

1
SYMPOZIUM
GOBELINU
RIGA
1974

Центральная городская
публичная библиотека
И. А. Державина

3 | 208

1975

Декоративное
Искусство СССР



«Советский гобелен-2»

Вступление

Важным событием художественной жизни 1974 года была Всесоюзная выставка «Советский гобелен-2», проведенная в Риге. В нескольких выставочных залах столицы Советской Латвии экспонировалось более 130 произведений художников-текстильщиков всей страны, представителей разных республик. Как показывает название, это вторая всесоюзная выставка декоративного текстиля (первая состоялась в 1971 г. в Москве), более широкая по составу участников и количеству экспонатов. Она раскрыла возросшее мастерство художников этого жанра, разнообразие их творческих замыслов, богатство художественных средств, активное развитие ряда национальных школ современного гобелена.

Рига не случайно была выбрана местом проведения такой выставки и последующих мероприятий: художники-текстильщики Латвии в последние годы сделали большие успехи, и опыт латышской школы гобелена представляет большой интерес для мастеров всей страны, а также для зарубежных коллег.

Одновременно в Латвии, в Доме творчества в Дзинтари проходил творческий симпозиум художников гобелена социалистических стран. В нем приняли участие более 40 советских и зарубежных

художников, в том числе мастера из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии и Чехословакии. В программу симпозиума входило собственноручное выполнение гобелена, а также творческие встречи, обмен мнениями о развитии современного гобелена, экскурсии и т. д.

По окончании симпозиума созданные произведения были экспонированы для просмотра в выставочном зале рижского Музея зарубежного искусства. Но самыми важными итогами симпозиума были творческие и дружеские контакты художников разных стран, обмен опытом и тот интерес и уважение к советскому декоративному искусству, который увезли с собой гости. *(Более подробную информацию об этом событии см. на стр. 51—52.)*

В заключение состоялась научная конференция, посвященная проблемам современного гобелена и подводящая итоги всесоюзного смотра. В ней приняли участие художники и искусствоведы из Москвы, Ленинграда, Риги, Вильнюса, Киева и других городов.

Выступая на конференции, секретарь правления СХ СССР К. И. Рождественский в частности сказал:

«Выставка «Советский гобелен-2» вызвала большой общественный интерес. То внимание, которое проявлено к ней посетителями, просьбы показать ее в разных республиках — все говорит о том, что выставка содержательна, интересна и что гобелен приобретает большое значение в

нашей жизни. И действительно, эта экспозиция — кладезь художественных открытий, творческих идей, поток искусства, который пойдет в народ.

Основная проблема сейчас — это гобелен и человек. Наша задача — думать о том, что несет гобелен людям. На мой взгляд, не следует ставить жестких рамок для развития гобелена. Если мы сведем все к проблеме формального подчинения гобелена архитектуре, то можем утратить непосредственное восхищение жизнью, природой, творчеством, отражающимися в этом виде искусства. Важно сохранить «первичное» народное отношение к ткачеству, откровение перед миром — тогда искусство гобелена будет жизнеспособным. Несмотря на различие национальных школ и индивидуальных почерков, нас объединяет глубоко человеческое понимание искусства, его гуманистическая направленность. Это относится и к советским художникам, и к художникам социалистических стран.

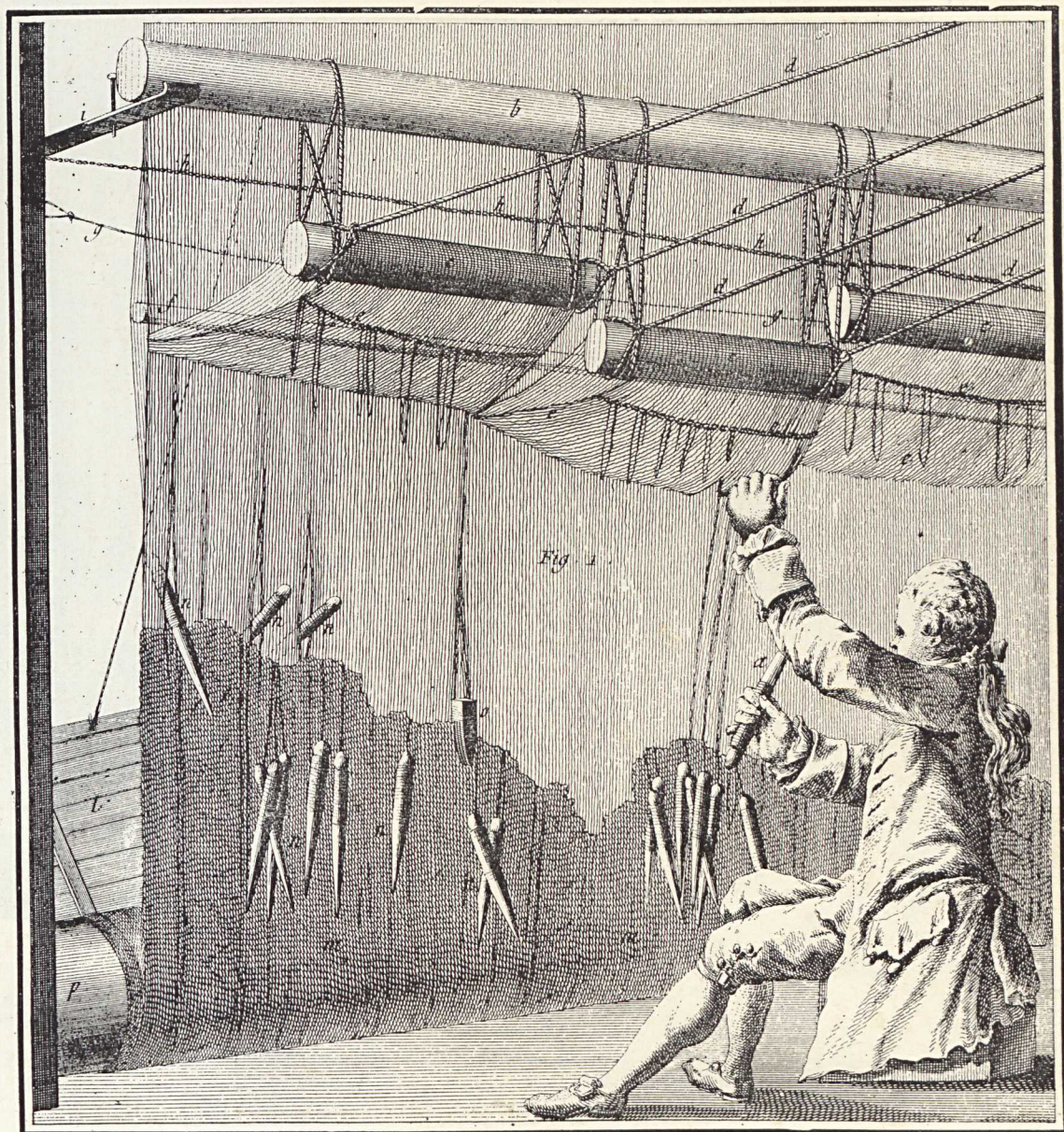
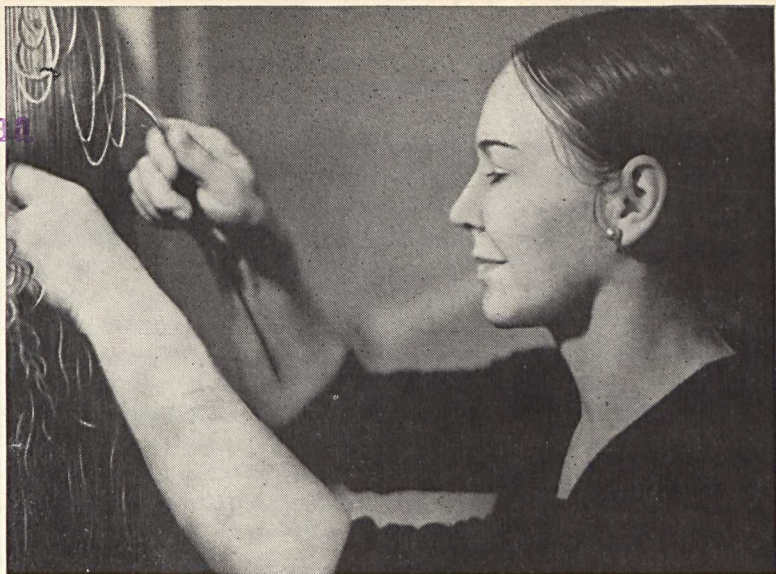
Художники, работающие в гобелене, выходят сейчас на передовую линию борьбы за советское содержательное, глубоко эмоциональное декоративное искусство, которое нужно народу».

Журнал печатает основные положения доклада руководителя семинара Т. Стриженовой и статьи по проблеме «Гобелен в предметной среде», которая является главной темой публикаций «ДИ СССР» этого года.

Т. Стриженова

Гобелен и образ

Отд. искусства



Со времени Первой всесоюзной выставки гобелена прошло три года. Нельзя сказать, что за этот период произошли существенные перемены в этом виде декоративного искусства. Тем не менее выставка «Советский гобелен-2» показала, что возрос общий художественный уровень произведений, окреп талант уже известных мастеров, появились новые имена, заметны некоторые примечательные тенденции в современном направлении развития советского гобелена.

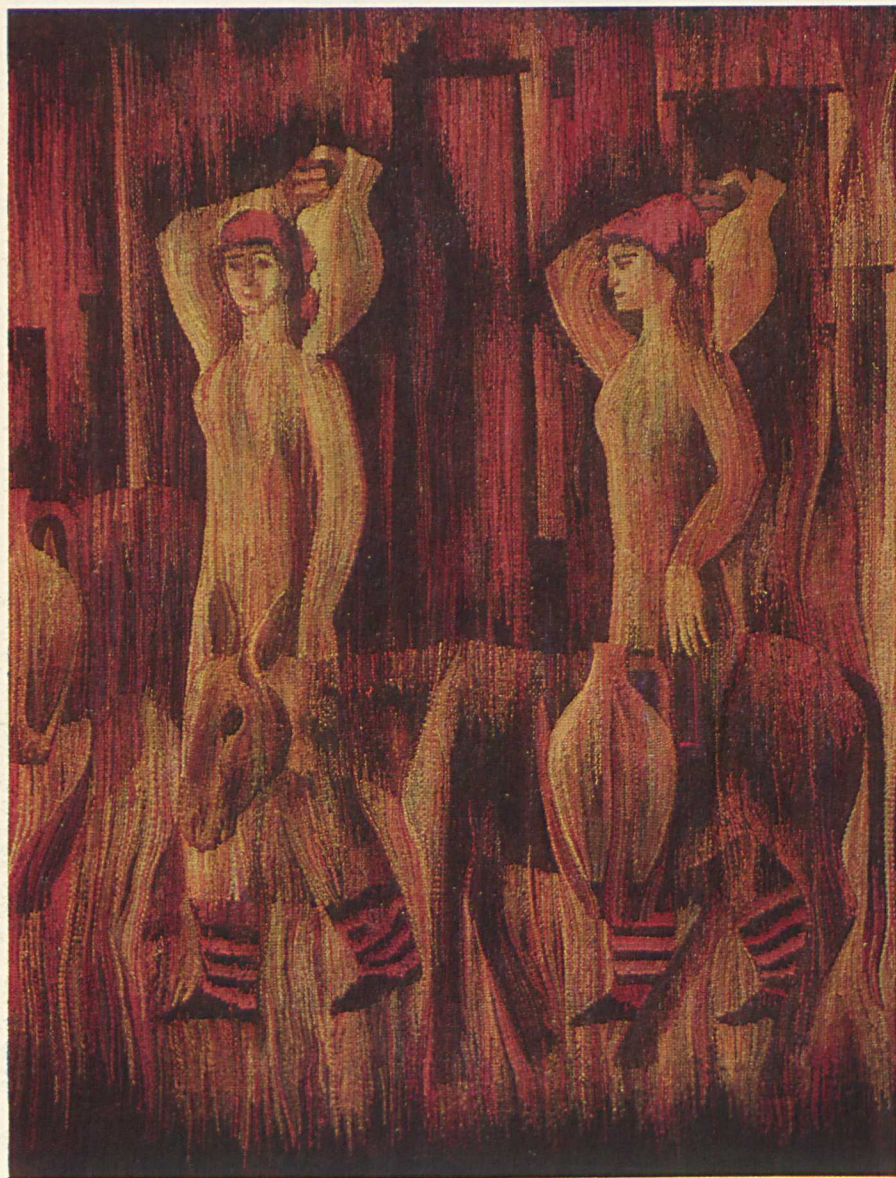
Если выставка «Гобелен-1» свидетельствовала о юности гобелена, то эта вторая выставка красноречиво говорит о наступлении поры зрелости и расцвета творческих сил многих наших мастеров.

Тем не менее гобелен остается самым молодым видом советского декоративного искусства. Со старым классическим гобеленом его связывает собственно только материал и техника исполнения — ткачество, хотя подчас и здесь можно видеть отступления от традиционной пряжи и техники переплетения. Произведений, подобных совре-

менному гобелену, не знала история искусства. В сущности трудно сейчас назвать работы, которые по своему характеру приближались бы к классическому гобелену. И в том, что изображает художник, и в том, каким арсеналом средств он пользуется, мы узнаем нашего современника, его видение мира, язык современного искусства. В равной степени это относится и к мастерам, работающим в плотном переплетении, и в так называемой «смешанной технике». Изменилось само понимание материала гобелена. И конечно, исключительно важную роль в становлении жанра сыграло новаторство в области художественных приемов и технических средств исполнения, собственно и породивших новую декоративную форму произведений.

Широта и новизна подхода к задачам гобелена закономерно привела к типологическому многообразию работ, к оригинальности индивидуальных почерков, к своеобразной образной структуре произведений.

Выставка в Риге раскрывает все бесконечное богатство



Г. Кандарели
«За водой». Фрагмент.
Грузинская ССР



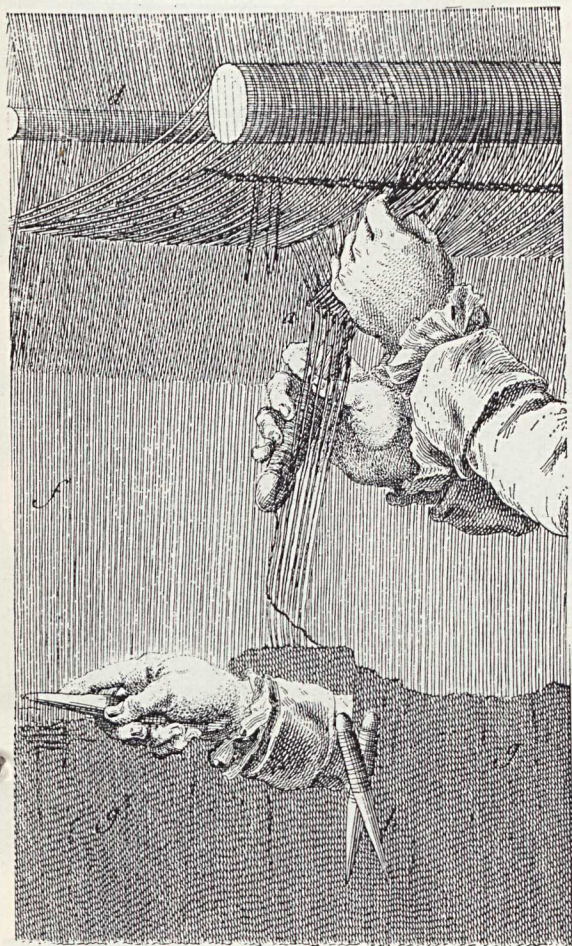
Д. Уметов
Декоративное панно.
Фрагмент. Киргизская ССР

фантазии мастеров, как в отношении метода раскрытия идеи, замысла, так и с точки зрения палитры выразительных художественных средств и приемов.

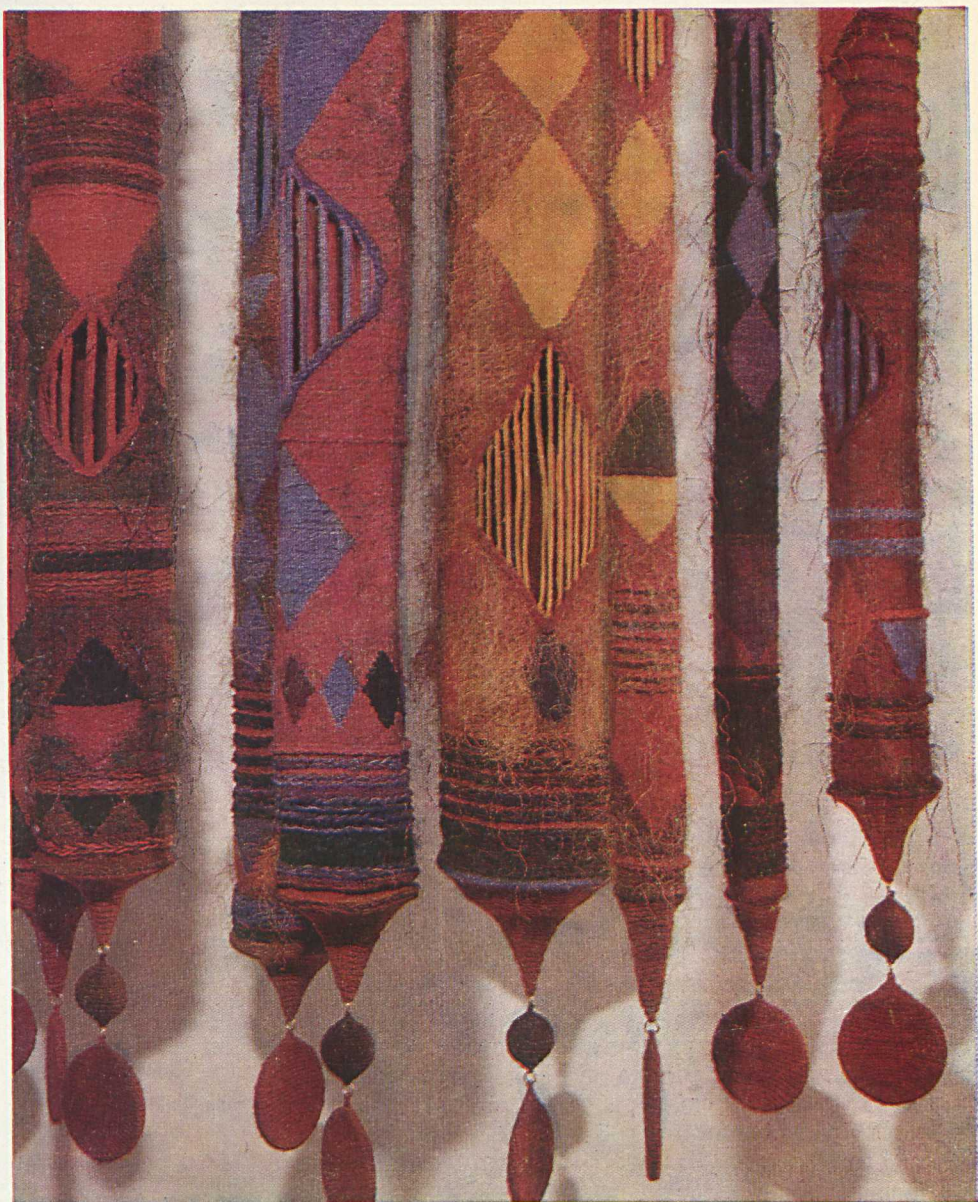
Однако есть в этом многообразии и нечто общее, что легко обнаруживается почти в каждом произведении, делает современный советский гобелен явлением самобытным, отличным от других европейских школ. Я имею в виду его образную содержательность.

Еще в период «детства», в 50-е годы, когда появились первые ласточки нового жанра, можно было уловить пристальный интерес художников к образной сущности работ. Это ценное свойство с годами не утратилось, а укрепилось, стало отличительной особенностью советской школы гобелена в целом.

Корни этой образной содержательности — в серьезности постановки творческих задач, в способе творческого мышления. Целенаправленность поиска естественно ведет к тому, что собственно интересный прием, техническая новинка не становятся самоцелью, а органически



Р. Богусова
«Музыка». Фрагмент.
Латвийская ССР



вплетаясь в художественную ткань гобелена, «работают» на образ, на содержательность произведения как средство. Таким образом, красота найденной декоративной формы оказывается вплавленной в эту образную сущность. Для языка гобелена стала характерной эмоционально-взволнованная форма выражения. Содержание раскрывается через определенный эмоциональный строй произведения. И этот точно найденный ход — чрезвычайно важный аспект в построении образной структуры. Он делает современный гобелен одним из самых «контактных» жанров декоративного искусства.

В принципах построения декоративной композиции, в отборе определенных цветосочетаний, наконец, в самой неповторимости той или иной технической новации часто находит автор ту эмоциональную интонацию, через которую раскрывается мир его чувств и мыслей.

Наиболее распространенными стали два способа построения образной структуры произведений. В раскрытии замысла одни мастера прибегают к конкретно-изобрази-

тельному языку, любят развернутый сюжет, своего рода повествовательность. При этом содержание раскрывается сразу, непосредственно, оно как бы лежит на поверхности и понятно любому воспринимающему. Это не означает приземленности работ, сиюминутности сюжетов, — основой этого типа произведений автор мог избрать поэтическое обобщение или глубоко содержательное событие, включить образы людей, города, пейзажи, сцены труда и быта.

Другой способ построения образа гобелена — усложнение художественной формы, при котором зритель постигает мысль и сущность работы лишь в процессе внимательного «прочтения» его художественной канвы.

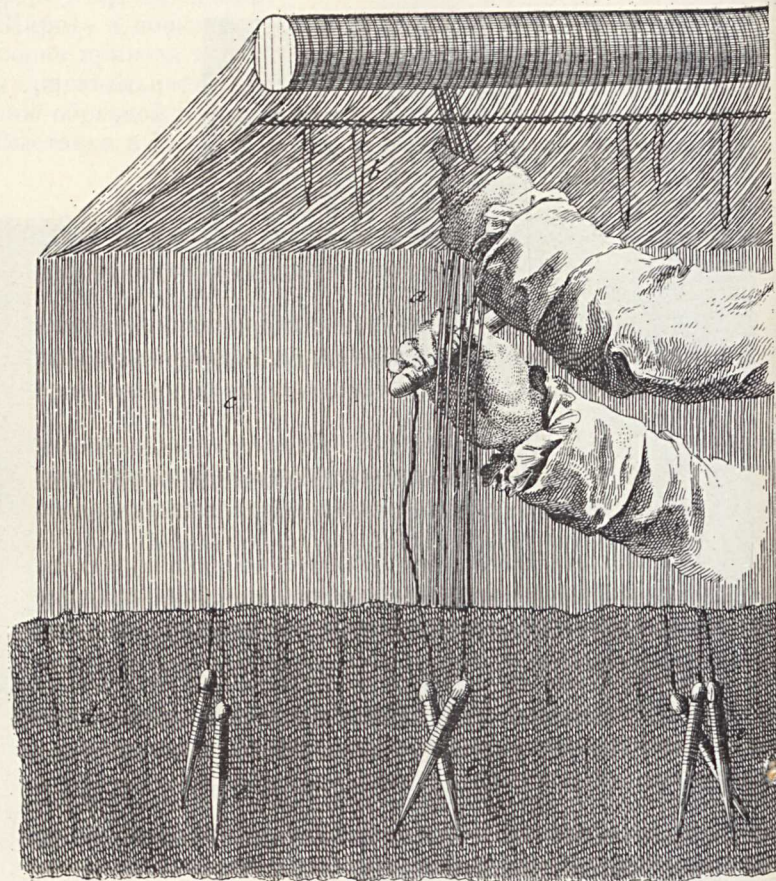
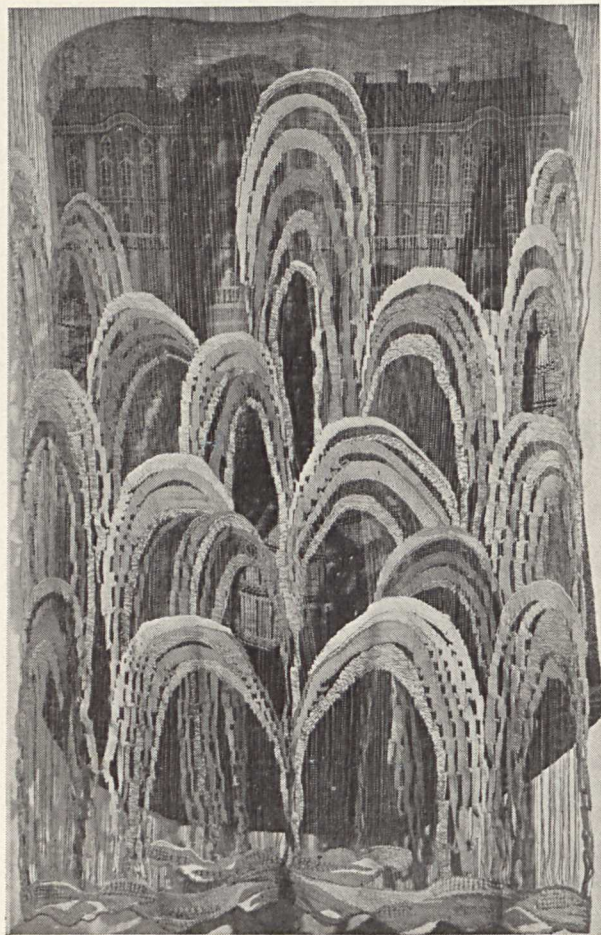
Содержание многих современных гобеленов до конца раскрывается только в результате активного освоения всех компонентов произведения.

В гобеленах, использующих поэтическую метафору и аллегорию, особенно явно выражено желание художника вовлечь зрителя в процесс сопереживания, заставить раз-

мышлять, включить его в творческий процесс. Именно так строится структура гобеленов: «Весеннее дерево» Е. Коневой, «Музыка» Р. Богустовой, «Чайка» Н. Кирсановой, «Лунная соната» Ю. Бальчикониса, «Сванетия» А. Чернышова. Прочтение режиссуры произведения идет постепенно, от общего впечатления к внимательному изучению всех художественных средств, к «разгадке» сущности работы. Важным представляется умение найти тот верный ход, который поможет зрителю понять содержание.

Среди произведений, в которых логика построения образной структуры убедительна и сущность образа обнаруживается легко, можно назвать гобелены «Планета» Л. Полицы, «Море» М. Мянни, «Химзавод» Н. Жовтис, «Заморозки» Н. Гаук и многие другие.

К сожалению, на выставке весьма много работ чрезмерно усложненных, запутанных, как лабиринт, из которого безуспешно пытается выбраться зритель. При этом собственно художественная форма гобелена может быть пре-



красной. Однако, вряд ли автор останется доволен, если зритель любит только оболочку и не улавливает мысль, заложенную в работе. Именно такими «вещами в себе» можно назвать гобелены «Гимн жизни» Э. Логиной и Е. Атаре, «Отзвук» Я. Симаниса и другие.

Недосказанность, которая свойственна большинству произведений, использующих язык метафоры, перерастает здесь в иное качество — в своего рода шифр, смысл которого остается известным лишь автору. В некоторых же случаях следует более щепетильно относиться к выбору названия, чтобы правильно ориентировать зрителя. При необычайно широком понимании самого образа гобелена, это искусство развивается сегодня как специфический жанр декоративного искусства, со своими особенностями, только ему присущими законами. Преобладающим стал здесь орнаментально-декоративный тип композиции, с ярко выраженным стремлением к подчеркнуто текстильной природе произведения, к активизации его цветовой гаммы и фактуры.

На выставке почти нет работ, в которых не ощущалось бы особое внимание к раскрытию природных свойств материала, к естественной красоте пряжи, к ее цветовым и фактурным качествам, к возможностям разнообразных техник. Этим можно объяснить и тот факт, что для советского гобелена совершенно не характерно направление, имитирующее живописное. В то же время оно весь-



Н. Еремеева
«Каскад двуслойный струй»
РСФСР

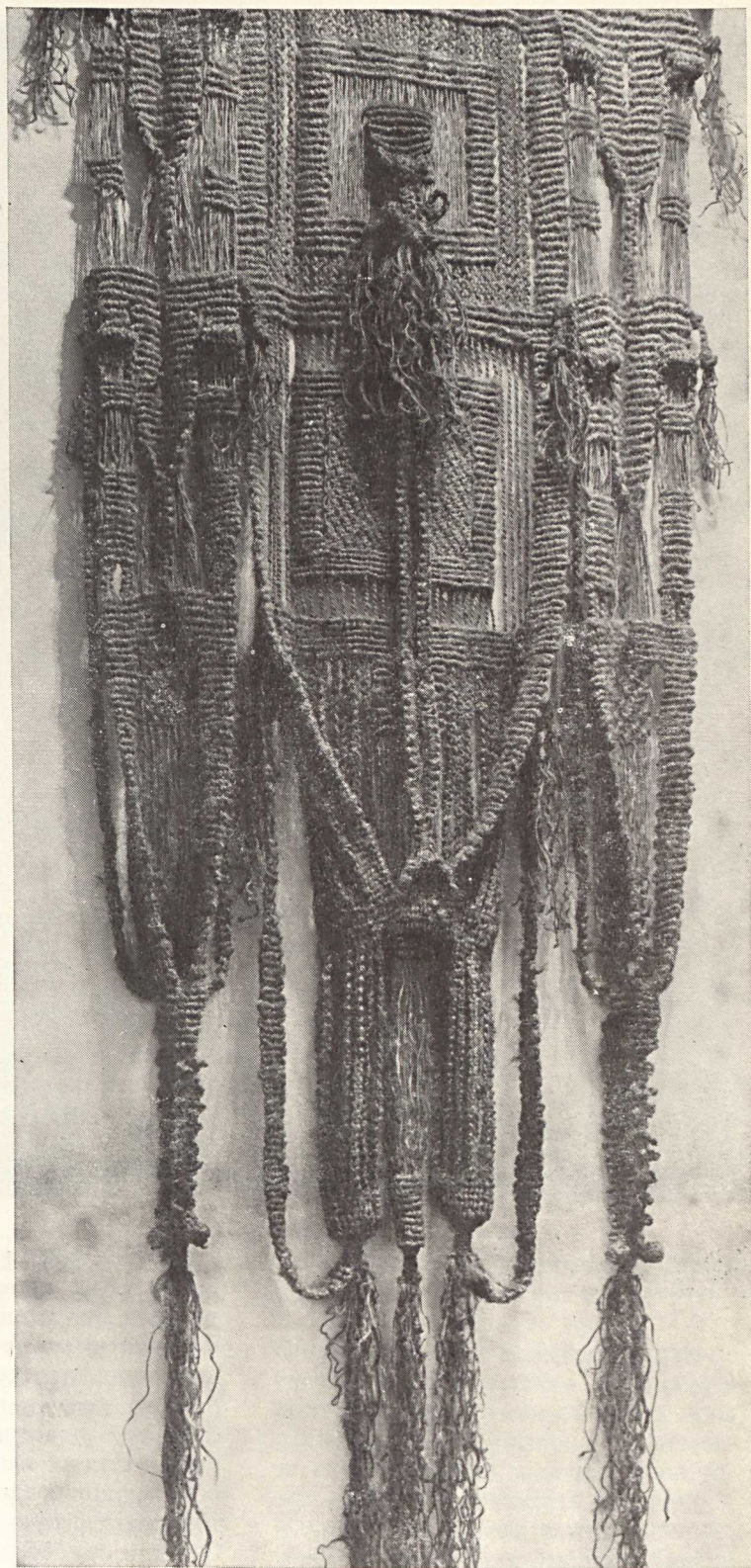
А. Целма
«Народная песня»
Латвийская ССР

ма распространено в некоторых европейских школах, прежде всего во французской и румынской.

Это не означает, что в работах наших мастеров совсем не видно влияния некоторых направлений живописи. Таких работ немного, но все же они есть на выставке, например, гобелены «Закат солнца» З. Гаулиги или «Всадники» Э. Розенбергса. С первого взгляда кажется, что Гаулига показывает живописный экспромт, динамичный по манере исполнения, звучный по цвету. «Всадники» Розенбергса — крепкая и цельная по композиции работа, выполненная в иной, но тоже очень определенной и оригинальной живописной манере. Но однако аналогия с живописью возникает только при первом мимолетном впечатлении, потому что лишь при помощи ниток, лишь в технике ткачества можно достичь такого декоративного эффекта, сделать гобелен структурно выразительным. В этом смысле к ним применим термин «тканопись». Еще одним проявлением современного видения и мышления художника гобелена можно считать группу произве-

А. Кищенко, А. Бельтюкова
«Легенда о белорусских партизанах».
Фрагмент. Белорусская ССР

Э. Ошеле
Узелковая композиция № 7.
Латвийская ССР



дений, решающих в основном задачи создания такой декоративной формы, которая вовсе выходит из рамок понятия «гобелен», — это «рельефные» и объемные гобелены, или «текстильная пластика». Отношение к ним во многом еще не определилось. Но мне кажется, что это явление интересное и серьезное. Серьезное хотя бы потому, что в большинстве случаев авторы ставят и пытаются решить и здесь задачи образно-содержательные, пользуясь совершенно новым арсеналом средств. Заслуживают внимания и попытки найти новые контакты с архитектурным пространством.

К работам советских мастеров гобелена сегодня можно полностью отнести слова замечательного чехословацкого художника Антонина Кибала, сказанные им в 1936 году: «Инструмент художника-ткача — это ткацкий станок; материал — нить и краситель, а отнюдь не карандаш, полотно и кисти. Как только ткач отрывается от разработки картона и садится за ткацкий станок, он вступает в свою землю обетованную; открывает бесконечные красоты текстиля и возможности своих текстильных средств, становится свободным и способным на чудеса, доступные только в его сфере творчества».

Эти слова удивительно точно характеризуют одно из ценных качеств сегодняшнего советского гобелена, от которого нельзя отступить.

В. Савицкая

Гобелен и пространство

«Что такое шпалера — прикладное искусство или шедевр, утверждающий точку зрения большого художника, избравшего пряжу вместо краски?» — этот казавшийся неразрешимым вопрос, которым не один год терзался Жан Люрса, уже принадлежит истории. Художники советского гобелена давно доказали правомерность выхода гобелена за рамки прикладного ремесла — правомерность включения его в систему современных пластических искусств, работающих на синтез искусства, на формирование гармоничной среды. Развитие советского гобелена идет быстрыми шагами. Неизмеримо обогатился его художественно-образный язык. Гобелен приобрел крупную,



М. Речилз.
«Сельский хор».
Молдавская ССР

энергичную фактуру; бесконечно раздвинулись границы возможностей материала и техники, их использования и допустимых сочетаний; наконец, появились пространственные конструкции, получившие название «текстильной пластики». Появление последних пока вызывает споры, которые сможет разрешить, видимо, только практика ближайших лет. Сегодня же бесспорно одно: художниками, чьи поиски связаны с появлением у нас пространственных гобеленов, руководило стремление помочь исканиям архитекторов. Причем именно помочь **пластически организовать интерьер**, а не пытаться искусственно «оправдать», «утеплить» аскетизм безлично-типовой

технизированной архитектуры.

И здесь трудно переоценить значение нового метода работы над гобеленом, который выполняется теперь не по живописным эскизам, как прежде, а собственноручно самим автором. Это значительно раздвинуло рамки творческих возможностей художника: отныне он нередко выступает одновременно и как живописец, и как ткач, и как скульптор, и как сценограф, и даже как архитектор. Это потребовало от художника освоения всего богатейшего наследия искусства гобелена и ковроткачества прошлых эпох. Тем самым была поддержана преемственность традиции — и профессионального мастерства, и народного творчества. Кроме того, именно глубокое проникновение в основы формирования народного искусства позволило художникам разных республик не только освоить национальный образный строй, но и успешно трудиться над созданием целостной системы образов, отражающих современную действительность. Огромное достоинство и преимущество советского гобелена в сравнении со многими работами зарубежных художников гобелена — именно в насыщенной силе образов, как изобразительных (в фигуративных композициях), так и выразительных (декоративных), то есть обращенных прежде всего к «чувствующему красоте глазу».

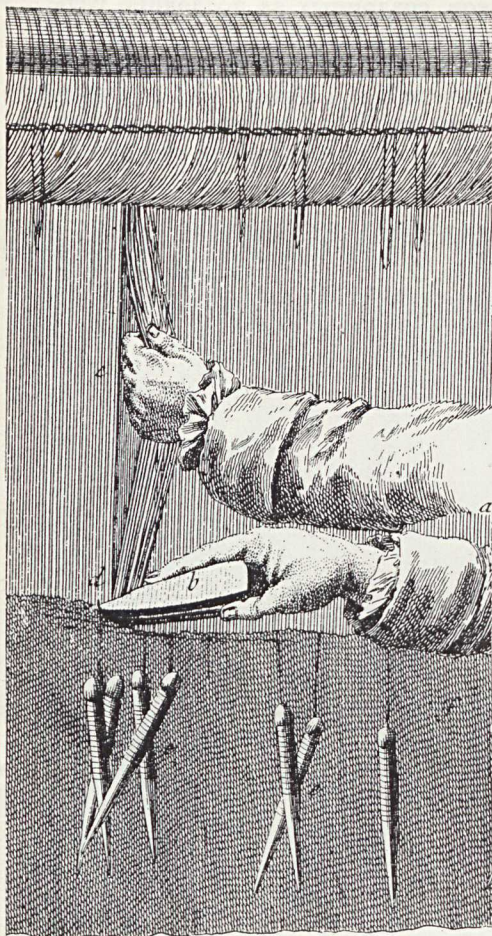
Недавняя экспозиция Второй всесоюзной выставки гобелена подтвердила это со всей наглядностью. Достаточно сравнить хотя бы работы таких разных мастеров, как Р. Богустова (Латвия) и Н. Жовтис (Москва), Э. Вигнере (Латвия) и Н. Еремеева (Ленинград). Пространственная композиция Богустовой «Музыка» — это своего рода «портрет» органа, кстати, не в первый раз ставшего объектом внимания художников. Но, пожалуй, никому еще до сих пор не удавалось столь точно и тонко передать могучее обаяние этого «короля музыки», непререкаемо увлекающего человека в мир стройного лада звуков. Художница шла нелегким путем многообразных ассоциаций: от самых простых, лежащих на поверхности (объемные трубы органа, расположенные на разных уровнях), до сложнейших («наполненность» звучания органа, «разноцветность» его тембров, гармония ритмов и пропорций, полифоническое сопряжение красок и звуков). В итоге создан образ емкий и поэтичный, воплощение «души музыки», ее сокровенной сути, и достигнуто это в результате «перевода» нематериального языка музыки на зримый и даже осязаемый язык текстильной пластики.

Как бы ни была трудная подобная задача — создать пластический эквивалент изобразительных понятий, все же близость искусств и их взаимное притяжение всегда были вполне естественны. А вот возможно ли в искусстве, да еще в гобелене, создать зримый образ науки, к тому же точной и отвлеченной? Жовтис доказала эту возможность своим гобеленом «Химзавод». Средствами декоративно-монументального искусства

ва было найдено энергично-рационалистическое решение: четкое, ясное, безупречно выверенное в линейной и ритмической конструкции, в логике композиционного построения, в резкости контрастного равновесия черно-белой суровости и яркой желтизны. И здесь образ сложен и далеко не однозначен, и здесь глубина и многоплановость ассоциаций опираются не только на тонкий духовный строй зрителя, но и на его развитый интеллект. И если гобелен Богустовой мы назвали «портретом органа», то гобелен Жовтис, продолжив аналогию, можно определить как «портрет химической формулы». Как знать, может быть, тем самым художники приблизились к истине

тергофского дворца. Имитируя струи фонтана, она исполняет и роль некоего «флера воспоминаний», и театральной кулисы, и морозного узора на оконном стекле, через которые скорее угадываются, чем видятся, смутные очертания зданий. Возле этого гобелена слышатся стихи Пушкина и Блока, музыка Чайковского, сквозь завесу застывших каскадов мерещатся театральные действия и взметнувшиеся в небо фейерверки празднеств. Здесь — своеобразный гимн русской культуре, русскому зодчеству, русскому театру.

И какой же контраст этому — ансамбль, созданный Вигнере и названный ею «Путевые заметки». Это тоже воспоминание, но воспоминание



Л. Эрм
«Огонь». Эстонская ССР

в поисках специфики нового жанра, каким с каждым днем все больше становится гобелен, — жанра, в котором повышенная экспрессия красоты формы декоративного искусства сочетается с повышенной пространственной активностью монументального.

Весьма выразительное воплощение получило это в работах Еремеевой и Вигнере.

«Каскад двуслойный струй» Еремеевой задуман как лирическое раздумье о «граде Петра». И даже шире — как посвящение всей русской культуре XVIII века. Это впечатление конкретизирует остроумная находка автора: ажурная завеса перед гобеленом с изображением Пе-

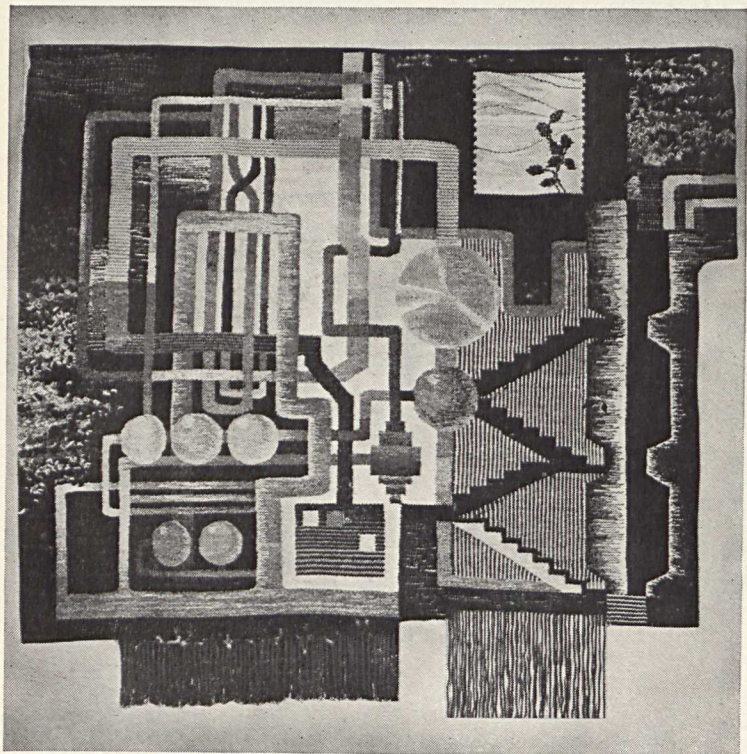
знойное, пылкое, которое невозможно вместить в строгие ампирические рамки, — воспоминание о Кубе.

Очень интересно наблюдать, как в творчестве художников, обладающих сильным темпераментом и высоким артистизмом, по-разному преломляются одинаковые задачи: выбор темы, воплощение замысла, подход к традиции, поиски самостоятельности. И Еремеевой, и Вигнере близки и дороги традиции: в первом случае — русского классицизма, во втором — народного творчества Кубы. Обе художницы бережно интерпретируют их — не как догму, а как мощный импульс к эксперименту. И вот перед нами диалектическое взаимодействие: новаторского эксперимента

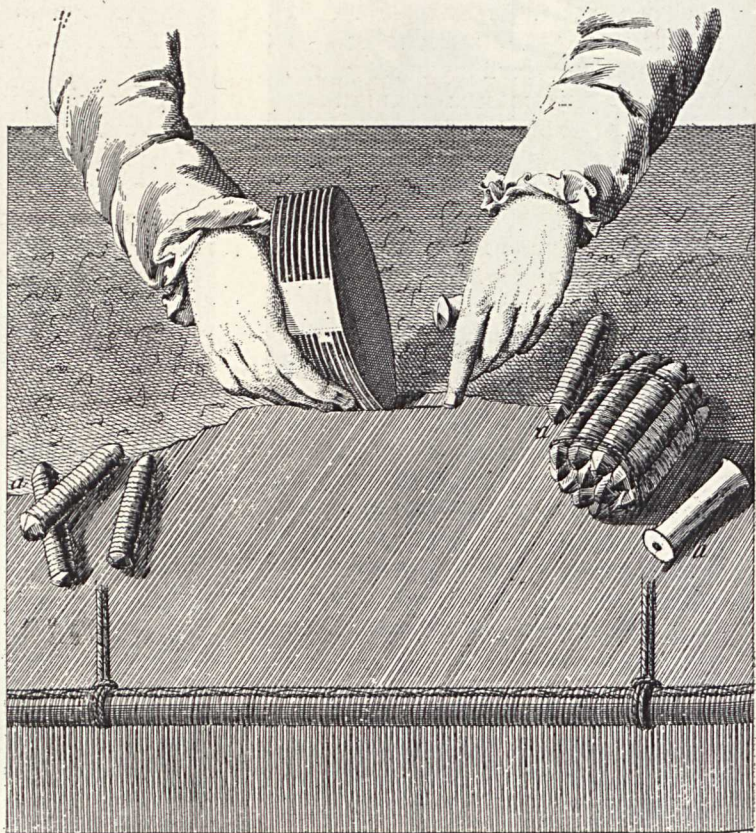
творческой индивидуальности и коллективного опыта художественной традиции. Последняя в обоих случаях была камертоном, определявшим тон всей работы в целом. У Еремевой — это благородное изящество, введенное в строгие границы определенного порядка. У Вигнере — жаркий карнавал линий, форм, фактур, прятные контрасты красок, внезапность переходов и нюансов.

Надо полагать, что и ансамблевое решение (вообще свойственное темпераменту Вигнере) в данном случае также было подсказано и определено традицией кубинского народного творчества: музыки, танца, художественного ремесла. Изогнутая гобеленовая кулиса табачно-зеленых тонов —

беленовом ансамбле в баре ресторана «Даугава» в Риге. Здесь художница как бы воплотила мечту архитектора Нейтра, еще несколько лет назад сказавшего: «Я мечтаю о гобелене над нашими головами, о потолках из гобеленов, чудесным образом освещенных, когда можно будет подменить структуры холодные и суровые». Здесь мы подошли к самой актуальной проблеме современного гобелена — к проблеме органического включения его в среду. Многие из гобеленов, созданных за последние годы, заслуженно отнесены к вершинам советского декоративного искусства. Вместе с тем нельзя больше не замечать все более очевидные симптомы некоторого нарушения равновесия



Н. Жогуйс
«Химзавод». РСФСР



Э. Вигнере
«Путевые заметки».
Латвийская ССР



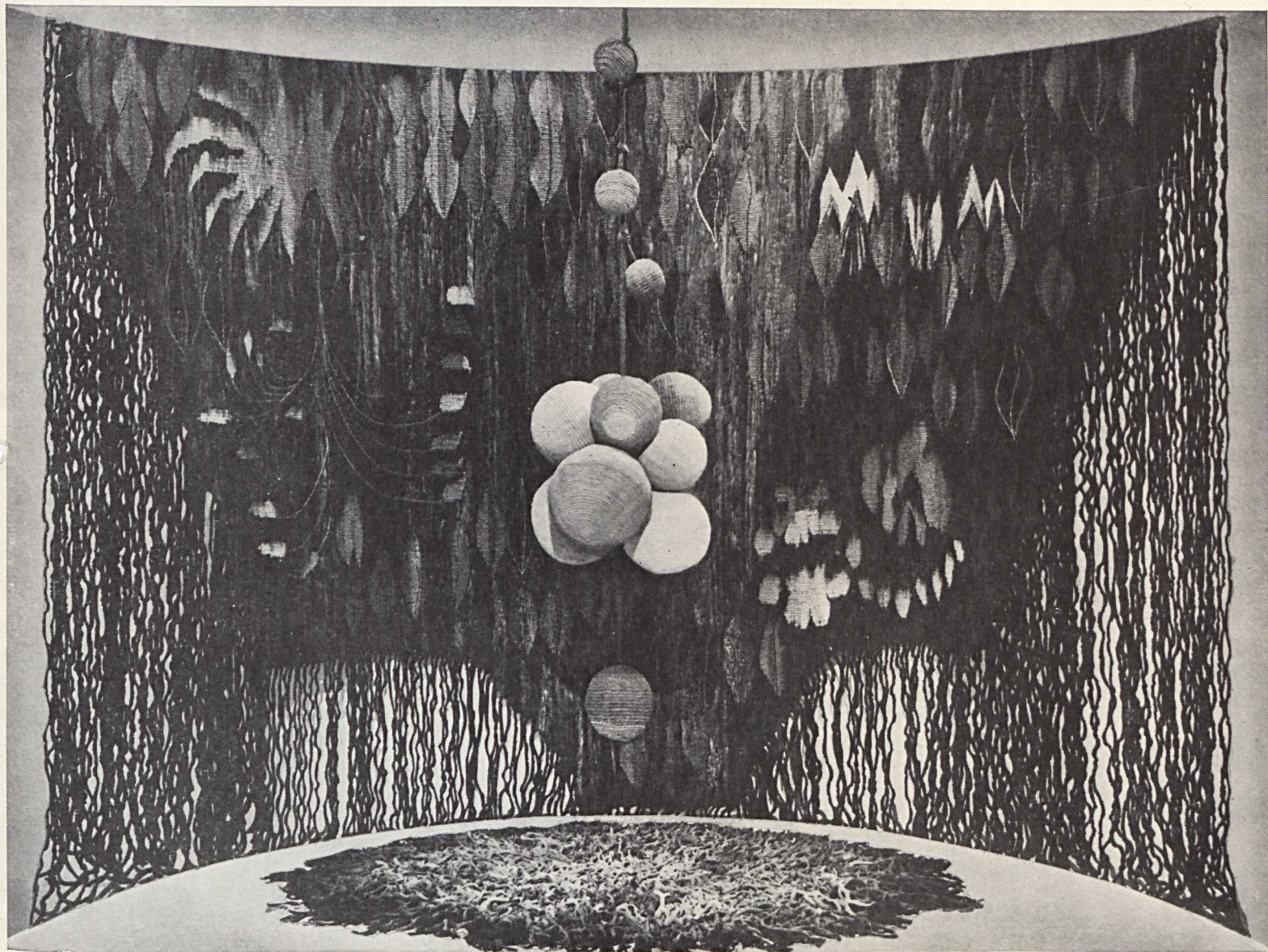
земля Кубы, пушистый малахитовый круглый ковер на полу — море Кубы и гроздь висящих над ним огненно-ярких шаров — плоды Кубы — все это так же вовлекает зрителя в свое наэлектризованное эмоциями и красками «магнитное поле», как ритмы кубинского карнавального шествия безоговорочно превращают всякое созерцание в действие.

Эта способность Вигнере — делать зрителя активным участником предлагаемого зрелища, а не только «сопереживателем», — заслуживает быть особо отмеченной. Уместно в связи с этим напомнить о многих ее работах, активно взаимодействующих с архитектурной средой и, в частности, о ее последней реализации — го-

«красоты и пользы». Тенденция самовыражения нередко вступает в противоречие с самой идеей синтеза искусств. Гобелен неожиданно начинает удаляться от архитектуры — настолько, что иногда становится «вещью в себе»: «шерстяной фреской», «шерстяной живописью», «текстильной пластикой» — работой, часто великолепно задуманной и превосходно выполненной, но замкнутой в себе. Сегодня, когда живопись начинает покидать музеи, стремясь украсить огромные пространства — не только в интерьере, но и в экстерьере, — гобелен в лучшем случае предназначен быть украшением выставки, в худшем — пылиться в музейном запаснике.

ма», что приступить к работе автор может, лишь имея в виду данную стену в данном здании. Во все нет. Речь идет о том, что в замыслах художников хотелось бы почувствовать ориентацию на определенную среду, различные решения в зависимости от конкретных ситуаций, в которых произведение ожидает длительная жизнь. Ведь одного подхода требует решение гобелена для ресторана или дома отдыха, где уже заранее запрограммирован неспешный ритм «ритуала отдыха», иного — настроенное празднично-приподнятое ожидания увлекательного зрелища в театре, и совсем иного — торжественная сосредоточенность зала для заседаний или собраний.

ность и сила воздействия гобелена оказываются многократно усиленными его пластической активностью. Ибо особенность гобелена, отличающая его от жанров монументального искусства, — это прежде всего повышенная экспрессия фактуры. Противопоставляя мягкость и податливость своей структуры холодной неподвижности стены, создавая как бы свою «микросреду» в архитектурной среде, гобелен стремится не только запечатлеть, но и сохранить постоянно живое прикосновение руки человека. Именно поэтому гобелену отводится такая важная роль формирования современной материально-духовной среды: он призван не просто украсить ее, но и смягчить, при-



и уходят все богатейшие средства современного декоративного ткачества.

А между тем гобелен в силу своей специфики продолжает принадлежать и декоративному искусству, следовательно, сохраняет и причастность к функции, хотя последняя и подверглась неизбежным в наш век изменениям. Из жанра, аристократического в прошлом, ныне он становится все более демократичным искусством. Ибо он призван украшать главным образом общественный интерьер. Это и конкретизирует, и расширяет направление поисков советских художников гобелена. Мы не хотим сказать, что гобелен должен быть введен в узкие рамки «утилитариз-

Здесь, в частности, перед гобеленом открываются богатейшие перспективы приобщиться также к миру искусства монументального. Сохраняя все особенности декоративного произведения, он получает возможность обращаться к кругу образов значительного общественного содержания, к языку одухотворенной обобщенности, к символам и аллегории. Ведь природе гобелена также свойственны образы емкие и возвышенные, глубокого философского содержания. Таким образом, современный гобелен, не переступая опасной грани иллюстративности, способен решать и большие задачи монументального искусства. При этом эмоциональная напряжен-

близость к человеку, внести в нее гуманистическое начало. Поэтому споры о том, каким станет гобелен в ближайшем будущем, пока кажутся преждевременными. Главное, на наш взгляд, — попытаться достигнуть более серьезного творческого содружества художников и архитекторов в совместной борьбе за создание гармонической среды. Ибо именно архитектура — та «среда, в которой человечество существует, которая противостоит природе и связывает человека с природой, среда, которую человек создает, чтобы жить, и оставляет потомкам в наследство, как улитка раковину — иногда жемчужную» (Андрей Буров).

И. Страутманис

Гобелен и интерьер

Если в последние годы мы имеем дело со своеобразным возрождением искусства гобелена, то одной из причин этого является тесное взаимодействие этого жанра декоративного искусства с архитектурой, особенно с интерьером. При этом связь с конкретным пространством, которая в той или другой степени сопровождала весь путь развития гобелена, в настоящее время обнаруживает не только количественный, но и принципиально новый качественный уровень.

Развиваясь в пространстве, организованном средствами ордерной системы, классический гобелен был строго ограничен как размерами, так и своей конфигурацией. По существу, это была картина, выполненная средствами ткацкого ремесла и заполняющая определенную плоскость — зеркало стены. Композиция гобелена, колористическое решение и характер стилизации рисунка обычно определялись живописью своего

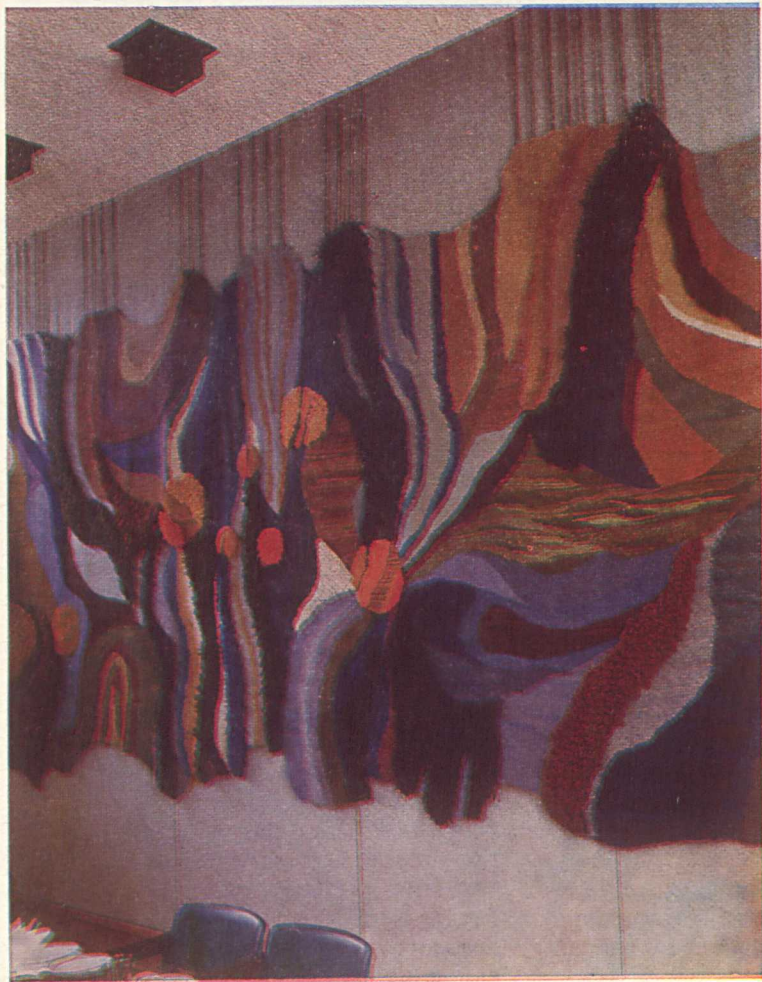
времени. Нельзя отрицать и влияния структуры и габаритов архитектурного пространства в процессе развития, однако это влияние обычно не переступало пределов классического канона. Даже в том случае, если перспектива гобеленового изображения, его рисунок и построение были согласованы с масштабом интерьера и как бы развивали и углубляли его, в целом гобелен сохранял характер плоскостной, ограниченной рамками ордерной системы композиции.

Такое влияние пространства можно характеризовать как сюжетно-композиционное.

На этом уровне и строилось взаимоотношение архитектурного пространства и гобелена в течение столетий. Насколько крепка эта традиция, свидетельствует в частности тот факт, что и в современном интерьере, особенно в работах начала 60-х годов, несмотря на отсутствие ордерной основы, мы обнаруживаем взаимо-

действие в сюжетно-композиционном плане.

В конце 60-х и в начале 70-х годов все более явно намечается другой характер взаимодействия между пространством и гобеленом, который условно можно обозначить как структурно-композиционный. На этом уровне пространство буквально входит в веками сохраняемую плоскость гобелена, деформируя ее во всех направлениях. Более того — «пространственность» становится одним из элементов текстильной композиции, и весьма существенным. Современный гобелен — это красочный праздник в пространстве, воздвигнутый руками мастеров, бережно хранящих традиции, но в то же время умеющих синтезировать достижения современного искусства. Попробуем более конкретно рассмотреть отдельные формы взаимодействия между современным интерьером и гобеленом на примере решений латвийских художников.



Кафе при гостинице «Латвия» в Даугавпилсе. Архитектор Л. Стипниекс. Автор гобелена «Латгалия» — В. Палмбаха

Кафе «Сигулда» в Риге. Авторы декоративного панно на потолке банкетного зала — А. и М. Озолинь

Гобелен декоративное пятно

Самым элементарным видом взаимодействия между интерьером и гобеленом можно назвать тот случай, когда гобелен используется только в качестве декоративного пятна или композиционного акцента при оформлении помещения (ресторан «Варава» в Саулкрасты). Элементы синтеза в этом случае, как правило, проявляются слабо или отсутствуют вообще.

Гобелен обычно имеет традиционные формы прямоугольника и незначительные размеры. Он сохраняет относительную автономию как в выборе темы, так и в ее композиционном и колористическом решении.



Гобелен декоративная плоскость

Если габариты гобелена почти или полностью совпадают с размерами ограждающей пространство плоскости, вступает в силу новая ступень взаимодействия интерьера и декоративного текстиля (кафе «Метрополь» и др.). Гобелен в данном случае теряет свою автономию и как в выборе темы, так и в ее композиционном и колористическом решении, должен учитывать общий характер интерьера. Как показывает опыт последних лет, общее эмоциональное воздействие декоративного произведения в данном случае в значительной степени зависит от правильно выбранного масштаба композиции и ее ориентации в пространстве. В качестве дополнительных средств усиления эмоционального потенциала целесообразно использовать эффекты освещения и введение текстиля в отделку других поверхностей (пола, стен).

В обоих случаях усиление эмоционального воздействия гобелена может быть достигнуто при отступлении от классического прямоугольника в его композиции и введении активного силуэтного решения — круга, круга в сочетании с прямоугольником, нескольких полос. А также путем пластического развития самой плоскости.

Фото
Г. Янайгиса.



Гобелен кулиса, гобелен пластика

Если гобелен, сохраняя примерно те же габариты, как и в предыдущем случае, теряет непосредственную связь с ограждающей поверхностью интерьера, вступает в силу принципиально новая ступень взаимодействия, при котором тесная связь гобелена и архитектурного решения становится обязательной. В Красном зале кафе «Ленинград» ярко окрашенный гобелен Р. Хеймрата использован в качестве расчленяющих пространство кулис. Для усиления общего эмоционального эффекта небольшие гобелены размещены также в качестве декоративных пятен, ритмически организуя декоративное построение зала. На мой взгляд интерьер кафе «Ленинград» — один из весьма удачных примеров синтеза между гобеленом и интерьером.

На выставке «Гобелен-2» представлено несколько композиций, решенных как самостоятельные, свободно висящие текстильные конструкции («Крутые берега» А. Баумане, «Темнота» Р. Рубениса, «Музыка» Р. Богустовой и др.). Хотя они пока не связаны с конкретным интерьером, однако их организующие возможности исключительно высоки и многообещающи.

Гобелен структура

Если логически сделать еще один шаг и ввести гобелен в категорию формирующего пространственную структуру (отчасти он выполняет эту миссию и в предыдущих примерах), мы достигнем качественно новой ступени взаимодействия между гобеленом и интерьером. Положительным примером, где достигнут по-настоящему глубокий синтез между пространством и гобеленом, следует назвать банкетный зал в кафе «Сигулда» (А. и М. Озолинь) и бар в гостинице «Даугава» (Э. Вигнере). В первом случае текстиль образует глубокий, сильно свисающий потолок, который при поддержке коврового покрытия пола полностью определяет художественный характер интерьера.

В «Даугаве» гобеленная структура также образует своеобразный подвесной потолок, но в этом случае композиция более тематически определенная и активная по цвету. Следует однако отметить, что в обоих упомянутых примерах общий эмоциональный эффект значительно снижается неточно решенным и плохо реализуемым освещением как самих структур, так и помещения в целом.

Разумеется, создание гобелена на данном уровне синтеза обязательно требует конкретного пространства или пространственной ситуации, и только при этом условии он будет достигать максимального эффекта. Это подтверждает, кстати, один из интереснейших экспонатов выставки «Гобелен-2» — композиция Э. Вигнере «Путевые заметки», вся глубина замысла которого может быть раскрыта только при размещении в соответствующем интерьере.

Гобелен среда

А теперь представим себе пространство, визуальное целиком организованное средствами декоративного ткачества: свисающая структура — потолок в отдельных местах опускается до пола, разделяя пространство в соответствии с функциональным назначением, пол и элементы оборудования также покрыты текстилем (конечно, в пределах разумного) с соответствующей фактурой и цветом — все это образует единое пластическое и образное решение.

Модели такого пластически-колористического интерьера в последние годы иногда предлагаются западными интерьеристами-дизайнерами. Они напоминают кабину космического корабля. Визуальная интеграция всех элементов интерьера предопределяет исключительную компактность и эмоциональную комфортность такого пространства или среды.

На практике интерьера, решенного целиком средствами гобелена (или текстиля), пока нет, но я уверен, что в ближайшее время он будет создан. Залогом этого является как очень яркая и богатая идеями выставка «Гобелен-2», так и работы последних лет, связанные с конкретными архитектурными объектами. «Гобелен-среда» будет органически включать все вышеупомянутые ступени взаимодействия между интерьером и декоративным текстилем, дифференцируя их в соответствии с общим художественным замыслом.

Итак, пять ступеней развития на пути к единому, идейно и функционально обоснованному синтезу гобелена и интерьера.

Но все выше сказанное отнюдь не означает, что классический (в смысле формата, композиции, размеров) гобелен исчезнет из нашей жизни: я убежден, что даже в самом маленьком прямоугольнике, сотканном руками одаренного мастера, может воплотиться вся гамма переживаний современного человека. Поэтому классический гобелен будет жить вечно, как лабораторный стенд, письменный стол писателя или подрамник живописца.

Беседы о восприятии искусства

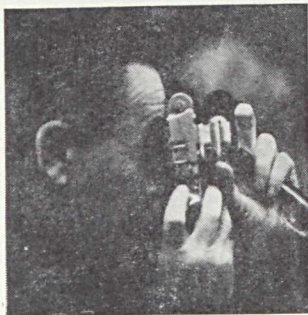
Письмо в редакцию

Дорогая редакция,
пишу вам сгоряча, только что вернувшись из столицы нашей Родины. Каждый раз, когда мне посчастливится побывать в Москве, я стремлюсь повидать все новинки нашей культуры. И на этот раз я хотела посмотреть новые картины Рериха Николая и картины его сына Святослава. Но чтобы попасть на выставку в Академию художеств, мне пришлось простоять почти два часа под мокрым снегом, а в Третьяковку я вообще не попала, столько там народу. Почему так происходит?

Вы, конечно, помните, что творилось на выставке искусства Тутанхамона или на Джоконду.

Я — студентка театрального вуза, и меня искусство всегда интересовало, но сейчас на выставки ходят все, даже те, кто раньше никогда не ходил или ходил очень редко.

Когда я стояла в очереди у музея, то мне показалось, что многие вообще не знают, кто такой Тутанхамон и чем знамениты его сокровища, а идут просто, чтобы



сказать другим: «Я была на выставке, я видела золотую маску, в ней 8 кг золота. Ах, потрясающе!» Это модно и вообще, так полагается.

Дорогая редакция! Объясните мне, пожалуйста, почему так все бросились на выставки и в музеи (в наш родной Эрмитаж тоже никогда не попадешь просто так). Что людей туда тянет? И главное, что они получают от этого? Понимают или нет то, что видят на этих выставках разных времен и народов?

Вы, может быть, удивитесь, почему я обращаюсь в ваш журнал с такими вопросами. Но я часто просматриваю «Декоративное искусство СССР» и знаю, что вы пишете не только о прикладном искусстве, но о многих других вещах, которые связаны с искусством вообще.

Я думаю, что вопросы, про которые я написала, можно исследовать каким-нибудь новейшим способом и обсудить. Это будет всем интересно и полезно, не только мне.

С горячим ленинградским приветом

Лариса Файнштейн, студентка ЛГИТМИКа.

**Что мы знаем
о восприятии искусства?**

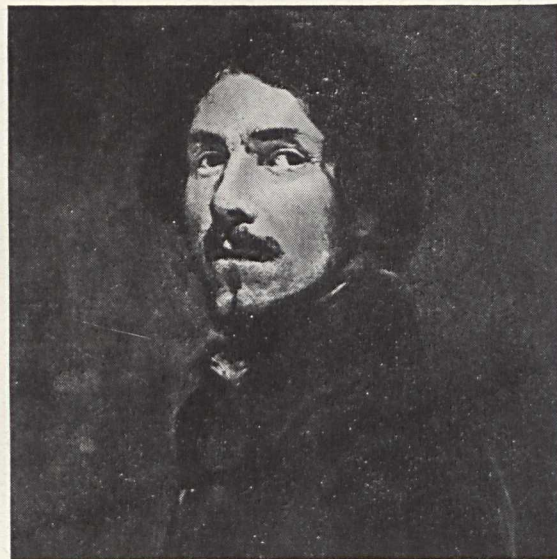
**Как зритель ориентируется
в массе художественной
информации?**

**Какие проблемы
в области психологии восприятия
встают перед разными
специалистами?**

Мы процитировали здесь лишь одно письмо с подобными вопросами, а их в редакцию приходит множество. Общественный интерес к изобразительному искусству в наши дни необычайно возрос, отмечают читатели. Очереди у музеев и выставочных залов, дискуссии о современных направлениях в искусстве, споры об отдельных художниках и произведениях стали живой практикой общественной жизни. В круг интересов широких масс входят все более разнообразные явления культуры — «Сокровища гробницы Тутанхамона», «Джоконда» Леонардо, современная керамика, финский дизайн...

Но всегда ли восприятие искусства массовым зрителем находится на необходимом эстетическом уровне? «Приходится только удивляться, — пишет инженер Ю. Повагин из Москвы, — тем вопросам, которые задают в музеях и на выставках. Примкнув к группе экскурсантов в Третьяковской галерее, я видел, как все оживились, подойдя к известной картине Александра Иванова. Но что поразило людей в этой картине? «Сколько в ней метров? —

Э. Делакруа
Автопортрет



40 — Потрясающе! А сколько он ее писал? — 20 лет — Вот это картина!» Кто-то даже спросил, сколько она весит... Что же это за подход к искусству?» Другие читатели отмечают, что на выставках декоративно-прикладного искусства многие посетители интересу-



ются тем, где эти вещи можно достать и обсуждают, подойдет ли экспонируемый гобелен к их интерьеру... «Мало того, — продолжает инженер Повагин, — я заметил, что экскурсоводы вовсе не смущаются подобными вопросами, а часто потакают поверхностному восприятию, рассказывают зрителям разные анекдоты о произведениях и художниках, а на экскурсиях у исторических памятников архитектуры делают упор на то, какой в этом месте недавно снимался фильм...» Перечитывая взволнованные письма читателей, сотрудники редакции — надо в этом признаться — испытывали не только чувство беспокойства по поводу тревожащих



авторов писем фактов, но и удовлетворение тем, что подобные вопросы перед людьми сегодня встают. Именно это, кажется нам, характеризует состояние проблемы. Язык современного искусства стал сложнее и многозначнее, разнообразнее его художественные течения. Усложняется и характер зрительского восприятия: оно требует большего напряжения мысли и чувства, больших знаний и сосредоточенности. Это ставит перед работниками культуры — критиками, научными сотрудниками музеев, экскурсоводами — задачу расширить и углубить свои знания о закономерностях эстетического восприятия и наряду с пропагандой изобразительного искусства (которая остается первоочередной задачей эстетического воспитания) обращать внимание на вторую сторону проблемы — повышение уровня художественного восприятия массового зрителя. Редакция обратилась к теоретикам искусства, психологам, художникам, искусствоведам с просьбой высказаться по этой проблеме.

**К. Кантор,
эстетик**

Среди философов и эстетиков принято рассуждать о том, что эстетическое восприятие — это некое чудо целостности (и цельности) отношения человека к миру.

Немало сказано возвышенных слов об эстетическом и специально об эстетически-зрительном восприятии, о присутствии ему способности непосредственного узрения смысла, истины в чувственно-данном, о его способности предвосхищать и предугадывать рациональное познание, и т. д. и т. п. Все это, бесспорно, верно.

Однако наблюдая реальное эстетическое восприятие, многие отмечают, что оно выступает часто в озадачивающих формах, весьма далеких от его идеальных моделей! И разве не бывает, что знаменитое творение живописи или скульптуры воспринимают как раз не эстетически? Не то, чтобы воспринимающий вообще был бы лишен способности именно эстетического восприятия, и не то, чтобы он был просто в плохом расположении духа или условия



восприятия были бы неблагоприятными — нет, тут происходит нечто иное.

Все как будто налицо: объект восприятия, субъект восприятия, ситуация восприятия — только восприятие не состоялось. Чаще всего это происходит потому, как я полагаю, что отсутствуют какие-то культурные предпосылки эстетического восприятия: картина может быть понятна, но чужда жизненной позиции, нравственным устоям, идейным убеждениям зрителя.

Вообще, невосприимчивость к произведениям искусства — проблема не психофизиологическая (как принято иногда думать), а культурная; это проблема культурной обусловленности эстетического восприятия.

*

Художник всегда учитывал и учитывает психофизиологические закономерности зрительного восприятия (хотя, как правило, бессознательно) и это не трудно показать на любом произведении искусства. Однако человек смотрит на мир, на искусство не только «психологически», он смотрит глазами своей культуры, ее ценностей, норм, идеалов, глазами культуры, которая трансформирует и сама психофизиологические и физиологические способности восприятия. «Вначале было слово», — и оно остается основой всех визуальных искусств; слово-мысль предворяет и сопровождает всякое эстетическое восприятие. Оно определяет не только восприятие сюжета, изображенной на



А. Дюрер
Автопортрет



картине исторической обстановки и т. д.; не только проникает в восприятие через объяснение экскурсовода, не только содержится в «суждении» об искусстве, где-то когда-то услышанном нами или прочитанном. Оно — это слово — в той общей атмосфере отношения к изобразительному искусству, которые сложились в данной культуре. Мало кому дано взирать на произведение изобразительного искусства, абсолютно освободившись от этих культурных, мыслительных, словесных предпосылок.

Мы буквально опутаны, не подозревая о том, в каждом своем восприятии множеством слов, словесных оценок, сложившихся отношений. Например, мы все заранее знаем, что античная пластика — это художественная классика и так на нее и смотрим. И, заметьте, мы бываем искренни в своих оценках античной скульптуры, в своем эстетическом переживании. Но ведь возможно и иное отношение к античному искусству! Вот слова П. Я. Чаадаева: «Достаточно было бы хладнокровно отдать себе отчет в том чувстве, которым бываешь полон, когда придаешь-



Д. Рейнольдс
Автопортрет.

ся этому нелепому восхищению, чтобы понять, что это чувство вызывается самой низменной стороной нашей природы, что мы постигаем эти мраморные и бронзовые тела, так сказать, нашим телом... Все совершенство этих фигур происходит исключительно от полнейшей тупости, которую они выражают: стоило бы только проблеску разума проявиться в их чертах, и пленяющий нас идеал мгновенно бы исчез».

Представьте себе, что не нынешнее, а это воззрение исподволь укоренилось бы в нашей культуре (а оно ведь не беспочвенно, хотя никто из нас с ним не согласен) — смотрели бы мы так благосклонно на античную пластику?



Ф. Гойя
Автопортрет

Пармиджанино
Автопортрет



Все это значит, что эстетическое восприятие изобразительных искусств не является чисто визуальным — оно зависит от слова, от мышления, от мировоззрения, от культуры.

*

Отмечая преимущества изобразительного искусства перед литературой, нередко обращают внимание на то, что зрительные образы доступны без перевода, что, в отличие от литературы, изобразительное искусство всех времен и народов может быть непосредственно эстетически воспринято как только оно попало в поле зрения в благоприятной для этого «ситуации восприятия». Это мнение очень широко распространено — и тем не менее мне оно представляется ошибочным. В нем кроется двойное заблуждение.

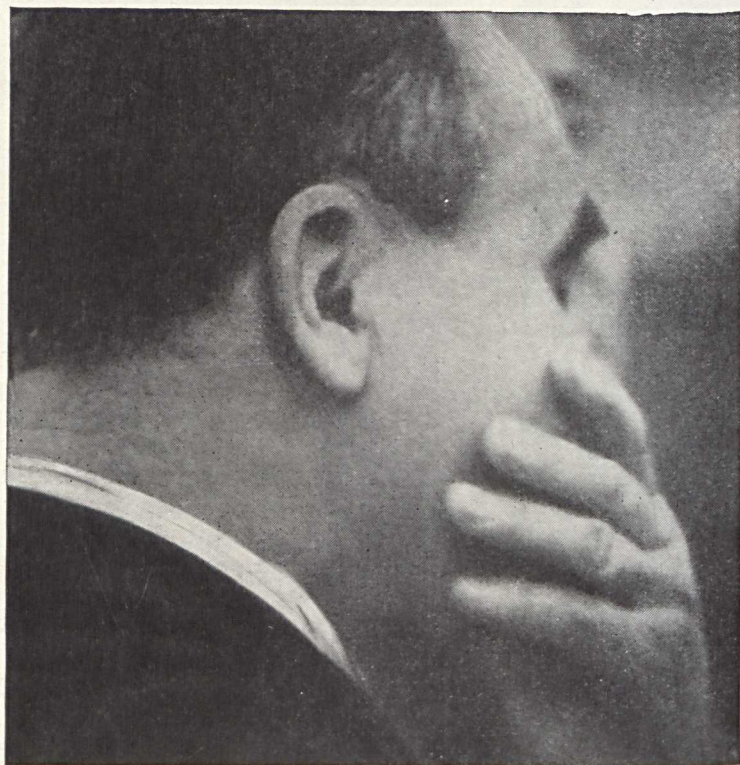
Во-первых, перевод литературного, особенно поэтического, произведения с одного языка на другой, как уверяют полиглоты, не обходится без существенных потерь (Л. Толстой, например, специально изучал древнегреческий, чтобы прочесть Гомера в оригинале). Перевод литературного произведения с чужого языка на родной делает это произведение в определенном смысле принадлежностью нашей культуры, но не до конца.

Ибо, чтобы эстетически воспринять Гомера, Данте или Шекспира, мало понять слова и общий ход происходящего — надобен еще перевод, позволяющий проникнуть в ценности, нормы, идеалы другой культуры.



Во-вторых, что касается изобразительного искусства, тут «перевод» с одного «изобразительного языка» на другой, с чужого на родной, в отмеченном нами втором смысле не менее важен. То, что понятно без «перевода» не более содержательно, чем звуки речи иностранного языка и отдельные словосочетания, напоминающие словосочетания родной речи. Различия культур, столь очевидно сказывающиеся в языках, менее очевидны, но не менее определенно сказываются и в изобразительном искусстве. Строго говоря, эстетически воспринимать древнеегипетские рельефы, античную вазопись, персидскую миниатюру, ренессансную живопись, древнерусскую иконопись — это почти равносильно тому, чтобы выучиться иностранному языку, да не одному, а нескольким.

Конечно, есть люди, способные почувствовать красоту произведения искусства любой эпохи и любого народа, воспринять его сокровенное общечеловеческое содержание без особой подготовки. Для них не помеха особый условный язык, неведомые им исторические обстоятельства. Ибо ведь в конечном счете, как бы ни отличалось искусство различных культур и эпох, в каких бы конкретных формах оно не выражалось, красота, то есть гармония духовного и чувственного, замысла и воплощения, индивидуального и всеобщего, составляющая основу всякого искусства, может быть интуитивно уловлена. Уж на что



сурова печать, которую накладывает на искусство религия, — прав Фейербах: «То, что является истинным произведением искусства, не принадлежит уже ни к какой церкви, ни к какой отдельной религии. Истинное произведение искусства есть точка единения всего человечества».

И все же (если не полагаться только на интуицию) для того, чтобы эстетически воспринять те великие произведения искусства (которые только тогда, когда умерли религии, воскресли к новой жизни как исключительные объекты эстетического восприятия), надо помнить об их старой материальной и духовной жизни, надо знать ее и хотя бы в общих чертах понимать.

Когда же мы воспринимаем изобразительные искусства других эпох и народов, не освоив их особого языка, то мы это делаем единственно доступным нам способом — по критерию «нравится — не нравится», по ассоциациям, подсказанным нашим родным изобразительным опытом, собственными нам законами пространственно-предметного видения, а, главное, ценностями, нормами, идеалами нашей культуры.

Но может быть и так: выучил «язык» другой изобразительной культуры и вроде бы понимаешь все, что на нем «говорится», а он все равно остается тебе чужой. А какое это эстетическое восприятие, если рассудком все понимаешь, а сердце не затронуто!

*

Мы живем в эпоху крутых культурных перемен. На вершинах культурного развития происходят изменения в самом способе видения мира, восприятия пространства, переживания времени, то есть такие изменения, которые особенно сильно сказываются именно в искусстве. И вместе с тем, каждый из пережитых этапов культурной истории, откристаллизовавшись в памятниках искусства, продолжает жить среди нас, вызывая к пониманию. Современный человек оказывается в ситуации, когда перед ним разворачиваются, ему предъявлены, в едином поле его сознания встречаются не просто различные произведения одного и того же типа художественной культуры, а произведения множества различных типов художественных культур со своими особыми системами ценностей, норм,

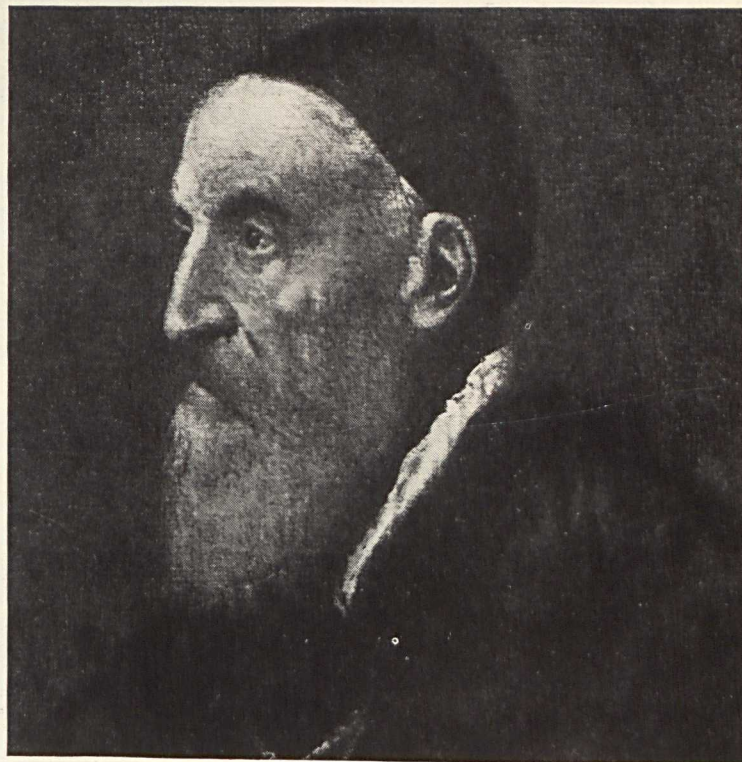
знаний, со своим особым языком символов. Перед современным человеком выступает, вызывая к пониманию, сразу целый сонм культурно-исторических типов. Через усвоение, эстетическое восприятие элементов самых разных художественных культур, через их своеобразное сочетание формируется художественная культура современного человека.

И все же мериллом, точкой отсчета, главным импульсом, ориентиром и стержнем этого самоопределения индивида является культура его родного народа.

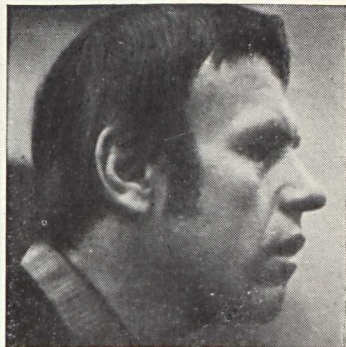
Для советского человека такой культурой является советская социалистическая художественная культура с ее глубокими многонациональными традициями и корнями.



Рембрандт
Автопортрет



Тициан
Автопортрет



**Л. Полищук,
художник**

Для нас, художников, проблема восприятия в практическом смысле стоит как проблема взаимоотношения со зрителем.

Люди живут в уже созданной для них среде, куда постоянно входят все новые и новые художественные компоненты.

И порой некоторые из них могут восприниматься с трудом или постепенно. Следовательно, важно создавать не просто что-то новое, но и сознавать, что это новое необходимо, как сама жизнь.

У художника не может возникнуть сомнения, нужно ли то, что он делает, или не нужно, понятно ли это или непонятно. Если художник над этим задумался, он уже не может работать. В моем деле художника, работающего в такой сложной области, как монументальное искусство, которое делается годами, а рассчитано на многие десятилетия, важно одно, чтобы я в каждой работе выжал из себя все возможное, все, на что способен мой мозг, мои нервы, все, что я знаю, все, что умею. Нужно верить, что все истинное и искреннее — познаваемо.

Искусство воспринимается не только и не столько разумом, но в большей степени сердцем, и все это вместе взятое дает какие-то предпосылки для установления непосредственной эмоциональной связи между художником и зрителем. И огромная забота ложится в этом вопросе на искусствоведов, представляющих здесь определенное промежуточное звено. С одной стороны, они должны просветить людей, помочь им постигнуть истинное содержание произведения искусства, проанализировать его, а с другой — дать возможность художнику получить обратную реакцию от зрителя, так как часто наши работы разбросаны по разным городам, и мы не можем стоять перед фреской, мозаикой или витражом и собирать мнения людей об этой работе.

Одна из основных задач монументального искусства — воспитание общественных, гражданских пози-

ций человека. Однако искусство не только апеллирует к его сознанию, но и дает понимание пластики, ритма, цвета, структуры, то есть того, без чего человек не может существовать, потому что это является формой его бытия в пространстве и во времени. Только в произведении художника все это концентрируется, подается в некоей квинтэссенции, в мощном импульсе. И вот научить человека воспринимать не только литературную, сюжетную основу, не только зрительный ряд, но дать ему возможность почувствовать то, что происходит с пластикой, пережить внутреннюю жизнь формы, это значит не только его воспитать, но и зарядить его определенным видом творческой энергии.

Любители искусства
XVIII в. (с картины
Д. Зоффани)

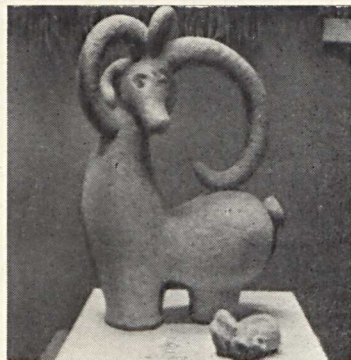
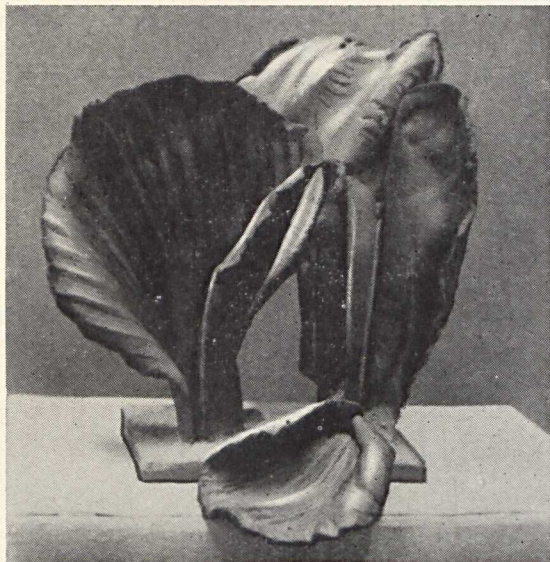


**Н. Дмитриева,
искусствовед**

Я не думаю, что существуют устойчивые, строго определенные для всех и всегда законы восприятия искусства. Формы его восприятия так же многообразны, как формы художественного творчества, и как творчество соотносится с индивидуальностью художника, так и восприятие — с индивидуальностью воспринимающего. Каждый находит в искусстве нечто свое — в соответствии с собственным опытом и с той «установкой», с какой он подходит к художественному произведению.

Но, конечно, есть какие-то первичные условия, необходимые для того, чтобы вообще воспринимать искусство именно как искусство, а не как наглядное пособие. Эстетическое воспитание (и самовоспитание), как мы все понимаем, нужно. Его элементарная основа — общаться с искусством, смотреть его вдумчиво, пристально, узнавать о нем, знакомиться с его историей и таким образом научиться в нем ориентироваться.

Но это не все. Нужно еще возделывать ту почву, на которую падает семя искусства, чтобы это семя действительно проросло. Какие мы сами, так мы и будем воспринимать искусство. На нас же, помимо искусства, действует великое множество всяческих факторов. Вот почему вопрос эстетического воспитания практически так сложен — он связан со всем комплексом общественных, образовательных, бы-



В. Малолетков
«Ветер». Керамика

Н. Петрачева
Декоративная скульптура.
Керамика



товых проблем. Весь окружающий мир формирует те «установки», с какими мы приходим к искусству. Мне думается, что для полноценного восприятия искусства важно, помимо всего прочего, преодолеть жесткость, негибкость предварительной «установки»; другими словами — по возможности отрешиться от предвзятости и не подходить к разным художественным явлениям с одинаковыми требованиями и критериями. Культивировать в себе открытость навстречу художественному произведению, готовность получить от него не обязательно то, что заранее ждешь и хочешь, но и нечто новое, неожиданное, что предлагает художник. Спектр искусства богат; разве не должен быть богат и спектр восприимчивости? Можно одновременно любить русскую иконопись и картины русских передвижников; получать удовлетворение от искусства Тициана и искусства примитивов; быть отзывчивым к античной классике и к произведениям Пикассо. Конечно, при этом будут приходиться в действие разные стороны нашего психического аппарата, звучать разные струны нашего собственного существа, — но ведь в том и цель, чтобы воспитывать многострунность, вызывать к жизни заключенные в человеке потенции, а они разнообразны. В одних случаях будет больше затронута чисто эмоциональная сфера, в других — мысль, в третьих — фантазия; к восприятию каких-то вещей мы приходим через вызванный ими наплыв ассоциаций, к другим — через «узнавание». Умиротворяющее, радующее впечатление от полотен Матисса благотворно, но и жестокий шоковый эффект от некоторых произведений Пикассо духовно обогатит того, кто заранее не говорит: «Чур меня!»

Известная мера «всеядности», по моему, нужна для восприятия искусства — и больше для зрителей, чем для самих художников. Художник всегда отстаивает и утверждает в искусстве свое видение — ему трудно быть беспристрастным; он может быть даже несправедлив в своих суждениях, и это его право. Но для зрителя способность каждый раз настроиться на новую волну существенна. Конечно, это должно происходить без насилия над собой и, главное, без оглядки на то, «что скажут?» Непосредственность, искренность так же важна, как умение всмотреться, вслушаться в то, что говорит тебе художник. Быть искренним, не притворяться — хотя бы перед самим собой — тоже довольно редкое качество. Оно встречается или у самых неискушенных в искусстве людей, или, напротив, на самых высоких уровнях эстетической культуры. Большинство же находится где-то посередине. И представителям этого «полуобразованного» в искусстве большинства особенно трудно сохранить драгоценную непосредственность. Они боятся осрамиться — вдруг им понравится то, что считается плохим, или не понравится то, что полагается признанием хорошим. Они стараются примкнуть к вкусам определенной группы «сведущих» людей, не показаться отсталыми. Над ними властвуют моды, предрассудки, ходячие мнения, а иногда и страсть опровергать ходячие мнения только потому, что они ходячие. В общем — очень трудно научиться смотреть на искусство собственными, а не заемными глазами. Между тем по-настоящему эффективно только вполне искреннее восприятие: только оно остается надолго и приносит духовные плоды. Может быть, отчасти поэтому «коэффициент полезного действия» искусства не так велик, как можно было бы ожидать, судя по колоссальной посещаемости музеев и выставок.

Л. Переверзев, теоретик дизайна

Для меня как для теоретика дизайна вопросы восприятия искусства, поставленные журналом, неразрывно связаны с более широкой проблемой — проблемой восприятия предметной среды в целом. Всеобщая индустриализация материального и духовного производства, столь характерная для нашей эпохи, ведет к небывалому усложнению и принципиальной множественности предметного мира. Типологическое многообразие окружающих нас предметов стремительно увеличивается, нам все труднее в них ориентироваться. Труднее их опознавать и отличать, догадываться об их назначении. Труднее их оценивать, ибо новые типы предметов порождают новые критерии и шкалы отсчета. Труднее прочитывать послания, заключенные в предметах, ибо мы не знаем их языка, вернее — множества языков, на которых они к нам обращаются. Короче, нам труднее занимать по отношению к ним ту или иную позицию, мы все сейчас переживаем некоторый кризис предметной ориентации.

Есть ли надежда на его преодоление? Существуют, упрощенно говоря, они к возможным пути. Первый — повысить упорядоченность самого предметного мира, внести в него несколько большую связность. Раньше верили, что дизайнеры смогут справиться с этим собственными силами. Сегодня такая вера в значительной степени поколеблена, и специалисты все чаще говорят о том, что нужно научить людей лучше ориентироваться в мире предметов, обустроить их видение, выработать у них более совершенные навыки восприятия и оценки вещей. Но кто сможет их этому научить? Это — задача самих дизайнеров и художников.

Однако обучение, как и общение, — двусторонний процесс. До сих пор речь шла об ответственности лишь одной стороны. Пора напомнить и о встречных обязанностях публики. К публике надо предъявлять требования не менее высокие, чем к художникам и дизайнерам.

Но вот вопрос: последних специально воспитывают и обучают в школах и институтах, после чего профессионалы сами поддерживают и развивают нормы своей деятельности и эталоны мастерства. А что в этом смысле есть у публики? Уроки рисования в начальных классах,



популярные брошюры «Как понимать прекрасное» да раз навсегда заученные комментарии экскурсоводов на выставках и в музеях. Особых требований тут не предъявишь. Отсюда вывод: если упорядочение воспринимаемого и обучение восприятию — две стороны единого в своих основах творческого процесса, то к решению главной проблемы, о которой мы здесь говорим, нужно обязательно идти двумя путями, направленными навстречу друг другу. Я уже имел случай писать на страницах «ДИ СССР» о том, что наилучшим местом для их встречи были бы особые выставки-студии или, точнее, «театры дизайна», где художники и зрители могли бы вступать в непосредственное творческое взаимодействие, обмениваясь интересующей их информацией.

Я убежден, что именно такие экспериментальные выставки-театры-студии скорее, чем что-либо иное, позволят конкретизировать актуальные проблемы восприятия и пересоздания предметного мира и нащупать практические подходы к их решению.

Е. Розенблюм, художник-проектировщик

Письма, полученные редакцией, в какой-то мере возвращают нас к не так давно обсуждавшейся проблеме «музейного взрыва». Выставочные залы заполнились посетителями. в Третьяковку, музей Пушкина или Манеж стало также трудно попасть, как на спектакли Эфроса или Любимова. Да, здесь есть элемент моды, но не он является определяющим. Этот процесс обусловлен реальными потребностями, о которых сегодня говорят психологи, социологи, философы, искусствоведы, — стремлением к целостному мировосприятию в наш век всеобщей дифференциации: Лишь десяток лет назад мы стремились привести зрителя к картине, статуе, пытались создать возможность для восприятия им произведения искусства. А сегодня мы говорим уже о его недостаточности, неполноценности уровня восприятия искусства. Стремимся помочь массовому зрителю выработать определенные навыки общения с произведением искусства. Нас волнует уже не только «сопереживание» зрителя с героями произведения, но и «сотворчество» с его автором. Человек подходит к произведению искусства, и в нем бессознательно рождается определенное отношение к этому произведению, величие красоты завораживает его, и он начинает как бы вчитываться в него, хочет дойти до глубин эстетического переживания. Это нелегко, это — трудный и тернистый путь, в итоге которого возникает сознание сопричастности к творчеству художника, приобщение к воплощенному в его произведении акту творчества.

Мы много внимания уделяем информационной стороне искусства, пытаемся, со времени первых работ Шеннона, применить теорию информации для анализа произведений. На этом пути определились некоторые успехи, но еще больше нас постигло разочарований. Надежды на универсальный критерий воздействия искусства, найти кото-

рый пытались 20 лет назад, разрушились. И все больше в центре внимания оказывается другая роль искусства — возбуждать в нас чувство «причастности». Причастности к истории, к свершениям сегодняшнего дня, к созиданию будущего. Причастности к красоте мира и человека. Причастности к нормам и идеалам общества. Причастности к самой жизни как акту творчества. Особенно острой становится эта проблема при решении одной из актуальнейших задач времени — проектирования среды, в которой протекает труд, быт и отдых человека. Среда — катализатор чувства причастности, она возбуждает все формы сопереживания и сотворчества человека как члена общества. Как-то в этом шуме вокруг проблемы восприятия забывают о том, что не эстетик, не философ, не искусствовед, а художник-практик от века связан с ней теснейшими узами. В сущности вся история искусства, художественных традиций есть история работ художника с проблемой восприятия. Его деятельность всегда рассчитана на определенное отношение к себе со стороны зрителя.

Разумеется, идти дальше наощупь невозможно. Важно объединить усилия специалистов разных областей культуры, чтобы составить общую картину, чтобы выработать определенные методы «работы с восприятием».

Поэтому попытка, осуществленная журналом, кажется мне плодотворной и своевременной.

Но, объединяя усилия разных специалистов, необходимо указать на точку отсчета, на ключ к решению проблемы восприятия.

Мы не сможем решить проблему восприятия, если не поймем, что само произведение является своего рода исследованием, только выраженным не в абстрактных символах, а образным языком искусства. И нужно зафиксировать его выводы, чтобы проанализировать эту научную деятельность — творческий процесс создания произведения искусства.



Г. Джабарова
Декоративная ваза.
Керамика

Микеланджело.
Фрагмент росписи
Сикстинской капеллы.

В. Шегов
Портрет.
Керамика
(сверху)

В. Зинченко, психолог

Сегодня интерес к проблеме восприятия, особенно в психологии, очень возрос. Даже для решения проблем творческого мышления все чаще привлекаются данные из области психологии восприятия. Это свидетельствует о том, что началась практическая работа по преодолению разрыва между чувственным и рациональным знанием. Гипертрофия рационализма в теории и в практике обучения создала реальную опасность, которую лучше всех почувствовали художники. Петров-Водкин писал: «Человечество «слепнет», принимая «на слово» видимое, человечество разучивается осмысливать до конца, ощущать сущности, поступающие через глаз...» И некоторые художники, учитывая эту прогрессирующую «слепоту» зрителя, вполне сознательно использовали разнообразные приемы привлечения и организации внимания наблюдателя, то есть, говоря научно, пытались управлять процессом формирования зрительного образа. Художники в своей живописной практике, да и в теории, ранее психологов осознали, что зрительный образ — это результат активной воспринимающей деятельности зрите-

ля, а не результат пассивного воздействия на глаз формы произведения искусства. И надо сказать, что вклад художников в науку о зрительном восприятии еще не оценен в достаточной степени. В этой связи можно вспомнить об опыте Академии художественных наук. К сожалению в 20-х—30-х годах это интересное начинание не получило дальнейшего развития. В Академии были собраны воедино художники, искусствоведы, психологи и ими совместно была выработана программа исследований процессов зрительного восприятия и художественного творчества. В современной психологии существуют разделы (и именно их работа интересна нам в связи с поставленным вопросом), относящиеся к изучению формирования образа и визуального мышления (или, говоря словами Гоголя, «живописного соображения»).

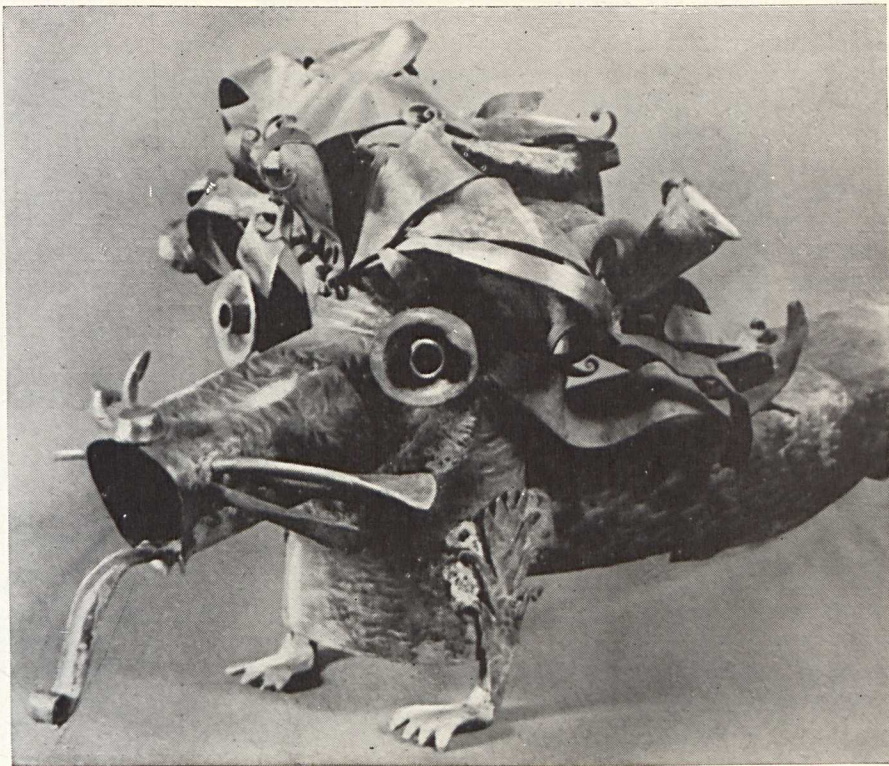
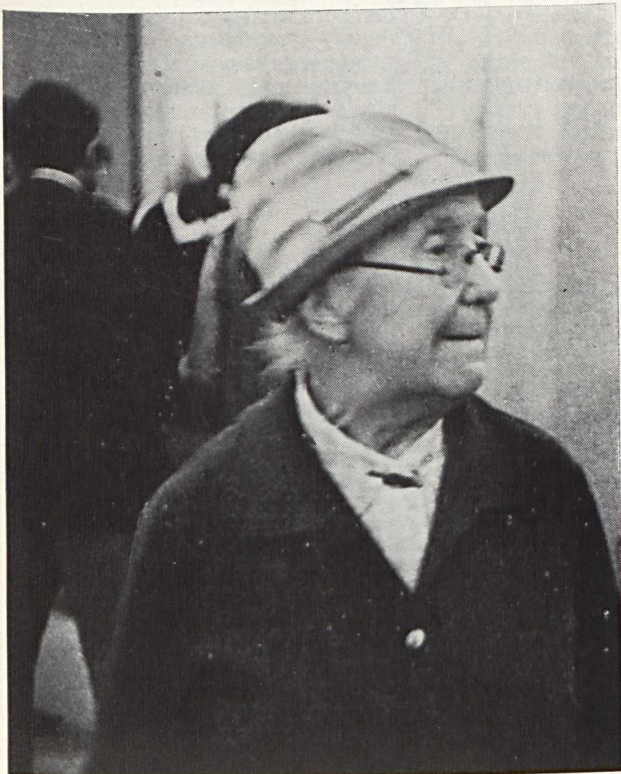
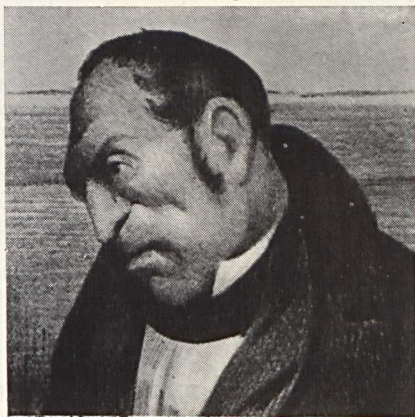
Чем отличается зрительный образ, скажем, от слухового? Прежде всего широтой и одновременностью охвата отображаемой ситуации. Маркс говорил, что органы чувства человека — продукт всемирной истории. А потому развитое эстетическое восприятие, помимо сложности собственно перцептивной (то есть сложности самого механизма отображения глазом реальных предметов), предполагает наличие эстетического отношения к произведению искусства, включающего определенную познавательную мотивацию и целый спектр эмоциональных переживаний.

Главной психологической особенностью эстетического восприятия является не установление значения изображенного, а извлечение и переживание личностного или жиз-

ненного смысла, содержащегося в произведении искусства. Именно с этим связано то, что искусство, как говорит наш крупнейший психолог Леонтьев, не информирует, оно подвигает к жизни. Развитое эстетическое восприятие идет по канве, созданной художником. В то же время извлечение личностного или жизненного смысла требует особого умения воспринять художественные произведения, умения соотносить форму и содержание. Подлинно эстетическое восприятие должно как бы закрывать канал повседневного и сиюминутного восприятия. Человек, подходя к картине, задерживает включение «аппарата узнавания». Скажем, глядя на «Менины» Веласкеса, он видит за этой девочкой в платье нечто большее. Иными словами, он воспринимает картину как нечто существующее само в себе, а не просто ставит ее образы в ряд своих повседневных наблюдений. Человек может видеть мир не только таким, каким он существует в действительности, но и таким, каким он может (или должен) быть. Такую способность человеческого сознания мы, психологи, называем «визуальным мышлением». Когда Адамарс спросил Эйнштейна, каким средством мыслительной деятельности он отдает предпочтение: образам, словам или символам? — Эйнштейн сказал, что никогда не придавал большого значения словам или символам, он думал в зрительных образах или даже в мышечных ощущениях. (Какое точное самонаблюдение.) И после того, как в этих образах он получал решение, перед ним стояла уже более легкая задача — перевести найденное решение в слова или символы. Развитие в человеке способности к эстетическому восприятию — это проблема, имеющая не только эстетическое, но и практическое значение.

Наука сегодня настолько раздробила мир на мелкие кусочки, что не осталось почти ничего, что научило бы человека целостному мировосприятию. И эту функцию выполняет искусство. Это первое.

Второе, чему нас учит искусство, — это умению извлекать смысл той или иной ситуации до ее анализа. Когда вас привлекает какое-нибудь произведение искусства, вы не можете сразу дать себе отчет в том, чем оно вас привлекало. Это приходит позднее, но смысл



В. Шегов.
Портрет. Керамика

О. Домье
Фрагмент карикатуры

В. Сурун
«Собака». Жесть

схватывается сразу. И в ряде ситуаций такая способность чрезвычайно важна: в системе управления, принятия решения, в обычных производственных ситуациях и т. п. И есть еще один аспект практического значения искусства. Сейчас появилось много профессий, продуктом которых (или основным видом деятельности) является работа со зрительными образами. Это дизайн, это реклама, это упаковка больших объемов информации и приведение их к виду, удобному для восприятия, для принятия решения. Все эти профессии требуют не столько высокой культуры речи, сколько высокой визуальной культуры, требуют умения работать с образом, умения трансформировать то, что вы видим, рождать новые образы. А ведь известно, что в этом постоянном рождении образов — главная сила искусства.

*Материал подготовили:
Л. Крамаренко, Л. Невлер,
С. Ястржембский*



С. Ерлашова, искусствовед

Из художников, выставившихся последние годы, ни с чем не сравнимый зрительский интерес выпал на долю Николая Рериха. Почему мастер, вклад которого в историю русского искусства сравнительно скромнен, живописец, до сих пор не пользовавшийся большой известностью, оказался на первом месте?

Мы, музейные работники, не находим для этого удовлетворительного объяснения. Возможно, оказали влияние популяризация его личности через печать, телевидение, сообщения о своеобразии его жизненного пути, ореол романтики вокруг этого художника — то есть факторы внехудожественной информации.

Мне кажется, что прилив посетителей в музеи нередко вызывается не только интересом к самому искусству, сколько рекламой, модой, престижными соображениями.

Но, так или иначе, интерес к искусству растет чрезвычайно бурно и вызывает столь же бурную дифференциацию зрителей. Некий «усредненный» зритель, на которого столь часто рассчитаны репрезентативные многотемные выставки, представляется мне мифом.

Кто же посещает музеи и выставки? Поделюсь своими личными наблюдениями. Прежде всего те, кто хочет увидеть уже нечто знакомое — по журнальным статьям, книгам, телепередачам. Не менее многочисленны зрители, желающие увидеть новое: либо неизвестные произведения искусства, либо произведения, уже известные, но после длительного перерыва получающие в новой экспозиционной среде неожиданное звучание. Наконец, есть такие, которых интересует выставка в целом, особенно если она имеет аналитическую направленность и раскрывает определенный историко-культурный процесс.

С другой стороны, существует и возрастная дифференциация. Чем моложе зритель, тем более активный, широкий и непредвзятый интерес проявляет он ко всему, что предлагает ему экспозиция. В то же время способность к качественной

оценке выражается у молодежи слабо. Однако суждения пожилых людей, опирающиеся на сложившиеся взгляды, приобретают подчас безапелляционный характер: непривычное и неожиданное нередко кажется им раздражающим и отвергается. Наложение «горизонтального» и «вертикального» рядов дифференциации создает обилие зрительских категорий, которые необходимо учитывать и изучать.

Послесловие

Вслушав мнения разных специалистов о проблеме эстетического восприятия, мы убедились, что проблема эта крайне актуальна в наши дни, что ею интересуются как теоретики, так и практики искусства, хотя разработана она еще мало.

Главную мысль, высказанную всеми участниками беседы, можно сформулировать так: истинное эстетическое переживание есть глубокий процесс духовной жизни, в нем участвует вся сфера эмоциональных и интеллектуальных сил человека, оно неразрывно связано со всем его жизненным и культурным опытом. Эстетическое переживание есть органическая потребность советского человека.

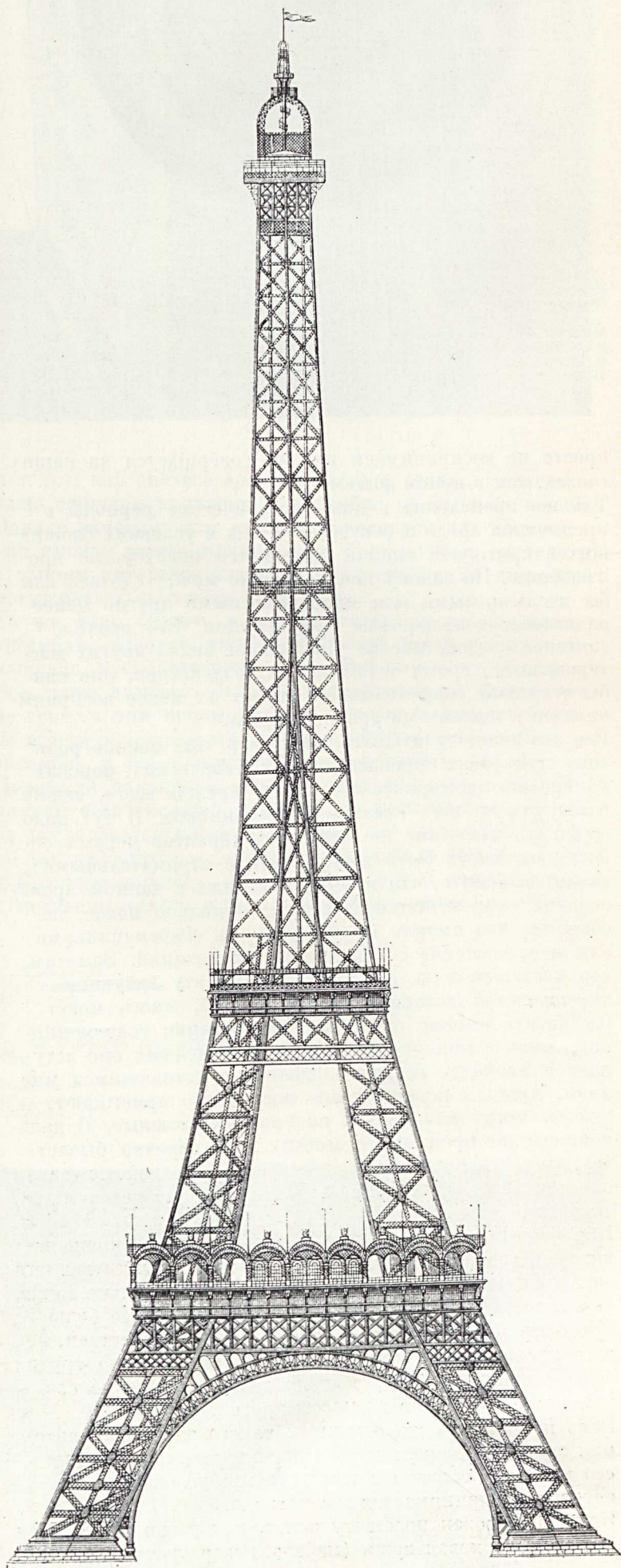
Любуясь шедеврами мирового искусства, анализируя современные произведения, человек не только приобщается к миру искусства, но и активизирует собственные творческие способности.

Но подчас возникает и растерянность перед обилием художественной информации современного мира, порой можно наблюдать, что люди воспринимают искусство обедненно или упрощенно. Только повышение культурного кругозора, накопление художественных впечатлений, поддержанных знаниями, помогает выработке собственного художественного суждения о предмете. А это значит, что сейчас, когда все более широкие массы приходят в музеи и выставочные залы, перед нами встают задачи «второго этапа» эстетического воспитания — углубление зрительского восприятия искусства, способствующее развитию индивидуального вкуса и самостоятельной ориентации в сфере культуры на основе социалистического мировоззрения.



Новая форма в традиционной среде

Эйфелева башня. 1889



Заметки о психологии восприятия

Проблема психологии восприятия окружающей нас предметной среды в последнее время все больше привлекает внимание исследователей. Анализируются общие закономерности восприятия, делаются попытки найти объективные предпосылки, влияющие на изменение традиционных и появление новых закономерностей.

В чем причина такого интереса?

Почему в условиях внедрения в окружающую предметную среду научно-технических достижений проблема учета психологии восприятия рассматривается как одна из наиболее актуальных?

На наш взгляд, дело тут не только в том, что научно-технический прогресс требует учета таких уровней психологии восприятия, которые мастерами прошлого не учитывались, но и в некоторых особенностях самого характера современного проектирования, сильно изменившегося под влиянием достижений техники и прикладных наук, которые привели к замене традиционных методов принятия решения научно обоснованными рекомендациями.

В традиционном декоративно-прикладном искусстве, в традиционной архитектуре учет особенностей психофизиологии восприятия обеспечивался всей совокупностью складывавшихся веками средств и приемов работы мастера; он не был отделен от традиционных приемов решения функционально-конструктивных задач.

Рационализация процесса проектирования и производства изделий привела как бы к расчленению единой системы средств и приемов на ряд самостоятельных областей, связанных с различными прикладными науками. В результате научно обоснованные рекомендации стали определять многое в создании объемно-пространственной структуры и внешней формы элементов предметной среды. В процессе проектирования современный дизайнер (или архитектор), разумеется, рассматривает все эти стороны совместно. Поэтому внешне мало, что изменилось: существовала совокупность традиционных приемов, а сейчас мы имеем дело с совокупностью научно обоснованных методов и рекомендаций, которые, на первый взгляд, скрепляются творческим подходом мастера.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что отнюдь не все осталось по-прежнему. По мере внедрения в художественную промышленность, дизайн и архитектуру научно-технических достижений из профессионального метода мастера как бы «вынимались» поочередно то одни, то другие проблемы, а затем, очищенные от всего устаревшего и оснащенные современным количественным аппаратом, вновь возвращались в сферу творчества. Но поскольку рационализация охватила прежде всего те области, которые наиболее доступны количественному анализу и синтезу, то в наборе рационализированных методов и рекомендаций (доведенных до уровня количественных показателей), которыми пользуется

дизайнер (и архитектор) при проектировании, отсутствуют рекомендации по учету многих сторон психологии зрительного восприятия. В принципе это правильно — ибо не все в дизайне и в архитектуре, а тем более в декоративном искусстве, допускает внедрение количественных методов (и критериев оценки). Однако на современной (еще далеко несовершенной) стадии внедрения в проектирование количественных рекомендаций отсутствие рациональных методов учета эстетических и психологических потребностей человека нередко понимается чуть ли не как отсутствие самих этих потребностей или в лучшем случае, как необязательность их учета. Все это, в частности, хорошо видно в тех случаях, когда художник, дизайнер или архитектор сталкиваются с проблемой восприятия людьми нового.

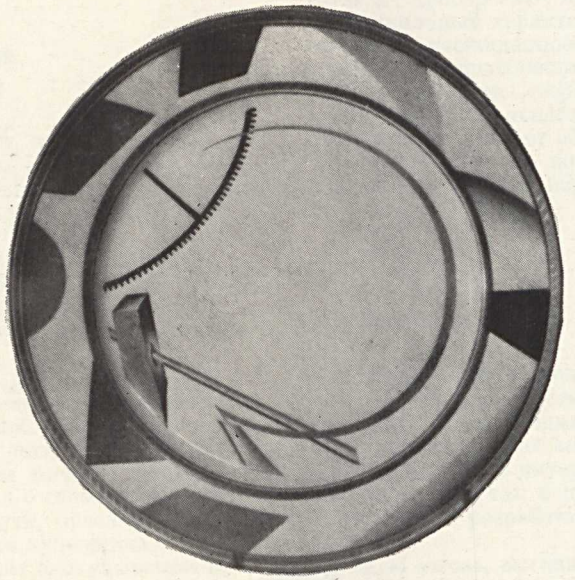
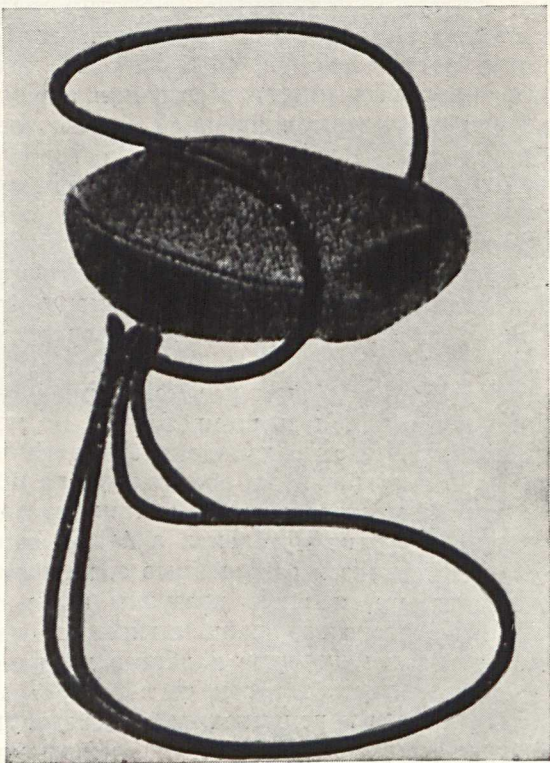
В науке преимущество нового по сравнению со старым можно доказать логически. В художественно-проектном творчестве новое логически недоказуемо, однако оно недоказуемо лишь в том случае, если художник, дизайнер или архитектор рассматривают художественные вопросы формообразования как самоценное явление. Если же новаторские поиски в области формообразования мастера связывает с новыми социально-культурными потребностями, с новой функцией, новой конструкцией или новым материалом, то он получает возможность логически аргументировать каждую вновь вводимую им необычную форму или композицию.

Тенденция чуть ли не обязательно включить в обоснование новой художественной формы аргументы, делающие ее логически доказуемой (например, ее функционально-конструктивную целесообразность), в значительной степени характерна и для современного этапа развития художественной промышленности, дизайна и архитектуры. Но правильно ли к объективным предпосылкам новой художественной формы отнести только функцию, конструкцию, материал? Видимо, нет.

Художественный образ произведения или изделия обращен к человеку; художественная форма в первую очередь зависит от эстетического идеала, от представлений людей, от социальной психологии конкретного исторического периода.

Рассмотрение некоторых особенностей психологии восприятия нового в окружающей человека предметной среде — тема этой статьи.

Начнем с примера из области, далекой от художественных проблем. Когда в цехе завода включают самую шумную установку или когда на аэродроме заводят мотор самолета, все остальные звуки как бы исчезают, — мы видим, что люди говорят, что где-то забивают гвозди, сыплют гравий, лает собака, едет автомашина, но звуков, издаваемых при этом, не слышим. Контраст основного звука и всех остальных так силен, что мы



С. Чехонин
Декоративная тарелка.
Фарфор. 1919.

Мягкий «венский» стул.
ВХУТЕИН. Мастерская
В. Татлина.
Конец 20-х годов

просто не воспринимаем их, все совершается на наших глазах, как в немом фильме.

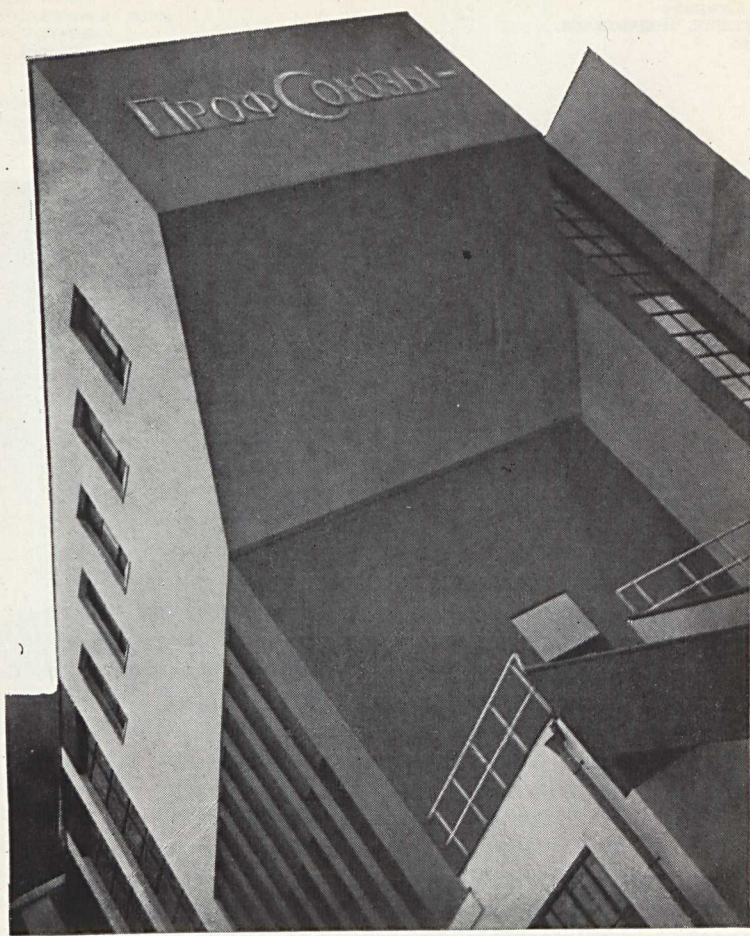
Так же происходит в иные исторические периоды в предметной среде и искусстве, когда в условиях сложившихся критериев оценки появляется новаторское произведение. По закону контраста оно может сделать как бы неслышимыми или малослышимыми другие менее радикальные творческие предложения. Его психологическое воздействие не уничтожает вклад других мастеров, но на время ослабляет их воздействие. Оно как бы оглушает современников, делает их менее восприимчивыми к новизне на уровне нюанса.

Все это важно учитывать, например, при оценке роли того или иного произведения в творческих поисках конкретного исторического этапа: прежде всего, важно взглянуть на него глазами современников. И тут надо обращать внимание не только на характер первых оценок (они могут быть несправедливо отрицательными); важно выяснить, что именно отметили в данном произведении современники как принципиально новое, необычное; что именно воспринималось современниками как неприемлемое с общепринятых позиций. Заметим, что исследователю, анализирующему эту ситуацию с определенной исторической дистанции, много могут рассказать именно самые первые отклики современников; лишь в момент появления нововведения оно вступает в наиболее острый конфликт с устоявшимся мнением. Затем к нововведению постепенно привыкают; оценки могут измениться на противоположные. В дальнейшем, по прошествии многих лет, нередко бывает трудно установить, что в свое время было действительно новаторским предложением, а что лишь кажется нам таковым.

Ибо последующие поколения, для которых степень новизны этого произведения уже не имеет существенного значения, могут в целом оценить его значительно ниже, чем современники. По прошествии времени все большее значение в общей оценке приобретают художественные достоинства. С исторической дистанции нередко бывает понять: почему именно это произведение современники выделяли из массы других.

Ведь непостоянность величины такого элемента критерия оценки художественного произведения, как степень его новизны, связана с конкретными условиями, в которых воспринимается эта новизна.

Каждый человек по опыту знает, как резко выделяется в интерьере новая вещь (мебель, ковер, люстра, шторы



и т. д.), как она все время «лезет» в глаза, кажется даже слишком кричащей в ансамбле привычных вещей. Однако заметим: этот процесс характерен для восприятия именно своего жилища, для постороннего взгляда в данном интерьере наиболее привлекающими внимание могут оказаться совсем иные вещи.

То же надо сказать и о восприятии архитектурного ансамбля. Человек, хорошо знающий город, улицу или площадь, чутко реагирует на изменения в их облике. Все, даже незначительные, нововведения он фиксирует, не сразу к ним привыкает. Он еще долго (может быть, не всегда осознавая это) воспринимает изменившийся ансамбль в сопоставлении с его прежним обликом. Приезжий человек и последующие поколения воспринимают весь ансамбль целиком, не фиксируя внимание на последовательности появления его элементов. Именно так целостно воспринимаем мы сейчас Марсово поле и Красную площадь. А ведь в свое время ленинградцы и москвичи видели в этих ансамблях прежде всего их

К. Мельников
Клуб имени Русакова.
1927—1928

Н. Суетин
Сервиз «Крокус». Фарфор.
1934

В. Корнеев
Декоративная ваза.
Хрусталь. 1973



новые элементы — памятник Жертвам революции и Мавзолей Ленина. Эти объекты были тогда новыми, они фиксировали на себе внимание, контрастируя с давно привычным окружением.

Иначе говоря, новизна, а тем более радикальная новизна, как бы окрашивает произведение особым, контрастно-ярким светом, резко выделяет его среди всего привычного, повышает его воздействие на современников по сравнению с близкими ему в профессиональном и художественном отношении.

*

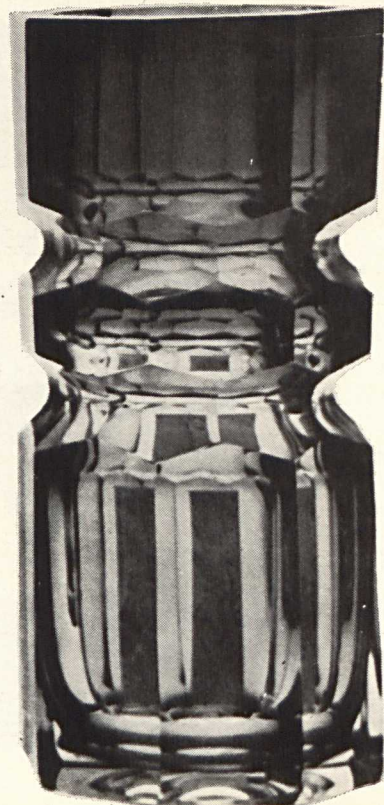
Каждое поколение наиболее остро воспринимает новации своего времени. Люди оценивают процессы, происходящие в сегодняшних творческих поисках как новации, более радикальные, чем в любую эпоху в прошлом. Так, например, мы искренне убеждены, что изменение критериев оценки художественных произведений декоративно-прикладного искусства и архитектуры в XX веке были более резкими, чем когда-либо в прошлом. Нам кажется, что отказ от декора и выявление оголенных геометрических форм в дизайне и новой архитектуре создали такой контраст новизны восприятия предметной среды, какого никогда в прошлом не было. Но так ли это на самом деле? Не преувеличиваем ли мы степень новаторских преобразований в художественном облике элементов, образующих современную предметную среду, вернее, не приуменьшаем ли мы совершившиеся в прошлом радикальные изменения в художественном облике предметной среды?

Такие радикальные изменения в художественном облике русской архитектуры, как появление среди массовой жилой деревянной застройки монументальных каменных храмов, тип которых был заимствован у Византии, или замена каменных палат XVII века усадьбами и общественными зданиями в духе барокко и классицизма, были, по-видимому, не меньшим эстетическим взрывом, чем появление оголенных форм современной архитектуры. Это относится и к художественному облику предметной среды в целом.

Во всяком случае, новаторство современного декоративного искусства, дизайна и новой архитектуры в масштабах развития мирового искусства весьма относительно, оно едва ли превысило верхний порог степени новизны, характерный для изменения стилей в прошлом.

Однако такие умозаключения остаются лишь чисто логическим пониманием радикальности новизны в прошлом. Каждый человек неизмеримо более обостренно ощущает степень новизны творческих открытий своего времени.

Парадоксальность процесса восприятия нового состоит в том, что, с одной стороны, усвоенный человеком общепринятый критерий оценки искусства **сопротивляется** радикальным нововведениям, а с другой, новизна твор-





ческого приема активизирует его восприятие современниками.

*
Традиции и преемственность в культуре связаны с той особенностью развития человека, которую академик Н. Дубинин называет **социальным наследованием**.

«Итоги общественно-трудовой деятельности, как это показывают законы генетики, — пишет он, — не могли записываться в генах, они не стали субъектом биологической эволюции. Это осуществлялось путем развития особой формы передачи от поколения к поколению социального опыта, что выразилось в создании все усложняющейся социальной программы, передающейся путем воспитания». Человек формируется «как социальная личность через общественно-трудовую деятельность, итоги которой закреплялись в материальной культуре и в социальной программе при социальном наследовании»*.

Ни в коем случае нельзя рассматривать традиции в искусстве (овеществленные в художественных произведениях и закрепленные в представлении людей) как только нечто консервативное, мешающее движению вперед. Именно традиции, в которых накапливается

опыт многих поколений, и создают тот уровень развития, с которого начинаются новаторские поиски. Но в то же время они, конечно, в той или иной степени сдерживают появление нового. Этого тоже нельзя отрицать. То обстоятельство, что передача опыта, накопленного прошлыми поколениями, может осуществляться не только через воспитание (социальное наследование), но и через закрепление этого опыта в материальной культуре, особенно важно для тех видов художественной деятельности, которые связаны с формированием окружающей человека предметной среды. Многие формы культуры в прошлом передавались от поколения к поколению в основном через воспитание, материально не закрепляясь: носителем традиций был сам человек. Сохранение и преемственность форм музыки, танца, песен, сказаний в решающей степени определялись непосредственным контактом следовавших друг за другом поколений. Оставшиеся материальные следы (надписи и т. д.) чаще всего рассматривались следующими поколениями как элементы древности, не влияющие на «сегодняшнюю» культуру. Но если мы обратимся к материальной культуре — и прежде всего к тем видам, которые формировали предметное окружение человека, — то увидим несколько иную картину. В каждый данный исторический момент материальная культура образовывала некую систему «сегодняшних» ценностей.

По прошествии определенного времени предметы недавнего прошлого оказывались уже безнадежно устаревшими, по отношению к ним начинал действовать «эффект отталкивания» (повышенно-критическое отношение), который, безусловно, помогал преодолевать сковывающее влияние традиций культуры, закрепленных в материальных элементах.

Однако этот «эффект отталкивания» наиболее четко проявляется по отношению именно к недавнему, предшествующему этапу в развитии материальной культуры. Чем дальше в прошлое, тем больше ослабевает острота отрицания (или критической оценки).

Можно даже сказать, что в развитии декоративного искусства, дизайна и архитектуры существует своеобразная «полоса отталкивания», которая все время перемещается во времени, примыкая непосредственно к современному для данной эпохи стилистическому этапу. Этот «современный» (для каждой эпохи) стилистический этап характеризуется подчеркнутым единством эстетического идеала и используемых форм, средств, приемов. Причем, единством не только художественным: оно поддерживается

* Н. Дубинин. Социальное и биологическое в современной природе человека. «Вопросы философии», 1972, № 10, стр. 51—52.



В. Шевченко
Декоративные вазы
«Полнолуние».
Сульфид-цинковое стекло.
1973

Здание СЭВ.
Руководитель проекта
М. Посохин.



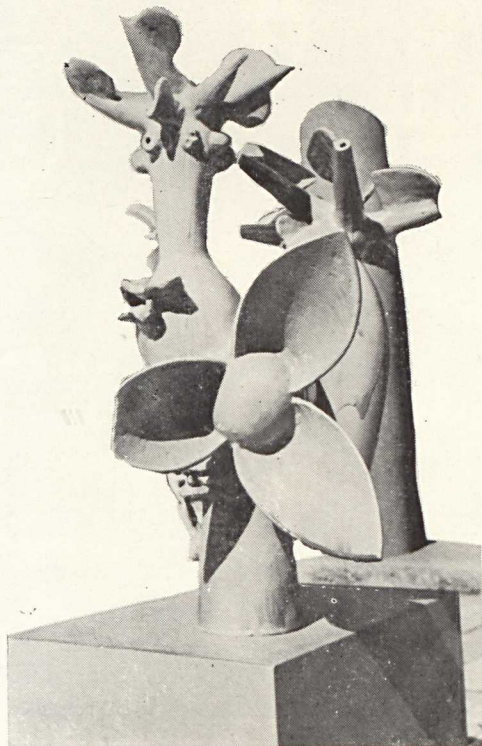
особым психологическим настроем современников данного этапа развития культуры, для которого характерно стремление к эстетической «унификации» художественных форм и вкусов. Это явление известно под именем «моды». Мода и «эффект отталкивания» образуют вместе своеобразный и еще практически не исследованный психологический механизм, позволяющий относительно безболезненно преодолевать тормозящее влияние традиций (освободиться от влияния устаревших изделий и других атрибутов культуры) и в то же время помогающий быстро распространению нового.

Механизм этот действует неизменно и постоянно, вне зависимости от художественного уровня сменяющихся друг друга стилевых этапов в развитии декоративного искусства, дизайна, архитектуры. Он с равной неумолимостью способствует смене как недостаточно высокого в художественном отношении этапа более совершенным стилевым направлением, так и смене этого последнего менее совершенным стилевым этапом.

Этот психологический механизм замены старого новым подчиняется общим темпам развития культуры. Не случайно влияние моды резко возросло, начиная с XIX века, в условиях все убыстрявшегося процесса общественного развития. В результате, под влиянием моды и «эффекта отталкивания» моральная амортизация многих элементов материальной культуры стала явно обгонять их физическую амортизацию. Создалась, казалось бы, парадоксальная ситуация — психологические закономерности приводили к преждевременному уничтожению больших материальных ценностей. Однако в конечном счете такое требование быстрого обновления предметной среды было в интересах научно-технического прогресса. Следовательно, психологический механизм замены старого новым не только свидетельствует о том, что материальная окружающая человека среда подчиняется закономерностям духовного развития общества, но и обнаруживает сложную взаимозависимость между темпами развития материальных условий жизни и художественной культуры. В целом можно сказать, что психологический механизм «мода — эффект отталкивания» как бы контролирует сроки морального износа предметного окружения человека. Он не раз приводил к отказу от, казалось бы, всех удовлетворявшего стиля, на какое-то время как бы лишая людей возможности объективно оценивать художественный уровень даже наиболее совершенных произведений этого отвергнутого стиля. Достаточно вспомнить, как во второй половине XVIII — начале XIX века безжалостно уничтожали декоративные изделия, изменяли оборудование интерьеров, перестраивали каменные палаты XVII века, не отвечавшие вкусам эпохи классицизма, как затем во второй половине XIX века поднимали на щит декоративно-прикладное искусство и архитектуру XVI—XVII веков, отвергая классицизм, как потом предали анафеме модерн, вновь обратившись к наследию классицизма.

Причем каждый из этих стилевых этапов, проходя через полосу «эффекта отталкивания», часто не только отвергался как эстетически устаревший, но и оценивался как антихудожественный. Разве не существованием временной полосы «эффекта отталкивания» объясняется такая загадка истории современного искусства, как диаметрально-противоположные критерии оценки эстетического качества произведений модерна? Печать антихудожественности лежала на нем долгие годы: признавать художественные достоинства модерна считалось даже чуть ли не признаком дурного вкуса. Потребовалось несколько десятилетий, чтобы художники и искусствоведы смогли заново оценить его.

И все же безразличие психологического механизма замены старого новым к художественному уровню сменяющихся друг друга стилевых этапов было бы неправильно оценивать отрицательно. Именно это безразличие помогает преодолеть застойность достигнутой вершины своего художественного совершенства стилевое направление и сменить его новым, пока еще далеко не совершенным в художественном отношении направлением.



В. Петров
Декоративная композиция.
Керамика. 1970



Н. Степанян

«Вечные формы» в современном восприятии

Однажды мы (группа художников и искусствоведов) проводили творческую встречу на Люберецкой фабрике ковров. Хозяева показывали свою продукцию — несколько десятков образцов для машинного тиражирования. Без преувеличения можно сказать, что интересно и красиво было все, но ахнули присутствующие может быть только трижды: фабрика один к одному повторяет два старых туркменских ковра и один классический персидский образец...

Если бы можно было поставить эксперимент — дать покупателю выбрать себе ковер из 20 возможных — что выяснилось бы? К какому потянулись бы, независимо от эрудиции, взгляд и рука? Думается, что выбор подтвердил бы известную истину: ворсовый ковер безупречен, когда его композиция — продукт коллективных усилий целого региона, когда в ней отразилась модель мироздания. Мы только думаем, что язык орнамента мертв для нас — он мертв для буквальной расшифровки, но он говорит с нами абсолютной точностью линейных и цветовых ритмов. Это ритмы природы, смены времен года, ритмы сердца, причем не художника или исполнителей, но родового человеческого сердца. И потому, как и три столетия назад, каждый, кто знает, что такое ворсовый ковер, хочет иметь именно такой, «классический». Вместе с ним в помещение войдут не только яркость, но и значительность, и порядок, причем порядок этот будет отголоском универсального «порядка вещей». Такой ковер можно бесконечно наблюдать, созерцать, «входя» в систему орнамента и успокаиваясь, как успокаиваются у текущей воды...

Возьмем другую область — украшения, скажем — кольца. Художники создают сегодня десятки их видов и форм. Ориентированные на модный костюм, меняющиеся вместе с ним, эти кольца хороши, неповторимы и пользуются заслуженным успехом. Но вот человек приходит однажды к идее, что надо купить кольцо, которое можно было бы носить всегда, не снимая с пальца несмотря ни на какие повороты моды, кольцо, которое войдет в любой ансамбль с безукоризненной уместностью подлинной драгоценности. И выяснится, что таким может стать кольцо с одним камнем, или с тремя, расположенными в ряд, или с одним центральным, в окружении мелких... Почему, спрашивается? Потому что в этих композициях, казалось бы предельно простых, есть высокое уподобление, и мы это ощущаем всем своим организмом. Это не надо объяснять человеку, это знают и так. Нам не надо специально сообщать, что бирюза хороша с жемчугом и в золоте, потому что это небо, облака и пшеница, мы это знаем. Нам не надо сообщать, что в кольце «бахча» центральный камень означает солнце, а маленькие вокруг — планеты (или луну и звезды, или маму и детей), мы все это знаем сами, это в нашей крови. Это для нас всегда хорошо.

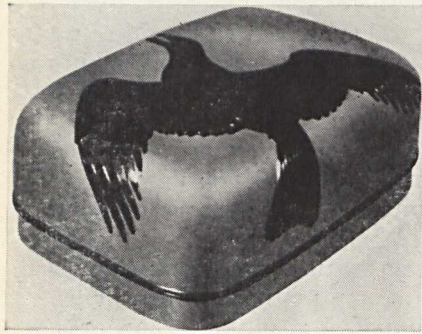
Есть формы предметов, есть сочетания красок и линий, которые имеют характер абсолютной, непререкаемой ценности, своего рода «вечной истины». Более того — само расположение этих предметов в создаваемом человеком пространстве предопределено, заложено в их форме. Каждый знает, как несуразно выглядит круглый стол в углу помещения: он должен быть в центре, непременно в центре. Впитав в себя символику одной из самых убедительных фигур человеческой связи — формы круга, он как бы требует, чтобы собравшиеся за ним были равноправны («встреча за круглым столом»), чтобы они были одинаково освещены (светильник должен кидать одинаковое количество лучей на сидящих), чтобы за каждым было одинаковое количество свободного пространства. Думаем ли мы обо всем этом, когда ставим круглый стол в центр комнаты? Нет, конечно. Но любой хозяин это делает, потому что форма предмета диктует ему свое положение в пространстве, доносит до него свою тайную содержательность.

Точно также люди на всех европейских широтах, размещая в своем жилье «главный предмет» (картину, гравюру, охотничий сувенир, семейное фото или предмет старины), почти всегда располагают что-то малое слева и справа от него. Только ли законы симметрии срабатывают тут? Вероятно, в первую очередь они. Но за ними — обширный круг историко-культурных образов и вовсе не всегда сознательно фиксируемых современных впечатлений, где будут Троица, триада, тройка и все остальные модификации числа три, о волшебных свойствах которого мы столько раз слышали, впитывая в детстве народные сказки. Коллективное творчество всегда опиралось на сложившуюся веками символическую содержательность пластических форм. Отсюда их «безошибочность». И наша оценка этих предметов отличается от оценки произведения индивидуального творчества: мы прекрасно понимаем, что перед нами не солист, в голос которого мы придирчиво вслушиваемся, но представитель громадного хора и сила его — в звучании всей хоровой партии, стоящей за ним.

Острота наших оценок, все наши «красиво» и «уродливо» относятся в первую очередь к индивидуальным формам творчества. И характерно, что неприятие новаторских произведений декоративного искусства, произведений не просто варьирующих, но размывающих сложившиеся представления о предметной форме, относится в первую очередь к тому в них, что не находит опоры в наших воспоминаниях. Но вот новация завоевала умы, укрепилась, доказала свою правоту, она вот-вот станет классикой и мы вспоминаем, что в существе своем она уже обсуждалась человечеством! Так функционализм, казавшийся плодом личных усилий группы новаторов, нашел обоснование

Птицы — крылатые существа, наделенные способностью взмывать в небо, парить, покрывать любые расстояния — всегда были олицетворением возвышенных духовных качеств, дали жизнь богатейшим поэтическим и изобразительным метафорам. Варианты птиц в декоративном искусстве не поддаются учету — они могли стать самым предметом (ендова), слившись с архитектурой, поддерживать купол здания (Звартноц), двигаться по предметной форме, стать олицетворением веселой игры (В. Муратов). Связанный с образом смысл одинаково легко воплощался в дереве, камне, металле, стекле.

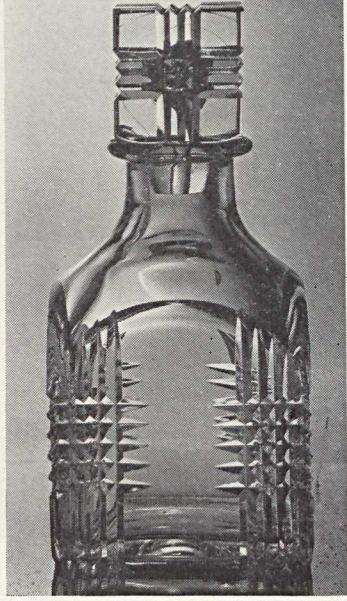
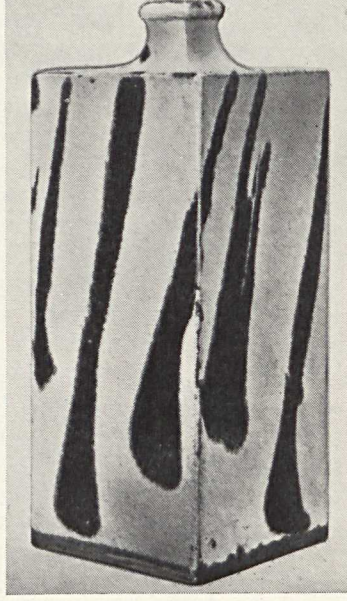
Кумагай Сиомей
Шкатулка с изображением вороны.
Кованый металл.
Япония. 50-е гг.



в традиционном зодчестве Японии, его принципы обнаружались в готике и в народном жилье. И точно так же, когда среди ясного неба утвердившегося функционализма разразилось позднее творчество Корбюзье, понять его нам помогла аналогия с лепными объемами церкви Пскова и Новгорода.

Отходя в прошлое, этап, начавшийся «потрясением основ» ложится в достойный ряд явлений культуры и постепенно приобретает права коллективного искусства. Оглядываясь назад, ни в архитектуре, ни в декоративных искусствах мы не ищем индивидуальных проявлений: мы видим в них разработанную сообща систему, в свою очередь связанную с другими системами в прошлом, в конце концов уходящими в коллективные формы творчества с его вечными истинами, «фигурами-символами» и непрерываемыми ценностями. То же происходит с отдельным пла-

лениями об органическом росте — за любым вариантом силуэта лежит необозримая глубина традиции, поддержка ставших классическими решений прошлого. Из колоссального опыта человечества попеременно выплывает на поверхность то один, то другой слой, который оказывается сегодня наиболее плодотворным, «говорящим». Их чередование имеет свою логику и обоснование в потребностях дня. Их смены происходили на наших глазах. Думал ли кто-нибудь десять, тридцать, пятьдесят лет назад, что и «модерн начала века» — «беспринципный», «упадочный», «слащавый» — вызовет интерес и окажется таким же кладезем открытий, как и великие стили прошлого? Свободные пластичные формы предметов, фактуры, пузырьки, налеты, острые индивидуальные решения, как бы желавшие запомниться во что бы то ни стало, превращение всех форм живой и мертвой природы — в пред-



Оптимальные, «вечные» формы предметов раз возникнув, живут веками. Их можно обнаружить в культуре многих народов. Высокий, квадратный в основании сосуд, штоф, встречается в России, Иране, в Японии, в XVIII веке и сегодня...

Штоф. Стекло. Россия. XVIII в.

Хамада Сиодзи
Квадратная ваза. Керамика.
Япония. 50-е гг.

Штоф. Керамика. Иран. XVIII в.

М. Грабарь
Штоф. Хрусталь.
РСФСР. 70-е гг.

стическим мотивом в декоративном искусстве: как запальчиво и поновому ни прочитывался бы он нашими современниками, за ним стоят его исторические прототипы. За каждой птицей — все ее изображения и трактовки, от птицы-души Египта, от всей череды птиц иллюстрированных евангелий, всех птиц, превращенных в ковши и енды, к птицам на гобеленах и витражах Матисса, к стеклянным птицам Муратова, к голубю Мира... Это относится и к коням, деревьям, плодам и цветам всех видов, к дланям и всем человеческим жестам, ко всем поворотам и типам лиц. Кресты, колеса, многолопастники, розеты, зигзаги, если говорить об орнаментальном декоре; если говорить о пластике предметов — четкость делящихся на части форм (в любом их масштабном соотношении), где можно различить ножку, туловище, голову; или текучая цельность объема, связанная с представ-

метные формы, использование всего мирового культурного наследия, стилизаторская струя — вот вам модерн, но во многом таково и современное декоративное искусство! Я уж не говорю обо всей промышленной проблематике — тиражируемом жилье с его тиражируемой начинкой — это ведь тоже вопросы, решая которые имеешь в прошлом серьезное подспорье в практике второй половины XIX и рубежа XIX и XX веков. Сегодняшний интерес к модерну доказывает, что и он, наконец, наследие, а не вчерашний день, вызывающий острую полемику. Но вернемся к нашим «внестиленным ценностям», предметам, которые давно и для всех бесспорно хороши. Что кроме истории и нашего взгляда делает их таковыми? Ясно, что сама их структура, сами качества их художественного языка создают возможность постоянного любования, бесконечного созерцания их формы.

Ковш-ендова. Дерево.
Россия. Конец XIX в.

Звартноц.
«Орлиная» капитель.
Туф. Армения. 641—662 гг.

В. Муратов
Птица. Стекло.
РСФСР. 70-е гг.



Они не будоражат чувств, не вызывают вихрь мыслей, в воспитании отдельной личности и общества в целом у них особые функции. Ненагруженные актуальной проблематикой, стоящие в стороне от социально-психологических проблем дня, классические произведения декоративного искусства, независимо от времени и места своего создания, говорят о гармонии сущего, о жизни, понятой широко и утвердительно, о подчинении мира человеку.

Пережив время своего создания, вынутые из среды своего утилитарного обращения, они вошли в нашу жизнь с особой темой, стали средоточием отдыха и размышления. Их «говорящую форму» можно без конца рассматривать, любоваться деталями, они вызывают поток плавных ассоциаций, реальных и кажущихся воспоминаний.

Конечно, многие произведения изобразительного искусства тоже могут быть объектом бесконечного созер-

цания — практически все, выполненные в определенном каноне. Все искусство Востока, воспринятое вне его нравственного и религиозного смысла, становится для европейцев олицетворением упорядоченного и овеянного красотой мироощущения. Икона с ее ненавязчивым обаянием, секрет которого в непреложном каноне восточно-христианской иконографии, линейной и цветовой композиции, вызывающей состояние умиротворенности. Примеры можно множить...

Но куда чаще наделены этими свойствами произведения декоративного искусства! Играет роль и сама их предметность, в которой заложена богатейшая метафора соприкосновения с природой, и качества материала — выявления и преодоления его свойств обработкой, и, наконец взаимодействие с пространством: изначальное свойство архитектуры и предметов вбирать в себя воздух пространства и выдыхать его уже

изменившимся. В этих изделиях своих рук человечество откладывало только достижения и на традиции в этой области следует смотреть, как на немеркнущую эстафету побед.

Типы ваз, разработанные в античности, их тектоника, объем, силуэт, на тысячелетия стали для европейцев синонимом самого понятия вазы. Их форма находит и иное, чисто практическое обоснование и подтверждение в практике народного гончарства.

Крестьянская бытовая посуда, продающаяся сегодня на рынках Средней Азии, Кавказа, южнославянских стран, повторяет с неизменной верностью формы амфор, кувшинов и киликов.

Амфора «Женщины у источника».
Керамика. Греция. IV в. до н. э.

А. Якубов
Хум (сосуд для воды).
Керамика. Узбекская ССР.
70-е гг.

Ваза. Фарфор. Россия.
1790 г.



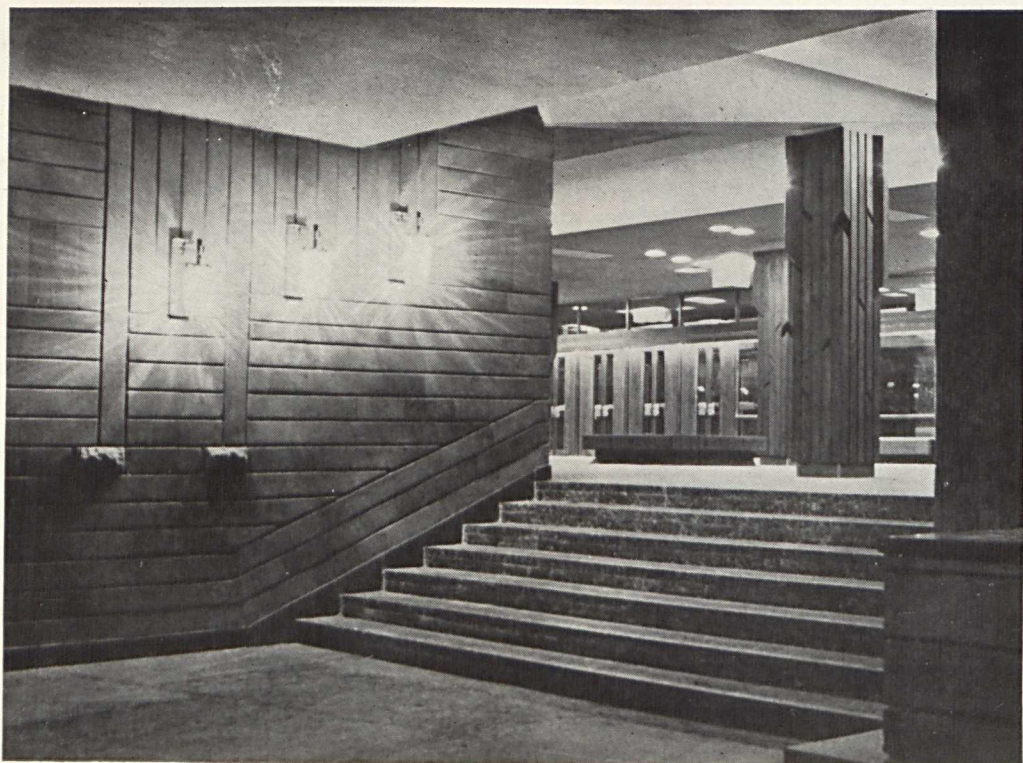
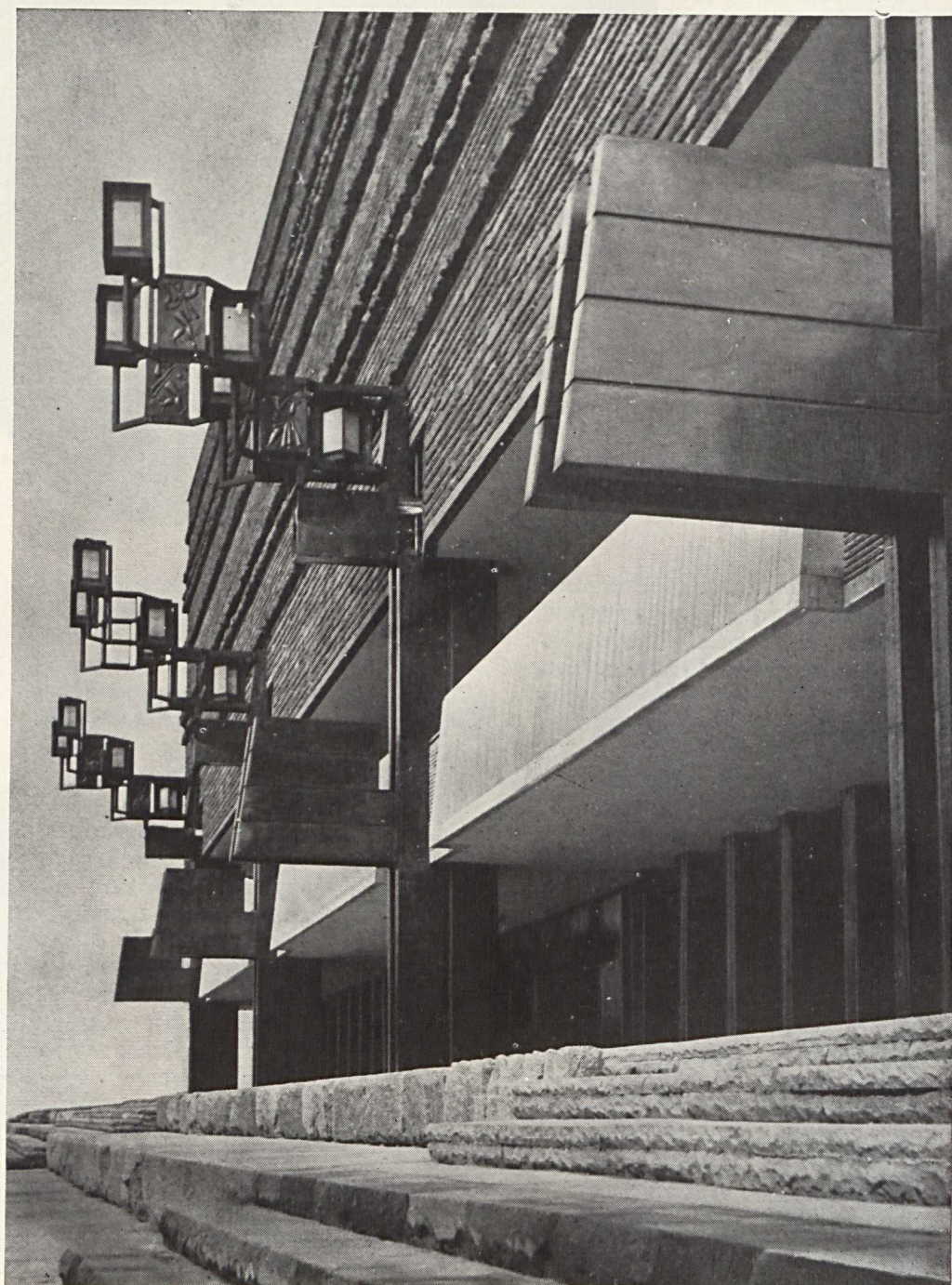
Тринадцать мнений О НОВОМ МХАТе

От редакции

С точки зрения проблемы восприятия, интересно проанализировать короткие рецензии на одно из наиболее нетрадиционных произведений архитектуры последних лет—новое здание МХАТа, построенное на Тверском бульваре архитекторами В. Кубасовым, А. Моргулисом и В. Уляшевым. Особенности архитектуры: повышенная образная активность здания, способ его включения в традиционное окружение старого московского бульвара, непривычность внешнего вида неамериканского театра — все это было причиной разнородных оценок, устных и опубликованных в печати. Характерно, что большинство из приведенных нами высказываний связано не столько с объективными архитектурно-художественными достоинствами, сколько с новизной, с непривычным решением нового здания.

Нам показалось интересным разобраться в том, с каких точек зрения рассматривают архитекторы, искусствоведы и театральные деятели здание театра на Тверском бульваре. Нам было важно выяснить, что именно отметили в данном произведении архитектуры его современники как принципиально новое, а что воспринимается как привычное.

Материалы не претендуют на всестороннее рассмотрение проблемы: но публикация отзывов о новом МХАТе, казалось нам, поможет полнее осветить сложность и многогранность проблематики восприятия искусства, о которой в этом номере говорят психологи, эстетики, философы, искусствоведы.



Главный архитектор проекта
В. Кубасов,
архитекторы А. Моргулис,
В. Уляшев,
конструктор А. Цикунов.

Новое здание МХАТ. Фасад.

Вестибюль

Таким видит свое произведение В. Кубасов — один из авторов проекта

При создании нового здания МХАТа мы пытались отойти от привычного и устойчивого взгляда на театральную архитектуру, пытались заниматься не строительством, а созданием архитектурного произведения.

Мы долго работали над фасадом. Из многих вариантов был избран фасад в виде опущенного театрального занавеса. Чтобы здание не казалось излишне громоздким, в боковые фасады врезаны удлиненные, узкие окна, которые облегчают его. Рельеф дверей стилистически связывается с основной концепцией.

Вопрос соотношения нового здания с Тверским бульваром мог решаться двояким способом: просто «подстройкой» или по принципу контраста. Мы выбрали контраст и попытались создать его за счет новых облицовочных материалов.

В центре города основные строения красные: здание Музея В. И. Ленина,

Мавзолей, здание Исторического музея, Кремль. Поэтому мы решили поддержать эту цветовую гамму цветом коричневого туфа. Подсветка ярко-желтыми натриевыми лампами дает дополнительный театральный эффект.

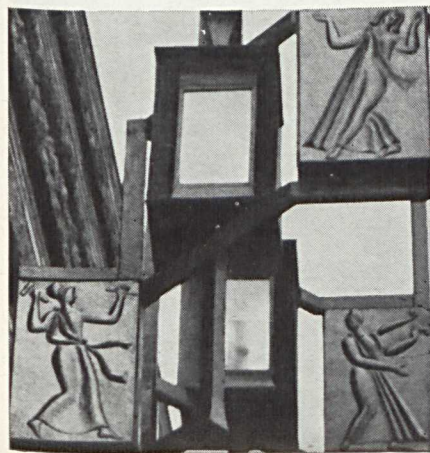
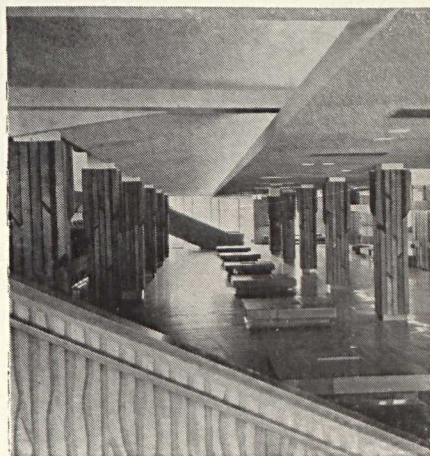
Подходя к задаче с новаторских позиций, мы не забыли, что здание должно принадлежать МХАТу. Но это не означает, что в основе нашего поиска лежит шехтелевский модерн.

Мы постарались сохранить приглушенность серо-зеленых тонов фойе, небольшие высоты помещений, стремились применять минимум отделочных материалов.



Архитектурная форма буквально подавляет,— говорит архитектор В. Альбов

Уместно напомнить о необходимости подчинения архитектурной формы действию на сцене, а здесь, наоборот, архитектурная форма буквально подавляет. Да и в самом зале она не имеет переходных элементов, переходного масштаба к человеку. Даже сцена кажется маленькой, какой-то подчиненной. Поэтому не сцена господствует, не действие, а застывшее окружение. Известно, что назначение театрального здания — показ зрелища. В чем могла выразиться в этом смысле повизна здания? В новой организации театрального представления. Если бы это было достигнуто, возникли бы и новые формы не в декоративке, не в бутафории, а в самой структуре театра. Но этого не произошло.



Архитектор А. Стригалеv утверждает: самовыражение авторов налицо

МХАТ имеет богатейшие традиции, он заслуживает здания, которое бы стало не просто очередным сдаваемым в эксплуатацию театральным объектом.

Соединение индивидуальных устремлений художника с требованиями заказа — узловая проблема всякой творческой деятельности. Поэтому нельзя согласиться с мнением тех критиков, которые сводят работу художника только к факту его самовыражения.

Новое здание МХАТ.
Боковой фасад

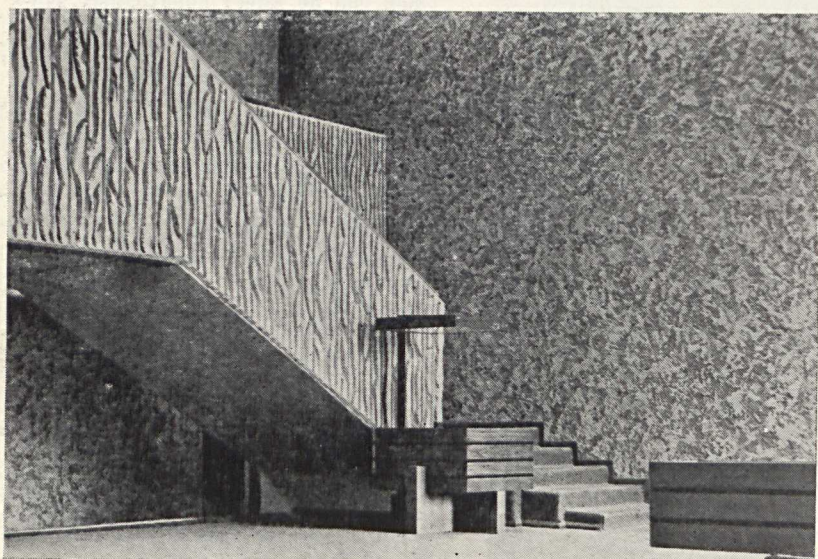
Художник А. Васнецов
Фонарь на здании театра.
Фрагмент.

Фойе

Одним из явлений художественного потока назвала новый МХАТ искусствовед И. Рюмина

Архитекторы положили в основу своего замысла образ старого здания и приложили много усилий, чтобы дать ему современную интерпретацию. Но, создавая новое здание театра, они недостаточно критически отнеслись к некоторым явлениям текущего художественного процесса.

Точка зрения на архитектурную среду как на сумму разностилевых образований получила в практике целого ряда архитекторов оригинальное толкование, которое привело к тому, что интерьер стал рассматриваться как главный выразитель стилового содержания архитектуры. В новом здании МХАТа много общего с этим явлением художественного потока — оно и в том, как здание противопоставлено городскому окружению, и в том, как сочетаются в его оформлении разностилевые элементы. Новое здание подводит итог определенным оформительским исканиям наших архитекторов за последнее десятилетие.

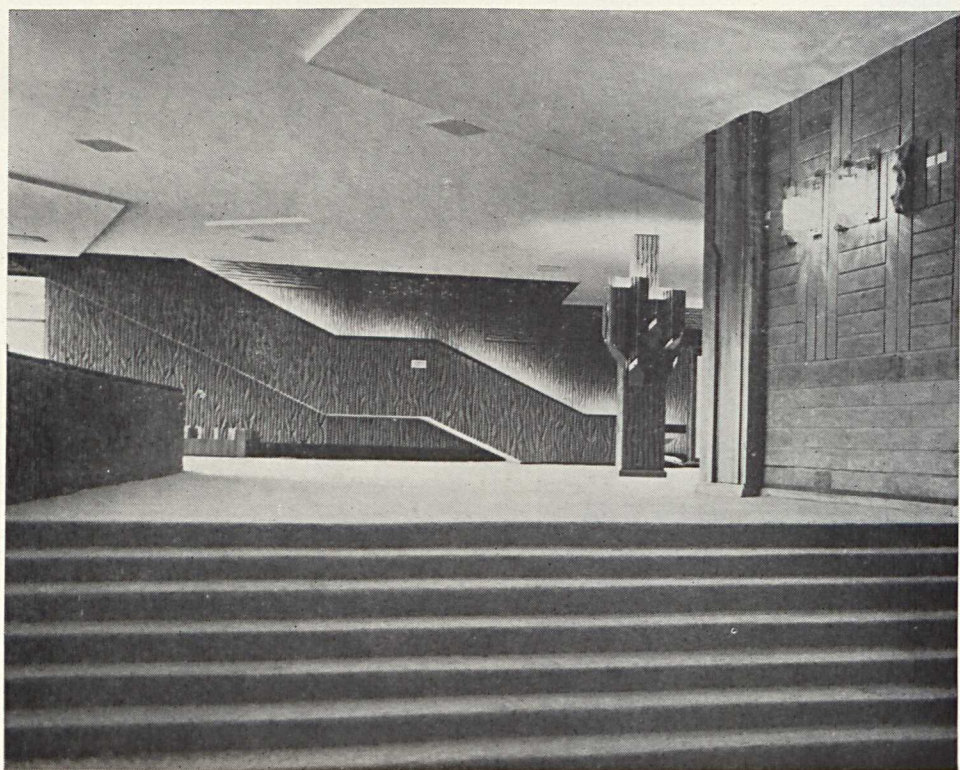


Архитектор М. Бархин утверждает, что ярусный театр имеет функциональные недостатки

Духовное единение со старым зданием нужно было решать какими угодно средствами, но не введением в архитектуру ряда ярусов. Ведь известно, что ярусный театр, помимо своих социальных недостатков, имеет и чисто архитектурные недостатки — в целом ряде мест плохо видно и плохо слышно.

Это самобытное произведение, — сказал архитектор Ю. Евреинов

По-моему, архитектура здания МХАТа представляет интерес, это самобытное произведение. Давая оценку его художественной стороне, необходимо проникнуть в концепцию авторов. По этому зданию ни в коем случае нельзя делать вывод о каком-то новом направлении в архитектуре. Оно единственное и таковым должно остаться. В этом смысл индивидуализации произведения, проявление эмоциональности, духовности. Это храм искусства, хранящий мхатовские традиции.



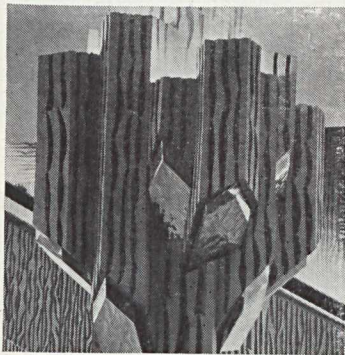
Зрительный зал нового МХАТа

Фойе

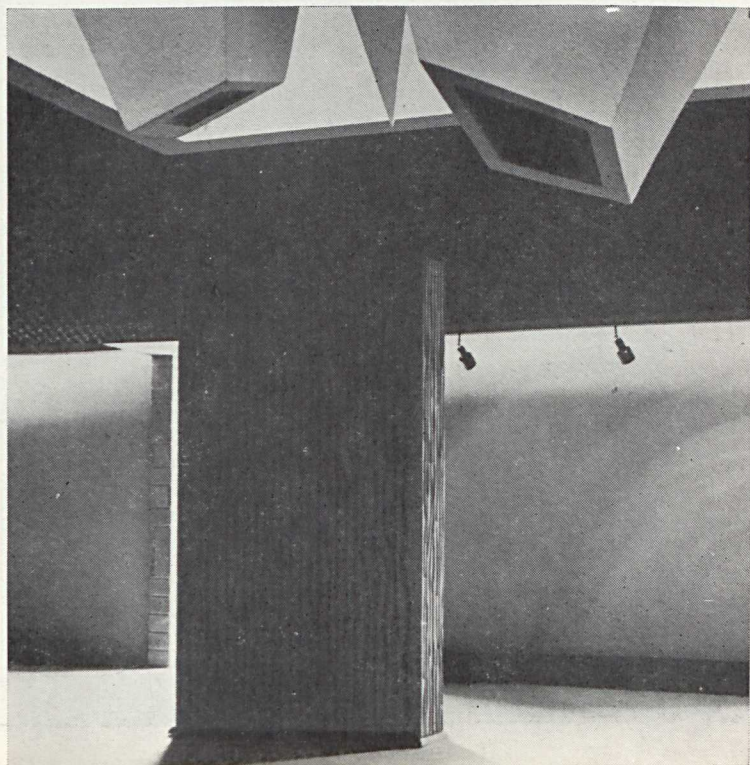
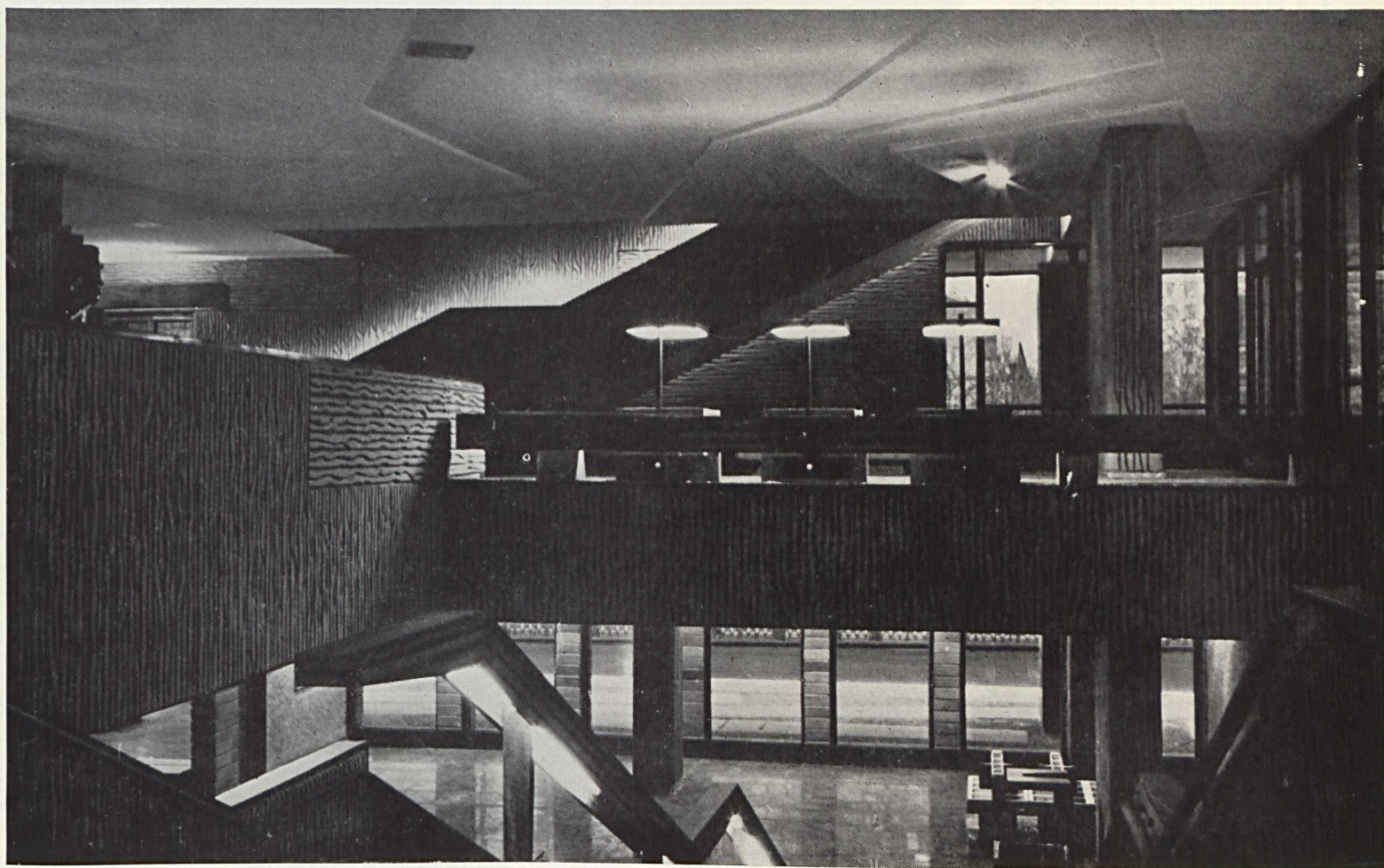
Фойе

**Актер Н. Васин: трудно
играть драму на сцене
музыкального театра**

Опорный столб в фойе



Новое здание МХАТa создавалось на основе незавершенного театрального сооружения на Тверском бульваре. В 30-х годах при участии Немировича-Данченко там было начато строительство музыкального театра. Если исходить из особенностей драматического театра, каким является МХАТ, то верно ли было оставлять сцену, рассчитанную на музыкальное представление, без всяких изменений? Огромная сцена вынуждает актёров искать новую игровую манеру, соответствующую новым масштабам театра и зрительного зала.



**Важно, как эти материалы
трактуются, — замечает
архитектор Л. Бабаян.**

Вряд ли кто будет оспаривать право авторов на необычное, оригинальное достижение своих целей путем использования богатой палитры строительных материалов. Но важно, как эти материалы трактуются. Архитектор обладает неограниченными возможностями использования материала, но при этом обязан учитывать его особенности и закономерности. Здание решено в армянском туфе. В одном месте он трактуется как кирпич, в другом испещрен линиями, оставлен нетесанным, с грубым околлом. И все это сделано для получения выразительности образа... Из этого ничего не вышло, да и не могло выйти.

Фойе и вестибюль

Светильники в фойе второго этажа

Когда я впервые увидел новое здание МХАТа, то решил, что его внешний облик скорее соответствует театру Ибсена, чем театру Чехова и Горького. Слишком уж нордическая архитектура! Мы, проектировщики, знаем, как трудно уйти от диктатуры композиции, от диктатуры собственной идеи. Авторы стали жертвами такой диктатуры.

Художник В. Шевченко
Композиция для фонтана.
Стекло

Фойе второго этажа.

Актер О. Табаков: Современного зрителя надо «вынимать» из кресла

Это здание плохо учитывает особенности того театра, которому оно было предназначено, ту безусловность очень крепкой и непосредственной связи между зрительным залом и играющим на сцене актером, которая так важна всегда была в Московском Художественном театре. Просто природа обаяния искусства этого театра, его актеров строже, деликатнее, я бы сказал, интеллигентнее, нежели то здание, которым они сейчас владеют на Тверском бульваре.

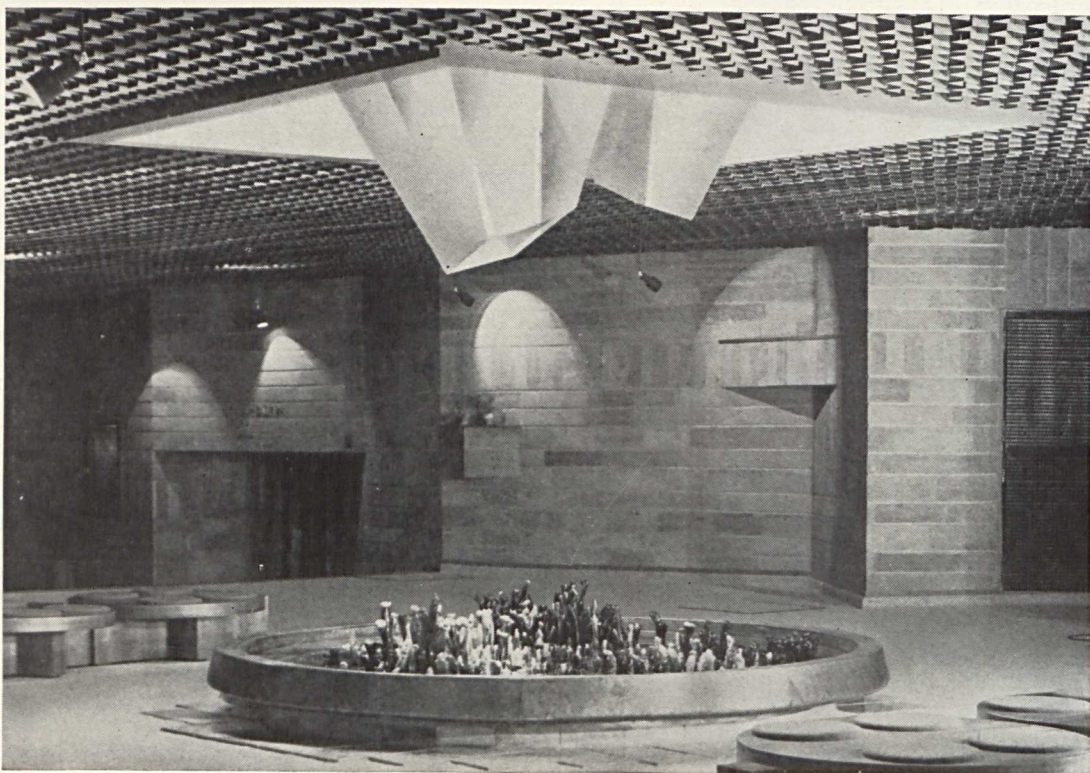
Однако здание на Тверском бульваре предназначено для драматического театра, хотя содержит в себе ряд моментов, для такого рода театра просто неприемлемых — кресла такие мягкие, удобные, такие шикарные, располагающие к тому, чтобы полежать, подремать (кстати, такие же кресла и у нас, и мы очень тяготимся этим). Современного зрителя надо «вынимать» из кресла, заставлять его тянуться к спинке соседа впереди. Далее, ресторан — это просто недопустимо, это нарушение основ этики театра.

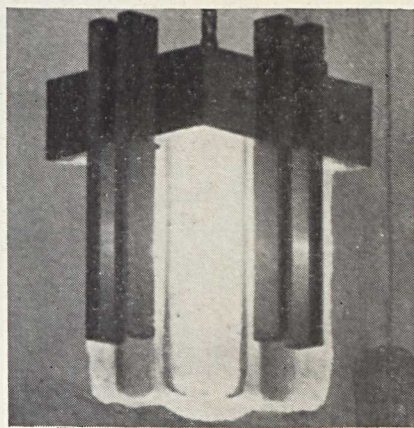
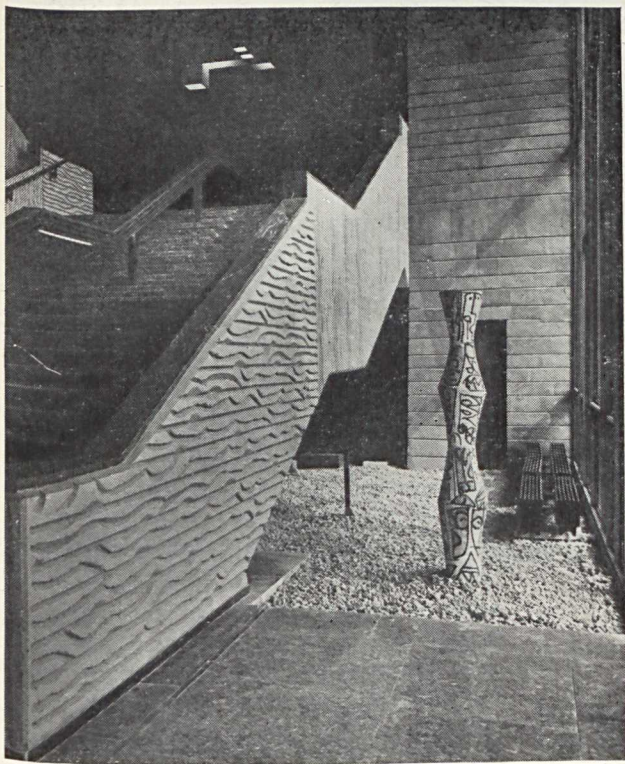
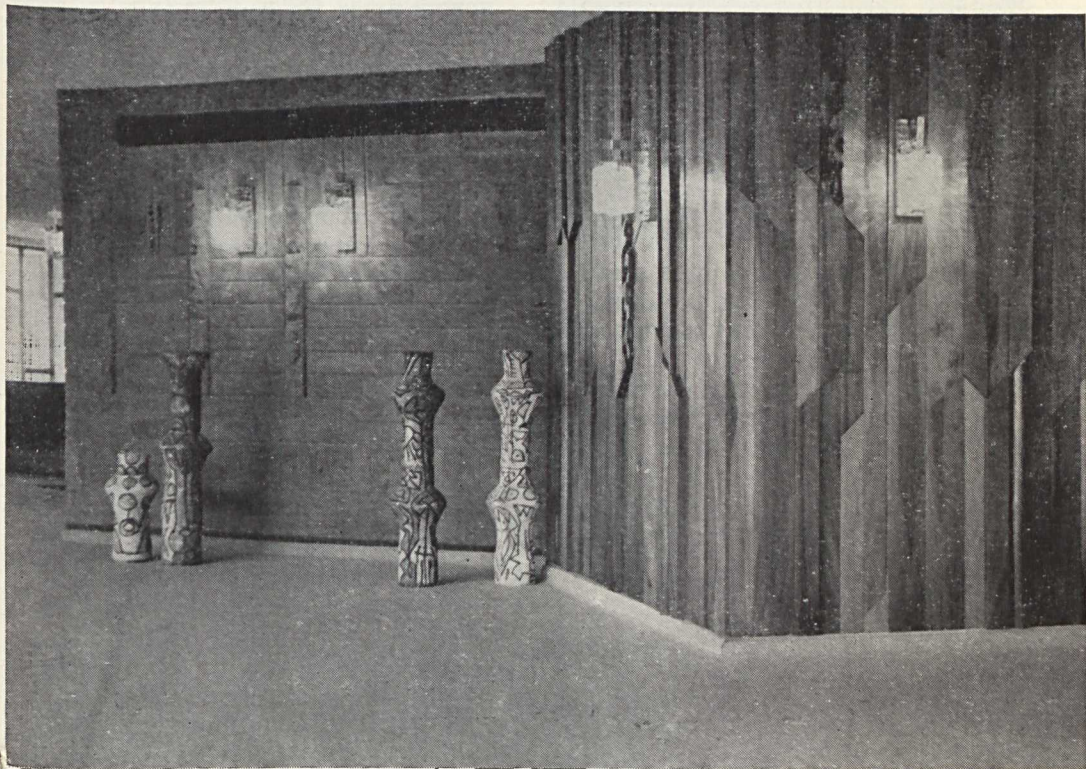
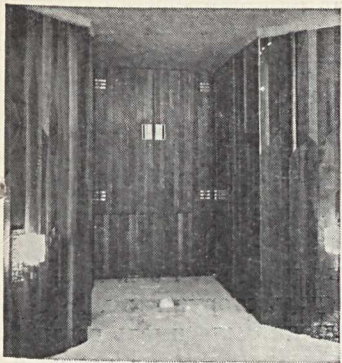


Вы чувствуете себя как бы в подземном помещении, — делится своими впечатлениями архитектор Д. Копелянский

Заходим внутрь здания... В театральном здании мы привыкли ощущать яркую, радостную атмосферу зрелища. Здесь же какой-то странный полусвет, приглушенный тон, игра теней. Вы находитесь наверху, а чувствуете себя как бы в подземном пространстве. Вы смотрите на различные детали помещения и видите какие-то элементы фасада, превращенные в интерьер; другие детали, рядом, находятся с ними в противоречии.

Что же в здании МХАТа вызывает, помимо отстранения образа, столь живой интерес у нашей архитектурной общественности? Думается, что основная причина — акт самовыражения художника романтического склада. Но оправдан ли он? Скорее всего, нет. Перед авторами с самого начала стоял вопрос о преемственности в отношении наследия старого здания МХАТа. Они пытались взять этот образ как символ своей архитектуры, что неизбежно привело к архаизации образа.





Театровед М. Строева исходит в своей оценке нового здания из образной концепции старого МХАТа

Декоративные элементы в новом театре воспринимаются как чисто внешние и существующие здесь незаконно. Убранство буфета и фойе: аквариумы, бассейны, фонтаны, приятный полумрак над столиками, маски из цветного стекла — все предназначено для того, чтобы зритель приятно отдохнул и не мучился думами о сценическом действии. Это вполне соответствует современной моде внутренней одежды здания, но не искусству МХАТа. Шехтелевская постройка в проезде Художественного театра нуждается в капитальном ремонте. После реставрации театр намерен переехать в нее вновь, а новое здание отдать для гастролей. По-моему, это разумно.

Обзор материалов, опубликованных в печати, подготовила А. Лукаш

Выбор отделочных материалов глубоко обдуман, — утверждает архитектор И. Гозак

Наиболее странной для зрителя оказалась, пожалуй, откровенно скульптурно-живописная трактовка большинства поверхностей здания — как наружных, так и внутренних. Можно предположить, что приемы орнаментальной обработки архитектурных поверхностей и их цветовое решение являются выражением творческого кредо и своеобразной реакцией на холодную безликость современной «белой архитектуры». Выбор основных отделочных материалов — туфа, дерева и фактурной штукатурки — глубоко обдуман и показывает стремление авторов дать свою индивидуальную версию использования пластических свойств этих традиционных, проверенных временем материалов, как бы выставленных напоказ во всей своей «грубой» натуральности.

Вход в зрительный зал.

Фойе второго этажа.

Лестница

В. Шевченко

Фонарь. Металл, стекло.

Академик Б. Рыбаков

Макрокосм в микрокосме народного искусства

Древность оставила нам два представления о картине мира. Одно связано с первыми земледельцами Восточной Европы (III тысячелетие до н. э.), которые считали, что путь солнца проходит над поверхностью земли. На этом первобытном уровне осталась христианская византийская космография, подробно изложенная Козьмой Индикопловом в VI в. Ночное исчезновение солнца объяснялось тем, что оно вечером заходит (в самом прямом смысле этого слова) за огромную гору на севере Земли. У древних людей, особенно жителей морских берегов, к этому добавлялись представления о драконе или морском ящере, заглатывавшем вечером солнце.

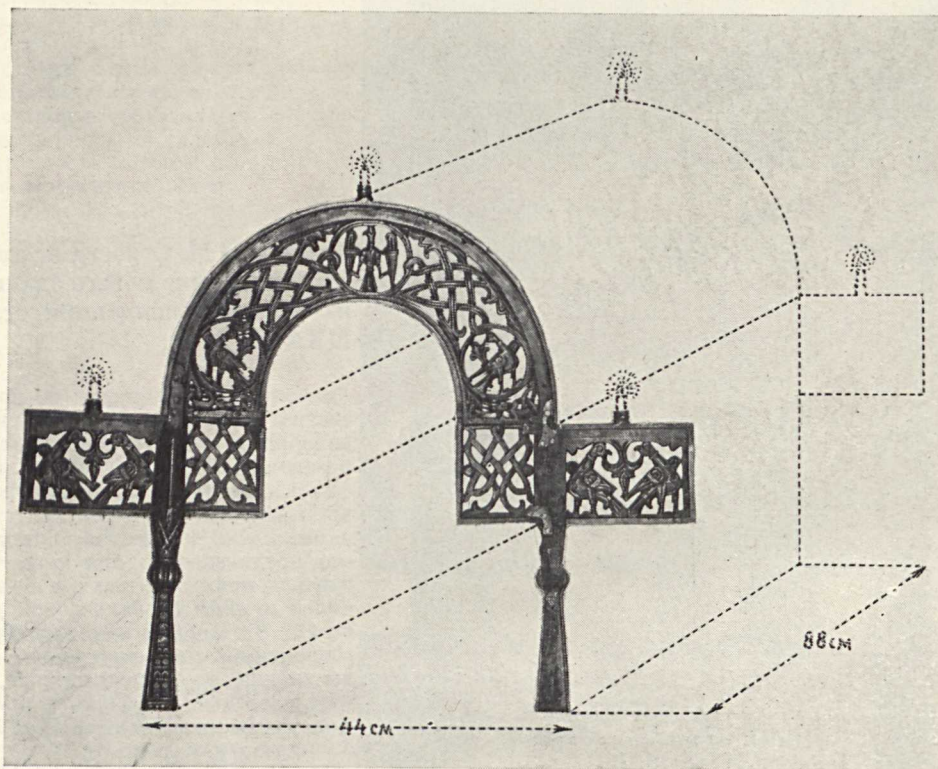
Другое представление — о шарообразности земли и о том, что солнце ночью проходит под землей, может быть по какому-то подземному океану, родилось уже в бронзовом веке, 4000 лет тому назад, в связи с развитием мореходства и конных путешествий по степям.

Оба эти представления не были четко разграничены в сознании людей, еще недостаточно постигших строение макрокосма, они сосуществовали вплоть до XIX века, проявляясь и в средневековом искусстве и в позд-

ланы русские надписи почерком второй половины XII в., содержащие имя Константина¹.

Назначение арок определялось различно. Исходить следует из того, что арки представляли собою часть какой-то конструкции, находившейся в алтарной части церкви. Обратные стороны арок не предназначались для обозрения и должны были быть обращены внутрь сооружения. Конструкция должна была иметь четыре вертикальных штыря, на которые надевались длинные полые внутри ножки арок. На каждой арке имеется по три маленьких подсвечника, так что арки не могли быть ни хоругвиями, ни завершением царских врат. Думаю, что их следует считать лицевыми частями конструкции «напрестольной сени», т. е. шатрообразного сооружения, выносимого во время торжественного богослужения на алтарь для покрытия символов церкви — сина и евангелия. По самой идее такая сень должна была символизировать в глазах церковников небо, покрывающее собою землю и земные святыни. Арки укреплялись на четырех вертикальных ножках, а их полукружия могли быть соединены с тканью покрыва, образовывавшей нечто вроде коробового свода над престолом. В этом случае арки должны были закрывать с двух сторон торцы «свода» (см. рисунок).

Козьма Индикоплов, повествуя о христианском понимании макрокосма, решил дать своим читателям модель мира размером в 1×2 локтя. Земля представляет собою как бы плоскую доску; над землей наподобие кибитки кочевника находится небесный свод, по которому движется солнце. Покрывание кочевнических кибиток напоминало по форме разрезанный вдоль цилиндр, т. е. именно такую фигуру, для оформления торцов которой и могли быть пригодны наши арки. Отметим еще одну примечательную деталь: расстояние между ножками каждой арки равно точно одному локтю (44 см), как должно было быть, если мастер Константин стремился воспроизвести вселенную точно по рецепту Козьмы. Определить длину конструкции мы не можем, т. к. арки могли быть отодвинуты на любое расстояние, но интервал в 2 локтя (88 см) вполне приемлем, исходя из размеров самого престола, для которого готовилась вся «сень». Проверим предположение о том, что вщижские арки были частями конструкции, изображавшей модель мира по Козьме Индикоплову, а именно каркасом, на котором держалась «наподобие кибитки кочевника» ткань, изображавшая небосвод. В полукруглой части арок заметнее всего три больших круга с птицами внутри. В двух нижних кругах, расположенных у боковых горизонтальных пластин, птицы клюют веточки растений, а в центральном верхнем кругу птица показана в полете, с ногами, оторванными от земли, с широко распростертыми крыльями. Можно допустить,



Реконструкция вщижской напрестольной сени XII в. (модели мира)

нейшем народном творчестве. При раскопках в удельном городке XII в. Вщиже (близ Брянска), А. С. Уваров нашел в алтарной части фундаментов церкви две одинаковых бронзовых арки, пышно орнаментированных литыми узорами. Одно время их считали изделием западных, романских мастеров, но при этом не обращали внимания на то, что на тыльной стороне арок мастером-литейщиком в процессе изготовления восковой модели сде-

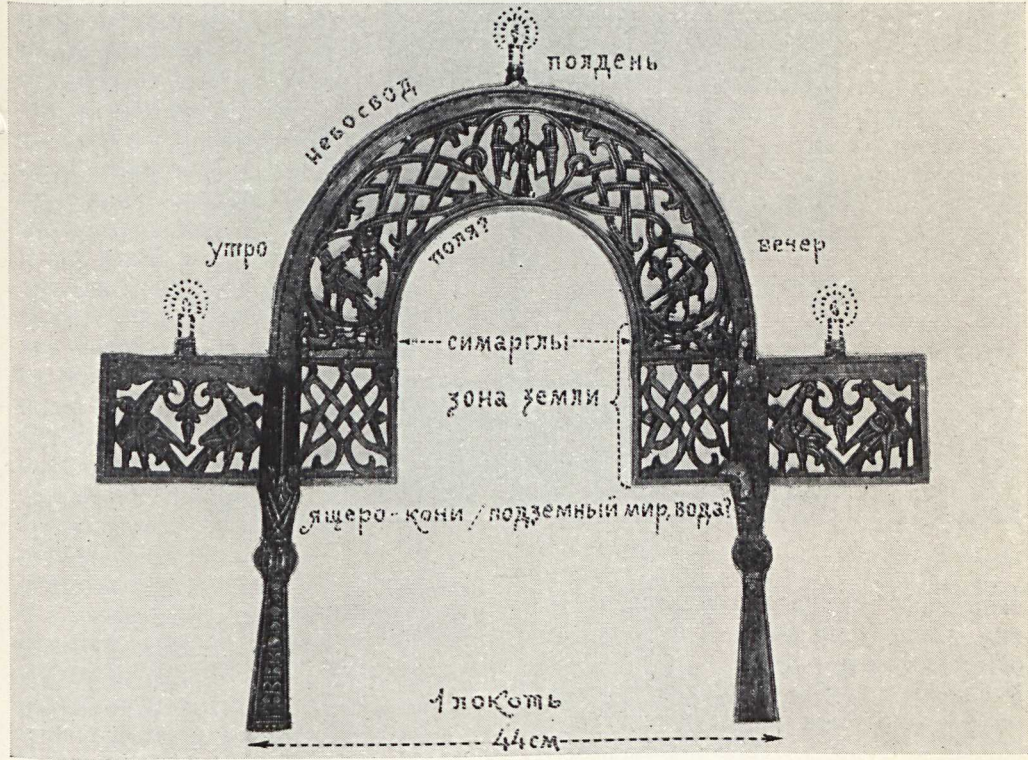
Начало статьи Б. А. Рыбакова см. «ДИ СССР», 1975, № 1. В этом номере мы заканчиваем публикации по вопросам семантики народного искусства. См. «ДИ СССР» №№ 7, 11 за 1973 г., №№ 6, 8, 9, 10 за 1974 г.

что здесь при помощи этих трех кругов показан путь солнца по небосводу: левый круг (с птицей у ветки) — утро, когда солнце еще у земли; центральный верхний круг — полдень, зенит, а правая птица (тоже с веткой) — вечер, солнце снова у земли. Ветка, которую клюет утренняя птица — еще не распустившаяся полностью, с закрытыми почками, а у той, которую клюет птица вечерняя — средняя почка уже распустилась в завиток будущего листа (на крыле у этой птицы тоже изображен растительный завиток): прошел день — продвинулось время! Связь трех больших кругов с солнцем подтверждается тремя подсвечниками, расположенными так, что пламя каждой свечи отмечает каждое положение круга-солнца.

Обозначение утра, полдня и вечера с помощью птиц мы наблюдаем на фронтиспise псалтыри XIV в.: на трех главках церкви (левая и правая менее высокие; средняя самая высокая) изображены три птицы. Слева, на невысокой главке изображен петух, певец утренней зари, на высокой средней — голубь в полете с распростертыми крыльями, а на низенькой правой — павлин,



Симаргл на вичижской модели мира



Вичижская бронзовая арка работы мастера Константина, XII в.

птица смерти и потустороннего бессмертия, что и естественно, если она символизирует вечернее солнце, уходящее в царство мрака. Вернемся к вичижским аркам. Три позиции солнца на небосводе модели вселенной вполне естественны, т. к. они придают динамичность картине мира. Однако, этим не исчерпывается содержание вичижских изображений. Мастер Константин пошел значительно дальше Козьмы Индикоплова и населил свою модель мира древними языческими образами.

Обрисовав небосвод и обозначив на нем дневной путь солнца, художник особо выделил земной ярус, сделав для него два боковых гори-

зонтальных отрога, расположенных ниже полукруга и украшенных любопытными сюжетами. Рассмотрим одно из этих симметричных дополнений к небосводу. На каждом боковом отроге помещены две птицы, мирно клюющие свешивающееся к ним сверху растение. Рядом, в особом орнаментальном клейме (под утренним и вечерним солнцем) изображен загадочный знак, в основе которого лежит древний, энеолитический символ земного плодородия — ромб, разделенный на четыре части. По сторонам основной фигуры мы видим округлые зерна и как бы переплет идущих вверх ростков и опускающихся вниз корней. Между этим знаком и солнечным кругом изображена сильно стилизованная, мало заметная крылатая собака, как бы ползущая по земле под лапами солнечной птицы. Это изображение представляет исключительный интерес для понимания синкретического мировоззрения мастера Константина, выразителя идей русского художественного мира эпохи «Слова о полку Игореве». Крылатый пес — это славяно-иранское божество Симаргл — Сэнмурв, покровитель растений, их семян, корней и всходов. В русском прикладном искусстве, синхронном вичижским аркам, сотни раз встречается изображение священных языческих крылатых собак. Симарглы есть на церковных воротах, на капителях колонн, серебряных колтах княгинь и простых горожанок. На браслетах, предназначенных для «русалий», обрядовых купальских плясок, мастера серебряных дел XII в. не боялись изображать даже жертвоприношения священным зайцам и священным крылатым собакам; все это уживалось с христианской идеологией². Очевидно таков же был и Константин из Вичижа, решивший изготовить модель макрокосма по «Христианской топографии» и отмеривший мир на своих арках точно в один локоть шириной. Но его не удовлетворила сухая схема и он насытил ее народными, очень архаичными (Симарглы тоже восходят к энеолиту) символами. Явно синкретическая модель мира не помешала мастеру-философу обратиться к своему христианскому богу: «Господи! Помози рабу своему Костянтину!» В довершение всего Константин показал на своей модели и хозяина подземного мира: бронзовые втульчатые ножки арок оформлены в виде огромной головы ящера. Ящер как бы поднимается снизу и почти дотягивается своей мордой до Симаргла, до линии захода солнца. В ящере можно видеть и олицетворение ада, но оно само есть лишь трансформации более древних представлений о подводно-подземном ящере. В орнаментике самой нижней части ножек, отделенной от морды ящера шарообразной фигурой, мы видим три крупных круга (подземное солнце?) и перемежающиеся изображения малых кругов и полумесяцев (фазы луны?). В мировоззрении художника и ли-

тейщика Константина древняя картина мира с ее сямарглами и ящерами была настолько прочной, что, даже обратившись к церковной литературе, он счел необходимым дополнить христианский макрокосм и насытил изготовленный им микрокосм древними, но все еще привычными образами, правда, упрятав наиболее «криминальных» сямарглов в незаметные уголки декоративного плетения.

Почти полную аналогию вциджским аркам дает известный оконный наличник XIX в. из Горьковской области. Наверху, над полукругом небосвода, также показаны три солнца: утреннее, полуденное и вечернее. Ниже солнечного хода, но над оконным проемом изображены «рождения» с сидящими на ветвях птицами. Внизу, под окном — русалка-берегиня и ящерицеобразные львы. Человек, смотревший из своего дома в это окно, оказывался как бы в центре модели мира: над ним были птицы, кроны деревьев и солнце, идущее по небосводу, а под ним — олицетворение водной, глубинной стихии.

Русские книжники еще в XII—XIII вв. ставили человека в центр вселенной: «Человече!... Вся покорена суть в горах и в водах и яже на земли и по воздуху — тебе на пищу вдано бысть».

В русском народном искусстве XVIII — начала XX вв. три категории предметов наиболее полно отражают представления о макрокосме: прялки, девичьи подвенечные уборы и ритуальные свадебные полотенца.

Прялка, для изготовления которой рубилось иной раз целое дерево, являлась свадебным подарком жениха невесте и всю жизнь служила женщине, иногда переходя по наследству. Орнаментальное богатство прялок вызывает неизменный и заслуженный интерес искусствоведов, этнографов, художников и фольклористов, породивший обильную литературу³.

На смену первоначальному простому любованию красочностью росписи и изощренностью резьбы пришло стремление к систематизации, к выявлению локальных особенностей, к изучению географического распространения тех или иных форм прялок и сюжетов росписи. Исследователи выделяют два резко отличных хронологических слоя, рубеж между которыми обусловлен развитием капитализма. Старая, в основном дореформенная деревня знала архаичные, многовековые сюжеты: солярные знаки, древо жизни, кони, птицы и т. п. Новая деревня смело ввела в роспись прялок корабли, пароходы, кареты, чаепитие за самоваром, всадников, кавалеров и барышень, гармонистов и прях и даже уроки в школе. Внимание исследователей, естественно, сосредоточивалось на этом. пестром как ярмарка красочном и сочном мире новых образов, сильно потеснивших прежние устаревшие и полузабытые символы.

Однако, старая символика не исчез-

ла вовсе; она дожила, судя по точно датированным прялкам, до 1920-х—1930-х гг. Следовательно велика была сила традиции, глубоки были корни, к которым эта традиция восходила.

Человечество научилось прясть волокнистые растения уже в неолите. Рыболовы каменного века ловили рыбу сетями, сделанными из нитей; охотники тенетами-«перевесами» ловили птиц, зайцев и серн. Прялка и веретено стали необходимейшими орудиями труда; женщины-пряхи не только изготавливали одежду, но и участвовали в важнейшем деле добывания пропитания. Вероятно тогда длинные-длинные нити стали иносказательным обозначением человеческой жизни — «нить жизни». Дочери Фемиды или в других вариантах мифа дочери Судьбы (Ананке) три античных мойры (парки) были пряхами, выпрядавшими нить человеческой жизни: Клото пряла эту нить, Лахезис проводила чело-



Наличник с тремя солнцами и берегиней

века через все жизненные препятствия, а злоеящая старуха Атропа обрывала нить жизни.

У славян в глубокой древности существовало тоже представление о божестве Судьбы. Наиболее полно оно сохранилось у южных славян («Среча», «Сърешта»). Это — красивая девушка, прядущая золотую нить. Среча заботится о нивах, о стадах, помогает человеку в борьбе со злом. Среча — это удача, добрая судьба человека. Ей противостоит Несреча, злая судьба. Оба полюса первобытного дуализма — добро и зло — выражены посредством прядения нити: Среча прядет золотую нить на пользу человеку, а по поводу злой Несречи существует сербская поговорка: «Несреча танко преде», т. е. злая судьба прядет слишком тонкую нить, которая может легко оборваться.

Обилие мифологических и фольклорных материалов о прялках и о прядении свидетельствует нам, что

с глубокой древности человечество связывало с прялкой и нитью представление о жизни, о долгой как нить протяженности жизни. Для XX века нельзя пройти мимо этнографической записи К. Федина («Города и годы») о том, что в мордовской деревне в 1918—1919 гг. во время эпидемии крестьяне заставляли 12-летнюю девочку спрядать такую длинную нить, чтобы ею можно было окружить деревню и тем спасти жизнь всех ее односельчан. Опять «нить жизни». Все это заставляет нас с особым вниманием отнестись ко всем архаичным сюжетам, изображенным на прялках. Мне кажется, что в современном изучении прялок можно сделать еще один шаг для того, чтобы найти ту общую формулу, которая могла бы объединить все многообразие сюжетов и объяснить те устойчивые общие черты, которые несколько выпали из поля зрения исследователей, изучающих локальные особенности.

Такими общими объединяющими элементами мне представляется, во-первых, обилие солнечных знаков в разных видах и разных рисунков, иногда заполняющих всю прялку, а иногда обрамляющих житейские бытовые композиции; во-вторых — конструкция самой прялки, зачастую подчиненная этим солнечным знакам. Солярные знаки и многообразные бытовые сюжеты не исключают друг друга, как может показаться на первый взгляд, а находятся в определенном гармоническом соответствии: солнечные круги помещены как над бытовыми сценами по верхнему краю прялки, так и под ними, на нижнем краю лопаски, на ножке, на донце.

Простейшая схема такова: в верхней половине лопаски изображается огромное солнце; под ним в нижней половине — прямоугольник земли, пашни, а внизу под лопаской, на шейке прялки — опять солнце, но в этом случае уже как бы подземное. На прялках с узкой лопаской мы видим два солнца — одно на самом верху, а другое внизу; земля между ними обозначена древней, еще энеолитической идеограммой: косо поставленный квадрат, разделенный на четыре части с точкой внутри каждого деления. В самом элементарном виде здесь представлена геоцентрическая гипотеза. На очень многих типах прялок схема усложнена и показана в динамике: солнце обходит землю кругом, то двигаясь по небосводу, то проходя под землей по подземному миру мрака.

На миниатюре позднейшей русской рукописи «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова мы видим такое понимание круговорота солнца, которое даже противоречит тексту Козьмы, но, очевидно, больше соответствовало пониманию этого явления русским художником. На рисунке узкой горизонтальной полосой показана толща земли; в средней ее части возвышается гора, на фоне которой нарисован город с храмами, палатами, башенками.

Над горой надпись: «небо». На этом небе, как на вщижской арке изображены три солнца: два у линии горизонта (на «восходе» и на «захождении») и одно, сияющее лучами, в зените над землей.

Ниже линии горизонта, под землей, там, где написано «небо почное», нарисованы два диска, отмечающие путь солнца по ночному подземному миру⁴.

Вот это графическое истолкование мироздания и является, по моему мнению, ключом к разгадке бесконечного разнообразия русских прялок: несколько солнечных дисков со всех сторон, сверху и снизу окружают землю с ее природой и человеческими делами (город).

Совершенно то же самое мы видим и на сотнях прялок: основная часть прялки, лопаска, соответствует земле; над ней по верхнему краю (иногда выгнутому вверх) идут солнечные диски «дневного солнца». Два нижних угла лопаски там, где проходит ее нижний горизонтальный срез, почти всегда обработаны скульптурно в виде «серег», свисающих дисков. Практической связи с процессом прядения они не имеют, но присутствуют как на резных, так и на расписных прялках. Боковые нижние диски соответствуют восходящему и заходящему солнцу и являются необходимым элементом картины движения солнца.

Последним необходимым элементом этой геоцентрической картины мира является подземное «ночное солнце». И оно всегда присутствует на шейках и ножках прялок под нижним срезом лопасок. Вертикальная вытянутость всех конструктивных частей прялок видоизменяла орбиту солнца и заставляла мастеров размещать солнечные диски не по дуге, а вертикально, одни под другим, а на верхнем краю лопаски — горизонтально.

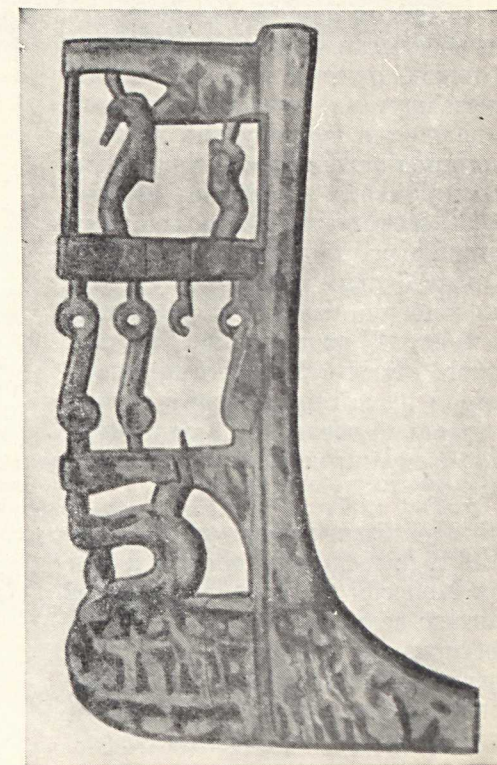
Впрочем, зачастую мы наблюдаем стремление показать плавный, округлый ход солнца: то от «серег» опускается вниз целая гирлянда «ночных солнц», то верхний край лопаски оформляется таким образом, что средние «дневные солнца» («церковки», «бобошки») поднимаются выше соседних боковых, подчеркивая идею небосвода. Есть прялки, где некоторая округленность обоих путей солнца соблюдена как в нижней, так и в верхней части.

Обилие солярных знаков на прялках нельзя расценивать только как излюбленный декоративный прием мастеров. Система в их расположении, система, не разрушенная даже вторжением ярких бытовых сюжетов, свидетельствует о более глубоком значении этих образов, выражающих идею вселенной. Дневной и ночной бег солнца по краям прялки, вокруг той кудели, из которой прядется нить жизни, составляет неотъемлемую часть того комплекса представлений, который уже в незапамятные времена сделал прялку священным предметом, средоточием первобытно-философских размышлений о круговороте мира и о че-



Ковш с конями и уткой

Деревянная швейга с изображением конька и утки



ловеческой жизни, т. е. воплощением макрокосма в микрокосме.

Русские прялки, как давно уже выяснено, делятся на две хронологически-стадиальных категории: более ранние с геометрическим и символическим (преимущественно резным) орнаментом и более поздние (преимущественно расписные) с многообразными бытовыми сюжетами.

Из второй категории можно, пожалуй, выделить особо группу ярославских прялок XIX в. с узкой лопастью «теремком», которая, хотя и содержит бытовые сюжеты, но в мировоззренческом плане сохранила черты еще более глубокой архаики, чем первая, бессюжетная категория. Круговое движение солнца на прялках этого типа выражено значительно слабее, но зато здесь над самым верхним положением солнца существует сложная композиция, увенчанная фигурой верховного женского божества. Над верхним срезом лопасти мы видим как бы колесницу Феба — солнце и две конских головы; над нею — мировое древо жизни с птицами на ветвях, а на самом верху, на каком-то ладьеобразном предмете — женскую фигуру с поднятыми руками. Одежда богини покрыта изображением веток (?) или колосьев. Здесь перед нами та стадия развития представлений о мире, которая отражена, например, Ригведой (мать мира Адити) и архаичным пластом греческой мифологии (Кибела, Рея). Стадиально более поздней следует считать замену образа богини на верху прялки схемой, напоминающей церковь с главками-солнцами.

На тех прялках, где резной геометрический узор является единственной орнаментальной формой, мы видим не только воплощение рассмотренной выше геоцентрической картины мира с четким подразделением на небесную и подземную половины и с солярными знаками в обеих половинах, но видим также и изумительную гармонию больших и малых кругов с лучами, кругов со стригиллом, кругов со вписанными крестами или шестилепестковыми розетками («громовый знак») и больших кругов с вписанными малыми кругами, звездами; все это дополняется полукругами восходящего или заходящего солнца, угловыми пучками лучей. Все многообразие этих точнейших геометрических фигур, для исполнения которых необходим циркуль и умение безошибочно разделить окружность на 6 или 12 частей, выражает не просто схему солнечного круговорота, а идею гармонично и мудро устроенной вселенной с ее незабываемым и математически точным ходом светил.

Эта идея была выражена еще в 1198 г. киевским историком и писателем Моисеем в его приветственной кантате великому князю Рюрику Ростиславичу, где микрокосм человеческих дел соотносился с макрокосмом: «малое небо — богомудрого душа». В переводе на современ-

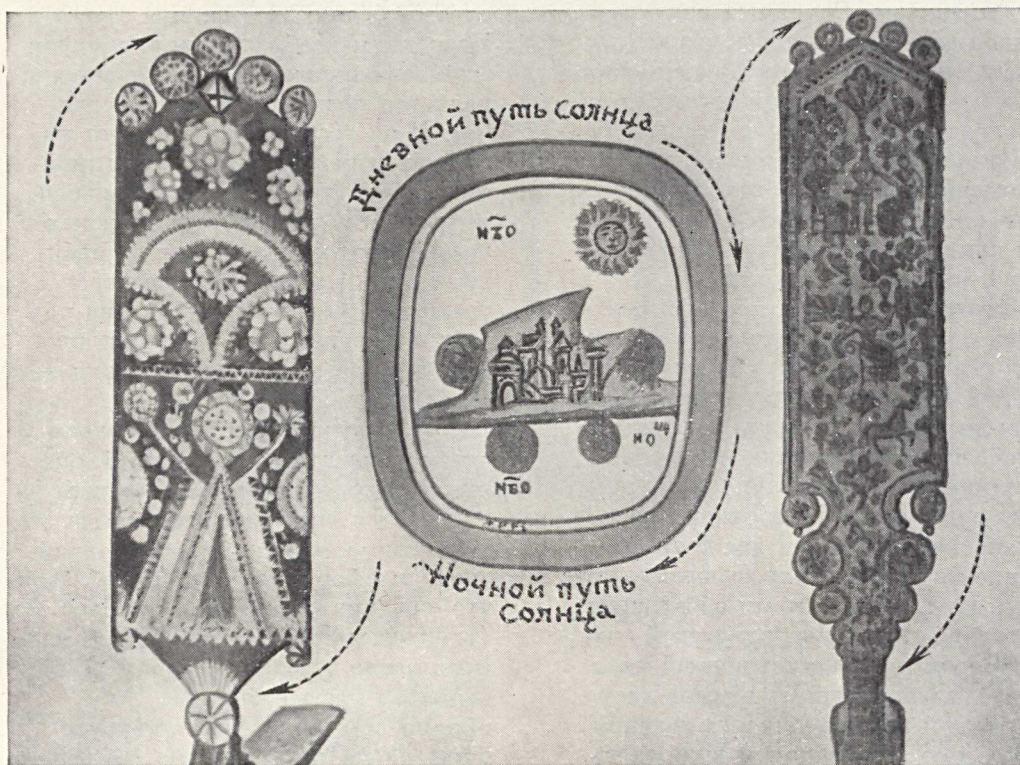


Верховное женское божество на прялке

менный язык интересующее нас место выглядит примерно так: «Безмолвны и бездушны небеса; Самим себе они подчинены, Но светом солнца, красотою звезд, И переменчивыми фазами луны И времени расчисленным теченьем Они являют славу божества...»

Неотразимая сила геометрического узора на прялках объясняется не только музыкальной гармоничностью пропорций, но и тем, что в систему этого узора заложены глубокие идеи, стремление отразить в микрокосме загадочную, но непреложную точность конструкции самого макрокосма.

Лучшим образцом таких космических прялок является изготовленная под Новый год (1890) вологодская прялка Степана Оглоблина, грамотного резчика, надписавшего свое изделие старинной книжной вязью⁵. На внешней плоскости лопасти традиционным приемом изображена вспаханная земля с поднимающимися вверх ростками повилики. Над землей, во всю ширь лопасти изображена как бы опрокинутая на плоскость огромная чаша сияющего небосвода. В центре небесного круга — «бегущее солнце» с изогнутыми лучами, а весь круг заполнен множеством лучистых полукружий, долженствующих изобразить сияние не солнца, а самого неба, пе-



Круговорот солнца на прялке.

Модель мира по Козьме Индикоплову (рукопись XVII в.)

Прялка с круговым движением солнца вокруг земли, представленной бытом человека

редать идею «белого света». Идея «неисповедимого» бессолнечного света была очень древней, еще дохристианской; она отразилась в легенде о шести днях творения: в первый день был создан свет, а солнце только в четвертый. Русские люди XII—XIII вв. обожествляли свет, но не подменяли его полностью солнцем (хотя, вероятно, использовали солярные знаки, как атрибуты), посвящали ему седьмой, воскресный день недели и изображали олицетворение света — «недели» в виде женщины («кланяются, написавше жену в человеческ образ»). Книжники того времени порицали такую антропоморфизацию и отста-

ивали повсеместность и неопределенность света; солнце они признавали только субъектом света: «Ведь бо есть солнце свету», а самый свет, проливающийся «на всю вселенную есть свет неосяжем (неосязаемый) и неисповедим, никим же гдеся водворяеть». Это тот самый свет, по поводу которого у Достоевского Смердяков спорил с Иваном Карамазовым, не понимая его.

Древнерусские люди примитивно изображали его в виде богини, воспоминанием о чем являются многочисленные вышивки на полотенцах, а русские крестьяне XVIII—XIX вв. на своих резных прялках достигли необычайной выразительности в зрительном образе «белого света», сияющего небесного кругозора.

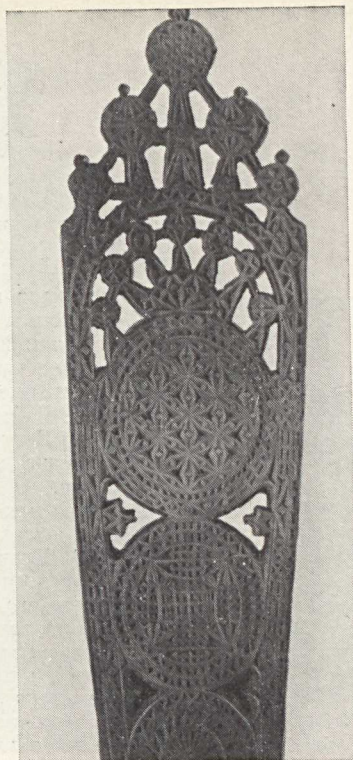
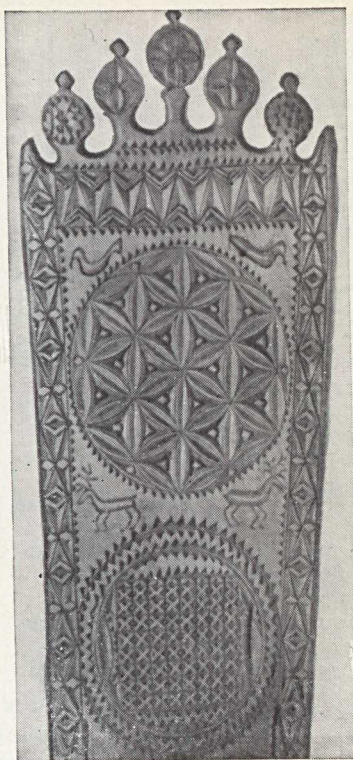
Внутренняя сторона лопажки прялки Степана Оглоблина совместно с донцем повторяет картину мира, но в иной плоскости, в вертикальном разрезе.

Человеческое, земное начало на таких прялках возвышенно-космологического стиля представлено схематичнейшим изображением домика-избы с двухскатной крышей и прямоугольников вспаханных нив (?), сплошь покрытых геометрической резьбой. Иногда земной мир обозначается тремя ярусами мелких дополнительных изображений: сверху — птицы, в середине — олени и пашня, а внизу — рыбы.

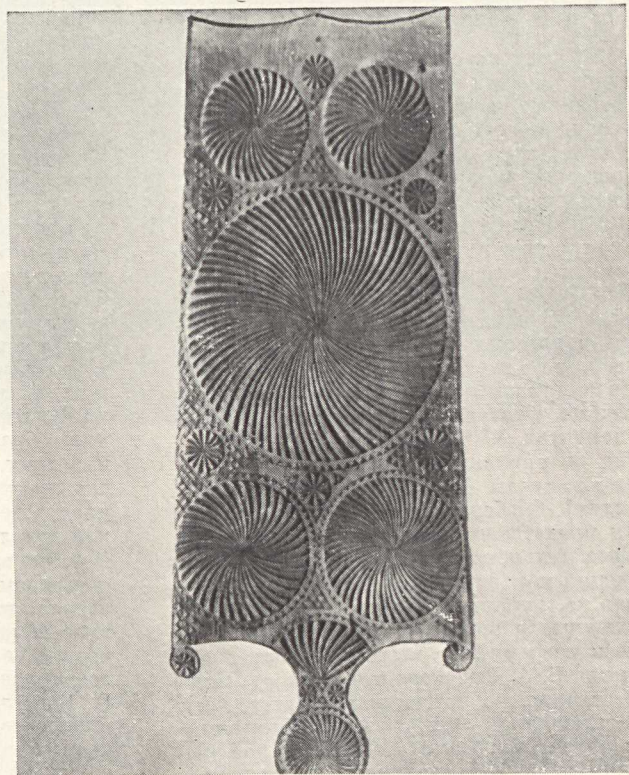
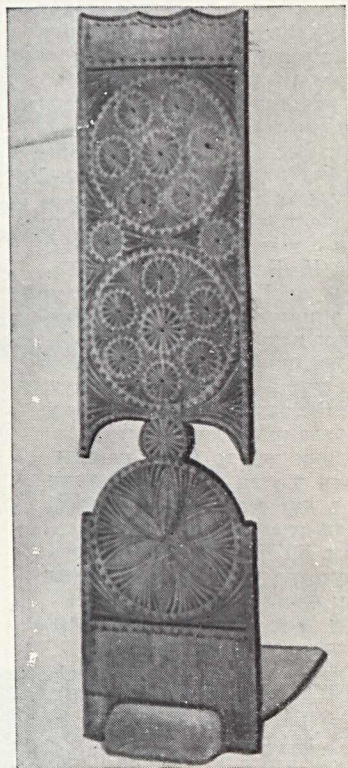
Коренные изменения в жизни пореформенной деревни и существенное перерождение крестьянского сознания привели к тому, что «молчаливые» космологические прялки были оттеснены пестрыми расписными прялками, где земное начало было представлено не символами, а реалистическими изображениями колясок и саней, пароходов, чаепитий у самовара, офицеров, ученых медведей, девичьих посиделок и даже львов и верблюдов.

Однако, следует сказать, что древняя геоцентрическая схема не была упразднена вторжением бытовых сюжетов. Круговорот солнца вокруг земли по-прежнему вырезался из толщи деревянной доски и составлял основу прялки. Как на миниатюре Козьмы Индикоплова внутри кругового хода солнца вокруг земли в центре композиции изображен город с его жилищами, храмами, башнями, так и на прялках жанровые сцены и живые персонажи заняли свое, земное место, будучи вписаны в изображение макрокосма.

Приведенный выше выборочный и очень беглый обзор показывает, что народное искусство хранит в себе отголоски тысячелетней истории народа и народных воззрений самых различных эпох. У нас нет другого более ценного и содержательного источника по эволюции народного мировоззрения, чем народное декоративное искусство и фольклор.



Прялки с символами земли (пашни), солнца в зените и «ночного» подземного солнца.



Солярные знаки на прялках

¹ Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси. М., 1948.

² Б. А. Рыбаков. Русалии и бог Симаргл-Переплут. «Советская археология», 1967, № 1.

³ См. напр.: Н. В. Тарановская и Н. В. Мальцев. Русские прялки. Л., 1970.

⁴ Е. К. Редин. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам, ч. I. М., 1916, стр. 141, рис. 116 и 117. «Ночное небо» закрашено на миниатюре таким же голубым цветом, как дневное, что смутило издателя.

⁵ О. Круглова. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974, №№ 53, 54, 60. См. также №№ 57—59.

Заключение дискуссии о семантике

В 1973—1974 гг. и в 1975 г. (№№ 1, 3) журнал «ДИ СССР» провел обсуждение вопросов, связанных со смыслом и содержанием образов народного искусства. Заключить этот большой разговор на страницах журнала мы попросили члена редакционной коллегии доктора искусствоведения Виктора Михайловича Василенко.

В 1926 году известный археолог В. А. Городцов обратил внимание на необычные и странные сюжеты и изображения русских народных вышивок, в основном на полотенцах. Он пришел к выводу, в целом очень верному, что мы здесь имеем древние «реликтовые» (пережиточные) изображения; ученый связал их с дако-сарматскими памятниками, сохранившимися в «твердой» народной памяти. Идеи В. А. Городцова были приняты наукой, и здесь возникли теории и наблюдения, в которых высказывалась мысль о древности большинства изображений. Искали, главным образом, отражение древних образов в крестьянских вещах и орнаментах XVIII—XIX вв. и подчеркивали их принадлежность к верованиям в силы природы (солнце, звезды, разные стихии). Особенно были в этом отношении плодотворны работы археологов, которые привлекали часто отдельные произведения народных мастеров, чтобы объяснить те или иные древние образы, обнаруженные в археологических вещах. Здесь надо прежде всего выделить академика Б. А. Рыбакова и его школу. Как ни странно, но историки искусства, хотя и соглашались с основными наблюдениями археологов, сами этой проблемой не занимались. В последние годы ученым стало совершенно ясно, что нельзя ограничиться изучением лишь одних художественных сторон народного искусства, не касаясь его содержания. В. С. Воронов и А. В. Бакушинский, отмечая, например, мотив сирена, не вдумывались в его значение для крестьянина XVIII—XIX вв. или, всматриваясь в розетки и круги, «видели» в них (В. Воронов) или не хотели «видеть» солярные знаки. В наше время вопрос о содержании народного искусства стал актуальным. Стало ясно, что семантика не определяет одну «древность», но значение содержания вообще много шире и глубже.

На страницах журнала возникла своеобразная дискуссия, посвященная семантике, но вылившаяся в нечто большее, чем обычный вопрос о семантике. Редакция опубликовала по-своему интересную статью М. А. Ильина, который высказал мнение о том, что В. А. Городцов в свое время был неправ, что увиденные им на полотенцах «божества» не являются таковыми, а отражают взгляды крестьянских художников своего времени, что симметрия их расположения идет от обычных приемов композиции, свойственных художникам в народном искусстве, а не

вытекает из сакрального характера изображений, как считал Городцов и другие. В целом М. А. Ильин высказался против семантической народности изображений. На его статью откликнулись Г. К. Вагнер, И. П. Работнова, В. М. Вишневецкая, И. Я. Богуславская, Т. М. Разина, Н. Т. Климова, завершил дискуссию Б. А. Рыбаков.

Самое интересное, что ни один из них не мог согласиться с точкой зрения М. А. Ильина, который не привел ни одного веского доказательства, подтверждающего его точку зрения. Но статья Ильина позволила начать разговор о семантике в свете последних научных исследований и изысканий в области народного искусства. Может быть самым главным, что выявилось в ходе дискуссии, была мысль о значении содержания образов, как изображений, так и орнамента в народном творчестве, мысль о том, что народное искусство в XVIII—XIX вв. не было повторением «древних» образов, хотя, без сомнения, содержало их*. Здесь до известной степени совпали мнения М. Ильина и Г. Вагнера, которые полагали, что в крестьянском творчестве были широко отражены уже воззрения, характерные для деревни XVIII—XIX вв., что и делало ее искусство живым и полнокровным. Но расхождения были в том, что Г. Вагнер полагал, что новое содержание все же что-то удерживало от древнего искусства. Ведь недаром изображения «богинь и богов» на полотенцах вешали на иконы, как память о их древнем значении, хотя, может быть, уже прямо не помнили о них. С другой стороны исследователи (И. Богуславская, И. Работнова, Т. Разина, В. Вишневецкая и др.) высказались за несомненное «присутствие» в народном искусстве древних образов и мотивов, приводя для этого многочисленные доказательства, почерпнутые из фольклора. Оказалось, что эти «древние» образы сохраняли свою «жизнь» и потому, что они чем-то были важны для крестьянина и тем, что он все-таки иногда верил в их «магическую» силу или делал это по старой привычке.

В то же время в XVIII—XIX вв. в крестьянском искусстве усиливалась эстетическая сторона: она, не застояясь древнюю семантику, все более и более переводила ее в поэтический план, часто соединяла со сказкой и пр. (См. статью И. Богуславской и др.). Наконец, очень интересная статья Б. Рыбакова по существу подвела итоги дискуссии, неопровержимо доказав, что в «твердой» народной памяти — в искусстве — удержались еще в XVIII—XIX вв. воспоминания об образах, возникших в отдаленные времена, часто связанные с эпохами, которые еще предшествовали появлению славянства и были восприняты последним от их предшественников.

В дискуссии вскрылась одна интересная особенность: в последние десятилетия все, кто изучал народное искусство, уже начали широко привлекать фольклор, сопоставлять его содержание с содержанием многих образов народного изобразительного искусства, через них ища часто ответы на многие вопросы. Выявилось, что народное искусство XVIII—XX вв. не

было архаичным, не было просто «перезжитком» глубокой старины, но что оно, развиваясь, создавало новые художественные ценности, но удерживало, правда, глубоко и по-новому истолкованными и переработанными древние образы. Что оно наполняло их новым содержанием, вносило в них новый, порою, смысл или, сохраняя отчасти их старое значение, приносило в него и новое понимание и придавало новые художественные черты? Оказалось, что в народном искусстве усиливалась его эстетическая, его декоративная ценность и она сообщала новую жизнь старым, казалось, уже обветшавшим образам, а это неизбежно приводило к тому, что эти образы сами до некоторой степени менялись и художественно. Наличие древней семантики в народном искусстве было с полным единодушием подтверждено исследователями, приводившими для этого многочисленные факты. Подтвердилась в дискуссии мысль о большом художественном значении народного искусства, о том, что оно больше, чем просто бытовое искусство, а является частью народной духовной культуры, но культуры, которая, создавая новое, редко забывала старое. Подтвердилось и то, что нельзя содержание рассматривать в плане только древней семантики, что содержание отнюдь не исчерпывается этой древней семантикой, но и включает новые представления о мире, о жизни, новое художественное отношение к миру. Дискуссия показала, что В. А. Городцов был очень прав, но его «прямолинейность», вполне понятную в те годы, теперь seemed более глубокое и разностороннее рассмотрение народного искусства. Городцову мы должны быть особенно благодарны за то, что он первый «увидел» и попытался объяснить значение и смысл древних образов, содержащихся в народном искусстве и тем самым положил начало изучению семантики, как определенной отрасли в народном искусстве. Исследователи, изучая народное искусство, ясно увидели, что в каких-то случаях оно имело параллели с теми воззрениями и суеверными представлениями, которые жили в деревенской среде, как отражения прошлого еще в XVIII—XIX вв. Все это наполнялось сказочностью, сочеталось с художественным вымыслом, приобретало часто уже развлекательный, игровой, поэтический смысл, но неукоснительно говорило о древности многих образов, о их древних истоках. Народное творчество живое и могучее несло в себе память о прошлом и вводило его в настоящее. Дискуссия, начатая М. А. Ильиным, оказалась плодотворной — она еще раз и окончательно доказала присутствие древней семантики в народном искусстве и в то же время показала, что эта древняя семантика эволюционировала как в художественном своем выражении, так и в содержании, отражая уже новые взгляды крестьянства, входя в его новый духовный мир, приобретая новое значение, новую, часто, символику. Дискуссия явилась серьезным этапом в нашей советской науке о народном искусстве. И несомненно принесет хорошие и благодарные плоды. Она же объединила, что очень важно, собственно историю народного искусства с этнографией, фольклористикой и археологией.

От редакции

Редакция «ДИ СССР» благодарит всех авторов, принявших участие в дискуссии. Мы считаем, что в будущем было бы интересным развернуть разговор о содержании современного советского народного искусства, об отражении в нем того нового, что внесла наша эпоха в такое великое явление, как народное творчество.

* Прим. ред. — В. М. Василенко, к сожалению, не принял участие в дискуссии. Но многие выступавшие ссылались на его статью «О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX вв.» (В сб. «Русское искусство XVIII — первой половины XIX вв.», М., 1971) и его книгу «Русская народная резьба и роспись XVIII—XX вв.» (МГУ, 1960), где он почти один из первых заговорил о содержательности, о смысле и значении для народного художника отдельных образов.

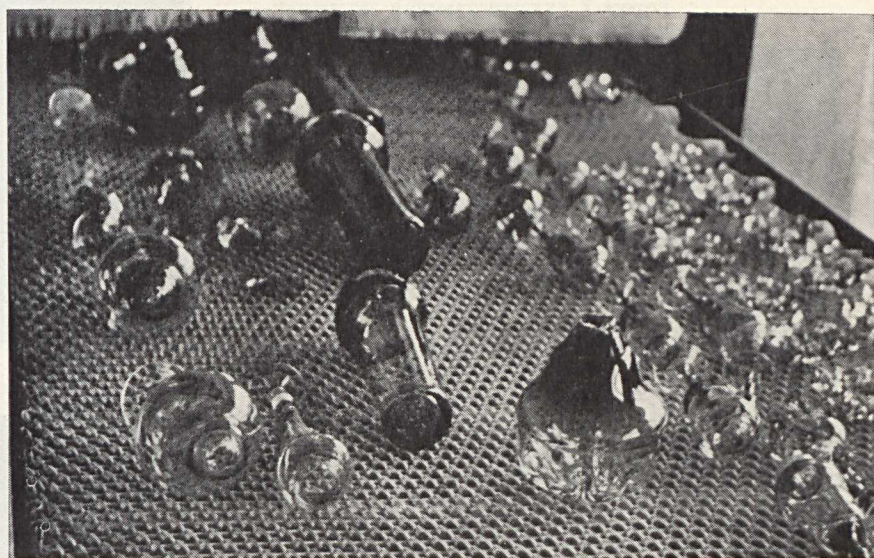
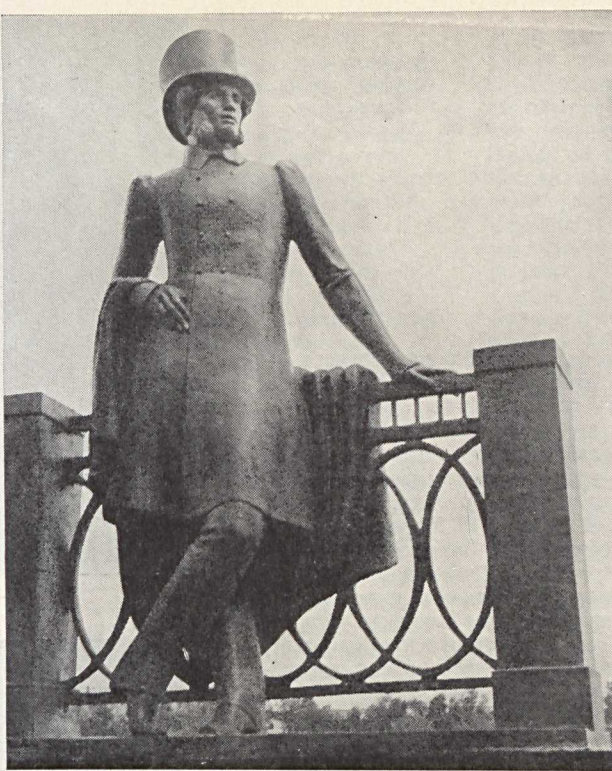
Из постановления Совета
Министров РСФСР
о присуждении Государственных
премий
РСФСР в области литературы,
искусства
и архитектуры 1974 года

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет присудить Государственные премии РСФСР 1974 года:

В области изобразительного искусства — премии имени И. Е. Репина
Комову Олегу Константиновичу, скульптору, — за скульптурные работы, посвященные А. С. Пушкину.

Корнееву Владимиру Васильевичу, Муратову Владимиру Сергеевичу, Рогову Евгению Ивановичу, Филатову Владимиру Александровичу, художникам, — за создание для массового выпуска высокохудожественных образцов изделий из стекла на Гусевском хрустальном заводе Министерства промышленности строительных материалов РСФСР.

Редакция горячо поздравляет художников с высокой правительственной наградой и желает им новых творческих успехов.



Юбилей
ДЫМКОВСКОЙ
мастерицы



В областном Художественном музее города Кирова, родине дымковской игрушки, в конце прошлого года открылась выставка произведений старейшей мастерицы, лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Евдокии Захаровны Кошкиной, посвященная ее 60-летию.

Сорок лет из шестидесяти Е. Кошкина связала с дымковской игрушкой. Сначала заготавливала и месила глину, готовила мел и краски для свекрови, знаменитой мастерицы Елизаветы Александровны Кошкиной, и золотки — тоже известного мастера — Зинаиды Федоровны Безденежных. Потом Евдокия Захаровна начала лепить и расписывать сама. И стало это занятие главным в ее жизни.

Член Союза художников СССР с 1958 года, Е. Кошкина является участницей многих областных, зональных, российских, всесоюзных, международных выставок. За многолетний творческий труд, большую работу по развитию народного искусства награждена дипломами, почетными грамотами, медалями. Игрушки Е. Кошкиной хранятся во многих музеях Советского Союза, а несколько образцов приняты в

фонды Международной академии керамики в Женеве. На персональной выставке Евдокии Захаровны Кошкиной в музее экспонировалось около ста игрушек — нарядные городские барыни, водоноски, нянюшки, лихие наездники, музыканты, курочки с цыплятами, индюки, медведи, козлы. Все они отличаются крепостью, добротностью, весомостью формы. Спокойные по цветовой гамме, в которой преобладают любимые мастером алый, синий, желтый, оранжевый цвета, игрушки Евдокии Захаровны удивительно напоминают ее саму — добрую, спокойную, аккуратную, с открытой приветливой улыбкой. Выставка, открытая в залах Кировского художественного музея им. А. М. Горького, достойно отметила юбилей замечательного мастера дымковской игрушки.

Г. Киселева

Искусство Мастеры

В Музее народного искусства в Москве была открыта выставка творчества прославленных мастерских миниатюристов и вышивальщиц. Зритель получил возможность широко ознакомиться с искусством Н. Клыкова, А. Брягина, А. Котягина, Е. Юрина, И. Морозова, И. Фомичева, Е. Зониной, В. Корсакова, Л. Фомичева, Н. Шишакова, Л. Демидовой и других. На этой выставке впервые можно было увидеть творческие работы малоизвестных до сих пор миниатюристов, особенно старшего поколения. Они входили когда-то в разряд так называемых «мастеров-копиистов», создававших блестящие произведения на основе свободной импровизации чужого образца, при которой художественная индивидуальность мастеров не вуалировалась, а, напротив, получала вполне оригинальное выражение. Так, работы В. Гольшева («Пастухи со стадом», 1933; «Гроза», 1935), А. Меркурьева («Новгородская вольница», 1938), В. Кротова («Колхозный базар», 1947) и другие заставляют нас по-новому оценить лирико-повествовательную, наивно-лубочную манеру письма, наиболее полно выразившуюся в творчестве Н. Клыкова и ставшую впоследствии одним из определяющих направле-



ний в искусстве Мастеры. Эти мастера открывали в ней совершенно иные грани и новые возможности — соединение непосредственности выражения тонких поэтических чувств с экзотикой, пасторалью и остро-сюжетной фантастикой. Напротив, миниатюры Г. Дмитриева («Охота на оленей», 1931), А. Сенькова («Битва», 1950), Е. Брягина («Сражение», 1931) выполнены в русле иных стилистических принципов, близко, но по-своему, сопрягающихся с более условной и декоративной манерой письма И. Серебрякова, А. Брягина, А. Котягина, составившей основу еще одного стилистического направления в мастерской миниатюре. В работах молодых художников их наследие получает новую живительную силу; оно вдруг заговорило иным выразительным языком.



И. Фомичев
«Ивушка».

Н. Клыков
«Гроза». 1932.

П. Захаров
«У ручья». 1933.

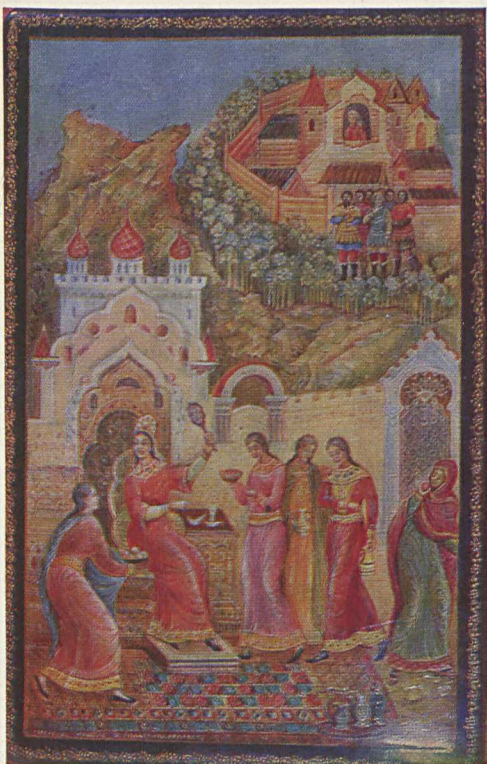
Л. Фомичев
«Илья Муромец». 1966.

П. Сосин
«Внучата». 1973.

на стр. 47
В. Старкова
«Сказка о спящей царевне». 1970.

А. Овчинникова
«Хоровод». 1958.

Все представленные произведения находятся в Музее народного искусства в Москве



Таковы миниатюры П. Сосина и других художников. Может быть именно поэтому один из ведущих художников промысла Н. Шишаков так «нейтрален» сегодня в выражении своего непосредственного отношения к творчеству наиболее крупных мастеров прошлого. Повествовательное начало в его работах явно ослаблено, интерес же к условно-символическому проявлен не настолько, чтобы говорить об этом, как о чем-то самостоятельном. Не есть ли это началом какого-то нового пути развития мстерской миниатюры? Во всяком случае такие произведения Н. Шишакова как «Сбор урожая» (1972) и в «В мстерском парке» (1973) есть уже некий синтез трансформации наследственной основы создания декоративного образа, что, безусловно, отражает определенное состояние художественного развития промысла в целом.

Даже творческие устремления Л. Фомичева, наиболее прямолинейного поборника «стильной» миниатюры, выражают ту же неудовлетворенность односторонним использованием традиций. Одна из его самых последних композиций «Битва» (1972) явно свидетельствует о некотором отходе от прежнего условного линейно-графического стиля письма и внепространственно-временного решения образа в сторону их большей конкретизации и живописной раскованности. По-видимому, Мстера все больше начинает осознавать, что развитие традиционного наследия заключено не в охранительном соблюдении того или иного стиля, сформированного мастерами прошлого, а в живом предомлении этих традиций сквозь призму современного миро-восприятия. К сожалению, мстерская вышивка на выставке оказалась представленной менее полно, чем миниатюра. В этом разделе экспозиции явно недоставало отдельных «опорных» материалов, которые бы показали цельную картину развития промысла. Особенно это касалось мстерской вышивки. Подлинным классиком сугубо мстерской ювелирно-

утонченной и изысканной «белой глади» показала себя Т. Дмитриева-Шульпина. Через все самые значительные ее произведения проходит необычайно удивительно, ни с чем не сравнимое сказочно-поэтическое видение образа. Можно часами рассматривать ее работы, открывая для себя все новые и новые грани этого блистательного народного таланта. Стихией В. Носковой, напротив, является «владимирский шов», она решает орнаментальный образ на мощном цветовом накале и торжественно-мажорном строе композиции. На выставке был представлен также целый ряд удачных работ А. Калгановой и Н. Котковой. Панно последней «Чаепитие» (1973) наглядно свидетельствовало о дальнейшем творческом развитии традиций мстерских сюжетных композиций. Выставка «Искусство Мстеры» явилась большим событием в жизни народных художественных промыслов. Это отметили и многие участники научно-творческой конференции, посвященной современному развитию искусства Мстеры.

А. Скворцов



Биеннале керамики в Валорисе

Летом 1974 года в Валорисе (Франция) проходила Четвертая биеннале керамики, отныне посвященная памяти Пикассо, столь много сделавшего для развития местного керамического искусства. В экспозиции



демонстрировалось более пятисот произведений художников из 26-и стран Европы, Азии, Северной и Латинской Америки. К традиционной международной выставке был приурочен Второй национальный конкурс молодых керамистов, на который было представлено 220 работ. Большой почетный приз биеннале присужден пяти японским мастерам. Керамисты этой прославленной школы по-прежнему на передовых рубежах. Их работы, сохраняя колорит, присущий именно японской керамике, отличались в то же время необычной для нее масштабностью форм, более весомо звучащей монументальностью. Первый приз получил французский керамист Даниэль Понторо, а Большой приз Генерального совета Средиземноморского округа присужден венгерскому скульптору Виктору Янаки. Многие мастера из социалистических стран получили медали и почетные дипломы. Были отмечены также керамические произведения мастеров из Швейцарии, Великобритании, Турции, Канады и Аргентины. Надо сказать, однако, что многие из премированных работ отличаются не столько техничными нововведениями, сколько изобретательностью и художественной выразительностью и содержательностью. Советские керамисты в четвертый раз принимают участие в Валорисской биеннале. Наша керамика всякий раз получала заслуженно высокую оцен-

ку: премии, золотые и серебряные медали, дипломы. Вероятно, в этот раз наград могло быть еще больше. Отдел советской керамики завидно выделялся в экспозиции своей образной и эмоциональной содержательностью, не уступая в то же время другим коллекциям в мастерстве и техничности. К большому сожалению, наша коллекция по вине Аэрофлота, перепутавшего пункт назначения, прибыла в Валорис с запозданием — после заседания жюри, и потому выставилась вне конкурса. Может быть, в какой-то мере чувство сожаления может смягчить то воздействие нашей современной народной керамики, в частности среднеазиатской, которое явственно видно сейчас в сегодняшней валорисской керамике. Безусловно, оно явилось результатом влияния предыдущей экспозиции, в которой представлялись произведения наших среднеазиатских мастеров. Так, в ателье-магазине валорисского мастера Руже Капрона нам сразу бросились в глаза большие чаши, явно напоминающие хорезмские бадии, и небольшие чаши, заставляющие вспомнить ферганские косы. Конечно, здесь другие материалы, другие краски, другие традиции. Тем не менее само по себе воздействие современной советской среднеазиатской керамики на керамику Валориса примечательно. А. С.

К 35-летию советской Львовщины

Экспозиция Областной сельскохозяйственной выставки, посвященной 35-летию советской Львовщины, которая открылась в сентябре прошлого года, явилась серьезным творческим достижением львовских художников-проектировщиков. Авторы проекта — выпускники Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже Л. Бурман (руководитель группы), В. Шевчук и И. Прокопенко решили экспозицию выставки на основе современных требований художественно-проектного творчества, не «оформили», а сформировали выставку от начала и до конца. Они бескомпромиссно отказались от существовавшего членения помещения на отдельные однотишные боксы и решились на радикальную реконструкцию интерьера павильона. Расчленив пространство на секторы соответственно разделам выставки оригинальными подиумами и специальными архитектурными конструкциями, послужившими опорой для экспонатов, проектировщики одновременно определили и систему маршрутов потока посетителей. В то же время в художественном решении авторы не стремились к какой-то самоцельной «красивости» — оно максимально отвечает и функциональным требованиям экспозиции. Используя опыт художественного проектирования последних лет, авторы разработали модульную систему пропорциональных отношений, которая сформировала в экспозиции объемы масс и форматы плоскостей, продиктовала объем информационного материала, характер шрифтов и даже соотношенность зрительного разнообразия экспозиционных элементов с пестротой живого потока посетителей. Авторы выделили в проекте



основные цвета, определили их оттенки, что позволило сохранить единство цветовой гаммы отдельных секторов и экспозиционного пространства в целом. Доминантой выставки, организующей целостное восприятие всей экспозиции, стал крупный купольный зал павильона. В его центре разместилась пластическая карта Львовской области, над ней в воздушном пространстве — портрет В. И. Ленина, а под куполом — государственные флаги СССР и УССР. В мягком приглушенном свете, на фоне красного пола и стен, расчлененных вертикалями пластических орнаментов, эта выразительная композиция создавала настроение торжественности и явилась идейным центром выставки.

Каждый из сорока разделов выставки, размещенных в отдельных секторах, получил свое оригинальное художественное решение. Важным компонентом образной системы секторов вместе с предметными экспонатами и изобразительными элементами стал фотоматериал, полностью заменивший традиционные живописные сюжетные плакаты и панно. Из фотографий

большого формата авторы комплектовали в каждом секторе своеобразные фотодиорамы. Они вместе с дополнительными пластическими декоративными элементами и надписями создавали впечатление природной среды для экспонатов. Кроме своей прямой иллюстративно-информационной функции, фотографии выполняли и еще одну — декоративно-композиционную: являясь фоном для предметного экспозиционного материала, они связывали экспонаты в единую зрительную непрерывность.

Удачно решена система маршрутов потока посетителей, ритмы и контуры передвижения: замедление и оживление движения потоков, группировка и рассредоточение в общей системе «эстетического события». Конфигурацией подиумов и стендов, характером размещения экспонатов художники создали своеобразные оптические интервалы, облегчающие «чтение» экспозиционного материала.

Решение экспозиции выставки получило похвальные отзывы общественности, положительную оценку художников и искусствоведов.

Н. Баруз

Выставка-продажа народной игрушки



Впервые в Центральном салоне Художественного фонда СССР состоялась в прошлом году выставка-продажа народной игрушки. Длилась она недолго, пестрый товар быстро раскупили московские коллекционеры и любители народного искусства.

Здесь были в основном игрушки из Таджикистана и некоторых областей РСФСР. Из-за спешки, с которой ее устраивали, на нее не попали игрушки известных центров Украины, знаменитой среднеазиатской мастерицы Хамро Рахимовой. Совсем не было изделий из Прибалтики. Особенно жалко, что организаторы выставки не заказали игрушек начавшим работать мастерам в прошлом забытых центров. Не было соломенных игрушек из Пензенской области, которые простотой и традиционностью форм в художественном отношении пре-

восходят манерные и прихотливые белорусские. Могли прислать глиняные свистульки последняя орловская мастерица И. Дербенева и сестры-игрушечницы У. Ковкина и О. Дериглазова из Курской области. Не слепила архаических баб, медведей и всадников сапожковская гончарка М. Сычева. Организаторы выставки не учли целый ряд моментов, связанных со спецификой крестьянского кустарничества. Они не знали или забыли, что крестьяне в большинстве своем занимаются ремеслом с конца осени до весны. В этом же случае искусствоведы и художники были посланы в центры ремесел в разгар полевой страды. Они вынуждены были на своих плечах (летом очень трудно достать в деревне машину) везти в Москву тот небольшой запас игрушек, который по чистой случайности сохранился

у некоторых мастеров. Именно так попали на выставки замечательные балалаечники, гармонисты, петухи и кукушки из Костромской области. Игрушки эти только недавно стали известны специалистам и впервые экспонировались на выставке. Также случайно оказались на выставке-продаже рязанские простейшие архаические «соловьи», напоминающие известную зарайскую свистульку. Их приготовила М. Сычева для базы утильсырья: старьевщики меняют в деревнях эти игрушки на тряпки.

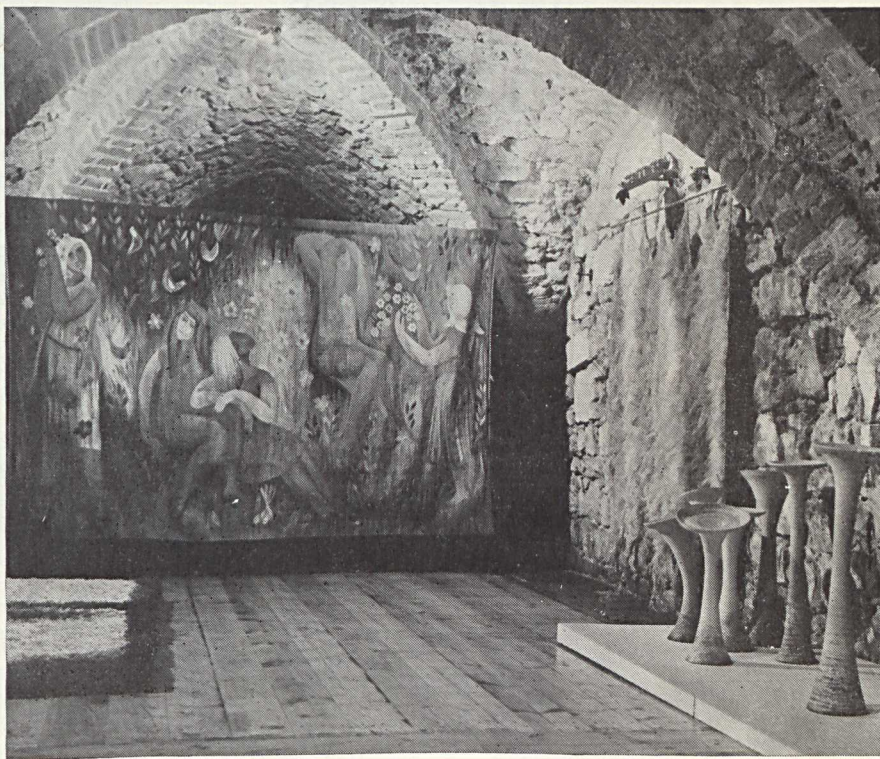
Опыт показывает, что для систематической успешной организации подобных выставок необходима постоянная связь областных отделений Художественного фонда с народными мастерами, систематические заказы на изделия, привлечение молодежи.

Выставки-продажи произведений традиционного народного творчества (а не сувениров по мотивам народного искусства) надо устраивать как можно чаще, поскольку материальная заинтересованность стимулирует развитие художественного ремесла.

А. Ф.



Современная экспозиция в готическом зале



Неожиданность и острота экспозиции нередко позволяют увидеть уже известные произведения в новом свете, как бы заново пережить и открыть их для себя. Такое «открытие» произошло на выставке гобеленов Рудольфа Хеймрата и керамики Фриды Хеймрат, которые были показаны в рижском Музее зарубежного искусства. Выставка экспонировалась в сводчатых залах средневекового замка, сохранившихся в нижнем этаже музейного помещения. Трудно представить себе больший контраст, чем грубая суровая каменная кладка XIV века и мягкие густые фактуры современного гобелена, чем конструктивная четкость средневековых сводов и аморфная пластика современной керамики. Но именно этот контраст, возведенный в экспозиционный принцип, выявил все своеобразие декоративных произ-

ведений рижских художников. Выставка заинтересовывает с первого взгляда и сразу дает сильный эмоциональный толчок восприятию. В центре первого зала — праздничное, напряженное полотно-гобелен «Танец». Хоровод девушек в национальных костюмах, их неторопливо-значительные движения, плавная динамика народного танца органично переданы струящимися линиями гладкого ткачества. Рядом стенд с крушной декоративной керамикой — извивающиеся формы фантастических цветов. Аналогия ритмов объединяет два разных жанра искусства и вовлекает зрителя в атмосферу созерцания и сопоставлений. Вступив под своды основного зала, оцениваешь, как продуманно построен каждый фрагмент экспозиции, с каким тактом подано каждое произведение.

В большой нише помещен гобелен «Садовница» — лирический этюд, выполненный скромными средствами и красками народного ткачества. Но сколько в этом образе наивной простоты, сердечной тонкости, сколько обаяния в серо-лиловой гамме, расцвеченной легким узором северных цветов. Темная ниша, в которую вставлено произведение, изолирует его от окружающих вещей и позволяет сосредоточиться на созерцании этого неброского, но тонкого гобелена.

А напротив, в такой же нише, — огромная ваза с осенним прибалтийским букетом. На фоне серых неотбесанных камней неправильной формы — яркие черные, белые, красные квадраты гобелена с четким геометрическим рисунком «ультрасовременного» стиля; с потолка спускаются мягкие вязанные структуры, а рядом — «колючие» жесткие керамические вертикали. Так, на острых сопряжениях форм и фактур, линий и ритмов, отражающих контрасты времени и художественных приемов, построена выставка.

Но на эти будоражащие контрасты общим флером ложатся цветовые гармонии, которые так характерны для гобеленов Рудольфа Хеймрата. Каждый из них решен в своей цветовой гамме — блеклой, пепельно-желтой, как «Праздник совершеннолетия», в насыщенной, киноварно-красной, как «Танец», в бирюзово-изумрудной, словно летний луг, как «Отдых». Колорит каждого сюжетно-изобразительного гобелена поддержан в экспозиции цветом фактурного ковра, который словно аккомпанирует основной декоративной теме.

Вот таким образом выставка раскрыла перед зрителем в новом ощущении творчество уже хорошо известного художника Рудольфа Хеймрата — разносторонность его дарования и внутренние принципы его художественных поисков, всегда отмеченных одухотворенностью и ясностью мышления. О его же композиционном мастерстве говорит и сама экспозиция, автором которой он сам является.

Л. Крамаренко

«Украинская народная живопись»

Так называлась выставка, которая состоялась в прошлом году в Доме художника Союза художников СССР. Произведения народных мастеров буквально ошеломили зрителей феерической россыпью красок, которые как бы создают особую цветовую радиацию в окружающее пространство. А между тем у народных живописцев не так уж много «профессиональных секретов»: они рисуют на белой бумаге, пользуются гуашью и акварелью.

Новый вид народной живописи представляет собой оригинальный сплав народных настенных росписей и лубка. Именно в русле этой современной народной живописи находится творчество М. Примаченко, Е. Мироновой, М. Буряк, сестер Ирины и Софии Гоменюк и других мастеров.

Мастера прочувствовали, осмыслили и воплотили в своих произведе-



няются обычно на контрастном сопоставлении вертикали — человеческих фигур, и горизонтали — чаще всего спокойного ландшафта. Обязательно выделяются главные «действующие лица» и второстепенные. Люди — это исполненные достоинства персоны, доброжелательные и приветливые, они смотрят прямо на нас, как бы приглашая принять участие в событии.

Нередко в композицию вводятся и надписи, которые непосредственно связаны с украинским фольклором, да и сами народные живописцы подчас обнаруживают незаурядный поэтический талант. Новые впечатления, уже не связанные лишь с образным отражением природы, требуют новых форм выражения, новых творческих импульсов. Сегодня все отчетливее проявляется индивидуальность мастера, его авторское «я», его обращение к сюжетному изображению.

В наше время народные живописцы не только создают работы станкового характера — «картины», иллюстрируют детские книжки (широко известны иллюстрации М. Примаченко к детским стихам Михаила Стельмаха, Е. Мироновой к книжке «Считалочка»), рисуют плакаты, расписывают фарфор, работают над монументальными росписями в архитектуре.

Н. Великоцкая

И. Скицюк.
«Кожмяка». Б., гуашь

И. Шостак.
Композиция «Слава труду». Б., гуашь.

М. Буряк
Цветок в вазе. Б., гуашь

И. Гоменюк
«Степные маки». Б., гуашь

ниях — каждый по-своему — ту совершенную эстетическую гармонию, которая никогда не нарушается в природе.

В композициях Марии Примаченко мы видим персонифицированные, невиданные цветы, цветы — раздумья, цветы — посвящения («Цветы космонавтики», «Октябрьские цветы», «Молодым матерям, которые родили сына или дочь» и др.) Иван Шостак большие и волнующие темы также воплощает в образах цветов — он виртуозно владеет пластикой цвета, своеобразным «живописным рельефом». У Елизаветы Мироновой цветы, как правило, плоскостные, малолепестковые, они более всего напоминают розу (мальву) — любимый цветок украинского села.

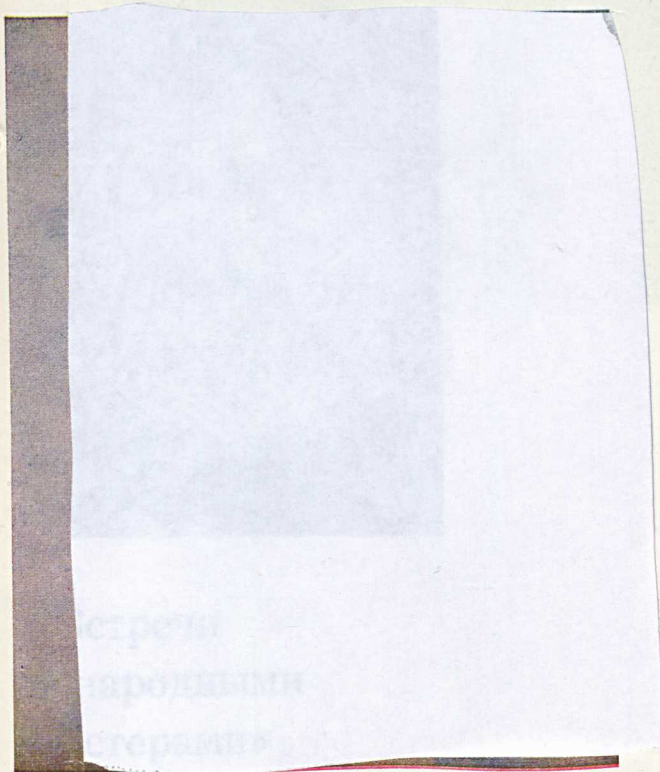
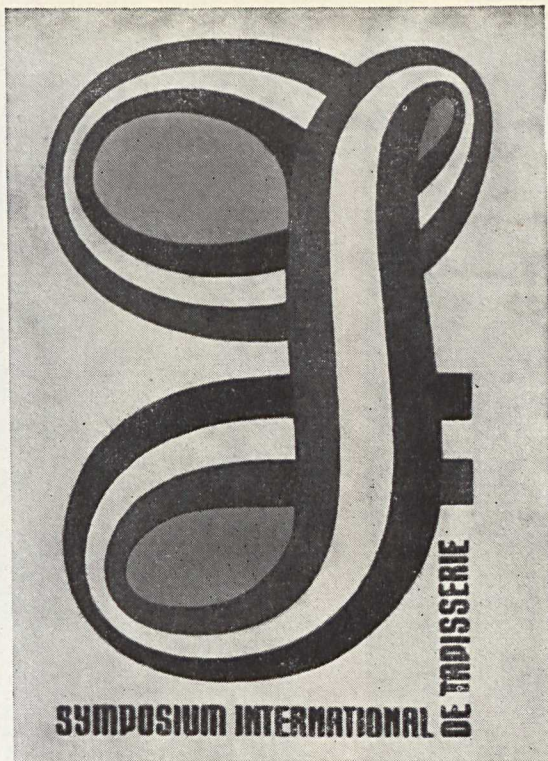
Довольно часто народные живописцы вводят в композицию изображение человека. Подобные сцены



I Международный симпозиум по гобелену

Около месяца — с 18 сентября по 15 октября проходил 1-й Международный симпозиум по гобелену на базе Дома творчества в Дзинтари.

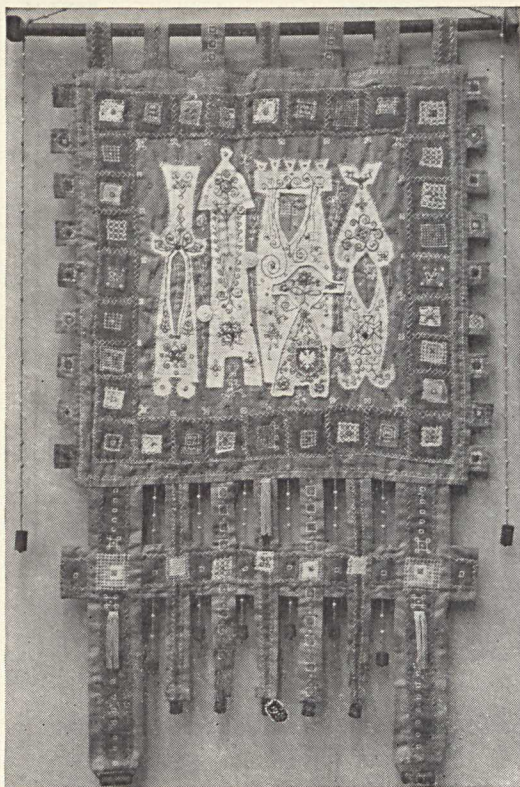
В нем приняли участие 30 художников Советского Союза — представителей 14 союзных республик, и 11 зарубежных гостей. В составе советской группы были такие известные мастера как Р. Хеймрат, Д. Уметов, Г. Кандарели, Р. Богустова, Э. Вигнере, но преобладала молодежь. Среди зарубежных художников — А. Шафраньска и Х. Кубик из Польской Народной Республики, П. Митрева и В. Овчаров из Народной Республики Болгарии, Е. Леготска и В. Водак из Чехословацкой Социалистической Республики, Г. Шаар из Германской Демократической Республики, В. Михаеску и А. Никула из Социалистической Республики Румынии,



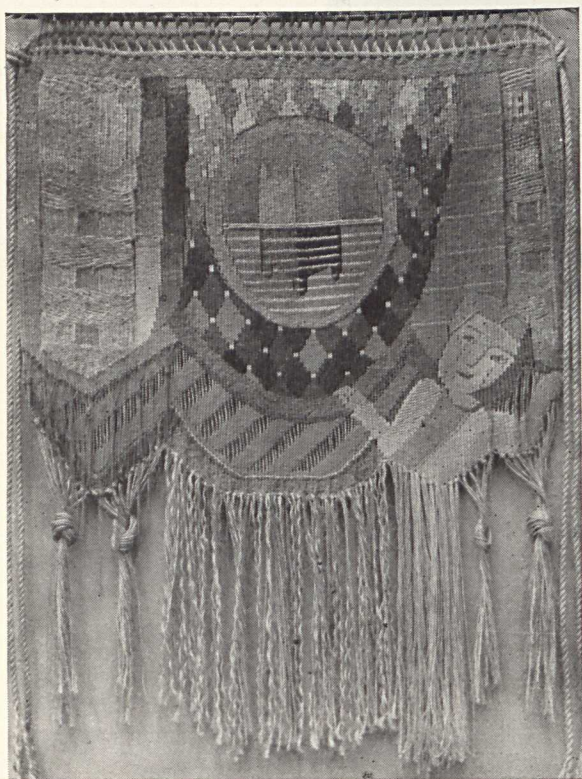
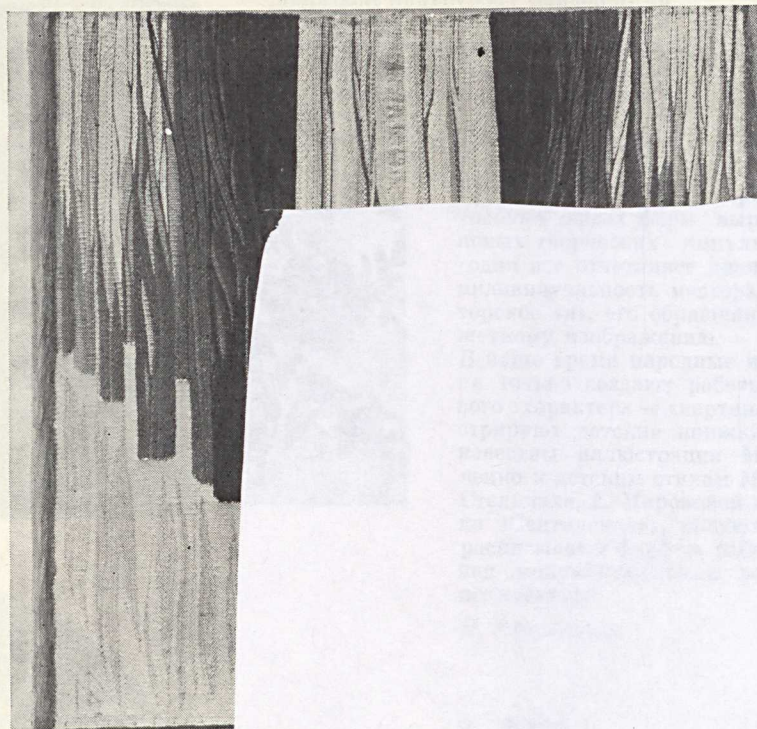
Л. Гечер и Е. Пинтер из Венгерской Народной Республики. Симпозиуму предшествовала большая подготовительная работа, которую вел Оргкомитет. В него вошли представители правления СХ СССР и Латвийской ССР, Художественного фонда СССР и Латвии, ряд известных художников гобелена.

Была разработана программа симпозиума, оборудованы мастерские с ткацкими станками для каждого участника, заготовлен разнообразнейший материал для ткачества. Условиями симпозиума предусматривалось собственноручное выполнение гобелена размером до 2-х метров на тему «Столицы социалистических государств и союзных республик». Все художники с большой ответственностью и серьезностью подошли к теме. Во многих работах образ города нашел конк-

Участники симпозиума.
Павлина Митрева
Гобелен «Красная заря». НРБ
Медаль участника симпозиума.
(Автор Гунар Курке.)



ретно-изобразительное воплощение, в других тема трактовалась в более широком, иногда философском плане, как обобщенный образ родного города, края, родины. Были и отступления от задания, но все участники исходили из образно-тематических принципов решения. Обстановка подлинного творческого энтузиазма послужила основой атмосферы настоящей дружбы, доброжелательства и особой теплоты в отношениях друг с другом. Двери всех мастерских были всегда открыты, можно было войти к каждому, обменяться впечатлениями, поспорить. Несмотря на широкий обмен опытом, все созданные произведения отличались самостоятельностью художественного языка, манер, техник. Каждый из художников раскрыл в произведении свой особый мир мыслей и чувств. Выставка произведений участников симпозиума, открывшаяся в помещении рижского Музея зарубежного искусства, оказалась настолько интересной, что ее оставили для публичного обозрения на подлота — два месяца. К числу наибольших творческих удач можно отнести гобелены: Б. Мигалья «Рубежи»



(Ленинград), Ю. Гр...
Москва» (Москва), Д...
та с беркутом» (Фр...
дарели «Тбилисская...
лиси), М. Яяни «Т...
ли»), С. Брынчану «...
мотив» (Кишинев), ...
«Город князя Льва» (Львов), Р. Бо-
густовой «Старая Рига» (Рига),
А. Атаева «Каракум» (Ашхабад)
и другие. С интересными по за-
мыслам и исполнению гобеленами
выступили иностранные участники
симпозиума: А. Шафраньска (Поль-
ша), В. Овчаров и П. Митрева
(Болгария), Е. Леготска (Чехосло-
вакия), Л. Гечер (Венгрия). На-
ряду с напряженной творческой ра-
ботой участники симпозиума про-
вели встречи с рижскими худож-
никами, побывали в музеях, на
экскурсиях, концертах. Почти каж-
дый вечер в гостиной Дома творче-
ства проходили творческие вечера
встречи с показом диапозитивов и
фотографий работ мастеров гобеле-
на из социалистических стран и
из союзных республик нашей стра-
ны. Интересные разговоры о совре-
менном гобелене возникали и во
время таких вечеров и в повсед-
невном общении художников.

одного
под-
исти-
спе-

и-
рили

всех организаторов симпозиума и
выразили единодушное пожелание
продолжить начатую традицию —
проводить в дальнейшем между-
народные симпозиумы по гобелену.

Т. С.

Хендрих Кубих
Панно «Родина». ПНР

Василь Овчаров
Гобелен «Полет». НРБ

Борис Мигаль.
Гобелен «Рубежи». РСФСР

Евгения Леготска.
Гобелен «Братислава». ЧССР
Фото А. Тоше

Эдуард Михайлович
Криммер
(1901—1974)

Трудно осознать, что Эдуард Михайлович Криммер, воплощение кипучей энергии и творческого горения, ушел из жизни. С его именем в коллективах ЛОСХа и завода им. М. В. Ломоносова всегда было связано представление о неутомимых художественных исканиях, мастерстве и высокой культуре, таким он останется жить в своих произведениях и в сердцах товарищей по искусству.

В 1923 году Э. М. Криммер приехал в Ленинград, и с этих пор началась

непрерывная учеба и напряженный творческий труд. Сначала он работает в основном в области иллюстрирования и оформления детской книги. И только в 1948 году художник соприкоснулся с декоративно-прикладным искусством, увлекшись стеклом. В 1950 году по рекомендации В. И. Мухиной Криммер поступает на фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова, где и протекала до последнего времени его основная художественная деятельность.

Все эти годы художник постоянно и много работает с натуры, в его наследии множество интересных и своеобразных живописных этюдов и рисунков. Просматривая его пейзажи и натюрморты, убеждаешься: именно здесь заложены будущие пластические и цветовые решения формы и росписи в фарфоре.

Почти 25 лет отдано работе в этом материале — материале трудном, строгом и требовательном. Создавая новые декоративные решения сервизов и ваз, Криммер всегда шел от мысли к приему, от идеи к форме.

Его искусство — новаторское, индивидуальное по авторскому почерку,

постоянно получало высокую оценку художественной общественности, критики и зрителей. Многие из его сервизов: «Березка», «Праздничный», «Золотые петельки», «Свадебный» и другие были отмечены медалями и дипломами на всесоюзных и международных выставках. В 1970 году Криммер в числе других художников завода им. М. В. Ломоносова получил Государственную премию РСФСР им. И. Е. Репина. Он был удостоен также звания заслуженного художника РСФСР. Криммер многие годы вел большую общественную работу в ЛОСХе как член правления и член бюро декоративно-прикладной секции, состоял во всесоюзных и республиканских выставочных и различных творческих комиссиях. К его мнению всегда прислушивались. Его мысли о развитии советского искусства были проникнуты гражданственными идеями, философским обобщением, углублением в суть творческого процесса.

Эдуард Михайлович Криммер всегда будет жить в памяти тех, кто знал его и работал вместе с ним.

Редакция и редколлегия «ДИ СССР»

Рецензии



«Встречи с народными мастерами»

Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма издало после смерти Аллы Соколовой ее книгу «Встречи с народными мастерами»*.

Главное в этом труде Аллы Соколовой — ее любовь к творцам узбекского народного искусства и глубокое понимание их художественных интересов и дела, их радостей и тревог. Многолетняя работа в местной промышленности Узбекистана и Республиканском отделе Художественного фонда дали ей возможность всесторонне ознакомиться с народным искусством Узбекистана, зафиксировать и карандашом и фотокамерой интерес-

ные факты. Личные контакты с народными мастерами позволили ей собрать богатейший этнографический и искусствоведческий материал почти о всех отраслях художественного творчества современного Узбекистана.

Книга включает шесть очерков-портретов известных мастеров — художников декоративного искусства республики.

Литературно-художественный жанр очерков не лишает их яркой искусствоведческой и этнографической направленности, научной достоверности. Книга написана талантливо. Она иллюстрирована фотографиями, исполненными самим автором. Каждый очерк открывается фото-портретом мастера и содержит несколько иллюстраций его произведений.

Вот герой первого очерка, патриарх узбекских резчиков по дереву Ата Палванов — «...преклоняюсь перед ним, перед его спокойствием столетнего человека, перед каждой работой его талантливых рук... Он оставляет после себя великий памятник — целый город изумительных узоров, изысканность, красоту» (стр. 13). Рассказ об А. Палванове, немного грустный, но и достаточно деловой — в нем сообщается о традиции резьбы по дереву прославленных хивинских мастеров. 106 лет прожил в Хиве Ата Палванов, он умер через два месяца после смерти молодого автора книги. Другой хорезмиец — замечательный керамист Раимбай Матчанов из селения Ханки, работающий в гончарном цехе Ханкинского райпромкомбината. Мы узнаем историю местной промысловой кооперации, реорганизованной в начале 60-х годов; узнаем, как создается великолепная хорезмийская бадия — глубокое блюдо на высоком круглом поддоне и многое другое. Серьезно, сосредоточенно лицо Махмуда Усманова — потомственного

резчика по ганчу. Он снят за работой — он занят окончательной зачисткой белого кружева резных узоров. Этот мастер, художник и педагог, проявив огромное упорство, не оставил «дело предков на дороге» (стр. 31), доказал жизнеспособность орнаментальной резьбы по ганчу в современном архитектурном декоре Узбекистана.

Якубджан Рауфов — старейший в Узбекистане мастер росписи, орнаменталист-виртуоз запечатлен в минуты сосредоточенного раздумья.

Теперь, когда не стало ни Ата Палванова, ни Якубджана Рауфова, мы особенно ценим их живые портреты, оставленные Аллой Соколовой в ее очерках и фотографиях.

Фото запечатлело добродушную улыбку Махкама Облакулова, знаменитого мастера-керамиста из Ургута. Он воевал под Москвой, под Сталинградом, Харьковом, Львовом, Варшавой. О нем А. Соколова пишет с особенной теплотой, щедро раскрывая творческую атмосферу, весь художественный настрой большой дружной семьи этого мастера. Солидджан Ташпулатов — потомственный художник-ткач из Маргилана — герой последнего из шести очерков, содержащего интереснейшие мысли мастера о сложных процессах узоротворчества оригинальных местных тканей.

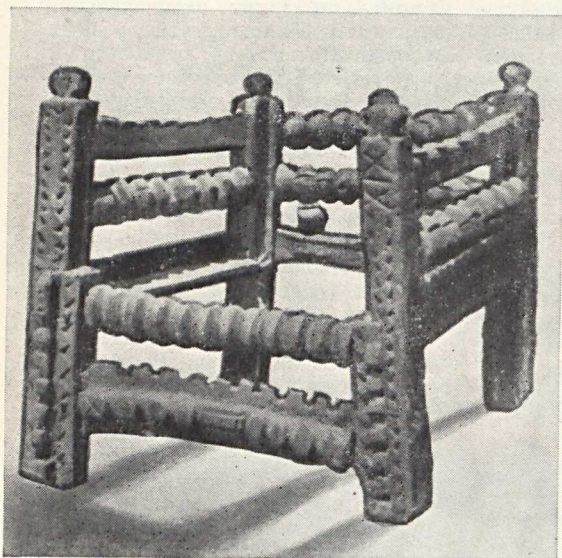
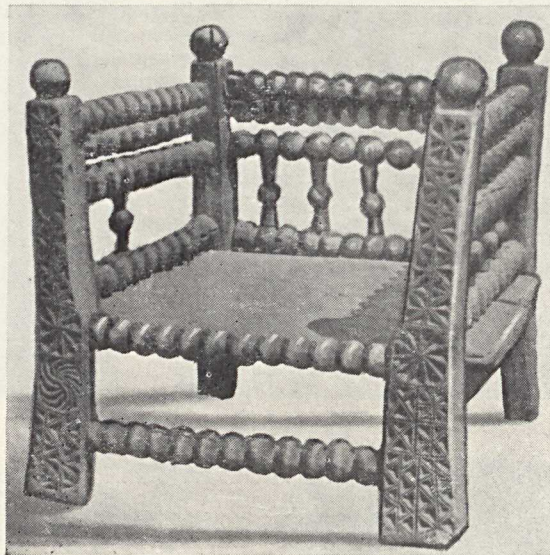
Как справедливо замечено в одной из рецензий на эту книгу, в ней, кроме шести очень выразительных портретов народных мастеров, естественно возникает седьмой — яркий живой портрет самого автора.

Тираж книги (3000 экз.) далеко не удовлетворил всех запросов на нее. Очерки заслуживают переиздания, перевода на узбекский язык, лучше — полиграфического исполнения, а также возможного дополнения из материалов, собранных Аллой Соколовой.

Н. Аведова

* А. Соколова. Встречи с народными мастерами. Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма. Ташкент, 1973.

Кресла-сакарцхули



До настоящего времени в горных районах Грузии можно найти уникальные образцы народного искусства — деревянные кресла-сакарцхули, сохранившие без изменений в течение многих столетий свои формы и декор. Это подтверждается изображениями кресел на уцелевших древних каменных рельефах, на найденных при раскопках металлических кубках, на средневековых фресковых росписях и иконах.

Значение кресла-сакарцхули в жизни каждой семьи было велико. Оно принадлежало старейшему члену семьи, чаще всего главе семейства. Кроме главы семьи в кресло никто не имел права садиться.

Кресло бережно сохранялось и переходило по наследству от отца к сыну, поэтому его часто называли «родовым креслом». Креслу отводилась большая роль в судебных разбирательствах, на праздниках, в религиозных обрядах, связанных с культом предков.

Кресла-сакарцхули встречаются двух видов: в Верхней Сванетии — четырехножные, а в Раче и Картлинии — трехножные.

Конструкция кресел во всех известных образцах стабильна. В четырехножных креслах

четыре ножки-стойки соединены между собой рядами горизонтальных перекладин. Перекладины выполнены либо в виде ряда шарообразных бус-«чалангири» с баясинами-«кочи» между ними, либо в виде досок, врезанных концами в стойки. Для большей устойчивости ножки книзу расширены. Сиденье устроено из досок, положенных на две боковые перекладины. Между двумя передними стойками, ниже сиденья, из досок или чалангири с баясинами сделано ограждение, что придает креслу большую устойчивость и монументальность.

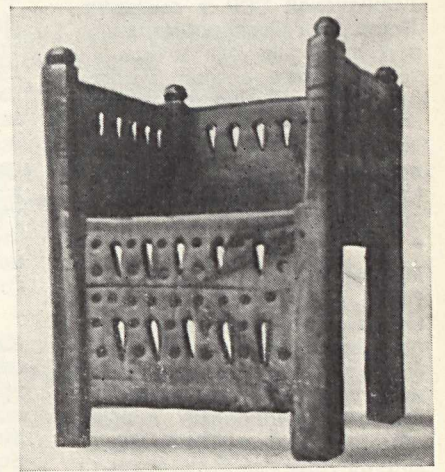
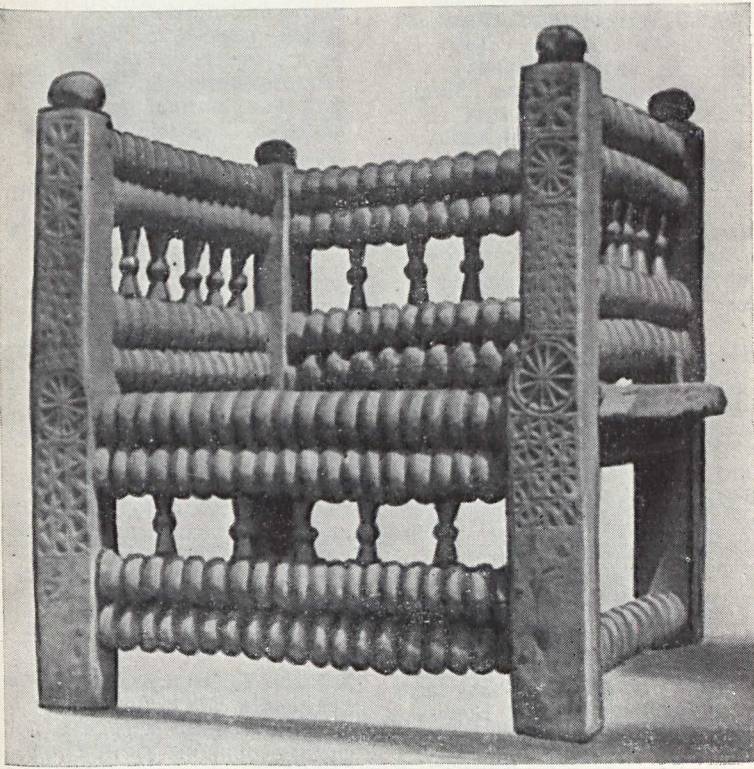
Во всех известных образцах стойки завершены шаровидными булавами — «куштули». Несомненно, эта утилитарно-художественная деталь одновременно выражает и символическое значение кресла. Булава, как древний знак начальственной власти, подчеркивает принадлежность кресла главе семьи, имеющему власть над остальными ее членами.

Конструкция трехножного кресла сохраняет природные формы строительного материала. Сиденье кресла сделано из половины окружности бревна, поэтому размеры бревна диктуют размеры и

Кресло из Жибиани

Кресло из сел. Муркмели

Кресло из краеведческого музея г. Они



форму сиденья. Форма сиденья в свою очередь обуславливает устройство трех ножек-стоек: две по бокам и одну сзади. На верхние концы стоек насаживалась полукруглая перекладина-спинка, которая выделывалась из того же бревна, что и сиденье, поэтому полностью повторяет его очертания. Пространство между перекладиной и сиденьем заполнено ограждением в виде балясин-«кочи» или вертикально поставленных дощечек, заведенных в желоб сиденья и перекладины.

Конструктивное и утилитарное начало в креслах-сакарцхули составляет органичное единство с эстетическим, что делает их художественными произведениями искусства. Кресла покрыты резьбой. В четырехножных креслах резьбой чаще всего украшены передние грани стоек, а в трехножных — внутренняя поверхность перекладины. Мотивы резьбы отражают значение сакарцхули как родового кресла. Это всевозможные розетки, символизирующие плодородие и вечность жизни. Часто розетки располагаются парами и по три, выражая идею родительских пар, идею продления рода. Среди розеток нередко встречается борджгала — знак

охранения рода от дурного глаза. Розетки композиционно увязываются с мотивами треугольников, ломаных линий, «лестниц», «перьев», кружков и др. Создавая такие композиции, народные мастера, никогда не делали их симметричными. При этом асимметричные композиции, не нарушая единства, всегда приведены к полному равновесию.

В обработке кресел прослеживается связь с архитектурными деталями жилых и хозяйственных построек. Это создает единство стиля, отвечает целостности всей художественной культуры. Так, форма чалангири, балясин, резных досок кресел встречается в ограждениях лоджий, крылец жилых домов, в стенах хозяйственных построек, а мотивы резьбы кресел соответствуют мотивам в интерьерах жилищ.

В настоящее время новая культура вошла в быт населения самых отдаленных районов Грузии. Вместе со строительством новых жилых домов и приобретением современной мебели происходит быстрое уничтожение старинных образцов. Если еще лет 30—40 тому назад в Верхней Сванетии, самой высокогорной и труднодоступ-

ной части Грузии, старинные лари-скиври, скамьи, кресла имелись почти в каждой семье, то сегодня они являются большой редкостью. Быстрая гибель старинных предметов связана в последнее время и с массовым переселением жителей горных районов в долины. Как правило, старую мебель и утварь на новое местожительство не перевозят, а оставляют или просто уничтожают. К сожалению, коллекции музеев экспонатами мебели пополняются крайне медленно. В музеях известно не более десяти образцов четырехножных кресел и еще меньшее количество трехножных*. При этих обстоятельствах неотложная работа по бережному сбору, сохранению и популяризации уникальных образцов народной мебели приобретает большое культурное значение. Иначе через несколько лет и те образцы, которые еще кое-где сохранились, погибнут безвозвратно, как погибли сотни других, никем не обследованных и не зафиксированных.

И. Таварткиладзе

* Образцы кресел-сакарцхули опубликованы в следующих работах:
 И. Бартоломей. Поездка в Вольную Сванетию. ЗКОИРГО, кн. III, 1855;
 Г. Читая. Сванские кресла. Вестник Музея Грузии, вып. II. Тифлис, 1925 (на груз. яз.);
 Г. И. Лежава, М. И. Джандиери. Архитектура Сванетии. М., 1938;
 Н. Чубинашвили. Грузинская средневековая художественная резьба по дереву. Тбилиси, 1958;
 М. Гараканидзе. Грузинское деревянное зодчество. Тбилиси, 1959.

Только факты

Ленинабад. В дни празднования 50-летия образования Таджикской ССР и создания Компартии Таджикистана в столице республики был торжественно открыт памятник В. И. Ленину. Монумент сооружен по проекту москвичей — скульптора Н. Щербакова и архитекторов И. Гунста, Л. Верховского, В. Веселовского.

Москва. В декабре прошлого года здесь прошел Пленум Союза художников СССР и Академии художеств СССР совместно с Министерством культуры СССР и Госкомиздатом, посвященный проблемам книжной графики. Накануне Пленума была открыта традиционная Одиннадцатая выставка книжной графики московских художников, отразившая современное состояние художественной иллюстрации и книжного оформления. В ней приняли участие более двухсот художников.

Тбилиси. Академия художеств Грузии, отметившая свое 50-летие, награждена орденом Трудового Красного Знамени за заслуги в развитии советского изобразительного искусства и подготовке кадров художников и архитекторов. На четырех факультетах Академии сейчас обучается более 900 студентов.

Кельме. В этом литовском городе открылся памятник советским воинам-освободителям. Автор памятника — местный скульптор Ю. Ляуданскис.

Барановичи. Близ города Барановичи создан мемориальный комплекс в память о трех тысячах граждан Чехословакии, расстрелянных здесь фашистами в июне 1942 года. Памятник состоит из двух 14-и метровых бетонных вертикалей, напоминающих столбы проволочных заграждений концлагерей. Между ними скульптурные рельефы рук, устремленные к набатному колоколу. Стена около братских могил выложена камнями, собранными на полях Белоруссии. На мемориальной доске надпись «Светлой памяти чехословацких братьев». В мемориальный ансамбль входит поворотный знак «Урочище Гай» на шоссе и бетонный брус на проселочной дороге «Порог жизни и смерти». Авторы мемориала — московский скульптор М. Альтшулер, белорусские архитекторы А. Макаров, А. Маренич, москвич Н. Миловидов.

Москва. В соответствии с решением совещания министров культуры социалистических стран Министерство культуры СССР и Союз художников СССР летом устраивают в Москве международную художественную выставку «Тридцать победных лет», посвященную 30-летию победы над фашиз-

мом. В экспозиции будут представлены произведения, созданные с 1945 по 1975 гг. В специальный раздел войдут произведения, посвященные борьбе с фашизмом, которые были созданы в период второй мировой войны и в годы антифашистского движения.

Львов. Художественная общественность Львова отметила 70-летие Павла Николаевича Жолтовского, известного исследователя украинского искусства, автора ряда монографий. Кандидат искусствоведения П. Жолтовский — научный сотрудник Гос. музея этнографии и художественного промысла АН УССР во Львове.

Москва. Правительство Российской Федерации и ВЦСПС приняли предложение Архангельского облисполкома, Министерства культуры РСФСР, Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и Центрального совета по туризму и экскурсиям ВЦСПС о реорганизации Соловецкого историко-архитектурного музея-заповедника (филиала Архангельского областного краеведческого музея) в Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник Управления культуры Архангельского облисполкома.

Минск. Главный фасад Белорусского государственного института по проектированию предприятий пищевой промышленности украсило мозаичное панно «Горьчество Октября» художника А. Кищенко. Площадь его 336 кв. метров. Материал — стекло Липчанского стеклозавода. Исполняли выпускники Минского художественного училища А. Сиренко, Г. Чистый, В. Романкевич, В. Батуз, И. Бокий.

Друскининкай. Здесь прошел традиционный «День кузнеца», устраиваемый раз в три года общественными организациями города-курорта, объединением художественных промыслов «Дована», Литпотребсоюзом, республиканским Дворцом народного искусства, редакцией журнала «Швитурис». В составе жюри были — архитектор, лауреат Ленинской премии В. Чеканаускас, председатель общества народного искусства директор Художественного музея Литовской ССР П. Гудинас, кузнец колхоза им. Кирова Мажейкяйского района П. Мажиекис и другие. Самые лучшие кузнецы республики боролись за звание «Кузнец из кузнецов». Они должны были выковать лемех, подкову, мотыгу, металлическое «солнышко», подсвечник, подковать коня. Большой приз кузнеца Игнатаса завоевал Пранас Мажиекис.

Москва. Совет Министров РСФСР провел совещание с художниками, колористами, дессинаторами, конструкторами, модельерами, работающими на швейных, трикотажных, текстильных предприятиях республики. Совещание было

посвящено вопросам улучшения эстетического качества изделий массового спроса, повышения роли художников, колористов, модельеров, работающих в промышленности.

Киев. В новом музее Великой Отечественной войны экспонируется диорама Днепровской битвы — борьба за Лютежский плацдарм. Монументальная композиция (11×4 м) запечатлела атаку советских воинов, их массовый героизм. Авторы диорамы В. Парчевский, А. Константинопольский, А. Хмельницкий, В. Мокрожицкий — участники войны.

Москва. В дни празднования 50-летия искусства советского Палеха группе палехских художников за заслуги в области изобразительного искусства и подготовке кадров художников Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетные звания: народного художника РСФСР Голикову Николаю Ивановичу, Ермолаеву Борису Михайловичу, Котухиной Анне Александровне; заслуженного художника РСФСР Белоусову Роману Леонидовичу, Борунову Александру Васильевичу, Ковалеву Алексею Викторовичу, Кочупалову Алексею Дмитриевичу, Чалунину Павлу Федоровичу; заслуженного работника культуры РСФСР Астахову Вячеславу Ивановичу.

Кубачи. Исполнилось 50 лет Кубачинскому комбинату художественных изделий. Древнее искусство златокузнецов этого дагестанского аула достойно продолжают замечательные художники-граверы по драгоценным металлам. Многие из них — члены Союза художников СССР, участники всесоюзных и международных выставок.

Вологда. Кружевница Вологодского объединения «Снежинка» Нина Ивановна Васильева за трудовую доблесть удостоена высокого звания Героя Социалистического Труда. Более сорока лет жизни отдала она искусству плетения кружев.

Киров. В выставочном зале Кировского художественного музея имени А. М. Горького в конце прошлого года состоялась областная выставка художественных изделий и сувениров, посвященная 600-летию города (бывш. Вятка). Участниками выставки стали художники и мастера Кировского объединения «Вятка» по выпуску детских игрушек, фабрики строчевышитых и кружевных изделий имени 8 марта, Кировской экспериментальной фабрики художественных изделий и мастерских дымковской игрушки.

Каунас. Здесь в Музее М.-К. Чюрлениса состоялась выставка художницы Регины Морквенене, главного художника фабрики «Кауно аудиный», заслуженного работника промышленности Литовской ССР. В экспозиции были представлены ткани разного колорита и расцветок, многие из которых включают элементы народного орнамента.

Ленинград. В помещении Ленинградского отделения Союза художников РСФСР в декабре 1974 года была открыта выставка работ В. Васильковского — профессора Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой, керамиста, архитектора и графика. На выставке были представлены фотографии монументальных композиций В. Васильковского на каменных торцах здания телецентра на ул. Чапыгина, декоративные решетки и фонтаны ленинградских мостов, оформление сквера около нового памятника Н. А. Некрасову.

В разделе керамики зрители увидели сервиз из 15 предметов «Воспоминания в Царском Селе», посвященный Пушкину, декоративные тарелки с портретами Суворова и Кутузова, со знаками Зодиака, вазы «Табун» и «Парис», фляги из шамота и другие изделия. Заканчивалась экспозиция рисунками В. Васильковского, где были показаны портреты петербургских архитекторов.

Москва. Президиум Академии художеств СССР присудил свои ежегодные медали и почетные дипломы за 1974 год авторам лучших произведений советского изобразительного искусства и искусствоведения.

Среди удостоенных серебряных медалей А. Васильев — за оформление спектакля по пьесе А. Н. Островского «Лес» в Малом театре; Б. Павловский — за книгу «У истоков советской художественной критики»; Д. Уметов — за кошмы «Хозяин гор» и «Танец радости». Группе живописцев, скульпторов, архитекторов и мастеров народного искусства присуждены дипломы.

Вильнюс. В Художественном музее Литовской ССР была открыта выставка «Мастера народного искусства к 70-летию Саломеи Нерис». 52 мастера показали деревянную скульптуру, живопись, графику. Многие произведения навеяны сюжетами поэм-сказок литовской поэтессы.

Москва. В Государственном музее искусства народов Востока открыта выставка «Декоративно-прикладное искусство Китая XVI—XX веков» из коллекции музея, насчитывающей 14 тысяч произведений. В одной из витрин воссоздан уголок жилой комнаты XIX века. В витрине с фарфором представлены изделия XVII—XX вв., в других — вышивки шелком и золотыми нитями, художественные лаки, бронзовые сосуды, инкрустированные золотом и серебром, перегородчатые эмали, резная слоновая кость, предметы из дерева.

ПОПРАВКИ
В журнале № 12 за 1974 следует читать
на стр. 33:
Стенка раки Зосимы Соловецкого. 1566
на стр. 34:
Израец. I половина XVIII в. Россия
Гос. музей архитектуры им. А. В. Щусева. Москва
на стр. 35:
Ваза XVIII в. Дельфт. Нидерланды

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3(208) 1975
Основан в 1957 году

В номере:

«Советский гобелен-2»

1

Т. Стриженова

Гобелен и образ

6

В. Савицкая

Гобелен и пространство

10

И. Страутманис

Гобелен и интерьер

13

К. Кантор, Л. Полищук,
Н. Дмитриева, Л. Переверзев,
Е. Розенблюм, В. Зинченко,
С. Ерлашова

Беседы о восприятии искусства

23

С. Хан-Магомедов

Новая форма в традиционной среде

29

Н. Степанян

«Вечные формы» в современном
восприятии

32

Тринадцать мнений о новом МХАТе

38

Академик
Б. Рыбаков

Макрокосм в микрокосме
народного искусства

44

Заключение дискуссии о семантике

45—53

Хроника

54

Страница коллекционера

И. Таварткиладзе

Кресла-сакарцхули

56

Только факты

Редакционная коллегия

И. о. главного 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.
Ладур М. Ф.
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.

И. о. зам. гл. ред.
Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:

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

Главный художник

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотохудожник
Фотографы:

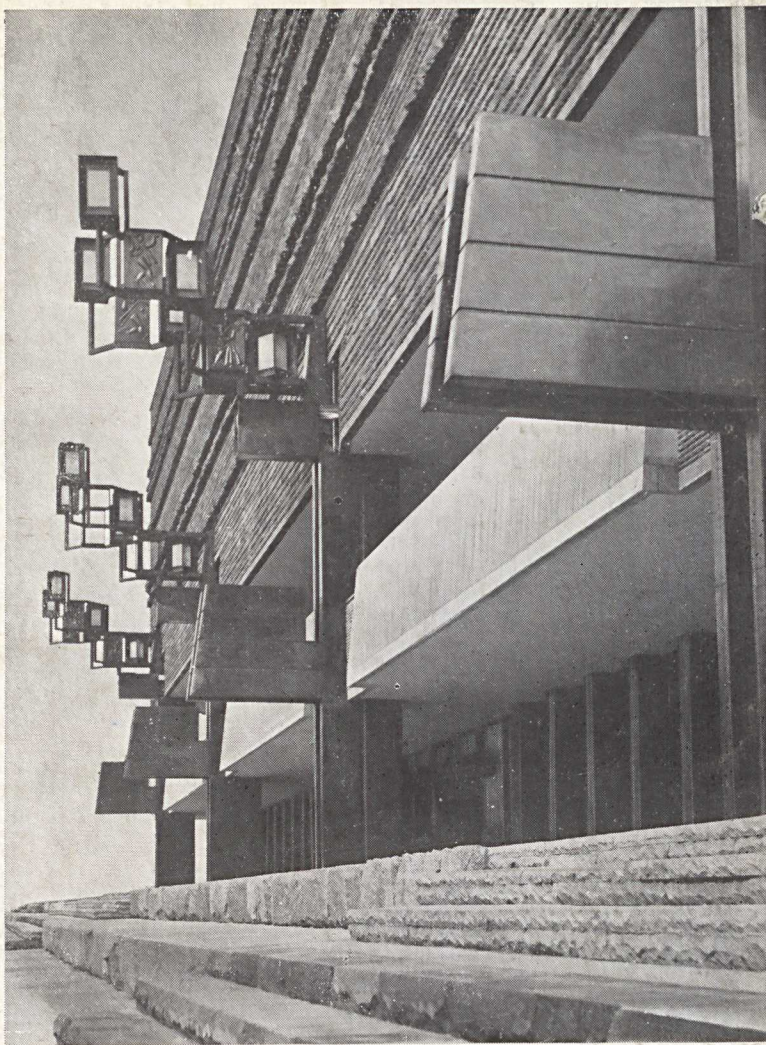
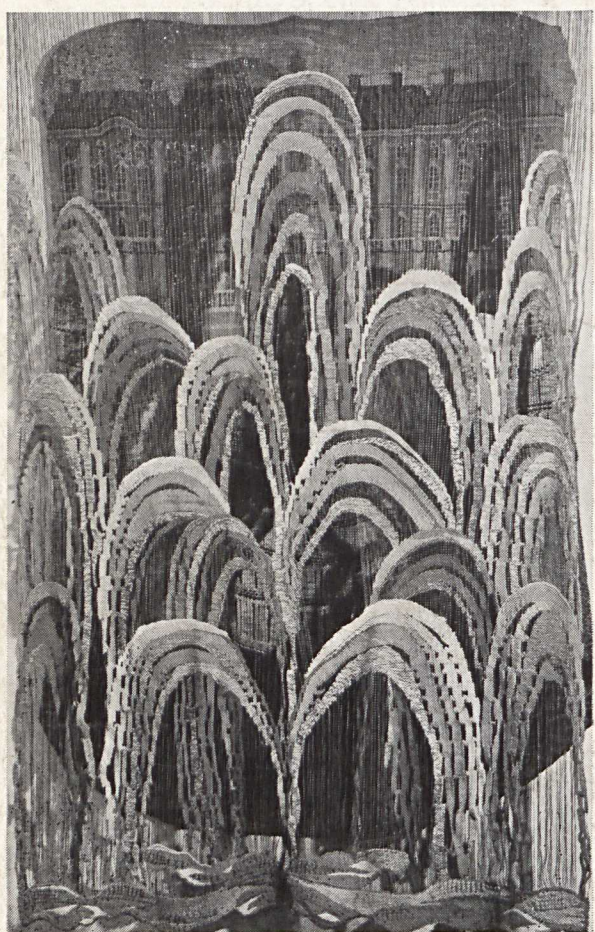
Аникст М. А.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. И.
Жиляков А. К.
Мезенцев Ю.
Онанов С. И.
Селиверстов И. А.
Тоше А.
Цинин И. А.
Янайтис Г. В.

На обложке:
Агнешка Шафраньска
Гобелен «1-й симпозиум
гобелена». ПНР

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 13.I.1975
A04591.17.II.1975
Бумага мелованная
Формат 70x90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 7
Зак. 6259. Тираж 29 500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва
Мало-Московская, 21



В номере:

«Советский гобелен-2»

Гобелен и образ

Гобелен и пространство

Гобелен и интерьер

Беседы о восприятии искусства

Новая форма в традиционной среде

«Вечные формы» в современном восприятии

Тринадцать мнений о новом МХАТе

Заключение дискуссии о семантике

