



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОС.
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТ.
И. А. НЕКРАСОВ

Пафос пролетарского интернационализма

И. КЛЫЧЕВ

делегат XXV съезда КПСС,
народный художник Туркменской ССР

Чем больше дней, недель, месяцев проходит с момента окончания XXV съезда КПСС, тем яснее я вижу, какой громадный творческий импульс дала всем нам, советским людям, царившая на съезде духовная атмосфера — атмосфера свободы и созидания, побуждающая каждого по-новому соотносить проблемы, с которыми он сталкивается в работе, с общими перспективами развития страны и мира. В последнее время меня особенно волнует проблема национальной формы в искусстве. Сложность ее, как представляется, в том, что современное искусство — подлинно современное — невозможно, если художник не будет жить жизнью всего мира, его заботами и интересами, и в то же время каждый из нас остается сыном своего народа, национальным художником, выражающим дух народа, его культуру, его особенности. Я люблю свою республику, ее своеобразие, ее красоту, ее людей, ее неповторимый колорит. Все это питало и питает мои собственные поиски в искусстве.

История показывает, что национальные художественные традиции всегда имели и общемировое культурное значение. Однако, если раньше процесс сложения и развития национальных культур шел стихийно, то сейчас он должен идти осознанно. Взаимодействие, координация различных культур — процесс неизбежный, и только подлинно творческое решение этой проблемы может быть плодотворным, может уберечь от опасности ухода в музейное прошлое, от механического соединения национальных черт и абстрактной «современности», от экзотических вывертов, которые встречаются в работах отдельных художников. Только органически целостное, боевое, гуманное искусство — только такое искусство может быть и подлинно национальным, и близким всем людям сегодня.

Вот о чем я думал накануне съезда, трудясь над своими последними работами. Но когда съезд закончился и я вернулся из Москвы в Ашхабад, я понял, что эта проблема для меня решена, причем совершенно заново.

Создавая социалистическое искусство, мы участвуем в судьбах всего мира: только борьба за свободу всех людей, за светлое будущее человечества может быть двигателем как социального, так и культурного прогресса. Борьба за мир, международная коммунистическая солидарность, пролетарский интернационализм — питательная среда искусства.

«Источником вдохновения для наших мастеров искусства, писателей, поэтов, — подчеркивал в отчетном докладе ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев, — служит и такая важная, благородная тема, как борьба за мир, за освобождение народов, интернациональная солидарность трудящихся в этой борьбе».

Когда я слушал эти слова Генерального секретаря Центрального Комитета партии, я думал о том, что в них содержится гораздо больше, чем просто «тематическая» программа искусства. Пролетарский интернационализм проходит через все наше творчество, это — не только политика, это — идеология, это — этика, это — стимул к новому эстетическому поиску.

Пафос международной коммунистической солидарности дает нам такую идеологическую позицию, при которой долг интернациональный и долг патриотический как бы пронизывают друг друга. И если художник полностью, до конца проникнется этим пафосом, решение сложной проблемы соотношения национального и интернационального, традиционного и современного в искусстве приходит как бы само собой. Эти столь разные, казалось бы, стороны культуры объединяются в его личности. Художник, который остается верным сыном своего народа и в то же время ощущает себя горячим участником мирового социального прогресса, приобретает особое виденье. Его искусство — изображает ли он свою страну, строящую коммунистическое общество, или решает тему борьбы за мир в других частях земного шара — будет проникнуто единым мироощущением. И это мироощущение даст художнику возможность создавать такое национальное искусство, которое будет вносить незаменимый вклад в культуру социализма — и шире — в культуру прогрессивного человечества, стремящегося к миру, свободе и независимости.

Будни искусства и праздник труда

Карл Кантор

ренно в разрыхленную землю установил треногу своего этюдника один; привычно, стоя, рисует другой. По-осеннему холодно, серо. А рядом идет повседневная сельская работа. Колхозницы делают свое дело, художники — свое. Для них это не тренажный этюд на пленэре, не просто поиск живописного мотива. Да и где тут эффектный живописный мотив? Для художников смысл и оправдание их творчества в том и состоит, чтобы сочувственно запечатлеть этот обычный, всегдашний, никакой механизацией не отмененный крестьянский труд на поле, неброскую красоту трудящихся женщин, неприметную прелесть пейзажа.

В этой картине-автопортрете братьев Ткачевых может

СТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ



1. Ценность труда для людей труда на всех этапах истории всегда оставалась одной из самых высоких ценностей жизни.

И если искусство доносит до зрителя эту правду, оно вызывает в нем знакомые ему настроения, переживания, мысли, позволяет ему лучше понять себя и утвердиться в себе. И это независимо от того, занимается человек сложным, технически вооруженным, научным или простым, неквалифицированным трудом, ибо искусство раскрывает не профессиональный и не технический, а нравственный аспект труда.

Еще более утверждает зрителя в его народном понимании нравственной ценности труда такое же отношение художника к своему искусству, раскрытие им единства искусства и труда не столько в их мастерской и предметной, сколько в их человеческой, духовной сущности.

В этом, пожалуй, и состоял пафос Всесоюзной художественной выставки «Слава труду», всех основных разделов — живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

В качестве примера напомним картину А. и С. Ткачевых «Трудовые будни», в которой этот пафос был передан впрямую. Содержание полотна просто и значительно. Два художника на бескрайнем поле рисуют и пишут колхозниц. По всему видно, что здесь они не впервые. Уве-

рить несколько декларативно, но искренне выражена не только их личная жизненная позиция, но и «философия труда» того направления советской живописи, высшим достижением которого были произведения Аркадия Пластова. А в определенном смысле — и всего советского изобразительного искусства и во многом этой выставки, специально посвященной труду.

Дело ведь не только в том, что другие пишут или лепят не колхозниц, а рабочих или ученых, космонавтов или друзей-живописцев, и не в том, что пишут в иной манере, но также и в том, что в большинстве своем, как и Ткачевы, они стремились к тому, чтобы будни искусства стали выставкой явленным праздником труда. Изображение труда для искусства дело не новое, а для советского — привычное. И все же такую широкую панораму трудовой деятельности народа мы видели, пожалуй, впервые.

Если кому-либо пришло в голову (а хорошо, если бы пришло) дать конкретно-социологический анализ выставки с точки зрения представленных на ней типов и видов труда, размещения промышленности, применяемой технологии, профессий и специальностей, возрастного и национального состава, то мы, наверное, получили бы интересные данные о структуре производительных сил советского общества. Если бы психолог и эргоном взглянули на выставку с позиций своей науки, то, пожалуй, и

Веласкес
«Прияхи». 1657.
Музей Прадо.
Мадрид



бы, кроме этих, не было других достоинств, эстетических. Но возможно ли было раскрыть такое богатство социального содержания труда вне собственно художественной структуры произведений живописи, скульптуры, графики, декоративного искусства?!

Вполне понятно, что не все на выставке отвечает высоким эстетическим требованиям, а полотна, о которых можно было бы сказать, что они конгениальны нашей эпохе, нынешним поколением живописцев, быть может, еще не написаны.

Но поскольку восприятие и оценка всякого данного времени опирается лишь отчасти на критерии абсолютные, а в основном довольствуется теми, которые извлекаются из самого этого искусства, мы способны удовлетвориться, хотя бы отчасти, «Ковровщицами» А. Мелконяна или «Ткачихами» С. Дудника, не смущаясь тем, что на свете



А. и С. Ткачевы
«Трудовые будни».
Х., м. Московская
обл.

Г. Кандарелли
Гобелен
«Алванские
волхонницы».
Шерсть, гладкое
ткачество.
Тбилиси

они могли бы извлечь для себя немало ценных сведений. Я уже не говорю о социологе, который на основании только одной этой выставки мог бы доказать:

что труд в нашей стране остался основной сферой проявления социальной жизнедеятельности человека, наиболее почитаемой как обществом, так и индивидом; что социалистическая этика труда, не в пример новобуржуазной потребительской этике обеспечивает не только создание материальных благ, но и духовных богатств личности и народа;

что научно-технический прогресс, порождая новые виды сложного интеллектуального труда, не принижает значение тех его традиционных видов, где человек вступает в непосредственный контакт с природой;

что рабочий класс и крестьянство остаются основным социально-классовым и культурным устоем социалистического государства;

что в совокупном труде общества возрастает удельный вес творческой деятельности ученого и художника и осуществляется их живая связь с рабочими, крестьянами, организаторами производства.

Это, конечно, побочные, так сказать, результаты выставки, не имеющие отношения к искусству как таковому; они не входили в намерения художников. Но то, что такие результаты могли бы быть получены, — это достоинство, а не недостаток выставки. Плохо было бы, если

существуют чарующие «Пряхи» Веласкеса, и даже полюбить «Время покоса» Э. Илтнера, не изменяя своей любви к мирообъемлющему «Сенокосу» Брейгеля.

Сама по себе «тема труда», разумеется, неспособна сообщить живописные достоинства картине, одарить художника талантом и мастерством.

И хотя без «Прях» не только образ эпохи, воссозданный гениальным испанским живописцем, оказался бы существенно обедненным, но и облик самого художника по сути своей народного, а не придворного, с народным пониманием смысла собственного творчества, не раскрылся бы перед нами с такой покоряющей силой, все же не «тема труда» сделала Веласкеса Веласкесом («Сдача Бреды», к примеру, написана не менее совершенно), а, если угодно, сам труд — вся многовековая культура труда, труда материального, ремесленного и труда духовного, труда познания, то есть труд не только и не столько в его узкой, ограниченной, профессиональной определенности, но в его общечеловеческом, творческом, гуманистическом значении. Да и в «Пряхах», при всей их реалистической достоверности, социальной остроте, мы видим не просто сценку в гобеленной мануфактуре, а труд человеческий в его свободной, самодовлеющей красоте.

В «Пряхах» так очевидна любовь живописца (который сам еще во многом относится к своему искусству как к ремеслу) к декоративно-прикладному искусству, что имен-



Л. и Д. Шущановы
Декоративные вазы.
Цветное стекло,
гутная техника.
Москва



Э. Резметс
Гобелен
«Народные
мастера».
Шерсть, ручное
ткачество.
Таллин

но эта картина представилась мне наиболее достойной упоминания в рассказе о выставке, где наряду с живописью показано так много гобеленов, а наряду со скульптурой — декоративных сосудов, где и в самой живописи так много изображений ткачих, ковровщиц, стеклодувов, керамистов, где, говоря общее, взаимопритяжения станкового и декоративно-прикладного начал, выявляющие их внутреннее родство (но не стирающие их специфики), стали столь очевидными.

Как только художники-станковисты со вкусом и тщанием начинают относиться к ремесленно-мастерской основе своего искусства, к вещественной сделанности холста или камня, а художники-прикладники с большей смелостью осваивают изобразительный опыт живописи и скульптуры, — дороги их сближаются, не перекрещиваясь, не совпадая, а художественная культура обретает единство и цельность.

Тенденции такого сближения следует отметить как характерную черту выставки «Слава труду».

Взгляните, например, на прикладнически добротную проработку холстов у Д. Жилинского, на тщательную живописную выделку всех вещей в «Портрете Зулейки» — резного кресла, мольберта, ювелирных украшений (как будто сам их резал, сколачивал, чеканил) — и на раму, такую равнодушную к холсту, не просто раму, а тоже вещь, сработанную художником, и одновременно взгля-

ните на графический пейзаж стекольной композиции «Сокольники» и почти портретную живопись в бутылках «Радость творчества» Л. Савельевой;

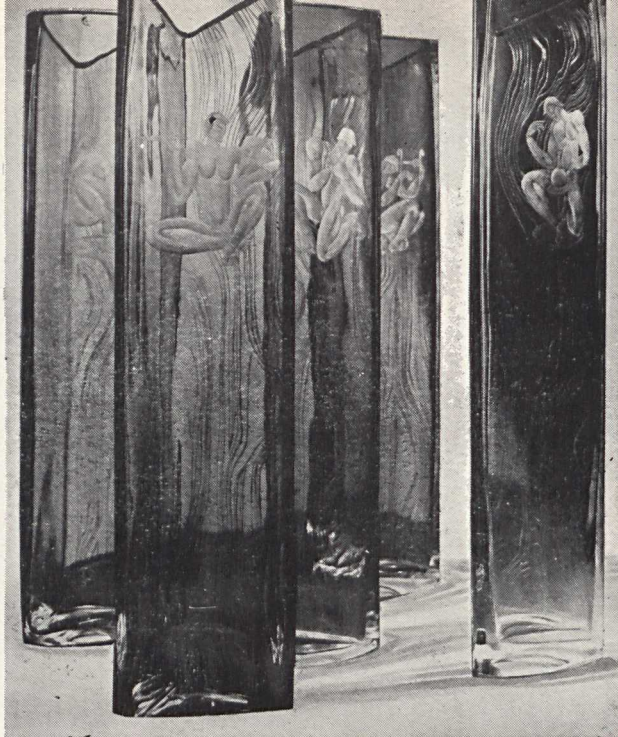
взгляните на каскады красного полотна, готовые вывалиться за края рамы в «Словацкой девушке за шитьем» П. Оссовского, и на мощные древовидные переплетения сульфида в «Метаморфозах» В. Шевченко;

взгляните на почти мозаичные по плотности кладки и смальтовой густоте цветовых пятен пейзажи В. Иванова и на цветоносные, истинно живописные вазы Л. и Д. Шущановых из многослойного стекла — и вы увидите не внешнее сходство, не заимствования, не тематические совпадения, не «декоративизм» одних и «станковизм» других, а пронизывающий их единый порыв художественной культуры к всеохватывающей цельности своих проявлений.

II.

Даже уникальные, наиболее «станковые» свои работы художники-прикладники создают из реальных производственных материалов в реальных производственных условиях.

Люди труда промышленного для них не модели: на текстильных и керамических, стекольных и иных предприятиях они работают с ними вместе над одними и теми же изделиями. Они знают, как много зависит в их творчестве от мастера, от его умения и ума, от характе-



А. Курилов
Композиция
«Славу труд».
Хрусталь,
гравировка.
г. Гусь-
Хрустальный

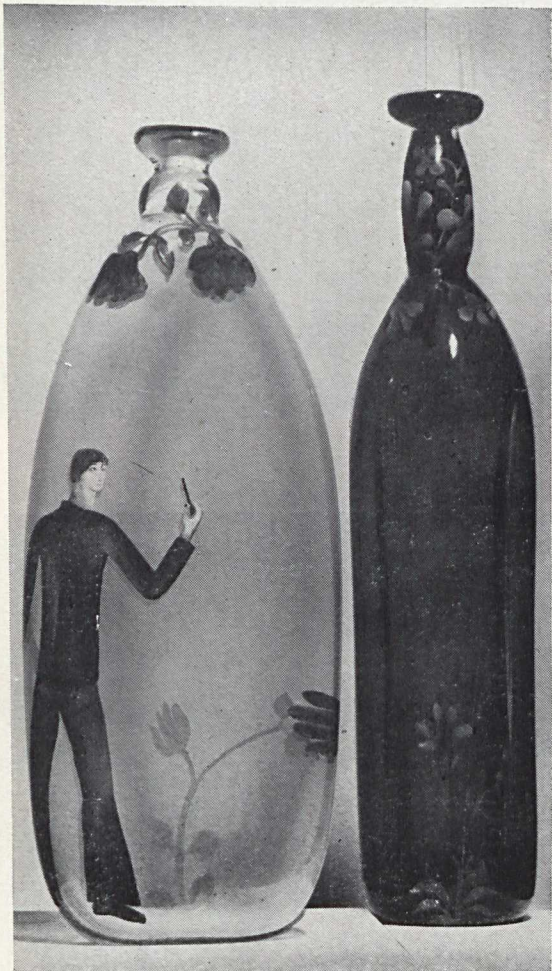
ра и настроения, от того особого взаимопонимания и взаимоуважения художника и мастера, которые питаются тем, что первый видит во втором не только исполнителя, но и творца, своего действительного соавтора, а мастер в художнике — не маэстро-эстета, способного лишь нарисовать эскиз, а такого же, как и он сам, трудягу, умельца, до тонкости знающего технологию производства. На Львовском заводе я наблюдал, как Людмила и Дмитрий Шушкановы создавали свои «пейзажные» многоцветные вазы вместе с мастерами Богданом Валько и Петром Думичем.

Я видел, как они понимали друг друга с полуслова, с намека, как Богдан Валько, закатывая ловко стеклянную баночку, ритмично, как в танце, покачивался из стороны в сторону, как Петр Думич по-охотничьи метко нацеливался концом выдувной трубки на раскаленную баночку, которую вращал Богдан, и быстрыми, мелкими движениями наносил на нее тонкую нить сульфида, как Людмила и Дмитрий Шушкановы подхватывали эту нить ножницами и превращали ее в рисунок. И как затем (когда завершалось это колдовство над «зародышем»-баночкой, когда все, что нужно «заложить» в нее, было заложено) она в руках Богдана обростала огненной медовой плотью, и опущенная в деревянную форму превращалась в глубокую вазу, приняв в себя дыхание мастера. А тем временем на том же «помосте» другие мастера крутили,

вращали, перекидывали свои волшебные трубки, как музыканты, дули в них, тянули, лепили, обрезали густую массу горячего стекла, и все новые и новые изделия на длинном совке несли в опечек загорная девушка-подмастерье. Все это вместе создавало атмосферу такого соучастия всех в деле каждого и каждого в общем деле, того слияния человека и его работы, чем вообще славен человеческий труд и без чего немисливо творчество ни народного мастера, ни профессионального художника-прикладника.

Вот, наверное, почему не только произведения прикладного искусства, но и их создатели — народные мастера, а также мастера современного художественного производства, их труд стали материалом, темой, содержанием, идеей значительного числа картин, скульптур, композиций выставки.

К сожалению, как раз стеклодувам, прославленным в свое время классической вазой Б. Смирнова, на этот раз не повезло. Картина И. Широковой «Стеклозавод» — композиционно-выразительна, но сумрачно-анилиновая по колориту; в картине С. Бибикова «Стеклодувы» тот самый «помост», полный жизни, разнообразия, напряжения дан монотонно, статично, тускло, с редкими, не связанными со средой, желтыми и красными пятнами огня и горячего стекла, с фигурами стеклодувов, стоящими в одинаковых позах в один скучный ряд; аморфен медный



Л. Савельева
Композиция
«Радость
творчества».
Цветное стекло
роспись. Москва

рельеф З. Звары «Стеклодув», а в декоративной композиции М. Кизлова, задуманной широко, с понятным, но не реализованным желанием возвысить образ стеклодувов до уровня символа, автору не удалось связать тяжеловесное, излишне подробное, перечерченное графическое изображение мастеров с прозрачными сосудами, условное пространство — с безусловным пространством стеклянных объемов.

Как всегда в произведениях керамистов на выставке встречаются изображения труда керамистов и керамического производства, трактованных, как правило, без претензии на смысловую значительность, чисто декоративно, ритмизированно, орнаментально, но выразительно. Это расписное блюдо «Художники-керамисты» Э. Гинстлинг; хорошо скомпонованное шашотное блюдо «Гончар» В. Андреянова; декоративная ваза Е. Лукиной «Завод» с несколько робкой подглазурной росписью, графически изображающей керамический цех. И только две вещи на тему труда керамиста выделяются из этого круга.

Томич В. Цивин назвал свою работу «Декоративный сосуд «Мой завод». На первый взгляд, это, скорее, тройной подсвечник; потом видишь, что в каждое гнездо с голубой отводкой вполне можно было бы поставить по цветку, а присмотришься еще внимательней, и сосуд с тремя горловинами и впрямь превращается в трехтрубный завод, а орнаменты тулова по всем четырем сторо-

нам — в глубокие рельефы с четким и подробным изображением сценок заводской жизни. Несмотря на мелкий размер все фигурки и предметы хорошо и любовно вылеплены, полны движения. И в этом тройном уподоблении, почти неизбежном в последовательности восприятия, содержится та метафора труда, которая не всегда получает реализацию в его конкретном проявлении.

Шашотный декоративный рельеф В. Малолеткова «Керамисты Гжели» примечателен стремлением автора монументализировать образ простой работницы-керамистки, выступающей сильной поступью, в полный рост из-под сводов керамического цеха, как из лепного портала могучего храма.

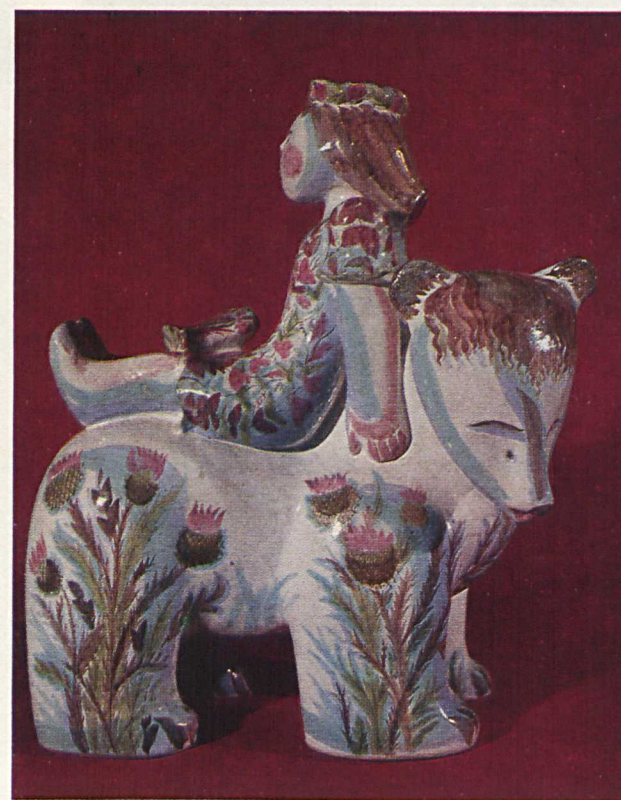
Кроме уже отмеченных выше станковых полотен, посвященных ткачихам, приятных, но слишком уж бытовых, почти этюдных, следует упомянуть одну из самых значительных, на мой взгляд, скульптурных работ выставки — «Портрет ткачихи» М. Тартынова, отлитый в металле, а также шкатулку «Вологодские кружевницы», в которой кружевная миниатюрная роспись палешанки Р. Смирновой оказалась столь созвучной сюжету, и, конечно, гобелены: яркий солнечный «Алванские колхозницы» Г. Кандарели с орнаментальным поясом ритмично двигающихся фигур колхозных прях и лиричное, приглушенное в тоне полотно Э. Резметс «Народные мастера», выполненное в условной плоскостной манере народного



Т. Гагечкори
Гобелен
«Слава труду».
Фрагмент. Шерсть,
ручное ткачество.
Тбилиси

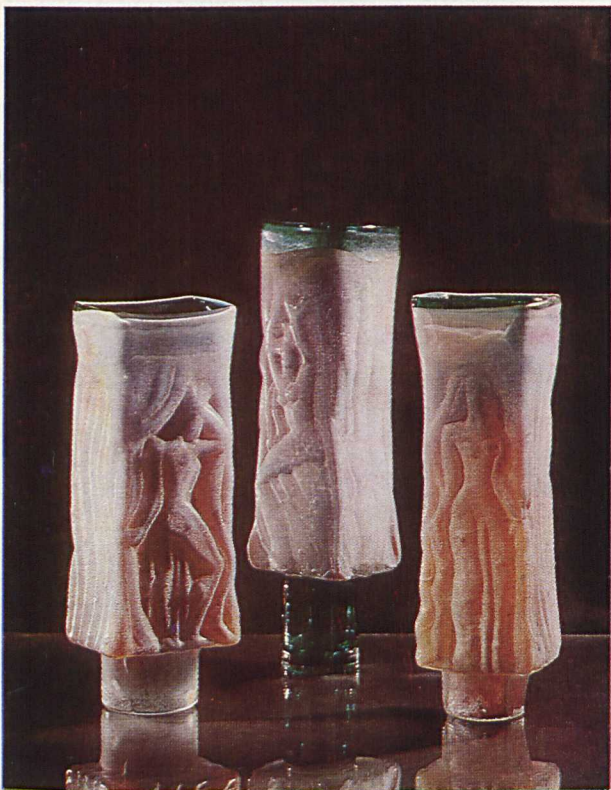
А. Петров
«Золотошвей».
Х., м. Ташкент

Л. Скоробогатова
«Прогулка».
Керамика. Пенза.



примитива, с лукаво-простодушными румяными лицами мастериц и мастеров, чьи трогательные фигурки, сидящие рядком, одинаковы, как раппорты орнамента. В терракотовом скульптурном портрете прославленной украинской народной мастерицы Марии Примаченко, выполненном О. Рапай, беспокоит несоответствие скучного пустого облика, вылепленного равнодушно и невыразительно, с творчеством самой этой чародейки — таким радостным, красочным, необычным. И поэтому аппликативно прилепленный к фигуре Примаченко (как вывеска-обозначение) высушенный, «обескровленный» контур примаченковского фантастического доброго чудо-зверя только усиливает это несоответствие. Зато полной противоположностью этому изображению можно считать скульптурный портрет каргопольской мастерицы Ульяны Бабиной В. Михалева. Можно было бы и не давать ей в суставчатые, крепкие пальцы игрушки, которые она с восторгом прижимает к груди, тут можно было бы и подписи не ставить. Ведь сразу, с первого взгляда, ясно — «народная мастерица». Вот такая, как эта, и глиняных человечков лепит, и зверюшек рисует, и сказки рассказывает. Лицо этой старой крестьянки светится радостью и добротой. В самом облике народной мастерицы и в отношении скульптора к дереву, в движении ножа чувствуется желание автора следовать коненковской дорогой. Психологически достоверный портрет

Ульяны Бабиной поднимается до символического обобщения. В стремлении выразить поэтическую сущность труда советское искусство — станковое и декоративно-прикладное — будет еще не раз обращаться к образу народного мастера и мастеров художественной промышленности — стеклодувов, гончаров, ткачей — не только потому, что их профессии в наш технический век обрели второе дыхание и столь же, как и другие, достойны отражения в изобразительном творчестве и не потому также, что самые условия их труда «живописны», а продукты труда суть произведения искусства (хотя, конечно, и это будет привлекать), но и потому, что в деятельности этих мастеров зримо выявлено присущее творческому труду противоречивое единство природной стихии и упорядочивающей ее культуры, цельность индивида как сплава личного и народного, коллективность трудового процесса, воплощенность всех этих черт в художественном продукте. А это, между прочим, означает, что художник-прикладник и не изображая своих соавторов-мастеров, самим характером своего произведения, его высокой художественностью, верностью народным традициям и личным своеобразием, эстетическим претворением утилитарно-технологических его «составляющих» выражает эту поэтическую сущность, каково бы ни было конкретно-образное решение произведения.



И если, например, Л. и Д. Шушкановы в своих многоцветных вазах изобразили горные кряжи и стремнины или заснеженные ветви, это отнюдь не значит, что произведения их не имеют отношения к теме труда или даже, говоря конкретнее, не несут на себе отпечатка трудового артистизма мастеров Богдана Валько и Петра Думича. Своей сделанностью, неслучайностью тончайших цветовых отношений, полученных в самой массе стекла (за которыми — об этом можно лишь догадываться — сложные технологические ухищрения, большие физические усилия), своею мягкостью и поэтичностью, своею сложной простотой они говорят именно об этом.

То же самое можно сказать о совершенно иной по образному строю, великолепной работе В. Шевченко «Метаморфозы», в которой строгая точеная «сосудная» форма превращается в живую бурную пластику каких-то растительных образований или, если хотите, вещество переходит в энергию, или, может быть, живые силы, скованные кольцом упорядоченности, прорываются на свободу или слепая стихия трагическим взрывом нарушает светлый, прозрачный покой гармонии. Подобное же можно сказать о декоративной композиции С. Бескинской, в которой тот же контраст органических и неорганических форм, но взятый как бы в обратном отношении и не столь резко подчеркнутый, позволяет художнику создать образ цветущего поля — переплетения стеблей, трав, стреловидных

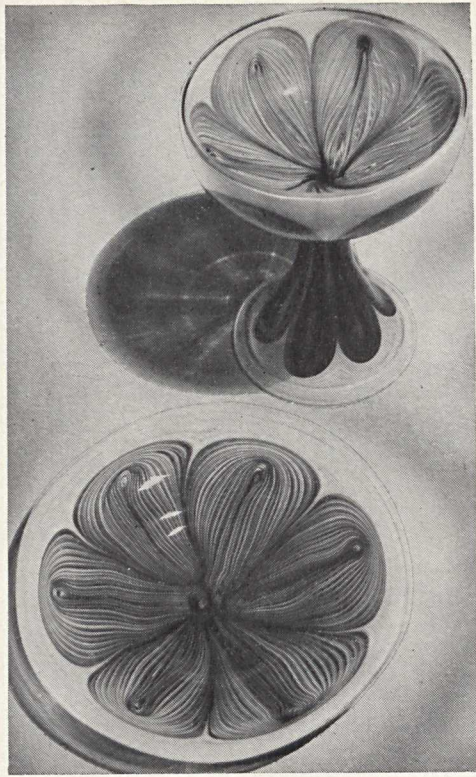
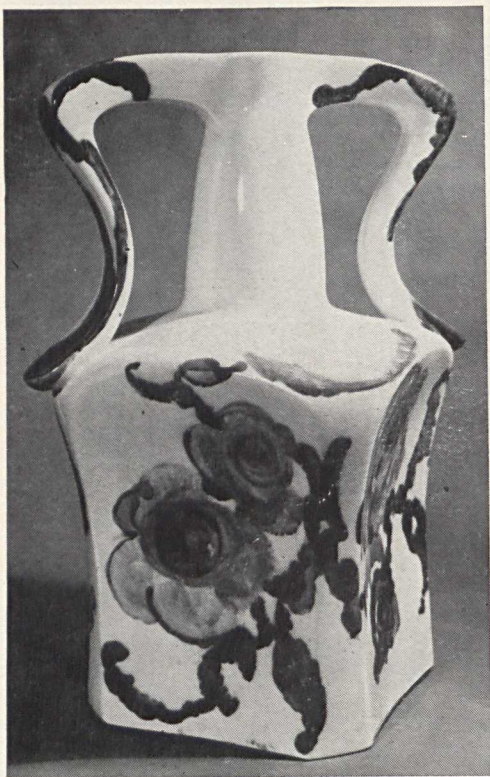
листьев и над ними бутоны готовые распуститься или уже распустившиеся цветы; о вазах А. Федоркова, в которых «неманская нить» положена столь искусно, что создает впечатление живых прожилок лепестка или, если угодно, сочного, широкого и точного живописного мазка, строящего форму сосуда; о композиции А. Остроумова «День и ночь», в которой два строгих плоских хрустальных сосуда, синий и бесцветный, просвечивая друг в друге, благодаря разнонаправленным волнам алмазного гранения создают живую игру цвета и света. Или, наконец, о гобелене А. Музе «В лаборатории», в котором вещная теплота шерсти поддержана теплой гаммой коричневого, волнообразно бегущие сгущения и разрежения фактуры и цвета гобелена то е более частой и торопливой, то с более замедленной и плавной амплитудой волны образуют очертания каких-то загадочных приборов и процессов; покой и движение, постоянство и превращение — все эти меняющиеся состояния и отношения, которые ассоциируются у нас с понятием лаборатории, достигнуты здесь простейшими средствами, одними подобиями, без контрастов, в ясной и гармоничной композиции.

Можно было бы тут назвать и ряд других произведений этого же плана: декоративные композиции хрустальных vaz Л. Юрген «Ангара», С. Верина «Листопад», сульфидные вазы с рельефом С. Рязановой «Театр», гобелены Ю. Бальчикониса «Времена года. Зима», Р. Хеймрата

В. Ермоленко
Блюдо
«Золотой август».
Фарфор.
г. Сумы, УССР

С. Рязанова
Декоративные вазы
«Театр».
Сульфидное стекло,
гутная техника.
Москва

А. Музе
Гобелен
«В лаборатории».
Шерсть, лен,
сизаль, ручное
ткачество. Рига



И. Аквилонова
Декоративная ваза
«Флоды и розы».
Фарфор. Ленинград

А. Федорков
Композиция
«Лотос».
Стекло, неманская
нить. Пос.
Березовка, БССР

П. Артемов
Декоративные вазы
«Кольца».
Хрусталь.
г. Борисов,
БССР

С. Дудник
«Ткачихи».
Х., м. Москва

О. Рапай
«Народный мастер
Мария Примаченко».
Керамика. Киев

«Облака над горами», Н. Абрамовой «Творчество», Б. Валантинай-Иокубонене «Шпули» и иные. Все это произведения, продолжающие ту линию декоративного искусства, которая в конце 60-х — начале 70-х годов привела к утверждению его художественной самооценности и которая, по мнению некоторых искусствоведов, думаю, ошибочно, уже исчерпала себя.

И все же, если говорить о некоторых новых тенденциях, выявленных выставкой, — это тенденция конкретно-изобразительная и вместе с тем не изменяющая специфике декоративно-прикладного искусства, а лишь раздвигающая его горизонты. Она реализуется то в виде изображения конкретной сцены или состояния, но всегда с обобщенностью, присущей искусству декоративному, то в виде образа символического, который оказался необходимым для передачи наиболее общих и емких по содержанию идей о труде.

III.

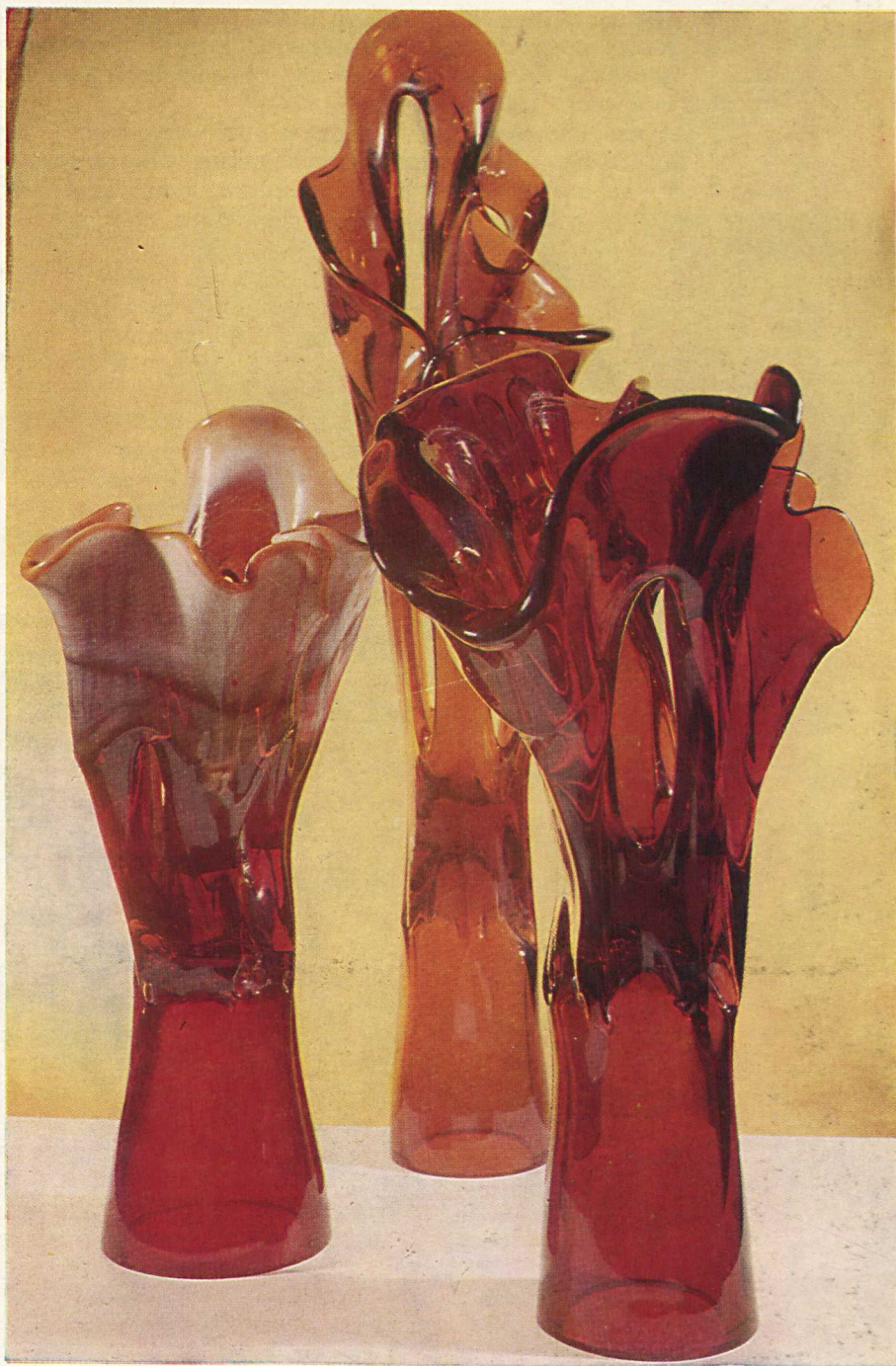
Символическое изображение отнюдь не исключает жизненного богатства содержания, как это показал Б. Смирнов в своей декоративной композиции «Невесомость. Поехали», где два стеклянных объема, возвышающихся над цветным эмалевым «кораблем» Земли, позволяют почувствовать холодную безвоздушность надатмосферных пространств, объединенных между собой лепной фигурой

космонавта, как бы свободно переплывающего из одной сферы в другую. Эта композиция вдруг зароняет мысль о «стеклодувности» невесомости, о «стеклодувной» рукотворности этой выси.

Переживание внутреннего родства всех человеческих дел — от вазования до космического полета — вот что дает эта декоративная композиция. И самая обнаженность приема — по внутреннему заданию неизбежно рационалистического и потому, может быть, в первый момент настораживающего — тут необходима, ибо приобретает символическое звучание.

Интеллектуализм, свойственный этой вещи, созвучен современной эпохе, где труд соединился с наукой (как это особенно ясно проявилось в освоении космоса) и хотя, как может показаться, идет вразрез с той тенденцией декоративного искусства, где господствует начало эмоциональное, на самом деле не лишен страсти. Просто переживания здесь возникают по «прочтении» вещи и размышлении над ней, а не в первый момент непосредственного ее восприятия.

«Невесомости» Б. Смирнова, может быть, не хватает той цельности, той полной чувственной претворенности художественной идеи, той охваченности единым настроением, которые были свойственны его «Стеклодувам». Но ведь и сама идея тут сложнее, многогранней. И что еще замечательно, в «Невесомости» (как впрочем и в других ве-



цах Б. Смирнова) интеллектуализм естественно сочетается с мудрой затейливостью гутного стекла народных мастеров, серьезность — с веселостью. Тут так и хочется сказать: «Вот ведь как смекалисто, как толково сработано!» И разве не сходное чувство вызывает у нас космическая техника? Тяп да ляп — не выйдет корабль, как говорят в народе. Удивление чудом произведения искусства по непреложным законам ассоциации переносится на то, что оно собой символизирует. А ведь именно этого впечатления добивался художник. Всякое упрощенное, одноплановое изображение, какими бы тематическими подробностями оно ни было оснащено, не достигло бы этой цели. Подобное познается подобным.

Ассоциативные цветопластические решения, избегающие прямой изобразительной конкретизации и открывающие вольный простор для воображения зрителя, оказались едва ли не определяющими в плодотворном процессе самоутверждения декоративно-прикладного искусства последних лет.

Но ассоциативность, присущая самой природе художественного образа и столь отвечающая современным эстетическим требованиям, не желающим мириться с сухостью иллюстративности и назидательности, может быть весьма и весьма различной. Она может осуществляться в сфере эмоционально-настроенческой, но может также выходить за сферу общих идей. А это предполагает об-

ращение художника к реалистически-символическому изображению человека, которое вполне отвечает специфике декоративно-прикладного искусства, не нанося ущерба его самодостаточности. Вряд ли в станковой живописи, скульптуре или графике мы приняли бы символическое изображение труда в виде обнаженных мужских фигур, а на хрустальных вазах-обелисках А. Курилова они оказались не только уместными, но и отвечающими нашему неутоленному желанию увидеть среди множества жанровых сцен и портретов обобщенный поэтический образ труда-творчества. В красивых барочно трактованных, полных зрелой мощи телах, в их свободных и гибких движениях выразительно передан самый акт творческого самопроявления человека в труде, слияние его физических и духовных сил.

Земледелец, бережно, как ребенка, лелеющий в руках колосок; гончар, остановившийся на мгновение, чтобы взглянуть на сосуд, который он тянет на гончарном круге, и склонением головы и сдержанным жестом растопыренных пальцев передающий удивление перед делом рук своих; изобретатель, склонившийся задумчиво над сотворенным им колесом; музыкант, сросшийся с лирой, сам изогнувшийся как лира, как бы из самого себя извлекающий звуки и погруженный в собственную мелодию; гордый поэт, только что вписавший в бумажный свиток гусиным пером слово, — может быть, первое слово красо-

Ю. Платонова
Гобелен
«Москва —
Рамбуйе».
Фрагмент. Шерсть,
ручное ткачество.
Москва

В. Михалев
«Каргопольская
мастерица
Ульяна Бабкина»
Дерево. Москва

В. Швачко
Композиция
«Метаморфозы».
Сульфидное стекло,
гутная техника.
Пос. Красный
Май. РСФСР

Фото С. Онанова

ты и правды, которое он так долго искал. Нужно быть глубоко современным человеком, вплотную знать и чувствовать современное производство, которое машинами и приборами заслоняет от непосредственного взгляда творческую сердцевину труда (но которое именно ею живет и движется сегодня, как и тысячи лет тому назад), чтобы подняться до такого поэтического обобщения; и не к выявлению ли именно творческой сущности труда стремимся мы сегодня, не к тому ли, чтобы она могла проявиться в каждой конкретной деятельности человека, — не в этом ли смысл социального и научно-технического прогресса?

А что можно сказать о постижении искусством — здесь, на выставке — тех высших проявлений творчества, то есть труда научного и художественного, в которых фокусируется проблемность самого бытия и всей деятельности человека?

Ведь именно сегодня, как никогда прежде, перед художниками и учеными встают те мучительные вопросы творчества, которые лишали покоя Платона и Микеланджело, Руссо и Толстого, Маяковского и Петрова-Водкина, Эйнштейна и Павлова.

Могущество научного и художественного познания — этого удивительного концентрата труда — неимоверно. Что только ни совершало искусство с человеком! Овладевая его сознанием, всем его существом, оно его делало свободным или превращало в раба, облагораживало или развращало. И разве может художник, как бы ни были возвышены его устремления, предусмотреть все отдаленные последствия своего творчества, если он одержим желанием художественного познания и если, таким образом, он становится выразителем надличностного? Разве Гете мог предположить, что созданный им образ Фауста, именем которого была названа целая всемирно-историческая культура, будет сегодня «призван к ответу» как отдаленный «виновник» экологического кризиса, охватившего западный мир? Но если это так — а это действительно так, — может ли художник, которому дана власть повелевать сердцами, не усомниться, хотя бы на минуту, в праве свободно распоряжаться своим даром, не попытаться, хотя бы мысленно, «наступить на горло собственной песне»? Не образуют ли эти сомнения мучительный конфликт в душе художника и не в том ли величие гения, что он этот конфликт делает содержанием собственных произведений, даже тех, где о нем непосредственно речь не идет. Не это ли придает им высшее напряжение и силу?

Несчастен художник, который, подобно Боттичелли, подавшись проповеди неукротимого Савонаролы, сжигает свои прекрасные полотна, но ничтожен тот, в душе которого не живет, притаившись, внутренний искуситель Савонарола, с которым он ведет изнуряющую и возвышающую его борьбу.

А что только не делала и не делает наука с человеком и природой — с природой человека и внешней природой!

Познавая надличностные и надчеловеческие, как говорил Эйнштейн, силы природы, ученый не может быть до конца уверен, послужат они добру или злу. Соображения нравственности сделали сегодня многих западных ученых противниками научного познания. Бесплодные старания. Неодолима потребность познания сильней, быть может, инстинкта самосохранения. И если ученый — нравственный человек, он обречен на внутреннюю борьбу, на терзания разума. Это — величественная и трагическая борьба. И если мы уверены, что чем смелее выступает наука, тем решительнее совпадает она с интересами пролетариата (Маркс), то есть с интересами социального прогресса, коммунистического преобразования общества, если, иными словами, мы смотрим оптимистически на внутреннюю борьбу познающего разума, на возможность конечного совпадения истины, добра и красоты, то тем более в нашем искусстве мы должны добиваться выражения этой смелости, которой нет без преодоления страха сомнений, без страданий и внутренних борений духа. Я видел этот конфликт пока только в портретах М. Несетерова, особенно в портрете академика Павлова, знаменитом, прославленном, и все же на мой взгляд, недооцененном, не понятом как героическая драма познания. Как всепоглащающая и жертвенная эта направленная на объективное, на постижение научной истины и художественной правды самоотдача человека в творческом труде.

Вглядитесь в «диалог» рук и головы академика, в «диа-

лог» воли и рефлексии — как ему нелегко. Во многом знании — много печали. Свободное творчество, все что угодно, только не игра, не забава, не чувственное наслаждение, как это пытается доказать сегодня идеолог «новых левых» Герберт Маркузе, «воскрешая» фурьеристскую утопию коммунистического труда. И если есть в творчестве радость безмерная, творческая радость, то она гнездится где-то рядом с творческим страданием. На нашей выставке к произведениям такого плана принадлежит картина В. Иванова «В кафе Греко», где пять известных художников (в том числе автор картины), столь же отличных друг от друга по своему облику, взгляду, осанке, как и по своей живописной манере, пребывают в состоянии такой внутренней сосредоточенности, которая свойственна людям в периоды самой строгой творческой самооценки, для которых искусство нечто большее, чем только средство самовыражения, удовлетворения тщеславия авторства. Над ними в тяжелых рамах изображения древней каменной архитектуры, перед ними на столе в рюмках рубиново-красное вино, к которому они так и не притронулись. Мысли и чувства их явно не здесь. На чужбине, наверное, особенно остро переживается вековечный вопрос русской культуры «Что делать?»

Конечно, радость творчества может стать и самостоятельной темой художественного произведения, его пафосом, не омрачаясь, не осложняясь печалью. И тут я снова должен вернуться к той чудесной композиции декоративных бутылей Л. Савельевой, мысль о которой грела меня все время, пока я писал эту статью.

Да, в этих бутылках поистине заключен веселящий, пьянящий без вина живительный эликсир.

В этом удивленном всматривании в мир художника, заключенном в залитом солнцем полдневном сосуде, в этом фантастическом парении человека в предзакатном красном сосуде, в этом сказочном цветущем дереве-воображении, вырастающем прямо из головы мечтателя в синем сосуде летнего вечера, в этой крутобедрой бегунице сосуда голубых далей есть та радость вдохновенного созидания, в котором нарушается привычное, преодолевается обыденное, predetermined, без чего нет настоящего творчества.

А как чист, ровен, насыщен, приятен желтый, так редко удающийся в стекле цвет, как густы, звонки красный, голубой, синий, сине-зеленый и красная рубашка в красном, и голубое платье в голубом. Как традиционна и вместе с тем как необычна мягкая, сложносферичная форма сосудов.

Они ведь к тому же утилитарны. Им отнюдь не противопоставлен «сок веселый винограда». И это не только не снижает их художественных достоинств, но, полагаю, входит в структуру образа.

Сопоставьте теперь мысленно (преодолевая искусственные барьеры непродуманной экспозиции) грустно-печальные «Соколыники» с одинокой фигурой, бредущей по голому зимнему парку, с «Радостью творчества» — как они различны и как дополняют, как необходимы друг другу: зима и лето, минор и мажор, печаль и радость. Я не знаю, задумывала ли Л. Савельева эти две работы как нечто единое, но я воспринимаю их именно так: как разные, но не взаимно исключаящие состояния творческого духа талантливой художницы.

И потому «Радость творчества» Л. Савельевой стала на мой взгляд, бахтинско-фестивальной, столь возжеланной для изголодавшегося вкуса, веселой кульминацией представленного на выставке праздника труда.

Динамичная пластика гобелена

Варвара Савицкая

М. Бабянскене

Гобелены «Порыв», 1975

«Вечный огонь», 1975

«Архитектурное пространство», 1974

Смешанная техника.

Вильнюс.

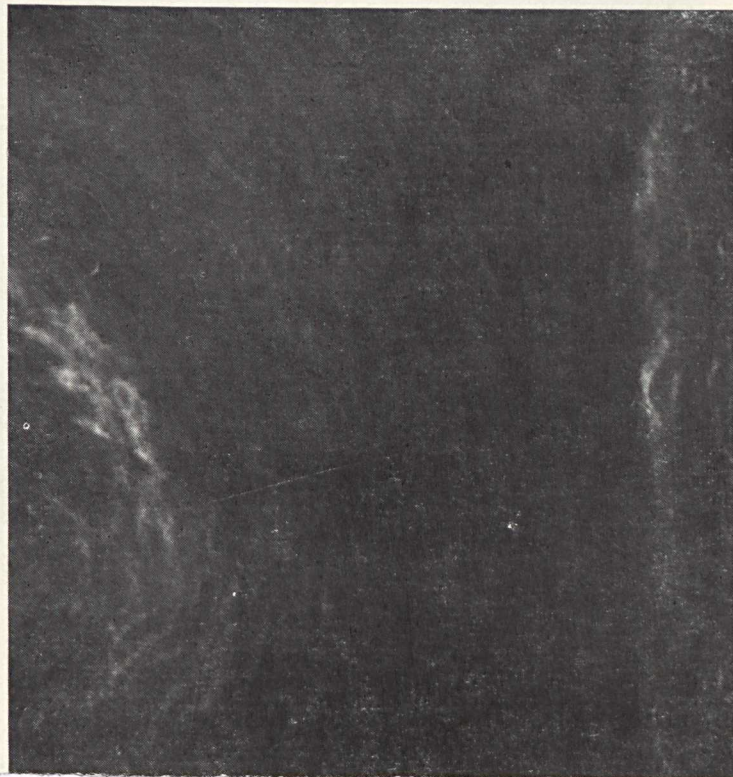
крупным планом

В конце 60-х годов совершился стремительный поворот советского гобелена к искусству монументального текстильного панно, к искусству, в котором находят воплощение динамика и романтика наших дней. Это усилило интерес художников к экспрессии цвета, форм, фактуры, потребовало от них свободы пространственного мышления. Художники гобелена, наряду с мастерами прочих жанров декоративного и монументального искусства, ищут новых путей к синтезу пространственно-пластических искусств. Каждый из них осуществляет выход в архитектурное пространство по-разному — в зависимости от своих склонностей и темперамента. Но всякий раз связь с архитектурой является подлинной проверкой способности к творческому переустройству современной материальной среды.

Литовская художница Мина Бабянскене принадлежит к тем мастерам, которые находятся в самой гуще актуальных проблем искусства. С при-

как бы два принципа проектирования; плоскостное и объемное. Так возникает переключка с тенденциями современной архитектуры и пластики в целом: с принципами взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространств, взаимодействия различных уровней и планов и т. д. Особенно наглядно это прослеживается в монументальных панно, созданных Бабянскене за последние два года: «Архитектурное пространство», «Порыв», «Вечный огонь».

Интересно, как Бабянскене решает проблему внутреннего пространства в пределах композиции панно и как оно сопрягается с реальным пространством окружающей микросреды. Художница строит пространственную конструкцию, которая является иллюзорным изображением вымышленного ею пространства. Поэтому ее работы так органично включаются в современную архитектуру. Они монументальны, ибо интуиция художника позволяет Бабянскене безошибочно ощутить масштаб и пропор-



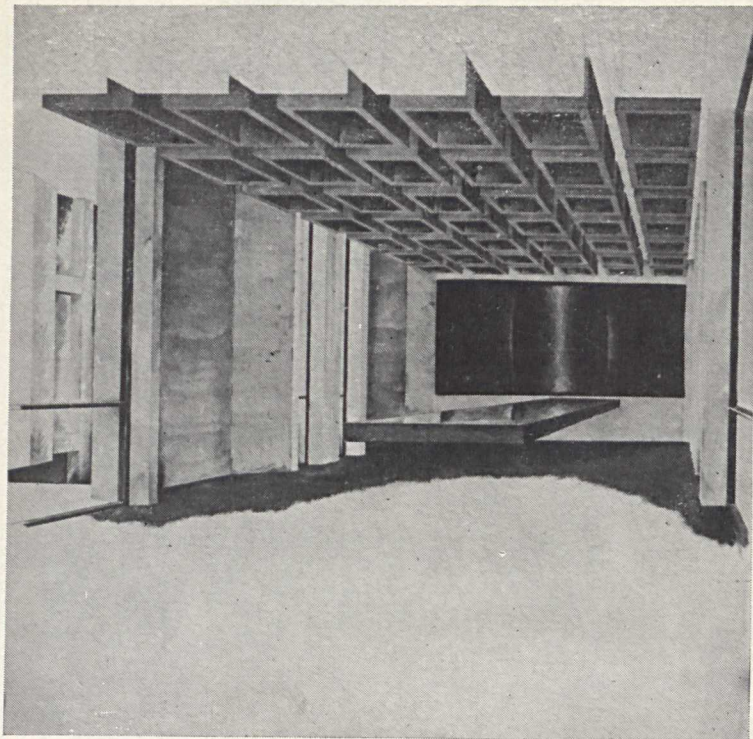
М. Бабянскене
Гобелены
«Порыв», 1975

«Вечный
огонь», 1975

«Архитектурное
пространство»,
1974

Смешанная техника,
Вильнюс





Проект интерьера
Онкологического
центра.
В глубине —
гобелен
М. Бабянскене.

ются сегодня к гобелену, оказываются полностью созвучны аналогичным поискам в других жанрах — вспомним хотя бы объемную мозаику или керамопластику. И в творчестве Бабянскене явственно ощутимо это стремление сделать пластику цветной, а краске придать вполне осязаемую материальность.

В «Архитектурном пространстве» Бабянскене уделяет главное внимание пластическим качествам, разыгрывая эту тему в изысканно-сдержанной гамме — в нешироком диапазоне красок натуральных строительных материалов: камня, песка, металла (как бы продолжая выстраивать ряд архитектурных ассоциаций). В композиции «Вечный огонь» эта гамма сужается еще более, как того требует лаконизм трактовки темы. Здесь все основано на резкости контраста языка пламени и суровой черноты фона, а пластичность формы достигается более прямолинейным путем — за счет создания своего рода

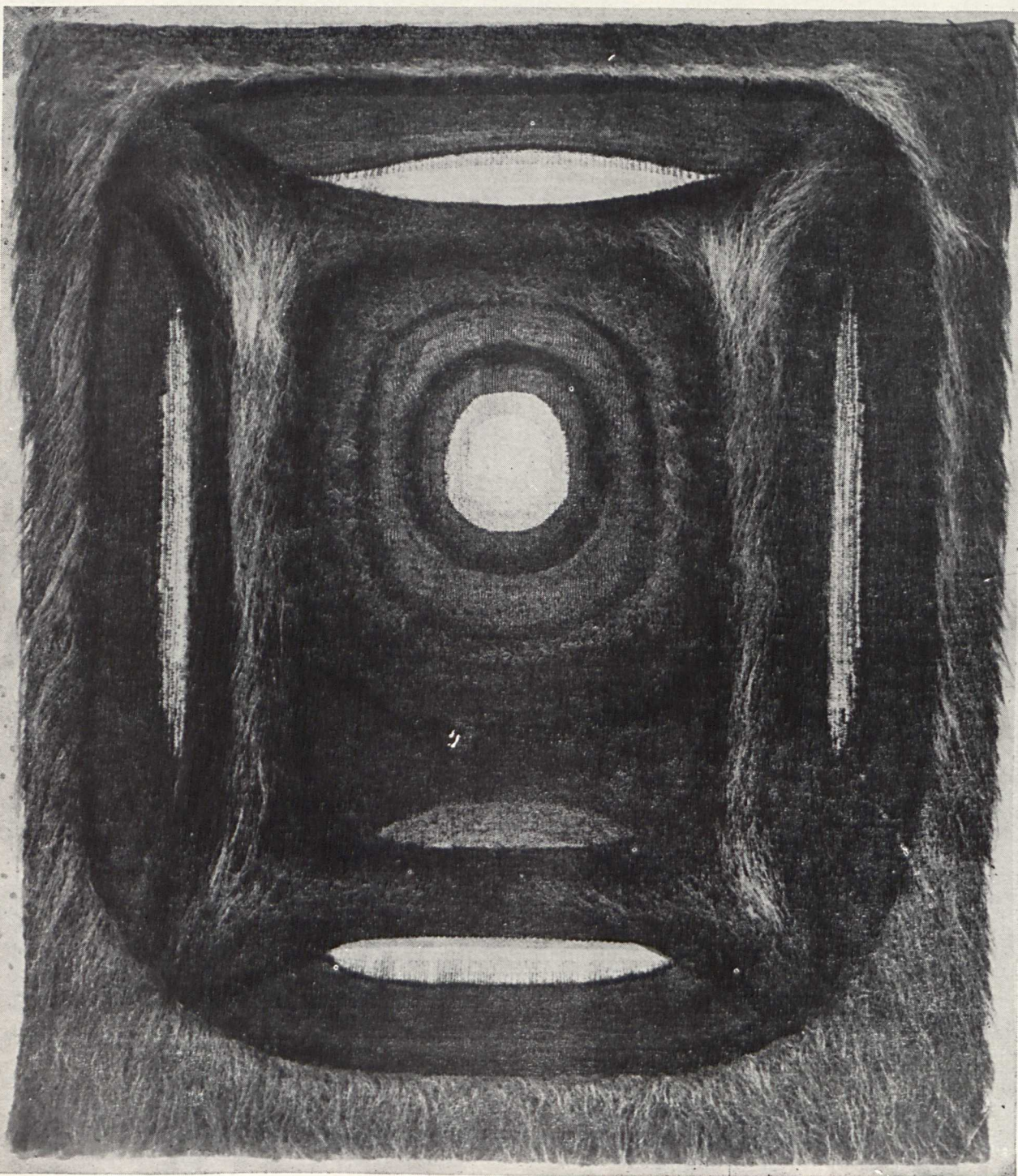
ступенчатых кулис. Зато в «Порыве» цвет гораздо энергичнее заявляет о своих правах. Эта работа создана для конкретного интерьера, с учетом определенных требований к масштабу, пропорциям, колориту, фактуре, которые предъявлялись к панно уже на стадии эскиза и архитектурного проекта. Оно должно стать своего рода камертоном, который будет настраивать интерьер в мажорном, оптимистичном ключе.

В то же время Бабянскене не перестает волновать внутренняя логика ткацкого переплетения, разнообразие его видов; в результате изобретается новая техника, позволяющая создавать рельефные и объемные конструкции, где цветная нить буквально лепит объем. Художница увлечена то нечаянно обнаруженной остротой контраста натурального цвета шерстяной пряжи с пронзительным свечением анилиновой синтетики («Порыв»), то сопоставлением упругой жесткости сизаля с синтетическими и металлическими нитями, по-разному гибкими и ломкими («Архитектурное пространство»). И в каждом случае гармонией точно продуманных контрастов Бабянскене решает образ пространства, созданного человеком, — пространства логичного, стройного и совершенного в своей конструктивной простоте и ясности.

«Порыв» — первый из цикла декоративно-монументальных панно для Онкологического центра в Москве. Именно теперь, в постоянном сотрудничестве с архитектурной практикой, перед художницей, как никогда, раскрывается широкое поле для пластически-пространственных экспериментов.

Однако, как бы ни была художница увлечена поисками новой формы и средств ее пластического воплощения, они никогда не становились для нее самоцелью (как для многих художников современного зарубежного гобелена). В ее работах всегда присутствует забота о человеке, способного безгранично раздвигать рамки привычных представлений о мире. В ее панно всегда ощутима прежде всего глубоко гуманистическая основа. Оттого они так ликующе мажорны, торжественно-монументальны: ведь они утверждают — наравне с прочими монументальными искусствами — торжество человека, его разума, его чувства. И оттого даже композиция «Вечный огонь» воплощает не трагический надлом, а светлую, высокую грусть, в которой нет места выпендренной, ходульной патетике...

Произведениям Мины Бабянскене суждена полная жизнь, потому что они будут жить не в музейных стенах, а в интерьерах, созданных для человека, для общества.



Гобелен
«Архитектурное
пространство».
Сезаль, синтетика,
металлическая нить,
смешанная техника,
1974



Скульптор Мераб Бердзенишвили

Елена Егорьева



Декоративная композиция. Фрагмент

М. Бердзенишвили в своей мастерской



Женский торс. Камень



профили

Заслуженному художнику Грузинской ССР Мерабу Исидоровичу Бердзенишвили исполнилось 47 лет. И сейчас, когда сидишь в его мастерской, заставленной эскизами, моделями, отливками и холстами с незаконченными портретами жены, трудно представить себе, что мальчик Мераб и не думал никогда, что станет художником, потому что бредил футболом, даже учился в специальной футбольной школе и успевал там вполне. Известно, чем бы все это кончилось, если бы не получил он тяжелую травму в девятом классе. Захлебнувшись обидой, Мераб поклялся бросить футбол и решил стать скульптором... И стал!

Окончил в 1958 году Тбилисскую Академию художеств по классу профессора Канделаки, ученика Матвеева. И тут началась жизнь художника Бердзенишвили. А о жизни художника, как известно, лучше всего рассказывают его работы.

Проект памятника основателю Тбилиси Вахтангу Горгасалу, памятник поэту Давиду Гурамишвили в Тбилиси, памятник Руставели в Москве, монумент в честь Великой Отечественной войны в Гурджаани, памятник композитору Палаишвили, портрет Котэ Марджанишвили на станции метро, носящей его имя, «Медея» на курорте Пицунда, памятник Георгию Саакадзе в г. Каспи, надгробие актера Серго Закариадзе в Пантеоне на горе Мтацминда, «Муза» около филармонии в Тбилиси и барельеф «Рождение музыки» в интерьере филармонии, монумент в честь 30-летия Победы в Марнеули, портрет короля Лаоса Сисаванг Вонгу, работы для нового курортного комплекса в Сочи.

Работы Бердзенишвили видели все, кому

посчастливилось побывать в Грузии — в Тбилиси или на Пицунде, в Каспи или в Марнеули. Их много, и все они очень разные: напряженные и спокойные, серьезные и смеющиеся, героические и пронырные — вовсе не похожие одна на другую и явно сделанные одной рукой. Научиться узнавать работы Бердзенишвили совсем не трудно. Трудно спутать их с работами других скульпторов.

Ибо Бердзенишвили обладает редким даром достоверно изображать человека в момент высочайшего эмоционального потрясения на переломных, решающих точках жизни. Так умеют работать лишь большие художники. Помните, еще Олеша писал, как трудно найти верные слова для реплики героя в минуты невероятного, небывалого дотоле удивления. Автор посредственный в такой ситуации пишет, что он или она, всплеснув руками, воскликнула «не может быть» или лишилась от удивления дара слова. Гениальный же Шекспир заставляет своего Макбета, окруженного мятежными и коварными вассалами, при виде призрака убитого им Банко спросить: «Кто это сделал, лорды?» Бердзенишвили умеет найти своих «лордов» в пластике. Это и необычно поднятая рука Гурамишвили, и сдерживаемый шаг лошади Саакадзе, и жест Медеи, защищающей своих детей.

— Мераб, — спрашиваю, — неужто ваша Медея убьет потом своих детей? Когда на нее смотришь, трудно в это поверить.

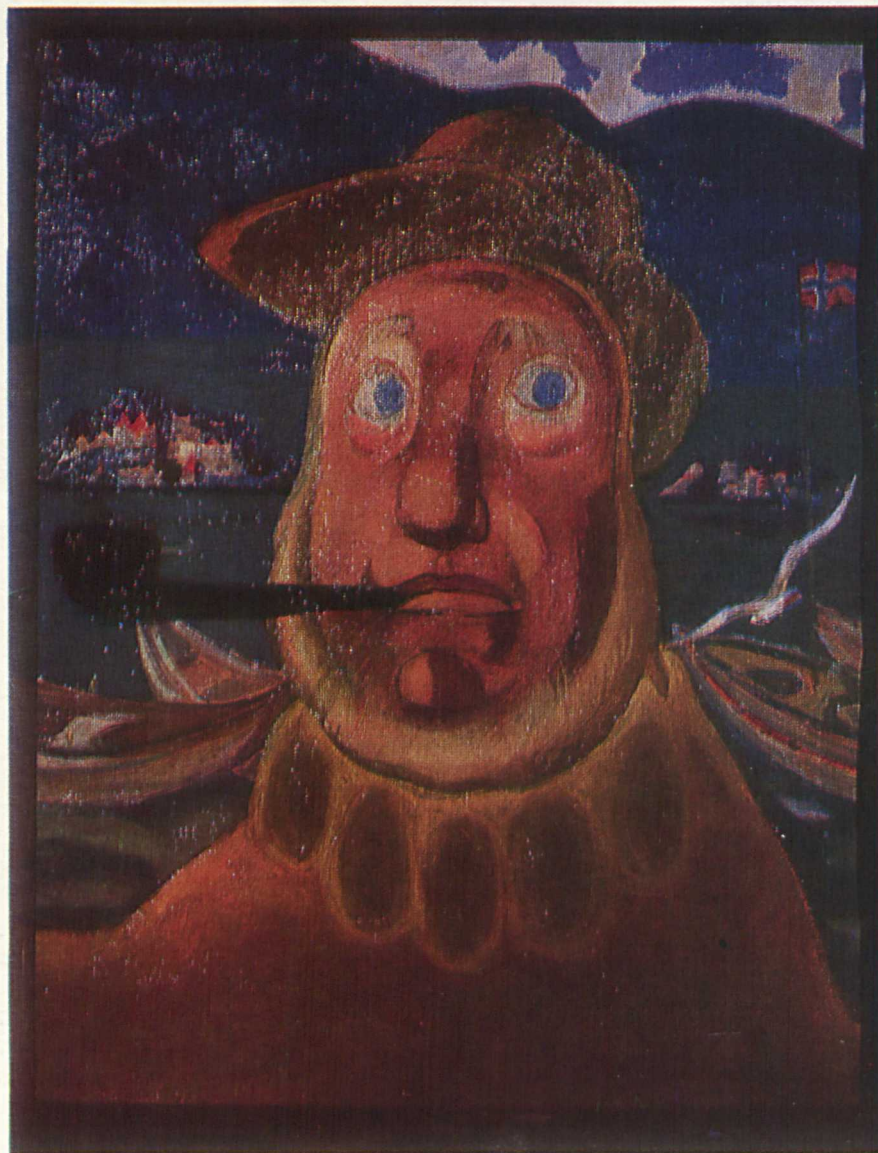
— Конечно, нет, — отвечает он. — Какая грузинка такое сделает? Наша женщина — она, правда, что угодно патворить может, но детей не убьет никогда. Вот разве мужа... — И улыбается.

«Медия».
Бронза. Пицунда



«Прошли годы»
Х., м.

Портрет. Х., м.



В последние десятилетия в связи с расширением международных культурных контактов (фестивалей, выставок, спортивных состязаний и т. д.), массовым развитием туризма, ростом интереса к истории, национальным культурам и к искусству разных стран возникла и развилась в небывалых масштабах общественная потребность в сувенирах. Поскольку эта потребность не может быть удовлетворена только традиционными изделиями народных промыслов и художников декоративно-прикладного искусства, производством сувениров стали заниматься очень многие предприятия различных отраслей промышленности.

Не все, что выпускается ими, нас удовлетворяет.

Не все специалисты этой области деятельности ясно представляют себе социально-культурную роль сувенирных изделий и те границы, которые отделяют предметы, могущие стать сувенирами, от предметов, которые нелепо превращать в таковые.

Мы предлагаем читателю две статьи на эту тему. Размышления о специфике художественного проектирования современного сувенира в статье В. Медведева основаны на опыте работы самого автора в этой области. Они носят отчасти методический характер.

Пафос статьи И. Богуславской направлен на защиту традиционных народных промыслов от «агрессии» сувенирной промышленности.

СУВЕНИРЫ



Памятный подарок или предмет обихода?

Вячеслав Медведев

Группа специалистов Буйского лесопромхоза и объединения «Кострома-леспром» ездила в Воронежскую область с целью обмена передовым опытом. На одном из предприятий их заинтересовало производство картин-репродукций на полотне. Выяснилось, что производство картин экономически выгодно предприятию.

Начиная новое дело решили на Рассоловском лесопункте. Новое производство было освоено. В общем-то оно не сложное. Обычный холст пропитывают специальным клеем и после просушки шлифуют шкуркой. Затем картину-репродукцию, выполненную в типографии на бумаге, с обратной стороны покрывают раствором желатина, накладывают на холст и через марлю накапывают резиновым роликом... Одновременно изготавливаются багеты, из которых делают фигурные рамки.

Смотришь на готовую картину и не веришь, что это репродукция с репродукции. Впечатление, как будто она выполнена автором масляной краской на полотне... В будущем году лесопункт произведет более десяти тысяч картин, которые дадут около пяти тысяч рублей чистого дохода. Но проектное бюро объединения разработало проект нового цеха. Товарной продукции будет производиться на 245 тысяч рублей в год. Новое производство даст ежегодно 85 тысяч рублей прибыли.

И. Сафронов. «Северная правда», Кострома, 10.XII.1975.

Производство сувениров в Минском лесхозе налажено с 1973 года.

— Выгодно это, — говорит директор лесхоза И. А. Алейников...

Какой другой продукции сделаешь из кубометра древесины на сумму 300, 500, 1000 рублей, а то и больше.

...Хозяевами тесной комнатки, где предполагалось наладить изготовление сувениров, стали настоящие энтузиасты.

Д. Люлев занимался поделками в кружке Гродненского педагогического института. А Мазуренков приехал в Минск из Куйбышева, где работал на мебельной фабрике краснодеревщиком и конструктором сувениров...

Е. Пушкин. «Вечерний Минск», 29.1.1976

Новый, промышленный способ массового изготовления сувениров, по традиции включаемых в сферу декоративно-прикладного искусства, позволяет рассматривать их и с позиций художественного конструирования.

Возникновение понятия «промышленный» сувенир повлекло за собой необходимость определения его признаков, особенностей художественно-конструкторского подхода к его разработке и установления критериев оценки художественного качества. Этого требует и практика создания промышленных сувениров, которая показывает, что не у всех проектирующих, оценивающих и выпускающих такие изделия организаций имеется четкое и однозначное представление о том, что же следует считать сувениром. Какова разница между понятиями «подарок» и «сувенир», «личный» и «общезначимый» сувенир, «декоративное изделие» и «сувенирное изделие»? Неразработанность этих понятий безусловно одна из причин появления антихудожественных поделок; в создании сувениров далеко не всегда участвуют художники-профессионалы (союзы художников и ВНИИТ с его филиалами в республиках уделяют недостаточное внимание промышленным сувенирам). Не во всех даже крупных городах, министерствах и ведомствах существуют высококвалифицированные художественные советы, способные дать правильную, объективную оценку предлагаемым проектам и не допустить плохие к освоению в производстве.

Очень часто руководители привлекают к разработке сувениров не художников-конструкторов, а случайных работников, совершенно не понимая серьезности и сложности проблем сувенирного дела. Между тем разработкой сувениров может заниматься даже не всякий художник: эта работа требует высокой профессиональной культуры, опыта проектирования подобных изделий и определенных творческих склонностей.

Отнюдь не все художники правильно представляют себе подход к разработке сувенира, предназначенного для серийного выпуска. Многие из них совершают ошибки, связанные с неверным пониманием основной культурно-эстетической функции сувенира, нередко проектируют изделия, рассчитанные скорее на кустарное, чем на промышленное производство, не выполнимые (в соответствии с замыслом художника) на промышленном предприятии; в то же время игнорируют возможности

передовой технологии и декоративной отделки современных синтетических материалов, позволяющие машинным способом (при минимуме ручного труда) создавать изделия, обладающие эстетической выразительностью.

Это порождает неверное мнение о том, что сама природа сувенира не допускает его серийного промышленного изготовления и что настоящими сувенирами могут быть лишь изделия, созданные малыми сериями ремесленным способом. При этом упускается из виду, что серийное производство совершенно не обязательно должно порождать типовое однообразие и что возможно примирить противоречия между требованиями рентабельности массового производства и необходимостью большого разнообразия ассортимента для торговли. В настоящее время в магазинах среди большого количества сувенирных изделий и значков очень трудно найти действительно хорошие современные сувениры, тематически связанные с достопримечательностями, историей, памятными датами конкретного города, республики и страны в целом, сувениры, идейно-художественный уровень и качество выполнения которых были бы сопоставимы с уровнем традиционных изделий народных промыслов.

Очевидно, правильное направление при разработке сувениров можно выбрать лишь в том случае, если опираться на принципиальные положения, вытекающие из природы современного промышленного сувенира. Раньше сувениром считался любой подарок на память, любая вещь, которая напоминала прежде всего о человеке, сделавшем этот подарок. Такой подарок мог не иметь денежной стоимости, утилитарного назначения, да и особых художественных достоинств. Главная ценность сувенира-подарка заключалась в том, что он вызывал определенные ассоциации и особое эмоциональное отношение (чаще всего не к самому предмету непосредственно, а к тому, с чем этот предмет был связан в жизни его обладателя, о чем напоминал). Сувенир с самого начала своего существования играл роль знака, символа*.

Обычай дарить на память сувениры существует давно, однако долгое время специальным выпуском изделий, которые предназначались бы служить только сувенирами, не занимались. В XIX и в начале XX века роль сувениров выполняли многочисленные безделушки кустарного или фабричного изготовления. Наряду с этим в качестве сувениров стали покупать изделия народных промыслов. С развитием промышленного производства сувениров массовыми тиражами произошло разделение понятий «подарочное изделие» и «сувенирное изделие». Если любой сувенир, изготовленный промышленным или ку-

старным способом, может служить подарком, то подарочное изделие, не обладающее способностью вызывать общезначимые, понятные всем памятные ассоциации, не может считаться сувениром, так как не выполняет его основной функции. В непонимании этого и кроется одна из главных принципиальных ошибок создателей сувениров.

Вместе с этим произошло разделение понятий «декоративное изделие» и «сувенирное изделие».

Любое высокохудожественное декоративное изделие может быть приобретено в качестве подарка, но полноценным сувениром оно будет только в том случае, если его образное решение вызовет в нас вполне определенные ассоциации с местом, где оно было приобретено (село, город, область), с определенной народностью, национальностью или страной, с каким-либо памятным событием. Вот почему имеющие свой стилизованный характер декоративные изделия народных промыслов всегда будут являться сувенирами, а другие декоративные изделия (например, декоративные вазы, шкатулки, коробочки, настенные украшения и т. п.), выполненные художниками декоративно-прикладного искусства или промышленными предприятиями по проектам художников, смогут считаться ими лишь при наличии в их художественном образе ассоциативного памятного начала.

Очень важно для художника понимать различие понятий «личный» сувенир и «общезначимый» сувенир. Личным, индивидуальным сувениром может быть любой предмет природного происхождения или созданный человеком, напоминающий субъекту о каком-либо событии, месте, человеке, имеющем для данного субъекта особое значение, и совершенно не обязательно вызывающий подобные же ассоциации у других людей. Такой предмет может быть подарен, или куплен, или найден где-то и взят на память о чем-то личном.

Личным сувениром является, например, какой-то особенный (для данного человека) камень, корень, лист дерева, засушенный цветок, записка, книга, фотография, автограф, рисунок, платок, прядь волос, кусок породы, пуговица, безделушка — словом, любой предмет, памятный по тем или иным соображениям, хранимый как знак (символ) памяти и не обязательно имеющий помимо этого какую-либо, в том числе и эстетическую ценность.

Общезначимый сувенир — это предмет, изготовленный кустарным или промышленным способом и своим художественным обликом напоминающий тем, кто его приобрел (или кому он был подарен), о каком-то месте, явлении, событиях, людях и т. п. Памятность, связь с чем-то, отраженная в таком сувенире, должна быть понятна, должна быть общезначима. Безусловно, это зависит от известности и понятности темы, отраженной в сувенире. Такой сувенир, предназначенный специально для продажи, должен быть вещью эстетически привлекательной, вырази-

* Прим. ред.: См. интересную статью Л. Новиковой на эту тему «Знаковая функция сувенира». — «ДИ СССР», 1970, № 1.

тельной, вызывающей желание ее приобрести на память. Обязательность общезначимой памяти сувенира не означает его непремennую связь с какой-либо значительной темой. Имеют право на существование и сувениры-шутки, сувениры-сюрпризы и, безусловно, сувениры, тематически связанные с любимыми героями сказок, мультфильмов, театра кукол. Но при выборе темы сувенира, как и при создании определенного художественного образа, необходим учет требований профессионально — художественной культуры.

Сувенирами могут быть различные изделия, имеющие как чисто декоративное, так и декоративно-утилитарное назначение. Художник должен учитывать, что сувениры — это изделия, несущие в своем художественном решении определенную знаковую информацию, и не делать сувенирами предметы, имеющие сугубо утилитарное назначение (пуговицы, вазы для цветов, конфетницы, солонки и т. п.). Нелепо превращать в сувенир люстру, рабочую настольную лампу или торшер, кресло, транзисторный приемник или телевизор, кастрюлю, чайник, электроутюг, электробритву или даже ручные часы — изделия с преобладающей утилитарной функцией.

Сувениры приобретают чаще всего во время туристских поездок, путешествий, посещения выставок, музеев и т. п. Поэтому при разработке сувенирных изделий следует думать об их высоком художественном уровне, качестве изготовления и отделки, об их портативности, легкости, малогабаритности и, наконец, упаковке (Прим. ред. — она сама может приобрести функцию сувенира при соответствующем дизайнерском подходе).

Сложность подхода к художественно-конструкторской разработке промышленного сувенира заключается прежде всего в «придумывании» самого сувенира (даже если художнику и задана его конкретная тема). Такое изделие — как чисто декоративное, так и утилитарно-декоративное — представляется обязательно оригинальным по своему художественному решению, не похожим на подобные ему по назначению, ибо коммуникативно-эстетическая функция любого сувенира является преобладающей. Продумать необходимо и назначение, и форму нового изделия, в композиции которого органично слились бы изобразительно-декоративные элементы и утилитарно-обусловленная форма. Недопустимо «прикладывать» к такой форме изображения, придающие изделию «сувенирность». С такими формально «осувениренными» изделиями, мы, к сожалению, встречаемся еще довольно часто.

Здесь не существует готовых методических рецептов, поскольку такое проектирование зависит прежде всего от профессионального опыта, интуиции художника-проектировщика. Невозможна и строгая регламентация видов изделий, которые могут (или допускаются) быть сувенирами. Основываясь на принципиальном под-

ходе к назначению изделия, художник каждый раз по-новому будет решать конкретную задачу разработки того или иного сувенира, самостоятельно его придумывать.

Художник-конструктор, работающий над промышленными сувенирами, связан не только с проектными работами. Он обязан знать технологические возможности предприятия, которое будет осваивать его проект и самые современные способы серийного изготовления и отделки, которые он может использовать. Поэтому лучшие результаты художник получит тогда, когда сам разработает и конструкцию и технологию изготовления своего изделия, разумеется, с учетом реальных возможностей предприятия.

Для расширения ассортимента сувенирных изделий следует выбирать такую технологию изготовления и отделки, которая при условии рентабельности производства обеспечивала бы несколько вариантов модели на базе одного основного решения. Для этих же целей можно создавать и конструкции изделий, основанные на применении унифицированных взаимозаменяемых элементов, деталей.

Для обеспечения композиционного и стиливого единства всех модификаций предлагаемые варианты следует заранее продумать и разработать еще в проекте изделия.

При проектировании сувенирных изделий часто сложно или даже невозможно полно и достаточно точно выразить композиционно-графический и пластический замысел художника в графических ортогональных проекциях (это касается, во всяком случае, декоративно-изобразительной части сувенира). Поэтому, помимо обычной документации художественно-конструкторского проекта (графического изображения сувенира в цвете и габаритных его чертежей), художники обычно выполняют графические эталоны рисунков, надписей, а также объемно-пластических эталонов рельефа (если декоративное изображение на изделии проектируется рельефным) или же всей формы сувенира, если она является пластически сложной, трудно воспринимаемой в графических проекциях и чертежах. Наилучший способ воплощения художественного замысла — это изготовление макета (модели) сувенирного изделия, полностью имитирующего внешний вид будущего серийного образца. Такой макет (модель) служит эталоном для сравнения с опытными и серийными образцами изделия и для контроля соответствия авторскому решению сувенира.

Итак — необходим профессиональный подход к разработке промышленных сувениров. Только при таком подходе мы сможем повысить их идейно-эстетический и художественный уровень, разнообразить ассортимент, улучшить качество изготовления.

Народное искусство или ширпотреб?

Ирина Богуславская

Считается, что в производстве сувениров преимущественное право принадлежит прежде всего народным художественным промыслам. Действительно, изделия промыслов — своего рода эталоны сувениров. Во-первых, потому, что они являются выразителями художественной культуры определенного региона, ее неповторимого своеобразия, во-вторых, они всегда обладают специфическими выразительными средствами и художественными достоинствами, воплощающими единство ремесла и искусства, отточенного многими поколениями мастеров. Независимо от практического применения изделие народного промысла служит прекрасным сувениром.

Подобны народным сувенирам изделия некоторых предприятий художественной промышленности, выросших в XVIII—XIX вв. на почве местного ремесла. Как и народные промыслы, они имеют свои особенности и традиции (павлово-посадские набивные платки, ивановские ситцы, каслинское литье, новгородский фарфор и др.). Изделия этих предприятий имеют и практическое, и художественное значение, они могут быть национальными сувенирами.

Мода на сувениры в духе народного искусства и дефицит подлинных произведений промыслов привели к явному оживлению в сфере их производства.

За последнее десятилетие возникло много новых предприятий — промкомбинатов, цехов и лабораторий, специально создающих сувениры, нередко на отходах производственного сырья. Именно на этих производствах остро стоит вопрос о характере изделий, их стиле и художественном качестве. Не обладая исторически сложившимся творческим опытом, такие предприятия часто не имеют художника, не знают, что и как делать, нередко являются поставщиками антихудожественных грубых изделий в псевдонародном стиле или изделий, подражающих образцам традиционных народных промыслов. Рост числа предприятий, под разными вывесками выпускающих изделия в духе народных промыслов, — явление, требующее серьезной оценки не только экономического порядка. Нередко рождение таких промыслов «дублеров» оправдывают тем, что их «основывают» народные мастера, по тем или иным причинам уехавшие с традиционного промысла. Так, в Липецке новую липецкую «хохлому» основала лауреат Государственной премии им. Репина М. Синева. Туда же переехал художник из Хблуды

Юрга. Леспромхоз. Директор И. М. Дюкарев рассказывает: — Три года назад был организован цех для выпуска хохлячьих ключей. А отходы — потонешь в них. Что с отходами делать? И решили сувениры из них выпускать. Управление лесного хозяйства выстроило помещение, художников наших. Заготовили они матрицы для шелкографии. И пошли гулять по стране и за ее пределами юргинские «Аленушки» вкупе с юргинскими «Иванушками».

— Хотите народную роспись на матрицы переложить? — спрашиваю.

— А как же, оно быстрее, производнее. Отход-то дает! — И. М. Дюкарев поясняет, что одним кубометр пиломатериала березы стоит 40 рублей, а «в виде сувенира» — 1600 руб. Это же понимать надо! База Росгалантереи может сейчас закупить 250—300 тысяч досточек, а юргинцы готовы их сделать хоть 500 тысяч...

И я с грустью подумала, что при энергии и рвении И. М. Дюкарева в самое неподходящее время выйдут новые и новые партии этих досточек, ничего общего не имеющих ни с произведениями народного творчества, ни с тем, что мы называем сувениром.

М. Книшников, «Кузбасс», Кемерово, 8.1.1976.

В самом начале минувшей пятилетки в областном управлении топливной промышленности родился замысел — создать фабрику хохломской росписи. Нашлись и специалисты, которые уверяли: повторить неповторимое трудно. Однако в Обкоме партии и Исполкоме областного Совета, республиканском Министерстве топливной промышленности поддержали энтузиастов...

Со временем, когда прошла пора подражательства, родилось и свое название промысла: «Липецкие узоры».

А не так давно липчане смело взялись и за освоение лаковой миниатюры. Возглавил эту группу энтузиастов член Союза художников СССР В. Блинов...

Специалисты и товароведы дают высокие оценки «липецкому Палеху». Липецкие мастера впервые освоили изготовление расписных самоваров, органически соединив липецкие узоры с лаковой миниатюрой...

В. Комов, «Известия», 23.3.1976.

Здесь, в слободе Дымково, родился этот русский промысел, здесь сложились его традиции, здесь выросли десятки поколений мастериц... Вот почему так тревожит нас появление производств дымковских игрушек в Москве, где по форме своей и росписи они лишь внешне напоминают дымковскую вятскую игрушку. Продаются она как дымковская. Хотя таковой уже не является не только потому, что делается не в Кирове, но прежде всего потому, что даже при самом беглом осмотре и сравнении становится ясно: по своим художественным качествам сравнения с вятской игрушкой она не выдерживает. Кстати, стоимость этой игрушки раза в полтора — два выше, чем цена дымковской... Нам думается, такие факты должны насторожить...

Из письма дымковских мастериц. «Советская культура», 20.1.1976.

...«Алтайская хохлома», как называют эту посуду в Барнауле, разработана она специальным конструкторским бюро Алтайского управления лесного хозяйства. Конструкторы не первый год занимались разработкой сувениров. По всему краю они наладили выпуск сувенирных изделий, самых различных товаров ширпотреба.

И. Сикорский. «Лесная промышленность», 8.1.1976.

— Хохломская роспись у нас в Кузбассе полюбилась и нашла новую родину, — говорит директор Промышленного деревообрабатывающего завода В. Г. Зенин. — И даже переживает здесь второе рождение... Так что к традиции хохломы присоединяются и сибирские. Основали цех приехавшие в Сибирь из Хохломы мастера, они и теперь работают здесь. Сегодня заказы на продукцию цеха идут со всех сторон. Оптовый покупатель — Росгалантерея — просит в нынешнем году только ложек изготовить не менее 300 тысяч. Если учесть, что в минувшем удалось выпустить всего 75 тысяч, спрос и в самом деле представляется огромным...

П. Гуськов. «Советская Россия», 10.VII.1975.

В производственном объединении «Томскооббиттехника»... создана сувенирная мастерская, где по эскизам заказчика производятся резьба по дереву, чеканка, резьба в сочетании с чеканкой.

В. Привалихин. «Красное знамя», Томск, 24.1.1976.

В. Блинов, уже «открывший» школу миниатюрной живописи. В Москве работает бывшая дымковская мастерица, член Союза художников СССР Л. Фокина, вокруг которой объединение «Русский сувенир» тоже организовало мастеров. Новоявленные мастера, наспех обученные внешним техническим приемам, находятся в плену ложной идеи сходства своих изделий с произведениями исконного народного промысла. Между тем созданные ими вещи не обладают теми высокими художественными достоинствами, которые отмечают любое массовое произведение традиционного промысла, имеющего опыт многовекового мастерства. Подобные дублирующие промыслы, занятые производством сувениров, не могут претендовать на роль выразителей местной художественной культуры и своей деятельностью бросают тень на творчество традиционных центров.

Эта проблема имеет также морально-этический аспект. Когда рабочий уходит с одного завода на другой, он не выступает от имени прежнего предприятия. В народном искусстве это обычное правило дополняется еще характером творчества, единством коллективного и индивидуального в самом творческом процессе, что накладывает особые моральные обязательства на мастера, порвавшего с промыслом. Его искусство принадлежит не только ему лично. В нем — частица труда многих поколений мастеров, создавших это искусство, его специфические выразительные средства и художественные особенности, уникальные и неповторимые в каждом центре. В отличие от художника, работающего индивидуально, народный мастер своим личным творчеством интерпретирует и развивает единый стиль искусства промысла, но не создает ничего кардинального заново. Народные промыслы — это коллективный автор. Традиционные центры народного художественного ремесла исторически сложились в конкретных местностях, они сформировались в разные времена; у каждого из них свои условия и история развития, свой круг изделий, свои способы и приемы обработки традиционного материала. Именно поэтому невозможны «новая» курская, липецкая, белгородская «хохлома»; московские «дымковская» и «филимоновская» игрушки; поделки «под Палех», «Мстеру». «Жостово» и т. п. Этим производствам, рожденным без исторически сложившихся корней и традиций, не на плодотворной почве коллективного опыта, а на совершенно иной основе, нужно много и долго работать, чтобы обрести собственное лицо современного сувенирного предприятия, отличного, естественно, от народного промысла.

Не вправе выступать от имени традиционных коллективов и отдельные мастера, оставившие промысел. Они могут продолжать свое творчество по линии Союза художников, Художественного фонда, но уже в плане индивидуального искусства.

В работе над современным сувениром в плане народного искусства могут быть использованы разные пути. Один из них, легкий, но менее творческий, — это обращение к уже найденным народными мастерами формам предметов, мотивам орнаментов, сюжетам росписи, приемам их воплощения в материале. В качестве сувениров, на наш взгляд, возможны уникальные произведения мастеров прошлого, повторенные небольшими тиражами. Но в таком случае недопустимо искажение или упрощение оригинала, нарушение его художественной сущности. Откровенная копия всегда будет по художественному уровню выше подражаний, а сам процесс создания этой копии послужит современному мастеру хорошей школой мастерства. Другой путь обращения авторов сувениров к народному искусству требует творческой активности и зрелости. Он состоит в освоении самих законов и художественных принципов народного искусства и в претворении этих принципов при самостоятельном создании современной вещи. Среди них такие основные законы народного творчества, как соответствие формы — содержанию вещи, декора — форме предмета, обоснованное использование материала, выявление его природных свойств, мастерство технического исполнения.

Поучителен опыт созданного в 1968 г. в Архангельске производственного предприятия «Беломорские узоры» Министерства местной промышленности РСФСР. Возникшее поначалу как объединение мастеров-надомников с целью сохранения традиций местного крестьянского искусства, за годы своей деятельности оно превратилось в крупную сувенирную фирму, выпускающую продукции на сумму более миллиона рублей в год. «Беломорские узоры» демонстрируют как положительную, так и отрицательную практику в создании сувениров.

На предприятии четыре цеха: обработки дерева, текстильный, камнерезный и гончарный (последний находится в Каргополе). Там, где работают сами народные мастера или молодежь, «из рук в руки» перенимая и освоившая опыт старых мастеров, результат получается хороший. Там, где налицо подражание или стремление сделать нечто самостоятельное «под народное» искусство, — явные просчеты и неудачи.

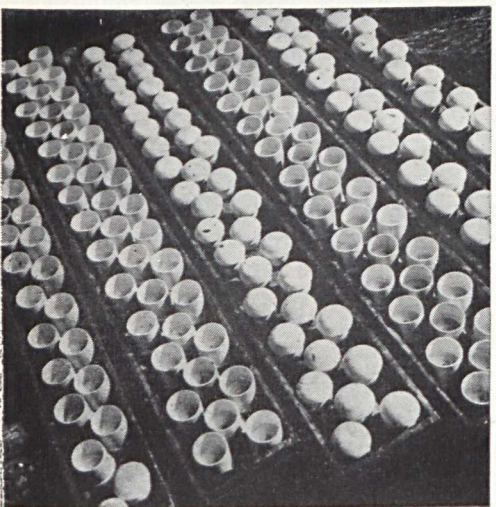
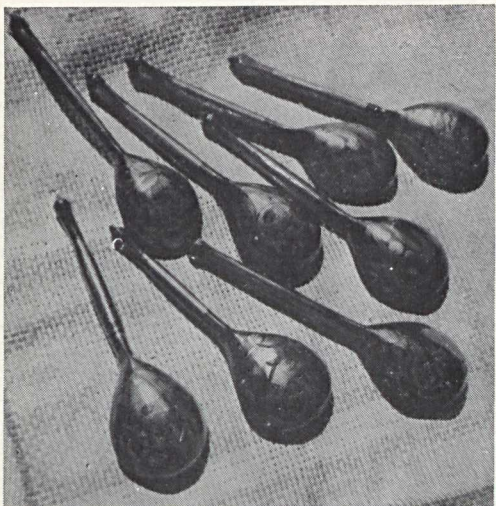
В цехе обработки дерева и вышивки преобладают повторения работ старых мастеров. Но если в вышивке старинный орнамент уживается с сувенирным назначением вещи, то механически перенесенные с расписных прялок на плакетки и увеличенные в размерах сцены «катаний» и «чаепитий» выглядят нелепо и грубо. Понятно восхищение мастеров совершенными формами северных ковшей и солониц. Но, взяв их за образец, незачем обрабатывать поверхность под абрамцево-кудринскую резьбу или затирать естественный цвет древесины грязно-серым тоном. Когда девушки, обучившиеся у мастера П. Мяндина резьбе и росписи пижем-

ских ложек, по существу, тиражируют его образец, стараясь приблизиться к оригиналу, для сувенира это возможно и оправдано. (Такой метод принципиально схож с копированием образцов для массовых изделий в центрах лаковой миниатюры.) Но совсем недопустимо, когда здесь же, на «Беломорских узорах», выпускают огромными тиражами придуманные кем-то ложки с вялой, невыразительной формой и росписью аляповатого цвета.

На «Беломорских узорах» работает много мастеров-надомников: ткачих, вышивальщиц, вязальщиц, гончаров. И хотя часто они просто повторяют то, что сами делали когда-то, важно приобщение их к деятельности, контакты с молодежью, передача мастерства, совместная работа. Все это создает почву, на которой могут появиться и новые свежие ростки народного творчества. Однако существующие стандарты и эталоны ограничивают возможности привлечения надомников к созданию сувениров. Например, на фабрике «Крестецкая строчка» (Новгородская область) мастерицы-надомницы могут выполнять только отдельные вышитые детали, а целое изделие из них «монтируют» уже на фабрике.

Производство сувениров — важная и ответственная отрасль культуры и экономики страны. Тем не менее при всех связях и контактах было бы неверным отождествлять художественные промыслы с сувенирной промышленностью, проблемы сувениров — с проблемами народного искусства. Понятие «народное искусство» гораздо шире и глубже, а создание сувениров — только часть деятельности народных промыслов.

Как бы ни был велик экономический эффект от изделий «Беломорских узоров» в сравнении с изделиями, например, Холмогорского промысла художественной резьбы по кости, последний уникален в истории русской культуры. При всем равноправии в производстве сувениров они принципиально различны в целях и требуют различных условий и разного подхода к оценке их деятельности. Ибо «Беломорские узоры» — специально созданная сувенирная фирма, а Холмогоры — исторически сложившийся центр культуры Севера, единственный очаг искусства русской резьбы по кости. Любые произведения народных промыслов могут служить сувенирами, но их значение не исчерпывается этой ролью. Народное искусство — это ценное наследие национальной культуры, не только ее прошлое, но самобытная ветвь современного прикладного искусства, «неотъемлемая часть советской социалистической культуры», как говорится в Постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». Традиционные народные промыслы нуждаются в охране от поглощения их сувенирной промышленностью.



Вопрос о количестве и качестве художественных изделий вызывает оживленные дискуссии на страницах многих центральных и областных газет, специальных журналов, среди руководителей министерств, облисполкомов, директоров предприятий, на оптовых торговых ярмарках. Одни выступают за сохранение уникальности каждого производства, каждого изделия, другие — за массовые тиражи, максимальное сокращение ручного труда. Реальное же положение дел, экономические и культурные факторы требуют значительного увеличения производства художественных изделий высокого качества. Какие возможны здесь пути? Сувенир стал предметом массового спроса. Видимо, настало время всерьез говорить о промышленном сувенире, его национальном своеобразии, видах, функциях, тематике, в том числе об отражении знаменательных событий. Изготовить большое количество высокохудожественных сувениров в оригинальной упаковке — дело промышленности, профессиональных художников и дизайнеров.

Другим видом памятных подарков являются изделия народных художественных промыслов. Потребность в них сейчас, как никогда, велика. За этим стоит возросшая культура масс, приобщение огромного количества людей к эстетическим ценностям народного искусства, а также требования экспорта.

Сохранение и развитие народного искусства предстает сегодня и как важная народнохозяйственная задача, и как эстетическая проблема, имеющая непосредственное отношение к развитию национальных художественных культур.

Быстро отреагировали на запросы рынка многие предприятия местной, лесной, мебельной, мясной, легкой отраслей промышленности. Они стали приглашать мастеров из традиционных центров художественного ремесла — хохломской росписи в г. Семёнове, из Палеха, Холуя, Каслей, Кирова («дымка»). Заработали токарные станки в лесхозах и на мебельных фабриках, начали расписывать «хохлому» в Мурманске и Волгограде, Кемерове и Ташкенте, Курске и Липецке. Сейчас в стране работает уже более 25 производств, использующих технологию хохломской росписи. Известно, что в прошлом мастера из одних мест переселялись в другие, начинали там новое дело, приносили с собой свое искусство и мастерство: холмогорцы — в Москву и Петербург (например, Евдоким и Иван Шешенины в XVII в., Осип Дудин в XVIII в. и др.), производство лаков в Федоскине возникло на основе заимствования технологии подобного производства из Германии, мастерство нижнетагильских подносочников усвоили жостовцы, кубачинцы, работая в разных местах Кавказа, приносили в свое творчество новые элементы...

В современных условиях также вряд ли следует полностью отрицать возможность миграции мастеров и даже целых промыслов. Это было бы равносильно насильственной консервации сложившихся очагов народного искусства, их изоляции под стеклянным колпаком.

Реальная проблема видится в другом — в сохранении подлинно творческого начала при организации промысла на новом месте, в отказе от культивирования запрограммированной имитации.

В этом, быть может, заложены возможности постепенного формирования и собственных стилистических черт, без чего новое производство неизбежно обречено на печальный путь создания подделок «под Хохлому», «под дымку», «под Палех» и т. д. Мастера, переезжающие в другие места, хотя и переносят с собой определенные традиции и навыки, на новом месте волей-неволей начинают их сильно изменять. Уходя из коллектива, они нарушают традиционный коллективный строй искусства, который был выработан века-

ми, оказываются беззащитными перед влияниями далеких от искусства, а часто и вредных для него факторов.

В то же время новые предприятия, еще не опирающиеся на локальные традиции, а подчас и вовсе пренебрегающие законами искусства, своего художественного лица пока не имеют — находятся в состоянии поисков ассортимента, форм и орнамента. Иногда эти новые центры вообще лишены художественного руководства, держатся лишь на энтузиазме администрации и молодых исполнителей.

Между тем, как только спадет острота дефицита, неминуемо встанут вопросы художественного качества, примеров тому — достаточное. А его смогут обеспечить лишь сильные, действительно творческие коллективы. Они, быть может, выработают свой своеобразный стиль, свой ассортимент, опираясь на художественные традиции тех мест и районов, где начинают новое дело. Путь механического повторения здесь, как и всегда, губелен для творчества. Путь созидания — наиболее плодотворен, но он требует активного творческого поиска.

Именно в этом, как представляется, заключено конструктивное начало разрешения проблемы. Необходимо направить усилия на то, чтобы вновь организуемые производства не просто пассивно копировали на новом месте традиционные образцы, но стремились к созданию собственного оригинального стиля, связанного с характером, особенностями и сюжетикой данной местности, со своеобразием местных народных мотивов и представлений, с местными художественными традициями. Видимо об этом стоит задуматься и руководству учебных заведений, готовящих мастеров для вновь создаваемых производств. Лишь на пути активного творческого взаимодействия привнесенного и местного возможно, с одной стороны, попытаться создать действительно жизнеспособное производство, а с другой — оградить исконные художественные промыслы от моральной агрессии вульгарных подделок. Не говоря уже о том, что и потребитель заинтересован в разнообразном ассортименте высокохудожественных изделий. Однако это — лишь один из вариантов.

Другой, возможно, наиболее перспективный, — заключается в том, чтобы, обращаясь к местным, часто забытым промыслам или видам искусства того или иного края, дать вторую жизнь тем из них, которые будут созвучны нашему времени, требованиям современного покупателя.

Разумная политика при организации промыслов должна определяться тем, что промыслы — составная часть социалистической культуры. Она должна заключаться в защите и развитии искусства. Сейчас уже существует целая программа участия в деятельности народных промыслов учреждений культуры и искусства. Именно эти организации, а также отделения Союза художников и Художественного фонда на местах призваны быть проводниками культурной политики в области народных художественных промыслов строгими экспертами в оценке их продукции на художественных советах, чтобы содействовать созданию изделий высокого качества.

Всемерно поддерживая и развивая новые очаги народного ремесла, мы не имеем права во имя сиюминутной выгоды допускать наводнение рынка нехудожественными поделками, снижающими вкус потребителя и компрометирующими высокое искусство прославленных народных мастеров. Талант художника, в том числе и народного мастера, — наше национальное достояние. Необходимо приложить все силы, чтобы создать благоприятные условия для его развития как на традиционных промыслах, так и на вновь организуемых производствах.

В 1973 году в Хабаровске появилось учреждение, именуемое «Производственно-экспериментальным объединением народных художественных промыслов и сувениров Управления местной промышленности Хабаровского крайисполкома». Работники объединения выяснили, что в крае среди малых народов действительно много больших мастеров прикладного искусства. В кабинете директора со временем появилась карта-плакат. На ней — внушительное число красных кружочков, обозначающих участки, где созданы мастерские художественных промыслов. Их сеть — от Арки до Сикачи-Алына. Люди, поступившие в мастерские... плетут изделия из прутьев и корней тальника, другие делают берестяные чумлики, третьи шьют кумалы — меховые коврики, тачают торбасы и тапочки. Готовая продукция сбывается через базу Росгалантереи в различные концы страны: на Кавказ, Камчатку, Сахалин и т. д. План денежного оборота и выпуска продукции увеличивается от года к году...

Главное, на что сориентированы народные мастера на основных участках, — пошив тапочек. Материал, предложенный объединением на их изготовление, — повилика, родной брат дерматина. Он далек от тех традиционных материалов (меха, ткани, рождуга), которые позволяли сочетать с собой истинный художественный орнамент в аппликации и вышивке.

Алина Чадаева.
«Литературная Россия», 19.III.1976.

Месяца три назад мне показали в Островском механизированном лесхозе удивительной красоты бокалы, миски, кружки, ромки и даже графины, изготовленные из дерева. — Эти сувениры изготовлены не у нас, — сказала мне директор лесхоза Георгий Николаевич Смирнов. — Как образцы мы привезли их из Курской области. Но и мы скоро начнем выпускать такие же, не хуже... И вот я в цехе сувениров, который организован в Ломоносовском лесничестве Островского района. ...Небольшой деревянный дом. В одной его половине деловито гудит токарный станок. В следующей комнате, просторной и светлой, работают две девушки, две художницы. Надя Яблокова и Гая Лебедева. После окончания Островской средней школы они прошли трехмесячное обучение на курсах хохломской росписи в Курске и сейчас работают, словно заправские мастера. Из-под их кистей выходят настоящие произведения искусства — русские сувениры.

А. Андреев. «Северная правда», Кострома, 1.VIII.1975.

Первый этаж города

Андрей Боков,
Владимир Юдинцев

У человеческого глаза есть характерная особенность: в привычной сутолоке городской жизни он редко поднимается выше уровня первого этажа. Для горожанина объективно существует «коридор» визуального восприятия, за рамки которого выводит яркое пятно рекламы, происшествие, сверхнеобычная архитектурная деталь или перемена погоды. В остальных случаях вы редко поймаете себя на том, что изучаете карнизы крыш. И это естественно, потому что основная масса совершаемых человеком действий, перемещений и реакций происходит в сравнительно невысоком слое первого этажа домов и единственного «этажа» улицы.

С особой отчетливостью ближняя зона обнаруживается вечером, резко выделяясь освещенностью и оживлением. Вполне определенные границы этой зоны, населенной спешащей, гуляющей, разглядывающей и ждущей толпой, фиксируются проезжей частью, с одной стороны, и домом — с другой. Остановка транспорта и вход во двор или магазин — одновременно и «входы» в ближнюю зону. Эти «входы», окна-витрины, скамейки, фонари, цветы и иные предметы уличного обихода — элементы, соот-

обширные районы, охватываемые лишь с «птичьего полета», сделав «размер» критерием современности, автоматически навязали всему первому этажу тот же масштаб и те же закономерности, обернувшиеся здесь схематизмом и сухостью.

Пребывание на улице все чаще напоминает вынужденную и стремящуюся к минимуму паузу, да и сама улица не располагает к чему-либо более содержательному, чем ожидание автобуса. Гигантские вместительные кинотеатры, универсамы и рестораны «обесточивают», лишают жизни километры магистралей. В запруженном автомобилями центре мир пешехода оказался урезанным до минимума, а освященная временем традиция вечерних гуляний стала представляться и вовсе нелепой. Современная улица все реже удивляет и радует и все чаще разочаровывает явно неоправданной скудностью зрительных впечатлений: аскетизмом витрин, бессодержательностью световых реклам, хаосом вывесок и оголенностью стен.

Между тем в памяти послевоенного поколения не могли не отложиться привораживающие витрины с нехитрыми механическими или оптическими чудесами: наивная, но четкая и увлека-



Существующее положение (Козицкий пер.)

Пример организации ближней зоны. (Козицкий пер.)



несенные друг с другом подобно составляющим любого интерьера.

Термином «ближняя зона» определяется область наиболее активного и непосредственного контакта человека с городской средой, камерная по характеру большинства ее составляющих, но обладающая гигантской протяженностью и всепроникающей способностью. Город, еще недавно почти целиком (за исключением куполов и колоколен) принадлежавший «ближней зоне», в какие-нибудь полстолетия солидно подрос и переместился на вышележащий уровень. Образовался новый пространственно активный и емкий слой типовых этажей, многократно репродуцирующих уровень земли. Появление этого слоя способствовало не только перенесению человеческой активности с традиционного уровня земли, но и падению интереса к нему со стороны проектировщиков.

Сравнение успехов общей, дальней зоны, то есть экстерьера домов, перспектив, панорам и силуэтов, с ближней зоной сегодня явно не в пользу последней. За очевидным доминированием крупномасштабных задач скрывается недооценка интересов первых этажей города. Гигантской протяженности или высоты дома,

тельная иконография кинотеатров с фотокадрами фильмов, магазинов «Табак» с хохломским орнаментом, булочных с огромными вазами и т. д. Сколько интереса вызвали выставки архитектурных проектов в витринах ул. Горького! А ведь тяга к зрелищу или изобразительной информации жива и в чопорном современном горожанине, с восторгом наблюдающем единственные в своем роде часы на фасаде театра Образцова и изображения светового табло на Калининском проспекте.

Забывость ближней зоны — не плод злого умысла, а результат определенной профессиональной идеологии, в которой не последнюю роль играет подсознательное отношение к улице как к пустому, ничейному пространству. Улица в лучшем случае трактуется как утилитарно-коммуникационное устройство, а пешеходные связи, подобно транспортным, определяются важными, но, увы, не единственными целями обеспечения безопасности. Подобное отношение ведет и к недооценке благоустройства: поверхность земли в городе по аналогии с идиллическим «загородом» представляется чуть ли не априорно сделанной и не нуждающейся в особом строительстве.

на 25 стр. сверху вниз

Густота «входов» требует разделения тротуара на транзитную и потребительскую полосы.

Различные функции тротуара.

Даже в перегруженном центре есть неиспользованные резервы развития ближней зоны.

Цепь «входов» ближней зоны.

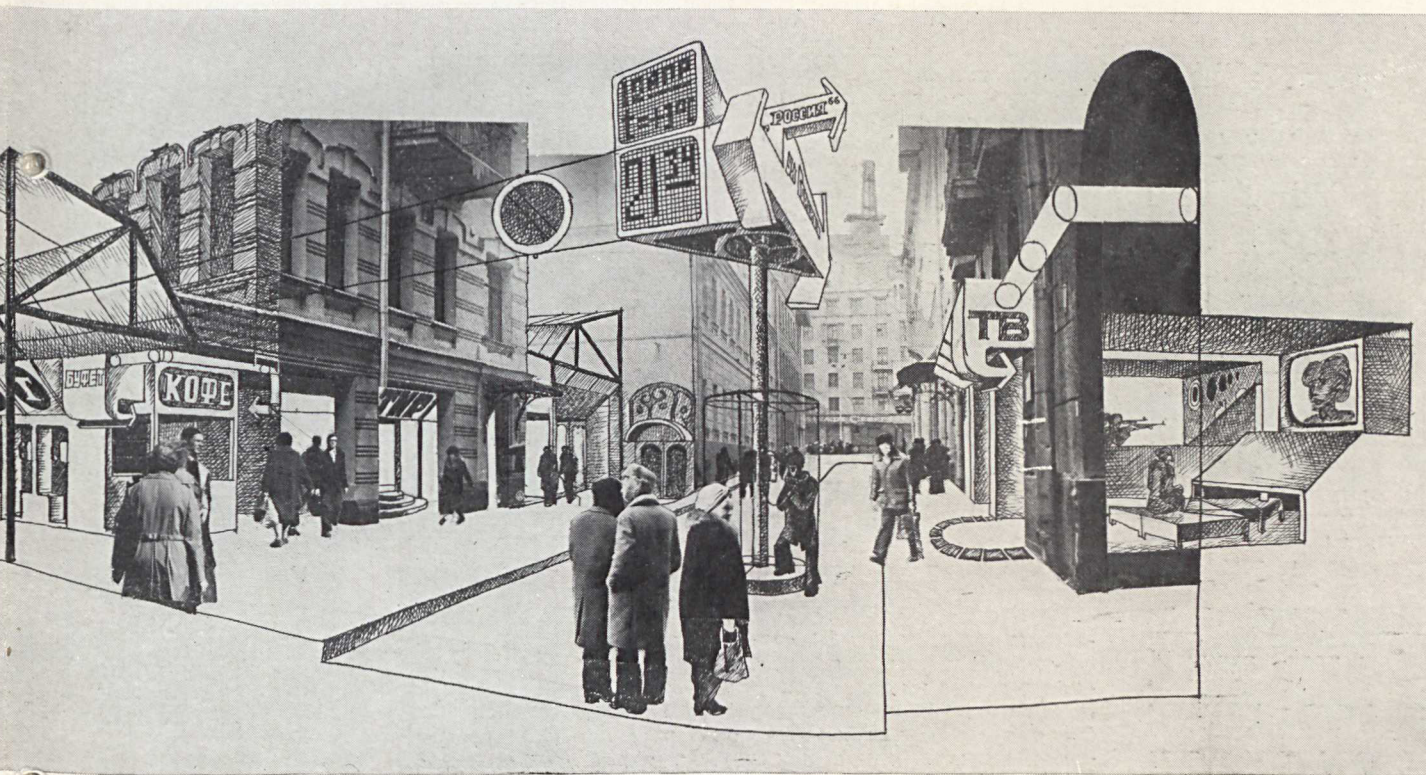
Места наибольшего скопления требуют более развитой системы информации.

Отражением этих настроений становится распространявшаяся идея культивирования в городе подобия нетронутой природы, породившая нейтральный «дом на газоне» (первый этаж которого отличается от последующих лишь присутствием двери) и парящий «дом на столбах». Абсурдность перенесения того и другого приемов в плотную застройку объясняется насущной потребностью иметь в уровне первого этажа не квартиры (пользующиеся минимальным спросом) и не пустоту (якобы для прохода, цели которого обычно не уточняются), а помещения необходимых городу учреждений, стремящихся на особенно ценный для них уровень.

Первый этаж дома, занятый, к примеру, магазинами, обычно в большей мере связан с улицей, чем с этажами квартир. Встроенные и пристроенные магазины, кинотеатры, кафе, объединенные с вышележащим уровнем лишь взаимовыгодным порядком землепользования, по существу, становятся продолжением улицы. Отсутствие выраженного отношения дома к земле и пешеходным путям повело к разрушению привычных связей, формирующих улицу и ближнюю зону, не выдвинув при этом сопо-

же время простые наблюдения с достаточной убедительностью показывают, что ближняя зона сегодня, как и в прошлом, не является лишь чем-то дополнительным и сопутствующим, а образует собственную, относительно независимую систему, не исчерпываемую ни сетью магистралей, ни разрозненными интерьерами первых этажей.

Издавна улица была наделена двумя противоположными значениями — дороги и границы. С одной стороны, она воспринималась как общественное пространство, вокруг которого складывались «уличанские» организации Новгорода и Пскова, цеховая и слободская жизнь. Это была «наша улица», диктующая ограничения и нормы, судившая и оценивавшая. С другой стороны, улица — пограничная полоса, зажатая двумя рядами заборов и стен, и выйти на эту улицу значило вступить на межквартальную, ничейную территорию, где обитают изгои, изгнанники общины, которым присваивался нелестный эпитет «уличных». Обе эти тенденции часто уживались и на одной улице, менявшей статус в зависимости от времени суток. Дневное оживление сменялось в средневековом городе ночной тревогой: днем — рас-



ставимой альтернативы. Возникает парадоксальная ситуация: улицы, сложившиеся в последние годы, в период распространения «свободной» планировки, менее пешеходны и труднее «обживаемы», чем старые, даже сжатые сегодня до двух узких полос тротуара.

Практически интерьер улицы, двора, площади, сквера как пространств с четкими границами, фиксируемыми фасадами домов и лишенных только кровли, продумывается сегодня в меньшей степени, чем интерьер здания, рассчитанного на ограниченный круг посетителей. Из арсенала современной архитектуры почти исчезли привычные ограды, решетки, галереи и аркады, бордюры, порталы, подпорные стенки, фонтаны, водоемы и цветочницы. Эти элементы, справедливо критиковавшиеся лет двадцать назад за помпезность и излишнюю тяжеловесность, так и не получили адекватной замены или современной интерпретации. Ближняя зона, нынешняя «фактическая улица», по существу, не расцениваемая как единый объект проектирования, складывается стихийно, под влиянием несогласованных сил, начиная от Управления по благоустройству и озеленению и кончая «Комиссией по первым этажам». В то

пахнутые двери лавок и мастерских, ночью — засовы, стража и дозор. Это ощущение улицы оставило отчетливый след и в сознании современного горожанина, сталкивающегося в ближней зоне и с отсутствием привычной, домашней или служебной нормативности, и с особым неписанным регламентом уличной жизни.

Жизнь ближней зоны можно сравнить с захватывающей игрой, обилием случайного и непредвиденного, поиском, ожиданием, радостью находки или встречи, праздничной подвижностью и сменой ситуаций. Она исполнена к тому же познавательного интереса и просто любопытна. Даже эфемерность уличного общения, анонимность существования в толпе сообщают нашему дневному психическому рациону необходимую разрядку и паузу.

Хотя содержание ближней зоны куда более ограничено, чем у средневековой улицы, оно не восполнимо ни замкнутым кругом общения, ни средствами массовой информации. «Уличной игре» с меняющимися партнерами и движущимися декорациями, сотканной из мгновенных эпизодов, не свойственны полутона. Здесь приживаются лишь знаки и символы, устоявшиеся «маски» и ритуалы, свой язык и свое особое



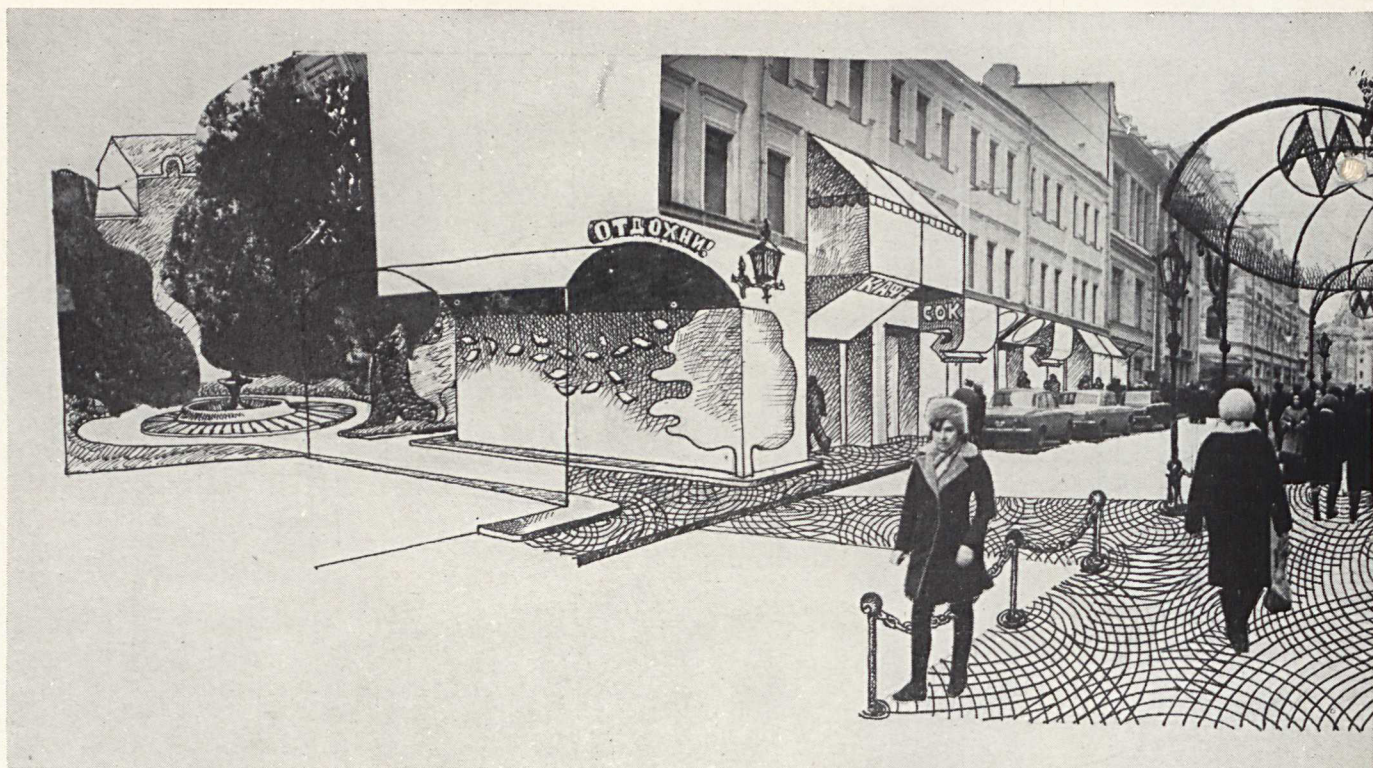
осмысление вещи и места. Сосредоточенность памятных и заповедных участков, идилличность скверов, оживленность угловых магазинов и беспокойство остановок знакомы всем. Каждой из перечисленных ситуаций соответствует свой тип поведения, свое определенное «население», нередко меняющееся в зависимости от часа дня и дня недели. Рефлекторность такого поведения наводит на мысль, что носителем активного начала становится сам предметный мир, содержащий необходимые связи и установки, сообщающий уличной жизни полноценность и многообразие или отчужденность и аморфность.

Утверждение «открытости» улицы и одновременно ее принадлежности каждому из нас, с одной стороны, с другой — снятие цеховой изолированности и ничейности — такова наиболее желательная направленность организации предметного мира. Оценивая реальное значение и перспективы ближней зоны, нельзя не отметить, что уплотнение и рост города вверх в условиях интенсификации внутригородских связей лишь увеличивает нагрузки на «первый этаж», и кратковременные периоды пребывания на улице незаметно складываются в значитель-

ходных путей до некоторой степени подтягивается и стимулируется быстро развивающимися транспортными связями. Границы ближней зоны, в свою очередь, также задаются зданиями. И лишь промежуточный «контактный» слой, занимающий в совокупности обширнейшие территории, практически оказывается вне профессионального контроля. На деле же промежуточные пространства являются связующим элементом пешеходных путей и первых этажей зданий, создаваемых разрозненно и несогласованно. Промежуточным пространствам принадлежит ведущая роль в определении «обжитости» ближней зоны, поскольку именно сюда тянутся те, кто вышел из дома прогуляться или «пройтись по магазинам», кто ощущает улицу не мимоходом, а подчиняется ее собственному ритму и строю.

Организация контактного слоя может и должна осуществляться двумя путями. Путь первый предполагает максимальное раскрытие вовне интерьеров домов и развитие сети пешеходных путей.

Тесные связи улицы с первым этажом, его непосредственная соотнесенность с человеком усиливают стремление зрительно ликвидировать,



ный отрезок жизни. В этих условиях «возрождение» ближней зоны становится неотложной задачей, решение которой отнюдь не исчерпывается несколькими стереотипными отвлеченными приемами. Превращение «фактической улицы» в самостоятельную и взаимосвязанную с городом систему, повышение ее организованности может опираться лишь на систему мер, реагирующих на специфику окружения и отражающих внутреннюю логику «первого этажа» города.

Выработанный общественным сознанием портрет улицы как места «движения—пребывания» совпадает с основными типами пространственных составляющих, которые охватывают и организуют практически всю незастроенную, неогороженную и не занятую транспортом территорию города. К ним относятся: пешеходные пути, составляющие каркас ближней зоны; стены домов и дворов, ограды, заборы и транспортные магистрали — границы ближней зоны, определяющие форму «первого этажа» города; и, наконец, все промежуточные пространства-наполнители, заключенные в некоторые границы и сопровождаемые пешеходными путями.

Создание единой и непрерывной системы пеше-

размыть фасадную стену, преодолеть ощущение сдавленности тротуара и «удара» о фасад. Устраняя границу между домом и улицей, мы сообщаем первому этажу интерьерный масштаб, преодолеваем ощущение ничейности, отчужденности внешнего пространства. Вынос за пределы зданий зрелища и товара, услуги и информации трансформируется в прием введения улицы в интерьер. Вход, обычно акцентирующий преодоление порога, становится в этом случае своеобразной воронкой, ловителем улицы, а роль витринной декорации играет уже сам просматриваемый интерьер.

Незаметный и постепенный переход от улицы к магазину, кинотеатру или кафе достигается в итоге своеобразным «утолщением» полосы входов и витрин, развитием контактного, промежуточного звена, обозначенного козырьком или нишей. Сегодня в эту полосу могут несомненно войти кассовые залы и фойе кинотеатров, части торговых залов, вестибулы станций метро и т. п.

Особенностью контактного слоя является одновременная ее «работа» и в продольном, и в поперечном направлении, вдоль улицы и параллельно ее ответвлениям. Целям организа-

ции каждого из таких «миниперекрестков» идеально соответствовал выделенный портик — своеобразная дань дома улице, «процент», на который улица и создавала свой собственный интерьер. Портик Большого театра — окаймляющая площадь галерея, сквозь которую движется поток от ЦУМа к метро, вечером — преддверие, навес над входом с четкой поперечной осью.

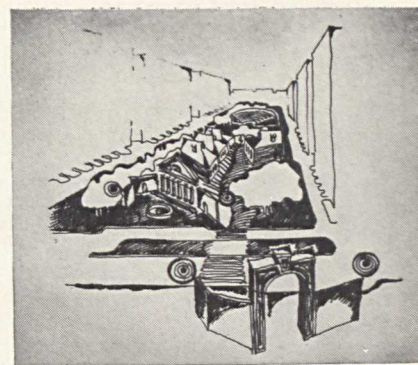
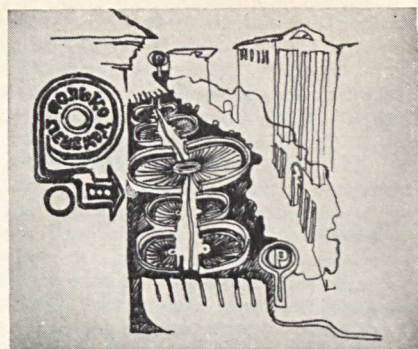
Сочетающие удивительное богатство и целостность средневековые улицы Берна, Праги, Болоньи наглядно демонстрируют эффект непрерывной крытой галереи. Галерея или аркада, по существу, цепь дверных порталов, которые отошли от стены и встали поперек улицы, облегчая поиск и прочтение входа. Следующим этапом усложнения контактной полосы становится пассаж, своего рода кульминация ближней зоны, символ ее максимальной оснащенности и преобладания в соперничестве с верхними ярусами города.

Культурная роль этих средств опирается и на их утилитарное значение: затухание уличной жизни в период холодов, дождей и жары (в условиях Москвы это большая часть года) недвусмысленно выдвигает проблему улучшения

часто приобретают и аналогичное содержание. Открытые кафе, выставочные площадки, телевизионные «холлы», зоны киосков, места встреч, малые скверы, остановки транспорта облегчают кратковременную паузу для отдыха и ориентации, не удаляясь от избранного маршрута.

Скверы, пешеходные площади, курдонёры и дворы — наиболее обособленные элементы контактного слоя — характерные «места пребывания», залы под небом, непрменной принадлежностью которых являются своеобразные сцены, нередко закреплённые скульптурой, и участки для зрителей, а главное, — четко осязаемые границы. Это — идеальная среда собраний и импровизированных клубов. Границы таких мест, традиционно закреплённые домами и нарушенные свободной планировкой, необходимо воссоздать дополнительными средствами — пластикой земли, замощением, оградой и т. п.

За «движением — пребыванием» легко угадываются основные и наиболее стабильные функции ближней зоны, которые сопровождаются меняющимся множеством сопутствующих. Одни из них тянутся к оживленным пешеходным



Справа сверху вниз
Сквер на проезжей части старого переулка.

Часть деревенской улицы, фрагменты или «слежки» с деталей домов исторического центра города переносятся в ближнюю зону нового жилого района.

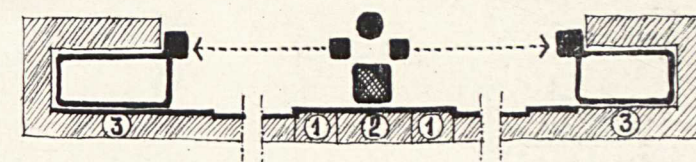
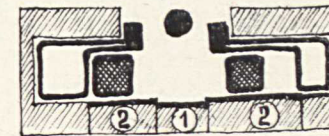
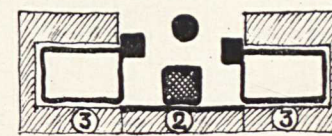
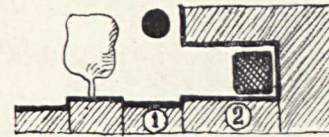
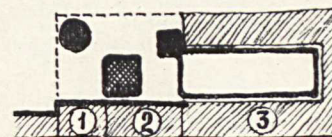
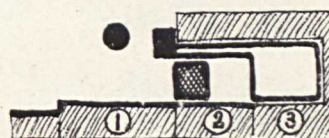
Зонирование тротуара.

Оживление ближней зоны: благоустройство, развитие контактного слоя.

← Пример организации ближней зоны старой части центра (ул. Жданова).

→
Варианты пространственной организации ближней зоны:

1 — транзитный пешеходный путь
2 — контактный слой с сопутствующими элементами
3 — целевые объекты с развитыми «входами»

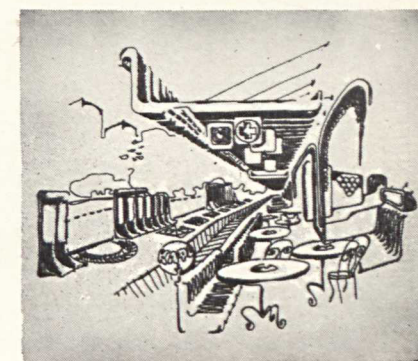
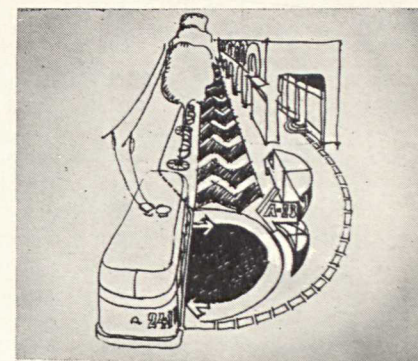


микроклимата прежде всего в пограничной полосе входов и ответвлений. Хорошо знакомые городам и с более мягким климатом навесы, перголы, остекленные эркеры, тенты, ветрозащитные экраны, пассажи и крытые дворы — проверенные и действенные средства повышения комфорта ближней зоны.

Другой путь решения контактного слоя связан, напротив, с относительным обособлением ответвлений, западов и «ниш» ближней зоны, с приданием малоиспользуемым пространствам, лежащим в стороне от пешеходных путей, вполне самостоятельного значения и столь же определенного функционального содержания, что и содержание любого интерьера с крышей. Распространенной деталью контактного слоя является обычная подворотня, столь близкая целым поколениям московских подростков. Популярность этой «уличной галёрки» — своеобразное указание на значение и привлекательность соседствующих с улицей «ниш», восходящих и к деревенской заваulinке, и к лоджиям итальянских городов. Скромные ответвления улицы, заполняющие многочисленные разрывы в периметре домов, сопоставимые по размерам с залом небольшого магазина или столовой,

путям, другие — к спокойным площадям и скверам, обнаруживая тем самым устойчивую зависимость от основных функций. Именно сопутствующим функциям (среди которых четко выделяются мемориальные, культурно-информационные, торговли, отдыха и развлечения) ближняя зона и в первую очередь ее контактная полоса обязаны предметной насыщенностью, присутствием гибкого слоя «городской мебели и вещи».

Теснейшее переплетение основных и сопутствующих функций, разнообразных предметов и действий — проявление естественной многофункциональности первого этажа города. Расширение номенклатуры сопутствующих функций является непременным условием существования ближней зоны. Практически все общедоступные учреждения города могут иметь здесь своего представителя — витрину, киоск, торговый автомат, стойку и столик кафе, находящегося по соседству или отнесенного и существующего независимо. Ближняя зона превращается в крайне необходимое место «моментального обслуживания и потребления», позволяющее в любой точке пути получить самое необходимое.



Выбор средств и способов организации ближней зоны, обычно диаметрально противоположных в центре и на периферии, детерминирован прежде всего образом места. Лишь обстоятельный исторический анализ может дать ответ на вопрос о том, как пространственно сложились и содержательно оформились неповторимые и исполненные особого обаяния Арбат и Тверской бульвар, Столешников переулок и Кузнецкий мост. Каждое из подобных названий — своего рода код, за которым в создании горожанина закреплена определенная картина, органично совмещающая жизненный процесс и его среду. Образ пространства, являющийся ценнейшим достоянием городской культуры, начинается там, где кончается утилитаризм, где упомянутые выше повторяющиеся стандартные функции ближней зоны приобретают особую окраску, привносимую особыми условиями их реализации. Например, целостность и характерность Кузнецкого моста может быть поддержана лишь последовательной культивацией присущих ему черт — определенного состава магазинов, лоточной торговли, брусчатки, старых фонарей и т. д. Уникальные свойства ближней зоны, на которые опирается его образный порт-

тывает случайные, но, увы, характерные ларьки, заборы и пустоши, окрашивая всю легенду в сероватые тона. Именно здесь уникальную роль гуманизации, одухотворения среды могут и должны сыграть городская скульптура и монументальная живопись, прежде всего произведения камерного масштаба, ведущие более непосредственный диалог с человеком. Практически нигде, кроме ближней зоны, не будет столь естественным особый тип пластики, материалом которой служат земля, вода и зелень, наделенные богатейшим культурным значением и символикой. Холм, водоем и роща, излюбленные места встреч и гуляний, неизменно приобретают положительную смысловую окраску, которая обычно переносится на любой обработанный рельеф, небольшой фонтан или клумбу. Можно не сомневаться, что локальный «патриотизм» новоселов чутко отзовется на памятник в честь закладки района, макет будущего общественного центра и детские рисунки, превращенные в фасадную суперграфику. Новые районы могут наследовать у стоявших на их месте деревень не одни лишь названия, но и характерные фрагменты ближней зоны — сруб, перенесенный на детскую площадку, или



Насыщенные информацией участки ближней зоны сегодня еще крайне редки.

рет, преимущественно откладываются в наиболее стабильных ее элементах, например, скульптуре, или элементах периодически воспроизводимых, подобно новогодней елке на площади. Памятники архитектуры, городская скульптура, почти целиком входящие в ближнюю зону, мемориальные места и живые воспоминания — готовый и все еще мало используемый материал, работа с которым требует немалой деликатности. Там, где подобные ценности не сохранились или не возникли, только внимательное и бережное наблюдение событий поможет отыскать решение образа. Глаз сегодняшних новоселов именно на уровне первого этажа ищет некий ориентир, отличительный знак собственного жилища, тем более необходимый в отсутствие стен, на которых могли бы висеть номера домов и названия улиц. Ориентир, упоминание о котором поначалу лишь вплетается в изложение того, как отыскать вашу квартиру в море подобных, постепенно становится символом некоего района, основой его нехитрой легенды. Редко когда роль подобного символа выпадает на долю загородной усадьбы или деревенской церкви. Чаще глаз, лишенный более радостной пищи, захва-

участок деревенской улицы, превращенный в общественный центр. Трудно предположить, что кто-либо предпочтет размещенному здесь кафе широко распространенную «стекляшку». Общепризнанным проявлением хорошего вкуса становится присутствие в новой квартире вещей старинных или «под старину». Но, научившись уважать антикварную мебель и бронзу, мы порой непонятно равнодушны к судьбам их ровесников — домов, вобравших несоизмеримо больше информации да и просто человеческого труда. Перенесение домов или их деталей (резных дверей, чугунных решеток, лепнины), подлежащих уничтожению в связи с реконструкцией старого района, в интерьер нового тождественно своеобразному «прививанию» историзма, то есть перенесению легенды, стоявшему, например, за актом установления в Петербурге фиванских сфинксов. Разумеется, подобные приемы вовсе не универсальное лекарство: формирование среды и ее образа не может не разворачиваться во времени, сохраняя при этом открытость, незавершенность и четко реагируя на поведение человека, которому в конечном итоге принадлежит последнее слово в организации ближней зоны.



«Пушкинская тропа»

Ирина Уварова

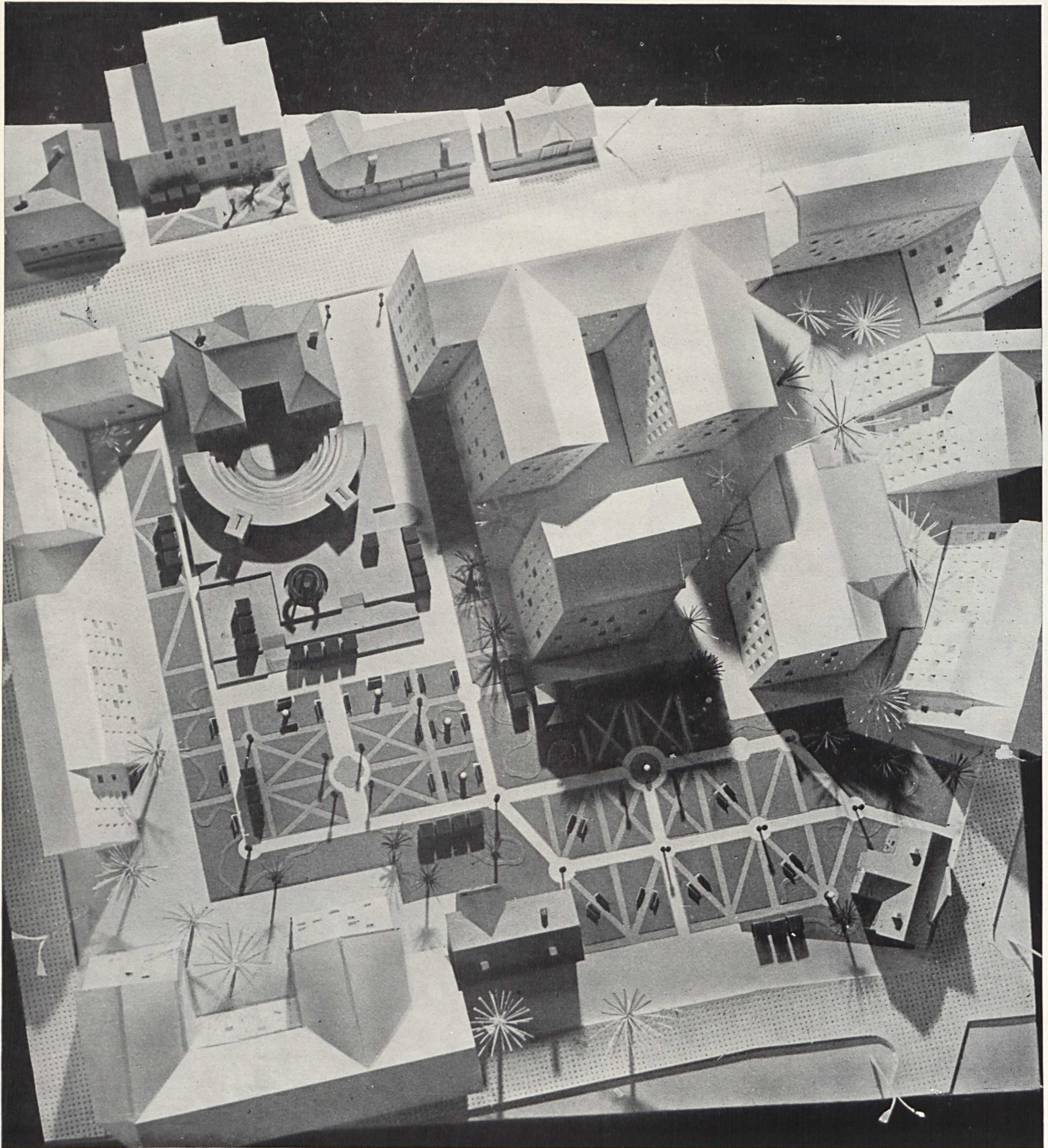
На основании постановления Моссовета в мастерской № 10 Моспроекта № 2, 7-й реставрационной мастерской Моспроекта № 3 и Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР выполняется проект филиала музея А. С. Пушкина — мемориальной квартиры на Арбате. В марте 1976 года в Музее открылась экспозиция предложений студии Союза художников. Эти предложения включают в себя две взаимосвязанные темы: интерьеры мемориальной квартиры и создание музейной зоны в арбатских переулках, охватывая Малую Молчановку, Арбат, Сивцев-Вражек, улицу Веснина, ули-



цу Танеевых, до улицы Кропоткина. Предусмотрено специальное оформительно-экспозиционное решение музейных объектов и самой пешеходной зоны. Проект создан при участии коллектива литературного музея А. С. Пушкина. Авторы проекта: Е. Розенблюм, руководитель авторского коллектива (Москва), Н. Артамонов (Казань), В. Егоров (Москва), Н. Жуков (Новосибирск), Н. Зорин (Ленинград), Ю. Исаев (Хабаровск), В. Кюитин (Фрунзе), Л. Лазарева (Москва), Н. Мигулин (Новокузнецк), Т. Милехина (Москва), Д. Нурбеков (Чимкент), В. Олейник (Сочи), В. Рупель (Ош), Р. Сафиулин

(Казань), Т. Скитович (Москва), Н. Статных (Новокузнецк), Ю. Стешин (Николаев), Н. Фролова (Харьков), И. Шмидт (Новокузнецк). Интерьеры музея реализуют те особенности существующего музея Пушкина, которые сложились за 15 лет его работы: специфический зрительный зал, где среди экспонатов, на фоне здания музея, должны происходить пушкинские чтения, вечера поэзии и музыки. Пушкинский зал окружен «галереями даров» — коллекциями, которые за эти годы переданы в дар музею.

Естественным центром этой композиции служит квартира Пушкина. Музей — как бы первое кольцо, примыкающее к центральному экспонату квартиры — перу поэта. Кольцо развивается в целую музейную зону — арбатские переулки, где за счет специфического благоустройства, создания музейно-клубных комплексов в постройках пушкинской эпохи, включения скульптуры, специальных экспозиционных витрин и малых архитектурных форм раскрывается тема Пушкина, тема его влияния на формирование русской культуры.



Былое нельзя воротить и печалиться не о чем.

У каждой эпохи свои подрастают леса...

А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем Поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа¹.

Но почему? Почему именно с Александром Сергеевичем, почему не с Михаилом Юрьевичем и не с Александром Ивановичем? Что они — меньше сделали, менее памятливы? Да нет, не в том дело, кто больше принес пользы. Но что-то случилось с цепью времен, что-то случилось со связью личности и эпохи, и человек, сказавший «нет, весь я не умру», оказался не только обыкновенным пророком, но и колдуном, как говаривали лет сто назад: заклял время

Новый проект музея Пушкина со всем его комплексом, проникающим в глубь арбатских переулков, можно понять до конца лишь в контексте нашей культуры, вобравшей в себя поэта в этом странном, необъяснимом научной свойстве, которое можно назвать феноменом присутствия.

Здесь будет памятник поэту, но памятник, эквивалентный феномену: памятником станет тропа.

От неказистого мемориального домика № 53 по Арбату (его перестроят в музей Пушкина), среди типовых огромных зданий, вторгшихся в тихие переулки, потечет пешеходная тропа. По дворам, по закоулкам, пересекая улицы и магистрали, не зависимо от современного города.



Фоторепортаж
В. Андреева



и остался — не только в памяти, но и в самом движении жизни.

Непосредственность общения с ним почему-то стала нашей потребностью. Когда мы узнаем из газет, что в Новом Торжке новобрачные прямо из ЗАГСа спешат к могиле Анны Петровны Керн, — мы чувствуем, что в этом наивном акте есть неосознанная, быть может, жажда прикоснуться к тайне неугасания. Ибо то чудное мгновение, которое помнит Пушкин, обладает магической силой и протяженностью в вечность.

Кто не забирал его в свое время? По свидетельству поэзии, Пушкин ходил в атаку на Перекоп, мерз во вшивых окопах, строил социализм, беседовал с представителями братских народов и цитировал Маяковского².

Поэты и просто люди с легкостью, поразительной для реалистов, проникали в 1837 год, заглядывали — горит ли свет в окнах на Мойке, бежали к Черной Речке помещать дуэли — «Поздно, поздно! Раненый поэт уронил тяжелый пистолет».

Мимо дома, где жил Лермонтов, мимо дома, где жил Герцен. Мимо дома Танеевых и дома, где жил Аксаков. И мимо прочих уцелевших строений о двух этажах в возрасте около ста лет. Их не создали великие зодчие, да и не жили в них великие поэты. Но именно им, не отмеченным славой, судьба почему-то назначила быть родиной всем нам, хотя, конечно, не все мы родились на Арбате. Арбат — наша причастность к родной культуре, и авторы проекта отправляют нас на прогулку по Арбату, мимо наших домов, вместе с Пушкиным. О, если бы нам достался иной попутчик, столь же известный, но куда более солидный. Мы обходили бы с ним владения, проверяя, как обстоит дело с его крепким, перспективным и культурным хозяйством.

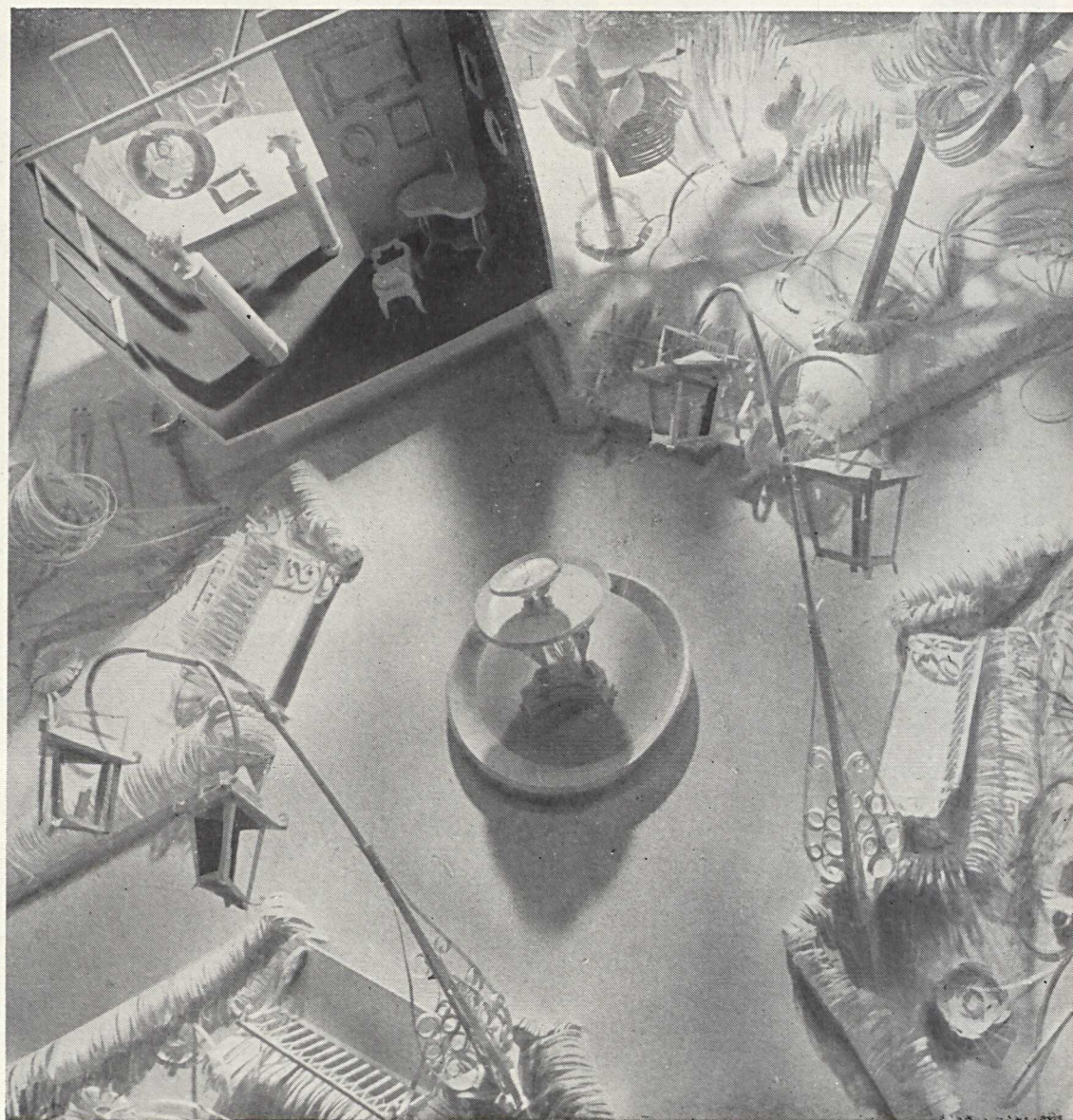
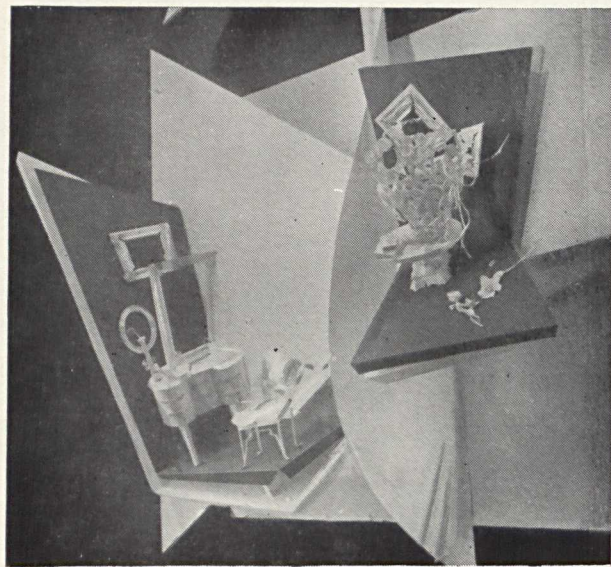
А наш спутник отправляется в путь легкой походкой (прыгающей походкой, уточнит Тынянов³). И тропа, может статься, наследует его непринужденность, его изящество, его беспечность. Зоркость к мимолетному виденью и каплю счастья от мимолетного прикосновения

Памятник архитектуры середины XIX в. Здание, в котором помещается сейчас музей А. С. Пушкина. Вид с улицы Кропоткина.



жизни. Вот прелестная женщина, вот извозчик; а также хромая собачонка, книжная лавка, теплый хлеб в булочной и светящееся окошко — там на клавишине играют. Проект потакает нашей грешной слабости заглядывать в окна, но он же очищает нас от греха, потому что, заглянув в арбатское окно, мы не подсмотрим тайны чужой жизни. Там комната с камином, горят свечи, клавишин открыт, и ноты, и пожелтевший романс «Я вас любил», и в глубокой бронзовой раме — портрет гусара, дуэлянта и поэта. Хозяева вышли минуту назад, а может быть, сто лет назад. Пушкинское время уже свободно общается с нами, пересечь эпоху тут не сложнее, чем Сивцев-Вражек. Проект собирается так и сберечь эти дома (наши дома), где законсервируют XIX век.

Пушкина изучают, как Вселенную, всматриваясь в глубины космоса. Но ближняя зона этой Вселенной проста до крайности и любому близка по-свойски. Подле арбатской тропы мы ощущим ее приближенность к себе и нашу причастность к ней.



Церковь XVII в., расположенная в глубине дворов по улице Танеевых. Внесена в план реставрации.



Присев на край скамьи, пока наш спутник чертит палкой на песке заветный вензель, оглянем этот малый, тихий мир вокруг. Рассмотрим старый фонарь на чугунной узорной ноге, старинный изгиб скамеечной спинки, подобный грифу скрипки, и чей-то мраморный бюст кабинетных размеров, и обшарпанную карету, прислоненную к забору (хотя забора тогда уже не будет). А в соседнем переулке под стеклянным квадратным колпаком стоят платья дам, готовых ехать на бал, где будет нынче Пушкин.

Впрочем, в этой же витрине могут оказаться старые палаты (макет этого места, каким оно было в дальнем до-пушкинском прошлом), а также объемы цветного стекла (допустим, вазы Шушкановых образца 1980 года).

Пушкинская тропа имеет своеобразные оси координат. Ее пространство измеряется малым клочком Арбата, а время — вечностью. В определенном смысле здесь отпечаталась структура типового краеведческого музея, где в двух комнатах уместается весь процесс эволюции от

лопатоногого моллюска до мотоцикла «Ява». Но привычная структура, попав в пушкинское измерение, обретает свойство магического кристалла и начинает морочить нас.

Былое нельзя воротить. Выхожу я на улицу. И вдруг замечаю у самых Никитских ворот Извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается. Ах, завтра наверное что-нибудь произойдет⁴.

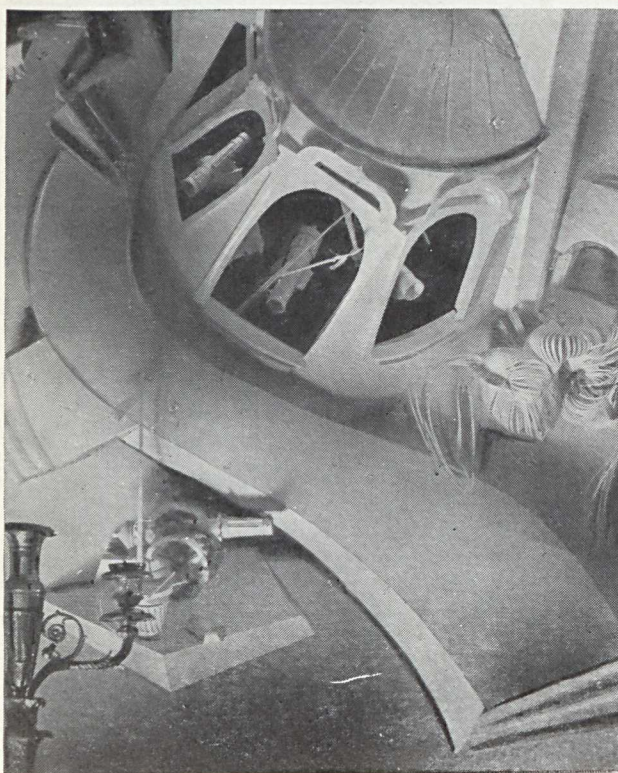
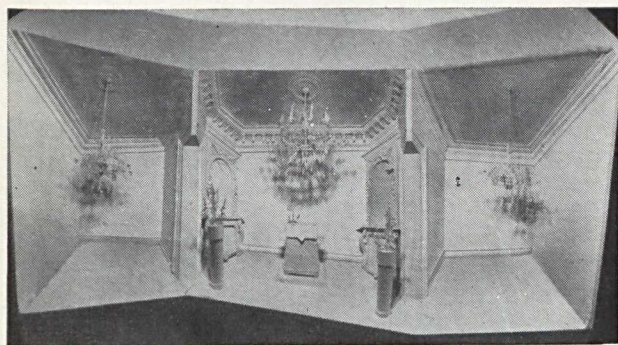
И происходит: в этом музее мы не просто посетители, прохожие, зеваки. Мы, оказываемся, элементы культуры, и она рассматривает нас как экспонат.

Но кто мы в ее глазах, дети большого города, живущие на тридцать восьмом этаже, по Новому Арбату, на месте Молчановки? Мы подарили городу широкие магистрали, мы пустили по ним машины — не чета клячам. Машины расплодись, машины выставили нас с улицы, гулять стало негде, да, честно говоря, и некогда. Некогда



Дом по улице Беснина принадлежал поручику А. К. Поливанову, участнику войны 1812 года. Редкий образец деревянного ампира. Построен в 1822—1823 гг.

Памятник архитектуры I четверти XIX в. Дом по Сивцеву Вражку, где в 1843—1845 гг. жил А. И. Герцен. В доме Герцена бывали М. С. Щепкин, Т. И. Грановский, В. П. Боткин, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев.



да гулять культурному человеку по причине тысячи дел (одно из них, кстати, — Пушкина читать, полное собрание сочинений).

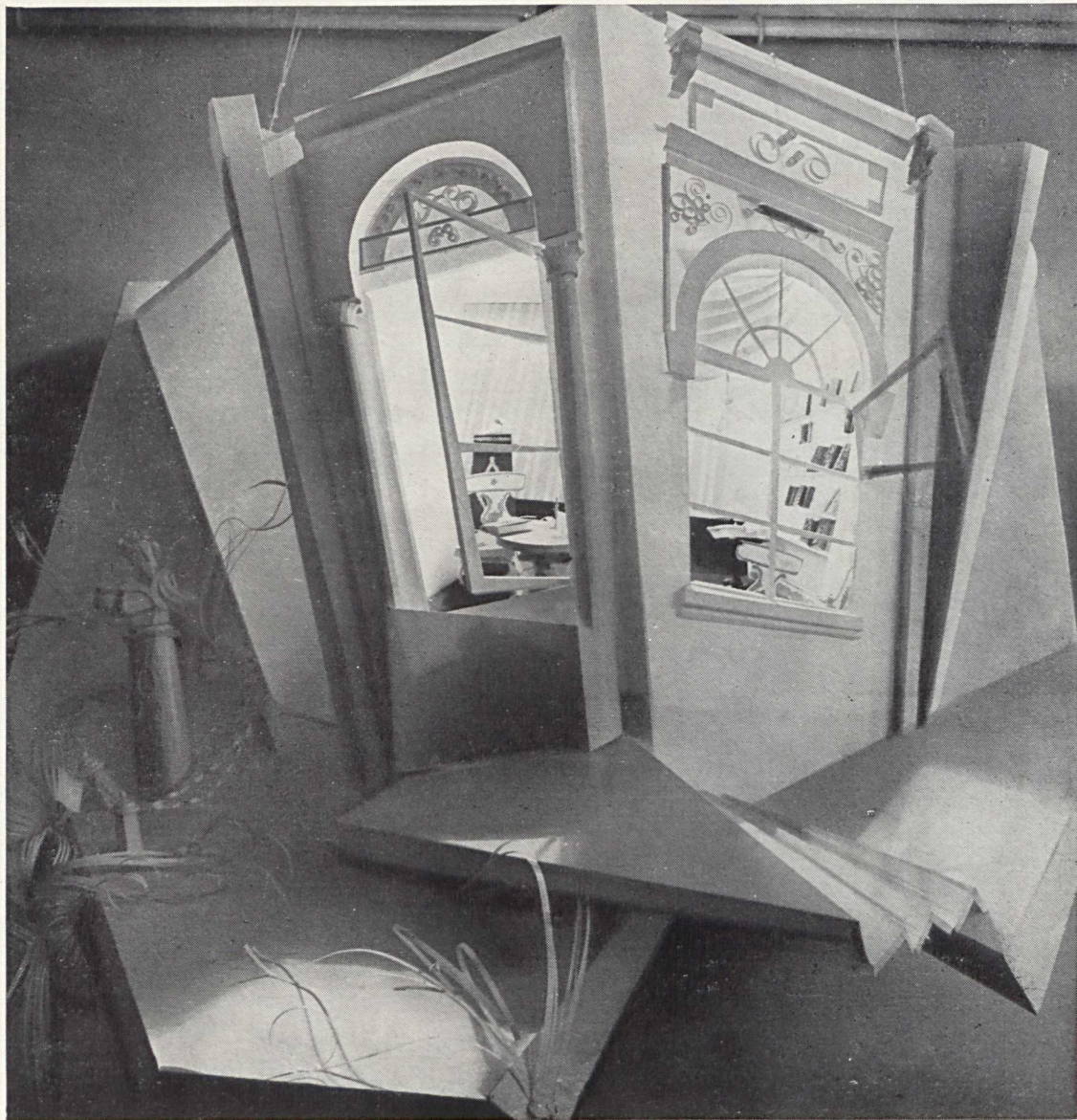
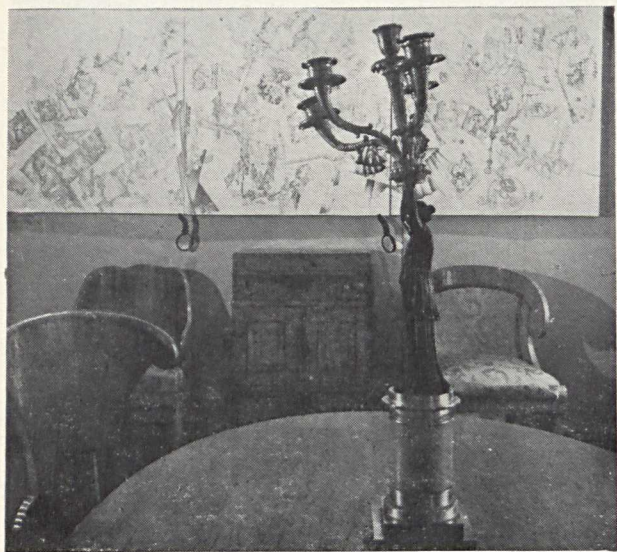
А культура, оказывается, ценит прогулки. Совершенно непостижимым образом она связана с тем, чтобы прогуливались. Пушкин у нее прогуливается подле Никитских, Гоголь у нее прогуливается по Невскому. Мы будем гулять по пушкинской тропе. Не странно ли? Непринужденность прогулки — модуль этого проекта. Уличив культуру в пристрастии именно к такому немыслимому модулю, можно подумать, что это ее собственный проект, в котором она сама себя воспроизводит со всеми своими ценностями, а авторы лишь открыли его, как открывают закон природы.

Проект произрастает у подножия высотного города, как растение, естественно и свободно, заставляя предположить, что под культурным слоем современной Москвы сохранилась плодородная почва. Культура ставит эксперимент, реализуя свои воспоминания о прошлом⁵. В нед-



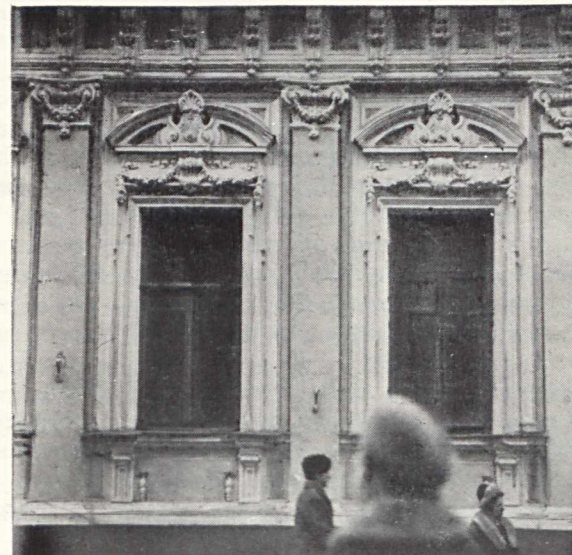
Пройдя по этим улицам и переулкам, можно и сейчас увидеть фрагменты, из которых сложится будущая музейная зона.

Жилой дом конца XVIII в. с наслоениями второй половины XIX в. по Арбату, представляет интерес как архитектура, сложившаяся на протяжении XVIII—XIX вв.



Образец жилой застройки Москвы 1830—1850 гг. с наслоениями конца XIX в. по Арбату.

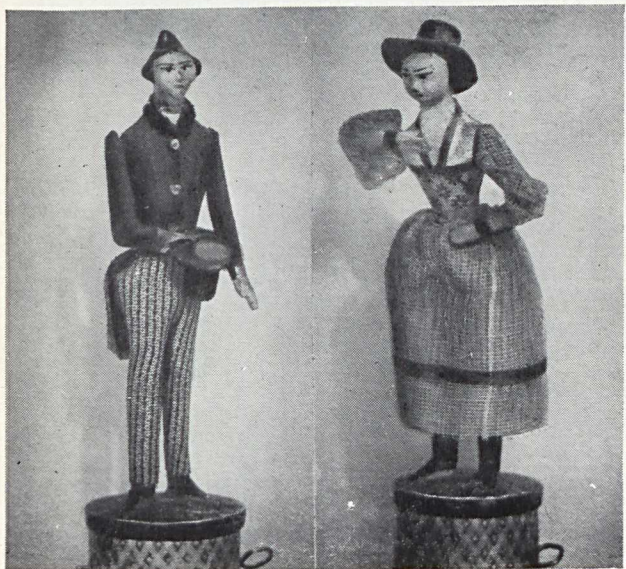
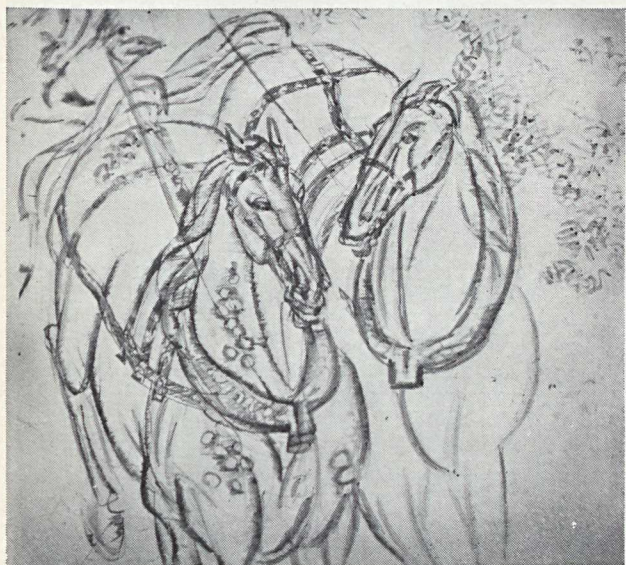
Заглянув в такие окна, можно будет увидеть жилой интерьер прошлого века.





Памятник архитектуры по улице Танеевых. Образец деревянного зодчества начала XIX в. Одна из первых типовых московских застроек. Построен в 1814 г.

Дом по улице Кропоткина. До 1812 г. принадлежал И. П. Архарову, дружившему с родителями Пушкина. В 1840 г. здесь нелегально жил декабрист М. М. Нарышкин у своего родственника Мусина-Пушкина. Здесь навещал Нарышкина Н. В. Гоголь.



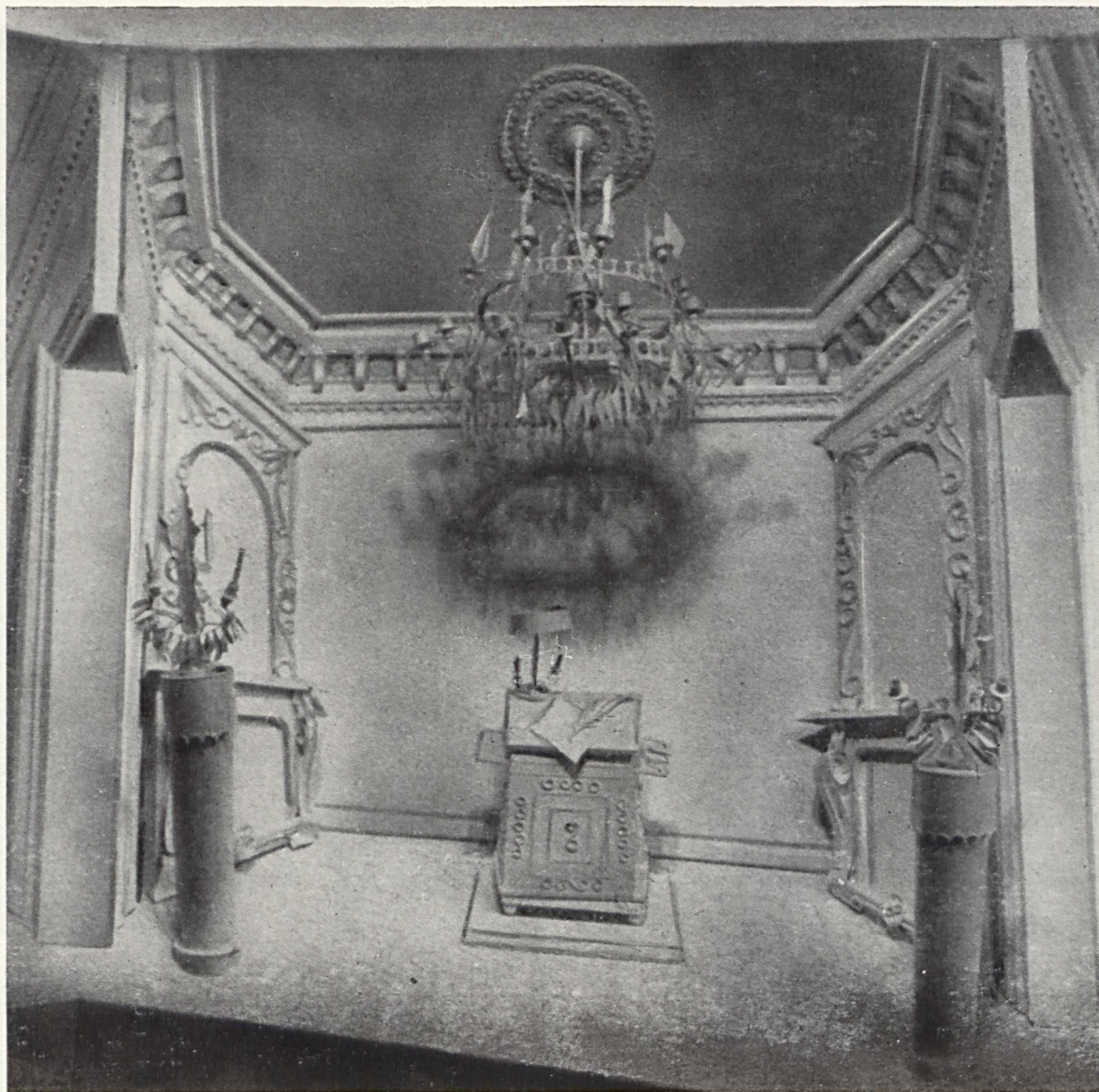
Дом по Сивцеву Вражку. Памятник архитектуры построен в 1780 г. архитектором М. Ф. Казаковым. Здесь, в доме отца, в студенческие годы жил А. И. Герцен. В 1849 г. в доме жил С. Т. Аксаков.

рах нового города, быть может, возникнет зона ее суверенных владений, где вещи, несоизмеримые для нас, для нее будут одинаково ценны. Старый дом, не имеющий высокохудожественных примет, и «Евгений Онегин», или чахлый карниз какой-то, рухлядь, с позволения сказать, и — «Шинель» Гоголя, из которой, как известно, все мы вышли.

Когда дело идет от времени разбрасывать камни ко времени собирать камни, культура особенно любит парадоксальные ситуации. Пушкинская тропа собралась пройти возле дома архитектора Мельникова, страстного поборника радикального преобразования Арбатской площади. Осуществившись по-иному и много позже, преобразование

легкостью своей — стали пластическим образом пушкинской поэзии. Их можно принять за превосходные иллюстрации к стихам Пушкина (если бы у Пушкина были стихи, посвященные тропинке в переулках Арбата). Здесь же помещен проект будущего музея Пушкина, который пристроят к арбатскому дому № 53.

Прямая апелляция к духовной культуре пушкинской эпохи поставила автора в трудное положение и лишила возможности что-либо подделать, что-либо имитировать в самом доме поэта. А поскольку не сохранилось московских вещей Пушкина, решено обойтись без вещей вообще. Здесь будут собраны дары музею. Три же комнаты, отведенных Пушкину, будут пусты. В центральной ком-



двинулось с площади в переулки, целясь в мельниковский дом. Юные поэты, единомышленники Мельникова, в двадцатые годы дружно спихивали «Пушкина с корабля современности» — кто же мог знать, что полстолетия спустя Пушкин совершит попытку взять под личную защиту дом Мельникова...

Однако разве так гуляют?! Довольно остановок во времени — прогулка продолжается. Мимо дома Аксакова, мимо дома Нащокина. Мимо Щусева и квартиры, куда заходил Блок.

Московская прогулка Пушкина, вечная счастливая тропа, и нет впереди еще Мойки, и нет никакой Черной Речки.

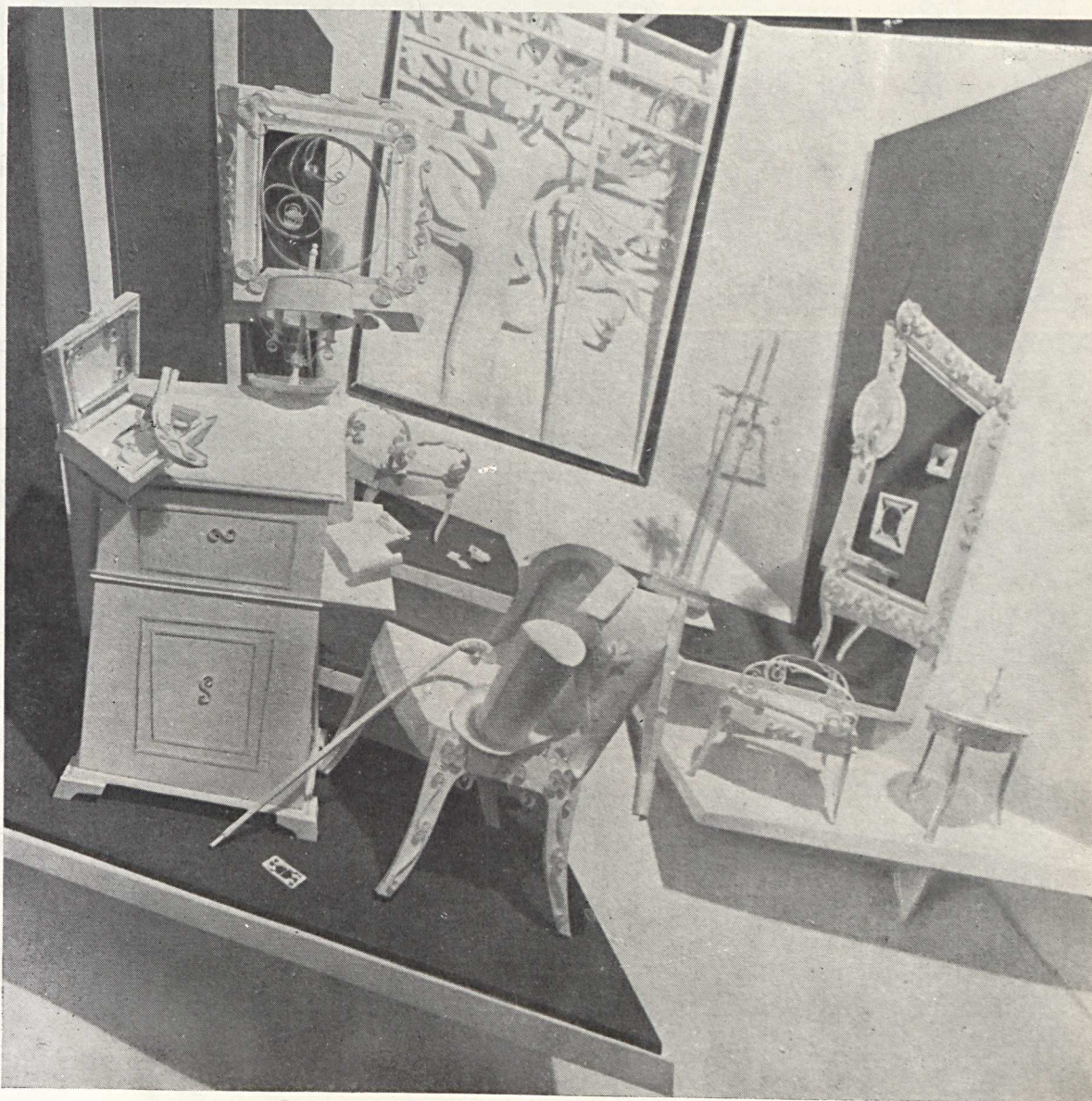
В нынешнем музее Пушкина в Хрущевском переулке у Кропоткинской была открыта экспозиция, где можно было увидеть все наши дома и переулки в рисунках, планах и макетах. Макеты, сделанные виртуозно из белой бумаги (а кажется — из фарфора), — непринужденным своим изяществом, стремительностью сильных линий и

нате возведут бюро Пушкина. На него возложат перо. Гусиное перо, измызганное, облезлое, изгрызанное с той яростной страстью, какую мог обладать только Пушкин, — подлинность реликвии не вызывает сомнений.

А все вокруг дома — все окна, клавишины, скамейки, фонари и мы — этот мир в его материальной достоверности — все это результат могучего излучения от главного экспоната, все вроде бы производное от него. В начале же было перо.

Согласно концепции авторов, от пера пошло все, включая тропу, которая, как ей положено, не зарастет.

Но если когда-нибудь пушкинисты выяснят, что у Пушкина действительно был свой личный маршрут для прогулок по родным переулкам, можно не сомневаться, что он точнее совпадет с тем, что проложен в проекте. Позволю себе напомнить: культура любит исторические парадоксы.



^{1, 4} Песни Булата Окуджавы.

² Стихи, сюжеты которых мы упоминаем, принадлежат Э. Багрицкому, М. Светлову, Ж. Тумунову, В. Маяковскому, О. Гукасяну, Р. Гамзатову. Список можно продолжить. Достоин особого внимания то обстоятельство, что лирический герой не чувствует решительно никакой исторической дистанции между собою и Пушкиным. Пушкин — реально существующее лицо, связанное с нашей жизнью.

³ «На очень холодной площади в декабре месяце 1825 года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой». Юрий Тынянов. «Смерть Вазир-Мухтара».

⁵ Хотелось бы вспомнить об одном явлении, связанном с Пушкиным весьма загадочным образом, о котором мы узнали недавно из публикации И. Ободовской и М. Дементьева. («После смерти Пушкина»). Известные письма из-за границы. «Москва», № 1, 1976 г.), — о трагической судьбе Леони, необыкновенной девушки, дочери Е. Н. Гончаровой и Ж. Дантеса. Рожденная в Париже, в семье, отчужденной от России и от памяти о Пушкине, она сама выучила русский язык, прочла Пушкина, полюбила его более всего на свете и возненавидела отца, кинув в лицо ему обвинение в убийстве поэта. Если рассматривать этот поразительный факт с интересующей нас точки зрения, можно сказать, что культура находит самые неожиданные способы воскрешать память о своем прошлом.



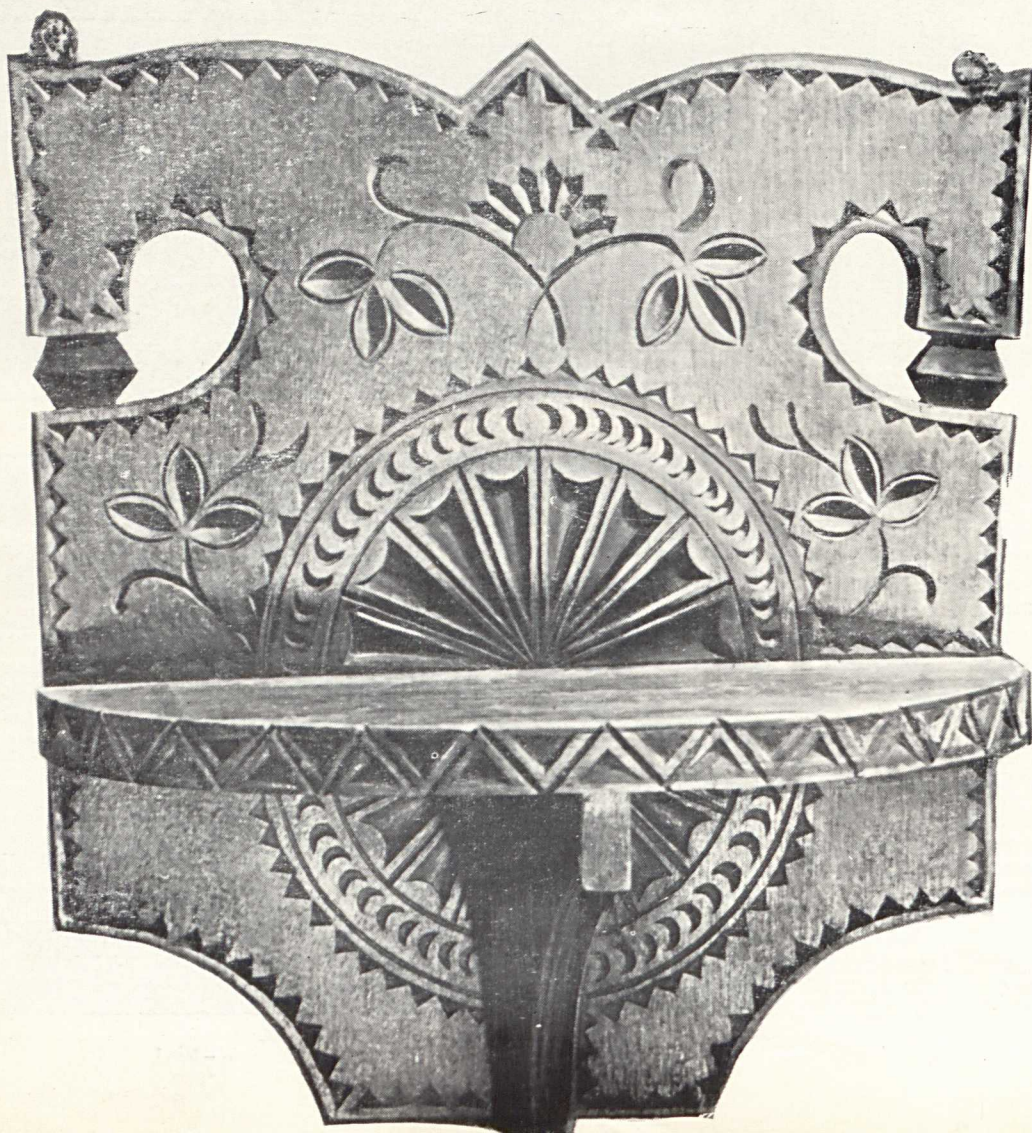
Дом Мамонтова
с Хотьковской
дороги

Дом со стороны
двора

Стол.
Исполнен
в Абрамцевской
мастерской
по рисунку
Е. Поленовой.
Музей
в Абрамцево

Полочка.
Резьба
с подкраской.
Абрамцевская
мастерская.
Конец 80-х гг.
XIX в.
Музей народного
искусства. Москва

публикации



К 125-летию Е. Д. Поленовой

Людмила Супрун

«Цель наша — подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться, мы ищем главным образом вдохновения и образцов, ходя по избам и приглядываясь к тому, что составляет предметы их обихода... Это искусство положительно еще не умерло в народе»¹. Эти строки принадлежат художнице и общественному деятелю конца XIX века Елене Дмитриевне Поленовой, 125-летие со дня рождения которой наша художественная общественность отметила в ноябре 1975 года.

Е. Д. Поленова была одним из тех энтузиастов, которые в условиях дореволюционной России многое сделали для сохранения и развития народного искусства. Более того, она была одной из тех, кому мы обязаны самим «открытием» народного искусства, тем, что к нему было привлечено внимание демократических слоев русского общества — художников, писателей, публицистов, ученых, положивших начало новой области искусствознания — науке о народном искусстве. Дошедшие до нас свидетельства современников, собственные ее письма, альбомы, зарисовки, экспонаты собранной ею коллекции народного творчества — все говорит о Поленовой как о человеке талантливом и целеустремленном, беззаветно преданном искусству. Жизнь Поленовой в искусстве четко распадается на два периода — «петербургский» и «московский». На первый и значительный для становления Поленовой художника приходится и первые детские художественные впечатления, и отроческие, совместно с братом В. Д. Поленовым, занятия рисунком и живописью под руководством П. П. Чистякова, и увлечение керамикой и начало художественно-педагогической работы. В это же время определилось и особое пристрастие Поленовой к акварели (несколько ее станковых произведений приобрел П. М. Третьяков для своей галереи).

Но более важными для истории отечественной культуры оказались 80—90-е годы — «московский период». Переехав в начале 80-х годов в Москву, Е. Д. Поленова попала в среду художников, группировавшихся вокруг ее брата — известного к тому времени пейзажиста, преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества В. Д. Поленова. Здесь были И. Е. Репин, братья Васнецовы, молодые В. А. Серов и И. И. Левитан, художник и коллекционер И. С. Остроухов. К этому же времени относится знакомство и дружба Е. Д. Поленовой с семьей известного впоследствии художественного деятеля С. И. Мамонтова. Рисовальные вечера у Поленовых, совместные прогулки по Москве для изучения памятников московской архитектуры привели впоследствии к сложению — Абрамцевского художественного кружка, деятельность которого была важной вехой в истории многих отраслей русского искусства.

С 1882 года Е. Д. Поленова — активный участник абрамцевского содружества. Она — один из инициаторов собирательской деятельности художников, побывавших во многих деревнях бывшего Дмитровского уезда. Е. Д. Поленова увлекается изделиями из дерева, собирает предметы крестьянского быта, украшенные резьбой и росписью, в Московской, Ростовской, Ярославской, Саратовской губерниях, на Русском Севере. Пополняются зарисовками ее альбомы: здесь детали деревянной архитектуры и утвари, расписная мебель, внутреннее убранство крестьянского дома или монументальные хозяйственные постройки поморов. Вещи крестьянского обихода представляются художникам истинными произведениями искусства, подлинное восхищение вызывает украшающая их резьба. «Я теперь и ночью-то все брежу по резьбе», — пишет в этот период Поленова.

Изучая особенности русской геометрической, а затем и «барочной» резьбы, народной росписи, зная, что в деревнях вокруг Абрамцева живут мастера, постигшие все тонкости работы в дереве, художники абрамцевского кружка решают открыть в Абрамцево художественные мастерские, в которых бы совместно работали крестьяне окрестных деревень и художники. Мастерская была организована в 1885 году, и бессменным руководителем ее была Елена Дмитриевна Поленова. Создавая мастерскую, художники ставили перед собой две задачи: «Во-первых, дать местному населению такой заработок, который не отрывал бы его от жизни в деревне и от ведения своего крестьян-

янского хозяйства, а, во-вторых, сохранить и воспроизводить старинные русские образцы мебели и домашней утвари. В то же время неперенным условием всего дела было поставлено художественное направление производства»².

Художники Абрамцева стремились по-новому подойти ко всем сторонам учебной, производственной деятельности мастерской, к устройству быта ее учеников — главным было создание и поддержание атмосферы творчества, инициативы мастеров и учеников. «Все, что я пишу Вам, относится к художественным задачам нашего дела, сама же мастерская, ее устройство и деятельность носит на себе своеобразный характер, относительно которого можно сообщить много интересных данных», — пишет Поленова В. В. Стасову³. Она могла бы сообщить в этой связи об отсутствии какого бы то ни было казенного духа, о стремлении разбудить творческие начала в каждом ученике, о своеобразных методах преподавания рисунка, о чтении во время работы и после нее, о том, как опекала Е. Г. Мамонтова (жена владельца усадьбы) окончивших школу, помогая им в приобретении всего необходимого для открытия самостоятельных мастерских в окрестностях Абрамцева⁴.

Е. Д. Поленова совместно с В. М. Васнецовым, В. Д. Поленовым, А. С. Мамонтовым (сын С. И. Мамонтова) сделала множество проектов мебели и различных деревянных с росписью и резьбой изделий, рассчитанных на небогатого потребителя — городского жителя средней руки, любителя народного искусства. И художественная направленность, и расчет на демократический круг потребителей весьма примечательны. Мастерские начинали свою работу в пору засилья «официального русского стиля». Художники Абрамцева противопоставили созданию выдуманного «завирального», по выражению В. В. Стасова, «казенного русского стиля» подлинное изучение памятников народного искусства, осмысление их эстетической ценности.

Но понимая и принимая прогрессивные стороны деятельности художников Абрамцева, не следует забывать и о том, что у них как у первооткрывателей еще не хватало знаний о народном искусстве, не выработалось критическое отношение к его памятникам. О методах создания произведений в абрамцевской мастерской наглядно свидетельствует история знаменитого поленовского «шкафчика с колонкой»: «Общая его форма была вдохновлена одним шкапом, сделанным В. Д. Поленовым, а детали были взяты Еленой Дмитриевной из музея и ее альбомных набросков; нижняя часть с выдвигающей дверкой — с полочки из деревни Комягино; ручка с раскрашенного донца, найденного в деревне Велицево, Подольского уезда; верхняя загородка с передка телеги; колонка, найденная в селе Богослове Ярославской губернии; а ваза с розаном, изображенная на первом шкапу, — из альбома В. Д. Поленова, зарисованная с качелей на Девичьем поле»⁵.

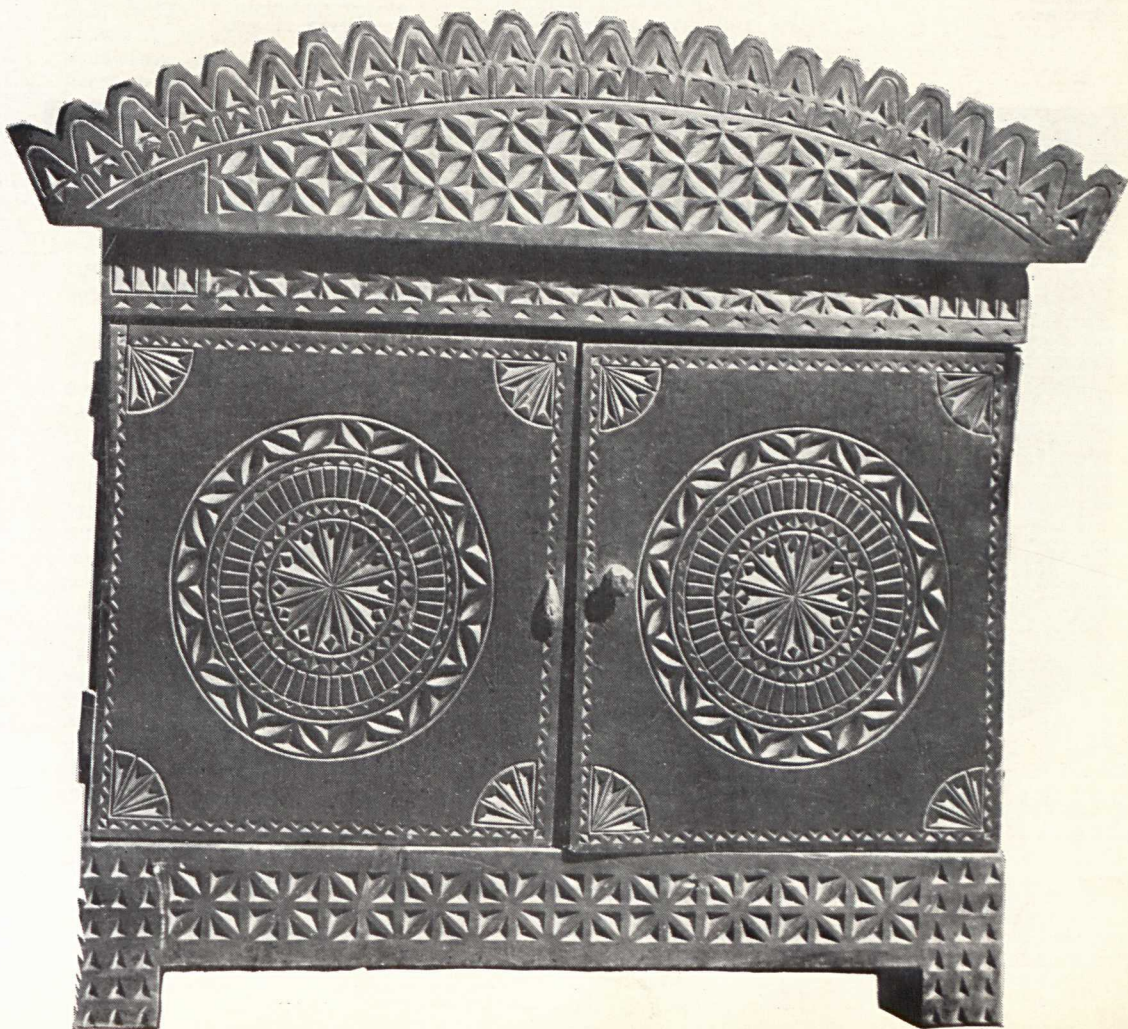
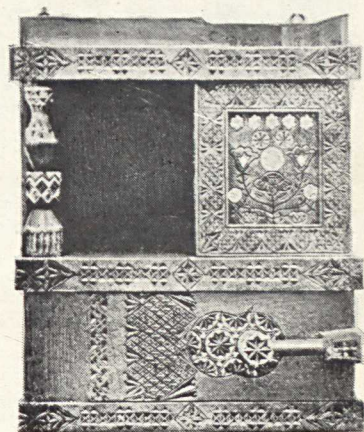
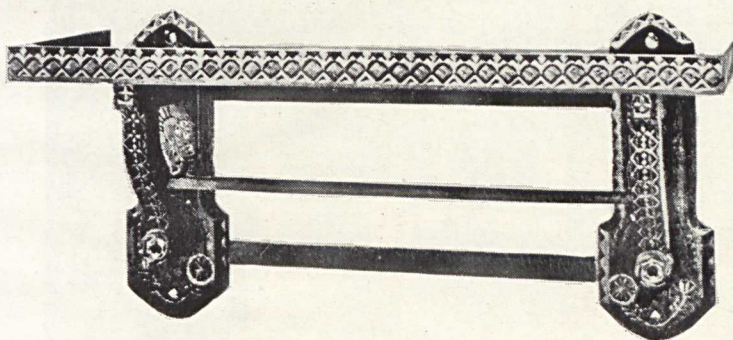
Принять поленовскую методику работы с материалом народного искусства сегодня мы не можем, наша цель — познание принципов построения образа в народном искусстве, постижение его глубинного содержания. Этнографизм, прямое цитирование старых памятников не может быть основным путем развития народных промыслов сегодня. Ясно и то, что с точки зрения социальных преобразований устремления абрамцевских художников были утопичны, их энтузиазм не мог противостоять всей социальной системе тогдашней России, враждебной развитию очагов народного искусства.

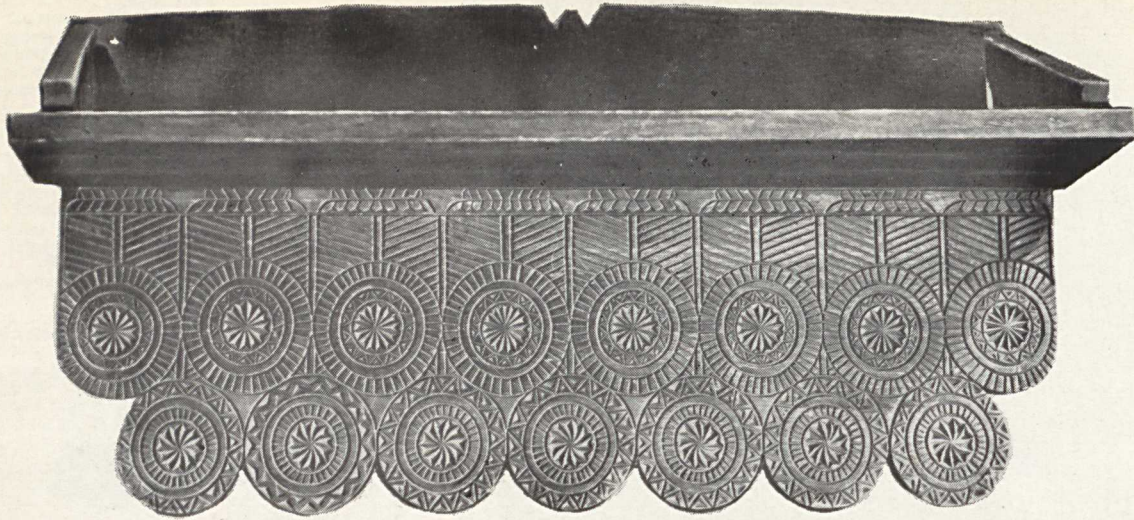
Однако именно благодаря абрамцевскому опыту возник в Подмосковье в 90-х годах XIX века своеобразный крестьянский промысел — абрамцево-кудринская резьба по дереву. Один из прежних учеников мастерской, крестьянин Василий Петрович Ворносков организовал в селе Кудрино производство изделий из дерева: разнообразных шкатулок, шкафчиков, деревянной скульптуры, имевших широкий спрос и в России и за границей. Это своеобразное явление в истории народных промыслов: очень позднее возникновение нового центра художественного ремесла, его особые истоки — содружество «ученых» художников и мастеров, сложение оригинального стиля резьбы ахтырских мастеров — до сих пор не привлекало должного внимания исследователей и еще ждет своего изучения. Однако одно несомненно и сейчас — Поленовой удалось вдохнуть жизнь в один из угасавших центров народного искусства, вернуть мастерам веру в свое мастерство, в нужность его, в возможность его развития в современном им мире.

Наряду с работой Е. Д. Поленовой в сфере народного искусства ее бесспорным вкладом в историю русской национальной культуры стали иллюстрации к детским книгам, в частности к русским сказкам. Подлинное



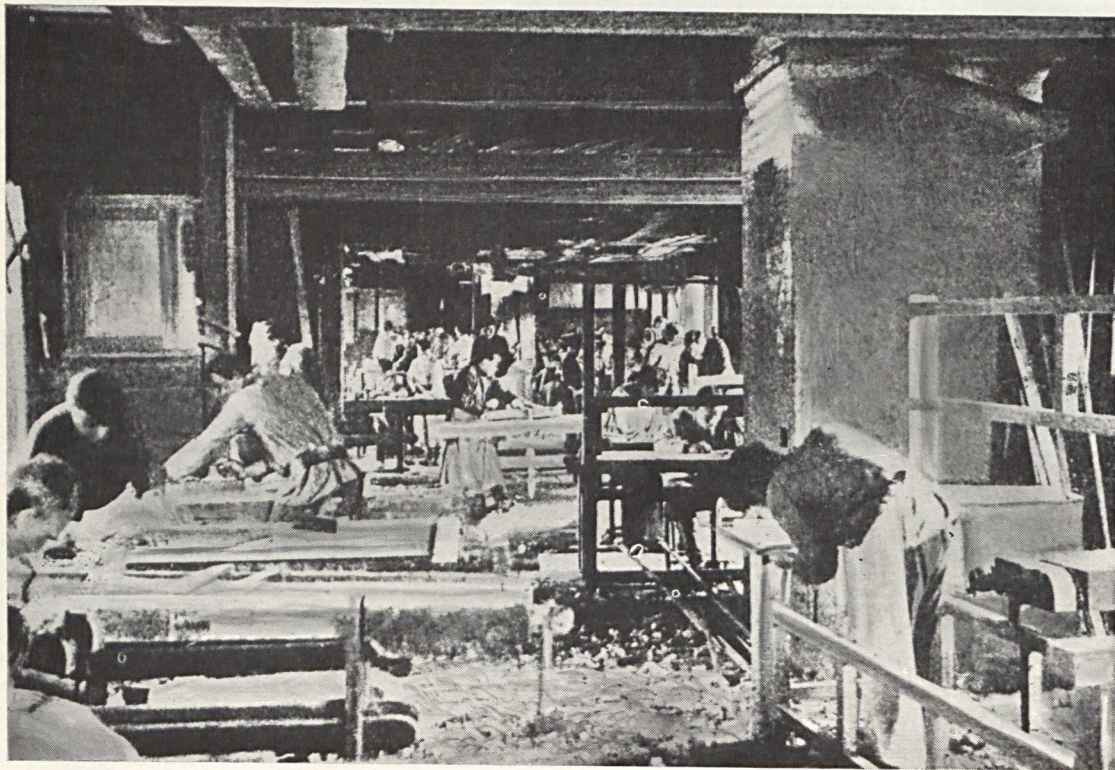
Рисунки из альбома Е. Поленовой
Полочка и шкафчик с колонкой.
Изготовлены по рисунку Е. Поленовой в Абрамцевской мастерской.
Музей в Абрамцеве
Е. Поленова
Шкаф с геометрической резьбой. 80-е гг. XIX в. Музей народного искусства. Москва





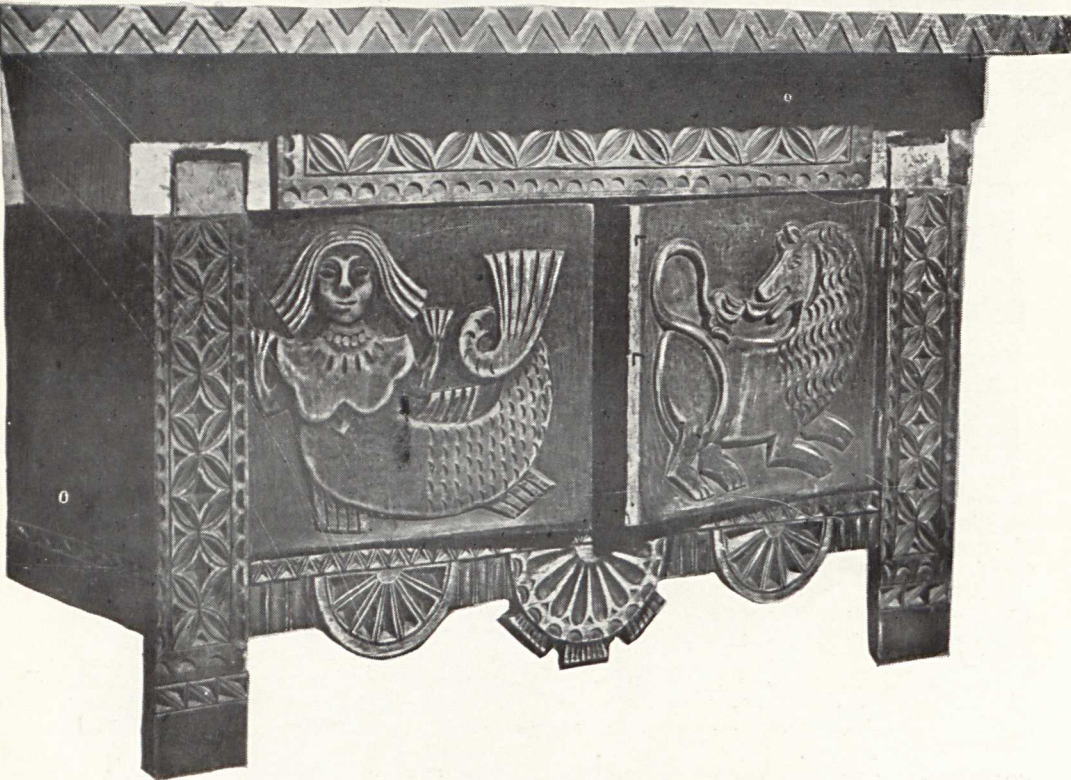
Полочка.
Изготовлена
по рисунку
Е. Поленовой
в Абрамцевской

мастерской.
80-е гг. XIX в.
Музей народного
искусства. Москва.

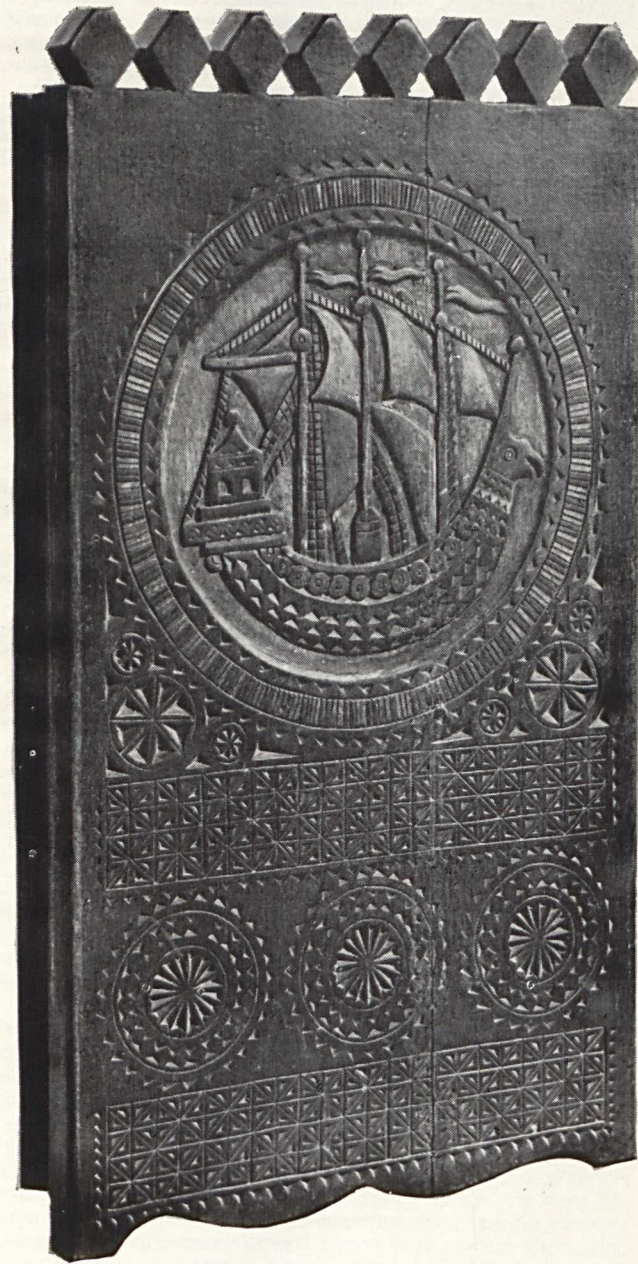


Столярная
мастерская
в Абрамцеве.

Шкафчик-полочка. мастерской. 80-е гг.
XIX в.
Изготовлен по рисунку
В. Васнецова
в Абрамцевской
Музей народного
искусства. Москва



знание крестьянского быта, понимание поэзии жизни в окружении природы, в тесном общении с нею позволили художнице создать образы столь поэтичные и искренние по звучанию, противостоявшие сусальности многих «народных» изданий и книг для детей того времени. О своих работах в области иллюстрации русской сказки Елена Дмитриевна писала: «...мною руководит мысль, что это дело большой важности, я не знаю ни одного детского издания, где бы иллюстрации передавали поэзию и аромат древнерусского склада»⁶. Такие издания с иллюстрациями Поленовой, как «Война грибов», «Белая уточка», «Русские народные сказки и прибаутки», были высоко оценены современниками и продолжают оставаться до сих пор одной из лучших страниц в истории русской детской книжной иллюстрации.



Шкафчик.
Абрамцевская
мастерская.

¹ Из письма Е. Д. Поленовой П. Д. Антиповой. В кн.: В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 230.

² ЦГИА СССР, ф. 395, оп. I, ед. хр. 1873, лл. 6—8.

³ Письмо Е. Д. Поленовой В. В. Стасову, датированное октябрём 1894 года. Отдел рукописей ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, архив Стасова, ед. хр. 194.

⁴ В Абрамцеве существовала школа грамотности, основанная Е. Г. Мамонтовой. Одновременно с ней была открыта художественно-резьбная (столярная) мастерская, где работали учащиеся школы.

⁵ Н. В. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, стр. 58.

⁶ Из письма Е. Д. Поленовой В. В. Стасову от 9 января 1897 года. В книге: В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 561.

Памяти
Александра
Миримова

Имя Александра Яковлевича Миримова (1937—1975) с глубоким уважением называют люди самых разных профессий — архитекторы и художники, искусствоведы и кинематографисты. Всегда, когда речь заходила об искусстве, суждение Миримова было оригинальным и точным.

Талант этого человека был столь многообразен, что позволил ему за короткое время приобщиться к многим искусствам. Внук Аристарха Лентулова, Миримов с детских лет жил в атмосфере художественных поисков и высокой изобразительной культуры. Полтора десятилетия назад окончив Московский архитектурный институт, он начал как зодчий, участвовал в проектировании зданий и планировочных комплексов для Москвы, Киева, Ульяновска.

Затем архитектор с десятилетним стажем поступил в Институт кинематографии и стал режиссером научно-популярного кино. Богатейший синтез навыков, знаний и умений позволил молодому режиссеру серьезно заявить о себе первым же фильмом. Он назывался «Рождено революцией» и был посвящен začínателям советской художественной культуры, работавшим над воплощением Ленинского плана монументальной пропаганды. Эта картина, сделанная с безупречным вкусом и пониманием предмета, хорошо была принята архитекторами и кинематографистами, искусствоведами и массовым зрителем.

Короткая жизнь Александра Миримова оставила заметный след в пропаганде лучших образцов нашего искусства. Он был инициатором, а в последние годы — главным редактором устного альманаха «Архитектурные среды», популярного не только среди московских архитекторов, но и среди художников, скульпторов, дизайнеров.

Чем бы ни занимался Миримов — проектированием здания, оформлением выставки или постановкой фильма, — он продумывал все и мог ответить на вопрос «зачем?» даже тогда, когда речь шла, казалось бы, о мелочах.

Все, кто знал Миримова, навсегда запомнят его стремление философски осмыслить каждый свой шаг в искусстве.

Группа товарищей

«Военная игрушка»

Три года в залах Большого Петергофского дворца экспонируется выставка «Военная игрушка», организованная Ленинградским государственным военно-историческим музеем им. А. В. Суворова совместно с Музеем игрушки (г. Загорск). Военная тематика объединила игрушки XIX—XX вв., предназначенные для разных социальных слоев, различные по художественному стилю и технике изготовления. Среди экспонатов — технические игрушки, настольно-печатные игры, куклы, атрибуты детских военных костюмов, фигурки для настольных игр.

Исторический раздел выставки дает представление о батальной игрушке и ее воспитательной роли. По сведениям И. Е. Забелина, В. О. Ключевского, И. Н. Божерянова, «игрушки и игры воинского строя появлялись в детских забавах очень рано» и были довольно многообразны. С ранних лет произведенные в военный чин мальчики высших сословий были окружены предметами ратного дела. «Потешный» конь — одна из первых традиционных батальных игрушек. Историки связывают значение этой игрушки с древним воинским обрядом сажания на живого коня, посвящавшим ребенка в ратный чин.

Показанные на выставке рыцарские доспехи, мечи, гвардейские кивера, полковые каски и шапки, крепости, пушки раскрывают атрибутику детских военных игр. Такие игрушки закупами для детей русской знати в городских Потешных рядах или в лавках иноземцев, иногда же их с особым искусством исполняли ремесленники по заказам. Так, для Петра I был сооружен целый потешный городок с воинским станом, где стояли расписные деревянные пушки с кожаными ядрами, «убранные оловянными каймами, клеймами, орлами и другою подобною оправкою». Здесь Петр, будучи с трех лет полковником Петрова полка, «потешался воинскими играми». Среди батальных «потех» наиболее популярными в XIX веке были оловянные солдатики, появившиеся в XVIII в. в Пруссии как дань эпохе завоевательных войн Фридриха II.

Показанные на выставке «баталии» из солдатиков изображают воинов разных эпох: римских гладиаторов, рыцарские отряды XV в., турецких солдат и петровских гренадеров немецкой, французской и русской работы XIX—XX вв. Четкое фронтальное построение, ясный силуэтный рисунок плоских фигурок определяют ритмичность, орнаментальность миниатюрных композиций.

Значительное место занимает батальная тематика в народной игрушке. После победной войны 1812 года русский военный мундир и армейский церемониал особенно вдохновляли народных мастеров на создание «ратных поте-



Плакаты выставки

шек». Талантливой интерпретацией столь популярных оловянных солдатиков были лубочные игрушки кустарей Сергиева Посада. Расписные «гусары» и «улань», многочисленные резные солдатки — пешие и конные, одиночные и группами на разводах — буквально наводняли в свое время базары игрушек.

Одним из интересных типов народной кустарной игрушки был русский Гаргантюа, «славный объедала и веселый подпивала», воплощенный в пластике традиционный сказочный и былинный образ обжоры. Забавная фигурка «глотателя птиц», ставшего после англо-трансваальской войны «глотателем буров», а позднее — «казаком, поедаящим немцев», послужила гротескным отражением в народной игрушке событий военной истории.

Экспонаты выставки в Петергофском дворце знакомят зрителя также с претворением военной тематики в фарфоровой игрушке Гжели, народной керамике Дымкова и Нижнего Новгорода, в матрешках Сергиева Посада и многофигурных композициях на военнопатриотические темы, созданных в разное время богородскими резчиками.

Военная игрушка советского периода отражает героину гражданской войны, революции, Великой Отечественной войны. Среди экспонатов — фигурки, изображающие партизан, красноармейцев, краснофлотцев, летчиков; технические игрушки: тачанки, броневики, «катюши», танки, автоматы, пистолеты, пулеметы; электро- и радиоуправляемые игрушки последних лет, посвященные нашей эпохе технического прогресса и освоения космоса.

Проектируя военную игрушку, художники находят возможности для подтверждения основной педагогической тенденции советской игрушки — ее гуманизма. Отказываясь от игрушек-макетов, распространенных в зарубежных странах, они стремятся создать художественно выразительные образы, созвучные эстетике современного быта.

Г. Дайн

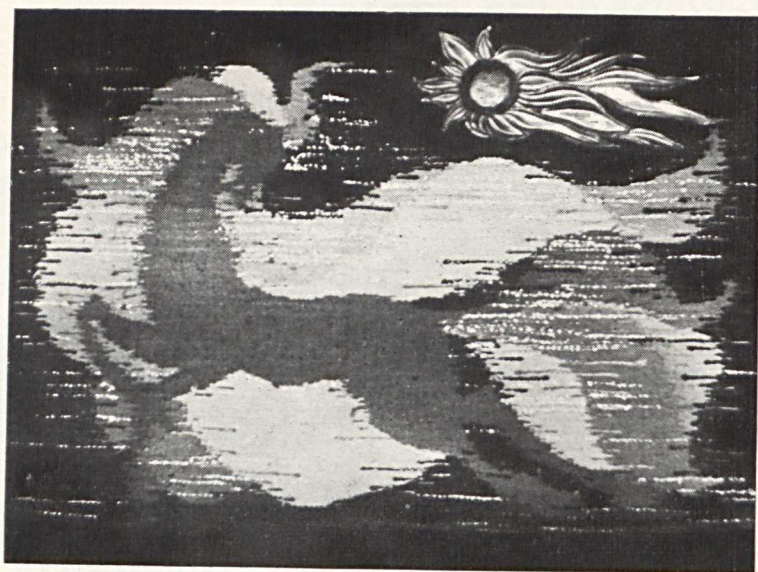
Гобелен.
Львовское училище
прикладного
искусства

Коробочка
из бересты.
Якутское
художественное
училище

Керамическое
блюдо.
Косовский
техникум
народных
художественных
промыслов

Гобелен.
Вижницкое училище
прикладного
искусства

Керамика.
Абрамцевское
художественно-
промышленное
училище



Семинар в Абрамцево

С 14 по 18 января в Абрамцевском художественно-промышленном училище под Москвой проходил Всесоюзный семинар преподавателей средних специальных учебных художественных заведений, на котором рассматривались задачи, стоящие перед этими учебными заведениями по претворению в жизнь Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». В Абрамцево съехались преподаватели художественных училищ и техникумов прикладного искусства с Украины и Урала, из Якутии, Дагестана, центральных районов Российской Федерации, Узбекистана, республик Прибалтики, из Закарпатья.

В подготовке и проведении семинара приняли участие Министерство культуры СССР, Министерство высшего и среднего специального образования СССР, Министерство местной промышленности РСФСР, НИИ художественной промышленности этого министерства. С докладами и сообщениями о подготовке специалистов для художественных промыслов в системе средних учебных художественных заведений перед участниками семинара выступили В. Суханов — заместитель начальника Управления кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР, А. Новиков — начальник Управления кадров и учебных заведений Министерства местной промышленности РСФСР.

Перспективы развития народных художественных промыслов в 10-й пятилетке, вопросы традиций и новаторства в творчестве народных мастеров нашли свое отражение в докладах Н. Королевой (НИИ художественной промышленности) и А. Горпенко (НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР). Выступление В. Ковригиной — руководителя сектора художественных промыслов Центрального экономического НИИ Госплана РСФСР было посвящено вопросам экономики, организации и планирования на предприятиях художественных промыслов.

Ряд докладов и сообщений затрагивал проблемы, связанные с повышением квалификации преподавателей художественных дисциплин в специальных учебных художественных заведениях, с психологией художественного творчества, с преподаванием спецкурсов «Народные художественные промыслы» в художественных училищах и в профтехшколах, с применением технических средств обучения. О методах проведения преддипломной практики и дипломного проектирования, о связи курса «Композиция» с практическим обучением в учебных мастерских художественных училищ, об использовании народных традиций при выполнении учащимися курсовых и дипломных работ, о связи практического обучения в учебных мастерских с

производством рассказали участникам семинара преподаватели Львовского и Рижского училищ прикладного искусства, Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина, Абрамцевского художественно-промышленного училища, Косовского техникума народных художественных промыслов. Многие участники семинара в своих выступлениях подчеркнули специфичность подготовки художников для предприятий народных художественных промыслов. Учащиеся этих учебных заведений должны не только овладеть профессиональным мастерством, но и научиться быть руководителями и организаторами творческой работы на производстве, консультантами и педагогами, которым предстоит работать с мастерами промыслов, развивать в них творческое начало, приобщать к творческой работе молодежь. В дни работы семинара в аудиториях Абрамцевского училища были развернуты выставки работ учащихся средних учебных художественных заведений. Выставки эти явились естественным продолжением заинтересованного разговора и обмена мнениями о специфике преподавания рисунка, живописи, композиции, пластических искусств в художественных училищах и техникумах прикладного искусства, о роли традиционного художественного ремесла и принципах дизайна в разработке курсовых и дипломных проектов учащихся, которые шли в конференц-зале училища и продолжались у выставленных произведений. Работы учащихся отделения художественной обработки дерева и металла Тельшайского техникума прикладного искусства (Литовская ССР), Львовского училища прикладного искусства, Косовского техникума народных художественных промыслов и других учебных заведений наглядно демонстрировали направленность учебного процесса, методы работы педагогов. Представленные на выставках узорные ткани, гобелены, керамика, художественные изделия из дерева и металла, ювелирные украшения, лаковая миниатюра позволяли проследить несомненные успехи и достижения некоторых средних художественных заведений на пути обращения к традициям народного искусства, умелого и тактичного использования его образных художественных качеств в работах учащихся; в то же время выявился внешний, стилизаторский подход других к наследию прошлого, что сразу же можно было проследить по работам выпускников, в ряде курсовых заданий.

Разбору выставочных работ было посвящено содержательное выступление на семинаре заместителя директора НИИ художественной промышленности по научной работе П. Уткина.

Ю. Максимов

ценно — и прекрасная архитектура Москвы, и люди, живущие здесь.

Удивительно выписаны ею архитектурные сооружения: они легки и ажурны, их можно сравнить с кружевом.

Любовь к узору, к украшению вообще характерна для наивных художников. Но Мильтс идет не от яркого декоративного пятна, так часто встречающегося у художников этого плана, а от природной любви к тонкому ажурному плетению, к узорному шитью. Наверно, отсюда такая легкость во всех ее работах.

Многие свои картины Мильтс снабжала своеобразными надписями. Вот некоторые из них:

«По Сретенке шел трамвай. Я сама ездила на нем, остановка была у Сретенской церкви, теперь на ее месте построили школу».

«Во дворе жил дворник Максим. С женой и двумя детьми — Ваней и Катей.

Теперь Иван Максимович — директор завода».

«Дом, в котором я живу, был красив на загляденье».

Напротив нашей квартиры жил доктор Брагин В. И., специалист по легким и сердцу, он лечил приезжавших крестьян бесплатно. Он награжден орденом Ленина».

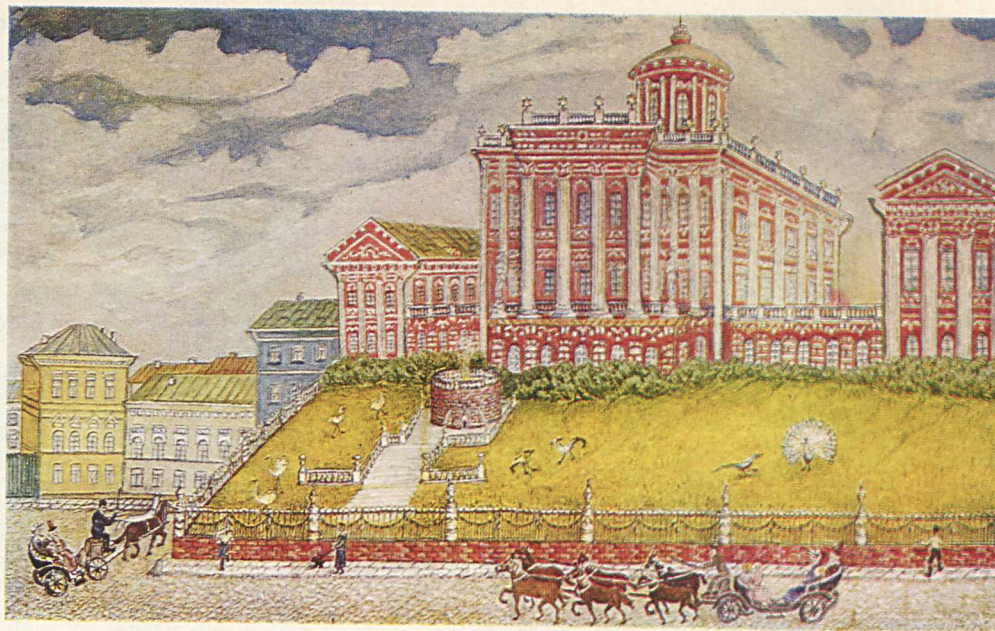
Почему это немолодая женщина вдруг стала рисовать? Еще в молодости Эльфрида Мартсовна посещала одну небольшую студию. Но долго заниматься ей не пришлось — так сложились обстоятельства. Да и сама студийная работа не совсем отвечала характеру ее природных данных, ее устремлениям. Постепенно она самостоятельно начала делать небольшие картинки-фантазии; это было гораздо ближе ее духу. В них она пыталась изобразить также события своей жизни, старую и новую Москву — все то, что так волновало ее.

Но в полную силу Э. Мильтс смогла рисовать, только уйдя на пенсию. Появилось больше свободного времени, а тяга к творчеству не угасала. Забытые мечты юности по-новому всколыхнули ее душу. Она пришла в Заочный народный университет искусств к художнику-педагогу Борису Сергеевичу Отарову, который сумел увидеть и по достоинству оценить ее творческие способности. Терпеливо и бережно вел ее педагог, помогая обрести уверенность, по достоинству оценивать сделанное, полностью высказаться в своих работах.

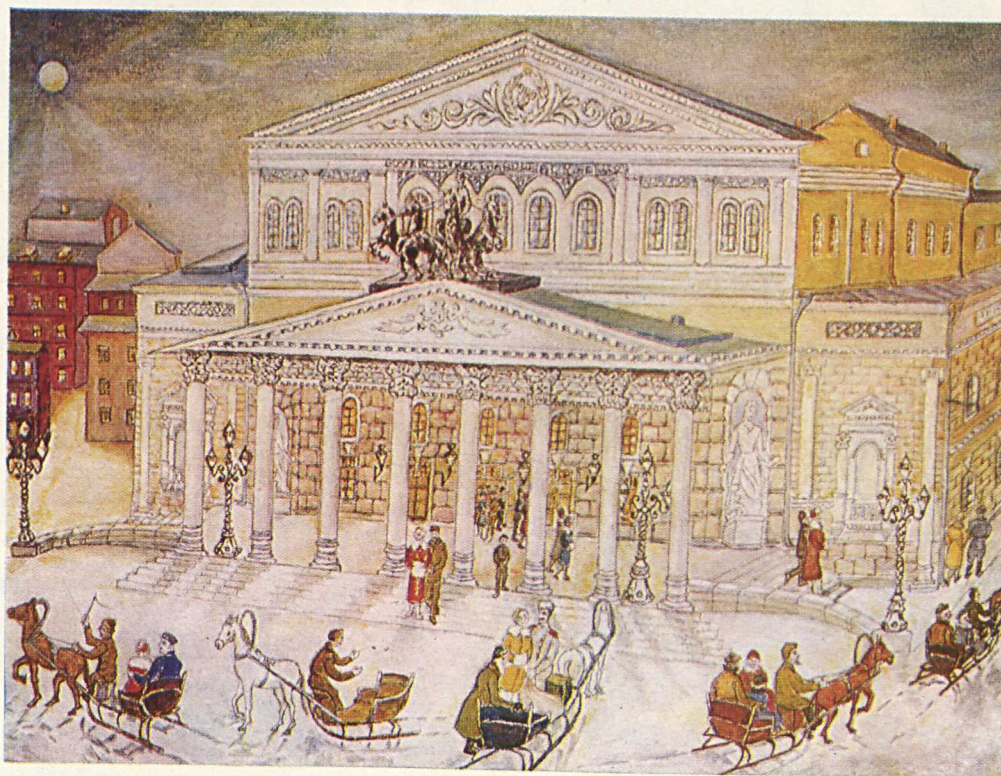
Может быть, в этом примере и кроется ответ на постоянно волнующий художников и педагогов вопрос: можно ли учить самобытных художников? Только вот важно знать — чему учить. И как учить. Учить так, чтобы не помешать развитию творческой индивидуальности.

Искусство художников, подобных Э. Мильтс, — явление исключительное, требующее глубокого изучения. У него свои критерии мастерства, свои силы художественного воздействия на зрителя, в чем еще раз убедила яркая выставка Эльфриды Мартсовны Мильтс, состоявшаяся в ЗНУИ.

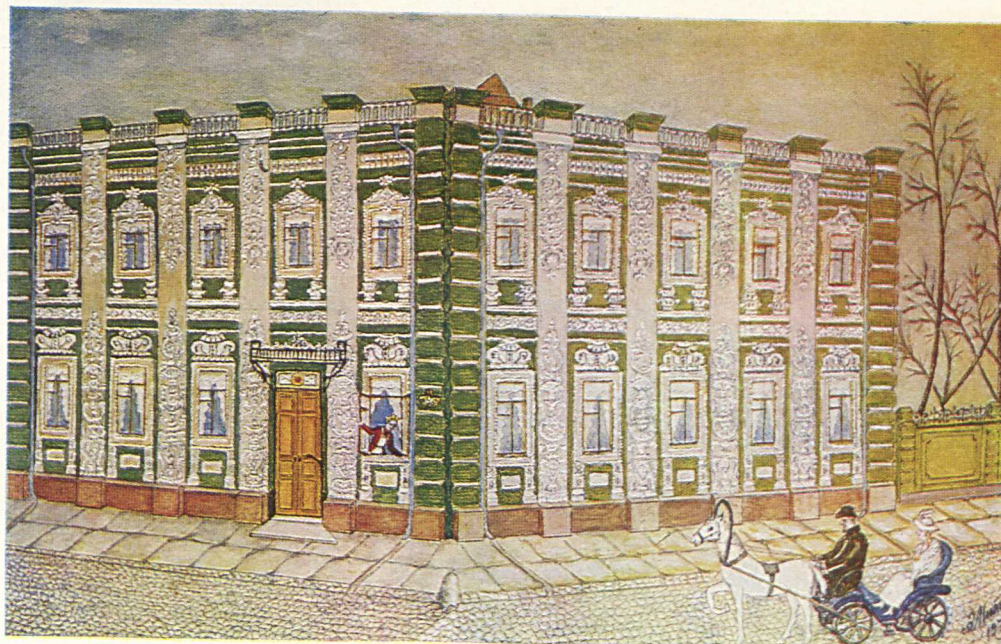
Р. Тер-Саакова



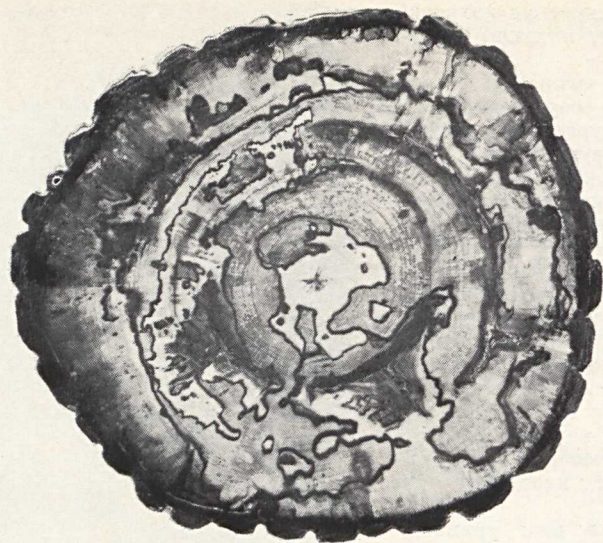
Э. Мильтс
«Дом Пашкова»



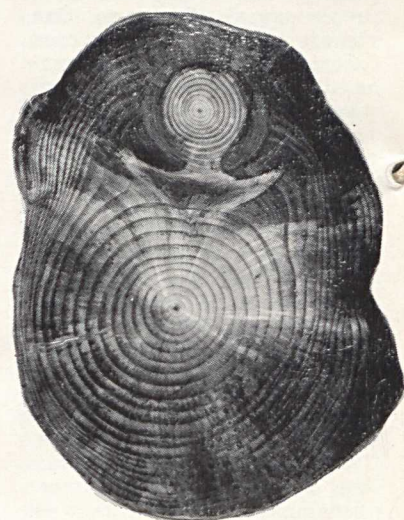
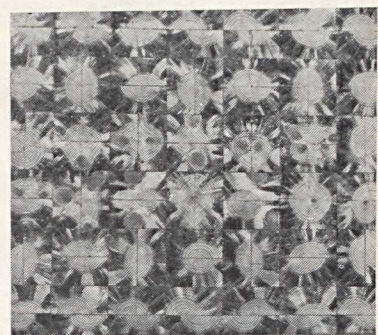
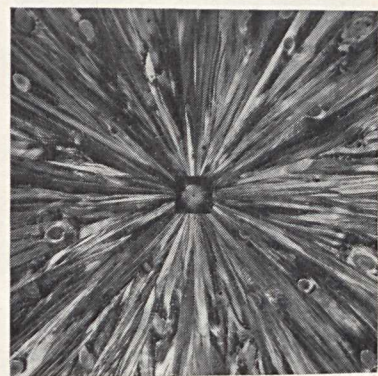
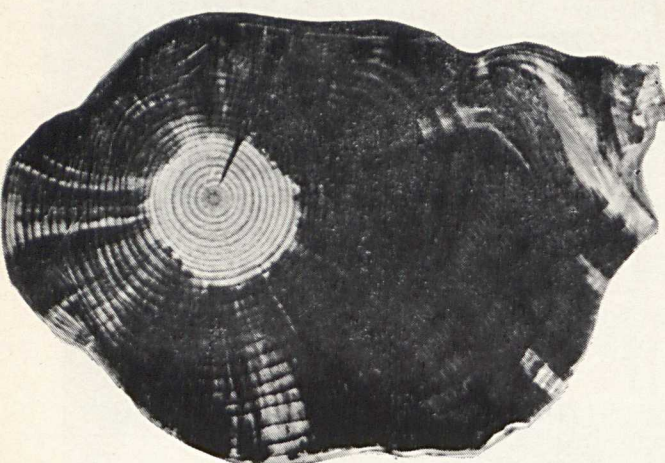
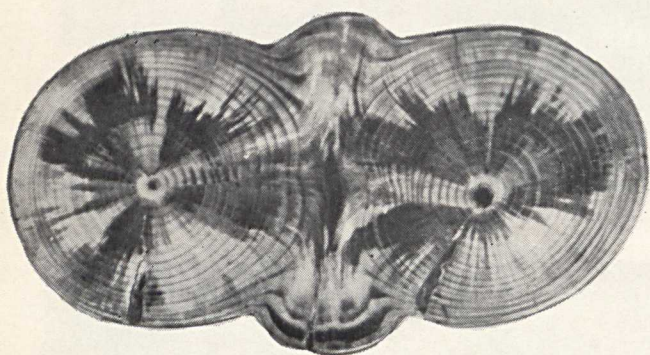
Э. Мильтс
«В Козловском переулке»



«Красота древесины»



Текстуры
древесины



У Владаса Тумаса, железно-дорожника из Латвии, было уже пять персональных выставок. Последняя из них — «Красота древесины» — прошла в октябре 1975 года в вильнюсском Дворце выставок и была посвящена 100-летию М.-К. Чюрлениса.

Чем же привлекает творчество В. Тумаса? Скорее всего своеобразием экспонатов, оригинальностью форм, фактур и колорита. Дерево сопровождает нас всю жизнь. Но до сих пор мы пользовались его прекрасными эстетическими и технологическими свойствами, которые дает в основном продольный разрез. Владас Тумас нашел в дереве такие свойства, которых до него никто не замечал или, заметив, не обращал внимания. Очень метко охарактеризовал поиски Тумаса искусствовед Янис Пуятс: «На первой персональной выставке В. Тумас сделал акцент на пластической выразительности ветвей и корневищ, своеобразии фактур, созданных самой природой и обнажающихся в поверхности не тронутого ножом дуба. Второй своей персональной выставкой он пригласил посетителей взглянуть глубже, открыть для себя своеобразный мир прекрасного внутри дерева. Глядя на работы художника невольно хочется воскликнуть: да ведь это же графика, а вот — акварели и янтарь. Разумеется, это лишь ассоциации, привычные «полочки» нашего сознания, помогающие упорядочить поток свежих, необычайно своеобразных впечатлений. Действительно, есть работы, в которых преобладает графическая экспрессия текстуры, и автор наращивает и варьирует ее, распиливая древесину под разным углом наклона по отношению к сердцевине».

И далее: «В. Тумас нашел свой собственный творческий подход к интерпретации эстетических ценностей дерева, одновременно раскрывая и выражая мир своих мыслей, чувств и переживаний. Не предаваясь правоучительным литературным повествованиям, не ограничиваясь прямым отображением форм, художник стремится говорить на подлинном и чистом языке декоративного искусства».

С детства В. Тумас полюбил природу, лес. Обработывая лесные находки, он сначала пробовал придать некоторым из них и утилитарную функцию (выделывал пепельницы,

вазы и т. п.). Но вскоре понял, что это не только тяжелый труд, но и бесполезная порча плодов природы. Сейчас он старается подчеркнуть детали, фактуру, чтобы натура ожила, вызвала у зрителей ассоциации, эмоционально на них воздействовала.

Что такое «цветовые узоры» дерева, «графика», «акварель»? В. Тумас сделал настоящее открытие, заметив, что древесина поваленного дерева (бурелома, валежника) под воздействием микроорганизмов расцветает чудесными красками, на ней возникает графический рисунок. Распиливая такие «дрова» вкось и поперек, В. Тумас получает все новые варианты декоративных пластов. Правда, они еще блеклы, невыразительны. Но если их поверхность выравнять, отшлифовать и отполировать до зеркального блеска, можно восторгаться красотой древесины, глубиной, разнообразием ее текстур. Разрезы вблизи ветвей, сучьев, скопленных смолы — самых болезненных мест дерева — по виду напоминают янтарь.

Соединив различные текстуры, можно получить мозаичные композиции, подходящие для декорации современного интерьера. Архитектор А. Кетурка написал в книге отзывов: «Большая красота и оригинальность, неисчерпаемые возможности использования в области декоративного искусства, для интерьера». А художник Пранас Гудинас в каталоге, изданном Гос. художественным музеем Литовской ССР, добавляет: «Сколько находчивости, фантазии, мастерства понадобилось для того, чтобы передать красоту дерева во всем его совершенстве. Поэтому хочу поздравить этого талантливого литовца из Риги с его выставкой в Вильнюсе».

Прошедшую в Вильнюсе выставку (экспозиция архитектора Вл. Визгирды) автор не случайно посвятил юбилею М.-К. Чюрлениса: творчество великого художника, особенно его симфоническая поэма «В лесу», дало сильный импульс поискам В. Тумаса. М.-К. Чюрленис писал свою симфонию, прочувствовав «тихий и широкий гул литовских сосен», а В. Тумас эти сосны словно вскрывает, показывая их содержание, вызывающее образные эмоции.

Владас Тумас — неутомимый мечтатель. И вот в его грезах возник сказочный дворец

галереи для произведений М.-К. Чюрлениса. Инкрустация этого фантастического проекта экспонировалась на выставке.

И еще одна мечта: свою коллекцию передать музею природы, а некоторые произведения использовать для украшения интерьеров Дворца бракосочетаний как импульс молодоженам: пусть посадят хоть по одному дереву, и наша земля будет богаче.

Ю. Валентуконис

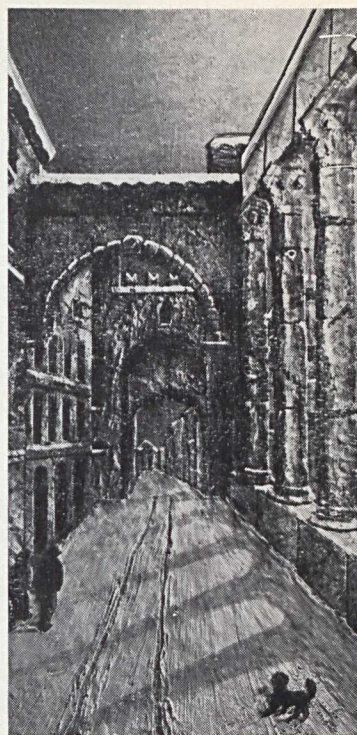
Волшебник из Милана

Пео Майниери — миланский антиквар, имя которого нынче стало известно по всей Италии: он создает оригинальные полотна, используя при этом цветные обрезки различных тканей, клей и белильный раствор.

Лет десять назад синьор Пео Майниери заставил заговорить о себе после значительного успеха в любительской выставке-показе, учрежденной в общенациональных рамках под девизом «Живописцы без живописи», где он получил первую премию за пейзаж, «сконструированный» им из многоцветия различных почтовых марок. «Тогда я подумал, — говорит Майниери, — что если этот «марочный пейзаж», в котором нашли свое место лишь пять цветов, получил столь для меня неожиданное признание, насколько большее цветовое разнообразие и неисчерпаемые фантастические возможности таит в себе применение цветных тканей. И я перешел, так сказать, на «текстильную основу».

Представленный здесь вид «зимнего Милана», выполненный синьором Майниери с помощью найденных им же самим своеобразных технических приемов, демонстрируют изыскательный вкус художника и не могут не подкупать своим по-настоящему поэтическим колоритом и в то же время реалистичностью изображения. Помимо «заснеженных» пейзажей, синьор Майниери создал также немало «полотен» с буйством экзотических летних колеров, изобразив многие уголки Милана, Венеции, итальянской Ривьеры.

В тихой комнате, расположенной в задней пристройке к одному из домов в квартале Рапалло, на маленьких полочках аккуратно разложены нехитрые заготовки и «инструменты», которые кажутся скорее подходящими для какой-нибудь домохозяйки: кучки тканевых обрезков, наждачная бумага, винавил для склейки, бутылки с белильным раствором, большие мазонитовые листы и огромная свеча. Там же различные заготовки из тканей и штофных обоев, кусочки фресковой росписи на извести, которые после придания им соответствующей формы выставляются хозяином для обесцвечивания на солнце. Когда они уже готовы, Майниери наклеивает их на мазонитовые листы при помощи винавила. «Вот видите, из старой пижамы как будто удалось сделать довольно правдоподобное небо», — полусмущенно замечает синьор Майниери. Наждачная же бумага служит ему для «стилизации» кустарников и деревьев, раствор белил — для создания отражений, отблесков, бликов, а свеча — для теней. Майниери хорошо усвоил многие из этих трюков еще в бытность реставратором. Свои оригинальные изделия в течение последнего десятилетия он представлял на боль-



ших выставках в Париже и в Каннах. Последнюю из этих выставок посетил Пабло Пикассо и весьма высоко отзывался о работах итальянского умельца.

А. Чудиновский

Рецензии



Имя Ю. П. Спегальского прочно и навсегда связано с историей изучения древней псковской архитектуры. Как историк и архитектор, реставратор и художник он внес неоценимый вклад в разработку сложных проблем древнерусского зодчества. «Ю. П. Спегальский — поэт древнего Пскова», — так назвал академик Д. С. Лихачев исследователя псковского зодчества. По-новому, с большой глубиной и точностью им были проанализированы планировочные, конструктивные и декоративные особенности граж-

Ольга Аршакуни. Гражданская архитектура Пскова (по материалам исследований Ю. П. Спегальского). Ленинград, 1975.

данской архитектуры Пскова. Однако разбросанные по специальным изданиям труды Ю. П. Спегальского, по существу, не были доступны широкому кругу читателей. Вышедшая недавно из печати книга О. Аршакуни в значительной степени восполняет этот пробел. Предисловие, написанное В. Курбатовым, живо рисует облик Ю. П. Спегальского — ученого-энтузиаста.

О. Аршакуни большое внимание уделяет методу исследования, соединившему в себе тщательность и всесторонность изучения памятника в конкретном историческом контексте с непреклонным энтузиазмом, который позволял ученому в нелегких условиях послевоенного времени работать с исключительной творческой эффективностью.

Книга О. Аршакуни рассматривает основные памятники гражданского зодчества Пскова, располагая их по трем периодам: 20—60-е годы, 60—80-е годы, последняя четверть XVII века. Текст сопровождается многочисленными рисунками — реконструкциями и акварелями, воспроизводящими внешний облик и отдельные уголки интерьера каменных палат. В книге использованы как опубликованные, так и неопубликованные исследования Спегальского, а также часть его графического наследия.

Напомним, что усилиями О. Аршакуни был издан в 1974 году прекрасный альбом рисунков и акварелей «По Пскову XVII века», получивший высокую оценку специалистов. Несомненно, книга о гражданском зодчестве Пскова будет также с благодарностью принята ее читателями.

В. Булкин, О. Овсянников



Мы живем в век новых материалов. Чем отличаются они от старых, традиционных? Каковы их свойства? Каково их влияние на художественный предметный мир? Этим и многим другим темам посвящена недавно вышедшая книга искусствоведа М. Черейской. Никто уже сегодня не станет оспаривать ценность пласт-

М. Черейская. Художественные изделия из новых материалов. Изд-во «Изобразительное искусство». М., 1975.

массы как великолепного заменителя дорогостоящих или уступающих ей по качествам материалов в технике. Но в области художественной, где пластмасса стремится заменить традиционные материалы прикладного искусства — дерево, керамику, кожу, натуральный шелк — или стать наряду с ними «естественным» материалом для художественных изделий, все намного сложнее.

Автор прежде всего пытается рассеять бытующее еще предубеждение против пластических масс как неполноценного «эрзаца», сложившееся из-за незнания и неумения использовать их подчас уникальные технические и декоративные качества: стойкость к воздействию высокой и низкой температур, света, влаги, их пластичность, способность сохранять гладкую блестящую поверхность, окрашиваться в яркие интенсивные тона, сочетаться с традиционными материалами — деревом, стеклом.

Область применения пластмасс в качестве материала художественного изделия почти безгранична: мебель, осветительная арматура, декоративные ткани, панно, витражи и рельефы для общественных интерьеров, пространственные композиции для городских ансамблей, предметы прикладного искусства, сувениры, малая пластика и т. д.

Как бы непринужденно беседуя с читателем, автор вводит его в круг самых сложных и дискуссионных творческих проблем. Мы знакомимся с экспериментами в этой области советских художников, с опытом мастеров из Чехословакии, Польши, Великобритании, США, Японии. Ход своих рассуждений автор подкрепляет высказываниями видных исследователей, архитекторов, дизайнеров, ссылками на статьи по этой теме в журналах «Декоративное искусство СССР» и «Искусство». Последовательно рассматривая различные виды изделий из пластмасс — посуду, вазы, панно, кашпо, светильники, декоративную скульптуру малых форм, — автор подробно разбирает художественные особенности изделий каждого вида, подкрепляя анализ тщательно отобранным иллюстративным материалом. В книге отмечена технологическая и эстетическая выразительность работ из пластмассы мастерских Ростовского и Сочинского отделений Художественного фонда, произведений художников С. Шиловой, Н. Силиса, Ю. Служиса, И. Карахан. Книга не лишена и недостатков. Так, некоторые художественные изделия и особенно сувениры, воспроизведенные в книге, будучи слишком оперативным откликом на мимолетности моды, успели заметно устареть ко времени выхода книги. Впрочем, недостатки эти едва ли не неизбежны, учитывая сроки подготовки издания, которые для скоротечной жизни сувенира достаточно длительны.

Но в целом это очень нужное издание, в нем очерчен круг наиболее важных проблем и подняты актуальные для этой области художественной деятельности вопросы.

Н. Чумаченко



Общий вид
и фрагменты
тавсакави

Грузинские тавсакави

Грузинский женский головной убор состоит из нескольких декоративных элементов: чихти, мандили, тавсакави. Практическую значимость они имели только при соединении в одной вещи. Налобники-тавсакави — наиболее богато вышитый элемент головного убора.

Рукоделие в Грузии было массовым женским занятием вплоть до второй половины XIX века — до тех пор, пока не вышли из употребления архаики и душегрея (себечури), нагрудные вставки, пояса, кожи, лечаки, а также и тавсакави женского головного убора. Вышивка всегда была одним из важнейших декоративных элементов национального костюма, она свидетельствовала о высоком мастерстве и тонком вкусе грузинских мастериц. Их искусное шитье славилось в Персии, Турции, Средней Азии, о ней с похвалой писал в XIII веке венецианский купец и путешественник Марко Поло: «В этой стране родится много шелка, из которого делают ткани, протканые золотом. Жители вообще кормятся от торговли и руко-

делия...» Известно также и описание «премудрого шитья» стольником Толочановым и дьяком Иевлевым, посетивших Грузию в 1650—1652 гг. Вышивкой в Грузии занимались и знатные дамы, и грузинки незнатного происхождения. Искусству вышивания обучали в мастерских женских монастырей и в специальных мастерских в Тбилиси, Самтавро, Бодбе, Шио-Мгвime, Мцхете, Телави, Ахалцихе и т. д.

Древнегрузинская вышивка делится на светскую и церковную. Вышивкой богато украшена национальная одежда, мужские и женские головные уборы, предметы домашнего обихода (подушки, салфетки, скатерти, кисеты, сумочки, футляры, колчаны). Из поколения в поколение передавались орнаменты, сюжеты, композиции вышивки, швы и приемы работы, терминология. В XVIII в. своим искусством славилась жена владетельного князя Мингрелии Нестан-Дареджан Дадиани. В XVIII в. — Анастасия Амираджиби. В XIX в. известная рукодельница Марта Авалишвили обучила своему искусству воспи-

таниц Нину и Екатерину Чавчавадзе. Нина Чавчавадзе-Грибоедова, как гласит предание, подарила М. Лермонтову белый шелковый платок с золотым шитьем, который ныне хранится в музее-усадьбе Чавчавадзе в Цинандали.

Художественное шитье вплоть до недавнего времени являлось одним из главных видов народных художественных промыслов Грузии. Тавсакави представляют собой узкую не длинную полосу из бархата и атласа (реже шелка и ситца), вышитую по горизонтали шелковыми цветными, золотыми и серебряными нитками с вкраплениями из бисера и жемчуга. Бархат — обычно черного, темно-фиолетового, темно-вишневого, лилового, синего, коричневого, кизилового, зеленого и желтого тонов. Атлас использовали черного, зеленого, белого и других цветов. Простой иглой создавался сложный и не повторяющийся орнамент вышивки. В декоре тавсакави преобладали в основном растительные мотивы: стилизованные пальметки, цветы, листья, ветви и стебли. На бархате вышивали розу, гвоздику, тюльпан, виноград, цветы гранатового дерева, цветочную завязь фруктовых деревьев и т. д.; встречается и узор в виде стилизованного павлиньего хвоста. В середине вышиваемой полосы тавсакави помещался центр узора, своеобразный лейтмотив декоративного убранства всего предмета.

Тавсакави из узорчатого ситца часто украшали вышивкой, обведенной по узорам ткани тамбурным швом золотыми нитками. Иногда узор ситца просто обводили золотой краской.

Своеобразие вышитых тавсакави, как впрочем, вообще грузинского художественного шитья, — в их твердом и ритмичном рисунке, в гармоничной и плавной линии. В композиции рисунка использовались также элементы орнамента древнегрузинской архитектуры, художественной резьбы по камню и элементы украшения книг. Рисунок на тавсакави привлекал внимание своим ярким колоритом, изысканностью цветowych сочетаний и их строгим соответствием форме и фактуре материала. В узор из цветных ниток искусно вкрапливали стеклярус, блески, жемчуг и бисер. Декоративный эффект создавала вышивка по бархату золотыми и серебряными нитями. Гармоничности расцветок учили в мастерских; со второго урока ученицы должны были самостоятельно решать колористические задачи, а неспособных к подбору цветowych комбинаций обычно исключали.

Техника вышивки тавсакави разнообразна. Первичными и важнейшими ее элементами являются шов и стежок. Чем



Налобные
украшения-
тавсакрави.
Музей народного
искусства Грузии.
Тбилиси.

Неизвестный
художник.
Грузинка
в национальном
костюме. XIX в.



разнообразнее они, тем выразительнее и сам рисунок. В вышивке использованы косой и стебельчатый шов, тамбурный, шов гладью, выпуклой гладью, обыкновенной, японской, стебельчатой, узелками и т. п.

Часто в одном изделии встречается несколько видов шитья. Шов в сочетании со стежками, придающими живописность вышивке, давал рельефный, силуэтный рисунок, отдельные части которого были самостоятельными и цельными в общей композиции. Как живописец красками, так с помощью нитей и драгоценных и полудрагоценных камней мастерица создавала оригинальные композиции, основанные на причудах собственной фантазии и традиционном узоре. Тавсакрави переливаются всеми цветами радуги: здесь и нежные пастельные тона, множество полутонов, несколько оттенков белого: цвет свечи, цвет слоновой кости, молочно-белый; цвет граната и цвет морской волны и т. д. — все эти цветовые нюансы и переходы особенно эффектны на плотном и глубоком

по тону бархате-основе. Мастерство расцветки и компоновки рисунка в грузинском художественном шитье постоянно развивалось вплоть до конца XIX века. Вышивка многих тавсакрави дополнена канителью, синелью и бумажными жгутами, подкладываемыми под вышивку для большей рельефности. В орнамент вышивки вкрапливаются жемчужные имитации, бисер, стеклярус, блески, иногда тавсакрави декорировали цветами филигранной работы из позолоченного серебра (весь этот материал завозили в Грузию из Европы и России).

Мастера грузинского художественного шитья осваивали и новые мотивы, пришедшие из европейского искусства. Например, гирлянды цветов, обвитые лентами, букеты цветов и др. Эти мотивы принимали национальные характерные черты: тонкую и изысканную цветовую гамму, живописность и в то же время ярко выраженную декоративность, так как сами тавсакрави имели декоративную функцию. Хотя в вышивке тавсакра-

ви преобладают городские мотивы, в них можно найти и признаки народной декоративности.

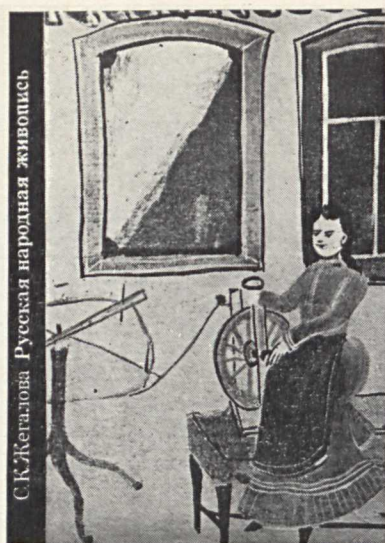
У богатых горожанок и знатных дам тавсакрави были сделаны из более дорогостоящих материалов, чем у простолюдинок. Они были обязательной принадлежностью головного убора женщин разных сословий, о чем свидетельствовали материал и качество отделки.

Тавсакрави всегда упоминалось в реестре приданого невесты. Девушка, будь она дочерью знатного человека или крестьянина, должна была сама изготовить многие вещи для приданого, в том числе и тавсакрави. Это было ее своеобразным аттестатом, оценкой ее талантов.

Лучшие образцы вышивок хранятся в музеях республики. В Музее народного творчества в Тбилиси коллекция тавсакрави конца XIX века насчитывает 80 экземпляров, происходящих из разных этнографических районов Грузии. Часть из них представлена на этих страницах.

И. Дзюцова





Талантливая книга «Русская народная живопись» предназначена для школьников. В ней все необычно. Книжку хочется назвать так, как назвал автор одну из ее глав — «Сундук сказок». Заглянув в этот «сундук», читатель откроет богатства народного искусства, будет очарован великолепием русских народных росписей по дереву, заворочен сказочно-фантастическими образами птиц-сиринов, коней-единорогов, кентавров-китоврасов и картинками поэтически преобразованной реальной жизни крестьян, ямщиков, солдат, мореходов. И природа предстает перед читателем сказочной, полной чудес. На тонких спиралях ветвей и волнистых стеблях распускаются невиданные листья, напоминающие то золотые перья жар-птицы, то крылья бабочек, то язычки пламени и цветы крины-лилии, тюльпаны и розы. Автор книги великолепно знает сельские работы и праздники, обрядовую сторону ушедшего в прошлое быта крестьянской деревни и выявляет его черты в росписях прялок, туесов, коробов, лукошек. Анализ памятников народного творчества показывает и ту реальную почву, на которой развивалось крестьянское искусство.

По страницам книги читатель совершает путешествие сначала в далекое прошлое — в XVII, XVIII, XIX века и завершает его в стране Золотой Хохломы, у прославленных советских мастеров росписи по дереву. Ненавязчиво, но методично С. Жегалова раскрывает назначение и роль расписных предметов в крестьянском и городском быту определенных эпох. Автор подробно рассказывает о дереве как материале для росписи, о красках, о способах и приемах росписи, о характерных особенностях и чертах искусства крупных центров и «школ» народных росписей, показывая при этом, что замечательное творчество не безымянно. Документы, предания, рассказы старожил, подписи и надписи на изделиях позволили С. Жегаловой показать роль мастера в создании произведений. Часто облик художника вырисовывается совершенно явственно (например, семья Амосовых из Борка,

С. К. Жегалова. Русская народная живопись. «Просвещение», М., 1975.

мастера из Первогорья и Великого Устюга). Обрисована и социальная среда, в которой жили и работали мастера. С. Жегалова раскрывает такой мало изученный вопрос, как отношение художника к своим изделиям, понимание и восприятие их современниками, заказчиками, владельцами вещей, что является ценной особенностью этой работы. Автор облекает в увлекательную форму непринужденных рассказов свои собственные научные изыскания, а также знакомит читателя с современными знаниями о народных росписях.

Благодаря обширной информации книга принесет большую пользу в деле воспитания сознательного патристического чувства у молодежи. Это делает книгу интересной не только школьникам, но и широкому кругу читателей. Неслучайно послесловие к книге написано крупнейшим советским исследователем народного искусства В. Василенко, который дает высокую оценку научному и популяризаторскому труду автора. Воспринять всю массу новых сведений в книге помогают хорошо подобранные иллюстрации (к сожалению, плохо напечатанные в цвете), великолепно составленный словарь незнакомых слов и поясняющие его рисунки.

Н. Тарановская, Н. Мальцев

Два альбома Музея исторических драгоценностей УССР

Почти одновременно вышли два альбома украинского Музея исторических драгоценностей, сосредоточившего в своих стенах найденные на территории республики изделия из драгоценных металлов — высокие образцы ювелирного искусства.

Издание произведений ювелирного искусства, представленных в экспозиции киевского музея, безусловно положительное явление. Альбомы вышли в хорошем полиграфическом исполнении, с большим количеством цветных снимков. Что же касается научного уровня, то здесь есть над чем задуматься и составителям альбомов, и издательствам, выпускающим в свет книги, доверяя которым, оказывается, читатель может далеко не во всех случаях. Не будем касаться краткой обзорной статьи «Киевский музей исторических драгоценностей», конспективно освещающей основные этапы развития тореvтики от древности до XIX века. Нет у нас больших претензий и к датировкам скифского золота (хотя

Київський музей Історичних коштовностей. Автор вступної статті та упорядник О. Д. Ганіна. Вид. «Мистецтво», Київ, 1974.

Древнее золото. Из собрания Музея исторических драгоценностей УССР. Автор вступительной статьи и составитель альбома И. В. Бондарь. Изд-во «Искусство», М., 1975.

КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ



не везде они точны, не всегда правильно указаны размеры изделий). А вот раздел, посвященный средневековым изделиям, вызывает, мягко говоря, недоумение. Работой древнерусских мастеров объявлен меч X века арабского происхождения, найденный в 1900 г. в Киеве близ Золотых ворот¹; русским почему-то у автора оказалось и серебряное блюдо XII—XIII вв. с греческой монограммой. Произведением киевского ювелира составитель считает золотой потир 1686 г. — вклад гетмана Ивана Самойловича в Киево-Печерскую лавру, — хотя это образцовая московская работа, о чем свидетельствует и форма сосуда, и характер эмали, и особенности вязи литургической надписи. Едва ли можно считать оправданной тенденцию к полному обезличиванию произведений вместо уточнения датировок и сведений о происхождении вещей, их авторах и заказчиках. Достаточно соотнести аннотации альбома с данными монографии М. З. Петренко об украинском золотарстве², чтобы наглядно видеть, как составитель альбома небрежно отнесся к своей работе. Только как парадокс можно воспринять подпись с датой 1601 г. возле снимка фрагмента оклада креста, украшенного сканью и эмалью, на котором отчетливо читаем, что этот крест вложил царь Федор Алексеевич (1676—1682) в церковь преподобномученицы Евдокии, «что у него великого государя на сенех». Возникает вопрос: на кого рассчитан альбом, сведения в котором не только не являются итогом исследований труда, но противоречат даже тем данным, которые сообщают надписи на самих вещах?

Добросовестно сделан раздел этого же альбома, посвященный нумизматике V в. до н. э. — начала XIX в. Его автор Ю. Мурашов тщательно продумал отбор монет и дал точные их определения. Второй альбом — «Древнее золото», — вышедший в издательстве «Искусство», хотя производит более благоприятное впечатление, также содержит много неточностей. Альбом охватывает произведения тореvтики древности и средневековья (до середины XIII в.). В аннотациях указаны материалы и техника исполнения, происхождение и размеры вещей (тексты приведены на

русском и французском языках). Можно, правда, пожалеть о том, что библиография дана не по каждому произведению, а суммарно в конце издания и не отличается полнотой. В определении вещей составитель, проявляя осторожность, не дифференцирует их происхождение и помещает работы лишь в соответствующие разделы. Именно поэтому в числе изделий мастеров Древней Руси и Византии оказалась золотая крышка дарохранительницы (цибория) второй половины XII века, работы мастеров Нижней Лотарингии (область Маас)³. Золотой наперсный крест с перегородчатой эмалью, отнесенный в первом альбоме к работам византийских ювелиров, здесь приписан грузинским.

Число примеров невнимательного отношения к издаваемым памятникам и игнорирования работ отечественных и зарубежных ученых, обращение к которым позволило бы избежать ошибок, можно увеличить на материале обоих альбомов. Разнобой в определениях и датировках не является следствием разных научных концепций. Просто атрибуирование экспонатов в Музее исторических драгоценностей УССР в Киеве явно находится не на должной высоте.

Публикации, рассчитанные на широкого читателя, разумеется, не призваны решать какие-либо специальные научные задачи. Однако данное обстоятельство ни в коей мере не освобождает составителей альбомов и издателей от обязанности сообщать лишь строго проверенные факты и определения, выпускать книги, соответствующие уровню современных требований исторической науки, в том числе и в области искусства.

В. Пуцко

¹ В. Гезе и А. Спицын. Заметки о некоторых киевских древностях. «Зап. Отделения рус. и слав. археологии имп. Русского археол. общ.», т. VII (I), 1905, стр. 143—144.

² М. З. Петренко. Украинское золотарство XVI—XVIII ст. Київ, 1970.

³ В. П. Даркевич, И. И. Едомаха. Памятник западноевропейской тореvтики XII века. — «Сов. археология», 1964, № 3, стр. 247—255.

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6(223). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2 стр. обл.

И. Клычев

Пафос пролетарского интернационализма

1 Художник и культура

К. Кантор

Будни искусства и праздник труда

11 Крупным планом

В. Савицкая

Динамичная пластика гобелена

15 Профили

Е. Егорьева

Скульптор Мераб Бердзенишвили

19—23 В фокусе внимания: сувениры

В. Медведев

Памятный подарок или предмет обихода?

21

И. Богуславская

Народное искусство или ширпотреб?

24—37 Художник и среда

А. Боков, В. Юдинцев

Первый этаж города

29

И. Уварова

«Пушкинская тропа»

38 Публикации

Л. Супрун

К 125-летию Е. Д. Поленовой

41—45, 48

Хроника

46 Страница коллекционера

И. Дзуцова

Грузинские тавсакрави

Редакционная коллегия

Главный редактор

Буткевич О. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Зам. гл. редактора
Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:

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

Главный художник

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

Белан В. А.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. И.
Максимов Ю. В.
Онанов С. И.
Селиверстов И. А.
Тартаковский С. А.
Черемисин Б. Т.
Файн М. А.

На обложке:

Мераб Бердзенишвили
Памятник
Георгию Саакадзе в Каспи
Фрагмент

Издательство

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

Адрес редакции
журнала: 103009

Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 12.IV. 1976

А 01452 12.V. 1976

Бумага мелованная

Формат 70×108¹/₂

Бумажных листов 3

Учетно-издательских листов 9,

Условных печатных листов 8,4

Печатных листов 6

Зак. 1646. Тираж 30 000

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

Москва. В начале апреля в столице прошел пленум правления Союза художников СССР. Участники пленума обсудили задачи Союза художников в свете решений XXV съезда КПСС. С докладом выступил председатель правления Н. Пономарев. Пленум рассмотрел и утвердил план основных мероприятий Союза художников СССР на 1976—1980 гг.

Прага. В январе здесь состоялась очередная «Пражская квадриеннале» — крупные международные выставки-конкурсы театрально-декорационного искусства и архитектуры театра. В ней участвовали сценографы и зодчие более 30 стран мира, в том числе Советского Союза, Англии, Франции, Бельгии, США, Бразилии, Венгрии, ГДР, Италии, ФРГ, Японии. Главный приз «Пражской квадриеннале» — так называемая «Золотая трига» (изображение колесницы Аполлона с тремя конями, установленной на Национальном театре) — был присужден в целом всей экспозиции советских художников сцены; за театральную архитектуру наши зодчие отмечены серебряной медалью выставки.

Москва. С 30 марта по 2 апреля здесь состоялась Всесоюзная конференция по проблемам развития современного народного искусства. Ее организаторы — Министерство культуры СССР, Академия художеств СССР, Союз художников СССР. В Москву съехались ученые и практики народного искусства из Белоруссии, Украины, Молдавии, Грузии, Армении, Азербайджана, Туркмени, Таджикистана, Узбекистана, Казахстана, Киргизии, автономных республик и областей РСФСР. Они обсудили наиболее острые проблемы современного развития народного искусства в свете реализации постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах».

Киев. Памятник Ивану Петровичу Котляревскому, классика украинской литературы, автору знаменитой «Энеиды», открыт в сквере на углу улиц Герцена и Мельникова. Его авторы — народный художник УССР скульптор Галина Кальченко и архитектор А. Игнатенко.

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР Семену Ивановичу Теликову — директору Архангельских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР.

Вильнюс. В честь десятилетия Общества народного искусства Литовской ССР его Вильнюсское отделение в конце января открыло в своих салонах выставки-продажи изделий народных мастеров. Студия ткачества и провело чествование восьмидесяти ветеранов общества. Рабочие, колхозники, врачи, инженеры — члены общества получили из рук молодых мастеров декоративные тканые ленты и значки ветеранов. В марте в Вильнюсе состоялась научная конференция, посвященная юбилейной дате.

Москва. В честь дня Космонавтики в посольстве Чехословацкой Социалистической Республики состоялась церемония передачи в дар советским космонавтам гобелена, посвященного совместному полету космических кораблей «Союз» и «Аполлон». Гобелен создан по эскизу советского художника Андрея Соколова мастерами художественных предприятий города Брно.

Рига. В залах Музея зарубежного искусства Латвийской ССР открылась выставка западноевропейской мебели XVI—XIX вв. из фондов музея. В десяти залах экспозиции показана эволюция старинной мебели на протяжении 300 лет. Экспонирована мебель Италии, Испании, Франции эпохи Возрождения — сундуки, ларцы, столы, стулья, молитвенная скамья; мебель Германии, Фландрии, Италии XVII века, гарнитур мебели из Франции, типичный для середины XVIII в., мебель конца XVIII, начала и конца XIX в. Во всех залах прекрасно подобранные произведения живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства воссоздают быт эпохи. Выставка организована при активном участии хранителя отдела прикладного искусства этого музея Марии Закке.

Москва. В Музее народного искусства в феврале была открыта выставка «Народные художественные промыслы РСФСР — к XXV съезду КПСС». В экспозиции — холмская роспись, вышивка Мстеры, вологодское кружево, лаковая миниатюра, ювелирные украшения, резьба по кости. В сюжетах произведений наряду с традиционными композициями нашли отражение темы революции, Великой Отечественной войны, труда.

Горький. Здесь на улице Свердлова открылся магазин «Художественные промыслы». На прилавках — богатый выбор товаров из 19 горьковских объединений народных художественных промыслов.

Ленинград. В Государственном Эрмитаже в феврале состоялась вернисаж экспозиции «Берлинское художественное литье из чугуна. Первая половина XIX века». Показано около 250 предметов — чугунные вазы, модели памятников, подсвечники, чернильницы, настольные украшения, браслеты, кольца, серьги, новогодние плакетки, портретные медали,

статуэтки, скульптуры политических и военных деятелей. Эта выставка прислана в ответ на экспозицию изделий западноевропейской резной кости из собрания Эрмитажа, которая с успехом прошла в Берлине.

Москва. Научная конференция «Федорово-давыдовские чтения-76» прошла в МГУ в апреле. Ее организаторы: кафедра истории русского и советского искусства исторического факультета МГУ, кафедра теории искусств Академии общественных наук при ЦК КПСС, Институт истории искусств Министерства культуры СССР.

Тбилиси. Свое 30-летие отметило Тбилиское художественное профессионально-техническое училище им. М. Тоидзе. За годы существования оно подготовило около 4 тысяч специалистов — альфрейщиков, облицовщиков, мастеров художественной резьбы по камню и других специальностей. Выпускники училища активно участвуют в создании и художественном оформлении всех крупных сооружений Грузии, работают в других республиках.

Москва. ЦК КПСС и Совет Министров СССР присудили Ленинские премии 1976 года в области науки и техники, а также литературы, искусства и архитектуры. Среди удостоенных премии академик Борис Александрович Рыбаков — за цикл работ по истории русской культуры X—XVI веков, опубликованных в 1963—1974 годах; заслуженный художник Грузинской ССР Зураб Константинович Церетели — за пространственно-декоративное решение детской зоны курортного городка в Адлере (премия за произведения литературы и искусства для детей).

Москва. В Музее народного искусства прошел вечер памяти художницы Елены Дмитриевны Поленовой, посвященный 125-летию со дня ее рождения.

Сочи. Здесь в январе состоялась выставка декоративно-художественного оформления и благоустройства Сочи. В разделе «Сочи-свет» были показаны в основном работы небольшой экспериментальной группы «Сочи-свет», возглавляемой Г. Голощаповым. Это — декоративные светильники из оргстекла с многообразной цветовой гаммой, электрочасы и другие произведения; макет динамической световой установки «Луна-парк» — один из экспонатов Комбината пластмассовых изделий и рекламы. Сувениры, образцы плетеной мебели, варианты оборудования детских игровых площадок, скульптурные композиции показали Сочинская сувенирная фабрика и мастерские Художественного фонда РСФСР. Деревообрабатывающий комбинат представил изделия из бамбука. В экспозиции завода стройматериалов — образцы камня для облицовки зданий. Новинки комбината рекламы и пляжного хозяйства пред-

назначены для курорта: сблокированные раздевалки, гидросани, шезлонги, качели под тентами. Многие из экспонатов выставки намечены к производству.

Ленинград. Более 30 лет работает заведующая отделом народов Поволжья и Приамурья в Гос. музее этнографии народов СССР кандидат исторических наук Татьяна Александровна Крюкова. За годы работы в Музее этнографии Т. Крюкова провела 35 экспедиций в районы Поволжья, опубликовала 22 научные работы, участвовала в организации больших выставок и постоянной экспозиции музея «Народы Поволжья XIX—XX вв.». За разработку материалов по этнографии и народному искусству татар, марийцев, удмуртов и чувашей Т. Крюкова удостоена Почетной грамоты Президиума Верховного Совета Татарской АССР, звания заслуженного работника культуры Марийской АССР, Государственной премии Удмуртской АССР. В связи с 70-летием ученого Президиум Верховного Совета Чувашской АССР присвоил Татьяне Александровне Крюковой почетное звание заслуженного работника культуры Чувашской АССР.

Анапа. Здесь при строительных работах обнаружен уникальный памятник античного искусства мирового значения — монументальный расписной склеп II века. Склеп был вырублен в скале и сложен из тесаных блоков весом до 700 килограммов каждый. Площадь погребальной камеры — 14 квадратных метров. В склеп ведет каменный коридор-дромос. Стены погребальной камеры сплошь описаны живописными полосами. Нижняя лента росписи имитирует пестрый мрамор, в нее включены изображения колонн. Выше идут полосы геометрических и растительных узоров. На стыке камеры и свода расположен фриз с сюжетной росписью, повествующей о двенадцати подвигах Геракла. Все росписи выполнены природными красками. К сожалению, этот склеп был разграблен. Экспедиция Института археологии Академии наук СССР под руководством Е. Алексеевой рядом с этим склепом открыла другой, где находились саркофаги с бесценными шедеврами античных мастеров: золотая пряжка с бирюзой, золотой веночек, золотой браслет с вставкой из зеленого стекла, стеклянная чаша, спаянная из прозрачного синего, зеленого, лилового бесцветного и непрозрачного стекла, и другие сокровища. Очевидно все они выполнены мастерами находившегося на этом месте античного города Горгинии, входившего в состав Боспорского царства (II в. н. э.). Сейчас блоки анапского склепа разобраны и законсервированы. Лучшие художники-реставраторы Специальной научно-реставрационной производственной мастерской № 2 треста «Росреставрация» Министерства культуры РСФСР ищут способы сохранения бесценных сокровищ.