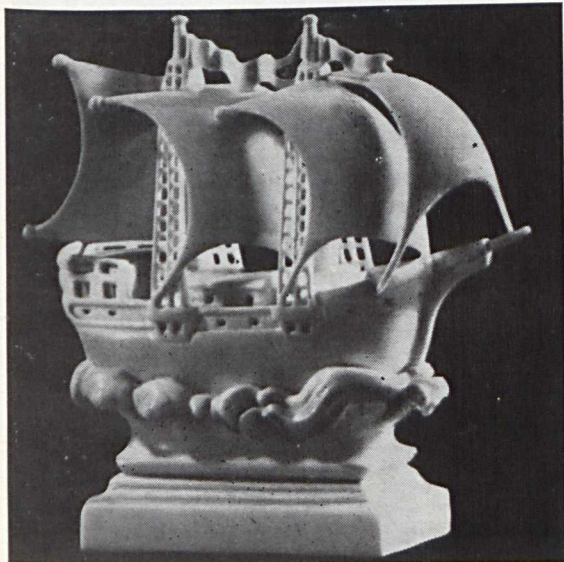


«Соловей-разбойник».
Моржовая кость.
1964



«Под дождем».
Моржовая кость.
1965

«Кораблик».
Мамонтовая кость.
1941.
Музей народного
искусства, Москва



идеалам, постоянно развивает и совершенствует свое мастерство в одном направлении. Главное впечатление от выставки — это цельность личности художника, цельность всего его творчества.

Ученик И. Чайкова и И. Ефимова, выпускник ВХУТЕМАСа 1927 года, Сергей Павлович Евангулов уже в первых своих произведениях проявил своеобразие творческого почерка, свои привязанности в искусстве, любовное отношение к материалу.

На выставке было представлено около ста работ. Среди них и самые ранние, выполненные в 1925—1927 гг. (например, «Продавец черепашек», 1926 г.), и новые, созданные в последние годы. Они различны по содержанию, по характеру решения, по материалу, по размеру. Все эти годы С. Евангулов работает в скульптуре малых форм (объемной и рельефной). Круг тем его произведений очень широк. Он живо откликается на разные жизненные события. В годы Великой Отечественной войны Евангулов был на фронте (1941—1943), а в 1944 г. уже создал такие значительные произведения, как «Сусанин» и «Суворов», в 1947 г. из мамонтовой кости — «Ленинград в дни победы». Эти и некоторые другие его работы, например, «Кораблик» (1941) и «Соболь» (1951) вошли в классику советского декоративного искусства. Самый излюбленный материал скульптора — кость. Но наряду с мамонтовой и моржовой костью он широко использует в своих произведениях различные породы дерева, металл, камень, янтарь, виноградную лозу, кокосовый и грецкий орех и др. В пластмассе им выполнены четыре барельефа с изображением русских парусных судов XVIII века для дизельэлектрохода «Росспя».

Всякий раз, решая новую композицию, художник исходит из природных свойств материала. Он старается вписать изображение человека или животного вместе со всем их окружением в объем материала — кости, янтаря, дерева — так, чтобы сохранить присущую ему форму, подчеркнуть его естественную красоту и одновременно использовать его для характеристики создаваемого образа. Так достигается сила и выразительность в композиции «Горы Кавказа» (1966), фантастичность и недосказанность в «Лешем» (1969), мудрость и красота в «Просветителе Древней Армении» (1967), связь с природой «Охотника за пушницей» (1963) и мужичка в композиции «Под дождем» (1965). Скульптуры С. Евангулова, несмотря на камерность, значительны по содержанию, эмоциональны по образам, монументальны. Достигается это впечатление немногословностью, компактностью композиции, ясностью и выразительностью силуэта, обобщенностью форм. Обобщенные в целом формы дополняются тонкой, удивительно мягкой, искусной моделировкой отдельных деталей. С. Евангулов мастерски использует сочетание разных фактур одного материала в одной и той же композиции.

Это искусство серьезное, целомуд-

ренное и доброе. В нем нет ничего чисто внешнего. Эти качества, свойственные уже ранним произведениям, особенно ярко проявились в работах последних лет: «Девушка на челноке» (1966) вся тянется к солнцу; в маленькой маске «Армянский мыслитель» (1962) выражено богатство внутреннего мира; в другой маске «Мастер старой Руси» (1962) — лицо мужественно, серьезно и сосредоточенно; добродушно, с юмором переданы образы в рельефах из дерева «Водяной» (1967), «Русская печка» (1965), «Соловей-разбойник» (1964).

Искренность — одно из самых драгоценных качеств произведений С. Евангулова. Недаром он говорит, что создавал большинство произведений для души, а если по заказам, — только то, что было ему близко. В каждой из работ, как и во всей жизни художника, отражается его активное, доброжелательное отношение ко всему окружающему.

В течение 30-и лет вел С. Евангулов педагогическую работу. В 1931 г. он был приглашен в Московское художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина (тогда — техникум), где на протяжении многих лет вел курс композиции и мастерские резбы по кости на среднем и высшем отделениях. Он преподавал также скульптуру в МИПИДИ и на факультете художественной обработки металла в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывш. Строгановском). Ученики Сергея Павловича ценят его как удивительно тонкого, внимательного учителя.

Но у Евангулова учились не только его студенты. Являясь председателем экспертного совета Министерства культуры РСФСР, членом ряда других Художественных советов и выставкомов, он постоянно помогал и помогает многим художникам своими советами. Особенно большую помощь оказал Сергей Павлович народным художественным промыслам резбы по кости. Он создал для них в качестве образцов целый ряд произведений, подготовил высококвалифицированных художников и кроме того, будучи на протяжении многих лет членом Ученого совета НИИХП, направлял творческую работу мастеров.

С. Евангулов — человек, обладающий высокой художественной культурой, большими знаниями в области мирового декоративного искусства. Он внимательно изучал пластику стран Древнего Востока и Дальнего Востока, античной Греции, Франции и других стран Запада, проникновенно вникал в особенности русской холмогорской резной кости.

Эта, по сути дела, исследовательская работа не могла не отразиться на его собственной творческой работе, на его педагогической деятельности. Но он подходит к изучению пластики древнего и современного мира глубоко индивидуально, выбирая для себя самое ценное. Этот метод дал возможность художнику наследовать богатство мирового искусства и остаться самим собой, создать произведения своеобразные, красивые и человеческие.

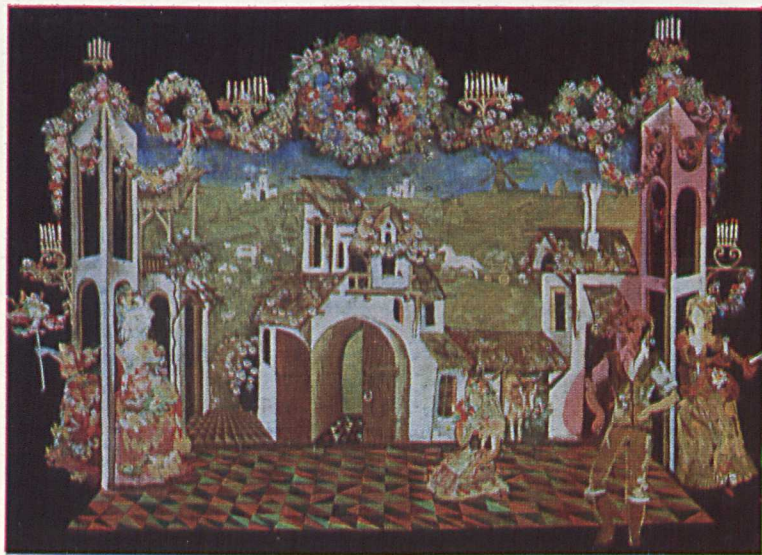
Фольклорные стилизации

Марины Соколовой

Площадка сцены просторна и широко распахнута, дома полузакрыты лесами. Там орудует лихая артель «монументалистов» во главе с Францем—героем «Коппейки». Тесно поставленные, непринужденно и вместе с тем гармонично «слеplенные» друг с другом строения — так оно и есть в действительности на старинных площадях старинных городов, будь то Гент, или Варшава, или Львов. И все простенки, грани барабанов, несущих причудливые башенки, карнизы и фронтоны пестрят цветами. Собранные в букеты, перевитые листвою, сплетенные в гирлянды и венки, они превращают сцену в огромную куртину. Балет, поставленный Олегом Виноградовым, оформленный Мариной Соколовой, праздничен. Праздник начинается соколовскими цветами. На цветы похожи пачки Сванильды и ее подружки-цветочницы. Из-за снятых лесов в третьем действии открываются цветы. Образ цветенья природы, цветенья юности, цветенья человеческого таланта не покидает вас до финального «парада цехов», где славят свой труд ткачи и кружевницы, литейщики и камнерезы, музыканты и виноделы. Любовь к чудесам рукотворным, к изобразительному фольклору, к фантазии пышной и наивной типична для Соколовой в высшей степени. Глубокие познания в сфере различных жанров и техник народного

творчества, свободное владение народными образцами и порождают такую раскованность кисти и воображения.

Многоцветность соколовских эскизов, готовых декораций, фильмов и станковых фантазий, выполненных (тоже, видимо, не случайно) в технике аппликации из ситца, сатина, кружев и т. д., тесно и органично связана с колоритом народных росписей, орнаментацией керамики, цветным лубком — с той стихией праздничного, активно вторгающегося в быт цвета, которая отличает большинство народных мастеров. Глиняная игрушка и кружевное плетение, образцы гончарного искусства и росписи по лаку, резьба по кости и серебряная зернь, эмали и лубок — вот источники ее вдохновения. Претворяя, она изучает и берет на вооружение огромное количество подлинников. Когда Соколова показывала эскизы к экранизации «Времен года» Чайковского, их ажурность, тонкое, женственное изящество сразу обратили на себя внимание — точно так же, как и выбор материала: эскизы были «нарисованы» кружевами. Подлинный материал, казалось бы, вопре-



ки логике, создавал иллюзию нематериальной прозрачности, легкости, невесомости изображения.

Среди обилия разнообразных постановок не затерялась скромная эстрадная программа для молодежного театра «Скоморох». Рассчитанная на любую площадку, работа художницы имела для нее самой значение принципиальное. Нарочитая, демонстративная «бедность» фактур — ситцевой набойки, мешковины, рогожи, неокрашенного холста, лыка. Взятые в различных сочетаниях и «воплощениях», они оборачивались внезапным богатством ассоциаций. На «фактурной клавиатуре» было разыграно озорное, щедрое на превращения комедийно-раешного порядка скоморошье действо. Из многогранности ассоциаций главной была ассоциация с народным театром, с балаганом, с искусством бродячих петрушечников. Художница не цитировала и не стилизовала — она словно исследовала дополнительные возможности, которые заключены в народных театральных представлениях и могут дать начало современному театральному образу — современному по динамизму, по откровенной демаскировке приема, по острому ощущению полихромии.

Именно в «Скоморохе» отчетливо проявилось у Соколовой чувство юмора, пристрастие к потешному, любовь ко всему солнечному, опти-

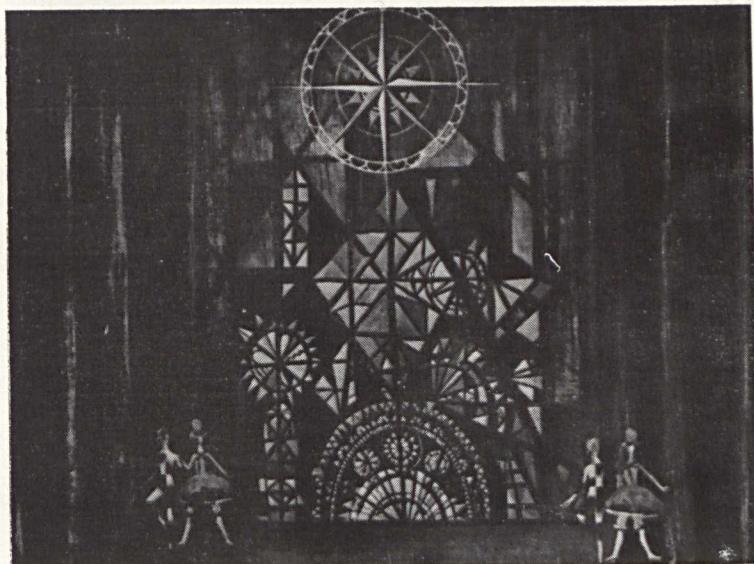
мистическому; очевидна близость палитры художницы к палитре искусства народного.

И, видимо, потому закономерны для Соколовой систематические встречи с материалом сказочным. Она рассказывает сказки в своих эскизах охотно, раздумчиво, изобретательно. Фольклор устный слитен с фольклором изобразительным — таковы ее «Конек-Горбунок» в Малом театре и «Сказка о царе Салтане» в Центральном театре кукол. Оттого и приглашают Соколову «на сказки», что есть у нее свой ключ к материалу, свое видение и отношение к сказке, определяемое органикой постижения всего комплекса народного творчества.

Соколова сделала немало спектаклей — в Москве, в Ленинграде, в Таллине, в Горьком, в Новосибирске, в Берлине, в Лейпциге. И не только балетных. Она оформляла сатирический «Трибунал» и сказочное «Обыкновенное чудо», ей принадлежат декорации к такой серьезной классике как «Манон», и к опере для малышей «Красная Шапочка». Она сотрудничает с Образцовым, работает над опереттами и создает

мультипликационные фильмы. Она часто выступает соавтором Валерия Левентала, придумывая костюмы «Войны и мира», «Любви к трем апельсинам», «Скрипача на крыше» в «Комитете опер» и «Сильвы» в Ленинградском театре музыкальной комедии, и сочиняет костюмы для Омского народного хора. Диапазон завидный и подчас поражает жанровой пестротой и обилием профессиональных умений. Однако художественные симпатии, эстетические тяготения Соколовой всегда остаются чрезвычайно четкими, легко читаются в ее замыслах, звучащих, словно одна тема с бесчисленными вариациями.

Но если попытаться узнать у художницы, что же все-таки ей хотелось бы делать в театре больше всего, ответ будет тоже очень соколовский: «Какой-нибудь красивый балет! Или какую-нибудь красивую оперу!». Нельзя сказать, чтобы мечта оставалась только мечтой. Именно таков «Сокол Федерико дель Альбериги» Бортнянского в Московском камерном оперном театре — спектакль, полный аромата старинного театра, близкий шедеврам русских мирискусников. Аналогии были бы очень сильны, если бы не резко выраженная независимость художницы, создавшей здесь целый комплекс предметов прикладного искусства — от костюмов до мебели. Для того, чтобы симпровизи-



«Скоморох».
Эскиз
декорационной установки

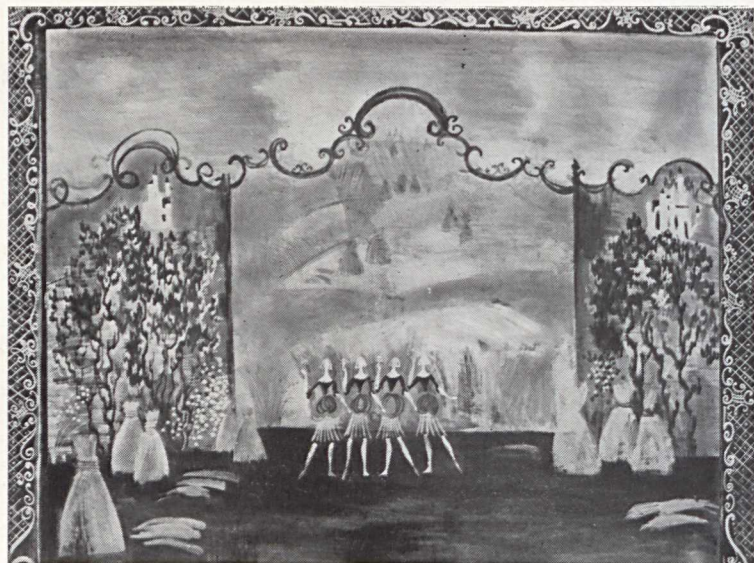
«История солдата»
Эскиз декорации.
Большой Кремлевский дворец
съездов

«Скоморох».
Эскиз занавеса

ровать сценическую обстановку с такой степенью свободы и такой степенью близости к стилю образов, нужна особая «декоративная наблюдательность». Не будь такой острой наблюдательности, не отыскалось бы решение «Мавры» Стравинского. Казалось бы, тоже полная любования «идеализация прошлого». Конечно, громадных размеров кошка и громадных размеров клетка с канарейкой — символ и вывеска мещанского жилья. Но не в кошке и не в канарейке суть. И не в том, как точно отобразена утварь, как хорош сценический натюрморт, образованный медной посудой и посудой фаянсовой — сине-белыми узорами, так сгармонизированными с горящими медными щеками кофейников и самовара. Пока с улыбкой разглядываешь, как озорно закомпонованы в один ряд все эти шкафы, поставцы, кошки, клетки, часы и даже «нелепое» окно, объединенные «классическим» цветом ампира — синим (чрезвычайно комичным после цветовой полифонии занавеса и городского пейзажа в фоне), вдруг ощущаешь в декорации несомненное

родство с теми «комбинированными стенками», что являются едва ли не стандартной принадлежностью современного жилища. Подобное понимание современного направления в убранстве ли интерьера, в костюме ли типично для Соколовой. Изделие, вещь сотворенная прикладником определенной эпохи, отмеченная печатью времени, для Соколовой — материал, из которого создается эстетика ее декораций. Но, попав в эту декорацию, старинная вещь существует уже по законам современного искусства. Недавно, задав художнице обычный журналистский вопрос о ее мечтах и планах, я несколько удивилась затяжной паузе и явному нежеланию отвечать на столь элементарно простой вопрос. Еще больше удивилась, услышав: «Вообще, знаете, мне чего хочется? Мне хочется... делать ковры. Как-то я была в Гурзуфе одновременно с группой текстильщиц, и они там мне показали прямо на подрамнике, как делают ковры. Нет, увлекает не сам процесс — процесс вроде вышивания, требует большой усидчивости и терпеливости. Увлекает и очень нравится мне сама фактура гобелена». Дело не только в том, что Соколовой уже показали, «как делается». Дело в том, что во множестве ее работ отыщешь композиции сугубо декоративного плана — ни дать, ни взять эскиз ковра. Это может быть

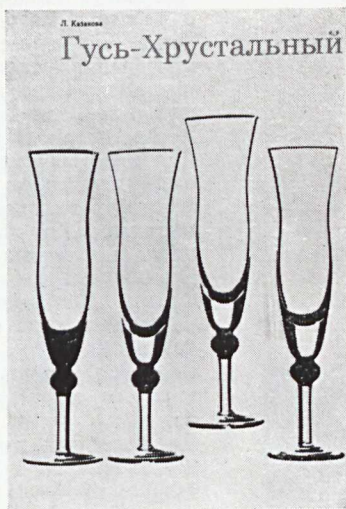
«охотничья фантазия» из фильма «Поди туда — не знаю куда». Или панно из «Горянки» — с мерцающим на глубоком черном фоне дагестанским серебром. Композиции точно адресованы: первая — мультипликационному фильму, вторая — балету на современную тему, точно отвечают жанру и настроению. Но они могут существовать и совершенно самостоятельно, как своеобразные декоративные произведения. Подобная двойственность театральных и кинематографических работ позволяет сразу распознать руку Соколовой. У нее есть эскизы костюмов, по которым можно интересно разработать модели современной одежды. У нее есть сценические панно, которые могут послужить отправной точкой для художника по ткани. Перелистывая ее балетные эскизы, мысленно видишь их выполненными как объемные группы в технике фарфора. И всегда в трудах молодой художницы особую отчетливость обретают те контакты, которые соединяют искусство декоративное с искусством театральной декорации. Контакты, которые ведут к их взаимному благу и взаимному образному обогащению.



«Тщетная предосторожность». Театр оперы и балета. Горький

«Тщетная предосторожность». Театр оперы и балета. Горький

«Кармен». Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. 1969



«Гусь-Хрустальный»

В 1971—1973 годы вышло в свет несколько изданий, посвященных искусству художественного стекла, — книга «Русский хрусталь» Е. Прокофьева, «Советское стекло» Н. Воронова и Е. Рачук, популярные очерки — квалифицированно написанных, богато иллюстрированных, дополненных содержательным научным аппаратом. Среди них монография Л. В. Казаковой «Гусь-Хрустальный»*, в которой автор анализирует исторические этапы эволюции гусевского хрусталя от основания завода до наших дней. В книге Л. В. Казаковой прослеживается становление самобытных национальных традиций русского художественного стеклоделия и формирование и расцвет «гусевской» школы в современную эпоху.

В первом разделе монографии, посвященном истории возникновения стекольного производства в Гусь-Хрустальном, внимание автора направлено на анализ отличительных особенностей раннего гусевского хрусталя. Казакова усматривает основной источник вдохновения гусевских стеклоделов в их любви к родной природе, подчеркивает их умение отразить ее приметы средствами стекольной техники, что придает изделиям того времени особую поэзию и очарование.

Вторая часть посвящена советскому периоду. Основываясь на малоисследованных архивных фондах и сохранившихся вещественных материалах Казакова рассказывает о становлении советского стеклоделия в 1920—1930-х годах.

Современный этап развития гусевского производства, его художественная эволюция раскрыта глубоко и подробно.

В книге приведены творческие портреты современных художников завода: главного художника В. В. Корнеева, заслуженных художников РСФСР Е. И. Рогова и В. С. Муртова; С. К. Пивоварова, С. П. Верина, О. И. Козловой, А. С. Курилова и Р. Н. Аксенова, а также В. А. Филатова — главного художника Минипромстройматериалов РСФСР и Ф. А. Ибрагимова — ныне начальника ассортиментной лаборатории Государственного научно-исследовательского института стекла, прошедших на заводе долголетнюю производственную практическую школу и оставшихся верными гусевским традициям.

Читатель знакомится не только с репродукциями их произведений, но и с некоторыми из рабочих эскизов и зарисовок, раскрывающих процесс создания произведений из стекла. Людмила Васильевна Казакова в своей исследовательской работе

* Л. В. Казакова. Гусь-Хрустальный. Издательство «Советский художник». М., 1973 г.

прочно связана с коллективом завода, она легко и свободно оперирует как предметным материалом, так и сведениями, почерпнутыми из специальной литературы и из неизвестных дотоле документов.

Монография «Гусь-Хрустальный» написана живо и увлекательно. Она популярна не в традиционном понимании, когда специалист приоткрывает непосвященному читателю ряд специфических моментов того или иного рода деятельности, но в том смысле, что автор как бы вводит пытливого и эрудированного читателя в сферу творческой лаборатории создателей гусевского хрусталя, делится радостью общения с доступным ему сокровенным миром искусства стеклоделия, приглашая читателя к собеседованию и сопереживанию.

Хорошее начинание издательства «Советский художник», выпустившего книгу по истории завода как центра художественной промышленности, достойно продолжения. Но позволим себе и упрек издателям: среди трудившихся над полезной и красивой книгой не упомянут Виктор Иванович Почаев, который наполнил для нее 150 отличных фотোগрафий.

Е. Р.

«Человек — цвет — пространство»*

Целенаправленная организация цветового пространства — одна из важных задач современной художественно-проектной деятельности. Как действенное средство гармонизации цветодинамика становится необходимым элементом художественной деятельности, связанной с цветовой организацией среды жизнедеятельности человека. Разработке основных принципов цветовой динамики на материале оформления интерьера и обобщению практических достижений в этой области посвящена работа Г. Фрилинга и К. Ауэра. Книга знакомит советского читателя с теорией и практикой цветодинамики за рубежом. Основой публикации послужил экспериментальный материал Института цветопсихологии в Маркварштейне, возглавляемого Г. Фрилингом и Цветового центра в Цюрихе, руководимого К. Ауэром.

Первые две главы книги посвящены краткому изложению основополагающих принципов цветоведения. Основываясь на органической взаимосвязи цветовых закономерностей природы с закономерностями построения цветового круга, авторы выдвигают в качестве эталона цветообразования живую природу. Однако предлагаемый авторами принцип перенесения цветовых закономерностей естественной природы на искусственно организуемую среду не исключает и другого подхода, связанного с поисками новых концепций цветоотношения, присущих только искусственной среде. Касаясь вопроса о цветовой гармонии, Г. Фрилинг и К. Ауэр резонно считают, что о гармонии цветов можно говорить только в совершенно конкретных условиях и, следовательно, регламентировать ее какими-либо общеобязательными правилами нельзя, так как характер взаимодействия цветов зависит от ряда

конкретных условий: расположения цветковых поверхностей в пространстве, их размеров, фактуры, освещенности и т. д. В свете этого, однако, выглядит известной непоследовательностью попытка авторов установить жесткую связь определенных цветов с определенными геометрическими формами, вывод, что «геометрические формы связаны с красками строгими законами гармонии и что краски могут так же «высказываться», как и геометрические формы, — разве треугольник не символизирует движение, воспламенение, как и сильнейшее стремление вырваться, и не подобен ли он впечатлению, получаемому от созерцания огненного красного цвета?» (стр. 33). Как известно, ассоциации такого рода субъективны: у разных людей представления о соответствии определенных геометрических форм определенным цветам различны, а то и вовсе отсутствуют. Художник В. Кандинский, например, теоретизировавший в области цветоформы, в отличие от Г. Фрилинга и К. Ауэра связывал с формой треугольника желтый, а не красный цвет. Вряд ли ориентация на этот аспект цветовосприятия будет иметь большое значение в практике цветового оформления.

Специально выделен вопрос о принципах выбора цвета при окраске помещений. В качестве главного критерия выдвигается соответствие цветового оформления характеру помещения и особенностям происходящей в нем деятельности. Здесь же приводится основанная на лабораторных исследованиях классификация цветов и цветовых пар по их психологическому воздействию на человека. Особое внимание уделено информативно-упорядочивающим характеристикам цвета, а также влиянию освещения на характер цветовой гаммы.

Отдельная глава посвящена обобщению опыта практического применения данных цветопсихологии. Здесь разбираются самые разнообразные вопросы, связанные с внедрением цветодинамики: принципы составления цветового эскиза интерьера, критерии оценки цветового оформления, взаимоотношения цветопсихолога с заказчиком, влияние цвета на производительность труда. Причем авторы подчеркивают, что «роль цветовой динамики производственных помещений — создать гармонию состояния человека с его работой, повышение же производительности труда является лишь естественным следствием этого» (стр. 65). Значительная часть главы посвящена конкретным рецептам цветового оформления помещений различного назначения — школ, больниц, учреждений, столовых, театров, гостиниц, магазинов и т. д.

Последняя глава работы Г. Фрилинга и К. Ауэра содержит ряд данных для ориентации в прикладной цветопсихологии. Среди них — таблицы отражательной способности разных цветов и поверхностей, изменения цвета в зависимости от разного освещения, контрастного фона для усиления или изменения цвета.

Работа Г. Фрилинга и К. Ауэра, несмотря на отдельные спорные моменты, является известным вкладом в разработку проблемы «человек — цвет — пространство». Предназначенная в первую очередь для архитекторов, дизайнеров и художников, книга будет полезна также всем, интересующимся проблемами цветодинамики.

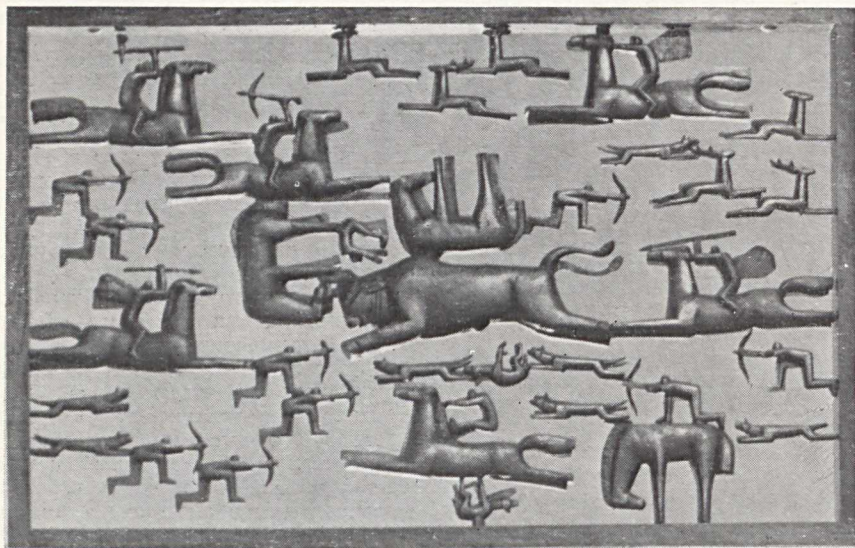
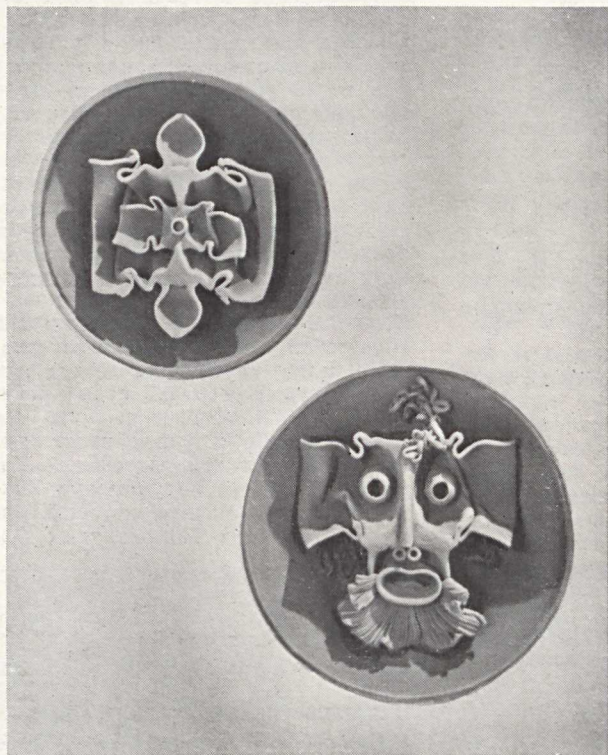
М. Бусев

* Г. Фрилинг, К. Ауэр, Человек — цвет — пространство (прикладная цветопсихология). Стройиздат, М., 1973.



И. Рюмина

Выставка в Каунасе



Ю. Калаускайте
Гобелен
«Вечерние цветы».
Смешанная техника

Р. Мидвикис
Панно
«Охота на тура».
Металл

Ю. Нарушис
Декоративная ваза.
Гранит, латунь



После постановлений X пленума правления Союза художников СССР о работе с молодыми художниками стало налаживаться регулярное проведение различных молодежных выставок. Одна из них была организована Литовским Союзом художников зимой 1973 года в Каунасе. Для молодых художников Литвы это была необычная выставка: ей были предоставлены лучшие экспозиционные залы при галерее Чюрлениса, к ней был приурочен специальный пленум Союза художников Литвы. Необычность выставки заключалась еще и в ее представительности. 180 авторов показали 600 работ разных видов изобразительного и декоративного искусства.

На подобных выставках интересен всегда не только уровень мастерства и профессиональной подготовки молодых авторов, но главным образом, какие задачи ставит перед собой молодое поколение, какие зачатки будущих новых решений в искусстве можно усмотреть в их работах.

Что же показала молодежная выставка в Каунасе, если рассматривать ее с этих позиций? Прежде всего — определенную подготовленность молодых художников к решению современных задач декоративно-прикладного искусства. Декоративные вещи в керамике, металле и текстиле отражали сегодняшние понятия о назначении и роли декоративного произведения в жизни человека. И хотя не все они отличались особой новизной и оригинальностью, сработаны они были с любовью и тщанием, со знанием технологических особенностей материалов. Однако умение компоновать, колорировать, лепить и ткать декоративную вещь нельзя оценить отвлеченно. Ценно, как известно, не только, какими приемами и средствами овладел художник, а какова проблематика его творчества.

Поэтому обратим внимание на ряд произведений из экспонированных в Каунасе, вносящих нечто новое в уже известное направление работы литовских художников. Так, в гобеленах наряду с поисками декоративности средствами колористического спектра или пластики тканой структуры внимание некоторых молодых авторов привлекла изобразительная основа образа. Художники напоминают о том, что гобелену не чужд язык конкретной изобразительности и усложнение пространственности путем включения чисто иллюзорных эффектов. Правда, в композициях этих молодых авторов приемы живописи, акварели или графики становятся самодовлеющими, отчего иногда утрачивается «правда» материала. Однако содержащееся в них стремление воплотить в образах гобелена свои непосредственные жизненные впечатления подсказывает новый путь обогащения декоративного языка.

Аналогичные явления встречаются и в керамике. Как и в текстиле, здесь очевиден возрастающий интерес молодых художников к тематической определенности, к изобразительной сюжетности и даже повествовательности в декоративной вещи. Что это? «Возрастной» период недостаточно умелого владения материалом, когда мышление-видение художника не достигли еще заветного единства с художественными средствами, его воплощающими? А может быть это желание молодых художников по-своему отразить в творчестве многообразие жизни, волнующие их чувства и мысли? Думается, второе.

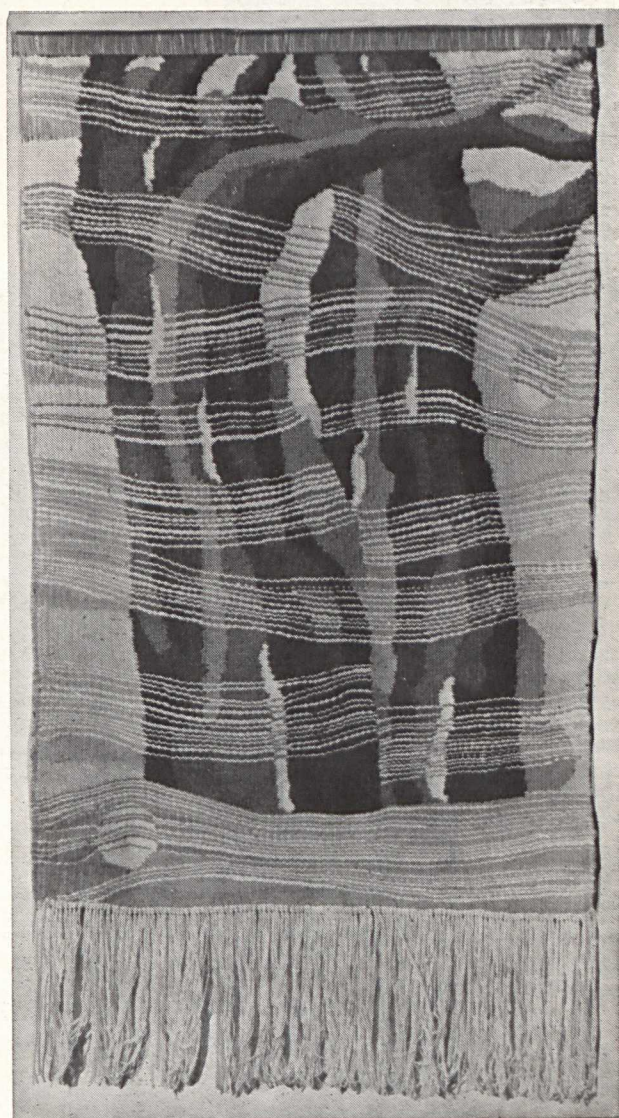
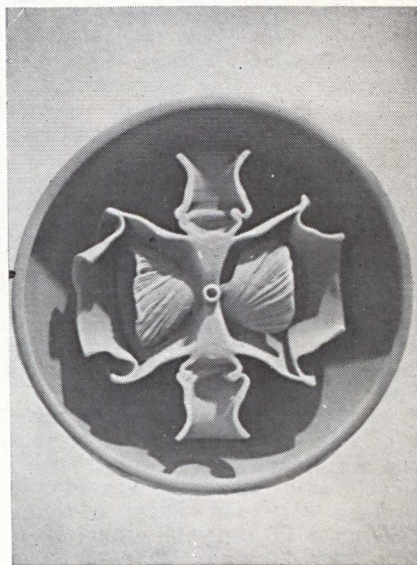
Расширение образно-декоративных средств прослеживается и в других экспонатах молодежной выставки. Наряду с освоением традиционных приемов работы с кожей и различ-

ных сложных тиснений намечается новое использование этого материала в декоративных целях. Пользуясь обычным сшиванием лоскутов и «корзиночным» переплетением, В. Груздайте создает яркую декоративную картину «Игрок», ориентированную на стилистику современных интерьеров. В «Каменных цветах» Ю. Нарушиса своеобразно преломлен опыт работы литовских художников с янтарем — он перенесен в крупные формы. Тактичная обработка гранитного валуна и ювелирному изящное соединение его с венчиком из стали, блестящая поверхность которого фокусирует и отражает свет, позволили художнику создать необычный декоративный образ. Такое произведение может органично войти в остекленный интерьер общественного здания и сочетаться с внешними архитектурными формами и пленэром. В ажурном панно из металла Р. Мидвикиса «Охота на тура» ощущаются мотивы кованых оград, ворот, дверей. И поэтому видится в нем не камерное настенное украшение, а активный архитектурный элемент, чья пространственная пластика может дополнить образ зодчего.

На выставке были показаны вещи и прямого практического назначения — блюда, вазы, чаши, сервизы. Там, где авторы создавали эстетические свойства бытовой посуды, они создавали предметы, удовлетворяющие глаз красотой обработанной поверхности, а руку — удобством формы. Но были и исключения. Представляется, например, функционально непродуманным сервиз для чебуреков, где небольшие предметы набора никак не соответствуют этому «громоздкому» кушанью-пирогу, или настольная лампа из обливной керамики, заметно уступающая своим промышленно тиражированным аналогам.

Выставка достаточно широко познакомила с достоинствами и заблуждениями, ошибками и находками молодых художников декоративного искусства. Пленум Союза художников Литвы на основании этой выставки смог выявить круг интересов творческой молодежи и наметить пути к планомерной работе с ней. Решено проводить подобные выставки ежегодно, премировать лучшие из работ, комплектовать из них передвижные республиканские выставки и устраивать среди молодых художников конкурсы на общественно значимые темы. В частности, несколько крупных промышленных предприятий намерены выделить премиальный фонд дляощерения наиболее удачных работ на темы труда. Художники приглашены на эти предприятия для расширения кругозора, для сближения своего творчества с требованиями жизни.

Формирование личности художника не является самостоятельным процессом, хотя его индивидуальные качества и предопределены личными интересами и устремлениями. Много в нем по крупицам складывается из факторов практической реализации идей и их оценки не только в плане личного восприятия, но и общественного резонанса.



А. Скарблоте
Декоративное панно.
Керамика

Л. Шмидтайте-Томашевичене
Гобелен «Птица».
Гладкое ткачество

А. Брицайте-Сниткусене
Гобелен «Зима».
Смешанная техника

СТАРАЯ МОСКВА. XVII ВЕК



СТАРАЯ МОСКВА. XVIII ВЕК



СТАРАЯ МОСКВА. XIX ВЕК



МОСКВА. НАЧАЛО XX ВЕКА



«Старая Москва»

Серия видов Москвы, выпущенная издательством «Аврора»*, построена хронологически. Она знакомит с видами Москвы XVII—начала XX в., охватывая все важнейшие изображения города в графике. Столица предстает перед нами с различных точек зрения, издалека и вблизи. Мы видим ее план, панораму, Кремль разных эпох из Замоскворечья, со стороны Троицких ворот и изнутри; отдельные, сильно изменившиеся в наше время, части города; встречаемся с непривычным видом знакомых улиц, с отдельными несохранившимися зданиями и т. д. Сопровождающий открытки текст написан просто и живо.

Если положить перед собой все четыре выпуска серии, то сразу станет ясна объединяющая ее идея — показ нашей древней столицы Москвы, главным образом, XVI—XVII вв.: ее самобытной красоты, которая привлекала во все времена иностранных и русских художников, ощущалась народом в эпоху утверждения официальным искусством новой столицы России — Петербурга, защищалась в 1812 году, привлекала архитекторов русского модерна. Удачно найденный золотой тон печати обложек как нельзя лучше соответствует задуманному образу Москвы. Но это достоинство издания является отчасти и его недостатком, так как не выявляет в каждом выпуске особенное, свойственное только данной эпохе лицо, а все время возвращает нас к древней Москве.

Серия называется «Москва», но, по сути дела, это только Москва в изобразительном искусстве, и даже уже — Москва главным образом в гравюре. Это способствует некоторому зрительному однообразию и не совсем верному расставлению акцентов при передаче образа города данной эпохи. Пожалуй, это самый серьезный упрек изданию.

Такая серия должна была бы иметь другое название. Отправной точкой для автора служит то сама Москва (XVII век), то Москва в изобразительном искусстве. Резче всего это заметно в IV выпуске серии. Говоря о Москве начала XX века, автор идет от художника к художнику, которые отразили в это время главным образом Москву уходящую. Москву начала XX века нужно было бы дать по фотографиям. И тогда мы увидели бы разную Москву: и стилизованную под XVII век Москву новых торговых рядов, Москву Казанского вокзала и мифического метрополитена, суету Лубянской площади и старую Москву XVII, XVIII и XIX вв., и смесь старого и нового, создающую харак-

терное лицо Москвы рубежа века. В известной мере тот же упрек можно отнести к расположению иллюстративного материала и к тексту в выпусках, посвященных Москве XVIII и XIX вв. Ведь Москва XVIII века — это, конечно, вельможная Москва, а Москва XIX в. — это Москва ампирных дворянских особняков, Москва Арбата, Староколюшенного, Никитской и Поварской, что и надо было отразить на обложках. В разбивку это есть в каждом выпуске, но хорошо бы сделать это системой построения каждого выпуска. Тогда бы мы узнали, например, что приведенные в открытках изображения Москвы XVII века почти единственные, сделанные в это время; что это главным образом рисунки; что Москва как таковая не являлась в это время предметом самостоятельного изображения. Мы знали бы, чем Москва в изображении Махаева отличается от его Петербурга, в чем разница между Петербургом и Москвой в рисунках Дюрфеля и между Москвой Махаева, Дюрфеля и Делабарта. Мы запомнили бы, что в XIX веке Москву стали изображать в основном в 40-е, «славянофильские» годы, что главным жанром в изображении Москвы XIX века становятся виды городских улиц, а не Кремль.

Некоторые мелкие недочеты: так, в выпуске «Старая Москва XVIII в.» не совсем точно для не знакомого с историей русской гравюры сказано, что «гравюра еще в допетровскую эпоху была одним из широко распространенных видов искусства». Это, конечно, так, но гравюра применялась широко лишь в богослужебной книге. Она стала светской лишь при Петре.

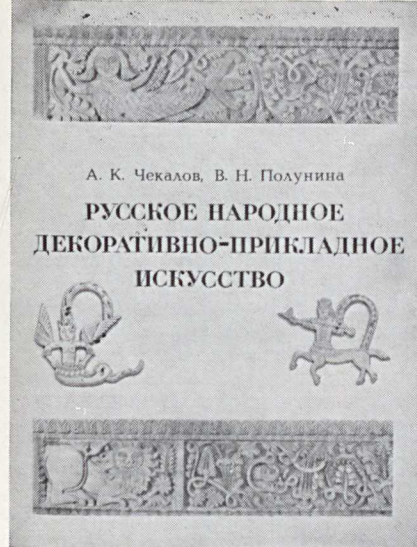
В тексте говорится о панораме Москвы с Воробьевых гор, изображенной Бликлантом, а в открытках воспроизводится его же вид Москвы из Замоскворечья (и это не оговорено). Вряд ли стоило брать виды Москвы И. Соколова и М. Махаева, варьирующие «Вид Москвы из Замоскворечья» того же Бликланта (об этом можно было бы лишь упомянуть).

Нужно было также сказать об образе Москвы в лубке, где она изображалась как святыня, как «царствующий град» (эта надпись срезана при съемке) в эпоху, когда официальной столицей России давно уже был Петербург. Эти замечания не умаляют значения нужного, интересного издания. В 1974 году должен выйти в свет еще один (последний) выпуск серии, посвященный новой, социалистической Москве.

Начинание издательства «Аврора» подхвачено издательством «Изобразительное искусство». Оно выпустит по заказу Моссовета большой исторический документированный альбом видов Москвы.

А. Сакович

* «Старая Москва. XVII век». 1973
«Старая Москва. XVIII век». 1972
«Старая Москва. XIX век». 1972
«Москва. Начало XX века». 1973
В каждом выпуске — 16 открыток. Изд-во «Аврора». Автор-составитель Н. Петрова, художник В. Локшин, редактор Д. Ладыгина.



«Русское народное декоративно-прикладное искусство»

Так называется альбом, изданный в помощь учителям для занятий по декоративно-прикладному искусству в восьмилетней школе*. 56 цветных таблиц «охватывают» почти все виды русского прикладного искусства: вышивку, керамику, игрушку, резьбу по дереву, камню и кости, изделия из металла и другие. Авторы А. Чекалов и В. Полунина включили в альбом памятники разных эпох, начиная с белокаменных рельефов Дмитриевского собора во Владимире и кончая изделиями современных советских мастеров. Показывая все это многообразное богатство средств, приемов и узоров, авторы говорят и о том, что их объединяет, какие общие черты свойственны русскому народному искусству. Они пишут: «...русским художником постоянно владело стремление вложить в предмет большой смысл, сказать о чем-то главном и сокровенном, как говорится, раскрыть душу, а не только продемонстрировать блестящее мастерство. Поэтому даже в будничных вещах столько тепла, мягкости и неподдельной правды выражения». Каждая таблица альбома сопровождается пояснительным текстом: в небольшой заметке образно и поэтично авторы рассказывают историю создания того или иного памятника, отмечают его характерные художественные качества и различия в стиле, в зависимости от того, когда и где он был создан. Так, игрушку вятскую не спутать с загорской или каргопольской, разными узорами вышиты наряды в Архангельской или Рязанской губерниях. К листам иллюстраций приложена отдельная брошюрка, где изложено примерное содержание бесед по каждой теме, которые учителя могут вести на уроках изобразительного искусства, литературы или истории. Тема первой беседы — значение образов и символов в народном искусстве, идущих из глубокой древности. В них отразилась жизнь народа, его стремления и мечты, и поэтому каждый, даже самый маленький предмет, созданный народным мастером, несет в себе сложное содержание. Например, образ «конька» на крыше, который «защищал» дом от беды, или вышитые

и тканые узоры на женском наряде, имевшие силу заклинания.

В других беседах раскрывается история развития декоративного искусства на Руси в разные эпохи, география народной художественной промышленности, особенности народного костюма, убранства жилища и так далее.

Знакомясь с таблицами и слушая беседу учителя, школьники узнают также и о некоторых старинных обычаях.

В пояснениях к альбому авторы дают и описание технологии изготовления некоторых вещей, что является как бы приглашением самих ребят к творчеству.

Система рассыпного альбома делает возможным устраивать из его листов небольшие выставки в классе или в кабинете изо, которые можно варьировать и обновлять. Словом, этот альбом — хорошее подспорье учителю, который не имеет сегодня под рукой такого концентрированного изобразительного и текстового материала.

В новых школьных программах, разрабатываемых Эстетической комиссией Союза художников СССР и НИИ художественного воспитания Академии педагогических наук, есть разделы, посвященные декоративно-прикладному искусству. Альбом, созданный А. Чекаловым и В. Полуниной, будет своеобразным и хорошим пособием для занятий по этим новым программам.

Однако книги, которые возьмет в руки школьник, в особенности же книги по искусству, своим внешним видом и иллюстрациями должны доставить ему радость и воспитывать его вкус. Авторы подобрали прекрасные образцы народного искусства для альбома, но полиграфическое исполнение таблиц, сделанное на полиграфкомбинате в г. Калинин, так же как и папка для них, далеки от требований, предъявляемых к современному изданию. Мал и тираж альбома. Что такое для нашей республики, где миллионы школьников, 20 тысяч экземпляров!

Е. Каменева



«Искусство Древнего Египта»

Относительно небольшая книга Б. Лобановского, изданная на украинском языке, видимо, займет заметное место среди работ, посвященных искусству Древнего Египта*.

Автор избрал форму очерков, поскольку изложить на 70 страницах наиболее важное в истории искусства страны, существовавшей более 4-х тысяч лет, можно, говоря только о немногом. Но это немногое должно давать представление о характерных именно для данного искусства явлениях и о том общем, что связывает его с творчеством других народов. Б. Лобановский разрешает эту задачу в синтезе проблем истории и мифологии, в тесной взаимосвязи истории народа и истории его искусства.

Мифы и история излагаются в одной главе, ибо речь идет о стране, в которой уже во время ее существования мифы стали ее историей, а ее история превратилась в мифы. Например, уже в древности не все верили, что пирамиды — это творение рук человеческих. В античном мире Египет также почитался «страной чудес», краем людей, познавших сущность бытия, а само имя его оказалось связанным с наукой о свойствах веществ.

Соответственно с менявшимися тенденциями в искусстве Египта, Б. Лобановский рассматривает поглавно «каменные сказания Древнего царства», скульптурные шедевры и ныне всемирно известные нетускнеющие фаюмские портреты.

Однако, поскольку самые замечательные произведения искусства взяты вне развития истории культуры народа и не могут дать полной картины его жизни, автор в отдельной главе рассматривает египетское искусство в перспективе его многотысячелетнего существования от колоннад усыпальницы энергичной царицы Хатшепсут до руин Ахетатона — столицы смелого религиозного и политического реформатора Аменхотепа IV (Эхнатона).

Трудность поставленной автором задачи усугублялась тем, что искусство Древнего Египта, как и его история, неоднократно переживало крутые повороты, сохраняя тем не менее преемственность. Иноземные вторжения, внутренние смуты, изменения жизни приводили к появлению стилей, отличающихся один от другого настолько, что некоторые западные исследователи находили в Древнем Египте аналоги едва ли не всем стилевым направлениям в искусстве новейшего времени.

Духовное наследие Древнего Египта настолько значительно, что не воспринимается нами как некая реликвия; оно стало частью нашей жизни. Поэтому сказать, что оно сохранило свое обаяние, свежесть и силу воздействия до наших дней, — явно недостаточно. Особенно важна мысль автора о том, что эта загадочная культура имеет замечательное свойство представлять каждый раз в новом ракурсе. Б. Лобановский уподобляет дух египетской культуры одному из излюбленных символов этой страны — лотосу. Корни его черпают вдохновение из глубины пластов культур африканского континента, а цветок возносится к ярким цивилизациям Средиземноморья. Что же касается шкалы времени, то прочно вросший в пласты народного искусства лотос этой вечно молодой культуры распускается и в наши дни. Не об этом ли священном цветке-символе напоминают нам солярные спирали на обложке книги, оформление которой достойно ее предмета!

В. Данилин

* А. К. Чекалов, В. Н. Полунина, Русское народное декоративно-прикладное искусство. Изд-во «Просвещение», М., 1973.

* Б. Лобановський, «Мистецтво Стародавнього Єгипту». «Мистецтво», Київ, 1972.

ИСКУССТВО И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

Рецензии

«Искусство и научно-технический прогресс»*

Авторы сборника, уходя от сложившихся стереотипов, сформированных упрощенным пониманием вопроса, уровень за уровнем отбрасывая пустую породу расхожих понятий, пытаются высветить довольно сложные и до недавнего времени просто не ставившиеся вопросы. Уже сами названия некоторых статей — «Научно-техническая революция и художественная культура в период строительства коммунизма» (А. Егоров), «Эстетическая деятельность в системе научно-технической революции» (Л. Новикова), «Особенность технических средств изображения в искусстве» (В. Соколов), «Включение художественной деятельности в систему проектирования» (В. Глазичев), «Марксистско-ленинская философия — теоретическая основа современной эстетической науки» (М. Овсянников) — показывают стремление составителей сборника к целостному охвату проблемы.

Общетеоретический раздел посвящен выяснению соотносительности эстетической и художественной культуры, которая рассматривается как центральное ядро первой; специфика художественного языка, универсальность которого позволяет ему выступать медиатором между научным и естественным языком; функциональному и структурному аспекту эстетической деятельности. Взаимопроникновение технических и традиционных видов искусства: кино, радио, телевидения, художественной фотографии, с одной стороны, и театра, живописи, литературы — с другой, отстаивающих право на свое существование в «традиционной» форме, ведет к перестройке формализованных и неформализованных уровней художественного творчества «традиционных» видов, и в этом смысле «технические искусства дают возможность ввести объективные критерии для определения границы формального мастерства и творчества во многих сферах художественной деятельности. Фиксация и моделирование на инженерном уровне формальных структур и является линией, не поднимаясь над которой, художник остается копистом, в лучшем случае способным имитировать, в прямом и подлинном смысле — формалистом» (стр. 140).

Естественно, в книге не обойдены вниманием архитектура, визуальные

коммуникации, дизайн. Важным является закономерный вывод о существовании особого вида эстетической деятельности — художественно-проектной, обладающей своими методами, средствами, предметом, языком. Задача сегодняшнего дня — организационный, методологический и конструктивно-содержательный симбиоз инженерного и художественного мышления.

Последний раздел книги посвящен столь важным в наше время методологическим и метаметодологическим вопросам. Это и соотношение эстетического и искусствоведческого подхода, специфика системного подхода к искусству, кибернетическое моделирование произведений искусства, понятие «визуального мышления» и машинное искусство.

Выход книги свидетельствует о качественно новом уровне нашей эстетической науки, о переходе от описательного к аналитическому этапу ее развития.

И. Лукшин



Рецензии

«Музей имени Бахрушина»

В последнее время ощущается заметный интерес к искусству театральной декорации. Каждый год многие выставочные залы отдают свои помещения под выставки, посвященные работам театральных художников. Это бывают и довольно большие разделы в Манеже, и зональные выставки, и персональные, и знаменитые «Итоги сезона». Увеличилось количество литературы о художниках театра, причем это увеличение касается не только тиражей, но и жанров книг. Здесь и история, и отдельные монографии, и сборники по различным вопросам, и воспоминания театральных художников.

Недавно появился альбом «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина»*. Он знакомит читателя с собранием декорационного отдела музея. Декорационный фонд бахрушинского музея насчитывает около 70 тыс. декораций и костюмов. Его материалы достаточно популяризовались, и знакомство широких читательских кругов с этим фондом представляется очень важным и своевременным.

Вступительная статья Н. Ясулович дает вначале перечень имен режиссеров, актеров, художников, материалы о жизни и творчестве которых находятся в хранилищах

отделах музея. Этот небольшой обзор становится вводным к основной статье, знакомящей читателя с ключевыми этапами развития русской и советской театральной декорации. В конце альбома помещены краткие сведения о художниках, чьи работы репродуцированы в альбоме — форма экономичная, удобная для просветительского издания. К сожалению, в статье ничего не сказано об обширном иконографическом фонде музея — о галерее портретов актеров, хотя несколько портретов в альбоме есть.

Подбор иллюстраций отличается продуманностью. Авторы стремились к тому, чтобы по возможности представить все крупные театры страны и параллельно ведущие направления русской и советской сценографии. Иногда эскиз попадал в альбом не столько благодаря значению представляемого спектакля, сколько за свою художественную ценность, что не всегда совпадает (например, «Веер» Н. Гончаровой). В разделе советской сценографии авторы старались не дублировать альбом «Художники театра за 50 лет», а дополнить его. Авторы стремились познакомить читателей с малоизвестными работами. Так, в альбоме репродуцированы эскизы костюмов М. Кирпиченко к постановкам крепостного театра графа Шереметева, эскиз 2-го акта «Дяди Вани» Н. Сапунова.

Радует соотношение между цветными и черно-белыми репродукциями: из 165 иллюстраций 91 напечатана в цвете.

Подбор иконографического материала в альбоме кажется призванным лишь напомнить читателю о наличии в музейных фондах портретной галереи. Здесь трудно определить какой-либо принцип показа. Бесспорно — репродуцируемые вещи высокого качества. Но, вероятно, можно было расширить хронологические рамки иконографического раздела, закончив их работами наших современников — А. Фонвизина, А. Тышлера. В настоящем виде иконографический материал выглядит случайным.

Этот альбом — первое издание, целиком посвященное публикации фондов Бахрушинского музея. Задача — отобрать из фонда в 70 тысяч 165 эскизов — была трудной. Можно надеяться, что последующие издания этого характера учтут и исправят недочеты альбома, положительная роль которого несомненна.

А. Лупандина

За рубежом

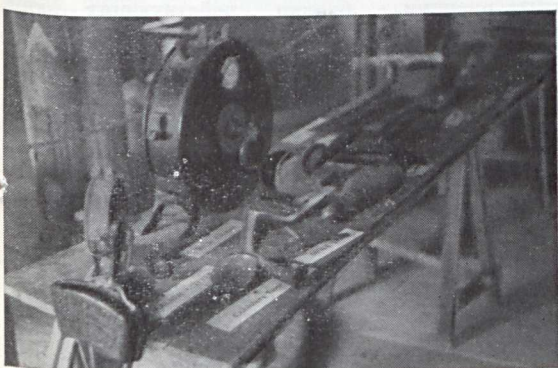
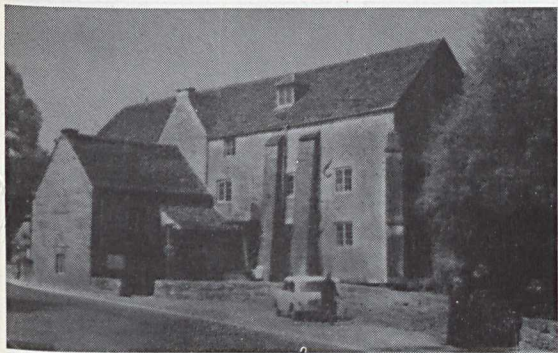
«Арлингтонская мельница»

Во всем мире сейчас увеличивается количество музеев, которые представляют картину исчезнувшего или исчезающего быта и составляют часть национальной истории. Таков, например, музей на острове Кижи, где можно видеть не только церкви, но и старинные русские дома с их прекрасными украшениями из резного дерева.

Не менее важна бытовая и хозяйственная ремесленная утварь, сохраняющаяся в таких музеях. Часто предметы ее сделаны из местного материала, единственного, каким мог располагать здешний мастер. Такие музеи помогут будущим поколениям воссоздать картину той жизни, которую вели их предки. Старые машины, сельскохозяйственные приборы, кухонная посуда и инструменты ремесленников достойны такого же ухода, как старые картины и скульптура.

* Искусство и научно-технический прогресс. Редакторы-составители Л. И. Новикова, В. С. Соколов, «Искусство», М., 1973.

* Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Изд. «Изобразительное искусство», М., 1971.



Маленький музей «Арлингтонская мельница» расположен в селе Байбэри, одном из самых очаровательных уголков Англии, в центре района Котсуолд в Глостершире. Оно гнездится в углублении плодородной зеленой луговины: ручей, веками приводивший в движение мельницу, протекает под маленьким арочным мостом, которому немало столетий. По нему сегодня с грохотом проезжают грузовики.

Теперьшняя мельница существует с XVII века; другая, стоявшая на том же месте, была вписана в «Общее обозрение Англии» (знаменитая книга «Думэдэй»), составленное по заказу короля Уильяма I между 1080 и 1086 годами и сохранившееся до сегодняшнего дня.

На мельнице молотили зерно, а в XVII и XVIII веках также ткали материю. Расположенные по соседству средневековые домики, где когда-то жили ткачи, теперь находятся под национальной опекой. В маленьком домике, построенном сбоку от мельницы в XVIII веке, жил сам мельник. Нынешний владелец мельницы — Давид Вэра, автор нескольких томов авторитетной серии «Здания Англии», сам реставрирует мельницу, собирает старинные предметы домашнего обихода, которые размещены в нескольких комнатах.

В домике мельника находится старый камин и собрание кухонной посуды. Наверху, в маленьких комнатах, много разной мебели второй половины XIX века. Здесь мебель, сделанная знаменитыми мастерами «Движения искусства и ремесла», которое связано с районом Котсуолд. Наверху — коллекция старой сельскохозяйственной утвари и инструментов. На чердаке, в маленькой галерее, можно видеть работы местных художников, ремесленников и любителей. Во дворе, там, где протекает вода, стоит старая телега и борона.

Огромные мельничные колеса на первом этаже мельницы могут быть приведены в движение. Вокруг них стоят деревенские телеги, сани, лодка для рыбной ловли, веялка и маслобойка.

Арлингтонская мельница больше не обслуживает жителей села Байбэри, но она продолжает занимать большое место в их жизни и в жизни многих других людей, которые приезжают в этот своеобразный музей.

Фелисити Эшби (Лондон)

Резьба украшает клуб

Архитектор В. Скугарев и художник З. Рабаданов реконструировали недавно экстерьер здания Дворца культуры в селении Кокрек (Дагестанская АССР).

Центральной на фасаде стала композиция, состоящая из ряда деревянных фигур-столбов, связанных со стеной поперечными балками, выступающими над опорами. Декоративные изображения мужских голов венчают опоры-столбы, на поперечных балках поставлены декора-

тивно решенные женские фигуры в национальных одеждах. Концы балок украшены головами животных, в формах которых использованы традиционные приемы дагестанского искусства.

Удачно входят в общую композицию фасада мотивы дагестанского орнамента; помещенные между оконными проемами, они служат хорошим фоном для скульптурных фигур портика.

Боковой фасад здания, обращенный к главной улице селения, украшен выразительной декоративной композицией, расположенной на фронтоне. В центральной его части авторы разместили четыре мужских фигуры высотой более трех метров, выступающие из плоскости стены. Три из них изображают музыкантов с народными инструментами. Замыкает группу фигура танцующего горца в национальном костюме. Тимпан фронтона сплошь покрыт резьбой по дереву. В тематической композиции отражены занятия и искусство дагестанцев, например, художественная керамика и обработка металла, ковроделие, народные танцы и другие мотивы.

Вместе с карнизом и другими архитектурными и скульптурными деталями фигуры создают интересную по пластике композицию венчающей части стены бокового фасада.

Все скульптурные работы и резьба выполнены из дуба. Сочетание дерева с кирпичом стен — проверенный веками декоративный прием у многих народов. Он встречается и в многочисленных постройках народного зодчества в близлежащих от селения Кокрек районах. Вот почему жители селения с интересом восприняли декоративное украшение своего Дворца культуры.

Л. Шахмарданова



Фрагмент деревянной скульптуры

Дворец культуры в селении Кокрек



Крестьянский фаянс

Тарелка фабрики
бр. Самсоновых.
Середина XIX в.

Тарелка фабрики
бр. Жадиных. 1850-е гг.

Тарелка фабрики
бр. Новых.
Вторая половина XIX в.

Тарелка фабрики
бр. Рачкиных. 1850-е гг.

Тарелка фабрики
бр. Гурышевых. 1850-е гг.



Суповая чаша.
Фабрики бр. Новых.
Вторая половина XIX в.

Блюдо (переделанный
английский образец)
завода Тереховых-Киселева.
XIX в.

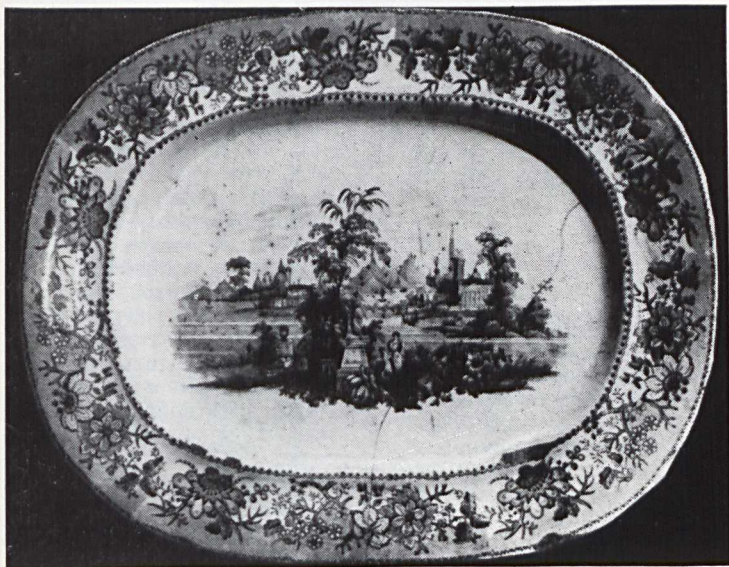
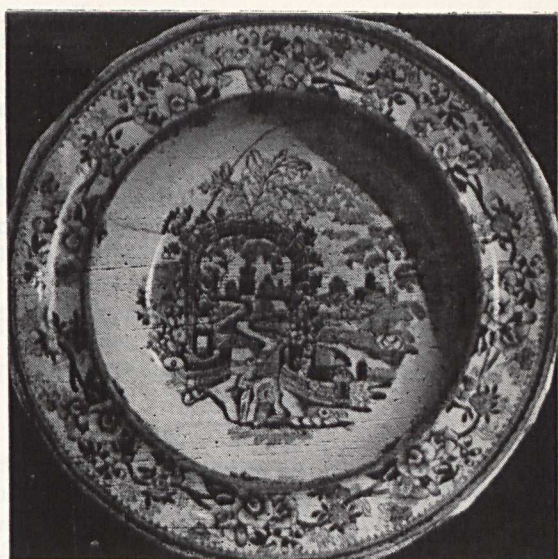


Гжель — один из старинных керамических районов России. Майолика Гжели заняла почетное место в музейных собраниях и на выставках, стала предметом специального исследования. Кажется, что о Гжели написано много, район изучен вдоль и поперек. Однако исследователи гжельской керамики остановились на XVIII веке. Между тем, в XIX веке Гжель стала главнейшим фарфоро-фаянсовым центром страны, «русским Стэффордширом», а посуда из тонкого фаянса к середине прошлого столетия — наиболее употребительной. Тонкий фаянс, изобретенный в Англии в середине XVIII века, был по сравнению с фарфором дешевым материалом, хотя внешне не особенно от него отличался. Ручная роспись на фаянсе была дорогим, а потому невыгодным способом декорирования. Поэтому уже через несколько лет в Англии был найден более дешевый механический способ украшения массовой посуды — переводная печать, или печатный рисунок. Фаян-

совая посуда с печатным рисунком, главным образом столовая, завоевала европейский рынок, вытеснив майолику и полуфаянс даже из старейших центров — Дельфта и Руана. В России производство тонкого фаянса с печатным рисунком началось в Гжели в 1820-х гг. Наибольшее распространение он получил в 30—50-х гг. XIX века. Процесс перевода печатного рисунка на фаянс состоял в следующем: медная доска (пластина) подвергалась глубокой гравировке, потом покрывалась керамической краской, и с помощью пресса рисунок оттискивался на влажную папиросную бумагу; отпечаток накладывали на соответствующий фаянсовый предмет и притирали к нему вручную с помощью фланелевого валика. Затем изделие окунали в воду, чтобы удалить с него бумагу, и обжигали. Печатный рисунок состоял из основной композиции и орнаментальной каймы. Первая помещалась на зеркале плоских изделий или на тулове

сосудов, вторая — по борту или краю предметов. Своеобразие гжельского печатного рисунка состояло в том, что между изображением на зеркале и каймой по борту всегда оставалось свободное белое пространство, подчеркивавшее и выделявшее основную композицию. На английских изделиях, которые нередко служили образцами, мы видим почти сплошной рисунок. Орнамент по борту на гжельских изделиях компоновался гирляндами из растительных элементов, иногда с архитектурными мотивами. Гжельские печатные рисунки очень разнообразны. Здесь можно встретить архитектурные пейзажи, морские виды в сочетании с архитектурным пейзажем, эпизоды Крымской войны, растительные узоры, а также жанр и портрет. Оригиналами для них служили гравюры, литографии, многие живописные произведения. Чаще других попадает архитектурный пейзаж с изображением руин и замков, гор и античных храмов. Среди такого пейзажа почти всегда

вкраплены фигурки людей. Гжельские мастера решали пейзаж условно, глубина пространства создавалась двумя-тремя планами. На фаянсе заводов Гжели встречаются многочисленные варианты рисунков на одну и ту же тему — явление, свойственное народному искусству вообще. Несмотря на то, что заводчики заимствовали «картинки» друг у друга, нежелание создавать точные копии приводило к разнообразию рисунков, к «личному» пониманию темы. Беря в целом сюжет, один гравёр добавлял действующих лиц, другой вместо человеческих фигурок изображал кусты, третий — фигуры переосмысливал по-своему. Один из излюбленных печатных рисунков — парковый пейзаж с аркой. Скорее всего этот рисунок был заимствован мастерами-крестьянами заводов Жадиных, Рачкиных, Гурышевых с фаянсовых тарелок завода Гарднера. Однако это не были точные копии. Например, на тарелке фабрики Гарднера изображен



Сухарница.
Фабрика бр. Новых.
Вторая четверть XIX в.

Другая сторона
суповой чаши.

парк с аркой и уходящая вдаль дорога. На переднем плане сидит дама с веером в руках, рядом с нею стоит кавалер, оба в европейской одежде XVIII века. На гжельских печатных рисунках изображается в глаза зеркальное изображение, стилизация пейзажа, изменение поз и одежды фигурок. Так, на тарелке фабрики Жадиных фигура мужчины заметно «выросла», он, опираясь на палку, слегка наклонился к даме, вместо одежды кавалера на нем нечто вроде плаща или халата, на голове — шляпа или берет. Лица почти не прорисованы. На одной из тарелок фабрики Рачкиных фигурки людей вообще отсутствуют. На тех же рисунках, где более точно воспроизведен гарднеровский, подобрана совершенно иная кайма. Например, на тарелке фабрики Жадиных по борту в виньетках даны плавающие лебеди. Следует отметить, что никакого тематического соответствия между изображением на зеркале и каймой по бортику, как правило, на фаянсе не бывает. Встречаются и точ-

ные копии, например на изделиях фабрики Гурышевых, правда, без особого мастерства.

Интерес вызывает еще один сюжет, по-разному решаемый гжельскими заводскими граверами. Наиболее сложен он на тарелке фабрики Новых. На зеркале ее плотно скомпонован (можно сказать, сжат) южный архитектурный пейзаж с пальмой и многофигурная композиция: женщина с крынкой, спешивший всадник, путник, сидящий возле коровы, слева на балюстраде солдат в треуголке, ведущий за руку даму. Какие несочетаемые фигуры — всадник в цилиндре и русский солдат в треуголке! Они явно заимствованы из разных источников. По борту изделия идет кайма с вазонами, отмеченными буквами владельцев фабрики «БН» (братья Новые).

Другой вариант этой композиции помещен на суповой чаше фабрики Тереховых и Киселева, где оставлен только южный пейзаж и убраны все фигурки. Упомяну-

тый завод Новых выпускал суповые чаши с тем же самым рисунком, но в другом варианте: на переднем плане вместо человеческих фигур изображены в травах олени и страусы. В целом печатный рисунок этот навеян веджвудским фаянсом. В собрании Государственного Исторического музея есть сервиз с аналогичным сюжетом (зеленой, а не черной краской): южный пейзаж и лишь одна женщина с крынкой. Вероятно он послужил основой для гжельских граверов.

Несмотря на несомненное влияние английского тонкого фаянса на изделия Гжели, в частности на тематику печатных рисунков, бросается в глаза удивительное своеобразие русского фаянса, постоянное стремление отойти от оригинала, проявить собственное художническое видение, выразить личное отношение к сюжету. Рисунки гжельского фаянса исполнялись чаще всего черной краской и всегда подглазурно. Лишь завод Тереховых и Киселева широко использовал в 30-х годах

зеленую краску. Синяя краска (кобальт), которая в Гжели почти всегда «текла», любил на заводах Жадиных и Самсоновых. Во второй половине XIX века стала применяться коричневая краска и иногда розовая и лиловая. В отличие от всех других механических способов декорирования, декалькомании в первую очередь, печатные рисунки органически слились с материалом, с фаянсом. Будучи полной противоположностью широкой кистевой росписи, печатный рисунок — дробный, измельченный, детализированный — не пытался ее копировать. Он был скромнее, не имел богатства колористической росписи фарфора, тем не менее именно этот тип декора (а не поливы и цветные массы, рельеф и ручная роспись) явился тем средством, которое помогло найти русскому фаянсу XIX века свой образ.

Т. Дулькина

Только факты...

Москва. Секретариат правления Союза художников РСФСР по согласованию с ЦК ВЛКСМ принял решение организовать две творческие бригады молодых художников-станковистов, плакатистов и оформителей из Москвы, Ленинграда, Горького, Иркутска, Чебоксар и других городов Федерации для работы на трассе Байкало-Амурской магистрали — Всесоюзной комсомольской ударной стройки. Молодые мастера изобразительного искусства создадут станковые произведения о стройке, помогут в оформлении палаточных городков, клубов, досок почета и стендов соревнования, строительных площадок. Лучшие произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, плакаты и проекты по наглядной агитации будут экспонированы на республиканской молодежной выставке и на Пятой художественной выставке «Советская Россия».

Саратов. Здесь в конце июня на заводе технического стекла Главное управление стекольной промышленности Министерства промышленности строительных материалов СССР совместно с Государственным институтом стекла провело заседания Художественного совета. Были просмотрены образцы сортовой посуды для механизированного и полумеханизированного производства и образцы для гутной техники. Приняты рекомендации.

Дегтяри. Мастериче украинского художественного промысла на Черниговщине Александре Михайловне Коваленко присвоено звание Героя Социалистического Труда. А. Коваленко — лучший бригадир ткачих Дегтяревской фабрики художественных изделий им. 8 марта Сребнянского района, где изготавливают традиционные тканые и ковровые изделия.

Душанбе. Координационный совет при Научно-исследовательском институте художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР свое очередное заседание провел на ВДНХ в столице Таджикистана. Совет был посвящен состоянию и перспективам развития народных художественных промыслов страны. Представители Латвии, Литвы, Киргизии, Туркмении, Узбекистана и других республик обсудили вопросы совершенствования технологии и механизации производства, расширения ассортимента и улучшения качества художественных изделий.

Уэлен. Чукотская мастерская национальных художественных изделий «Северный сувенир» разместились недавно в новом здании Уэлена. Здесь работают знаменитые резчики по кости и мастера по изготовлению народной вышитой одежды из нерпичьего и оленьего меха. В актовом зале представлена коллекция лучших произведений костерезов — клыки с гравировкой, скульптура малых форм.

Москва. На ВДНХ СССР в павильоне «Советская культура» в июне была открыта выставка туркменского искусства, посвященная 50-летию Туркменской ССР и Компартии республики. Были показаны живопись, графика, скульптура, изделия народного декоративного-прикладного искусства.

Каунас. Художница-керамистка Бируте Зигмантайте, преподаватель техникума прикладного искусства имени Стяпаса Жукаса, отметила свое шестидесятилетие. В своем творчестве она опирается на традиции народного искусства; ее произведения — декоративные блюда, тарелки, вазы и другие предметы отличаются мастерством исполнения. Среди известных литовских керамистов немало учеников Б. Зигмантайте.

Москва. В Музее народного искусства открылась выставка произведений мастеров художественных промыслов Мастеры — «Искусство Мастеры». Показаны более 400 изделий с миниатюрной лаковой живописью на папье-маше художников старшего поколения и творческой молодежи, а также работы знаменитых мастеров вышивальщиц.

Вильнюс. В колхозе «Драугас» Радвилишского района — передовом хозяйстве республики — состоялся выездной пленум правления Союза художников Литовской ССР, посвященный теме «Социалистическая деревня и изобразительное искусство». За заслуги в пропаганде изобразительного искусства и эстетическом воспитании пленум избрал председателя колхоза Героя Социалистического Труда Альгирдаса Малинаускаса почетным членом Союза художников Литвы. По приглашению А. Малинаускаса в колхозе работают архитектор и мастер декоративно-прикладного искусства, подписавшие с правлением колхоза десятилетний договор о шефстве над всеми новостройками.

Москва. В Государственной Третьяковской галерее откры-

та выставка «Живопись домонгольской Руси». Здесь собраны все сохранившиеся иконы начала XII—XIII в. из музеев страны, в том числе знаменитая «Владимирская Богоматерь» и мозаика «Дмитрий Солунский» XII века из Киева.

Рига. В залах латвийского Института научно-технической информации весной была открыта IV выставка дизайна. Девизом ее стали слова А. Луначарского: «Необходим неразрывный союз промышленности и искусства». Экспозицию составляли изделия, имеющие не только функциональную, но и эстетическую ценность, — детские игрушки и бытовые вещи, светильники и проекты радиокомплекса, транзисторы и стереорадиола высшего класса, макеты разработок скоростного поезда Эр-20 и микроавтобуса. Выставка показала, что дизайнеры Латвии успешно работают над организацией окружающей среды.

Вильнюс. Посетители Дворца выставок познакомились с экспозицией керамических работ Оны Крейвите-Нарушявичене. В числе ее произведений — декоративные панно, посуда, садово-парковая скульптура и пластика малых форм.

Палех. В честь полувекового юбилея палехской «Артели древней живописи», созданной в 1924 году, поселковый совет присвоил имена известных мастеров лаковой живописи четырем улицам поселка. Увековечена память о народных художниках РСФСР И. П. Вакурове, И. В. Маркичеве, братьях Котухиных и династии мастеров Зубковых. Теперь в Палехе уже семь улиц названы именами замечательных миниатюристов.

Палех. Здесь в Гос. музее палехского искусства открыта выставка, посвященная 100-летию со дня рождения известного художника лаковой миниатюры Аристарха Александровича Дыдыкина (1874 — 1954). Представлено около 170 панно, миниатюр, рисунков. В своем творчестве Дыдыкин обращался к современности, к русской истории, создал замечательные композиции на сюжеты русских народных песен, сказок и былин.

Москва. В Центральном Выставочном зале (б. Манеж) в дни работы Всесоюзной выставки «Слава труду» ВЦСПС, Министерство культуры СССР и Союз художников СССР провели семинар для методистов Домов художественной самодеятельности и народного творчества, руководителей сту-

дий и самодеятельных художников, которые приехали из разных уголков страны. Собранные обменялись опытом работы, обсудили выставку, посетили ряд студий самодеятельных художников.

Киев. Республиканские министерства УССР: просвещения, легкой промышленности, торговли, совместно с Укоопсоюзом объявили конкурс на создание новых образцов игр и игрушек в 1974 году. В конкурсе могут участвовать предприятия и отдельные авторы. Проведением конкурса занимается Республиканский методический кабинет игр и игрушек Министерства просвещения УССР (Киев 21, Кловский спуск, 8) с 15 мая по 31 октября. Премии для предприятий: одна первая — 900 р., две вторые по 600 р., три третьи по 400 р. Отдельным авторам: одна первая — 750 р., две вторые по 400 р., три третьи по 200 р. Участники конкурса, награжденные премиями, сохраняют за собой авторское право. Тематика: технические игрушки всех видов, куклы и мир животных, игры-забавы, спортивные и театральные игрушки, дидактические, настольные игры и книжки-игрушки, транспорт, конструкторы и строительные материалы, игры-занятия, музыкальные игрушки, елочные украшения. Требования, предъявляемые к игрушке, записаны в положении о конкурсе: «...образцы должны отвечать идейным и художественным требованиям, отличаться оригинальностью замысла, новизной игровой конструкции и художественного решения, иметь широкие игровые возможности, вызывать у детей заинтересованность».

Поправки

В связи с ошибками, допущенными при этикетаже произведений Всероссийский сельской выставки, редакция вносит след. исправления в подписи под иллюстрациями: в № 3 журнала следует читать: на стр. 29 — Б. Пенелеев. «Трубочка». Пермская обл. РСФСР на стр. 34 — П. Михайлов. «Сельский пейзаж». Курская обл. РСФСР

В № 5 на стр. 20 внизу слева — В. Сабитова. Ковер с аппликацией и вышивкой. Башкирская АССР на стр. 21 сверху — А. Животов. «На границе». Башкирская АССР.

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9 (202). 1974

Основан в 1957 году

В номере:

1

А. Иконников

«Среда» и образ времени

9

Е. Розенблюм

Город Тихвин: культурологический
аспект проектирования

15

Р. Коваль

Ленинградский текстиль

20

Н. Каплан

Машинное ковроделие

24

Н. Степанян

Искусство Светланы Бескинской

30 Вопросы изучения народного искусства

В. Вишневская

Многозначность символов
народного творчества

32

М. Званцев

Народный мастер и древний образ

35

В. Данилин,
Л. Невлер

Вещи из гробницы Тутанхамона

40

М. Ильин

Новая технология — новые формы

41

М. Айвазян

Декоративные картинки
рабочего-строителя

42

Н. Буданова

Миниатюрные скульптуры С. Евангулова

44

Е. Луцкая

Фольклорные стилизации
Марины Соколовой

48

И. Рюмина

Выставка в Каунасе

47, 50—53, 56

Хроника

54 Страница коллекционера

Т. Дулькина

Крестьянский фаянс

Редакционная коллегия

И. о. гл. редактора Горяинов В. В.
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 Кельман Л. М.
И. о. зам. гл. редактора Базазянц С. Б.
Зав. отд. редакции: Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. П.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник

Художник номера Курбатов Ю. К.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Корректор Емельянова Т. Д.
Фотохудожник Кочетов Г. И.
Фотографы: Званцев М.
Почаев В.
Селиверстов И.
Тартаковский С.
Хейфец Л.

© 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.VII.74 г.
А08846 16.VIII.74 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Заказ 5690. Тираж 26 700
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.

В ЭТОМ НОМЕРЕ

«Среда» и образ времени

Город Тихвин: культурологический
аспект проектирования

Ленинградский текстиль

Машинное ковроделие

Искусство Светланы Бескинской

Вопросы изучения народного искусства

Вещи из гробницы Тутанхамона

