

7 | 224 Декоративное Искусство СССР 1976

Совершенствовать социалистический образ жизни

М. ПОСОХИН

делегат XXV съезда КПСС,
народный архитектор СССР,
главный архитектор г. Москвы

XXV съезд КПСС обратил большое внимание на необходимость удовлетворения растущих потребностей нашего народа, в том числе — культурных и эстетических запросов как важной составной части воспитания человека и развития коммунистических отношений.

Это требует нового подъема творческой активности всех деятелей советской культуры. Мне, архитектору, особо памятно то место в Отчетном докладе тов. Л. И. Брежнева, где содержится анализ возможностей дальнейшего повышения благосостояния советских людей, улучшения условий их труда и быта. В Москве на это направлен, в частности, Генеральный план ее развития. Реализация этого плана знаменует переход к принципиально новому этапу реконструкции столицы, основанному на формировании крупных ансамблей, включающих в себя синтез архитектуры, скульптуры, монументальной живописи. Новый Генеральный план открывает широкие перспективы преобразования столицы как города коммунистического общества, где важное значение приобретают вопросы монументальной пропаганды.

Сейчас монументально-декоративное искусство является неотъемлемой частью архитектуры. Оно несет в себе большое общественное содержание, его произведения обращены к самой широкой аудитории и рассчитаны на долгое существование. Оно помогает развитию художественных вкусов, учит пониманию красоты, пониманию прекрасного.

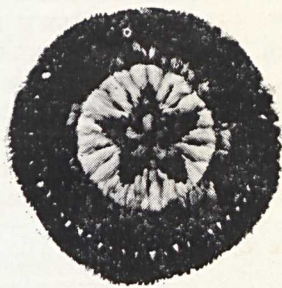
Возможность выполнения крупных по замыслу и масштабу работ в соответствии с идеями нового Генерального плана Москвы — это и есть одна из форм реализации преимуществ нашего социалистического общества.

Перспективный план монументальной пропаганды в Москве целесообразно разрабатывать с учетом исторических, социальных, производственных и культурно-бытовых особенностей отдельных планировочных зон. Вместо одного геометрического центра, как это было на протяжении столетий, по новому Генеральному плану создается созвездие центров, соответствующих каждой зоне и тяготеющих к основному исторически сложившемуся ядру столицы во главе с ансамблем Кремля. Естественно, что в структуре общегородской системы центров особое, ведущее значение приобретает эта центральная зона, включающая территорию в пределах Садового кольца.

Задача архитекторов и художников, приступивших к созданию перспективного плана монументальной пропаганды Москвы, — вдумчиво изучить «характер» каждого района, улицы и площади, изучить идейные и исторические предпосылки выбранного места и уже после этого работать над сценарным планом — как общим, так и каждого элемента в отдельности. Средой для них является не только активно развивающаяся архитектура, отвечающая современным прогрессивным идеям, но и те многочисленные памятники культуры и архитектуры, которыми богата Москва. В условиях крупнейшего и активно реконструируемого города, каким является Москва, особое значение приобретают принципы гармонического сочетания новой и существующей застройки, в особенности в ее исторически сложившемся ядре. Эти принципы заложены в утвержденном правительством Генеральном плане развития Москвы, реализуются в разработанном Главным архитектурно-планировочным управлением и одобренном МГК КПСС и Мосгорисполкомом проекте детальной планировки центра столицы, а также в архитектурно-планировочных документах, выполненных за последние годы в ГлавАПУ для других частей города. Вся исторически сложившаяся центральная часть столицы объявлена «зоной особого режима градостроительного регулирования». Практически наиболее существенные вопросы реконструкции этой части города сейчас решаются при самом активном участии как государственных органов охраны памятников, так и общественных организаций (Союза архитекторов СССР, Союза художников СССР, Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры). Эти меры будут способствовать развитию единства монументального искусства с историческим наследием и новой архитектурой.

Генеральный план развития Москвы и его реализация — одно из ярких свидетельств того, что, как сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду, высшей целью партии «был и остается подъем материального и культурного уровня жизни народа».

Теория и практика народного искусства



Год назад Секретариат Союза художников СССР и президиум Академии художеств СССР на совместном заседании утвердили объединенный план Союза и Академии по выполнению Постановления Центрального Комитета КПСС «О народных художественных промыслах». Одним из пунктов плана было намечено провести в первом квартале 1976 года Всесоюзную теоретическую конференцию по проблемам развития современного народного искусства. Такая конференция состоялась в конце марта в Москве. Мы публикуем выступление на конференции секретаря правления Союза художников СССР члена-корреспондента Академии художеств СССР К. И. Рождественского, выдержки из некоторых докладов (всего выступило по самым разным проблемам 50 участников этой встречи) и комментарий редакции.

К. Рождественский

Воспитание человека искусством — такова задача, поставленная XXV съездом партии перед художниками. Искусство обладает силой влияния на чувства, мысли и волю зрителя. Это полностью относится и к народному искусству. Ровно год прошел со дня опубликования Постановления ЦК нашей партии «О народных художественных промыслах».

За этот год изменилось отношение к проблемам существования и развития народного искусства. Сейчас усилия в решении перспективных проблем развития народного искусства становятся реальными и плодотворными, так как они опираются на поддержку, понимание и живое участие партийных, государственных, общественных и научных организаций.

Намечены значительные финансовые ассигнования на развитие художественных промыслов всех республик. Изменился моральный тонус в деятельности народных мастеров. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» имеет принципиальное значение как для практической деятельности по сохранению и развитию народного искусства, так и для разработки его теоретических проблем.

Еще в 20-е годы Анатолий Васильевич Луначарский, озабоченный будущим народного искусства, писал: «Крайне важным являются теоретические и практические постановки вопроса о том, как нам спасти эти остатки большой высококультурной формации от вытеснения их фабричным продуктом...». А. Луначарский, А. Бакушинский, В. Воронов, П. Богатырев разрабатывали основы теории народного искусства.

Современные художественные промыслы, даже работающие в традиционных жанрах и формах, значительно отличаются от ранее существовавших. И не только по своей организационно-производственной структуре. Изменился бытовой уклад, покупатель. Многие привычные, устойчивые представления, например, об индивидуальном и коллективном в народном искусстве или о традициях и новаторстве, — требуют нового теоретического рассмотрения в свете тех изменений, которые произошли в жизни.

Во многих художественных промыслах еще сохраняются самобытные традиции народного искусства. Однако подлинные традиционные художественные изделия иногда создаются в убыток производству. Поэтому предприятия народных художественных промыслов подчас лишь за счет выпуска массовой, иногда непрофильной продукции поддерживают древнее, уникальное

традиционное народное искусство. Это, на мой взгляд, явно ненормальная ситуация.

Руководители некоторых производств — практики — считают одним из возможных путей сохранения и развития народных традиционных методов работы — совершенствование форм оплаты труда мастеров: создание внутри предприятия как бы самостоятельного художественного цеха, на который не распространялась бы промышленная система планирования.

Как известно, планирование в художественных промыслах, на недостатки которого было указано в Постановлении ЦК, далеко не всегда увязывалось с творчески-производственным потенциалом предприятия. Обычно, не изменяя производственных площадей и численного состава художников-мастеров, план ежегодно увеличивали примерно на 10%.

Происходило постоянное фактическое увеличение производительности труда художника, которое, как всем известно, вело к упрощенчеству, к торопливости в работе и, в конечном итоге, к падению традиционного качества и самого мастерства.

Народные мастера, с которыми мы беседовали во время поездок по промыслам, крайне озабочены подобной системой планирования и дальнейшей судьбой их творчества. Они рассказывали, что на фабрику приходят до начала работы, уходят позже, сокращают время обеда, иногда работают в выходные дни, торопятся, чтобы выполнить план. Часть изделий переводят на шаблон. Так утрачивается художественное качество и, главное, утрачивается радость творческого художественного труда, что является эмоциональным фундаментом народного искусства (и что привлекало людей с детских лет заниматься им). Утрачивается и восхищение и удовлетворение результатом работы.

Между тем, Постановление ЦК КПСС категорически требует допускать «увеличение выпуска разнообразных изделий при обязательном повышении их идейного и художественного уровня...». Это закон дальнейшей жизни промыслов.

Планы на ближайшие годы увеличены почти по всем промыслам, причем это увеличение, как задание, записано конкретно, в цифрах, в рублях, и промыслы обязаны этот план выполнить. План — закон. Но нет уверенности, что это увеличение обеспечено реальными мероприятиями расширения творческо-производственных возможностей промысла. Нам представляется, что при планировании необходимо по каждому предприятию разрабатывать конкретный и детальный план расширения его производства с учетом выпуска высокохудожественных изделий и широкого участия мастеров в творческой работе, а также с указанием ответственных исполнителей.

В последнее время сделано много полезного, действительно важного для развития народного искусства в художественных промыслах и в системе министерств местной промышленности, и в Художественном фонде, и в других министерствах, ведающих промыслами. Наряду с этим имеется серьезное и опасное непонимание специфики народного искусства.

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» для дальнейшего поднятия идейно-художественного начала в деятельности промыслов требует прежде всего восстановления главенствующей творческой роли народного мастера-художника, признания ручного

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

творческого труда и уникальности многих изделий как особой специфики народного искусства.

Постановление направлено на развитие творческой созидательной инициативы мастера-художника, на развитие его индивидуальных, самобытных особенностей, таланта. Народное искусство, как всякое подлинное искусство, должно пробуждать в людях творческую энергию, делать их духовно богаче, жизненноактивными. В этом его призвание и общественная функция.

Как известно, стремление к сплошной механизации производства художественных изделий противоречит природе творческого художественного труда. Но хохломские ополовники уже штампуют из опилок. Такие изделия приводят в ужас своей механической мертвенностью. Ополовники есть, а искусства нет.

В опубликованном во втором номере журнала «ДИ» за этот год интервью с министром местной промышленности РСФСР утверждалось, будто точеные на станке ложки дали «второе дыхание» развитию хохломских промыслов, будто эти ложки «не отличаются от сделанных мастером вручную».

В этой связи хочу напомнить, что у народного мастера живая форма той же ложки рождается, точнее — вырезается из живого куска дерева, обладающего своей, только ему свойственной пластической структурой. И эта структура сохраняется мастером, проявляется в изделии и влияет на форму каждой ложки. В народном искусстве не может быть двух абсолютно одинаковых вещей — ни по росписи, ни по форме.

Механизировать нужно, и как можно больше, действительно подготовительные, подсобные и некоторые технические процессы работы.

Еще одна важная проблема в жизни народных промыслов — это организация ученичества при народных мастерах, в том числе и у надомников. Нужно шире ввести обучение художественному мастерству в общеобразовательных школах, где практические занятия могут вести народные мастера. Резервы народного искусства, художественных промыслов — в творческой молодежи, в ученичестве, а не в подмене мастерства механическими процессами.

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» ставит перед партийными, государственными и общественными организациями, а также и перед Академией художеств СССР, Союзом художников СССР и Министерством культуры СССР совершенно конкретные задачи, в том числе теоретическую разработку различных аспектов дальнейшего развития народного искусства.

Совсем теоретически не разработана проблема взаимоотношений традиционного народного искусства и самодеятельного творчества.

Массовое развитие самодеятельного творчества — значительное явление нашей культуры.

В недрах самой жизни рождаются новые виды народного творчества. Но каковы взаимоотношения между самодеятельным художественным творчеством и традиционным народным искусством? Является ли самодеятельность народным искусством в традиционном понимании? «Одним из основных признаков всех видов народного искусства — изобразительного, музыкального (вокального), хореографического, словесного и драматического, — писал П. Богатырев, — является строгое следование его творцов и исполнителей нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов. Строгим цензором, следящим за выполнением творцами и исполнителями норм традиции, выступают коллективы того или иного района или деревни».

Если рассмотреть практику современного самодеятельного художественного творчества строго с позиций классического определения народного искусства, то все виды самодеятельности имеют другие жизненные и творческие основы, нежели народное искусство.

Так, самодеятельное творчество в области вокального и хореографического искусства развивается по двум направлениям. Одно из них опирается на овладение профессиональными основами певческого искусства и искусства танца. В конечном итоге это приводит к созданию самодеятельных, так называемых народных оперных и балетных театров и студий. Однако в данном случае название «народный» говорит только о том, что театр вырос из самодеятельности, но не утверждает его

художественной системы как системы народного искусства.

Второе направление самодеятельного вокального и хореографического творчества полностью исходит из традиций народного искусства. Это хоровые коллективы, связанные в своем творчестве с народным искусством определенных географических районов — Северный хор, Омский, Уральский и т. д. Они, как правило, включают в свои программы и народные танцы данного района. Руководят этими коллективами их «цензоры» — уже профессионалы — дирижер и хореограф со специальным художественным образованием. (Как и в современных народных промыслах, главный художник имеет специальное художественное образование). Только такой вид самодеятельного творчества возможно отнести к народному искусству.

В изобразительном искусстве самодеятельность неоднородна по существу, по источникам развития. Во-первых, в самодеятельном изобразительном искусстве утвердили себя, как значительное явление нашей художественной жизни, художники-самоучки — так называемые «наивные» художники. Они самостоятельно, без профессиональной учебы, в силу природного дара, своеобразия своего таланта, развили и осознали личное, индивидуальное видение и восприятие мира, действительности и главное — нашли особую, неповторимую художественную форму выражения в искусстве личного мировосприятия.

Казалось бы, правомерно назвать их народными художниками — они обладают наивностью, свойственной народному искусству, вышли из народа — из народной среды. Но у них отсутствует основа традиционного народного искусства — преемственность художественных традиций, обязательный стилистический художественный канон, коллективность творчества. Второе направление в изобразительном (как и в декоративно-прикладном) самодеятельном творчестве определяется художниками-любителями. Личная духовная, творческая потребность приводит массу людей в художественные изокружки и студии. Там они приобретают профессиональные навыки и знания и развиваются в русле профессионального искусства, и нередко в дальнейшем их жизненный путь определяется в художественной школе или художественном вузе.

Таким образом, самодеятельное художественное творчество в области изобразительного искусства нельзя отнести к народному искусству в традиционном, классическом и специальном его понимании. Самодеятельность в изобразительном искусстве — значительное явление нашей культуры, но имеет совершенно иные генетические корни, нежели народное искусство.

Как будто все ясно. Но вот, некоторые современные формы признанного народного искусства, например, вязание в Литве, выросли из самодеятельного творчества. Такой же процесс наблюдается в Молдавии. Значит самодеятельное творчество может при известных условиях перерасти в народное искусство.

С другой стороны наблюдается как бы встречный процесс — волна самодеятельной инициативы имеет влияние и на развитие профессионального искусства. Так произошло, например, с ювелирной самодеятельностью.

Самодеятельность — это проявление творческого потенциала народа — это народное творчество современности, подчеркиваю, творчество, в отличие от народного традиционного искусства.

Все это требует серьезных исследований. Теоретическая неразработанность проблем самодеятельного творчества мешает нам постоянно, даже в таком, казалось бы, простом случае, как организация выставок произведений народных и самодеятельных художников. К тому же свободная, неточная терминология, при которой «умелец» это и народный художник и вообще виртуоз в любой области, усложняет понимание происходящего. Народное искусство — не законсервированный организм. В нем, как в любом жизнедеятельном искусстве, происходят процессы взаимовлияния и взаимопроникновения. Мы должны не только сохранять традиционные формы народного искусства, но внимательнее присмотреться к динамике современных явлений, в которых вырабатываются новые формы существования художественного ремесла.

Из выступлений участников конференции

М. Некрасова, кандидат искусствоведения (НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР)

Своеобразие народного искусства на современном этапе состоит в том, что оно выступает как элемент современной духовной культуры в широком смысле. Содержание и особенность народного искусства как феномена культуры могут быть полностью поняты только тогда, когда мы начнем понимать и относиться к народному искусству как к самостоятельному типу художественной культуры, взаимодействующему с другим типом — профессиональным искусством. Выделяя народное искусство в самостоятельный тип художественной культуры, я прежде всего имею в виду тип художественной деятельности, особый вид творчества, оцениваемый только по собственным параметрам. Прежде всего это касается его содержания. Оно апеллирует одновременно и к предкам, и к потомкам, это творчество народной памяти через призму живого видения настоящего дня.



И. Богуславская, кандидат искусствоведения (Гос. Русский музей)

Коллективный характер творчества — одна из основополагающих черт народного искусства. Важно выяснить соотношение коллективного и индивидуального в современном народном творчестве, определить меру личного творческого вклада художника-мастера в коллективное искусство промысла. Современный народный мастер далеко ушел от старого кустаря-ремесленника. И если раньше процесс формирования местного стиля и меры личного творчества в коллективе регулировалась стихийно, методом «естественного отбора», то сегодня, вероятно, возможно более сознательное отношение к вопросам как сохранения традиций, так и их творческого развития.



Л. Каратеев, заслуженный деятель искусств РСФСР, секретарь правления Союза художников СССР

Нас тревожит непонимание существа дела: в одних случаях отрицание роли и значения творчества народных мастеров, в других — факты некоторой его гиперболизации, замыкание в местные узконациональные рамки и интересы, непонимание того, что мы строим культуру будущего на общих принципах социализма.



В. Василенко, доктор искусствоведения (МГУ им. М. В. Ломоносова)

Народное искусство сильно изменилось и изменяется в наши дни. Традиции становятся более энергичными в своем развитии. Рождается новое, но обязательно вытекающее из традиции. Раньше традиция была выражением определенного местного, чисто крестьянского мировоззрения. Теперь она, продолжая существовать в измененном виде, приобретает большую широту, расширяется ее содержательность. Мы должны очень бережно относиться к тому, что мы называем спецификой народного искусства, но в то же время не мешать, не противодействовать происходящим изменениям. Особенно существен сейчас приход молодежи в народные производства, молодежи, живущей активно, связанной с окружающим миром, что, конечно, накладывает на отношение к традициям особую печать: архаичность, примитив уходят в прошлое.



А. Данченко, кандидат искусствоведения (Союз художников УССР)

Каждое новое поколение народных мастеров оказывалось в несколько иных исторических и социально-экономических условиях и уже немного иными глазами смотрело на мир. И сразу же незаметно для себя включалось в слаженное и тысячеградное производство новых вещей и предметов домашнего обихода, одежды, утвари, именно таких, в каких наиболее нуждалось население, на какие был наибольший спрос. В наше время происходит очень быстрое расшатывание традиций, заменявших индивидуальный вкус. Чрезвычайно важно уберечь и сохранить живую традицию наших наиболее выдающихся центров, где есть (пускай их и немного) мастера, которые могут передать свои знания ученикам.

М. Лившиц, кандидат искусствоведения (Союз художников Молдавской ССР)

Одно из существенных явлений нашего времени заключается в том, что продолжается идущий снизу процесс формирования каких-то новых областей фольклора. Время от появления самодеятельных еще образцов до полного расцвета новой области фольклора сейчас сильно сократилось. Если раньше нужны были столетия, чтобы из чудачеств отдельных людей появилась область фольклора, то теперь столетий для этого не нужно. Те виды традиционного народного искусства, которые отмирают и должны отмирать (например, культовая скульптура и живопись), надо изучить и зафиксировать, ибо это пласт художественной культуры народа, и его бесследное исчезновение обеднит общую картину развития культуры народа.



Д. Цицишвили, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР (Союз художников Грузинской ССР)

Важно разграничение двух, казалось бы, близких терминов: «народный мастер» и «умелец». В действительности это два совершенно различных понятия. Основным, определяющим качеством народного мастера является традиционность его мастерства. «Умелец» в своей первооснове — это самодеятельный художник, избравший предметом своего интереса одну из отраслей прикладного искусства. Хуже всего, когда «умельцы» считают себя народными мастерами и требуют к себе отношения как к народным мастерам, стремятся пользоваться привилегиями, предоставленными правительственными постановлениями подлинным народным мастерам. К сожалению, очень многие административные работники предприятий, которые имеют дело с народными художественными промыслами, мало разбираются в том, какая разница между народным мастером традиционного искусства и «умельцем». Этим грешат также и многие газетные работники.



Э. Тараян (Институт искусств Академии наук Армянской ССР)

В момент, когда наши помыслы направлены на спасение традиционного искусства, на возрождение его отмирающих форм, новаторские, не всегда хорошо разработанные приемы нам кажутся иногда дерзкими и затрудняют восприятие современных изделий. Мы забываем о том, что новаторские поиски обычно начинаются именно на том этапе развития культуры, когда в ней накопился уже достаточно большой традиционный опыт.

А. Янбухтина (Союз художников Башкирской АССР)

Нас интересует не просто выпуск художественной продукции, которая внешними признаками, орнаментальными или пластическими, напоминала бы о своей национальной принадлежности. Вопрос значительно глубже: важно сохранить громадный многовековой культурный опыт народа в создании подлинно художественных изделий, которые действительно были бы способны нести в себе фольклорные традиции. Сохранить и передать этот опыт следующим поколениям.



В. Гуляев, кандидат искусствоведения (Министерство культуры РСФСР)

Благодаря естественному и активизировавшемуся в современных условиях интересу народных мастеров к новым формам, а также отчасти в силу требований потребителя значительно усилилась обновленческая тенденция в традиционном в своей основе искусстве. Необходимо поддерживать сохранение традиционных художественных качеств изделий, но ориентация на современный городской быт требует изменения некоторых устоявшихся форм. Думается, не следует полностью игнорировать и подражательные работы, так как в принципе они могут дать материал для формирования новых черт стиля.



П. Уткин (НИИ художественной промышленности ММП РСФСР)

Сохранение художественных традиций, их современное понимание и развитие — вот путь, по которому идут предприятия наших традиционных художественных промыслов. Однако это одна сторона в содержании понятия народных художественных промыслов. Другая его сторона — конкретно-материальная, и связана она с производством самих предметов, а значит, и с вопросами экономики. В перспективе на 10-ю пятилетку рост производства изделий намечается в умеренном увеличении объемов (9-я пятилетка в 2,5 раза, 10-я пятилетка — на 30,4%). Основное внимание, как и во всех отраслях народного хозяйства СССР, будет обращено на повышение качества. На первый план выдвинут вопрос о художественном уровне изделий, об их идейно-воспитательной роли в жизни нашего общества.

В. Ковригина, кандидат экономических наук (Центральный научно-исследовательский экономический институт Госплана РСФСР)

При установлении заданий по росту объемов производства необходима тщательная оценка факторов, за счет которых может быть увеличен объем выпуска. Анализ этих факторов, помимо их экономической сущности, должен осуществляться с позиций установления возможности творческого труда мастеров-художников. Это требует изменения метода планирования объемов производства. Очевидно, что практика установления темпов роста по достигнутому уровню является неправильной в связи со значительными ассортиментными изменениями.

П. Чулков (Красносельский ювелирный завод, Костромская обл.)

Производственная атмосфера в ювелирной промышленности все более сужает рамки творческих возможностей мастеров, занятых тиражированием ювелирных изделий. Укоренившаяся практика оценки художественных изделий из золота по весу не способствует внедрению в производство более сложных или многодетальных изделий. Постоянно уменьшающиеся нормы на безвозвратные потери приводят к упрощению форм и сводят до минимума операции ручного труда. Работа над изделиями из серебра и даже из цветного металла также подвержена этой общей для ювелирной промышленности тенденции.



Ю. Лащук, доктор искусствоведения (Музей этнографии и художественного промысла АН УССР, Львов).

Отсутствие единого методического центра по научной организации народных художественных промыслов сказывается на их работе. Деятельность различных министерств и ведомств, занимающихся народными художественными промыслами, нацелена на быстрые финансовые успехи, и ни одно из них в силу структурно-ведомственной специфики не решает всех вопросов полностью и не может возглавить дело промыслов в масштабах республики.



К. Консин, кандидат исторических наук (Гос. этнографический музей Эстонской ССР, Тарту)

В Эстонии продолжателями художественных традиций в настоящее время являются мастера, работающие в объединении «Уку». Объединение прежде всего поражает объемом ассортимента: большая часть ее представляет собой художественно выполненные предметы потребления; сувениры же составляют меньшую часть.



А. Калинина (Институт Казгипроместпром ММП Казахской ССР, Алма-Ата)

Недостаток местных кадров в Казахстане влечет за собой приглашение мастеров из других республик, а вместе с этим иногда и заимствование чужеродных промыслов. Я имею в виду Хохлому. Сейчас идет оживленная переписка казахстанцев с семеновцами. Лесхозы Кокчетав, Петропавловска и другие вербуют работников... И все же в Казахстане многое направлено на то, чтобы каким-то образом добиться такой выразительности, чтобы «казахская хохлома» отличалась от семеновской. Но пока те новые национальные формы, которые отличают казахские изделия от семеновских, еще не дают оснований говорить, что родится новый промысел...

С. Овезбердыев (Министерство культуры Туркменской ССР)

Произведения народных мастеров-ювелиров нуждаются в охране. Нередко из-за отсутствия материала в тигель идут на переплав браслеты, броши и другие прекрасные

произведения мастеров прошлого. И как это ни невероятно, происходит это даже в мастерских республиканского Художественного фонда. Чтобы остановить процесс гибели памятников ювелирного искусства в Туркмени, необходимо как можно быстрее изменить условия работы в мастерских Художественного фонда, обеспечить их материалами, привлечь максимальное число ювелиров на предприятия народных промыслов.

Н. Ершов, кандидат исторических наук (Институт истории Академии наук Таджикской ССР)

В Таджикистане большинство народных мастеров предоставлены сами себе. Художественный фонд республики ими почти не занимается. Нам представляется, что для организации работы с народными мастерами, для снабжения их сырьем, материалами и оборудованием, для оформления их правовых, производственных и экономических отношений, для общего руководства их работой и популяризации ее нужно создать единую организацию на правах Комитета при Совете Министров республики.

К. Белобородова (Хабаровское отделение Художественного фонда РСФСР)

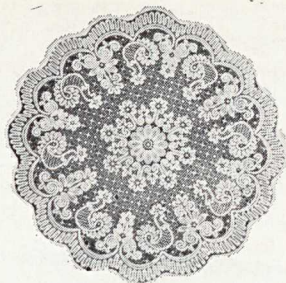
Работу с мастерами традиционного искусства Севера и Дальнего Востока необходимо вести по двум направлениям: изготовление массовой продукции с применением новых для народного искусства материалов и с элементами народных орнаментов — в системе местной промышленности, создание уникальных изделий ручного труда из традиционных материалов для реализации в художественном салоне, показа на выставках и для музеев — в системе Художественного фонда. Лучших мастеров не следует привлекать к изготовлению массовых изделий.

М. Белова (Камчатское отделение Художественного фонда РСФСР)

Самый страшный в нашем деле варвар — это руководитель, который ничего не понимает в искусстве. У него нет уважения ни к национальным традициям, ни к местным мастерам. На Камчатке остались мастера только в тех местах, куда не проникают руководители различных объединений, в том числе местной промышленности. Своим вмешательством они разрушают мастерские местных мастеров, навязывая им работы «умельцев» (а вернее дельцов) из Грузии, Прибалтики, Азербайджана и т. п. Например, в Камчатском объединении художественных промыслов и сувениров ММП РСФСР не работает ни один народный мастер.

В. Рафаенко, кандидат искусствоведения (Гос. Исторический музей)

Единственной формой работы мастеров, которые живут на Крайнем Севере, может быть, по моему мнению, надомничество при какой-то опорной базе, очевидно, при Домах народного творчества или местных музеях. Организация системы надомничества важна на Севере не только для подъема народной культуры, но и для решения вопроса огромной государственной важности — оседлости и занятости населения.



Комментарий «ДИ СССР»

В работе конференции приняли участие специалисты из всех союзных республик — научные и музейные работники, художники, экономисты, народные мастера, администраторы. Было прочитано более 50 докладов и сообщений. Рассматривались такие кардинальные вопросы теории и практики народного творчества, как значение традиций в современных промыслах, взаимоотношение коллективного и индивидуального начал, роль творческого и исполнительского труда, экономические условия работы промыслов.

За последние годы общественный интерес к народному творчеству неизмеримо возрос. Это выражается, в частности, в увеличении количества различных обсуждений. Нынешняя конференция — отнюдь не повторение пройденного. Ее отличие от предшествующих обнаруживается при ближайшем рассмотрении не столько в постановке вопросов, сколько в их трактовке, в расстановке акцентов.

Шесть-семь лет назад мы много сил тратили, доказывая ценность традиций. Заново были прочтены труды В. С. Воронова и В. А. Городцова. Медленно, но неуклонно шел процесс, начавшийся в середине 50-х годов: народное искусство приобретало все большее общественное значение. Его специфику следовало объяснять широкой публике и тем руководителям, от которых зависело принятие практических решений.

Древность истоков, традиционность форм, особенности образного языка прежде всего привлекали внимание исследователей. И если мы говорили об изменчивости, то отнюдь не углубляясь в эту проблему. Молчаливо признавалось ее непервостепенное значение.

Работы П. Г. Богатырева, опубликованные в 1971 г. в сборнике его трудов, стали подлинным открытием для искусствоведов наших дней: в них впервые показан механизм как сохранения, так и изменения традиций в народном творчестве, который заключается в «цензуре» со стороны потребителя. Стало очевидным, что для понимания современного состояния искусства промыслов, и шире — народного искусства вообще, а также путей его развития необходимо продолжить детальное изучение этого явления. Нынешняя конференция явилась новым этапом в дальнейшем научном познании сложных процессов, происходящих в настоящее время в народном декоративно-прикладном искусстве. В выступлениях многих докладчиков — В. Василенко, А. Данченко, М. Лившица, Э. Тараян и др., рассматривающих очень различные по объему и значению материалы, ясно видно стремление на конкретных произведениях показать воздействие социальных и экономических факторов на традиционное в своей основе искусство. Много внимания докладчики удели-

ли роли народного мастера в сохранении и обогащении художественного опыта поколений как в собственно народных промыслах, так и на тех предприятиях художественной промышленности, где ручной труд до сегодняшнего дня сохраняет свое значение. На примере стекольного производства Л. Казакова четко сформулировала тезис о творческом вкладе мастеров в развитие уже известных традиций: «Вариантное, неповторимое исполнение знакомого образа выступает как народная черта творчества современного мастера-исполнителя. Она заключается в развитии линии ручного мастерства, изготовления уникальных и малосерийных изделий в системе большого механизированного производства».

Обращая внимание на изменение в современных условиях социальной функции народного искусства, а также на изменившееся общественное положение художника народных промыслов, многие докладчики (И. Богуславская, В. Василенко, А. Данченко, П. Уткин, А. Янбухтина и др.) подчеркивали необходимость целенаправленной работы по сохранению традиций. Очевидно, давно прошло то время, когда локальные стилистические особенности формировались и сохранялись чисто стихийно.

Указанные положения представляют собой отнюдь не академическую ценность. Это вопросы конкретной практики сегодняшнего дня, и практика выступает судьей научных построений.

Совсем недавно нам представлялось одиозным часто употребляемое слово «умелец». В самом деле, пока не было четко определено понятие, это слово ставило на один уровень, к примеру, палешанина — высокообразованного утонченного профессионала и технического изощренного дилетанта, гравирующего на рисованном зерне назидательное четверостишие, видимое только под микроскопом. Есть же граница искусства как духовной категории и технической смекалки! Но за несколько лет практика организации выставок народного и самодеятельного искусства заставила разобратся в этих языковых тонкостях, безразличных для непосвященного. В докладе Д. Цицишвили «О разработке терминологии народных художественных промыслов» отчетливо сформулирован смысл понятия «умелец» применительно к самодеятельному художнику, избравшему предметом своего интереса одну из отраслей декоративного искусства.

Надо отметить, что проблема взаимосвязи и различий искусства народного, самодеятельного и наивно-го больше, чем когда-либо ранее, привлекла внимание участников конференции (О. Балдина, М. Лившица и др.). Эти тесно смыкающиеся, но имеющие коренные различия отрасли художественной деятельности нуждаются в настоящее время в четком определении их специфики. Только пройдя эту ступень, можно рассчитывать на их глубокое познание, а значит, и успешную работу с ними.

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах»

подчеркнуло значение искусства промыслов как явления культуры. В связи с этим Госплану СССР и другим министерствам и ведомствам было поручено рассмотреть вопросы дальнейшего совершенствования системы планирования, а также устранить недостатки в материально-техническом снабжении предприятий, обеспечить выделение высококачественного сырья и материалов. Как реализуется сейчас, более чем год спустя, это задание?

Эти вопросы настолько волнуют каждого практика, что на конференции, посвященной научным теоретическим проблемам, постоянно раздавались суждения по сугубо конкретным поводам: на Севере нерационально используются и часто гибнут камус и меховое сырье, кость и рог, на Дальнем Востоке высококвалифицированные мастера подчас заняты по-прежнему изготовлением малохудожественных изделий широкого потребления...

Нет, теперь нельзя обвинять планирующие организации в непонимании специфики художественного производства. Пересматривается система тарификации. Увеличение производства изделий народных художественных промыслов намечается на десятую пятилетку в умеренных объемах, а главное — за счет расширения материально-технической базы предприятий, совершенствования технологических процессов. И все же справедливы упреки, что для многих промышленных ведомств финансовые (а стало быть, количественные) показатели все еще важнее художественной значимости изделий.

В этой связи хочется отметить, что выступление на конференции представителя Госплана носило ведомственный характер и не обрисовало положение дел достаточно четко и объективно. Думается, что необходимо провести специальное обсуждение (может быть, также всесоюзную конференцию) по экономическим проблемам промыслов, чтобы подвести первые итоги тому, что сделано для улучшения планирования и материально-технического обеспечения и что не сделано, вопреки ясному указанию директивных органов.

В деле развития народных художественных промыслов по-прежнему много нерешенных проблем. Одни из них требуют дальнейшей теоретической разработки. Конференция помогла выяснить их только на уровне установления понятий, наметила пути дальнейших исследований. Другие имеют узкое практическое значение (этим замечанием мы не хотим перечеркнуть высказанную выше мысль о практической значимости теоретических вопросов). О них недостаточно говорилось на конференции.

Обсуждение ряда актуальных проблем отложено до следующего раза. Среди них такой острый, как миграция промыслов в современных условиях.

На конференции по многим вопросам высказаны отнюдь несходные точки зрения. И это свидетельствует о том, что усиленная разработка теории народного искусства должна продолжаться.



Петербург — Петроград — Ленинград

(Новая жизнь старой архитектуры)

Маргарита Изотова

Проблема синтеза старой и современной архитектуры для Ленинграда особенно важна. Единство и цельность архитектурной концепции, ее законченность ставят современного зодчего в необычайно трудные условия. Как, сохранив самобытность облика, внести в него черты современности, как «внутри» заданных и очень активных ритмов Росси, Кваренги, Растрелли ответить на современные требования растущего и живущего полнокровной жизнью города-гиганта?

В наши дни в Ленинграде все большая часть законсервированных объектов реставрируется и обретает новую функцию. Недавно отреставрирован Смольный собор, в котором

теперь размещен один из отделов Музея города. Здесь особенно интересен момент сочетания трех архитектурных систем: экстерьера В. Растрелли, внутренних декораций В. Стасова и современной экспозиции музея.

Известно, что архитектор В. Стасов считал работы Растрелли варварскими, грубыми, чересчур прихотливыми и, где только можно, старался «исправить», «осовременить» их по канонам классицизма. Динамика, летучесть растреллиевских форм, напряжение его ритмов, пространственная острота в интерьере собора сняты. Стасов срезал, как будто надвое распилил собор изнутри, протянув тяжелый антаблемент, — его привлекало низ-

кое, связанное с землей пространство; если Растрелли стремился «взметнуть» здание вверх, то Стасов, наоборот, располагал его на земле прочно, спокойно. Смольный собор внутри подобен Троицкому или Спасо-Преображенскому соборам, и зритель, подготовленный видом снаружи к восприятию цельного, динамически-напряженного барочного пространства, оказывается в среде равновесия ритмов, локальных пространственных зон. Очень важно отметить, что при всей эстетической разнице барокко и классицизма Стасова не смутила композиция здания, архитектурное ядро, его скорее не устраивала декорация, ее-то он и заменил. Смольный собор внутри выкрашен

Петербург
Невский проспект.
Гравюра начала
XIX в.

Ленинград
Невский проспект.
Современная
фотография



в белый цвет. Исчезновение бронзовых люстр, церковного убранства сделали эту постройку более пространственной и воздушной, частично вернули ей цельность, «перетекание» барочной среды. Купола уже не так тяжело ложатся, не так намертво нарастают в главный объем, они более мягко с ним слиты. В этом проявилось современное видение архитектуры, желание слить пространство. Экспозиция — это третий пластический мир. Невозможно его увязать ни с барокко, ни с классицизмом, он существует сам по себе. Традиция оформительского искусства, отрабатанная в современном интерьере, не считается со старой архитектурой. Здесь ярко видно, что приемы современной экспозиции, без поправок перенесенные в старое здание, не связываются с логикой пространства, диссонируют с ним.

сти, пространство кажется вполне современным. Круглый рынок Д. Кваренги также реставрирован. Это здание, изуродованное наслоениями последующих времен, было расчищено по чертежам Кваренги, но не до конца: не удалось раскрыть его арки, снять построенный позднее второй этаж. Половинчатое решение — восстановить внешний вид, не трогая интерьер, — оказался неудачным. Наружная аркада говорит о том, что внутри здания нужно ходить легко и свободно, Кваренги явно хотел подчеркнуть сквозной характер интерьера — весь образ этой постройки таков. В современном виде интерьер рассечен на куски, поделен на замкнутые зоны. В одном из отсеков размещено ателье, внутри ничто не напоминает Кваренги. На тесной площадке главного входа глаз натывается на яркое тек-

Дом XIX столетия — это блок, прочно стоящий на своем основании, полный изнутри. Жилые ячейки интерьера — это и есть его архитектура. Один из таких домов — дом Энгельгардта на углу канала Грибоедова и Невского проспекта — принял на себя сегодня еще и другую роль. Он был разобран и заново перестроен как вход в метро. Один из его углов, поставленный на пилоны, стал сквозным, ведущим в иное время, в совершенно иной мир, в подземное пространство, резко контрастное наземному миру дворянского особняка. Этот пример показывает, как вторгается современная жизнь в городской организм, казалось бы, заверченный на рубеже XX века. Подход к задаче был очень резок в своей прямоте, ясен и потому — оправдан. Архитектура полемизирует с архитектурой, одна целевая установка, очень есте-



Как пример удачной эксплуатации классической постройки можно назвать стасовский Ямской рынок, который недавно открыт в качестве комиссионного мебельного магазина (до этого он был занят складами). Безусловно важно, что некогда мертвый островок города вновь заселен, что для людей открылась возможность ходить между этих колонн, ощутить вблизи их магическое очарование, оказаться по-настоящему в зоне действия этой архитектуры, а не созерцать ее издалека. Архитектор руководствовался верной идеей — пропустить сквозь здание людской поток. Этот объект выходит за рамки простой реставрации — он разрешен в плане сегодняшних внутригородских задач. Совершенно неважно, что здесь внутри — продажа овса или мебели: правильно восстановлена функция здания, где движение людских потоков составляет его нерв. Поэтому не возникает чувства вынужденно-

стильное панно. Оно настолько активно, что человек невольно пятится назад, вместо того, чтобы стремиться внутрь. Кваренги такое решение показало бы абсурдным — ведь он продумывал тщательным образом, как провести людей внутри постройки, с каким чувством и в каком ритме они будут подниматься на ступени, куда повернут, как будут в этом здании действовать. Поведением человека внутри обусловлена и внешность постройки — невозможно восстановить экстерьер без согласования его с функцией здания. Дисгармония в интерьере прорывается наружу, и внешне этот дом кажется зажатым, глухим. Старинная архитектура иногда может приобрести дополнительную активность там, где в нее открыто, искренне вливается современная жизнь. Она заставляет порой переосмысливать самые устойчивые понятия, например, само понятие «дом».

ственная для своей эпохи, накладывается на другую, не менее естественную для своей, из двух разных образов получается третий. Автор этого входа архитектор Ленметропроекта А. Гецкин по-новому решил и другой вход в метро на станции «Московский вокзал». Предполагают, что К. Тон, проектировавший здание вокзала, не закончил его фасад, выходящий на Лиговский проспект. Об этом говорил срезанный угол здания. При строительстве метрополитена возникла идея завершить крыло здания, стилизовав фасад в формах тоновской архитектуры, само же здание, его дворовый фасад и интерьер решить современно. При взгляде на вход в метро зритель не ошибется в том, что внутри — сегодняшний мир: сконцентрированные в едином напоре арки входа, лишенная декора над ними стена звучат напряженно на фоне уравновешенной, более спокойной пластики зда-

Петроград
в праздничные дни.
1919 г.

ния Тона. Обтекающий здание ритм будто застыл в этом месте, увлекая зрителя внутрь, в какое-то другое, не тоновое пространство. Здесь интересно вспомнить, как такую задачу решили в 50-х годах. Вестибюль вокзала как раз сохранил отделку тех лет (архитектор В. Кузнецов), когда были мрамором облицованы пилоны, появились рельефы и живопись потолков. Новые элементы декора запутали и утяжелили его. Рисунок был суховат, но не лишен изящества, своеобразной «вокзальной» (как это понималось тогда) ясности ритмов. В 50-х годах этот рисунок был разрыхлен, разбит перегородками. Стремление осовременить архитектуру реализовано было бес тактно, поэтому возникло чувство давящей тяжести, новый декор запутал интерьер. Новое лигвское крыло демонстрирует более свободное отношение к архитектуре прошлого. Фасад, «разыгранный» в духе традиций,

зрелищной архитектуры, что-то от мюзик-холла начала XX века. Теперь все это скрыто от наших глаз.

В последние годы архитекторы все больше склоняются к реставрации старых домов, к воссозданию, насколько возможно, их внутреннего убранства, стараясь лишь в чем-то осовременить их. Речь здесь идет не о памятниках архитектуры, но о тех рядовых постройках XIX — начала XX века, которые охране не подлежат и которых становится все меньше и меньше. Мы ценим в них не столько чистоту высокого стиля, сколько время, когда не торопились строить, когда с вниманием относились к каждой филе, к каждому профилю, дверной ручке и шпингалету окна.

С учетом всех этих моментов решен интерьер конторского здания АПН (набережная Кутузова, 18). Архитекторы О. Луговкин и М. Комков убрали перегородки (здесь были жилые квартиры), восстановили интерьер

вет в новом функциональном качестве.

В буфете Дома писателей — по-своему выразительном и активном интерьере времен эклектики — также пришлось столкнуться с этой проблемой. Интерьер был оформлен резными, из мореного дуба, панелями зейливого рисунка, в торце — расписной витраж. Сюда следовало включить стойку бара и современные настенные бра. Это было не просто: надо было выдержать конкуренцию с блестящими по технике исполнения деталями, с энергичным декором стены, «перебить» этот образ не менее энергичным современным решением. Автор светильников Г. Шило использовал один из мотивов имеющейся резьбы — завиток, но развил его не только как декоративный, но как конструктивный элемент: резной лист металла развернут, раскручен завитками, которые превратились в держатель, светящиеся стеклянные трубки как бы зажаты в



Смольный собор. В. Растрелли. Чугунная решетка В. Стасова. Зодчий-классицист не смог не поддаться обаянию искусства великого В. Растрелли. Классицистский мотив здесь перекресток, смягчен



это условность, на которую современный мастер идет, оставаясь в рамках насущных задач. Ему нужна ширма прошлого, но она прозрачна, она не скрывает истинной сущности здания, наоборот: его более обширная современная жизнь выявляется открыто и потому — полноценно.

На этом примере видно, как можно решить современную задачу, не повредив существующего ансамбля. Но взаимоотношения с прошлым не всегда столь благополучны. Очевидно, мы уже пережили период наивного восхищения лапидарностью и простотой рациональной архитектуры. Теперь нам уже жаль, может быть, не очень высокостильных муз кинотеатра «Аврора». Они скрыты фанерным подвесным потолком, чтобы создать внешнее сходство старого зала с современным типовым кинотеатром. Причудливая лепнина, которую интересно было разглядывать до начала сеанса, медленно гаснущая огромная люстра — в этом был аромат старинной

ер с его карнизами, потолочной лепниной, использовав как детали убранства старинные бронзовые люстры, дверные ручки, шпингалеты.

Интерьер носит праздничный, но деловой характер. Маленький вестибюль с дорическими колоннами, сплошь окрашенными в серо-голубой тон, такой же холодноватый светящийся потолок оттенены светлой древесиной. В зале приемов — та же, но более обостренная гамма: темносиняя современная мебель, холодные по тону занавеси, много белого, дерево светлых тонов. Великолепно звучит в таком «очищенном», осовремененном интерьере старинная бронза (на этом сделан акцент).

Другой акцент — современный батиковый занавес Н. Першиной. В нем мотивы старинного арабеска поданы очень крупно, графично, в масштабе, рассчитанном именно на сегодняшний интерьер, на его активный характер. Занавес как бы подчеркивает, демонстрирует нам, что здание жи-

упругих завитках. Идея кронштейна — момент прикрепления к стене — в этой упругости также обыгран. Удачно решены Ю. Мунтяном светильники в баре Дома кино. Этот бар приятен своей неожиданной интимностью после просторных, чересчур представительных залов. В небольшую входную дверь снаружи вставлен кессон старинной деревянной резьбы (аналогичные резные двери зритель увидит внутри). То, как он подан здесь, придает ему характер эмблемы. Мелкая тщательная резьба настраивает на камерный лад, предлагает отдохнуть. Сам интерьер, большой, с высокими потолками, сделан уютным, «снижен» светильниками на стенах. Глубокого янтарного тона, мягкие по рисунку плиты полированного стекла зажаты в металл. Их свободные объемы находятся в глубоком контрасте с многодельной деревянной резьбой обшивки стен и вместе с тем создают у посетителя чувство раскрепощенности.

В очень трудную ситуацию попали О. Некрасова-Каратеева и Н. Ротанова, взявшись выполнить витражи для ресторана Витебского вокзала. Специфический, ни с чем не сравнимый дух стиля модерн делает его почти заповедным для современного художника. Невозможно устоять перед назойливыми ритмами, экзотическими темами, яркими, колоритными мотивами, но невозможно к ним и относиться всерьез. Мы подчиняемся эмоциям, возникающим в этом интерьере, но не всерьез, а как-то весело, игриво.

Вписать современную вещь в такую структуру, по-видимому, невозможно. Авторы пошли по пути соглашения с пластикой этого стиля. Рисунок из лент и растительных мотивов входит в тон декораций стиля модерн. Он не просто их повторяет — он легче, прозрачнее, проще. Его ритмы не так назойливо остры, цвет витража без излишней яркости, которой выражали «кипящую лаву чувств» в начале

задачи можно найти в музее скульптуры Александров-Невской лавры. Здесь надо было закрыть окна бывшей Петровской церкви, не нарушив единства ее интерьера, и в то же время использовать это обстоятельство для создания нового по функции пространства. Была избрана черная графическая роспись на белой ткани, натянутой на подрамники в форме окна. Этот строгий прием отделил вставки от экспонатов музея, четкость его заставляет верить, что здесь — особый мир, не мир интерьера XVIII столетия.

Ассоциации с петровской гравюрой налицо — автор графических росписей В. Волков тщательно их изучал, однако традиционные мотивы интерпретированы свободно, не повторяя ни композиций, ни манеры штриха. Двудеиность росписей, в которых заложено и желание слиться с культурой прошлого, и желание заявить о времени своего создания, — очень ценное свойство. Они стоят вне рас-

ных сиденьях-тумбах, к которым прикручен канат.

Возможен ли этот путь? Вполне, как видим, возможен. Для современного зрителя голландский изразец — такая же игрушка, как свеча на столе, когда в доме есть электрический свет. Он расценивает его как своеобразное приглашение пофантазировать, как пищу для воображения. Очевидно, тяга современного зрителя к прошлому отражает стремление соприкоснуться душой с родной историей, как можно острее воспринять ушедшую культуру, расширить опытом прошлого свой внутренний мир. Именно поэтому копия может стать предметом современной культуры, она воспринимается в контексте задач, которые предлагает наше время. В Ленинграде недавно открыт новый пивной бар на канале Грибоедова (архитектор В. Степаненко). Автор сделал основным формообразующим моментом в интерьере вид из окна, через пролеты арок, на канал, на Ка-



XX века. Легкий, светлый колорит витража типичен для наших авторов, ближе к сегодняшним вкусам и отражает поиски самих художников. Возможно, темперамент, более склонный к гротеску, справился бы с лексикой модерна, не подчиняясь ему, не стараясь вписаться, не идя навстречу, а наоборот — действуя вопреки, смог бы острее спроецировать тему модерна в наши дни, но это — задача трудности невероятной, для разрешения которой нужна большая временная дистанция.

Но нельзя не предостеречь от невыгодного соседства с дурными по вкусу и тематике, быть может, претенциозными, но блестяще выполненными и обладающими огромной зрительной выразительностью витражами модерна. Рядом с ними современный четырехцветный витраж выглядит несолидно. А надо ли состязаться там, где мы не можем с уверенностью выиграть?

Пример удачного решения сходной

пространственных примеров стилизаций, в них таится возможность новых решений старых интерьеров.

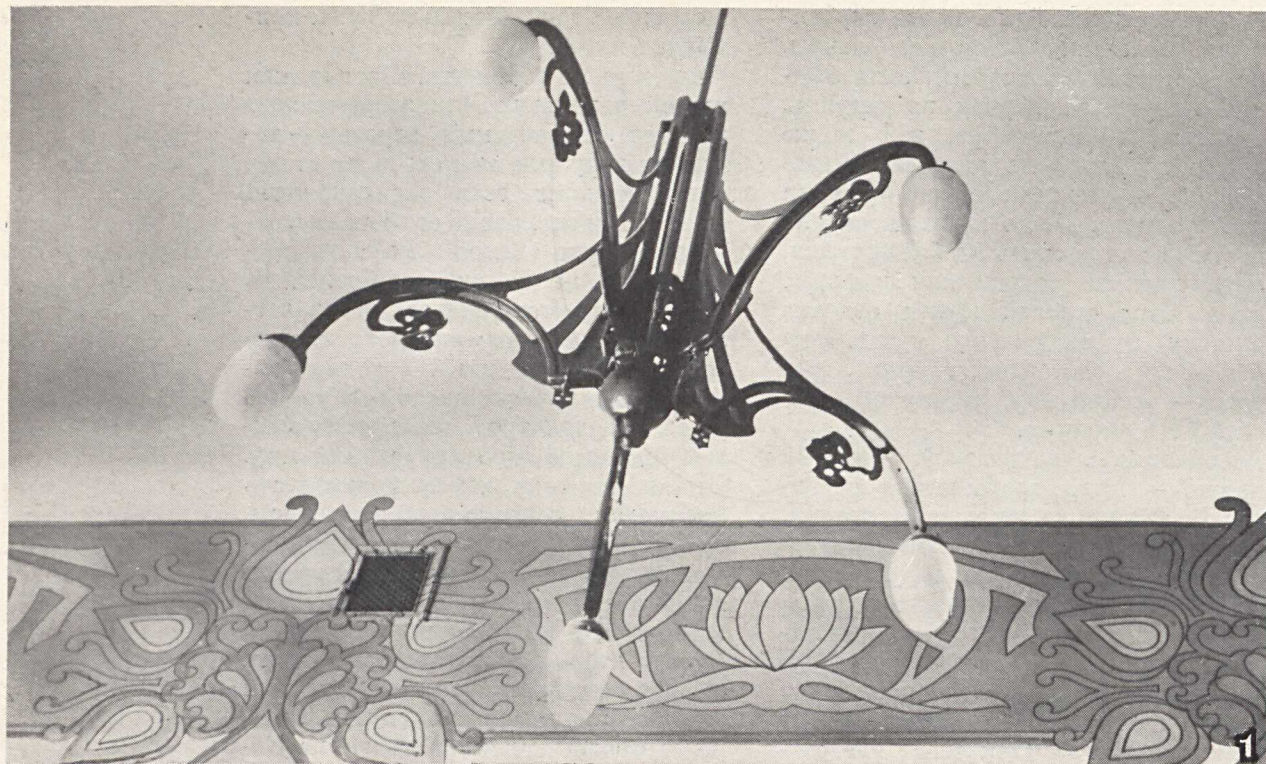
В Петергофе, рядом с Большим дворцом, открыт «Петровский» пивной бар. Крестовые своды подвала, довольно тесные каморы — весь этот подвальный быт прошедших времен предстал перед нами как волнующая экзотика. Длинный и узкий коридор разобщает рабочую, сугубо современную часть, и салоны для гостей. Каждое из помещений, скрытое за маленькой дверью, изолировано. Ощущение замкнутости, своеобразного подземелья помогает оторваться от шумного мира улицы, «окунуться» в театрализованный петровский мир. Один из залов — «Морской» задуман как парадный, как самый важный. Полуовальная роспись стены среди белых поддуг очень нарядна. Петровский морской пейзаж предлагает сюжет для легенды, которая длится в «матросских» столешницах толщиной в несколько дюймов, в массив-

занский собор. Тема нового обживания старого дома, таким образом, вливается в более обширную архитектурную тему показа города, его шедевров, его ландшафта.

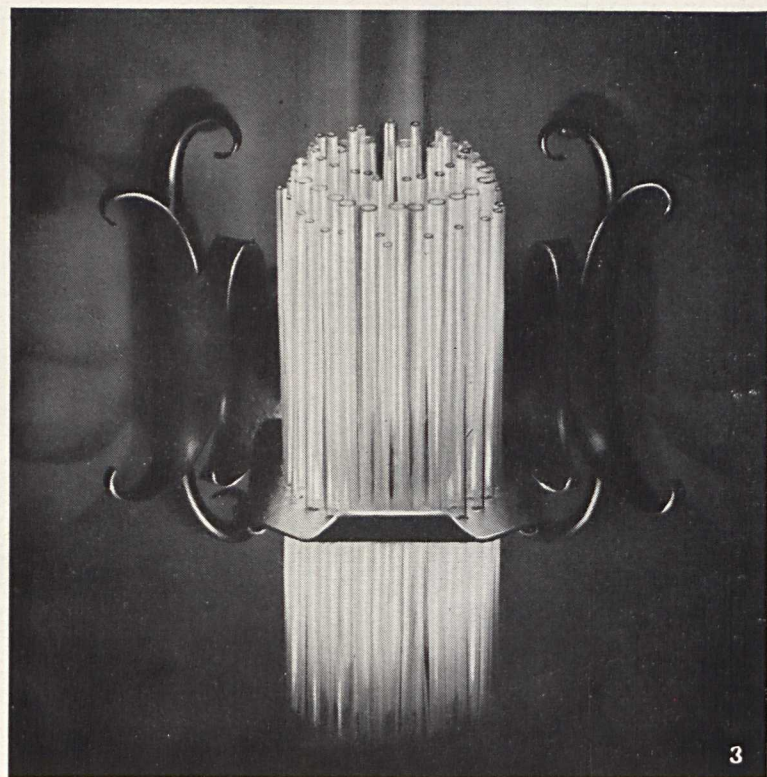
Старая территория Ленинграда осваивается очень активно. Ведутся работы по реставрации и более современной эксплуатации соборов и церквей, многие из которых становятся музеями. Армянская и Голландская церкви на Невском проспекте, Чесменская церковь, Андреевский собор, костел Екатерины, Спас-на-крови и другие будут раскрыты изнутри и вольются в город. Шлиссельбургская крепость отстраивается как музей, ведутся проектные работы по восстановлению и переделке Федоровского городка в Пушкине под санаторий, реконструируется Биржа, музей Суворова, Мраморный дворец, Дом книги. Заново переделываются интерьеры домов по Невскому — дом 66, где будет новая лавка писателей, дом Карловой на Фонтанке, дом Градо-

Московский вокзал. Старое здание достроено современным архитектором (арх. А. Гецкин). В композицию вокзала «врезана» современная, более динамичная часть — вход в метро

«Дом Энгельгардта» (Невский пр.). Часть дома реконструирована под вход в метро



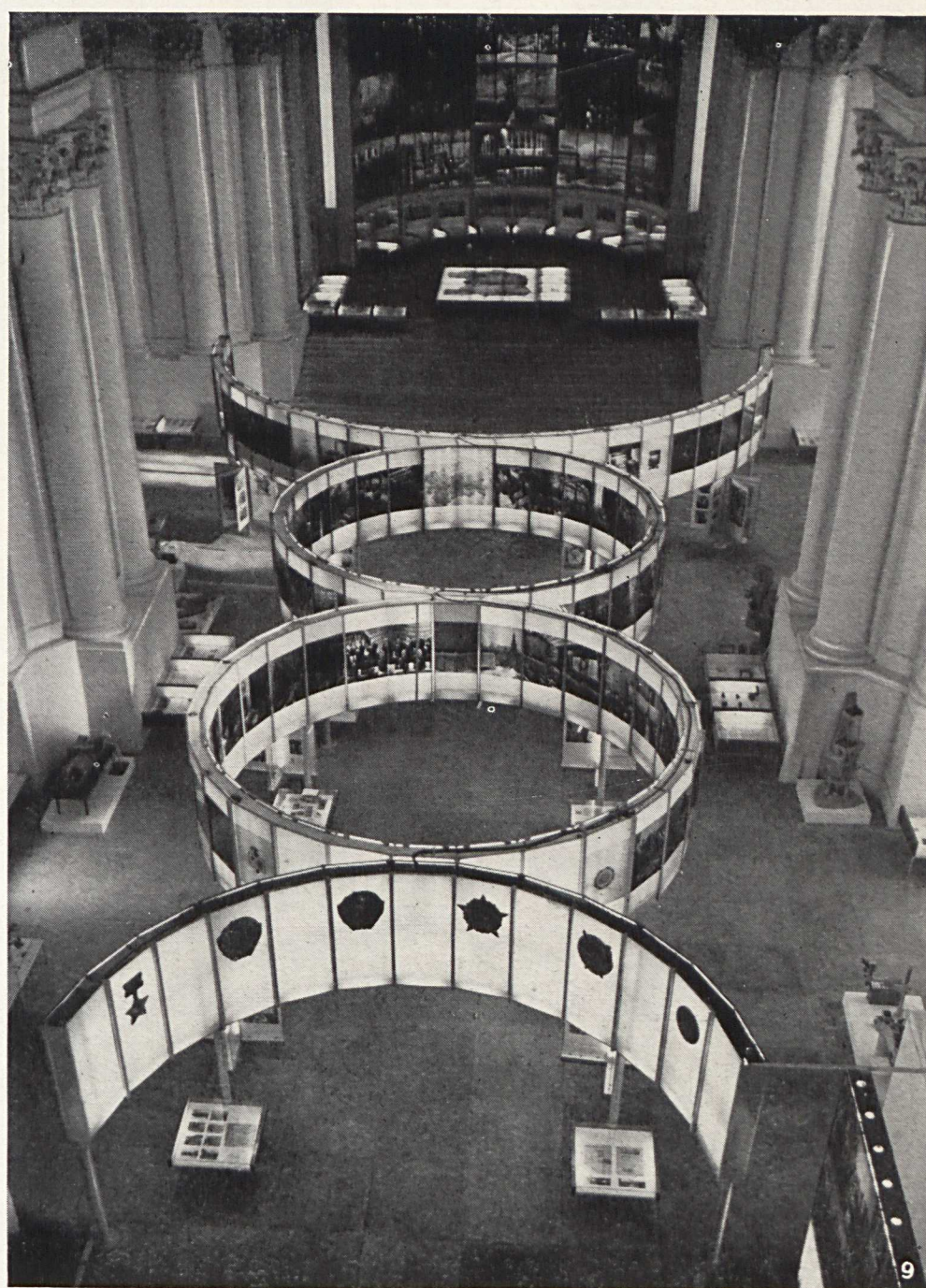
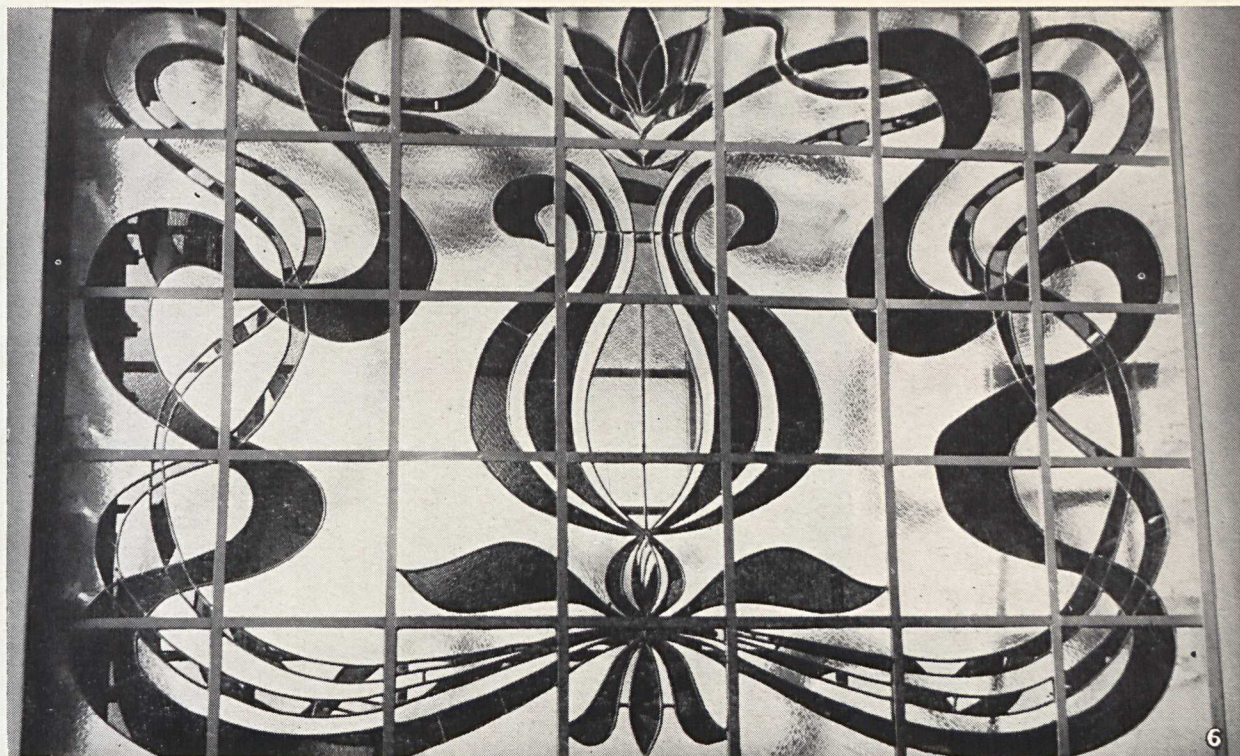
чальства и др. Много других петербургских построек и памятников откроются вновь для жизни. Настал период, когда мы можем полноценно духовно воспринять, освоить по-настоящему культуру наших предков. Уметь заставить старую архитектуру исполнять в городе современную роль очень важно. Это — один из самых чистых и плодотворных путей контакта с традиционной архитектурой. Задачи архитектора и художника в реконструкции интерьеров очень сложны. Одним из методов их работы может быть переосмысливание элементов старинного декора в соответствии с эстетикой сегодняшнего дня, внесение в существующую композицию новых акцентов. Возможен путь «оживления», театрализованной подачи интерьера в стиле прошлых веков, но здесь важно удержаться на уровне творчества. Умение осваивать прошлое не пассивно, но под современным углом зрения будет признаком зрелости нашей культуры.



1, 3, 4, 5, 7, 8.
Интерьеры
Ленинградского
отделения АПН
и Дома
писателей
им. В. Маяковского.
Пример органичного
включения
современной

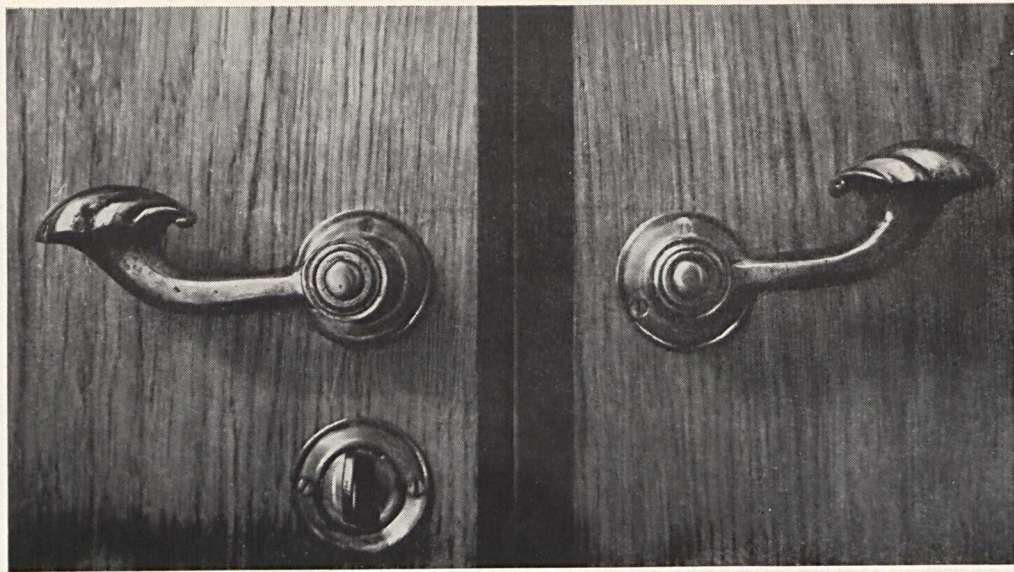
мебели в старый
интерьер
и «обновления»
функции помещений.
Светильники
выполнены
современным
художником
в стиле «модерн»
(авт. Г. Шило).

2
Н. Волков
Графическое панно
в Музее городской
скульптуры
Александровской
лавры. Современная
экспозиция
в контакте
с архитектурой
интерьера



6
Н. Роганова,
О. Некрасова-
Каратеева.
Современный витраж
в ресторане
Витебского вокзала,
выполненный
в стиле «модерн»

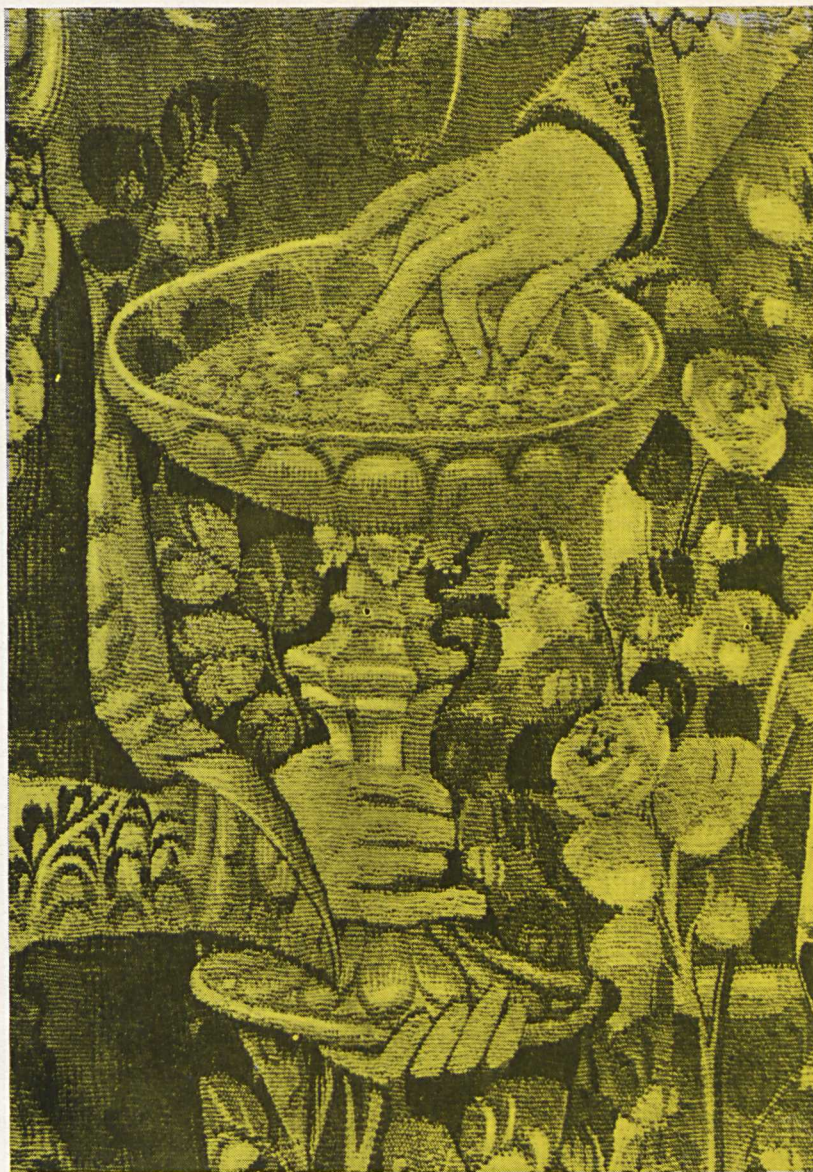
9
И. Глечицкий
Пример
«вторжения»
современной
экспозиции
в интерьер
памятника
архитектуры



Старая фурнитура
продолжает жить
в новых условиях
и на новых дверях.

Ямской рынок
В. Стасова — ныне
комиссионный
мебельный магазин.





«Круглый стол» «ДИ СССР»

Современный гобелен и пространство

Декоративные тканые панно и композиции, которые по традиции называются гобеленами, принадлежат сейчас к одному из самых активно развивающихся и «проблемных» жанров декоративного искусства. Они занимают большое место на советских выставках, украшают залы Дворцов культуры и клубов, входят в оформление гостиниц и ресторанов; гобелену посвящаются специальные международные выставки и симпозиумы.

За последние десять—двенадцать лет гобелен проделал значительную эволюцию от традиционного плоскостного тканого полотна с сюжетным изображением — к произведениям, отличающимся большей остротой и самостоятельностью декоративных решений, обогащением фактур и многообразием техник исполнения. Эти новаторские поиски в русле общего развития декоративного искусства дали плодотворные результаты: художники многих республик стали работать в разных видах декоративного ткачества, и обогащенный народными и национальными традициями гобелен занял достойное место в семье декоративных искусств.

Неожиданно на этом фоне эволюционно-поступательного движения возник, однако, и новый тип гобелена, нарушивший основные традиционные принципы жанра. Вместо единого тканого полотна появились ажурные и объемные структуры, непряденые нити и шнуры; вместо

общепринятой прямоугольной формы возникли произведения многоугольные, округлые, составные, и, наконец, гобелен отделился от стены и свободно разместился в архитектурном пространстве. Вместо изображения пространства на плоскости он получил собственный пространственный объем.

Такой коренной перелом поставил ряд трудных вопросов перед специалистами. Начать хотя бы с терминологии: «объемный», «пластический», «пространственный» гобелен, «текстильная пластика» — как назвать этот вид декоративного текстиля, какой термин в нашем искусствоведческом лексиконе наиболее соответствует международному «tapisserie»? Какие художественные возможности скрыты в пространственном гобелене, как соотносится он с нашими представлениями об эмоционально-образной функции декоративного искусства?

Наконец, как практически «текстильная пластика» может держаться в архитектурной среде, да и в выставочной экспозиции тоже? Эти и многие другие стороны оценки нового явления в советском декоративном искусстве встали достаточно остро. Между тем практика создания пространственных гобеленов ширится; ряд советских художников, особенно мастера Прибалтики, с увлечением начали вести художественные эксперименты в новой области текстильного искусства.

На Всесоюзной выставке «Гобелен—2» в Риге наряду с преобладанием плоского и фактурного гобелена были показаны и опыты объемно-пространственных решений из текстиля (правда, не всегда удачные и убедительные).

На прошедшем параллельно с выставкой Международном творческом симпозиуме в Дзинтари, где собрались многие молодые художники из всех республик СССР и социалистических стран и где в качестве основной задачи было выдвинуто требование поиска новых технико-художественных решений, мы были свидетелями интересных экспериментов в объемной текстильной пластике. (Разбор выставки «Гобелен—2» и информацию о симпозиуме можно прочитать в «ДИ СССР», 1975, № 3).

В то же время международная практика художественного текстиля, опыты которой концентрируются в экспозициях Биеннале гобелена в Лозанне, демонстрирует полный отрыв западного гобелена от традиционной почвы, увлечение чисто техническими и формотворческими экспериментами и смыкание его с реакционными течениями буржуазного искусства.

В этих условиях проблема дальнейшего развития разных направлений современного советского гобелена становится особенно актуальной. Она и была предметом разговора собравшихся за «круглым столом» «ДИ СССР» художников и искусствоведов.

Т. Стриженова

Сегодня за «круглым столом» редакции поднимается, пожалуй, одна из наиболее волнующих проблем современного декоративного искусства — проблема пространственного или, как его еще называют, объемного гобелена, — вопрос о праве его на существование, о его функциях и возможностях. Новый тип гобелена — детище нашего времени и, как многие нетрадиционные жанры, попав в разряд «новаций», до сих пор вызывает у многих отрицательную реакцию. Доводы достаточно убедительны: вялость конструкции, отсутствие контакта с окружающим пространством, серьезные ограничения в выражении сюжетно-содержательной стороны и так далее. Попробуем разобраться в этих вопросах.

Прежде всего: чем был вызван к жизни пространственный гобелен? По существу, он возник и начал свой путь вместе или почти вместе с современным «плоскостным» гобеленом, кстати, тоже далеким от своего классического прародителя. Объяснение факту существования двух типов гобелена следует искать, на мой взгляд, в тенденциях развития современной архитектуры. Здесь также вполне четко определились два стилистических русла, которые получили названия «геометрической» и «органической» формы. А в искусстве гобелена им соответствуют плоскостной и объемный типы. Последний, безусловно, адресуется к гибкому, пластичному, непрерывно текущему архитектурному пространству. Только в нем он чувствует себя естественно и свободно. В геометрическом пространстве, где господствуют острые углы и прямые линии, пластика объемного гобелена кажется чужеродной. Неприятие этого типа гобелена во многом объясняется неразвитостью у нас органической формы интерьерной архитектуры. Неслучайно объемный гобелен ищет выход в театрализованную архитектурную среду, например, в стилизованные интерьеры ресторанов и кафе, в сценографию.

Есть и другая, «внутрижанровая» причина развития пространственного гобелена: она кроется в повышенном интересе к структурным, декоративным и, конечно, техническим возможностям материала. Эксперименты в этом направлении широко демонстрируют многие зарубежные художники, доводя часто до абсурда свои чисто технические опыты. В особенности претенциозно выглядят эти опыты, когда авторы претендуют на выражение в текстильной пластике «философских» проблем. Это мы сами наблюдали при посещении последней выставки в Лозанне.

По-моему, было бы неправильным расценивать объемный гобелен лишь как отрицательный опыт. Он вошел в современную сценографию, повлиял на развитие керамического рельефа, на разработку форм мягкой мебели. Мне представляется, что возможности этого типа гобелена значительны, он дает богатую пищу для художественного поиска и отказываться от него — значило бы обеднить наше искусство.

В проблеме развития различных форм гобелена самым важным для нас является четкое определение задач и целей творчества. Поиск новизны формы может стать для наших художников лишь одной из стадий творческого процесса, но отнюдь не его целью. И в этом коренное отличие их творческого кредо от поисковых устремлений многих западных мастеров — участников Биеннале. Я уверена, что мы еще будем свидетелями рождения многих интересных эмоционально-выразительных текстильных композиций, имеющих выход в архитектурное пространство. Кстати, о связях гобелена с архитектурой. Здесь пока что не найдены все формы контактов. Сейчас в основном господствует «внешний контакт», присущий плоскому гобелену. Этот принцип союза я назвала бы «станковым»: гобелен существует в пространстве как картина, его стилистика независима от окружения, она замкнута, она имеет свои, отличные от архитектуры качества.

Иное дело — объемный гобелен: он представляет собой образец своеобразной открытой формы, обращенной к архитектурному пространству и во многом зависящей от него.

Думаю, что многие качества современного гобелена могут чрезвычайно интересно проявиться при четкой ориентации художников на архитектуру, при совместном с архитектором проектировании интерьеров.

И. Рюмина

Сегодня мы наблюдаем интересное явление: из средства декорирования интерьера, столь важного в условиях стандартизированной среды, гобелен превратился в средство ее духовного преображения.

Отталкиваясь от традиционного гобелена, заимствуя выразительные средства и от скульптуры, и от архитектуры, и даже от сценографии, современный текстиль самоопределился как особый вид искусства, могущий и быть станковым произведением, и сочетаться с архитектурой, и создавать микросреду со своим климатом эмоций, как это бывает на сцене театра.

От простой эстетизации ручного ткачества художники перешли к попыткам выражения в гобелене самых разнообразных мыслей и чувств, обогащающих духовную связь человека с миром. И в этих попытках нам важны не оригинальность техники или пластического строя как таковые: нам важно, ради чего художник изобретает новую форму, какой образ создается ею и чем этот образ дополняет наши представления о мире. Поэзия жизни и труда, поэзия природы и космоса составляют основное содержание лучших советских гобеленов последних лет.

Об уровне современного гобелена мы судим в основном по выставочным произведениям. Может быть, поэтому нередко высказывания об отрыве гобелена от архитектурной среды. Но контакт этот не нарушился — он усложнился. Действи-

тельно, за выставочным гобеленом не всегда стоит та реальная архитектурная среда, в которую его можно было бы вписать. Выставочный гобелен — это зачастую лишь новаторское предложение, подсказывающее архитектору направление поисков особой организации пространства.

Однако связь современного гобелена с жизнью реализуется не только посредством участия в организации пространства уникальных общественных интерьеров. Она осуществляется главным образом через выставки, где гобелен вступает в контакт с любым зрителем, где утоляется духовная жажда человека, где происходит формирование общественных эстетических запросов. Вот почему представляется целесообразным организовать Музей текстиля. В нем можно было бы собрать коллекцию и современных форм, и традиционных гобеленов, и народных тканей. В нем мы бы могли регулярно проводить выставки советского и зарубежного текстиля. Такой музей мог бы стать источником радости для зрителей, школой мастерства для молодых художников, аккумулятором идей для всех профессионалов, мастеров декоративного искусства.

А. Воронкова

Я сохраняю верность классическому гобелену и совершенно убеждена, что гобелен обязательно вернется в свое изначальное русло. Гобелен-шпалера, сохраняющий чистоту жанра и классическую технику ткачества, соединяет в себе черты станкового, декоративного и монументального искусства.

Как произведение станкового искусства, гобелен замкнут внутри себя, имеет свой законченный художественный образ, свое начало, развитие и завершение, целостную пластическую конструкцию. Как произведение декоративно-прикладное, он выявляет качество своего материала — теплоту, мягкость, глубинность цветового звучания шерсти, и это само по себе создает особую эмоциональную среду в интерьере.

А как произведение монументального искусства гобелен продолжает некоторые принципы построения изобразительной плоскости фрески — такие, например, как центричность композиции, полная и частичная симметрия или асимметрия, равновесие изобразительных, тональных и светлых масс, разномасштабность, прямая и обратная перспектива и т. д. Они, эти принципы, могут лечь в основу построения изобразительной плоскости и современного гобелена.

Меня волнуют закономерности и связи, которые возникают в процессе работы над композицией плоскостного гобелена. И мое личное интуитивное ощущение его конструкции ищет поддержку в традициях.

Русский гобелен не имеет прямых традиций. Но не можем ли мы обратиться к древнерусскому лицевому шитью, которое включает в себя композиционные основы

монументального древнерусского искусства? Отстраняясь от канонического построения, присущего древним, мы все же можем найти у них удивительную логику композиционного мышления, основанную на законах геометрии.

Современный художник гобелена сталкивается со сложной проблемой построения своей изобразительной плоскости и ставит себе задачу: выразить глубину и эмоциональную насыщенность своего замысла в простой, краткой и художественно завершенной конструкции.

Взгляд на композицию плоского гобелена как на определенный порядок, соразмерность форм и частей, равновесие целого, подчинившего себе детали, представляется мне просто необходимым.

Э. Вигнере

Начало моей творческой работы совпало со стремительным возрождением нового гобелена во всем мире, с поиском новых, доселе неведомых качеств, структур, форм, с рождением «ткани XX века». Неудивительно поэтому, что первыми моими работами на выставках 1967 года были гобелены малого размера, сотканые с использованием различных необычных техник.

Художники всего мира ищут сегодня и находят новые выразительные средства, вступают в необычный диалог со зрителем, привлекают его не только динамикой ритмического рисунка или цветовым решением, но и новыми качествами материала. Материал заговорил сам: он создает уют, настроение, он объединяет или разделяет пространство, он вызывает игру светотени, вносит в интерьер очарование живой природы. Родилось новое «теплое» искусство, к которому я привержена всем своим существом, и я хотела бы внести в общий поток творчества след своего отношения к явлениям жизни и природы, к нашему времени, передать это эмоционально и выразительно.

Я всегда бываю искренне рада всесоюзным выставкам советского гобелена, одновременно национальным и интернациональным по характеру. Они обогащают этот жанр искусства.

Полезен и опыт международных Биеннале в Лозанне, выставок, как правило, экспериментальных, дающих возможность познакомиться с ведущими мировыми тенденциями, критически оценить их и заново подумать о своем творчестве.

Н. Гассанова

В гобелене сейчас определилось несколько направлений, и, я полагаю, они будут в дальнейшем развиваться параллельно. Главное не в этом. Главное — что принципиально изменилось значение гобелена, его уже нельзя рассматривать как декоративный элемент оформления интерьера — он стал произведением самостоятельного художественного звучания. Именно идей-

но-образная содержательность и эмоциональная сила выражения должна быть критерием оценки современного гобелена, к какому бы направлению он ни относился.

С изменением внутреннего содержания изменилась и функция гобелена в архитектуре: он уже не только акцент, пятно в пространстве; он — средство создания образа интерьера, решения его «темы». Значительный гобелен может стать доминантой интерьерного ансамбля, дать ключ к его художественному решению. Такой пример есть у нас на Украине: это Дворец бракосочетаний в Александрии, где серия гобеленов Литовченко в сочетании с рельефами раскрывает «тему» здания и создает в помещениях атмосферу праздничности.

При современном разнообразии гобеленов следует особо задумываться о приемах их размещения в пространстве. Художники должны работать в большом контакте с архитекторами. Это поможет решить проблему художественного оформления общественного интерьера, а ведь это одна из актуальнейших проблем наших дней.

Н. Луппов

Гобелен должен быть связан с архитектурой — это азбучная истина. Он может занять свое место как в интерьере общественного назначения, так и в жилой квартире. Но что мы видим на деле? Вещь, сделанная для выставки, как правило, не может быть использована в реальной архитектурной среде.

Ни масштаб рисунка, ни интенсивность цвета не рассчитаны на окружающую обстановку: гобелены плохо вступают в контакт с другими компонентами интерьера; они слишком активны по декоративному образу и по фактуре; помещенные в комнату, они забивают все остальные предметы. На мой взгляд, художники при замысле и создании гобелена должны учитывать его будущий адрес — либо какой-то общественный интерьер, либо жилую квартиру того или иного типа.

Не пытаюсь оградить фантазию художников, я все же думаю, что более тесная связь с архитектурой поможет гобелену обрести свое место в современной среде.

И. Лучкова

Да, современный гобелен очень активен. В последние годы на международных выставках мебели, в частности, в Скандинавии, можно было видеть интерьеры, целиком сформированные с помощью гобеленов.

Дело в том, что в формах современной мебели и гобелена, в их материалах есть много общего. Мягкие тканые чехлы, пенополиуретан в качестве наполнителя — все это дает возможность придавать мебели самые необычные пластичные формы. Такая мягкая мебель, размещенная на фоне ворсового гобелена, кажется

скульптурной формой, придает интерьеру единый образ, и комната становится комнатой искусства.

Вы ведь знаете, что, например, в японском доме всегда есть помещение, где пусто и где стоит один цветок или одно произведение искусства. Это комната для эмоционального, эстетического переживания.

Почему нельзя предположить, что когда-нибудь и мы в нашем доме будем иметь свободную комнату, где свое место займет искусство? В таком интерьере центром может стать современный гобелен с его особым эмоциональным внутренним миром.

Н. Жовтис

Конечно, опыты с формированием мягкой среды любопытны. Некоторые интересные эксперименты с текстильными структурами можно было видеть и на последней Биеннале в Лозанне, на которой я была в составе группы советских художников. У меня впечатление, что усилия западных художников направлены в основном на поиск новых средств выражения в текстильном материале. Гобеленов в нашем понимании там было очень мало. Преобладали «пространственные окружения», скульптуры или рельефы, причем очень большого размера (15—18 кв. метров). Основной исток таких решений — современная пространственная пластика, именно не живопись, а скульптура и рельеф. Гобеленов с фигуративным изображением или вещей, содержащих образный смысл, практически не было (видимо, они отсеиваются устроителями Биеннале). Главный смысл большинства произведений — вызвать чувство удивления, неожиданности, новизны.

Когда после Биеннале мы смотрели в Париже, в Лувре и в музее Клюни образцы гобеленов XVI—XVII веков, они поразили нас своей теплотой, человечностью, какой-то ясностью образов.

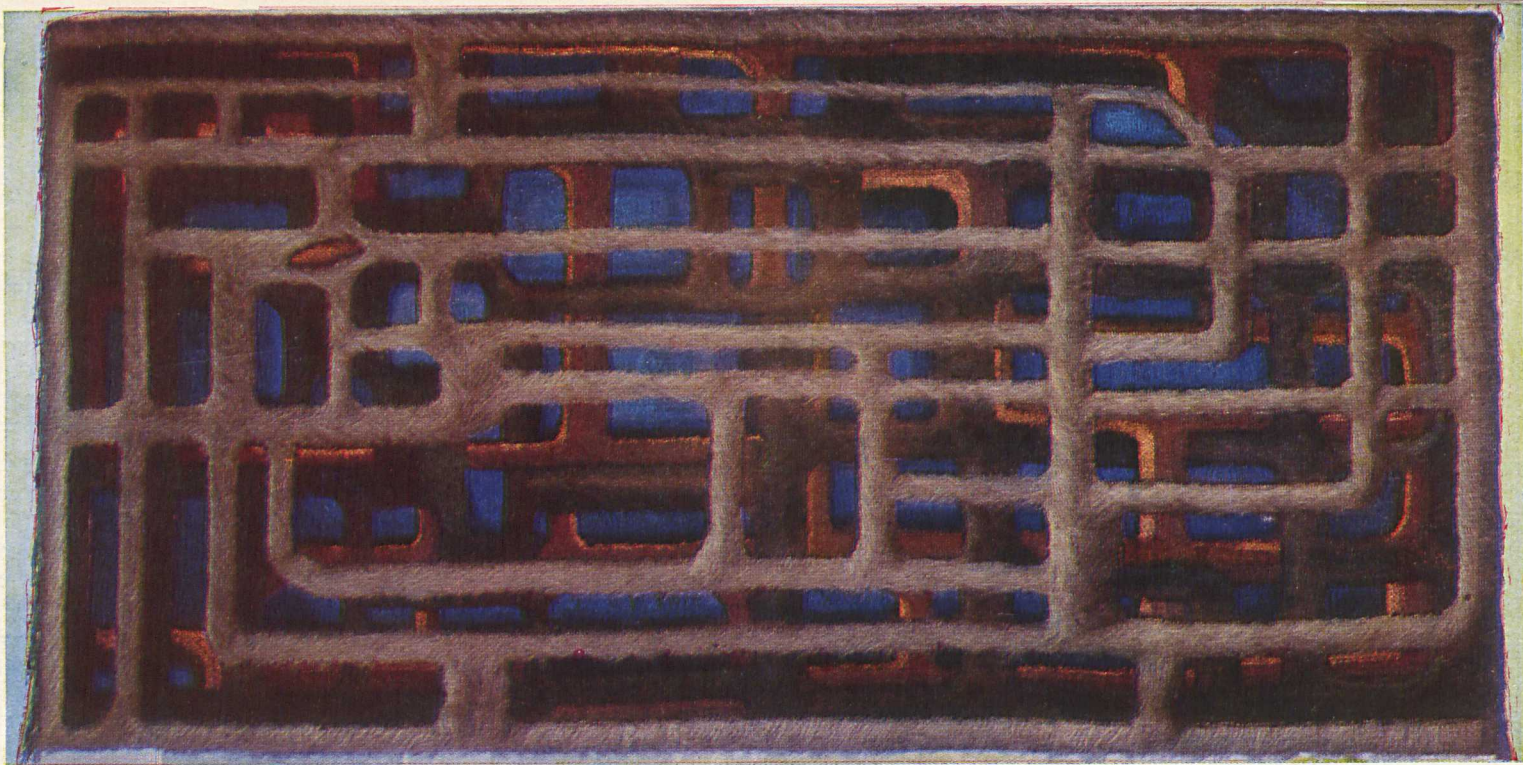
Конечно, в экспонатах Биеннале волнует острота, выдумка, неистощимость фантазии, не покидает чувство изумления: что можно сделать из текстиля! Однако авторы часто отходят от специфики текстиля и используют поролон, полиэтилен, металлическую проволоку, создают сложные, но бессмысленные и часто какие-то мрачные конструкции. Самое же резко отрицательное впечатление произвели вещи, авторы которых пытались эстетизировать хлам, отбросы — эти «произведения» имели вид огромных полиэтиленовых коробов, набитых мусором, отходами, тряпьем. Тяжелое впечатление произвели на меня вещи польской художницы Абаканович — какие-то безголовые фигуры, сделанные из волокон, веревок, мочала и отформованные в технике папье-маше. Они вызывают омерзение и страх.

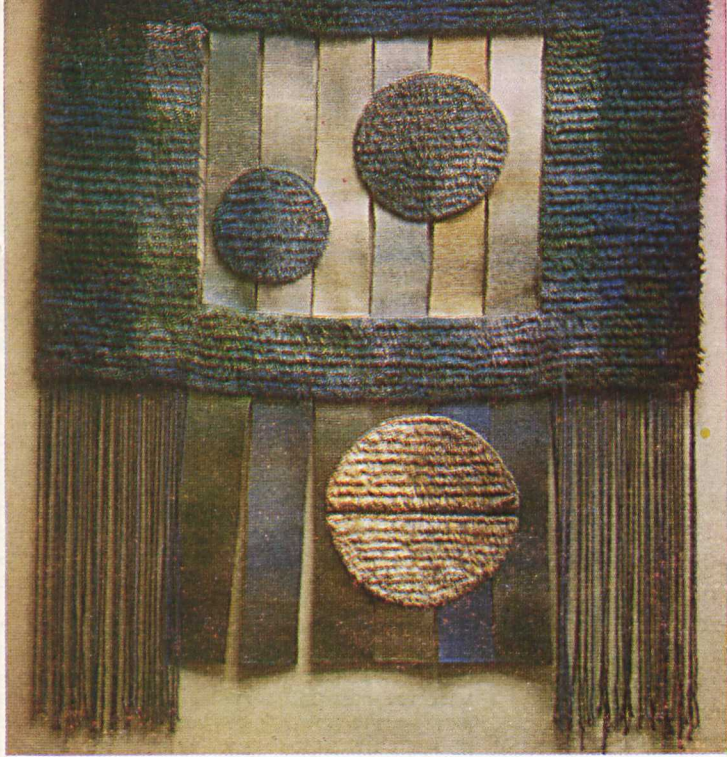
Наряду с этим были и работы изысканные, рафинированные, с тончайшим плетением. Они не могли не поразить наше воображение утонченностью техники, красотой ритмов, фантастичностью декоративных образов.

М. Бабякене
«Химия». Сизаль, синтетика, металлическая нить, смешанная техника. 1974

Р. Богусова
«Музыка». Шерсть, капрон, хлопок, смешанная техника. 1974—1975

Л. Соколова
«Встреча». Шерсть, гобеленовая техника. 1972





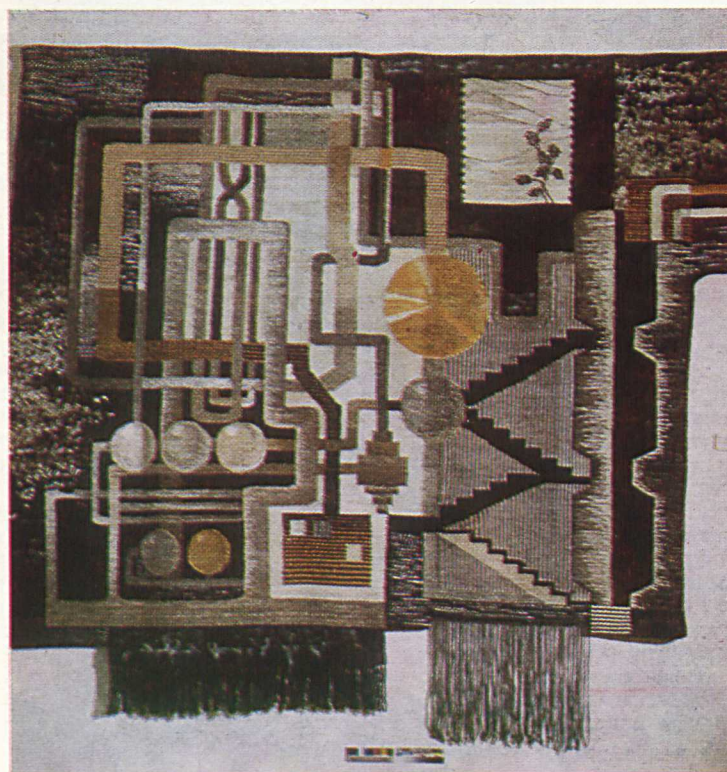
С. Эглице
«Первый снег».
Шерсть, лен,
смешанная техника.
1973

А. Воронкова
«Земля зеленая».
Шерсть, гобеленовая
техника.
Фрагмент. 1975.

Н. Жостис
«Химзавод».
Шерсть,
смешанная техника.
1974

Р. Хеймратс
«Праздничный
танец».
Шерсть, лен,
гобеленовая
техника.
Фрагмент. 1973

Э. Визьер
«Космос».
Шерсть,
лен, смешанная
техника.
1970



Н. Кирсанова

У меня Биеннале в Лозанне вызвала двойственное впечатление: с одной стороны, восхищает техническое совершенство выполнения многих вещей, декоративная красота, выдумка и неожиданность решений; с другой стороны, вызывает недоумение какая-то внутренняя пустота, бесцельность многих произведений, ощущение, что за ними не стоит ни чувства, ни мысли.

Я попыталась проследить историю Биеннале гобелена — ведь на двух первых выставках в 60-е годы преобладали формы классической шпалеры: тогда еще был жив Люрса и в экспозиции господствовали французская школа гобелена, сильно чувствовалась народная струя ткачества, что придавало вещам национальный характер.

К 70-м годам все резко изменилось: основное место заняли пространственные текстильные композиции, разные технические трюкачества.

А в последнее время в экспонатах Биеннале стала заметна натуралистическая тенденция. Видимо, художники хотят вернуться к чему-то живому и ищут выхода в натурализме. Достаточно назвать композицию бельгийского художника в виде свисающих стручков гороха, выполненных до иллюзии правдоподобно при очень большом размере. Фигуры Абаканович, о которых тут упоминалось, тоже отталкивающе натуралистичны. На предыдущей выставке была показана вещь американской художницы «Выход» — натурально вытканый утопленник. Вот вам и «выход». Такие вещи не вызывают иных чувств, кроме отвращения.

Но в то же время на выставке много композиций, интересных с точки зрения технологии изготовления, — скажем, тончайшие плетения, набойки, рельефы, огромные полотнища без единого шва и узелка. Многое из этого нас, художников, интересовало и поражало. Как добиться при ручном ткачестве такого совершенства? Какие тут скрыты технические секреты? Эти вопросы постоянно волновали нас при осмотре.

С. Заславская

И я была взволнована тем, что увидела на Биеннале, и прежде всего изощренностью и совершенством техники. На то, что казалось мне безобразным, я старалась не смотреть. Хотела получить заряд от того, что действительно интересно. И такого было немало.

Я уверена, что «эстетика безобразного» должна уйти: она чужда зрителю.

Что же касается объемных, пространственных решений, то в них, по-моему, есть большой смысл. Такие решения вовсе не ломают стены, напротив, в них есть своя архитектура, пластичность. Думаю, это направление будет развиваться, оно может вступить в связь с архитектурой, может дать интересные, полнокровные решения.

Р. Коваль

В рассказах всех художников, видевших международные Биеннале гобелена, преобладает одно впечатление: вещи тревожат, возбуждают воображение, способны «завести». В этом их интерес и значение. Очевидно, задача текстильных Биеннале формулируется четко — речь идет о решении формотворческих проблем. Реальная же практика декоративного ткачества в разных странах гораздо спокойнее, проще, практичнее, наконец.

Советские художники стоят на иной эстетической позиции, их отталкивает нигилистическое отношение к красоте, характерное сейчас для западных мастеров. Опыт Биеннале, показанные там технические достижения, художественные идеи — все это может быть использовано только при условии перевода находок в систему эстетической гармонии, в сферу красоты. Здесь достаточно много говорили о том, что гобелен становится сейчас искусством необычайно острого переживания пространства. Это происходит и в плоской шпалере, и в объемно-пространственном гобелене. Однако у меня сложилось впечатление, что тут можно говорить как бы о различии функций.

Пока будет существовать стена — будет существовать плоский гобелен. Он логичен, удобен для интерьера, живет длительной жизнью. Объемные вещи — это выставочный цветок. Они обладают меньшим жизненным потенциалом, но художник получает от них громадный импульс, заряжается творческой энергией, подымается на ступеньку выше в профессиональном мастерстве. Объемно-пространственный гобелен, который представляет собой буквально скачок в области формы — это интереснейшее художественное явление нашей эпохи. От него можно ждать многого.

Комментарий «ДИ СССР»

Разговор за «круглым столом» редакции лишний раз подтвердил, что оба типа гобелена — как плоскостный настенный, так и пространственный — имеют своих сторонников. Аргументы в защиту традиционного типа гобелена с его внутренним цветовым и ритмическим богатством, с присущей ему эмоциональностью декоративных образов, цельностью композиционного строя при тщательной отделке деталей можно было бы усилить.

Но главный пафос разговора сосредоточился вокруг пространственной текстильной пластики, которая, как всякое новое явление, будоражит мысль уже одной своей необычностью, неканоничностью. Открываясь здесь возможности для полета творческой фантазии, пластического самовыражения, для экспериментов со всевозможными техниками — привлекают художников. Почувствовать себя магом, преобразующим реальное пространство в художественно организованную структуру — у кого не закружится голова от такой перспективы! Но во имя чего совершается это «преображение» — вот в чем вопрос.

Нам не трудно найти объяснение возрос-

шей популярности декоративного текстиля и его пространственных модуляций.

Характер современной архитектуры, лишенной декоративного убранства, предоставил широкое поле деятельности для всех видов декоративного искусства [эту тему мы уже затрагивали в разговоре за «круглым столом» «ДИ СССР» в № 4, 1976 г.], в том числе и для гобелена.

Гобелен как бы вернулся к своей первоначальной функции — не только украшать, но и утеплять жилище [на этот раз, правда, в основном зрительно]. Акцентирование мягких «теплых» текстильных фактур, обыгрывание их естественной природы, рельефности и «махровости» тканых полотен — следствие этой ситуации.

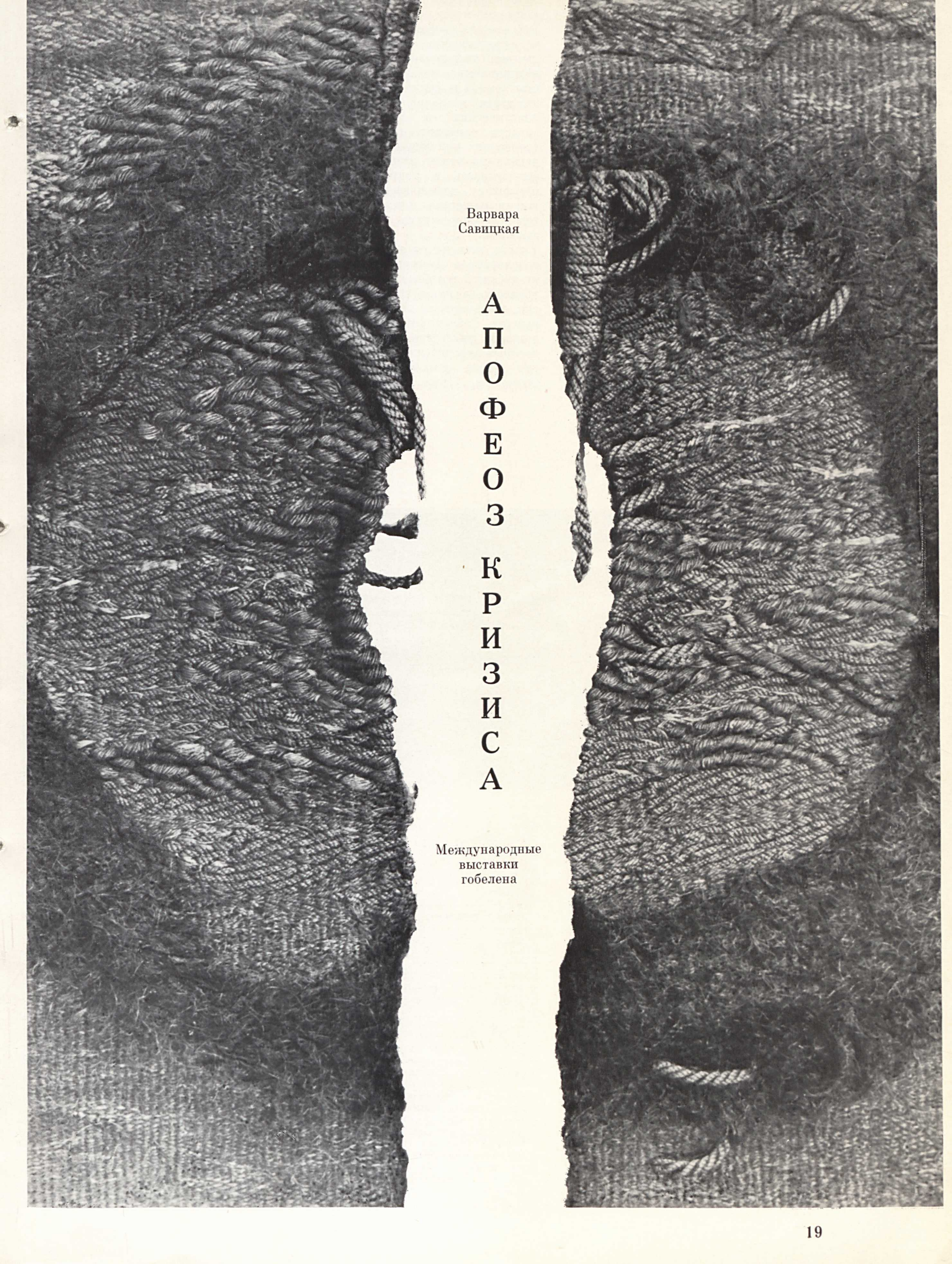
Но в архитектуре освободились не только стены: само пространство, ставшее основным выразительным средством современного зодчества, открылось для пластических искусств и стимулировало развитие пространственной скульптуры, керамики, пластики и, наконец, пространственного гобелена.

Декоративные искусства почувствовали себя призванными художественно аранжировать это пространство, превратить его в целостную и гармоничную среду. Но на пути к достижению этой цели художник нередко отвлекается на самоценные эксперименты с формой и пространством. Это мы видим и в пространственном гобелене. Здесь пока наблюдаются лишь первые практические опыты формирования художественно-образной среды интерьера средствами пространственного текстиля [например, в Латвии]. Они показывают, что текстильная пластика требует развития нового конструктивно-пространственного, архитектурного мышления у художника, требует не только контакта, но подлинного сотворчества с мастерами архитектуры. Одностороннее увлечение техническими экспериментами, пренебрежение спецификой жанра, разрыв с реальной архитектурной средой и превращение текстильной пластики в чисто концептуальное искусство могут привести в тупик даже очень опытных мастеров гобелена. Об этом свидетельствуют многие работы, демонстрировавшиеся на последних международных выставках.

В этой связи вызывает беспокойство одно обстоятельство: в последнее время мастера гобелена явно отходят от цельных эпических полотен с законченным композиционным и колористическим строем к своего рода камерному «рукоделию». С этим связано, например, исчезновение с наших выставок и из общественных интерьеров серьезных тематических гобеленов. А ведь в своем изначальном гобелен принадлежит монументальному искусству, и эту функцию тканой стенописи не хотелось бы утерять. Тем более, что именно гобелен монументально-декоративного типа призван выражать большие общественно-значимые идеи, передавать своими средствами темы гражданского звучания.

Не следует забывать и о многообразии связей гобелена с архитектурой. Интерьеры разного назначения и образа — официально-деловые, парадно-торжественные, театрально-зрелищные, интимные — каждый ждет гобелена особого характера. И если в выставочной экспозиции или среде отдыха возможны вариации декоративных текстильных композиций, то торжественный и деловой общественные интерьеры, очевидно, требуют декоративно-тематических решений.

При всем разнообразии видов современного советского гобелена незыблемой должна оставаться его гуманистическая основа, его ориентация на контакт с человеком, на удовлетворение возросших духовных и материальных потребностей людей социалистического общества.



Варвара
Савицкая

А
П
О
Ф
Е
О
З
К
Р
И
З
И
С
А

Международные
выставки
гобелена

Сегодня достижения и открытия отдельных художников быстро становятся достоянием всей художественной практики. Этому в немалой степени способствует поток информации, предоставляемой средствами массовой коммуникации. Огромную роль играют и международные выставки разных жанров искусства, на которых происходит активный обмен творческими идеями и художественно-техническими средствами искусства.

Практика международных выставок современного искусства в Венеции, Париже, Сан-Пауло, систематически знакомящих с новейшими течениями в живописи, скульптуре, графике, показывает, что подобные смотры представляют значительный интерес для художников разных стран. И не только для станкового искусства: традиционными стали также международные смотры отдельных видов искусства: Квадриеннале сценографии — в Праге, выставки керамики — в Валлорисе и Фаэнце, Биеннале гобеле-

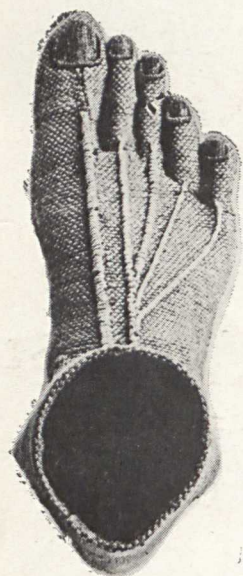
гинальным, любой ценой привлечь к себе внимание.

Так мнимая свобода от всего на свете оборачивается реальным порабощением творческой личности. Провозглашаемая независимость от общественной и национальной принадлежности несмотря на разнообразие пластических и технологических средств приводит к единообразию творческих индивидуальностей. «Характерные черты этого искусства — безыдейность и непротивленчество, отсутствие активного отношения к жизни общества или же самостоятельное разрешение общественных проблем...»¹.

Участие всех видов художественного творчества в буржуазном обществе не избежал и гобелен — один из наиболее развитых и популярных жанров современного декоративного искусства. Современный гобелен представляет собой синтетический жанр, который находится на стыке нескольких видов творчества — ткачества, живописи, скульптуры, сценогра-

но это проявилось на истории Биеннале гобелена в Лозанне. Самая представительная среди аналогичных выставок в разных странах, эта экспозиция стала своеобразным «сейсмографом» современного зарубежного гобелена. Поэтому об эволюции его, о том, насколько подвержен он смене концепций, капризам моды, конъюнктуре капиталистического рынка, можно с достаточной полнотой и точностью судить по эволюции самой Биеннале.

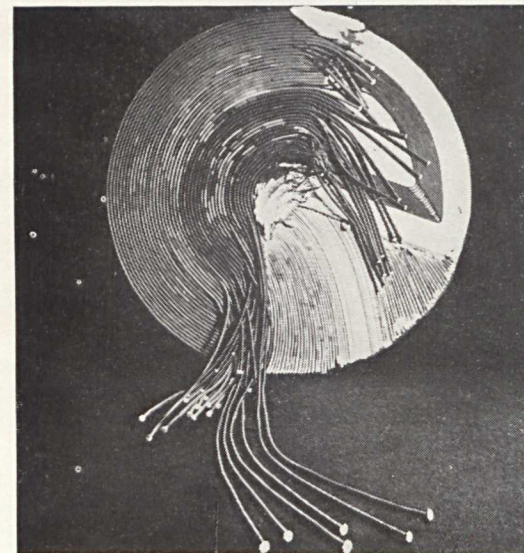
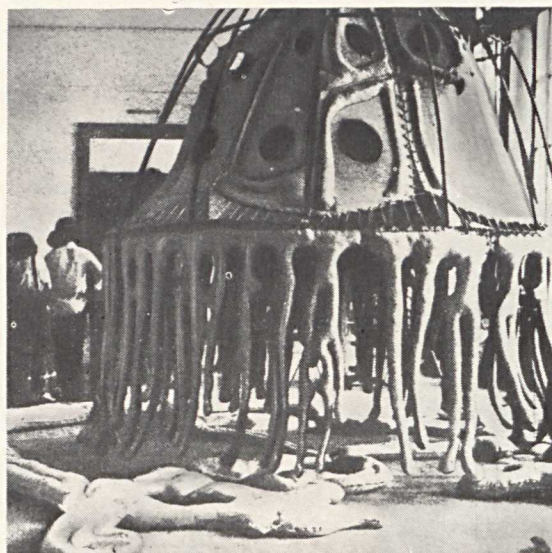
Напомним ее основные вехи. Со времени первой Биеннале прошло уже четырнадцать лет, и за этот период она претерпела серьезные изменения. Задачей Биеннале, инициаторами и организаторами которой были Жан Люрса и Пьер Поли, согласно разработанному ими уставу, был «поиск работ, которые являются выражением эпохи, выражением постоянного движения и перемен, происходящих в жизни и искусстве». Уставы Биеннале, фиксируя изменения требований к технике исполнения экспона-



Эмблема
7-й Международной
Биеннале
гобелена в Лозанне.
1975

Кьелль Мардон
Гунвальдсен
(Норвегия).
Шатер для людей.
1974—1975

Шейла Хикс (США).
Любимая жена
занимает все
его ночи.
1973



на — в Лозанне. Именно эти показы современного художественного творчества наглядно демонстрируют как плодотворность подлинных открытий отдельных художников, так и ущербность, тупиковость многих «псевдоноваторских» откровений.

Было бы наивно полагать, что, как уверяют западные критики, этот ускоренный процесс обмена направлен лишь на поиски новых форм пластического языка и, следовательно, не затрагивает идейно-содержательной стороны искусства. На самом деле и сам художник, и акт творчества в столкновении с буржуазной действительностью неизбежно подвержены закономерностям развития буржуазного искусства. Поэтому пресловутая «свобода самовыражения», якобы безграничные возможности поискового эксперимента на поверку оказываются изматывающей системой, при которой лихорадочные усилия художников направлены к одной единственной цели: быть самым ори-

фии, — со всеми завоеваниями и издержками каждого из них. В связи с этим он подвержен сильному влиянию упадочнических и формалистических течений, которыми заражено буржуазное станковое искусство.

Следует заметить, что процесс интеграции искусств, характерный для сегодняшнего дня, направлен прежде всего на создание материально-духовной среды, окружающей человека, и это в основе своей положительный принцип. Гобелен же с каждым годом становится все более и более активным компонентом среды, и поэтому некоторые экспериментальные попытки организовать среду, принимаемые в последнее время многими зарубежными художниками гобелена, представляют определенный интерес и для нас. Однако, к сожалению, нередко они находят выход в формах, которые дискредитируют идею и заводят в тупик самого автора.

Наиболее явственно и последователь-

тов, последовательно отражали картину перемен в современном гобелене. В уставе 1-й Биеннале (1962) фигурировали лишь две техники: гобелен и обюссон; к уставу 2-й (1965) уже были добавлены полугобелен, вышивка и аппликация; устав 5-й (1971) допускал включение «современных настенных панно, выполненных разными способами и в разной технике».

Организаторы Биеннале полагали, что она станет смотром всемирного возрождения классического гобелена на новой основе — как своего рода монументальной текстильной стенописи, навсегда и прочно связанной с плоскостью несущей стены. Однако произошло непредвиденное. Очень скоро на Биеннале возобладали невиданные ранее текстильные композиции крупной, энергичной структуры и дерзкого смешения разных материалов: шерсти, овечьего руна, льна, сизаля, конопляных и пеньковых шнуров. Это решило судьбу дальней-

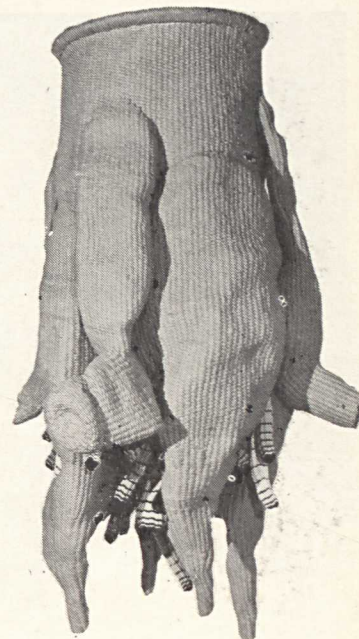
пих Биеннале: вслед за ткачеством жюри стало допускать на выставку также «разные виды плетения и вязания пряжи». Уже на 3-й Биеннале появились пространственные текстильные конструкции. Эти работы, названные «текстильной пластикой», ознаменовали начало серии дальнейших экспериментов в этом направлении художников разных стран. 6-я Биеннале (1973) во многих отношениях стала кульминацией. Тогда выяснилось, что к современному зарубежному гобелену невозможно применить сколько-нибудь стройную систему оценок. Это сказалось уже при попытке определения предмета выставки. Большинство экспонатов не только отступало от законов классического ткачества, но сохраняло лишь чисто этимологическую связь с терминами «гобелен» или «ткань». По отношению к ним оказалось невозможно применить вообще какие бы то ни было критерии эстетической оценки — явление чрезвычайно распространенное в любом виде со-

опыты по конструированию пространства при помощи подвесных структур из шнуров или нитей. Таковы, например, аксонометрические конструкции «Сетчатый» (Гего, Венесуэла), «Закрепленный мираж» (Лиз Рестаинер, Швейцария), «Существование ни в чем» (Мицуко Такигава, Япония).

Другая тенденция современного зарубежного гобелена как будто диаметрально противоположна первой, ибо, стремясь к максимальному выявлению свойств материала, нацелена прежде всего на выявление подчеркнута натуралистических качеств — бытия, природы, материала. Устроителями выставки отмечалась особая ценность этой тенденции «в эпоху общего тяготения искусства к дематериализации и смещения регистров в сторону чистого интеллекта и концепций». Именно в ней они усматривают залог будущего обновления современного гобелена.

В действительности же все эти так называемые «экологические», «гене-

куссства как художественного явления. Как известно, поп-арт — конгломерат множества неоднородных идейных и формальных тенденций, объединяемых общим недовольством абстракционизмом, бесплодностью и отвлеченностью его решений. Предметность, пришедшая на смену нефигуративности, культ конкретности, культ вещи, сменившие отрицание материального предмета — все это представлялось возвращением гуманизма в пластическое искусство, возвращением искусства — человеку. Художники гобелена, искусства, принадлежащего также и материальной культуре, поддались искушению этого мнимого возвращенного равновесия. Очень скоро выяснилось, однако, что якобы вновь обретенный образ мира современной цивилизации — это образ мира не единого, а безнадежно расчлененного, мира непонятного, чужого и враждебного, мира, построенного из элементов мнимой близости и будничности. Практика ведущих деятелей этого направления —



временного западного искусства. Пытаясь найти выход из такого затруднительного положения, жюри приняло компромиссное решение: отныне считать гобеленом «предмет, выполненный разнообразнейшими средствами и в любой технике, основой которой является переплетение». В последней, 7-й Биеннале (1975) явственно обозначились две основные тенденции. Одна, названная устроителями выставки «возрождением пуризма», выражалась в «нарочитом обращении к почти агрессивной геометрии». «Заманчиво назвать эти таписерии концептуальными, — читаем мы во вступительном тексте к проспекту выставки, — перенесенные в иные условия (в интерьере) они становятся решающим фактором, как будто текстиль, пресытившись ощущениями материальности, вступает в союз с пустотой, организуемой чистым ритмом». Эта формулировка на деле означала чисто лабораторные, большей частью сугубо отвлеченные

«экологические», «антропологические» композиции оказывались ничем иным, как программным поп-артом: «Лист савойской капусты» Карлы Мюнстерс (Голландия), «Комплимент природе» Ганса Видмана (ФРГ), «Повешенные» Сусанны Роландо (Аргентина). Вся история лозаннских Биеннале свидетельствует о вполне реальной опасности, угрожающей современному зарубежному гобелену: оказаться захлестнутым, задавленным потоком непрерывно возникающих на Западе течений-однодневок. Ведь именно эта боязнь — отстать от моды, выйти из обоймы «признанных», потерять покупателя — не позволяет художнику в буржуазном обществе сосредоточиться на своем творчестве, вынуждая лихорадочно приспосабливаться к требованиям постоянно жаждущего новинок рынка.

Печальным парадоксом Биеннале стало обилие работ, идущих по пути поп-арта и концептуализма, пропагандирующего полное отрицание ис-

Роберта Раушенберга, Клааса Ольденбурга, Андре Вархола — раскрыла зияющую пропасть глубочайшего пессимизма поп-арта как смутного и тщетного протеста художника против античеловеческого в своей основе культа потребления — культа «общества процветания».

Те же ощущения гнетущей тревоги, смутного беспокойства, наконец, просто отвращения к реальному миру рождает и знакомство с поп-артовским гобеленом.

В гобелене художники с равным усердием испробовали все разновидности поп-арта: ассамбляж, хэппенинг, энвайронмент, мультиплэ. Ассамбляжи (буквально «смесь») американской художницы Шейлы Хикс останавливают зрителя шоком, вызванным неожиданным сопоставлением коллажей, выполненных из разных материалов и в разных техниках. Следует отдать должное ее доскональному знанию технологии народного ткачества разных стран —

Кароль Вестфаль (США). Нулевой рост популяции. 1972

Элли Воссен (Нидерланды). Семь плюс один. 1975

Йоиси Оноги (Япония). Танцующий осьминог. 1975

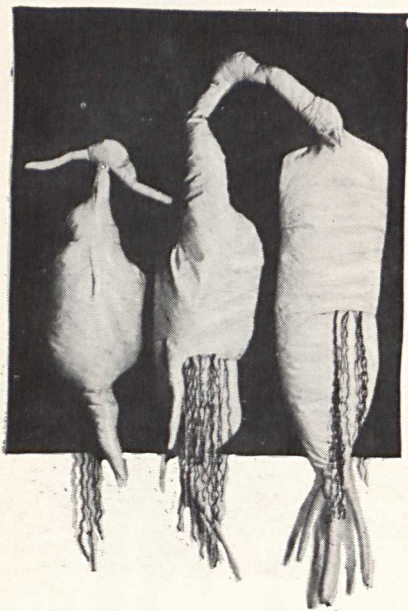
Индии, Мексики, Перу, Марокко. Она широко использует в своих работах разнообразнейшие традиционные приемы — например, способ, каким мексиканские народные мастера обвивают нити основы или заплетают их косичкой наподобие шнура. Изучение древних цивилизаций американского континента и сравнение их с немногими сохранившимися сегодня народными ремеслами индейских племен дало ей возможность ввести в современный обиход новое, отличное от европейского, понятие «ткань» — и по структуре переплетения (обмотка нитей, свободно висящие кисти, равная толщина основы и утка), и по применяемому сырью (плетение из кожаной тесьмы, древесных материалов, листьев кукурузных початков и т. д.). Работы Шейлы Хикс и ее последователей зарубежные критики сравнивают с «настенными панно, которые украшают Дома собраний в Новой Зеландии, с церемониальными накидками обитателей Гебридских остро-

мажной и шелковой пряжей, а также металлической нитью. Концы шнуров, свободно выпадающие из диска, приставленного к стене, должны, по видимому, олицетворять контраст гибкости и жесткости, подвижности и застылости. При виртуозности технического исполнения работы Хикс удручают извращенностью фантазии и навязчивой физиологичностью восприятия мира.

Собственно, эти ассамбляжи уже близки к хэппенингу (буквально «событие»), ибо содержат в себе преднамеренность и претенциозность действия, рассчитанные на активное восприятие (или неприятие) публикой. Такие гобеленовые «представления» состоялись и на 7-й Биеннале в Лозанне, и на 1-й Триеннале в Лодзи. Именно как курьез, как неуместная шутка воспринимались зрителем и превосходно связанные из узорчатой шерстяной пряжи «Брюки для гиганта — если б только его встретить» Кирсти Рантанен (Финляндия) или добросовестно, со всеми

(Бельгия) — на Триеннале в Лодзи. Ту же функцию «мягкой среды», подвижной, иногда ажурной, иногда плотной, могут исполнять и пространственные конструкции типа мультипль, скомпонованные, как говорит само название, из ряда структур, которые можно повторять до бесконечности, пока в них есть надобность — например, «Пять рек» Франсуазы Гроссен (Швейцария). Все же следует отметить, что на последних международных показах гобелена наблюдается спад интереса к «мягкой среде». Однако в целом поп-арт прочно завладел и этой областью современного зарубежного искусства. Неудивительно, что рекламный плакат 6-й Биеннале в Лозанне столь символично демонстрировал акт «десакрализации»: из раскрытой консервной банки с надписью «6-я международная Биеннале гобелена» напористо и назойливо выплещивается рулон плетенки из шнура.

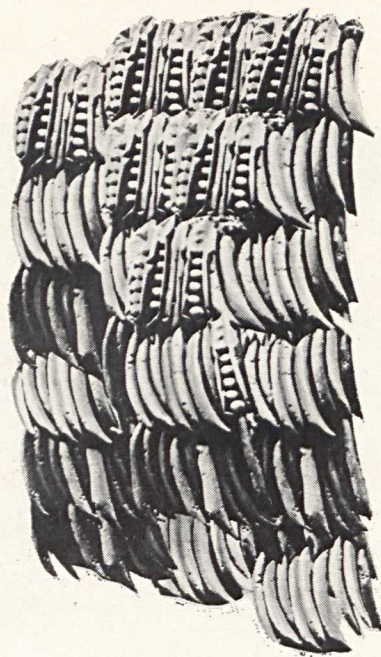
Характерно, что, если для 6-й Биеннале в Лозанне символом оказались



Элизабет ван ден Аккер
(Нидерланды).
Корневища. 1973

Бернадетт Ламбрехт
(Бельгия).
Сад. 1975

Арчи Бреннан
(Великобритания).
Телевизор
Мухаммеда Али.
1975



вов, с коврами из растений Перу, Мексики, Полинезии, какими они сохранились в Музее Человека или в Британском музее»².

К сожалению, интереснейший опыт использования народных национальных традиций не только не стал преградой на пути многих сомнительных концепций современного формотворчества Шейлы Хикс, но был применен ею лишь как один из составных элементов новообразований. Подобно последователям концептуализма, обычно сопровождающим свои заумные комбинации многословным псевдонаучным философствованием, Шейла Хикс дает своим работам изощренные названия: «Шестая реинкарнация молитвенного ковра», «Трапедия из Кристобая». На 6-й Биеннале была представлена композиция с двусмысленным названием «Любимая жена занимает все его ночи»: большой (диаметр 4 м) диск, заполненный почти точно по спирали льняными шнурами, обвитыми бу-

подробностями вытканый... муляж телевизора («Телевизор Мухаммеда Али» Арчи Бреннана, Великобритания).

В гобелене подчас трудно отделить хэппенинг от энвайронмента (буквально «окружение») — настолько тесно переплетаются две разновидности. Смысл энвайронмента — создать «мягкую среду», которая могла бы не только подвести к проблеме ансамблевого решения среды, но и создать определенные условия для общения-игры, общения-забавы. В эпоху далеко зашедшей театрализации пластики такие предложения могли бы представить некоторый интерес, не будь эти работы столь откровенно близки сценической бутафории. Таковы «Сфера» Марка Банковского (Франция), «Шатер для людей» Кьелля Мардона Гунвальдсена (Норвегия), «Трансильвания» Ритци и Петера Якоби (ФРГ) на Биеннале в Лозанне, «Формы в гибком пространстве» Тапты Веруш-Ковальской

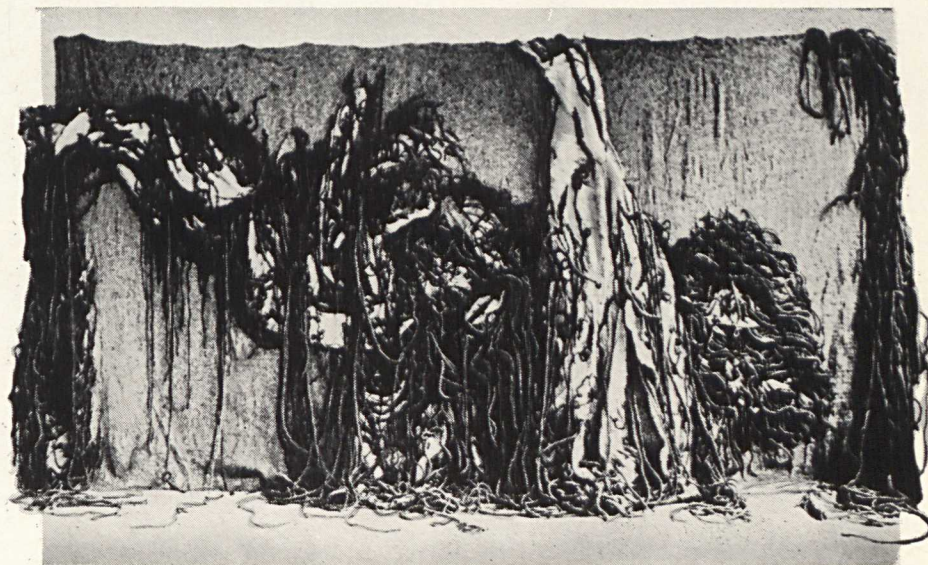
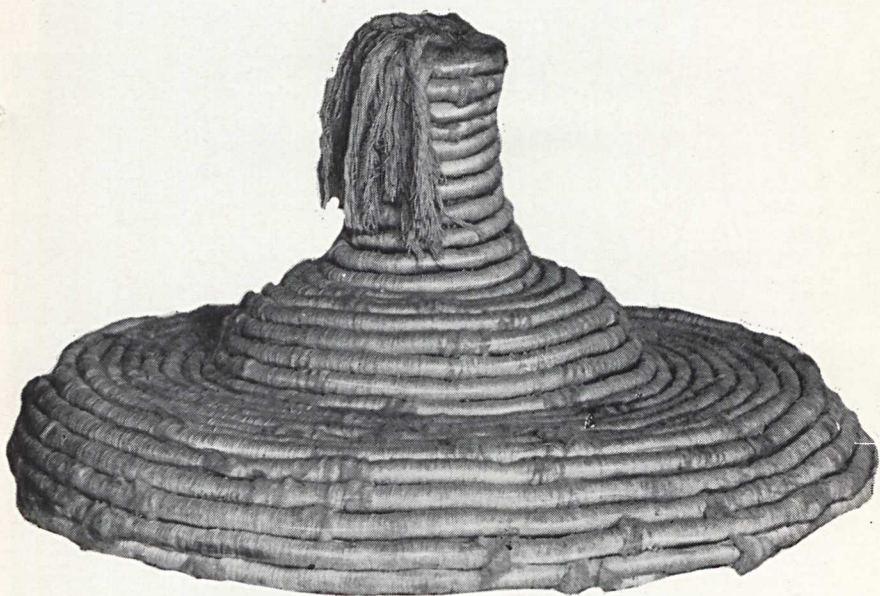
«консервы», то для 7-й таким символом стала плетеная... человеческая ступня с натуралистически вылепленными сухожилиями и ногтями и зияющей пустотой на месте предполагаемого сустава. И если первый знак-символ мог еще вызвать подобие усмешки, то второй несет в себе уже нечто определенно зловещее. Тем более, что последняя, 7-я Биеннале проходила под негласным лозунгом «обращение к среде». «Корневища» Элизабет ван ден Аккер (Голландия), «Капуста» Дениз Дориа и Мари Молинье (Франция), гроздь зеленого горошка из «Сада» Бернадетт Ламбрехт (Бельгия), «Лес» Деббы Мосс (США) в откровенно поп-артовской традиции напоминали зрителю, что «проблема фотосинтеза занимает не только ученый мир», как пытался отшутиться автор вступительной статьи к каталогу. Отсюда — и ставшие популярными на Биеннале термины: «экологический» гобелен, «экологическая» компози-

ция. К ним относили и те работы, которые были названы «антропометрическими». При этом подчеркивалось, что теперь формы органической природы используются художниками не как непосредственный источник изображения — они лишь открывают дорогу для субъективистских вариаций на тему человека или растения. Точно определяя это явление как «сумеречное», автор каталога все же пытается оправдать его ссылками на «путь, которым образы приходят к нам посредством массовой коммуникации и в частности — через телевидение», подразумевая под этим, по видимому, уродливые формы, принимаемые массовой культурой. Но вот перед нами цикл «Искажения» польской художницы с мировым именем, одной из зачинательниц современного пространственного гобелена — Магдалены Абаканович. Цикл состоит из 12 человеческих фигур без голов, в одинаково безжизненных позах восседающих на металлических табуретах. Муляжи, выполнен-

скульптурных средств выразительности»⁴. С этим нельзя не согласиться, прежде всего потому, что стилистически этот апофеоз распада — распада формы, пластики, материи, личности, наконец, — полностью совпадает с устремлением многих известных современному миру авторов авангардистского искусства. Ближе всего в этом ряду оказываются работы некоторых современных западных скульпторов, особенно сторонников поп-арта. Последовательная дегуманизация искусства приводит к намеренному насилию над материалом, не свойственным скульптуре, который служит воплощению глубоко пессимистической идеи разрушения всего живого. И программа в общем та же, как ее провозглашает сама Абаканович в концептуальном тексте к «Искажениям»: «...человек принадлежит миру органических структур, его ритмам и законам — вопреки искусственному миру, который он создал сам»⁵. Программа как будто бы гуманистиче-

каз от создания произведений искусства в обычном смысле, но и отрицание визуальности искусства вообще. Ограничивая творчество только замыслом или демонстрацией какого-либо действия, концептуализм признает единственным средством выражения только чистую концепцию, выступая против всех канонов — и эстетических, и технических, и утилитарных, программно пользуясь внехудожественным языком. Таким образом, концептуализм можно считать своего рода ревизионизмом искусства, подвергающим тотальному пересмотру и отрицанию все художественные принципы и их взаимоотношенность.

В последние годы это течение исподволь завоевывало современную живопись и скульптуру. Ныне, как можно заметить по документации международных симпозиумов и выставок керамики, концептуализм все заметнее начинает вторгаться и в область декоративного искусства. Достаточно отчетливо проявилось это и на 7-й



ные из мешков и шнурков, обнаруживают сходство с полуразложившимися трупами, с которых к тому же наполовину содрана кожа, обнажившая кое-где сеть сплетений — то ли сухожилий, то ли кровеносных сосудов. Поблизости валялись и полураспоротые головы, а все вместе заставляло представить фантастическое побоище то ли на кладбище, то ли в анатомическом кабинете. Что это — поп-арт? Концептуальное искусство? И то, и другое сразу, это не подлежит сомнению. Вызывает удивление лишь то, что эта работа оказывается на выставке гобелена — ведь, как отмечают даже сами польские критики, «все это... ведет к слишком очевидному выводу, что творчество Абаканович — того же ряда и масштаба, что и произведения самых видных новаторов искусства сегодняшнего дня»³. То же самое отмечают и западные исследователи: «Ее работы нельзя назвать ни линейными, ни живописными. Она говорит скорее языком

ская, как будто бы стремящаяся возратить человека природе — но ценой полного освобождения его от всех и всяких завоеваний цивилизации и собственно от всего человеческого. Несомненное пластическое дарование Абаканович, магия имени первооткрывателя современного текстиля в его новом качестве действуют завораживающе на многих поклонников всего нового. Тем опаснее ее влияние, и тем большего сожаления достоин выбор пути, по которому направила свой талант Абаканович. Потому что творчество этой художницы, посвятившей свои способности неверной, призрачной практике поп-арта и концептуализма, все более и более пропитывается ядом нигилизма, беспросветного отчаяния и в конечном итоге — отвращения ко всему человеческому.

Вряд ли случайно обращение Абаканович к концептуализму. Ведь основной чертой этого направления является не только программный от-

Биеннале гобелена в Лозанне, в меньшей мере — на 1-й Триеннале в Лодзи. В Лозанне — это претенциозные работы Анны из Нидерландов («Мое место у стола»), Кароль Вестфаль из США («Нулевой рост популяции»), Элли Воссен из Нидерландов («7 плюс 1»); в Лодзи — дешевая многозначительность ящика с тканью с глубокомысленным названием «Документ путешествия» Аны Лунас из Румынии. Литературно-философская основа, часто с трудом прочитываемая, не оказывает благотворного влияния на пластическую выразительность произведения.

В связи с этими работами уместно было бы напомнить и о работе, с которой выступила на предыдущей, 6-й Биеннале в Лозанне Абаканович. Конструкция ее носила название «Шнур, его проникание, внедрение и ситуация в пространстве». Поскольку этот акт, как всякую «акцию» концептуализма, желательно видеть воочию, для большей убедительности

Кеико Фуока,
Мисико Сакума
(Япония).
Белая мандала.
1975

Ритти и Петер
Якоби
(ФРГ).
Трансильвания.
II. 1973

предоставим слово очевидцу — польскому искусствоведа Ирене Хумль: «Конструкция тянулась через несколько залов, выходя через окно на открытое пространство прилегающего к музею сада.

Огромная катушка — такая же, какие используют для наматывания уличного кабеля, — явилась центральным пунктом этой композиции из черного каната. Обмотанный несколько раз вокруг катушки шнур полз по полу и лестнице, громоздясь затем в вестибюле, после чего покидал музейное помещение и в виде натянутого, как для циркового представления, каната высоко над головами зрителей продолжал свой путь в садовом пространстве»⁶. Автор сообщает также о небольшой заметке, появившейся на следующий день после вернисажа в одной из газет Лозанны, где это «произведение искусства» ехидно комментировалось как намеренная забывчивость бригады электриков — «единственный досадный недосмотр на фоне поистине великолепной экспозиции». Не напоминает ли вся эта фантазма-

К области декоративного искусства — и в особенности к гобелену — это имеет самое прямое отношение. Текстиль — это почти синоним человеческой среды, это его вторая природа. Поэтому отрыв текстиля от человека, придание ему свойств, враждебных человеку, воспринимается особенно вопиющим диссонансом. Свобода, завоеванная гобеленом, начинает сегодня оборачиваться своей обратной стороной — лабораторной стерильностью и холодом. Это уже начинают понимать даже самые безоговорочные сторонники «переворота» в гобелене за рубежом: «Многообразие форм, приписываемых сегодня гобелену, растет, но одновременно сокращается число свойств, их объединяющих. Текстиль усложняется пространственно и структурно, но его гуманистические завоевания уменьшаются. Некоторые текстильные композиции поглощают зрителя, и он, бродя среди массы волокон, становится его частью и соучастником — однако это соучастие чаще всего не поднимает температуры контакта. Пуб-

о функции произведения современного декоративного искусства, в особенности гобелена.

Постановка и решение этих проблем представляется нам первоочередной задачей, тем более, что решить их возможно, лишь объединив усилия критиков со специалистами разных областей знаний — философами, социологами, психологами. Ситуация усложняется еще более цепкостью многообразных проявлений модернизма в современном творчестве. Он разъедает не только искусство буржуазного общества, но делает попытки проникнуть в творчество художников ряда социалистических стран: Польши, Чехословакии, Румынии, Югославии. Поэтому нам представляется одинаково вредными и безоговорочная всеядность, и тотальное отрицание. Только вдумчивый анализ всей сегодняшней практики может принести наибольшую пользу в непримиримой борьбе с проявлениями модернистских концепций, чтобы защитить от их губительного воздействия прогрессивные завоевания худо-



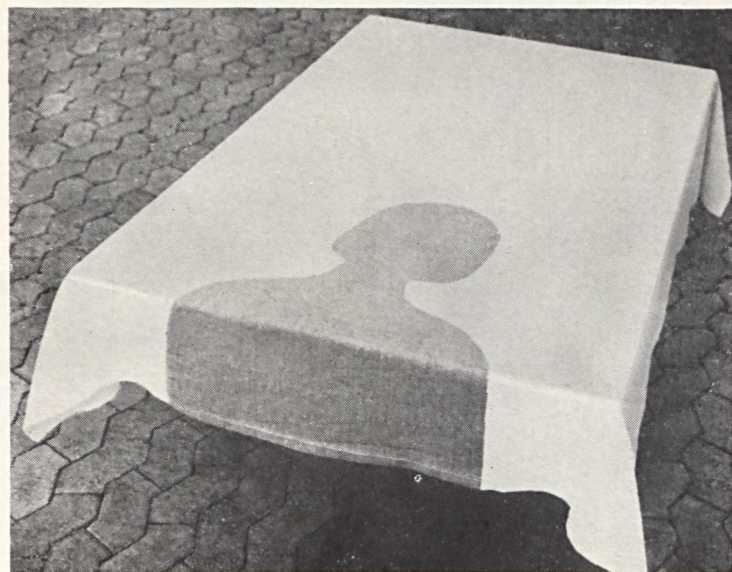
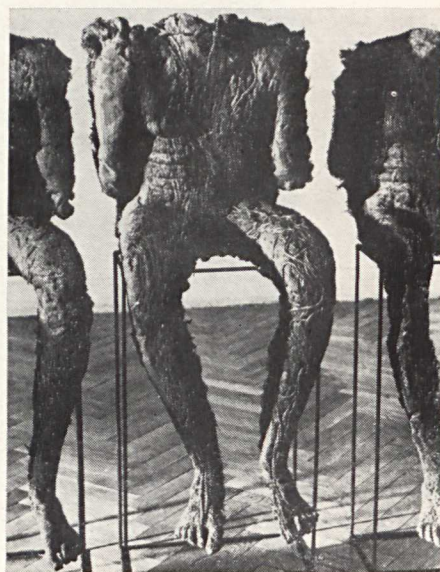
Кирсти Рантанен (Финляндия). «Брюки для гиганта — если б только его встретить». 1975

Магдалена Абаканович (Польша). Из цикла «Искажения». 1974—1975

Анна (Нидерланды). Мое место у стола 1972—1973

На стр. 25 Жан Люрса (Франция). Бабочка. Фрагмент гобелена «Великий страх». 1952

Все текстильные композиции выполнены в авторской технике.



гория знаменитую «концептуальную акцию», более известную как сказка о новом платье короля? Все так, однако скрытый смысл этих достойных осмеяния действий и явлений отнюдь не безобиден. Ибо истинная суть их — сознательная или бессознательная дегуманизация искусства, какими бы суррогатами философских или эстетических концепций не прикрывались их авторы. Дегуманизация же искусства, как метко отмечает Атанас Стойков, «проявляется тройко: и как сильно выраженная тенденция пренебрежения человеческим изображением, особенно четко выявляющаяся в различных разновидностях абстракционизма, и как стремление показать человека опустошенным, извечно отчужденным либо сведенным к низшим подсознательным инстинктам, что можно наблюдать в сюрреализме, поп-арте и т. д., и как отказ от специфической, сильно выраженной гуманистической миссии, всегда присущей искусству»⁷.

лика массами посещает выставки текстиля, но быстро забывает об экспонатах»⁸.

И это очень показательно: плюсы и минусы «эмансипации текстиля» становятся причиной волнений не только специалистов, но и массового зрителя. И если последний ощущает пока лишь смутное беспокойство и неудовлетворенность, то специалисты начинают уже ставить проблемные вопросы:

о границах допустимой «свободы самовыражения» в гобелене и вообще в текстиле — ибо, как всякому производству декоративно-прикладного искусства, ему не положено вовсе забывать о функциональности, которая сейчас сплошь и рядом считается чем-то ненужным, лишним и в гобелене, и в керамике, и в стекле; о формальных и художественных критериях, которые должны предъявляться к произведениям современного декоративного и монументально-го творчества;

жественной культуры нашего времени.

Истинное обновление творчества не может осуществляться без позитивной программы, в основе которой неизменно должна быть мысль о человеке, о гуманистической среде для человека.

¹ Eva Kobylińska, IX Biennale sztuki młodych w Paryżu. Tendencje i postawy. — «Sztuka», 1976, N 1, стр. 38.

² Xavier Giles. La nouvelle tapisserie. — «L'Oeil», 1973, № 220, стр. 12.

³ Stefan Morawski, Glosa do twórczości Magdaleny Abakanowicz. — «Projekt», 1975, № 4, стр. 33.

⁴ M. Constantine, J. L. Larsen. Beyond craft: the art fabric. New-York, 1972, стр. 89.

⁵ 7^e Biennale tapisserie. Catalogue. Lausanne, 1975.

⁶ Irena Huml. Biennale w Lozannie. — «Sztuka», 1974, № 1, стр. 42.

⁷ А. Стойков. Гносеологические корни формализма в искусстве. В сб.: «Борьба идей в эстетике». М., 1974, стр. 51.

⁸ I Międzynarodowe Triennale Tkaniny. Łódź, 1975.

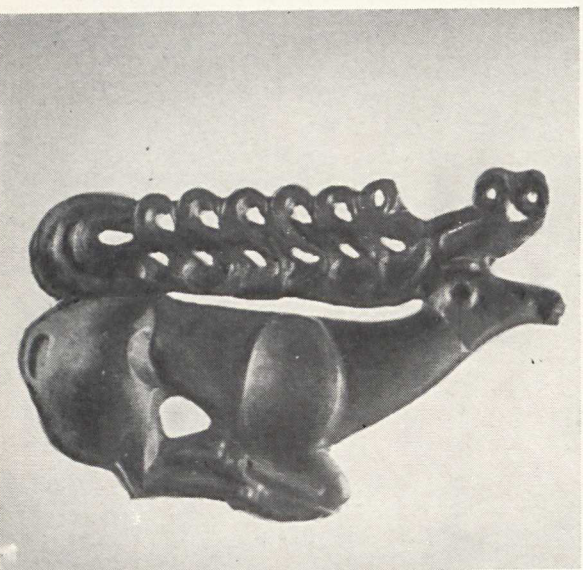




Бляшка
с изображением
скифов,
стреляющих
из лука. Золото

Бляха
с изображением
олени. Золото

Навершие
с изображением
грифона. Бронза



Мы идем на выставку вещей, сохранных в скифских курганах. Курганы возведены из земли — той земли, на которой жили скифы. Земли, которую они почитали!

Черноземная почва Северного Причерноморья стала их родиной. После многих веков продвижения из недр Азии скифы дошли до Причерноморья и обосновались здесь, соединив в своей державе влияния великих кочевых государств савроматов и саков и веяния культуры античных греков. Отсюда скифы уходили в далекие походы в царство хеттов, к границам Египта и в леса, где обитали славяне.

Скифы пересекали огромные пространства и свободно расположились в неимоверно длительном времени: первые скифские цари были современниками Тутанхамона, последние застали упадок Римской империи.

Но, находясь в постоянном общении с иными культурами, они сохранили поразительную верность в искусстве своему «звериному стилю». Рерих полагал, что они вынесли его из Центральной Азии и сберегли в новой земле своего обитания — в Причерноморье.

«Звериный стиль», виртуозно изображавший животных, прославил скифов. Но отчасти и сами скифы в глазах других народов обрели черты «звериного стиля». Геродот упирал на то, что они рядятся в шкуры животных. В этой трагедии древние всегда усматривали органическое единение человека и животного.

Сведения о звероподобии и примитивности скифов в конце концов стали устойчивым историческим апокрифом, где истина и вымысел оказались одинаково несущественны. В исторической памяти человечества открывалась ковыльная степь, где стоял кровожадный и абсолютно дикий скиф, в звериной шкуре, в звериной шапке, поглядывая в сторону будущей Европы раскосыми и жадными очами. Рядом с ним стоял его идол — каменная баба, образец примитивнейшего искусства, пособие при изучении отсталых цивилизаций. А в руках он держал меч, украшенный золотым изображением зверя. Все сходилось в этом портрете, кроме одного обстоятельства: изображение золотого зверя было выполнено с утонченным мастерством, выдающим искусство, свойственное высокоразвитым цивилизациям. Скифское золото разрушало устойчивую систему представлений и путало все карты.

*

Неясный и неяркий блеск привлекает наше внимание уже при входе в зал. Мы еще не видим, что там, в этих стеклянных ящиках, но нас влекут волны каких-то отблесков. Завороженные этим мерцанием, мы идем — возможно, даже вопреки нашей воле — не к сереньким столбцам объясняющих таблиц, а туда, к живому и теплоте, к бликам золотого прибора. Вот крошечные детали сбруи, называемые «ворворки», и грозные скифские мечи, превратившиеся в подобие черных крошащихся сухарей. Большие бляхи для щитов, исполненные в виде священных животных; сами щиты до нас не дошли.

Вот боги, будто бы известные нам по античному миру, — их облик канонизирован эллинами, их приметы разработаны до мельчайшего завитка на локоне. И тут же — смутные обобщенные лики могучих таинственных сил, направляющих жизнь во Вселенной.

Рядом с золотыми богами возлежат золотые олени. Ценителя экзотики на первый взгляд могла бы разочаровать их прозаическая натуралистичность. В зеленоватом золоте воспроизведены фигуры сильных, стремительных животных; скачущие олени, олени, застывшие в прыжке-полете, олени спящие. Но что-то остановит ваше внимание, что-то, нарушающее строгое соответствие природе: рога животных пышны, слишком пышны, неправдоподобно роскошны, похожи на гряду облаков или на дым степного костра. При ближайшем рассмотрении рога оказываются стилизованной стаей птиц.

Скифы видели мир свой густо населенным животными. Каждое золотое изображение животного оказывается в свою очередь миром, населенным животными: на копытах оленей затаились пантеры, так искусно «слившиеся с местностью», что мы их обнаруживаем, лишь приблизившись вплотную. Весь скифский мир так и кишит золотым зверьем: на украшениях — львиные морды, на конской упряжи — птицы; любая вещь скифского обихода покрыта легкими линиями, напоминая детские головоломки, где в сплетении штрихов нужно отыскать контуры зайца, замаскировавшегося от замаскированного охотника.

Согласно учениям древних цивилизаций, золото обладает многими свойствами: родством с солнечным светом, наделяющим землю энергией



Скифский курган

«Скифское»

Владимир Данилин, Ирина Уварова

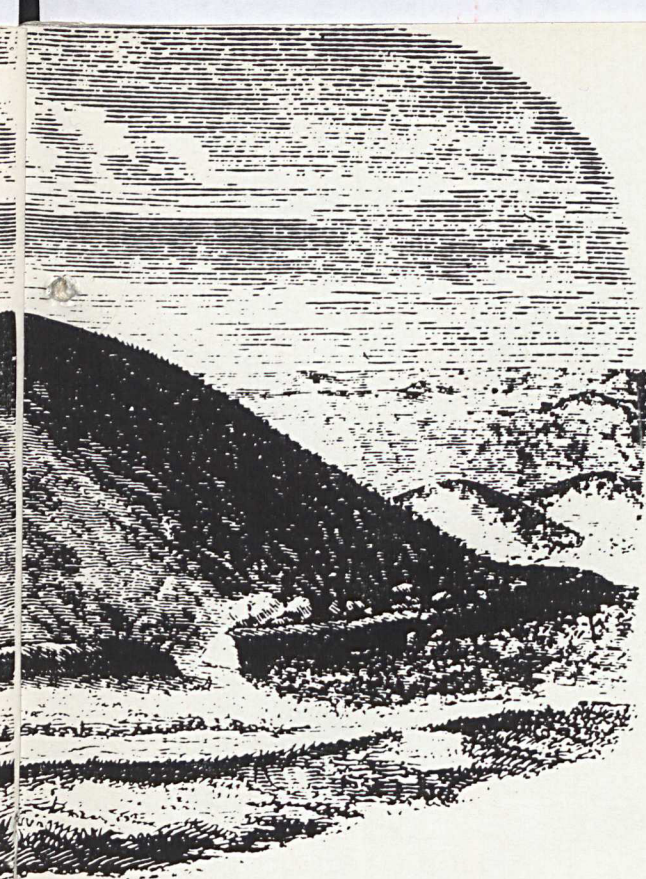
жизни; родством с водой, отражающей таинственные лики; родством с огнем, который согревал. Золото давало силу и власть над всем земным и свойство исцелять недуги. Мы же можем прибавить к этому списку еще одно свойство: золото обладает способностью ошеломлять. Этот материал оказался удивительно пластичным, податливым, способным передать обобщенный образ, способным допустить мастера до тончайшей детализировки.

Рассматривая золотую мимолетную улыбку богини, золотой глас гибнущего животного, исполненный тоски и ужаса, золотую сцену из мирного быта, — мы можем заподозрить скифов в том, что они обращались с этим благородным материалом с той свободой, с какой иной народ обращается с глиной (ведь выразили же трипольцы все, что их окружало, в глине). Золото, пожалуй, было в скифской эстетике универсальным материалом, в золоте можно было выразить все, что другие народы в разные времена выражали в мраморе, во фреске, в живописи.

Создается впечатление, что в скифских курганах найдено золота больше, чем в сокровищницах фараонов или во дворцах легендарных «китайских царей». Но ни в Египте, ни в Китае оно не таило в себе особой загадки: изощренные шедевры были постоянными спутниками цивилизаций, достигших блеска и величия, давших равномерное могучее развитие всем ветвям культуры и искусства.

Припомним хотя бы «золотое чудо» инков — сад, сделанный из золота, где воспроизводились деревья, плоды, птицы и ламы; здесь же стояла золотая часовня верховного правителя инков, здесь же совершал он магические сокровенные обряды. Но империя инков соответствовала своему «золотому чуду» — оно было естественным ее порождением, венцом развития философской системы, венцом развития искусства. Как же быть в таком случае со скифами? Ведь по уровню своего развития они были так далеки от всего, что связано с виртуозными золотыми изделиями, что Геродот говорил, будто бы золото для них добывают грифоны... Допустим. Но кто же переводил добытое золото в производство искусства?

Ведь для создания вещей столь совершенных требовалось исключительное владение всеми сторонами тореvтики — и литьем, и штамповкой, и чеканкой. Это было под силу только ре-



ЗОЛОТО»

месленнику высокого класса. Нет ничего удивительного в том, что некоторые исследователи предполагают во многих скифских изделиях авторство греческого мастера².

Теория о греческих мастерах прекрасно ложилась на устоявшееся представление как о скифе, так и об эллине. Человечество хорошо усвоило два поучительных примера из прошлого: скиф был настолько же дик, насколько грек цивилизован. С течением времени в нашем сознании оба приблизились к идеалу. Эллин располагал высокоразвитым искусством, давшим шедевры Фидия, скиф сохранил верность каменным идолам. Эллин дал миру образцы цивилизованных богов, боги скифов были дикими существами со змеями вместо ног. И так далее. И все-таки вся история искусства научила нас чувствовать, когда художник прикоснулся к чужой жизни и когда он воссоздает нечто, имманентно присущее его личному, его сокровенному существованию. Тогда нам придется расстаться с привычным представлением об абсолютной цивилизации и абсолютном варварстве и предположить, что духовный мир скифов очень близок к греческому духовному миру. Близок не только благодаря заимствованию образов или имен³. Скифы близки грекам по своим взглядам на жизнь, на смерть, на устройство мира.

Отыщем в экспозиции золотое изображение скифской богини со змеями вместо ног: это образ, отнюдь не чуждый грекам. Он восходит к доолимпийской античной мифологии — к семейству титанов. Эллины, признавшие власть победивших олимпийцев, забыли о своих бывших божествах; забыли, что титанида Медуза-Горгона, обезглавленная Персеем, некогда представлялась им прекрасной и юной, причастной к самым могущественным явлениям бытия⁴. Эти смутные сведения, уцелевшие в античной мифологии, напоминают нам о долгом периоде, в течение которого греки поклонялись нестройным кудрявым олимпийцам, а змееногим химерам, страшным, но прекрасным своей силой и соответствием сокровенным импульсам жизни. О таком мире как раз говорят нам изображения скифских богов, воплощенные в золоте, серебре и бронзе.

За этой общностью скифского и греческого фольклора стоит нечто, связывающее эти культуры более крепкими, более кровными связями. Есть основания полагать, что, принадлежа изначально к кругу индоиранских народов, они

восприняли именно это общее представление о мире.

По отбору, продиктованному нашими вкусами, венец творения скифского мира составляют три предмета, особо выделенные в экспозиции: золотой гребень, сферический сосуд из золота и золотая пектораль.

На гребне, который считается шедевром греческого ювелирного искусства, изображена на первый взгляд — лишь кровавая схватка бойцов, а ниже — ажурный фриз. Но это не просто фриз: под массой, образованной сражающимися телами, притаились львы, свернувшиеся упругими сгустками золота. Они как бы обитают в подземном мире, незримом для смертных. Отметим в скобках одно поразительное свойство ювелирных изделий скифских курганов: при том, что это великолепные миниатюры, они одновременно обладают какой-то особой монументальностью: рассматривая гребень, понимаешь, что он выдержит любое увеличение. Он может быть увеличен до размеров могучей скульптуры, он может быть возведен на площади любого большого города. Таким свойством обладают, как правило, вещи, которые делались как мир.

Другой экспонат нашей произвольной триады — сферический сосуд. Он состоит из двух полушфер, разъединенных широкой полосой, покрытой изображением сцен из скифской жизни. На сером холодном фоне скромные фигуры скифов сияют, как звезды на старинном глобусе небесной сферы. При абсолютной реалистичности любого движения каждая фигура как бы вписана в невидимый округлый медальон, подчинена гармонии сферы, ее ритмам. Ниже изображения располагается фриз, который можно прочесть как бесконечное переплетение змеиных тел — деталь крайне важная для индоиранской космогонии.

Наконец, третья вещь, самая замечательная из всего, что подарили человечеству курганы, — золотая пектораль.

Гребень был найден в кургане Солоха в 1912—1913 годах, сферический сосуд — в кургане Куль-Оба в 1830 году, а пектораль обнаружена в 1971 году. В каком-то смысле можно сказать, что каждая из этих находок отражает наше восприятие древнего мира, каким оно было в тридцатые годы прошлого века, десятки годы нашего и каково оно в семидесятые. Чудесным образом всякий раз земля предоставляла именно ту вещь, к осознанию которой мы были подготовлены.

Лишь только к семидесятым годам наука выработала некую модель для представления о том, что изделия древнего мастера таит в себе идею космической целостности мира.

Находка пекторали оказалась как нельзя более кстати.

И гребень, и сосуд производят впечатление вещей, решенных чрезвычайно лаконично. Но пектораль — другое дело.

Нам кажется, что поверхность предмета перегружена, что мы видим исключительно приближенное к действительности воплощение видимого мира, что здесь есть все сразу.

Верхний ярус образует сцены из жизни людей, нижний — из жизни животных, средний — растительный фриз. Верхний привлекает своей обычностью и спокойным ритмом, нижний — экзотической страстностью и кипучим драматизмом.

Со спокойным интересом мы рассматриваем скифов, обитателей верхнего «этажа», занятых своими не простыми и не слишком сложными делами. Нам понятны их неторопливые занятия. Мы благодарны мастеру, который сохранил для нас мгновения жизни своих современников в жанровой (с нашей точки зрения) картинке. Полную противоположность являют картины нижнего яруса: дикая, в полном смысле слова, звериная ненависть хищных чудовищ, кажется, излучается в каждом отблеске от этого бурного золотого потока сцепившихся в смертельной схватке фигур. Мы различаем мельчайшие детали — остекленевшие от ужаса и предсмертной тоски глаза пожираемых лошадей, и даже волосы на хвостах несчастных животных; беспомощно подвернувшееся копыто, возбужденно напрягшиеся в азарте борьбы перепонки на динозавровых шеех сказочных чудовищ, секции их мощных крыльев.

А между миром людей и миром животных — полоса растений. От центра — крупного красивого цветка — упругими волнами разбегаются травы.

Что означает сочетание столь различных сцен, разделенных растительной «заставочкой»? Ну, естественно, реальное скифское бытие как оно есть, это раз. Внизу, скорее всего, обитают чудовищные божества скифов.



Бляшка с изображением богини. Золото

Навершие с изображением богини. Бронза

Наш взгляд скользит по избыточным деталям пекторали, с нижнего яруса ожерелья на верхний... Гораздо позже мы замечаем, что легкость нашего путешествия по миру пекторали предполагает наличие некоторого проторенного пути, иначе говоря, маршрута и замысла.

Естественно, эти рисунки, которые для нас — фрагменты трех разных стилистических пластов, трех различных рядов изображения, для древнего мастера были связаны между собой внутренней связью. Можно без особого риска предположить, что они — обличка ядра, являющего собою космос.

Припомним космогонию индоиранских народов, попытаемся с ее помощью понять, что хотел сказать древний мастер, создавая эту пектораль. Земля, обитаемая человеком и животным, со всех сторон соприкасалась с магическим пространством, насыщенным энергией, нисходящей на землю. Соединяясь с творящей силой земли, она сообщала ей способность порождать и поддерживать жизнь.

Теперь архитектура пекторали предстает перед нами как амулет, сообщающий его владель-





Деталь пекторали
(верхний ярус).
Золото
(внизу)





Обкладка колчана
со сценой терзания.
Золото



Деталь пекторали
(верхний, средний
и нижний ярусы).
Золото





Блюдо
с изображением
богини. Серебро

Фигура пантеры.
Золото

Бляха
с изображением
пантеры. Золото

Бляха
с изображением
кабана. Золото



цу магическую власть и безопасность, как золотое подобие месяца, спустившегося, чтобы прикрыть своими золотыми рогами грудь и плечи воина и жреца. И как волшебное подобие мира, обуславливающее его силу и неуязвимость. Она содержит все элементы скифского мироздания⁵. Очевидно, скифы верили, что, покрывая поверхность предмета сакральными знаками, они придают ему новые свойства. С того момента, как магический знак появился на поверхности вещи, в ней начинается сложная реакция. Изображение становится свойством вещи, выявляет то существенное в предмете, что было скрыто в нем до того момента, когда изображение и предмет соединились в таинстве создания. И менялась функция предмета. Золото, взятое в необходимых пропорциях, пережившее превращение в огне, восприняло магические знаки, отныне связавшие людей с вечной жизнью Вселенной.

Глаза скифских оленей смотрят на нас внимательно, их ноздри все так же чутко втягивают воздух. Там, где современный реалист изобразит одного из оленей, обитающих в чаще, древний художник, можно сказать, писал своего рода обобщенный портрет «выдающейся особи»: это был не просто олень, а Великий Олень. Вещь, отмеченная изображением оленя, в некотором смысле посвящалась сакральной зоне, где мог обитать Великий Олень. Эта зона взаимосвязана со всем остальным в мире, в космической целостности. Каждая деталь (как в жизни, так и в ее изображении) является частью мира, и ничего нельзя изменить, не потревожив другого.

И нам по-новому открываются сцены верхнего яруса пекторали, которые мы приняли поначалу за своеобразные «зарисовки с натуры»: это сцены бытия героев в вечности.

Цветение жизни на степных просторах занимало сердцевину мира скифов. Оно же заняло сердцевину пекторали. Цветение жизни обуславливало вечный круговорот энергии и сложные взаимоотношения царства земли и царства духа. А цветок среди трав — это Солнце.

И мы уже не удивляемся воплощению магических тайн в золоте-металле Солнца, синониме солнечного света и энергии.

¹ О важной роли у скифов Матери-Земли ясно говорит переданное Геродотом легендарное сообщение о первом царе — Скифе, как о сыне Геракла. Геракл — сын и ритуальный супруг Геры, Скиф — прямой потомок творческой силы земли. См. Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества. М., 1958, стр. 287—291.

² Представление об авторстве греческих мастеров в отношении лучших образцов скифской торевтики находит подтверждение в археологической картине. Подобным образом дело обстояло, кажется, с пластинками для горитов с изображением сцен из жизни Ахилла. Найденный недавно (в 1959 году) в Пятибратнем кургане в низовьях Дона этот футляр для лука аналогичен обнаруженным ранее в курганах Чертомлык, Ильинецкий и Мелитопольский. Эта частность может говорить о наличии устойчивого спроса на предметы подобного рода со сходными сюжетами. Вероятной считается в данном случае деятельность греческой мастерской, предположительно в Пантикапее. Начиная с V—III веков до н. э. не только в городах Северного Причерноморья, но и в Греции различные предметы из драгоценных металлов изготавливаются специально для скифов.

³ Мысль о заимствовании скифами центральных фигур пантеона, видимо, возникла в результате попытки Геродота, передавая неясную ему структуру чужого мира, втиснуть ее в рамки современных ему представлений, подобно тому, как это невольно делаем и мы.

⁴ По древнейшим представлениям Медуса-Горгона является субстанцией, из которой сотворен наш мир. Об этом сообщают ее имена: Медуса — значит Властительная, Горгона — Молниеокая. Из ее пролитой крови возникает Пегас — крылатый конь, некогда связанный с солнцем и Хризаор — Золотой Лук, то есть месяц; ее кровь — жертва, принесенная при сотворении мира. Об ее древних связях с культом воды говорят ее волосы в виде кипящих змей и место ее обитания — пещера с илом (творящей субстанции первоначала) на краю света, на границе суши и моря — источника жизни.

⁵ Идея неуязвимости лица в античном мире вообще связывалась его единством со всеобщим. Недаром на щите, подаренном Ахиллу его матерью, nereидой Фетидой, была изображена вся Вселенная.

Василий Ракитин

Тогрул Нариманбеков

Декоративная роспись в Театре юного зрителя
Баку. Темпера. 1975

Не всякий, кто садится на коня, — наездник...

Года полтора назад Тогрулу Нариманбекову предложили написать композицию в фойе бакинского Театра юного зрителя. Задача ставилась нехитрая — красиво оформить помещение, так сказать, организовать «культурное развлечение». Обычно в таких случаях сочиняются нарядные иллюстрации на детские темы. Нариманбеков тоже не намеревался делать произведение глобальное, символическое. Ему просто хотелось сделать роспись по мотивам фольклора. И поскольку он прежде всего живописец, то и решил идти от своей живописи.

Однако сама по себе его живопись не укладывалась в специфические приемы стенописи. В ней сильное, страстное ощущение неповторимости жизни, его картины пишутся свободно, как импровизации, живописные вариации на тему. Их композиция открыта. Замкнутость построения чужда им. Импульсивное, энергичное движение, рождающееся в глубинах холста, как бы продолжается в окружающем пространстве. В последние годы Нариманбеков несколько раз работал для сцены. Театр не только удовлетворял «тоску по фреске», он развивал чувство ансамблевости, приучал учитывать в своих построениях движение человека. Зрительный зал воспринимал живопись и пластику актеров как единое целое.

Почти одновременно с росписями шла работа над панно для фильма «Кёр-оглы». На их фоне должны были разворачиваться битвы. Серия панно задумывалась как эмоциональная пластическая среда исторической эпопеи. Пространство в них обретало символическую значимость. Это способствовало внутреннему изменению самой задачи, которая стремилась стать поэтическим эпосом.

За несколько месяцев художник написал большую композицию сразу напротив входа в театр. Яркая, необычная работа смотрелась чрезвычайно эффектно. Но ее присутствие невольно открывало нейтральную безликость фойе в целом. Так получилось, что роспись продиктовала необходимость нового образа пространства и художника попросили расписать все помещение фойе.

Первая композиция была совершенно обособленным, законченным в своей жизни целым. И все-таки художник решил развить заложенное в ней пластическое действие, чтобы достичь цельности впечатления от ансамбля живописи. Не боясь утратить что-то в прежде найденном единстве, он смело и артистично импровизировал. Нариманбеков высказывался весь, щедро. Работа шла легко и, кажется, возникала, как краткостишья рубай, сразу, на едином дыхании. И это ощущение спонтанности, естественности рождения поэзии как бы у нас на глазах передается зрителю. Фрески «зывают» и тотчас же вовлекают в темпераментное, бурное действие.

Итак, фабулой росписей стали фольклорные мотивы, эмоциональной основой — романтическое, мажорное, чувственно осязаемое восприятие жизни. Мы входим с шумной улицы Низами в кажущееся миниатюрным павильоном среди многоэтажной застройки здание театра. Наш глаз сразу же дерзко атакован цветом. Но вот мы чуть свыклись с его активностью, и нас сразу же знакомят с героями работы. Крупным планом, смещая, как в старой миниатюре, привычные масштабы изображения, художник точно в центре вводной фрески пишет крепко взявшихся за руки мальчика и девочку. Путешествие начинается. Это смысловой и композиционный центр. Отсюда стремительно разворачивается движение повествования и цвета.

Художник энергично «воображает» эпизод за эпизодом. Как и водится в сказке, всадник скачет на коне с деревом, вырванным с корнями. Из растрескавшихся красных плодов граната вылетают тоненькие сказочные красавицы. За иссиня-синими водами проступают острова и лица замков. Художник пишет все сразу, рядом. Время в эпосе и в сказке меряется только действием, в котором участвуют герои. Последовательность теряет права обязательности. Каждый эпизод — узел в общей цепи. Он изолирован, его можно рассматривать, созерцать. Но вот мы миновали, пережили очередное приключение, как ми-



Т. Нариманбеков у своей росписи в Театре юного зрителя. Баку

нует сказочный герой непреодолимое препятствие или разгадывает неразгадываемую загадку. Эпизод растворяется в потоке событий. Общее настроение важнее обрисовки частных.

Линии — упругие, извилистые линии деревьев, перекрученных морскими и степными ветрами, линии изрезанных контуров берегов. Они направляют движение цвета. Цвет — мощные потоки морских течений. Контрастная гармония красного и синего не дает спокойствия глазу. Но она надежно согласована. Она цементирует импульсивные порывы, множественность сюжетного развития. Цвет ложится крупными, четко членящими плоскость полосами. Он движется волнообразно, «перетекая» из вводной фрески в росписи бокового зала фойе. Здесь продолжается быстрое и вместе с тем мерное движение. Словно отбивают такт руками в танце или при игре на бубне.

Цвет формирует эмоциональное «состояние» росписей, он определяет тонус их жизни. Сюжетные мотивы уступают место свободной игре природных форм. Но в завершающей фреске художник вновь возвращает нас к событиям сказки. Сверху, в «опрокинутой» перспективе, мы вместе с нашими героями с высоты башни рассматриваем уличное представление бродячих акробатов.

Если даришь коня, подари и уздечку...

Художник с удовольствием, в деталях, представляет сказочные ситуации. Ведь в каждой из них есть поэзия, своя неназойливая, но одухотворенная традицией символика. Она далека от заученной литературности, сентиментальности, умиления.

Фольклор не экзотика, фольклор — живая традиция поэтического восприятия мира. Страна, сочиненная Нариманбековым в росписях, не изящное, стилизованное некое царство, некое государство. В ней буйство красок, сочность форм, динамичность ритмов. Здесь все живет в полную силу. Художник патетично, с восторгом говорит о своей любви к Земле. Чувство Родины оказывается одним из уроков фресок.

Необычные росписи Нариманбекова встречаются открыто и непосредственно. И это понятно. Художник принимает традиции народного восприятия пластики, природы. Он декоративен. Декоративность для него — органичная форма переживания мира. В природной многоречивости ритмов, в условности приемов построения, не стилизуя, Нариманбеков ведет мелодию стародавних ковров. За выверенной точностью, ритмической изощренностью их живописи он чувствует и касание руки мастера, и дыхание природы. Человек не птица, а летает.

Жажда найти художественное и духовное равновесие традиции Востока и искусства живописи нашего столетия



Т. Нариманбеков
Роспись
в вестибюле
Театра
юного зрителя

роднит работу Нариманбекова с орнаментальными фантазиями З. Церетели и фресками-поэмами Н. Игнатова. Правда, то, что художник работал не для новой архитектуры, а в уже давно построенном здании, не могло пройти бесследно. Фрески как бы экспонируются, «подаются». От пола они отделены нейтральной полосой, местами мешает лепной «бордюр». А между тем живопись Нариманбекова могла бы целиком преобразовать все пространство интерьера, заняв всю поверхность стен, заставив позабыть об их собственном существовании. Сейчас же есть ощущение, что мы находимся как будто в музее современного искусства. Кто знает, может быть, следующая работа явит нам образ интерьера, уже целиком

сформированный живописью, как формирует цвет архитектурный объем в «Полифоруме» Д. Сикейроса. Во всяком случае, росписи в Баку располагают к такого рода утопиям.

Фрески Нариманбекова — радостное, непосредственное излияние чувств, а радость рождает ликование. Художник вышел победителем. Этот опыт, наверное, сторицей окупится и для его живописи, обогатит ее новыми чувствами.

А как же театр, предоставивший стены своего фойе для «игры» художника? Он добился главного: зритель входит в зал уже настроенным на поэзию, с верой в нее.



Андрей Марц, анималист

Леонид Кельман



Павлин. Металл,
проволока. 1970

Муравьед. Металл.
1970

Дикобраз. Металл.
1970

По выставкам хорошо заметен рост, созревание художника — они, подобно горному «серпантину», помогают видеть восхождение (как, впрочем, и остановки в пути).

Скульптор Андрей Марц развивался неспешно, зато — основательно и целеустремленно, от выставки к выставке утверждаясь как один из интересных и своеобразных сегодняшних художников-анималистов.

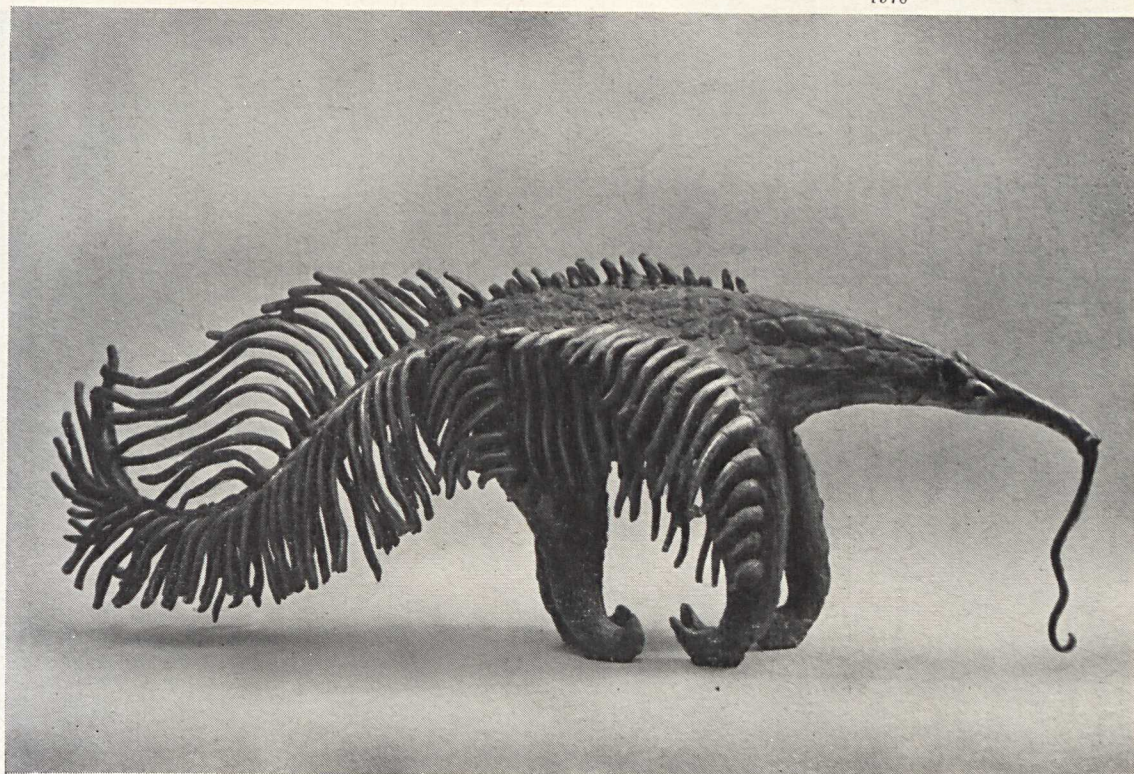
Марц отдал свои симпатии анимализму еще в студенческие годы, в Суриковском институте. Период штудий, период копирования зверя был естествен — шел процесс первоначального накопления сил, освоения живой природы. Но скоро скульптор понял: доскональное знание природы необходимо в первую очередь для того, чтобы свободно трансформировать ее в соответствии с художественным замыслом. Существенная деталь: для Марца главное в звере — не зоологические особенности, а декоративность формы и свойство пластики вызывать в зрителе добрые чувства или, напротив, возмущение злом.

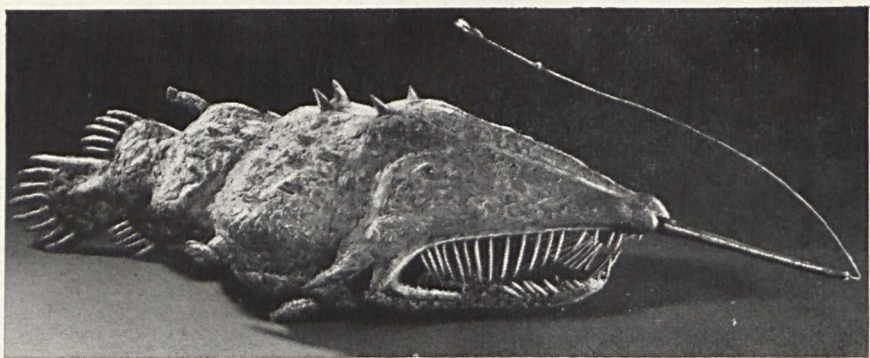
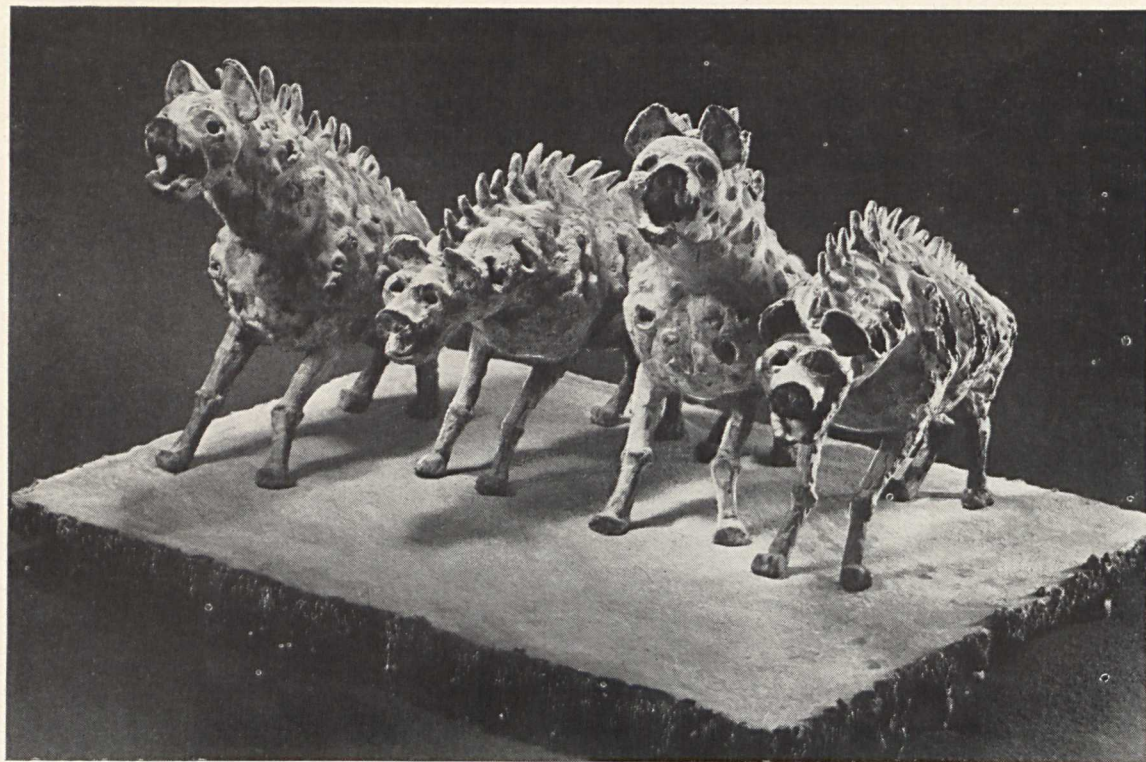
Стремление к все более острому пластическому решению, свойственное всему советскому декоративному искусству последних лет, отчетливо видно и у Марца.

Характерными для него в конце 60-х гг. были такие работы, как «Кабаны», где экспрессивность формы выступает в резком силуэте зверей, во вздыбленной щетине «ремня», в круто загнутых клыках секача; как «Коза» с ее неожиданной волнообразной фактурой и смешным ботальцем на шее. Решения были свежи, были интересные технологические находки (о них — в своем месте) — все во имя того же, главного на том этапе, — декоративности.

Заметной вехой в творчестве Марца стал 1974 год. Летом он интересно выступил на IV выставке московских художников-анималистов и почти одновременно — на выставке «Скульптура и цветы» на ВДНХ. Затем — на традиционной Осенней выставке московских художников. Наиболее значительной из его вещей оказалась тогда композиция «Гиены».

Зверь пластичен всегда, даже в эстремальном состоянии, в момент смертельной схватки с соперником, и всякий — даже ленивец, даже черепаха. Поэтому, когда Марц лишает зверя этого его неперемennого свойства — как в «Гиенах», — такой прием становится дополни-





тельным средством характеристики. Художник заостряет форму до гротеска: голенастые лапы, бугры мышц, похожие на лопнувшие болотные пузыри, позы зверей, готовых наброситься или пуститься наутек, если противник сильнее, — все должно вызывать отвращение. Задача эта решена столь убедительно, что небольшая скульптурная композиция становится символом, мотивом зла.

Вообще Марц всегда идет от «мотива» вещи — от того импульсивно-эмоционального ощущения ее, которое потом облекается в конкретную форму. На тех же выставках демонстрировались и другие характерные в этом смысле произведения Марца: «Носорог» — символ тупой, нерассуждающе-проломной силы, «Рыба» — «мотив» тяжеловесности, грузной неуклюжести. (Этот смысл существует в «чистом виде», несвязанно с величиной вещи — садово-парковая ли это скульптура или фигурка в размер нэчке).

В начале прошлого года на групповой выставке в Доме художника и осенью того же года на выставке МОСХа в Манеже среди других работ Марца выделялись «Жирафы».

Дело не только в том, что художник достаточно точно передал пропорции, воспроизвел внешние приметы жирафа. Важнее, что уловлена неповторимая пластика животного — одного из самых удивительных созданий природы, причем воссоздана она вроде бы вовсе не скульптурными средствами — с использованием проволоки, жести, сварки.

«Жирафы» — две «Эйфелевы башни», глаз отмечает сходство мгновенно и автоматически. Но это только верхний слой — чисто зрительное восприятие скульптуры. Затем в воображении возникает современный дом-башня с темными и освещенными окнами: эмоциональные, лирические ассоциации. Дальше начинает выступать несколько отвлеченная, обобщенная пластика игровой скульптуры для детской площадки: как удобно и интересно было бы ребятам лазать, цепляясь за темные пятна «шкуры» и проникая внутрь объема, в туловище, через светлые. Наконец, мысль замыкает круг, возвращаясь к исходному образу — животных с вполне конкретными признаками.

И в любой ипостаси «Жирафы» несут в себе мотив устремленности ввысь, ажурной легкости, хорошо рассчитанной инженерной конструкции — «эйфелевой башни» природы.

Особо надо отметить: при всей ажурности это произведение с хорошо читаемым объемом. Дело в том, что умение мыслить объемно, массами — одно из важнейших качеств скульптора. Здесь же — линии. В принципе природа линии плоскостна, и необходимо было придать ей новые — пространственные — свойства, которые сделали бы ее соотносимой с объемом, а не только с плоскостью. Толщина проволоочной линии, ее изгибы, повороты, ее напряжение — вот те средства, которыми художник «лепил» животных из проволоки.

Ефимовская ажурная «Лань», или прелестные проволоочные животные Виктора Цигаля, или — если обратиться к истории художественного металла — ворота знаменитой решетки Летнего сада в Ленинграде — все это, так сказать, пространственная графика; «Жираф» Андрея Марца можно назвать графическим объемом. И все же умения создать объем и знания натуры было бы Марцу недостаточно, чтобы сделать свои вещи произведениями декоративно-го искусства, если бы он не обладал чувством материала.

Известно высказывание И. Ефимова, что материал зачастую сам рождает вещь. Практика Марца — прекрасное тому подтверждение: материал нередко диктует «мотив», тот рождает форму, форма ведет за собой материал.

По сути дела, в последние годы он всегда один

и тот же — металл. Разный по химической формуле и пластическим свойствам, но всегда металл: бронза, чугун, железо, проволока, жель, даже сплав, изготовленный по собственному рецепту. На него Марц набрел в поисках того идеального материала, который позволял бы передать и прихотливую пластику Сивки-Бурки русских сказок («Конь»), и злобную взъерошенность гиен, и изящные очертания лисы, и «тельняшку» зебры, и характерные приметы множества других животных. Чугуном Марц тоже пользуется широко — когда «мотив» диктует отливку более грубую («Носорог», «Рыба», «Винторогий козел»).

Вообще литье — основная технология художника, принесшая ему наибольшее число творческих удач. Это тем более важно отметить, что он одним из первых стал разрабатывать анималистическую тему в мелкой пластике из металла.

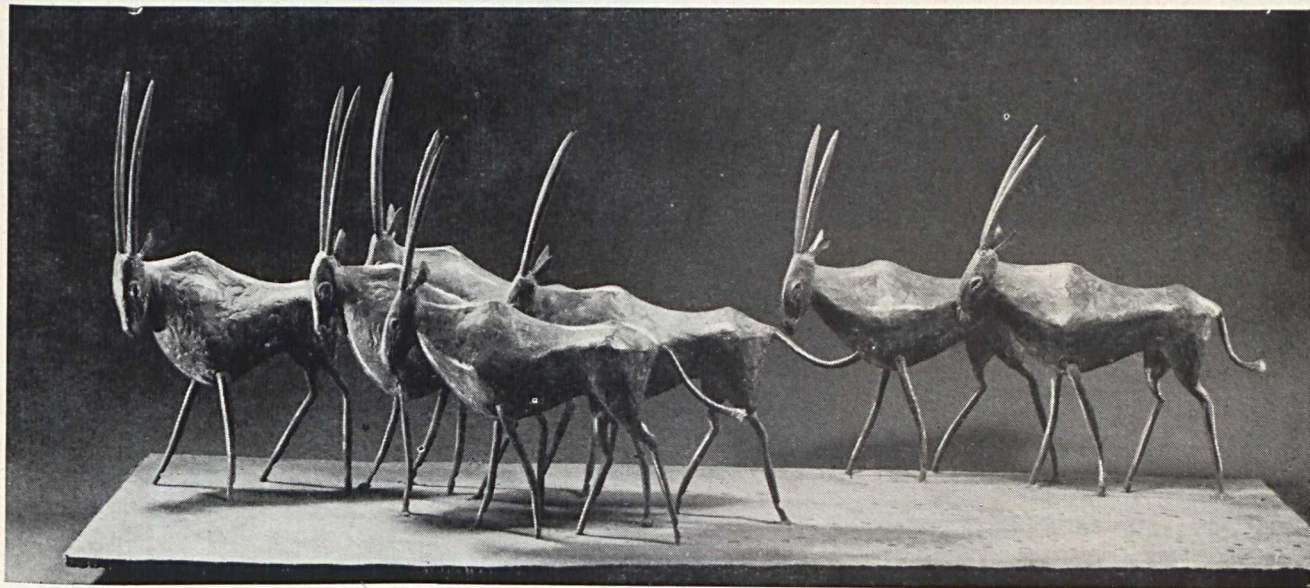
Овладеванию металлом немало способствовали давние творческие связи Марца с одним из центров художественного литья на Урале — Кузинским заводом, собратом знаменитого Каслинского. Вероятно, знакомству с традициями русского художественного литья он обя-

лее» среду обитания человека — жилой интерьер.

Марц убежден, что мелкая пластика способна создать эмоционально-психологическую атмосферу, сделать интерьер тем пространством, которое уже не просто жилье, а — среда. Только это требует дополнительного, специфичного именно для нее, «малой» скульптуры, свойства — иметь ясно выраженную предметность, взаимодействовать с окружающим пространством.

Анималистическая скульптура — не просто декоративный объем, украшение; эмоциональный заряд, который она в себе несет, непременно делает ее и средством воспитания любви к животным или ненависти к злу, которое они символизируют, а тем самым — средством воспитания нравственности. Вот почему искусство Марца — как и других талантливых художников-анималистов — искусство гуманное, в нем заключено четко выраженное — и выявленное — мироощущение, придающее ему духовность.

Андрей Марц прошел еще не весь свой «серпантин» — последние выставки это доказали. Наверное, и к моменту выхода этой статьи появится что-нибудь новое. Может быть, осу-



зан и одной из своих перспективных находок: контраст объемов литого металла и проволоки в одном произведении дает очень интересный декоративный эффект. В то же время прием этот весьма технологичен.

Использование проволоки в таком необычном качестве позволяет Марцу не только усиливать декоративность, но и заострять характеристику образа, делать его более выразительным. Наверное, «Конь» был бы не так сказочен без этой своей расчесанной, струящейся гривы, без плавного изгиба хвоста; не столь убедительны «Кабаны» без топорщащихся жесткой щетиной холки; менее экзотичен «Павлин» без нарядного опахала хвоста с кружочками «глазков»; и уж совсем другой рыбой был бы «Глубоководный удильщик» без «удочки».

В «Антилопах» технологическая необходимость в проволоке, на первый взгляд, не так безоговорочна. Но сочетание двух материалов настолько органично, сухие стройные ноги и острые рога такие «антилопы», что убеждают в единственности решения.

Об анималистической мелкой пластике пишут и не так часто, как о других видах декоративного искусства, и более «фрагментарно». В то же время ей не менее доступно сделать «теп-

ществится давно задуманная композиция большого внутреннего напряжения, вещь философская: крупный зверь — могучий, свободолюбивый, и — клетка, тоже мощная, с толстыми прутьями решетки. Или другой интересный замысел: маленькая хищная рыбка, проглотившая гораздо большую, но мирную.

Если художник много работает, если он постоянно в поиске, портрет его не может быть завершен, не может быть поставлена точка — только многоточие...

На стр. 36
Гиены. Металл.
1972

Глубоководный
удильщик. Металл.
1975

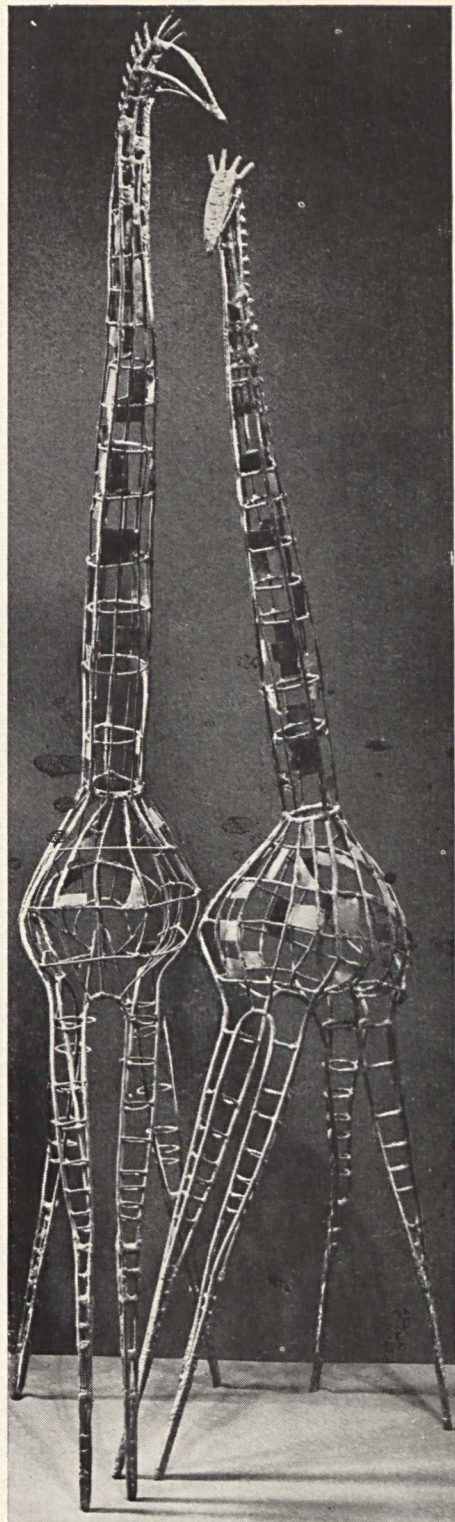
Рыба. Металл. 1975

Носорог. Чугун.
1972

На стр. 37
Стадо антилоп.
Металл, проволока.
1972

Жирафы.
Проволока, жель,
сварка. 1975

Винторогий козел.
Чугун. 1973



Мастер русского стеклоделия

А. Татевосова

Декоративная ваза.
Хрусталь, графение.
Мастер
Л. М. Карамышев.
20-е годы XIX в.



«...Резец скульптора не может лучше одушевить мрамор или металл прочнейший, глаза не верят, чтобы ломкий, легко разрушаемый хрусталь послужил материалом для сих бесподобных со всею точностью природы произведенных изваяний...»¹. Так восторженно отзывались современники в 20-е годы XIX в. о работах Льва Максимовича Карамышева, мастера Петербургского стеклянного завода. Забытое имя его должно занять заслуженное место в истории русского стеклоделия, тем более, что отдельные работы Карамышева сохранились до наших дней.

Казенный стеклянный завод в Петербурге первой трети XIX века занимал ведущее положение среди других предприятий страны в деле выпуска высокохудожественных изделий декоративного стекла. Хотя завод выполнял продукцию и для широкого сбыта, не она определяла лицо предприятия: здесь у него имелись серьезные конкуренты среди частных фабрик, изделия которых были более доступны по своим ценам. Но в производстве предметов уникальных Петербургский стеклянный завод не знал себе равных.

Заказы Кабинета, в ведении которого он находился, требовали для двора систематического выполнения декоративных изделий из стекла. Сюда входили «подносные вещи» к Новому году, религиозным праздникам, дням «тезоименитств», дипломатические подарки и, начиная с 1829 г., изделия для российских мануфактурных выставок.

В периодической литературе того времени и в специальных работах о русской промышленности подчеркиваются высокие художественные достоинства и виртуозная техника выполнения продукции завода. «Хрустальные изделия отличаются чистотою массы, красивыми формами, зеркаловидною шлифовкой, искусною гранью и резбой, а некоторые своею огромностью»².

Предметы редко повторялись, в основном это были уникальные произведения. Среди них постоянно встречаем декоративные монументальные вазы и многопредметные парадные сервизы с настольными украшениями. Автором большинства эскизов был художник Иван Алексеевич Иванов (работавший на заводе в 1815—1848 гг.), один из создателей первых русских политических карикатур XIX в., известный иллюстратор.

Выполнение же этих изделий находилось в руках русских мастеров, которыми завод славился. «Российская статистика» 1832 г. отмечает, что здесь «...образовались отличные мастера в деле хрусталя, распространившие сие искусство по всей России»³. Однако имена замечательных русских мастеров-стеклоделов оказались незаслуженно забытыми. Изделия тех лет не имеют подписей и в архивных документах имена исполнителей встречаются крайне редко.

При систематическом изучении архивных материалов и сопоставлении их с отдельными сведениями периодической литературы того времени нам удалось установить имя одного из мастеров русского стеклоделия и определить некоторые из его вещей.

Среди изделий 20-х—начала 30-х годов XIX в. обращают на себя внимание составные декоративные вазы парадных сервизов, включающие в себя скульптурные детали с матовой поверхностью, выполненные путем обработки отдельных блоков хрусталя способом шлифования. Впервые об этих изделиях появляются сообщения в 1823 г. на страницах журнала Павла Свинына «Отечественные записки» и газеты «Русский инвалид». В течение нескольких последующих лет журнал периодически помещает отзывы о выполненных на заводе новых предметах с подобным декором. В одной из заметок П. Свинына называет автора: «Честь изобретения сего нового рода скульптуры принадлежит русскому мастеру Льву Максимовичу Карамышеву»⁴. Сообщения эти вполне достоверны, так как подтверждаются архивными данными.

Л. М. Карамышев (1790—1836 гг.) — представитель семьи потомственных стеклоделов. Фамилия Карамышевых появляется в формулярных списках в начале 60-х годов XVIII в. Наиболее известно имя

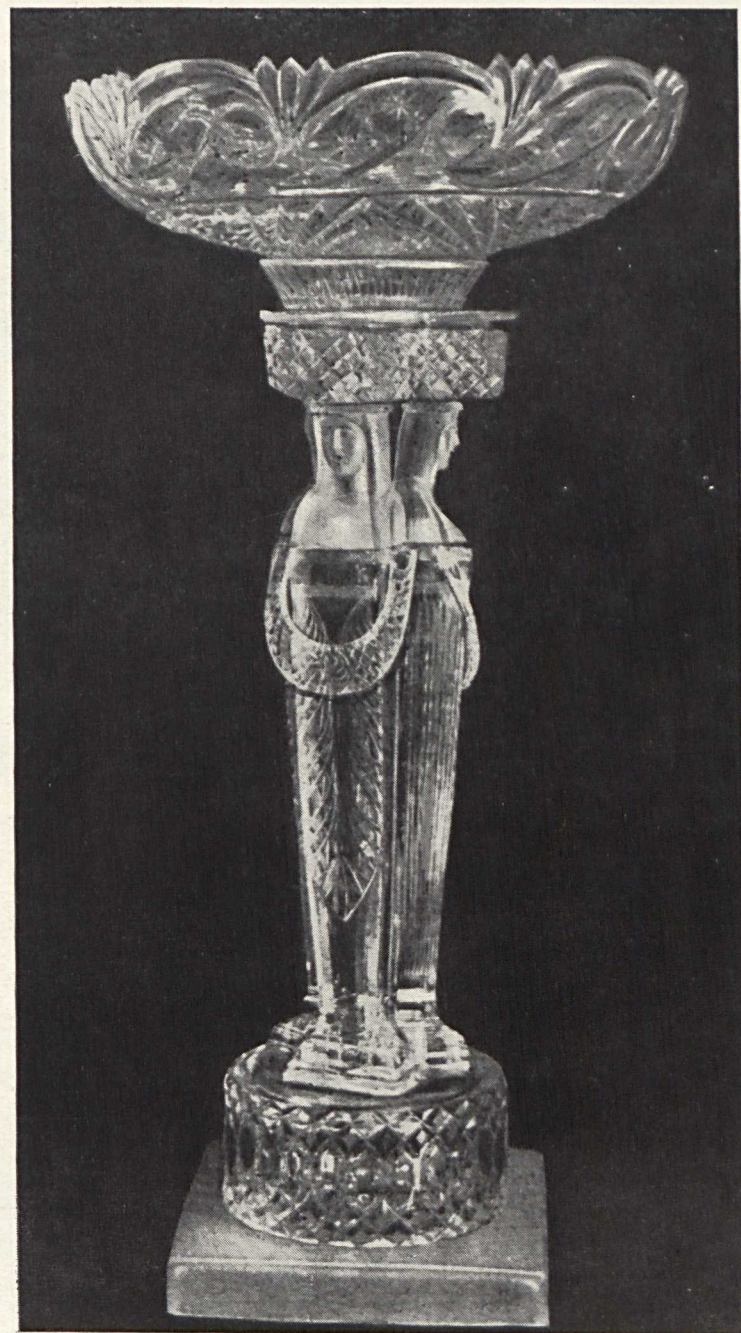
Ефрема Карамышева, который с 1789 г. был главным мастером, а затем инспектором по ремесленной части.

Л. М. Карамышев — «из мастеровых детей», с 12 лет работал на заводе, сначала в мастерской живописи, а затем — резьбы и шлифовки. Его незаурядные способности были рано отмечены. «В поощрение особенного искусства» в 1816 г. он был назначен мастером. В 1830 г. Карамышева командировали во Францию для сопровождения дипломатических подарков Карлу X, а также «для обозрения французских фабрик и замечания на оных всего отличнейшего». За «оказанные успехи в художестве» и «особенные труды по обработке изделий» мастер получал ценные подарки и повышения в чине. Искусство его высоко ценилось. Никто другой из мастеров не мог выполнять подобного рода скульптуру из стекла. Вся нагрузка постоянных заказов лежала на Карамышеве. Непосильный труд подорвал его здоровье и в 1833 г. он просит «об увольнении... вовсе от службы за совершенно расстроенным его здоровьем». Медицинская справка подтверждает, что Карамышев уже более 10 лет тяжело болеет «от долговременных и непрерывных трудов при сидячей жизни». В 1836 г. мастер умирает в возрасте 46 лет. С этого времени на заводе прекращается выпуск изделий, декорированных резной скульптурой «под мат».

До наших дней дошли единичные изделия, содержащие подобный скульптурный декор, хотя, если собрать воедино разрозненные сведения, выполнено их было немалое количество. Чаще всего упоминаются резные головки, «кариатиды», сфинксы, грифоны и, реже, фигуры. Гермы венчали колонки-подставки чаш, скульптуры животных устанавливались на постаментах. Подобные вазы «гранного хрусталя» входили в состав сервизов (например, сервиз 1823 г. для Петергофа «на 100 кувертов», 1826 г. — для прусского принца Вильгельма, 1828 г. — для императрицы Марии Федоровны) или выполнялись как отдельные декоративные чаши на сложных подставках. На 1-й Мануфактурной выставке 1829 г. завод экспонировал восемь корзин и цветников со скульптурными деталями. Все эти многочастные вазы составлялись из тщательно пригнанных друг к другу деталей без применения бронзовой монтажки, при помощи стеклянных втулок.

Две парные декоративные вазы граненого хрусталя аналогичного типа, с грифонами, высотой 56 см, находятся в экспозиции Павловского дворца-музея, две другие, с гербами, высотой 60 см хранятся в фондах. Выполнены они в традициях позднего классицизма. Линии силуэта и элементы декора несколько усложнены. Общее композиционное решение — сочетание скульптурных форм с предметами утилитарного назначения — характерно для настольных украшений первой трети XIX в. и имеет много аналогичных примеров в фарфоровых сервизах. Вазы декорированы разнообразной гранью, полностью покрывающей поверхность, рисунок ее следует форме. Гладкая матовая поверхность скульптурных элементов подчеркивает блеск граненого хрусталя. Решение их лаконично, в полуфигурах грифонов ясно выражен монументальный характер.

Применялись скульптуры Карамышева и для монументальных ваз: горельефные головки у основания ручек или целые фигуры, заменяющие ручки. В конце 1826 г. были выполнены две хрустальные вазы со скульптурными ручками-фигурами «около половины аршина величиною». Работы Л. М. Карамышева пользовались неизменным успехом, причем подчеркивалось, что скульптуры его — это «собственное наше открытие и никем еще неподражаемо». Деятельность талантливого мастера петербургского завода несомненно способствовала заслуженной славе русского стеклоделия.



Декоративная ваза. Хрусталь, гранение. Мастер Л. М. Карамышев. 20-е годы XIX в. Павловский дворец-музей

¹ «Отечественные записки», изд. П. Свинына, 1827 г., ч. 29, стр. 362.

² Зябловский Е. «Российская статистика», СПб., 1832, ч. II, стр. 139.

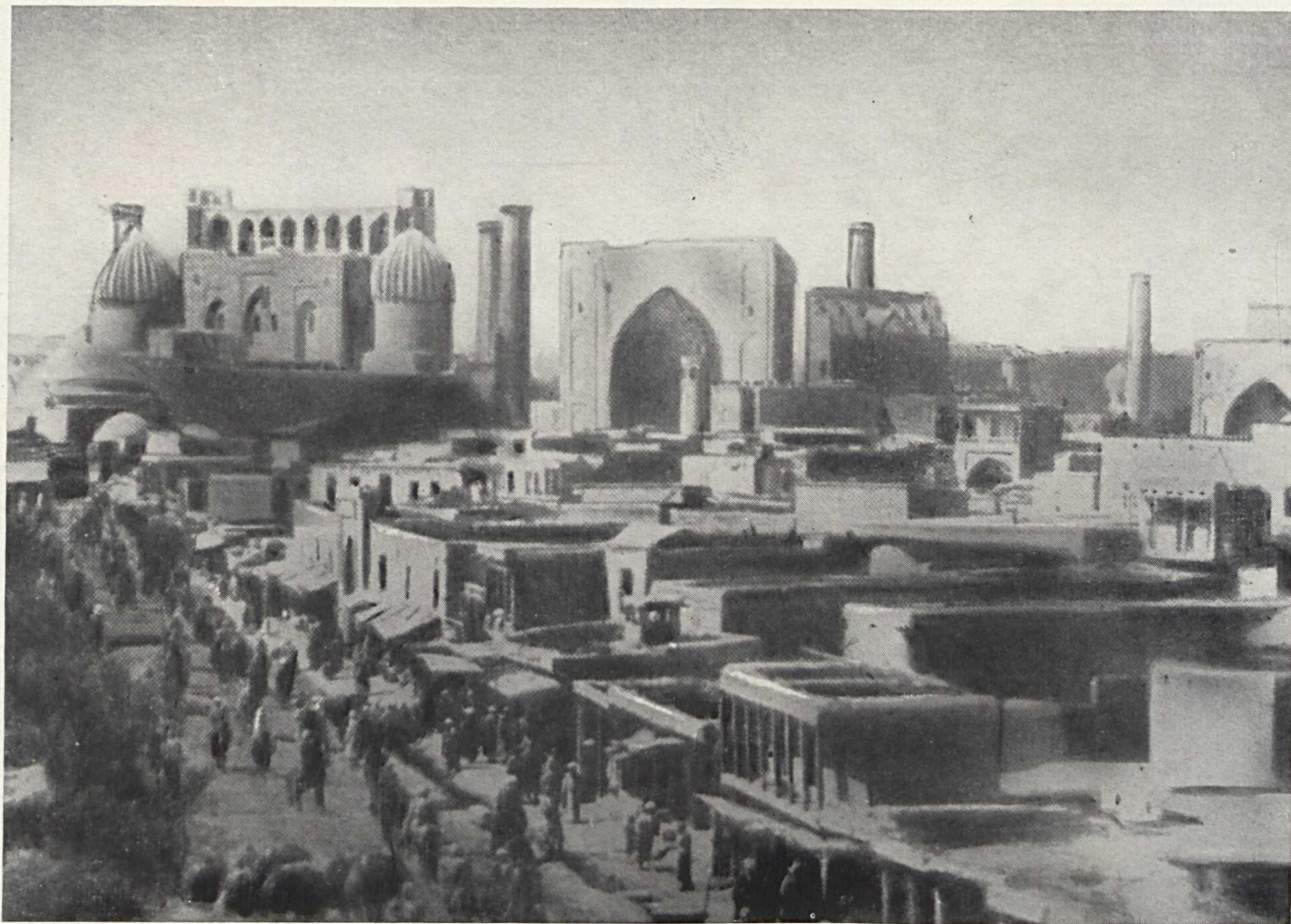
³ Там же.

⁴ «Отечественные записки». Там же.

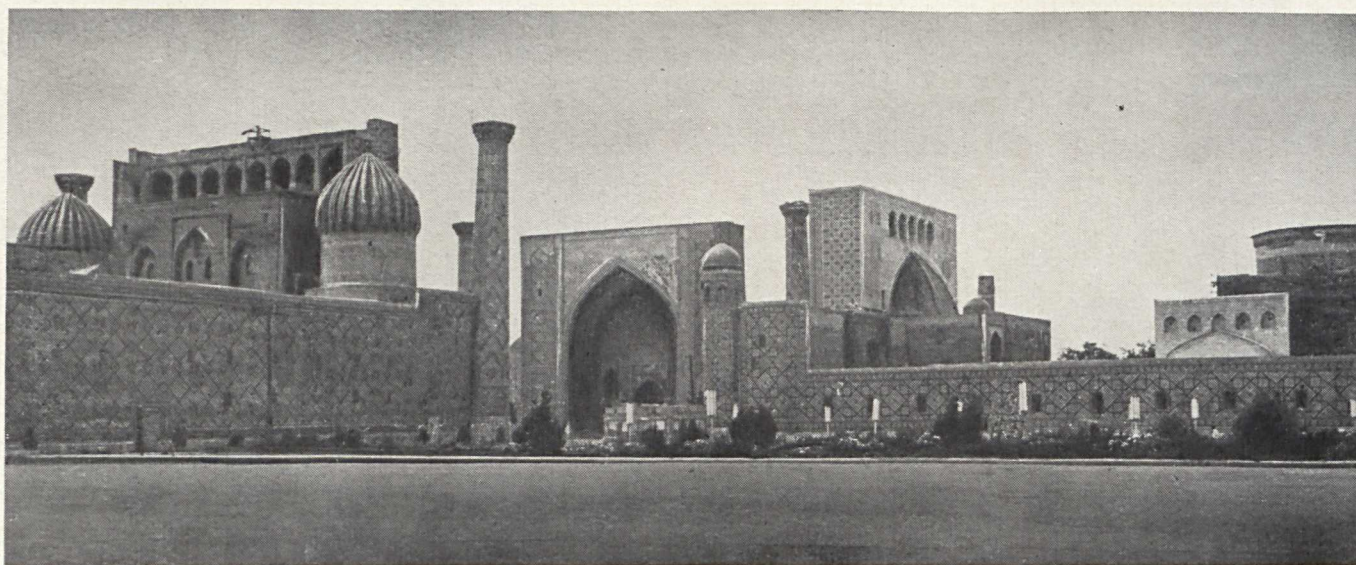
Сохранить народное зодчество Узбекистана

Р. Таштемиров

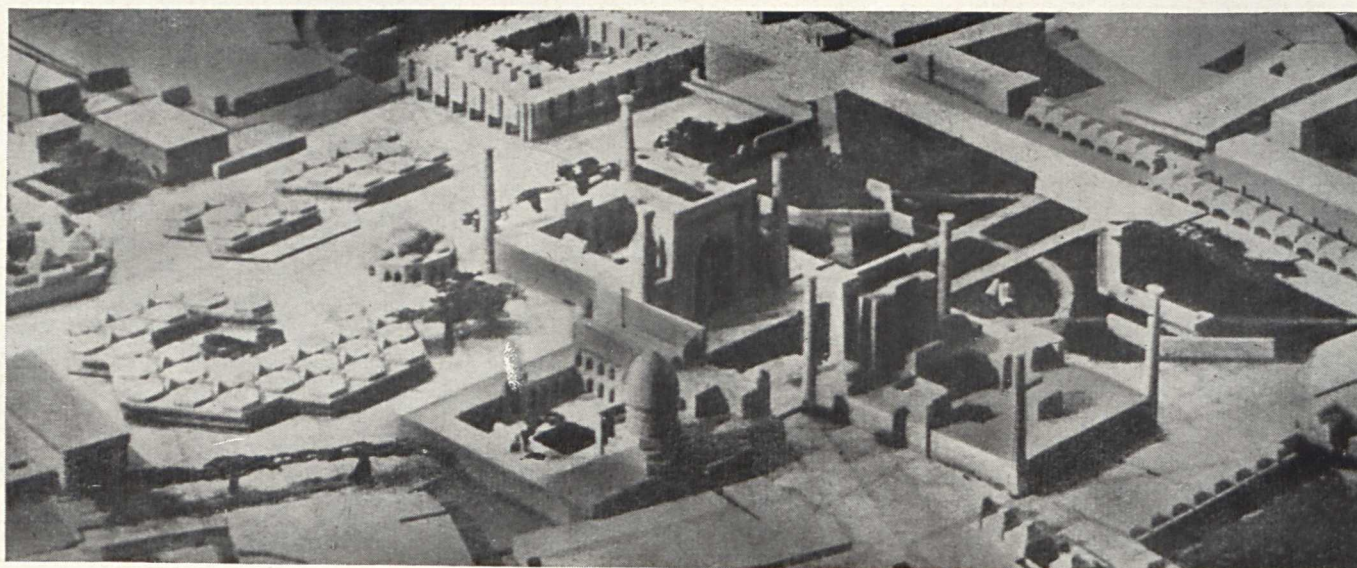
Самарканд.
Площадь Регистан
в начале XX века



Площадь Регистан
после сноса старых
сооружений



Конкурсный проект
реконструкции
и застройки центра
Самарканда
(площадь Регистан).
Представлен
ЛенЗНИИЭП



охрана памятников

С первых дней Советской власти В. И. Ленин придавал большое значение делу сохранения и реставрации памятников архитектуры прошлого. «Нельзя не отметить, — вспоминал управляющий делами Совета Народных Комиссаров В. Д. Бонч-Бруевич, — с каким особым вниманием отнесся Владимир Ильич к необходимости ремонта известной исторической мечети в Самарканде — этого изумительного достижения восточного искусства»¹.

До наших дней в Самарканде, в Бухаре сохранились уникальные и разнообразные по формам прекрасные памятники средневекового зодчества и народные жилища. Площади «махалля» — кварталы, квартальные мечети, улицы — это настоящие каменные страницы истории, которые дают возможность познать архитектуру эпохи тимуридов, шайбанидов, саманидов, хорезмских шахов, а также служат исследовательским центром для современной архитектурной науки.

Памятники архитектуры дают нам понятие об уровне развития культуры, искусства, строительного мастерства; но только народное жилище дает представление о том, как жил в ту или иную эпоху трудовой народ, раскрывает перед нами многовековую историю его культуры. Народное жилище свидетельствует об исторических условиях, в которых оно родилось, о строительных материалах и методах их применения и обработки, о выработанных веками приемах его конструирования с учетом климата, быта, семьи, традиций народа. И эти качества не только в прошлом. Народная архитектура дает современным архитекторам большие возможности для использования многих качеств народного жилого дома, принципов и приемов его планировки и декоративного убранства в жилище нашего времени. Многие жилые дома сами по себе представляют громадную художественную ценность как средоточие великолепных образцов народного декоративно-прикладного искусства. Озелененное пространство внутренних дворов обогато деревянными колоннами, покрытыми тончайшим кружевом резьбы, белые стены контрастируют с многоцветными росписями потолков и ниш, ажурными решетками и резьбой по ганчу, красочными паласами и сюзани. «Узбекское народное жилище, как жемчужная раковина, таит сокровища искусства внутри скорлупы глухих и невыразительных глиняных стен»².

За годы Советской власти специальные государственные научно-проектные мастерские и комитеты охраны памятников провели в республике большую работу по сохранению, изучению и реставрации памятников архитектуры прошлого. Возвращены к жизни многие шедевры мирового зодчества Узбекистана: медресе и обсерватория Улугбека, медресе Шир-Дор, мавзолей Гур-Эмира. Во многих других ансамблях ведутся значительные реставрационные работы.

Однако очень большая часть архитектурного наследия (мы имеем в виду памятники массового народного зодчества — народное жилище) исчезает безвозвратно на наших глазах, и скоро сведения о нем останутся лишь в описаниях и документах.

Современное состояние народного жилища — исторического ядра древних городов Узбекистана — вызывает беспокойство. Отношение к нему городских организаций неправильное, бесхозяйственное. Ошибочны взгляды на сохранение и использование исторической жилой застройки и у многих проектировщиков, которые еще не осознали всю ее ценность.

В научных трудах о народном жилище Узбекистана (В. Воронина, В. Лавров, А. Арефьев, П. Захидов, А. Писарчик, Р. Абдурасулов, И. Ноткин и др.) рассматривались вопросы объемно-планировочных решений, композиций и деталей народной архитектуры, главным образом жилищ Узбекистана XIX—XX вв. и т. п. Авторы этих работ не ставили вопрос о том, каким образом сохранить это культурное наследие, как реконструировать народное жилище и приспособить для современных нужд и прежде всего — как решить фоновую застройку для уникальных сооружений. Хотя проведена большая работа по реставрации и реконструкции

исторического ядра Самарканда, Бухары и Хивы проблема сохранности народного жилища и по сей день остается нерешенной, ею практически никто не занимается: ни отделы охраны памятников архитектуры при облисполкомах, ни общество охраны памятников истории и культуры, ни другие организации.

В результате в Самарканде, в районе площади Регистан, в радиусе 100 метров снесен ряд построек, имевших большую историческую и художественную ценность (жилье XIX—XX вв., баня XV века, мечеть и чайхана), а некоторые старые жилые дома XIX—XX вв. — типичные образцы старой народной застройки — отданы различным учреждениям без учета охраны и сохранения их, как памятников архитектуры (эти учреждения перепланируют такие дома по-своему, не поддерживают их в должном порядке и т. д. Поэтому многие из памятников народного жилища находятся в аварийном состоянии).

Например, в доме № 70 по улице Кушхауз размещена городская библиотека. Со стороны улицы дом ничем не примечателен. Однако внутри находится сложный комплекс жилых и хозяйственных помещений с живописной игрой объемов, размещенных в одном дворе. На первом этаже — хозяйственные и жилые помещения. На второй этаж ведет деревянная лестница. На восточной стороне второго этажа расположены жилые помещения с прекрасной внутренней отделкой, на западной — мехмонхона (гостиная), а на южной — айван. Все эти помещения связаны между собой галереей с изящными арочками, опирающимися на деревянные колонны.

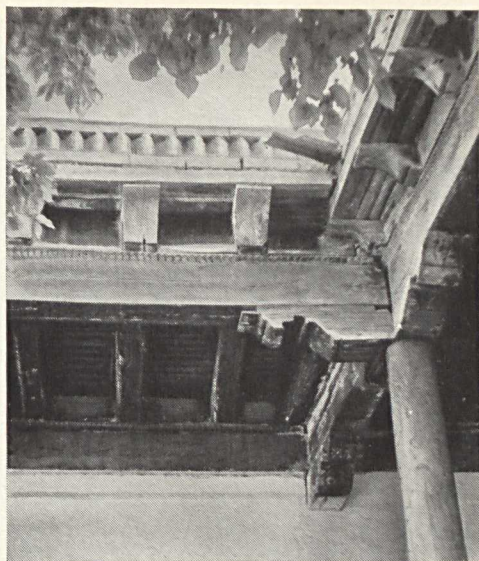
Особого внимания заслуживают интерьеры комнат и мехмонхоны. В их отделке применены ганчевая штукатурка с резьбой и роспись потолков минеральными и масляными красками. Однако использование мехмонхоны под книгохранилище приводит к постепенному разрушению интерьера. Если бы существовал архитектурный контроль над этим памятником народного зодчества, то, несомненно, было бы возможно расположить библиотеку по-иному. Здесь достаточно помещений и для книгохранилища и для читальных залов. Они могли бы находиться в двух огромных мехмонхонах второго этажа с айваном. А если присоединить сюда уютный, прохладный внутренний дворик, то понятно, какие комфортные условия получили бы читатели при правильном использовании этих помещений.

Большой интерес представляет жилой дом № 19 на той же улице. В нем очень хорошо сохранились деревянные резные колонны внутреннего двора, тонко проработанные детали карниза, отделка интерьера, гостиной.

В центре Хивы размещен дворец Нурулла-бая, внешний облик которого напоминает крепость, в то время как три внутренних двора окружают жилые помещения, расположенные на втором этаже. В одном из дворов в настоящее время размещены административные помещения туристического центра. Два других пусты. А ведь весь ансамбль дворца мог бы быть прекрасным центром туризма в городе.

В 1970 году Госстрой СССР совместно с Госстроем Узбекской ССР провели всесоюзный закрытый конкурс на проект планировки и застройки центра Самарканда.

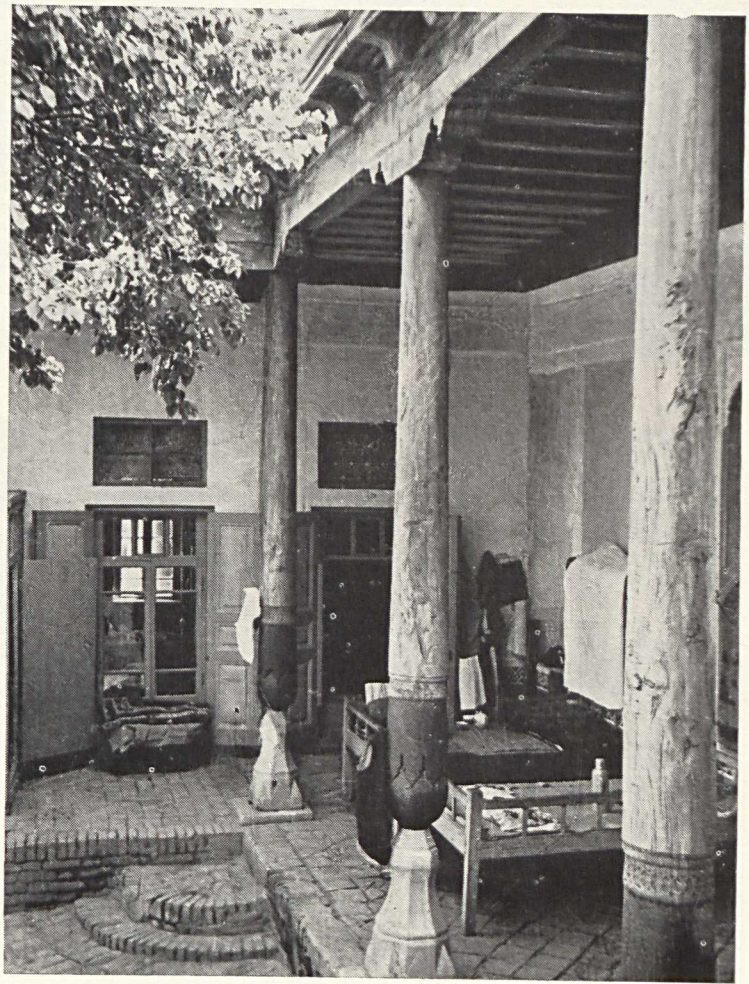
Авторы проектов основное внимание обратили на площадь Регистан, улицу Ташкентскую, Серебряные ряды, на ансамбль Гур-Эмир и городище Афрасиаб. Конкурс показал, что во многих проектах обнаружилась общность взглядов на решение таких проблем, как сохранение исторического своеобразия городской среды, восстановление торговых улиц и рядов ремесленников и насыщение исторической зоны комплексами общественного и культурного назначения в органическом сочетании с памятниками архитектуры. Поэтому все авторы проектов увязывали памятники архитектуры с торговыми зданиями, торговыми улицами и музеями. И ни один из проектов не учитывал существование народного жилища, предполагая его единственную судьбу — снос!

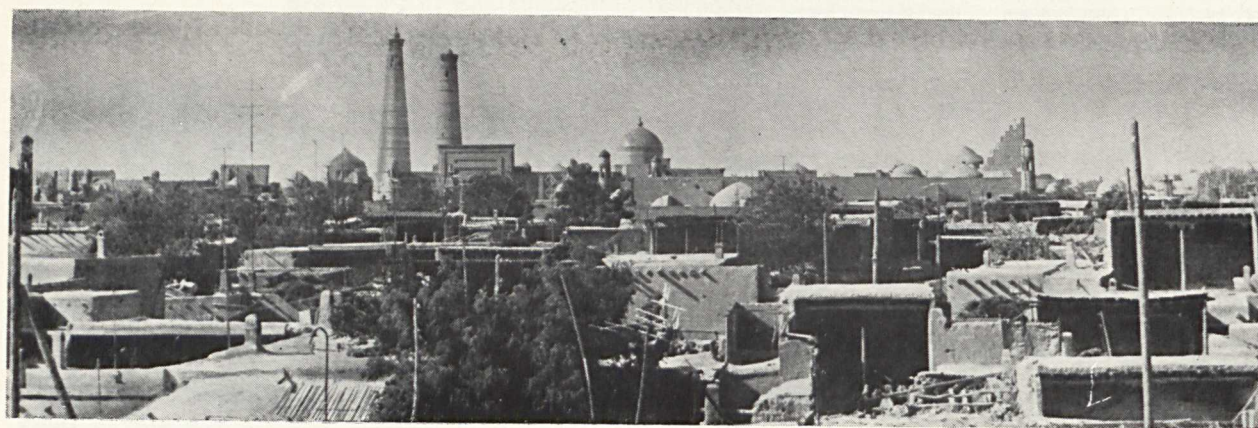
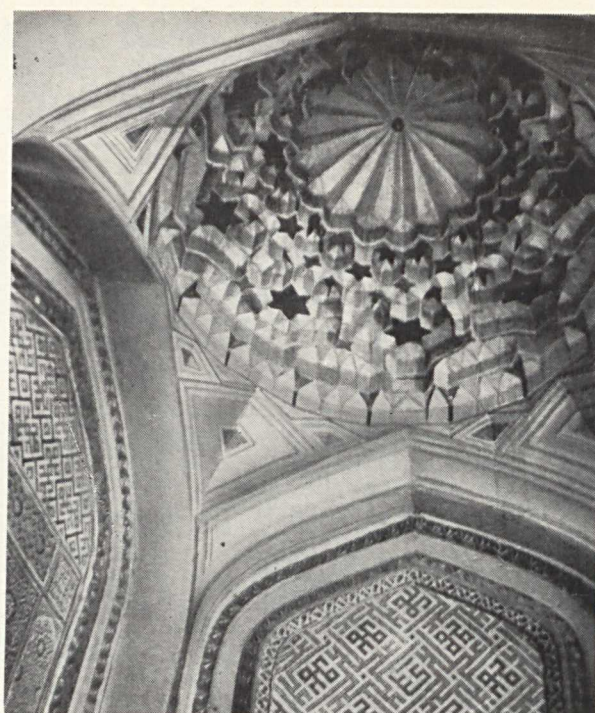


Самарканд.
Дом № 19 по
ул. Кушхауз.
Деталь карниза

Наружный двор
этого дома. Айван

Наружный двор
этого дома. Галерея





Самарканд.
Дом № 70
по ул. Кушхауз.
Внутренний дворик

Интерьер гостиной
этого дома. Деталь

Хива.
Общий вид
Ичан-Калы

Хива.
Дворец Нурулла-бая.
Наружный двор.
Большой айван
и галерея

Проблема сохранения исторически сложившихся центров городов необычайно сложна. Для сохранения того, чем гордится народ, что дорого для его истории, приходится подчас идти на жертвы в смысле практических удобств. Например, жить в Венеции или Флоренции не очень удобно, но никому не придет в голову «благоустроить» эти города так, чтобы от их прежнего облика ничего не осталось...

Многие исследователи и проектировщики пишут о роли народного жилища как фоновой застройки, о его архитектурно-художественной значимости в исторически сложившихся городах Узбекистана. Однако нередко приходится читать, что в будущем эти жилые дома будут заменены современной застройкой, ибо конструкции и материалы старых жилых домов недостаточно долговечны³.

На наш взгляд такая точка зрения ошибочна, так как город создают не уникальные сооружения, а жилая застройка. Архитектурные сооружения Самарканда, Хивы и других городов Средней Азии свою завершенность имели только в «оправе» народных жилищ, дававших этим сооружениям их естественную жизненную среду. В этом значение жилой застройки как фона для памятников архитектуры.

Народная архитектура близка нам как по своему содержанию, так и по ряду приемов и принципов конкретного местного строительства: так, бухарский жилой дом разделен на летние и зимние помещения с соответствующей ориентацией их по сторонам света; высокий айван хивинского жилого дома обуславливает микроклимат в период летнего перегрева и т. д. И в этом их ценность для современной архитектурной практики в условиях сухого жаркого климата.

Мы должны серьезно подумать о сохранении народных жилых домов старого типа и как фоновой застройки, имеющей неповторимый, своеобразный колорит, а не бездумно сносить то, что может еще долго служить людям.

Следует взять под охрану не только отдельные дома, а целые махаллы с хаузами, квартальными мечетями, чайханами в Самарканде и Бухаре, как это делается в некоторых городах РСФСР (Суздаль), в республиках Прибалтики, а также за рубежом — в Польше, Чехословакии, Болгарии, Англии, Франции, Италии и других странах. Практика этих стран и городов дает яркие примеры использования исторической застройки не только как музейных экспонатов, но и в плетения ее в живую организм современного города.

Кроме охраны и консервации некоторых наиболее выдающихся произведений народной архитектуры, целесообразны и экономически выгодны реконструкция и восстановление 40—50% старой жилой застройки, оборудование ее инженерными сетями, сантехникой, благоустройством — то есть использование народного жилища по прямому назначению.

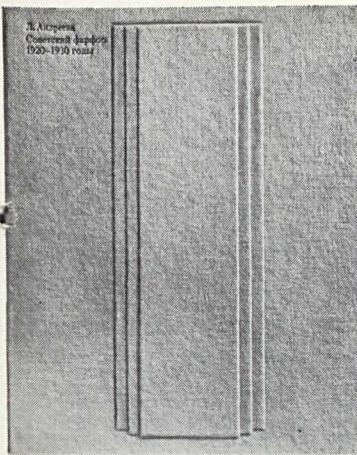
Неразумно и не по-хозяйски с государственной точки зрения все время строить только новые дома на месте старых или консервировать и превращать в мертвые кварталы целые районы крупных городов. И в том, и в другом случае мы прерываем связь истории и современности. Нужна разумная пропорция в доле нового строительства жилья, в реконструкции и приспособлении старого жилища к современным требованиям, в консервации и превращении в музейно-этнографические экспонаты отдельных, наиболее ценных объектов жилой архитектуры (сейчас для установления пропорции нет никаких данных — такая работа в Узбекистане не проводится).

В правильном использовании исторической среды, в обогащении и органическом соединении ее с современной частью города видится залог успеха архитектурного творчества при реконструкции исторически сложившихся городов Узбекистана и, в конечном счете, — развитие новых типов жилища в условиях Узбекской ССР в будущем.

¹ В. Д. Бонч-Бруевич. Воспоминания о В. И. Ленине. «Наука», М., 1965.

² В. Л. Воронина. Народные традиции архитектуры Узбекистана. М., 1951, стр. 11.

³ После конкурса проводились исследования исторической части Самарканда (архитектор Е. Гриневич, инженер Р. Чернолуцкий). Композиционно-пространственные особенности традиционной жилой застройки. — «Строительство и архитектура Узбекистана», 1972, № 7.



«Советский фарфор. 1920—1930 годы»

резко усиливающий — в форме искусства прикладного — все те движения, которые совершали пластические искусства, свободные от прикладных задач.

Прежде чем постигнуть значение и особенности процесса, который она пожелала подвергнуть анализу, Л. Андреева должна была этот процесс воспроизвести, а значит — изучить множество конкретных творений мастеров советского фарфора, до сих пор мало систематизированных и разбросанных во многих местах. Ее книга — результат самого тщательного обследования не только тех коллекций, которые принадлежат государственным и заводским музеям, но и многочисленных частных собраний. Лучшие вещи, обнаруженные автором, воспроизведены. И сами по себе иллюстрации к книге (отобранные с большим вкусом и выполненные превосходно) составляют запечатленный в мире предметов увлекательный рассказ о времени, его требованиях и вкусах, о его суровом максимализме или же его податливости и широте.

Тут, кстати, надо сказать, как сделана книга. Художник А. Семенов и фотограф Д. Белоус сумели, опираясь на опыт и прекрасные полиграфические возможности Эрфуртской типографии (ГДР), превратить это издание в подлинное произведение искусства, чья форма, на мой взгляд, идеально соответствует содержанию. Вопреки обыкновению, изделие в иллюстрациях порой представлено не целиком, а лишь фрагментом, резко укрупненным, взятым в самом выразительном ракурсе. Такие приемы, давно узаконенные в репродукциях живописи, как выяснилось, очень выигрышны и для росписи по фарфору. Предложенный А. Семеновым макет и прост, и красив, и удобен: широкие поля вовремя и кстати предлагают место для небольших черно-белых иллюстраций, а заодно — и для необходимых авторских примечаний. А крупные, на полосу, в большинстве цветные иллюстрации собраны цельными тетрадками, замыкающими каждую главу.

Исследование Л. Андреевой начинается главой, посвященной русскому фарфору конца XIX — начала XX века. Это — естественное и необходимое введение в тему, ибо тут автор знакомит нас и с фабриками, и с методами обжига и росписи изделий, и с навыками, сложившимися в заводской практике, с утвердившимися традициями, с разнообразными влияниями, воспринятыми русским фарфором, а также с крупнейшими мастерами, чья деятельность не утратила значения и после Октября.

Особую ценность представляют страницы, посвященные «мелкой пластике» К. Сомова. Автор тонко улавливает ироническую театральную

игру в фигурках Сомова, единственного из мастеров «Мира искусства», не работавшего на театре. Под пером Л. Андреевой фарфоровый театр Сомова оживает и дает свои представления, напоминающие сразу и «Петрушку» Стравинского — Бенуа, и «Шарф Коломбины» Мейерхольда — Сапунова.

В главе, посвященной советскому фарфору начала 20-х годов, много внимания уделено таким известным художникам, как С. Чехонин, М. Добужинский, К. Петров-Водкин, В. Кандинский, Н. Альтман, Л. Попова, К. Малевич, и особенно — А. Щекотихина-Потоцкая. В высшей степени интересно прослеживает Андреева, как в сфере прикладного искусства обнаруживали себя дарования прославленных живописцев и графиков.

Одни, как Чехонин, например, находят тут широкое поле деятельности и уверенно задают тон. Фарфор начала 20-х годов являет множество вариаций чехонинской манеры, в которой странным образом сочетались агитационная призывность и экспрессия с мотивом строгой и суховатой торжественности, усилившейся год от года. Другие, как Добужинский или Петров-Водкин, Попова или Альтман, обращаются к фарфору лишь эпизодически, но тем не менее дают этому искусству новые и сильные творческие импульсы. Третьи, как, например, Малевич, решительно меняют не только характер росписи, но самую форму изделий, их силуэт и облик, навязывая чашкам и чайникам неожиданные для них аскетически прямые линии, грузную неповоротливую осанку... Среди всех названных мастеров на первый план выходит самобытная фигура А. Щекотихиной-Потоцкой, для которой роспись по фарфору была главной, а не побочной сферой деятельности. В искусстве Щекотихиной-Потоцкой поражает многообразие мотивов, вторгающихся в ее творчество со всех сторон: из старинного русского лубка, из давних обрядов и сказок и — тут же — из новых течений искусства и из самой окружающей действительности первых послереволюционных лет. Однако все эти, казалось бы, несовместимые впечатления властно подчиняет себе и организует на свой лад смелая и оригинальная индивидуальность мастера, которая, как пишет Л. Андреева, «сообщает суровой реальности трудных лет дух буйной, неудержимой праздничности».

При исследовании раннего советского фарфора неизбежно возникает вопрос о том, в какой мере тут обнаружился и насколько были реализованы идеи супрематизма. Автор книги понимает, что претензии супрематистов создать глобально новую концепцию искусства не осуществились, как не удалось и их более скромные попытки изменить бытовые функции фар-

фора, предлагая его пластике необычные жесткие формы. Однако оригинальные лаковые росписи Н. Сутина и особенно И. Чашника принесли с собой новые для фарфора соотношения цвета и света, линии и пятна. Они и сегодня выглядят на удивление свежо, особенно по контрасту с сервизами С. Чехонина конца 20-х годов (вроде его сервиза «Руслан и Людмила»), где доминирует эстетика виньетки, книжной иллюстрации.

В книге Л. Андреевой ясно обозначено, что художественные тенденции советского фарфора конца 20 — начала 30-х годов определялись увеличившейся массовостью производства бытовой посуды. Увеличение «тиража» повлекло за собой стремление к демократичности, упрощенности (а порой — и бедности) оформления керамики. Однако широкий спрос продиктовал и обращение к радостно-ярким, красочным, подчас аляповатым праздничным мотивам. Становилось все более заметно противоборство между композициями производственными по теме, аскетическими по духу, обоснованными лишь утилитарно и функционально и — композициями куда более мажорными, призванными не только обслужить, но и нарядно разукрасить повседневный быт трудящихся.

Шестеренки, гайки и прочие индустриальные знаки были довольно быстро вытеснены розами, тюльпанами, вариациями хохломских росписей, разнообразными орнаментами, которые в изобилии черпались из сокровищницы творчества народов СССР. «Уважение к белому», — замечает Л. Андреева, — уступало страсти к яркому...» Фарфор 30-х годов жаждет нарядной, гармоничной и богатой многоцветности и скоро получает ее. Наиболее интенсивно работал в эту пору талантливый мастер «веселого цвета», как Петр Леонов, который с равным успехом стремился выразить себя «то в подступах к народной теме и русской сказке, то в мотивах конструктивно-орнаментальных». Новое направление восторжествовало, иной раз даже вовсе стирая различия между росписью фарфора и декоративными приемами, более характерными для «веселого цветастого ситца».

В итоге начало 30-х годов в истории советского фарфора — это время воскрешения старых принципов и время обновления традиций, которым суждена была долгая жизнь. Но им на смену в 60-е годы пришла пора новых поисков и новых открытий, о которых, будем надеяться, Л. Андреева расскажет в следующей книге.

Первый том истории советского фарфора написан, и этот труд выполнен в высшей степени удачно. Тем больше оснований ожидать, что он будет продолжен.

К. Рудницкий

На нынешнем этапе развития искусствознания весьма редки исследования, впервые рассматривающие большой и сложный период развития искусства, а работы, которые заново открывают практически никем не изученную сферу художественного творчества, почти уникальны.

Именно к таким трудам принадлежит книга Л. Андреевой «Советский фарфор. 1920—1930 годы». В ней перед читателем раскрывается картина, которая даже специалистам по декоративному искусству знакома лишь в частностях и фрагментах и которая — как целое, как интереснейший, полный жизни пласт развития художественной культуры XX века — увидена в первый раз. В результате многолетних усилий автора история советского фарфора двух первых десятилетий существования нашего государства не только воссоздана, но и осмыслена как процесс глобо-законмерный, по-своему повторяющийся, а подчас и

Л. Андреева. Советский фарфор. 1920—1930 годы. Изд-во «Советский художник». 1975.



«Старинные туркменские ковры»

В честь 30-летия освобождения Венгрии Советской Армией Общество венгеро-советской дружбы и Будапештский музей прикладных искусств устроили осенью 1975 года выставку «Старинные туркменские ковры» (Музей прикладных искусств объединяет три музея: Музей Востока, Музей-дворец и собственно Музей прикладных искусств). В экспозиции было представлено 66 ковров и ковровых изделий XVIII—XIX вв., созданных мастерами различных туркменских племен. Эти изделия составляют часть богатой, европейски известной коллекции ковров этого музея.

Туркменские ковры знают во многих странах мира. Достаточно сказать, что экспонаты из собраний известных коллекционеров и музеев были показаны в 1963 году в Вашингтоне, в 1966 — в Кембридже (США), в 1970 — в Гамбурге.

На выставке в Будапеште зритель мог увидеть прекрасные красно-коричневые большие ковры и постилки, ковровые сумки-хурджины, замечательных расцветок и орнаментов занавеси на двери юрт, ковровые ленты для обрамления дверей, юртовые дорожки, молитвенные коврики-намазлыки, наседельники, верблюжьи нагрудники, пояса и туркменский детский повивальник.

В коллекции Будапештского музея представлены ковры и ковровые изделия всех известных туркменских племен: салоров, иомудов, беширов, текинов, сарыков, эрсаринов, кизил-аяков и човдулов.

Благодаря этой коллекции венгерские специалисты начали заниматься исследованиями среднеазиатских ковров. В первую очередь следует назвать доктора Кароля Гомбоша — директора Музея Востока и заместителя Генерального директора Музея прикладных искусств. К. Гомбош известен своими работами по культуре и искусству народов Закавказья и Средней Азии. Он написал книгу об искусстве Армении и Узбекистана, готовит выставку и публикацию о коврах закавказских народов в Венгрии. Выставка «Старые туркменские ковры» создана при его непосредственном участии. Он подготовил обстоятельный каталог (обложку которого мы воспроизводим), где репродуцированы 60 ковров и ковровых изделий, характерные орнаменты, показаны инструменты и методы работы, дана подробная библиография по туркменским коврам, а в тексте указаны значительные труды советских исследователей и зарубежных ученых.

Успех выставки «Старые туркменские ковры» свидетельствует о том огромном интересе к искусству Советского Востока, который проявляла научная и художественная общественность Венгрии, а также иностранные зрители — туристы из других стран.

Н. Шкаровская



Оформление продукции фирмы «Bovril» (бульонный экстракт). 1910 Часть экспозиции выставки

Коробка с красками для шляп. 1920—1935 гг.



«Пэк-эйдж»

Интересная выставка под названием «Пэк-эйдж» привлекла недавно жителей Лондона в Музей Виктории и Альберта. Эта трудно переводимая игра двух слов означает в данном случае при слитном написании «искусство упаковки», а при раздельном — «век упаковки».

Экспозиция представляла коллекцию 28-летнего Роберта Опай, который с детства собирал различные упаковки и упаковочные материалы: коробки, жестянки, рекламки, обертки и т. п. В результате получилась как бы небольшая «глава» из истории рекламы и меняющихся тенденций воздействия на покупательские массы.

Первые законы, касающиеся фабрично-торговых товарных знаков, продажи пищевых продуктов и медицинских препаратов, были приняты в Англии в 1875 году. В начале XX века, чтобы продать коробку шоколада или жестяную коробку печенья, достаточно было поместить на них картинку завода, как бы удостоверяющую состояние производства и уровень его гигиеничности.

Современная реклама в Англии далеко ушла от этих бесхитростных приемов.

Сегодня, чтобы продать вещь, продукт и т. п., используются гораздо более эффективные способы воздействия на публику. Например, один из них такой: на этикетках или рекламе даются намеки на то, что если вы будете носить такую-то одежду, кушать такие-то продукты, курить такие-то сигареты, то будете находиться среди умных, значительных, сильных людей...

Сегодняшняя реклама — это продукт деятельности психологов, экономистов и, главное, — художников-дизайнеров. Оберточная бумага, коробки, бутылки, упаковка этих бутылок и коробок, контейнеры для перевозок и сами автомашины очень часто конструируются и оформляются комплексно. Рождается фирменный стиль. Обертки и упаковки стали так же важны, как и то, что в них помещается.

Коллекция, представленная в Музее Виктории и Альберта, впоследствии, очевидно, составит фонд национального архива. Если люди узнают, как продавали товары в прошлом, они будут лучше понимать, как это делается сегодня.

Фелисити Эшби (Лондон)

Реклама консервно-шоколадной фирмы Кэдбери: изделия и рекламная карточка для получения премии от фирмы (сбивалка и кувшин) при покупке определенного количества товаров. 1910 г.

Упаковка фирмы Кэдбери. 1885—1905 гг.



Картонные крышки для бутылок молока с 1920 до 1950 гг. (до введения крышек из фольги)

Шоколадно-конфетный набор «Ирисочный ларек» фирмы Макинтош. 1910-е гг.

Оформление коробочек с булочками кубликами фирмы «Оксо». 1910—1957 гг.

Упаковка мармелада и рекламный плакат. 1915



Табакерка.
Резной лак.
XIX в. Китай

В январе этого года в Государственном музее искусства народов Востока открылась выставка произведений из собрания Владимира Семеновича Калабушкина (1902—1975), переданного в дар музею. В. С. Калабушкин, по образованию химик-литейщик, преподаватель Московского института стали и сплавов, и его жена детская писательница Ольга Гурьян собрали уникальную коллекцию произведений искусства стран Дальнего Востока. В ней насчитывается более трехсот предметов и 150 книг по искусству. Собрание это, хронологически охватывающее почти все периоды развития дальневосточного искусства, начиная со II тысячелетия до н. э. и кончая современностью, комплектовалось по видам искусства и соответственно как бы распадается на ряд отдельных коллекций.

Уникально собрание ритуальных пластин Древнего Китая из нефрита. Самые ранние из них датируются V—III вв. до н. э. Эти пластины представляют собой круг, символизирующий небо. Их поверхность испещрена различными изображениями символического характера. На одной из пластин можно видеть рельефы в виде жемчужин, являющихся символом слияния двух начал — женского и мужского («инь»-«ян»). Среди произведений более позднего периода выделяется настольное украшение — двойная нефритовая пластина, соединенная кольцами (2-я половина XVIII века). На одной пластине помещено рельефное изображение фантастической птицы фынхуан, на другой — дракона. Это изделие было благожелательным символом супружеского счастья. Собрание китайской керамики и фарфора невелико по размерам, но здесь встречаются редчайшие образцы. Самое раннее произведение в коллекции — белая керамическая ваза III—IV вв. с нежно-голубой глазурью и ручками в виде ползущих драконов, заглядывающих внутрь сосуда. Декоративная ваза периода Вань-ли (конец XVI — начало XVII вв.) сочетает сложную технику подглазурной и надглазурной росписей. Белоснежная ее поверхность покрыта желтой, зеленой и красной эмалевой красками и нежно-голубой кобальтовой. Отличается высокими художественными достоинствами ваза начала XVIII века, относящаяся к так называемому типу «черного семейства». Это довольно условное обозначение дано изделию из-за черной краски, покрывающей

большую часть поверхности вазы. Черная эмаль нанесена на неглазурованный фарфор (бисквит) в технике резерва. Те участки, которые не заполнены черной эмалью, раскрашены зеленой, светло-желтой, фиолетовой и кораллово-красной красками. Ваза, четырехгранная по форме, символизирует четыре времени года: на каждой грани на черном фоне отчетливо выделяются изображения цветов сливы, пиона, лотоса и хризантем.

Тонкой, виртуозной работой привлекают некоторые детали японского оружия. В коллекции Калабушкина несколько высокохудожественных цуб — эфесов, разделявших рукоять и клинок меча, относящихся к XVII—XIX вв. В этот период, когда мечи постепенно утрачивали значение боевого оружия, их детали отделывали подобно ювелирным украшениям. Цубы украшали инкрустацией из благородных металлов, насечкой, гравировкой, прорезью. На смену железным цубам пришли пластины из различных сплавов, например, из «сякудо» — сочетания меди, золота, олова, свинца и окиси железа. Для декорирования цубы требовалось особое композиционное мастерство, так как декор размещался на небольшой пластине диаметром около шести сантиметров, имеющей еще прорезь посередине для клинка. На цубах изображали иногда целые сцены на темы древних легенд, битвы, пейзажи, цветы, животные. Поражает своей композиционной целостностью цуба, выполненная в технике прорези, с гибкими стеблями и листьями бамбука, или цуба с изображением цветов сакуры, плывущих по волнам.

В коллекции табакерок для нюхательного табака около 60 богато украшенных предметов. Например, табакерка в виде не-



большого флакона с узким горлом и притертой пробочкой имеет привинченную к ней узкую тонкую ложечку из слоновой кости или металла. Особенно высоко ценятся стеклянные табакерки с росписью, просвечивающей сквозь стенки флакона. Для создания рисунка использовались особые искривленные кисточки. Очень популярны были табакерки из полудрагоценных камней — агата, сердолика, нефрита, кварца. Часто их поверхность полировали; гравировка по камню применялась очень редко — любовались его естественной красотой. Реже встречаются табакерки из металла, которые иногда украшали бирюзой или кораллами. В коллекции есть интересная маленькая табакерка из



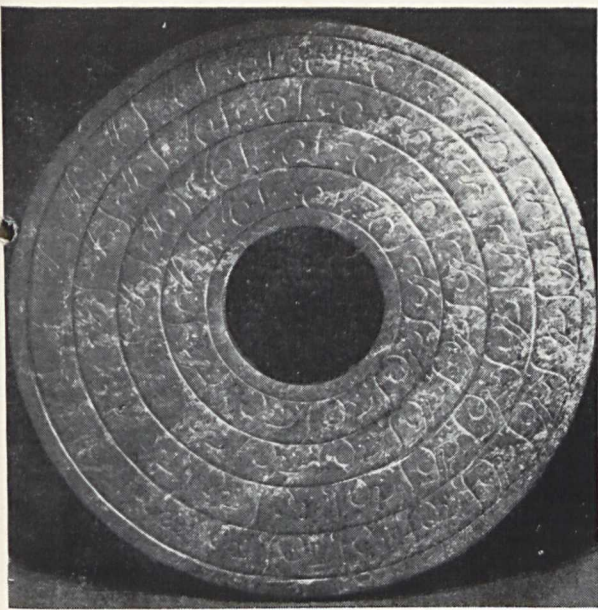
Пластина
из нефрита.
XIX в. Китай

резного красного лака. Техника изготовления лаковых изделий необыкновенно сложна. На основу слой за слоем наносили свыше 20 слоев лака, которые затем испещряли тончайшим орнаментом.

И еще одно интересное собрание — несколько китайских «домиков» для живых сверчков. Сверчков любили за их нежное пение, подбирали по голосам и держали дома в ажурных коробочках. Чтобы сверчки не заболели гипертонией, в коробочках был предусмотрен наклонный помост. Когда обладатель сверчка совершал путешествие, он брал насекомое с собой, для чего использовал специальный футляр из высушенной тыквы-горлянки с резной крышкой из кости, дерева или какого-либо другого материала. Эти изделия представляют не только этнографический, но и художественный интерес. На стенках таких «домиков» можно рассмотреть изумительные рельефные узоры, изображающие цветы, деревья, а иногда целые пейзажи или мифологические сцены. Интересна техника создания подобных рельефов. Тыкву, растущую на огороде, закладывают в своеобразную деревянную форму, с внутренней стороны которой вырезаны какие-либо изображения. Тыква постепенно растет, а резьба отпечатывается на ее поверхности. Крышки некоторых домиков представляют сплошное кружево узоров, например, крышка из панциря черепахи, изображающая переплетенные ветви, или крышка из слоновой кости с изображением четырех животных. Слоновая кость, темный черепаховый панцирь или дерево тонко сочетаются с золотисто-коричневым цветом тыквы.

Замечательная коллекция, собранная Калабушкиным и его женой, займет свое место в новом здании Музея искусства народов Востока на Суворовском бульваре в Москве. Там будет открыт кабинет ученого, где разместится его уникальная библиотека и собрание дальневосточных древностей.

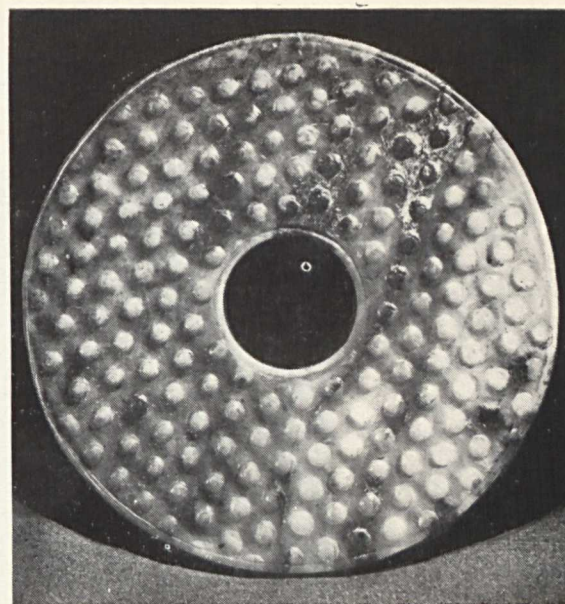
Л. Кузьменко



Диск «би».
Нефрит.
V—III вв. до н. э.
Китай



В середине
Ваза.
Керамика. IV в.
Китай



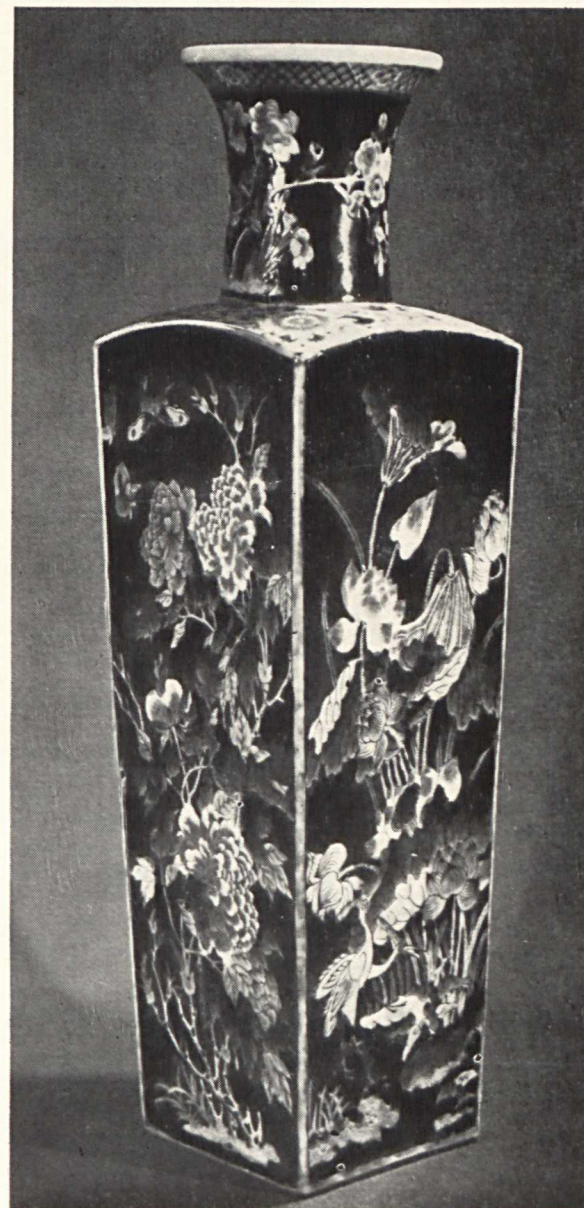
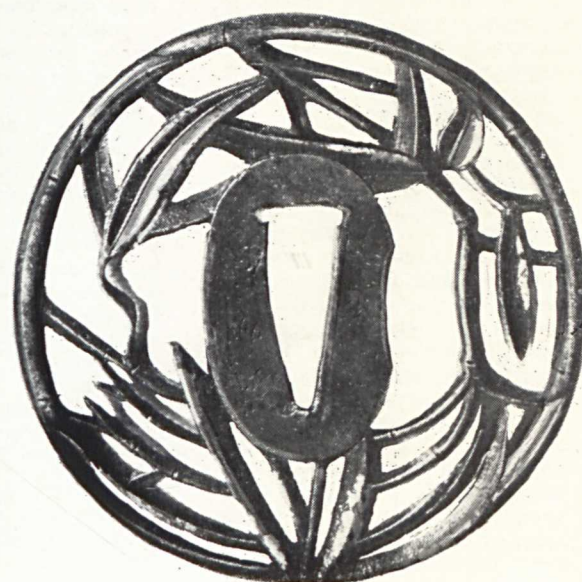
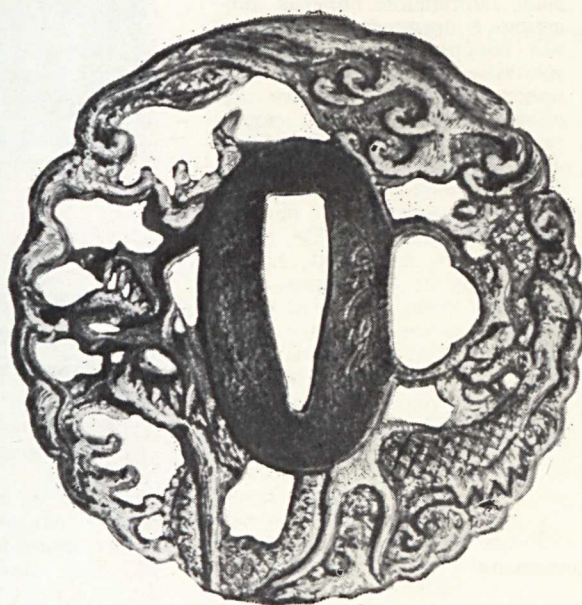
Диск «би».
Нефрит.
V—III вв. до н. э.
Китай

Ваза.
Фарфор.
Подглазурная
и надглазурная
роспись. Конец XVI—
начало XVII в.
Китай.

Цуба. Металл. XVIII в.
Япония.

Цуба.
Металл.
Мастер Масаката.
XVIII в. Япония

Ваза.
«Времена года».
Фарфор, эмалевые
краски.
Начало XVIII в.
Китай





Золото скифов



«Золото скифов»

На страницах этой книги развернута своеобразная миниатюрная выставка древнего скифского искусства: это бляхи, навершия, сосуды, обивки сосудов, вазы, гребни из многочисленных курганов юга России. На всех вещах изображены люди и звери, купно и в одиночку, реальные и фантастические, стреляющие, бегающие, раненные, умирающие, пирующие, работающие. Из всего комплекса образов не может не возникнуть цельного представления о жизни и быте людей, некогда населявших нашу страну. И от этой цельности сам текст перестает быть только сопровождающим по выставке, роль которого могла бы быть сведена к уточнению датировок, к «подыгрыванию» экспонатам рассказом какого-нибудь занимательного эпизода. В конце концов он мог быть просто исторической справкой.

Книга написана археологом, постоянно работающим с вещью, привыкшим чувствовать вещь, пытающимся охватывать взглядом, ухом, чутьем не только самое вещь, но и то, что стоит за ней или угадывается в ней. Немногословно и корректно он описывает природу Скифии, излагает многочисленные гипотезы о происхождении народа, государственное устройство этого племени воинов и охотников, их обряды, обычаи и легенды. Потому под тонким покровом слов напряживаются мышцы бегущего оленя, взматывается земля из-под ног летящего коня, несущая быстрые стрелы. Но поэтому же в книге остро чувствуется сопротивление материала. Ведь там говорит не только автор, но и сами скифы, которые, наверное, не всегда с автором согласны — они о себе знают больше! В книге этот спор выглядит примерно так. У скифов — «примитивное государство», они «маловосприимчивы к импульсам, исходившим от более изощренных соседей», к искусству которых они часто «оставались равнодушны»,

А. М. Хазанов. Золото скифов. М., «Советский художник», 1975.

в их собственном искусстве преобладал так называемый «звериный стиль» — свидетельство «примитивности», а к изображению человека были предприняты лишь «робкие попытки». Да и вообще скифы еще дики, грубы, жестоки, словом, они — варвары, на которых оказывали влияние «цивилизованные земледельческие страны» и которыми они со временем «стали подражать». Но... У скифов, оказывается, был богатый фольклор, оставивший по себе глубокую память у культурных греков, у них был свой пантеон богов, своя мифология; они почему-то упорствуют в верности своим каменным «бабам», несмотря на соседней-греков, владеющих божественными секретами ваяния, к тому же сотрудничающих со скифскими мастерами; в целом же искусство скифов «стало залогом... бессмертия» этого народа — их изделия «даже скопировать не могут лучшие современные ювелиры!» Как же в таком случае быть с грубостью, жестокостью?

Вероятно, было бы лучше, если бы этот культурный парадокс вскрыл сам автор — пока что его обнаруживает в тексте заинтересованный читатель, который видит, как незримо разрывается ткань повествования, «без ломоты в костях» ломается построенная заранее схема, ибо материал не укладывается в привычные рамки «еще не» и «уже до»: «Скифские бабы еще не объемные статуи, но уже и не простые стелы». Дальше — больше: образ человека, постепенно обретая движение и экспрессию, «овладевал воображением скифских мастеров»...

Внимательно приглядимся к подписям под иллюстрациями: они свидетельствуют скорее об «обратном эволюционировании» — фигурки людей сделаны в одно время или даже раньше фигурок животных. Не наводит ли это на мысль, что в таком случае не было «еще не» или «уже до»? Что стоило бы рассматривать скифское искусство по его собственным меркам, учитывая представления и образ мира тогдашних людей, соответственно «их» соразмерность и «их» темы изображений — не наши. Может быть, стоило бы предположить, что скифам не нужно было менять своего стиля жизни, на что не единожды намекает автор, что они видели — не могли не видеть, ибо со столькими странами сталкивались, — другое отношение к миру, но не хотели отречься от своего. Но причем же здесь варварство?

Стоит, вероятно, в данной связи вспомнить, что само это слово — варварство — возникло как противовес эллинской культуре — ее привычным и таким, казалось бы, понятным законам и обычаям, как ино-культура, как нечто другое. И это «другое» требует равноправия и столь же бережного отношения, как любая иная культура. Самообытность скифов удивляет ныне, в XX в., который, по выражению советского философа В. С. Библера, характеризуется тем, что в нем каждая культура как бы заново переживает свое рождение. Неслучайно сейчас иног-

да в художественном творчестве нарочито выставляются напоказ все элементы, способствующие созданию произведения (ткань, необработанное дерево, грубые мазки и т. д.), то, что прежде маскировалось, пряталось, чего как бы и не было. Да и сама тема начала — одна из основополагающих в творчестве.

Книга А. Хазанова вызывает не просто интерес к «модной» проблеме. Она заставляет думать, фантазировать, полемизировать и уже не только со скифами, но и с самим автором, нашим современником в результате чего осуществляется не просто диалог культур, но культурный диалог.

И как ни оценивай скифское искусство, искусство — примитивно оно или же венец человеческого гения, реалистично или формально — иллюстрация дает нам представление о том, что оно прежде всего бесценно.

С. Неретина



«Русская народная резьба и роспись по дереву»

Альбом «Русская народная резьба и роспись по дереву» публикует художественные изделия из собрания Загорского историко-художественного музея-заповедника. Такой тип книги уже довольно широко вошел в издательскую практику, благодаря чему мы познакомились со многими крупными музейными коллекциями страны. Издатели стремятся представить читателю публикуемый материал во всей его художественной выразительности и значимости. Книжки, как правило, выполнены на высоком полиграфическом уровне, снабжены превосходными иллюстрациями, чаще всего цветными, имеют четкую композицию текста и рисунков и несут на себе в целом печать высокой культуры.

Знакомство читателя с отдельными видами резьбы по дереву автор начинает с обзора домовой резьбы, с ее

О. Круглова. Русская народная резьба и роспись по дереву. «Изобразительное искусство», М., 1974.

наиболее ярких проявлений — поволжской «глухой резьбы» и декора северных изб. Но если их характеристика в целом не выходит за рамки уже установленных в науке оценок и взглядов, то рассмотрение резьбы и росписи на крестьянских прялках отмечено многими ценными наблюдениями и вносит ряд свежих научных корректив в изучение этого вида народного творчества. Анализу прялок посвящена значительная часть текста вводной статьи и многие страницы комментария. Когда-то А. А. Бобринский, первый опубликовавший русские прялки, подразделил их на восемь типов. С тех пор советские исследователи проделали огромную работу и существенно дополнили классификацию этих изделий, выявив до тридцати разновидностей. Большая заслуга в этом принадлежит и О. Кругловой, которая во время многочисленных экспедиций музея на Север и в Поволжье собрала большой вещественный материал, позволивший открыть новые центры производства прялок, уточнить границы бытования отдельных их видов. Богатое собрание прялок Загорского музея дает даже возможность исследователям, как замечает автор, «впервые аннотировать отдельные произведения многих дореволюционных коллекций, при сборе которых не придавалось значения научной паспортизации» (стр. 5). Так, ранее в понятие северо-родвинской росписи входили все ее виды. Поиски позволили выявить основные ее центры — Пермское, Ракульское, Борок с близкими к последнему по стилю Пучугой и Тоймой. Целый ряд разновидностей установлен автором у тотемских прялок, центрами производства которых были Печенга, Толшма, Совега. Установлен, наконец, район бытования «прорезных» прялок (Грязовецкий район Вологодской области) и так называемых «теремковых», именовавшихся ранее ярославско-костромскими (север Ярославской области); открыты новые типы тверских и новгородских изделий. В целом в научный оборот автором введен большой и интересный материал, составляющий одну из самых ярких страниц в русском народном искусстве.

Но на фоне подробного обзора русских прялок другие резные и расписные бытовые изделия выглядят бедно. Явно чувствуя это, автор оговаривает, что «не все предметы крестьянского быта хранятся с таким вниманием, как прялки», и что «даже самые крупные коллекции изделий из дерева производят впечатление неполных» (стр. 18). В результате текст вводной статьи только описывает формы и условия бытования данных изделий в крестьянской среде, хотя автор сумел избежать естественных в этом случае шаблонных приемов изложения. Во многом же то, что оказалось упущенным во вступительной статье, О. Круглова восполнила в комментариях к альбому, которые читаются с большим интересом.

А. Скворцов

Декоративное Искусство СССР

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. П. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного ред. Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Базазянц С. Б. Кельман Л. М. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Белан В. А. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Онанов С. И. Почаев В. И. Селиверстов И. А. Таштемиров Р.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	

На обложке:
Деревянная резьба
на жилом доме.
Фрагмент. Иркутск

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 10.V. 1976 г.
А01514. 10.VI. 1976
Бумага мелованная
Формат 70×108^{1/8}
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 1759. 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

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7 (224). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2 стр. обл.

М. Посохин

Совершенствовать социалистический
образ жизни

1—5 Отчет и размышления

К. Рождественский

Теория и практика
народного искусства

6 Художник и культура

М. Изотова

Петербург — Петроград — Ленинград

13—25 Актуальные проблемы

Современный гобелен и пространство

19

В. Савицкая

Апофеоз кризиса

26 Выставки

В. Данилин,
И. Уварова

«Скифское золото»

31 Крупным планом

В. Ракутин

Ритмы восточной сказки

35 Профили

Л. Кельман

Андрей Марц, анималист

38 Публикации

А. Татевосова

Мастер русского стеклоделия

40 Охрана памятников

Р. Таштемиров

Сохранить народное зодчество
Узбекистана

43—45, 48

Хроника

46 Страница коллекционера

Л. Кузьменко

Собрание древностей стран
Дальнего Востока

Только факты

Днепродзержинск. Здесь, на родине Героя Советского Союза, Героя Социалистического Труда, Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева установлен на гранитном постаменте его бронзовый бюст.

Авторы: заслуженный деятель искусств РСФСР В. Сонин — скульптор студии им. М. Б. Грекова, архитекторы С. Кулев и М. Круглов. Первые скульптурный портрет Л. И. Брежнева, выполненный в мраморе, В. Сонин показал в 1974 г. на своей персональной выставке в ЦДСА, а затем на юбилейной экспозиции в честь 40-летия Студии военных художников им. М. Б. Грекова. Год спустя на Международной выставке «30 победных лет» экспонировалась та же скульптура, но большего размера.

Бронзовый бюст для города Днепродзержинска, заказанный В. Сониным Министерством культуры СССР, был экспонатом выставки «Слава труду».

Тбилиси. В Доме работников искусств в марте состоялся расширенный пленум Союза художников Грузии, посвященный развитию и задачам грузинского декоративно-прикладного искусства. Вступительное слово сделал первый секретарь правления Союза художников республики Н. Джанберидзе. С докладами выступили: председатель секции декоративно-прикладного искусства Союза художников Грузии Р. Меликидзе, заслуженные художники республики Н. Кикнадзе, А. Какабадзе, И. Очаури, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Д. Цицишвили, художник М. Абашидзе и другие. Основные темы выступлений: состояние современного грузинского декоративно-прикладного искусства, народных промыслов, творческое сотрудничество художника с производством, роль Тбилисской академии художеств в воспитании специалистов прикладного искусства.

Москва. В Выставочном зале Союза художников СССР на улице Горького, 25 в апреле открылась выставка произведений известного ленинградского художника стекла, заслуженного художника РСФСР Бориса Александровича Смирнова. Были представлены изделия из стекла, плакаты, рисунки художника, его работы для современного интерьера. Устроители выставки — Союз художников СССР, Союз художников РСФСР, ВНИИТЭ, Ленинградское отделение Союза художников РСФСР. В мае состоялось обсуждение экспозиции.

Лентварис. Коллектив Лентвариской ордена Трудового Красного Знамени ковровой фабрики Литовской ССР освоил производство нарядных сшивных ковров с тисненым рельефным рисунком.

Эти красивые ковры практичны, дешевле тканых. Новые изделия выпускает недавно вступивший в строй цех, где смонтированы быстроходные станки для сшивания изделий, которые за час производят 98 кв. метров ткани. Для производства таких ковров используется пряжа трех цветов.

Москва. Указом Президиума Верховного Совета СССР присвоено почетное звание народного архитектора СССР главному архитектору города Волгограда Вадиму Ефимовичу Масляеву — за большие заслуги в развитии советской архитектуры и плодотворную творческую деятельность в области градостроительства.

Таллин. В городском музее на ул. Вене в марте была открыта персональная выставка старшего художника Ленинградского завода художественного стекла Лейды Юрген. Экспонировалось 230 декоративных изделий из стекла и хрусталя, выполненных в 1957—1975 гг.

Махачкала. В залах Дагестанского музея изобразительных искусств прошла выставка произведений художника-керамиста А. Данова. Уроженец Махачкалы, он окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище, успешно работает в разных видах прикладного искусства. В экспозиции были представлены декоративные блюда и чаши с сюжетной росписью на темы мифологии и современной жизни, фрагменты настенных панно, созданных А. Дановым для ресторана гостиницы «Советская» в Ленинграде, в ленинградском Доме радио, в торговом центре города Буйнакска.

Ленинград. В Выставочном зале на Большеохтинском проспекте была открыта экспозиция новых произведений молодых художников Ленинграда под девизом «Молодость страны». Показаны живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство — гобелены, ткани, модели платьев, керамика, фарфор, стекло, ювелирные украшения, чеканка, а также плакаты, промграфика, эскизы декораций, книжные иллюстрации.

Москва. Издательство ЦК КПСС «Плакат», Госкомиздат СССР, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР и Союз журналистов СССР проводят всесоюзный конкурс на лучшие политические плакаты, посвященные превращению в жизнь решений XXV съезда. В конкурсе принимают участие художники — члены творческих союзов, члены объединений молодых художников при республиканских союзах, студенты художественных вузов и училищ.

Ташкент. При раскопках городища Ялантуштене на юге Узбекистана археологи обнаружили ритуальный комплекс, построенный два тысячелетия назад. Комплекс представляет собой мавзолей с системой сводчатых склепов. Оригинальная кладка порталных входов — свидетельство

высокого профессионального умения древних мастеров.

Рига. В республиканском Доме знаний прошла персональная выставка художника Хенриха Воркала — были показаны акварели и гобелены. Изделия из текстиля Х. Воркалы представлялись на республиканских и всесоюзных выставках, экспонировались в Польше, Венгрии, Италии, ФРГ.

Мытищи. На Федоскинской фабрике миниатюрной живописи в Московской области после реконструкции вновь открылся музей лаковой миниатюры. Первая его экспозиция была посвящена творчеству трех федоскинских художников-миниатюристов, отметивших свое 40-летие: Виктора Антонова, Юрия Карапаева, Николая Марчукова. После персональной выставки трех художников-ровесников в залах музея будут показаны произведения других миниатюристов. Хранителем музея и реставратором работает сейчас известный художник старшего поколения В. Корсаков.

Ленинград. В начале года в Государственном музее этнографии народов СССР была открыта выставка «Новое и традиционное в современном народном жилище и одежде». Прямо в зале музея была построена азербайджанская национальная кухня с очагом, расставлены металлические кувшины для воды, посуда, маслобойка, подойник из глины, плетеные сумки, расписанные пиалы и чайники, другие предметы обихода, привезенные из научных экспедиций.

Выставка демонстрировала, как в интерьере современного жилища сочетаются элементы старого и нового быта, как в условиях жаркого климата во многих районах Азербайджана сохраняется и совершенствуется традиционный тип дома с навесами, галереями и балконами. Множество фотографий в экспозиции запечатлели азербайджанские народные жилища и работы архитекторов, использующих в городском и сельском строительстве опыт народного зодчества.

В экспозицию были также включены старинные и современные азербайджанские костюмы.

Москва. Известному знатоку древней живописи и скульптуры заслуженному деятелю искусств РСФСР, лауреату Государственной премии РСФСР Николаю Николаевичу Померанцеву исполнилось 85 лет. Дело всей его жизни — возрождение памятников древнерусского искусства. Николай Николаевич много лет был хранителем Оружейной палаты, заведующим памятниками Московского Кремля, он участник многих научных экспедиций, которые выявляли и спасали уникальные произведения архитектуры и искусства.

Замечательный ученый и исследователь и сегодня работает. Он — старший научный сотрудник Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени

академика И. Э. Грабаря, член различных ученых советов и специальных комиссий.

Москва. В марте в помещении выставочных залов МОСХа на улице Вавилова состоялась выставка произведений художниц Зинаиды Дуровой (керамика) и Альбины Воронковой (гобелены, панно). Устроитель выставки — Московская организация Союза художников РСФСР.

Братислава. В Доме чехословацко-советской дружбы прошла выставка литовских гобеленов. «Выставка наглядно иллюстрирует своеобразную школу литовского художественного текстиля, для которой характерна тесная связь древних народных традиций с современным искусством», — отметило агентство ЧТК.

Москва. В конце апреля в Центральном выставочном зале столицы открылась выставка работ С. Коненкова и А. Пластова. Представлено более двух тысяч живописных полотен, свыше двухсот скульптурных работ, 50 рисунков и фотографий монументальных произведений. Два крупнейших советских художника — скульптор и живописец — в своих произведениях создали своеобразную летопись современности.

Палех. В Государственном музее палехского искусства была открыта выставка работ заслуженного художника РСФСР Григория Константиновича Букреева, посвященная 75-летию со дня его рождения. На стендах и подках шкатулки, пластины, ларцы, эскизы стеновых росписей Дворцов пионеров в Ленинграде, Иванове, Ярославле. Художник также принимал участие в реставрации кремлевских соборов.

Ленинград. В Гербовом зале Государственного Эрмитажа в конце апреля открылась выставка «Осветительные приборы в России XVIII — начала XX вв.», составленная из фондов богатейшей коллекции отдела истории русской культуры. Экспонаты показывают развитие осветительной техники в России и высокий художественный уровень прикладного искусства. Здесь кованые железные светцы для лучин, выносные смоляные фонари, масляные и керосиновые лампы, бронзовые, медные, стальные, деревянные, фарфоровые подсвечники, бра, жирандоли, хрустальные люстры. Показаны торшеры, сделанные по рисункам знаменитых зодчих — К. Росси, Д. Кваренги, В. Растрелли, В. Стасова.

Вильнюс. В выставочном зале Общества народного искусства Литовской ССР прошла выставка народных мастеров — живописца А. Друнгиласа и резчика по дереву З. Янушайтиса. А. Друнгилас показал виды старого Вильнюса, Тракая, ряд сюжетных картин, посвященных тяжелой доле литовского крестьянина в старые времена. В скульптурах З. Янушайтиса предстает в основном мир образов традиционной литовской пластики.